

The image is a classical painting. It features a woman in the center, wearing a red, draped garment that is open at the chest. She has a serene expression and is looking slightly to her left. Her hair is styled up with red flowers. She is holding a large, woven basket filled with various fruits, including what appears to be a large melon or gourd. To the left, the face of a man is visible, looking towards the woman with a gentle smile. The background is dark and textured, suggesting an outdoor setting. The overall style is characteristic of the 17th or 18th century.

LEMPERTZ

1845

Gemälde und Zeichnungen 15.-19. Jh.
Paintings and Drawings 15th-19th C.

5. Juni 2021 Köln
Lempertz Auktion 1175







LEMPERTZ
1845

Gemälde und Zeichnungen 15.-19. Jh.
Paintings and Drawings 15th-19th C.
5. Juni 2021 Köln
Lempertz Auktion 1175



Lot 2151

M. N. 1851

Vorbesichtigung bitte nur nach Terminvereinbarung
Preview by appointment only please

Köln *Cologne*

Donnerstag 27. Mai und Freitag 28. Mai, 10 – 17.30 Uhr

Samstag 29. Mai, 10 – 16 Uhr

Sonntag 30. Mai, 11 – 15 Uhr

Montag 31. Mai bis Mittwoch 2. Juni, 10 – 17.30 Uhr

Donnerstag 3. Juni, 14 – 16.30 Uhr

Freitag 4. Juni, 10 – 17.30 Uhr

München (in Auswahl), St.-Anna-Platz 3

Dienstag 18. Mai bis Donnerstag 20. Mai

Terminvereinbarung erbeten (T +49.89.981077-67)

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Samstag 5. Juni 2021, 11 Uhr

Gemälde Alter Meister Lot 2000 – 2094

Zeichnungen Lot 2095 – 2130

Gemälde 19. Jahrhundert Lot 2131 – 2182

Wir freuen uns auf Ihre Gebote: persönlich, online, schriftlich oder telefonisch.
Registrieren Sie sich hierzu bitte frühzeitig – 48 Stunden vor der Auktion – auf
www.lempertz.com.

*The auction will be streamed online. We kindly ask you to place your bids –
preferably at least 48 hours before the auction – online, by phone or as absentee bids.*

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

Gemälde Alter Meister
Old Master Paintings



SÜDDEUTSCHER MEISTER
um 1480

SOUTH GERMAN SCHOOL
around 1480

№2000 ALTARFLÜGEL MIT DER DAR-
STELLUNG DES HL. JOSEPH
(VERSO) UND DEM BETHLEHEMI-
TISCHEN KINDERMORD (RECTO)
Öl auf Nadelholz. 102 x 39 cm

*ALTAR PANEL WITH SAINT JOSEPH
(VERSO) AND THE MASSACRE OF
THE INNOCENTS (RECTO)*
Oil on pine panel. 102 x 39 cm

Provenienz Provenance
Auktion Neumeister, München,
2.12.2004, Lot 496. – Seitdem in süddeut-
scher Sammlung.

€ 8 000 – 10 000

KÖLNER MEISTER

um 1450

COLOGNE SCHOOL

around 1450

N2001 ANBETUNG DER KÖNIGE

Öl auf Holz. 78 x 42 cm

THE ADORATION OF THE MAGI

Oil on panel. 78 x 42 cm

Provenienz Provenance

Friedrich Lippmann (1838-1903), Berlin. – Auktion Lepke ("Sammlung des verstorbenen geheimen Regierungsrats und früheren Direktors des Koenigl. Kupferstichkabinetts zu Berlin Friedrich Lippmann"), Berlin, 26.-27.11.1912, Lot 51 (als: Meister des Heisterbacher Altars). – Ottmar Strauss (1878-1941), Köln. – Dr. Friedrich Thyssen (1873-1951). – Von diesem 1939 konfisziert und 1950 restituiert. – 1951 als Schenkung von Dr. Friedrich Thyssen an das Rheinische Landesmuseum Bonn (Inv.-Nr. 51.160). – 2015 an die Erben nach Ottmar Strauss restituiert. – Auktion Sotheby's, London, 10.12.2015, Lot 150. – Kunsthandlung Sam Fogg, London. – Europäische Privatsammlung.

Ausstellungen Exhibitions

Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung, Köln, Wallraf-Richartz Museum, 3.12.1993-27.2.1994, Nr. 56a.

€ 80 000 – 100 000

Literatur Literature

Max J. Friedländer, in: Auktionskatalog Lepke (Sammlung Friedrich Lippmann), Berlin 1912, S. 7-11, S. 8f. (als: Meister des Heisterbacher Altars). – Franz Rademacher: Eine Schenkung von Dr. Fritz Thyssen an das Bonner Landesmuseum, in: Kunstchronik 5, 1952, S. 167 und 182, Abb. 7 (als: Nachfolger von Stefan Lochner). – Franz Rademacher: Rheinisches Landesmuseum Bonn. Verzeichnis der Gemälde, Köln u. Graz 1959, S. 28 (als: Meister des Heisterbacher Altars, Umkreis). – Alfred Stange: Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer, 3 Bde., München 1967-78, Bd. 1, München 1967, S. 47f, Nr. 110d (als: Meister des Heisterbacher Altars). – Gisela Goldberg and Gisela Scheffler: Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek München. Altdeutsche Gemälde. Köln und Westdeutschland, Vollständiger Katalog (=Gemäldekataloge XIV), München 1972, S. 148. – Ingeborg Krueger, in: Rheinisches Landesmuseum Bonn. Gemälde bis 1900, Köln 1982, S. 260f (mit Abb.). – Frank Günter Zehnder: Katalog der Altkölner Malerei (=Kataloge des Wallraf-Richartz-Museums XI), Köln 1990, S. 459. – Dagmar R. Täube, in: Ausst.-Kat. „Stefan Lochner. Meister zu Köln. Herkunft – Werke – Wirkung“, Köln, Wallraf-Richartz Museum, 3.12.1993-27.2.1994, Köln 1993, S. 348f, Nr. 56a (mit Abb.). – Julien Chapuis: Stefan Lochner. Image Making in Fifteenth-Century Cologne, Turnhout 2004, S. 253-5, Abb. 214.

Unsere vielfach publizierte und in der bedeutenden Kölner Ausstellung zu Stefan Lochner 1994 gezeigte Tafel ist Teil eines Triptychons, das vermutlich für eine Kölner Kirche geschaffen wurde. Weitere zugehörige Tafeln befinden sich heute u.a. in der Alten Pinakothek, München, dem Wallraf-Richartz-Museum, Köln, und dem Museum Wiesbaden. Auf den Außenseiten der Flügel befanden sich einst zwölf Tafeln mit Apostel-darstellungen, während die Innenseiten der Flügel Szenen aus dem Leben Christi vor (links) und nach (rechts) der Passion gezeigt haben. Die vorliegende Tafel dürfte ihren Platz demnach auf der Innenseite des linken Flügels gefunden haben.

Dargestellt ist die Anbetung der Könige. Vor einem repräsentativen Goldgrund und einem strohgedeckten Stall sitzt Maria mit dem Jesuskind auf dem Schoß, beider Köpfe werden von großen Goldnimben hinterfangen. Vor dem Jesuskind kniet in anbetender Haltung der älteste der drei Könige in einem hermelingesäumten Brokatmantel, während die beiden anderen Könige in einfacheren Gewändern rechts hinter der Madonna stehen. Der hl. Josef erscheint bescheiden und größtenteils verdeckt am linken Bildrand. Vom strahlenden Goldgrund heben sich insbesondere die Rot- und Grüntöne der Gewänder zweier Könige sowie das Blau des Mantels der Gottesmutter ab. Am unteren Bildrand finden sich in einer stilllebenartigen Zusammenstellung zwei der Gaben der hl. Drei Könige, davon eine auf einem reichverzierten Kästchen, sowie die kronenartige Kopfbedeckung des ältesten Königs. Durch kräftige weiße Glanzlichter erhalten die Edelsteine besondere Plastizität.



Unser Gemälde zeigt große Nähe zu den Werken Stefan Lochners, dessen Schule diese wie auch die anderen Tafeln des Altars zunächst zugeschrieben wurden. Alfred Stange gab die Gemälde 1967 dem Meister des Heisterbacher Altars, seit Goldberg/Scheffler 1972 setzte sich in der Forschung jedoch die Vorstellung einer eigenständigen Künstlerpersönlichkeit im Köln der Mitte des 15. Jahrhunderts durch, ohne direkten Werkstattzusammenhang mit Lochner oder dem Meister des Heisterbacher Altars, wenn es auch zu beider Werken eine enge Verwandtschaft gibt.

This panel has been published many times and was included in the important 1994 Stefan Lochner exhibition in Cologne. The piece originally formed part of a triptych, probably intended for a church in Cologne. Further panels from the altarpiece can be found, among other places, in the Alte Pinakothek in Munich, the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne, and the Museum Wiesbaden. The outer faces originally featured 12 panels with depictions of the Apostles whilst the inner faces had panels with scenes from the Life of Christ before (on the left) and after (on the right) His Passion. The present panel would thus have been located on the inner left face of the altarpiece.

The piece depicts the Adoration of the Magi against an imposing gold backdrop. The Virgin Mary is seated in front of a thatched stable with the Christ Child in Her lap; both figures' heads are encompassed by large gold haloes. The eldest of the three kings is shown kneeling in adoration before the Child. He wears an ermine-lined brocade cloak whilst the other two kings, shown standing to the right of the Virgin, wear comparatively more simple robes. Saint Joseph appears as a somewhat humble figure, partially concealed on the left edge of the image. The vivid red and green tones of the robes of two of the kings and the blue of the Virgin's cloak stand out boldly against the radiant gold of the background. Two of the gifts brought by the kings are arranged in a kind of still life on the lower edge of the panel, with one placed upon a richly adorned casket, alongside the crown-like headdress of the eldest king. Bright white accents lend the painted jewels a striking trompe l'oeil effect.

The panel displays strong stylistic proximity to the works of Stefan Lochner, to whose school this panel and the others from the same altarpiece were initially attributed. Alfred Stange ascribed the altarpiece to the Master of the Heisterbach Altar in 1967. However, in 1972 Goldberg/Scheffler introduced the idea of an independent artist active in Cologne in the mid-15th century with no direct link to the studios of either Stefan Lochner or the Master of the Heisterbach Altar, but nevertheless showing a close relationship to their works.



GERARD DAVID, Umkreis

1450/60 Oudewater – 1523 Brügge

GERARD DAVID, circle of

1450/60 Oudewater – 1523 Bruges

2001 A TRIPTYCHON MIT DER BEWEINUNG CHRISTI
Öl auf Holz. 28,2 x 43 cm (bei geöffneten Flügeln)

TRIPTYCH WITH THE LAMENTATION

Oil on panel. 28.2 x 43 cm (when fully opened)

Gutachten *Certificate*
Dendrochronologische Untersuchung durch Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, 9.12.2020.

Provenienz *Provenance*
Europäische Privatsammlung.

€ 6 000 – 7 000

GERARD DAVID, Umkreis

1450/60 Oudewater – 1523 Brügge

GERARD DAVID, circle of

1450/60 Oudewater – 1523 Bruges

N2002 DIE BEWEINUNG CHRISTI

Öl auf Holz. 32,5 x 22,5 cm
(inkl. Rahmen)

THE LAMENTATION OF CHRIST

Oil on panel. 32.5 x 22.5 cm (incl. frame)

Provenienz Provenance

Auktion Christie's, New York, 28.1.2015,
Lot 145. – Europäische Privatsammlung.

€ 80 000 – 100 000

In einem engen Bildausschnitt konzentriert sich die Komposition der vorliegenden Beweinung Christi auf die Dreiergruppe des halb aufgerichteten Leichnams Christi, der trauernden Gottesmutter und des hl. Johannes. Mit verhüllten Händen hält Johannes den Körper Christi, den Maria mit beiden Armen umfängt. Die Gesichter der drei Figuren sind eng aneinandergesetzt, sowohl der Kopf Mariens als auch der des Jüngers berühren das Haupt Christi. Das Kolorit wird vom Dreiklang der Gewänder und Draperien bestimmt: zum intensiv leuchtenden Rot des Gewands von Johannes und dem tiefen Blau des pelzverbrämten Gewands Mariens kommt das strahlende Weiß ihres Kopftuchs sowie des Lendentuchs Christi und der Draperie hinzu, auf der der Leichnam Christi gebettet wird. Alle Gewänder und Draperien werden mit aufwändigen Faltenwürfen detailliert und minutiös wiedergegeben, die Gesichter sind ebenso fein gemalt und drücken in ergreifender Weise die Trauer über das schmerzvolle Geschehen aus. Der Ort der Beweinung ist deutlich ins Bild gesetzt: der Hügel Golgatha mit dem Kreuz Christi, das vom halbrunden Abschluss der Eichentafel bereits anschnitten wird, während im Hintergrund, von einer Gebirgskette teils verdeckt, die Silhouette der Stadt Jerusalem erscheint.

Unser Gemälde steht den Werken von Gerard David nahe, dessen Oeuvre als letzter Höhepunkt der traditionsreichen Brügger Malerschule gilt. David dominierte im späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts die künstlerische Landschaft Brügges für mehr als zwei Jahrzehnte und sein Einfluss ist in den Werken vieler Zeitgenossen und Nachfolger spürbar. Das Thema der Beweinung Christi war zu dieser Zeit in Brügge äußerst beliebt und Gerard David hat mehrere Versionen dieses Sujets geschaffen. Die Figurengruppe von Maria und Christus mit dem Umarmungsmotiv des vorliegenden Werks findet sich, wenn auch spiegelbildlich, sehr ähnlich in einem Gemälde Davids in der Londoner National Gallery wieder (Inv.-Nr. 1078). Dort wird Johannes allerdings mit etwas größerem Abstand zu Christus und Maria wiedergegeben und die Komposition um vier Figuren erweitert, darunter Maria Magdalena zu Füßen Christi. Noch näher steht unser Bild der Version im Philadelphia Museum of Art (Inv.-Nr. 328). Hier konzentriert sich die Komposition auf die wiederum spiegelbildlich wiedergegebene Dreiergruppe, erweitert nur um eine separat knieende Maria Magdalena, und auch der innige und enge Bezug von Christus, der trauernden Gottesmutter und dem hl. Johannes erinnert noch stärker an die vorliegende Version.

Unsere überaus fein gemalte kleine Tafel mit der innigen Darstellung der Beweinung Christi dürfte einstmals als privates Andachtsbild gedient haben, das den Betrachter zum Nachempfinden der Passion Christi einladen sollte.

For the English text see the following page.



The composition of this narrow-format Lamentation focuses on the three figure group consisting of the semi-elevated body of Christ, the Virgin Mary, and Saint John. The Evangelist supports the body of Christ with covered hands whilst Mary embraces him with both arms. They are shown close together, their faces almost touching, and the heads of both Mary and John touch that of the Saviour. The palette is dominated by the three colours used in the robes: The intense, vivid red of Saint John's garments and the deep blue of the Virgin's fur-trimmed cloak are accented by the shining white of her headdress, Christ's perizonium and the drapery upon which His body is lain. All of the clothing and fabrics are meticulously observed with complex and detailed folds, the faces are equally finely painted and express the grief felt over the harrowing events of the Passion in a touching manner. The place of the Lamentation is set clearly in scene: Mount Calvary is depicted with the cross, the top of which is cut off by the curved upper edge of the oak panel, and the silhouette of the city of Jerusalem can be seen in the background, partially concealed behind a mountain range.

The painting can be linked to the works of Gerard David, whose oeuvre is considered the final culmination of the traditional Bruges school of painting. David dominated the artistic landscape of Bruges for more than two decades in the late 15th and early 16th centuries and his influence is felt in the works of many contemporaries and successors. The theme of the Lamentation of Christ was extremely popular in Bruges at this time, and Gerard David created several versions of this subject. The group of figures of Mary and Christ with the embrace motif in the present work is found in a similar, albeit mirrored, composition in a painting by David in London's National Gallery (inv. no. 1078). There, however, Saint John is depicted at a somewhat greater distance from Christ and Mary and the composition is extended to include four additional figures, including Mary Magdalene at Christ's feet. This painting is even closer to the version in the Philadelphia Museum of Art (inv. no. 328). Here, the composition is also concentrated on the group of three, again reproduced in a mirror image, extended only by the separate kneeling figure of Mary Magdalene. The intimate and close relationship between Christ, the mourning Mother of God and Saint John is also even more reminiscent of the present version.

This small, exceptionally finely painted panel with a poignant depiction of the Lamentation probably originally served as an image for private devotion, inviting the viewer to re-enact the Passion of Christ.



ARAGONESER MEISTER

des 15. Jahrhunderts

ARAGONESE SCHOOL

15th century

2003 DER HEILIGE PETRUS

Öl auf Holz. 55 x 41 cm

SAINT PETER

Oil on panel. 55 x 41 cm

Provenienz Provenance

Europäische Privatsammlung.

€ 7 000 – 10 000

Die Kunst des 15. Jahrhunderts zeigt oft Elemente einer Internationalität, die nicht unmittelbar mit der heutigen Sicht auf diese Periode zusammenhängt. Der Übergang zwischen Spätgotik und Renaissance war ein Moment großer kultureller Kosmopolitisierung, mit Künstlern, die zwischen europäischen Höfen reisten und häufig Modelle und Stile aus verschiedenen figurativen Idiomen entlehnten. Vor allem spanische Maler wurden oft von ihren nördlichen Kollegen beeinflusst, und niederländische Künstler reisten in den Süden, um auf der Iberischen Halbinsel zu arbeiten.

Das vorliegende Werk eines nicht identifizierten Künstlers ist sicherlich von der gleichen Hand wie die „Trauernde Jungfrau“, die sich heute im Musée des Augustins in Toulouse befindet (Inv.-Nr. 49 6 47). Beide Tafeln stammen höchstwahrscheinlich von demselben Altarbild.

Fifteenth century art often displays elements of an internationality that does not immediately correspond to our modern-day idea of the period. The transition between the late Gothic and Renaissance eras was a time of great cultural cosmopolitanism, with artists travelling between European courts, often borrowing models and styles from different figurative idioms. In particular, Spanish painters were often influenced by their northern counterparts, and Netherlandish artists travelled south to work in the Iberian Peninsula.

The present panel, by an as yet unidentified artist, is certainly by the same hand as the "Mourning Virgin" now in the Musée des Augustins in Toulouse (inv. no 49 6 47). Both panels presumably originate from the same altarpiece.

UMBRISCHER MEISTER

um 1455/1460

UMBRIAN SCHOOL

around 1455/1460

2004 TRIPTYCHON – THRONENDE MUTTERGOTTES MIT KIND UND AUFERSTEHUNG CHRISTI (MITTELTADEL). DIE HEILIGEN CHRISTOPHORUS, ANTONIUS ABBAS, HIERONYMUS UND SEBASTIAN (SEITENFLÜGEL)

Tempera und Goldgrund auf Holz.
98 x 88,5 cm

TRIPTYCH – THE VIRGIN EN-THRONED WITH CHILD AND THE RESURRECTION (CENTRAL PANEL). THE SAINTS CHRISTOPHER, ANTHONY ABBAS, JEROME AND SEBASTIAN (SIDE PANELS).

*Tempera and gold on panel.
98 x 88,5 cm*

Provenienz *Provenance*

Wohl Sammlung Kaiser Napoleon III., Paris. – Sammlung George Duruy-Jubinal de Saint-Albin, Paris. – Privatbesitz Frankreich.

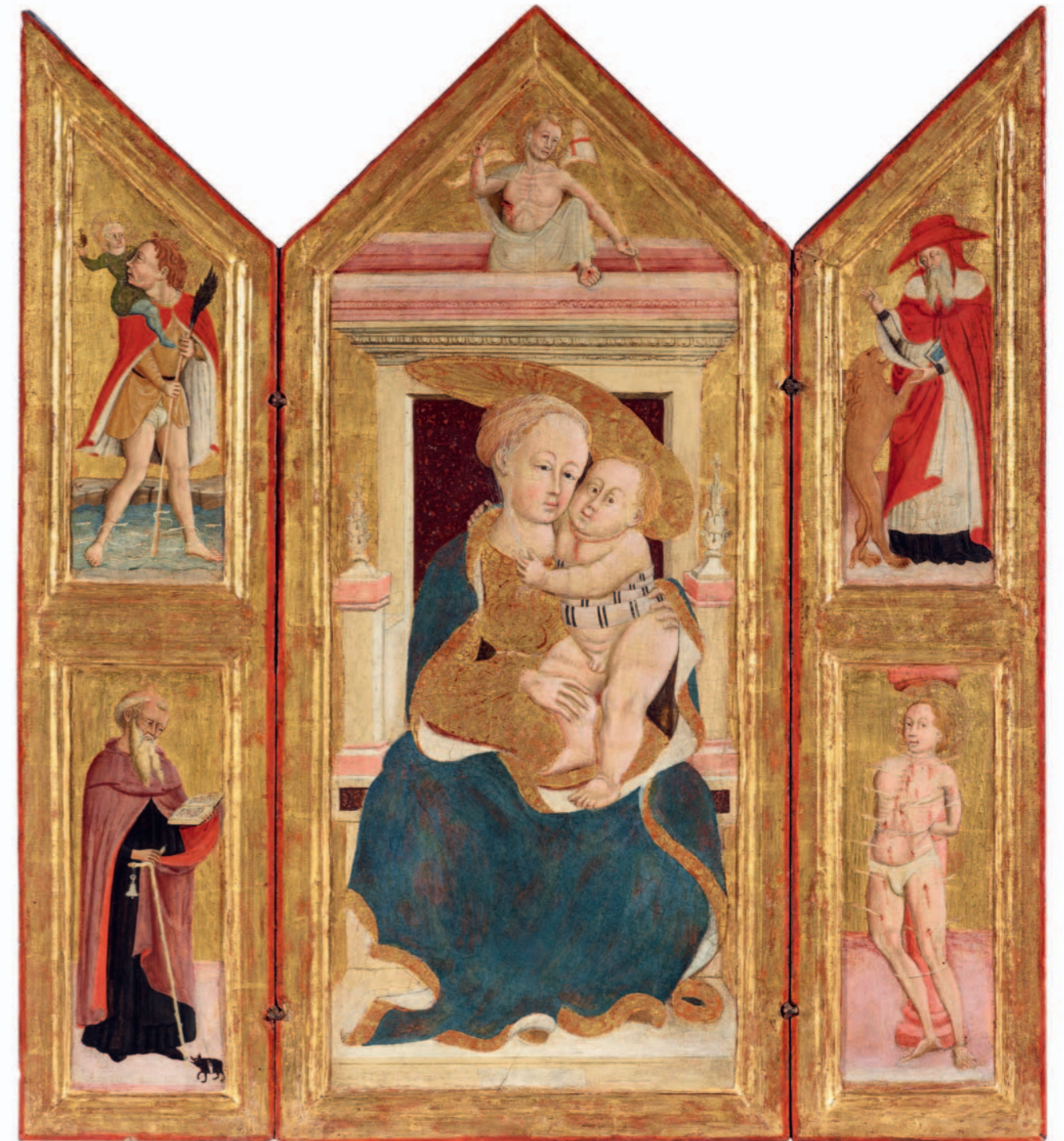
€ 80 000 – 100 000

Nach Auskunft der Vorbesitzer, Nachkommen des Sammlers George Duruy-Jubinal de Saint-Albin, soll dieses Triptychon Mitte des 19. Jahrhunderts dem französischen Kaiser Napoleon III. gehört haben. Ob es sich davor im Besitz des römischen Sammlers Giampietro Campana (1808-1880) befand, wie ebenfalls vermutet wird, ist nicht belegt aber durchaus möglich, denn beim Verkauf dieser Sammlung um 1860 gehörte der Kaiser zu den besonders aktiven Käufern. Darüber hinaus hatte Campana im Bereich der frühen Tafelmalerei eine auffallende Vorliebe für die sogenannten „Primitivi“ und speziell für die regionalen Meister aus Umbrien und den Marken.

In dieses künstlerische Umfeld und um 1455/1460 ist dieses charmante Triptychon einzuordnen. In ihm spiegelt sich noch der spätgotische Stil wider, während sich gleichzeitig zaghafte Eigenschaften der Frührenaissance bemerkbar machen. Am auffälligsten ist dabei jedoch sein regionaler Charakter. Er erinnert an die Künstler aus Camerino, einer kleinen Stadt im Grenzgebiet zwischen den Regionen Marken und Umbrien, die Mitte des 15. Jahrhunderts einige bemerkenswerte Maler hervorbrachte, die sogenannten „Pittori del Quattrocento a Camerino“. Keinem der namentlich bekannten Künstler ist dieses Werk zuzuschreiben, aber es beeindruckt durch dieses Lokalkolorit und seine vollständige Erhaltung.

According to the previous owners, the descendants of the collector George Duruy-Jubinal de Saint-Albin, this triptych is said to have belonged to the French Emperor Napoleon III in the mid-19th century. Whether it was previously in the possession of the Roman collector Giampietro Campana (1808-1880), as is also assumed, has not yet been proven but is quite possible, because when his collection was sold in around 1860, the Emperor was among the most active buyers. Moreover, in the field of early panel painting, Campana had a striking preference for the so-called “Primitivi” and especially for the regional masters from Umbria and the Marches.

This charming triptych can be assigned to that artistic circle and dated to around 1455/1460. Although it still reflects the late Gothic style, the characteristics of the early Renaissance can also be seen making their first tentative appearances. What is most striking, however, is its regional character. It is reminiscent of the works produced by the artists of Camerino, a small town on the border between the regions of Marche and Umbria, which produced some remarkable painters in the mid-15th century known as the “Pittori del Quattrocento a Camerino”. Although this work cannot be ascribed for certain to any of the artists from this circle known by name, it nevertheless presents an impressive and perfectly conserved example of their local flair.



BONIFACIO BEMBO

um 1420 Brescia – um 1480

BONIFACIO BEMBO

around 1420 Brescia – around 1480

2005 BILDNISPAAR, JEWEILS
EINGEFASST IN GEMALTEM
GOTISCHEM SPITZBOGEN

Tempera auf Pappelholz, parkettiert und
gemeinsam modern gerahmt. 72 x 45 cm

TWO PORTRAITS IN GOTHIC AR- CHITECTURAL SURROUNDS

*Tempera on poplar panel, parquetted and
mounted together in a modern frame.*

72 x 45 cm

Provenienz *Provenance*

Wohl Kloster von Santa Colomba,
Cremona. – Sammlung Franz von
Lenbach, München. – Kunsthandlung
Christina Haubs, München 2011. – Dort
erworben und seitdem in süddeutscher
Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Über die Bilderfolge: R. Aglio: Le
tavolette da soffito del Monastero della
Colomba a Cremona. In: *Arte Lombarda*
Centoquarantacinque 2005/3. – Dort
Angaben weiterführender Literatur.

€ 18 000 – 22 000

2011 wurden drei Doppelbildnisse des Renaissance-Malers Bonifacio Bembo getrennt, die die Münchner Kunsthändlerin Christina Haubs auf einer Münchner Antiquitätenmesse präsentierte und die, laut ihren Angaben, aus dem Besitz von Franz von Lenbach stammten. Eines wurde von einer Augsburger Sammlerin erworben, die anderen beiden von einem Münchner Sammler. Ein ungewöhnlicher Zufall führt die Werke in diesem Auktionskatalog wieder zusammen (siehe folgendes Lot).

Nach dem bisherigen Wissensstand stammen die Tafeln aus einem Dekorationszyklus eines Nonnenklosters in Cremona, das bereits im 16. Jahrhundert geschlossen worden war. Gleichgroße Bilder mit demselben Kompositionsschema, die heute verstreut in unterschiedlichen Privatsammlungen und Museen verstreut sind, lassen den Schluss zu, dass es sich um ein umfangreiches Dekorationsprogramm gehandelt hat. Dafür spricht insbesondere die repetitive Darstellungsform der gemalten architektonischen Rahmung der Bildnisse sowie die immer wiederkehrenden, nur leicht veränderten Physiognomie der Damen und Herren, die abwechselnd auf diesen Bildern zu sehen sind. Ihre Entstehung ist um 1460/1470 zu datieren.

In 2011, three pairs of portraits by the Renaissance painter Bonifacio Bembo, which the Munich art dealer Christina Haubs presented at a Munich antiques fair and which, according to her, came from the estate of Franz von Lenbach, were sold and separated. One was acquired by a collector in Augsburg, the other two by a collector in Munich. Through an unusual coincidence, the works are once again reunited in this auction catalogue (see following lot).

According to present knowledge, the panels originate from a decorative cycle of works painted for a nunnery in Cremona, which was closed down in the 16th century. The existence of numerous other paintings of the same size and compositional scheme now scattered throughout various private collections and museums has led to the conclusion that it was an extensive decorative programme. This assumption is further supported by the repeating forms of the painted architectural surrounds as well as the lack of variation in the facial features of the male and female sitters depicted in the works, which can be dated to around 1460/1470.





BONIFACIO BEMBO

um 1420 Brescia – um 1480

BONIFACIO BEMBO

around 1420 Brescia – around 1480

2006 ZWEI BILDNISPAARE, JEWEILS
IN GEMALTEM GOTISCHEM
SPITZBOGEN EINGEFASST

Tempera auf Pappelholz, parkettiert und
jeweils gemeinsam modern gerahmt.
Jeweils 72 x 45 cm

*TWO PAIRS OF PORTRAITS IN
GOTHIC ARCHITECTURAL
SURROUNDS*

*Tempera on poplar panel, parquetted and
the pairs mounted together in a modern
frame. 72 x 45 cm each*

Provenienz *Provenance*

Wohl Kloster von Santa Colomba,
Cremona. – Sammlung Franz von
Lenbach, München. – Kunsthandlung
Christina Haubs, München 2011 – Süd-
deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Über die Bilderfolge: R. Aglio: Le
tavolette da soffito del Monastero della
Colomba a Cremona. In: *Arte Lombarda*
Centoquarantacinque 2005/3. – Dort
Angaben weiterführender Literatur.

€ 30 000 – 35 000

Siehe das vorhergehende Lot.

See previous lot.

MARIOTTO ALBERTINELLI

1474 Florenz – 1515 Florenz

2007 GOTTVATER SEGNEND,
UMGEBEN VON ENGELN

Öl auf Holz. 86,5 x 181 cm

*GOD THE FATHER BLESSING,
SURROUNDED BY ANGELS*

Oil on panel. 86.5 x 181 cm

Provenienz *Provenance*

Europäische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000



Wie Professor Carlo Falciani in einer schriftlichen Mitteilung an den Eigentümer (1. Oktober 2012) bestätigte, kann die Lünette vollständig Mariotto Albertinelli zugeschrieben werden und muss zwischen 1509 und 1513 datiert werden, als der Künstler mit Fra Bartolomeo zusammenarbeitete.

Das Werk steht stilistisch und ikonografisch in enger Beziehung zu einer Reihe von Altarbildern von Mariotto aus denselben Jahren. Hierzu lässt sich als Vergleich die Darstellung der Dreifaltigkeit aufzeigen, die um 1510 für den Altar der Kirche San Giuliano in Florenz geschaffen wurde, sowie der obere Teil der Verkündigung mit Gottvater, signiert und datiert „1510 Mariocti Florenti Opus“, ausgeführt für den Hauptaltar der Compagnia di San Zanobi in der Canonica di Santa Maria del Fiori.

Die direkte ikonographische Quelle für die vorliegende Lünette scheint jedoch das Altarbild von Fra Bartolomeo aus dem Jahr 1509 zu sein, das sich heute im Museum der Villa Guinigi in Lucca befindet und den Ewigen Vater zwischen den Heiligen Maria Magdalena und Katharina

darstellt. Besonders auffallend ist der Vergleich mit der Figur des Gottvaters, der das Buch mit Alpha und Omega auf seinem Knie hält, den rechten Arm segnend erhoben. Mariotto Albertinelli übernimmt in der Tat die Figur des Fra Bartolomeo, indem er den gleichen strengen Gesichtsausdruck wiedergibt und der Monumentalität des Dargestellten eine gewisse dramatische Andeutung hinzufügt, die für sein Werk typisch ist.

Wenn Zuschreibung und Datierung keinen problematischen Aspekt dieses Gemäldes darstellen, bleibt noch die Frage offen, zu welchem Altarbild die Lünette gehört: Es könnte sich um ein Werk von Albertinelli oder von Fra Bartolomeo handeln, denn bekanntlich teilten sich die beiden manchmal die Ausführung verschiedener Teile desselben Auftrags, wie zum Beispiel bei dem von Ferry Carondelet in Auftrag gegebenen Werk der Kathedrale von Besançon, wofür beide Maler zwischen 1511 und 1513 ihren Lohn erhielten. Die Haupttafel von Fra Bartolomeo wurde von einer Lünette von Mariotto übertagt, die sich heute in Stuttgart befindet.

Unter den Werken, die während der Zusammenarbeit der Künstler ausgeführt wurden, stimmt das Altarbild der thronenden Madonna mit dem Kind, St. Peter und Paul in der Kirche Santa Caterina di Pisa, für das Fra Bartolomeo und Albertinelli 1511 bezahlt wurden, mit den Maßen der heutigen Lünette überein. Die Haupttafel misst 200 x 180 cm, und im Buch San Marco ist eine Zahlung an beide Maler vermerkt, „von unserem Maler Fra Bartolomeo und seinem Partner Mariotto, um am 3. Oktober sieben große Goldgulden in Gold von Mariotto für sie zu bezahlen, denn ein Teil der dreißig Dukaten mussten nach Pisa für die Tafel ... Michele Mastiani“ [“da Fra Bartolomeo nostro dipintore e Mariotto suo compagno a di 3 ottobre, fiorini siete larghi d’oro in oro, per loro da Mariotto, per parte de ducati trenta ebbe da Pisa per la tavola di ... Michele Mastiani“].

Doch trotz der Bezahlung, an der beide Künstler beteiligt waren, entspricht die Tafel von Pisa, die 1615 durch einen Brand schwer beschädigt wurde und nun wieder in einen nach diesem Datum errichteten Altar eingefügt wurde, nur dem Stil von Fra Bartolomeo. Die Maße des Stücks stimmen perfekt mit denen der heutigen Lünette überein. Eine Analogie lässt sich auch in der Ikonographie und Komposition erkennen, wobei sich der Akt des Vaters in dem des segnenden Christuskindes widerspiegelt. Sind die beiden Tafeln als Teile desselben Auftrags zu sehen?

Wie im Fall des Auftrags für Besançon könnte sich die Zahlung an beide Maler auf zwei verschiedene Teile desselben Altarbildes beziehen. Obwohl die Verbindung zum Altar von Pisa plausibel und suggestiv ist, wird sie bis zum Vorliegen weiterer dokumentarischer Beweise nur hypothetisch bleiben.

Wir danken Prof. Carlo Falciani, auf dessen Aufsatz dieser Katalogeintrag weitgehend beruht.

As Professor Carlo Falciani confirmed in a written communication to the owner (October 1st, 2012), the lunette can be confidently attributed to Mariotto Albertinelli and dated to between 1509 and 1513, when the artist was working with Fra Bartolomeo.

The work can be compared stylistically and iconographically to a series of altarpieces by Mariotto from the same years. For comparison, observe the representation of the Trinity, created around 1510 for the altar of the Church of San Giuliano in Florence, and the upper part of the Annunciation with God the Father, signed and dated “1510 Mariocti Florenti Opus”, executed for the main altar of the Compagnia di San Zanobi in the Canonica di Santa Maria del Fiori.

However, the direct source for the iconography of the present lunette appears to be the altarpiece by Fra Bartolomeo from 1509 now in the Museum of Villa Guinigi in Lucca, which depicts the Eternal Father with St. Mary Magdalene and St. Catherine. Particularly striking is the comparison with the figure of God the Father, who holds the book with Alpha and Omega on his knee, his right arm raised in blessing. Mariotto Albertinelli adopts Fra Bartolomeo’s figure, reproducing the same austere facial expression but at the same time imbuing it with a certain dramatic quality which is typical of his works.

Even when the attribution and date of the painting are unproblematic, the question remains as to which altarpiece the lunette belongs to. It could be a work painted by Albertinelli or by Fra Bartolomeo, since it is known that the two sometimes collaborated on the execution of various parts of the same commission, such as in the work commissioned by Ferry Carondelet for Besançon Cathedral, for which both painters received their wages between 1511 and 1513. The main panel by Fra Bartolomeo was surmounted by a lunette by Mariotto, which is now in Stuttgart.

Among the works carried out during the artists’ collaboration, the altarpiece with the Virgin and Child enthroned with Sts. Peter and Paul in the Church of Santa Caterina di Pisa, a commission given to Fra Bartolomeo and Albertinelli in 1511, most closely matches the dimensions of the present lunette. The main panel measures 200 x 180 cm, and the book of San Marco lists payment to both painters, “from our painter Fra Bartolomeo and his partner Mariotto, to pay seven large gold guilders from Mariotto for them on October 3, because the thirty ducats had to go to Pisa for the panel ... Michele Mastiani” [“da Fra Bartolomeo nostro dipintore e Mariotto suo compagno a di 3 ottobre, fiorini siete larghi d’oro in oro, per loro da Mariotto, per parte de ducati trenta ebbe da Pisa per la tavola di ... Michele Mastiani“].

However, despite the fact that both artists received payment, the style of the Pisa panel, which was severely damaged by fire in 1615 and has now been reinstalled in an altar built after that date, only corresponds to the style of Fra Bartolomeo. The dimensions of the piece perfectly match those of the present lunette. An analogy can also be seen in the iconography and composition, where the act of the Father is reflected in that of the blessing Christ Child. Could the two panels have formed part of the same commission?

As in the case of the commission for Besançon, the payment to both painters could relate to two different parts of the same altarpiece. Although the connection to the altar of Pisa is plausible and suggestive, it will remain hypothetical until further documentary evidence is available.

We would like to thank Professor Carlo Falciani, upon whose essay this catalogue entry is largely based.

BRÜGGER MEISTER

um 1500

BRUGES SCHOOL

around 1500

2008 TRIPTYCHON MIT DER
KREUZIGUNG CHRISTI SOWIE
DEM HL. JOHANNES D. T. UND
DER HL. BARBARA

Öl auf Holz. Mitteltafel 97 x 64 cm,
Seitentafeln jeweils 95 x 26 cm

*TRIPTYCH WITH THE CRUCIFIX-
ION, JOHN THE BAPTIST AND
ST. BARBARA*

*Oil on panel. Central panel 97 x 64 cm,
side panels 95 x 26 cm each*

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby's, London, 9.12.2010,
Lot 106. – Europäische Privatsammlung.

€ 40 000 – 50 000

Im geöffneten Zustand zeigt das vorliegende Triptychon auf der Mitteltafel die Kreuzigung Christi vor dem Hintergrund einer in kräftigen Grün- und Blautönen gemalten Landschaft sowie der Silhouette des mit Mauern und zahlreichen Türmen befestigten Jerusalems. Die Seitenflügel stellen den hl. Johannes den Täufer sowie die hl. Barbara vor ihrem Attribut, dem Turm, dar. Im geschlossenen Zustand ist in heller Grisaillemalerei die Verkündigung an Maria zu sehen, wobei die Figuren des Engels und der Jungfrau in illusionistischen, mit gotischem Maßwerk überfangenen Nischen wiedergegeben werden.

When fully opened, the central panel of this triptych depicts the Crucifixion of Christ against a landscape painted in vivid green and blue tones showing the silhouette of the walls and towers of the fortified city of Jerusalem in the background. The side panels depict Saint John the Baptist and Saint Barbara with her attribute, the tower. When closed, the outer faces of the panels depict the Annunciation in grisaille, whereby the figures of the Virgin and the angel Gabriel are depicted within trompe l'oeil niches of Gothic tracery.



**CORNELIS
ENGBRECHTSZ.,**
zugeschrieben
um 1462 Leiden – 1527 Leiden

**CORNELIS
ENGBRECHTSZ.,**
attributed to
um 1462 Leiden – 1527 Leiden

2009 DARBRINGUNG CHRISTI
IM TEMPEL

Öl auf Holz. 63,5 x 31 cm

*THE PRESENTATION IN THE
TEMPLE*

Oil on panel. 63.5 x 31 cm

Gutachten *Certificate*
Alfred Stange, Tutzing, 24.7.1968.

Provenienz *Provenance*
489. Lempertz-Auktion, Köln,
17.-19.11.1966, Lot 82 (als Meister
von 1518). – Kunsthandlung Erich
Hasberg, München. – 1975 Privat-
sammlung Baden-Württemberg.

€ 20 000 – 25 000

Die biblische Szene der Darbringung Christi im Tempel (Lukas-Evangelium, Kap. 2, Vers 22-38) spielt sich auf unserem Gemälde vor einer spätgotischen Architektur ab. Links neben dem Altar kniet Maria, dahinter steht Joseph mit den zwei Opfertauben. Der Priester Simeon beugt sich über das Christuskind, das er mit verhüllten Händen im Arm hält. Alfred Stange schreibt das Gemälde dem Leidener Maler Cornelis Engebrechtsz. zu und datiert es auf die Zeit um 1510: „Noch ist die manieristische Neigung, die des Malers spätere Werke so unruhig erscheinen lässt, kaum zu spüren. Dagegen ist die Herkunft aus der älteren Leydener Kunst deutlich.“

In this work, the Biblical theme of the Presentation in the Temple (Luke 2:22-38) is set in late Gothic architectural surroundings. The Virgin Mary is shown kneeling to the left beside the altar, Joseph stands behind her with the sacrificial doves. The priest Simeon bends over Christ, holding him with covered hands. Alfred Stange attributes the present work to the Leiden based artist Cornelis Engebrechtsz. and dates it to around 1510. "The Mannerist tendencies that lent the artist's late works such an unsettled appearance are as yet barely noticeable in this work. The origin in the older Leiden school, however, is clearly visible."





FLÄMISCHER MEISTER

Anfang 16. Jahrhundert

FLEMISH SCHOOL

early 16th century

2010 KÖNIG BALTHASAR

Öl auf Holz. 40 x 31 cm

THE MAGNUS BALTHAZAR

Oil on panel. 40 x 31 cm

€ 12 000 – 12 000

Wahrscheinlich ein Fragment aus einer größeren Komposition mit dem Thema der Anbetung der Heiligen Drei Könige.

Probably a fragment from a larger composition depicting the Adoration of the Magi.



JAN PROVOST, zugeschrieben

um 1465 Mons – 1529 Brügge

JAN PROVOST, attributed to

circa 1465 Mons – 1529 Bruges

2011 DER HL. FRANZISKUS
IN EKSTASE

Öl auf Holz. 44,9 x 32,9 cm

SAINT FRANCIS IN ECSTASY

Oil on panel. 44.9 x 32.9 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Justus Müller-Hofstede, Bonn,
15.7.1989 (als Jan Provost).

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Diese Darstellung des Heiligen Franziskus, von Justus Müller-Hofstede Jan Provost zugeschrieben, hat sich in mindestens zwei weiteren Versionen erhalten: im Museo de Bellas Artes de Alva sowie in einer Privatsammlung in Barcelona. Dass sich diese zwei Versionen in Spanien befinden, lässt vermuten, dass die Komposition nach Spanien gelangte und dort kopiert wurde oder dort entstand.

At least two further versions are known to exist of this depiction of Saint Francis, which Justus Müller-Hofstede attributes to Jan Provost. One version is housed in the Museo de Bellas Artes de Alva and one in a private collection in Barcelona. The fact that both versions are to be found in Spain suggests that the composition either arrived in the country at some point and was copied, or that it was painted there.

LUCAS CRANACH D. Ä.

und Werkstatt

1472 Kronach – 1553 Weimar

LUCAS CRANACH

THE ELDER, and studio

1472 Kronach – 1553 Weimar

2012 DIE VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Öl auf Holz, auf eine zweite Holztafel
aufgedoppelt. 22,6 x 26,2 cm

THE ANNUNCIATION

Oil on panel, mounted on a second panel.
22.6 x 26.2 cm

Gutachten Certificate

Max J. Friedländer, Berlin, 2.9.1932
(als Cranach d. Ä.). – Jakob Rosenberg,
Ann Arbor/Michigan, 13.1.1961 (als Cranach
d. Ä.). – Prof. Dr. Gunnar Heydenreich,
Köln, 5.4.2021 (als Lucas Cranach
d. Ä. und Werkstatt).

Provenienz Provenance

Galerie van Diemen & Co., Berlin, vor
1932. – Auktion Paul Cassirer, Berlin,
20.10.1932, Lot 48 (als Cranach d. Ä.). –
Sammlung Katzenelnbogen. – Galerie
Schaeffer, New York, 1961. – Sammlung
Dr. H. Becker, Dortmund, 1974. – Seit-
dem in deutschem Familienbesitz.

Ausstellungen Exhibitions

"Lukas Cranach der Ältere 1472-1553.
Grafik", Kunsthalle Bielefeld, 23.1.-
26.3.1972. – „Lukas Cranach – Gemälde,
Zeichnungen, Druckgraphik“, Kunstmu-
seum Basel, 15.6.-8.9.1974.

Literatur Literature

Koeplin, Dieter u. Falk, Tilman: Lu-
kas Cranach. Gemälde, Zeichnungen
und Druckgraphik, Basel/Stuttgart,
1974-1976, Bd. 2, S. 538, Nr. 391, Abb.
285. – Gmelin, Hans-Georg: Ausst.-Kat.
Lukas Cranach der Ältere 1472-1553.
Grafik, Bielefeld, 1972, Nr. 4. – Fritz, Rolf:
Sammlung Becker. Gemälde alter Mei-
ster, Dortmund, 1967, Nr. 4.

€ 90 000 – 120 000

Dieses fein ausgeführte kleine Tafelbild, welches eine für Cranach und dessen Werkstatt sehr seltene Bildthematik zeigt – die Verkündigung an Maria – wurde von allen einschlägigen Cranach-Experten begutachtet und deren Zuschreibungen in diversen Gutachten dokumentiert. Die älteste Expertise liegt uns hierzu von Max J. Friedländer vor, welcher 1932 schreibt: „[...] ein sehr gut erhaltenes Werk von Lucas Cranach aus der Zeit um 1518“. 1961 bestätigt Jakob Rosenberg diese Zuschreibung seines drei Jahre zuvor verstorbenen Kollegen.

Im Zuge der großen Basler Cranach-Ausstellung wird das Gemälde 1974 schließlich von Dieter Koeplin begutachtet, der das Werk der Cranach-Werkstatt zuordnet. Er zeigt in der Ausstellungspublikation die Zusammengehörigkeit unseres Tafelbildes zu einer „Anbetung der Könige“, welches die gleichen Maße besitzt und auch deutliche Ähnlichkeit in puncto Kolorit und Duktus aufweist.

Nun wurde das Werk im April 2021 vom Cranach Digital Archive und dem Cologne Institute of Conservation Sciences der TH Köln (CICS) unter der Leitung von Prof. Dr. Gunnar Heydenreich kunsttechnologisch geprüft, um die Zuschreibung anhand der verwendeten Techniken und Materialien bewerten zu können. Die Tafel wurde im Zuge dessen mittels Stereomikroskopie, RF-Analyse (Niton XLt), Röntgengrobstrukturanalyse und Infrarotreflektografie (Osiris 900-1700nm) untersucht.

Die Infrarotreflektografie (IRR) zeigt, dass die Unterzeichnung mit einem Pinsel sowie einer Zeichenfeder und einem grauschwarzen flüssigen Medium vorgenommen wurde. Die Konturen wie auch die Binnenformen sind mit sehr sicher gezeichneten Linien umrissen. Insbesondere die Gesichter und Hände wurden unter Berücksichtigung des Größenmaßstabs besonders souverän angelegt. Sehr spannende Informationen liefert uns die IRR auch im Hinblick auf die vom Künstler vorgenommenen Änderungen der Unterzeichnungen im Zuge des künstlerischen Schaffensprozesses. So wurden die Taube und der Botenstab des Engels etwas verkleinert, Hände und Gewandfalten geringfügig modifiziert und unterzeichnete Schmuckelemente am Baldachin nicht mehr ausgeführt. Zusammenfassend konnten mittels Röntgenfluoreszenz-Analyse in der Malschicht Signale für folgende Pigmente ermittelt werden: Bleiweiß, Bleizinnigelb, Zinnober, kupferhaltiges Grün, kupferhaltiges Blau und Eisenoxid/Ocker. Der Farbauftrag erfolgte mehrschichtig mit Pinseln. Im Bereich des Baldachins wurde das Muster aus der roten Farblacklasur in Sgraffito-Technik herausgekratzt. Der gemalten Zeichnung der Fugen im Mauerwerk ging eine feine Ritzung voraus. Im Röntgenbild sind keine signifikanten Änderungen im Malprozess erkennbar.



Es lässt sich ablesen, dass der Maler unserer Tafel mit den in der Cranach-Werkstatt verwendeten Materialien und Techniken vertraut war. Die Unterzeichnung der Tafel ist von besonderer Qualität, wie auch Prof. Dr. Heydenreich in seinem Bericht schreibt, und gleicht dabei anderen Lucas Cranachsd. Ä. zugeschriebenen Hand- und Unterzeichnungen. Zwei der Faltenformationen in den Gewändern sind in der Kompositionsanlage nur wenig ausdifferenziert. Erst der Maler realisierte die eher gleichförmigen und sich in Mantel und Kleid der Maria partiell sogar wiederholenden Faltenbildungen. Auch die Hände sind in der Unterzeichnung feingliedriger angelegt als in der Malerei ausgeführt. Aufgrund der besonders qualitätvollen Unterzeichnung sowie der sichtbaren Diskrepanz zwischen der Unterzeichnung und der malerischen Ausführung erscheint es wahrscheinlich, dass Lucas Cranach d. Ä. die Komposition selbst auf den Malgrund zeichnete und die Malerei einem Mitarbeiter übertrug.

Die Tafel befindet sich in einem relativ guten und stabilen Zustand. Der rote Farblack und die grünen Bildbereiche sind im Vergleich mit anderen Gemälden gut erhalten. Im Ergebnis dieser Untersuchung erachtet Prof. Dr. Heydenreich diese Tafel als ein gut erhaltenes Werk von „Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt“ aus den Jahren um 1516-1520.

Wir danken Prof. Dr. Gunnar Heydenreich und Diana Blumenroth M.A. (CICS Köln) für die kunsttechnologische Untersuchung des Originals.

This small, finely painted panel depicts the Annunciation, a rare motif for Cranach's studio. The work has been examined by all relevant Cranach experts and its attribution is documented in numerous examinations.

The oldest expertise available for this work is by Max J. Friedländer, who described it in 1932 as, "[...] a very well preserved work by Lucas Cranach from the time around 1518." In 1961, Jacob Rosenberg confirmed the attribution of his colleague, who had died three years previously.

The painting was again examined in 1974 as part of the major exhibition of works by Cranach in Basel by Dieter Koepplin, who attributed it to the painter's studio. In the exhibition catalogue, he demonstrates the links between this work and an "Adoration of the Magi" which bears the same dimensions and displays remarkable similarity in colour palette and brushwork.

In April 2021, the painting finally underwent a technological analysis carried out by the Cranach Digital Archive and the Cologne Institute of Conservation Sciences of the TH Cologne (CICS) under the direction of Prof. Dr. Gunnar Heydenreich.

The panel was analysed using stereo-microscopy, RF analysis (Niton XLt), x-ray structural analysis, and infrared reflectography (Osiris 900-1700nm).

The infrared reflectography (IRR) showed that the preliminary drawing was carried out with a brush and drawing pen using a greyish-black liquid medium. The outlines and other structures were drawn in very confident strokes. The faces and hands were rendered with particular skill, taking account of the dimensions. The IRR also provided interesting insights into the amendments made to the under-drawing throughout the work's inception. For example, the dove and the messenger's staff held by the angel were slightly reduced in size, the hands and drapery slightly modified, and the decorative motifs on the canopy that were included in the preliminary drawing were not included in the final painted work.

Finally, the x-ray fluorescence analysis was able to detect traces of the following pigments in the painted surface: Lead white, lead-tin-yellow, vermilion, copper green, copper blue and iron oxide/ochre. The paint was applied in layers using brushes. The pattern on the canopy was scratched out of the red lacquer layer using sgraffito technique. The mortar between the bricks in the wall was first accentuated with finely incised lines. The x-ray pictures show that no significant changes were made to the composition between the under-drawing and the painted work.

The analysis demonstrates that the author of this work was very familiar with the materials and techniques used by the Cranach studio. The preliminary drawing is of particularly fine quality, as Prof. Dr. Heydenreich mentions in his report, and it displays similarity to known drawings and preliminary sketches attributed to Lucas Cranach the Elder.

Two of the drapery motifs found in the under-drawing are only cursorily rendered. It was the painter who realised the somewhat uniform patterns of drapery in the clothing, which even repeat themselves in the robe and gown of the Virgin. The hands are also much more finely rendered in the preliminary drawing than in the final work. The particular fineness of the under-drawing combined with the discrepancies between the preliminary drawing and the painted work suggest that Lucas Cranach the Elder himself may have drawn the composition onto the panel, whilst the painting was carried out by a member of the workshop

The panel is preserved in relatively good and stable condition. The red lacquer and the green pigments are especially well conserved in comparison to other works.

In conclusion of his analysis, Prof. Dr. Heydenreich regards this panel to be a well preserved work by 'Lucas Cranach the Elder and his studio', painted in around 1516-1520.

We would like to thank Prof. Dr. Gunnar Heydenreich and Diana Blumenroth M.A. (CICS Cologne) for carrying out the technological analysis of the original work.



MARTIN SCHAFFNER,
 Umkreis
 um 1478 – nach 1546 Ulm

MARTIN SCHAFFNER,
circle of
 ca. 1478 – after 1546 Ulm

2013 MARIENTOD
 Öl auf Holz. 28 x 111 cm

Verso verschiedene Sammlungssiegel.

THE DORMITION OF THE VIRGIN
 Oil on panel. 28 x 111 cm

With various collection stamps on the reverse.

Provenienz *Provenance*
 Sammlung Ahlswede – Auktion Neu-
 meister, München, 29.9.1999, Lot 630. –
 Seitdem in süddeutscher Sammlung.

€ 18 000 – 20 000



FLÄMISCHER MEISTER
 des 16. Jahrhunderts

FLEMISH SCHOOL
 16th century

2014 DAS ANTLITZ CHRISTI
 Öl auf Holz. 26,8 x 19,5 cm

Provenienz *Provenance*
 Deutsche Privatsammlung.

THE FACE OF CHRIST
 Oil on panel. 26.8 x 19.5 cm

€ 4 000 – 6 000

**GIOVANNI DA BOLOGNA
(GIOVANNI DI ALBERTINO
DA REGGIO DE SALAMONE)**

dokumentiert in Venedig und Treviso zwischen
1377 und 1389

**GIOVANNI DA BOLOGNA
(GIOVANNI DI ALBERTINO
DA REGGIO DE SALAMONE)**

documented in Venice and Treviso between 1377
and 1389

№2015 KREUZIGUNG MIT MARIA,
JOHANNES UND TRAUERNDEN
ENGELN

Tempera und Gold auf Holz.
165,4 x 77,2 cm

*THE CRUCIFIXION WITH THE
VIRGIN, SAINT JOHN, AND
MOURNING ANGELS*

*Tempera and gold leaf on panel.
165.4 x 77.2 cm*

Provenienz *Provenance*

Detlev Freiherr von Hadeln, Florenz. –
Wildenstein. – Sammlung Heinz Kisters,
Kreuzlingen. – Christie's, New York,
29.1.2014, Lot 108. – Dort vom jetzigen
Eigentümer erworben.

Literatur *Literature*

Cristina Guarnieri: Per un corpus della
pittura veneziana del Trecento al tempo
di Lorenzo, in: Saggi e Memorie di storia
dell'arte, XXX (2006), S. 1-132, S. 32f.

€ 370 000 – 450 000

Diese Kreuzigung stellt das einzige Werk in Privatbesitz des Giovanni da Bologna dar, eines Künstlers, der in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in Venedig und Norditalien – in Padua, Bologna und Treviso – tätig war. Die Bedeutung seiner Kunst erklärt sich – neben der hohen Qualität seiner Malerei – durch die vermittelnde Rolle, die er zwischen diesen Kunstzentren einnahm. Ihren Ursprung hatte seine Kunst in der Malerei Lorenzo Venezianos, dem führenden Künstler Venedigs in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. In Padua und Bologna kam er mit den Tendenzen einer neuen Malerei in Berührung, die er nach Venedig brachte. Diese neue Malerei des Festlands rekurrierte auf die Kunst Giotto vom Beginn des Jahrhunderts und zeichnete sich durch einen neuen Realismus sowie eine neue Intensität in der Darstellung von Emotionen aus. Nach Guarnieri wird „Giovanni da Bologna (...) als führender Vertreter einer Verbindung zwischen der bologneser und der venezianischen Kunst angesehen und entsprechend als wichtiger Vermittler der modernen Kunst, die langsam von der Terraferma ausgehend die müde und repetitive gotisch-byzantinisierende venezianische Schule durchdrang und wiederbelebte („... considerato ora il più felice rappresentante della fusione dei caratteri bolognesi con quelli veneziani e perciò tramite importante dell'arte moderna che dalla terraferma lentamente penetrava e rivitalizzava la stanca e ripetitiva scuola gotico-bizzantineggiante veneziana...“; Guarnieri, op. cit., S. 32). Diese Kreuzigung, die sich in mehreren bedeutenden Privatsammlungen befunden hat, ist ein herausragendes Beispiel dieser neuen Kunst Giovanni da Bolognas in der zweiten Hälfte des Trecento.

