



LEMPERTZ

1845

Alte Kunst und 19. Jahrhundert Teil I
Old Masters and 19th Century Part I
16. Mai 2024 Köln









LEMPERTZ
1845

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

16. Mai 2024 Köln
Lempertz Auktion 1245



Lot 1020

Versteigerung *Sale*

Köln *Cologne*

Donnerstag 16. Mai 2024 *Thursday 16 May*

11 Uhr *11 am*

Alter Meister

Lot 1000 – 1070

Skulpturen

Lot 1071 – 1100

19. Jahrhundert

Lot 1101 – 1123

Vorbesichtigung *Preview*

Köln *Cologne*

Vernissage Dienstag 7. Mai 18 Uhr

Mittwoch 8. Mai 10 – 17.30 Uhr

Freitag 10. Mai 10 – 17.30 Uhr

Samstag 11. Mai 10 – 16 Uhr

Sonntag 12. Mai 11 – 16 Uhr

Montag 13. – Mittwoch 15. Mai 10 – 17.30 Uhr

Wir laden Sie auch ein zur virtuellen Vorbesichtigung unter www.lempertz.com.
We also invite you to a virtual preview at www.lempertz.com.



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

Alte Meister Old Masters



SÜDDEUTSCHER MEISTER

um 1500/1520

SOUTH GERMAN SCHOOL

around 1500/1520

1000 DER HEILIGE ANDREAS
DER HEILIGE JOHANNES
Öl auf Holz (parkettiert).
Jeweils 69,8 x 34 cm.

ST ANDREW

ST JOHN

Oil on panel (parquetted).
69.8 x 34 cm each.

Provenienz Provenance
Privatbesitz Süddeutschland.

€ 10 000 – 12 000

PETRUS CHRISTUS, Nachfolge
um 1410/20 Baarle – um 1475/76 Brügge

PETRUS CHRISTUS, follower of
c. 1410/20 Baarle – c. 1475/76 Bruges

1001 MADONNA MIT KIND
UNTER EINEM BOGEN
Öl auf Holz. 61 x 43 cm.

*VIRGIN AND CHILD
UNDER AN ARCH*

Oil on panel. 61 x 43 cm.

Provenienz *Provenance*

Slg. Stroganoff, St. Petersburg. – Auktion
Lepke, Berlin, 12.5.1931, Lot 17. – Dort
erworben von Jacques Goudstikker. –
Kunsthandlung Jacques Goudstikker,
Amsterdam (Nr. 2719 im Black Book von
Jacques Goudstikker). – Juli 1940 Über-
nahme der Galerie und Bestände der
Galerie Goudstikker durch Hermann
Göring und Alois Miedl. – 412. Lempertz-
Auktion, Köln, 5.2.1941, Lot 23. – Im Juli
2022 restituiert an die Erben nach Jaques
Goudstikker.

Literatur *Literature*

Max J. Friedländer: *Altniederländische
Malerei*, Bd. 1 Die Van Eycks – Petrus
Christus, Leiden 1934, S. 151. – Marion
Grams-Thieme: *Lebendige Steine. Studien
zur niederländischen Grisaillemalerei
des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*, Köln
u. Wien 1988, S. 120-121, Abb. 12 u. 13. –
Dagmar Täube: *Monochrome Gemalte
Plastik. Entwicklung – Verbreitung
und Bedeutung eines Phänomens
niederländischer Malerei der Gotik*
(=Kunst. Geschichte und Theorie 19),
Essen 1991. – Ausst.-Kat. „Hans Holbein
d. Ä. Die Graue Passion in Ihrer Zeit“,
Stuttgart, Staatsgalerie, 27.11.2010-
20.3.2011, Ostfildern 2010, S. 185.

€ 20 000 – 25 000

Das originale Werk von Petrus Christus, das die Vorlage für diese oben
leicht beschnittene Komposition bildet, befindet sich im Museum der Schö-
nen Künste in Budapest.

Anders als in dem Budapester Bild ist auf der vorliegenden Komposition
im unteren Bereich des Bogens links ein Kardinalswappen hinzugefügt
worden und rechts eine Kartusche mit Monogramm und Datierung:
P.P.C. / A° 1441.

*The original work by Petrus Christus, the model for this in the upper part
slightly cropped composition, is housed in the Museum of Fine Arts in Budapest.
In contrast to the Budapest painting, a cardinal's coat of arms has been
added to the lower part of the arch on the left of the present composition
and a cartouche with a monogram and date on the right: P.P.C. / A° 1441.*



**MEISTER MIT DEM
PAPAGEI**

tätig in Antwerpen im 2. Viertel des
16. Jahrhunderts

MASTER OF THE PARROT

active in Antwerp, 2nd quarter of the
16th century

1002 **MADONNA MIT KIND
VOR EINER LANDSCHAFT**

Öl auf Holz. 50,5 x 36 cm.

**THE VIRGIN AND CHILD
IN A LANDSCAPE**

Oil on panel. 50.5 x 36 cm.

Provenienz *Provenance*

Deutsch-Österreichische Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000

Der Notname „Meister mit dem Papagei“ steht nach der neueren Forschung für eine Gruppe von Malern, die sich zusammen in einer Antwerpener Werkstatt auf Darstellungen von Madonnen mit Kind spezialisiert haben, auf denen das Kind einen Papagei füttert. Max J. Friedländer hat dieser Hauptgruppe mit Papagei eine stilistisch verwandte Gruppe von Madonnen hinzugefügt, zu der auch das vorliegende Gemälde gehört. Auf diesen Bildern gibt Maria dem Kind die Brust. Der Madonnentypus in beiden Gruppen zeigt den stilistischen Einfluss von Pieter Coecke van Aelst, der zur gleichen Zeit in Antwerpen tätig war.

Newer research uses the notname “Master of the Parrot” to refer to a group of painters working together in an Antwerp workshop specialised in panel paintings of the Virgin and Child in which the infant Christ is shown feeding a parrot. Max J. Friedländer added a new group of Madonnas, to which the present version belongs, to this stylistic variant with the parrot in which the Virgin is depicted breastfeeding the Child. In both groups, the figures of the Virgin display the stylistic influence of Pieter Coecke van Aelst, who was also active in Antwerp at the time.



**MEISTER DER
MAGDALENEN-LEGENDE**

tätig in Brüssel im späten 15. und frühen
16. Jahrhundert

**MASTER OF THE LEGEND
OF THE MAGDALEN**

active in Brussels in the late 15th and early
16th century

1003 MARIA MIT IHREM KIND

Öl auf Holz. 37 x 27,5 cm.

MARY WITH HER CHILD

Oil on panel. 37 x 27,5 cm.

Gutachten *Certificate*
Max J. Friedländer.

Provenienz *Provenance*
Slg. Arthur Hauth, Düsseldorf. –
Lempertz, Köln, 14.3.1963, Lot 12. –
Bayerische Privatsammlung. – Lempertz,
Köln, 5.12.1998, Lot 1078. – Süddeutsche
Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Über den Künstler: Max J. Friedländer:
Die Altniederländische Malerei, Berlin,
1924, Bd XII, S. 15 ff.

€ 80 000 – 90 000

Das lebhaft in den Armen seiner Mutter liegende Kind fasst spielend mit der rechten Hand seinen Zeh und hält in der linken eine rote Rose. Den Hintergrund bildet ein reich vergoldeter Samtbrokcat mit Granatapfelmuster. Der Meister der Magdalenen-Legende trägt seinen Namen nach einem Triptychon, dessen Flügel sich heute in verschiedenen Museen befinden. Er arbeitete für den Hof in Brüssel und Mechelen im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert. Besonders eng verbunden war er mit den Herzögen von Burgund und den ihnen nachfolgenden Habsburgern. Er schuf mehrere Porträts Philipps des Schönen sowie etwa auf dem linken Flügel eines um 1492 für den Herzog Adolf von Kleve von mehreren Malern geschaffenen Triptychons (heute in der National Gallery of Victoria in Melbourne) Bildnisse weiterer Angehöriger des burgundischen Fürstenhauses. Außerdem entstanden in der Werkstatt des Meisters zahlreiche halbfigurige Madonnenbilder, mit denen offenbar die starke Nachfrage nach privaten Andachtsbildern befriedigt werden sollte (Friedländer, op. cit., Tafel VI).

The lively Child lying in his Mother's arms playfully grasps His toe with His right hand and holds a red rose in his left. The background is a richly gilded brocade velvet with a pomegranate pattern. The Master of the Magdalene Legend takes his name from a triptych, the wings of which are now in various museums. He worked for the court in Brussels and Mechelen in the late 15th and early 16th centuries. He was particularly closely associated with the Dukes of Burgundy and the Habsburgs who succeeded them and created several portraits of Philip the Fair as well as portraits of other members of the Burgundian royal family on the left wing of a triptych created by several painters for Duke Adolf of Cleves around 1492 (now in the National Gallery of Victoria in Melbourne). The master's workshop also produced numerous half-length Madonna paintings, which were evidently intended to satisfy the strong demand for private devotional images (Friedländer, op. cit., plate VI).





**MEISTER DER
DONAUSCHULE**
um 1500

DANUBE SCHOOL
around 1500

1004 DER HEILIGE MARTIN
UND DER BETTLER
Öl auf Holz. 95 x 71 cm.

ST MARTIN AND THE BEGGAR
Oil on panel. 95 x 71 cm.

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Österreich.

€ 20 000 – 25 000



AELBERT BOUTS, Umkreis
1451/1454 wohl in Löwen – 1549 Löwen

AELBERT BOUTS, circle of
1451/55 probably Leuven – 1549 Leuven

1005 ANTLITZ CHRISTI
MIT DER DORNENKRONE
Links unten 1510 datiert / Dürermono-
gramm.

Öl auf Holz. Durchmesser 15 cm.

**FACE OF CHRIST WITH THE
CROWN OF THORNS**

Dated 1510 lower left / Dürer's monogram.
Oil on panel. Diameter 15 cm.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Lanz, Mannheim. – Lempertz,
Köln, 12.11.1975, Lot 206. – Sammlung
Dr. Hinrich Bischoff, Bremen. – Nord-
deutsche Privatsammlung.

€ 20 000 – 25 000

Kaum ein anderer flämischer Meister seiner Zeit hat so häufig das dornen-
gekrönte Antlitz Christi in naher Ansicht und im runden Format ausge-
führt wie Aelbert Bouts. Diese Bilder sind das unmittelbare Vorbild für das
vorliegende kleine Werk. Aelbert war ein Sohn des bedeutenden Dierick
Bouts des Älteren und Bruder des Dierick Bouts des Jüngeren.
Das Dürermonogramm ist eine spätere Hinzufügung.
Ein aktueller Untersuchungsbericht des Labors für kunsttechnologische
Untersuchungen der Technischen Hochschule Köln liegt vor.

*Hardly any other Flemish master of his time executed the thorn-crowned
face of Christ in close-up view and in a round format as frequently as Ael-
bert Bouts. These paintings are the direct model for the present small work.
Aelbert was a son of the important Dierick Bouts the Elder and brother of
Dierick Bouts the Younger. The Dürer monogram is a later addition.
A recent analysis report by the Laboratory for Art Technological Research at
the Technical University of Cologne is available.*

FLÄMISCHER MEISTER

des 16. Jahrhunderts

FLEMISH SCHOOL

16th century

1006 DER HEILIGE CHRISTOPHORUS TRÄGT DAS CHRISTUSKIND

Öl auf Holz. 30 x 39 cm.

SAINT CHRISTOPHER CARRYING THE CHRIST CHILD

Oil on panel. 30 x 39 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgischer Privatbesitz.

€ 25 000 – 30 000

Christophorus, der mittelalterliche Heilige der Fürbitte, wurde von zahlreichen Malern dargestellt. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts glaubte ein Großteil der Bevölkerung, dass das Böse durch den Blick auf das Abbild des mythischen Christophorus abgewendet werden könne.

Die spektakuläre Landschaft mit ihren schroffen Felsformationen orientiert sich an Kompositionen gleichen Themas von Joachim Patinir (um 1480 Dinant oder Bouvignes – vor 1524 Antwerpen). Patinir gilt als der erste Landschaftsmaler der Niederlande. Wie bei Patinir ist die vorliegende Landschaft in der Vogelperspektive gemalt, die es erlaubt, die Landschaft in all ihren Aspekten zu entfalten.

St Christopher, the medieval saint of intercession, was depicted by numerous painters. At the beginning of the 16th century, a large proportion of the population believed that evil could be averted by looking at the image of the mythical St Christopher.

This spectacular landscape with its rugged rock formations is modelled on compositions of the same subject by Joachim Patinir (around 1480 Dinant or Bouvignes – before 1524 Antwerp). Patinir is considered the first landscape painter in the Netherlands. As in Patinir's work, the present landscape is painted from a bird's eye view, which allows the landscape to unfold in all its aspects.



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

LUCAS CRANACH
THE ELDER and workshop
1472 Kronach – 1553 Weimar

1007 CHRISTUS ALS SCHMERZENS-
MANN
Öl auf Holz. 83 x 55,5 cm (oben
abgerundet).

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

Gutachten *Certificate*
Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, Diana
Blumenroth, CICS, TH Cologne, technical
analysis report 23-0549, 18.7.2023.

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

€ 150 000 – 160 000

Diese Darstellung des Schmerzensmanns stellt gemäß Prof. Dr. Gunnar Heydenreich "ein qualitativ hochwertiges Werk von Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt" dar, das zwischen 1537 und 1540 entstanden ist (Gutachten vom 18.7.2023). Das Werk, so Heydenreich, zeichne sich "in wesentlichen Bereichen (Hände, Gesicht, Augen, Dornenkrone...) durch eine hohe malerische Qualität aus." Die materialtechnischen Untersuchungen haben überdies ergeben, dass wesentliche Merkmale des Bildträgers anderen authentischen Werken der Werkstattproduktion entsprechen und es sich bei der Bildgröße um das häufig verwendete Standardformat "D" handelt. Im Hinblick auf die Unterzeichnung des Gemäldes heißt es: Die "mit einem trockenen Medium frei gezeichnete Kompositionsanlage auf dem Malgrund lässt sich in ähnlicher Form auf anderen Werken Lucas Cranachs d. Ä. erkennen". Christus zeigt sich dem Betrachter mit seinen Wundmalen, mit leidendem Antlitz, auf einer Steinbrüstung sitzend und mit seinem von der Geißelung gezeichneten Körper. Die Hände hängen kraftlos herab, in der Linken hält er Rute und Geißel, sodass die Wundmale sichtbar werden. Der Schmerzensmann als Einzelfigur – ohne Assistenzfiguren und ohne Beiwerk – stellt die intensivste Umsetzung dieses Bildthemas im Œuvre Cranachs dar. Hier ist die Zwiesprache zwischen dem leidenden Christus – mit den Wunden der Kreuzigung, aber lebend – und dem Betrachter unmittelbar. Die Ikonografie des Schmerzensmanns nimmt seit dem Mittelalter eine zentrale Bedeutung in der christlichen Kunst ein und ist bis in die Reformationszeit – auch bei den Protestanten – weit verbreitet, erst im Laufe des 16. Jahrhunderts verliert sie an Beliebtheit. Unter Lucas Cranach erfährt die Darstellung noch einmal eine letzte große Blüte, der Künstler widmet sich ihr immer wieder, sowohl für Altar- wie auch für Andachtsbilder, vor allem um 1515 und dann wieder in den Jahren nach 1537, in die auch diese Tafel datiert wird.

For the English text see the following page.



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



Professor Gunnar Heydenreich describes this depiction of Christ as the Man of Sorrows as “a high-quality work by Lucas Cranach the Elder and his workshop”, which was created between 1537 and 1540 (certificate dated 18.7.2023). The work, according to Heydenreich, is characterised “by a high painterly quality in essential areas (the hands, face, eyes, crown of thorns...)”. Technical analyses of the materials used have also revealed correspondences to other authentic works by Cranach’s workshop, as well as the fact that the picture is painted on a support of the standard format “D”, which was frequently used. With regard to the underdrawing, Professor Heydenreich states that the “composition was freely drawn with a dry medium onto the ground, as can be seen in a similar form in other works by Lucas Cranach the Elder”. In the work, Christ reveals Himself to the viewer with His stigmata and a suffering countenance, sitting on a stone parapet. His body shows the marks of his recent scourging, and His hands hang limply, as He holds a rod and scourge in His left hand so that the stigmata are still visible. The Man of Sorrows as a single figure – without assisting figures or attributes – is the most intense realisation of this pictorial theme in Cranach’s oeuvre. Here, the dialogue between the suffering Christ – alive, but with the wounds of the crucifixion – and the viewer is most immediate. The iconography of the Man of Sorrows played a central role in Christian art throughout the Middle Ages and was widespread until the Reformation period – even among Protestants – only losing popularity in the course of the 16th century. The depiction experienced a last great flowering under Lucas Cranach. The artist approached the theme numerous times, for church altarpieces as well as devotional pictures, especially in the time around 1515 and then again in the years after 1537, when this panel is dated.



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



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

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

1008 PORTRÄT MARTIN LUTHER

Bezeichnet und datiert Mitte links mit dem Schlangensignet zwischen den beiden Ziffernpaaren 15 und 32.

Öl auf Holz. 19,1 x 14,8 cm.

PORTRAIT OF MARTIN LUTHER
Inscribed and dated centre left with the snake signet between the numbers 15 and 32.

Oil on panel. 19.1 x 14.8 cm.

Provenienz *Provenance*
Seit drei Generationen in Familienbesitz.

€ 40 000 – 45 000

Lucas Cranach d. Ä. war ein überzeugter Anhänger der Reformation und mit Martin Luther persönlich eng befreundet. Die protestantische Bewegung prägte sowohl das persönliche als auch das künstlerische Leben des Künstlers in hohem Maße. Erste Porträts des Reformators entstanden in der Cranach-Werkstatt bereits um 1520 und in den Folgejahren wurden unterschiedliche Bildnistypen entwickelt, die ihn als Junker Jörg, Mönch oder Gelehrten mit und ohne Doktorhut zeigen. Es sind diese Porträts von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt, die bis heute unsere Vorstellung vom Aussehen Luthers prägen.

Das vorliegende Gemälde zeigt Luther mit einem schwarzen Baret. Er schaut zur Seite und nicht mehr wie bei früheren Bildnissen zum Betrachter. Dieser Porträttypus wurde ab 1530 ausgebildet, unser 1532 datiertes Werk ist also ein sehr frühes Beispiel für diesen Porträttypus. Prof. Dr. Gunnar Heydenreich hat unser Gemälde in einem Untersuchungsbericht vom 15. Mai 2023 aufgrund technologischer und stilistischer Befunde der Cranach-Werkstatt zugeordnet. Darüber hinaus sieht er Indizien, die für eine Zuschreibung an Hans Cranach (um 1513-1537) sprechen, den ältesten Sohn und Schüler von Lucas Cranach d. Ä. und älteren Bruder von Lucas Cranach d. J. Wie dieser wurde auch Hans Cranach bereits in jungen Jahren Mitarbeiter in der Wittenberger Werkstatt seines Vaters und seine Werke lassen sich von denen des Vaters kaum unterscheiden. Auf einer Italienreise ist er 1537 sehr jung in Bologna gestorben. Sein jüngerer Bruder Lucas Cranach d. J. dürfte infolge dieses Ereignisses zum engsten Mitarbeiter seines Vaters aufgestiegen sein.

Lucas Cranach the Elder was a staunch supporter of the Reformation and a close personal friend of Martin Luther. The Protestant movement had a major influence on both the artist's personal and artistic life. The first portraits of the Reformer were created in the Cranach workshop as early as 1520 and in the years that followed, different types of portraits were developed, showing him as Junker Jörg, a monk or a scholar with and without a doctor's hat. It is these portraits by Lucas Cranach the Elder and his workshop that still shape our perception of Luther's appearance today.

This painting shows Luther with a black beret. He is looking to the side and no longer towards the viewer as in earlier portraits. This type of portrait was developed from 1530 onwards, meaning our work, dated 1532, is a very early example of this type of portrait. In an examination report dated 15 May 2023, Professor Gunnar Heydenreich attributed our painting to the Cranach workshop on the basis of technological and stylistic findings. He also sees evidence in favour of an attribution to Hans Cranach (c. 1513-1537), the eldest son and pupil of Lucas Cranach the Elder and older brother of Lucas Cranach the Younger. Like the latter, Hans Cranach became an employee in his father's Wittenberg workshop at a young age and his works can hardly be distinguished from those of his father. He died very young in Bologna in 1537 while travelling in Italy. His younger brother Lucas Cranach the Younger then rose to become his father's closest collaborator.



Originalgröße/Original size

FLÄMISCHER MEISTER

des 16. Jahrhunderts

FLEMISH SCHOOL

16th century

1009 DER HEILIGE HUBERTUS,
SCHUTZPATRON DER JÄGER

Öl auf Holz. 42,5 x 35.

*ST HUBERT, PATRON SAINT OF
HUNTERS*

Oil on panel. 42.5 x 35 cm.

Provenienz *Provenance*
Italienische Privatsammlung.

€ 20 000 – 25 000

Diese Darstellung des betenden hl. Hubertus vor einer Waldlandschaft wurde durch intensives Studium nach der Natur vorbereitet. In feintoniger Malweise wird das üppige, teils verschattete, teils hell beleuchtete Laub wiedergegeben. Durch den Kontrast zwischen Hubertus' konzentrierter Anbetung des zwischen den Hirschhörnern platzierten Kruzifixes und dem Aufruhr um ihn herum – dem links im Bildfeld hineinlaufendes Jagdmittstreiter mit Pferd und dem in die Richtung der Betrachtenden laufenden Hund – wird die Spannung im Bild gesteigert. Wie die Etiketten auf der Rückseite beweisen, war die Holztafel auf einer der acht zwischen 1959 und 1975 im Palazzo Strozzi veranstalteten Messen der Florentiner Biennale d'Antiquariato ausgestellt. Verso: Oben rechts zwei Etiketten; das obere rechteckige, in Blau, mit Resten eines Stempels in Rot, darin Beschriftung und handschriftlich eingetragene Nummerierung „Mostra Nazionale Antiquaria / Città di Firenze Palazzo Strozzi / 103“. Darunter runder Stempel in Braun mit der gleichen Beschriftung und Nummerierung.

This depiction of St Hubert praying in a forest landscape was prepared through intensive study of nature. The lush, partly shaded, partly brightly lit foliage is rendered in subtle tones. The contrast between Hubert's intense adoration of the crucifix between the stag's horns and the turmoil around him – the hunter with his horse running into the left of the picture and the dog running in the direction of the viewer – heightens the tension in the work. As evidenced by the labels on the back, this panel was shown at one of the eight exhibitions of the Florentine Biennale d'Antiquariato held at the Palazzo Strozzi between 1959 and 1975.

Verso: Two labels in the upper right; the uppermost rectangular, in blue, with remnants of a red stamp, therein inscribed and numbered by hand "Mostra Nazionale Antiquaria / Città di Firenze Palazzo Strozzi / 103". Below it a round brown stamp with the same inscription and number.



JEAN DE SAIVE

1540 Namur – 1611 Namur

1010 PORTRÄT DES ALESSANDRO FARNESE, HERZOG VON PARMA UND GOUVERNEUR DER SPANISCHEN NIEDERLANDE

Öl auf Kupfer. 9,8 x 7,3 cm.

In einem Holzrahmen mit Akanthusblättern.

PORTRAIT OF ALESSANDRO FARNESE, DUKE OF PARMA AND GOVERNOR OF THE SPANISH NETHERLANDS

Oil on copper. 9.8 x 7.3 cm.

In an acanthus leaves wooden frame.

Provenienz *Provenance*
Europäische Adelsfamilie.

Literatur *Literature*
Riccardo Lattuada: Alessandro Farnese, un grande condottiero in miniatura, il Duca di Parma e Piacenza. *Ritratto da Jean Saive*. Ausstellungskatalog Biffi Arte, Piacenza 2016.

€ 80 000 – 120 000

Das kleine Bild, kostbar eingefasst in einem prächtigen Rahmen des achtzehnten Jahrhunderts, ist eines der seltenen Porträts des Alessandro Farnese, das während seiner schwierigen, gleichwohl erfolgreichen Jahre als Gouverneur von Flandern entstanden ist. Bis 2005 befand sich das Miniaturbildnis im Besitz der Familie von Savoyen. 2016 wurde es im Rahmen einer Ausstellung in Piacenza von Riccardo Lattuada publiziert.

Für die überzeugende Zuschreibung an den flämischen Maler Jean de Saive stützt sich Lattuada auf drei weitere von ihm signierte Bildnisse des Alessandro Farnese. Es sind drei überlebensgroße ganzfigurige Darstellungen, die sich in der Galleria Nazionale von Parma, im Museo Stibbert in Florenz sowie in einer belgischen Privatsammlung befinden (Lattuada, op. cit., S. 23, Abb. 9, 10 und 11). Letzteres ist 1581 datiert und dürfte das erste der drei Fassungen sein. Die Gesichtszüge des noch jungen Gouverneurs sind denen auf unserem Bild so ähnlich, dass eine zeitlich nahe Entstehung anzunehmen ist. Noch trägt Farnese nicht den Orden des Goldenen Vlieses, den er 1585 vom spanischen König Philipp II. für seine Verdienste in Flandern erhielt.