Eine Reihe von Dokumenten und signierten Werken bilden das Gerüst, um das Schaffen Giovanni da Bolognas zu rekonstruieren. In Treviso, damals Teil der venezianischen Terraferma, wird er in Dokumenten in den Jahren 1377 und 1378 als „magister Iohannes de Salamone impictor quondam ser Albertini de Regio“ erwähnt. 1385 ist er in Venedig gemeldet, 1389 setzt er sein Testament auf. Neben Venedig und Treviso ist er zudem in Padua und Bologna tätig.

Es haben sich vier signierte Werke von seiner Hand erhalten, die heute in bedeutenden Museen zu finden sind: Eine *Madonna dell'umiltà* in der Pinacoteca di Brera, Mailand (Abb. 1); eine weitere *Madonna dell'umiltà* in der Gallerie dell'Accademia, Venedig; eine *Krönung Mariens* im Denver Art Museum, Denver/Colorado (Abb. 2) sowie ein *Hl. Christophorus* in



den Civici Musei agli Eremitani, Padua. Weitere Werke befinden sich in der Pinacoteca Nazionale in Bologna sowie im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

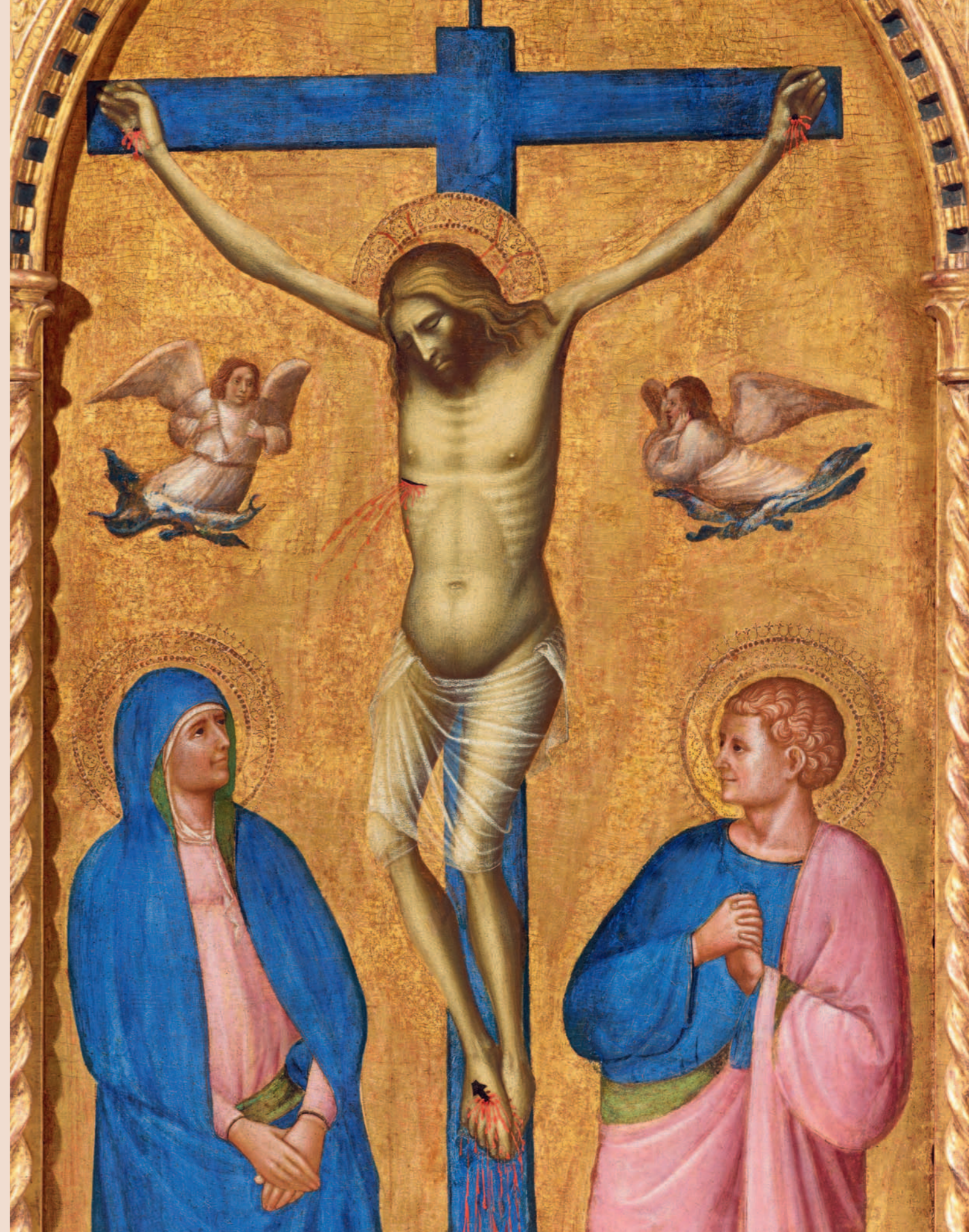
Giovanni da Bologna wird 1377 und 1378 in Dokumenten als „magister Iohannes de Salamone impictor quondam ser Albertini de Regio“ erwähnt. Es haben sich vier signierte Werke erhalten, die sich in bedeutenden öffentlichen Museen befinden.

Die vorliegende Kreuzigung beeindruckt durch die klare statuarische, geradezu monumentale Gestaltung der Figuren, vor allem Mariens und des hl. Johannes, die trauernd unter dem Kreuz stehen und zum Gekreuzigten blicken. Diese beiden Figuren offenbaren am ehesten, wie sehr Giovanni da Bologna die „gotisch-byzantinisierende“ Manier Venedigs hinter sich gelassen hat und den Betrachter durch eine klare Gestaltung zur Compassio, zum Mitleiden, auffordert. So klar die Figurenkomposition ist, so erhaben ist das Kolorit, ein Dreiklang aus leuchtendem Blau, Rot und Gold, der die Darstellung der Kreuzigung bestimmt. Dass es sich bei dieser Kreuzigung um einen bedeutenden Auftrag gehandelt hat, verdeutlicht die Tatsache, dass für das Blau Lapislazuli verwendet worden ist.

This Crucifixion scene is the only work by Giovanni da Bologna in private ownership. Giovanni da Bologna was active in Venice and northern Italy – in Padua, Bologna and Treviso – in the latter half of the 14th century. His work is of great art historical significance not only for its exceptional quality, but also for the mediating role he played between these artistic centres. His style had its origin in the painting of Lorenzo Veneziano, the leading artist of Venice in the second half of the 14th century. However, in Padua and Bologna he came into contact with a new manner of painting, and he brought these tendencies back to Venice. The artistic style developed on the mainland drew on the works of Giotto from the beginning of the century and was characterised by a new sense of realism as well as a new intensity in the depiction of emotions. According to Guarnieri, "Giovanni da Bologna (...) is considered the leading representative of the fusion between Bolognese and Venetian artistic characteristics and, accordingly, as an important mediator of modern art, which, beginning on the Terraferma, slowly permeated and revitalised the tired and repetitive Gothic-Byzantinising Venetian school (... considerato ora il più felice rappresentante della fusione dei caratteri bolognesi con quelli veneziani e perciò tramite importante dell'arte moderna che dalla terraferma lentamente penetrava e rivitalizzava la stanca e ripetitiva scuola gotico-bizzantineggiante veneziana..."; Guarnieri, op.cit., p. 32).



Abb. 1 / Ill. 1:
Giovanni da Bologna, Madonna dell'umiltà
© Pinacoteca di Brera, Mailand/Milan



This Crucifixion scene, previously housed in several important private collections, is an outstanding example of the new artistic style propagated by Giovanni da Bologna in the second half of the Trecento.

Giovanni da Bologna's oeuvre can be reconstructed on the basis of a series of documents and signed works. He is mentioned in documents from 1377 and 1378 in Treviso, which then formed part of the Venetian Terraferma, as "magister Iohannes de Salamone impictor quondam ser Albertini de Regio". In 1385 he is registered in Venice in the parish of San Luca, and he drew up his will in 1389. Besides Venice and Treviso, he was also active in Padua and Bologna.

Four signed works by Giovanni da Bologna have survived and are now housed in important public museums: A Madonna dell'umiltà in the Pinacoteca di Brera, Milan (fig. 1); another Madonna dell'umiltà in the Gallerie dell'Accademia, Venice; a Coronation of the Virgin in the Denver Art Museum, Denver/Colorado (fig. 2); and a St. Christopher in the Civici Musei agli Eremitani, Padua. Other works are housed in the Pinacoteca Nazionale in Bologna and in the Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Giovanni da Bologna is mentioned in documents in 1377 and 1378 as „magister Iohannes de Salamone impictor quonodam ser Albertini de regio. Four signed works by the artist have survived which are today housed in important public museums



Abb. 2 / Ill. 2:
Giovanni da Bologna, Marienkrönung /
The Coronation of the Virgin, Denver Art Museum,
Denver/Colorado © Mandadori Portfolio

This Crucifixion scene by Giovanni da Bologna is impressive for its stark, statuesque and monumental depiction of the figures, especially those of the Virgin and Saint John, who stand mourning beneath the cross looking up to Christ. These two figures most clearly reveal how far Giovanni da Bologna had left the "Gothic-Byzantinising" manner of Venice behind him and how, with the clear composition, he invited the viewer to participate in the suffering depicted in the image through active "compassio". The starkness of the figural arrangement is mirrored in the sublime colour palette of vivid red, blue, and gold that characterises this Crucifixion scene. The fact that this altarpiece was an important commission is shown in the use of lapis lazuli for the blue pigment.

Detlev von Hadeln – Forscher, Kenner, Sammler

Detlev von Hadeln (Abb. 3) war das seltene Glück beschieden, zugleich Forscher und Sammler zu sein – zu erforschen, was er sammelte und zu sammeln, was er erforschte. Diese Kreuzigung Giovanni da Bolognas befand sich einst in seiner Sammlung.

Einem hessischen freiherrlichen Geschlecht entstammend, studierte er in Jena Kunstgeschichte und wurde dort promoviert. Nach Stationen in Dresden und Berlin ließ er sich in Florenz nieder. Die venezianische Kunst, vor allem die Malerei und Zeichenkunst, wurden bereits zu Studienzeiten in Jena zu seinem Lebensthema. „Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance“, „Early Works by Tintoretto“, „Zeichnungen des Tizian“ oder „Handzeichnungen von G. B. Tiepolo“ lauten die Titel einiger seiner Publikationen. Er gab zudem die bedeutendste kunsthistoriographische Schrift des venezianischen Cinquecento heraus, Carlo Ridolfis *Meraviglie dell'arte*.

Seine Kunstsammlung wurde 1947, etwas mehr als ein Jahrzehnt nach seinem zu frühen Tod, in London versteigert. Spuren seiner Sammeltätigkeit finden sich jedoch in Museen und Archiven. So wird er etwa in den Büchern der New Yorker Kunsthandlung Knoedler & Co. als Käufer mehrerer Werke Carlo Crivellis geführt. In der Literatur und in Museumssammlungen finden sich zudem Kunstwerke, die einst Teil seiner Sammlung waren: ein hl. Hieronymus aus der Veronese-Werkstatt in der National Gallery of Art in Washington etwa (Abb. 4) oder ein Herrenbildnis von der Hand Domenico Tintoretts im Museum of Fine Arts Boston.

Die vorliegende Kreuzigung Giovanni da Bolognas zeigt, dass sein Interesse nicht nur der venezianischen Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert galt, sondern auch den Meisterwerken des Trecento.

Abb. 4 / Ill. 4:
Veronese, Werkstatt (wohl Benedetto Caliari), Hl. Hieronymus in der Wüste / *Workshop of Veronese (presumably Benedetto Caliari), Saint Jerome in the Wilderness* © National Gallery of Art, Washington

Detlev von Hadeln – Scholar, Connoisseur, Collector

Detlev von Hadeln (fig. 3) had the rare fortune of being both a scholar and a collector – to research what he collected and to collect the subject of his research. The present Crucifixion by Giovanni da Bologna once formed part of his collection.

*Born into a family of barons in Hesse, von Hadeln studied art history in Jena, where he also completed his doctorate. After stays in Dresden and Berlin he settled in Florence. The art of Venice, especially its paintings and drawings, had already occupied his interest during his studies in Jena and remained his passion throughout life. His publications included works such as "Venezianische Zeichnungen der Hochrenaissance", "Early Works by Tintoretto", "Zeichnungen des Tizian" and "Handzeichnungen von G. B. Tiepolo". He also edited the most important art historiographical writing of the Venetian Cinquecento, Carlo Ridolfi's *Meraviglie dell'arte*.*



Abb. 3/Ill. 3: Detlev von Hadeln, um 1930
© de Hadeln & Cie.

His art collection was sold at auction in London in 1947, just over a decade after his early death. Traces of his collection can be found in numerous museums and archives. He is mentioned, for example, in the account books of the New York art dealers Knoedler & Co. as purchasing several works by Crivelli. Paintings which once formed part of his collection can be found in publications and in many museum collections, such as the Saint Jerome from the studio of Veronese in the National Gallery of Art in Washington (fig. 4), or the Portrait of a Gentleman by Domenico Tintoretto in the Museum of Fine Arts in Boston.

This Crucifixion scene by Giovanni da Bologna reveals that his interests lay not only in Venetian art of the 15th to 18th century, but also the masterpieces of the Trecento.



**GIANNICOLA DI PAOLO,
GEN. LO SMICCA**

1460 Perugia – 1544 Perugia

**GIANNICOLA DI PAOLO,
CALLED LO SMICCA**

1460 Perugia – 1544 Perugia

2016 CHRISTUS ALS SCHMERZENS-
MANN

Öl auf Holz. 48 x 50,5 cm

CHRIST AS THE MAN OF SORROWS

Oil on panel. 48 x 50.5 cm

Provenienz *Provenance*

Europäische Privatsammlung.

€ 12 000 – 15 000

Christus ist in halber Länge mit hellgrauer Haut dargestellt, wie er aus seinem Grab aufsteigt. Mit einem kräftigen roten Bart und lockigem Haar, das auf seine Schultern fällt, einem kreuzförmigen Heiligenschein und einer Dornenkrone, dem geneigten Kopf und dem Blut, das aus den offenen Wunden tropft, gibt der Maler sein Leiden wieder. Obwohl er zweifellos tot ist, geht von seiner Figur Energie aus; der Maler stellt den Augenblick unmittelbar nach der Kreuzigung und dem anschließenden Tod dar, aber die stehende Figur scheint im Begriff zu sein, wieder aufzuerstehen. Der Raum ist in Vorder-, Mittel- und Hintergrund klar gegliedert, und die zentrale Figur des Christus steht im Mittelpunkt der Erzählung wie auch der Komposition.

Professor Andrea de Marchi schrieb die vorliegende Tafel dem Schüler Peruginos, Giannicola di Paolo zu, der in seiner perugianischen Werkstatt tätig war. Giannicolos Typologie der Figuren und die Verengung von Raum, Perspektive und Schattierungen sind tief von Perugino beeinflusst, von seinen Idealen der Ausgewogenheit und Symmetrie. Das vorliegende Werk – seine realistische Darstellung von Christus, seinen Gesichtszügen und seiner Körperhaltung – ist stark von Peruginos *Cristo in pietà* (1493-1498) inspiriert, das zuvor in der Cappella des Palazzo dei Priori und jetzt in der Galleria Nazionale dell'Umbria zu sehen war. Weitere Vergleiche lassen sich mit Peruginos Schmerzensmann mit dem heiligen Johannes dem Evangelisten und heiligen Josef von Arimathäa (1470-1490) anstellen, der zuvor in der Chiesa di San Pier Maggiore in Florenz und jetzt in der Sammlung Cassa di Risparmio der Stadt zu finden ist.

Laut Vasari benutzte Perugino Kartons als Grundlage für seine Kompositionen. Ausgehend von den existierenden Modellen wiederholte der Künstler seine Motive, um den zahlreichen Aufträgen gerecht zu werden, die er erhielt. Catherina Higgitt schlug unter anderem vor, dass Giannicola Zugang zu Peruginos Modellen hatte, die er kopierte, um seine eigenen Zeichnungen anzufertigen. Dies würde die frappierenden Ähnlichkeiten mit den oben erwähnten Werken Peruginos erklären.

Die vorliegende Tafel könnte um 1520 datiert werden: zu dieser Zeit arbeitete Giannicola di Paolo noch unter dem Einfluss seines Meisters, sein Stil hatte sich jedoch weiterentwickelt und nahm einige der Einflüsse Raffaels und der Hochrenaissance auf. Das Bild lässt sich sehr gut mit der 1516 für das Collegio del Cambio in Perugia geschaffenen Taufe Christi vergleichen und lässt sich leicht in eine stilistische Parabel zwischen dem Altarbild von Ognissanti (1506) und der Anbetung der Heiligen Drei Könige (späte erste Hälfte des 16. Jahrhunderts) einfügen, die sich heute im Louvre befindet.

For the English text see the following page.



Christ is depicted half-length, with pale grey skin, rising from his tomb. With a red beard and curly hair falling down on to his shoulders, a cruciform halo and a crown of thorns, the head leaning to one side and blood dripping from the open wounds, the painter has graphically rendered Christ's suffering. Although He is unquestionably dead, energy emanates from the figure; the painter has depicted the moment just after the Crucifixion and subsequent death, but the standing figure seems almost about to be resurrected. The work is clearly divided into a foreground, middle ground and background, with the central figure of Christ forming the focal point of both the composition and the narrative.

Professor Andrea de Marchi attributes the present panel to a pupil of Perugino, Giannicola di Paolo, active in his Perugian workshop. Giannicola's typology of the figures, the constriction of space, use of perspective and the colour palette are deeply influenced by Perugino's ideals of balance and symmetry. The present work – especially its realistic representation of Christ, his facial features and posture – is much inspired by Perugino's *Cristo in Pietà* (1493-1498), previously in the Cappella of the Palazzo dei Priori and now in the Galleria Nazionale dell'Umbria. Other comparisons can be made with Perugino's *Man of Sorrows with Saint John the Evangelist and Saint Joseph of Arimathea* (1470-1490), previously in the Church of San Pier Maggiore in Florence and now in the Collection of the Cassa di Risparmio in the same city.

According to Vasari, Perugino made use of cartoons as a basis for his compositions. Starting from the existing models, the artist repeated his motifs in order to carry out the great number of commissions he received. Catherina Higgitt, amongst others, has suggested that Giannicola had access to Perugino's modelli, which he copied to make his own drawings. This would explain the striking similarities to the above mentioned works by Perugino. The present panel is thought to date to around 1520. At that time, Giannicola di Paolo was still working under the influence of his master, but his style had evolved and absorbed some of the influences of Raphael and the High Renaissance. The picture compares very closely to the *Baptism of Christ* created in 1516 for the Collegio del Cambio in Perugia and can be easily inserted into a stylistic timeline between the *Ognissanti Altarpiece* (1506) and the *Adoration of the Magi* (latter first half of the 15th Century), now in the Louvre.



ANTWERPENER MEISTER

Mitte des 16. Jahrhunderts

ANTWERP SCHOOL

mid-16th century

2017 CUPIDO ÜBER DEN TOD
TRIUMPHIEREND

Öl auf Holz. 39 x 30,5 cm

CUPID TRIUMPHING OVER DEATH

Oil on panel. 39 x 30.5 cm

Provenienz *Provenance*
Europäische Privatsammlung.

€ 8 000 – 9 000

ANDREA SGUAZZELLA

tätig in Florenz im 16. Jahrhundert

ANDREA SGUAZZELLA

active in Florence in the 16th century

2018 DIE HEILIGE FAMILIE MIT DER HEILIGEN ELISABETH UND DEM JOHANNESKNABEN

Öl auf Holz. 56 x 59 cm

THE HOLY FAMILY WITH ST. ELISABETH AND THE INFANT JOHN THE BAPTIST

Oil on panel. 56 x 59 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Marius Mrotzek, Heidelberg. –
Alessandro Nesi, April 2021.

Literatur *Literature*

Über den Künstler: A. Nesi: Andrea
Sguazzella. Un dilemma sartesco,
Florenz 2018.

€ 20 000 – 25 000

Die Verbindung der vorliegenden Komposition mit Andrea del Sartos berühmter „Heiliger Familie“ im Louvre ist nicht zu übersehen. Allerdings verrät schon der zweite Blick, dass es sich dabei nicht um eine reine Kopie handelt, sondern um ein eigenständiges Werk eines anderen Malers aus dem unmittelbaren Umfeld Sartos.

Andrea Sguazzella, dem dieses Gemälde überzeugend von Marius Mrotzek zugeschrieben wurde, gehört zu den erst kürzlich näher erforschten Malern um den großen Florentiner des 16. Jahrhunderts (siehe Nesi, op. cit.). Er ist unter den Schülern derjenige, der den Meister 1518/19 an den königlichen Hof nach Paris begleitet und somit die Entstehung des Louvre-Bildes persönlich erlebt hat. Bezeichnend an diesem Bild sind vor allem die Gesichter von Elisabeth und Joseph, in denen sich Sartos Rezeption der Werke Michelangelos manifestiert. Andererseits hat der Maler des vorliegenden Bildes das Bildmotiv in ein kleineres Quadrat untergebracht und die Position der Figuren verändert. Während sich Elisabeth und Joseph, wie auf Sartos Bild auch, geradezu hinter dem Rücken Marias unterhalten, ist die Position des Johannes und seine Beziehung zu Jesus und Maria hier eine andere. Als Dreiergruppe zusammengefasst mit den Kindern, die beide die neu hinzugefügte Kreuzesfahne halten und damit bereits auf die Passion Christi hinweisen, verleiht Sguazzella seinem Bild eine andere Bedeutung. Im Gegensatz zu dem eindrucksvollen und auf Fernsicht konzipierten Großformat Sartos, handelt es sich hier um ein privates Andachtsbild.

Sguazzella Tafel ist auf Eichenholz gemalt, was für eine Entstehung in Frankreich spricht und nicht in Florenz nach dem Tode Andrea del Sartos 1630, wie so viele andere Gemälde von der Hand seiner Schüler. Vielleicht ist auch die Tatsache, dass unsere Komposition in ein Quadrat eingefangen ist, ein weiteres Argument für eine Entstehung im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Louvre-Bild, also um 1519/20. Denn auch Sartos Bild war zunächst kein Tondo, sondern wurde später zu einem Rundbild umgewandelt.

The link between this composition and Andrea del Sarto's famous "Holy Family" in the Louvre is unmistakable. However, at second glance one notices that this is not merely a copy, but a work in its own right by a painter from Sarto's immediate circle.

Andrea Sguazzella, to whom Marius Mrotzek has convincingly attributed this work, was an artist belonging to the circle surrounding the great 16th century Florentine master who has only recently gained the attention of scholars (see Nesi, op. Cit.). He was among the pupils who accompanied the master to the royal court in Paris in 1518/19, and therefore witnessed the genesis of the Louvre work first-hand. The faces of Elisabeth and Joseph, in which Sarto's reception of Michelangelo's works manifests itself, are particularly significant in this painting. However, the painter of this work has placed the composition in a smaller square format and changed the position of the figures. Whereas Elizabeth and Joseph, as in Sarto's painting, are shown conversing behind Mary's back, the position occupied by St. John, and thus his relationship to Jesus and Mary, has been amended. When combined as a group of three with the children, who are both depicted holding flags bearing the cross in an allusion to Christ's Passion, Sguazzella gives his picture a different meaning. In contrast to Sarto's imposing large format work, which was designed to



be viewed from the distance, this work was made as a private devotional painting.

Sguazzella's work is painted on an oak panel, which suggests that it was created in France and not in Florence after Andrea del Sarto's death in 1630, like so many other paintings by his students. The fact that this composition is in a square format may be another argument for it being created in immediate connection with the Louvre painting in around 1519/20, because Sarto's painting was also not a tondo at first, but was only later transformed into a circular painting.



**JACOPO NEGRETTI,
GEN. PALMA VECCHIO**

um 1487 Serina/Bergamo – 1528 Venedig

**JACOPO NEGRETTI,
CALLED PALMA VECCHIO**

around 1487 Serina/Bergamo – 1528 Venice

2019 **LIEGENDE VENUS IN EINER
LANDSCHAFT**

Öl auf Leinwand (doubliert).
112 x 165 cm

In zeitgenössischem Rahmen.

**RECUMBENT VENUS IN A
LANDSCAPE**

*Oil on canvas (relined). 112 x 165 cm
In a period frame.*

€ 600 000 – 800 000

Provenienz *Provenance*

Prinzessin Labadini, Mailand. – Graf Seilern, Paris. – Arthur Hamilton Lee, Viscount of Fareham, London, vor 1923. – Viscountess Ruth Lee of Fareham (née Ruth Godfrey). – Courtauld Institute, University of London, Lee of Fareham Collection, Nr 57. – Auktion Christie's, London, 25.11.1966, Lot 16. – Fine Arts Corporation, Delaware. – Sammlung J. Paul Getty, Sutton Place, Surrey. – J. Paul Getty Museum, Malibu. – Auktion Christie's, New York, 5.6.1980, Lot 112. – Europäischer Kunstbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

Italian Paintings at the Royal Academy, London, 1930. – J. P. Getty Museum, ständige Sammlung, Malibu/Kalifornien (vor 1990). – Peintres de Venise, Lodève 2000. – Giorgione – Bellini – Tiziano. Die Braut und die Göttin, Kunsthistorisches Museum, Wien, 2007. – Pittura Veneziana da Tiziano a Longhi, Tokyo 2007. – Amore e Psiche – la favola dell'Anima, Turin, Palazzo Barolo / Manuta, Palazzo Tè / Monza, Reggia Reale, 2013.

Literatur *Literature*

E. Fornoni: Notizie Biografiche su Palma il Vecchio, Bergamo 1886. – G. von Ludwig: Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 1903, S. 77. – T. Borenius: The Picture Gallery of Andrea Vendramin, 1923, Bd. 1, Nr. 12. – T. Borenius: A Catalogue of the Pictures... Collected by Viscount and Viscountess Lee of Fareham, London 1923-1926. – A. Locatelli-Milesi: Giacomo Palma il Vecchio, in: Bergomium, Bergamo 1928, VIII, S. 214. – A. Venturi: La storia dell'arte Italiana, Mailand 1928, S. 418 u. 436. – W. G. Constable: Dipinti di raccolte inglesi alla mostra italiana a Londra, in: Dedalo, 1930, S. 26. – G. Gombosi: Palma il vecchio, 1932, S. 174. – A. M. Spahn: Palma il vecchio, 1932, S. 180. – G. Gombosi: Palma il Vecchio, 1937, S. 137, 100. – B. Berenson: Italian Painters of the Renaissance, Venetian School, London 1957, Bd. I, S. 124. – G. Mariacher: Palma il Vecchio, 1968, S. 93 u. 101. – G. Mariacher: Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio, 1975, S. 207. – Philip Rylands: Palma il Vecchio, 1988, 67/2, S. 233f. – M. Vallés-Bled: Peintres de Venise, 2000, Ausst.-Kat., Lodève 2000, S. 20f, Nr. 8. – A. Gentili: Die Braut und die Göttin, Ausst.-Kat. Wien 2006. – AA. VV.: Pittura a Venezia da Tiziano a Longhi, Ausst.-Kat. Tokyo 2007, S. 32f, I 13-16. – Elena Fontanella (Hrsg.): Amore e Psiche – la favola dell'Anima, Ausst.-Kat. Turin/Manuta/Monza 2013.



Weibliche Akte finden sich früh in der italienischen Kunst, vornehmlich in Darstellungen der griechischen und römischen Mythologie. Niemals zuvor jedoch wurden sie mit einer Sinnlichkeit wiedergegeben wie bei den großen Venezianern zu Beginn des 16. Jahrhunderts, bei Giorgione, Palma Vecchio und Tizian. Wie Gentilini gezeigt hat, verbreitete sich die Darstellung der schlafenden Venus nach dem Erscheinen der neoplatonischen Schrift *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), die von entscheidender Bedeutung war für die Verbreitung klassischer Bildmuster. Eine der berühmtesten Xylographien der Publikation zeigt eine schlafende Nymphe, die von einem Satyr entdeckt wird, begleitet von der griechischen Inschrift *PANTON TOKADI*, „Mutter von Allem“ (vgl. Abb. 1). So wird die schlafende Nymphe mit der Venus Genetrix gleichgesetzt und der schöpferischen Kraft der Liebe inmitten der fruchtbaren Natur gehuldigt.

Das erste und berühmteste Beispiel dieser neuen Ikonografie stellt Giorgiones Dresdener Venus dar (vgl. Abb. 2). Palma Vecchio selbst hat das Thema mehrmals behandelt, wofür das vorliegende Gemälde ein exemplarisches Beispiel ist. Das Gemälde kann *ab antiquo* zurückverfolgt und als jenes Werk identifiziert werden, das im Nachlassinventar Palma Vecchios aus dem Jahr 1529 als „ein großes Gemälde auf Leinwand mit einem nahezu fertigen Akt“ bezeichnet wird, wobei ein zweites, größeres Gemälde, ein *tellero*, ebenfalls erwähnt wird. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts befand sich das Werke in mehreren herausragenden Sammlungen und wurde unter anderem in der Londoner Royal Academy und im Courtauld Institute ausgestellt. Es fand schließlich Eingang in eine der bedeutendsten US-amerikanischen Sammlungen, in jene J. Paul Gettys in Malibu.

Palma Vecchio reüssierte in Venedig zu Beginn des 16. Jahrhunderts und wurde vor allem durch Darstellungen junger Frauen berühmt, *Belle* genannt, die zwischen Idealdarstellung und Bildnis oszillieren. Palma Vecchios *Venus und Amor in einer Landschaft*, heute im Fitzwilliam Museum, Cambridge, kann als unmittelbares Vorbild für die vorliegende Komposition angesehen werden. (vgl. Abb. 3) Während der Akt in Cambridge aufgrund der Attribute zweifellos als Venus identifiziert werden kann und somit an die Tradition des Quattrocento anknüpft, offenbart die vorliegende Darstellung die Kenntnis der *Hypnerotomachia Poliphili*.

Obgleich die Figur des Amor mit seinen Attributen fehlt, kann der weibliche Akt als Venus identifiziert werden, wobei die weibliche Figur, die Göttin, aus jeglichem narrativen Zusammenhang und aus traditionellen Darstellungsmustern herausgenommen ist. Elemente wie der Haarschmuck, der Ehering und der Schleier (dem Symbol der weiblichen Keuschheit) sowie der Blick der Figur aus dem Bild – zu ihrem Gatten – verorten sie eher in das 16. Jahrhundert denn in eine ferne mythologische Welt. Im Gegensatz zu den zahllosen schönen jungen weiblichen Figuren, deren Gesten und Attribute uneindeutig bleiben, haben wir es hier mit Venus zu tun, die sich als Braut präsentiert. In ähnlicher Weise sollte zehn Jahre später Tizian die berühmte Venus von Urbino für Guidobaldo della Rovere malen – eine Liebesgöttin, die am Hofe im Schlafgemach liegend die jugendliche Braut in die Liebe einweist.

Die Infrarotreflektografie des Gemäldes zeigt einen vorzüglichen Erhaltungszustand und nahezu keine neueren Restaurierungen. Es weist

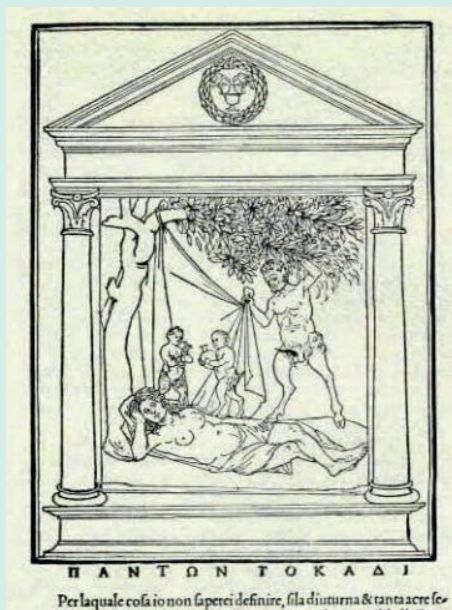


Abb. 1 / Ill. 1:
Schlafende Nymphe und Satyr, Holzschnitt,
aus: *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedig 1499



Abb. 2 / Ill. 2:
Giorgione / Tizian, Schlummernde Venus / *Sleeping Venus*, 1508/10
© bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden / Elke Estel / Hans-Peter Klut

zudem die charakteristischen Pentimenti der Werke Palma Vecchios auf, vor allem in der Stellung der Beine der Figur, die zuvor weiter ausgestreckt waren.

Der originale Intaglio-Rahmen ist ein Meisterwerk der venezianischen Rahmenkunst, er kann dem Meister Jacopo da Bergamo, einem Freund Palma Vecchios, zugeschrieben werden. Jacopo da Bergamo ließ sich bei der Gestaltung wahrscheinlich durch den berühmten Ara Grimani inspirieren, einem römischen Marmor aus dem ersten Jahrhundert vor Christus, der 1526 als Teil der Sammlung Grimani nach Venedig gelangte.

Female figures had appeared unveiled in earlier Italian art, usually in subjects based on Greek and Roman mythology, but they had never before been invested with the sensuality that the great Venetians, Giorgione, Palma and later Titian gave to them at the dawn of the XVI Century.

*As noted by Professor Gentilini, the new iconography of the sleeping Venus spread after the publication of the controversial Neoplatonic text *The Hypnerotomachia Poliphili* (1499), undoubtedly one of the pivotal references for the circulation of classical iconography in the Modern era. In one of its most famous xylographies, a sleeping nymph discovered by a satyr is accompanied by the Greek inscription PANTON TOKADI, To the genitrix of everyone/everything (ill. 1). This identified the sleeping nymph with Venus genitrix, thus creating a correspondence between the theme of the nymph and that of Venus sleeping in a landscape, in an homage to the generative power of love in the midst of nature's fecundity.*

The first and most famous example of this new iconography is Giorgione's Dresden Venus (ill. 2); Palma himself visited the subject several times, and the present painting certainly relates to the iconography described above.



Abb. 3 / Ill. 3:
Palma Vecchio, Venus und Amor /
Venus and Cupid
© The Fitzwilliam Museum, Cambridge

The painting can be traced ab antiquo and identified as the piece described in the post mortem inventory of Palma Il Vecchio, dated 1529, as “a large painting on canvas with an almost finished nude”, while a second larger painting (a tellero) of the same subject, also unfinished.

From the middle of the XIX century, the painting is recorded in the most distinguished and illustrious collections, and was displayed in London at the Royal Academy and the Courtauld Institute before finally landing in the property of one of the greatest American collectors, J. Paul Getty (ill. 4).

Palma il Vecchio, who established his career in Venice in the early XVI century, gained great fame specializing in portraits and representations of young women, called “Belle”, who the artist often depicted in a balance between portrait and idealization, nuptial celebration and mythology.

Palma’s Venus and Cupid in a Landscape now in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, is considered the direct model of the present composition (ill. 3). If the Cambridge subject can be unequivocally identified with Venus thanks to traditional attributes and is therefore still linked to the late Quattrocento tradition, the present version shows an awareness of the new approach introduced by the Hypnerotomachia Poliphili.

Although Cupid and his traditional arms are missing, the figure can be unquestionably identified as Venus; the intrinsic innovation of the present painting resides in the fact that the woman, the goddess, is completely removed from any narrative framework, in a total departure from the traditional representation of the subject. Furthermore, the addition of elements such as the pearl hair ornament, the nuptial rings and the veil (a symbol of a woman offering her purity), and the fact that her gaze is turned towards the exterior of the work and thus to the receiver of the offering – her husband and patron – place her firmly in the XVI century, rather than confining her to the far-off realms of mythology.

After countless beautiful young women were disguised with the gestures and attributes of mythology, here we have a Venus who openly presents herself as a bride. Ten years later, Titian’s famous Venus of Urbino work for Guidobaldo della Rovere would be painted with the same intent. There, the goddess – leaving the countryside behind – would arrive at Court to lie down on a bed and give lessons in love to an, understandably withdrawn, adolescent bride.

Infrared reflectography reveals the extremely good conservation of the canvas, with almost no signs of modern restoration and with the pentimenti typical of works by Palma; in particular, a different positioning of the legs which, in an earlier stage, were slightly more outstretched.

The carved frame, original for the painting, is a masterpiece that can be ascribed to Maestro Jacopo da Bergamo, a woodcarver who was a friend of Palma. Maestro Jacopo probably took inspiration for the decoration from the famous Ara Grimani, a Roman marble of the first century A.D. which arrived in Venice as part of the Grimani collection in 1526.



Abb. 4 / Ill. 4:
J. Paul Getty bei einem Empfang in seiner Residenz Sutton Place, Surrey / J. Paul Getty at a reception at Sutton Place, Surrey
© Bettmann

**MEISTER DER
STOCKHOLM-PIETÀ**
tätig Mitte des 16. Jahrhunderts

**MASTER OF THE
STOCKHOLM PIETÀ**
active mid-16th century

№2020 DIE MYSTISCHE VERMÄHLUNG
MIT DEM HL. JOHANNES UND
ENGELN

Öl auf Leinwand (doubliert).
150,2 x 109,9 cm.

**MYSTIC MARRIAGE WITH THE
INFANT SAINT JOHN THE BAPTIST
AND ANGELS**

Oil on canvas (relined). 150.2 x 109.9 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby's, New York, 30.1.2014,
Lot 10. - Dort vom jetzigen Eigentümer
erworben.

Literatur *Literature*

Über den Künstler: Federico Zeri: The
Master of the Stockholm Pietà, in: The
Burlington Magazine, XCII (1950),
S. 108-111.

€ 240 000 – 280 000

Diese mystische Vermählung der hl. Katharina mit dem Johannesknaben und Engeln stellt ein Altargemälde des Meisters der Stockholm-Pietà dar, einem Künstler, der Mitte des 16. Jahrhunderts in Norditalien, wohl in der Lombardei tätig war. Das große Format, die Komplexität der Komposition, der Reichtum des Kolorits, aber auch einige Bilderfindungen machen dieses Gemälde zu einem Hauptwerk dieses bemerkenswerten Künstlers.

Es war der große italienische Kunsthistoriker Federico Zeri, der 1950 als erster im Burlington Magazine Persönlichkeit und Schaffen dieses Künstlers umrissen hat (Zeri, op. cit.). Zeri trug eine Gruppe von Werken in bedeutenden öffentlichen Museen - in der National Gallery, London, in der Accademia Carrara, Bergamo, sowie im Nationalmuseum in Stockholm - zusammen, die dem in Siena und Rom tätigen Renaissance-Künstler Sodoma zugeschrieben wurden - nicht überzeugend, wie Federico Zeri befand. Er schrieb die Gemälde stattdessen einem Künstler zu, dem er einen markanten, eigenwilligen persönlichen Stil attestierte. Zeri vermutete einen Künstler, der von jenseits der Alpen nach Italien gekommen war und vor allem von der Kunst Sodomas, aber auch dem Manierismus Rosso Fiorentinos beeinflusst wurde, wobei die nordischen und manieristischen Elemente sich zu einer ganz eigenen Bildsprache fügten. Zeri taufte diesen Künstler nach dem Werk im Nationalmuseum (Abb. 1) mit dem Notnamen *Meister der Stockholm-Pietà*.

Vergleicht man das vorliegende Werk mit den Gemälden in London, Bergamo und Stockholm, bei denen es sich um kleinformatige Andachtsbilder handelt, fällt die Reife dieses Werks im Stil und Kolorit, in der Komposition und Figurenauffassung, aber auch in der Erzählfreude auf. Dargestellt ist eines der populärsten Themen der christlichen Ikonografie, das in der Renaissance von Künstlern wie Tizian, Correggio, Parmigianino und Lorenzo Lotto behandelt wurde, die mystische Vermählung der Hl. Katharina. Wie bei diesen Meistern wird die mystische Vermählung als intimes Ereignis dargestellt. Der Jesusknabe hockt auf dem Schoß der Muttergottes und setzt der in einem prachtvollen goldenen Gewand gekleideten, reich geschmückten jungen Heiligen den Ehering auf. Der Künstler bereichert diese Darstellung, indem er den Johannesknaben zur Gruppe hinzugesellt, der als Zeichen der Ehrerbietung knieend die Hand des Jesusknaben küsst. Anders als die meisten italienischen Meister, und darin der Tradition nördlich der Alpen folgend, erweitert der Meister der Stockholm-Pietà die intime Szene der mystischen Vermählung durch weitere Figuren, durch Engel, die dem Ereignis beiwohnen und durch ihre Anwesenheit die Pracht und Feierlichkeit des Geschehens steigern.

Die Zuschreibung dieses Gemäldes an den Meister der Stockholm-Pietà erfolgte durch Professor Francesco Frangi. Als großformatiges, ambitioniertes Altarwerk des Meisters der Stockholm-Pietà stellt es die bedeutendste Ergänzung des Œuvres dieses Künstlers dar, seit Federico Zeri ihn im Jahr 1950 aus der Taufe gehoben hat.

For the English text see the following pages.







Abb. 1/Ill. 1: Meister der Stokholm-Pietà, Beweinung Christi / Master of the Stockholm Pietà, The Lamentation of Christ © Nationalmuseum Stockholm

This altarpiece depicting the Mystic Marriage of Saint Catherine accompanied by the young Saint John and angels was painted by the Master of the Stockholm Pietà, a remarkable artist active in Northern Italy, presumably in Lombardy, in the mid-16th century. The large format of the work, the complexity of its composition, the richness of the colour palette, but also of the pictorial innovations convene to make this one of the artist's masterpieces.

The great Italian art historian Federico Zeri was the first to outline the personality and work of this artist in the Burlington Magazine in 1950 (Zeri, op. cit.). Zeri assembled a group of works housed in major public museums - the National Gallery in London, the Accademia Carrara in Bergamo, and the National Museum in Stockholm - that he considered to be unconvincingly attributed to Sodoma, a Renaissance artist active in Siena and Rome. He instead attributed the paintings to an artist to whom he attested a distinctive, idiosyncratic personal style. Zeri suspected a painter who came to Italy from north of the Alps and was primarily influenced by the art of Sodoma, but also by the Mannerism of Rosso Fiorentino, combining these Nordic and Mannerist elements to create a unique formal repertoire. Zeri christened this artist with the notname Master of the Stockholm Pietà after the work in the Swedish National Museum (fig. 1).

Comparing the present work with the paintings in London, Bergamo and Stockholm, which are small-format devotional paintings, one is struck by the maturity in style, colouration, composition and arrangement of the figures, but also by the profusion of narrative details. The work depicts the mystic marriage of St. Catherine, one of the most popular themes of Christian iconography, painted throughout the Renaissance by artists such as Titian, Correggio, Parmigianino and Lorenzo Lotto. As in the works of these masters, the mystic marriage is depicted as an intimate event. The Christ Child, seated in the lap of the Virgin Mary, places the wedding ring on the finger of the young saint, who is dressed in a splendid golden robe and richly adorned with jewellery. The artist enriches the group with the addition of the young Saint John, who kneels and kisses the hand of Jesus as a sign of reverence. Unlike most Italian masters, and following a tradition established north of the Alps, the master of the Stockholm Pietà expands the intimate scene of the mystic marriage to include angels who witness the event and increase its splendour and solemnity through their presence.

The attribution of this painting to the Master of the Stockholm Pietà was made by Professor Francesco Frangi. As an ambitious, large-scale altarpiece to be painted by this master, it represents the most significant addition to the artist's oeuvre since Federico Zeri introduced him in 1950.



GIROLAMO MIROLA

1530/35 Bologna (?) – 1570 Parma

2021 VENUS UND AMOR

Öl auf Leinwand (doubliert). 114 x 94 cm

VENUS AND CUPID

Oil on canvas (relined). 114 x 94 cm

Gutachten *Certificate*

Elisabetta Fadda (ohne Datum).

€ 30 000 – 40 000

Auf dem Keilrahmen bezeichnet: „No 213. Francesco Mazzuoli. Parmigiano pinx.“

Das vorliegende Gemälde steht in engem Zusammenhang mit einem der berühmtesten und raffiniertesten Bilder des Cinquecento, der „Madonna della Rosa“ von Francesco Mazzola, genannt Parmigianino, das sich heute in der Dresdener Gemäldegalerie Alte Meister befindet (Abb. 1). Elisabetta Fadda, die unser Gemälde als einzigartig und äußerst interessant beurteilt („unico e di estremo interesse“), sieht darin jedoch keineswegs eine Kopie nach Parmigianino, sondern schreibt es aufgrund der malerischen Qualität und den ikonografischen Besonderheiten dem Bologneser Künstler Girolamo Mirola zu, Hofmaler des Herzogs Ottavio Farnese von Parma und Piacenza.

Einer der Gründe für das besondere Interesse, das unser Gemälde beanspruchen darf, liegt demnach in der Umwandlung der Ikonografie von einem geistlichen Thema, der „Madonna mit Kind“, bei Parmigianino in das weltliche Sujet „Venus und Amor“. So wird insbesondere die Rose in der Hand von Parmigianinos Jesuskind zu einem Pfeil in Mirolas Version, der zusammen mit dem ebenfalls hinzugefügten Bogen am unteren Bildrand die Identifizierung als Amor erlaubt.

Möglicherweise hat bereits Parmigianino anfangs die Darstellung von „Venus und Amor“ beabsichtigt, zumindest zieht sein erster Biograf Ireneo Affò (1741-1797) diese Möglichkeit in Betracht. Affò berichtet von den Beobachtungen, die der Maler Benigno Bossi (1727-1792) vor dem Gemälde Parmigianinos in der Dresdener Gemäldegalerie gemacht habe (vgl. Ireneo Affò: *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma 1784, S. 71f.). Demnach habe Benigno Bossi noch die Flügel des Amors und den Schmuck der Venus als Pentimenti Parmigianinos gesehen. Elisabetta Fadda weist in ihrem Gutachten darauf hin, dass Parmigianinos Gemälde verschiedenen Restaurierungen unterzogen wurden, nachdem Bossi es im 18. Jahrhundert gesehen habe. Diese Restaurierungen könnten möglicherweise Details verändert haben, die Bossi noch gesehen und eine Deutung als „Venus und Amor“ nahegelegt haben könnten.

Elisabetta Fadda datiert das vorliegende Gemälde in die ersten Jahre von Girolamo Mirolas Aufenthalt in Parma, ca. 1556. Sie vergleicht die Darstellung der Venus mit den Nymphen auf einem Fresko des Künstlers im Palazzo del Giardino in Parma und hält es für denkbar, dass unser Gemälde anlässlich einer fürstlichen Hochzeit des Hauses Farnese entstanden sein könnte.

For the English text see the following page.





Abb. 1 / Ill. 1:
Parmigianino, Die Madonna mit der Rose /
Madonna of the Rose, 1529/30. Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr.: Gal.-Nr. 161
© bpk / Staatliche Kunstsammlungen Dresden /
Elke Estel / Hans-Peter Klut

Inscribed on the stretcher: "No 213. Francesco Mazzuoli. Parmegiano pinx."

The present painting is closely related to one of the most famous and refined paintings of the Cinquecento, the "Madonna della Rosa" by Francesco Mazzola, called Parmigianino, which is now kept in the Dresden Gemäldegalerie Alte Meister (see illustration). Elisabetta Fadda, who judges our painting to be unique and extremely interesting ("unico e di estremo interesse"), however, does not see it as a copy after Parmigianino at all, but attributes it to the Bolognese artist Girolamo Mirola, court painter to Ottavio Farnese, Duke of Parma and Piacenza, due to the painterly quality and the iconographic peculiarities.

One of the reasons for the special interest roused by this painting lies in the transformation of the iconography from a spiritual subject, the "Madonna and Child", in Parmigianino's work to the secular subject of "Venus and Cupid". Thus, the rose in the hand of Parmigianino's infant Jesus becomes an arrow in Mirola's version, which, together with the bow added at the bottom of the picture, allows for the figure's identification as Cupid.

It is possible that Parmigianino may also have intended his work to be a depiction of "Venus and Cupid" at the beginning; at least his first biographer Ireneo Affò (1741-1797) considers this a possibility. Affò mentions observations made by the painter Benigno Bossi (1727-1792) upon seeing Parmigianino's painting in the Dresden Gemäldegalerie (cf. Ireneo Affò: Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino, Parma 1784, pp. 71f.). Bossi mentioned that he still saw traces of the wings of Cupid and the jewellery of Venus as pentimenti in Parmigianino's work. Elisabetta Fadda points out in her expertise that Parmigianino's painting underwent various restorations after Bossi saw it in the 18th century. These restorations could possibly have altered details which Bossi may still have been able to see that suggested an interpretation of the work as "Venus and Cupid".

Elisabetta Fadda dates the present painting to the first years of Girolamo Mirola's stay in Parma, around 1556, and compares it to a depiction of Venus with nymphs on a fresco by the artist in the Palazzo del Giardino in Parma. She considers it conceivable that our painting may have been created on occasion of a princely wedding in the House of Farnese.



MARCELLUS COFFERMANS,
zugeschrieben

1524 Helmond – 1581 Antwerpen

MARCELLUS COFFERMANS,
attributed to

1524 Helmond – 1581 Antwerp

2022 THRONENDE MADONNA MIT
KIND UND DREI ENGELN

Öl auf Holz. 18 x 14,5 cm

In einem geschnitzten und vergoldeten
neugotischen Rahmen.

*THE VIRGIN ENTHRONED WITH
CHILD AND ANGELS*

Oil on panel. 18 x 14,5 cm

*In a Gothic Revival carved giltwood
frame.*

Provenienz *Provenance*

Auktion Nagel, Stuttgart, 17.3.2005,
Lot 465. – Seitdem in süddeutscher
Privatsammlung.

€ 8 000 – 10 000

**NORDITALIENISCHER
MEISTER**

der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts

NORTH ITALIAN SCHOOL

second half 16th century

2023 NOLI ME TANGERE

Öl auf Leinwand (doubliert).

255 x 155 cm

NOLI ME TANGERE

Oil on canvas (relined). 255 x 155 cm

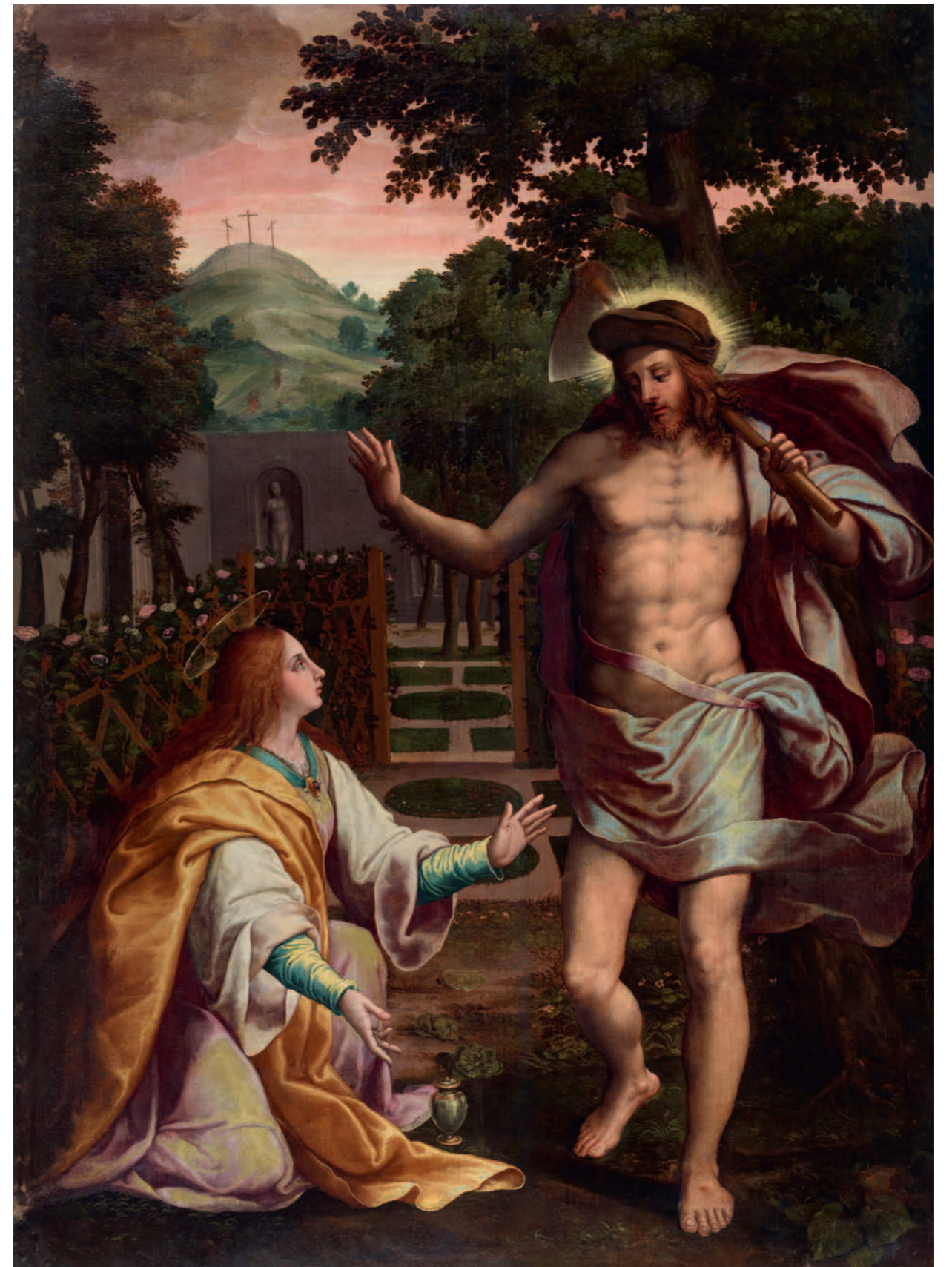
Provenienz *Provenance*

Berliner Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Der Autor dieses monumentalen Gemäldes ist in der Vergangenheit nach Bologna, Mantua und in das Veneto verortet worden, Namen wie Pozzoserrato und Lavinia Fontana sind mit ihm assoziiert worden. Sicher dürfte sein, dass es in Oberitalien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden ist und für den Altar einer Kirche bestimmt war.

In the past, the author of this monumental work has been located to Bologna, Mantua and the Veneto, with names such as Pozzoserrato and Lavinia Fontana suggested. It can be established for certain that the work was painted in Northern Italy in the second half of the 16th century and that it was intended as a church altarpiece.





BARTHOLOMÄUS BRUYN

D. J., zugeschrieben

seit 1550 in Köln nachweisbar, gest. vor 1610

BARTHOLOMÄUS BRUYN

THE YOUNGER, attributed to

documented in Cologne since 1550, died before 1610

2024 BILDNIS EINER FRAU

Öl auf Holz. 49 x 33 cm

PORTRAIT OF A LADY

Oil on panel. 49 x 33 cm

Provenienz *Provenance*

585. Lempertz-Auktion, Köln, 19.11.1981,
Lot 28. – Seitdem in rheinischem Privat-
besitz.

€ 12 000 – 14 000



**ITALO-FLÄMISCHER
MEISTER**

des 16. Jahrhunderts

ITALIAN-FLEMISH SCHOOL

16th century

2025 VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Öl auf Holz. 25 x 35 cm

THE ANNUNCIATION

Oil on panel. 25 x 35 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutscher Privatbesitz.

€ 5 000 – 6 000

**IPPOLITO SCARSELLA,
GEN. SCARSELLINO**

1550 Ferrara – 1620 Ferrara

**IPPOLITO SCARSELLA,
CALLED SCARSELLINO**

1550 Ferrara – 1620 Ferrara

2026 ANBETUNG DER HIRTEN

Öl auf Leinwand (doubliert).
81,6 x 117,3 cm

*THE ADORATION OF THE
SHEPHERDS*

Oil on canvas. 81.6 x 117.3 cm

Provenienz Provenance

Possibly Gaspar de Haro y Guzman,
Marques del Carpio ed Eliche (1629-1685)
and by inheritance to Donna Catalina
Méndez de Haro, Palazzo della Vigna
presso Porta San Pancrazio, Rome. – John
Grenville-Temple, San Diego, by 1911. –
Joseph Mayo, Beverley Hills, by 1959. –
Dr. George H. Walker, San Diego, in 1959.
– Sotheby's New York 5.6.2014, Lot 6.

€ 40 000 – 60 000

Das vorliegende Bild von Ippolito Scarsella offenbart das starke Interesse dieses Malers aus Ferrara an der venezianischen Kunsttradition, was sicher als ein Ergebnis seines vierjährigen Aufenthalts in der Werkstatt von Veronese ab ca. 1570 zu verstehen ist. Die satten, leuchtenden Farben und die malerische Behandlung der Bildmotive folgen aber auch der klassischen venezianischen Malerei, die in den Werken von Tizian, Tintoretto, Schiavone oder der Bassanos gipfelte. Dieses Werk erinnert in seiner nächtlichen Szenerie jedoch vor allem an Jacopo und Francesco Bassano. Die nächtliche Inszenierung des biblischen Ereignisses verleiht der breitangelegten Komposition eine geheimnisvolle Atmosphäre, die die Passion Christi zu antizipieren scheint. Dabei wird die Dunkelheit der Nacht allein von dem göttlichen Glanz des Kindes und dem himmlischen Licht der musizierenden Engel erhellt. Angesichts dieses spärlichen Lichtes schafft der Maler eine intime Stimmung und verhaltene Dramatik.

Scarsellinos vorliegende „Anbetung der Hirten“ kann möglicherweise mit einem Gemälde identifiziert werden, das als eines der Werke im Palazzo della Vigna presso Porta San Pancrazio in Rom in einem Inventar aufgeführt wird. Die Beschreibung „un quadro che rappresenta la Natività di Nostro Signore con Gloria et Angeli, die mano di Scarzellino di Ferrara di palmi 4, e 3“ entpricht unserem Gemälde, wenngleich die alten Maßeinheiten nicht genau umgerechnet werden können (M. A. Novelli: Scarsellino, 2008, Nr. 85, 141 und 190).

This painting by Ippolito Scarsella reveals the strong interest of this artist from Ferrara in the Venetian tradition, which he almost certainly developed as a result of his four-year stay in the workshop of Veronese starting in around 1570. However, the vivid, luminous colours and the painterly treatment of the motifs also follow the classical Venetian school, which culminated in the works of Titian, Tintoretto, Schiavone and the Bassanos. This work, however, is particularly reminiscent of those of Jacopo and Francesco Bassano in its nocturnal setting. Depicting the Biblical story at night lends this expansive composition a mysterious atmosphere that seems to anticipate the Passion of Christ. The surrounding darkness is illuminated solely by the divine radiance of the Child and the heavenly light of the angels making music. The use of this sparse lighting allows the painter to create a mood of intimacy and restrained drama.

This depiction of the “Adoration of the Shepherds” may be identical to a painting listed in the inventory of the Palazzo della Vigna, presso Porta San Pancrazio in Rome. The description “un quadro che rappresenta la Natività di Nostro Signore con Gloria et Angeli, die mano di Scarzellino di Ferrara di palmi 4, e 3” corresponds to the composition of this work, although the ancient units of measurement cannot be accurately converted (M. A. Novelli: Scarsellino, 2008, nos. 85, 141 and 190).





FLORENTINER MEISTER
des 16. Jahrhunderts

FLORENTINE SCHOOL
16th century

2027 **PORTRAIT DES PIERO DI PIERO BINI**
Öl auf Holz (parkettiert). 89 x 68 cm

PORTRAIT OF PIERO DI PIERO BINI
Oil on panel (parquetted). 89 x 68 cm

Provenienz *Provenance*
Italienischer Privatbesitz.

€ 12 000 – 15 000

Dieses Portrait eines Mitglieds der alten florentinischen Patrizierfamilie Bini, Piero di Piero Bini, entstand wohl im Jahre 1588 und kann womöglich dem Florentiner Maler Giovanni Maria Butteri zugeschrieben werden, der auch weitere Mitglieder der Familie porträtierte. So wurde auch der Bruder des hier Dargestellten, Giovanni di Piero Bini, in vergleichbarer Weise von Butteri porträtiert und mit derselben Jahreszahl 1588 versehen, sodass es sich bei den Gemälden wahrscheinlich um eine Serie von Familienporträts handelt. Das Portrait von Giovanni di Piero Bini wurde am 4.6.2013 bei Sotheby's in London versteigert und die Zuschreibung zu Butteri laut dortigem Katalogtext schriftlich von Dott. Carlo Falciani bestätigt.

This portrait of Piero di Piero Bini, a member of the old Florentine patrician family Bini, is thought to have been painted in 1588 and can possibly be attributed to the Florentine painter Giovanni Maria Butteri, who painted portraits of other members of the family. The sitter's brother, Giovanni di Piero Bini, was portrayed in a similar way by Butteri in a painting also dated 1588, so that the works can perhaps be interpreted as a series of family portraits. The portrait of Giovanni di Piero Bini was auctioned at Sotheby's in London on 4.6.2013 and, according to their catalogue, the attribution to Butteri was confirmed in writing by Dott. Carlo Falciani.

**JACOPO NEGRETTI,
GEN. PALMA IL GIOVANE,**
zugeschrieben
1548 Venedig – 1628 Venedig

**JACOPO NEGRETTI,
CALLED PALMA IL GIOVANE,**
attributed to
1548 Venice – 1628 Venice

2028 **ANBETUNG DES KINDES**
Öl auf Leinwand. 49,8 x 31 cm

**THE ADORATION OF THE
CHRIST CHILD**
Oil on canvas. 49.8 x 31 cm

€ 5 000 – 6 000



Provenienz *Provenance*
Schweizer Privatsammlung. – Durch Erbgang an Süddeutsche Privatsammlung.

Auf der Rückseite Klebezettel, darauf Zuschreibung an Jacopo Palma il Giovane durch Hermann Voss (ohne Datum).

With a label on the reverse upon which the work is attributed to Jacopo Palma, il Giovane by Hermann Voss (undated).

JACOPO LIGOZZI

1547 Verona – 1627 Florenz

2029 KREUZTRAGENDER CHRISTUS

Öl auf Leinwand. 104,5 x 81 cm

CHRIST CARRYING THE CROSS

Oil on canvas. 104.5 x 81 cm

Gutachten *Certificate*

Sandro Bellesi, Sesto Fiorentino (ohne Datum).

€ 12 000 – 15 000

Annähernd ganzfigurig und in einem engen Bildausschnitt zeigt das vorliegende Gemälde den dornengekrönten Christus, der mit beiden Händen das auf seiner Schulter ruhende Kreuz umfasst. Vor dem tiefdunklen Hintergrund leuchten die strahlenden Rot- und Blautöne der Gewänder Christi, die mit scharfkantigen Faltenwürfen wiedergegeben werden. Sowohl das Thema des kreuztragenden Christus als auch die nahansichtige Wiedergabe in einem enggefassten Bildausschnitt waren in der Zeit der Gegenreformation besonders beliebt, ermöglichten sie doch dem gläubigen Betrachter das empathische Nachempfinden des Leidens Christi. Ein prominenter Vertreter dieser künstlerischen Zielsetzungen der Gegenreformation war der in Verona geborene, aber vor allem in der Toskana tätige Maler Jacopo Ligozzi, dem Sandro Bellesi das vorliegende Gemälde, das er im Original gesehen hat, zugeschrieben hat und als eines der ausdrucksvollsten religiösen Werke des Künstlers bezeichnet („L'opera, catalogabile tra le espressioni più intense della poetica sacra di Ligozzi“).

Ligozzi, der „pittore universalissimo“ wie ihn der Titel einer ihm 2014 gewidmeten Florentiner Ausstellung nennt, war nach seiner Übersiedelung nach Florenz zunächst als Hofkünstler der Medici tätig und erlangte ersten Ruhm mit seinen in leuchtenden Wasser- und Deckfarben minutiös ausgeführten naturwissenschaftlichen Darstellungen sowie Werken für die ephemeren Fest- und Trauerarchitekturen der toskanischen Großherzöge. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts wandte sich Ligozzi zunehmend der religiösen Malerei zu und schuf zahlreiche Altargemälde für bedeutende Kirchen und Klöster der Toskana. Sandro Bellesi sieht in ihm eine der originellsten und interessantesten Künstlerpersönlichkeiten, die in der Toskana zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert tätig waren („personalità artistica tra le più originali e interessanti attive in Toscana tra Cinquecento e Seicento“).

This painting shows Christ crowned with thorns, carrying the cross over one shoulder with both hands. The radiant reds and blues of Christ's robes, rendered with angular folds, shine out against the dark background. Both the theme of Christ carrying the cross and the close-up rendering in a narrow image were particularly popular during the time of the Counter-Reformation, as they enabled the devout observer to better empathise with Christ's suffering. A prominent follower of the artistic objectives of the Counter-Reformation was the painter Jacopo Ligozzi, who was born in Verona but worked mainly in Tuscany. Sandro Bellesi attributes the present work, which he has examined in the original, to Ligozzi, describing it as one of the artist's most expressive religious works (“L'opera, catalogabile tra le espressioni più intense della poetica sacra di Ligozzi“).

Ligozzi, the “pittore universalissimo” as he was referred to in the title of a Florentine exhibition dedicated to him in 2014, was initially active as a court artist for the Medici after moving to Florence and first achieved fame with his meticulously executed scientific images, carried out in a luminous mix of watercolours and opaque colours, as well as his ephemeral painted architectural settings for the festivities and funerals of the Tuscan grand dukes. Towards the end of the 16th century, Ligozzi increasingly turned to religious painting and created numerous altarpieces for important churches and monasteries in Tuscany. Sandro Bellesi sees him as one of the most original and interesting artistic personalities active in Tuscany between the 16th and 17th centuries (“personalità artistica tra le più originali e interessanti attive in Toscana tra Cinquecento e Seicento“).



**ANTIVEDUTO
GRAMMATICA**

um 1571 Rom – 1626 Rom

**ANTIVEDUTO
GRAMMATICA**

acround 1571 Rome – 1626 Rome

2030 DER HL. JOSEPH MIT DEM
CHRISTUSKNABEN
Öl auf Leinwand (doubliert). 187 x 137 cm

*SAINT JOSEPH WITH THE
CHRIST CHILD*

Oil on canvas (relined). 187 x 137 cm

Gutachten *Certificate*
Prof. Pierluigi Carofano.

Provenienz *Provenance*
Italienische Privatsammlung

Literatur *Literature*
Zum Künstler, vgl. G. Papi: Antiveduto
Grammatica, 1995.

€ 25 000 – 30 000

Die Zuschreibung dieses großformatigen Gemäldes an den römischen Maler Antiveduto Grammatica geht zurück auf Prof. Pierluigi Carofano. Hierzu liegt eine schriftliche Mitteilung vor. Prof. Carofano (Autor u. a. von „Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento“, 2005) vergleicht hier das vorliegende Gemälde mit anderen Werken des Malers, u. a. der Darstellung „Der Schutzengel“ im Kloster von S. Agostino in Rom. Wie bei diesem Vergleichsbeispiel, dürfte es sich auch bei der vorliegenden Tafel um ein Altarbild handeln.

Die ungewöhnliche Ikonographie des Bildes, nämlich die Darstellung des Heiligen Josefs mit dem Christuskind, ist ein Bildsujet, das vor allem die Jesuiten nach dem Trienter Konzil propagierten. Papst Pio V. griff die neuen Impulse seinerzeit auf, mit denen die katholische Ethik durch Beispiele mit Episoden aus dem Leben der Heiligen Familie bereichert werden sollte.

Der Legende nach wurde Grammatica überraschend in einer römischen Taverne geboren, obwohl seine Familie aus Siena stammte. Nach einer Ausbildung bei Giovanni Domenico Angelini, ließ er sich 1591 in Rom mit einer eigenen Werkstatt nieder, in der ein Jahr später auch Caravaggio kurze Zeit arbeitete. Es spricht für die rasche Karriere Grammaticas, dass er bereits 1593 Mitglied der Accademia di San Luca wurde und das Vertrauen ihrer zwei wichtigsten Förderer gewann, das des Kardinals Federico Borromeo und dasjenige von Francesco Maria Bourbon del Monte.

The first scholar to suggest the attribution of this large-scale painting to the Roman artist Antiveduto Grammatica was Professor Pierluigi Carofano, and a written communication exists to support this. Prof. Carofano (author of "Luce e ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura toscana del Seicento, 2005, among other publications) has compared this painting to others by the artist, including "The Guardian Angel" in the monastery of S. Agostino in Rome. Like the comparison piece, the present panel was presumably also painted as an altarpiece.

The unusual iconography of the painting, depicting St. Joseph with the Christ Child, was a pictorial subject especially propagated by the Jesuit Order following the Council of Trent. Pope Pius V adopted many of the new impulses emerging at the time which suggested that Catholic ethics should be enriched by examples from the life of the Holy Family.

According to legend, Antiveduto Grammatica was born unexpectedly in a Roman tavern, although his family was originally from Siena. After training under Giovanni Domenico Angelini, he settled in Rome in 1591 to found his own workshop, in which Caravaggio also worked for a short time a year later. It speaks for Grammatica's rapid career that he became a member of the Accademia di San Luca as early as 1593 and soon gained the support of its two most important patrons, Cardinal Federico Borromeo and Francesco Maria Bourbon del Monte.



GIOVANNI SERODINE

1594 Ascona oder 1600 Rom – 1630 Rom

GIOVANNI SERODINE

1594 Ascona or 1600 Rome – 1630 Rome

2031 JOHANNESKNABE AM BRUNNEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 76 x 64 cm

*THE YOUNG JOHN THE BAPTIST
AT A WELL*

Oil on canvas (relined). 76 x 64 cm

Provenienz *Provenance*

Londoner Kunsthandel. – Italienischer
Privatbesitz.

€ 60 000 – 80 000

Dr. Rudy Chiappini schrieb dieses Gemälde vor kurzem im Rahmen eines ausführlichen Aufsatzes dem bisher aus 15 seit alters her bekannten Werken bestehenden Oeuvre von Giovanni Serodine zu.

Giovanni Serodine stammte aus einer Tessiner Stuckateurfamilie und wurde in Rom ausgebildet, wo er sich bereits früh Anerkennung verschaffte. Seinen ersten dokumentierten Auftrag – ein Fresco für die Chiesa della Concezione in Spoleto – erhielt er im Jahre 1623. Weitere öffentliche Aufträge folgten, doch bedauerlicherweise endete diese erfolgreiche Karriere nach weniger als einem Jahrzehnt mit dem Tod von Serodine im Jahre 1630. Schon in dieser kurzen Zeit entwickelte der Schweizer Serodine einen charakteristischen Personalstil, dessen naturalistische Neigung und formale Spannung deutlich von Caravaggio beeinflusst wurde und sich durch eine ausdrucksstarke Wiedergabe der Wirklichkeit auszeichnet. Neben diesem exzentrischen Stil findet sich in seinen Werken immer auch ein starker spiritueller Ansatz: das zentrale Ziel des Künstlers war stets, die ursprüngliche Bedeutung des religiösen Ereignisses herauszuarbeiten. Um dies zu erreichen, legte Serodine häufig ein stärkeres Gewicht auf die erzählerische Beschreibung religiöser Begebenheiten, während er formale Attribute der Heiligen und damit die Rhetorik der Komposition zurücktreten ließ.

Dr. Chiappinis Zuschreibung beruht auf einer stilistischen Analyse unseres Gemäldes im Vergleich zu anderen Werken Serodines. Die Frische und Unmittelbarkeit des Duktus, die bisweilen undefinierte Behandlung der Anatomie, der gekonnte Einsatz von Chiaroscuro – dramatisch und doch feinfühlig –, sowie die Wiedergabe der durch Lichtreflexe ausgeschmückten Stoffe sind demnach typisch für den Künstler. Dr. Chiappini ordnet unser Bild in Serodines frühe Schaffensphase ein und stellt eine Nähe zu Werken in Ascona sowie zu dem Gemälde der Heiligen Margaretha, heute im Museo del Prado, Madrid, fest. Er vermutet, dass es sich bei dem in unserem Gemälde dargestellten kleinen Jungen, trotz fehlender traditioneller Attribute, um Johannes den Täufer handeln könnte. Serodines Neigung entsprechend, die erzählerischen gegenüber den formalen Aspekten religiöser Themen zu bevorzugen, um die Essenz des Erzählten herauszuarbeiten, wird der Heilige hier als das dargestellt, was er war: ein kleiner Junge aus bescheidenen Verhältnissen, bereit für seinen göttlichen Auftrag. Diese Betonung des Alltäglichen in der Darstellung verdeutlicht die intime und persönliche Lesart der Bibel durch Serodine, die auch dem Betrachter einen unmittelbaren Zugang ermöglicht.

For the English text see the following page.



Dr Rudy Chiappini recently added this work to the known corpus of 15 paintings that make up the oeuvre of Giovanni Serodine in the context of an extensive article.

Serodine was born into a family of plasterers from Tessin and was taught to paint in Rome, where he achieved renown early in his career. His first documented commission was for a fresco for the Chiesa della Concezione in Spoleto in 1623. Further public commissions were to follow, but sadly his successful career ended after less than a decade with Serodine's untimely death in 1630. Even in this short period, the Swiss artist was able to develop a unique personal style characterised by an expressive rendering of reality, the naturalistic tendencies and formal tensions which were strongly influenced by Caravaggio. Alongside this eccentric style, his work displays a prominent spirituality: The artist's primary goal was to uncover the core meaning behind religious events. In following this end, Serodine often placed greater emphasis on the narrative dimensions of religious stories than on the formal attributes of the saints and thus the rhetorical component of his compositions.

Dr. Chiappini's attribution is based on a stylistic analysis of our painting in comparison to other works by Serodine. The freshness and immediacy of the brushstrokes, the at times undefined treatment of the anatomy, the skilful use of chiaroscuro in a way that is dramatic yet delicate, as well as the rendering of the fabrics, embellished by reflected light, are typical of the artist. Dr. Chiappini places our painting in Serodine's early creative period, noting a proximity to works in Ascona as well as to the painting of Saint Margaret now in the Museo del Prado in Madrid. He suspects that the little boy depicted in our painting, despite the lack of traditional attributes, could be John the Baptist. In keeping with Serodine's tendency to favour the narrative over the formal aspects of religious subjects in order to bring out the essence of the story, the saint is depicted here for what he was: A young boy of humble origins, ready for his divine mission. This emphasis on the everyday aspects of the depiction highlights Serodine's intimate and personal interpretation of the Bible, to which he provides the viewer direct access in his works.



SANTE CREARA

1570 Verona – 1630 Verona

2032 CHRISTUS AM ÖLBERG
Öl auf Schiefer. 56 x 30 cm (oben abgerundet)

AGONY IN THE GARDEN

Oil on slate. 29 x 19.5 cm

€ 14 000 – 16 000

Sante Creara gehört zu den kleineren und erst in jüngerer Zeit erforschten Veroneser Meistern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sein Stil erhielt die wichtigsten Impulse von seinem Lehrer Felice Brusasorzi (1539-1605). Gerne haben beide Künstler, ebenso wie Alessandro Turchi, der ebenfalls sein Schüler war, auf polierten Schieferplatten gemalt und das Schwarz des Materials als nächtlichen Hintergrund wirkungsvoll für ihre Kompositionen zu nutzen gewusst.

Wir danken Professor Bernard Aikema für die Zuschreibung dieses Bildes an Sante Creara.

Sante Creara is was among the minor Veronese masters of the first half of the 16th century whose works have only recently gained the attention of scholars. His style was most heavily influenced by his teacher Felice Brusasorzi (1539 – 1605). Like Alessandro Turchi, also a pupil of Brusasorzi, both artists painted on polished slate and were masters in using the dark colour of the substrate material effectively as a nocturnal background for their compositions.

We would like to thank Professor Bernard Aikema for the attribution of this painting to Sante Creara.

JOOS DE MOMPER

1564 Antwerpen – 1635 Antwerpen

2033 BERGLANDSCHAFT MIT FURT

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

*MOUNTAIN LANDSCAPE
WITH A FORD*

Oil on panel (parquetted). 51 x 66.5 cm

Gutachten *Certificate*

Walther Bernt, München, 7.7.1969
(in Kopie).

Provenienz *Provenance*

Auktion Lepke, Berlin, 21.3.1934, Lot 669. –
Bayerische Privatsammlung. – 505. Lem-
pertz-Auktion, Köln, 27.-29.11.1969,
Lot 146. – Kunsthandlung G. Cramer,
Den Haag. – 1974 Privatsammlung
Baden-Württemberg.

Literatur *Literature*

Klaus Ertz: Josse de Momper der Jüngere
(1564-1635). Die Gemälde mit kritischem
Oeuvrekatalog, Freren 1986, S. 462,
Nr. 19, Abb. S. 330.

€ 40 000 – 45 000

Unser Gemälde einer Berglandschaft mit Furt zählt zu den frühesten Werken des flämischen Landschaftsmalers Joos de Momper. Klaus Ertz datiert es in die späten 80er Jahre des 16. Jahrhunderts und sieht noch starke Anklänge an eine zwar dokumentarisch bislang nicht belegbare, jedoch als sicher anzunehmende Italienreise des Künstlers in den frühen und mittleren 80er Jahren. Neben dem Einfluss Paul Brils, dessen Werke Momper in Rom studiert haben dürfte, ist auch der starke Wechsel von Licht und Schatten für das Frühwerk des Antwerpener Malers charakteristisch. Im vorliegenden Gemälde führt diese Lichtregie zu einer sicher auch inhaltlich motivierten starken Beleuchtung der inselartigen Erhebung im mittleren Vordergrund mit einer Kapelle und einem Kreuz. Die linke Bildhälfte wird von den für Momper typischen schroffen Felsformationen mit bekrönenden Burganlagen dominiert, während der Blick des Betrachters in der rechten Bildhälfte und in der Mitte weit in die Ferne schweift, wo sich die Landschaft in hellblauen Farbnuancen nahezu auflösen scheint.

Wie in den meisten Landschaften Mompers stammen auch beim vorliegenden Gemälde die Staffagefiguren von einer anderen Hand. Ertz zufolge handelt es sich dabei um seinen Antwerpener Künstlerkollegen Sebastiaen Vrancx (1573-1647), von dem u.a. das hervorragend gemalte Bauernpaar in der unteren linken Bildecke stammt wie auch das originelle Motiv eines Mannes, der einen anderen huckepack durch den Fluss trägt.

This depiction of a mountain landscape with a ford is one of the earliest works by the Flemish landscape painter Joos de Momper. Klaus Ertz dates the piece to the late 1580s and sees in it strong echoes of the artist's journey to Italy in the early and mid 80s, although there is no documentary evidence of this journey. In addition to the notable influence of Paul Bril, whose works Momper probably studied in Rome, the strong alternation of light and shadow is also characteristic of the early work of the Antwerp painter. In the present painting, this light direction leads to a strong illumination of the island-like elevation in the mid foreground with a chapel and a cross, which is certainly also motivated by content. The left half of the picture is dominated by Momper's typical rugged rock formations crowned by castles, while the viewer's gaze is led far into the distance in the right half of the picture and in the centre, to where the landscape seems to almost dissolve in light blue hues.

As in most of Momper's landscapes, the figures in the present work were also painted by another artist. Ertz suggests that in this work it was Momper's Antwerp colleague Sebastiaen Vrancx (1573-1647) who was responsible for the figural motifs, which include a finely painted peasant couple in the lower left corner of the image as well as an original motif of a man carrying another piggyback through the river.



JAN BRUEGHEL D. Ä.

1568 Brüssel – 1625 Antwerpen

JAN BRUEGHEL D. J.

1601 Antwerpen – 1678 Antwerpen

JAN BRUEGHEL THE ELDER

1568 Brussels – 1625 Antwerp

JAN BRUEGHEL THE YOUNGER

1601 Antwerp – 1678 Antwerp

2034 **STILLEBEN MIT TULPEN, ROSEN, NARZISSEN, VERGISS-MEINNICHT UND ANDEREN BLUMEN IN EINER BLUMENVASE**
Öl auf Kupfer. 30,5 x 20,7 cm

STILL LIFE WITH TULIPS, ROSES, DAFFODILS, FORGET-ME-NOTS AND OTHER FLOWERS IN A VASE

Oil on copper. 30.5 x 20.7 cm

Provenienz *Provenance*

Galerie Leegenhoeck, Paris, 1991. – Charrière de Severy, Château de Severy, 1991. – Schweizer Privatsammlung. – Bob Haboltd, Paris, 2001. – Privatsammlung. – Sotheby's New York, 24.01.2008, Lot 54. – Bernheimer Fine Old Masters, München.

Literatur *Literature*

Claudia Salvi: *D'après nature. La nature morte en France au XVIIe siècle*, Tournai 2000, S. 8 (als Jan Brueghel der Ältere). – Klaus Ertz u. Claudia Nitze-Ertz: *Jan Brueghel der Ältere (1568-1625)*. Kritischer Katalog der Gemälde, Bd. III, Lingen 2008-2010, S. 902, Nr. 427, Abb. S. 903 (als Jan Brueghel der Ältere und Jan Brueghel der Jüngere).

€ 180 000 – 220 000

Dieses Blumenstilleben stellt eine Zusammenarbeit zwischen Jan Brueghel dem Älteren und seinem Sohn, dem jüngeren Jan Brueghel, dar, wie Klaus Ertz (op. cit., S. 901) dargelegt hat. Es muss um 1620 entstanden sein, als Jan Brueghel der Jüngere bereits in der Werkstatt seines Vaters arbeitete. Der ältere Jan Brueghel befand sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt seines Schaffens, als Hofmaler der Statthalter der Südlichen Niederlande zählte er neben Peter Paul Rubens zu den führenden Künstlern Flanderns. Ertz sieht vor allem in den minutiös ausgeführten Tulpen die Handschrift des Vaters, während er die „malerisch-bewegte Schilderung“ etwa der Rosen und der Nelke dem Sohn zuschreibt.

Es hat sich eine weitere Version dieser Komposition erhalten – vergleichbaren Formats und ebenfalls auf Kupfer gemalt; auch diese stellt eine Zusammenarbeit von Vater und Sohn dar (Ertz, op. cit., S. 900f, Nr. 426). Diese Version, in Privatbesitz, ist insofern interessant, als die Darstellung der Blumen von einem Gedicht begleitet wird. Obgleich unklar ist, ob das Gedicht tatsächlich von Brueghel stammt, zeigt es auf, wie die Zeitgenossen dieses und andere Blumenstilleben rezipiert haben – und zwar als Ausdruck der Vergänglichkeit alles Schönen.

Die ersten beiden Zeilen lauten:

Was blickt ihr auf die Blumen, die so schön vor euch stehen
Und durch der Sonne Kraft doch allzu schnell vergehen.

So demonstriert das Blumenstilleben zum einen das Vermögen des Künstlers, Blumen verschiedener Monate und Jahreszeiten in einem Bild zu vereinigen und so die Schönheit der göttlichen Schöpfung wiederzugeben. Zum anderen aber gemahnt es den Betrachter auch daran, dass alles Schöne vergänglich ist.

Bald nach Fertigstellung dieses Blumenstillebens brach Jan Brueghel der Jüngere nach Italien auf und folgte damit dem Beispiel seines Vaters. Dort traf er auch auf Kardinal Federico Borromeo, Erzbischof von Mailand, dessen Mäzenatentum bereits sein Vater knapp zwei Jahrzehnte zuvor genossen hatte – und der den älteren Jan Brueghel überhaupt erst dazu angeregt hatte, Blumenstilleben zu malen. 1625 reiste er weiter nach Sizilien, gemeinsam mit seinem Freund Antonis van Dyck (der den Vater in einem beeindruckenden Bildnis portraitiert hat, vgl. Abb. 1). Kurz darauf wurde Jan Brueghel in die Heimat gerufen; sein Vater war der Cholera erlegen, er war dazu bestimmt, die Werkstatt des Vaters zu übernehmen und die Tradition einer der bedeutendsten flämischen Künstlerdynastien fortzuführen.

For the English text see the following page.





Abb. 1 / Ill. 1: Jan Brueghel der Ältere / Portrait of Jan Brueghel the Elder, Anonym nach / Anonymous after Anthony van Dyck © Rijksmuseum, Amsterdam

This floral still life is a collaboration between Jan Brueghel the Elder and his son, the younger Jan Brueghel, as Klaus Ertz (op. cit., p. 901) has established. It must have been painted in around 1620, when Jan Brueghel the Younger was already working in his father's studio. At that time, the elder Jan Brueghel was at the height of his career; as court painter to the governors of the Southern Netherlands, he was, alongside Peter Paul Rubens, one of the leading artists in Flanders. Ertz sees the signature of the father above all in the meticulously executed tulips, while he attributes the "painterly, agitated depiction" of the roses and the carnation, for example, to the son.

Another version of this composition has survived – of comparable format and also painted on copper; which is also a collaboration between father and son (Ertz, *ibid.*, p. 900f, no. 426). This version, in private ownership, is interesting in that the depiction of flowers is accompanied by a verse. Although it is unclear whether the poem was actually written by Brueghel, it nevertheless indicates how contemporaries received this and other flower still lifes as an expression of the transience of all that is beautiful.

The first two lines read:

Why look at the flowers, which stand before you so finely
And by the sun's power all too soon fade away.

The flower still life demonstrates on the one hand the artist's ability to unite flowers from many different months and seasons in one image, thus reproducing the beauty of divine creation. On the other hand, however, it also reminds the viewer that all beauty is fleeting.

Following in his father's footsteps, Jan Brueghel the younger set off for Italy soon after completing this still life. There, he too met with Cardinal Federico Borromeo, Archbishop of Milan, whose patronage his father had enjoyed two decades earlier – and who had inspired Jan Brueghel the Elder to paint floral still lifes in the first place. In 1625, he travelled on to Sicily with his friend Antonis van Dyck (who depicted his father in an impressive portrait, see fig. 1). Shortly thereafter, Jan Brueghel was called home because his father had succumbed to cholera. He was destined to take over his father's studio and continue the tradition of one of the most important dynasties of artists in Flanders.



KÖLNER MEISTER

um 1620

COLOGNE SCHOOL

around 1620

2035 PORTRAIT EINER DAME

Öl auf Holz. 103,5 x 76 cm

PORTRAIT OF A LADY

Oil on panel. 103.5 x 76 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Rudi Ekkart/Claire van den Donk, Blaricum, 11.4.2021.

Provenienz *Provenance*

Erworben im Münchner Kunsthandel (als Frans Pourbus d. Ä., Umkreis). – Seitdem in zweiter Generation in süd-deutschem Privatbesitz.

€ 10 000 – 12 000

Aus plausiblen Gründen wird der Name des südniederländischen Malers Gortzius Geldorp, der in Köln tätig war, für die Autorschaft dieses Portraits vorgeschlagen. Betrachtet man die Pose und die Ausführung verschiedener Details ähnelt das Gemälde stark den Werken dieses Künstlers, wie z.B. dem Portrait der Lucretia del Prado von 1610 im Rijksmuseum in Amsterdam (Inv.-Nr. SK-A917). Vergleicht man unsere Darstellung einer unbekanntten Frau jedoch mit anderen Werken Geldorps, so fallen ebenfalls deutliche Unterschiede auf – auch weil Geldorp dazu neigt, die Kostümdetails weniger raffiniert darzustellen, als dies hier der Fall ist. Ein ganz wesentlicher Unterschied lässt sich auch im Gesicht und im Blick der Frau aufzeigen, welche untypisch für Geldorp sind.

Wenngleich das uns vorliegende Werk also nicht von ihm selbst gemalt wurde, so zeigt es dennoch eindeutige Parallelen. Aufgrund des male-rischen Stils und des Kostüms, lässt sich das Portrait zudem in Köln oder Umgebung verorten. Es sind verschiedene Künstler namentlich bekannt, die in Köln tätig waren und von Gortzius Geldorp beeinflusst wurden. So zeigt unser Werk stilistisch zwar auch Ähnlichkeiten zu den Portraits des Franz Kessler, jedoch auch deutliche Unterschiede.

Der hohe und nach vorne geöffnete Kragen, der besonders in den 1620er Jahren getragen wurde, findet sich nur selten auf Bildnissen wieder.

Auch wenn die Zuschreibung an einen Künstler bislang nicht geklärt werden konnte, so steht die ausgezeichnete Qualität der Malerei außer Frage. Prof. Dr. Rudi Ekkart resümiert in seiner Stellungnahme zu unserem Werk: "It is a great pity that the qualitatively excellent portrait of an unknown woman has to remain anonymous and cannot be identified any more specifically than as the work of an anonymous artist from Gortzius Geldorp's immediate circle."

For the English text see the following page.



The painter Gortzius Geldorp, an artist from the southern Netherlands who was active in Cologne, has been plausibly suggested as the author of this portrait. With regard to the pose and many of the details, the painting displays similarities to other known works by the artist, such as the portrait of Lucretia del Prado from 1610 in the Rijksmuseum in Amsterdam (inv. no. SK-A917). However, when comparing this portrait of an unknown woman to other works by Geldorp, considerable differences begin to emerge. For example, Geldorp tends to depict details of his sitters' clothing in a less refined manner than is the case in the present work. Another substantial difference can be seen in the facial features and the gaze of the woman, neither of which are typical of Geldorp's style. Although he may not have painted the portrait himself, it nevertheless displays clear parallels to his oeuvre. The way in which the clothing is depicted also suggests an origin in Cologne or the surrounding area, and many known artists active in Cologne were strongly influenced by Gortzius Geldorp. This work shows some stylistic similarities to the portraits of Franz Kessler, although there are also considerable differences.

The high-necked collar, open at the front, which was especially popular during the 1620s is rarely depicted in portraits.

Although it has not yet been possible to assign the portrait to a specific artist, the exceptional quality of the painting is undeniable. Prof. Dr. Rudi Ekkart summarised in a statement about this work: "It is a great pity that the qualitatively excellent portrait of an unknown woman has to remain anonymous and cannot be identified any more specifically than as the work of an anonymous artist from Gortzius Geldorp's immediate circle."



MATTHEUS MOLANUS

tätig von 1591 bis 1645 in Middelburg

MATTHEUS MOLANUS

active from 1591 to 1645 in Middelburg

2036 BEWALDETE FLUSSLANDSCHAFT
MIT EINEM RAUBÜBERFALL
Öl auf Eichenholz. 39,5 x 58 cm

WOODED RIVER LANDSCAPE
WITH A ROBBERY

Oil on oak panel. 39.5 x 58 cm

Provenienz Provenance

In zweiter Generation in einer Münchner
Privatsammlung.

€ 12 000 – 14 000

GOTTFRIED VON WEDIG

1583 Köln – 1641 Köln

GOTTFRIED VON WEDIG

1583 Cologne – 1641 Cologne

2037 BILDNIS EINES HERRN MIT EINEM SCHREIBEN IN DER HAND

Bezeichnet, monogrammiert und datiert (auf dem Schreiben): „Alle tagh mus man Lehren unnd soll man zum AB widder kehren GDW.F 1623“ sowie datiert oben rechts: Anno. 1623

Öl auf Holz. 63 x 48,5 cm

PORTRAIT OF A GENTLEMAN HOLDING A LETTER

Inscribed, monogrammed and dated (on the letter): "Alle tagh mus man Lehren unnd soll man zum AB widder kehren GDW.F 1623", as well as dated upper right: Anno. 1623

Oil on panel. 63 x 48.5 cm

Provenienz Provenance

Ehemals im Besitz der Herzöge von Sachsen-Meiningen, Meiningen. – 735. Lempertz-Auktion, Köln, 23.11.1996, Lot 1102. – 385. Auktion Hauswedell & Nolte, Hamburg, 27.5.2005, Lot 154. – Auktion Bonhams, London, 8.12.2010, Lot 55. – Italienische Privatsammlung.

Literatur Literature

C. F. Foerster: Katalog der Herzoglichen Gemälde-Galerie zu Meiningen, Meiningen 1865, Nr. 57 (als Caspar de Witte). – Rudolf Arthur Peltzer: Bilder rheinischer Barockmaler in Bayern, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 6, 1930, S. 248, Anm. 8. – Horst Vey: Gottfried von Wedig, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 24, 1962, S. 295-320, S. 317, Nr. 4. – Ausst.-Kat. „Gottfried von Wedig 1583-1641. Stilleben und Porträts“, hg. v. Ekkehard Mai, Köln, Wallraf-Richartz-Museum und Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 1998/99, S. 88, Nr. P6 (von Andreas Schumacher überarbeitetes u. erweitertes Werkverzeichnis von Horst Vey 1962).

€ 12 000 – 15 000

Gottfried von Wedig war neben dem Flamen Gortzius Geldorp der bedeutendste Porträtmaler seiner Heimatstadt Köln im frühen 17. Jahrhundert. Das vorliegende Bildnis eines unbekanntes Herren zählt zu den frühesten der nur rund zwei Dutzend bekannten Portraits des Künstlers. In dem für Wedigs Bruststücken charakteristisch engen Bildausschnitt wird ein jüngere Mann wiedergegeben, der mit einem schwarzen Wams mit rosa-grau changierenden, geschlitzten Ärmeln bekleidet ist. Auf dem gestärkten Mühlsteinkragen sitzt rechts ein große Fliege – ein Motiv, das auch auf Wedigs Stilleben immer wieder auftaucht.

Alongside the Flemish artist Geldorp Gortzius, Gottfried von Wedig was the most important portrait painter in his native town of Cologne in the early 17th century. The present work, depicting an anonymous gentleman, is among the earliest of around two dozen known portraits by the artist. It depicts the young man in the narrow frame typical of von Wedig's bust-length portraits, dressed in a black doublet with pink and grey iridescent slit sleeves. A large fly sits on the right of the sitter's starched millstone collar – a motif that also appears frequently in Wedig's still lifes.



**JOOST CORNELISZ.
DROOCHSLOOT**

1586 Utrecht – 1666 Utrecht

2038 DORFSTRASSE MIT DEN SIEBEN
WERKEN DER BARMHERZIGKEIT

Monogrammiert und datiert Mitte links:
JC DSf 16[?]

Öl auf Holz. 60,5 x 106,5 cm

*VILLAGE SCENE WITH THE SEVEN
ACTS OF MERCY*

*Monogrammed and dated centre left:
JC DSf 16[?]*

Oil on panel. 60.5 x 106.5 cm

Provenienz *Provenance*

Národní galerie v Praze. – 1969 Kunst-
handlung G. Cramer, Den Haag. – 1972
Privatsammlung Baden-Württemberg.

Literatur *Literature*

Jaromír Šíp u. Vladimír Novotný: Alte
Holländische Meister, Hanau 1961, Nr.
30 (mit Farbabb.).

€ 12 000 – 14 000

Das Thema der „Sieben Werke der Barmherzigkeit“ hat der Utrechter Maler Joost Cornelisz. Droochsloot mehrfach aufgegriffen, kam es doch seiner Vorliebe für figurenreiche Darstellungen entgegen. Weitere Gemälde des Künstlers mit diesem Sujet befinden sich u.a. im Museum Bredius in Den Haag (Inv.-Nr. 39-1946) und im Centraal Museum in Utrecht (Inv.-Nr. 2528). Eine Version des Instituut Collectie Nederland (Inv.-Nr. NK 1411, als Leihgabe ebenfalls im Utrechter Centraal Museum) zeigt am rechten Bildrand die gleiche Architektur wie unser Werk.

Die Darstellung der sieben Werke der Barmherzigkeit verteilt sich in unserem Gemälde über den gesamten Bildraum, beginnend mit der Speisung der Armen in der unteren linken Bildhälfte. Besonders charakteristisch für viele Werke Droochsloots ist der starke perspektivische Zug in die Tiefe, der durch eine in den Hintergrund führende, von Häusern, Herbergen oder Stadtmauern gesäumte Straße entsteht. Die Vorliebe für genrehafte, erzählerische Momente, die sich in einer zuweilen nahezu unüberschaubaren Vielzahl lebhafter Staffagefiguren zeigt und im vorliegenden Gemälde mit der christlichen Thematik der sieben Werke der Barmherzigkeit verbunden wird, wurzelt noch in der flämischen Tradition eines Pieter Brueghel oder auch David Vinckboons.

Verso auf der Holztafel befindet sich ein Klebeetikett: „NARODNI GALERIE V PRAZE / O 2880“. Aus dem Bestand der Nationalgalerie in Prag wurde das Gemälde am 1.10.1969 ausgeschieden und an die Kunsthandlung G. Cramer, Den Haag, veräußert. Wir danken Frau Dr. Andrea Steckerová, Národní galerie v Praze, für entsprechende Auskünfte.

The Utrecht based artist Joost Cornelisz. Droochsloot painted the theme chosen for this painting, the Seven Works of Mercy, numerous times, as it suited his preference for figural depictions. Other paintings by the artist with this subject can be found in the Museum Bredius in The Hague (inv. no. 39-1946) and in the Centraal Museum in Utrecht (inv. no. 2528), among others. A version in the Instituut Collectie Nederland (inv. no. NK 1411, also on loan to the Centraal Museum in Utrecht) shows the same architecture on the right edge of the picture as the present work.

In our painting, the depiction of the Seven Works of Mercy is distributed over the entire image, beginning with the Feeding of the Poor in the lower left half of the picture. Characteristic of many of Droochsloot's works is the noticeable use of perspective to draw viewers into his paintings. He creates this depth using the motif of a street lined with houses, inns or city walls leading into the background. Droochsloot's preference for genre-like, narrative moments, which can be seen in the sometimes almost unmanageable number of lively figures that populate his works, and which in the present painting is linked to the Christian theme of the Seven Works of Mercy, is still rooted in the Flemish tradition of Pieter Brueghel or David Vinckboons.

With a label on the reverse of the panel that reads: "NARODNI GALERIE V PRAZE / O 2880". The painting was removed from the holdings of the National Gallery in Prague on 1.10.1969 and sold to the art dealer G. Cramer in The Hague. We would like to thank Dr. Andrea Steckerová, Národní galerie v Praze, for the information provided.





JAN MARTSZEN DE JONGE

um 1609 – nach 1647 Haarlem

JAN MARTSZEN DE JONGE

ca. 1609 – after 1647 Haarlem

2039 EIN GEFANGENER NACH
DER SCHLACHT

Unten rechts kaum zu entziffernde
Signatur.

Öl auf Kupfer. 15,3 x 22 cm (oval)

A PRISONER AFTER THE BATTLE

*With a barely legible signature lower
right.*

Oil on copper. 15.3 x 22 cm (oval)

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

€ 3 000 – 4 000

Jan Martszen der Jüngere war Neffe und Schüler von Esaias van de Velde und Lehrer von Jan Asselijn. Er lebte die längste Zeit seines Lebens in Haarlem. Unser ovales Bild besitzt die gleichen Maße und ein ähnliches Schlachtenmotiv wie ein signiertes, 1629 datiertes und ebenfalls auf Kupfer gemaltes Bild dieses Malers, das im RKD unter der Nummer 173642 zu finden ist. Möglicherweise handelt es sich um das Gegenstück.

Jan Martszen the Younger was a nephew and pupil of Esaias van de Velde and teacher of Jan Asselijn. He resided in Haarlem for the majority of his life. This oval painting bears identical dimensions and a similar battle scene to a signed work dated 1629 that is also painted on copper and listed in the RKD database under the number 173642, to which it may have been a pendant.



**MOSES VAN UYTEN-
BROECK (WTENBROUCK)**

um 1595 Den Haag – 1648 Den Haag

**MOSES VAN UYTEN-
BROECK (WTENBROUCK)**

circa 1595 The Hague – 1648 The Hague

2040 SÜDLICHE LANDSCHAFT
MIT EINEM SCHÄFERPAAR
VOR ANTIKEN RUINEN

Auf der Säulentrommel in der Mitte
unten monogrammiert und datiert:
Mo. v. WBr fe 1635

Öl auf Holz. 40,5 x 81,5 cm

*LANDSCAPE WITH ANCIENT RUINS
AND A SHEPHERD COUPLE*

*Monogrammed and dated on the column
in the lower centre: Mo. v. WBr fe 1635*

Oil on panel. 40.5 x 81.5 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung.

€ 12 000 – 14 000

Zwar gibt es keine dokumentarischen Hinweise für eine Italienreise Uyttenbroecks, doch zeigen sich in seinem Oeuvre eindeutige Einflüsse von Adam Elsheimer und italienisierender Landschaftsmaler wie Cornelis van Poelenburgh (1594-1667) und Bartholomeus Breenbergh (1598-1657). Gemeinsam ist ihnen die Einbettung mythologischer Sujets oder arkadischer Szenen in südliche Fantasielandschaften.

Even though there is no evidence for a trip to Italy, Moses van Uyttenbroeck's oeuvre reflects the influence of Adam Elsheimer and Italianate painters such as Cornelis van Poelenburgh (1594-1667) and Bartholomeus Breenbergh (1598-1657), whose works also depict mythological or Arcadian motifs set in fanciful southern landscapes.

JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 Den Haag

2041 KÜSTENLANDSCHAFT MIT FÄHRE UND TURM IM HINTERGRUND

Auf dem Holzstamm unten links
undeutlich monogrammiert und datiert:
G 1640

Öl auf Holz. 44,5 x 69,5 cm

*COASTAL LANDSCAPE
WITH A FERRY AND A TOWER
IN THE BACKGROUND*

*Indistinctly monogrammed and dated on
the tree trunk in the lower left: G 1640*

Oil on panel. 44.5 x 69.5 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Sir Thomas Proctor-Beauchamp, Langley Hall Norfolk, Kat. 1815. – Versteigerung Sir Reginald Proctor-Beauchamp, Sotheby's London 11.06.1947, Nr. 24 (m. Abb.). – Versteigerung R. F. Watson, Sotheby's London 30.06.1971, Nr. 11 (m. Abb.). – A. Brod, London. – Kunsthandlung St. Lucas, Wien, Frühjahrsausstellung 1972, Nr. 5 (m. Abb.). – Seit 1972 deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

U. Beck: Jan van Goyen 1596-1656. Ein Oeuvreverzeichnis, Augsburg 1973, S. 333, Nr. 736.

€ 80 000 – 90 000



Die niedrige Horizontlinie dieses Bildes, bei der sich rechts im Hintergrund Himmel und Gewässer berühren, sowie die auffallend zarte, geradezu pastellartige Farbigkeit dieser Komposition verleihen ihr jenen kontemplativen, ruhigen Charakter, der die besten Werke van Goyens auszeichnet. Im Gegensatz zu seiner frühen Ton-in-Ton Malerei hat der Niederländer in seiner mittleren Schaffensperiode zu einer höchst raffinierten Farbpalette gefunden.

In dem stillen Gewässer spiegeln sich der Himmel und das flache Ufer des Mittelgrundes mit seinen Türmen, Bäumen und Buschwerk sowie die Segel der fernen Boote. Den Vordergrund bildet ein diesseitiges Ufer, auf dem sich drei Männer begegnen und an dem eine mit Menschen und Vieh beladene Fähre anlegt.

The low horizon line of this painting, in which sky and water touch in the background on the right, as well as the strikingly delicate, almost pastel-like colours of the composition combine to lend it the calm, contemplative character that characterises van Goyen's best works. In contrast to his early tone-in-tone paintings, the Dutchman found his way to a highly refined colour palette in the middle phase of his creative period.

The calm waters reflect the sky and the flat shore of the mid-ground with its towers, trees and bushes, as well as the sails of distant boats. The foreground is formed by a shoreline on which we see three men meeting and a docking ferry loaded with people and cattle.

**MAERTEN FRANSZ. VAN
DER HULST**

um 1600 – nach 1645

**MAERTEN FRANSZ. VAN
DER HULST**

c. 1600 – after 1645

2042 FLUSSLANDSCHAFT
MIT FISCHERN

Bezeichnet unten Mitte: VG

Öl auf Holz. 39 x 52,5 cm

*RIVER LANDSCAPE WITH
FISHERMEN*

Inscribed lower centre: VG

Oil on panel. 39 x 52.5 cm

Provenienz *Provenance*

Wohl Sammlung Clavé Bouhaben, Köln.
– Lepke Berlin, Oktober 1901, Nr. 21 (?)
(verso Aufkleber). – Sammlung Baron
von Wrangel, Schlesien, ab 1951 Berlin.
– Sammlung E. von Eckartstein, München
1969. – Kunsthandlung Douwes, Amster-
dam 1970-71 (Anzeige in „Antiek“ Juni
1971, S. 54). – Kunsthandlung Cramer,
Den Haag 1972 (ausgestellt in 24. „Kunst-
en Antiekbeurse“, Delft). – Seitdem in
süddeutscher Privatsammlung.

Literatur *Literature*

H. U. Beck: „Über Maerten Fransz. van
der Hulst“, *Nederlands Kunsthistorisch
Jaarboek* 1972, S. 247ff, Nr. 2. – W. Bernt:
*Die niederländischen Maler des 17. Jahr-
hunderts*, München 1980 (4. Auflage),
Abb. 603. – H. U. Beck: *Künstler um Jan
van Goyen*, Augsburg 1991, Abb. XXV,
Kat. Nr. 469.

€ 30 000 – 40 000

Maerten Fransz. van der Hulst war als Zeitgenosse van Goyens in Leiden tätig und von diesem stark beeinflusst. Seine Werke wurden oft mit denen seines Vorbildes verwechselt. Folgerichtig hat sich vor allem der große van Goyen-Experte, Dr. Hans-Ulrich Beck, mit der Malerei dieses Künstlers beschäftigt, und 1972 stellte er eine erste Werkübersicht seiner gesicherten Gemälde zusammen. Bereits in dieser ersten Publikation ist unter der Nummer 2 das vorliegende Bild gelistet. 1991 hat Beck die genannte Werkübersicht in seinem Band „Künstler um van Goyen“ dann nochmals überarbeitet veröffentlicht und unser ovales Bild dort in Farbe reproduziert.

Am deutlichsten unterscheidet sich van der Hulst von seinem Vorbild in der Darstellung des Wassers und der Bäume. Seine Werke strahlen meistens nicht die ruhige Atmosphäre von van Goyens Gemälden aus; seine Gewässer zeigen häufig einen kurzen, bewegten Wellenschlag und die Bäume beugen sich sturmgepeitscht zur Bildmitte hin – beides ist exemplarisch auf diesem Bild zu beobachten.

Maerten Fransz. van der Hulst was a contemporary of Jan van Goyen in Leiden and was strongly influenced by him. His works are often confused with those of his role model. It was for this reason that the great van Goyen expert, Dr Ulrich Beck, was the principal scholar of this artist's works. In 1972, Ulrich Beck compiled a first overview of his paintings. The present work was already listed in this first publication under number 2. In 1991, Beck published a revised version of this overview in his volume "Künstler um van Goyen" (Artists around van Goyen) in which this oval painting was reproduced in colour.

The clearest difference between van der Hulst and his role model can be seen in their depiction of water and trees. His works seldom radiate the calm atmosphere of van Goyens'; his waters often display choppy, agitated ripples and the trees bend, storm-lashed, towards the centre of his images – two motifs that can also be observed in the present work.



DIRCK HALS

1591 Haarlem – 1656 Haarlem

2043 LOCKERE MUSIZIERENDE GESELLSCHAFT IN EINEM GARTEN

Monogrammiert unten links: DH

Öl auf Holz. 55 x 90 cm

*MERRY COMPANY MAKING MUSIC
IN A GARDEN*

Monogrammed lower left: DH

Oil on panel. 55 x 90 cm

Gutachten *Certificate*

Britta Nehlsen-Marten, 2005.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Soeterwede, Leiden 1778. –
Sammlung Edmond Ruelens, Brussels
ca. 1880. – Sir George Chetwynd, Bart,
1900. – Morden Rigg Kendal, Westmore-
land 1933. – Central Picture Galleries,
New York 1956. – Collection Mark
Roijtman, New York, 1960. – Foundation
Roijtman, New York, 2000. – Joseph Gut-
tmann Galleries, New York.

Literatur *Literature*

Über den Künstler: B. Nehlsen-
Marten: Dirck Hals 1591-1656. Oeuvre
und Entwicklung eines Haarlemer
Genremalers, Berlin 2003.

€ 40 000 – 50 000

Komposition, Anordnung und Auswahl der Motive dieses Gemäldes sind charakteristische Merkmale des Stiles von Dirck Hals, dem jüngeren Bruder des Malers Frans Hals. Obwohl er zeitlebens im Schatten des älteren Bruders stand, hat Dirck Hals seinen eigenen und unverwechselbaren Stil gefunden. Er spezialisierte sich auf holländische Gesellschaftsszenen, die die Sitten, die Vergnügungen und die Kleidung seiner aus dem protestantischen Holland stammenden Zeitgenossen schildern. Dabei nimmt die heitere musizierende Gesellschaft einen zentralen Platz in seinem Oeuvre ein.

Die Authentizität unseres Gemäldes wurde von Britta Nehlsen-Marten bestätigt. Leider hat sie erst nach der Drucklegung ihrer Monographie über Dirck Hals aus dem Jahr 2003 von der Existenz des Bildes erfahren.

This composition, arrangement and choice of motifs are characteristic of the style of Dirck Hals, the younger brother of the painter Frans Hals. Although he was overshadowed by the fame of his elder brother throughout his life, Dirck Hals still managed to find his own distinctive style. He specialised in Dutch social scenes, depicting the manners, pleasures and dress of his contemporaries in Protestant Holland. In this context, cheerful scenes of merry company making music occupy a central place in his oeuvre.

The authenticity of this present work has been confirmed by Britta Nehlsen-Marten. Unfortunately, she only learned of the painting's existence after her 2003 monograph on Dirck Hals was printed.



SIMON DE VLIEGER

1600/01 Rotterdam – 1653 Weesp

2044 STÜRMISCHE SEE MIT SCHIFFBRUCH AN FELSIGER KÜSTE

Signiert und datiert unten rechts:

S. de Vlieger/1642

Öl auf Holz (parkettiert). 74,3 x 106 cm

STORMY SEAS WITH A SHIPWRECK NEAR THE ROCKY SHORE

Signed and dated lower right:

S. de Vlieger/1642

Oil on panel (parquetted). 74.3 x 106 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Wesselman, Helmond, zwischen 1951 und 1973. – Auktion Sotheby's Mak van Waay, 7.11.1978, Lot 125. – Privatsammlung. – Auktion Christie's, Amsterdam, 23.6.2015, Lot 67. – Dort vom jetzigen Eigentümer erworben.

Ausstellungen *Exhibitions*

Rotterdamse Meesters Uit de Gouden Eeuw, Historisch Museum, Rotterdam, 1994, Nr. 65.

Literatur *Literature*

Jan Kelch: Studien zu Simon de Vlieger als Marinemaler, Berlin 1972, S. 86-101, S. 157, Nr. 50. – Laurens J. Bol: Die Holländischen Marinemaler des 17. Jahrhunderts, Braunschweig 1973, S. 180, Abb. Nr. 179. – E. J. Goosens: Rotterdamse Meesters Uit de Gouden Eeuw, Rotterdam 1994, S. 113, Nr. 65. – J. Giltaij u. Jan Kelch (Hrsg.): Lob der Seefahrt, Ausst.-Kat. Berlin/Rotterdam, Rotterdam 1996, S. 63, m. Abb.

€ 40 000 – 50 000

Hilflos treibt ein Schiff auf rauer See, seine Masten sind geborsten, seine Besatzung ist längst von Bord gegangen und versucht, sich in Booten an die Küste zu retten. Turmhohe Wellen schlagen ihnen entgegen und scheinen sie zu verschlingen. Einige der Boote sind gekentert, Schiffbrüchige klammern sich an Treibholz. Nicht wenige werden wohl ihr Leben in den Fluten lassen.

Diese Komposition verdeutlicht, warum Simon de Vlieger zu einem der gefragtesten holländischen Marinemaler seiner Zeit zählte. Wie kaum ein anderer Marinemaler konnte er die Dramatik und Monumentalität eines Schiffbruchs in Szene setzen: Die Wellen, deren weiße Gischt in die Höhe schießt; die hohe Felsenküste, die auf das Fremdländische der Szenerie verweist; die miniaturhaften Figuren, die in der monumentalen Komposition verloren wirken. Mit sicherem Gespür für Effekte evozierte de Vlieger den dramatischen Überlebenskampf einer Schiffsbesatzung an einer unwirtlichen Küste fernab der Heimat.

Der Fernhandel war eine der Säulen des holländischen Reichtums. Er war lukrativ, er war aber auch riskant. Gegen das wirtschaftliche Risiko sicherten sich die in finanziellen Dingen so innovativen Niederländer durch Seeversicherungen ab. Die Wände ihres Zuhauses dekorierten sie mit Darstellungen von Seefahrern, die sich in der Fremde allerlei Gefahren aussetzten. So wurden Schiffbrüche zu einem populären Bildthema, das Künstler wie Jan Porcellis, Ludolf Backhuysen und Simon de Vlieger meisterhaft in dramatischen Kompositionen umsetzten.

A ship drifts helplessly on rough seas. Its masts have snapped and its crew, who jumped overboard long ago, now attempt to reach the coast in rowing boats, but towering waves crash against them and threaten to engulf their craft. Some of the boats have already capsized and their former occupants cling desperately to pieces of floating wood – many of them destined to lose their lives in the floods.

This composition demonstrates why Simon de Vlieger became one of the most sought-after Dutch maritime painters of his time. He was able to capture the drama and immensity of a shipwreck like no other artist: The waves shooting cascades of white spray into the air, the steep rocky coastlines that betray the foreign origins of his scenes, the minute figures who appear lost within his monumental compositions. With a sure eye for painterly effects, Vlieger depicts the dramatic battle of a crew against the elements in a hostile coastline far from home.

Foreign trade formed one of the pillars of Dutch wealth. It was as fraught with danger as it was lucrative. The Dutch, who were always innovative in financial matters, secured themselves against this risk with maritime insurances; the walls of their homes, they decorated with depictions of sailors facing all manner of peril in foreign lands. Thus, shipwrecks became a popular subject and were rendered in dramatic compositions by artists such as Jan Porcellis, Ludolf Backhuysen and Simon de Vlieger.





ABRAHAM WILLAERTS

um 1603 – 1669 Utrecht

ABRAHAM WILLAERTS

circa 1603 – 1669 Utrecht

2045 RASTENDES FISCHERVOLK
AM FLUSSUFER

Öl auf Holz. 46,5 x 66,5 cm

FISHERMEN ON THE SHORE

Oil on panel. 46.5 x 66.5 cm

Gutachten *Certificate*

Otto Nelemans, Utrecht, August 2020.

€ 5 000 – 6 000



**LOMBARDISCHER
MEISTER**

des 17. Jahrhunderts

LOMBARDIAN SCHOOL

17th century

2046 JOHANNESKNABE MIT DEM
AGNUS DEI

CHRISTUSKIND MIT DER
WELTKUGEL

Öl auf Holz. Jeweils 19 x 32 cm

*THE INFANT JOHN THE BAPTIST
WITH THE AGNUS DEI*

THE CHRIST CHILD WITH A GLOBE

Oil on panel. 19 x 32 cm each

Provenienz *Provenance*

Italienischer Privatbesitz.