Im Jahre 1581 haben sich sowohl Alessandro Farnese als auch der Maler Jean de Saive in Namur aufgehalten und es ist sehr wahrscheinlich, dass zumindest die zwei ersten Bildnisse hier entstanden sind. Saives Bildnisse des aus altem italienischem Adel stammenden Gouverneurs sind die repräsentativsten, die während seiner Zeit in Flandern entstanden sind. Dies zeigt, dass Jean de Saive nicht nur ein „Concierge du vignoble de la Cour de Bruxelles“ war, sondern auch ein geschätzter Maler, der die Wünsche seines Auftraggebers voll und ganz erfüllen konnte. Darüber hinaus besteht kein Zweifel daran, dass wir das Aussehen des noch jungen Alessandro Farnese dank der Werke Jean de Saives – darunter auch anhand des hier vorliegenden – besser kennenlernen können. Der prächtige Rahmen, in dem wir das Gemälde heute bewundern, zeugt von der Bedeutung, die ihm beigemessen wurde.

Alessandro Farnese hat seine italienische Heimat nie mehr gesehen. Nach dem Tod seines Vaters 1586 bat er um Erlaubnis, sein väterliches Erbe antreten zu dürfen, was von Philipp II. aber abschlägig beschieden wurde, da er ihn in den Niederlanden nicht ersetzen konnte. Nach der Ermordung des französischen Königs Heinrich III. im Dezember 1589 wurde er nach Frankreich beordert. Dort unterstützte er ab 1590 die katholische Opposition im Kampf gegen Heinrich IV. und starb 1592 bei der Belagerung von Arras.

For the English text see the following page.



The small picture, sumptuously housed in a magnificent eighteenth-century frame, is one of the rare portraits of Alessandro Farnese painted during his difficult but successful years as governor of Flanders. The miniature portrait was owned by the Savoy family until 2005. In 2016, it was published by Riccardo Lattuada as part of an exhibition in Piacenza.

Lattuada's convincing attribution to the Flemish painter Jean de Saive is based on three other portraits of Alessandro Farnese signed by him. These are three larger-than-life, full-length portraits, which are in the Galleria Nazionale in Parma, the Museo Stibbert in Florence and in a Belgian private collection respectively (R. Lattuada, op. cit., p. 23, figs. 9, 10 and 11). The latter is dated 1581 and is probably the first of the three versions. The facial features of the still young governor are so similar to those in our picture that it can be assumed that it was painted close to this date. Farnese is not yet wearing the Order of the Golden Fleece, which he received from King Philip II of Spain in 1585 for his services in Flanders.

In 1581, both Alessandro Farnese and the painter Jean de Saive were in Namur and it is very likely that at least the first two portraits were created there. Saive's portraits of the governor, who came from the old Italian aristocracy, are the most representative that were painted during his time in Flanders. This shows that Jean de Saive was not just a 'concierger du vignoble de la Cour de Bruxelles', but a valued painter who was able to fulfil his patron's wishes to the full. Moreover, there is no doubt that it is thanks to the works of Jean de Saive – including this one – that we can get to know the young Alessandro Farnese better. The splendid frame in which we admire the painting today bears witness to the importance that was attached to it.

Alessandro Farnese never saw his Italian homeland again. After the death of his father in 1586, he asked for permission to take up his paternal inheritance, but was refused by Philip II as he was unable to replace him in the Low Countries. After the assassination of the French King Henry III in December 1589, he was ordered to France. From 1590, he fought there in support of the Catholic opposition against Henry IV. He died at the siege of Arras in 1592.

MICHEL COXCIE I,
zugeschrieben

1499 Mechelen – 1592 Antwerpen

MICHEL COXCIE I,
attributed to

1499 Mechlin – 1592 Antwerp

1011 VERKÜNDIGUNG AN MARIA

Öl auf Holz. 109 x 70 cm.

Auf dem alten Rahmen bezeichnet:
Meester van het Johanes-Altar +/- 1475.

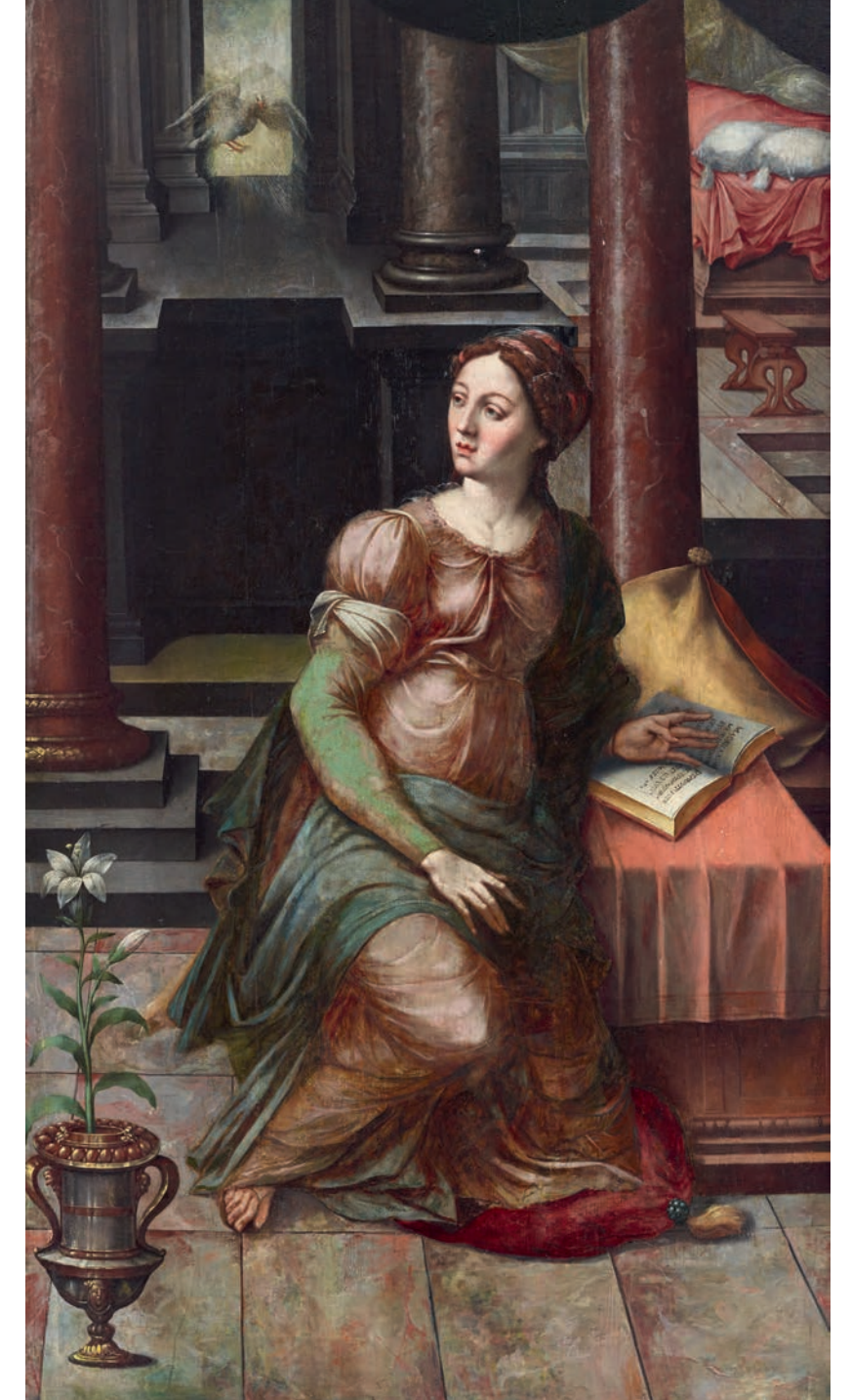
THE ANNUNCIATION

Oil on panel. 109 x 70 cm.

*Inscribed on the older frame:
Meester van het Johanes-Altar +/- 1475.*

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000



Bei vorliegender Tafel mit der Darstellung der Verkündigung an Maria handelt es sich vermutlich um den Flügel eines Diptychons oder eines Triptychons. Die zweite Tafel dürfte den Erzengel Gabriel gezeigt haben. Auf der Rückseite sind Reste einer Figur zu erkennen.

This panel depicting the Annunciation was probably the wing of a diptych or a triptych. The second panel probably depicted the archangel Gabriel. The remains of a figure can be discerned on the reverse.

PIETER BRUEGHEL D. J.

1564 Brüssel – 1637/1638 Antwerpen

**PIETER BRUEGHEL
THE YOUNGER**

1564 Brussels – 1637/1638 Antwerp

1012 WINTERLICHE DORFLAND-
SCHAFT MIT GASTHAUS
ZUM SCHWAN

Signiert und datiert unten rechts:
P. Breughel 1620.

Öl auf Holz (parkettiert). 47 x 63 cm.

*WINTER VILLAGE LANDSCAPE
WITH "THE SWAN" TAVERN*

*Signed and dated lower right:
P. Breughel 1620.*

Oil on panel (parquetted). 47 x 63 cm.

Provenienz *Provenance*

Galerie Scheidwimmer, München, 1970. –
Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Klaus Ertz: Pieter Brueghel der Jünge-
re, Lingen 1988/2000, Bd. II, S. 828, Nr.
E1148, Abb. 634.

€ 250 000 – 300 000



Pieter Brueghel d. J. ist unter den Söhnen des berühmten Bauern-Brueghel nicht nur der älteste, sondern auch derjenige, der am nachhaltigsten das väterliche Genre fortsetzte und, wie Klaus Ertz bemerkte, damit zur Verbreitung seines Ruhmes beitrug. Er war erst fünf Jahre alt, als der bedeutende Vater starb, und so erlernte Pieter d. J. den Beruf des Malers nicht von ihm, sondern wahrscheinlich von Gillis van Coninxloo. Der entscheidende Ausgangspunkt für sein Schaffen jedoch, die wichtigste Inspirationsquelle für seine Motive und seinen Stil blieb stets das vom Vater hinterlassene Werk, insbesondere das grafische. Denn die meisten, damals schon außerordentlich gefragten Gemälde des Vaters befanden sich zu diesem Zeitpunkt schon in Sammlungen außerhalb Flanderns. Einer der größten Sammler der Werke Pieter Brueghels d. Ä. war seinerzeit Kaiser Rudolf II.

Auch unser Gemälde ist ohne diese Quelle nicht denkbar, wirkt es doch wie ein Nachhall des 50 Jahre früher entstandenen großartigen Monatsbildes des Januars aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien: Das dunkle Gitterwerk der laublosen Bäume, das fahle Winterlicht, das zugefrorene Wasser, die Schneedecken auf den Dächern, die bäuerlichen Figuren – alle Elemente sind auf diesem Meisterwerk bereits vorgeprägt. Allerdings ist die Komposition des Jüngeren etwas kleinteiliger und der reine Genrecharakter seines Gemäldes ausgeprägter.

Von einem etwas erhöhten Standpunkt blickt der Betrachter auf ein winterliches Dorf entlang eines zugefrorenen Baches. Auf der linken Seite befindet sich ein ungewöhnlicher Zentralbau, der anhand seines Schildes als Gasthaus zum Schwan zu erkennen ist. Auf der anderen Seite des Baches ducken sich dicht bei dicht die schneebedeckten Häuser. Da und dort sieht man eine einsame Gestalt, während im Vordergrund zwei kleine Figurengruppen ins Auge fallen, darunter links ein streitendes Bauernpaar sowie auf dem Eis zwei Landsknechte mit ihren Hunden.

Klaus Ertz listet insgesamt vier Versionen dieser Komposition auf, die sich nur leicht voneinander unterscheiden. Ihre Entstehungsdaten liegen alle Anfang der 1620er Jahre, wobei unser 1620 datiertes Bild das früheste ist (K. Ertz, a. a. O., Nr. 1149, 1150 und 1151).

Pieter Brueghel the Younger was the eldest son of the famous "Peasant Brueghel". He was the one of his sons who followed his father's genre most closely. As Klaus Ertz remarks, this increased his fame posthumously. He was only five years old when his famous father passed away, so it is thought that Gillis van Coninxloo instructed the young Pieter Brueghel instead. Despite this, his father's significant oeuvre remained the most important source of inspiration for Pieter the Younger's style and motifs. Much of this inspiration had to be derived from prints, as the majority of his father's highly sought-after paintings were already housed in collections outside of Flanders.

At that time, Emperor Rudolf II was one of the most avid collectors of Pieter Brueghel the Elder's works. It would not have been possible to paint the present panel without this source, as it is clearly inspired by the "January" composition from a series of the twelve months painted 50 years before and kept in the Kunsthistorisches Museum in Vienna. The dark silhouettes of bare-branched trees, the pale winter light, the frozen water, the snow-topped rooftops, and rustic figures are all present in this earlier masterpiece. But Pieter the Younger's composition is slightly more crowded, and with more prominent genre elements.

We look down upon a winter village scene with a frozen stream running through it. The unusual round structure on the left bank is recognisable by its painted sign as the "Swan" tavern. On the opposite bank, cottages huddle together beneath a blanket of snow. The scene is populated by just a few lonely, but in the lower left we also see a peasant couple arguing and two soldiers with their dogs.

Klaus Ertz lists four slightly differing versions of this composition, all painted in the early 1620s, of which the present work, dated 1620, is the earliest (K. Ertz, op. cit., no. 1149, 1150, and 1151).



JOHANN KÖNIG

1586 Nürnberg – 1642 Nürnberg

1013 CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN

Signiert unten rechts: Johan: König fec.

Öl auf Kupfer. 23 x 33,5 cm.

CHRIST AND THE SAMARITAN WOMAN AT THE WELL

Signed lower right: Johan: König fec.

Oil on copper. 23 x 33,5 cm.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Rudolf Doerr. – Douwes Fine Art, Amsterdam. – Slg. Hinrich Bischoff, Bremen. – Norddeutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*
Als Leihgabe im Wallraf-Richartz Museum bis 2006.

Literatur *Literature*
W. Drost: Adam Elsheimer und sein Kreis, Potsdam 1933, S. 161 (Bemerkung zu der Berliner Variante). – E. Mai (Hrsg.): Das Kabinett des Sammlers, Köln 1993, S. 150-152, Nr. 60, m. Abb. – A. Tacke: Die deutschen Gemälde des 17. Jahrhunderts: Kritischer Bestandskatalog, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Petersberg 2020, S. 169-70, m. Abb.

€ 50 000 – 70 000

Vorliegendes Gemälde „Christus und die Samariterin“ dürfte bald nach Königs Rückkehr aus Rom in Augsburg entstanden sein. Gode Krämer datiert die Kupfertafel früher als eine 1620 datierte Version des Themas „Landschaft mit Christus und der Samariterin“ (Abb. 1) in der Berliner Gemäldegalerie (Inv.-Nr. 1941). In der undatierten Fassung „ist noch wesentlich mehr südliche Landschaft spürbar [...] die Ruine ist authentischer und entspricht den Fernlandschaften, die ich um 1614-17 datieren würde.“ (schriftl. Mitteilung vom 19. März 2024). Die Landschaft in der Ferne ist aus lichten Strichen und Punkten in der bezeichnenden Manier Königs ausgeführt. Die Geschichte der Begegnung von Christus und der Samariterin am Brunnen (Joh. 4,1-30) wird im Berliner Gemälde eher entfernt im Mittelgrund der Landschaft gezeigt. Im vorliegenden Werk spielt die biblische Geschichte die Hauptrolle. Der Jakobsbrunnen ist in den Vordergrund gerückt. Die Frau lauscht der Predigt Christi und hat darüber den Krug vergessen, mit dem sie eigentlich Wasser aus dem Brunnen holen wollte. Die aus der Stadt kommenden Apostel nähern sich mit Erstaunen. Beide Landschaften muten italienisch an. Die Ruine mit ihren übereinandergestellten Rundbögen aus langgezogenen Ziegelsteinen erinnert an das aufgehende Mauerwerk einer römischen Thermenanlage. Als Vorlage dürfte König auf seine Handzeichnungen nach antiken Bauten in Rom zurückgegriffen haben.

Wir danken Dr. Gode Krämer für Hinweise zur Katalogisierung dieses Lots. Er wird das Gemälde in sein Werkverzeichnis der Gemälde Königs aufnehmen.

For the English text see the following page.



The present work „Christ and the Samaritan Woman“ was probably painted in Augsburg soon after König's return from Rome. Gode Krämer dates the painting on copper earlier than a version of the subject „Landscape with Christ and the Samaritan Woman“ (fig. 1) in the Berlin Gemäldegalerie (inv. no. 1941), which is dated 1620. In the undated version „there is much more of a southern landscape ... the ruin is more authentic and corresponds to the distant landscapes, which I would date to around 1614-17.“ (written communication of 19 March 2024). The landscape in the distance is executed with light strokes and dots in König's characteristic manner. In the Berlin painting, the story of the encounter between Christ and the Samaritan woman at the well (John 4:1-30) is shown rather remotely in the middle ground of the landscape. In the present work, the biblical story plays the main role. Jacob's well is placed in the foreground. The woman is listening to Christ's sermon and has forgotten the jug with which she actually wanted to fetch water from the well. The apostles coming from the city approach with astonishment.

Both landscapes have an Italian atmosphere. The ruin with its stacked round arches made of oblong bricks is reminiscent of the masonry of a Roman thermal bath complex. König probably used his drawings of ancient buildings in Rome as a model.

We would like to thank Dr Gode Krämer for his kind support in cataloguing this lot. He will include the picture in his catalogue raisonné of König's paintings.



Abb. 1/Ill. 1: Landschaft mit Christus und der Samariterin / *Christ and the Samaritan Woman*, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin
© bpk / Gemäldegalerie, SMB / Christoph Schmidt.



ANTON MOZART

1573 Augsburg – 1625 Augsburg

1014 WEITE LANDSCHAFT MIT FLÖSSERN

Monogrammiert unten rechts: AM.

Öl auf Holz. 35 x 45,5 cm.

*EXTENSIVE LANDSCAPE
WITH RAFTERS*

Monogrammed lower right: AM.

Oil on panel. 35 x 45.5 cm.

€ 25 000 – 35 000

Im Vergleich zu seinen Augsburger Zeitgenossen Hans Rottenhammer, Johann König oder Mathias Kager, ist das Werk von Anton Mozart heute immer noch weitgehend unbekannt. Dabei war Mozart zu Lebzeiten ein gefeierter Künstler. Von Philipp Hainhofer wurde er als „hervorragender Landschaftsmaler“ (Rudelius-Kamholz) gerühmt. Hainhofer selbst war nicht nur ein berühmter Kunsttischler, sondern auch ein erfolgreicher Kunstagent, der Werke Mozarts unter anderem an den Herzog von Pommern-Stettin und Maximilian I. von Bayern vermittelte. Mozart war vor allem als Landschaftsmaler tätig. Seine Malerei ist von flämischen Einflüssen geprägt, allen voran von Pieter und Jan Brueghel dem Jüngeren sowie Lucas van Valckenborch. Mozart verarbeitet dabei diese Einflüsse auf seine eigene, durchaus persönliche Weise und offenbart sich als ein origineller und talentierter Künstler. Durch seine im Vergleich zu den Flamen etwas kleinteiligeren Kompositionen und der eigenwilligen Perspektive sind seine Werke gut von anderen Malern seiner Zeit zu unterscheiden – auch dieses Bild mit seiner komplexen Komposition. Mittels der lebendigen Farbgebung unterscheidet er Vorder- und Hintergrund, während der gewundene Fluss mit den Figuren auf einem Floß den Blick des Betrachters in die Ferne lenkt.

Compared to his Augsburg contemporaries Hans Rottenhammer, Johann König and Mathias Kager, the work of Anton Mozart is still largely unknown today. Yet Mozart was a celebrated artist during his lifetime. He was praised by Philipp Hainhofer as an “outstanding landscape painter” (Rudelius-Kamholz). Hainhofer himself was not only a famous cabinetmaker, but also a successful art agent who brokered works by Mozart to the Duke of Pomerania-Stettin and Maximilian I of Bavaria, among others. Mozart was primarily active as a landscape painter. His painting was characterised by Flemish influences, above all Pieter and Jan Brueghel the Younger and Lucas van Valckenborch, but Mozart processed these influences in his own, thoroughly personal way and revealed himself to be an original and talented artist. Due to his somewhat more detailed compositions compared to the Flemings and the unconventional perspective, his works are easily recognisable from other painters of his time – even in this painting with its complex composition. He uses vivid colours to distinguish between foreground and background, while the winding river with the figures on a raft draws the viewer’s gaze into the distance.



DAVID VINCKBOONS

1576 Mecheln – 1631/33 Amsterdam

1015 TAVERNENSZENE
„BOERENVERDRIET“ ODER
„DES BAUERN LEID“
Öl auf Holz. 21 x 31,2 cm.

TAVERN SCENE
“BOERENVERDRIET” OR
“PEASANT SORROW”

Oil on panel. 21 x 31.2 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 70 000 – 90 000

David Vinckboons hat das Leid der niederländischen Landbevölkerung, die von spanischen Soldaten gequält und getötet wurde („Boerenverdriet“ oder „Bauernleid“) mehrfach thematisiert. Seit 1568 befanden sich die aufständischen Niederlande im Krieg mit Spanien, dem Achtzigjährigen Krieg. Vinckboons und seine Familie waren selbst Opfer dieses Krieges und flohen 1585 aus dem von den Spaniern besetzten Antwerpen in die nördlichen Niederlande.

Als inhaltliche Pendant schuf Vinckboons Darstellungen von Bauern, die sich zum Gegenschlag entschlossen haben und die Soldaten und ihr Gefolge aus ihren Häusern vertreiben („Boerenvreugd“ oder „Bauernfreud“). Auch in vorliegender Komposition stellt sich der Maler auf die Seite der leidenden Bevölkerung. Gezeigt wird eine Taverne, in der sich eine reich gekleidete Gesellschaft mit Essen und Trinken verwöhnen lässt. Es könnte sich um eine Familie der spanischen Besatzer handeln, die auf Kosten der Landbevölkerung feiert. Ein armer Mann, der einen Korb trägt, wird unter Androhung von Gewalt aus dem Raum gewiesen. Im Vordergrund kniet vor einer mit Schmuck und Geld gefüllten Kiste eine bettelnde Frau und fleht um Almosen.

Vorliegendes Gemälde „Bauernleid“ dürfte ein Pendant gehabt haben, das die „Bauernfreud“ darstellt, so wie es der Fall ist bei einer nahezu identischen Version aus dem Jahr 1609 mit ähnlichen Maßen. Bei diesen beiden Tafeln, die sich 2005 im Kunsthandel befanden, könnte es sich um die früheste Version des Themas handeln (siehe Klaus Ertz: David Vinckboons, Lingen 2016, Nr. 160 und 161). Ein weiteres Bilderpaar befindet sich im Amsterdamer Rijksmuseum (Inv.-Nr. SK-A-1351 und -1352), ist aber aufgrund einer dendrologischen Untersuchung um 1619 oder später zu datieren und möglicherweise ein Werkstattbild (siehe Klaus Ertz, op. cit., Nr. 162 und 163, hier noch um 1609 datiert und mit voller Zuschreibung).

David Vinckboons repeatedly thematised the suffering of the Netherlandish rural population, who were tortured and killed by Spanish soldiers (“Boerenverdriet” or “Peasant Sorrow”). Starting in 1568, the rebellious Netherlands entered into the Eighty Years’ War with Spain. Vinckboons and his family were themselves victims of this war and fled from Spanish-occupied Antwerp to the northern Netherlands in 1585.

Vinckboons created counterparts depicting peasants who have decided to fight back and drive the soldiers and their entourage out of their homes (“Boerenvreugd” or “Peasant Joy”). In the present composition, the painter also takes the side of the suffering population. A tavern is shown in which a richly dressed company is being spoilt with food and drink. It could be a family of the Spanish occupiers celebrating at the expense of the rural population. A poor man carrying a basket is expelled from the room under threat of violence. In the foreground, a begging woman kneels in front of a box filled with jewellery and money and pleads for alms.

The present painting “Peasant Sorrow” may have had a counterpart depicting the “Peasant Joy”, as is the case with an almost identical version from 1609 with similar dimensions. These two panels, which were on the art market in 2005, may be the earliest version of the subject (see Klaus Ertz: David Vinckboons, Lingen 2016, nos. 160 and 161). There is another pair of paintings in the Amsterdam Rijksmuseum (inv. nos. SK-A-1351 and -1352), but these have been dated to around 1619 or later on the basis of dendrological examination and were possibly painted by the artist’s workshop (see Klaus Ertz, op. cit., nos. 162 and 163, here still dated around 1609 and with full attribution).



SEBASTIAAN VRANCX

1573 Antwerpen – 1647 Antwerpen

1016 VERSAMMLUNG VON SOLDATEN AUF EINER WALDLICHTUNG VOR EINER KAPELLE

Öl auf Holz. 45,2 x 66,2 cm.

*SOLDIERS MEET IN A FOREST
CLEARING IN FRONT OF A CHAPEL*

Oil on panel. 45.2 x 66.2 cm.

Provenienz *Provenance*

Österreichische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Alte Galerie, Universalmuseum Joanneum

Graz/Schloss Eggenberg, Leihgabe;

April 2019 bis November 2023.