€ 6 000 – 7 000

GIOVANNI MARTINELLI

1600 Arezzo – 1659 Florenz

2047 EINE ALLEGORIE DER JUSTITIA, DIE FORTUNA ZWINGT, SICH NEMESIS ZU UNTERWERFEN

Öl auf Leinwand. 120,5 x 96,5 cm
(oktogonale Leinwand)

*AN ALLEGORY OF JUSTICE
FORCING FORTUNA TO
SURRENDER TO NEMESIS*

*Oil on canvas. 120.5 x 96.5 cm
(octogonal)*

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Zum Künstler siehe A. Baldinotti,
B. Santi u. R. Spinelli: Giovanni Marti-
nelli pittore di Montevarchi. Maestro del
Seicento Fiorentino (Ausstellungskata-
log), Florenz 2011.

€ 12 000 – 14 000

Die drei weiblichen Figuren auf dieser Komposition sind allegorische Darstellungen. Die Gerechtigkeit ist an ihrem goldenen Gewand und der Krone zu erkennen, Fortuna an der doppelten Kopfbedeckung und Nemesis, im Hintergrund, an einem Rad. Die Bildszene ist als eine gelehrte Allegorie der Gerechtigkeit zu lesen, die Fortuna auferlegt, mit Ehrlichkeit und Integrität zu handeln, damit sie nicht der Nemesis, Göttin der gerechten Strafe, ausgesetzt wird. Als Quelle für diese ungewöhnliche Ikonographie kann Cesare Ripas „Iconologia“ ausgemacht werden, die 1593 in Rom erschien und bald schon zu einem Referenzwerk für Künstler des 17. Jahrhunderts wurde. Der weitere Sinn der Szene ist als Vanitasmotiv zu verstehen, als eine moralische Ermahnung für das richtige Handeln – ein bezeichnendes Bildsujet für die Kunst im Florenz der Medici im 17. Jahrhundert.

Professor Bellesi schreibt das Gemälde Giovanni Martinelli zu. Er begründet dies in seinem Gutachten mit stilistischen und typologischen Vergleichen zu gesicherten Werken Martinellis, zum Beispiel mit dem Gemälde „Heilige Cäcilia“ in Privatbesitz (siehe F. Baldassari: *Le opera di devozione pubblica e privata di Giovanni Martinelli*, in: op. cit. Baldinotti et al., 2011, S. 84, Abb. 19) oder dem Bild „Die Drei Grazien“ im Besitz der Kunsthandlung Robilant & Voena, London (vgl. S. Bellesi: *I quadri allegorici*, in: op. cit. Baldinotti et al., 2011, S. 54, Abb. 13). Beide Vergleichswerke werden in die 1640er und frühen 1650er Jahre datiert, weshalb Bellesi auch für das vorliegende Werk eine Entstehung in diesem Zeitraum für wahrscheinlich hält.

Giovanni Martinelli wurde von Jacopo Ligozzi in Florenz ausgebildet. Nach einem Aufenthalt in Rom, wo er vor allem Caravaggios Werke bewunderte, ließ er sich wieder in Florenz nieder und führte eine erfolgreiche und vielbeachtete Werkstatt.

The three female figures in this composition are allegorical depictions: Justice is shown in a golden cloak and with crown, Fortuna with a doubled headdress and Nemesis, in the background, with a wheel. The scene can be interpreted as a scholarly allegory of Justice forcing Fortuna to act with honesty and integrity so as not to fall victim to Nemesis, the goddess of righteous punishment. The source for this unusual iconography is Cesare Ripa's "Iconologia", which was published in Rome in 1593 and soon became a popular reference work for artists throughout the XVII century. The composition can furthermore be understood as a vanitas motif, a moral exhortation to right action, a telling subject for the art of 17th century Florence under the Medici.

*Professor Bellesi attributes this painting to Giovanni Martinelli. He justifies this opinion in his expertise with stylistic and typological comparisons to secured works by Martinelli; for example a "Saint Cecilia" in private ownership (see F. Baldassari, *Le opera di devozione pubblica e privata di Giovanni Martinelli*, in: *ibid.* Baldinotti et al., 2011, p. 84, fig. 19), or "The Three Graces" owned by the art dealer Robilant & Voena, London (see S. Bellesi, *I quadri allegorici*, in: op. cit. Baldinotti et al, 2011, p. 54, fig. 13). Both works are dated to the 1640s and early 1650s, which is why Bellesi considers it likely that the present work was also created in this period.*

Giovanni Martinelli was taught to paint by Jacopo Ligozzi in Florence. Following a stay in Rome, where he especially admired the works of Caravaggio, he settled in Florence and there ran a successful and highly renowned studio.



**GIOVANNI BENEDETTO
CASTIGLIONE,
GEN. GRECHETTO**

1609 Genua – 1664 Mantua

**GIOVANNI BENEDETTO
CASTIGLIONE,
CALLED GRECHETTO**

1609 Genoa – 1664 Mantua

2048 DIE ALLEGORIE DER KÜNSTE
DER PHILOSOPH DIOGENES
Öl auf Leinwand. Je 64,7 x 53,5 cm (oval)

*ALLEGORY OF THE ARTS
THE PHILOSOPHER DIOGENES
Oil on canvas. 64.7 x 53.5 cm each (oval)*

Gutachten *Certificate*
Dr. Anna Orlando, Genua, Januar 2012.

Provenienz *Provenance*
Italienischer Privatbesitz.

€ 55 000 – 65 000

Die Zuschreibung der beiden Gemälde erfolgte nach Prüfung durch Frau Dr. Anna Orlando, die sie als „zwei exquisite eigenhändige Arbeiten – exquisite opere autografe“ beschreibt und sie in die reife Schaffensphase des Künstlers einordnet.

Nach Ausbildung in seiner Heimatstadt Genua bereiste Giovanni Benedetto Castiglione ausgiebig die italienische Halbinsel und war in Genua, Rom, Neapel, Mantua und Venedig tätig. Innovativ war der talentierte Maler nicht nur als Erfinder der Monotypie, sondern auch als bemerkenswerter Zeichner. Als vielfältiger und kultivierter Künstler wählte er häufig komplexe Themen und ersann rätselhafte allegorische Darstellungen und mythologische Erzählungen.

Unsere beiden Gemälde spiegeln das kulturelle Interesse des Künstlers wieder, das eng mit der Bewegung des Neo-Stoizismus verbunden ist. So bringt auch die hier gewählte Thematik einen komplexen allegorischen Sinnzusammenhang zum Ausdruck, die die beiden Darstellungen in einen nahezu philosophischen Dialog treten lässt.

Die Allegorie der Künste – die als ein Parallelismus zu einem weiteren, von Grechetto sehr geschätzten Sujet betrachtet werden kann – ist als Hinweis auf die künstlerische demiurgische Aktivität zu sehen: Die Wirklichkeit wird verändert und verbessert durch „technè“; wohingegen Diogenes, die edle Natur menschlichen Seins anstrebend und doch nur Tiere findend, die Unerreichbarkeit des Angestrebten verkörpert.

Dadurch, dass er die beiden Darstellungen aufeinander bezieht, übermittelt der Künstler eine komplexe Nachricht: Wenn auch die Künste eine Veränderung der Natur anstreben, um auf diese Weise eine verfeinerte und würdigere Wirklichkeit erschaffen zu können, so ist Diogenes doch Zeuge der banalen und animalischen menschlichen Natur und damit auch der Unmöglichkeit, durch geistige Tätigkeit eine bessere Wirklichkeit zu erschaffen.

For the English text see the following page.



These two paintings were attributed to Giovanni Benedetto Castiglione following an analysis by Dr Anna Orlando, who described them as “two exquisite original works – squisite opere autografe” and dated them to the artist’s mature phase.

Following his artistic training in his home town of Genoa, Giovanni Benedetto Castiglione travelled widely throughout Italy, visiting Rome, Naples, Mantua and Venice. An innovative and talented artist, Castiglione invented the monotype technique and was a remarkable draughtsman. He was also versatile and cultivated, often choosing complex motifs, enigmatic allegorical depictions and mythological subjects for his works.

These two paintings both reflect the artist’s cultural interests, which were closely connected to Neo-Stoicism. The chosen subject expresses complex allegorical connections that interact in an almost philosophical dialogue.

The allegory of the arts, which can be seen as a parallel to another of Grechetto’s preferred subjects, is to be regarded as a reference to demi-urgic artistic activity: Reality is changed and improved through “technè”; whereas Diogenes, who sought after the noble nature of human beings and in the end found only animals, embodies the unattainability of the desired ideal.

The artist expresses a complex message in the way in which the two motifs interact with one another: Although the arts strive to change nature in order to create a refined and more dignified reality, Diogenes bears witness to the mundane and brutish nature of humankind, and thus to the impossibility of creating a better reality through intellectual activity.



FRANÇOIS PERRIER

um 1590 Burgund – 1650 Paris

FRANÇOIS PERRIER

around 1590 Burgundy – 1650 Paris

2049 BÜSSENDE MARIA MAGDALENA

Öl auf Leinwand (doubliert).
81 x 65 cm (oval)

THE PENITENT MARY MAGDALENE

Oil on canvas (relined). 81 x 65 cm (oval)

Provenienz Provenance
Italienischer Privatbesitz.

€ 20 000 – 30 000

Dottoressa Anna Lo Bianco bestätigt die Zuschreibung des Gemäldes an den französischen Meister François Perrier (E-Mail vom 19.10.2020), womit es sich um eines der wenigen bekannten Ölgemälde des Künstlers handelt, der vor allem für seine Kupferstiche bekannt ist. Aus einer burgundischen Goldschmiedefamilie stammend, hielt sich Perrier im Jahre 1625 und erneut von 1635 bis 1645 in Rom auf, wo er sich zunächst bei Giovanni Lanfranco ausbilden ließ und bei seinem zweiten Aufenthalt eine Folge von hundert Kupferstichen antiker römischer Bildwerke schuf. In Frankreich übte er entscheidenden Einfluss auf Charles le Brun aus, der von 1632 bis 1634 sein Schüler war.

Während der Einfluss des klassizistischen römischen Barocks in seinem Werk deutlich hervortritt, sind vor allem seine Figurendarstellungen von einer gewissen französischen Eleganz geprägt. Beides wird auch in unserem Bild deutlich, das die büßende Maria Magdalena, umgeben von irdischem Reichtum, den Blick flehend gen Himmel richtend, in dynamisch bewegter Pose darstellt.

Dottoressa Anna Lo Bianco has confirmed the attribution of this painting to the French artist François Perrier (via e-mail on 19.10.2020), making it one of the few known oil paintings by the artist, who is better known for his engravings. Born into a Burgundian family of goldsmiths, Perrier first travelled to Rome in 1625 and stayed there again from 1635 to 1645, where he initially trained under Giovanni Lanfranco and, during his second stay, created a series of one hundred engravings of ancient Roman works of art. In France, he exerted a decisive influence on Charles le Brun, who was his pupil from 1632 to 1634.

While the influence of the Classicist Roman Baroque is clearly evident in his work, Perrier's depictions of figures are marked by a certain French elegance. Both aspects are evident in the present work, which depicts the penitent Mary Magdalene in a dynamic pose, surrounded by earthly wealth but with her gaze turned imploringly toward heaven.



JAN BRUEGHEL D. J.

1601 Antwerpen – 1678 Antwerpen

**JAN BRUEGHEL
THE YOUNGER**

1601 Antwerp – 1678 Antwerp

№2050 ROSEN- UND TULPENSTRAUSS IN
EINER CHINESISCHEN PORZEL-
LANVASE AUF EINEM GOLDFUSS
Öl auf Kupfer. 17 x 22,3 cm
Wohl Originalrahmen.

*ROSES AND TULIPS IN A CHINESE
VASE WITH A GOLD BASE*

Oil on copper. 17 x 22.3 cm

Presumably in the original frame.

Gutachten *Certificate*

Klaus Ertz, 29. November 2011.

Provenienz *Provenance*

Schweizer Privatsammlung.

€ 70 000 – 90 000

„Blumen in einer chinesischen Porzellanvase“, das ist ein Bildmotiv, das der jüngere Jan Breughel in unterschiedlichen Formaten, mit immer wieder anderen Blumen und Gefäßen, häufig gemalt hat. Im Vergleich zu der überbordenden Blütenpracht mancher Werke seines Vaters, bezaubert das hier vorliegende Arrangement gerade durch den intimen Charakter des Kleinformates und der unprätentiösen Blütenauswahl: rosafarbene und rote Pfingstrosen, ein Stiel Vergissmeinnicht sowie ein Stiel Schneeglöckchen mit einer einzelnen Blüte und darüber, deutlich von dem dunklen Hintergrund sich absetzend, zwei rot-gelbe Tulpen. Zwei Blütenblätter sind bereits abgefallen und liegen neben der Vase auf einer Tischplatte.

Das bisher unbekannte, Jahrzehnte in einer Schweizer Privatsammlung verborgene Bild datiert Klaus Ertz in die frühen 1630er Jahre.

Es entstand also in der Zeit, als der Maler die Werkstatt seines Vaters Jan Brueghel d. Ä. (1558-1625) in Antwerpen übernommen hatte.

"Flowers in a Chinese porcelain vase" is a pictorial motif that the younger Jan Breughel painted frequently in various formats, with ever different flowers and vessels. Compared to the exuberant floral splendour of some of his father's works, the arrangement presented here is enchanting precisely because of the intimate character of the small format and the unpretentious choice of flowers: Pink and red peonies, a stem of forget-me-nots, a stem of snowdrops with a single flower and above it, clearly contrasting against the dark background, two red and yellow tulips. Two petals have already dropped and lie next to the vase on the tabletop.

The hitherto unknown painting, hidden for decades in a Swiss private collection, is dated by Klaus Ertz to the early 1630s. It was thus created in the period when the painter had already taken over the workshop of his father Jan Brueghel the Elder (1558-1625) in Antwerp.



JAN PHILIP VAN THIELEN

1618 Mecheln – 1667 Boisschot

2051 BLUMENGIRLANDE MIT VENUS UND AMOR

Signiert und datiert unten rechts:

I. P. Van. Thielen. Rigouldts F. Ano 1648

Öl auf Leinwand (doubliert). 85,5 x 65 cm

VENUS AND CUPID IN A FLOWER GARLAND

Signed and dated lower right:

I. P. Van. Thielen. Rigouldts F. Ano 1648

Oil on canvas (relined). 85,5 x 65 cm

Provenienz Provenance

Ehemals Slg. Grafen Metternich (verso Klebeetikett). – Kunsthandlung Trost (verso Klebeetikett). – Deutsche Privatsammlung. – Süddeutsche Privatsammlung.

€ 22 000 – 24 000

Die vorliegende Blumengirlande mit der Darstellung von Venus und Amor ist 1642 datiert; sie entstand somit ein Jahr, nachdem Jan Philip van Thielen sich der Malerei von Blumen zuwandte und seine Ausbildung bei Daniel Seghers, dem führenden Antwerpener Künstler in diesem Bereich, begann. Die Aufnahme in die Lukasgilde zeigt, dass er zu jenem Zeitpunkt bereits ein etablierter Künstler war; tatsächlich war er zuvor als Historienmaler tätig gewesen und hatte etwa mit Erasmus Quellinus dem Jüngeren und Theodoor Rombouts, mit denen er verschwägert war, zusammengearbeitet.

Die Blumengirlande entstand als Bildtypus im Kreis des Mailänder Kardinals Carlo Borromeo, für den Jan Brueghel der Ältere und Hendrick van Balen gemeinsam die ersten Exemplare schufen. Die Szenen im Bildzentrum stellten zu Beginn vornehmlich biblische Themen dar, später wurden auch mythologische Szenen dargestellt, so wie im vorliegenden Gemälde van Thielens.

The present work depicts Venus and Cupid in a garland and is dated 1642. It was made one year after Jan Philip van Thielen first turned to flower painting after beginning his apprenticeship under Daniel Seghers, the leading flower painter in Antwerp. The fact that he was accepted into the Guild of Saint Luke the same year shows that he was already an established artist at this point. He was already active as a painter of history paintings and had collaborated with Erasmus Quellinus the Younger and with Theodoor Rombouts, with whom he was related by marriage.

The flower garland motif was established by artists belonging to the circle of Cardinal Carlo Borromeo in Milan, for whom the first examples were painted by Jan Brueghel the Elder and Hendrick van Balen. The central scenes usually illustrate biblical themes, but later also mythological subjects such as in this work by van Thielen.



DAVID TENIERS D. J.

1610 Antwerpen – 1690 Brüssel

**DAVID TENIERS
THE YOUNGER**

1610 Antwerp – 1690 Brussels

2052 WEITE BERGLANDSCHAFT
MIT PAN UND SYRINX

Öl auf Leinwand (doubliert).

83,5 x 121 cm

*PANORAMIC MOUNTAIN
LANDSCAPE WITH PAN AND
SYRINX*

Oil on canvas (relined). 83.5 x 121 cm

Provenienz *Provenance*

Seit Jahrzehnten in deutscher
Privatsammlung.

€ 20 000 – 25 000

Im Schatten hoher Laubbäume an einem Felsen stellt ein bocksbeiniges Wesen einer weiblichen Figur nach; es ist Pan, der Syrinx an einem Teich zwischen Schilfrohren und Sträuchern verfolgt. Richtet man den Blick von dieser arkadischen Szenerie im Vordergrund nach rechts, sieht man in der Ferne einen monumentalen felsigen Berg, der – über mehrere Ebenen gestaffelt – in die Höhe ragt. Am Fuß des Berges, ziemlich genau im Bildzentrum, steht ein Schloss mit einer Gartenanlage, umgeben von einer massiven Schutzmauer. Der Garten mit der Terrasse, dem Brunnen und dem Rundtempel ist dabei offensichtlich nach den Prinzipien der barocken höfischen Gartenkunst gestaltet. Weitere Bauten – Villen oder vielleicht auch Klöster – verteilen sich auf dem Berg.

David Teniers schuf diese monumentale Landschaft um 1660 (persönliche Korrespondenz von Margret Klinge mit dem Vorbesitzer, 12.7.1981). Der Künstler legte dabei eine Komposition von Peter Paul Rubens zugrunde, die „Odysseus auf der Insel der Phaiaken“ (Florenz, Palazzo Pitti) zum Thema hat und im Umkreis des flämischen Meisters einige Wertschätzung erfahren haben muss. So hat Lucas van Uden eine Kopie nach ihr geschaffen (Barnard Castle, Bowes Museum), und zwar bereits 1635 und damit noch zu Rubens' Lebzeiten. Im Gegensatz zu Lucas van Uden kopiert Teniers Rubens' Komposition jedoch nicht; vielmehr übernimmt er „das Berg- und Schlossmotiv quasi wie ein Topos in einer sonst selbständigen Landschafts- und Figurenkomposition“, wie Klinge ausführt. Während Rubens' Landschaft durch die dominante Diagonale, die der Berg im Hintergrund bildet, geprägt ist, schafft Teniers durch die Szenerie im Vordergrund ein formales und inhaltliches Gegengewicht; Nah und Fern, urwüchsige und kultivierte Natur, arkadische Fantasiewelt und Gegenwart werden gegeneinander gestellt.

In the shadows of a tall leafy tree, a creature with the legs of a goat is shown in pursuit of a female figure: It is Pan following Syrinx through reeds and shrubs in a pond. Allowing our gaze to drift away from the Arcadian scenery in the foreground, on the right we see a towering rocky mountain rising up in several tiers. At the foot of the mountain, placed almost exactly in the centre of the image, is a palace and garden surrounded by a mighty wall. The garden, with its terrace, fountain, and temple, is clearly arranged according to the principles of courtly Baroque garden design. Further structures, villas or possibly monasteries, are spread out over the mountain.

David Teniers painted this monumental landscape in around 1660 (cf. Klinge, private communication to the previous owner, 12.7.1981). The artist based his composition on a work by Peter Paul Rubens, namely his “Odysseus on the Island of the Phaeacians” (Florence, Palazzo Pitti) that was apparently held in especially high regard by the artists of Rubens' Flemish circle. Lucas van Uden created a copy of the work (Barnard Castle, Bowes Museum) in 1635, within Rubens' lifetime. In contrast to Uden's copy, Teniers does not copy Rubens' work, but instead adapts the “mountain and castle motif as a kind of topos within an otherwise independent landscape and figure composition”, as Klinge describes. Whilst Rubens' landscape is dominated by the strong diagonal formed by the mountain in the background, Teniers manages to create a counterbalance to it in terms of form and content through the addition of the scene in the foreground, effectively contrasting the qualities of near and far, wild and cultivated nature, Arcadian fantasy and contemporary reality.



FRANS DE MOMPER

1603 Antwerpen – 1660 Antwerpen

2053 WINTERLICHE LANDSCHAFT

Signiert auf dem vorderen Haus rechts:
f. d. momper

Öl auf Holz (parkettiert). 39 x 67 cm

WINTER LANDSCAPE

Signed on the house in the right foreground: f. d. momper

Oil on panel (parquetted). 39 x 67 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Fritz Heinemann, München 1.2.1953
(in Kopie vorliegend).

Provenienz *Provenance*

Seit zwei Generationen in süddeutschem
Privatbesitz.

€ 18 000 – 20 000

Frans de Momper, der Neffe des noch bekannteren Josse de Momper, malte zahlreiche monochrome Landschaften wie das uns vorliegende Werk. Dabei zeichnen sich seine Gemälde durch eine großzügige und weitläufige Gestaltung der Landschaften aus sowie durch eine kontrastreiche Wiedergabe der hier blätterlosen Bäume im Vordergrund.

Gerade Winterlandschaften zählten zu den favorisierten Darstellungen des Malers, in welchen die nahezu gesamte Palette der Brauntonigkeit besondere Verwendung fand. Mit breiten, freien Pinselstrichen zieht Frans die dunklen Schattenlinien über die Erhebung im Bildvordergrund, welche die beiden Reisenden mit Pferd und Hund sowie der Holzsammler zu deren rechter Seite überqueren. Dieser fast moderne Duktus, welcher sich hier auch in der Wiedergabe der Bäume und der Anlage der hügeligen Landschaft zeigt, ist typisch für Frans de Momper's Oeuvre.

Wir danken Ellis Dullaart (RKD, Den Haag) für die Bestätigung der Authentizität anhand hochauflösender Fotografien. Das Werk wird nun in die Datenbank des RKD aufgenommen.

Frans de Momper, nephew of the better known Josse de Momper, painted numerous monochromatic landscapes such as the present work. His paintings are characterised by the expansive and generous composition of the landscapes as well as a striking rendering of the leafless trees in the foreground.

The artist especially favoured winter landscapes, which he painted using almost the entire spectrum of brown tones available to him. In this work, Frans de Momper depicts a dark shadow falling over the elevation in the foreground across the two travellers with their horse and dog and the firewood collector on the right. This almost modern style, which is also evident here in the rendering of the trees and the layout of the hilly landscape, is typical of Frans de Momper's oeuvre.

We would like to thank Ellis Dullaart (RKD, The Hague) for confirming the authenticity of this work upon examination of high-resolution photographs. The piece will be included in the RKD database.



PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

2054 WEISSES PFERD UND MANN IN EINER FELSGROTTE

Monogrammiert unten rechts:
PHLW (PHL ligiert)

Öl auf Holz. 13 x 18,5 cm

MAN WITH A WHITE HORSE IN A GROTTA

Monogrammed lower right:
PHLW (PHL conjoined)

Oil on panel. 13 x 18.5 cm

Provenienz Provenance

Salomon Lilian, Amsterdam. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur Literature

John Smith: A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish, and French Painters, 8 Bde., London 1829-42, Bd. 1, London 1829, S. 348, Nr. 497. – 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. 2, Esslingen und Paris 1908, S. 363, Nr. 394. – Birgit Schumacher: Philips Wouwerman (1619-1668). The Horse Painter of the Golden Age. 2 Bde., Doornspijk 2006, Bd. 1, S. 307, Nr. A341.

€ 14 000 – 16 000



Abb. 1 / Ill. 1:
Nikolaas Verkolje nach / after Philips Wouwerman,
Mezzotint © Rijksmuseum, Amsterdam

Verso auf der Holztafel mehrere Siegel in rotem Lack sowie alter handschriftlicher Klebezettel: „Man & Horse / by / Wouwermanns“. Ferner ein Ausschnitt aus einem Auktions- oder Bestandskatalog: „A small picture of a Man and Horse..Wouwermans.... / A specimen of his best manner.“ mit handschriftlichen Zusätzen „Smith Graves [durchgestrichen] No. 497“.

Unser kleines Gemälde, das Nicolaas Verkolje (1673-1746) in einem Mezzotintoblatt reproduziert hat (Abb. 1), zeigt als bestimmendes Motiv das Markenzeichen von Philips Wouwerman: ein (weißgraues) Pferd. Wie nur wenige andere Künstler konnte der bereits zu Lebzeiten gefeierte Haarlemer Maler Physiognomie und Wesen von Pferden ebenso präzise wie lebensecht wiedergeben. Im vorliegenden Fall hat der Künstler sein Markenzeichen beim Wasserlassen dargestellt – ein prachtvolles Beispiel für die Vorliebe zahlreicher holländischer Maler zu derben Szenen und zugleich für den Einfluss der Bamboccianti auf den jungen Wouwerman. Dr. Birgit Schumacher, der wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Lots herzlich danken, hat unser Gemälde in ihrem Werkverzeichnis auf kurz nach 1646/47, also in das Frühwerk des Künstlers datiert, und es nun als „ein kleines, frühes Juwel“ bezeichnet.

With several red varnish seals on the back of the panel and a hand-written label that reads, "Man & Horse / by / Wouwermanns", as well as a cutting from an auction or inventory catalogue, "A small picture of a Man and Horse..Wouwermans.... / A specimen of his best manner." with hand-written annotations "Smith Graves [crossed through] No. 497".

This small-format work, which Nicolaas Verkolje (1673-1746) reproduced in a mezzotint (ill. 1), depicts one of Philips Wouwerman's most characteristic motifs: A white (grey) horse. The Haarlem based painter, who already enjoyed considerable renown during his lifetime, was able to capture the features and character of horses in a precise and life-like manner like no other artist. In this work, he depicts his favourite subject in the act of urinating – a magnificent example of the love of vulgar scenes shared by many Dutch artists, and at the same time proof of the influence of the Bamboccianti on the young Wouwermann. Dr. Birgit Schumacher, who we would like to thank for her kind support in cataloguing this lot, has dated our painting it in her catalogue raisonné to shortly after 1646/1647 and thus in the artist's early phase, and has now described it as "a small, early treasure".



MICHAEL SWEERTS

1624 Brüssel – 1664 Goa

MICHAEL SWEERTS

1624 Brussels – 1664 Goa

2055 EIN JUNGER KÜNSTLER
ZEICHNET BETTLER IN EINER
LANDSCHAFT

Öl auf Leinwand (doubliert). 76 x 60 cm

*A YOUNG ARTIST DRAWING
BEGGARS IN A LANDSCAPE*

Oil on canvas (relined). 76 x 60 cm

€ 60 000 – 80 000

Provenienz *Provenance*

Wohl W. Spieringh, Delft (gest. 25. Januar 1689). In seinem Inventar ist ein Bild gelistet: „een bedelaarsgezelschapje off een grotje – van Cavalier Swarts“. – H. van Slochem, Antwerpen. – Dr. C.A. van Hees, Reeuwijk, 1958. – Mak van Waay, Amsterdam 31.05.1960, Lot 20. – Gebr. Douwes, Amsterdam, 1960. – Sotheby's, London 27.03.1963, Lot 62. – Sammlung Melmeluzzi, Rom. – Italienischer Privatbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

Leiden, De Lakenhal, Kunstbezit van Oud-Alumni der Leidse Universiteit, 1950, Nr. 49. – Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen, Michael Sweerts en tijdgenoten, 1958, Nr. 1. – Rom, Palazzo Venezia, Michael Sweerts e i Bamboccianti, 1958, Nr. 1. – Köln, Wallraf-Richartz-Museum (28. August – 17. November 1991), Utrecht, Centraal Museum (6. Dezember 1991 – 9. Februar 1992), I Bamboccianti, Nr. 33-5.

Literatur *Literature*

W. Martin: Michael Sweerts als schilder. Proeve van een biographie en een catalogues van zijn schilderijen', in: Oud Holland, vol. 25, 1907, S. 154, Nr. 35. – W. Martin: Nog een Sweerts, in: Oud Holland, vol. 34, 1916, S. 181-2. – J. Meder: Die Handzeichnungen, 1919, S. 277. – E. Trautscholdt, in: U. Thieme & F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, vol. XXXII, Leipzig 1938, S. 349. – R. Kultzen: Michael Sweerts (1624-1664), Diss., Hamburg 1954, S. 29, 238, Nr. 2. – R. Kultzen, in: J.C. Ebbinge Wubben, Michael Sweerts en tijdgenoten, Ausstellungskatalog Rotterdam 1958, S. 35, Nr. 1, Abb. 1. – R. Kultzen, in: Pantheon, vol. XXXVIII, 1980, S. 64 ff, Abb. 2. – T. J. Kren: Johannes Lingelbach in Rome, in: The J. Paul Getty Museum Journal, 10, 1982, S. 52, Abb.15. – L. Laureati, in: G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati: The Bamboccianti (English ed.), Rom 1983, S. 302, Abb. 13.2. – R. Kultzen, in: D. A. Levine u. E. Mai: I Bamboccianti, exhibition catalogue, Milan 1991, S. 275, Nr. 33-5, Abb. S. 276. – R. Kultzen: Michael Sweerts, Doornspijk 1996, S. XV, Abb. 2. – P. C. Sutton, in: P. C. Sutton u. G. Jansen: Michael Sweerts (1618-1664), Ausstellungskatalog Zwolle 2002, S. 14, Abb. 7. – L. Yaeger-Crasselt: Michael Sweerts (1618-1664). Shaping the Artist and the Academy in Rome and Brussels, S. 223, Abb. 38.





Abb. 1 / Ill. 1: Michael Sweerts, Selbstbildnis, Radierung © Rijksmuseum, Amsterdam

Die dokumentierten Fakten zur Biographie des Malers Michaels Sweerts sind eher spärlich: 1618 wird er in Brüssel geboren, 1646 taucht sein Name in den Kirchenbüchern der Pfarrei Santa Maria del Popolo in Rom auf. Dort erfährt man, dass er in der „Strada Margutta“ wohne, wo auch andere katholische Künstler aus dem Norden lebten. Sweerts hatte in Rom eine durchaus solide Berühmtheit erlangt und konnte auf einen Kreis prominenter Mäzene zählen, allen voran Fürst Camillo Pamphili sowie die niederländischen Seidenhändler Jean, Josef und Jeronimus Deutz. Dennoch hat er die Stadt zwischen 1652 und 1654 wieder verlassen. 1655 wird er in Brüssel anlässlich einer Taufe erwähnt, und 1659 in den Listen der dortigen Lukas-Akademie. Wir erfahren auch, dass er in Brüssel eine eigene Malschule gründete. Ebenso, dass er sich einer katholischen Missionsorganisation anschließt, Anhänger von Vinzenz von Paul, die sich der Missionierung des Ostens verschrieben hatte. 1661 ist Sweerts einige Monate in Amsterdam, wo er den Bau eines Schiffes beaufsichtigte, mit dem die Missionare ihre Reise in den Fernen Osten antreten sollten. Im Dezember des gleichen Jahres ist er in Marseille, von wo das Schiff kurz darauf nach Palästina ablegt. Auf der Reise über Land in Syrien geht es Sweerts psychisch nicht gut, weshalb er irgendwo zwischen Isfahan und Tabriz in Persien aus der Gesellschaft entlassen wird und er seinen Weg alleine fortsetzt. Er gelangt zu den Jesuiten in Goa, wo er im Alter von 46 Jahre gestorben sein soll.

Als Künstler wird Michael Sweerts mit den sogenannten Bamboccianti in Verbindung gebracht, jenen niederländischen Malern, die in Rom das Genre der südlichen Landleute pflegten. Allerdings darf er wohl kaum als ein „Bambocciante tout-court“ bezeichnet werden, denn seine Werke sind durch ihre Intellektualität und ihrer sozialphilosophischen Sensibilität weitaus mehr als reine Genreszenen.

Mit auffallender Beharrlichkeit verfolgte Michael Sweerts seit seiner Ankunft in Rom das Thema „Künstler bei der Arbeit“. Zwischen den Jahren 1646 und 1652 schuf er vier Gemälde von Künstlerateliers und vier weitere, die einen Künstler beim Zeichnen im Freien zeigen. In Rom erkennt der Maler Sweerts dass das Künstlertum, bzw. der Auftrag des Künstlers, über das handwerkliche hinaus auch die intellektuelle Reflexion über das eigene Tun einbezieht.

Das vorliegende Gemälde wurde in diesem Sinne von Laura Laureati als ein emblematisches Beispiel für Sweerts frühe Tätigkeit in Rom beschrieben (op. cit.). Als ebenso bedeutend erkennt es Lara Yaeger-Crasselt in ihrer Studie über die Rolle Michael Sweerts in der künstlerischen Ausbildung in den Niederlanden und Rom zu dieser Zeit (op. cit.).

Das Gesamtwerk dieses Künstlers besteht aus kaum mehr als 50 Bildern. Den Rang unseres Gemäldes innerhalb des Gesamtoeuvre belegen die vielen Publikationen und die zahlreichen Ausstellungen, in denen es beschrieben bzw. gezeigt worden ist.

The documented facts about the biography of the painter Michael Sweerts are rather sparse: Born in Brussels in 1618, in 1646 his name appears in the parish registers of Santa Maria del Popolo in Rome. There we learn that he lived in the “Strada Margutta”, where other Catholic artists from the north also lived. Sweerts had achieved quite considerable fame in Rome and could count on a circle of prominent patrons, first and foremost Prince Camillo Pamphili and the Dutch silk merchants Jean, Josef and Jeronimus Deutz. Despite this, he left the city again in the period between 1652 and 1654. In 1655 he is mentioned as having attended a baptism in Brussels, and in 1659 he is included among the artists in the city’s Academy of Saint Luke. We also learn that he founded his own painting school in Brussels. Later, he joined a Catholic missionary organization, consisting of followers of Vincent de Paul, which was dedicated to conducting missionary work in the East. In 1661, Sweerts is documented in Amsterdam for a few months, where he supervised the construction of a ship in which the missionaries would set sail on their journey to the Far East. In December of the same year, we find him in Marseilles, from whence the ship left shortly after for Palestine. However, during the journey overland in Syria, Sweerts began to experience psychological issues, so that somewhere between Isfahan and Tabriz in Persia he was dismissed from the society and continued his journey alone. He eventually managed to arrive at the Jesuit sanctuary in Goa, where he is said to have died at the age of 46.

As an artist, Michael Sweerts is associated with the so-called Bamboccianti, a group of Dutch painters in Rome who developed the genre of southern peasant scenes. However, he can hardly be referred to as a “Bambocciante tout-court”, as his works display an intellectual and socio-philosophical sensitivity that elevates them from the status of mere genre paintings.

Following his arrival in Rome, Michael Sweerts pursued the subject of “artists at work” with remarkable persistence. Between 1646 and 1652, he created four paintings of artists’ studios and four others showing artists drawing outdoors. In Rome, Sweerts recognized that being an artist, or the artist’s mission, involved intellectual reflection on one’s own actions beyond the craft itself.

In this sense, the present painting has been described by Laura Laureati as an emblematic example of Sweerts’s early activity in Rome (op. cit.). Equally significantly, Lara Yaeger-Crasselt recognizes it in her study of Michael Sweert’s role in artistic education in the Netherlands and Rome at this time (op. cit.).

This artist’s complete works consist of barely more than 50 paintings. The rank of this work within his overall oeuvre is evidenced by the many publications and the numerous exhibitions in which it has been described or shown.

BARENT FABRITIUS

1624 Middenbeemster – 1673 Amsterdam

2056 ANBETUNG DER HIRTEN

Öl auf Leinwand (doubliert).

110,5 x 152 cm

*THE ADORATION OF
THE SHEPHERDS*

Oil on canvas (relined). 110,5 x 152 cm

Provenienz *Provenance*
Italienischer Privatbesitz.

€ 40 000 – 50 000

Frits J. Duparc, Direktor des Mauritshuis von 1991 bis 2008, bestätigt die Zuschreibung des Bildes an den Künstler Barent Fabritius (E-Mail September 2011). Dieser stammte aus einer Malerfamilie und war der Bruder des bedeutenden Malers Carel Fabritius. Wie dem Frühwerk seines Bruders wird auch dem seinigen eine gewisse stilistische Nähe zu Rembrandt attestiert; ein persönlicher Kontakt zu Rembrandt ist auch aufgrund eines Aufenthalts in Amsterdam im Jahr 1643 sowie ab 1647 wahrscheinlich, aber nicht belegbar. Neben ausdrucksstarken Portraits und historischen und mythologischen Themen, widmete sich Fabritius vor allem biblischen Szenen, von denen unser Werk ein Beispiel ist.

Frits J. Duparc, director of the Mauritshuis from 1991 to 2008, confirmed the attribution of this painting to Barent Fabritius in an e-mail in September 2011. Barent Fabritius came from a family of artists and was the brother of the important painter Carel Fabritius. As can also be observed in his brother's early works, Barent Fabritius displays a certain stylistic proximity to Rembrandt. It can even be suggested that he may have had personal contact to Rembrandt due to known stays in Amsterdam in 1643 and 1647, although this cannot be proven. Alongside his expressive portraits, narrative and mythological motifs, Fabritius also painted numerous biblical scenes such as the present work.





JAN BAPTIST WEENIX

1621 Amsterdam – um 1660 De Haar bei Utrecht

JAN BAPTIST WEENIX

1621 Amsterdam – c. 1660 De Haar near Utrecht

2057 SCHÄFER UND HERDE VOR
ANTIKEN RUINEN

Öl auf Leinwand (doubliert).

61 x 74,5 cm

*A SHEPHERD AND HIS FLOCKS
AT ANCIENT RUINS*

Oil on canvas (relined). 61 x 74.5 cm

Gutachten *Certificate*

Giancarlo Sestieri, Rom 31.3.2011.

€ 10 000 – 12 000



ABRAHAM SUSENIER

um 1620 Leiden – nach 1667 Dordrecht

ABRAHAM SUSENIER

circa 1620 Leiden – after 1667 Dordrecht

2058 FRÜCHTESTILLEBEN MIT
WEINTRAUBEN, PFIRSICHEN,
BLUMEN, EINER ZITRONE UND
EINER AUSTER

Öl auf Leinwand (doubliert).

59,5 x 72,5 cm

*FRUIT STILL LIFE WITH GRAPES,
PEACHES, FLOWERS, A LEMON AND
AN OYSTER*

Oil on canvas (relined). 59.5 x 72.5 cm

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

€ 8 000 – 12 000

Abraham Susenier zählt zu den vielseitigen holländischen Meistern des Goldenen Zeitalters, der für seine Marinestücke wie für seine Stillleben bekannt war. Dr. Fred G. Meijer datiert dieses charakteristische Früchtestillleben um 1660.

Abraham Susenier was among the most versatile Dutch painters of the Golden Age, but he was primarily known for his maritime works and still lifes. Dr Fred G. Meijer dates this characteristic fruit still life to the time around 1660.



PEETER BOEL

1622 Antwerpen – 1674 Paris

2059 **STILLEBEN MIT JAGDBEUTE, GEFÄSSEN UND AUFGESCHLAGENEM BUCH**

Öl auf Leinwand. 107 x 120 cm

STILL LIFE WITH GAME, POTS AND AN OPEN BOOK

Oil on canvas. 107 x 120 cm

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Wir danken Dr. Fred Meijer für die Bestätigung der Zuschreibung an Peeter Boel.

We are grateful to Dr Fred Meijer for confirming the attribution to Peeter Boel.



THEODOR AENVANCK

1633 Antwerpen – nach 1690

THEODOR AENVANCK

1633 Antwerp – after 1690

2060 **STILLEBEN MIT EINER MIT FRÜCHTEN GEFÜLLTEN WANLI-SCHALE AUF EINER SPANSCHACHETEL, FLÖTENGLAS, SILBERTELLER UND WEITEREN FRÜCHTEN AUF EINER TISCHPLATTE**

Öl auf Leinwand (doubliert).
63,5 x 73,5 cm

STILL LIFE WITH FRUIT IN A WANLI DISH ON A BOX, A WINE FLUTE, SILVER PLATES AND FRUIT SCATTERED ON A TABLE

Oil on canvas (relined). 63.5 x 73.5 cm

€ 12 000 – 15 000

Von dem flämischen Stilllebenmaler Theodor Aenvanck wissen wir heute nur recht wenig. Geboren wurde er in Antwerpen, wo er 1647 auch als Schüler und 1669 als Meister in die Lukasgilde aufgenommen wurde. Dazwischen dürfte er längerer Zeit auf Reisen gewesen sein. Seine Werke, bislang lassen sich ihm ausschließlich Stillleben zuordnen, sind höchst selten. Dr. Fred Meijer hat die Zuschreibung des vorliegenden Gemäldes an Theodor Aenvanck auf der Grundlage einer Fotografie bestätigt und datiert das Werk auf die Mitte der 1650er-Jahre.

Today we know relatively little about the Flemish still life painter Theodor Aenvanck. He was born in Antwerp, where he is documented as a pupil in 1647 and a master 1669 of the Guild of Saint Luke. He is thought to have travelled during the time inbetween. Thus far only still lifes have been attributed to the artist, and these are exceedingly rare. Dr Fred Meijer has confirmed the attribution of the present work to Theodor van Aenvanck upon examination of photographs, dating it to the mid-1650s.

JAN VAN NOORDT

1623/24 Schagen – nach 1676

JAN VAN NOORDT

1623/24 Schagen – after 1676

2061 SCHÄFER UND SCHÄFERIN
MIT EINEM FRÜCHTEKORB
(ALLEGORIE DER FRUCHT-
BARKEIT)

Öl auf Leinwand (doubliert). 76 x 63 cm

*SHEPHERD AND SHEPHERDESS
WITH A BASKET OF FRUIT
(ALLEGORY OF FERTILITY)*

Oil on canvas (relined). 76 x 63 cm

Provenienz *Provenance*

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts Samm-
lung Comte van der Steen. – 1846
Sammlung Marquis de Maillen. – Samm-
lung Comte Charles d'Aspremont Lyn-
den. – Seitdem in Erbfolge.

Literatur *Literature*

Zum Künstler vgl. David A. de Witt:
Jan van Noordt. Painter of History and
Portraits in Amsterdam, Montreal 2007.

€ 30 000 – 40 000

Das bislang unbekanntes Gemälde eines Schäfers und einer Schäferin mit einem Früchtekorb von Jan van Noordt befindet sich seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in einer belgischen Adelsammlung und taucht nun erstmals auf dem Kunstmarkt auf. Der Verfasser des Werkverzeichnisses zu Jan van Noordt, Dr. David A. de Witt, dem wir für die Bestätigung der Eigenhändigkeit danken, sieht in unserem Bild „A charming painting and wonderful addition to the oeuvre“. Die Komposition basiert auf einem früheren Werk van Noordts, das Hofstede de Groot zufolge in einer deutschen Auktion gewesen ist, von dem es ansonsten aber lediglich eine s/w-Fotografie im RKD gibt. David A. de Witt nahm dieses Gemälde als Nr. 41 in sein Werkverzeichnis auf (op. cit., S. 168f) und datierte es auf etwa 1659. Auf diese Komposition hat der Künstler wenige Jahre später für das nun aufgetauchte Gemälde zurückgegriffen. De Witt schlägt für diese deutlich feiner ausgeführte Version eine Entstehung um 1665 vor, kurz nach dem Gemälde „Granida und Daifilo“ von 1663 und etwa zeitgleich mit dem „Bildnis eines jungen Mannes mit Hund“ im Musée des Beaux-Arts in Lyon.

Unser sehr gut erhaltenes Gemälde zeigt in einer erotisch aufgeladenen Szene eine junge Schäferin mit einem Früchtekorb sowie einen Schäfer, der sich ihr von hinten nähert und Schulter und Oberarm ergreift. Während sich die Schäferin ihrem Verehrer mit einem Lächeln zuwendet, greift sie mit der rechten Hand nach einem Apfel in ihrem Korb. Jan van Noordt, der im nordholländischen Schagen geboren wurde aber in Amsterdam lebte und arbeitete, hat neben Historienbildern und Portraits einige vergleichbare amourös-pastorale Genredarstellungen geschaffen. Thematisch am nächsten steht dem vorliegenden Gemälde vielleicht die Darstellung eines Schäferpaares mit einem Vogelneist (de Witt, op. cit., 166f, Nr. 40), das 2015 ebenfalls bei Lempertz versteigert wurde (1049. Lempertz-Auktion, 16.5.2015, Lot 1086).

Das vorliegende Gemälde wird von Dr. David A. de Witt in einer in Vorbereitung befindlichen Publikation zu Jan van Noordt im Jahr 2023 veröffentlicht.

For the English text see the following page.



This previously unknown painting of a shepherd and a shepherdess with a basket of fruit by Jan van Noordt has been kept in a Belgian aristocratic collection since the mid-19th century and is now appearing on the market for the first time. Dr David A. de Witt, author of Jan van Noordt's catalogue raisonné – whom we would like to thank for confirming the authenticity of this work – sees in it “A charming painting and wonderful addition to the oeuvre”. The composition is based on an earlier piece by van Noordt which, according to Hofstede de Groot, was once featured in a German auction, but which otherwise is only documented in a black and white photograph in the RKD database. David A. de Witt included the piece as no. 41 in his catalogue raisonné (ibid. p. 168f), dating it to around 1659. The artist apparently picked up the composition again for the present painting several years later. De Witt suggests a date of around 1665 for this considerably more finely painted version, thus placing it shortly after van Noordt's “Granida and Daifilo” from 1663 and contemporaneous to “Portrait of a Young Man with a Dog” in the Musée des Beaux-Arts in Lyon.

This finely preserved work depicts a scene laden with eroticism, with a young shepherdess carrying a basket of fruit and a shepherd approaching her from behind, gripping her shoulder and upper arm. As the shepherdess turns towards her admirer with a smile, she reaches into the basket to pluck out an apple with her right hand. Jan van Noordt was born in Schagen in northern Holland but lived and worked in Amsterdam. Alongside history paintings and portraits, he also created a series of comparable amorous-pastoral genre scenes. One of the works that is perhaps thematically closest to the present painting is the depiction of a shepherd couple with a bird's nest (de Witt, ibid., 166f, no. 40) which was auctioned by Lempertz in 2015 (Lempertz auction 1049, 16.5.2015, lot 1086).

The present painting will be published by Dr David A. de Witt in a forthcoming updated publication on Jan van Noordt in 2023.



**NICOLAES (KLAES)
MOLENAER**

1626/29 Haarlem – 1676 Haarlem

2062 WINTERLANDSCHAFT MIT
REISENDEN

Signiert unten links: K. Molenaer

Öl auf Holz. 41,5 x 39 cm

TRAVELLERS IN A WINTER
LANDSCAPE

Signed lower left: K.Molenaer

Oil on panel. 41.5 x 39 cm

Provenienz Provenance

Collection F. J. E. Horstman, Wassenaar,
1927. – Brod Gallery, London 1980. –
Private Collection USA. – Joseph M. B.
Guttman Galleries, New York. – Private
Collection Netherland.

€ 6 000 – 8 000

LUCA GIORDANO

1634 Neapel – 1705 Neapel

LUCA GIORDANO

1634 Naples – 1705 Naples

2063 KÖNIG SALOMON, GÖTZEN ANBETEND

Öl auf Leinwand (doubliert).
169 x 187 cm

SOLOMON'S IDOLATRY

Oil on canvas (relined). 169 x 187 cm

Gutachten *Certificate*

Nicola Spinosa, 16. Februar 2019.

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung.

€ 35 000 – 45 000

Die Zuschreibung an Luca Giordano wurde von Professor Nicola Spinosa in einer schriftlichen Mitteilung an den Eigentümer bestätigt (Neapel, 6. September 2019). Eine Kopie ist vorhanden.

„Salomon, die Götzen anbetend“ ist ein relativ selten dargestelltes Motiv aus dem Alten Testament: König Salomon, der für seine sprichwörtliche Weisheit und seinen großen Reichtum bekannt war, fühlte sich in seinen späteren Jahren zu den heidnischen Kulturen hingezogen, von denen man annimmt, dass sie durch Frauen aus den benachbarten Königreichen, die in seinem Harem lebten, in Israel eingeführt worden waren. So stellt der Künstler in unserem Gemälde den König in Begleitung von Ehefrauen und Konkubinen dar, während er eine heidnische Statue anbetet.

Der gebürtige Neapolitaner Luca Giordano wurde vor Ort ausgebildet und begann seine Karriere unter dem Einfluss von José de Ribera, dessen Kompositionen er oft kopierte. Zu Beginn der 1650er Jahre reiste er nach Rom, Florenz und Venedig, wo er die großen Meister des venezianischen Cinquecento, vor allem Tizian und Veronese, sowie die barocken Neuerungen von Pietro da Cortona studierte. Der Maler bewegte sich von der nächtlichen Helldunkelmalerei über neovenezianische Einflüsse hin zu barocken Entwicklungen, wurde international gefragt und zählte den spanischen Vizekönig in Neapel, die florentinischen Medici und verschiedene toskanische und venezianische Familien zu seinen Mäzenen. Die letzten Jahre seines Lebens verbrachte er in Madrid, wo er für den königlichen Hof arbeitete.

Professor Spinosa betont die Ähnlichkeiten zwischen der vorliegenden Leinwand und Werken aus den Jahren 1657-1660 – darunter „Der Heilige Michael im Kampf gegen die Dämonen“ in der Chiesa del'Annunciazione in Chiaia, „Das Martyrium der Heiligen Lucia“ jetzt im Museo Nazionale di Capodimonte, oder „Rubens mit einer Allegorie des Friedens“ im Museo Nacional del Prado – und datiert es daher auf das Ende des sechsten Jahrzehnts, als Giordano zurück in Neapel war.

The attribution to Luca Giordano has been endorsed by Professor Nicola Spinosa in a written communication to the owner (Naples, 6th September 2019), of which a copy is available.

The Old Testament tale of Solomon's idolatry is a comparatively rare iconographic motif. According to the story, King Solomon, known for his wisdom and great wealth, was drawn in his later years to pagan cults, which were thought to have been introduced into Israel by the women from neighbouring kingdoms who joined his large harem. Giordano depicts the King, accompanied by wives and concubines, adoring a pagan statue.

Luca Giordano was born in Naples and trained in the same city. At the beginning of his career, his works were heavily influenced by those of José de Ribera, whose compositions he often copied. However, he later travelled to Rome, Florence and Venice in the early 1650s, and there studied the great masters of the Venetian Cinquecento, above all Titian and Veronese, as well as the Baroque innovations of Pietro da Cortona. The painter thus transitioned from Tenebrism to Neovenetian influence and then toward a new Baroque style, becoming increasingly sought after internationally and counting among his patrons the Spanish Viceroy in Naples, the Florentine Medici and various Tuscan and Venetian families. He spent the last years of his life in Madrid, working for the Royal Court.



Professor Spinosa underlines strong similarities between the present canvas and works dating from 1557 to 1660 – including “Saint Michael Fighting against Rebel Demons” in the Chiesa del'Annunciazione in Chiaia, “The Martyrdom of Saint Lucia” now in the Museo Nazionale di Capodimonte, or “Rubens depicting an Allegory of Peace” in the Museo Nacional del Prado. He therefore dates the work to the end of the sixth decade of the 17th century, after Giordano's return to Naples.



SIMONE PIGNONI

1611 Florenz – 1698 Florenz

SIMONE PIGNONI

1611 Florence – 1698 Florence

2064 ALLEGORIE DER REINHEIT

Öl auf Leinwand (doubliert). 58 x 48 cm

ALLEGORY OF PURITY

Oil on canvas (relined). 58 x 48 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Christie's, London, 9.7.1999, Lot 209. – Auktion Bonhams, London, 6.12.2017, Lot 46. – Italienische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Francesca Baldassari: Simone Pignoni (Firenze, 1611-1689), Turin 2008, S. 95, Nr. 19 (mit Abb.).

€ 5 000 – 7 000

Anhand der Attribute des Lilienzweigs und der Taube lässt sich die junge Frau auf dem vorliegenden Werk des Florentiner Barockmalers Simone Pignoni als Allegorie der Reinheit identifizieren (vgl. Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603, S. 421: „Purità. Giovanetta, vestita di bianco, con una Colomba in mano“). Vergleichbar ist die Komposition unseres Gemäldes mit Pignonis Darstellung der hl. Reparata, der Schutzheiligen von Florenz, die Francesca Baldassari in ihrem Werkverzeichnis des Künstlers etwas früher als unser Bild datiert (Baldassari, *op. cit.*, S. 94, Nr. 18). Eine vergleichbare Figurenkomposition zeigen auch Pignonis Bildnis einer jungen Frau im Musée Granet, Aix-en-Provence, und eine Darstellung der Artemisia (Baldassari, *op. cit.*, S. 93f, Nr. 17 und S. 95f, Nr. 20).

The attributes of the lily frond and dove allow the young woman in this work by the Florentine Baroque painter Simone Pignoni to be identified as an allegory of purity (cf. Cesare Ripa: Iconologia, Rome 1603, p. 421: “Purità. Giovanetta, vestita di bianco, con una Colomba in mano”). The painting’s composition is comparable to Pignoni’s depiction of St. Reparata, the patron saint of Florence, which Francesca Baldassari dates somewhat earlier than the present work in her catalogue raisonné of the artist (Baldassari, op. cit., p. 94, no. 18). Pignoni’s portrait of a young woman in the Musée Granet, Aix-en-Provence, and a depiction of Artemisia also display similar compositions (Baldassari, op. cit., p. 93f, no. 17 and p. 95f, no. 20).



NORDITALIENISCHER MEISTER

des 17. Jahrhunderts

NORTH ITALIAN SCHOOL

17th century

2065 DIE RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES

Öl auf Leinwand (doubliert). 133 x 101 cm

THE RETURN OF THE PRODIGAL SON

Oil on canvas (relined). 133 x 101 cm

€ 7 000 – 10 000

GIUSEPPE RECCO

Neapel 1634 – Alicante 1695

2066 STILLEBEN MIT FISCHEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 47 x 150 cm

FISH STILL LIFE

Oil on canvas (relined). 47 x 150 cm

Gutachten *Certificate*

Nicola Spinosa 16. Februar 2019.

Provenienz *Provenance*

Giuseppe Papè, Prinz von Valdina, Notar
des Königs von Spanien. – Italienische
Privatsammlung.

€ 18 000 – 24 000



Dieses Stillleben mit Fischen, Austern und Krabben wurde von Professor Nicola Spinosa als Teil einer Serie von Supraporten aus der Sammlung von Giuseppe Papè, Prinz von Valdina, identifiziert. Er war Notar des Königs von Spanien.

Als Mitglied einer der berühmtesten Familien neapolitanischer Stilllebenmaler des 17. Jahrhunderts war Giuseppe Reccos umfangreiches Schaffen geprägt von exquisiter Qualität. Es zeichnet sich durch seinen starken Naturalismus, den ausgeprägten Eklektizismus sowie durch seine barocke Sensibilität aus. Diese Eigenschaften machten schon früh Reccos Ruhm in ganz Europa aus. Er malte vorwiegend Stillleben aller Art, allerdings sind es vor allem seine maritimen Stücke, die in bekannt machten. Typisch sind dabei die fein abgestimmten Tonwerte in seinen Bildern, das lebendige Funkeln der silbrig schimmernden Fisch-Schuppen und die eindrucksvolle taktile Wiedergabe von Krebsen und Austern.

Das vorliegende Gemälde lässt sich um 1660-70 datieren. Es wird begleitet von einer Kopie des Aufsatzes von Professor Spinosa, Neapel 2019.

This still life with fish, oysters and crabs was identified by Professore Nicola Spinosa as part of a series of supraports from the collection of Giuseppe Papè, Prince of Valdina. He was a notary to the King of Spain.

A member of one of the most famous families of 17th-century Neapolitan still-life painters, Giuseppe Recco's extensive output was characterised by exquisite quality. It is distinguished by its strong naturalism, pronounced eclecticism and Baroque sensibility. These qualities cemented Recco's fame throughout Europe early on in his career. He mainly painted still lifes of all kinds, but it was his maritime pieces that made him famous. Typical of his paintings are the fine, complementary tones, the lively shimmering of the silver fish scales and the impressive tactile rendering of crabs and oysters.

The present painting can be dated around 1660-70. It is accompanied by a copy of the essay by Professor Spinosa, Naples 2019.

**PIETRO FRANCESCO
GIANOLI**

1624 Campertogno – 1692 Mailand

**PIETRO FRANCESCO
GIANOLI**

1624 Campertogno – 1692 Milan

2067 **DAVID MIT DEM HAUPT
DES GOLIATH**

Öl auf Leinwand (doubliert).
150 x 104 cm

*DAVID WITH THE HEAD OF
GOLIATH*

Oil on canvas (relined). 150 x 104 cm

Gutachten *Certificate*
Marco Tanzi, März 2020.

Provenienz *Provenance*
Möglicherweise Sammlung von Massimiliano VI. Giuseppe Stampa (1740-1818),
X. Marchese di Soncino.

€ 25 000 – 28 000

Wie Marco Tanzi bemerkt, ist das vorliegende Gemälde eine Hommage an den berühmten David mit dem Kopf des Goliath von Tanzio da Varallo, ausgeführt von Pier Francesco Gianoli (circa 1660-1670). Das Werk zeigt jedoch erhebliche Abweichungen gegenüber dem berühmten Original. Gianolis Leinwand ist größer als der Prototyp, und vor allem die Komposition unterscheidet sich in der Beziehung zwischen Figuren und Raum. Andere offensichtliche Unterschiede lassen sich in der Farbauswahl, in den Details der Kostüme sowie im Ausdruck von David feststellen, der in Gianolis Version dramatischer ist.

Die Arbeit weist Ähnlichkeiten mit anderen Beispielen von Gianoli auf: Der gigantische Kopf des Goliath ähnelt stark einigen der Figuren, die in Werken für die Bruderschaft von Santa Marta in Varallo dargestellt sind, von Gianoli zwischen 1668 und 1671 ausgeführt. Die Figur in der Mitte der Begleitung der Verurteilten (Inv. 715) und die beiden am linken Rand der Prozession (Inv. 714) sind eng mit dem Kopf unseres Riesen verwandt. Darüber hinaus gibt es Ähnlichkeiten zwischen Davids Gesichtszügen und einem Selbstporträt als Heiliger Jakob (Marseille, Kunstmarkt) sowie einem Selbstporträt als Pilger in der XXXII. Kapelle von Sacro Monte in Varallo (1655): die Darstellung der eher geschwollenen Augenlider, der kleinen fleischigen Lippen und der starken Nasenform stimmen überein.

Einige kürzlich entdeckte Dokumente eröffnen interessante Einblicke in die mögliche Herkunft unseres Gemäldes. Nach dem Tod des zehnten Marchese di Soncino (Mailand, 1818), Massimiliano Giuseppe Stampa, wurden zwei Inventare seiner Bildergalerie erstellt. In beiden Listen wird ein David erwähnt, der mit dem des Tanzio da Varallo verbunden ist: in einem Inventar wird das Gemälde als reine Kopie nach Tanzio bezeichnet, in dem anderen als eine Nachahmung des Werkes von Tanzio, aus der Schule von Daniele Cresspi.

Unser Gemälde wird in die kommende Monographie von Filippo Maria Ferro über Tanzio da Varallo aufgenommen.

For the English text see the following page.



The present canvas is a replica of Tanzio Varallo's *David with the Head of Goliath*, but shows significant variations compared to the famous original as Marco Tanzi has shown. Gianoli's canvas is larger than the prototype and the composition differs in the relationship between the figures and space. Other obvious differences can be noted in the choice of colour palette, in the details of the costumes, as well as in the expression of David, which is much more dramatic in Gianoli's version.

The work shows strong similarities to other paintings by Gianoli: The gigantic head of Goliath strongly resembles some of the characters included in canvases for the Confraternity of Santa Marta in Varallo, executed by Gianoli between 1668 and 1671. In particular, the figure in the centre of the *Accompaniment of the condemned* (inv. 715) and the two on the left margin of the *Procession* (inv. 714) are closely related to the head of our giant. Further, there are similarities between David's features, and a *Self-portrait as Saint Jaques* (Marseille, art market), as well as a *Self-portrait as a pilgrim*, in the XXXII Chapel of Sacro Monte in Varallo (1655), which displays the same rendering of the rather swollen eyelids, the small fleshy lips and the strong nose.

Some recently discovered documents open up interesting insights into the possible provenance of this work. Following the death of the 10th Marchese di Soncino (Milan, 1818), Massimiliano Giuseppe Stampa, two inventories of his picture gallery were drawn up. Both lists mentioned a *David*, certainly connected to the Tanzio da Varallo one: In one of the inventories, the painting is described as a copy after Tanzio, in the other it is described as a work by the School of Daniele Crespi, after Tanzio da Varallo. Tanzi proposes that the Milanese inventories could describe the painting in question, certainly a derivation with its own artistic quality.

The painting will be included in the forthcoming monograph on Tanzio da Varallo by Filippo Maria Ferro.



RÖMISCHER MEISTER

des 17. Jahrhunderts

ROMAN SCHOOL

17th century

2068 STILLEBEN MIT SELLERIE,
KÜRBIS, BLUMEN UND
FRÜCHTEN
Öl auf Leinwand (doubliert). 80 x 129 cm

Provenienz *Provenance*
Italienische Privatsammlung.

€ 12 000 – 15 000

*STILL LIFE WITH CELERY,
PUMPKIN, FLOWERS AND FRUIT*

Oil on canvas (relined). 80 x 129 cm

ONORIO MARINARI

1627 Florenz – 1715 Florenz

ONORIO MARINARI

1627 Florence – 1715 Florence

2069 BÜSSENDE MARIA MAGDALENA

Öl auf Leinwand (doubliert). 87 x 71 cm

THE PENITENT MARY MAGDALENE

Oil on canvas (relined). 87 x 71 cm

Provenienz *Provenance*

Italienischer Privatbesitz.

Literatur *Literature*

Sandro Bellesi (Hrsg): Luce e Ombra. Caravaggismo e naturalismo nella pittura Toscana del seicento, Ausstellungskatalog, 2005, S. CXVII, Abb. 42.

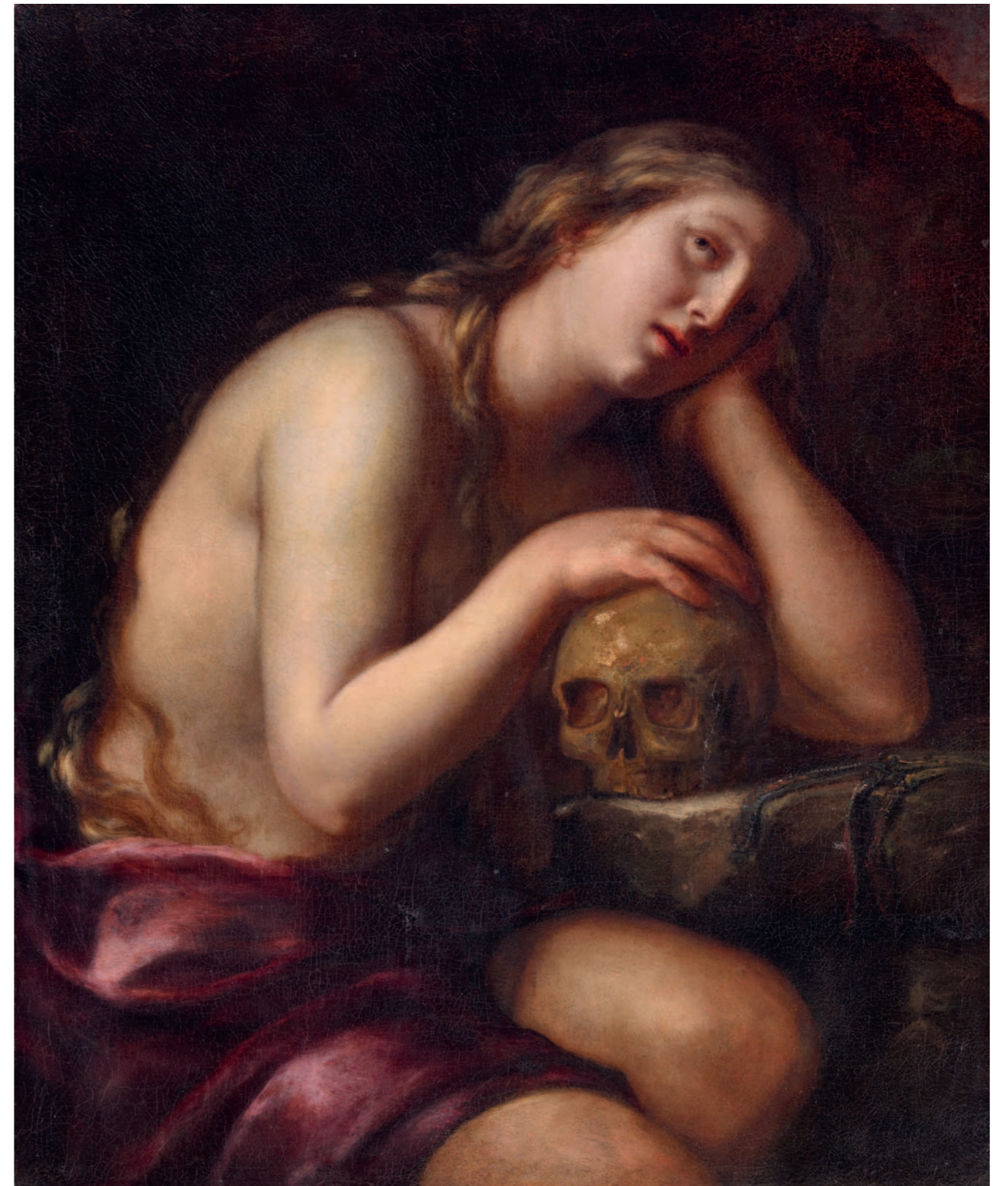
€ 20 000 – 30 000

Der Florentiner Meister Onorio Marinari stammte aus einer Künstlerfamilie und lernte zunächst bei seinem Vater Sigismondo Marinari, dann bei seinem Cousin Carlo Dolce, dessen Stil er weiterentwickelte. Dem toskanischen und insbesondere dem kunsthistorisch reichen Florentiner Erbe stark verpflichtet, zeichnen sich Marinaris Gemälde durch einen charakteristischen Naturalismus und eine gewisse Sentimentalität der Figuren aus, sowie durch eine aufmerksame Wiedergabe von Details, die sich auch in unserem Bild beobachten lassen.

Der eher verträumte denn flehende Blick der büßenden Maria Magdalena, mit ihrer linken Hand ihren Kopf stützend, steht in der Tradition der Melancholia, die von Vasari als typischer Gemütszustand des Künstlers beschrieben wird. Marinari verbindet dieses Thema mit den im Barock beliebten Motiven Memento Mori und Vanitas, für die der detailgetreu wiedergegebene Totenkopf steht, auf dem die rechte Hand der Heiligen ruht. Im melancholischen Sinnieren über die Leere und Vergänglichkeit alles Irdischen findet die zuvor so weltliche Maria Magdalena zu ihrem Glauben. Mit dieser originellen chiastischen Verknüpfung vermag Marinari einen komplexen religiösen Zusammenhang zu komprimieren und für den Betrachter neu zu beleuchten.

The Florentine painter Onorio Marinari came from a family of artists and first studied with his father Sigismondo Marinari, then with his cousin Carlo Dolce, whose style he developed further. Strongly indebted to the Tuscan tradition, but especially to the rich art historical heritage of Florence, Marinari's paintings are characterized by a sense of naturalism and a certain sentimentality of the figures, as well as by an attentive rendering of details, which can also be observed in the present work.

The penitent Mary Magdalene is depicted with a more dreamy than imploring gaze, and holds her head supported in her left hand in a gesture traditionally associated with Melancholia, which is described by Vasari as the typical state of mind of the artist. Marinari combines this subject with the memento mori and vanitas motifs popular in the Baroque period, represented by the carefully rendered skull on which the saint's right hand rests. In this melancholic musing on the emptiness and transience of earthly existence, the previously so worldly Mary Magdalene finds her faith. With this original chiastic link, Marinari is able to summarise the complex religious context and to illuminate it in a new way for the viewer.





PIER DANDINI

1646 Florenz – 1712 Florenz

PIER DANDINI

1646 Florence – 1712 Florence

2070 ALLEGORIE DES VULKANS

Öl auf Leinwand (doubliert). 73 x 58 cm

ALLEGORY OF A VOLCANO

Oil on canvas (relined). 73 x 58 cm

Provenienz Provenance

Italienischer Privatbesitz.

Literatur Literature

Sandro Bellesi: Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento, Florenz, 2003, S. 59, Abb. 5.

€ 10 000 – 14 000

Pietro Dandini stammte aus einer prominenten florentinischen Malerfamilie. Nachdem er zunächst bei seinem Onkel Vincenzo Dandini lernte, unternahm er Reisen nach Venedig, in die Lombardei und die Emilia und nach Rom, um seine Ausbildung abzuschließen. Schon von seinen Zeitgenossen als unvergleichlich vital beschrieben, kann Pier Dandini zu den bemerkenswertesten Künstlern im Florenz des späten 17. Jahrhunderts gezählt werden, wozu seine Verarbeitung verschiedener barocker Neuerungen, insbesondere jene von Giordano, mit der florentinischen Tradition beitragen. Wie Prof. Bellesi anmerkt, ist die vorliegende Allegorie ein eindrucksvolles Zeugnis für das Interesse des Künstlers an „anatomischen Studien“. Diese Praxis wurde in der Werkstatt Vincenzo Dandinis außerordentlich wertgeschätzt.

Pietro Dandini came from a prominent family of painters in Florence. After initially studying with his uncle Vincenzo Dandini, he later travelled to Venice, Lombardy, Emilia, and Rome to complete his training. Already described by his contemporaries as incomparably vital, Pier Dandini can be counted among the most remarkable artists in late 17th-century Florence, primarily due to his absorption of various Baroque innovations, especially those of Giordano, into the Florentine tradition. As Prof. Bellesi notes, the present allegory is a striking testimony to the artist's interest in "anatomical studies," a practice which was also highly valued in Vincenzo Dandini's workshop.



HERMAN SAFTLEVEN

1609 Rotterdam – 1685 Utrecht

2071 PHANTASTISCHE RHEINLANDSCHAFT MIT STAFFAGE

Monogrammiert und datiert unten links:

HSL 1673

Öl auf Holz. 15,5 x 18,5 cm

FANCIFUL RHINE LANDSCAPE WITH FIGURES

Monogrammed and dated lower left:

HSL 1673

Oil on panel. 15.5 x 18.5 cm

Literatur Literature

Wolfgang Schulz: Herman Saftleven 1609-1685. Leben und Werke. Mit einem kritischen Katalog der Gemälde und Zeichnungen (=Beiträge zur Kunstgeschichte 18), Berlin u. New York 1982, Nr. 187.

€ 12 000 – 14 000

Verso auf der Holztafel bezeichnet: „Herman Saftleven. f. utrecht. / Anno 1673.“ Verso auf dem Keilrahmen alter Klebezettel mit Krone und Bezeichnung „H 469“, sowie handschriftlicher Klebezettel mit schwer zu entzifferndem Text.

Unser Gemälde ist in seiner miniaturhaft feinen Ausführung ein Paradebeispiel für den von Saftleven entwickelten Landschaftstypus von oben gesehenen Flusstäler mit steilen Bergzügen zu beiden Seiten. Neben der gerade angesichts des kleinen Formats überraschenden Weite und Tiefe des Bildraums faszinieren vor allem die detailliert ausgearbeiteten Staffagefiguren, unter ihnen ein auf seinem schwer beladenen Pferd sitzender Reiter, der sich in schwindelerregender Höhe vor der hellen Landschaft des Hintergrunds abzeichnet.

Inscribed on the reverse of the panel: "Herman Saftleven. f. utrecht. / Anno 1673." With an old label with a crown inscribed "H 469", as well as a further label with an illegible hand-written inscription on the back of the stretcher.

This work, painted with miniaturesque delicacy, is a prime example of the type of landscape developed by Herman Saftleven showing a river valley seen from above flanked by steep mountain faces on either side. Alongside the illusion of depth and breadth evoked in the landscape, especially impressive due to its small format, what is most fascinating about this work are the detailed figures which populate it, for example the rider on his heavily laden pony who stands out among the precarious heights of the pale background.



SALOMON ROMBOUITS

1655 Haarlem – 1700/02 Florenz

2072 DORFSTRASSE MIT JAHRMARKT

A VILLAGE FAIR

Signiert unten Mitte: SRomBouts
(S und R ligiert)

*Signed lower centre: SRomBouts
(S and R conjoined)*

Öl auf Holz (parkettiert). 60,5 x 85 cm

Oil on panel (parquetted). 60,5 x 85 cm

€ 14 000 – 16 000



MARC BAETS

tätig um 1693/1694

MARC BAETS

active around 1693/1694

2073 ZWEI PHANTASTISCHE
HAFENSZENEN MIT REICHER
STAFFAGE

*TWO FANCIFUL HARBOUR SCENES
WITH FIGURES*

Öl auf Holz. Jeweils 20,8 x 27,6 cm

Oil on panel. 20.8 x 27.6 cm each

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Süddeutschland.

€ 14 000 – 16 000

PIETER VAN DEN VELDE

1634 Antwerpen – 1723/24 Antwerpen

PIETER VAN DEN VELDE

1634 Antwerp – 1723/24 Antwerp

2074 ZWEI KÜSTENLANDSCHAFTEN
MIT SCHIFFEN UND RUDER-
BOOTEN BEI ANTWERPEN

Beide links unten monogrammiert: PvV

Öl auf Leinwand (doubliert).

Jeweils 49,5 x 57,2 cm

*TWO LANDSCAPES WITH SHIPS
OFF THE COAST OF ANTWERP*

*Both canvases monogrammed lower left:
PvV*

*Oil on canvas (relined). 49.5 x 57.2 cm
each*

Provenienz *Provenance*

Joseph M. B. Guttmann Galleries, New
York. – Palm Court Galleries, Baarn. –
Private Collection Netherland.

€ 10 000 – 14 000



JAN GRIFFIER D. Ä.

1645/52 Amsterdam – 1718 London

JAN GRIFFIER THE ELDER

1645/52 Amsterdam – 1718 London

2075 WEITE FLUSSLANDSCHAFT
MIT RUINEN

Öl auf Kupfer. 43,5 x 57,5 cm

*WIDE RIVER LANDSCAPE
WITH RUINS*

Oil on copper. 43.5 x 57.5 cm

€ 15 000 – 18 000

Für seine fantasievoll arrangierten Landschaftsgemälde bevorzugte Jan Griffier d. Ä. die Aufsicht auf eine weite Landschaft, wobei die Illusion der Bildtiefe häufig durch einen gewundenen Flusslauf gesteigert wird. Belebt wird die Komposition mit einer kleinteiligen, fein gemalten Figurenstaffage, die sich erst beim längeren Betrachten in all ihren narrativen Einzelheiten erschließt. Die glatte Oberfläche der Kupfertafel, ein von Griffier häufig verwendeter Bildträger, verleiht den Farben eine leuchtende Brillanz, die beim vorliegenden Gemälde noch durch das warme Bildlicht betont wird.

In his imaginatively composed landscapes, Jan Griffier the Elder mainly depicted expansive panoramas in which the illusion of pictorial depth is often accentuated by a river winding into the distance. This composition is enlivened by a number of small and finely painted figures, the narrative details of which first become apparent upon prolonged observation of the work. The smooth surface of the copper panel, a medium frequently used by Griffier, lends the colours a luminous brilliance, which in the present painting is further emphasised by the warm light that illuminates the scene.

FRANZÖSISCHER MEISTER

um 1700

FRENCH SCHOOL

circa 1700

2076 STILLEBEN MIT FRÜCHTEN
UND BLUMEN IN EINER
PORZELLANVASE VOR EINER
BROKATDRAPERIE

Öl auf Leinwand (doubliert). 118 x 91 cm

*STILL LIFE WITH FRUIT AND
FLOWERS IN A PORCELAIN VASE
WITH A BROCADE DRAPERY*

Oil on canvas (relined). 118 x 91 cm

€ 8 000 – 10 000

Auf einer Steinplatte, die zur Hälfte von gebauschten Goldbrokatstoffen bedeckt wird, steht eine Porzellanvase mit einem hoch aufragenden Arrangement von Granatapfelblüten, einem Pflaumenzweig, Pfirsichen und Aprikosen. Vor der Vase liegen auf der Steinplatte vier Birnen sowie zwei Granatäpfel auf dem Brokatstoff, von denen einer aufgebrochen ist. Eine zweite Porzellanvase verbirgt sich rechts hinter der ersten, abgeschlossen wird der Bildraum schließlich im Hintergrund von schwungvoll drapierten roten Brokatstoffen. Claudia Salvi erkennt in unserem prachtvollen Stilleben die Hand eines Mitarbeiters des französischen Stillebenmalers Jean-Baptiste Monnoyer und vergleicht das Gemälde mit Werken Monnoyers und seiner Werkstatt in Boughton House, Kettering (The Duke of Buccleuch and Queensberry).

This work depicts a towering arrangement of pomegranate flowers, a plum branch, peaches and apricots in a porcelain vase placed on a stone ledge half covered by a crumpled length of gold brocade. Four pears are depicted on the stone ledge in front of the vase and two pomegranates on the gold cloth, one of which has been opened. A second porcelain vase is shown on the right, partly concealed by the arrangement in the foreground, and in the background, the image is completed by a voluminously draped length of red brocade. Claudia Salvi attributes this work to a studio employee of the French still life painter Jean-Baptiste Monnoyer, comparing it to several works by the artist and his studio in Boughton House, Kettering (The Duke of Buccleuch and Queensberry).





BALTHASAR DENNER

1685 Altona – 1749 Rostock

2077 BILDNIS EINER JUNGEN DAME
MIT BLÜTENKRANZ IM HAAR

Signiert Mitte links: Denner fec

Öl auf Kupfer. 37,5 x 31 cm

PORTRAIT OF A YOUNG LADY
WITH FLOWER WREATH

Signed centre left: Denner fec

Oil on copper. 37,5 x 31 cm

Provenienz Provenance

Auktion Christie's, London, 20.5.1993,
Lot 322. – Deutsche Privatsammlung.

€ 7 000 – 9 000

Verso bezeichnet und datiert: Denner 1736.

Inscribed and dated on the reverse: Denner 1736.



**JOHANN ALEXANDER
THIELE**

1685 Erfurt – 1752 Dresden

2078 ZWEI GEMÄLDE MIT ANSICHTEN
EINES LEVANTINER HAFENS

Das eine Gemälde signiert unten links:
A Thiele fec, das andere monogrammiert
unten rechts: AT (ligiert).

Öl auf Kupfer. 12 x 15,5 cm

*TWO PAINTINGS WITH VIEWS OF
A LEVANTINE HARBOUR*

*One painting signed lower left:
A Thiele fec, the other monogrammed
lower right: AT (conjoined).*

Oil on copper. 12 x 15,5 cm

Provenienz Provenance

Auktion Christie's, London, 9.7.1993,
Lot 225. – Belgische Privatsammlung.

€ 4 000 – 6 000

CORRADO GIAQUINTO

1703 Molfetta – 1766 Neapel

CORRADO GIAQUINTO

1703 Molfetta – 1766 Naples

2079 MADONNA MIT KIND

Öl auf Leinwand (doubliert).
44,7 x 36,2 cm

THE VIRGIN AND CHILD

Oil on canvas (relined). 44.7 x 36.2 cm

Provenienz Provenance

Sotheby's, London 10.7.2008, Lot 229. –
Hier für 121,250 GBP erworben. – Bedeu-
tende italienische Privatsammlung.

€ 80 000 – 90 000

Die Zärtlichkeit der Umarmung von Mutter und Kind ist das Hauptmotiv dieses Gemäldes. Das relativ kleine Format und die intime Atmosphäre weisen es als Werk zur privaten Andacht aus. Dabei besticht die Komposition durch ihre starke Nahsicht, das ebenmäßige und fein modellierte Profil der Mutter Gottes und der bemerkenswerten Fülle der kunstvoll drapierten Stoffe in ihren unterschiedlichen Farben.

Die Zuschreibung an den Neapolitaner Corrado Giaquinto erhielt das Bild durch Dr. Edgar Peters Bowron, als es 2008 erstmals auf dem internationalem Auktionsmarkt auftauchte und seinen Schätzpreis fast verdreifachte.

Nach seiner Ausbildung in Neapel zog es Corrado Giaquinto schon 1727 nach Rom, wo er 1740 in der „Accademia di San Luca“ als Mitglied aufgenommen wurde. Trotz großer Erfolge und bedeutender Auftraggeber aus kirchlichen und adligen Kreisen, folgte der Maler 1753 dem Ruf des spanischen Königs Ferdinand VI., der ihn kurz darauf in Madrid zum Direktor der königlichen Akademie von San Fernando ernannte.

Giaquintos anfänglicher neapolitanischer Stil in der Art Luca Giordanos und Francesco Solimenas erhielt in Rom unter dem Eindruck vor allem von Carlo Maratta eine klassizistisch-aristokratische Wendung, die auch dieses Gemälde auszeichnet und ihm seine besondere Anmut verleiht.

The tenderness of the embrace between mother and child is the main motif of this painting. The relatively small format and the intimate atmosphere identify it as a work intended for private devotion. The composition captivates with its close-up viewpoint, the even and finely modelled profile of the Virgin and the remarkable abundance of artfully draped fabrics in different colours.

The painting has been attributed to the Neapolitan artist Corrado Giaquinto by Dr Edgar Peters Bowron when it first appeared on the international art market in 2008, where it almost tripled its estimated price.

After his training in Naples, Corrado Giaquinto moved to Rome as early as 1727, where he was accepted as a member of the "Accademia di San Luca" in 1740. Despite great success and important patrons from ecclesiastical and noble circles in Rome, the painter followed a call to the court of the Spanish King Ferdinand VI in 1753, who shortly afterwards appointed him director of the Royal Academy of San Fernando in Madrid.

Giaquinto's Neapolitan style, inspired by Luca Giordano and Francesco Solimena, took on a classicist-aristocratic turn in Rome under the influence of Carlo Maratta in particular, a quality which also characterises this painting and lends it its particular grace.





BALTHASAR BESCHEY

1708 Antwerpen – 1776 Antwerpen

2080 HEILIGE FAMILIE MIT
JOHANNESKNABEN

Signiert unten links (auf der Plinthe des
Brunnens): B. B[...]ey

Öl auf Kupfer. 35 x 29 cm

*THE HOLY FAMILY WITH THE
YOUNG JOHN THE BAPTIST*

*Signed lower left (on the base of the well):
B. B[...]ey*

Oil on copper. 35 x 29 cm

Provenienz *Provenance*

Hessische Privatsammlung (in einer
französischen Auktion erworben).

€ 9 000 – 12 000



**JEAN-BAPTISTE
LALLEMAND**

1716 Dijon – 1803 Paris

2081 LANDSCHAFT MIT HIRTEN UND
RASTENDER GESELLSCHAFT

Signiert unten rechts: Lallemand

Öl auf Holz. 24 x 34 cm

*LANDSCAPE WITH PEASANTS
AND COMPANY AT REST*

Signed lower right: Lallemand

Oil on panel. 24 x 34 cm

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000



JOHANN MARTIN METZ

1717 Bonn – 1790 Köln

JOHANN MARTIN METZ

1717 Bonn – 1790 Cologne

^R2082 STILLEBEN MIT KAISERKRONE,
TULPEN, PÄONIEN, ACKERWINDE,
SCHNEEBALL UND HYAZINTHEN

Signiert rechts neben der Vase:

J. M. Metz n. 13

Öl auf Leinwand (doubliert). 77,5 x 60 cm

*STILL LIFE WITH AN EMPEROR'S
CROWN, TULIPS, PEONIES,
MORNING GLORY, SNOWBALL
FLOWERS AND HYACINTHS*

Signed on the right beside the vase:

J. M. Metz n. 13

Oil on canvas (relined). 77.5 x 60 cm

€ 5 000 – 7 000



JOHANN MARTIN METZ

1717 Bonn – 1790 Köln

JOHANN MARTIN METZ

1717 Bonn – 1790 Cologne

^R2083 STILLEBEN MIT AMARYLLIS,
TULPEN, KAPUZINERKRESSE,
ROSA CENTIFOLIA, PÄONIEN,
IRIS UND HYAZINTHEN

Signiert rechts neben der Vase:

J. M. Metz no 14

Öl auf Leinwand (doubliert). 77,5 x 60 cm

*STILL LIFE WITH AMARYLLIS,
TULIPS, NASTURTIUMS, ROSA
CENTIFOLIA, PEONIES, IRIS, AND
HYACINTHS*

Signed on the right beside the vase:

J. M. Metz no 14

Oil on canvas (relined). 77.5 x 60 cm

€ 5 000 – 7 000



**JOHANN CHRISTIAN
VOLLERDT**

1708 Leipzig – 1769 Dresden

2085 FLUSSLANDSCHAFT MIT
BURGRUINE UND FIGUREN-
STAFFAGE

Signiert und datiert unten links:
Vollerdt 1761

Öl auf Leinwand (doubliert). 62 x 78 cm

*RIVER LANDSCAPE WITH CASTLE
RUIN AND FIGURAL STAFFAGE*

*Signed and dated lower left:
Vollerdt 1761*

Oil on canvas (relined). 62 x 78 cm

Provenienz *Provenance*

Ehemals Kunsthandlung Norbert Nusser,
München, 1970. – Ehemals westdeutsche
Privatsammlung.

€ 8 000 – 12 000

**CHRISTIAN BERNHARD
RODE**

1725 Berlin – 1797 Berlin

2086 CHARON FORDERT ZWEI
FRAUEN AUF, IN SEINEN KAHN
ZU STEIGEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 60 x 49 cm

*CHARON INVITING TWO WOMEN
TO STEP INTO HIS BOAT*

Oil on canvas (relined). 60 x 49 cm

Provenienz *Provenance*

Norddeutsche Privatsammlung

€ 5 000 – 8 000

Die Komposition steht in Bezug zu einer
Kreidezeichnung des gleichen Themas
von der Hand Rodes, die sich heute in
der Sammlung der Albertina, Wien (Inv.-
Nr. 4513, vgl. Abb. 1), befindet. Zu dieser
Zeichnung gibt es ein Pendant, das
Charon, den Fährmann des Todesflusses
aus der antiken Mythologie, mit zwei
Männern zeigt.



*This composition can be related to a
chalk drawing of the same subject by
Rode housed in the Albertina, Vienna (inv.
no. 4513, cf. fig. 1). There is a counterpart
to this drawing that shows Charon, who
in ancient mythology served as ferryman
over the river of death, with two men.*



Abb. 1 / Ill. 1:
Bernhard Rode, Charon fordert zwei Frauen
auf, in seinen Kahn zu steigen / *Charon
Inviting Two Women To Step Into His Boat*
© Albertina, Wien



JUSTUS JUNCKER

1703 Mainz – 1767 Frankfurt/Main

№2087 STILLEBEN MIT EINER SCHALE
MIT KIRSCHEN, EINEM
PFLAUMENZWEIG, APRIKOSEN
UND EINER ROSE

Signiert und datiert unten links:

Juncker fec: 1761

Öl auf Holz. 22,5 x 30,5 cm

*STILL LIFE WITH A BOWLE OF
CHERRIES, APRICOTS, A PLUM
BRANCH AND A ROSE*

Signed and dated lower left:

Juncker fec: 1761

Oil on panel. 22.5 x 30.5 cm

Provenienz *Provenance*

Schweizer Privatsammlung. – Auktion
Koller, Zürich, 22.3.2016, Lot 3063. –
Europäische Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000



JUSTUS JUNCKER

1703 Mainz – 1767 Frankfurt/Main

2088 STILLEBEN MIT SCHINKEN,
FRÜCHTEN, WEINGLAS UND
BROT AUF EINER STEINPLATTE

Signiert und datiert auf der Porzellan-
schale: Juncker f. 1764

Öl auf Holz (parkettiert). 46 x 54,5 cm

*STILL LIFE WITH HAM, FRUIT,
WINE AND BREAD ON A STONE
LEDGE*

*Signed and dated on the porcelain dish:
Juncker f. 1764*

Oil on panel (parquetted). 46 x 54.5 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby's, New York, 11.1.1990,
Lot 109. – Rheinische Privatsammlung.

€ 5 000 – 7 000

**VENEZIANISCHER
MEISTER**

des 18. Jahrhunderts

VENETIAN SCHOOL

18th century

2089 VENEZIANISCHES CAPRICCIO

Öl auf Leinwand. 42,4 x 33,4 cm

VENETIAN CAPRICCIO

Oil on canvas. 42.4 x 33.4 cm

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

Das vorliegende Bildmotiv, ein bezauberndes Capriccio, in dem phantastische architektonische Elemente einen imaginären Winkel in Venedig beschwören, erinnert unmittelbar an Francesco Guardi's Meisterwerke.

Eine handvoll Figuren beleben einen Portikus mit ihren farbenfrohen Kleidern und bilden einen Gegensatz zu den schattigen und gedämpften Farbtönen der Bauelemente. Im Hintergrund geht das Halbdunkel in ein geschickt gestreutes helles Tageslicht über. Als erste szenische Kulisse trifft das Auge des Betrachters auf eine Treppenrampe, hinter der die Fassade eines Gebäudes den Bildraum auf der rechten Seite abschließt. Links davon hingegen suggeriert der freie Ausblick venezianische Gärten und die Lagune. Dabei präsentiert uns der Maler – ganz im Sinne des großen venezianischen Meisters – ein geschicktes Spiel gestaffelter Horizonte.

Der freie Pinselstrich, der starke Kontrast von Licht und Schatten, der souveräne Umgang mit Größenverhältnissen und perspektivischen Normen bringen diese Komposition in die unmittelbare Nähe von Francesco Guardi. Vergleichbar ist sie z. B. mit einem Capriccio Guardi's im Pariser Musée Jacquemart-André oder einem anderen in der Eremitage, die kompositorisch sehr ähnlich aufgebaut sind.

The present veduta, an enchanting capriccio in which fanciful architectural elements have been combined to suggest an imaginary corner of Venice, undoubtedly recalls Guardi's masterpieces.

A handful of figures animate the "portico", their colourful costumes juxtaposing with the shadowy and subdued hues of the architecture. In the background, the semi-darkness fades into a cleverly diffused daylight. A ramp forms the first element upon which the observer's eye alights, behind which the facade of a building closes the scenery on the right. To the left of this, the view in the distance suggests that we are looking out onto gardens of Venice and the lagoon. In the tradition of the great Venetian masters, the artist presents us with a skilfully foreshortened arrangement of pictorial layers leading into the distance.

The liberal brushstrokes, pronounced chiaroscuro and the playful rendering of the proportions and norms of perspective can all be linked to Francesco Guardi's works. The piece can be compared, for example, with a capriccio by Guardi in the Musée Jacquemart-André in Paris or with another in the St. Petersburg Hermitage which display similar compositions.



FRANCESCO GUARDI,
Werkstatt
1712 Venedig – 1793 Venedig

FRANCESCO GUARDI,
studio of
1712 Venice – 1793 Venice

2090 BLICK AUF DAS ARSENALE
IN VENEDIG
Öl auf Leinwand (doubliert).
54,5 x 72,2 cm

*A VIEW OF THE ARSENALE
IN VENICE*

Oil on canvas (relined). 54.5 x 72.2 cm

Provenienz *Provenance*
Auktion Sotheby's, London, 29.6.1960,
Lot 51. – Seitdem in norddeutschem
Privatbesitz.

€ 30 000 – 40 000

Diese Ansicht des Arsenale in Venedig stellt die verkleinerte Replik eines Gemäldes von Francesco Guardi dar, das zwischen 1755 und 1760 entstanden ist und sich heute in der National Gallery in London befindet (Inv.-Nr. NG3538). Das Arsenale, dessen Anfänge ins frühe 12. Jahrhundert zurückreichen, war ein großer Komplex von Werften im Sestiere von Castello, in dem die venezianische Flotte von Kriegs- und Handelsschiffen, stolzes Symbol der venezianischen Seemacht, gebaut wurden. Guardis Ansicht zeigt zur Linken den *Ingresso dell'Acqua* und den *Ingresso della Terra*, die beiden Eingänge zum Arsenale. Der *Ingresso della Terra*, um 1460 errichtet, stellt eines der frühesten Beispiele der Renaissance-Architektur in Venedig dar.

This view of the Venetian Arsenale is a smaller replica of an early work by Francesco Guardi, painted around 1755 to 1760 and today housed in the London National Gallery (inv. no. NG3538). The Arsenale, the construction of which already started in the early 12th century, was a large complex of shipyards in the Sestiere of Castello, where the Venetian fleet of war and trading ships, proud symbol of Venice's domination of the sea, were built. Guardi's view depicts the Ingresso dell'Acqua and the Ingresso della Terra, the two entrances to the Arsenale. The Ingresso della Terra, built around 1460, was one of the earliest examples of Renaissance architecture in Venice.



**JEAN-BAPTISTE
PILLEMENT**

1728 Lyon – 1808 Lyon

2091 WÄSCHERINNEN BEI EINEM
FLUSS IN BEWALDETER
LANDSCHAFT

Öl auf Leinwand (doubliert). 73 x 55 cm

*WASHERWOMEN BY A RIVER
IN WOODED LANDSCAPE*

Oil on canvas (relined). 73 x 55 cm

Gutachten *Certificate*

Laurent Félix, 5.10.2020.

Provenienz *Provenance*

Schloss Bellikon, Schweiz. – Auktion
Galerie Fischer, Luzern, 17.06.2004, Lot
1075. – Auktion Sotheby's, London,
4.12.2008, Lot 290. – Auktion Galerie
Fischer, Luzern, 13.11.2009, Lot 1063.
– Seitdem in französischer Privatsamm-
lung.

Literatur *Literature*

Gordon-Smith, Maria: Pillement, Krakau,
2006, S. 187, Nr. 181.

€ 30 000 – 40 000

Jean-Baptiste Pillement, Sohn des Ornamentmalers Paul Pillement, war zunächst Patronenmaler an der Gobelinmanufaktur in Paris und wurde dann zu einem gefeierten Künstler, der durch seine internationale Karriere maßgeblich daran beteiligt war, den französischen Geschmack des Rokoko in zahlreichen europäischen Ländern zu verbreiten. Nach seiner Tätigkeit für die Gobelinmanufaktur in Paris verbrachte er einige Jahre in Madrid, ließ sich 1750 in London nieder, bereiste danach Italien, arbeitete am Kaiserlichen Hof in Wien (1763), um dann zunächst von König Stanislaus August von Polen nach Warschau und danach von Königin Marie Antoinette nach Versailles als Hofmaler berufen zu werden. Sein enormer Einfluss beschränkte sich nicht allein auf die Malerei, sondern auch auf das Kunsthandwerk. Seine Gemälde wurden von den bedeutendsten Fürsten bestellt, seine zahlreichen Ornamententwürfe wurden von ihm selbst oder von anderen Künstlern gestochen und so international verbreitet.

Ein leider heute verschollenes Gutachten von Joseph Baillio (Wildenstein Institut, New York) aus dem Jahre 1995 bestätigt die Autorenschaft und ordnet das Werk in die späten 1760er oder frühen 1770er Jahre ein.

Eine aktuelle Expertise von Laurent Félix bestätigt die Eigenhändigkeit des Werkes von der Hand Jean-Baptiste Pillements erneut.

Jean-Baptiste Pillement, son of the ornament painter Paul Pillement, was initially a cartridge painter at the Manufacture de Gobelins in Paris and then became a celebrated artist who, through his international career, played a major role in spreading the French Rococo taste throughout numerous European countries. After working for the Manufacture de Gobelins in Paris, he spent several years in Madrid, settled in London in 1750, then traveled to Italy, worked at the Imperial Court in Vienna (1763), and was appointed court painter first by King Stanislaus August of Poland in Warsaw and then under Queen Marie Antoinette in Versailles. His enormous influence was not only limited to painting, but he also impacted the decorative arts. His paintings were ordered by the most important rulers of Europe, and his numerous ornamental designs were engraved by himself or by other artists and thus disseminated internationally.

An expertise by Joseph Baillio (Wildenstein Institute, New York) from 1995, which is unfortunately lost today, confirmed the authorship and dated the work in the late 1760s or early 1770s.

A recent expertise by Laurent Félix reaffirms the author of the work to be Jean-Baptiste Pillement.



**FRANZ ANTON
MAULBERTSCH**

1724 Langenargen – 1796 Wien

**FRANZ ANTON
MAULBERTSCH**

1724 Langenargen – 1796 Vienna

2092 ABSCHIED HEKTORS VON SEINER
GEMAHLIN ANDROMACHE
UND SEINEM KLEINEN SOHN
ASTYANAX

Öl auf Leinwand (doubliert). 25,5 x 42 cm

*HECTOR'S FAREWELL FROM
ANDROMACHE AND ASTYNAX*

Oil on canvas (relined). 25.5 x 42 cm

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin,
22.3.2020 (liegt in Kopie vor).

Provenienz *Provenance*

Vom heutigen Eigentümer 2017 in
einem Schweizer Auktionshaus erwor-
ben. Seitdem in süddeutscher Privat-
sammlung.

€ 20 000 – 25 000

Vor dem Tempel des Priamos auf der linken Seite sowie dem Skäischen
Tor und den Mauern Trojas auf der rechten Seite, verabschiedet sich,
wie in der Ilias im 6. Gesang, Vers 390-502 beschrieben, Hektor von
seiner Gemahlin Andromache und seinem kleinen Sohn Astyanax.

Von einer meisterhaften Lichtführung aus der Menge der aufbrechen-
den Krieger und klagenden Frauen hervorgehoben, rücken die drei
Hauptfiguren in den Mittelpunkt. Ein Knabe, hinter dem wehenden
roten Mantel Hektors stehend, hält dessen Schild und Helm, vor dem
sich sein Sohn zuvor so sehr erschrak.

Zum Abschied küsst und wiegt Hektor den kleinen Astyanax, der wieder-
um seine Arme nach dem Vater reckt. Wer genau hinschaut, entdeckt
ein kleines amüsanter Detail, welches der Maler, frei erfunden, hinzu-
gefügt hat. Auf den Hinterbeinen stehend winselt ein kleines Hündchen
um Aufmerksamkeit, während die Dramatik der Verabschiedung ihren
Höhepunkt erreicht.

Börsch-Supan datiert unser Gemälde auf 1785/1790 und verweist in
seiner Expertise auf das stilistische Vergleichswerk „Der Guckkasten-
mann“ (Öl auf Leinwand, 34,4 x 39,6 cm, Staatsgalerie Stuttgart),
welches Maulbertsch 1785 malte.

*As described in Book 6 (390-502) of the Iliad, this work depicts
Hector bidding farewell to his wife Andromache and his young son
Astyanax against a backdrop of the Temple of Priam on the left and the
walls of the city of Troy with the Scaean Gate on the right.*

*Made to stand out against the mass of departing warriors and lamenting
women through the masterful use of light, the three protagonists take
centre stage. A boy, partially concealed behind Hector's billowing cloak,
holds the shield and helmet that so frightened his son.*

*Hector cradles the young Astyanax in his arms and kisses him farewell
as the boy in turn reaches out towards his father. If we look carefully, we
discover an amusing invented detail which the artist added to the scene:
A little dog stands on his back legs begging for attention just as the fare-
well scene reaches its dramatic climax.*

*Börsch-Supan dates the work to 1785/1790 and refers in his expertise to
the stylistically comparable work "Der Guckkastenmann" (oil on canvas,
34.4 x 39.6 cm, Staatsgalerie Stuttgart), which Maulbertsch painted in
1785.*



**HEINRICH FRIEDRICH
FÜGER**

1751 Heilbronn – 1818 Wien

**HEINRICH FRIEDRICH
FÜGER**

1751 Heilbronn – 1818 Vienna

2093 APOTHEOSE KAISER JOSEFS II.
Öl auf Leinwand. 98 x 73 cm

*THE APOTHEOSIS OF EMPEROR
JOSEPH II*

Oil on canvas. 98 x 73 cm

Provenienz *Provenance*

Friedrich John (1769-1843) und seine
Nachkommen. – Privatbesitz Wien.

Literatur *Literature*

C. Wilczek: Heinrich Füger. Seine Ge-
mälde und Zeichnungen, Wien 1925, S.
61, Nr. 12. – R. Keil: Heinrich Friedrich
Füger 1751-1818, Wien 2009, S. 49-50
und S. 224, Nr. WV 94.

€ 24 000 – 26 000

Heinrich Füger wurde als junger Künstler in Wien von dem englischen Gesandten Robert Keith gefördert. Über ihn kam er in Kontakt zur kaiserlichen Familie, die dann ebenfalls seine weitere Karriere und Ausbildung unterstützte – u. a. mit einem Stipendium für einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom. Zu seinen Verpflichtungen gehörte es, in dieser Zeit auch Gemälde für den Wiener Hof auszuführen. Das erste Werk, das Füger in Rom für das Kaiserhaus malte, war eine großformatige „Apotheose Kaiser Franz Josefs II.“, die sich heute im Kunsthistorischen Museum in Wien befindet.

Im Zusammenhang mit diesem 1779 entstandenen Gemälde führte Füger die hier vorliegende Ölstudie aus, die als Vorstufe für die große Fassung zu verstehen ist (R. Keil, op.cit. S. 49). Füger hat sich tastend dem allegorischen Thema genähert, wie der Vergleich mit der Endfassung zeigt. Die Figuren sind nun gedrängter und der römische Stil, etwa eines Pompeo Batoni, ausgeprägter.

As a young artist in Vienna, Heinrich Füger gained the patronage of the English envoy Robert Keith. It was through him that he first came in contact with the Imperial family, who then also supported him in his career and further training, even granting him a stipend to spend several years in Rome. His responsibilities during this time included the creation of works for the Viennese court. The first painting which Füger carried out in Rome for the Imperial house was the large-format "Apotheosis of Emperor Franz Josef II" that is today housed in the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

Füger created this oil study in connection with the painting from 1779. It can be considered a preliminary study for the large version (R. Keil, ibid. p. 49). Comparison with the final work shows that Füger approached the allegorical subject tentatively. The figures there are more densely arranged and the Roman style, inspired by artists such as Pompeo Batoni, is more pronounced.



JEAN-LAURENT MOSNIER,
zugeschrieben

1743 Paris – 1808 St. Petersburg

JEAN-LAURENT MOSNIER,
attributed to

1743 Paris – 1808 Saint Petersburg

2094 PORTRAIT DER GROSSFÜRSTIN
KATHARINA PAWLOWNA

Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen.
16 x 13,5 cm

*PORTRAIT OF GRAND DUCHESS
CATHERINE PAVLOVNA*

*Oil on canvas, mounted on cardboard.
16 x 13,5 cm*

Provenienz *Provenance*

578. Lempertz-Auktion, Köln, 12.-14.6.
1980, Lot 255. – Deutsche Privatsamm-
lung.

€ 3 000 – 4 000

Unser kleinformatiges Portrait zeigt die russische Großfürstin Katharina Pawlowna (1788-1819), eine Tochter von Zar Paul I. und seiner zweiten Frau Marija Fjodorowna, einer geborenen Prinzessin von Württemberg. Nachdem Eheprojekte sowohl mit dem bayerischen Kronprinzen Ludwig als auch mit Napoleon Bonaparte gescheitert waren, wurde Katharina Pawlowna 1809 mit Herzog Georg von Oldenburg vermählt. Nach dessen frühem Tod 1812 heiratete sie vier Jahre später den württembergischen Kronprinzen Wilhelm und wurde nur wenige Monate später Königin von Württemberg. Nach ihrem frühen Tod im Alter von nur 30 Jahren ließ König Wilhelm I. eine Grabkapelle auf dem Württemberg bei Stuttgart errichten, in der sie 1824 beigesetzt wurde.

Das vorliegende Portrait der jungen russischen Großfürstin in einem mit Draperien und Säule ausgestatteten Interieur wurde bislang Johann Friedrich August Tischbein zugeschrieben, was Martin Franke, der Verfasser des Werkverzeichnisses zu diesem Künstler, jedoch mit guten Gründen ablehnt, und unser Werk vielmehr dem französischen Portraitmaler Jean-Laurent Mosnier zuweist, der sich bereits vor Tischbein von 1801 bis zu seinem frühem Tod am russischen Zarenhof aufhielt und zahlreiche Bildnisse von Mitgliedern der Zarenfamilie anfertigte. Franke sieht im vorliegenden Gemälde „eine in weiten Teilen fertiggestellte Ölskizze [...], welche dem potentiellen Auftraggeber die Disposition der zu verfertigenden großformatigen Ausführung verdeutlichte. [...] Die kleinformatige Arbeit dürfte um 1806/07 in St. Petersburg entstanden sein; eine großformatige Ausführung lässt sich im Oeuvre Mosniers bislang nicht nachweisen.“

Wir danken Dr. Martin Franke für die Zuschreibung an Jean-Laurent Mosnier und seine Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Werks.

This small-format portrait depicts the Russian Grand Duchess Catherine Pavlovna (1788-1819), a daughter of Tzar Paul I and his second wife Maria Fyodorovna, a Princess of Württemberg by birth. After marriage proposals to both the Bavarian Crown Prince Ludwig and Napoleon Bonaparte failed, Catherine Pavlovna was married to Duke Georg von Oldenburg in 1809. After his early death in 1812, she married the Württemberg Crown Prince Wilhelm four years later and became Queen of Württemberg within only a few months. Following her early death at the age of 30, King Wilhelm I arranged for a burial chapel to be built on Württemberg mountain near Stuttgart, where she was buried in 1824.

This portrait of the young Russian Grand Duchess in an interior furnished with draperies and columns has in the past been attributed to Johann Friedrich August Tischbein, an ascription which Martin Franke, the author of his catalogue raisonné, rejects for good reasons. Instead, he attributes the work to the French portraitist Jean-Laurent Mosnier, who was already active at the Russian tzar's court before Tischbein, working there from 1801 until his early death and producing numerous portraits of the tzar's family. Franke sees in the present work "a largely completed oil sketch [...], which clarified to the potential client the disposition of the large-format version to be produced. [...] The small-format work was probably created around 1806/07 in St. Petersburg; a large-format execution has not been discovered so far in Mosnier's oeuvre."

We would like to thank Dr Martin Franke for attributing the painting to Jean-Laurent Mosnier and for his kind support in cataloguing this work.





GIOVANNI FRANCESCO ROMANELLI

um 1610 Viterbo – 1662 Viterbo

2095 MARIA MIT KIND, DEM JOHANNESKNABEN UND FRANZ VON ASSISI

Bezeichnet und Mitte: Romanelli

Kreide in Schwarz, Feder und Pinsel in Braun auf Papier, montiert auf dünnem Karton. 32,8 x 21,7 cm

Unter Glas gerahmt.

THE VIRGIN AND CHILD WITH THE INFANT JOHN THE BAPTIST AND SAINT FRANCIS OF ASSISI

Inscribed lower centre: Romanelli

Black chalk, brown ink and wash on paper, mounted on thin cardboard.

32.8 x 21.7 cm

Framed under glass.

Provenienz Provenance

Christie's, South Kensington 17.12.1998, Lot 56A. – Christie's, London 17.7.2014, Lot 1014 (Auktion: The Barbara Piasecka Johnson Collection for the Barbara Johnson Foundation). – Italienische Privatsammlung

Ausstellungen Exhibitions

Warschau, Königliches Schloß: The Masters of Drawing. Drawings from the Barbara Piasecka Johnson Collection, 2010-2011, S. 158.

Literatur Literature

X. Brooke: Mantegna to Rubens. The Weld-Blundell Collection, Ausstellungskatalog Walker Art Gallery Liverpool und British Museum, London 1998, S. 101.

€ 2 500 – 3 000



Die Zuschreibung an Romanelli geht zurück auf Dr. Jörg Merz, publiziert im Ausstellungskatalog der Sammlung Weld-Blundell in Liverpool und London 1998.

The attribution to Romanelli was first suggested by Dr. Jörg Merz in the catalogue for the exhibition of the Weld-Blundell collection in Liverpool and London in 1998.

JACOB GRIMMER,
zugeschrieben
um 1525 – 1590 Antwerpen

JACOB GRIMMER,
attributed to
ca. 1525 – 1590 Antwerp

2096 HÜGELIGE DORFLANDSCHAFT
MIT HIRTEN

Feder und Pinsel in Braun und Ocker
auf Papier. 16,7 x 23,2 cm

Unter Glas gerahmt.

*SHEPHERDS IN A HILLY
LANDSCAPE*

*Brown and ochre ink and wash on
paper. 16.7 x 23.2 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*
Conte Gelose (Gelozzi) (Lugt 645). –
Rheinische Privatsammlung.

€ 1 800 – 2 200



DIRK VAN BERGEN
1640 Haarlem – 1695 Haarlem

2097 TIERE AUF EINER WEIDE

Pinsel in Grau auf geripptem Papier.
8 x 16,3 cm

GRAZING CATTLE

Grey wash on textured paper. 8 x 16.3 cm

€ 1 400 – 1 600



ITALIENISCHER MEISTER
um 1700

ITALIAN SCHOOL
around 1700

2098 JESUS BEGEGNET SEINER
MUTTER AUF DEM KREUZWEG
(4. STATION)

Tusche in Braun und Weiß. 25 x 20 cm
Unter Glas gerahmt.

*JESUS MEETS HIS MOTHER ON THE
ROAD TO CALVARY (4TH STATION
OF THE CROSS)*

Brown and white ink. 25 x 20 cm

Framed under glass.

€ 800 – 1 000



**ITALIENISCHER ODER
SPANISCHER MEISTER**
um 1700

**ITALIAN OR SPANISH
SCHOOL**
around 1700

2099 MADONNA AUF DER
MONDSICHEL

Pinsel in Braun über Rötelpinsel.
27,8 x 16,8 cm

THE VIRGIN ON THE CRESCENT

Brown wash over sanguine. 27.8 x 16.8 cm

€ 1 500 – 1 700





**GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, GENANNT
IL GUERCINO**, zugeschrieben
1591 Cento – 1666 Bologna

**GIOVANNI FRANCESCO
BARBIERI, CALLED
IL GUERCINO**, attributed to
1591 Cento – 1666 Bologna

2100 KNIENDE MARIA – AUS EINER
VERKÜNDIGUNGSSZENE
Feder in Braun auf dünnem Papier,
montiert. 25,4 x 20 cm

*KNEELING VIRGIN MARY – FROM
AN ANNUNCIATION SCENE*
Brown ink on thin paper, mounted.
25.4 x 20 cm

€ 1 500 – 2 000

Alt montiert auf sog. „Casa Gennari mount“ (Lugt 2858 c) der
Sammlung John Bouverie.

*Mounted in an old so-called “Casa Gennari mount” (Lugt 2858 c) from
the collection of John Bouverie.*

**GIOVAN GIOSEFFO
DAL SOLE**

1654 Bologna – 1719 Bologna

2101 CHRISTUS SPENDET DER HL.
THERESA DIE KOMMUNION
Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
41,5 x 27,5 cm

*CHRIST GIVING COMMUNION
TO ST. TERESA*

*Oil on paper, mounted on canvas.
41.5 x 27.5 cm*

Provenienz *Provenance*
Sammlung A. Cera, Bologna. – Galleria
Stanza del Borgo, Mailand. – Auktion
Finarte, Mailand, 27.11.1984. – Samm-
lung Federico Falk, Mailand. – Auktion
Christie's Mailand, 26.5.2009, Lot 30. –
Italienische Privatsammlung.

Literatur *Literature*
Donatella Biagi Maino: Dipinti inediti di
maestri bolognesi del Sei e Settecento,
Bologna, 1984, S. 49 mit Abb. – Christel
Thiem: Giovan Gioseffo Dal Sole, Dipinti
Affreschi Disegni, Bologna, 1990, S. 162-
163.

€ 4 000 – 6 000



Das Werk wurde von Christel Thiem als Vorstudie zu einem bislang
nicht publizierten Gemälde in einer Bologneser Privatsammlung identi-
fiziert (Thiem, op. cit., S. 162). Die vorliegende Darstellung gehört zu
einer Reihe von Studien Dal Soles, die auf ähnlichem Papier gemalt
wurden. Es handelt sich dabei um Seiten eines lateinischen Buches mit
zweispaltigem Text.

*Christel Thiem identified this work as a study for an as yet unpublished
painting in a private collection in Bologna (Thiem, op. cit. p. 162). The
present work is one of a series of studies by Dal Sole on similar paper
taken from a Latin book with two columns of text.*

OCTAVIANUS MONFORT

tätig in Turin 1646 – 1696

OCTAVIANUS MONFORT

active in Turin 1546 – 1696

2102 KIRSCHEN, BIRNEN, APRIKOSEN
MIT ANDEREN FRÜCHTEN UND
BLUMEN IN EINER BLAU-
WEISSEN PORZELLANSCHALE

Tempera auf Pergament. 40,5 x 53 cm

*CHERRIES, PEARS, APRICOTS, AND
OTHER FRUIT AND FLOWERS IN
A BLUE AND WHITE PORCELAIN
BOWL*

Tempera on parchment. 40,5 x 53 cm

Gutachten *Certificate*
Dott. Arabella Cifani.

Provenienz *Provenance*
Château de Kerbastic (Südfrankreich),
Sammlung Lanvin-Polignac. – Italiensi-
sche Privatsammlung.

€ 12 000 – 15 000

Der Name von Octavianus Monfort konnte lange Zeit nur mit einigen signierten Miniaturen in Verbindung gebracht werden. Mit der Entdeckung seiner Sterbeurkunde und eines Dokuments, das eine jährliche Zahlung von Christina von Frankreich, Herzogin von Savoyen (1606-1663) aus dem Jahre 1646 belegt („vassallo Ottaviano Monforte fatto studio della miniatura e fatto profitto non mediocre in quella, riceverà per tale motivo una pensione annuale di 1200 lire d'argento“), konnte Dr. Cifani 1990 die langjährige Tätigkeit des Künstlers für den Turiner Hof nachweisen.

Monfort war etwa fünf Jahrzehnte lang in Turin tätig und schuf eine Vielzahl von Blumen- und Früchtestillleben, die sich alle durch einen unverwechselbaren Stil auszeichnen. Die hohe Qualität der Ausführung, die ausgewogene Komposition und die blasser Farbpalette sind typisch für den Künstler, der auf eine sehr charakteristische Weise mit den weichen Nuancen der Früchte und Blüten spielt.