€ 60 000 – 70 000

Die Komposition zeigt eine Gruppe von Reitern und Fußsoldaten, entweder Berufssoldaten oder lokale Milizen, die sich in einer flämischen Landschaft auf einer Waldlichtung versammelt hat. Darunter befinden sich Kürassiere, Arkebusier, Musketiere und Piekeniere. Das sehr gut erhaltene Tafelbild ist ein exzellentes Beispiel für die militärische Genremalerei, für die Sebastiaan Vrancx so berühmt war. Vermutlich war es seine militärische Erfahrung als Offizier und späterer Hauptmann der Antwerpener Stadtgarde, die es Vrancx ermöglichte, Kleidung und Ausrüstung von Soldaten und deren kriegerische Handlungen so detailliert wie auf diesem Gemälde darzustellen.

Vrancxs vielfiguriges, 1617 datiertes „Heerlager“ in der Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. HK-334) ist mit vorliegendem Gemälde kompositorisch eng verwandt und ein Anhaltspunkt für eine mögliche Datierung. Möglicherweise entstand das Gemälde noch vor 1617, als die Antwerpener Tafelmalerzunft auf der Rückseite von Tafeln das Wappen der Stadt (zwei Hände und eine Zitadelle) als Qualitätsmerkmal einführte. Dieser Brandstempel fehlt auf der Rückseite der Tafel. Eine weitere Version des Themas mit dem Titel „Reiterei und Fußvolk vor einer Kapelle“ befindet sich in Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Gemäldeammlung (Inv.-Nr. SG 715). Dieses Tafelbild mit etwas kleineren Maßen ist mit SV monogrammiert (auf dem Pferd in der Mitte). Der befehlende Offizier auf dem Schimmel in der Bildmitte ist in der Gothaer Version durch einen geharnischten Ritter ersetzt, ansonsten sind die beiden Bilder nahezu identisch. Die zentrale Gruppe der vier Reiter mit dem geharnischten Offizier auf dem Schimmel ist zusammen mit den beiden rechts davon lagernden Soldaten ein bei Vrancx wie auch bei David Vinckboons wiederkehrendes Motiv. Es kann angenommen werden, dass Vrancx diese Komposition von seinem Amsterdamer Zeitgenossen übernommen hat. Klaus Ertz hat in seiner Monographie mehrere dieser Kompositionen Vinckboons mit dem Titel „Waldlichtung mit Vorbereitung auf einen Überfall“ aufgeführt (K. Ertz: David Vinckboons, Lingen 2016, Nr. 47-52). Vrancx hat diese zentrale Gruppe in einigen meist hochformatigen Gemälden wiederholt (vgl. z.B. Dulwich Picture Gallery, Inv.-Nr. DPG356).

Es stellt sich die Frage, ob Vrancx in diesem Bild ein konkretes historisches Ereignis dargestellt hat. Joost Vander Auwera, der die Zuschreibung an Vrancx bestätigt hat (schriftl. Mitteilung vom 12.3.2024) verneint dies. Gemälde von Vrancx sind größtenteils erfundene Szenarien ohne topographischen Bezug auf einen bestimmten historischen Vorgang mit anonymen Befehlshabern.

For the English text see the following page.



The composition shows a group of horsemen and foot soldiers, either professional soldiers or local militia, gathered in a forest clearing in a Flemish landscape. Among them are curassiers, arkebussiers, musketeers and piekeniers. This very well-preserved panel painting is an excellent example of the military genre painting for which Sebastian Vrancx was so famous. It was probably his military experience as an officer and later captain of the Antwerp City Guard that enabled Vrancx to describe the clothing and equipment of soldiers and their military actions in such detail as in this painting.

Vrancx's multi-figure "Army Camp" in the Hamburger Kunsthalle (inv. no. HK-334), dated 1617, is closely related to the present painting in terms of composition and provides a clue to a possible date. The painting may have been created before 1617, when the Antwerp guild of panel makers introduced the city's coat of arms (two hands and a citadel) as a mark of quality on the reverse of panels. This brand is missing on the reverse of the panel. Another version of the theme entitled "Cavalry and Footmen in front of a Chapel" can be found in Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Gemäldesammlung (inv. no. SG 715). This panel painting with somewhat smaller dimensions is monogrammed SV (on the horse in the centre). The commanding officer on the white horse in the centre of the painting has been replaced by a knight in armour in the Gotha version, but otherwise the two paintings are almost identical. The central group of four horsemen with the officer in armour on the white horse, together with the two soldiers encamped to their right, is a recurring motif in both Vrancx's and David Vinckboon's work. It can be assumed that Vrancx adopted this composition from his Amsterdam contemporary. Klaus Ertz has listed several of these compositions by Vinckboons in his monograph entitled "Waldlichtung mit Vorbereitung auf einen Überfall" (K. Ertz: David Vinckboons, Lingen 2016, nos. 47-52). Vrancx repeated this central group in a number of mostly portrait-format paintings (cf. e.g. Dulwich Picture Gallery, inv./cat. no. DPG356). The question arises as to whether Vrancx depicted a specific historical event in this painting. Joost Vander Auwera, who confirmed the attribution to Vrancx (written communication dated 12 March 2024), denies this. Paintings by Vrancx are largely invented scenarios with no topographical reference to a specific historical event with anonymous



SEBASTIAAN VRANCX

1573 Antwerpen – 1647 Antwerpen

1017 DIE RÜCKKEHR VOM MARKT

Öl auf Holz. 45,5 x 66,5 cm.

RETURN FROM THE MARKET

Oil on panel. 45.5 x 66.5 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 30 000 – 40 000

Bei vorliegendem Landschaftsbild dürfte es sich um ein Frühwerk von Sebastian Vrancx handeln. Die frühe Periode des Künstlers ist noch wenig bekannt. Die Figuren stammen laut Joost Vander Auwera eindeutig von Vrancx. Möglicherweise ist das Werk noch vor 1608 entstanden (schriftliche Mitteilung vom 8.11.2023). Das Gemälde weist viele schöne Details auf, die auf den späteren Stil des Meisters hinweisen. Vrancx wurde vor allem durch seine Schlachten- und Monatsbilder bekannt.

The present landscape is thought to be an early work by Sebastian Vrancx. Little is known as yet about the artist's early period. According to Joost Vander Auwera, the figures were clearly painted by Vrancx. The work may have been painted before 1608 (written correspondence, 8th November 2023).

The painting features many fine details which already allude to the artist's later style. Vrancx primarily became well known for his depictions of battles and allegories of the months.

SPANISCHER MEISTER

17. Jahrhundert

SPANISH SCHOOL

17th Century

- 1018 DIE HEILIGE FAMILIE
MIT DEM ERZENDEL MICHAEL
Öl auf Leinwand (doubliert). 171 x 110 cm.

*THE HOLY FAMILY
WITH ARCHANGEL MICHAEL*
Oil on canvas (relined). 171 x 110 cm.

€ 25 000 – 30 000

Der Maler dieser großen Altartafel, die Heilige Familie mit zwei Erzengeln und Cherubim darstellend, ist noch nicht identifiziert worden. Er dürfte aus Spanien stammen, wahrscheinlich aus dem Umfeld von Sevilla. Aufgrund der Typologie der Figuren, insbesondere bei dem Christkind, ist anzunehmen, dass ihm die Werke des späten Murillo bekannt waren. Murillos künstlerische Entwicklung beginnt mit einer starken Helldunkel-Malerei und endet in einem lichterfüllten, duftig goldenen Stil, der auch hier zu beobachten ist. Charakteristisch für die andalusische Kunst des späten 17. und frühen 18. Jahrhundert ist zudem der verspielte, volksnahe Charakter, mit dem der Maler auf die Passion Christi hinweist. Neben dem auf Stroh sitzenden Kind, das in seiner Hand ein hölzernes Kreuz hält, stellt er ein geflochtenes Körbchen mit den Passionswerkzeugen dar, den sogenannten „Arma Christi“, und darunter, fast beiläufig, eine Schlange als Hinweis auf die Erbsünde.

The painter of this large altarpiece, depicting the Holy Family with two archangels and cherubs, has not yet been identified. He probably comes from Spain, perhaps from the neighbourhood of Seville. Given the typology of the figures, especially the Christ Child, it can be assumed that he was familiar with the works of the late Murillo. Murillo's artistic development begins with a strong chiaroscuro style and ends in a light-filled, fragrant golden style, which can also be observed here. Characteristic of Andalusian art of the late 17th and early 18th centuries is also the playful, popular character with which the painter refers to the Passion of Christ. Next to the Child sitting on straw and holding a wooden cross in His hand, He places a weaved basket with the instruments of the Passion, the so-called "Arma Christi", and below it, almost casually, a snake as a reference to original sin.



LUCIO MASSARI

1569 Bologna – 1633 Bologna

1019 DER TRIUMPH DES DAVID

Öl auf Leinwand (doubliert). 72 x 97 cm.

THE TRIUMPH OF DAVID

Oil on canvas (relined). 72 x 97 cm.

Provenienz *Provenance*

Slg. L. Woolley, London. – Privatsammlung.

Literatur *Literature*

F. Zeri: La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti, 1959, S. 176-177, Nr. 300.

€ 25 000 – 30 000

Der Bologneser Maler Lucio Massari wurde zunächst in Bartolomeo Passarotti's Atelier ausgebildet, bevor er zu Beginn des 17. Jahrhunderts als Mitarbeiter Ludovico Carraccis tätig war. Die vorliegende Komposition mit dem Triumph des David stellt eine kleinere Variante des Gemäldes in der Galleria Pallavicini in Rom dar. Sie zeigt die Übernahme der Lehre Annibales und Ludovico Carraccis, die Massari mit neuen Impulsen der klassisch anmutenden Werke von Annibales Schüler Domenichino gekonnt kombiniert. Wie bereits Federico Zeri beobachtete, veranschaulicht Massaris „Triumph“ diese Tendenzen des frühen 17. Jahrhunderts und kann als bedeutendes frühbarockes Werk betrachtet werden.

The Bolognese painter Lucio Massari initially trained in Bartolomeo Passarotti's studio before becoming Ludovico Carracci's assistant at the beginning of the 17th century. The present composition with the Triumph of David is a variant of the larger format in the Galleria Pallavicini in Rome. It shows the adoption of Annibale and Ludovico Carracci's teachings, skilfully combined by Massari with more recent impulses from the classical works of Annibale's pupil Domenichino. As Federico Zeri observed, Massari's "Triumph" exemplifies those tendencies of the early 17th century and should be considered an important early Baroque work.



JOOS DE MOMPER

1564 Antwerpen – 1635 Antwerpen

1020 CHRISTUS HEILT EINEN BLINDEN
Öl auf Leinwand (doubliert). 137 x 121 cm.

CHRIST HEALING THE BLIND MAN
Oil on canvas (relined). 137 x 121 cm.

Provenienz *Provenance*

Slg. Dr. Hans Wetzlar, Amsterdam. – West Collection, Cornwallis. – Kunsthandel Hans M. Cramer, Den Haag, 1965/66, Nr. 28. – Auktion Sotheby's, London, 3.12.1969, Lot 52. – Deutsche Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Chambre Privée, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 8.11.2018-3.2.2019.

Literatur *Literature*

Klaus Ertz: Josse de Momper der Jüngere (1564-1635). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog, Freren 1986, S. 558, Nr. 336, ganzseitige Farbabb. S. 556. – Ausst.-Kat. "Chambre Privée", Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 8.11.2018-3.2.2019, Nr. 5, S. 29-33 (als Jan Wildens und Hans Jordaens III).

€ 30 000 – 40 000

Unser großformatiges Gemälde zeigt eine abwechslungsreich gestaltete Landschaft, in die im Vordergrund eine biblische Szene eingebunden ist. Der Blick des Betrachters wird zunächst von hohen Bäumen am linken Bildrand in eine weite, lichterfüllte Landschaft gezogen, in deren Mittelgrund eine Ortschaft mit zahlreichen Häusern und einer Klosterkirche zu erkennen ist. Dahinter erstreckt sich eine Seenlandschaft, die in eine in hellblauen Tönen gemalte Berglandschaft übergeht. Am unteren Bildrand sind bühnenartig mehrere Figuren wiedergegeben, in denen die „Heilung eines Blinden“ aus dem Johannes-Evangelium (Kap. 9) zu erkennen ist. Christus, durch eine Lichtaura um den Kopf hervorgehoben, legt die Hand auf die Augen eines sitzenden Mannes in Bettlerkleidung und bewirkt dadurch seine Heilung.

Klaus Ertz hat in seinem wegweisenden, 1983 erschienen Werkverzeichnis zu Joos de Momper dem vorliegenden Gemälde eine ganzseitige Farbabbildung gewidmet. Anders als seine Zeitgenossen Jan Brueghel d. Ä. und Roelant Savery hat sich Momper ausschließlich der Landschaftsmalerei gewidmet und „kann als der qualitativvollste und der zu seiner Zeit auch erfolgreichste Landschaftsmaler gelten“ (Ertz in: Ausst.-Kat. Die flämische Landschaft 1520-1700, Essen u. Wien 2003/04, S. 144). Das vorliegende Bild datierte Ertz auf das Ende der 20er Jahre, also in das Spätwerk des 1635 gestorbenen Künstlers. In dieser Phase wird die Handschrift flüssiger und der Farbauftrag spontaner, was den Arbeiten einen moderneren Charakter verleiht. Aufgrund dieser moderneren Anmutung hat Claus Grimm (op. cit.) für das Gemälde unlängst eine Zuschreibung an den jüngeren Antwerpener Maler Jan Wildens vorgeschlagen, der eng mit Rubens zusammengearbeitet und für zahlreiche Gemälde der Rubenswerkstatt den Landschaftshintergrund beigesteuert hat. Die Figurenstaffage des vorliegenden Gemäldes wird einmütig dem Antwerpener Maler Hans Jordaens III (um 1595-1643) zugeschrieben, der auch bei zahlreichen anderen flämischen Künstlern als Figurenmaler gefragt war. „Seine in wenigen sicheren Umrissen hingeworfenen Figuren von Menschen und Tieren zeigen sein großes Repertoire an ausdrucksvollen Bewegungsstudien.“ (Grimm, op. cit., S. 33).

Eine vor wenigen Jahren in England aufgetauchte zweite Version der vorliegenden Komposition (Abb. 1 in Grimm, op. cit., S. 32) weist auf der rechten Seite einen größeren Landschaftsbereich auf. Es handelt sich dabei um eine spätere Variante, für die unser Gemälde, das von Grimm als Erstaufführung bezeichnet wird und wohl zu späterer Zeit auf der rechten Seite gekürzt wurde, die Vorlage bildete.

For the English text see the following page.



This large-format painting shows a varied landscape with a Biblical scene in the foreground. The viewer's gaze is initially drawn in by the tall trees on the left-hand edge of the picture into a wide, light-filled landscape, in the middle ground of which one sees a village with numerous houses and a monastery church. A lake landscape stretches out behind it, merging into mountains painted in light blue tones. At the lower edge of the picture, several figures are depicted as if on a stage. The group shows Christ healing a blind man, as told in the Gospel of John (Chapter 9). Christ, emphasised by an aura of light around his head, lays his hand on the eyes of a seated man in beggar's clothing, thereby bringing about his healing.

In his groundbreaking catalogue raisonné on Joos de Momper, published in 1983, Klaus Ertz dedicated a full-page colour illustration to the present painting. Unlike his contemporaries Jan Brueghel the Elder and Roelant Savery, Momper devoted himself exclusively to landscape painting and "can be considered the finest and most successful landscape painter of his time" (Ertz in: exhib. cat. Die flämische Landschaft 1520-1700, Essen and Vienna 2003/04, p. 144). Ertz dated the present painting to the end of the 1620s, i.e. to the late period of the artist, who died in 1635. In this phase, his brushwork becomes more fluid and the application of colour more spontaneous, which lends the works a more modern character.

Due to this more modern impression, Claus Grimm (op. cit.) has recently suggested an attribution to the younger Antwerp painter Jan Wildens, who worked closely with Rubens and contributed the landscape background to numerous paintings by the Rubens workshop. The figures in the present painting are unanimously attributed to the Antwerp artist Hans Jordaens III (c. 1595-1643), who was also in demand as a figure painter among numerous other Flemish artists. "His depictions of people and animals, painted in just a few confident strokes, illustrate his large repertoire of expressive studies of movements." (Grimm, op. cit., p. 33).

A second version of the present composition (fig. 1 in Grimm, op. cit., p. 32), which surfaced in England a few years ago, shows a larger section of landscape on the right-hand side. This is a later variant for which the present work, which Grimm refers to as the prime version and which was probably shortened on the right-hand side at a later date, formed the model.



GILLIS DE HONDECOETER
1575/80 Antwerpen – 1638 Amsterdam

GILLIS DE HONDECOETER
1575/80 Antwerp – 1638 Amsterdam

1021 SÜDLICHE LANDSCHAFT MIT
REITERN UND RASTENDEN

Monogrammiert und datiert unten links:
DH (ligiert) 1621.

Öl auf Holz. 73,5 x 92,7 cm.

**SOUTHERN LANDSCAPE
WITH HORSMEN AND RESTING
TRAVELLERS**

Monogrammed and dated lower left:
DH (ligated) 1621.

Oil on panel. 73.5 x 92.7 cm.

Provenienz Provenance
Rheinische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Gillis Claesz. de Hondecoeter war der Begründer einer angesehenen Malerfamilie: Sowohl sein Sohn Gijsbert de Hondecoeter als auch seine Enkel Melchior de Hondecoeter und Jan Weenix wurden erfolgreiche Maler im Holland des 17. und frühen 18. Jahrhunderts.

Gillis Claesz. de Hondecoeter wurde in Antwerpen geboren. 1585 floh die Familie nach Delft und Gillis arbeitete fortan in den nördlichen Niederlanden. Sein Malstil aber blieb zeitlebens geprägt von der flämischen Landschaftsmalerei, insbesondere von Gillis van Coninxloo, Roelant Savery und David Vinckboons.

Eine Reise nach Italien ist bei Gillis de Hondecoeter nicht überliefert. Wie andere niederländische Maler übernahm auch er die südlichen Landschaftsmotive aus Werken anderer Künstler.

Gillis Claesz. de Hondecoeter was the founder of a prestigious dynasty of painters: both his son Gijsbert de Hondecoeter and his grandsons Melchior de Hondecoeter and Jan Weenix became successful painters in 17th and early 18th century Holland.

Gillis Claesz de Hondecoeter was born in Antwerp. The family fled to Delft in 1585 and from then on Gillis worked in the northern Netherlands. However, his painting style remained characterised throughout his life by Flemish landscape painting, in particular by Gillis van Coninxloo, Roeland Savery and David Vinckebons.

Gillis de Hondecoeter is not known to have travelled to Italy. Like other Dutch painters, he also adopted southern landscape motifs from the works of other artists.

GOTTFRIED VON WEDIG

1583 Köln – 1641 Köln

GOTTFRIED VON WEDIG

1583 Cologne – 1641 Cologne

1022 PRUNKMAHLZEIT

Unten in der Mitte auf der Messerklinge monogrammiert: W, darüber Hand der Antwerpener Malergilde.

Öl auf Holz. 63,5 x 96,8 cm.

Möglicherweise im originalen, 1623 datierten Rahmen.

AN OPULENT FEAST

Monogrammed "W" lower centre on the knife blade, with the hand of the Antwerp painter's guild above.

Oil on panel. 63.5 x 96.8 cm.

Possibly in the original frame dated 1623.

Provenienz *Provenance*

Österreichische Privatsammlung. – Im Kinsky, Wien, 21.4.2006, Lot 5. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

E. Mai (Hrsg.): Gottfried von Wedig. Stilleben und Porträts, Köln 1998, S. 84, Nr. S16.

€ 30 000 – 40 000

Vorliegendes Mahlzeitenstillleben ist das beeindruckende Zeugnis einer frühen „Prunkmahlzeit“. Die überaus große, querformatige Komposition erlaubte Wedig eine Vielzahl von Objekten von einem hohen Augenpunkt aus vereinzelt und ohne Überschneidungen vor einem dunklen Hintergrund auf einem Tisch auszubreiten. Wertvolles Tafelgeschirr wie ein Renaissancepokal oder ein Glas à la façon de Venise wird zusammen mit einem gebratenen Hähnchen und Fischen auf Zinntellern, Obst und Käse präsentiert. Die dünne Malweise mit reduzierter Farbigkeit zugunsten eines braun-gelben Tons ist charakteristisch für Gottfried von Wedig. Die Formen der Bildgegenstände sind voluminös und plastisch, die Komposition ist schlicht und lässt jedem Objekt Raum und Wirkung. Vielfältige Motivbezüge gibt es zu drei weiteren „Prunkmahlzeiten“ Wedigs mit gebratenem Huhn (siehe E. Mai, op. cit., Nr. 6). Vorliegendes Gemälde ist die größte Version dieser Gruppe, die um 1630 datiert wird. In diesem Zusammenhang ist die Datierung „1623“ auf dem Rahmen des Gemäldes interessant. Es konnte aber nicht mit Sicherheit festgestellt werden, ob es sich hier um den originalen Rahmen handelt. Das Monogramm „W“ in Verbindung mit der Hand der Antwerpener Malergilde auf der Messerklinge deutet jedoch auf ein Frühwerk des Malers und dessen mögliche Verbindung nach Antwerpen hin.

The present food still life is an impressive example of an early "sumptuous meal". The extremely large, landscape-format composition allowed Wedig to spread out a significant number of objects on a table from a high vantage point, isolated and without overlapping, against a dark background. Exquisite tableware such as a Renaissance goblet or a glass à la façon de Venise is presented together with a roast chicken and fish on pewter plates, alongside fruit and cheese. The thin application of painting in reduced colours favouring brown and yellow tones is characteristic of Gottfried von Wedig. The forms of the objects depicted are voluminous and three-dimensional, the composition is simple and provides each object with enough space to provide visual impact.

The motifs depicted relate in many ways to three of Wedig's other "sumptuous meals" with roast chicken (see E. Mai, op. cit., no. 6). The present painting is the largest version of this group, which is dated to around 1630. In this context, the date "1623" on the frame of the painting is interesting. However, it has not been possible to determine with certainty whether this is the original frame. However, the monogram "W" in conjunction with the hand symbol of the Antwerp Painters' Guild on the knife blade indicates an early work by the painter and its possible connection to Antwerp.





MAERTEN RIJKAERT

1587 Antwerpen – 1631 Antwerpen

1023 PAAR RUNDBILDER:
ALLEE MIT EINEM WASSER-
SCHLOSS (ALLEGORIE DES
SOMMERS)
VERSCHNEITER DORFPLATZ
MIT EINER BRÜCKE (ALLEGORIE
DES WINTERS)

Öl auf Holz. Durchmesser jeweils 16 cm.

*A PAIR OF TONDOS: TREE-LINED
PATH WITH A MOATED CASTLE
(ALLEGORY OF SUMMER)
SNOWY VILLAGE SQUARE WITH
A BRIDGE (ALLEGORY OF WINTER)*

Oil on panel. Each 16 cm in diameter.

€ 10 000 – 15 000

Die beiden Landschaftsbilder dürften aus einer Serie mit den vier Jahreszeiten stammen. Sie stellen den Sommer und den Winter dar. Sie galten bislang als Werke Jan Brueghels d. Ä. aufgrund einer Zuschreibung von Willem Vogelsang, Professor in Utrecht (1875-1954). Zwei Maerten Rijkaert zugeschriebene Rundbilder mit ähnlichen Maßen, ebenfalls den Sommer und den Winter darstellend, befanden sich 1983 im Kunsthandel (Sotheby's Park Bernet, New York, 9.6.1983, Lot 19 und 20, vgl. Bildarchiv RKD, Den Haag, Nr. 280055 und 280056). In der schnellen und flüssigen Wiedergabe von Blattwerk, Staffage und Architektur entspricht das vorliegende Bildpaar Rijkaerts kleinformatigen Gemälden aus den 1620er Jahren. Wir danken Ellis Dullaert vom RKD, Den Haag, für wertvolle Hinweise und die Bestätigung der Zuschreibung an Maerten Rijkaert (schriftl. Mitteilung auf Basis von Fotografien vom 23.1.2024).

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung P. S. van Gelder (nicht in seiner Auktion, Genf, Ch-D. Cosandier, 7. April 1933). – Unbekannte Auktion, Lot 90-91, als Jan Brueghel der Ältere. – Kunsthandel Walter Paech, als Jan Brueghel der Ältere, Datum unbekannt. – Seit mehreren Generationen in belgischem Privatbesitz.

These two landscape paintings are probably from a series depicting the four seasons. They depict summer and winter. They were previously thought to be works by Jan Brueghel the Elder based on an attribution by Willem Vogelsang, professor in Utrecht (1875-1954). Two circular paintings with similar dimensions, also depicting summer and winter, attributed to Maerten Rijkaert, were sold on the art market in 1983 (Sotheby's Park Bernet, New York, 9 June 1983, lots 19 and 20, see RKD picture archive, The Hague, nos. 280055 and 280056). In its rapid and fluid rendering of foliage, figures and architecture, the present pair of works corresponds to Rijkaert's small-format paintings from the 1620s.