Dr. Cifani beschreibt das vorliegende Pergament als ein schönes Beispiel für das Werk des Künstlers und vergleicht die Komposition und die Auswahl der Motive mit anderen Gouachen Monforts, wie einem Pergament in einer römischen Privatsammlung und einem Stillleben in Castello di Settime. Die deutlichen Bezüge dieser Arbeit zu Giovanna Garzoni veranlassen die Expertin, das Blatt in die Jahre 1660 bis 1670 zu datieren

The name Octavianus Montfort was for a long time only associated with a small group of signed miniatures. However, following the discovery of his death certificate and a document recording a yearly payment from Christina of France, Duchess of Savoy (1606-1663), from the year 1646 (“vassallo Ottaviano Monforte fatto studio della miniatura e fatto profitto non mediocre in quella, riceverà per tale motivo una pensione annuale di 1200 lire d'argento”), Dr. Cifani was able in 1990 to prove his long-term employment as an artist at the court of Turin.

Monfort was active in Turin for around five decades and painted many flower and fruit still lifes, all of which demonstrate his unmistakable style. The fine quality of the painting, balanced composition, and pale colour palette are all characteristic of this artist, who rendered the soft contours of the fruit and flowers in a unique and playful manner.

Dr. Cifani describes this work on parchment as a fine example of Montfort's works and compares its composition and choice of motifs with other works in gouache by the artist, such as a parchment in a private collection in Rome or the still life housed in the Castello di Settime. This work's obvious links to Giovanna Garzoni lead Dr. Cifani to date the piece between 1660 and 1670.



SEBASTIEN GRATISE

tätig in Paris, London und Köln im späten
18. Jahrhundert

SEBASTIEN GRATISE

active in Paris, London and Cologne in the late
18th century

2103 SELBSTBILDNIS VOR STAFFELEI MIT DAMENPORTRÄT

Signiert und datiert oben rechts:
Gratis pinx par lui meme 1788

Pastellkreide auf Papier. 35 x 44 cm

SELF-PORTRAIT BESIDE A PORTRAIT OF A LADY ON AN EASEL

Signed and dated upper right:
Gratis pinx par lui meme 1788

Chalk pastel on paper. 35 x 44 cm

Provenienz Provenance
Deutsche Privatsammlung.

€ 3 500 – 4 500

Das vorliegende signierte und 1788 datierte Pastell kann als eines der wichtigsten überlieferten Werke von Sebastien Gratise angesehen werden, einem kaum bekannten Porträtmaler des späten 18. Jahrhunderts. Die spärlichen Nachrichten über Gratise bezeugen, dass er hauptsächlich Miniaturen malte und in Paris, London und am kurfürstlichen Hof in Köln tätig war.

Das gut erhaltene und signierte Selbstbildnis in Pastell befindet sich wohl in seiner originalen Rahmung unter dem alten Glas. Auf der Rückseite ist es nochmals vom Künstler bezeichnet: „Dedie á madame De la Varriuière par son tres humble serviteur S. Gratis“.

Ein weiteres Selbstbildnis versah Gratise ebenfalls mit einem persönlichen Kommentar (Chiswick Auctions 20.3.2018, Lot 63). Hier notierte er: „S.bn Gratis, peintre de la cour de cologne et Royale academitien de londres a peint son portrait l'année 1790 au mois de juillet mois memorable a tout bon français. ce portrait vous crie vive la constitution vive la liberté. Ma rue great windmille street hay market paroisse de St James.“

Obwohl ein Anhänger der Revolution, hat Gratise auch ein Bildnis der Königin Marie Antoinette gemalt sowie eines des Kurfürsten von Köln (Sauer, Allgemeines Künstlerlexikon, 2008, Bd. 60, S. 506).

This signed image in pastels, dated 1788, can be regarded as one of the most important surviving works by Sebastien Gratise, a little-known portrait painter of the late 18th century. Little is recorded about Gratise except that he mainly painted miniatures and was active in Paris, London and at the court of the Prince Elector in Cologne.

This well-preserved and signed self-portrait in pastels is thought to be housed in its original frame under the original glass. On the reverse it is inscribed again by the artist: "Dedie á madame De la Varriuière par son tres humble serviteur S. Gratis".

Gratis also added a personal comment to another of his self-portraits (Chiswick Auctions 20.3.2018, lot 63). Here he noted: "S.bn Gratis, peintre de la cour de cologne et Royale academitien de londres a peint son portrait l'année 1790 au mois de juillet mois memorable a tout bon français. ce portrait vous crie vive la constitution vive la liberté. Ma rue great windmille street hay market paroisse de St James."

Although a supporter of the Revolution, Gratise also painted a portrait of Queen Marie Antoinette as well as one of the Elector of Cologne (Sauer, Allgemeines Künstlerlexikon, 2008, vol. 60, p. 506).





FRANCESCO BARTOLOZZI

Florenz 1727 – 1815 Lissabon

2104 BILDNIS EINER MALERIN –
ANGELIKA KAUFFMANN

Rötel und Kohle auf Papier (Wasser-
zeichen Pro Patria). 23,4 x 18,7 cm

Gerahmt.

*PORTRAIT OF AN ARTIST –
ANGELIKA KAUFFMANN*

*Red chalk and charcoal on paper (water-
marked Pro Patria). 23.4 x 18.7 cm*

Framed.

Provenienz *Provenance*

Lempertz, Köln 14.5.1999, Lot 1243. –
Rheinische Privatsammlung.

€ 1 500 – 2 000

Verso von fremder Hand bezeichnet: Portrait of Angelica Kauffmann

In der zarten Mehrfarbigkeit charakteristische Arbeit des Kupferstechers und Zeichners Francesco Bartolozzi, der mehrere Werke der in Rom lebenden Schweizer Malerin Angelika Kauffmann in Kupfer gestochen hat. Für ein weiteres Porträt Angelika Kauffmanns von Bartolozzi vgl. A. de Vesme u. A. Calabi: Francesco Bartolozzi, Milano 1928, Nr. 2030.

Inscribed by an unknown hand on the reverse: Portrait of Angelika Kauffmann

This work displays the characteristic soft polychromy used by the engraver and draughtsman Francesco Bartolozzi. Bartolozzi created copperplate engravings of numerous works by Angelika Kauffmann, a Swiss painter resident in Rome. For a further portrait of Kauffmann by Bartolozzi, cf.: A. de Vesme / A. Calabi: Francesco Bartolozzi, Milan 1928, no. 2030.



**BERNARDINO GIUSEPPE
BISON, zugeschrieben**

1762 Palmanova – 1844 Venedig

*BERNARDINO GIUSEPPE
BISONO, attributed to*

1762 Palmanova – 1844 Venice

2105 ZWEI LANDSCHAFTEN MIT
RUINEN UND PASTORALER
STAFFAGE

Gouache auf Papier, auf Leinwand
montiert. Jeweils 39,9 x 33 cm

Hinter (altem) Glas gerahmt.

*TWO LANDSCAPES WITH RUINS
AND PASTORAL FIGURES*

*Gouache on paper, mounted on canvas.
39.9 x 33 cm each*

Framed under (older) glass.

€ 2 000 – 3 000



**JOHANN LUDWIG ERNST
MORGENSTERN**

1738 Rudolstadt – 1819 Frankfurt/Main

2106 ZWEI ANSICHTEN VON FRANKFURT MIT BLICK AUF MAIN, ALTE BRÜCKE UND PAULSKIRCHE

Eines unten links signiert und datiert:
J. L. Morgenstern 1810

Das zweite unten links bezeichnet:
Für Sch 1768

Aquarell auf Papier auf dünner Pappe montiert. Jeweils 15,5 x 21,3 cm

Unter Glas gerahmt.

TWO VIEWS OF FRANKFURT WITH THE RIVER MAIN, THE OLD BRIDGE AND THE PAULSKIRCHE

*One signed and dated lower left:
J. L. Morgenstern 1810*

*The other inscribed lower left:
Für Sch 1768*

Watercolour on paper, mounted on thin cardboard. 15.5 x 21.3 cm each

Framed under glass.

€ 1 500 – 2 000



**HENRIETTE WOLFSKEEL
VON REICHENBERG,
zugeschrieben**

1776 Stuttgart – 1859 Thonberg

**HENRIETTE WOLFSKEEL
VON REICHENBERG,
attributed to**

1776 Stuttgart – 1859 Thonberg

2107 SCHLOSS UND PARK IN WEIMAR

Datiert unten links: Weimar 1805,
signiert unten rechts: Henriette (...)

Aquarell auf Papier. 39 x 52 cm

*THE PALACE AND PARK IN
WEIMAR*

*Dated lower left: Weimar 1805, signed
lower right: Henriette (...)*

Watercolour on paper. 39 x 52 cm

€ 1 500 – 2 000

Die Tochter eines württembergischen Hofkriegspräsidenten und Nichte des Kanzlers des Herzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach Carl Albrecht Wolfskeel von Reichenberg, Henriette Wolfskeel von Reichenberg, kam mit 17 Jahren als Hofdame der Herzogin Anna Amalia an den Hof in Weimar, wo sie rasch Eingang in die höfische und gelehrte Gesellschaft fand. Goethe nannte sie „Kehlchen“ und widmete ihr das Gedicht „Magisches Netz“. 1803 heiratete sie Karl Wilhelm Freiherr von Fritsch, der bald schon einer der wichtigsten Staatsmänner Weimars in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde. Henriette war eine Amateur-Malerin, und die mit ihrem Vornamen signierte Ansicht des Weimarer Schlosses könnte durchaus von ihrer Hand stammen.

The daughter of the Württemberg court war president and niece of the chancellor of the Duchy of Saxe-Weimar-Eisenach Carl Albrecht Wolfskeel von Reichenberg, Henriette Wolfskeel von Reichenberg came to the court in Weimar at the age of 17 as a lady-in-waiting to Duchess Anna Amalia, where she quickly found her way into courtly and learned society. Goethe called her "Kehlchen" and dedicated the poem "Magisches Netz" to her. In 1803 she married Karl Wilhelm Freiherr von Fritsch, who soon became one of Weimar's most important statesmen in the first half of the 19th century. Henriette was an amateur painter and this view of Weimar Castle signed with her first name could well be one of her works.



DEUTSCHER KÜNSTLER

um 1800

GERMAN SCHOOL

circa 1800

2108 ANIOTAL MIT DEN WASSERFÄLLEN VON TIVOLI

Aquarell auf Papier. 61 x 94 cm

Unter Glas gerahmt.

VIEW OF ANIO VALLEY WITH THE WATERFALLS AT TIVOLI

Watercolour on paper. 61 x 94 cm

Framed under glass.

€ 1 800 – 2 000

Vorbild für diese Tivoli-Ansicht ist ein 1795 entstandenes Gemälde von Ludwig Strack, das sich in der Galerie der Staatlichen Museen zu Kassel befindet (siehe S. Francksen-Mansfeld: Der Landschaftsmaler Ludwig Philipp Strack, 2008, Kat. Nr. G19).

This view of Tivoli is based on a work painted by Ludwig Strack in 1795 which is today housed in the Galerie der Staatlichen Museen zu Kassel (cf. S. Francksen-Mansfeld: Der Landschaftsmaler Ludwig Philipp Strack, 2008, cat. no. G19).



DEUTSCHER KÜNSTLER

um 1800

GERMAN SCHOOL

circa 1800

2109 LANDSCHAFT MIT BRÜCKE ÜBER EINEM FLUSS (ARNO?)

Aquarell auf Papier. 61 x 94 cm

Unter Glas gerahmt.

LANDSCAPE WITH A BRIDGE OVER A RIVER (POSSIBLY THE ARNO)

Watercolour on paper. 61 x 94 cm

Framed under glass.

€ 1 800 – 2 000

Vorbild für dieses Aquarell ist das Gemälde „Brücke über einen Fluß (Arno?)“ von Jacob Philipp Hackert aus dem Jahr 1800 (C. Nordhoff: Jacob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke, 1995, Kat. Nr. 294).

This watercolour is based on the painting „Brücke über einen Fluß (Arno?)“ by Jacob Philipp Hackert from 1800 (see C. Nordhoff: Jacob Philipp Hackert 1737-1807. Verzeichnis seiner Werke, 1995, cat. no. 294).



**ERNST FERDINAND
OEHME**, zugeschrieben
1797 Dresden -1855 Dresden

*ERNST FERDINAND OEHME,
attributed to*
1797 Dresden -1855 Dresden

2110 BRUNNENANLAGE IN EINEM
PARK

Aquarell auf Papier, auf dünner Pappe
montiert. 12 x 17,5 cm

Unter Glas gerahmt.

FOUNTAIN IN A PARK

*Watercolour on paper, mounted on thin
cardboard. 12 x 17,5 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Bei Thomas Le Claire, Hamburg, 1988
erworben. – Süddeutsche Privatsamm-
lung.

€ 3 000 – 4 000

**FRANZÖSISCHER
KÜNSTLER**

des 19. Jahrhunderts

FRENCH SCHOOL

19th century

2111 STUDIE MIT DREI NYMPHEN

Unten Mitte nicht identifizierbares
Monogramm.

Kreide in Schwarz und Weiß auf
getöntem Papier. 60 x 51,6 cm

STUDY OF THREE NYMPHS

*Unidentified monogram in the lower
centre.*

*Black chalk highlighted in white on tinted
paper. 60 x 51.6 cm*

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

€ 2 000 – 3 000



**WOHL FRANZÖSISCHER
KÜNSTLER**

des 19. Jahrhunderts

PROBABLY FRENCH SCHOOL

19th century

2112 ALLEGORIE DES RUHMES

Unten Mitte nicht identifizierbares
Monogramm; unten rechts 1860 datiert.

Kreide in Schwarz und Weiß auf
getöntem Papier. 66 x 51 cm

ALLEGORY OF FAME

*Unidentified monogram in the lower
centre; dated 1860 lower right.*

*Black chalk highlighted in white on tinted
paper. 66 x 51 cm*

€ 1 800 – 2 200





**PETRUS JAN (JOHANNES)
SCHOTEL**

1808 Dordrecht – 1865 Dresden

2113 UFERLANDSCHAFT MIT
BELADENEN BOOTEN UND
SEGELSCHIFFEN
Signiert unten links: P. J. Schotel
Aquarell auf Papier. 25,5 x 33 cm
Gerahmt.

*RIVER LANDSCAPE WITH CARGO
BOATS AND SAILING SHIPS*

Signed lower left: P. J. Schotel

Watercolour on paper. 25,5 x 33 cm

Framed.

Provenienz *Provenance*

Rheinische Privatsammlung.

€ 2 000 – 3 000

**JEAN FRANÇOIS MILLET,
zugeschrieben**

1814 Gruchy bei Gréville – 1875 Barbizon

**JEAN FRANÇOIS MILLET,
attributed to**

1814 Gruchy near Gréville – 1875 Barbizon

2114 BÄUERIN MIT EINER KUH
IN FLACHER LANDSCHAFT
Kohle auf getöntem Papier. 16 x 26 cm

*LANDSCAPE WITH A PEASANT
WOMAN AND A COW*

Charcoal on tinted paper. 16 x 26 cm

Provenienz *Provenance*

Bassenge, Berlin 29.04.1967. – Süddeut-
sche Privatsammlung.

€ 1 500 – 2 000



**JOHANN HEINRICH
SCHRAMM**

1810 Teschen – 1865 Wien

**JOHANN HEINRICH
SCHRAMM**

1810 Teschen – 1865 Vienna

2115 BILDNIS EINER DAME IM
BLAUEN KLEID

Signiert und datiert unten rechts:
J. H. Schramm pinx. 1850

Aquarell auf Papier. 25,4 x 20 cm

Unter Glas gerahmt.

*PORTRAIT OF A LADY IN BLUE
GOWN*

*Signed and dated lower right:
J. H. Schramm pinx. 1850*

Watercolour on paper. 25,4 x 20 cm

Framed under glass.

€ 1 000 – 1 200





JOHANN MARI TEN KATE

1831 Den Haag – 1910 Driebergen

2116 KÜCHENINTERIEUR MIT
KINDERN UND WIEGE

Signiert unten rechts: Mari Ten Kate

Köhle auf Papier. 42,5 x 68,5 cm

Unter Glas gerahmt.

*KITCHEN INTERIOR WITH
CHILDREN AND CRADLE*

Signed lower right: Mari Ten Kate

Charcoal on paper. 42.5 x 68.5 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Kunsthau Binhold, Köln 1976. –
Seitdem in Rheinischem Privatbesitz.

€ 1 800 – 2 400



SALOMON CORRODI

1810 Zürich – 1892 Como

2117 CAPRI VON DER MARINA
GRANDE AUS GESEHEN

Pinsel in Braun über Bleistift.

29 x 19,5 cm

*VIEW OF CAPRI SEEN FROM THE
MARINA GRANDE*

Brown wash over pencil. 29 x 19.5 cm

Provenienz *Provenance*

Seit 1988 in norddeutscher Privatsamm-
lung.

€ 1 600 – 2 000

SALOMON CORRODI

1810 Zürich – 1892 Como

2118 CAPRI VON DER MARINA GRANDE AUS GESEHEN

Signiert und datiert unten links:
Sal. Corrodi Rom 1872

Aquarell und Gouache über Bleistift
auf Papier. 42,5 x 65,8 cm

Unter Glas gerahmt.

VIEW OF CAPRI SEEN FROM THE MARINA GRANDE

*Signed and dated lower left:
Sal. Corrodi Rom 1872*

*Watercolour and gouache over pencil on
paper. 42.5 x 65.8 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Galleria dell'Ottocento, Rom 1985
(Nr. 17 im Katalog). – Norddeutsche
Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Heiget-Huus, Fehraltorf 1992.

Literatur *Literature*

C. Steinhoff: Salomon Corrodi und seine
Zeit 1810-1892. Ein Schweizer Künstler-
leben im 19. Jahrhundert, 1992, S. 30,
Nr. 7.

€ 10 000 – 14 000

Salomon Corrodi, im schweizerischen Fehraltorf bei Zürich geboren, gelangte im November 1832 im Alter von 22 Jahren nach Rom. Dieser Stadt blieb er zeitlebens engstens verbunden, auch wenn er gelegentlich auch Reisen in andere Regionen unternahm. In Rom war er sehr gut vernetzt mit den vielen anderen hier lebenden Künstlern aus dem Norden. Dies brachte ihm zahlreiche lukrative Kontakte, insbesondere zu den auf ihrer Grand Tour sich bildenden Reisenden aus den anderen europäischen Nationen. Zar Nikolaus z. B. erwarb bei ihm 1845 einige italienische Veduten, die er nach Sankt Peterburg verschicken ließ. Zu seinen Kunden gehörten auch das englische Königshaus und der Großherzog von Toskana. Aber auch in bürgerlichen Kreisen waren seine schönen Ansichten italienischer Städte und Landschaften gefragt. Salomon Corrodis Werke fanden auf diese Weise in ganz Europa Verbreitung. Er arbeitete vor allem auf Papier und der größte Teil seiner Werke besteht aus Aquarellen und Gouachen – im Gegensatz zu seinem begabten Sohn Hermann, der sich auf großformatige Ölbilder spezialisierte.

Salomon Corrodi was born in Fehraltorf near Zurich in Switzerland and arrived in Rome in November 1832 at the age of 22. He remained closely connected to this city throughout his life, even though he occasionally travelled to other regions. In Rome he was well connected with the many other artists from the north living here. This secured him numerous lucrative contacts, especially with the travellers from other European nations who were undertaking the Grand Tour. One especially prominent patron was Tzar Nicholas, who purchased some Italian vedutas from him in 1845 and had them shipped to St. Petersburg. His clients also included the English royal family and the Grand Duke of Tuscany. His beautiful views of Italian cities and landscapes were also in demand among middle class circles. This way, Salomon Corrodi's works spread throughout Europe. He mainly created works on paper, primarily watercolours and gouaches – as opposed to his talented son Hermann, who specialized in large-scale oil paintings.





SALOMON CORRODI

1810 Zürich – 1892 Como

2119 BLICK AUF DEN MONTE
PELLEGRINO BEI PALERMO

Signiert und datiert unten rechts:
Sal. Corrodi 1850

Aquarell und Gouache über Bleistift auf
Papier. 36,5 x 51,4 cm

Unter Glas gerahmt.

*VIEW OF MONTE PELLEGRINO
NEAR PALERMO*

*Signed and dated lower right:
Sal. Corrodi 1850*

*Watercolour and gouache over pencil on
paper. 36.5 x 51.4 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Christie's London, 24.11.1983, Lot 91. –
Norddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Heiget-Huus, Fehraltorf 1992.

Literatur *Literature*

C. Steinhoff: Salomon Corrodi und seine
Zeit 1810-1892. Ein Schweizer Künstler-
leben im 19. Jahrhundert, 1992, S. 43,
Nr. 31.

€ 6 000 – 7 000



SALOMON CORRODI

1810 Zürich – 1892 Como

2120 BLICK AUF FLORENZ

Bezeichnet auf der Rückseite:
Sal Corrodi 1872

Aquarell und Gouache auf Papier.
37,2 x 47,6 cm

Unter Glas gerahmt.

VIEW OF FLORENCE

Inscribed on the reverse: Sal Corrodi 1872

*Watercolour and gouache on paper.
37.2 x 47.6 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Galleria dell'Ottocento, Rom 1985, Aus-
stellungskatalog Nr. 3. – Norddeutsche
Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Heiget-Huus, Fehraltorf 1992.

Literatur *Literature*

C. Steinhoff: Salomon Corrodi und
seine Zeit 1810-1892. Ein Schweizer
Künstlerleben im 19. Jahrhundert, 1992,
S. 35, Nr. 15.

€ 5 000 – 7 000



SALOMON CORRODI

1810 Zürich – 1892 Como

2121 BONGIRAT BEI PARIS

Signiert und datiert unten rechts:
S. Corrodi Roma 1879

Aquarell und Gouache über Bleistift auf
Papier. 27 x 44,5 cm

Unter Glas gerahmt.

BONGIRAT NEAR PARIS

*Signed and dated lower right:
S. Corrodi Roma 1879*

*Watercolour and gouache over pencil on
paper. 27 x 44.5 cm*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Norddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Heiget-Huus, Fehrltorf 1992.

€ 2 000 – 3 000

Literatur *Literature*

C. Steinhoff: Salomon Corrodi und seine
Zeit 1810-1892. Ein Schweizer Künstler-
leben im 19. Jahrhundert, 1992, S. 68,
Nr. 76.

Ein ungewöhnliches Motiv für Salomon Corrodi, in Rom ausgeführt
und entstanden vermutlich nach Skizzen aus dem Jahre 1872. Corrodi
besuchte in diesem Jahr seine Söhne Arnold und Hermann in Paris, die
sich damals zur Fortbildung in der französischen Hauptstadt aufhielten.

*This is an unusual motif for Salomon Corrodi. The work was painted in
Rome and probably based on sketches made in 1872, the year in which
Corrodi visited his sons Arnold and Hermann in Paris, who were studying
in the French capital at the time.*



CHRISTIAN ANTON GOERING

1836 Schönhaide – 1905 Leipzig

2122 TROPISCHE LANDSCHAFT MIT EINER HACIENDA IN VENEZUELA

Signiert und datiert unten rechts:
A. Goering 1883

Aquarell auf Papier. 48,5 x 71 cm

Unter Glas gerahmt.

TROPICAL LANDSCAPE WITH AN HACIENDA IN VENEZUELA

*Signed and dated lower right:
A. Goering 1883*

Watercolour on paper. 48.5 x 71 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Seit über 40 Jahren in spanisch/venezola-
nischem Privatbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

„Arte Alemán en Venezuela“, Museo de
Bellas Artes, Caracas, 1979.

„Bicentenario“, Galeria de Arte Nacional,
Caracas, 1983.

€ 6 000 – 8 000

CHRISTIAN ANTON GOERING

1836 Schönhaide – 1905 Leipzig

2123 HACIENDA BEI GUATAPARO IN VENEZUELA

Aquarell auf Papier. 55 x 72,5 cm
Unter Glas gerahmt.

HACIENDA NEAR GUATAPARO IN VENEZUELA

Watercolour on paper. 55 x 72.5 cm

Framed under glass.

Provenienz Provenance

Seit über 40 Jahren in spanisch/venezolanischem Privatbesitz.

Ausstellungen Exhibitions

„Arte Alemán en Venezuela“, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1979.

„Bicentenario“, Galería de Arte Nacional, Caracas, 1983.

€ 6 000 – 8 000



Christian Anton Goering (Caracas 1872)

Christian Anton Goering verkörpert mit seinem zoologischen, botanischen und geologischen Wissens- und Reisedrang einen Künstlertypus, der sich im fortschrittsoptimistischen 19. Jahrhundert konturierte, um in den Desillusionen des 20. Jahrhunderts wieder langsam zu verblassen.

1836 in Schönhaide im Thüringer Altenburger Land geboren, wurde er von seinem Vater, einem enthusiastischen Ornithologen, zu naturwissenschaftlichen Beobachtungen ermutigt. Nach einer Tätigkeit als Präparator und Konservator am zoologischen Museum der Universität Halle in den 1850er Jahren unternahm er seine erste Forschungsreise nach Südamerika, wo er Brasilien, Argentinien und Uruguay besuchte. Zurück in Europa vertiefte er ab 1860 seine künstlerischen Studien bei Hermann Knaur (1811-1872) in Leipzig und dem berühmten Tierzeichner Joseph Wolf (1820-1899) in London. Diese Symbiose zwischen naturwissenschaftlichem und künstlerischem Schaffen prädestinierte ihn – ganz im Pioniergeiste des 19. Jahrhunderts verhaftet – für eine weitere Studienreise, die ihn im Auftrag der Zoological Society of London erneut in die südamerikanischen Tropen führte. Dem Fixstern und Vorbild des auch in Lateinamerika hochverehrten Alexander von Humboldt folgend, bereiste er die verschiedenen Naturräume Venezuelas, die er in Reiseberichten, stimmungsvollen Zeichnungen und Aquarellen festhielt, für die sich in Europa ein an Exotik interessiertes und nach enzyklopädischem Wissen strebendes, großbürgerliches Publikum fand.

Ab 1876 in Leipzig lebend, verarbeitete er seine Reiseeindrücke als erfolgreicher Landschaftsmaler und Illustrator. In seiner sächsischen Wahlheimat zu hohen Ehren gekommen verstarb er 1905 nach langer Krankheit in Leipzig.

With his thirst for zoological and geological knowledge and expeditions, Christian Anton Goering embodied a type of artist that emerged during the optimistic and progress-orientated 19th century; only to fade out again gradually in the disillusionment of the 20th century.

Born in 1836 in Schönhaide in the Thuringian Altenburger Land, Christian Anton Goering was encouraged in his scientific observations by his father, a passionate ornithologist. Following a period in which he worked as a taxidermist and conservator at the zoological museum of the University of Halle, he undertook his first research voyage in 1850, travelling through South America and visiting Brazil, Argentina and Uruguay. Following his return to Europe, he began to pursue his artistic studies further in 1860 and was taught by Hermann Knaur (1811-1872) in Leipzig and by the famous animal illustrator Joseph Wolf (1820-1899) in London. This symbiosis between his scientific and artistic endeavours made him predestined – entirely in-keeping with the pioneering spirit of the 19th century – for a further research voyage to the tropics of South America, this time under the auspices of the Zoological Society of London. Following in the footsteps of his idol and role model Alexander von Humboldt, who was also held in high esteem in Latin America, Christian Anton Goering traversed the various landscapes of Venezuela, capturing them in travel reports, atmospheric drawings and



watercolours that found a ready audience in Europe among the upper middle classes with their interest in exotic locales and striving for encyclopedic knowledge.

Christian Anton Goering moved to Leipzig in 1876 where, inspired by his travel experiences, he pursued a successful career as a landscape painter and illustrator. He rose to fame in his chosen home in Saxony before passing away in Leipzig in 1905 following a long illness.

HANS VON MARÉES

1837 Elberfeld – 1887 Rom

№2124 STUDIE FÜR EINEN BACCHUS

Rötelkreide auf Papier. 57 x 23 cm

Unter Glas gerahmt.

STUDY FOR A FIGURE OF BACCHUS

Sanguine on paper. 57 x 23 cm

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

A. Volkmann, Rom. – Versteigerung
Paul Cassirer, Berlin 4.3.1925, Lot 220. –
Schweizer Privatsammlung.

Literatur *Literature*

J. Meier-Gräfe: Hans von Marées. Sein
Leben und sein Werk, Bd. II, Nr. 748,
Tafel 94.

€ 10 000 – 14 000

Aus den Katalogangaben von Cassirer, 1925, geht hervor, dass die vorliegende Rötelzeichnung aus dem Besitz des Bildhauers Arthur Volkmann stammt. Hans von Marées und Arthur Volkmann lernten sich im Herbst 1876 in Rom kennen. Es entstand eine tiefe Freundschaft zwischen den beiden Künstlern, die bis zum Tode Hans von Marées' anhielt. Volkmann gestaltete 1887 auch die Grabstätte für seinen Freund, die noch heute auf dem protestantischen Friedhof von Rom zu besichtigen ist.

1876 arbeitete Volkmann in engem künstlerischem Austausch mit Marées an einer lebensgroßen Bacchus-Skulptur. In diesem Zusammenhang führte Marées mehrere Zeichnungen aus, die einen stehenden Bacchus zeigen. Zwei befinden sich im Von der Heydt-Museum in Wuppertal, eine in der Nationalgalerie Berlin, sowie in den Graphischen Sammlungen von München und Basel jeweils eine. Mindestens drei befinden sich in Privatbesitz, darunter das hier vorliegende Blatt.

The Cassirer auction catalogue of 1925 states that the present drawing in sanguine originates from the estate of the sculptor Arthur Volkmann. Hans von Marées and Arthur Volkmann met in Rome in the autumn of 1876. A deep friendship developed between the two artists that lasted until Hans von Marées' death. Volkmann designed the tomb for his friend in 1887, which can still be seen today in the Protestant cemetery in Rome.

In 1876, Volkmann collaborated with Marées in the design of a life-size sculpture of Bacchus. In the course of this artistic exchange, Marées executed several drawings showing a standing Bacchus. Two are housed in the Von der Heydt-Museum in Wuppertal, one in the Nationalgalerie Berlin, and one each in the graphic collections of Munich and Basel. At least three are also in private ownership, including this sheet.





THOMAS SEWELL ROBINS

1810 Devonport – 1880

2125 KÜSTENLANDSCHAFT MIT FISCHERN, DIE IHR BOOT ENTLADEN

Aquarell auf Bütten. 26,5 x 41 cm

Unter Glas gerahmt.

COASTAL LANDSCAPE WITH FISHERMEN UNLOADING A BOAT

Watercolour on laid paper. 26.5 x 41 cm

Framed under glass.

Provenienz Provenance

Alan Lewis Fine Art 1992. – Süddeutsche Privatsammlung.

€ 1 000 – 1 500

Der englische Maler Sewell Robins war auf Marineszenen und Aquarellmalerei spezialisiert. Hierfür bereiste er die Küsten Englands und des europäischen Kontinents. Von Turner beeinflusst, wurde die Rheinreise ebenfalls ein obligatorisches Ziel und Motiv für seine Arbeiten.

The English painter Sewell Robins was most well known for his maritime scenes and watercolours. He made many visits to the coasts of England the European continent in order to gather his motifs. Influenced by Turner, he also took the obligatory trip along the Rhine, and it became a further source of inspiration for his works.



SIR HUBERT VON HERKOMER

1849 Waal (Bayern) – 1914 Devonshire

SIR HUBERT VON HERKOMER

1849 Waal (Bavaria) – 1914 Devonshire

2126 VERSTECKSPIEL IM PARK

Signiert und datiert unten rechts:

H. Herkomer 1879

Aquarell auf Papier. 55 x 37 cm

THREE WOMEN IN A PARK

Signed and dated lower right: H. Herkomer 1879

Watercolour on paper. 55 x 37 cm

€ 2 000 – 2 500

So vielfältig die Talente als Maler, Bildhauer, Regisseur oder Schriftsteller des deutsch-britischen, z. T. in den Vereinigten Staaten von Amerika aufgewachsenen und später vom englischen Königshaus geadelten Künstlers waren, so wenig homogen ist auch sein künstlerischer Stil. Mal zum Realismus, mal – wie hier – zu dem Genre der sogenannten „Belle-Époque“ neigend, dann zwischen Jugendstil und Symbolismus schwankend – Hubert von Herkomer war eine ungewöhnlich schillernde Persönlichkeit: elegant, wie ihn Photos von Jacob von Hilsdorf zeigen, extravagant in seinem Lebensstil und ein Pionier des Automobilsports in Deutschland.

The artistic style of the German-British painter, sculptor, director and author Hubert von Herkomer, who grew up in the United States and was later knighted by the British crown, was as diverse as his many talents. He oscillated between Realism, the genre of the so-called “Belle Époque” exemplified in the present work, Art Nouveau and Symbolism. Hubert von Herkomer was an extraordinary personality; elegant, as shown in Jacob von Hilsdorf’s photographs of him, extravagant in his lifestyle and a pioneer of motor sports in Germany.



FRIEDRICH PERLBERG

1848 Nürnberg – 1921 München

FRIEDRICH PERLBERG

1848 Nuremberg – 1921 Munich

2127 DAS GRAB DES ABSALOM IM TAL VON JASAPHA BEI JERUSALEM

Signiert unten links: F. Perlberg
Aquarell auf Bütten. 37,5 x 65 cm
Unter Glas gerahmt.

ABSALOM'S TOMB IN KIDRON VALLEY NEAR JERUSALEM

Signed lower left: F. Perlberg

*Watercolour on laid paper. 37.5 x 65 cm
Framed under glass.*

€ 2 000 – 2 500

Friedrich Perlberg gehörte 1898 zum Tross der Reise von Kaiser Wilhelm II. in das Heilige Land.

Das Jasapha- oder Kidrontal ist ein kleines Tal, das den Tempelberg und die Altstadt von Jerusalem im Westen und den Ölberg im Osten voneinander trennt und in einem Bogen durch die Wüste Juda bis ans Tote Meer gelangt. Abgesehen von mehreren antiken Grabmonumenten wie dem hier dargestellten Absalom-Grab aus dem 1. Jh. n. Chr. befindet sich in diesem Tal auch die Todesangstbasilika im Garten Gethsemane und das Grab Mariens.

Friedrich Perlberg was part of Kaiser Wilhelm II's entourage during his journey to the Holy Land in 1898.

The Jasapha or Kidron Valley is a small valley that separates the Temple Mount and the Old City of Jerusalem to the west from the Mount of Olives to the east, forming an arc through the Judah desert towards the Dead Sea. Aside from several ancient funerary monuments, such as the 1st century AD Tomb of Absalom depicted here, the valley is also home to the Basilica of the Agony in the Garden and the Tomb of Mary.

ALPHONSE MUCHA

1860 Ivancice (Südmähren) – 1939 Prag

ALPHONSE MUCHA

1860 Ivancice (South Moravia) – 1939 Prague

2128 MÄRCHEN-ILLUSTRATION

Signiert unten links: Mucha.
Aquarell auf Papier. 25,5 x 18,5 cm
Unter Glas gerahmt.

ILLUSTRATION FOR A FABLE

Signed lower left: Mucha.

*Watercolour on paper. 25.5 x 18.5 cm
Framed under glass.*

Provenienz *Provenance*
Erworben in der Galerie von Abercron, München.

€ 2 000 – 3 000



EDWARD THEODORE COMPTON

1849 London – 1921 Feldafing

2128 A LANDSCHAFT IN DEN BERNER ALPEN MIT BLICK AUF DAS DOLDENHORNMASSIV

Signiert unten links: E.T. Compton
Aquarell auf Bütten. 26,5 x 28,8 cm

LANDSCAPE IN THE BERN ALPS WITH A VIEW OF THE DOLDENHORNMASSIV

Signed lower left: E.T. Compton

Watercolour on laid paper. 26.5 x 28.8 cm

Provenienz *Provenance*
Norddeutsche Privatsammlung.

€ 2 000 – 2 200



LOUIS APOL, zugeschrieben
1850 Den Haag – 1936 Den Haag

LOUIS APOL, attributed to
1850 The Hague – 1936 The Hague

2129 WINTERLANDSCHAFT

Signiert unten rechts: Louis Apol
Kreide in Schwarz und Ölfarbe auf
Papier. 35,5 x 28 cm

WINTER LANDSCAPE

Signed lower right: Louis Apol

Black chalk and oil paint on paper.
35.5 x 28 cm

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Deutschland.

€ 1 500 – 2 000



WILHELM KUHNERT
1865 Oppeln – 1926 Flims/Graubünden

2130 AFRIKANISCHER JÄGER
Bleistift auf Papier. 23,2 x 20,5 cm

AFRICAN HUNTER

Pencil on paper. 23.2 x 20.5 cm

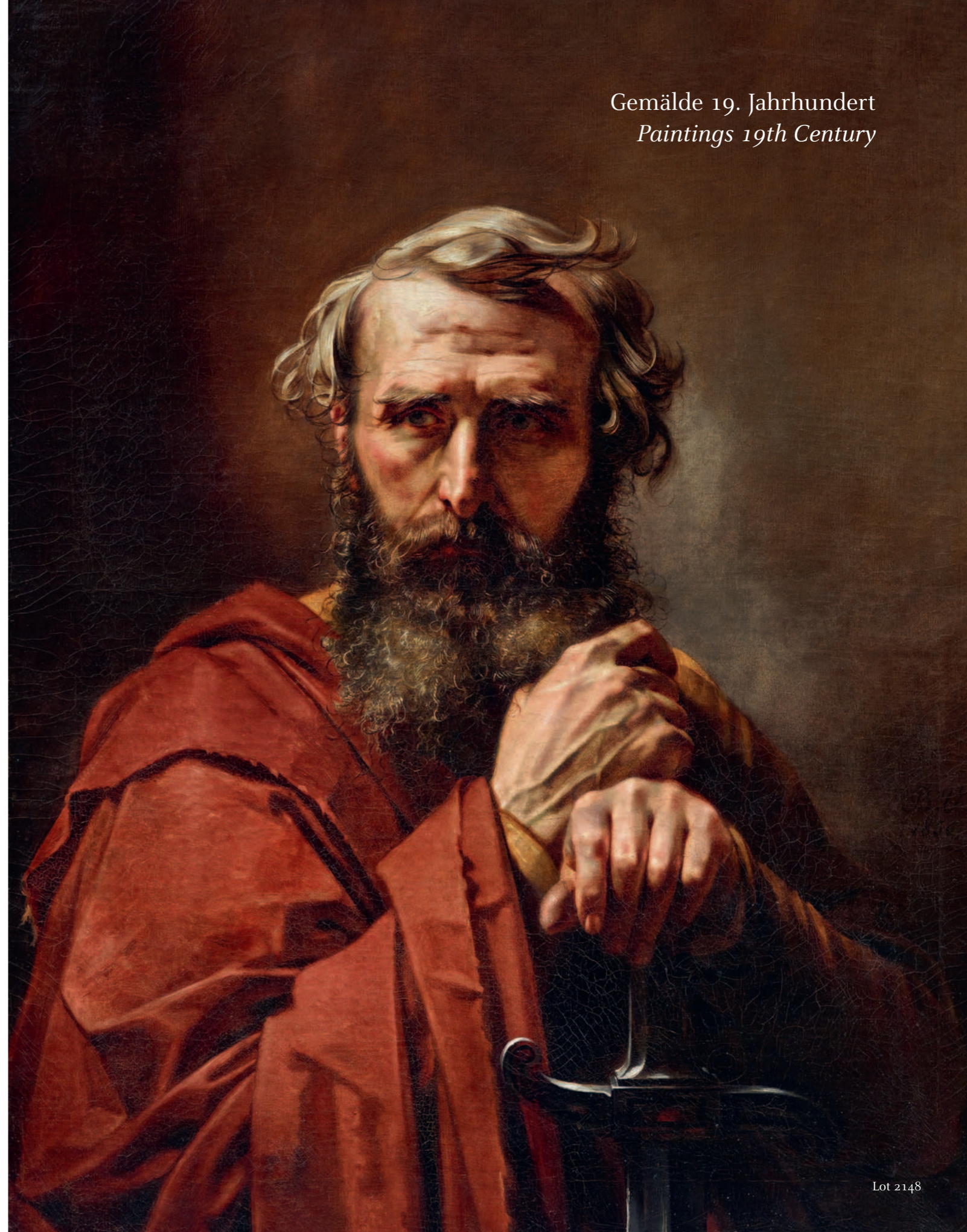
Verso Nachlassstempel und Werkver-
zeichnisnummer.

Estate stamp and catalogue raisonné
number on the reverse.

€ 1 500 – 2 000



Gemälde 19. Jahrhundert
Paintings 19th Century



**GOTTFRIED WILHELM
VÖLCKER**

1775 Berlin – 1849 Berlin

2131 **BLUMENSTILLEBEN MIT
VOGELNEST**

Signiert und datiert unten rechts:
Voelker 1806

Öl auf Leinwand (doubliert). 74 x 57,5 cm

*FLOWER STILL LIFE WITH
A BIRD'S NEST*

Signed and dated lower right:
Voelker 1806

Oil on canvas (relined). 74 x 57.5 cm

Provenienz Provenance
Deutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Samuel Wittwer hat Gottfried Wilhelm Völcker bescheinigt, ein „künstlerisches Doppelleben“ geführt zu haben. Er war für die Königliche Preußische Porzellanmanufaktur als Blumenmaler tätig (vgl. Abb. 1) und wurde im Jahr 1802 Vorsteher der Blumenmaler der KPM. Er empfand sich jedoch von Beginn an auch als eigenständiger Künstler, wovon seine Ölgemälde und seine Teilnahmen an Akademieausstellungen in Berlin zeugen. Es heißt, sein künstlerisches Streben galt derart der freien Ölmalerei, dass er seine Pflichten als Porzellanmaler vernachlässigte.

Samuel Wittwer confirms that Gottfried Wilhelm Völcker led an “artistic double life”. He worked as a flower painter for KPM, becoming head of the manufactory's flower painting department in 1802 (ill. 1). However, from the beginning of his career he also considered himself an independent artist, a fact to which his oil paintings and participation in exhibitions at the Berlin academy testify. It is said that he dedicated so much of his artistic efforts to oil painting that he sometimes neglected his duties as a porcelain painter.



Abb. 1 / Ill. 1:
Teller mit Blumenkorb auf Konsole, Berlin, KPM /
A Berlin KPM porcelain plate with a basket of
flowers, c. 1813, Lempertz-Auktion, Berlin,
The Twinight Collection, 6.4.2019, Lot 89.



JOHN HOPPNER

1758 London – 1810 London

2132 PORTRAIT DER ANN ANGUISH IN WEISSEM KLEID MIT ROTER SCHÄRPE UND WEISSEM TURBAN

Öl auf Leinwand (doubliert).

76,5 x 63,5 cm (im gemalten Oval)

*PORTRAIT OF ANN ANGUISH
WEARING A WHITE DRESS, RED
SASH AND WHITE TURBAN*

*Oil on canvas (relined). 76.5 x 63.5 cm
(oval composition)*

Provenienz *Provenance*

Auktion Sotheby's, London, 13.7.1988,
Lot 172. – Sammlung Dr. Gustav Rau.
– Auktion Bonhams (The Rau UNICEF
Sale), London, 5.12.2013, Lot 15. – Italie-
nische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

William R. McKay and William Roberts:
John Hoppner R.A., London 1909, S. 329

€ 6 000 – 8 000

Verso auf dem Keilrahmen Reste eines alten handschriftlichen Klebe-
zettels: "Nat: May 8 1765 / ob: July 18 1826".

Ann Anguish wurde 1765 als Tochter von Thomas Anguish of Han-
well und Sarah Henley of Leigh and Sandringham Hall geboren. Ihre
Schwester Catherine heiratete 1788 den Herzog von Leeds und wurde
dadurch Duchess of Leeds. Ann Anguish blieb dagegen unverheiratet
und starb 1826. Das vorliegende Portrait hat John Hoppner angefertigt,
der als Sohn bayerischer Einwanderer am britischen Königshof auf-
wuchs und über beste Beziehungen zur höheren Gesellschaft verfügte.
Er porträtierte nicht nur Mitglieder des Hochadels, sondern auch der
Königsfamilie und wurde 1793 als Nachfolger von Joshua Reynolds
„Portrait Painter to the Prince of Wales“.

*With remnants of an old, hand-written label on the back of the stretcher
listing information about the life of Ann Anguish: "Nat: May 8 1765 / ob:
July 18 1826".*

*Ann Anguish was born in 1765, the daughter of Thomas Anguish of Han-
well and Sarah Henley of Leigh and Sandringham Hall. Her elder sister
Catherine married the 5th Duke of Leeds in 1788 and thereby became
Duchess of Leeds. Ann Anguish, on the other hand, remained unmarried
and died in 1826. The present portrait was painted by the English painter
and art critic John Hoppner. The son of Bavarian immigrants, Hoppner
grew up at the British royal court and had the best connections to high
society. He painted portraits for members of the high nobility as well
as the royal family and was appointed "Portrait Painter to the Prince of
Wales" in 1793, succeeding Joshua Reynolds.*



FRANZ LUDWIG CATEL

1778 Berlin – 1856 Rom

2133 DREI KARTÄUSERMÖNCHE IN EINEM KLOSTERGANG DER CERTOSA DI SAN GIACOMO AUF CAPRI IM MONDSCHWEIN

Öl auf Leinwand (doubliert). 72,5 x 99 cm

THREE CARTHUSIAN MONKS IN THE CLOISTER OF THE CERTOSA DI SAN GIACOMO IN CAPRI BY MOONLIGHT

Oil on canvas (relined). 72.5 x 99 cm

Provenienz *Provenance*

Otto Gabriel Friedmann (1879-1947), Wien (1938 nach Kolumbien emigriert). – Dr. Hans Friedmann (Sohn des Vorigen, 1914-2006), Wien (1938 nach Kolumbien emigriert, ab 1953 wieder in Österreich). – Wohl bei Ferdinand Joseph Nagler (1898-1980), Wien (Kunstauktionshaus und Antiquitätenhandel in der Kärntnerstraße). – Heinz Porep (1888-1973), München (Provenienz bis hierhin nach Aufzeichnungen von Hans Geller, Dresden, 1960). – 1997 Rudolf Neuhauser (1924-2010), Neffe von Hans Friedmann (von diesem ein nicht angenommenes Verkaufsangebot an die Alte Nationalgalerie, Berlin, Brief v. 10.6.1997). – Ab 2001 Galerie Falkenberg, Wien. – Auktion Galerie Fischer, Luzern, 11.11.2009, Lot 1079. – Privatbesitz, Schweiz. – Auktion Galerie Fischer, Luzern, 15.6.2016, Lot 1096 – Europäische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Hans Geller: Franz Catel. Leben und Werk des deutschrömischen Malers zum 100jährigen Todestag des Künstlers, Ms., Köln 1960. – Gemälde Alter Meister und Gemälde 19. Jahrhundert, Aukt.-Kat. Fischer, Luzern, Auktion 10.6.2009, Nr. 1250. – Franz Ludwig Catel. Italienbilder der Romantik, hg. v. Andreas Stolzenburg u. Hubertus Gaßner, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Petersberg 2015, S. 322, Anm. 6 (Beitrag v. Andreas Stolzenburg). – Aukt.-Kat. Fischer, Luzern, Auktion 16.6.2016, Nr. 1096.

€ 25 000 – 30 000

Die österreichische Schriftstellerin Karoline Pichler (1769-1843), die in Wien einen literarischen Salon führte, veröffentlichte 1821 eine Erzählung, die sie anhand eines Gemäldes von der Hand Catels verfasst hatte (Das Kloster auf Capri. Nach einem Gemälde von Catel, in: Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1821, Leipzig 1821, S. 239-308). Das Gemälde, das sich im Original bis heute nicht identifizieren ließ, befand sich damals in der Sammlung der Henriette Freifrau von Pereira, geb. von Arnstein (1780-1859), wo Caroline Pichler es gesehen und als Inspirationsquelle genutzt hatte. Diese Komposition der melancholisch in tiefem Schweigen verharrenden Mönche vor der nächtlich-düsteren Certosa San Giacomo auf Capri mit Blick aufs Meer und die Felsenformationen der Faraglioni wurde zu einem der meistgemalten Motive des Künstlers in Rom. Verschiedene eigenhändige Wiederholungen Catels sind inzwischen bekannt, aber auch Kopien anderer Künstler wie zum Beispiel von Peter Fendi.

Noch in der römischen Kunstausstellung des Jahres 1827 zeigte Catel diese Komposition in einer Version, die wie folgt beschrieben wurde: „Von dem so äußerst fruchtbaren und gewandten Catel waren (...) ausgestellt, ein Mondschein (...). Das erstere stellt ein Kapuzinerkloster auf der Insel Capri dar, von dessen Säulengänge ein schwermüthiger Mönch in das mondhele Element hinaussieht. Vorzüglich ist der Charakter der Nacht, der Stille, der Klosterinsamkeit der abgeschiedenen Insel dargestellt. Es sind nicht bloß leere Licht- und Schatteneffekte, sondern man glaubt das Wohlthätige des Mondenlichtes zu fühlen; man sieht mit dem Mönche aufs Meer hinaus, man will errathen, was er denkt und fühlt, man sieht die Lichtfunken im Meere blinken, man glaubt sein Rauschen zu vernehmen, während in dem grabähnlichen Gang ein anderer Klosterbruder eben im Begriff ist, mit einem Licht durch die Thüre in seine Zelle zum Schlummer zu gehen.“ (Anonym, in: Kunstausstellungen in Rom, in: Berliner Kunst-Blatt, hg. v. E. H. Toelke, Erstes Heft, Januar 1828, Berlin 1828, S. 24)

Das vorliegende Gemälde mit seinem alten, wohl aus der Entstehungszeit stammenden Goldrahmen, das seit den 1930er Jahren in österreichischen und deutschen Sammlungen nachweisbar ist, ist eine der technisch versierten und routinierten Wiederholungen Catels im für den Künstler typischen Format von ca. 75 x 100 cm, ohne dass man den Auftraggeber identifizieren könnte. Es ist aber nicht auszuschließen, dass es sich um das bei Pichler erwähnte Bild der Baronin Pereira oder um das 1827 in Rom ausgestellte Werk handelt, doch konkret nachweisen lässt sich das für keine der bislang bekannten Versionen.

Catel kopierte sich jedoch nie getreu selbst, sondern veränderte stets kleinere Details in der Anordnung der Figuren wie auch in den verwendeten Architekturdetails. Das vorliegende Bild zeichnet sich durch das beiläufige Detail der links vorn auf den Steinplatten liegenden kleinen Steine aus, die auf den anderen bekannten Versionen in verschiedensten Formaten nicht zu sehen sind.

Das Gemälde wird in das in Vorbereitung befindliche Verzeichnis der Werke Franz Ludwig Catels von Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg – dem auch der vorliegende Katalogbeitrag zu verdanken ist – aufgenommen.

For the English text see the following page.



The Austrian writer Karoline Pichler (1769-1843), who ran a literary salon in Vienna, published a story in 1821 that she had written based on a painting by Catel (*Das Kloster auf Capri. Nach einem Gemälde von Catel*, in: *Minerva. Taschenbuch für das Jahr 1821*, Leipzig 1821, pp. 239-308). The painting, the original of which has not yet been identified to this day, was housed at that time in the collection of Baroness Henriette von Pereira, née von Arnstein (1780-1859), where Caroline Pichler had seen it and used it as a source of inspiration. This composition depicting monks walking in melancholic silence amidst the walls of Certosa San Giacomo on Capri, bathed in nocturnal gloom and with a view of the sea and the rock formations of the Faraglioni in the distance became one of the artist's most frequently painted motifs in Rome. Various repetitions by Catel are now known to exist, alongside copies by other artists such as Peter Fendi.

Catel exhibited a version of the motif in the Roman art exhibition in 1827, which was described as follows: "From the so extremely productive and skilful Catel were (...) exhibited, a moonlight (...). The former depicts the Capuchin monastery on the island of Capri, from the portico of which a melancholic monk looks out into the moonlit elements. The feel of the night, the silence, the loneliness of the monastery on the isolated island is excellently depicted. These are not merely empty effects of light and shadow, but one believes instead to feel the beneficence of the moonlight; to look out to the sea alongside the monk, one chances to guess at what he is thinking and feeling, sees the sparks of light flashing across the sea and believes to hear its roaring, while in the tomb-like corridor another monk is just about to go with a light through the door into his cell to sleep". (Anonymous, in: *Kunstaussstellungen in Rom*, in: *Berliner Kunst-Blatt*, edited by E. H. Toelke, first issue, January 1828, Berlin 1828, p. 24)

The provenance of this painting, which is housed in an old gold frame that probably dates from the time of its creation, can be traced back through several Austrian and German collections since the 1930s. It is one of Catel's technically accomplished and routine repetitions in a format of around 75 x 100 cm that was typical for the artist. The original patron of the work has not yet been traced. However, it cannot be ruled out that this may have been the painting belonging to Baroness Pereira mentioned by Pichler, or the work exhibited in Rome in 1827, but this has not been proven for certain of any of the versions known so far.

Catel never copied his own works entirely, but always changed minor details in the arrangement of the figures and the architectural details. He varied the present work through the inclusion of the pebbles on the stone slabs in the front left, which are not found in any of the other known versions in various formats.

This painting will be included in the forthcoming catalogue raisonné of works by Franz Ludwig Catel currently being compiled by Dr Andreas Stolzenburg in Hamburg – whom we would like to thank for the present catalogue entry.



FRANZ LUDWIG CATEL

1778 Berlin – 1856 Rom

№2134 BERGLANDSCHAFT BEI
SALZBURG

Öl auf Karton. 24,5 x 32,5 cm

MOUNTAIN LANDSCAPE NEAR
SALZBURG

Oil on cardboard. 24.5 x 32.5 cm

Gutachten *Certificate*

Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg,
26.7.2012.

Ausstellungen *Exhibitions*

1822 Rom, Kunstaussstellung zu Ehren
des Besuchs des preußischen Königs
Friedrich Wilhelm III. in Rom.

€ 8 000 – 12 000

Bei unserer lichtdurchfluteten, sommerlichen Gebirgslandschaft handelt es sich Dr. Andreas Stolzenburg zufolge mit großer Wahrscheinlichkeit um das Gemälde einer Salzburger Gegend. Catel präsentierte das Werk 1822 in einer Ausstellung in Rom, die von preußischen Künstlern anlässlich des Besuchs von König Friedrich Wilhelm III. in der Ewigen Stadt veranstaltet wurde. Die Berlinischen Nachrichten schrieben dazu im Dezember 1822: „Bei der bekannten Kunstliebe des Monarchen hatten sie nehmlich von ihren neuesten Kunstleistungen eine Ausstellung veranstaltet [...]. Catel führte den Reigen; von ihm waren vorhanden mehrere Gegenden aus der Umgebung von Neapel, eine Schweizer- und eine Salzburger Gegend [...].“ Bei letzterer dürfte es sich um das vorliegende Gemälde handeln, das Dr. Andreas Stolzenburg in sein in Vorbereitung befindliches Werkverzeichnis des Künstlers aufnehmen wird.

According to Dr Andreas Stolzenburg, this brightly illuminated, summerly mountain landscape most likely depicts the surroundings of Salzburg. Catel presented the work at an exhibition in Rome in 1822 organised by a group of Prussian artists on occasion of a visit to the Eternal City by King Friedrich Wilhelm III. The newspaper "Berlinische Nachrichten" wrote about the exhibition in December 1822: "With the monarch's well-known love of art, they had organised an exhibition of their latest artistic achievements [...]. Catel clearly led among the group; his works included several depictions of the surroundings of Naples, one of Switzerland and one of Salzburg [...]. The latter mentioned work was probably the present painting, which Dr Andreas Stolzenburg will include in his forthcoming catalogue raisonné of the artist.



JACQUES-LAURENT

AGASSE, Umkreis

1767 Genf – 1849 London

JACQUES-LAURENT

AGASSE, circle of

1767 Geneva – 1849 London

2135 DAME AUF GALOPPIERENDEM
PFERD

Öl auf Leinwand. 102 x 87,5 cm

A LADY ON A GALLOPING HORSE

Oil on canvas. 102 x 87.5 cm

Provenienz *Provenance*

Sammlung Sr. Lefmann, Potsdam (vor
1978). – Süddeutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 14 000



JOHANN GEORG

VON DILLIS

1759 Großgiebing – 1841 München

JOHANN GEORG

VON DILLIS

1759 Großgiebing – 1841 Munich

2136 GEBIRGSLANDSCHAFT
MIT EINEM SEE

Öl auf Holz. 15 x 17 cm

*MOUNTAINOUS LANDSCAPE
WITH A LAKE*

Oil on panel. 15 x 17 cm

€ 10 000 – 14 000

PHILIPP STÖHR

1795 Gerolzhofen – 1856 Würzburg

2137 MADONNA MIT KIND VOR WEITER LANDSCHAFT

Auf dem goldverzierten Saum des blauen Mantels signiert und datiert: STOEHR PIN MDCCCXXIII DEI

Öl auf Holz (parkettiert). 37 x 29 cm

THE VIRGIN AND CHILD IN A PANORAMIC LANDSCAPE

Signed and dated on the gold hem of the blue cloak: STOEHR PIN MDCCCXXIII DEI

Oil on panel (parquetted). 37 x 29 cm

Provenienz Provenance
Westdeutscher Privatbesitz.