We would like to thank Ellis Dullaert of the RKD, The Hague, for her valuable support and for confirming the attribution to Maerten Rijkaert (written communication on the basis of photographs from 23rd January 2024).

JUSTUS SUSTERMANS

1597 Antwerpen – 1681 Florenz

JUSTUS SUSTERMANS

1597 Antwerp – 1681 Florence

1024 BILDNIS EINES BÄRTIGEN
MANNES MIT ROSAFARBENER
SEIDENSCHÄRPE

Öl auf Leinwand (doubliert). 49 x 38 cm.

*PORTRAIT OF A BEARDED MAN
IN A PINK SILK SASH*

Oil on canvas (relined). 49 x 38 cm.

Gutachten *Certificate*

Prof. Jan de Maere, Rambrouch,
27.5.2022.

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 30 000 – 40 000

Vorliegendes Bildnis eines unbekanntes bärtigen Mannes ist laut Jan de Maere ein in Italien entstandenes Frühwerk des Künstlers. Der Einfluss von Frans II Pourbus, bei dem Sustermans drei Jahre in Paris verbrachte (1616-19), bevor er nach Florenz ging, ist noch spürbar. Eine enge Stilverwandtschaft besteht zu van Dycks Genueser Porträts. Sustermans arbeitete 1624 mit van Dyck in Florenz zusammen. Daher dürfte das Gemälde um 1624/25 zu datieren sein, ein Datum, das auch mit der modischen französischen Kleidung übereinstimmt. Der unbekanntes Mann ist wohl ein italienischer Adelliger von hohem Stand, worauf auch die kostbare rosafarbene Seidenschärpe hindeutet.

According to Jan de Maere, the present portrait of an unknown bearded man is an early work by the artist painted in Italy. The influence of Frans II Pourbus, with whom Sustermans spent three years in Paris (1616-19) before moving to Florence, is still noticeable. There is a close stylistic affinity with van Dyck's Genoese portraits. Sustermans worked with van Dyck in Florence in 1624. The painting can therefore probably be dated to around 1624/25, a date that also corresponds with the fashionable French clothing. The unknown man is probably an Italian nobleman of high rank, as indicated by the valuable pink silk sash.



FLÄMISCHER MEISTER

17. Jahrhundert

FLEMISH SCHOOL

17th century

1025 PORTRÄT EINER ANTWERPENER FAMILIE

Öl auf Leinwand (doubliert).
134,5 x 159 cm.

PORTRAIT OF AN ANTWERP FAMILY

Oil on canvas (relined).
134.5 x 159 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 70 000 – 90 000

Vor einem prächtigen Vorhang, der den Blick auf eine Landschaft freigibt, präsentiert sich eine wohlhabende flämische Bürgersfamilie. Der Mann ballt seine Faust als Zeichen seiner Macht. Mit der anderen Hand berührt er sanft die Schulter seiner Frau, die er liebevoll ansieht. Sie blickt nach vorne, während die Tochter ihr Handgelenk ergreift und einen Apfel von ihrem kleinen Bruder annimmt. Dieser scheint mit der reichen schwarzen Kleidung seines Vaters zu verschmelzen. Verbundenheit ist ein zentrales Thema in diesem Werk, die sich durch die vielfältige Interaktion zwischen den Figuren ausdrückt.

Alles in diesem Porträt steht für Reichtum und Wohlstand: die reiche und mit Brokat verzierte Kleidung, die Juwelen, der rote Vorhang, der Apfel. Den bemerkenswerten Brunnen auf der rechten Seite ziert eine Figur der Diana von Ephesus, die für Fruchtbarkeit steht. Das monumentale Familienporträt ist aber mehr als nur ein statisches Porträt, das Reichtum und Geltungsdrang der Dargestellten verbildlichen soll. Es ist das Porträt einer Familie, in der Solidarität und Menschlichkeit herrschen.

Ikonographische und kompositorische Grundlage für das vorliegende Familienporträt sind vergleichbare Gemälde des in Antwerpen tätigen Cornelis de Vos (1584-1651), dem dritten bedeutenden Porträtisten in Antwerpen neben Rubens und Van Dyck. Auch wenn die Stilverwandtschaft unseres Gemäldes zu Werken von Cornelis de Vos und seinem Kreis augenfällig ist, konnte bislang keine Künstlerzuschreibung vorgenommen werden.

A wealthy Flemish bourgeois family presents itself in front of a magnificent curtain that reveals a view of a landscape. The man clenches his fist as a sign of his power. With his other hand, he gently touches the shoulder of his wife, whom he gazes at lovingly. She looks forwards while the daughter grasps her wrist and accepts an apple from her younger brother. He seems to merge with his father's rich black clothing. Connectedness is a central theme in this work, which is expressed through the diverse interactions between the figures.

Everything in this portrait symbolises wealth and prosperity. The rich clothing decorated with brocade, the jewellery, the red curtain, the apple. The remarkable fountain on the right is decorated with a figure of Diana of Ephesus, symbolising fertility. The monumental family portrait is, however, more than just a static portrait intended to symbolise the wealth and desire for recognition of the sitters. It is the portrait of a family in which solidarity and humanity prevail.

The iconographic and compositional basis for the present family portrait are similar paintings by Cornelis de Vos (1584-1651). He worked in Antwerp in the first half of the 17th century at the same time as Rubens and Van Dyck as the third important portraitist. Despite the obvious stylistic affinities between this painting and works by Cornelis de Vos and his circle, it has not yet been possible to attribute it to any particular artist.





**NORDNIEDERLÄNDISCHER
MEISTER**

17. Jahrhundert

NORTHERN NETHERLANDS

17th century

1026 **BILDNIS EINES MANNES
MIT MÜHLSTEINKRAGEN**

Datiert oben rechts: Anno 1629.
Öl auf Holz. 72 x 56 cm.

**PORTRAIT OF A MAN
WITH MILLSTONE COLLAR**

Signed and dated upper right: Anno 1629.
Oil on panel. 72 x 56 cm.

Provenienz *Provenance*

Fiévez, Brüssel, Auktion 30.4.1947, Lot 88
mit Abb. (als Cornelis de Vos). – Belgische
Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Das eindrucksvolle, 1620 datierte Porträt eines Mannes mit Mühlstein-
kragen wird im Bildarchiv des RKD als „holländische Schule“ geführt (Nr.
702911, 702994 u. 702995). Es wurde Cornelis de Vos zugeschrieben, da es
flämische Stileinflüsse zeigt. Es dürfte aber von einem Künstler stammen,
der in den nördlichen Niederlanden wirkte.

*This impressive portrait of a man with a millstone collar, dated 1620, is
listed in the RKD picture archive as “Dutch School” (nos. 702911, 702994 and
702995). It was attributed to Cornelis de Vos as it shows Flemish stylistic
influences, but it was probably painted by an artist who worked in the north-
ern Netherlands.*



**ANTHONIE RAVESTEYN,
Umkreis**

um 1580 Den Haag – 1669 Den Haag

**ANTHONIE RAVESTEYN,
circle of**

ca. 1580 The Hague – 1669 The Hague

1027 **BILDNIS EINER JUNGEN FRAU
MIT PERLEN- UND GOLDKETTEN,
IN EINEM SCHWARZEN KLEID
MIT GROSSEM SPITZENKRAGEN**

Öl auf Holz. 70 x 54 cm.

**PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN
WITH PEARLS AND GOLD
NECKLACES IN A BLACK DRESS
WITH A LARGE LACE COLLAR**

Oil on panel. 70 x 54 cm.

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Das Bildnis einer Frau kann aus stilistischen Gründen dem Umkreis des
Anthonie van Ravestejn zugeordnet werden. Dafür sprechen die Plat-
zierung sowie die Art und Weise, wie die im Verhältnis groß dargestellte
Figur mit der Bildebene korrespondiert. Die Kleidung der Frau läßt das
Bildnis um 1630 datieren. Das Kostüm und der Schmuck sind bemerkens-
wert gut erhalten.

Wir danken Claire van Donck und Prof. Rudi Ekkart für ihre Hilfe bei der
Zuschreibung und Katalogisierung dieses Lots.

*This portrait of a woman can be attributed to the circle of Anthonie van
Ravestejn on stylistic grounds. This is supported by the placement of the
relatively large figure and the way in which it corresponds with the picture
plane. The woman’s clothing dates the portrait to around 1630. The costume
and jewellery are remarkably well preserved.*

*We would like to thank Claire van Donck and Prof. Rudi Ekkart for their
kind support in attributing and cataloguing this work.*

JACOB JORDAENS

1593 Antwerpen – 1678 Antwerpen

1028 DIANA UND CALLISTO

Öl auf Holz. 53,5 x 75,2 cm.

DIANA AND CALLISTO

Oil on panel. 53.5 x 75.2 cm.

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. Roger-Adolf d'Hulst, 14.11.1967.

Provenienz *Provenance*

Galerie Brunner, Paris (rotes Wachssiegel der Galerie auf der Tafelrückseite).Privatsammlung, Kortrijk (Courtrai), Belgien, 1960. – Vom jetzigen Eigentümer im Jahr 2010 erworben.

Ausstellungen *Exhibitions*

Jordaens und die Antike, Musées Royaux des Beaux-Arts, Brüssel, 12.10.2012 – 27.1.2013 und Museumslandschaft Hessen-Kassel, Kassel, 1.3. – 16.6.2013, Nr. 87.

Literatur *Literature*

R-A d'Hulst: Enkele onbekende schilderijen van Jakob Jordaens, in: *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en de Oudheidkunde*, XIX, 1961-1966, S. 90, Abb. 8. – R.-A. d'Hulst: *Jacob Jordaens*, Antwerpen, 1982, S.335, Fußnote 56 und S. 345. – Irene Schaudies: *Monumentale Kabinettstücke*, in: *Ausstellungskatalog Jordaens und die Antike*, Brüssel, 2012, S. 231-247, Nr. 87, S. 237, m. Abb.- Hans Vlieghe: *Jordaens and the Antique*, in: *The Burlington Magazine*, Januar 2013, S. 58-59. – Michel Ceuterick: *Jordaens and the Antique*, in: *Historians of Netherlandish Art Reviews*, November 2013. – *Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project (JVDPPP)*: www.jordaensvandyck.com (Ergebnisse der 2018 durchgeführten dendrologischen Untersuchung des Gemäldes).

€ 100 000 – 150 000





Abb. 1/Ill. 1: Jacob Jordaens, Diana und Aktaeon / *Diana and Actaeon*
© bpk | Staatliche Kunstsammlungen Dresden | Elke Estel | Hans-Peter Klut.

Jordaens' Gemälde „Diana und Callisto“ wurde durch die Ausstellung „Jordaens und die Antike“ in Brüssel und Kassel im Jahr 2013 einem breiteren Publikum bekannt gemacht. Es handelt sich um ein Spätwerk des Meisters, das in die 1670er Jahre datiert werden kann, wie jüngste technologische Untersuchungen durch das Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project (JVDP) ergeben haben.

Das sich seit langem in belgischem Privatbesitz befindliche Tafelbild trägt ein Wachssiegel der renommierten Pariser Galerie Charles Brunner, die bis 1925 existierte. Irene Schaudies hat das Bild in ihrem Katalogbeitrag „Monumentale Kabinettstücke“ zusammen mit weiteren Gemälden aus den 1640er Jahren veröffentlicht. Diese verwenden, obwohl nicht klein- oder mittelformatig, Größenverhältnisse und Themen, „wie sie für Kabinettstücke typisch sind – im Vergleich zur Bildfläche eher klein wirkende Figuren sowie in atmosphärischen Landschaften eingebettete mythologische Szenen.“ (Ausst.-Kat. „Jordaens und die Antike“, 2013, S. 232). Allen Gemälden gemein ist Jordaens Auseinandersetzung mit der Antike und der italienischen Renaissance. Jordaens war zwar nie in Italien, fand aber über seinen Förderer Rubens Zugang zur italienischen Kunst.

Das Thema der Diana, die die Schwangerschaft ihrer unkeuschen Nymphe Callisto entdeckt, war in der flämischen Malerei beliebt und wurde des Öfteren von Hendrick van Balen (1575-1632), dem von Jordaens bewunderten Kabinettbildmaler, dargestellt. Jordaens hat allerdings für seine Komposition auf eine Kopie von Rubens nach Tizians Gemälde „Diana und Callisto“ zurückgegriffen und dieser einige seiner weiblichen Figuren entlehnt (siehe I. Schaudies, in: Ausst.-Kat. 2013, S. 237). Eine Bilderfindung von Tizian ist auch Inspirationsquelle für ein weiteres Gemälde von Jordaens, „Diana und Aktaeon“, das sich in den Staatlichen Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden befindet (Abb. 1; Inv.-Nr. 999). Dieses Gemälde hat mit 53,5 x 75,5 cm nahezu identische Maße. Auch der thematische Zusammenhang erlaubt die Vermutung, dass es sich um das Gegenstück zum vorliegenden Werk handeln könnte. Auch in dem Gemälde „Nymphen schneiden Pan den Bart ab“ (Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 849) wurde ein Gegenstück zu „Diana und Callisto“ vermutet, allerdings passen weder Format, Thema noch Komposition zusammen.

Jordaens hat vorliegendes Thema in einer weiteren, eng verwandten Version mit größeren Maßen (81 x 120 cm) dargestellt (Abb. 2). Dieses Gemälde „Diana und Callisto“ ist auf Leinwand gemalt und befindet sich in der Königlichen Akademie der Schönen Künste von San Fernando, Madrid (Inv.-Nr. 1427). Mehrere vorbereitende Zeichnungen können in direkte Beziehung zur Figurengruppe um Callisto gebracht werden. Davon befindet sich eine in der Nationalgalerie in Edinburgh und eine weitere im Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam.

Wir danken Dr. Joost Vander Auwera, Direktor des JVDP, für Hinweise zur Bearbeitung dieses Katalogtextes.

Jordaens' painting "Diana and Callisto" was made known to a wider audience through the exhibition "Jordaens and Antiquity" in Brussels and Kassel in 2013. It is a late work of the master, which can be dated to the 1670s, as recent technological examination by the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project (JVDP) have revealed.

The panel painting, which has long been in private ownership in Belgium, bears a wax seal from the renowned Parisian gallery Charles Brunner,

which existed until 1925. Irene Schaudies published the painting in her catalogue entry "Monumental Cabinet Pieces" together with other paintings from the 1640s. Although not small or medium in format, these paintings use proportions and themes "typical of cabinet pieces – figures that appear rather small in comparison to the pictures they appear in and mythological scenes embedded in atmospheric landscapes." (exhib. cat. "Jordaens und die Antike", 2013, p. 232). All of the paintings bear testimony to Jordaens' interest in antiquity and the Italian Renaissance. Although the artist never travelled to Italy, he found access to Italian art through Rubens.

The theme of Diana discovering the pregnancy of her unchaste nymph Callisto was popular in Flemish painting and was often depicted by Hendrick van Balen (1575-1632), a cabinet painter much admired by Jordaens. However, Jordaens based his composition on a copy by Rubens of Titian's painting "Diana and Callisto" and borrowed some of his female figures from it (see I. Schaudies, in: exhib. cat. 2013, p. 237). Jordaens also based his depiction of "Diana and Actaeon" in the Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden (ill 1; inv. no. 999) on a pictorial invention by Titian. At 53.5 x 75.5 cm, this painting has almost identical dimensions to the present work. The thematic context also allows for the assumption that it could be the counterpart to it. The painting "Nymphs Cutting Off Pan's Beard" (The Hague, Mauritshuis, inv. no. 849) has also been thought to be a counterpart to "Diana and Callisto", although the format, subject and composition do not match.

Jordaens depicted the present subject once more in another, closely related version with larger dimensions (Ill. 2; 81 x 120 cm). This "Diana and Callisto" is painted on canvas and is in the Royal Academy of Fine Arts of San Fernando, Madrid (inv. no. 1427). Several preparatory drawings can be directly related to the group of figures around Callisto. One of these is in the National Gallery in Edinburgh and another in the Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam.

We would like to thank Dr Joost Vander Auwera, Director of the JVDP, for his guidance in editing this catalogue text.



Abb. 2/Ill. 2: Diana und Callisto / *Diana and Callisto*, Cortesía del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid.



JAN LIEVENS

1607 Leiden – 1674 Amsterdam

1029 SELBSTBILDNIS IM SPIEGEL

Öl auf Holz. 47 x 33,4 cm.

SELF PORTRAIT IN A MIRROR

Oil on panel. 47 x 33.4 cm.

Gutachten *Certificate*

Bericht der dendrochronologischen Untersuchung: Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, 16.11.2016.

Provenienz *Provenance*

Asscher, Koetser and Welker, London, 1926. – Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, Den Haag, 1928. – Kunsthandel Mettes, Den Haag, ca. 1929. – Colin Agnew, London/New York, 1930. – Slg. Consul Ivar Hellberg, Stockholm, 1938. – Auktion Bukowski's, Stockholm, 8.11.1961, Lot 218. – Auktion Koller, Zürich, 18.9.2013, Lot 6511 (als Nachfolge Rembrandt). – Deutsche Privatsammlung.

€ 120 000 – 150 000

Jan Lievens und Rembrandt – daran gab es für Constantijn Huygens keinen Zweifel – repräsentierten die glanzvolle Zukunft der holländischen Malerei. In seinen Memoiren lobt der in Kunstfragen äußerst kenntnisreiche Sekretär des Statthalters in Den Haag die „beiden hervorragenden Jünglinge aus Leiden“ in den höchsten Tönen und sieht sie bereits in jungen Jahren mit den großen Meistern wie Rubens und Tizian wetteifern. Jan Lievens und Rembrandt, nahezu gleichaltrig, waren talentiert, wissbegierig und voller Ambitionen. Sie teilten sich eine Werkstatt, versuchten sich an denselben Bildthemen und inspirierten sich gegenseitig. Dies ging so weit, dass bereits die Zeitgenossen ihre Werke verwechselten (Rembrandts Raub der Proserpina wurde im Inventar des Hofes in Den Haag als ein Werk des Jan Lievens geführt). Der kunsthistorischen Forschung sollte es einige hundert Jahre später nicht besser ergehen, wie die zahlreichen Korrekturen von Zuschreibungen zeigen. Ein Zeugnis dieser einzigartigen Künstlerfreundschaft, aber auch des wechselhaften Schicksals so mancher Werke der beiden Künstler stellt diese Tafel dar, ein Selbstbildnis des Jan Lievens von 1628 (Schnackenburg, op. cit., passim).

Der Künstler schaut den Betrachter mit intensivem Blick an, eine dunkle Kapuze bedeckt seinen Kopf. Der Mund ist leicht geöffnet, als spräche er zu uns, oder als sei er über etwas erstaunt. Ein schmaler Oberlippenbart ziert sein Gesicht. Sein Antlitz ist von links beleuchtet, wie es bei Selbstportraits von rechtshändigen Künstlern üblich ist, die rechte Gesichtshälfte ist entsprechend verschattet. Die malerische Ausführung ist im Gesicht

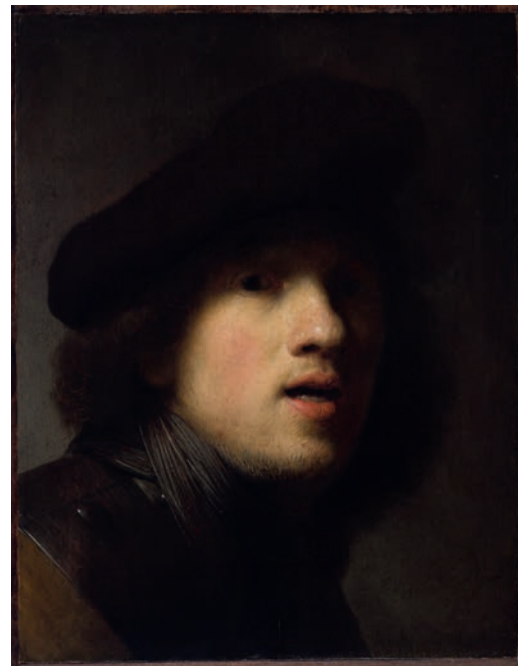


Abb. 1/III. 1: Rembrandt, Selbstportrait / *Self Portrait*
© Indianapolis Museum of Art at Newfields.



Literatur *Literature*

W. R. Valentiner: *The Thirteenth Loan Exhibition of Old Masters: Paintings by Rembrandt*, Detroit 1930, Nr. 4. – A. Bredius: *Rembrandt, Schilderijen, Utrecht 1935*, Nr. 14. – M. J. Friedlander u. C. G. Laurin: *Alte Gemälde aus der Sammlung Ivar Hellberg Stockholm/Malmö 1938*, n. p., m. Abb. (als ein Werk Rembrandts). – B. G. Wennberg u. G. Engwall: *Mitt basta konstverk: konst ur stockholmskem*, Stockholm, 1941/42, Nr. 60. – J. Rosenberg: *Rembrandt, Life and Work*, Cambridge 1948, S. 371, (zweifelhaftes Werk Rembrandts). – J. Rosenberg: *Rembrandt, Life and Work*, 2. Aufl., London 1964, S. 371 (nicht authentisches Werk Rembrandts). – K. Bauch: *Rembrandt, Gemälde*, Berlin 1966, S. 47 (möglicherweise Kopie nach einem verlorenen Original Rembrandts). – A. Bredius u. H. Gerson: *Rembrandt, The Complete Edition of the Paintings*, London, 1969, Nr. 14, m. Abb., App. S. 535 (nicht von Rembrandt). – P. Lecaldano: *The Complete Paintings of Rembrandt*, London, 1973, S. 133 (unter „Andere Rembrantesque Arbeiten“). – J. Bruyn et. al.: *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Bd. I, Dordrecht/Boston/Lancaster 1982, S. 658-661, Nr. C 40 (Nachahmung wohl des 17. Jahrhunderts). – B. Schnackenburg: *Jan Lievens, Friend and Rival of the Young Rembrandt*, Petersburg 2016, S. passim, Nr. 69, Abb. S. 250 (als Jan Lievens).

„körnig-dicht und naturalistisch in der Wiedergabe der Hautoberfläche“ (Schnackenburg), der Bereich der Schulter hingegen ist mit breiten, trockenen Pinselstrichen nur angedeutet. Das Gemälde wurde bei seiner Wiederentdeckung zunächst Rembrandt zugeschrieben (Bredius, op. cit.). Als Vergleichsbeispiel diente ein anderes Selbstportrait des Rembrandts von 1628, das in Bezug auf die Kopfhaltung und den leicht geöffneten Mund vergleichbar ist (Abb. 1; Indianapolis Museum of Art, Inv.-Nr. 2023.4). Es kamen bald jedoch Zweifel an der Zuschreibung auf. Rosenberg, Gerson und Bauch verbannten das Gemälde in ihren Werkverzeichnissen zu den zweifelhaften und abgeschriebenen Werken Rembrandts. Für das Rembrandt Research Project schließlich handelte es sich lediglich um das Werk eines späteren Nachfolgers (was durch die dendrochronologische Analyse widerlegt werden sollte).

Bei der Durchsicht der Literatur fällt auf, dass sich die Forschung immer nur mit der Frage beschäftigt hat, ob es sich um ein Werk Rembrandts handelt oder nicht. Mit der Frage nach dem eigentlichen Schöpfer dieses Selbstportraits hat sich erst Schnackenburg befasst, der es als ein Werk des Jan Lievens erkannt und in seine Monographie zum Künstler aufgenommen hat. Schnackenburgs Zuschreibung der Tafel an Jan Lievens ist in der Folge von einer Reihe namhafter Experten nach Begutachtung des Originals bestätigt worden. Schnackenburg betont den „porträthafter Charakter“ des Gemäldes und sieht die „typischen Gesichtsmerkmale von Jan Lievens“ in diesem Selbstportrait, „seine leicht vortretenden Augen mit betonten Unterlidern, die im Vergleich mit Rembrandt spitze Nase und Kinn und als spezielles Erkennungszeichen den dünnen Oberlippenbart“ (Schnackenburg, op. cit., S. 251). Er verweist dabei auf ein anderes Selbstportrait von Jan Lievens (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv.-Nr. KMSp413) sowie das Portrait des Künstlers in Antonis van Dycks Iconographie (Abb. 2).