€ 6 500 – 8 000

Nach einem vierjährigem Zeichenunterricht in Würzburg schreibt sich Stöhr 1812 an der Akademie der bildenden Künste in Wien ein, welche vom eklektizistischen Barock-Klassizismus Heinrich Friedrich Fügers dominiert wird. Bereits 1810 hatten Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel und Johann Konrad Hottinger dieser Enge den Rücken gekehrt, um in Rom ihre verehrten italienischen Vorbilder zu studieren. Mit deren religiös motiviertem Erneuerungsideal kam Philipp Stöhr sicherlich durch den in Wien zurückgebliebenen Joseph Sutter in Berührung. 1816 kehrt Stöhr in seine fränkische Heimat zurück, um ein Jahr danach bei der königlichen Landesdirektion in Würzburg ein Gesuch um Unterstützung zu einer weiteren Ausbildung in Italien zu erbitten. Durch Schnorr von Carolsfelds Briefe aus Italien sind wir über Stöhrs Aufenthalt in Florenz informiert. Im Palazzo Pitti habe er die Madonna della Sedia von Raffael kopiert.

Fünf erhaltene Skizzenbücher aus den beiden italienischen Jahren geben durch genau datierte Landschaftsstudien mit Ortsbezeichnungen einen recht guten Überblick über seine Reiserouten, die ihn in die römische Campagna und die Umgebung von Neapel führen. Zudem bilden diese durch Portraitzeichnungen seinen Freundes-, Kollegen- und Bekanntenkreis ab. Im Frühjahr 1820 kehrt Philipp Stöhr dann zunächst für drei Jahre nach Wien zurück. Dort kann er 1822 in der Jahresausstellung der Akademie drei Gemälde ausstellen. 1824 schließlich lässt er sich mit seiner jungen Familie endgültig in Würzburg nieder, wo er bis zu seinem Tod 1856 sein gesichertes Auskommen als königlicher Universitätslehrer und später Professor für höhere Zeichenkunst findet. In seiner letzten Schaffensphase beschränkt sich Stöhr auf spätbiedermeierliche Porträts – vor allem seiner engeren Verwandtschaft.

Stöhrs Faszination für Raffael zeigt sich auch in dem uns vorliegenden Werk, welches auch von einer Klarheit der Formen und Kühnheit des Kolorits gekennzeichnet ist – ein bemerkenswertes Gemälde der nazarenischen Kunst.

Verso befindet sich ein altes Etikett mit der Inschrift: „Dieses Bild, „Madonna mit dem Kinde“ hat mein Grossvater Philipp Stoehr gemalt.“ Darunter die Unterschrift mit brauner Tinte: „Frau Agnes Wortmann geb. Stöhr“.

After four years of training in draughtsmanship in Würzburg, Stöhr enrolled in 1812 at the Academy of Fine Arts in Vienna, which was dominated by the eclectic Baroque Classicism of Heinrich Friedrich Füger. By 1810, Stöhr's contemporaries Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Ludwig Vogel and Johann Konrad Hottinger had already turned their backs on this narrow environment to study their revered Italian models in Rome. Philipp Stöhr certainly first came into contact with their religiously motivated ideal of renewal through his acquaintance with Joseph Sutter, who had stayed behind in Vienna. In 1816, Stöhr returned to his homeland of Franconia and one year later applied to the royal directorate in Würzburg for financial support to continue his education in Italy. We know of Stöhr's stay in Florence, where he made a copy of Raphael's Madonna della Sedia in the Palazzo Pitti, because it is mentioned in Schnorr von Carolsfeld's letters from Italy.

The precisely labelled and dated landscape studies in his five surviving sketchbooks from the two years in Italy provide a fairly good overview of his travel route, which took him to through the Roman Campagna and the surroundings of Naples. They also depict his circle of friends, colleagues and



acquaintances in portrait drawings. In the spring of 1820, Philipp Stöhr returned to Vienna, where he stayed for three years. There he exhibited three paintings at the Academy's annual exhibition in 1822. In 1824 he finally settled with his young family in Würzburg, where he made a secure living until his death in 1856 as a teacher at the royal university and later as a professor of advanced draughtsmanship. In his last creative phase, Stoehr confined himself to late Biedermeier portraits – above all of his closer relatives.

Stoehr's fascination with Raphael is also evident in the present work, which is characterised by a clarity of form and coolness of colouring – a remarkable example of Nazarene art.

On the reverse is an old label with a German inscription translating to: "This picture, "Madonna and Child" was painted by my grandfather Philipp Stoehr." Underneath is a signature in brown ink: "Mrs. Agnes Wortmann née Stoehr".

**EDWARD JAKOB
VON STEINLE**

1810 Wien – 1886 Frankfurt/Main

2138 DIE BERGPREDIGT

Öl auf Leinwand (doubliert).
55 x 58,5 cm

THE SERMON ON THE MOUNT
Oil on canvas (relined). 55 x 58.5 cm

Provenienz *Provenance*
Westdeutsche Privatsammlung.

€ 14 000 – 16 000

Diese mittelformatige Darstellung der Bergpredigt lässt sich hervorragend in die Werkreihe einfügen, welche Steinle als Vorbereitung für sein finales Fresko in der Burg Rheineck bei Bad Breisig malte.

Das wohl erste malerische Dokument dieser Bergpredigt-Reihe entstand durch Steinle 1837/38 mit einer Zeichnung, welche als Vorentwurf des Freskos zu deuten ist. Hierbei handelt es sich um eine Graphitzeichnung auf bräunlichem Velin mit Quadratierung und partiellen Konturlinien mit dunkelbrauner Feder (34,7 x 19 cm), welche sich heute in der Sammlung Michael Venator in Köln befindet. Kurz danach entstand der farbige Entwurf in einer Mischtechnik aus Kreide, Aquarell und Bleistift, welche Steinle mit den Maßen 146,5 x 123,3 cm eine detailliertere Vorlage bot. Dieses großformatige Blatt, welches auf eine Leinwand aufgezogen wurde, befindet sich heute im Städel Museum in Frankfurt a. M.

Besonders interessant erscheint der direkte Vergleich der drei Werke – von Vorentwurf, Entwurf und Fresko.

So lässt sich beispielsweise anhand der Haltung des Evangelisten Johannes ableiten, dass das uns vorliegende Werk Steinles nach seinem Aquarell entstanden sein muss, aber vor dessen Fresko. Während Johannes im Vorentwurf zu Boden blickt, den Kopf auf die Hand gestützt, nimmt er im darauffolgenden, großformatigen Entwurf bereits die gleiche Haltung ein, wie in unserem Werk, um dann im Fresko in einer dritten Position, mit nur leicht gesenktem Blick, dargestellt zu werden.

Es ergibt sich daraus, dass unser Werk nach dem Vorentwurf von 1837/38 und vor dem Fresko von 1839/40 entstanden sein muss.

This medium-format depiction of the Sermon on the Mount can be seamlessly inserted into a series of works that Steinle painted in preparation for his fresco in Rheineck Castle near Bad Breisig.

The first pictorial document of the Sermon on the Mount series is thought to be a drawing which Steinle executed in 1837/38 as a preliminary sketch for the fresco. The pencil drawing was done on brown tinted, squared wove paper with some outlines done in dark brown ink (34.7 x 19 cm) and is currently housed in the collection of Michael Venator in Cologne. Shortly after this, Steinle carried out a large-scale design sketch in colours using a mixture of chalk pastels, watercolour and pencil. The work measured 146.5 x 123.3 cm and thus provided Steinle with a detailed prototype for his final painting. The large design was laid down on canvas and is today housed in the Städel Museum in Frankfurt.

It is fascinating to compare the three works and observe the changes made by the artist between the preliminary sketch, the coloured design and final fresco.

We see for example in the pose of Saint John that the present work must have been made after Steinle's watercolour design but before the final fresco. Whereas the saint is shown looking towards the floor with his head held in his hand in the preliminary sketch, he adopts the same



pose seen in this work in the larger design. In the final fresco, the artist depicts him once again in a different position with his gaze only slightly lowered.

This shows that the present work must have been created after the design from 1837/38 but before the final fresco was painted in 1839/40.

FRANZ ITTENBACH

1813 Königswinter – 1879 Düsseldorf

2139 DIE JUNGFRAU MARIA IM GEBET

Signiert und datiert unten rechts:

F. Ittenbach 1868

Öl auf Holz. 34,7 x 30,5 cm

Im Originalrahmen.

THE VIRGIN AT PRAYER

Signed and dated lower right:

F. Ittenbach 1868

Oil on panel. 34.7 x 30.5 cm

In the original frame.

Provenienz *Provenance*

Deutscher Privatbesitz.

€ 8 000 – 10 000

Auf einer reich punzierten und gravierten Goldgrundtafel zeichnet sich die mit Ölfarben fein gemalte Halbfigur der jungen Maria im Gebet ab – um ihr Haupt ein Nimbus mit der Inschrift „Sancta Maria virgo“. Die Hände gefaltet, blickt sie zum Himmel hinauf. Ihr reich verziertes Gewand mit Perlen- und Edelsteinbesatz, der zart drapierte rosafarbene Stoff, ihr fein gelocktes Haar und ihr porzellanartiges Inkarnat sind meisterhaft gemalt. Ein nahezu identisches, jedoch vier Jahre früher datiertes Werk Ittenbachs wurde am 14. Mai 2010 bei Van Ham in Köln versteigert.

Unser Tafelbild befindet sich noch in seinem Originalrahmen, dessen Ornamentik die Darstellung Mariens ikonographisch ergänzt. Ein Eucharistiekelch oben mittig ist zu seiner Rechten und Linken mit der Datierung 22. Juli 1868 versehen. Hierbei könnte es sich um ein Stiftungsdatum handeln. Umschlossen wird der Kelch von einem den gesamten Rahmen umlaufendem Distel- und Astdekor. Eucharistiekelch und Distel verweisen in der christlichen Ikonografie auf das Leiden Jesu Christi.

In this work, the half-figure depiction of the young Virgin Mary in prayer, finely painted in oils, stands out against a richly embossed and engraved gold ground panel – around her head a nimbus with the inscription “Sancta Maria virgo”. Her hands folded, she looks up to heaven. Her richly decorated robe, embroidered with pearls and gemstones, the delicately draped pink fabric, her finely curled hair and her porcelain-like skin are masterfully painted. An almost identical work by Ittenbach, dated four years earlier, was sold at auction by Van Ham in Cologne on 14th May 2010.

This panel is still housed in its original frame, the ornamentation of which corresponds iconographically to the depiction of Mary. The work is dated 22nd July 1869 to either side of the Eucharistic chalice in the top centre. The chalice is surrounded by a border of thistles and branches which run around the entire length of the frame. In Christian iconography, the Eucharistic chalice and the thistle are both allusions to the suffering of Christ.



**BAREND CORNELIS
KOEKKOEK**

1803 Middelburg – 1862 Kleve

2140 BEWALDETE LANDSCHAFT
MIT BAUERN

Signiert unten links: B. C. Koekkoek

Öl auf Leinwand (doubliert).

30,5 x 35,5 cm

*PEASANTS IN A WOODEN
LANDSCAPE*

Signed lower left: B. C. Koekkoek

Oil on canvas (relined). 30.5 x 35.5 cm

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

€ 30 000 – 35 000

Das kleinformatige, bis heute unbekanntes Kabinettstück stellt den Eingang eines Waldes dar, links ein Waldbach, im Hintergrund eine Wassermühle und in der Bildmitte in einer sonnigen Waldlichtung zwei Packesel, eine Ziege und einige sich unterhaltende Menschen. Im Hintergrund verfolgen einige Menschen ihren Weg durch den Wald.

Das gut erhaltene Gemälde entstand 1836 in Kleve – wohin Koekkoek wegen der walddreichen Landschaft 1834 von Hilversum mit seiner jungen Familie übersiedelt war – an einer Schnittstelle im Werk Koekkoeks. In der leichten Farbpalette wirkt die sehr naturalistische Frühphase des Gesamtwerks durch, in der Komposition, mit der bereits mächtigen, aber noch offenen Waldszenerie, weist das Gemälde aber bereits auf die nach 1840 entstandenen, oft sehr schweren Waldlandschaften voraus.

Zur Herkunft des Bildes gibt es auf der Rückseite des Rahmens dank zweier Aufkleber zwei Hinweise auf die Herkunft des Gemäldes. Der älteste Aufkleber befindet sich auf dem Keilrahmen und sagt aus, dass das Gemälde unter der Nr. 293 in einer Ausstellung in Königsberg i. Pr. ausgestellt war, wahrscheinlich im 1832 dort gegründeten und sehr bedeutenden Kunstverein. Das zweite Etikett stammt von dem Berliner Rahmenmacher George Gropius, der das Bild im April 1841 eingerahmt hat, was darauf hinweist, dass das Bild sich zu dieser Zeit wahrscheinlich in Berliner Privatbesitz befand. George Gropius (1802-1842) war Kunsthändler und Verleger.

Diese beiden Aufkleber ermöglichen es, das Bild zu identifizieren mit dem Gemälde Koekkoeks mit dem zutreffenden Titel „Eine baumreiche Landschaft mit einem Waldbache“, das 1837 unter der Nummer 235 im Kunstverein Danzig, einem Kooperationspartner des Königsberger Kunstvereins, ausgestellt wurde, als „Eigenthum des hrn. Stadtr. Reimer zu Berlin“ (vgl. *R. Meyer-Breme: Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert, Köln/Weimar/Berlin 2005, S. 66: 1837*). Georg Andreas Reimer (1776-1842) war der bedeutendste Berliner Gemäldesammler seiner Zeit, dessen 1942 Bilder umfassende Sammlung in den Jahren 1842 und 1845 versteigert wurde.

Das Bild wird im neuen Werkverzeichnis der Gemälde B. C. Koekkoeks unter der Nr. 36/30 aufgenommen. Wir danken Herrn Dr. Guido de Werd für diesen Katalogbeitrag.

For the English text see the following page.



This small-format cabinet piece, which has remained unknown until the present day, depicts the outskirts of a forest with a stream on the left, a water mill in the background, a sunny clearing in the centre of the image, two mules, a goat, and some people conversing. In the background we see further figures making their way through the woods.

The well-preserved painting was created in 1836 in Kleve - where Koekkoek had moved with his young family from Hilversum in 1834 on account of the area's wooded landscapes - at a crossroads in the artist's oeuvre. The strong naturalistic tendencies of his early phase are especially evident in the light colour palette, but the composition, with its dense but still somewhat welcoming forest scenery, already points the way to the artist's later heavily wooded landscapes of after 1840.

Two labels affixed to the back of the frame provide us with a hint as to the work's origins. The oldest of which is on the stretcher and states that the painting was exhibited as No. 293 in an exhibition in Königsberg, probably by the important art association founded there in 1832. The second label is that of the Berlin frame maker George Gropius, who framed the painting in April 1841, indicating that by that time it was probably in private hands in Berlin. George Gropius (1802-1842) was an art dealer and publisher. These two labels allow us to identify the painting with a work by Koekkoek bearing the corresponding title "Eine baumreiche Landschaft mit einem Waldbache" (A rural landscape with a forest stream), which was exhibited in 1837 under number 235 by the Danzig art association, a cooperating partner of the Königsberg art association. It was described there as "Eigenthum des hrn. Stadtr. Reimer zu Berlin" (property of city councillor Reimer in Berlin, cf. R. Meyer-Breme: Die Ausstellungskataloge des Königsberger Kunstvereins im 19. Jahrhundert, Cologne/Weimar/Berlin 2005, p. 66: 1837). Georg Andreas Reimer (1776-1842) was the most important collector of paintings in Berlin at the time. His collection of 1942 paintings was auctioned in 1842 and 1845.

This painting will be included in the forthcoming catalogue raisonné of paintings by B. C. Koekkoek under no. 36/30. We would like to thank Dr Guido de Werd for this catalogue entry.



Lot 2140 Detail



ANDREAS SCHELFHOUT

1787 Den Haag – 1870 Den Haag

2141 WINTERLANDSCHAFT
AN EINEM FLUSS

Signiert unten links: A. Schelfhout f.

Öl auf Holz. 27 x 32,5 cm

*WINTER LANDSCAPE WITH
A RIVER*

Signed lower left: A. Schelfhout f.

Oil on panel. 27 x 32.5 cm

Provenienz *Provenance*

Westdeutscher Privatbesitz.

€ 6 000 – 8 000



ADRIANUS EVERSEN

1818 Amsterdam – 1897 Delft

2142 ANSICHT EINER HOLLÄNDI-
SCHEN STADT IM WINTER

Signiert unten rechts: A. Eversen

Öl auf Leinwand. 31,3 x 38 cm

VIEW OF A DUTCH TOWN

Signed lower right: A. Eversen

Oil on canvas. 31.3 x 38 cm

Provenienz *Provenance*

Galerie Teutschbein, Frankfurt. – Dort
1983 erworben und seitdem in deutscher
Privatsammlung.

€ 10 000 – 14 000

FRANZ XAVER PETTER

1791 Wien – 1866 Wien

2143 BLUMENSTILLEBEN MIT VOGELNEST

Öl auf Holz. 80 x 60 cm

*FLOWER STILL LIFE WITH A
BIRD'S NEST*

Oil on panel. 80 x 60 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000

Unter den Blumenmalern des Wiener Biedermeier war Franz Xaver Petter der führende Künstler, wie Gerbert und Marianna Frodl betonen: „Petter ist (...) der einzige unter den bekannten Blumenmalern Wiens, dessen Porträt überliefert ist (vgl. Abb. 1), was möglicherweise mit seiner starken Präsenz in hohen Kreisen der Gesellschaft und daher mit seiner Bekanntheit zu erklären ist.“ (vgl. Gerbert und Marianna Frodl: Die Blumenmalerei in Wien, Wien 2010, S. 66ff). So unterrichtete Petter etwa die Erzherzogin Maria Henriette in der Blumenmalerei, eine seiner opulentesten Kompositionen überreichte Kaiser Franz I. an den russischen Zaren Nikolaus I.

Franz Xaver Petter was the leading artist among the flower painters of the Viennese Biedermeier period, as Gerbert and Marianna Frodl point out: “Petter is (...) the only artist among the known flower painters of Vienna whose portrait has survived (cf. fig. 1), which may be explained by his strong presence in the circles of high society and therefore his fame.” (cf. Gerbert and Marianna Frodl: Die Blumenmalerei in Wien. Vienna 2010, p. 66ff). Petter also instructed the Archduchess Maria Henriette in flower painting, and one of his most opulent compositions was presented by Emperor Franz I to the Russian Tzar Nicholas I.



Abb. 1 / Ill. 1:
Bildnis / *Portrait of* Franz Xaver Petter,
Lithographie von / *Lithography by* T. Petter
© Copyright Bildarchiv der Österreichischen
Nationalbibliothek, Wien, für AEIOU.



FRANZ XAVER PETTER

1791 Wien – 1866 Wien

2144 BLUMENSTILLEBEN MIT
PFIRSICHEN UND TRAUBEN
Öl auf Holz (parkettiert). 80 x 60 cm

*FLOWER STILL LIFE WITH
PEACHES AND GRAPES*

Oil on panel (parquetted). 80 x 60 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte Wien eine Blüte der Blumenmalerei, deren Ursprung in der Blüte der Wiener Porzellanmanufaktur zu suchen ist. Gründungsfigur dieser Malerei war Johann Baptist Drechsler, Sohn eines Porzellanmalers, der im späten 18. Jahrhundert an der Wiener Porzellanmanufaktur tätig war und zum ersten Professor für Blumenmalerei an der Wiener Akademie der Künste avancierte. Einer seiner fähigsten Schüler war Franz Xaver Petter, wie Drechsler Sohn eines Porzellanmalers. Petter studierte an der Akademie, zunächst bei Drechsler, später bei dessen Nachfolger Sebastian Wegmayr. Petters künstlerische Karriere spiegelt die Emanzipation der Blumenmalerei vom Kunstgewerblichen zur freien Kunst wider: Anders als sein Vater, anders auch als Drechsler, malte Petter nicht mehr auf Porzellan, reüssierte zum führenden Blumenmaler des Biedermeier in Wien und wurde schließlich Professur an der Wiener Akademie.

In the first half of the 19th century, Vienna experienced a boom in flower painting, the origins of which can be traced back to the flourishing of this genre in the Vienna Porcelain Manufactory. The founding figure of this painting style was Johann Baptist Drechsler, the son of a porcelain painter, who worked at the Vienna Porcelain Manufactory in the late 18th century and advanced to become the first professor of flower painting at the Vienna Academy of Arts. One of his most able students was Franz Xaver Petter who, like Drechsler, was also the son of a porcelain painter. Petter first studied at the Academy under Drechsler and later under his successor Sebastian Wegmayr. Petter's artistic career reflects the emancipation of the flower painting genre from the decorative arts since, unlike both his father and Drechsler, Petter no longer painted on porcelain and succeeded as the leading flower painter of the Biedermeier period in Vienna, eventually becoming a professor at the Vienna Academy.



HERMANN KAUFFMANN

1808 Hamburg – 1889 Hamburg

2145 DER GUTSHERR UND DIE STELLMACHER

Signiert unten rechts: Herm. Kauffmann

Öl auf Holz. 27,9 x 36 cm

*THE SQUIRE AND THE
CARTWRIGHT*

Signed lower right: Herm. Kauffmann

Oil on panel. 27.9 x 36 cm

Provenienz *Provenance*

Auktionshaus Schlüter, Hamburg
14.12.1985. – Seitdem in süddeutscher
Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Über den Maler: Hermann Kauffmann.
Bilder aus Norddeutschland, Ausstellungs-
katalog Altonaer Museum 1989/1990.

€ 10 000 – 14 000

Der in Hamburg geborene Hermann Kauffmann erhielt seine künstlerische Ausbildung und die wichtigsten Impulse an der Münchner Akademie. 1833 zog er wieder in seine Heimatstadt, während sein Sohn Hugo zeitlebens in Bayern blieb. Als „Hamburger Maler“ wahrgenommen, wurden Hermann Kauffmanns naturalistische Werke in Norddeutschland gelobt und erfolgreich verkauft. Eines seiner bevorzugten Bildmotive war die Landstraße, auf der sich – bevor ein verzweigtes Eisenbahnnetz das Land überzog – ein großer Teil des Alltagslebens abspielte. Von Hamburg kommend, boten die Holsteinischen Wege dem Maler genügend Stoff für seine Bilder.

Das hier vorliegende Gemälde ist stilistisch und motivisch gut vergleichbar mit dem Gemälde „Frachtwagen vor einer Holsteiner Schmiede“, das 1847 datiert ist (op. cit. Nr. 72). Daher ist seine Entstehung um 1846/1850 anzunehmen.

Born in Hamburg, Hermann Kauffmann received his artistic training and most important impulses at the Munich Academy. He moved back to his home town in 1833, while his son Hugo remained in Bavaria throughout his life. Perceived as a "Hamburg painter," Hermann Kauffmann's naturalistic works were praised and successfully sold throughout northern Germany. One of his favourite pictorial motifs was the country road, upon which – before the dense network of railways covered the country – a large part of everyday life took place. Coming from Hamburg, the roads of Holstein offered the painter with ample motifs for his pictures.

The style and subject of this painting are both comparable to Kauffmann's "Frachtwagen vor einer Holsteiner Schmiede", which is dated 1847 (op. cit. No. 72). Therefore, the date of its creation can be assumed to be around 1846/1850.





HEINRICH BÜRKEL

1802 Pirmasens – 1869 München

2146 VOR DER SCHMIEDE IN
RATTENBERG IM WINTER

Monogrammiert unten rechts:
HB (ligiert)

Öl auf dicker Malpappe. 19 x 23 cm

Im originalen Rahmen.

*AT THE SMITH IN RATTENBERG
IN WINTER*

*Monogrammed lower right:
HB (conjoined)*

Oil on thick cardboard. 19 x 23 cm

In the original frame.

€ 6 000 – 7 000

Das Gemälde wird in den Nachtrag zum Werkverzeichnis von Hans-Peter Bühler und A. Krückl aufgenommen.

This painting will be included in the supplement to the catalogue raisonné by Hans-Peter Bühler and A. Krückl.



EDUARD HILDEBRANDT

1818 Danzig – 1869 Berlin

2147 ANSICHT VON TOULON

Signiert und datiert unten rechts:
E. Hildebrandt 1846

Öl auf Leinwand. 36 x 26 cm

VIEW OF TOULON

*Signed and dated lower right:
E. Hildebrandt 1846*

Oil on canvas. 36 x 26 cm

Provenienz *Provenance*

Galerie Bubenik, München. – Dort 1983
erworben und seitdem in deutscher
Privatsammlung.

€ 3 000 – 4 000

**JOSEPH BARTHÉLÉMY
VIEILLEVOYE**

1798 Verviers – 1855 Lüttich

**JOSEPH BARTHÉLÉMY
VIEILLEVOYE**

1798 Verviers – 1855 Liège

2148 PAULUS VON TARSUS

Monogrammiert und datiert unten
Mitte: B. V. 1850

Öl auf Leinwand. 96,5 x 76 cm

PAUL THE APOSTLE

*Monogrammed and dated lower centre:
B. V. 1850*

Oil on canvas. 96.5 x 76 cm

Provenienz Provenance

1850 bis 2013 im Jesuitenkonvent
Lüttich. – Bernheimer Fine Old Masters,
München.

Literatur Literature

Vergleichende Literatur: Jules Bosmant:
La peinture et la sculpture au pays de
Liège de 1793 à nos jours, Lüttich 1930,
S. 86 ff. – Joost de Geest (Hrsg.): 500
chefs d'oeuvre d'art belge, Brüssel 2006,
S. 486. – Paul Lambotte: Les peintres
des portraits. Collection de l'art belge
au XIXe siècle, Brüssel/Paris 1913, S. 98-
91. – Vers la modernité: Le XIXe siècle
au Pays de Liège, Ausstellungskatalog,
Lüttich 2001.

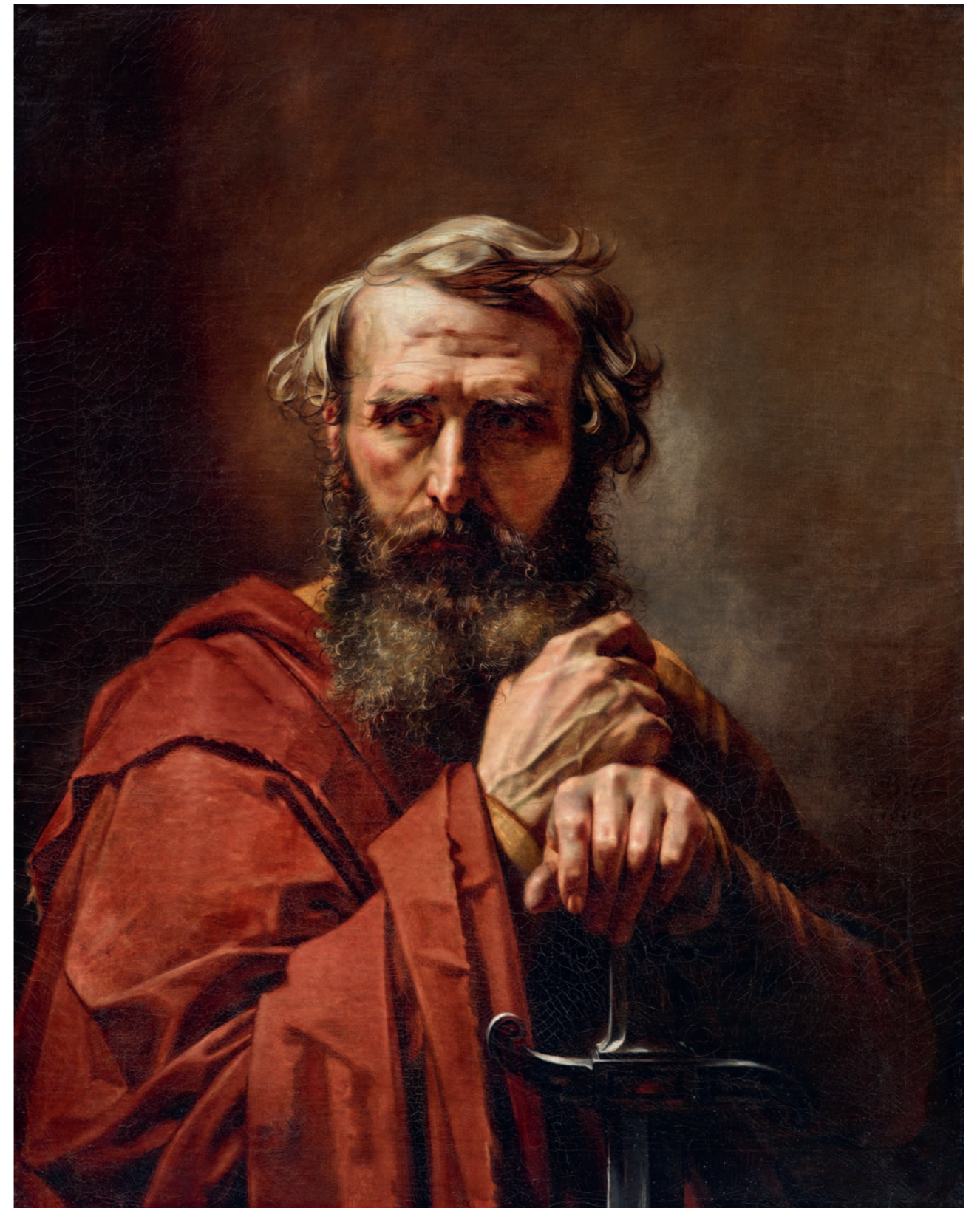
€ 12 000 – 20 000

Der bis zur belgischen Revolution 1830 in Antwerpen, dann in Lüttich wirkende belgische Meister Joseph Barthélémy Vieillevoye schuf diese eindrucksvolle Paulusdarstellung im Jahr 1850 für den Jesuitenkonvent in Lüttich. Die intensive Wirkung, die von dem Gemälde ausgeht, erzielt der Künstler sowohl durch die meisterhafte technische Ausführung als auch durch eine fein abgestimmte, psychologisierende Behandlung des Ausdrucks. Durch geschickte Lichtführung und naturalistische, nahezu feinmalerische Wiedergabe der Stofflichkeit scheint der Apostel plastisch aus dem verdunkelten Hintergrund hervorzutreten. Vieillevoye stellt ihn mit seinem faltigen Gesicht und seinen sehnigen Händen – ganz im Sinne des Realismus des mittleren 19. Jahrhunderts – als Menschen dar. Der Mantel all'antica und das Schwert zeichnen ihn indes als Heiligen aus, wobei Einflüsse der von Vieillevoye verehrten flämischen Künstler Rubens und van Dyck deutlich erkennbar sind. In der Spannung zwischen naturalistisch-lebendiger Nähe und würdevoller Distanz liegt der besondere Reiz des Bildes auf den Betrachter.

Während die technische Meisterschaft der gründlichen akademischen Ausbildung Vieillevoyes bei Mathieu-Ignace van Brée an der Antwerpener Akademie ab 1816 zuzuschreiben ist, beruht das Vermögen der präzisen und stimmungsvollen Wiedergabe des menschlichen Ausdrucks auf seiner Erfahrung als Porträtmaler des Groß- und Bildungsbürgertums in Antwerpen und Lüttich.

The Belgian painter Joseph Barthélémy Vieillevoye worked in Antwerp until the Belgian Revolution in 1830, after which he moved to Liège. Vieillevoye painted this imposing depiction of Saint Paul for the Jesuit convent of Liège in 1850. The work's intense atmosphere is achieved through the artist's technical mastery and through the fine psychological rendering of the figure's expression. The refined use of light and the almost miniature rendering of surface textures allow the figure of the Apostle to stand out against the shadowy background. Vieillevoye depicts a very human Saint Paul, with a wrinkled face and sinewy hands, entirely in keeping with the realist tradition of the mid-19th century. The classical style cloak and sword mark him out as a saint, whereby the influence of Vieillevoye's esteemed Flemish role models Rubens and van Dyck is clearly evident. The tension between the naturalistic and life-like aspects of the depiction and the sense of dignified detachment is what draws the viewer in.

While his technical mastery can be attributed to Vieillevoye's thorough academic training under Mathieu-Ignace van Brée at the Antwerp Academy as of 1816, he derived his ability to render human expression precisely and atmospherically from his experience as a portrait painter for the upper and educated middle classes in Antwerp and Liège.





JAN VAN RAVENSWAY

1789 Hilversum – 1869 Hilversum

2149 BLUMEN- UND FRÜCHTE-
STILLEBEN

Signiert und datiert unten rechts:
Jan van Ravensway 1849

Öl auf Leinwand. 37,5 x 31 cm

*STILL LIFE OF FLOWERS
AND FRUITS*

*Signed and dated lower right:
Jan van Ravensway 1849*

Oil on canvas. 37,5 x 31 cm

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 4 000 – 5 000



PAULINE WISSANT

Frankreich 19. Jahrhundert

PAULINE WISSANT

France 19th century

2150 STILLEBEN MIT KÜNSTLER-
PALETTE, OVIDS METAMOR-
PHOSEN, RÜSTUNGSTEILEN UND
SCHWERT

Signiert und datiert oben links:
Pauline Wissant 1869

Öl auf Leinwand. 104,5 x 83 cm

*STILL LIFE WITH A PAINTER'S
PALETTE, OVID'S METAMOR-
PHOSES, ARMOUR AND A SWORD*

*Signed and dated upper left:
Pauline Wissant 1869.*

Oil on canvas. 104,5 x 83 cm

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Italien.

€ 15 000 – 20 000

MICHAEL NEHER

1798 München – 1876 München

2151 DONAUWÖRTH. HISTORISCHE STADTMAUER MIT BLICK AUF DIE HEILIG-KREUZ-KIRCHE

Signiert und datiert unten links:

Mich. Neher 1851

Öl auf 9 mm starkem Malkarton.

30,5 x 24,3 cm

*DONAUWÖRTH. THE OLD CITY
WALLS WITH A VIEW OF THE HOLY
CROSS CHURCH*

Signed and dated lower left:

Mich. Neher 1851

Oil on thick cardboard. 30.5 x 24.3 cm

Provenienz Provenance

Gustav Meiner, Hamburg-Rotherbaum. –

Sotheby's Park Bernet, New York

25.1.1980, Lot 21. – Galerie Dr. Bühler,

München. – Privatbesitz Bremen. –

Bolland und Marotz, Bremen 31.3.2001,

Lot 731. – Seitdem in deutscher Privat-

sammlung.

€ 40 000 – 45 000

Michael Neher entstammte einer Biberacher Künstlerfamilie, aus der mehrere Maler hervorgingen. Ab 1813 besuchte er für drei Jahre die Kunstakademie in München und war dort Schüler des Hofmalers Matthias Klotz und des Genremalers Angelo Quaglio d. Ä. sowie bis 1818 des Architekturmalers Domenico Quaglio. Nach seiner Ausbildung reiste der junge Neher 1819 nach Italien, verweilte zunächst in Trient, um dann bis 1823 das Land von Norditalien bis nach Neapel zu bereisen. In diesem Jahr ließ er sich in Rom nieder, wo er bis 1825 lebte. Freundschaftlichen und künstlerischen Austausch hatte Michael Neher hier mit Ernst Fries, Ernst Ferdinand Oehme, Ludwig Richter und den Nazarenern um Overbeck und Cornelius, vor allem aber mit den süddeutschen Malern aus dem Kreis um König Ludwig von Bayern. Sein Atelier teilte er mit Heinrich Maria von Hess, der den 23jährigen Neher zur Architekturmalerie hinführte. Dieser Bildgattung wandte er sich dann zeitlebens zu und wurde zu einem der wichtigsten deutschen Architekturmaler der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Mit der hier vorliegenden und 1851 entstandenen Ansicht der ehemals freien Reichsstadt Donauwörth, gelegen an der Mündung der Würnitz in die Donau, beweist der reife und bereits sehr erfolgreiche Michael Neher auf eindrucksvolle Weise seine Meisterschaft in der exakten Wiedergabe eines historischen Stadtgefüges, verbunden mit der anmutigen, nicht selten humorvollen Staffage, die so charakteristisch für die Zeit des Biedermeiers ist. In diesem Fall ist es eine junge Frau, die erschrocken ihren Wäschekorb fallen lässt, weil über ihr Wasser aus einem Ablaufrohr herabläuft.

Das Bild hält einen idyllischen Winkel an der Innenseite der alten Stadtmauer von Donauwörth fest. Standort ist die Spitalgasse mit Blickrichtung zur Heilig-Kreuz-Kirche. Zur linken ist im Ansatz die alte Stadtmauer zu sehen mit ihrem Durchgang zur kleinen Würnitz, wo damals die Wäsche gewaschen und gebleicht wurde. Dahinter blitzt zwischen Häusergiebeln noch ein Rundturm des Riedertors hervor. In der Bildmitte, entlang der engen Gasse und dem Häusergewirr, richtet sich der Blick zur Heilig-Geist-Kirche mit ihrem markanten Kirchturm.

Das Gemälde wird in das von Günther Meier in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

For the English text see the following page.

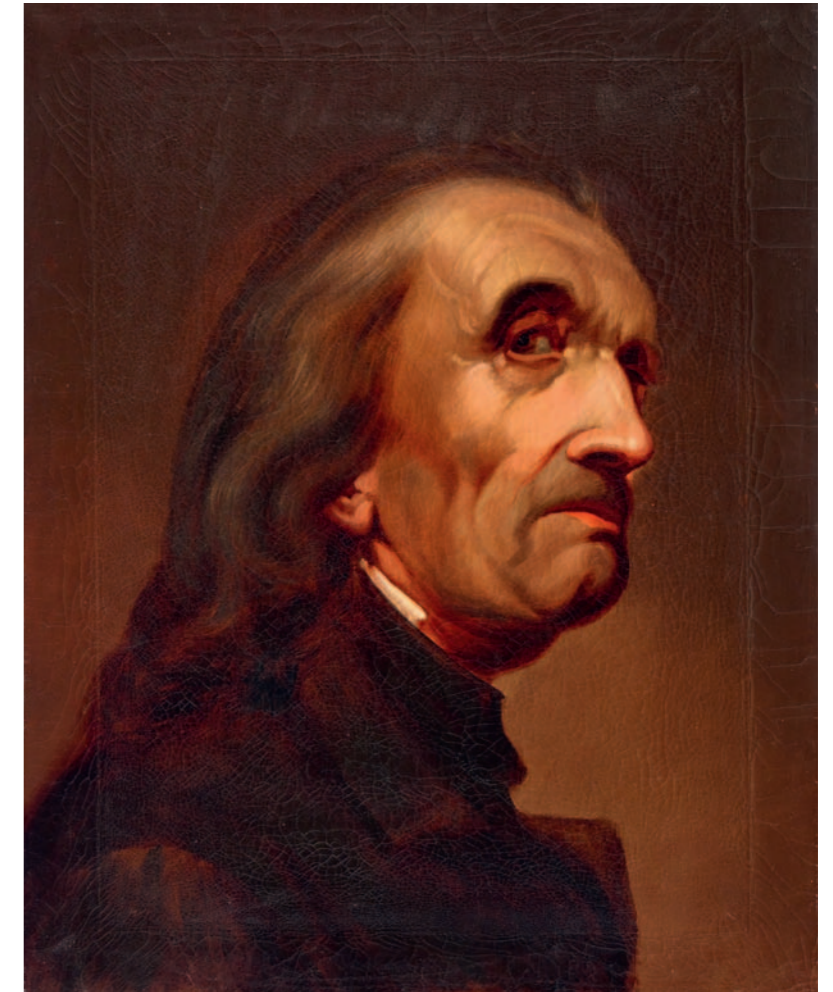


Michael Neher came from a family of artists in Biberach which brought forth several painters. He studied at the Munich academy for three years as of 1813 and was taught there by the court painter Matthias Klotz, the genre painter Angelo Quaglio the Elder and by the architectural painter Domenico Quaglio from 1818 onwards. After his training, Neher travelled to Italy in 1819, where he resided for some time in Trento before travelling the length of the country, from the north to Naples, until 1823. He had both friendly and professional contact to many artists such as Ernst Fries, Oehme, Ludwig Richter and the Nazarene circle of Overbeck and Cornelius, but especially with the group of South German painters in the entourage of King Ludwig of Bavaria. He shared a studio with Heinrich Maria von Hess, who encouraged the then 23 year old Neher to pursue architectural painting. He dedicated himself to this genre for the rest of his life, becoming one of the most influential German architecture painters of the early 19th century.

This work was painted in 1851 and depicts the former free imperial city of Donauwörth, located at the mouth of the river Wörnitz where it flows into the Danube. In this painting, the mature and already highly successful painter Neher impressively proves his skill in accurately depicting the historic city, combining it with the elegant, and often humorous, figural staffage typical of the Biedermeier era. In this case, a young woman drops her washing basket in surprise when water rains down on her from a drainpipe above.

The work captures the view of an idyllic corner inside Donauwörth's city walls. The location depicted is Spitalgasse looking towards the Holy Cross Church. On the left, we see the part of the old city walls with an opening to the small river Wörnitz, where the inhabitants of Donauwörth used to wash and dry their laundry. In the background we catch a glimpse of the round tower of the Riedertor between the city's gables. In the centre of the work, the viewer's gaze is led along the narrow alleys and crowded homes towards the distinctive spire of the Holy Cross Church.

This painting will be included in Günther Meier's forthcoming catalogue raisonné.



ANSELM FEUERBACH

1829 Speyer – 1880 Venedig

2152 PORTRAIT DES THEODOR HEYSE

Öl auf Leinwand. 50 x 40 cm

PORTRAIT OF THEODOR HEYSE

Oil on canvas. 50 x 40 cm

Provenienz *Provenance*

Ludwigshafener und Mannheimer Kunsthandel. – Sammlung Christian Freund, Mannheim. – Seit ein paar Jahren in der deutschen Privatsammlung einer Ur-Ur-Enkelin von Paul Heyse (Neffe von Theodor Heyse).

Literatur *Literature*

Ecker, Jürgen: Anselm Feuerbach – Leben und Werk – Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München, 1991, S. 203, Nr. 327 (mit Abb.).

€ 4 500 – 5 500

Dieses um 1859 zu datierendes Portrait, welches im Werkverzeichnis Feuerbachs unter der Nr. 327 publiziert ist, trägt rückseitig auf der Leinwand die Inschrift: „ZUM ANDENKEN. von POLLIKEIT.“

This portrait, which can be dated to around 1859, is listed in the catalogue raisonné of Feuerbach's works as no 327 and illustrated. It is inscribed on the back of the canvas: "ZUM ANDENKEN. von POLLIKEIT."

FERDINAND BELLERMANN

1814 Erfurt – 1889 Berlin

2153 ANSICHT DER STADT VALENCIA IN VENEZUELA

Signiert und datiert unten links:

Ferdinand Bellermann 1856

Öl auf Leinwand. 47,5 x 73,5 cm

VIEW OF THE CITY OF VALENCIA IN VENEZUELA

Signed and dated lower left:

Ferdinand Bellermann 1856

Oil on canvas. 47.5 x 73.5 cm

Provenienz *Provenance*

Seit über 40 Jahren in venezolanisch-spanischem Privatbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

„Arte Alemán en Venezuela“, Museo de Bellas Artes, Caracas, 1979.– „Bicentenario“, Galeria de Arte Nacional, Caracas, 1983.

Literatur *Literature*

Zum Künstler siehe Ausst.-Kat. „Beobachtung und Ideal – Ferdinand Bellermann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt“, Angermuseum Erfurt, 12.10.2014–18.1.2015.

€ 60 000 – 70 000

Neben seinen berühmten Urwaldlandschaften (siehe das folgende Lot) widmete sich Bellermann auch diversen südamerikanischen Stadtansichten.

Unser Werk, welches Bellermann bereits 1843 in einer sehr ähnlichen Version malte (Aufenthaltsort des Gemäldes unbekannt), zeigt eine Ansicht der Stadt Valencia mit Blick in Richtung Nordosten. Der Blick des Betrachters fällt sofort auf die *Basílica Catedral de Nuestra Señora del Socorro* am Plaza Bolívar, welche deutliche architektonische Einflüsse der Kolonialarchitektur zeigt. Schräg gegenüber erkennt man die Kuppel des *Capitolio* am Plaza Sucre, welches heute der Regierungssitz des Staates Carabobo ist, dem kleinsten aber zugleich bevölkerungsreichsten Bundesstaat Venezuelas. Einst 1764 mit Baubeginn als von Nonnen geführtes Krankenhaus geplant, ruhte der Bau bis 1779, um dann als Mädchenschule unter dem Namen *Convento de las Hermanas María de Carmelita* geführt zu werden.

Alongside his more famous depictions of rainforest landscapes (see the following lot), Ferdinand Bellermann also painted many of South America's cities.

*This composition, which Bellermann painted in a very similar version in 1843 (whereabouts unknown), shows a view of the city of Valencia looking north east. The observer's gaze immediately falls on the *Basílica Catedral de Nuestra Señora del Socorro* at Plaza Bolívar, which clearly displays the principal characteristics of colonial architecture. Diagonally opposite, one can see the dome of the *Capitolio* in Plaza Sucre, which today is the seat of government of the state of Carabobo, Venezuela's smallest but most populous state. The building of the *Capitolio* was begun in 1764 and it was originally planned as a hospital run by nuns, but construction rested until 1779, after which the building became a girl's school under the name *Convento de las Hermanas María de Carmelita*.*



FERDINAND BELLERMANN

1814 Erfurt – 1889 Berlin

2154 TROPISCHE LANDSCHAFT IN VENEZUELA MIT BADENDEN

Signiert unten links: Ferd. Beller mann

Öl auf Leinwand. 165 x 125 cm

TROPICAL LANDSCAPE IN VENEZUELA WITH BATHERS

Signed lower left: Ferd. Beller mann

Oil on canvas. 165 x 125 cm

Provenienz *Provenance*

Westdeutsche Sammlung.

Literatur *Literature*

Zum Künstler siehe Ausst.-Kat. „Beobachtung und Ideal – Ferdinand Beller mann – ein Maler aus dem Kreis um Humboldt“, Angermuseum Erfurt, 12.10.2014-18.1.2015.

€ 40 000 – 60 000

Wie Beller mann 1842 in einem Brief an den Stettiner Kunstverein schrieb, ergäbe sich für ihn in nächster Zeit die Möglichkeit zu einer Reise nach Venezuela. Eine Bekanntschaft mit dem Hamburger Kaufmann und Inhaber eines Handelskontors in der venezolanischen Hafenstadt Puerto Cabello, Carl A. Rühls (1805-1880), eröffnete ihm diese Möglichkeit, welche sein Oeuvre so eindrucksvoll bereicherte. Da Rühls ihm zwar eine freie Hinreise auf einem seiner Schiffe offerierte, aber die Abreise mit dem 15. Mai 1842 kurzfristig bevorstand, musste Beller mann unter erheblichem Druck finanzielle Mittel für seine auf zunächst zwei Jahre geplante Reise organisieren. Indem er drei seiner Werke an den bereits erwähnten Stettiner Kunstverein verkaufte und ein Stipendium des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. erhielt, war seine Zeit in Venezuela gesichert. Beller mann begründet seinen Reisewunsch gegenüber dem Preußenkönig, indem er darauf verwies, dass Venezuela von Künstlern bisher wenig oder gar nicht besucht wurde und die Reise „durch den großartigen Charakter des Landes und seiner Naturformen eine reiche Ausbeute und vielleicht ein ganz neues Feld für die Landschaftsmalerei“ versprechen dürfte. Als Gegenleistung bot Beller mann dem König an „seine gesammelten Studien und Ergebnisse der Reise in einer der Königlichen Sammlungen niederzulegen“.

Neben Friedrich Wilhelm IV. erfuhr Beller mann eine ganz entscheidende und auch prominente Unterstützung durch Alexander von Humboldt, dem damaligen Kammerherrn des Königs. Humboldts wissenschaftliches Ansehen sollte dem Maler so manche Tür öffnen. Ein Empfehlungsbrief des Wissenschaftlers war hierbei besonders ausschlaggebend, in welchem er darum bat, dass „alle Personen, die im schönen Lande Venezuela einiges Wohlwollen für meinen Namen bewahrt haben, meinen jungen Landsmann Ferdinand Beller mann mit ihrem Rat zu unterstützen und freundliche Anteilnahme entgegenzubringen.“ Nach zahlreichen Rundreisen im Land konnte Beller mann seinen Aufenthalt mithilfe eines weiteren Reisestipendiums um ein- einhalb Jahre verlängern, sodass er nach Genesung von einer schweren Fiebererkrankung am 15. November 1845 mit Hilfe des Segelschiffes Margareth, welches ihn auch 1842 sicher nach Venezuela gebrachte hatte, wieder in Hamburg an Land gehen konnte.

Seine Erlebnisse während der teils auch lebensgefährlichen Reise nach und durch Venezuela hat Beller mann ausführlich in sechs erhaltenen Tagebüchern festgehalten.

Insbesondere der Tropenwald wurde zu einem unerschöpflichen Sujet in Beller mans späterem Oeuvre. Die sich selbst überlassene Vegetation, die faszinierende und für Beller mann noch fremde Pflanzenwelt mit ihren fantastischsten Erscheinungsformen, die er selbst als „feenartig“ beschreibt, sind die Grundlage all seiner Urwaldbilder. Nur selten basieren Beller mans Gemälde, welche auf seine Zeit in Venezuela zurückgehen, auf Zeichnungen. Fast sämtliche dieser uns bekannten Werke nach 1845 beruhen auf Ölstudien, welche er während der Reise anfertigte.

Als Ferdinand Beller mann 44 Jahre nach seiner Rückkehr aus Südamerika in Berlin verstarb, stand ein letztes unvollendetes Gemälde seiner Venezuela-Reihe auf seiner Staffelei, eine Abendstimmung am Orinoco.

For the English text see the following page.



As Bellermann wrote in a letter to the Stettiner Kunstverein in 1842, he had a chance to travel to Venezuela in the near future. His acquaintance with Carl A. Rühs (1805-1880), the Hamburg merchant and owner of a trading office in the Venezuelan harbour town of Puerto Cabello opened up this opportunity, one which so impressively enriched his oeuvre. Rühs offered him a free outward journey on his ship, but with the departure date of 15 May 1842 only a short time away, Bellermann was under considerable pressure to organise the financial means to cover the initial planned travels of two years. He secured his time in Venezuela with the sale of three works to the formerly mentioned Stettiner Kunstverein and a grant from the Prussian King Friedrich Wilhelm IV. Bellermann justified his desire to travel to the Prussian king by pointing out that Venezuela had been visited little or not at all by artists and that the trip promised “a rich yield and perhaps a completely new field for landscape painting due to the magnificent character of the country and its natural forms”. In return, Bellerman offered “to deposit his collected studies and results of the journey in one of the royal collections”.

As well as Friedrich Wilhelm IV, Bellerman received decisive and prominent support from Alexander von Humboldt, a former chamberlain to the king. Humboldt’s scientific reputation would open many doors for the painter. A letter of recommendation from the scholar was particularly decisive in this regard, in which he asked that “all persons who have preserved some goodwill for my name in the beautiful country of Venezuela, to support my young countryman Ferdinand Bellermann with their advice and friendly empathy”. After numerous round trips in the country, Bellermann was able to extend his stay by one and a half years with the help of a further travel grant, so that having recovered from a serious fever illness, he was able to disembark the sailing ship Margareth – which had also brought him safely to Venezuela in 1842 – on 15 November 1845 in Hamburg.

Bellermann recorded his experiences during his often life-threatening travels to and around Venezuela in six preserved, detailed diaries.

The tropical forest in particular would become an inexhaustible subject in Bellermann’s later oeuvre. The overgrown vegetation, the fascinating and alien plant world with its most fantastic manifestations, which he himself described as “fairy-like”, were the foundation of all his primeval forest pictures. Only rarely are Bellermann’s paintings, which hark back to his time in Venezuela, based on drawings. Almost all of those works known to us from after 1845 are based on oil studies which he completed during his travels.

When Ferdinand Bellermann died in Berlin 44 years after his return from South America, the last unfinished painting of his Venezuela series stood on the easel: *Evening on the Orinoco*.



FELIX SCHLESINGER

1833 Hamburg – 1910 Hamburg

2155 FAMILIENSZENE

Signiert unten rechts: F. Schlesinger. 75.

Öl auf Holz (parkettiert). 32,5 x 40 cm

A FAMILY SCENE

Signed lower right: F. Schlesinger. 75.

Oil on panel (parquetted). 32.5 x 40 cm

Provenienz Provenance

Deutsche Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000



WILLEM KOEKKOEK

1839 Amsterdam – 1895 Nieuwer-Amstel

2156 BRÜCKE UND TOR IN EINER
NIEDERLÄNDISCHEN STADT
Signiert unten rechts: W. Koekkoek f.
Öl auf Holz. 59 x 47 cm

*VIEW OF A DUTCH TOWN WITH
A BRIDGE AND TOWER*

*Signed lower right: W. Koekkoek f.
Oil on panel. 59 x 47 cm*

Provenienz *Provenance*

Sotheby's London 18.6.1980, Lot 42. –
Joseph M.B. Guttmann Galleries, New
York 1994. – Palm Court Galleries Baarn.
– Private Collection Netherland.

€ 16 000 – 20 000



**JOHANN WILHELM
PREYER**

1803 Rheydt – 1889 Düsseldorf

2157 STILLEBEN MIT FRÜCHTEN
UND BEEREN AUF EINER
STEINPLATTE

Signiert und datiert unten rechts:
JWPreyer 1877

Öl auf Holz. 28 x 32,5 cm

*STILL LIFE WITH FRUIT AND
BERRIES ON A STONE LEDGE*

*Signed and dated lower right:
JWPreyer 1877*

Oil on panel. 28 x 32.5 cm

Provenienz *Provenance*

Meerbuscher Auktionshaus 15.11.1983. –
Seitdem in süddeutscher Privatsammlung.

€ 14 000 – 16 000

Dieses späte Werk von Johann Wilhelm Preyer ist nicht im Verzeichnis von S. Weiß und H. Paffrath von 2009 gelistet. Sehr ähnlich mit diesem Gemälde sind dort die Werke Nr. 176 (1882) und Nr. 178 (1884) – beide ebenfalls auf Holz gemalt.

This late work by Wilhelm Preyer is not listed in the 2009 catalogue raisonné compiled by S. Weiß and H. Paffrath. However, pieces similar to this composition are included there under the numbers 176 (1882) and 178 (1884) – both also painted on panel.

**JOHANN GEORG MEYER
VON BREMEN**

1813 Bremen – 1886 Berlin

2158 ZUERST DAS KÜSSCHEN!

Signiert und datiert Mitte rechts:
Meyer von Bremen Berlin 1879

Öl auf Leinwand. 56 x 44 cm

FIRST, A KISS!

*Signed and dated lower centre:
Meyer von Bremen Berlin 1879*

Oil on canvas. 56 x 44 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutsche Privatsammlung

Literatur *Literature*

F. v. Boetticher: Malerwerke des 19. Jahrhunderts, 1891-1901, Bd. II, S. 39, Nr. 82.

€ 18 000 – 24 000

Johann Georg Meyer wurde 1813 in Bremen geboren. Bereits in seinen frühen Jahren ergänzte er den Familiennamen mit dem seiner Geburtsstadt: Meyer von Bremen. Der an der Düsseldorfer Akademie ausgebildete Maler wurde über Deutschland hinaus in Kunst- und Künstlerkreisen ein Begriff.

Schon zu Beginn seiner Laufbahn entschied sich Meyer von Bremen für die Genremalerei, und innerhalb dieser Gattung spezialisierte er sich im fortschreitenden Maße fast ausschließlich auf das Kinderbild. Meyer von Bremen war ein Meister der Beobachtung ebenso wie des sicheren Pinsels, ein Kenner der kindlichen Seele, ebenso wie der Naturphänomene, insbesondere der unterschiedlichen Erscheinungen des Lichts und der Tageszeiten. Seine Bilder schildern mal mit Witz, mal mit Anteilnahme die Freuden und Spiele, die kleinen Kümernisse und die Ängste im Leben der Kinder. Gelegentlich zur Süßlichkeit neigend, sind seine Werke jedoch immer brillant gemalt und zählen zu den Ikonen der deutschen Kultur in der Mitte und zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Johann Georg Meyer was born in Bremen in 1813. Already in his early years he took to supplementing his family name with that of his birthplace: Meyer von Bremen. The painter, who trained at the Düsseldorf Academy, became a well-known name among artists and art lovers in Germany and beyond.

Early in his career, Meyer von Bremen opted for genre painting, and within this sphere he gradually began to specialise almost exclusively in paintings of children. Meyer von Bremen was a master both of observation and his brush, he was adept at capturing the childlike soul as well as natural phenomena, especially the distinctive light effects throughout different times of the day. His paintings depict, with wit and sympathy, the joys and games, the little worries and fears of children's lives. Although occasionally tending toward the cloying, his works are always brilliantly painted and are among the icons of German culture of the mid- to late 19th century.