Die Zuschreibung an Jan Lievens wird zudem durch eine dendrochronologische Untersuchung gestützt: Das Holz der Tafel stammt von einem Baum, der um 1622 gefällt und nach 1626 verwendet wurde. Und nicht nur das: Holz desselben Stammes wurde auch für eine Reihe anderer bedeutender Frühwerke von Rembrandt und Jan Lievens als Bildträger verwendet, darunter Rembrandts berühmtes Selbstportrait in Nürnberg (Abb. 3; Germanisches Nationalmuseum), seine Gemälde Samson und Delila sowie Andromeda (beide Gemäldegalerie, Berlin), von Jan Lievens unter anderem die Halbfigur einer alten Frau mit Kapuzenumhang (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden).¹

Portraits und Selbstportraits bilden eine zentrale Werkgruppe im Œuvre der beiden jungen Künstler während ihrer Leidener Zeit. Sie stellten sich und den anderen grinsend, lachend, dann wieder mit erstauntem oder skeptischem Gesichtsausdruck dar. Sie trugen dabei Rüstungen, fantastische Gewänder und exotische Kopfbedeckungen. Die Gemälde dienten dazu, die Gestaltung des Lichts sowie die Darstellung von Affekten zu er-

Ausstellungen *Exhibitions*
Tentoonstelling van schilderijen door oud Hollandsche en Vlaamsche meesters, Koninklijke Kunstzaal Kleykamp, The Hague, 1928, Nr. 32 (als Rembrandt). – *The 13th Loan Exhibition of Old Masters; Paintings by Rembrandt*, Detroit Institute of Arts, 1930, Nr. 4. – *Exposition de cent tableaux des maîtres anciens de cinq siècles*, Cvijeta Zuzoric Art Pavilion, Belgrade, 1932, Katalog G. Glück, Nr. 98. – *Kung! Akademien for de fria konsterna*, Mitt basta konstverk: en konsthistorisk oversikt Ji-an utställningen, Stockholm, 1941/2, Nr. 60 (als Rembrandt).

proben. So zählen die frühen Portraits und Selbstportraits von Rembrandt und Lievens streng genommen zur Gattung der Tronies, klein- und mittelformatige Kopfstudien, die der flämischen Werkstattpraxis entstammten und sich in Holland zu einer eigenständigen, auf dem Kunstmarkt äußerst erfolgreichen Bildform entwickelten. Schnackenburg vermutet, dass Lievens während der Entstehung dieses Selbstportraits zur Erkenntnis gelangte, dass „Rembrandts Methode der mimischen Selbststudien vor dem Spiegel nicht sein Weg“ sei und erklärt damit die skizzenhafte Ausführung des Schulterbereichs. Wie in der Werkstatt üblich wurden Kopien des vorliegenden Selbstportraits hergestellt, von denen eine Dirck Lievens, dem Bruder des Künstlers, zugeschrieben wird (Rouen, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 1975.4.77; Schnackenburg, op. cit., S. 251).

Die Jahre um 1628 hat Schnackenburg als eine „Phase des intensiven Austauschs“ und der „symbiotische[n] Kooperation“ zwischen Jan Lievens und Rembrandt bezeichnet. Die „beiden hervorragenden Jünglinge aus Leiden“ teilten miteinander das Atelier, die Materialien und die Bildideen – dieser enge künstlerische Austausch zeigt sich in diesem Selbstbildnis des Jan Lievens. Bald schon sollte jeder seinen eigenen Weg gehen, Rembrandt siedelte nach Amsterdam über, Jan Lievens zog nach London und später nach Antwerpen – beide aber sollten Constantijn Huygens hohe Erwartungen erfüllen.



Abb. 2/Ill. 2: Lucas Vosterman I nach/after Antonis van Dyck, Portrait Jan Lievens © Rijksmuseum, Amsterdam.

¹ Zu weiteren Tafeln, die vom selben Baum stammen, vgl. die verschiedenen Bände des Rembrandt Research Project, sowie: Christiaan Vogelaar: *Ten Years of Struggle, Rembrandt in Leiden and Amsterdam, 1624-1634*, in: *Ausst.-Kat. Leiden 2019: The Young Rembrandt*, Leiden 2019, S. 19-20. Zu Jan Lievens' Tafeln vom selben Baum vgl. Schnackenburg, op. cit., S. 75.

Jan Lievens and Rembrandt – of this Constantijn Huygens had no doubt – represented the glorious future of Dutch painting. In his memoirs, the erudite secretary to the stadtholder in The Hague praised the "two outstanding young men from Leiden" and saw them at a young age already competing with the great masters such as Rubens and Titian. Jan Lievens and Rembrandt, almost the same age, were talented, inquisitive and full of ambition. They shared a workshop, tried their hand at the same themes and inspired each other. This went so far that even their contemporaries confused their works (Rembrandt's Rape of Proserpina was listed in the inventory of the court in The Hague as a work by Jan Lievens). Art historical research would fare no better a few hundred years later, as the numerous corrections of attribution show. A testimony to this unique friendship as well as to the chequered history of many of the two artists' works is this painting, a self-portrait by Jan Lievens from 1628 (Schnackenburg, *op. cit.*, *passim*).

The artist looks at the viewer with an intense gaze, a dark hood covers his head. His mouth is slightly open, as if he is speaking to us, or as if he is astonished by something. A narrow moustache graces his countenance. His face is lit from the left, as is usual in self portraits by right-handed artists, while the right half of his face is correspondingly shadowed. The painterly execution in the face is "grainy, dense and naturalistic in the rendering of the skin texture" (Schnackenburg), while the part of the shoulder is only indicated with broad, dry brushstrokes. When the painting was rediscovered, it was initially attributed to Rembrandt (Bredius, *op. cit.*). A self portrait by Rembrandt from 1628 served as a reference, as it is comparable in terms of the position of the head and the slightly open mouth (fig. 1; Indianapolis Museum of Art, inv. no. 2023.4). However, doubts about the attribution soon arose. Rosenberg, Gerson and Bauch relegated the painting to the dubious works of Rembrandt in their catalogue raisonnés. Finally, the Rembrandt Research Project considered it to be merely the work of a later follower (which was to be refuted by dendrochronological analysis).

When reviewing the literature, it is noticeable that art historians have only ever dealt with the question of whether or not this is a work by Rembrandt. The question of the actual creator of this self portrait was only addressed by Schnackenburg, who recognised the painting as a self portrait by the artist and included it in his monograph on Jan Lievens. Schnackenburg's attribution of the painting to Jan Lievens has subsequently been confirmed by a number of renowned experts after examining it in flesh. Schnackenburg emphasises the "portrait-like character" of the painting and sees the "typical facial features of Jan Lievens", "his slightly protruding eyes with accentuated lower eyelids, the pointed nose and chin in comparison with Rembrandt and, as a special distinguishing feature, the thin moustache" (Schnackenburg, *op. cit.*, p. 251). Thereby he refers to another self portrait by Jan Lievens (Copenhagen, Statens Museum for Kunst, inv. no. KMSsp413) and the portrait of the artist in Anthony van Dyck's Iconography (fig. 2).

His attribution is supported by a dendrochronological analysis: The wood of the panel comes from a tree felled around 1622 and used after 1626. And not only that: Wood from the same trunk was also used as a support for a number of other works by Rembrandt and Jan Lievens, including Rembrandt's famous Nuremberg Self Portrait (ill. 3; Germanisches Nationalmuseum), his Andromeda and Samson and Delilah (both Gemäldegalerie, Berlin) as well as Jan Lievens' Half-length Figure of an Old Woman with Hooded Cloak (Gemälde Alte Meister, Dresden), among others.¹

Portraits and self portraits form a central body of works in the oeuvre of the two young artists from their Leiden period. They portrayed themselves and

each other grinning, laughing, and with astonished or sceptical expressions. They often wore armour, fanciful robes and exotic headgear. The paintings served as studies for the use of light and the depiction of emotions. Strictly speaking, the early portraits and self portraits by Rembrandt and Lievens belong to the genre of tronies, small- and medium-format head studies that originated in Flemish workshops and developed into an independent highly successful genre in Holland. Schnackenburg assumes that Lievens realised during the execution of this self portrait that "Rembrandt's method of mimicking self portraits in front of the mirror was not his way," which explains the sketchy execution of the area of the shoulders.

As was customary in the workshop, copies of the present self portrait were made, one of which is attributed to Dirck Lievens, the artist's brother (Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. no. 1975.4.77; Schnackenburg, *op. cit.*, p. 251).

Schnackenburg describes the years around 1628 as a "period of intensive exchange" and "symbiotic co-operation" between the two artists. The "two outstanding young men from Leiden" shared a studio, materials and ideas for their paintings; this close artistic exchange can be seen in the present self portrait of Jan Lievens. Soon each would go his own way, Rembrandt moved to Amsterdam, Jan Lievens went to London and later to Antwerp – but both were to fulfil Constantijn Huygens' high expectations.

¹ On the other paintings by Jan Lievens and Rembrandt using panels from the same tree cf. the various volumes of the Rembrandt Research Project and, for example, Christiaan Vogelaar: *Ten Years of Struggle, Rembrandt in Leiden and Amsterdam, 1624-1634*, in: *Exhib. cat. Leiden 2019: The Young Rembrandt, Leiden 2019*, p. 19-20; Schnackenburg, *op. cit.*, p. 75.

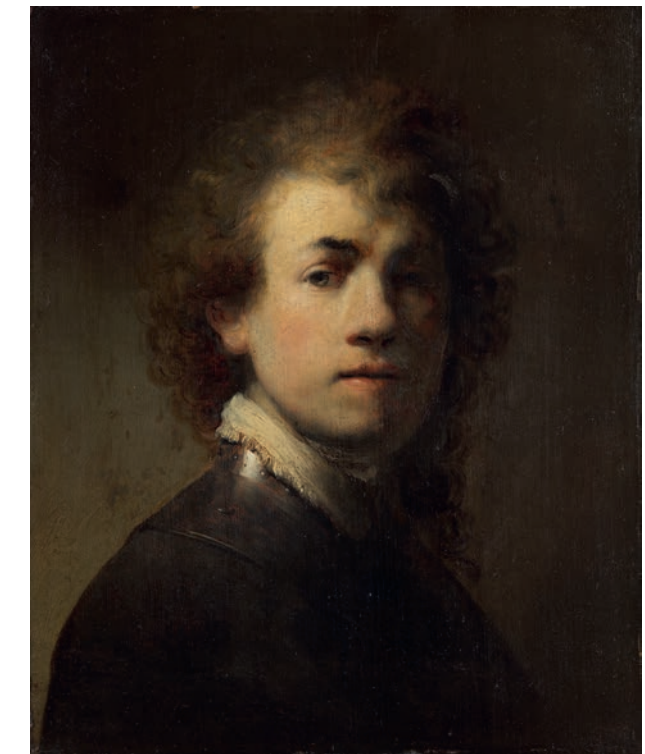


Abb. 3/Ill. 3: Rembrandt, Selbstportrait/Self Portrait
© bpk / Germanisches Nationalmuseum, Museen der Stadt Nürnberg / Dirk Meßberger.

BARTOLOMEO MENDOZZI

um 1600 Leonessa – nach 1644

BARTOLOMEO MENDOZZI

ca. 1600 Leonessa – after 1644

1030 MARIA MAGDALENA

Öl auf Leinwand (doubliert). 99 x 135 cm.

MARY MAGDALENE

Oil on canvas (relined). 99 x 135 cm.

Provenienz *Provenance*

Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Massimo Pulini: Bartolomeo Mendozzi da Leonessa. Un maestro del Seicento tra l'Incredulità, il caso Ducamps e i nuovi documenti, Rimini 2022, S. 96-97, Nr. 37.

€ 60 000 – 80 000

Zutiefst berührt tritt Maria Magdalena aus der Dunkelheit einer Höhle heraus. Halbliegend lehnt sich die Eremitin leicht zu ihrer Rechten und stützt sich auf einen Stein, auf dem die Attribute ihrer Meditationsübungen präsentiert sind. Das Kruzifix hält sie nah an ihrem Gesicht und dem halbnackten Oberkörper, es beinahe umarmend, berührt dabei den darunter liegenden Totenschädel, vor dem sich Geißel und durchsichtiges Gefäß mit Salbe befinden. Die von links oben nach rechts unten verlaufende Diagonale des Körpers wird durch das blitzartige helle Licht und das den linken Oberschenkel berührende lange Kruzifix betont. Solche Elemente dienen dazu, die Komposition theatralisch zu gestalten, um dabei Magdalenas Anteilnahme und Betroffenheit gemäß den gegenreformatorischen Vorgaben ins Zentrum zu rücken. Caravaggios Lehre ist die dezidierte Referenz dieser von einem wirkungsvollen Helldunkel geprägten Komposition.

1997 identifizierte Gianni Papi einen sogenannten „Meister der Ungläubigkeit des Heiligen Thomas“ und schrieb ihm eine Gruppe von caravaggesken Gemälden zu. Dank späterer Archivfunde von Francesca Curti konnte diese Figur mit dem aus der Kleinstadt Leonessa bei Rieti stammenden, ca. 1620-40 in Rom tätigen Maler Bartolomeo Mendozzi in Beziehung gesetzt werden. 2022 wurde das vorliegende Gemälde in Massimo Pulinis Monographie zu Mendozzi veröffentlicht, zusammen mit einer bereits bekannten Version aus dem Nationalmuseum in Stockholm.

Deeply moved, Mary Magdalene emerges from the darkness of a cave. Semi-recumbent, the hermit leans slightly to her right on a stone on which the attributes of her meditation exercises are presented. She holds the crucifix close to her face and half-uncovered upper body, almost embracing it, touching the skull beneath, in front of which are a scourge and a clear glass of ointment. The diagonal placement of the body, running from top left to bottom right, is emphasised by the flash of bright light and the long crucifix touching her left thigh. Such elements serve to give the composition a theatrical quality, placing Magdalena's compassion and sadness in focus, in accordance with the guidelines of the Counter-Reformation. Caravaggio's teachings are the explicit reference for this composition, which is characterised by an effective use of chiaroscuro.

In 1997, Gianni Papi identified a so-called "Master of the Incredulity of St Thomas" and attributed a group of Caravaggesque paintings to him. Thanks to later archival findings by Francesca Curti, this figure could be linked to the painter Bartolomeo Mendozzi from the small town of Leonessa, near Rieti, who was active in Rome between ca. 1620 and 1640. In 2022, the present painting was published in Massimo Pulini's monograph, together with another previously known version from the National Museum in Stockholm.



ELISABETTA SIRANI

1638 Bologna – 1665 Bologna

1031 DIE BÜSSENDE MAGDALENA

Öl auf Leinwand (doubliert). 128 x 102 cm.

THE PENITENT MAGDALENE

Oil on canvas (relined). 128 x 102 cm.

Gutachten *Certificate*

Donatella Biagi Maino, Bologna, 10.9.2013

– Dr. Adelina Modesti, Melbourne, 2014.

Provenienz *Provenance*

Auktion Christie's, Rom, 17.10.1985,

Lot 173 (als Schule Guido Reni). –

Italienische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Über die Künstlerin: Adelina Modesti:

Elisabetta Sirani, *Una Virtuosa del Seicento*

Bolognese, 2004. – Adelina Modesti:

Elisabetta Sirani "Virtuosa". *Women's*

Cultural Production in Early Modern

Bologna, Turnhout 2013, Nr. 49, S. 273

(Anmerkung).

€ 40 000 – 60 000

Sowohl die in Bologna lehrende Kunsthistorikerin Donatella Biagi Maino, als auch Adelina Modesti, die Autorin der ersten Monographie über die Malerin, haben unabhängig voneinander diese „Maria Magdalena“ als Werk Elisabetta Siranis identifiziert.

Für beide Expertinnen handelt es sich um ein Frühwerk der Sirani, das einer späteren und kleineren Version des Bildmotivs vorangegangen sei. Diese spätere Fassung auf Kupfer malte Elisabetta Sirani für Ihren Mäzen Padre Ettore Ghisilieri. Sie befindet sich heute in der Pinacoteca Nazionale di Bologna (Inv.-Nr. 376).

Die frühe Datierung der vorliegenden Arbeit erklären beide Expertinnen mit dem noch deutlich spürbaren Einfluß Guido Renis, vor allem in der Typologie der Figur. Aus diesem Grund könnte das Bild, so Adelina Modesti, noch in der Werkstatt Renis, in der auch ihr Vater Giovanni Andrea Sirani tätig war, entstanden sein. Charakteristisch für Elisabettas Malstil ist die flüssige Handschrift, die insbesondere im Landschaftsausschnitt, in den Händen, dem Schädel und vor allem in dem wallenden Haar der Heiligen zu sehen ist. Derartige von mehreren Malern ausgeführte Produktionen waren in der Werkstatt Guido Renis gängige Praxis.

Elisabetta Sirani wurde eine der innovativsten und produktivsten Künstlerinnen der Bologneser Schule. Als Kind einer Stadt, deren Universität seit dem Mittelalter Frauen ausbildete und die den Kult der heiligen Katharina von Bologna feierte, die für ihre Fähigkeiten als Malerin und Buchmalerin bekannt war, verfügte sie über besonders gute Voraussetzungen für eine künstlerische Karriere.

Both the art historian Donatella Biagi Maino, who teaches in Bologna, and Adelina Modesti, the author of the first monograph on the painter, have independently identified this "Mary Magdalene" as a work by Elisabetta Sirani.

For both experts, it is an early work by Sirani, which preceded a later and smaller version of the motif. Elisabetta Sirani painted this later version on copper for her patron Padre Ettore Ghisilieri. It is now in the Pinacoteca Nazionale di Bologna (inv. no. 376).

Both experts explain the early dating of the present work with the still clearly perceptible influence of Guido Reni, especially in the typology of the figure. For this reason, according to Adelina Modesti, the painting could have been created in Reni's workshop, where her father Giovanni Andrea Sirani also worked. Elisabetta's painting style in this work is characterised by the fluidity of her hand, which is particularly noticeable in the landscape detail, the hands, the skull and especially in the saint's flowing hair. Such productions, executed by several painters, were common practice in Guido Reni's workshop.

Elisabetta Sirani became one of the most innovative and productive artists of the Bolognese school. As a child of a city whose university had been educating women since the Middle Ages and which celebrated the cult of St Catherine of Bologna, known for her skills as a painter and illuminator, she also had particularly good prerequisites for an artistic career in general.



VICTOR WOLFVOET II

1612 Antwerpen – 1652 Antwerpen

1032 DIANA UND AKTAEON
Öl auf Kupfer. 26,5 x 40 cm.

DIANA AND ACTAEON

Oil on copper. 26.5 x 40 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 20 000 – 25 000

Obwohl es keine Belege dafür gibt, dass Wolfvoet bei Rubens studiert hat, gilt er als einer seiner treuesten Nachfolger. Er verwendete oft Gemälde, vorbereitende Zeichnungen oder Ölskizzen von Rubens als Vorlagen für seine Gemälde, die er gerne auf Kupfer ausführte. Zu einigen dieser Vorlagen hatte er durch seinen Kunsthandel und durch öffentliche Verkäufe von Rubens-Werken auf dem Markt von Antwerpen Zugang. Wolfvoet blieb sein ganzes Leben stark von Rubens beeinflusst. Darüber hinaus besaß er, wie sein umfangreiches Inventar zeigt, mehrere originale Ölskizzen des Meisters. Dr. Bert Schepers hat die Zuschreibung des Gemäldes an Victor Wolfvoet bestätigt.

Although there is no evidence that Wolfvoet studied under Rubens, he is considered one of his most loyal followers. He often used paintings, preparatory drawings or oil sketches by Rubens as models for his paintings, which he liked to execute on copper. He had access to some of these models through his art dealership and through public sales of Rubens' works on the Antwerp market. Wolfvoet remained strongly influenced by Rubens throughout his life. In addition, his extensive inventory shows that he owned several original oil sketches by the master. Dr Bert Schepers has confirmed the attribution of the painting to Victor Wolfvoet.



FRANS DE MOMPER

1603 Antwerpen – 1660 Antwerpen

FRANS DE MOMPER

1603 Antwerp – 1660 Antwerp

1033 KIRMES IN EINEM DORF

Reste von Signatur unten links:

F ... mper.

Öl auf Leinwand (doubliert). 105 x 139 cm.

A VILLAGE FAIR

Remnants of a signature lower left:

F ... mper.

Oil on canvas (relined). 105 x 139 cm.

Provenienz *Provenance*

Gallery Pintelon, Aalst. – Belgische Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000



Frans de Momper war der Neffe des Landschaftsmalers Joos de Momper und schuf Landschaften in der Manier seines Onkels. Später wurde seine Palette durch die tonale Farbigkeit Jan van Goyens beeinflusst. Vorliegende farbenreiche Landschaft dürfte noch vor de Mompers im Jahr 1646 erfolgtem Umzug in die nördlichen Niederlande entstanden sein. Eine ähnliche Komposition mit einem Dorffest befand sich 1978 im französischen Kunsthandel (siehe Bildarchiv RKD, Nr. 547204).

Frans de Momper was the nephew of the landscape painter Joos de Momper and created landscapes in the manner of his uncle. His palette was later influenced by the tonal colours of Jan van Goyen. The present landscape was probably created before Momper's move to the northern Netherlands in 1646. A similar composition with a village fair was offered on the French art market in 1978 (see RKD picture archive, no. 547204).



DANIEL SEGHERS

1590 Antwerpen – 1661 Antwerpen

CORNELIS SCHUT

1595 Antwerpen – 1655 Antwerpen

1034 DAS BILD DER MARIA MIT KIND, GETRAGEN VON CHERUBIM UND GESCHMÜCKT MIT BLUMEN- GIRLANDEN

Öl auf Leinwand (doubliert).
127 x 104 cm.

THE IMAGE OF THE VIRGIN AND CHILD BORNE ALOFT BY CHERUBIM AND ADORNED WITH GARLANDS

Oil on canvas (relined). 127 x 104 cm.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Willem de Blasere, Herr von Hellebus, Gent, um 1635, und erwähnt in Seghers Inventar als Nr. 135. – Galerie Marcus, Paris, 1970–74. – Belgische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Taichung, National Taiwan Museum of Fine Arts, The Golden Age of Flemish Painting, 1988, Nr. 54. – Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 4.9.-22.11.1992; Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 12.12.1992 – 8.3.1993; und Wien, Kunsthistorisches Museum, 2.4. – 20.6.1993, Von Bruegel bis Rubens, Nr. 99.1.

Literatur *Literature*

Tagebuch von Daniel Seghers in W. Couvreur: 'Daniel Seghers' inventaris van door hem geschilderde bloemstukken', in: Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis, Bd. XX, 1967, S. 112, Nr. 135. – M.-L. Hairs: Pour un tricentenaire, D. Seghers, in: Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Lüttich 1960. – M.-L. Hairs: Dans le sillage de Rubens, les peintres d'histoire anversois au XVIIIe siècle, Lüttich 1977, S. 213. – M.-L. Hairs: The Flemish Flower Painters in the XVIIth Century, Brüssel 1985, S. 125–29, Nr. 33, Detailaufnahme auf S. 130. – G. Wilmers: Cornelis Schut (1597–1655): A Flemish Painter of the High Baroque, Belgien 1996, S. 172–73, Nr. A108, Abbildung auf S. 413 (irrtümlicherweise als Nr. A110).

Unter Seghers zahlreichen Blumendekorationen um eine zentrale Kartusche ist dieses Gemälde eine Besonderheit. Durch die Aktion der Engelputten entsteht eine gewisse Dynamik. Vier Engel sind dabei, zwei Festons an einem Madonnenbild im ovalen, geschnitzten Rahmen zu befestigen. Seghers, der nach dem Tod seines Lehrers Jan Brueghel d. Ä. sein wichtigster Nachfolger auf dem Gebiet der Antwerpener Blumenmalerei wurde, hat das Bild zusammen mit dem Figurenmaler Cornelis Schut geschaffen. Schuts freie Rubeneske Figuration findet ihren Gegenpol in Seghers detailreichem Realismus der dargestellten Blumen und Pflanzen und dem leuchtenden Einsatz von Farben.

Dieses außergewöhnliche Gemeinschaftswerk ist durch zahlreiche Ausstellungen und Publikationen bekannt. Das Gemälde wurde von M.-L. Hairs im selbstverfassten Inventar von Cornelis Schut unter Nr. 135 identifiziert (siehe Couvreur, 1967, S.112, Nr. 135). Besteller bzw. Käufer war wahrscheinlich Willem de Blasere, Herr von Hellebus, Vertreter Flanderns bei den Generalstaaten und einer der Bevollmächtigten für die Friedensverhandlungen in Maastricht und Den Haag 1632/33. Dessen Vater Gerard de Blasere war ein Förderer des Jesuitenordens, dem der „malende Mönch“ Seghers angehörte.

Seghers, der bis zu seinem Tod 1661 im Profeßhaus der Jesuiten in Antwerpen lebte, wurde in der Obhut des Ordens eine Berühmtheit. Prinzen und Fürsten suchten ihn in seinem Studio auf, die sich für seine Arbeiten durch kostbare Geschenke erkenntlich zeigten, da ihm Einnahmen nicht erlaubt waren. Am 20. April 1635 besuchte ihn Kardinal-Infant Ferdinand und erwarb eine mehr quadratische Version der vorliegenden Komposition. Sie hat als Zutat eine Kaiserkrone, die gleichsam wie ein kleiner Baldachin das Marienbild bekrönt (Couvreur, 1967, S. 110, Nr. 119). Dieses Bild befand sich 1961 in der Galerie R. Finck in Brüssel (siehe Hairs, 1985, Abb. 32). Man kann annehmen, dass das vorliegende Gemälde wenig später im gleichen Jahr 1635 entstanden ist.

For the English text see the following page.



This painting is unique among Segher's numerous depictions of garlands surrounding a central cartouche. The action of the angels creates a certain dynamism. Four cherubim are in the process of attaching two festoons to an image of the Madonna in a carved, oval frame. Seghers, who after the death of his teacher Jan Brueghel the Elder became his most important successor in the field of Antwerp flower painting, created this work together with the figure painter Cornelis Schut. Schut's free, Rubenesque figuration finds its counterpart in Segher's detailed realism in the flowers and plants depicted and his vibrant use of colour.

This extraordinary collaborative work is known through numerous exhibitions and publications. The painting was identified by M.-L. Hairs in Cornelis Schut's own inventory under no. 135 (see Couvreur, 1967, p. 112, no. 135). The buyer was probably Willem de Blasere, Lord of Hellebus, representative for Flanders to the States General and one of the plenipotentiaries for the peace negotiations in Maastricht and The Hague in 1632/33, whose father Gerard de Blasere was a benefactor of the Jesuit order to which the "painting monk" Seghers belonged.

Seghers, who lived in the Jesuit convent in Antwerp until his death in 1661, became a celebrity in the care of the order. Princes and sovereigns visited him in his studio and showed their appreciation for his work with valuable gifts, as he was not allowed to receive any income. On 20th April 1635, Cardinal-Infant Ferdinand visited him and purchased a more square version of the present composition. It includes the addition of an imperial crown, which hovers over the image of the Virgin like a small canopy (Couvreur, 1967, p. 110, no. 119). This painting was in the Galerie R. Finck in Brussels in 1961 (see Hairs, 1985, fig. 32). It can be assumed that the present work was painted a little later in the same year, 1635.



ADRIAEN VAN STALBEMT

1580 Antwerpen – 1662 Antwerpen

1035 REBEKKA UND ELIESER
AM BRUNNEN IN WALDIGER
LANDSCHAFT

Öl auf Kupfer. 38 x 46 cm.

REBECCA AND ELIEZER
AT THE FOUNTAIN IN A WOODDED
LANDSCAPE

Oil on copper. 38 x 46 cm.

Gutachten Certificate
Dr. Klaus Ertz, Lingen, 7.10.2022

Provenienz Provenance
Italienische Privatsammlung.

Literatur Literature
Über den Künstler: Klaus Ertz / Christa Nitze-Ertz: Adriaen van Stalbemt 1580-1662. Kritischer Katalog der Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik, Lingen 2018.

€ 15 000 – 18 000

In Anlehnung an seinen Meister Jan Brueghel den Älteren konzipierte der Antwerpener Maler Adriaen van Stalbemt die Darstellung aus dem Alten Testament. Bei der Episode erhält Isaaks Diener Elieser den Auftrag, eine Frau für seinen Herrn auszusuchen, woraufhin er die von Gott gesandte junge Rebekka am Brunnen trifft (1. Mose, 24–29). Van Stalbemts Szene findet vor einem reichen Wald und einer weiten Landschaft im Hintergrund statt, im Gegensatz zu den eher verschlossenen Inszenierungen seines Zeitgenossen und Vorbilds Gillis van Coninxloo.

The Antwerp painter Adriaen van Stalbemt designed this depiction from the Old Testament in the style of his teacher Jan Brueghel the Elder. In the episode, Isaac's servant Eliezer is instructed to seek out a wife for his master, whereupon he meets the young Rebecca, sent by God, at the well (Genesis 24-29). Van Stalbemt's scene takes place against a rich forest and an expansive landscape in the background, in contrast to the rather closed staging of his contemporary and role model Gillis van Coninxloo.

JAN VAN NOORDT

1623/24 Schagen – nach 1676

JAN VAN NOORDT

1623/24 Schagen – after 1676

1036 DIE ANBETUNG DER HIRTEN

Öl auf Leinwand (doubliert). 65,6 x 58 cm.

THE ADORATION OF THE SHEPHERDS

Oil on canvas (relined). 65.6 x 58 cm.

Provenienz *Provenance*

Wohl Sammlung Jan van de Capelle um 1680. – Auktion Sotheby's, London, 12.12.1002, Lot 178. – Niederländische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Abraham Bredius: De schilder Johannes van de Capelle, in: Oud Holland, 1082 10: 26-40, S. 34 (wohl identisch mit diesem Bild). – Cornelius Hofstede de Groot: Joan van Noord, in: Oud Holland 1892, S. 216, Nr. 2. – David A. de Witt: Jan van Noordt. Painter of History and Portraits in Amsterdam, Montreal 2007, S. 104/5, Nr. 9.

€ 20 000 – 25 000

In Anlehnung an den biblischen Text und die Bildtradition hat Jan van Noordt seine „Anbetung der Hirten“ in die Nacht gelegt. Er platziert die heilige Familie bei einem Schuppen, der sich zur rechten Seite hin öffnet. Die Jungfrau hält eine Kerze hoch, um das Jesuskind zu beleuchten. Ein Stroh Bündel liegt auf dem Boden und fängt das Licht geschickt ein. Die Hirten bilden eine Gruppe in der Mitte, die von einem Hirten im Vordergrund dominiert wird. Von der Seite gesehen kniet der Hirte nach links in Richtung des Jesuskindes und des Schoßes der Maria.

Für die Figur des knienden Hirten gibt es eine Zeichnung in Privatbesitz (de Witt, S. 193), die mit einigen Gemälden in Verbindung gebracht werden kann und eine Entstehung unseres Bildes um 1660 nahelegt. Jan van Noordt gehört zu den holländischen Malern des goldenen Zeitalters, die nie die Bekanntheit und Anerkennung erlangt haben, die ihnen eigentlich zusteht. Werner Sumowski, der Doyen der Rembrandt-Schule, schrieb noch 1986: „Das Œuvre des Jan van Noordt ist eines der dringlichsten Desiderata der kunsthistorischen -Forschung“. David A. de Witte hat sich danach mit van Noordts komplexen und vielseitigen Oeuvre befasst und die Erkenntnisse in einer grundlegenden Monographie 2007 publiziert.

Based on the Biblical text and pictorial tradition, Jan van Noordt has depicted his "Adoration of the Shepherds" at night. He places the Holy Family beside a stable that opens to the right. The Virgin holds up a candle to illuminate the infant Jesus. A bundle of straw lying on the ground skilfully catches the light. The shepherds form a group in the centre, dominated by a shepherd in the foreground. Seen from the side, this shepherd is kneeling to the left towards the infant Jesus and Mary's lap.

There is a privately owned drawing of the figure of the kneeling shepherd (de Witt, p. 193), which can be linked to a number of paintings that suggest our picture was painted around 1660.

Jan van Noordt was one of the Dutch painters of the Golden Age who never achieved the fame and recognition they deserved. Werner Sumowski, the doyen of the Rembrandt school, wrote as late as 1986: "The oeuvre of Jan van Noordt is one of the most urgent desiderata of art historical research". David A. de Witte subsequently analysed van Noordt's complex and multi-faceted oeuvre and published his conclusions in a fundamental monograph in 2007.



**HENDRICK MARTENSZ
SORGH**

1609/11 Rotterdam – 1670 Rotterdam

1037 FRÖHLICHE BAUERNGESELL-
SCHAFT IN EINEM INTERIEUR
Öl auf Holz. 56 x 70 cm.

*MERRY PEASANT COMPANY IN AN
INTERIOR*

Oil on panel. 56 x 70 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 30 000 – 50 000

Vorliegende Interieurszene ist ein charakteristisches Werk des holländischen Genremalers Hendrick Maertensz Sorgh. Fred Meijer datiert es auf etwa 1645-1650. Zu dieser Zeit spezialisierte sich Sorgh auf bäuerliche Interieurs unter dem Einfluss der Bilderfindungen Adriaen Brouwers und der Malerei seiner Landsleute Cornelis und Herman Saftleven, die noch in Rotterdam lebten. Eine in der Komposition und im Detailreichtum vergleichbare „Fröhliche Bauerngesellschaft“, die als eine Darstellung der Fünf Sinne gedeutet werden kann, wurde am 21.5.2022 bei Lempertz versteigert (Lot 2072, Erlös € 150.000).

Die Zuschreibung ist von Guido Jansen und Fred Meijer bestätigt worden (schriftliche Mitteilung vom 25.10.2023).

The present interior scene is a characteristic work by the Dutch genre painter Hendrick Maertensz Sorgh. Fred Meijer dates it to around 1645-1650, a time when Sorgh specialised in peasant interiors under the influence of Adriaen Brouwer's pictorial inventions and the paintings of his compatriots Cornelis and Herman Saftleven, who were still living in Rotterdam. A "Merry Peasant Company" comparable in composition and richness of detail, which can be interpreted as a depiction of the Five Senses, was sold at Lempertz on 21st May 2022 (lot 2072, hammer price €150,000). The attribution has been confirmed by Guido Jansen and Fred Meijer (written correspondence 25th October 2023).



JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 Den Haag

JAN VAN GOYEN

1596 Leiden – 1656 The Hague

1038 ALTER TURM AN EINEM
FLUSSUFER

Signiert unten rechts auf dem Ruderboot:
VG 1646.

Öl auf Holz. 38 x 52 cm.

OLD TOWER ON A RIVER BANK

*Signed lower right on the rowing boat:
VG 1646.*

Oil on panel. 38 x 52 cm.

Provenienz *Provenance*

Galerie Fievez, Brüssel, Auktion 25.6.1923,
Nr. 80, mit Abb. – Belgische Privatsamm-
lung.

Literatur *Literature*

H.-U. Beck: Jan van Goyen, Katalog der
Gemälde, Amsterdam 1973, Bd. II, Nr. 680
(ohne Abb.).

€ 30 000 – 40 000



Die vorliegende, 1646 datierte Flusslandschaft ist ein schönes Beispiel für die Technik, die den Landschaftsmaler Jan van Goyen berühmt gemacht hat: die Verwendung einer reduzierten Farbpalette, deren dramatische Wirkung über ihre scheinbare Einfachheit hinwegtäuscht. Eine subtile Palette von Grau-, Silber- und Weißtönen in Kombination mit dem geschickten Einsatz des ockerfarbenen Grundes in den dunkelsten Vordergrundpassagen und dem Himmel erzeugt in Gemälden wie diesem eine fast monochrome Wirkung.

The present river landscape, dated 1646, is a fine example of the technique that made the landscape painter Jan van Goyen famous: The use of a highly reduced colour palette, the apparent simplicity of which belies a great dramatic effect. This subtle palette of grey, silver and white tones combined with the skilful use of an ochre ground in the darkest areas of the foreground and the sky lends his paintings an almost monochrome appearance.

HAARLEMER SCHULE

1640er Jahre

HAARLEM SCHOOL

1640s

1039 DER GROTE MARKT IN HAARLEM

Öl auf Holz. 113 x 84 cm.

THE GROTE MARKT IN HAARLEM

Oil on panel. 113 x 84 cm.

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000

Die sehr detaillierte Ansicht zeigt den Marktplatz oder „Grote Markt“ von Haarlem, der bis heute nahezu unverändert geblieben ist. Das dominante architektonische Merkmal ist das Rathaus, das an der Stelle einer 1250 von Graf Wilhelm II. von Holland erbauten Residenz errichtet und nach einem verheerenden Brand im Jahr 1351 wieder aufgebaut wurde. Gillis Rombouts (1631-1672) stellte die Verkündigung des Friedens von Münster im Jahr 1648 auf dem Haarlemer Marktplatz mehrmals dar.

Vorliegende Ansicht des Marktplatzes von Haarlem ist laut Aussage von Fred Meijer etwas früher entstanden und kann in die 1640er Jahre datiert werden. Interessant ist seiner Meinung nach, dass das Rathaus auf diesem Gemälde in den Gebäuden im rechten Teil noch die alte romanische Architektur zeigt, die auch auf einem Bild von Saenredam aus dem Jahr 1630 zu sehen ist und die wenig später verändert wurde (schriftl. Mitteilung vom 19.3.2024).

This very detailed view shows the market square or “Grote Markt” of Haarlem, which has remained virtually unchanged to this day. The most dominant architectural feature is the town hall, which was built on the site of a residence constructed by Count William II of Holland in 1250 and rebuilt after a devastating fire in 1351. Gillis Rombouts (1631-1672) depicted the proclamation of the Peace of Münster in 1648 in Haarlem’s market square several times.

According to Fred Meijer, the present view of Haarlem’s market square was painted somewhat earlier and can be dated to the 1640s. He notes that it is interesting that the town hall in this painting still shows the old Romanesque architecture in the buildings on the right, which can also be seen in a painting by Saenredam from 1630, and which was altered a little later (written communication from 19th March 2024).





HANS HORIONS

1620 Utrecht – 1672 Utrecht

1040 CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN AM BRUNNEN

Signiert und datiert unten links:
JHorions 1646 (JH verbunden).

Öl auf Leinwand (doubliert). 83 x 70 cm.

CHRIST AND THE SAMARITAN WOMAN AT THE WELL

*Signed and dated lower left:
JHorions 1646 (JH conjoined).*

Oil on canvas (relined). 83 x 70 cm.

Provenienz *Provenance*
Sotheby's, Amsterdam, 8.2.1988, Lot 82.
– Galerie Hoogsteder & Hoogsteder, Den Haag. – Dort erworben von einem belgischen Privatsammler.

€ 10 000 – 15 000

Mehr als eine Handvoll Gemälde sind bis heute nicht nachweisbar. Sie sind von einer erstaunlichen Qualität, wie etwa Horions bekanntestes Bild „Salome tanzt vor König Herodes“ im Amsterdamer Rijksmuseum. Das vorliegende Gemälde „Christus und die Samariterin am Brunnen“ ist unter der Nummer 2497 im Bildarchiv des RKD aufgeführt. 1646 datiert ist es das früheste Werk Horions', gefolgt von einer 1647 datierten Zeichnung „Verehrung des jungen Bacchus“ in der Fondation Custodia, Paris (Slg. F. Lugt). Stilistisch ist das schmale Œuvre Horions' eng mit dem holländischen Klassizismus verbunden.

To this day, more than a handful of his paintings cannot be traced. They are of astounding quality, such as Horion's most famous painting "Salomé dancing before King Herod" in the Amsterdam Rijksmuseum. The present work, "Christ and the Samaritan Woman at the Well", is listed under the number 2497 in the RKD picture archive. Dated 1646, it is Horion's earliest work, followed by a drawing "Adoration of the Young Bacchus", dated 1647, in the Fondation Custodia, Paris (Coll. F. Lugt). Stylistically, Horion's small oeuvre is closely linked to Dutch classicism.



JAN COSSIERS

1600 Antwerpen – 1671 Antwerpen

1041 DER FRÖHLICHE TRINKER

Öl auf Holz. 73,7 x 57 cm.

THE MERRY DRINKER

Oil on panel. 73.7 x 57 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Auf der Tafelrückseite befindet sich der Stempel der Antwerpener Tafelmacher. Ein Mann schenkt sich ein Glas Wein aus einem Krug ein und blickt lächelnd aus dem Bild heraus. Jan Cossiers hat das alltägliche Thema eines fröhlichen Trinkers als Halbfigurenbild mit effektvoller Bildbeleuchtung inszeniert. Er steht damit wie viele seiner Zeitgenossen in der Tradition der Caravaggisten. Cossiers Stil ist deutlich erkennbar in seinem typischen fließenden Strich, seiner Behandlung des Gesichts und der Finger sowie seiner Vorliebe für eine bräunliche Farbpalette. Jan Cossiers hat eine ganze Reihe von Halbfigurenbildern mit fröhlichen Trinkern gemalt, darunter befinden sich zwei Gemälde mit sehr ähnlichen Maßen, eines davon in der Akademie in Wien.

The back of this panel bears the stamp of an Antwerp panel maker. A man pours himself a glass of wine from a jug and looks out of the picture with a smile. Jan Cossiers has staged the everyday theme of a cheerful drinker as a half-length portrait with effective lighting. Like many of his contemporaries, he thus follows in the tradition of the Caravaggists. Cossier's style is clearly recognisable in his typical flowing strokes, his treatment of the face and fingers and his preference for a brownish colour palette. Jan Cossiers painted a whole series of half-length portraits of cheerful drinkers, including two paintings with very similar dimensions, one of which is housed in the Academy in Vienna.

PIETER NASON

1612 Amsterdam – 1688/90 Den Haag

PIETER NASON

1612 Amsterdam – 1688/90 The Hague

1042 PORTRÄT DES PIETER PAUW

Öl auf Holz. 70,1 x 56,3 cm.

PORTRAIT OF PIETER PAUW

Oil on panel. 70.1 x 56.3 cm.

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

€ 12 000 – 16 000

Pieter Pauw wurde 1611 in eine bedeutende Amsterdamer Patrizierfamilie geboren. Er wurde Hauptmann eines Regiments im Dienste des Staates und 1635 zum Ritter des St.-Michael-Ordens ernannt. Er war auch ein Edelmann des Königs von Frankreich. Er starb nach einem kurzen, aber erfolgreichen Leben im Jahr 1637.

Es existiert ein sehr ähnliches Porträt seines Bruders, Michiel Pauw, Herr von Hoogersmilde. Dieses Porträt ist mit Pieter Nason signiert und 1647 datiert. Es befindet sich heute in der Sammlung des Ringling Museum of Art, Sarasota (siehe Bildarchiv des RKD, Nr. 130459). Bei beiden Porträts handelt es sich um Einzelporträts im gemalten Oval, die jeweils eine andere Stadt im Hintergrund zeigen und leichte Unterschiede in der Körperhaltung und Kleidung der Dargestellten aufweisen.

Pieter Pauw was born in 1611 into an important patrician family in Amsterdam. He became captain of a regiment in the service of the state and was later made a Knight of the Order of St Michael. He was also a nobleman of the King of France. He died after a short but successful life in 1637. There is also a very similar portrait of his brother, Michiel Pauw, Lord of Hoogersmilde. This portrait is signed Pieter Nason and dated 1647. It is now in the collection of the Ringling Museum of Art, Sarasota (see RKD image archive, no. 130459). Both portraits are single portraits in oval format, each showing a different city in the background and with slight differences in the sitter's posture and clothing.



ADRIAEN VAN UTRECHT

1599 Antwerpen – 1653 Antwerpen

1043 GEFLÜGELHOF MIT PUTEN, TRUTHAHN, GÄNSEN UND HÜHNERN

Signiert und datiert unten links:
Adriaen van Utrecht fec. ann° 1647.

Öl auf Leinwand (doubliert). 116 x 171 cm.

*POULTRY FARM WITH TURKEYS,
GEESE AND HENS*

*Signed and dated lower left:
Adriaen van Utrecht fec. ann° 1647.*

Oil on canvas (relined). 116 x 171 cm.

Provenienz *Provenance*
Sammlung Angerstein? – Carlo Sestieri,
Rom (bis 1961). – Italienische Privat-
sammlung.

€ 40 000 – 50 000

Van Utrechts großformatige Kompositionen mit unterschiedlichem Geflügel und Vögeln gehören zu den gefragtesten Bildsujets von seiner Hand. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür ist auch diese Komposition aus einer italienischen Sammlung. Im Mittelpunkt steht ein stolzer Trutzhahn mit seinem leuchtend roten Kopf, den glänzenden dunklen Federn und sein weibliches Gefolge. Auf der anderen Seite konkurriert ein weißer Gänserich mit den Seinigen um die Futternäpfe. Utrecht erfasst die Psychologie der Tiere ebenso treffend, wie er in der Lage ist, die Erscheinung der einzelnen Tiere auf die Leinwand zu bannen.

1961 wurde das Bild in der Galerie von Carlo Sestieri in Rom erworben. In einem Brief an den Käufer schreibt Sestieri, dass das Gemälde ursprünglich aus der Sammlung von John Julius Angerstein (1732 St. Petersburg – 1823 London) stamme, ohne die Aussage allerdings weiter zu belegen. 38 Gemälde aus dieser Sammlung gehörten zum Kern bei der Gründung der National Gallery in London und zählen bis heute zu deren Bestand.

Van Utrecht's large-format compositions with various poultry and birds are among the most sought-after pictorial subjects from his hand. This impressive composition from an Italian collection is a particularly striking example of this. At the centre is a proud turkey with its bright red head, shiny dark feathers and its female entourage. On the other side, a white gander competes with his own for the food bowls. Utrecht captures the psychology of the animals just as precisely as he is able to depict the appearance of the individual animals on canvas.

In 1961, the painting was purchased at Carlo Sestieri's gallery in Rome. In a letter to the buyer, Sestieri wrote that the painting originally came from the collection of John Julius Angerstein (1732 St. Petersburg – 1823 London), although he did not provide any further evidence for this statement. 38 paintings from this collection were part of the core collection when the National Gallery in London was founded and are still part of its inventory today.



ABRAHAM VAN BEIJEREN

1620/1621 Den Haag – 1690 Overschie

ABRAHAM VAN BEIJEREN

1620/1621 The Hague – 1690 Overschie

- 1044 STILLEBEN MIT TRAUBEN,
ZITRONEN, BROT, EINEM RÖMER
UND EINEM VERGOLDETEN
POKAL AUF EINER TAFEL
Öl auf Holz. 84 x 114,5 cm.

*A STILL LIFE WITH GRAPES,
LEMONS, BREAD, A RUMMER AND
A GILDED CHALICE ON A TABLE*

Oil on panel. 84 x 114.5 cm.

Provenienz *Provenance*

Julius Böhler, München, vor 1929. – Friedrich Frey-Fürst, Sammlung Bürgenstock, Luzern (CH) und durch Erbschaft an seinen Sohn Fritz Frey, Luzern, von diesem angeboten auf der Auktion, Sotheby's, London, 11.12.1996, Lot 76 (verkauft für 84.000 £ Premium). – Belgische Privatsammlung.

Literatur *Literature*

F. Frey: Der Bürgenstock: Kunst, Geschichte, Tradition, Hoteldorf, Zürich and Stuttgart, 1967, S. 92-93.

€ 50 000 – 70 000

Van Beyeren gilt als einer der vielseitigsten Künstler seiner Zeit und war ein herausragender Maler von Stilleben. Er war einer der größten Meister des niederländischen Prunkstillebens, wofür das vorliegende Werk ein hervorragendes Beispiel ist. Das Gemälde war Teil einer Sammlung, die am 11. Dezember 1996 bei Sotheby's angeboten wurde und in einer Luxus-hotelanlage mit Blick auf den Vierwaldstättersee, dem Bürgenstock, hing. Die Sammlung wurde von Friederich Frey-Fritz, der den Bürgenstock 1925 erwarb, über einen Zeitraum von rund 20 Jahren zusammengestellt. Dr. Fred Meijer bestätigte die Zuschreibung an van Beyeren zum Zeitpunkt des Sotheby's-Verkaufs und vermutete, dass es sich bei vorliegendem Gemälde um ein frühes Werk aus den späten 1640er Jahren handelt. Eine sehr ähnliche, seitenverkehrte Version, die sich im Kunsthandel befand, trägt das Monogramm van Beyerens' (siehe E. Gemar-Koeltsch: Holländische Stillbenmaler im 17. Jahrhundert, Luca Bild Lexikon, Bd. 1, S. 119). Dieses Bild galt ursprünglich als ein Werk des Pieter Claesz. Van Beyerens Prunkstilleben aus den 1650er und 1660er Jahren stehen mehr unter dem Einfluss von Jan Davidsz. de Heem. Allen Bildern gemein ist die überbordende Fülle an Gegenständen: Seine Tische sind mit einer Vielzahl verzierter Glaswaren, vergoldeten Kelchen, Nautilusbechern, Silbergeschirr, chinesischem Porzellan, kostbaren Früchten und anderen Köstlichkeiten beladen.

Van Beyeren is considered one of the most versatile artists of his time and was an outstanding painter of still lifes. He was one of the greatest masters of the Netherlandish still life, of which the present work is an outstanding example. The painting was part of a collection offered at Sotheby's on 11 December 1996 that hung in three luxury hotels overlooking Lake Lucerne known as the Bürgenstock. The collection was put together by Friederich Frey-Fritz, who acquired the Bürgenstock in 1925, over a period of around 20 years.

Dr Fred Meijer confirmed the attribution to van Beyeren at the time of the Sotheby's sale and suggested that the present painting is an early work from the late 1640s. A very similar, reversed version that was found on the art market bears van Beyerens' monogram (see E. Gemar-Koeltsch: Holländische Stillbenmaler im 17. Jahrhundert, vol. 1, p. 119). This painting was originally considered a work by Pieter Claesz. Van Beyerens' magnificent still lifes from the 1650s and 1660s are more under the influence of Jan Davidsz. de Heem. All of the paintings are characterised by the exuberant abundance of objects they portray: his tables are laden with a multitude of ornate glassware, gilded goblets, nautilus cups, silverware, Chinese porcelain, exquisite fruit and other delicacies.



JAN VERMEULEN

tätig in Haarlem ca. 1651-1655

JAN VERMEULEN

active in Haarlem c. 1651-1655

1045 VANITASSTILLEBEN

Öl auf Holz. 41,5 x 37,5 cm.

VANITAS STILL LIFE

Oil on panel. 41.5 x 37.5 cm.

Provenienz *Provenance*

Kunstaal Oudt Holland, Den Haag (als
E. Collier). – Seit 1952 niederländische
Privatsammlung.

€ 35 000 – 45 000

Der aus Haarlem stammende Jan Vermeulen ist ein Maler von Vanitastillleben der Gruppe um Pieter Potter, Pieter van Steenwyck und dem frühen Jan Davidsz. de Heem.

Auf einer Tischplatte sind Schriften, Globus, Musikinstrumente, eine mit Steinen reich bestückte Krone und Waffen, alles dicht gedrängt vor einem grau-grünlichen Hintergrund. Überzeugend für die Zuschreibung an Vermeulen ist der Vergleich mit einem Stillleben von seiner Hand im Mauritshuis in Den Haag, bei dem die meisten Bildelemente mit denen auf diesem Gemälde übereinstimmen.