LOUIS GURLITT

1812 Altona – 1897 Naundorf

2159 ITALIENISCHE KÜSTENLANDSCHAFT

Signiert und datiert unten rechts:
Gurlitt 1879

Öl auf Leinwand. 44,5 x 66,5 cm

ITALIAN COASTAL LANDSCAPE

*Signed and dated lower right:
Gurlitt 1879*

Oil on canvas. 44.5 x 66.5 cm

€ 5 000 – 6 000



OTTO GELENG

1843 Berlin – 1939 Taormina

2160 BLICK AUF DAS ANTIKE THEATER IN TAORMINA MIT DEM SCHNEEBEDECKTEN ÄTNA IM HINTERGRUND

Signiert und datiert unten links:
O. Geleng f 1879

Öl auf Leinwand (doubliert). 51 x 92 cm

VIEW OF THE ANCIENT THEATRE OF TAORMINA WITH THE SNOW-CAPPED MOUNT ETNA IN THE BACKGROUND

*Signed and dated lower left:
O. Geleng f 1879*

Oil on canvas (relined). 51 x 92 cm

€ 4 000 – 6 000

Das antike Theater von Taormina wurde im 2. Jahrhundert vor Christi errichtet. Die berühmte Ruine dieses Baus wie auch andere Motive der sizilianischen Stadt hat der Berliner Maler Otto Geleng mehrfach ins Bild gesetzt, zumal er seit 1863 in Taormina ansässig war und dort von 1872 bis 1882 sogar als Bürgermeister amtierte.

The ancient theatre of Taormina was built in the 2nd century BC. The Berlin-born artist Otto Geleng painted the famous ruins of the theatre, as well as many other motifs from the Sicilian town, numerous times since he moved to Taormina in 1863 and even became mayor of the town from 1872 to 1882.

GIOVANNI GRUBACS

1830 Venedig – 1919 Pula

2161 REDENTORE-FEST AN DER RIALTOBRÜCKE

Signiert unten links: G. Grubacs

Öl auf Leinwand (doubliert).

74,5 x 105 cm

FESTA DEL REDENTORE ON THE RIALTO BRIDGE

Signed lower left: G. Grubacs

Oil on canvas (relined). 74,5 x 105 cm

Provenienz Provenance

Privatbesitz Italien.

€ 70 000 – 90 000

Giovanni Grubacs gehört neben Friedrich Nerly und seinem Vater Carlo Grubacs zu den bedeutenden Vedutenmalern Venedigs im 19. Jahrhundert. Eine beachtliche Anzahl dieser Veduten zeigt die Lagunenstadt bei Nacht, im Mondschein oder – wie auf diesen drei Werken (siehe die folgenden Lots) – im Lichte unzähliger Lampen und Laternen anlässlich eines großen Volksfestes. Die nächtliche Stadtansicht und eine riesige Menschenmenge auf die Leinwand zu bannen, galt als eine künstlerische Herausforderung. Nicht viele Maler waren ihr gewachsen.

Die drei hier angebotenen Gemälde von Giovanni Grubacs illustrieren Feierlichkeiten anlässlich der jährlich am 7. Juli stattfindenden „Festa del Redentore“. Dieses Volksfest erinnert an die Überwindung einer der größten Pest-Pandemien im Europa des 16. Jahrhunderts. Die Republik Venedig war damals Vorreiter in der Bekämpfung der Pandemie. So wurde hier die Isolation von Erkrankten (isola – Insel) eingeführt ebenso wie die Quarantäne. Fremde mussten vor der Einreise in Venedig 40 Tage (quaranta giorni) auf einer anderen Insel ausharren, bevor es ihnen erlaubt wurde, sich frei in der Stadt zu bewegen.

Auf diesen Bildern scheint ganz Venedig auf den Beinen zu sein. Die Menschen drängen sich auf der Rialto-Brücke, an den Fenstern der Palazzi, auf einer Pontonbrücke über den Canale Grande, auf Booten und Gondeln. Gefeiert wurde 1577 das Ende einer lebensbedrohlichen Zeitspanne von fast drei Jahren, und dieses Ereignis hat sich bis zum heutigen Tag im kollektiven Gedächtnis der Venezianer eingepägt. Die Pontonbrücke wird inzwischen auf dem Canale della Giudecca aufgebaut und führt zur Redentore-Kirche, die ebenfalls im Zusammenhang mit der furchtbaren Pestepidemie von 1575-1577 erbaut wurde. Das Fest gipfelt in einem großartigen Feuerwerk, das sich heute ebenfalls kein Venezianer entgehen lässt

Alongside Friedrich Nerly and his father Carlo Grubacs, Giovanni Grubacs was one of the most important veduta painters of Venice in the 19th century. A considerable number of his veduta scenes depict the city on the lagoon by night, illuminated by the moon or – like in these three works (see the following lots)– by the light of countless lamps and lanterns on the occasion of a great folk festival. Bringing to canvas the view of the city by night as well as the huge crowds of people attending the festivities presented a considerable artistic challenge that not many painters could master.

These three paintings by Giovanni Grubacs depict the celebration of the annual “Festa del Redentore”, held on 7th July. This popular festival commemorates the conclusion of one of 16th century Europe’s most significant plague epidemics. At the time, the Republic of Venice was a pioneer in the fight against the disease, being the first to implement the isolation of sick people (isola – island) as well quarantine measures. Strangers had to wait 40 days (quaranta giorni) on another island before entering Venice and being allowed to move freely around the city.

In these paintings, all of Venice appears to be on its feet. People crowd along the Rialto Bridge, in the windows of the palazzi, on the pontoon bridge over the Grand Canal and on boats and gondolas. 1577 celebrated



the end of a life-threatening period of almost three years, and the event has remained etched in the collective memory of Venetians to this day. Nowadays, the pontoon bridge is installed on the Canale della Giudecca and leads towards the Redentore church, which was also built in connection with the terrible plague epidemic of 1575-1577. The festival culminates in a magnificent fireworks display which remains an unmissable event in the Venetian calendar to this day.



GIOVANNI GRUBACS

1830 Venedig – 1919 Pula

2162 REDENTORE-FEST MIT
PONTONBRÜCKE AUF DEM
CANAL GRANDE

REDENTORE-FEST AN DER
RIALTOBRÜCKE

Jeweils rechts unten und links unten
signiert: G. Grubacs

Öl auf Leinwand (doubliert).
Jeweils 33,6 x 48 cm

*FESTA DEL REDENTORE ON
THE GRAND CANAL WITH THE
PONTOON BRIDGE*

*FESTA DEL REDENTORE ON
THE RIALTO BRIDGE*

*Each signed lower right and lower left:
G. Grubacs*

Oil on canvas (relined). 33.6 x 48 cm each

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz Italien.

€ 40 000 – 60 000



OTTO FRIEDRICH GEBLER

1838 Dresden – 1917 München

2163 **SCHAFE IM STALL MIT EINEM HUND**

Signiert unten rechts: Otto Gebler

Öl auf Holz. 49 x 67,5 cm

SHEEP AND A DOG IN A STABLE

Signed lower right: Otto Gebler

Oil on panel. 49 x 67,5 cm

Provenienz Provenance

Deutscher Privatbesitz (1996 erworben von der Galerie Gisela Meier, München).

€ 6 000 – 7 000

Otto Gebler zählt zu den renommiertesten deutschen Tiermalern des 19. Jahrhunderts. Wenngleich der Künstler ab 1858 sein Studium an der Münchener Akademie in der Klasse Karl Theodor von Pilotys absolvierte, übernahm er doch von seinem Lehrer ausschließlich die Malweise, nicht aber dessen bevorzugtes historisches Sujet. Stattdessen widmete sich Gebler sehr erfolgreich der Tiermalerei.

Otto Gebler was among the most renowned painters of animals during the 19th century. Although he trained at the Munich academy under Karl Theodor von Pilotys as of 1858, he only adopted the style of his teacher and not his preferred narrative motifs, deciding instead to paint animals and becoming exceedingly successful at it.

GUIDO VON MAFFEI

1838 München – 1922 München

2164 **EIN DACHS KÄMPFT MIT DREI HUNDEN**

Signiert und datiert unten rechts:

G. v. Maffei 1882

Öl auf Leinwand. 167 x 122 cm

A BADGER FIGHTING THREE DOGS

Signed and dated lower right:

G. v. Maffei 1882

Oil on canvas. 167 x 122 cm

Provenienz Provenance

Deutscher Privatbesitz (1995 erworben bei der Kunsthandlung am Frankfurter Hof, Frankfurt am Main).

€ 4 000 – 6 000



Guido von Maffei studierte ab 1865 Malerei in der Antikenklasse der Münchner Kunstakademie. Zu seinen Lehrern zählten dort Karl Theodor von Piloty und Otto Gebler, von dem wir in dieser Auktion auch ein Werk anbieten. Von Maffei widmete sich fast ausschließlich der Darstellung von Tieren in freier Wildbahn, gerne in bewegten Kampfszenen, wie bei dem uns vorliegenden großformatigen Werk.

Guido von Maffei first studied law at the Ludwig Maximilian University in Munich before beginning his studies of painting at the "antique class" of the Munich Art Academy in 1865. His teachers there included Karl Theodor von Piloty and Otto Gebler, by whom we also offer a work in this auction. Von Maffei devoted himself almost exclusively to the depiction of wild animals, preferably in dynamic fight scenes such as the present large-format work.

HUGO KAUFFMANN

1844 Hamburg – 1915 Prien

2165 DER KAISERSCHMARRN

Signiert und datiert unten links:

Hugo Kauffmann 92

Öl auf Holz. 37 x 46 cm

THE KAISERSCHMARRN

Signed and dated lower left:

Hugo Kauffmann 92

Oil on panel. 37 x 46 cm

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

I. Holz: Hugo Kauffmann 1844-1915.

Werkverzeichnis der Gemälde, Berlin

1984, S. 239, Kat. Nr. 878.

€ 30 000 – 40 000

Hugo Kauffmann gehörte in seiner Zeit zu den außerordentlich erfolgreichen Malern in München, was sich finanziell und gesellschaftlich auch in seiner geradezu großbürgerlichen Lebensführung bemerkbar machte. Dabei entstammte das Personal seiner Bilderfindungen keineswegs aus dem städtischen Bürgertum, sondern vielmehr aus dem ländlichen Raum Oberbayerns.

1892 malte Hugo Kauffmann ein bäuerliches Genrebild mit dem Titel „Holzschmarrn“ (195 x 140 cm). Es fand seinerzeit internationale Beachtung und wurde für die damals beachtliche Summe von 12.000 Mark an die Bremer Kunsthalle verkauft. Es ist heute, wie noch viele andere Werke aus der Bremer Kunsthalle, verschollen. 1892 schuf Kauffmann zwei weitere kleinere Kompositionen mit dem Schmarrn-Motiv – eines mit nur zwei Figuren (16,5 x 21,5 cm, Holz, op. cit. Nr. 873) sowie das vorliegende, welches die gleiche Figurenanzahl in ähnlicher Gruppierung wie das ehemals Bremer Bild zeigt. Auch dieses Bild war jahrzehntelang nicht auffindbar und taucht nun aus der Versenkung in einer alten Privatsammlung wieder auf.

Hugo Kauffmann was among the most successful artists of his time in Munich, a fact which was reflected financially and socially in his comfortable upper-middle-class lifestyle. However, the subjects of his compositions were by no means found among the urban bourgeoisie, but rather among the rural population of Upper Bavaria.

In 1892, Hugo Kauffmann painted another rustic genre scene entitled "Holzschmarrn" (195 x 140 cm). It attracted international attention at the time and was sold to the Bremen Kunsthalle for the then considerable sum of 12,000 marks. Today, like so many other works from the Bremen Kunsthalle, its whereabouts are unknown. He created two other smaller compositions with the Schmarrn motif in 1892 – one with only two figures (16.5 x 21.5 cm; on panel, ibid. no. 873) and the present one, which shows the same number of figures in a similar grouping as the above mentioned Bremen work. This painting also remained lost for decades and has only now re-emerged from the obscurity of an old private collection.





HUGO KAUFFMANN

1844 Hamburg – 1915 Prien

2166 MÄDEL AM BUTTERFASS

Signiert unten rechts: Kauffmann. 91.

Öl auf Holz. 15,5 x 11,3 cm

GIRL BY A BUTTER CHURN

Signed lower right: Kauffmann. 91.

Oil on panel. 15.5 x 11.3 cm

Provenienz *Provenance*

Deutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

I. Holz: Hugo Kauffmann 1844-1915.
Werkverzeichnis der Gemälde, Berlin
1984, S. 147 u. 238, Nr. 861, Farbabb.

€ 5 000 – 7 000



**FRANZ SERAPH
VON LENBACH**

1836 Schrobenhausen – 1904 München

2167 BILDNIS EINES MÄDCHENS
(MARION VON LENBACH?)

Signiert und datiert oben rechts:
F. Lenbach 1901

Öl auf Karton. 64,5 x 53 cm

*PORTRAIT OF A GIRL (POSSIBLY
MARION VON LENBACH)*

Signed and dated upper right:
F. Lenbach 1901

Oil on cardboard. 64.5 x 53 cm

Provenienz *Provenance*

Hessische Privatsammlung. – 597. Lem-
pertz-Auktion, Köln, 23.-26.11.1983,
Lot 2156. – Galerie Bühler München (ver-
so Galerieetikett). – Dort in den 1990er
Jahren erworben und seitdem in süd-
deutschem Privatbesitz.

€ 12 000 – 15 000

HENRYK SIEMIRADZKI,
Werkstatt

1843 Nowobelgorod – 1902 Strzalkow

HENRYK SIEMIRADZKI,
studio of

1843 Nowobelgorod – 1902 Strzalkow

2168 CHRISTUS BEI MARIA UND
MARTHA

Bezeichnet unten links: H. Siemiradzki.
Pinx. A.D. MDCCCLXXXVI/Roma

Öl auf Leinwand (doubliert).
68,5 x 104 cm

*CHRIST AT THE HOME OF MARY
AND MARTHA*

Inscribed lower left: H. Siemiradzki.
Pinx. A.D. MDCCCLXXXVI/Roma

Oil on canvas (relined). 68.5 x 104 cm

Provenienz *Provenance*

Europäische Privatsammlung. – Dorotheum, Wien, 23.11.2019, Lot 628. – Dort vom jetzigen Eigentümer erworben.

€ 25 000 – 30 000

Dieses Gemälde stellt, wie Olga Sugrobova-Roth festgestellt hat (Kommunikation mit dem Vorbesitzer), die Werkstattreplik einer bekannten Komposition Henryk Siemiradzki's dar, deren erste Fassung sich heute im Russischen Museum in St. Petersburg befindet.

Henryk Siemiradzki zählt zu den führenden Vertretern der späten akademischen Malerei in Russland, der vor allem für seine monumentalen Schilderungen aus der antiken Geschichte Berühmtheit erlangte. Nach seiner Ausbildung an der Akademie in St. Petersburg studierte er unter anderem bei Karl Theodor von Piloty in München, bevor er nach Rom übersiedelte, wo er den größten Teil seiner künstlerischen Karriere verbrachte. Unser Gemälde Christus bei Maria und Martha zählt, wie etwa Christus und die Ehebrecherin, zu den biblischen Darstellungen im Œuvre Siemiradzki's und wurde 1866 zunächst bei der Akademieausstellung in Berlin gezeigt, bevor es in St. Petersburg ausgestellt und unmittelbar von der russischen Regierung erworben wurde. Dies erklärt die Entstehung von qualitativen Repliken wie dem vorliegenden Gemälde, mit dem die Nachfrage von privaten Sammlern nach Kompositionen Siemiradzki's befriedigt wurde.

As Olga Sugrobova-Roth has noted in communication with the previous owner, this painting is a studio replica of a well-known composition by Henryk Siemiradzki, the prime version of which is now housed in the Russian Museum in St. Petersburg.

Henryk Siemiradzki was one of the leading representatives of late academic painting in Russia. He gained particular renown for his monumental depictions of scenes from ancient history. After training at the Academy in St. Petersburg, he studied under Karl Theodor von Piloty in Munich, among others, before moving to Rome, where he spent most of his artistic career. This painting showing Christ with Martha and Mary is, like his "Christ and the Adulteress", one of the biblical depictions in Siemiradzki's oeuvre and was first shown at the 1866 Academy Exhibition in Berlin before being exhibited in St. Petersburg, where it was immediately acquired by the Russian government. This fact explains the emergence of high-quality replicas such as the present work, which were made to satisfy the demand of private collectors for Siemiradzki's compositions.





OSWALD ACHENBACH

1827 Düsseldorf – 1905 Düsseldorf

2169 BERGSTADT IN DER CAMPAGNA

Signiert und datiert unten links:
Osw. Achenbach 1893

Öl auf Leinwand (doubliert). 56 x 37 cm

*MOUNTAIN TOWN IN THE
CAMPANIA*

*Signed and dated lower left:
Osw. Achenbach 1893*

Oil on canvas (relined). 56 x 37 cm

Provenienz *Provenance*

1975 in der Galerie Paffrath in Düsseldorf erworben. Seitdem in deutschem Privatbesitz.

€ 8 000 – 10 000



HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt – 1941 München

2170 BAUER MIT KUHGESPANN

Signiert und datiert unten links:
Heinrich Zügel 1908

Öl auf Leinwand. 38 x 60,5 cm

PEASANT WITH AN OX CART

*Signed and dated lower left:
Heinrich Zügel 1908*

Oil on canvas. 38 x 60,5 cm

Literatur *Literature*

Nicht bei Eugen Diem: Heinrich von Zügel, Recklinghausen 1975.

€ 8 000 – 10 000

EUGÈNE BOUDIN

1824 Honfleur – 1898 Deauville

2171 LANDSCHAFT MIT BREITEM WEG UND SPAZIERGÄNGER

Signiert und datiert unten links:

E. Boudin 1853

Öl auf Holz. 23,6 x 32,7 cm

LANDSCAPE WITH RAMBLERS ON A BROAD PATH

Signed and dated lower left:

E. Boudin 1853

Oil on panel. 23.6 x 32.7 cm

Provenienz Provenance

Norddeutscher Privatbesitz.

€ 12 000 – 14 000

Bei diesem links unten signierten und 1853 datierten Bild handelt es sich sehr wahrscheinlich um ein bisher unbekanntes frühes Werk von Eugène Boudin.

Zwischen 1851 und 1853 hatte sich der junge Künstler mit einem Stipendium der Stadt Le Havre in Paris aufgehalten. Dort studierte er im Louvre vor allem die niederländischen Landschaftsmaler und malte, wie sein Vorbild Camille Corot, in der Umgebung von Paris in der Natur. Seine ersten kleinen Bilder verkaufte er dort über den Händler Firmin Martin. Im Laufe des Jahres 1853 zog er zurück in die normannische Heimat, wo er schon bald zu seinen unverkennbaren Bildmotiven fand: die wunderbaren Strand- und Hafenszenen von Le Havre und Honfleur, die heute in vielen Museen der Welt zu bewundern sind.

Im Werkverzeichnis von Robert Schmidt aus den 1970er Jahren finden sich vergleichbare Landschaftsbilder mit Staffage aus der ersten Schaffensperiode Boudins. Auch das Motiv des breiteren Weges, gesäumt von zart hingetupften Bäumen, ist in den wenigen überlieferten Werken aus den frühen 1850er Jahren zu sehen.

Das vorliegende Gemälde wurde 2007 dem Münchner Dörner Institut vorgelegt. Dabei wurde durch eine mikroskopische Untersuchung festgestellt, dass Signatur und Datum nicht aufliegen, sondern zeitgleich mit dem Gemälde entstanden sind.

This painting, signed in the lower left and dated 1853, is very probably a previously unknown early work by Eugène Boudin.

The young artist spent the years between 1851 and 1853 in Paris on a scholarship paid for by the city of Le Havre. There he mainly studied the Dutch landscape painters in the Louvre and, like his role model Camille Corot, painted the countryside around Paris en plein air. It was also in Paris that he sold his first small paintings through the art dealer Firmin Martin. He returned to his homeland of Normandy in 1853, where he soon encountered his most characteristic motifs: The beach and harbour scenes of Le Havre and Honfleur, which can now be admired in many museums around the world.

Robert Schmidt's catalogue raisonné from the 1970s includes several comparable landscapes with figures painted during Boudin's initial creative period. The motif of a broad path dotted with a few carefully placed trees can also be seen in a few of his surviving works from the early 1850s.

The present painting was analysed by the Dörner Institute in Munich in 2007. There they discovered in a microscopic examination that the signature and date were not superimposed, but were created at the same time as the painting.





PAUL MÜLLER-KAEMPFF

1861 Oldenburg – 1941 Berlin

2172 BEWALDETE DÜNENLAND-
SCHAFT AM OSTSEESTRAND
IN POMMERN

Signiert und datiert unten rechts:
P Müller Kaempff Brln. 1892

Öl auf Leinwand. 119,5 x 201 cm

*WOODED DUNE LANDSCAPE ON
THE BALTIC COAST IN POMERANIA*

*Signed and dated lower right:
P Müller Kaempff Brln. 1892*

Oil on canvas. 119.5 x 201 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Leo Spik, Berlin, 1973. –
Deutsche Privatsammlung.

€ 8 000 – 10 000

Dr. Konrad Mahlfeld, Magdeburg, dem wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Lots danken, wird das Gemälde unter der Nummer G 44 in den in Vorbereitung befindlichen dritten Band seines Werkverzeichnisses der Arbeiten des Künstlers aufnehmen.

Dr Konrad Mahlfeld, Magdeburg, whom we wish to thank for his support in cataloguing this lot, will be including the work as number G 44 in his forthcoming third volume of this artist's catalogue raisonné.



PAUL MÜLLER-KAEMPFF

1861 Oldenburg – 1941 Berlin

2173 FRÜHSOMMER IN AHRENSHOOP.
BLICK AUF DIE BODDENWIESEN
UND DAS AHRENSHOOPER HOLZ

Signiert unten links: P. Müller-Kaempff

Öl auf Leinwand. 60 x 80 cm

*AHRENSHOOP IN EARLY SUMMER.
VIEW OF THE BODDENWIESEN
AND AHRENSHOOPER HOLZ*

Signed lower left: P. Müller-Kaempff

Oil on canvas. 60 x 80 cm

€ 5 000 – 7 000

Dr. Konrad Mahlfeld, Magdeburg, dem wir für die Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Lots danken, wird das Gemälde unter der Nummer G 1100 in den in Vorbereitung befindlichen dritten Band seines Werkverzeichnisses der Arbeiten des Künstlers aufnehmen.

Dr Konrad Mahlfeld, Magdeburg, whom we wish to thank for his kind help in cataloguing this lot, will be including the painting in the forthcoming third volume of his catalogue raisonné of works by this artist under the number G 1100.



ALEXANDER KOESTER

1864 Bergneustadt – 1932 München

2174 RUHENDE ENTEN AM UFER

Signiert unten rechts: A Koester

Öl auf Leinwand (doubliert). 70 x 100 cm

*DUCKS RESTING ON THE BANKS
OF A RIVER*

Signed lower right: A Koester

Oil on canvas (relined). 70 x 100 cm

Provenienz *Provenance*

Westfälische Privatsammlung. –
920. Lempertz-Auktion, Köln, 17.5.2008,
Lot 1445. – Privatbesitz Nordrhein-
Westfalen.

Literatur *Literature*

Ruth Stein und Hans Koester: Alexander
Koester 1864-1932. Leben und Werk,
Recklinghausen 1988, Nr. 707.

€ 15 000 – 20 000



ALEXANDER KOESTER

1864 Bergneustadt – 1932 München

2175 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: Alexander
Koester 1864-1932. Leben und Werk,
Recklinghausen 1988, Nr. 1011.

€ 15 000 – 20 000

ALEXANDER ROTHHAUG

1870 Wien – 1946 Wien

№2176 DANAE UND DER GOLDREGEN

Signiert unten links: Alexander Rothaug

Öl auf Leinwand. 83 x 111,5 cm

DANAE AND THE RAIN OF GOLD

Signed lower left: Alexander Rothaug

Oil on canvas. 83 x 111.5 cm

€ 25 000 – 30 000

Die Liste der Künstler, die das mythologische Thema „Danae und der Goldregen“ zum Bildvorwurf nahmen, ist lang und prominent besetzt: von Tizian 1545 über Rembrandt 1636 bis hin zu Gustav Klimt 1907. Sicher war die Möglichkeit, einen sinnlich aufgeladenen Frauenakt zu malen, Hauptmotiv aller Künstler bei der Wahl dieses Sujets, und gerade der Wiener Maler Alexander Rothaug dürfte da kaum eine Ausnahme gebildet haben. Ganz im Gegenteil macht die Darstellung wenig bekleideter Frauen einen nicht unerheblichen Teil seines Oeuvres aus, seien es Nixen, Figuren der germanischen Mythologie oder Göttinnen der griechisch-römischen Antike. Beim vorliegenden Gemälde ist es Danae, die von ihrem Vater Akrisios, König von Argos, aufgrund eines Orakels gefangen gehalten wird, und der sich Zeus nur in Gestalt eines Goldregens durch das Dach ihres Gefängnisses zu nähern vermag. Bildbeherrschend ist der helle Frauenakt auf einem leuchtend orange-farbenen Bett wiedergegeben. Dicht darüber schwebt in engem Bildausschnitt eine mächtige Wolke heran, aus der sich der Goldregen auf die nackte Danae ergießt.

Wir danken Herrn Dr. Horst G. Ludwig, München, für die mündliche Bestätigung der Eigenhändigkeit des Künstlers auf der Grundlage digitaler Fotografien.

The list of artists who took the mythological theme of “Danae and the Golden Rain” as their subject is long and prominent: From Titian in 1545 to Rembrandt in 1636 and Gustav Klimt in 1907. It is fairly certain that the possibility of painting a sensually charged female nude was the main motive of all artists in choosing this subject, and the Viennese painter Alexander Rothaug in particular is unlikely to have been an exception. On the contrary, the depiction of scantily clad women makes up a not inconsiderable part of his oeuvre, be it mermaids, figures from Germanic mythology or the goddesses of Greek and Roman antiquity. In the present painting, it is Danae, who was imprisoned by her father Akrisius, King of Argos, on the basis of an oracle, and who Zeus was only able to approach through the roof of her prison in the form of a shower of golden rain. The image is dominated by the figure of the light-skinned female nude on a bright orange bed. Above her, in the narrow upper section of the painting, hovers a mighty cloud from which the golden rain pours down on the naked Danae.

We would like to thank Dr Horst G. Ludwig, Munich, for verbally confirming the authenticity of this work upon examination of digital photographs.





ALEXANDER ROTH AUG

1870 Wien – 1946 Wien

№2177 SCHLAFENDE NIXE

Signiert unten rechts: A. Rothaug

Öl auf Leinwand (doubliert).

42,5 x 54,5 cm

SLEEPING NYMPH

Signed lower right: A. Rothaug

Oil on canvas (relined). 42.5 x 54.5 cm

Provenienz *Provenance*

Auktion Doyle, New York, 22.5.1991,
Lot 20.

€ 15 000 – 20 000

Wir danken Herrn Dr. Horst G. Ludwig, München, für die mündliche Bestätigung der Eigenhändigkeit des Künstlers auf der Grundlage digitaler Fotografien.

We would like to thank Dr Horst G. Ludwig, Munich, for his spoken confirmation of the authenticity of this work upon examination of digital photographs.



GOTTHARDT KUEHL

1850 Lübeck – 1915 Dresden

2178 CHAISENTRÄGER IN DRESDEN

Signiert unten rechts: Gotthardt Kuehl

Öl auf Leinwand. 127 x 106 cm

DRESDEN SEDAN BEARERS

Signed lower right: Gotthardt Kuehl

Oil on canvas. 127 x 106 cm

Provenienz *Provenance*

1978 Leo Spik, Berlin. – Berliner Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Gerkens, Gerhard u. Zimmermann, Horst (Hg.): Gotthardt Kuehl 1850-1915, Ausst.-Kat., Dresden/Leipzig, 1993, S. 72 (mit Abb.), S. 209, WVZ-Nr. 505.

€ 14 000 – 16 000



MAX CLARENBACH

1880 Neuss – 1952 Wittlaer

2179 WINTERMORGEN BEI WITTLAER

Signiert unten rechts: M. Clarenbach

Öl auf Leinwand. 60 x 80 cm

*WINTER MORNING NEAR
WITTLAER*

Signed lower right: M. Clarenbach

Oil on canvas. 60 x 80 cm

Provenienz *Provenance*

1979 im deutschen Kunsthandel erworben, seitdem in westdeutschem Familienbesitz.

€ 6 000 – 7 000

Verso handschriftlich auf dem Keilrahmen bezeichnet:
„Wintermorgen am Niederrhein“ Professor M. Clarenbach.

*With a hand-written inscription on the back of the stretcher:
“Wintermorgen am Niederrhein” Professor M. Clarenbach.*



MICHAEL ZENO DIEMER

1867 München – 1939 Oberammergau

2180 AUF DER STUDIENREISE –
GARDASEE

Signiert unten links: M. Zeno Diemer

Öl auf Leinwand. 110 x 128 cm

ON THE SOJOURN – LAKE GARDA

Signed lower left: M. Zeno Diemer

Oil on canvas. 110 x 128 cm

Provenienz *Provenance*

Süddeutscher Privatbesitz.

€ 4 500 – 5 500

Verso vom Künstler signiert und bezeichnet: M. Zeno Diemer:
„Auf der Studienreise“ (Gardasee).

*Signed and inscribed by the artist on the reverse: M. Zeno Diemer:
“Auf der Studienreise” (Gardasee).*

**FEDOT VASILIEVICH
SYCHKOV**

1870 Kochealevo – 1958 Saransk

2181 FEIERTAG

Signiert und datiert unten rechts:
F. Sychkov (kyrillisch) 1930

Öl auf Leinwand. 54,5 x 74,5 cm

HOLIDAY

*Signed and dated lower right:
F. Sychkov (in Cyrillic) 1930*

Oil on canvas. 54.5 x 74.5 cm

Provenienz Provenance

Vom Großvater der heutigen Besitzerin im Jahr 1930, kurz nach der Fertigstellung des Gemäldes, beim Künstler erworben. Seitdem in westdeutschem Familienbesitz.

Literatur Literature

Vgl. Fedot Wassiljewitsch Sychkov, Male-
rei – Grafik, Saransk 2010 (in kyrillischer
Schrift, mit englischer Zusammenfas-
sung), S. 20-21 (Abb.), S. 299, Nr. 1.

€ 70 000 – 80 000

Bei dem uns vorliegenden meisterhaften Werk des berühmten russischen Malers Fedot Vasilievich Sychkov handelt es sich um die verkleinerte Version seines Gemäldes „Feiertag“ aus dem Jahr 1928, welches sich im Kunstmuseum in Uljanowsk befindet (Öl auf Leinwand, 71,3 x 102 cm, Inventarnr. 807) und das im einzigen großen Werkkatalog des Malers – bei dem es sich leider nicht um einen vollständigen Catalogue raisonné handelt – abgebildet und verzeichnet ist (Saransk 2010, S. 20-21 mit Abb., S. 299, Nr. 1).

Sychkov wurde 1870 im Dorf Kochealevo in Mordwinien als Sohn einer sehr armen Familie geboren. Als sein Vater starb, war seine Mutter gezwungen Betteln zu gehen, um die Familie weiterhin ernähren zu können. Sein Talent für die Malerei zeigte sich früh, weshalb Sychkov eine Ausbildung in einer Ikonenwerkstatt begann. Nebenbei verdiente er sich ein wenig Geld, indem er Portraits der Bewohner seines Ortes malte.

Unerreichbar schien sein Wunsch, an der Petersburger Akademie studieren zu können. Als er jedoch das Gemälde „Gründung des Bahnhofs von Arapowo“ (1892), das er für Iwan Arapow, General aus St. Petersburg, der auf einem Anwesen in der Nähe von Kochealevo lebte, schuf, unterstützte und förderte dieser den Wunsch des jungen Sychkov. Im selben Jahr begann er daraufhin seine künstlerische Ausbildung in St. Petersburg.

Nach seinem Studium kehrte der junge Künstler in seine Heimat zurück. Er widmete sich primär der malerischen Wiedergabe seiner Landsleute. Seine Werke zeigen das einfache Leben der Menschen in Mordwinien, aber gleichzeitig auch deren fröhliche Ausgelassenheit, ihre Freude an Zusammenkünften und Festen sowie ihre Verbundenheit zueinander. So ist auch unser Gemälde, bei dem das strahlende Weiß der russischen Winterlandschaft mit den leuchtenden Farben der Trachten und der lebensfrohen Stimmung seiner Bewohner ebenso harmonisch wie kontrastreich zusammentrifft, ein exemplarisches Werk von Sychkovs außerordentlicher malerischen Begabung.

Sychkovs Werke befinden sich in den Sammlungen des Russischen Museums in St. Petersburg, dem Museum der mordwinischen Hauptstadt Saransk sowie in bedeutenden Privatsammlungen weltweit.

This exceptional work by the famous Russian painter Fedot Vasilievich Sychkov is a scaled-down version of his painting “Holiday” from 1928, which is today housed in the art museum in Ulyanovsk (oil on canvas, 71.3 x 102 cm, inventory no. 807) and which is illustrated and listed in the painter’s only large catalogue of works, which unfortunately is not a complete catalogue raisonné (Saransk 2010, pp. 20-21 fig. p. 299, no. 1).

Sychkov was born in 1870 in the village of Kochealevo in Mordovia to a very poor family. When his father died, his mother was forced to go begging to continue supporting the family. His talent for painting became apparent early on, which is why Sychkov began training in an icon painting workshop. He earned a little money on the side by painting portraits of the inhabitants of his village.

His wish to study at the Petersburg Academy seemed unattainable. However, after painting the work “Foundation of the Arapovo Railway Station” (1892) for Ivan Arapov, a general from St. Petersburg who lived on an estate near Kochealevo, the latter supported and encouraged the young Sychkov’s wish. In the same year he then began his artistic training in St. Petersburg.



After his studies, the young artist returned to his homeland. He devoted himself primarily to painting portraits of his compatriots. His works depict the simple life of the people in Mordovia, but at the same time capture their cheerful exuberance, their joy in gatherings and festivities as well as their solidarity with each other. Thus this painting, in which the radiant white of the Russian winter landscape meets the bright colours of the traditional costumes and the cheerful mood of its inhabitants in a way that is as harmonious as it is rich in contrast, is also a great example of Sychkov’s extraordinary talent.

His works can be found in the collections of the Russian Museum in St. Petersburg, the museum of the Mordovian capital Saransk as well as in important private collections worldwide.



LÉON ZEYTLINE

1885 Moskau – 1962 Paris

2182 UNE BELLE JOURNÉE – MENTON

Signiert und datiert unten links:

Léon Zeytline 1941

Öl auf Leinwand. 60 x 73 cm

UNE BELLE JOURNÉE – MENTON

Signed and dated lower left:

Léon Zeytline 1941

Oil on canvas. 60 x 73 cm

Provenienz *Provenance*

Vom Vater der heutigen Besitzerin
1941/42 beim Künstler in Paris erworben.

€ 5 000 – 6 000

Verso wohl vom Künstler auf dem Keilrahmen bezeichnet.
“Une belle journée (....) Menton”.

*Inscribed on the back of the stretcher, presumably by the
artist: “Une belle journée (....) Menton”.*

LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1175

Gemälde und Zeichnungen 15.-19. Jh., 5.6.2021

Absentee Bid Form auction 1175

Paintings and Drawings 15th-19th C., 5.6.2021

Katalog Nr. <i>Lot</i>	Titel (Stichwort) <i>Title</i>	Gebot bis zu € <i>Bid price €</i>

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.

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,-.

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone* Fax E-Mail

Kopie des Personalausweises (mit aktueller Adresse) erbeten. *Copy of Identity Card (with current address) requested.*

Datum *Date* Unterschrift *Signature*

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

Versand

Der Versand der erstellten 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, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthhaus 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, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

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 erstellte 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. 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.

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.
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.*

Signaturen und Marken Signatures and marks

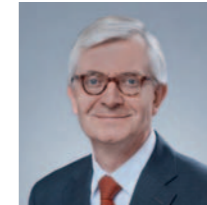
sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

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.

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.

Experten Experts



Dr. Otmar Plassmann
T +49.221.925729-22
plassmann@lempertz.com



Dr. Mariana Mollenhauer de Hanstein
T +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

Lageplan Location

zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32 (nur drei Häuser vom Kunsthaus Lempertz entfernt). U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32.

Photographie Photography
Saša Fuis Photographie, Köln
Robert Oisin Cusack, 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 Beschaffenheitsvereinbarung 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.

5. Ansprüche auf Schadensersatz 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 abgege-

benen 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 25 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 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). 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. Die Gebühr beträgt maximal € 12.500. Bei Zahlungen über einem Betrag von EUR 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 EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber 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 zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. 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 Schadensersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadensersatz 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. Ersteigerte 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 paragraph 3 sentence 1 of 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.

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.

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. KGSG 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 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 of the Civil Code) 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 € 400,000 a premium of 25 % 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 € 400,000 (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). 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 UrhG), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. The maximum charge is € 12,500. For payments which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments of EUR 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. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. 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

Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand 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 exposées 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.

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 §§ 41 ff. KGSG sont exclus 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 affectés. Pour le reste, l’alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d’admission dans une de ses ventes. En articularier lorsque l’identification du candidat acheteur ne peut pas etre suffisamment bien établie en vertu de l’article 3 para. 1 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’ambiguïté, 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 (§ 312b-d du code civil allemand) 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’article 3 para. 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 (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les

ventes aux enchères). 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/datenschutzerklärung.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 25 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 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 position de catalogue caractérisée par R, un agio de 24% est prelevé sur le prix d’adjudication ce prix facture net (prix d’adjudication agio) est majeure de la T.V.A. legale de 7% pour les tableaux, graphiques originaux, sculptures et pieces de collection, et de 19 % pour les arts décoratifs appliques (imposition reguliere). 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. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A: leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d’exportation et d’acheteur. Pour des oeuvres originales dont l’auteur est decedé lorsque le décès de l’artiste remonte à moins de 70 ans. (§ 64 UrhG) ou est encore vivant, conformément a § 26 UrhG (loi sur la propriété littéraire et artistique) concernant l’indemnisation a percevoir sur le droit de suite s’eleve a 1,8% du prix adjudge. L’indemnisation ne dépassera pas un montant maximale de € 12.500. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d’argent 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. Tout demande de réécriture d’une facture à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d’une identification précise (§ 1 para. 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 moïn. 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 moindre 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 inactée. 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 § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice di Diritto 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 mediatore dell’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 informativa. 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.

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 articolo § 1 para. 3 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 (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile). **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 da articolo § 1 paragrafo. 3, normativa anti riciclaggio.. 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.

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. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all’indirizzo www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 25% 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 lotri contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tassa di importazione.

Per le voci segnate in catalogo con R, fino a un prezzo di aggiudicazione di € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 24%, sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20%; sul prezzo netto in fattura (prezzo di aggiudicazione + commissione di asta) viene applicata l’IVA di 19% (tassazione ordinaria). 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 (§ 64 UrhG), ai fini dell’esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell’articolo 26 della legge tedesca sul diritto di autore (UrhG) viene riscosso un corrispettivo nell’ammontare dell’1,8% del prezzo di vendita. Detto corrispettivo ammonta a un massimo di € 12.500. Qualora i partecipanti all’asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l’IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell’avvenuta esportazione. 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 il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (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. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell’asta. Lempertz si riserva l’espletamento della pratica. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (§ 1 para. 3 GWG) dell’offerente e della pesona 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’a quirente 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 mediatore dell’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 clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati personali, 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 M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Friederike Baumgärtel
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*
Henri Moretus Plantin de Bouchout
Emilie Jolly M.A.
Pierre Nachbaur M.A.
Dr. Anke Held
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.
Antonia Wietz B.A.
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Besitzerverzeichnis *Owner directory*

(1) 2014, 2039, 2054, 2077, 2094, 2115, 2128; (2) 2179; (3) 2108, 2109, 2146; (4) 2135, 2149; (5) 2093; (6) 2000, 2006, 2013, 2022, 2040; (7) 2050; (8) 2012; (9) 2097, 2099; (10) 2126, 2127; (11) 2010, 2032, 2073; (12) 2088; (13) 2021, 2029, 2060, 2075, 2076; (14) 2090; (15) 2018, 2025; (16) 2072; (17) 2049; (18) 2037, 2064, 2079, 2095, 2101, 2132; (19) 2015, 2020; (20) 2024; (21) 2107; (22) 2045; (23) 2158, 2165; (24) 2160; (25) 2043, 2062, 2074, 2156; (26) 2170; (27) 2059; (28) 2004; (29) 2155, 2166; (30) 2100, 2111, 2112; (31) 2005, 2028; (32) 2150, 2161, 2162; (33) 2027, 2046, 2069, 2070, 2098; (34) 2102; (35) 2011; (36) 2089; (37) 2001A, 2017; (38) 2044, 2168; (39) 2051; (40) 2058; (41) 2104; (42) 2081; (43) 2091, 2133; (44) 2096; (45) 2052; (46) 2154; (47) 2139; (48) 2067; (49) 2085; (50) 2065; (51) 2019; (52) 2009, 2033, 2038, 2041, 2042; (53) 2113; (54) 2003, 2007, 2016; (55) 2026, 2034, 2148; (56) 2175; (57) 2176, 2177; (58) 2172; (59) 2181; (60) 2082, 2083, 2105, 2134; (61) 2116; (62) 2137; (63) 2061; (64) 2163, 2164; (65) 2138; (66) 2001, 2002, 2008, 2087; (67) 2092; (68) 2053; (69) 2086, 2131; (70) 2141; (71) 2145, 2151; (72) 2071, 2110, 2125, 2136; (73) 2157; (74) 2114; (75) 2167; (76) 2143, 2144; (77) 2173; (78) 2047; (79) 2182; (80) 2117, 2118, 2119, 2120, 2121; (81) 2103; (82) 2142, 2147; (83) 2124; (84) 2129; (85) 2152; (86) 2056, 2057; (87) 2106; (88) 2023, 2030; (89) 2128A; (90) 2122, 2123, 2153; (91) 2171; (92) 2174; (93) 2035; (94) 2169; (95) 2140; (96) 2180; (97) 2159; (98) 2031, 2048, 2055; (99) 2078; (100) 2080; (101) 2036; (102) 2063; (103) 2068; (104) 2066; (105) 2178; (106) 2130

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
Cristian Valenti
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
stolberg@lempertz.com

Wien *Vienna*
Antonia Wietz B.A.
T +43.66094587-48
wien@lempertz.com

Paris
Emilie Jolly M.A.
T +32.251405-86
jolly@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmann
T +55.11.381658-92
saopaulo@lempertz.com

SCHMUCK 2. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
18. – 20. MAI, MÜNCHEN; 27. MAI – 1. JUNI, KÖLN



ART DÉCO-BROSCHÉ STYLE EGYPTÉ
Janesich, Paris, um 1925. Platin, Saphire, Rubine, Diamanten, Onyx. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 8.000 – 10.000,-

LEMPERTZ AUKTIONEN

KUNSTGEWERBE 4. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
18. – 20. MAI, MÜNCHEN; 27. MAI – 3. JUNI, KÖLN

EIN EINZIGARTIGES MUSEALES SCHATULLENPAAR
Abraham Roentgen, Neuwied, um 1755 – 60. Palisander, Kirsche und Olive furniert auf Eiche und Kirsche, Messing, graviert,
vermessingtes Eisenblech, H 16,1, B 31,6, T 22,2 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 120.000 – 130.000,-

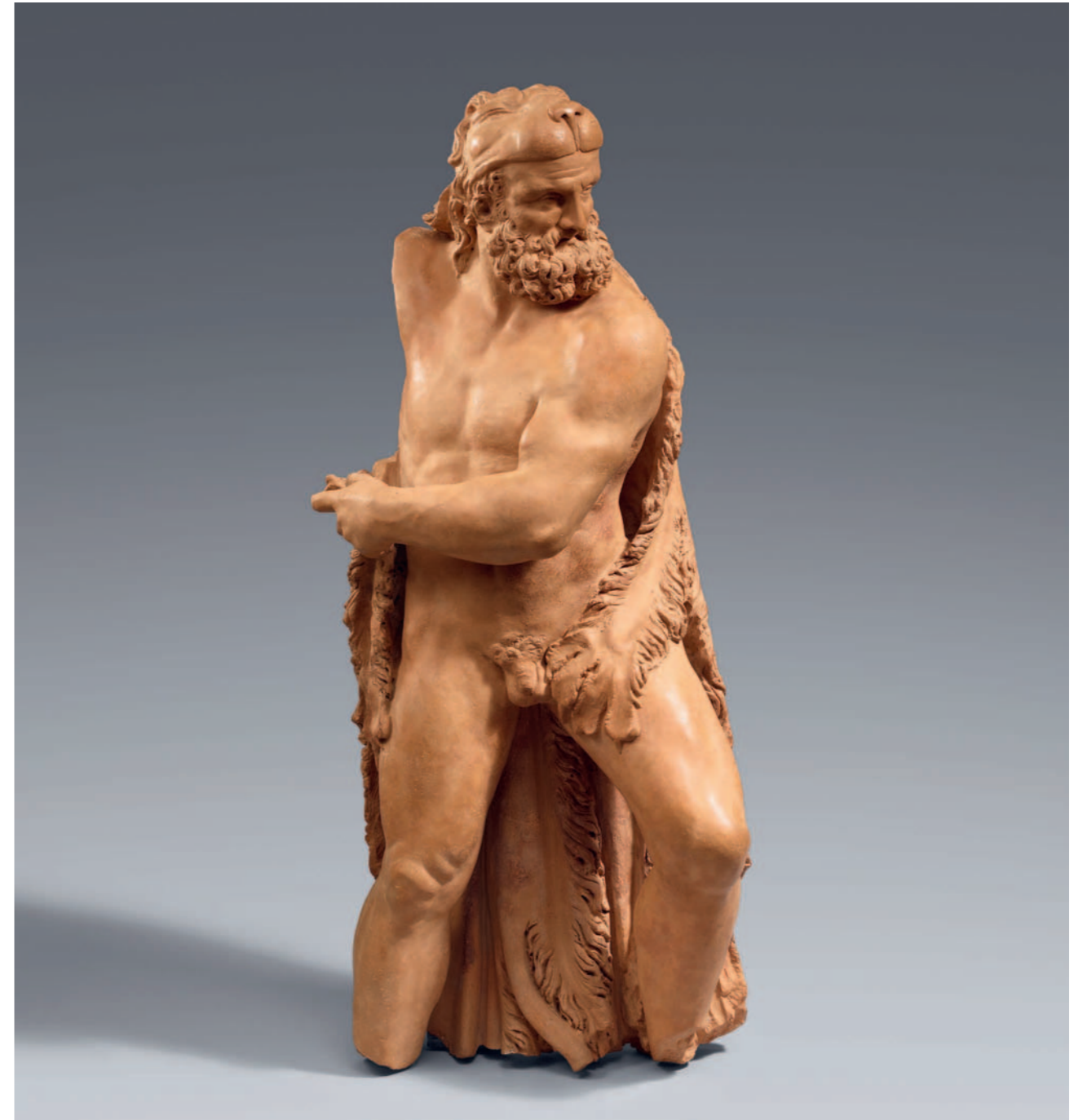


LEMPERTZ
AUKTIONEN

SKULPTUREN 12. – 18. JH. 5. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
18. – 20. MAI, MÜNCHEN; 27. MAI – 4. JUNI, KÖLN

TOMMASO DELLA PORTA D. J., ZUGESCHR. (1546 – 1606) Herkules
Terracotta, H 94 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 25.000 – 30.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

PHOTOGRAPHIE 17. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
11. – 16. JUNI, KÖLN

HEINRICH KÜHN Tonwertstudie III, 1908
Mehrfacher Öldruck auf Japanpapier, 29,3 x 22,8 cm (35 x 26,7 cm). SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 10.000 – 12.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

MODERNE KUNST 17./18. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
18. – 20. MAI, MÜNCHEN; 11. – 16. JUNI, KÖLN

MAX ERNST Mère agitée, soleil, nuage et maître Corbeau avec son fils, 1953
Collage und Öl auf Leinwand, 92 x 73 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 500.000 – 700.000,-



LEMPERTZ
AUKTIONEN

ZEITGENÖSSISCHE KUNST 17./18. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
18. – 20. MAI, MÜNCHEN; 11. – 16. JUNI KÖLN

ASIATISCHE KUNST 24./25. JUNI 2021, KÖLN

VORBESICHTIGUNG (TERMINVEREINBARUNG ERBETEN):
19. – 23. JUNI, KÖLN



ASGER JORN On suit son chemin, 1956
Öl auf Leinwand, 50 x 67 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 50.000 – 70.000,-

LEMPERTZ
AUKTIONEN



FIGUR DES BUDDHA SHAKYAMUNI
China, 17./18. Jh., Bronze, vergoldet, H 38 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 30.000 – 40.000,-

LEMPERTZ
AUKTIONEN

Venator & Hanstein

Buch- und Graphikauktionen

HERBSTAUKTIONEN 2021

24. SEPT. BÜCHER MANUSKRIPTE AUTOGRAPHEN ALTE GRAPHIK

25. SEPT. MODERNE GRAPHIK ZEITGENÖSSISCHE GRAPHIK

EINLIEFERUNGEN SIND BIS MITTE JULI WILLKOMMEN



Hedwigslegende. Konrad Baumgarten, 1504. Ergebnis 33.800 €

Künstlerverzeichnis

ACHENBACH, OSWALD	2169	CREARA, SANTE	2032	GRUBACS, GIOVANNI	2161, 2162
AENVANCK, THEODOR	2060	DAL SOLE, GIOVAN GIOSEFFO	2101	GUARDI, FRANCESCO, WERKSTATT	2090
AGASSE, JACQUES-LAURENT, UMKREIS	2135	DANDINI, PIER	2070	GUERCINO, GIOVANNI BATTISTA BARBIERI, GEN.	2100
ALBERTINELLI, MARIOTTO	2007	DAVID, GERARD, UMKREIS	2001A, 2002	GURLITT, LOUIS	2159
ANTWERPENER MEISTER	2017	DENNER, BALTHASAR	2077	HALS, DIRCK	2043
APOL, LOUIS, ZUGESCHRIEBEN	2129	DEUTSCHER KÜNSTLER	2108, 2109	HERKOMER, SIR HUBERT VON	2126
ARAGONESER MEISTER	2003	DI PAOLO, GEN. LO SMICCA, GIANNICOLA	2016	HILDEBRANDT, EDUARD	2147
BAETS, MARC	2073	DIEMER, MICHAEL ZENO	2180	HOPPNER, JOHN	2132
BARTOLOZZI, FRANCESCO	2104	DILLIS, JOHANN GEORG VON	2136	HULST, MAERTEN FRANZ. VAN DER	2042
BELLERMANN, FERDINAND	2153, 2154	DROOCHSLOOT, JOOST CORNELISZ.	2038	ITALIENISCHER MEISTER	2098
BEMBO, BONIFACIO	2005, 2006	ENGBRECHTSZ., CORNELIS, ZUGESCHRIEBEN	2009	ITALIENISCHER ODER SPANISCHER MEISTER	2099
BERGEN, DIRK VAN	2097	EVERSEN, ADRIANUS	2142	ITALO-FLÄMISCHER MEISTER	2025
BESCHEY, BALTHASAR	2080	FABRITIUS, BARENT	2056	ITTENBACH, FRANZ	2139
BISON, BERNARDINO GIUSEPPE, ZUGESCHRIEBEN	2105	FEUERBACH, ANSELM	2152	JUNCKER, JUSTUS	2087, 2088
BOEL, PEETER	2059	FLÄMISCHER MEISTER	2010, 2014	KATE, JOHANN MARI TEN	2116
BOLOGNA, GIOVANNI DA	2015	FLORENTINER MEISTER	2027	KAUFFMANN, HERMANN	2145
BOUDIN, EUGÈNE	2171	FRANZÖSISCHER KÜNSTLER	2111	KAUFFMANN, HUGO	2165, 2166
BRUEGHEL D. Ä., JAN	2034	FRANZÖSISCHER KÜNSTLER, WOHL	2112	KOEKKOEK, BAREND CORNELIS	2140
BRUEGHEL D. J., JAN	2034, 2050	FRANZÖSISCHER MEISTER	2076	KOEKKOEK, WILLEM	2156
BRÜGGER MEISTER	2008	FÜGER, HEINRICH FRIEDRICH	2093	KOESTER, ALEXANDER	2174, 2175
BRUYN D. J., BARTHOLOMÄUS, ZUGESCHRIEBEN	2024	GEBLER, OTTO FRIEDRICH	2163	KÖLNER MEISTER	2001, 2035
BÜRKEL, HEINRICH	2146	GELENG, OTTO	2160	KUEHL, GOTTHARDT	2178
CASTIGLIONE, GEN. GRECHETTO, GIOVANNI BENEDETTO	2048	GIANOLI, PIETRO FRANCESCO	2067	KUHNERT, WILHELM	2130
CATEL, FRANZ LUDWIG	2133, 2134	GIAQUINTO, CORRADO	2079	LALLEMAND, JEAN-BAPTISTE	2081
CLARENBACH, MAX	2179	GIORDANO, LUCA	2063	LENBACH, FRANZ SERAPH VON	2167
COFFERMANS, MARCELLUS, ZUGESCHRIEBEN	2022	GOERING, CHRISTIAN ANTON	2122, 2123	LIGOZZI, JACOPO	2029
COMPTON, EDWARD THEODORE	2128A	GOYEN, JAN VAN	2041	LOMBARDISCHER MEISTER	2046
CORRODI, SALOMON	2117, 2118, 2119, 2120, 2121	GRAMMATICA, ANTIVEDUTO	2030	MAFFEI, GUIDO VON	2164
CRANACH D. Ä., LUCAS	2012	GRATISE, SEBASTIEN	2103	MARÉES, HANS VON	2124
		GRIFFIER D. Ä., JAN	2075	MARINARI, ONORIO	2069
		GRIMMER, JACOB, ZUGESCHRIEBEN	2096	MARTINELLI, GIOVANNI	2047

MARTSZEN DE JONGE, JAN	2039	PERLBERG, FRIEDRICH	2127	STEINLE, EDWARD JAKOB VON	2138
MAULBERTSCH, FRANZ ANTON	2092	PERRIER, FRANCOIS	2049	STÖHR, PHILIPP	2137
MEISTER DER STOCKHOLM-PIETÀ	2020	PETTER, FRANZ XAVER	2143, 2144	SÜDDEUTSCHER MEISTER	2000
METZ, JOHANN MARTIN	2082, 2083	PIGNONI, SIMONE	2064	SUSENIER, ABRAHAM	2058
MEYER VON BREMEN, JOHANN GEORG	2158	PILLEMENT, JEAN-BAPTISTE	2091	SWEERTS, MICHAEL	2055
MILLET, JEAN FRANÇOIS, ZUGESCHRIEBEN	2114	PREYER, JOHANN WILHELM	2157	SYCHKOV, FEDOT VASILIEVICH	2181
MIROLA, GIROLAMO	2021	PROVOST, JAN, ZUGESCHRIEBEN	2011	TENIERS D. J., DAVID	2052
MOLANUS, MATTHEUS	2036	RAVENSWAY, JAN VAN	2149	THIELE, JOHANN ALEXANDER	2078
MOLENAER, NICOLAES (KLAES)	2062	RECCO, GIUSEPPE	2066	THIELEN, JAN PHILIP VAN	2051
MOMPER, FRANS DE	2053	RODE, CHRISTIAN BERNHARD	2086	UMBRISCHER MEISTER	2004
MOMPER, JOOS DE	2033	ROMANELLI, GIOVANNI FRANCESCO	2095	UYTTENBROECK (WTENBROUCK), MOSES VAN	2040
MONFORT, OCTAVIANUS	2102	ROMBOUTS, SALOMON	2072	VELDE, PIETER VAN DEN	2074
MORGENSTERN, JOHANN LUDWIG ERNST	2106	RÖMISCHER MEISTER	2068	VENEZIANISCHER MEISTER	2089
MOSNIER, JEAN-LAURENT, ZUGESCHRIEBEN	2094	ROTHAUG, ALEXANDER	2176, 2177	VIEILLEVOYE, JOSEPH BARTHÉLÉMY	2148
MUCHA, ALPHONSE	2128	SAFTLEVEN, HERMAN	2071	VLIEGER, SIMON DE	2044
MÜLLER-KAEMPF, PAUL	2172, 2173	SCARSELLA, GEN. SCARSELLINO, IPPOLITO	2026	VÖLCKER, GOTTFRIED WILHELM	2131
NEHER, MICHAEL	2151	SCHAFFNER, MARTIN, UMKREIS	2013	VOLLERDT, JOHANN CHRISTIAN	2085
NOORDT, JAN VAN	2061	SCHELFHOUT, ANDREAS	2141	WEDIG, GOTTFRIED VON	2037
NORDITALIENISCHER MEISTER	2023, 2065	SCHLESINGER, FELIX	2155	WEENIX, JAN BAPTIST	2057
OEHME, ERNST FERDINAND, ZUGESCHRIEBEN	2110	SCHOTEL, PETRUS JAN (JOHANNES)	2113	WILLAERTS, ABRAHAM	2045
PALMA IL GIOVANE, JACOPO NEGRETTI, GEN.	2028	SCHRAMM, JOHANN HEINRICH	2115	WISSANT, PAULINE	2150
PALMA IL VECCHIO, JACOPO NEGRETTI, GEN.	2019	SERODINE, GIOVANNI	2031	WOLFSKEEL VON REICHENBERG, HENRIETTE, ZUGESCHRIEBEN	2107
		SEWELL ROBINS, THOMAS	2125	WOUWERMAN, PHILIPS	2054
		SGUAZZELLA, ANDREA	2018	ZEYTLIN, LÉON	2182
		SIEMIRADZKI, HENRYK, WERKSTATT	2168	ZÜGEL, HEINRICH VON	2170



LEMPERTZ

1845