Jan Vermeulen, a native of Haarlem, is painter of vanitas still lifes from the group around Pieter Potter, Pieter van Steenwyck and the early Jan Davidsz de Heem.

On a tabletop are writings, a globe, musical instruments, a crown richly adorned with stones and weapons, all densely packed against a grey-greenish background. The attribution to Vermeulen is convincingly supported by a comparison with a still life by his hand in the Mauritshuis in The Hague, in which most of the motifs correspond to those in this painting.



ADRIAEN VAN OSTADE

1610 Haarlem – 1685 Haarlem

1046 BAUERNTANZ VOR WIRTSCHAUS

Signiert und datiert am rechten Bildrand:
AvOstade 1654.

Öl auf Holz. 48,2 x 36,8 cm.

PEASANT DANCE BY A TAVERN

Signed and dated upper right:
AvOstade 1654.

Oil on panel. 48.2 x 36.8 cm.

Provenienz Provenance

Sammlung Earls of Lonsdale, Lowther Castle. Seine Versteigerung Christie's London, 2. Juli 1937, Nr. 17. – Sammlung B. de Geus van den Heuvel, Amsterdam/Nieuwersluis. – Mark van Waay, Amsterdam, 26. April 1976, Nr. 46. – Deutsche Privatsammlung.

Ausstellungen Exhibitions

Museum Boymans, Rotterdam 1938, Nr. 112, Abb. 75. – Dutch Paintings: The Golden Age, Metropolitan Museum, New York; Toledo Museum of Art, Toledo. – Art Gallery of Toronto, Toronto 1954/55, Nr. 59. – Kunstschaten uit Nederlandse verzamelingen, Museum Boymans, Rotterdam 1955, Nr. 96, Abb. 91.

Literatur Literature

J. Smith: A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Painters, vol. IX (Supplement), London 1842, Nr. 55. – G. F. Waagen: Treasures of Art in Great Britain, Bd. III, London 1854, S. 264. – C. Hofstede de Groot: Beschreibendes und kritisches Verzeichnis, Bd. III, Esslingen 1910, Nr. 801.

€ 30 000 – 50 000

Adriaen van Ostade gilt als der „Schöpfer des holländischen Bauernbildes“ (Bernhard Schnackenburg). Obwohl er bei Frans Hals gelernt hat, ist der Einfluss dieses Meisters auf seine Kunst eher indirekt. Denn das kleinfigurige Interieurbild, das Ostade zu höchster Blüte brachte, war Hals fremd. Der Einfluss auf den Schüler liegt daher weniger im Stil selbst, als in der Haltung und dem Anspruch gegenüber der Malerei. Das gleiche gilt für den oft beschriebenen Einfluss Rembrandts auf Ostade, der sich vor allem auf seine Farbpalette bezieht.

Bei unserem Gemälde handelt es sich nicht um eines jener stimmungsvollen Interieurs, wie der größte Teil von Ostades Bauernbildern, sondern um eine Szene im Freien. Allerdings werden auch hier in wunderbarer und für Ostade typischer Weise Figuren und Raum durch Farbe und Licht zu einer Einheit verschmolzen. Im Mittelpunkt der Szene vor einem Dorfgasthaus steht die Rückenfigur eines tanzenden Bauern mit rotem Hemd und hohem Hut. Wie wichtig diese Gestalt dem Maler erschien, belegt eine Studie aus der Sammlung des Städel in Frankfurt (B. Schnackenburg: Adriaen van Ostade. Isaak van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle, 1981, Bd. I, S. 104, Nr. 119. Abb. Bd. II, S. 62).

Adriaen van Ostade is considered the "father of the Dutch peasant painting" (Bernhard Schnackenburg). Although he was taught by Frans Hals, this painter's influence is only felt indirectly in van Ostade's works. His interior scenes populated by small figures, which Ostade painted at the height of his career, would have been foreign to Frans Hals. The older painter's influence is felt less in the style of his pupil, and more in his general approach to painting. The same applies to the frequently discussed influence of Rembrandt on Ostade, which is primarily recognised in his colour palette. The present work is not one of the atmospheric peasant interiors for which this artist is primarily known, but an outdoor scene. However, it still displays the characteristic melding of figures with the scenery that Ostade achieves through the skilful use of light and colour. A dancing figure of a peasant in a red shirt and tall hat before the tavern forms the central motif of the work. This detail must have been important for the artist, as he also rendered it in a study now kept in the Städel Museum in Frankfurt (B. Schnackenburg: Adriaen van Ostade. Isaak van Ostade. Zeichnungen und Aquarelle, 1981, vol. I, p. 104, no. 119. illus. vol. II, p. 62.)



BARENT GAEL

1630/35 Haarlem – 1698 Amsterdam

1047 REITER VOR EINEM GASTHAUS IN EINER LANDSCHAFT

Signiert unten rechts oberhalb des Fasses:
B. GAEL.

Öl auf Leinwand. 87 x 87 cm.

gerahmt: 108,5 x 108,5 cm.

HORSEMEN AT AN INN IN A LANDSCAPE

*Signed lower right above the barrel:
B. GAEL.*

Oil on canvas. 87 x 87 cm.

Provenienz *Provenance*

S. Nystad oude kunst n.v., Den Haag
(1952). – Niederländische Privatsamm-
lung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Seit 1988 als Dauerleihgabe aus Privat-
besitz im Frans Hals Museum, Haarlem
(Inv.-Nr. 0891-232). – Dutch Art in the
Age of Frans Hals from the Collection
of Frans Hals Museum, Haarlem, The
Niigata Bandaijima Art Museum, 7.10.-
30.11.2003.

Literatur *Literature*

Ausst.-Kat.: Dutch Art in the Age of
Frans Hals from the Collection of Frans
Hals Museum, Haarlem, Ausst.-Kat. The
Niigata Bandaijima Art Museum, Tokyo
2003, Nr. 44, Abb. S. 93; RKD [https://rkd.
nl/imageslite/186194](https://rkd.nl/imageslite/186194).

€ 10 000 – 12 000

Diese Szene mit rastenden Pferden und Reitern im Vordergrund, einem Kirchturm im Hintergrund und einer Reihe von Lastpferden, die am linken Rand stehen, ist typisch für Barent Gael aus Haarlem. Die Umsetzung der Pferde und die realistische Darstellung des Feldlagerzeltes unterstützen die Behauptung des niederländischen Historiographen Arnold Houbraken (1660–1719), dass Gael in der Werkstatt des bedeutenden Haarlemer Meisters Philips Wouwerman in die Lehre ging (*De Grootte Schouburgh der Nederl. konstschilders en schilderessen*, Bd. 3, Den Haag 1721). Um 1600 siedelte er nach Amsterdam über, wo er am 27.3.1673 erstmals urkundlich erwähnt wird. Seine Gemälde sind zumeist mit „B. GAEL“ signiert. Voll staffierte, schräg in die Bildtiefe hineinführende Landschaften zeigen die Orientierung an seinen Haarlemer Malerkollegen Claes Molenaer und Roelof van Vries. Zu den bevorzugten Themen dieses niederländischen Malers des Goldenen Zeitalters gehören Jagdgesellschaften, die vor einem Wirtshaus unter hohen Bäumen rasten, meist mit einem Schimmel davor, die Bauernfiguren erinnern an die der Brüder Adriaen und Isaak van Ostade. Seit 1988 war das Gemälde als Dauerleihgabe aus Privatbesitz im Frans Hals Museum, Haarlem.

*This scene with resting horses and riders in the foreground, a church tower in the background and a row of packhorses standing on the left edge is typical of Barent Gael from Haarlem. The realisation of the horses and the realistic depiction of the encampment tent support the assertion of the Dutch biographer Arnold Houbraken (1660-1719) that Gael was apprenticed in the workshop of the important Haarlem master Philips Wouwerman (*De Grootte Schouburgh der Nederl. konstschilders en schilderessen*, vol. III, The Hague 1721). Around 1600 he moved to Amsterdam, where he was first mentioned in a document on 27 March 1673. Most of his paintings are signed "B. GAEL". Fully coloured landscapes that extend diagonally into the depths of the picture show his orientation towards his Haarlem painter colleagues Claes Molenaer and Roelof van Vries. The favourite subjects of this Dutch Golden Age painter include hunting parties resting in front of an inn under tall trees, usually with a grey horse in front of them, while the peasant figures are reminiscent of those of the brothers Adriaen and Isaak van Ostade. The painting has been on permanent loan from a private collection to the Frans Hals Museum in Haarlem since 1988.*





JAN VICTORS

1620 Amsterdam – 1676 Ostindien

1048 FRÖHLICHE GESELLSCHAFT VOR EINEM GASTHAUS

Signiert unten rechts auf der Holzbank:
Johanes. Victors fc.

Öl auf Leinwand (doubliert). 78 x 92 cm.

MERRY COMPANY BY A TAVERN

Signed lower right on the wooden bench:
Johanes. Victors fc.

Oil on canvas (relined). 78 x 92 cm.

Provenienz *Provenance*

Max Wassermann, Paris, 1967; Seine
Auktion, Glliera Paris, 26. November 1967,
Lot 41. – Schwedische Privatsammlung. –
Belgische Privatsammlung.

€ 10 000 – 15 000

Jan Victors hat in den 1650er und 1660er Jahren häufig Dorfstraßen und -plätze dargestellt. Im Mittelpunkt steht das bunte Treiben der Landbevölkerung. Die narrativen, mit liebevollen Details ausgestatteten Genreszenen zeigen in satten und heiteren Farben Zahnzieher, Schweineschlachter, Hufschmiede, aber auch Wirtshäuser, vor denen sich fröhliche, dem Trank und der Liebe zugetane Gesellschaften versammelt haben. In vorliegendem Gemälde umwerben sich gleich drei junge Paare vor einer Herberge, während gegenüber die Pferde der Reisenden versorgt werden. Für die Interaktion mit dem Betrachter sorgen der junge Pferdeknecht mit dem Wassereimer und das Mädchen im Fenster. Die beiden scheinen zu wissen was los ist.

Jan Victors often depicted village streets and squares in the 1650s and 1660s. The focus is on the colourful hustle and bustle of the rural population. The narrative genre scenes with their loving details depict tooth pullers, pig butchers, blacksmiths and taverns in rich and cheerful colours, in front of which merry parties devoted to drink and romance have gathered. In this painting, three young couples are courting in front of an inn, while the travellers' horses are being cared for opposite. The young groom with the bucket of water and the girl in the window provide the interaction with the viewer. The two seem to know what is going on.



GERRIT ADRIAENSZ. BERCKHEYDE

1638 Haarlem – 1698 Haarlem

1049 ANSICHT VON KLEVE

Signiert und datiert unten links:
g.bergheyde 1661.

Öl auf Leinwand (doubliert). 57 x 83 cm.

VIEW OF CLEVE

Signed and dated lower left:
g.bergheyde 1661.

Oil on canvas (relined). 57 x 83 cm.

Provenienz *Provenance*

Kees Hermsen, Den Haag, 1933. –
Galerie Giorgio Caretto, Turin, 1980er
Jahre (Etikett verso). – Belgische Privat-
sammlung.

Literatur *Literature*

C. Lawrence: Gerrit Adriaensz. Berck-
heyde (1638-1698): Haarlem Cityscape
Painter, Doornspijk, 1991, Abb. 81 („Walls
and ramparts of an unidentified German
City, Cleve?“).

€ 12 000 – 16 000

Gerrit Berckheydes 1661 entstandene Ansicht der Stadtbefestigung von Cleve ist im Werkverzeichnis von C. Lawrence mit unbekanntem Verbleib und nicht geklärt Topografie aufgeführt. Der Vergleich mit einer Ansicht Jan van der Heydens (1637-1712), die Cleve vom Mühlberg aus zeigt, läßt schließen, dass es sich im vorliegenden Bild um die an das Flüsschen Kermisdahl grenzende Stadtmauer Kleves handelt (siehe Bildarchiv des RKD, Nr. 64963).

Gerrit Berckheyde's 1661 view of the town fortifications of Cleves is listed in C. Lawrence's catalogue raisonné with an unknown whereabouts and unclear topography. A comparison with a view by Jan van der Heyden (1637-1712), which shows Cleves as seen from the Mühlberg, suggests that the present picture is of the town wall of Cleves bordering the Kermisdahl river (see RKD picture archive, no. 64963).

DANIEL DE BLIECK

tätig in Middelburg, gestorben 1673

DANIEL DE BLIECK

active in Middelburg, died 1673

1050 ANSICHT EINES PALASTES
MIT ELEGANTEN FIGUREN

Signiert und datiert unten rechts:
D. Blicck, f. 1661.

Öl auf Holz. 36 x 50 cm.

*VIEW OF A PALACE WITH
ELEGANT FIGURES*

*Signed and dated lower right:
D. Blicck, f. 1661.*

Oil on panel. 36 x 50 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 20 000 – 30 000

Daniel de Blicck ist ein Lichtblick in einer ansonst dunklen Periode der Malerei in Middelburg. Sein Verständnis von Innenräumen und die Klarheit seiner zeichnerischen Fähigkeiten sind eindeutig auf seine formale Ausbildung als Architekt zurückzuführen, während das Konzept der Darstellung imaginärer Kirchenräume eine direkte Reaktion auf die Arbeiten von Hendrick van Vliet und Anthonie de Lorme ist. Seltener im Werk de Bliccks finden sich Ansichten von detailliert wiedergegebenen Renaissancepalästen wie Vorliegende.

Daniel de Blicck is a ray of hope in an otherwise dark period of painting in Middelburg. His understanding of interiors and the clarity of his drawing skills can clearly be traced back to his formal training as an architect, while the concept of depicting imaginary church interiors is a direct response to the work of Hendrick van Vliet and Anthonie de Lorme. Rarer in de Blicck's oeuvre are detailed views of Renaissance palaces such as the present one.



JAN VAN KESSEL D. Ä.

1626 Antwerpen – 1679 Antwerpen

HIERONYMUS JANSSENS

1624 Antwerpen -1693 Antwerpen

**JAN VAN KESSEL
THE ELDER**

1626 Antwerp – 1679 Antwerp

HIERONYMUS JANSSENS

1624 Antwerp -1693 Antwerp

1051 **BLUMENGIRLANDE MIT EINEM
ELEGANTEN PAAR IN DER MITTE**

Signiert und datiert unten links:
J. V. Kessel. fecit, ann 1666.

Öl auf Leinwand (doubliert). 100 x 74 cm.

*FLORAL GARLAND WITH AN
ELEGANT COUPLE*

*Signed and dated lower left:
J. V. Kessel. fecit, ann 1666.*

Oil on canvas (relined). 100 x 74 cm.

€ 30 000 – 50 000

Jan van Kessel greift in diesem reich ausgeschmückten Blumenbild auf eine in der flämischen Malerei fest etablierte Ikonographie zurück. Van Kessel war ein Schüler des Antwerpener Künstlers Daniel Seghers, von dem er im vorliegenden Gemälde beeinflusst scheint, aber auch vom Werk des Jan Davidsz. de Heem, einem der führenden Stillebenmaler Flanderns. Die Blumengirlande mit einer Steinkartusche in der Mitte der Komposition wurde zu einem Markenzeichen der Malerei von Daniel Seghers. Diese flämische Bilderfindung lässt sich auf den Beginn des 17. Jahrhunderts und das Werk von Jan Brueghel dem Älteren zurückführen.

Im Zentrum des 1666 datierten Gemäldes steht eine Steinkartusche, in deren Mitte sich ein elegantes junges Paar befindet. Die beiden Figuren können dem Figurenmaler Hieronymus Janssens zugeschrieben werden. Sie kontrastieren ebenso wie die lebhaft wiedergegebenen Blumen und krabbelnden Insekten auf den Blumengirlanden mit dem leblosen Material der steinernen Kartusche. Das Spiel mit den verschiedenen Realitätsebenen ist Jan van Kessel aufgrund seiner meisterhaften Behandlung der Bilddetails überzeugend gelungen.

In this richly decorated flower painting, Jan van Kessel draws on an iconography firmly established in Flemish painting. Van Kessel was a pupil of the Antwerp artist Daniel Seghers, from whom he appears to have been influenced in the present painting, but also by the work of Jan Davidsz de Heem, one of Flanders' leading still life painters. The garland of flowers with a stone cartouche in the centre of the composition became a trademark of Daniel Seghers' painting. This Flemish pictorial invention can be traced back to the beginning of the seventeenth century and the work of Jan Brueghel the Elder.

In the centre of the painting, dated 1666, is a stone cartouche with an elegant young couple in the centre. The two can be attributed to the figure painter Hieronymus Janssens. They contrast with the lifeless material of the stone cartouche, as do the vividly rendered flowers and crawling insects on the garland, and Jan van Kessel's masterful treatment of the pictorial details makes his play with the different levels of reality a convincing success.





NICOLAES MAES

1634 Dordrecht – 1693 Amsterdam

1052 BILDNIS EINES KNABEN
MIT EINEM LAMM

Signiert und datiert unten links:
Unleserlich signiert und 1672 (?) datiert.
Öl auf Leinwand. 46,5 x 36 cm.

PORTRAIT OF A BOY WITH A LAMB

*Signed and dated lower left:
Illegibly signed and dated 1672 (?).*

Oil on canvas. 46.5 x 36 cm.

Gutachten *Certificate*
Walther Bernt, 21.1.1967.

Provenienz *Provenance*
Brian Koetser, Zürich 1966. – Dort erwor-
ben und seitdem in Familienbesitz.

€ 20 000 – 25 000



NICOLAES MAES

1634 Dordrecht – 1693 Amsterdam

1053 BILDNIS EINES MÄDCHENS
AN EINEM WASSERSPIEL

Öl auf Leinwand (doubliert). 44 x 36,5 cm.

*PORTRAIT OF A GIRL
AT A FOUNTAIN*

Oil on canvas (relined). 44 x 36.5 cm.

Provenienz *Provenance*
Kunsthaltung Steinmeyer, Paris. –
Sotheby's Parke Bernet, New York,
15.3.1974, Lot 1 (Estate Bessie Strisik, als
Johan van Haensbergen). – Deutsche
Privatsammlung.

€ 18 000 – 24 000

Charakteristisches, schönes und gut erhaltenes Werk des niederländi-
schen Malers Nicolaes Maes.

*Characteristic, beautiful and well-preserved work by the Dutch painter
Nicolaes Maes.*

MEINDERT HOBBERMA

1638 Amsterdam – 1709 Amsterdam

MEINDERT HOBBERMA

1638 Amsterdam – 1709 Amsterdam

1054 BEWALDETE FLUSSLANDSCHAFT
MIT FIGUREN AUF EINEM WEG

Signiert mit Initialien und datiert unten
rechts: MH F/1659.

Öl auf Holz (parkettiert). 54,2 x 71 cm.

*WOODED RIVER LANDSCAPE WITH
FIGURES ON A PATH*

Signed and dated lower left: MH F/1659.

Oil on panel (parquetted). 54.2 x 71 cm.

Provenienz Provenance

Sammlung Monden, Wiesbaden, bis 1923.
– Auktion Muller, Amsterdam, 10.7.1923,
Lot 118. – Goudstikker, Amsterdam, 1926
(Kat. 30, Nr. 71). – A. C. Mees, Amster-
dam, 1926 – 1947. – B. Hoos, Wassenaar,
1947 – 1956. – Europäische Privatsamm-
lung. – Galerie Hoogsteder & Hoogsteder,
Den Haag, um 1985, dort erworben von
einem holländischen Privatsammler.

Ausstellungen Exhibitions

Den Haag, Pulchri Studio, Sammlung
Goudstikker, 13.3- 4.4.1926 (Kat. 30, Nr.
71). – Rotterdam, Museum Boijmans-van-
Beuningen, Weihnachtsausstellung, wohl
1943.

Literatur Literature

G. Broulhiet: Meindert Hobbema, Paris
1938, S. 427, Kat. Nr. 368, Abb., S. 286.
– K. E. Simon: Review of Broulhiet, in:
Zeitschrift für Kunstgeschichte, 9, 1940,
S. 207.

€ 150 000 – 200 000



Über die frühe Schaffenszeit des Amsterdammers ist noch wenig bekannt. Umso mehr ist die vorliegende, 1559 datierte Flusslandschaft ein wichtiger Markstein auf Hobbemas Weg zum bedeutendsten niederländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts neben Jacob van Ruisdael. Das beeindruckende, in seiner Komposition monumental wirkende Bild einer holländischen Dünenlandschaft entstand kurz bevor Jacob van Ruisdael 1660 bezeugte, dass Hobbema „mehrere Jahre bei ihm gedient und gelernt hat“. Interessanterweise wird der Einfluss Ruisdaels auf das Werk Hobbemas erst um 1662 stärker deutlich und das nur für kurze Zeit, wie bereits Wolfgang Stechow bemerkt hat (Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, London, 1968, S. 60). Von 1657 bis 1661 malte Hobbema noch in der Tradition früherer Meister wie Salomon van Ruysdael und Cornelis Vroom. Das federartige Laubwerk der Bäume einer Flusslandschaft aus dem Jahr 1558 (Detroit Institute of Art) erinnert beispielsweise noch stark an Werke des Cornelis Vroom.

Im vorliegenden Werk macht sich der Einfluss Jacob van Ruisdaels bemerkbar. Das zeigt sich im Bildaufbau, der bestimmt wird durch einen diagonal geführten Weg, der zwischen majestätischen Bäumen und einem Wäldchen verläuft; ebenso in Bildelementen wie dem Teich und seiner Vegetation im Vordergrund, der Beleuchtung, die kunstvoll Schimmer von Sonnenlicht verteilt und die Silhouetten der Baumstämme aufscheinen lässt. Unser Bild kann zum Beispiel mit Ruisdaels „Waldrand mit einem Getreidefeld“ von 1655 im Kimbell Art Museum verglichen werden. In dem Gemälde „Bewaldete Flusslandschaft mit Figuren auf einem Weg“ präsentiert sich Hobbema als eigenständiger Künstler, dessen Stil sich von dem seines Lehrers unterscheidet. Hobbemas Sicht auf die Natur ist heller, farbenfroher und lebendiger. Seine Kompositionen sind raumgreifender und gewinnen an größerer Freiheit, sein Stil ist flüssiger. Anders als Ruisdaels melancholisch und teils dramatisch gestimmte Kompositionen zeigen die Werke Hobbemas einen sanfteren Aspekt der niederländischen Landschaft. Im vorliegenden Gemälde vermittelt das fließende Licht die Ruhe und Stille eines sonnigen Nachmittags in einer niederländischen Landschaft und öffnet die Reihe der Bäume für den Ausblick auf eine Wiese und die sonnendurchfluteten Dünen dahinter. Auch die wandelnden Figuren auf der Landstraße sind typisch für Hobbemas Werk. Einige kräftige rote Akzente in der Kleidung der Figuren sorgen für einen auffälligen Effekt.

1668 übernahm der 30jährige Hobbema die Stelle des offiziellen Weinmessers der Stadt Amsterdam und überwachte die Lieferungen in die und innerhalb der Stadt. Diese Anstellung sicherte ihm ein regelmäßiges und reichliches Einkommen, etwas, das vielen Malern des Goldenen Zeitalters fehlte. Die Malerei stand nun nicht mehr im Mittelpunkt seiner Tätigkeit. Gleichwohl schuf er noch weitere Meisterwerke in den folgenden Jahren. Gemälde Hobbemas sind auf dem Markt selten. Die meisten seiner Werke befinden sich in privaten Sammlungen. In fast jedem größeren Museum ist ein Hobbema ausgestellt, angefangen beim Rijksmuseum Amsterdam, dem Mauritshuis in Den Haag, der National Gallery in London, dem Musée du Louvre in Paris bis hin zur Eremitage in Sankt Petersburg.

Little is known about the Amsterdam painter's early creative period. This makes the present river landscape, dated 1659, all the more important as a milestone on Hobbema's path to becoming the most important Dutch landscape painter of the 17th century, alongside Jacob van Ruisdael. The impressive depiction of a Dutch dune landscape, monumental in its composition, was painted shortly before Jacob van Ruisdael testified in 1660 that Hobbema had "served and learnt with him for several years". Interestingly, Ruisdael's influence on Hobbema's work only became more apparent around 1662, and only for a short time, as Wolfgang Stechow has already noted (Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century, London, 1968, p. 60). From 1657 to 1661, Hobbema painted in the tradition of earlier masters such as Salomon van Ruysdael and Cornelis Vroom. The feathery foliage of the trees in a river landscape from 1658 (Detroit Institute of Art), for example, is still strongly reminiscent of works by Cornelis Vroom.

The influence of Jacob van Ruisdael is noticeable in the present work. This can be seen in the composition of the picture, which is characterised by a diagonal path running between majestic trees and a grove; also in pictorial elements such as the pond and its vegetation in the foreground, the lighting, which artfully distributes shimmers of sunlight and accentuates the silhouettes of the tree trunks. This painting can be compared, for example, with Ruisdael's "Edge of a Forest with a Grainfield" from 1655 in the Kimbell Art Museum, Fort Worth.

In the painting "Wooded River Landscape with Figures on a Path", Hobbema presents himself as an independent artist whose style differs from that of his teacher. Hobbema's view of nature is brighter, more colourful and livelier. His compositions are more expansive and gain greater freedom, his style is more fluid. Unlike Ruisdael's melancholic and sometimes dramatic compositions, Hobbema's works show a gentler aspect of the Dutch landscape. In the present painting, the flowing light conveys the peace and tranquillity of a sunny afternoon in a Dutch landscape and opens up the row of trees to the view of a meadow and the sun-drenched dunes beyond. The wandering figures on the country road are also typical of Hobbema's work. Some bold red accents in the figures' clothing create a striking effect.

In 1668, the 30-year-old Hobbema took on the position of official wine measurer for the city of Amsterdam and oversaw deliveries to and within the city. This position provided him with a regular and ample income, something that many painters of the Golden Age lacked. Painting was no longer at the centre of his activities. Nevertheless, he created further masterpieces in the following years. Hobbema's paintings are rare on the market. Most of his works can be found in private collections. Almost every major museum has a Hobbema on display, from the Rijksmuseum Amsterdam, the Mauritshuis in The Hague, the National Gallery in London, the Musée du Louvre in Paris to the Hermitage in St Petersburg.

JACOB VAN RUISDAEL

um 1628 Haarlem – 1682 Amsterdam

JACOB VAN RUISDAEL

ca. 1628 Haarlem – 1682 Amsterdam

- 1055 WASSERFALL IN GEBIRGIGER
LANDSCHAFT MIT EINEM
FACHWERKHAUS
Öl auf Leinwand (doubliert). 63 x 53,5 cm.

*WATERFALL IN A MOUNTAINOUS
LANDSCAPE WITH A HALF-TIM-
BERED HOUSE*

Oil on canvas (relined). 63 x 53.5 cm.

Gutachten *Certificate*

S. Slive, Cambridge, 15.1.2015.

Provenienz *Provenance*

Auktion Fièvez, Brüssel, 8.5.1929, Lot 103 (als zugeschrieben an Ruisdael). – J. Goudstikker, Amsterdam, 1929. – Europäische Privatsammlung. – Auktion Sotheby's, London, 3. Juli 1997, Lot 195, m. Abb. (als Nachfolger Ruisdael). – Hoogstedter & Hoogstedter, Den Haag, Frühjahrsausstellung, 23.3. – 11.4.1998, dort erworben von einem holländischen Privatsammler.

Literatur *Literature*

S. Slive: Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings, New Haven and London 2001, S. 192, Nr. 187, m. Abb. in schwarz-weiß.

€ 60 000 – 80 000

Im Jahr 1644 reiste Ruisdael an die Südostküste Norwegens und in die Gegend um Göteborg in Westschweden. Obwohl er weniger als ein Jahr in der Region blieb und 1645 nach Haarlem zurückkehrte, um seine Werkstatt zu eröffnen, hatte diese Zeit einen nachhaltigen Einfluss auf sein Werk und diente als Grundlage für zahlreiche wiederkehrende Elemente in seinen Kompositionen, darunter Berglandschaften, Tannen und Fichten, reißende Wasserfälle, Blockhütten und Ausblicke auf die felsige Küste. In seiner Heimatstadt Haarlem konnte Ruisdael auch die Werke von Allart van Everdingen (1621–1675) eingehend studieren. Dieser war ebenfalls zum Naturstudium nach Skandinavien gereist und hatte sich auf die Darstellung der sogenannten „Skandinavischen Landschaften“ spezialisiert. In diesem Bild aus den 1670er Jahren verwendete Ruisdael die beliebten Motive seiner skandinavischen Ansichten. Neben einem rauschenden Wasserlauf, der über Felsen bricht, hohen Kiefern und einem weiten Himmel, hat der Maler im Hintergrund auch eine luftige Holzbrücke eingefügt, über die zwei Figuren das turbulente Wasser überqueren. Eine solche Brücke findet sich häufiger in Ruisdaels Wasserfallbildern aus dieser Periode, etwa in einem „Wasserfall mit einer hölzernen Brücke“ in Dresden, Staatliche Kunstsammlung (Inv.Nr. 1497).

Seymour Slive hat vorliegendes Gemälde in seinem Werkverzeichnis von 2001 auf Basis eines alten schwarz-weiß-Fotos beschrieben (Nr. 187) und es 2015 anhand einer farbigen Aufnahme als ein Werk Ruisdaels bestätigt.

In 1644, Ruisdael travelled to the south-east coast of Norway and the area around Gothenburg in western Sweden. Although he stayed in the region for less than a year and returned to Haarlem in 1645 to open his workshop, this period had a lasting influence on his work and served as the basis for numerous recurring elements in his compositions, including mountain landscapes, fir and spruce trees, rushing waterfalls, log cabins and views of the rocky coast. In his home town of Haarlem, Ruisdael was also able to study the works of Allart van Everdingen (1621-1675) in detail. He had also travelled to Scandinavia to study nature and specialised in the depiction of so-called "Scandinavian landscapes".

In this painting from the 1670s, Ruisdael used the popular motifs of his Scandinavian views. In addition to a rushing stream breaking over rocks, tall pine trees and an expansive sky, the painter has also included a light wooden bridge in the background, over which two figures are crossing the turbulent water. Such a bridge is frequently found in Ruisdael's waterfall paintings from this period, for example in a "Waterfall with a Wooden Bridge" in Dresden, Staatliche Kunstsammlung (inv. no. 1497).

Seymour Slive described the present painting in his 2001 catalogue raisonné on the basis of an old black and white photograph (no. 187) and confirmed it as a work by Ruisdael in 2015 on the basis of a colour photograph.



AERNOUT SMIT

1641 Amsterdam – 1710 Amsterdam

1056 MARINE MIT SEGELSCHIFFEN

Signiert Mitte links: A Smit.

Öl auf Leinwand (doubliert). 80 x 107 cm.

MARINE WITH SAILING SHIPS

Signed centre left: A Smit.

Oil on canvas (relined). 80 x 107 cm.

Provenienz *Provenance*

Italienische Privatsammlung.

€ 22 000 – 25 000

Das repräsentative Küstenstück steht ganz in der Tradition der niederländischen Marinemalerei, die im 17. und 18. Jahrhundert weit über die Landesgrenzen hinaus geschätzt wurde. Gemalt wurde das Großformat vom berühmten Marinemaler Aernout Smit, der 1665/66 als Berichterstat-ter am Seekrieg gegen England teilnahm. Die Lehre Ludolf Backhuysens spiegelt sich in Smits Gemälden wider, in denen das Narrativ der imperia-len holländischen Kolonial- und Marinegeschichte bildlich erfasst wird. Das beschaulich wirkende Küstenstück zeigt nahezu statisch anmutende Schiffe bei wirkungsvollem Abendlicht. Auf dem schmalen Landstreifen stehen Staffagefiguren, die aktiv an der Szene teilnehmen oder – wie die Rückenfigur links im Vordergrund – als Repoussoir fungieren und es Be-trachtenden erleichtern, sich in das dargestellte Geschehen einzufühlen.

This imposing coastal landscape stands firmly in the tradition of Dutch mar-itime painting, which rose to high esteem beyond the borders of the Nether-lands in the 17th and 18th centuries. The large-format work was created by the maritime painter Aernout Smit, who took part in the naval war against England as a reporter in 1665/66. Smit's training under Ludolf Backhuysen is reflected in his style, which captures the narrative of imperial Dutch colonial and maritime history in painting. This picturesque coastal scene with almost static sailing boats is depicted in atmospheric evening light. The figures on the narrow band of coastline play an active role in the scene or, like the man with his back to us in the left foreground, serve a repoussoir function and lead the viewer's gaze further into the depiction.



ABRAHAM STORCK

um 1644 Amsterdam – 1708 Amsterdam

ABRAHAM STORCK

circa 1644 – 1708 Amsterdam

1057 SCHLOSSPARK MIT ELEGANTER
GESELLSCHAFT, DIE ZUR
FALKENJAGD AUFBRICHT

Signiert unten links: A. Storck.

Öl auf Leinwand (doubliert). 33 x 48 cm.

*PALACE PARK WITH ELEGANT
COMPANY DEPARTING FOR A
FALCON HUNT*

Signed lower left: A. Storck.

Oil on canvas (relined). 33 x 48 cm.

Provenienz *Provenance*

H. von Schoen, München (laut verschie-
dener Etiketten auf der Bildrückseite).

Möglicherweise der bayerische Diplomat
Hans von Schoen (1876-1969). – Belgische
Privatsammlung.

€ 25 000 – 35 000

Abraham Storck hat neben mediterran geprägten Hafenansichten mit ele-
gantem Gesellschaften auch kleinformatige Parklandschaften mit vergleich-
barer Figurenstaffage gemalt. Gemälde wie Vorliegendes kommen selten
auf den Markt und sind meist besonders fein ausgeführt. Eine vergleich-
bare mediterrane Parklandschaft in Privatbesitz ist 1687 datiert (siehe
Bildarchiv RKD, Nr. 110212).

*In addition to Mediterranean-style harbour views with elegant parties,
Abraham Storck also painted small-format park landscapes with compara-
ble figures. Paintings like the present one rarely come onto the market and
are usually particularly finely executed. A comparable Mediterranean park
landscape in private ownership dated 1687 is also known (see RKD picture
archive, no. 110212).*





HIERONYMUS JANSSENS

1624 Antwerpen -1693 Antwerpen

1058 JUDITH UND HOLOFERNES
Signiert unten links: h. Janssens. fc.
Öl auf Holz. 64 x 47 cm.

JUDITH AND HOLOFERNES
Signed lower left: h. Janssens. fc.
Oil on panel. 64 x 47 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Biblische Themen wie das vorliegende Gemälde mit Judith und Holofernes sind im Œuvre von Hieronymus Janssens eher ungewöhnlich. Der Antwerpener Meister wurde vor allem durch seine Vorliebe für Gesellschaften mit Musik und Tanz bekannt, die ihm den Beinamen „de danser“ (der Tänzer) einbrachten. Typisch für Janssens sind neben dem silbrigen Ton seiner Werke die elegant überlängten Figuren, wie sie uns auch in der Gestalt der Judith begegnet, die stolz den Kopf des Holofernes präsentiert.

Biblical themes such as the present painting with Judith and Holofernes are rather unusual in Hieronymus Janssens' oeuvre. The Antwerp master became known above all for his fondness for parties with music and dancing, which earned him the nickname "de danser" (the dancer). In addition to the silvery tone of his works, Janssens is characterised by his elegantly elongated figures, as we also encounter in the figure of Judith, who proudly presents the head of Holofernes.



SIMON VERELST

1644 Den Haag – 1710/16 London

SIMON VERELST

1644 The Hague – ca. 1721 London

1059 ROSE, ANEMONE, VERGISS-MEINNICHT, ACKERWINDE, KAPUZINERKRESSE UND PÄONIE IN EINER GLASVASE AUF EINER STEINPLATTE
Öl auf Leinwand (doubliert). 33 x 26 cm.

ROSES, ANEMONES, FORGET-ME-NOTS, MORNING GLORIES, NASTURTIUMS AND PEONIES IN A GLASS VASE ON A STONE LEDGE
Oil on canvas (relined). 33 x 26 cm.

Provenienz *Provenance*
Auktion Christie's, London, 13.4.1984, Lot 61. – Richard Green Fine Paintings, London, 1985. – Auktion Sotheby's, New York, 6.6.1985, Lot 15. – Auktion Christie's, London, 11.4.1986, Lot 10. – Galerie Müllenmeister, Solingen. – Deutsche Privatsammlung.

€ 12 000 – 15 000

Ausstellungen *Exhibitions*
Pictura Fine Art Fair, Maastricht, 23.-31.3.1985 (bei Richard Green Fine Paintings).

Wir danken Dr. Fred G. Meijer, Amsterdam, für die Bestätigung der Echtheit auf der Grundlage digitaler Fotografien. Er hält das Gemälde für ein spätes, wohl um 1690 entstandenes Werk des Künstlers.

We would like to thank Dr Fred G. Meijer, Amsterdam, for confirming the authenticity of the work on the basis of digital photographs. He considers the painting to be a late work by the artist, probably dating from around 1690.

CORNELIS DE HEEM

1631 Leiden – 1695 Antwerpen

1060 STILLEBEN MIT PFIRSICHEN
UND KIRSCHEN AUF EINER
SILBERPLATTE MIT ANDEREN
FRÜCHTEN, NÜSSEN UND
SONNENBLUMEN

Signiert unten links: C. de Heem f.

Öl auf Leinwand (doubliert). 57 x 75 cm.

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

Signed lower left: C. de Heem f.

Oil on canvas (relined). 57 x 75 cm.

Provenienz *Provenance*

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

€ 160 000 – 170 000



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

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

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

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

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

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



EDWAERT COLLIER

1642 Breda – 1708 London

1061 VANITASSTILLEBEN MIT TOTENKOPF, BÜSTE, UHR, GLOBUS UND FLASCHE

Signiert und datiert Mitte links:
E. Collier fe 1676.

Öl auf Holz. 19,5 x 17 cm.

*VANITAS STILL LIFE WITH
A SKULL, BUST, CLOCK, GLOBE
AND BOTTLE*

*Signed and dated centre left:
E. Collier fe 1676.*

Oil on panel. 19,5 x 17 cm.

Provenienz *Provenance*
Ehemals Sammlung (Franz?) Ittenbach
(verso auf der Tafel unvollständiges
Klebeetikett in alter Schrift, das wie folgt
endet: "dieses Bildchen entstammt / der
Sammlung ,Ittenbach"). – Süddeutsche
Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Unser 1676 datiertes Vanitasstillleben hat der in Breda geborene Edwaert Collier während seiner Zeit in Leiden angefertigt, wo er ab 1667 tätig war, bevor er 1693 nach London übersiedelte. Es zeigt in dicht gedrängter Komposition einige charakteristische Objekte der Stilllebenkompositionen Colliers, die in anderen Werken des Meisters wiederauftauchen, darunter ein menschlicher Schädel und eine Uhr, charakteristische Hinweise auf die Vergänglichkeit alles Irdischen.

Wir danken Dr. Fred G. Meijer, Amsterdam, für die Bestätigung der Eigenhändigkeit auf der Grundlage digitaler Fotografien.

This vanitas still life, dated 1676, was painted by Breda-born Edwaert Collier during his time in Leiden, where he worked as of 1667 before moving to London in 1693. In a densely packed composition, it shows many of the characteristic objects that reappear in other still lifes by the master, including a human skull and a clock, characteristic references to the transience of all earthly things.

We would like to thank Dr Fred G. Meijer, Amsterdam for kindly confirming the authenticity of this piece upon examination of digital photographs.



Originalgröße/Original size

EDWAERT COLLIER

1642 Breda – 1708 London

1062 VANITASSTILLEBEN MIT SCHWERT, ERDGLOBUS UND MUSIKINSTRUMENTEN

Signiert und datiert unten rechts auf der
Partitur: E. Collier 1696 / f..

Öl auf Holz. 32 x 26,5 cm.

*VANITAS STILL LIFE WITH SWORD,
TERRESTRIAL GLOBE AND
MUSICAL INSTRUMENTS*

*Signed and dated lower right beside the
music score: E. Collier 1696 / f..*

Oil on panel. 32 x 26.5 cm.

Provenienz *Provenance*
Niederländische Privatsammlung.

€ 15 000 – 20 000

Edwaert Collier gehört zu den meistgefeierten Meistern des holländischen Vanitasstilllebens. Die signierte und datierte Darstellung aus dem Jahr 1696 zeigt eine für ihn typische Komposition, bei der Elemente wie das auf die Rückseite einer Mandoline angelehnte, aufgeschlagene Buch prominent vor einem Erdglobus und weiteren auf dem Tisch arrangierten Instrumenten präsentiert werden. Das lateinische Zitat auf dem Zettel an der Säule im Hintergrund verrät dem Betrachter die Botschaft des Gemäldes: "Vergiss nicht, dass du sterblich bist".

Wir danken Dr. Fred G. Meijer, Amsterdam, für die Bestätigung der Eigenhändigkeit auf der Grundlage digitaler Fotografien.

Edwaert Collier is one of the most celebrated masters of Dutch vanitas still lifes. This signed and dated depiction from 1696 features one of his typical compositions, in which elements such as the open book leaning on the back of a mandolin are presented prominently in front of a terrestrial globe and other instruments arranged on the table. The Latin quote on the note attached to the pillar in the background reveals the true message of the painting to the viewer: "Do not forget that you are mortal".

We would like to thank Dr Fred G. Meijer, Amsterdam, for kindly confirming the authenticity of this piece upon examination of digital photographs.





**JOHANNES CHRISTIANUS
ROEDIG**

1750 Den Haag – 1802 Den Haag

**JOHANNES CHRISTIANUS
ROEDIG**

1750 *The Hague* – 1802 *The Hague*

1063 BLUMENSTILLEBEN
MIT STEINSKULPTUR,
KATZE UND MAUS
FRÜCHTESTILLEBEN
MIT TONVASE

Signiert und datiert unten rechts: C. Roedig
1779, bzw. unten links: C. Roedig 1779.

Öl auf Holz. 72,4 x 57,9 cm und
73,3 x 58,1 cm.

*STILL LIFE OF FLOWERS
WITH STONE SCULPTURE,
CAT AND MOUSE*

*FRUIT STILL LIFE WITH
CERAMIC VASE*

*Signed and dated lower right: C. Roedig 1779,
and lower left: C. Roedig 1779.*

*Oil on panel. 72.4 x 57.9 cm and
73.3 x 58.1 cm.*

Provenienz *Provenance*

Auktion Slg. Pieter Lyonet (Bunel and Yver),
Amsterdam, 11.4.1791, Lot 217 und 218. –
Auktion, Amsterdam (Van der Schley ...
Vinkeles), 7.5.1804, Lot 145. – Auktion
Wreesman, Amsterdam (Van der Schley ...
Vinkeles), 11.4.1816, lot 154. – Niederlän-
dische Privatsammlung, um 1820, danach
durch Erbfolge bis ca. 1970. – Slg. Wurf-
bain, Wassenaar, 1983. – Kunsthandel Hoog-
steder & Hoogsteder, 1987. – Niederländische
Privatsammlung. – Bonhams, London,
9.12.2009, Lot 81 (1.196.000 GBP). – Nieder-
ländische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Nederlandse bloemstillevens in de achttien-
de en de eerste helft van de negentiende
eeuw, Museum Boeket in Willet, Amsterdam,
1970, Nr. 26 (nur das Blumenstilleben).
– A Survey of the Fruit Still Lives of the
Northern and Southern Netherlands from
Brueghel till Van Gogh, P. de Boer, Amster-
dam / Herzog Anton Ulrich-Museum, Braun-
schweig, 1983, Nr. 70-71

€ 800 000 – 900 000

Als Zar Nikolaus I. im Jahr 1852 ein besonderes Weihnachtsgeschenk für seine Schwägerin, Prinzessin Alexandrine von Preußen, suchte, bestellte er zwei große Gemälde auf Porzellan bei der Kaiserlichen Porzellanmanufaktur St. Petersburg. Dafür wurden zwei Meisterwerke aus der Sammlung der Eremitage ausgewählt – eines von Jan van Huysum, das andere von Johannes Christianus Roedig. Offensichtlich war 50 Jahre nach dem Tod Roedigs die Wertschätzung für dessen Malerei am Hof des Zaren immer noch höchst lebendig. Die Werke des niederländischen Künstlers waren im Jahrhundert zuvor unter Katharina II. in die Sammlung der Eremitage gelangt. Was Zarin Katharina II. und andere fürstliche Sammler des 18. Jahrhunderts an Roedigs Blumen- und Früchtestilleben bewunderten, vermag dieses Gemäldepaar von außerordentlicher Pracht und Qualität vor Augen zu führen, das zu den Hauptwerken Roedigs gezählt werden kann. Es ist eine glückliche Fügung, dass die beiden Gemälde seit ihrer Entstehung zusammengeblieben sind; ihre Provenienz lässt sich bis zum ersten Besitzer in Den Haag, der Heimatstadt des Künstlers, zurückverfolgen.

Das Gemäldepaar, ein Blumen- und ein Früchtestilleben, stellen eine Tour de Force dar, Roedig demonstriert sein ganzes Können als Stilllebenmaler, das sich in der Opulenz der Komposition, der Feinheit der Malerei und der Brillanz der Farbpalette zeigt. Das Blumenstilleben ist in einem Schlossgarten mit Figureschmuck platziert und spiegelt den verfeinerten aristokratischen Geschmack des späten 18. Jahrhunderts wider. Dem Betrachter wird eine Vielzahl an Blumen dargeboten, die Darstellung schwelgt in den Formen, Farben, Mustern und Texturen der mannigfaltigen Blütenblätter, die durch das helle Bildlicht prachtvoll inszeniert werden. Bei genauerem Hinsehen bemerkt man, dass die Vase umgefallen ist, wohl durch das Treiben der Katze, die einer Maus nachjagt. Welke Blütenblätter gemahnen den Betrachter an die Vergänglichkeit alles Irdischen, der Vanitas-Gedanke trübt jedoch nicht die heitere, farbenfrohe Grundstimmung, für die auch die Statue der Flora im Hintergrund steht, die Göttin des Frühlings. Das Früchtestilleben, das Gegenstück, repräsentiert hingegen die Jahreszeit des Herbsts; dies verdeutlicht das Gefäß, das eine bacchantische Szene schmückt. Beeindruckt das Blumenstilleben durch die feinen Formen und Farben der Blumen, so dominieren hier die kraftvollen Farbkontraste: Das Gelb der Zitrone, das Rot des Granatapfels, das Grün der Trauben. Der aufgeschnittene Kürbis, der aufgebrochene Granatapfel oder die geschälte Zitrone präsentieren dem Betrachter die Vielfalt der Formen ebenso wie der Geschmäcker; das opulente Arrangement im Korb, auf einem kostbaren Marmortisch lagernd, breitet vor den Augen des Betrachters die Früchte einer reichen herbstlichen Ernte aus.

Johannes Christianus Roedig war einer der letzten große Repräsentanten einer langen, nahezu 200 Jahre währenden Tradition des niederländischen Blumen- und Früchtestillebens. Roedigs beste Werke gingen an ausländische Höfe, dieses Gemäldepaar jedoch verblieb in Den Haag, bei Pieter Lyonet, einem niederländischen Naturforscher. Im Katalog seiner Nachlassauktion tauchen die beiden Stilleben als Lot 217 und 218 auf – es ist ein Glück, dass sie seinerzeit an denselben Bieter gingen und bis heute zusammengeblieben sind; zusammen bilden sie bis heute ein prachtvolles, farbenfrohes Fest für das Auge.

For the English text see the following page.



Literatur Literature

S. Segal: Nederlandse bloemstillevens in de achttiende en de eerste helft van de negentiende eeuw, Amsterdam, Ausst.-Kat. Museum Willet-Holthuysen, Amsterdam 1970, Nr. 26, m. Abb. – S. Segal: A fruitful past, A Survey of the Fruit Still Lifes of the Northern and Southern Netherlands from Brueghel till Van Gogh, Ausst.-Kat. Herzog Anton Ulrich-Museum / P. de Boer, Amsterdam 1983, S. 86-87, Nr. 70-71, m. Abb.

When in 1852 Tsar Nicholas I was looking for a special Christmas present for his sister-in-law, Princess Alexandrine of Prussia, he ordered two large paintings on porcelain from the Imperial Porcelain Manufactory in St. Petersburg. These reproduced two masterpieces, floral still lifes, from the Hermitage collection - one by Jan van Huysum, the other by Johannes Christianus Roedig. Apparently, 50 years after Roedig's death, the appreciation of his painting was still very much alive at the Tsar's court. The Dutch artist's works had entered the Hermitage collection under Tsarina Catherine II in the previous century. What Catherine II and other princely collectors of the 18th century admired in Roedig's flower and fruit still lifes can be seen in this pair of paintings of extraordinary splendour and quality, which can be counted among Roedig's major works. It is a fortunate coincidence that the two paintings have remained together since their creation; their provenance can be traced back to the first owner in The Hague, the artist's home town.

The pair of paintings, a flower still life and a fruit still life, are a tour de force of Roedig's skill as a still life painter, which is evident in the opulence of the composition, the delicacy of the painting and the brilliance of the colour palette. The floral still life is set in a palace garden decorated with figures and reflects the refined aristocratic taste of the late 18th century. The viewer is presented with a multitude of flowers, the depiction revels in the shapes, colours, patterns and textures of the various petals, which are magnificently staged in the bright light. On closer inspection, one realises that the vase has been toppled, probably pushed over by the cat in its pursuit of a mouse. Withered petals remind the viewer of the transience of all earthly things, but the vanitas aspect does not cloud the cheerful, colourful mood, which is also reflected in the statue of Flora in the background, the goddess of spring.

The fruit still life, on the other hand, represents the season of autumn; this is illustrated by the fact that the vessel is adorned with a bacchanalian scene. While the flower still life impresses us with the delicate shapes and colours of the flowers, the powerful colour contrasts dominate here: the yellow of the lemon, the red of the pomegranate, the green of the grapes. The sliced pumpkin, the split pomegranate and the peeled lemon present the viewer with a variety of shapes as well as flavours; the opulent arrangement in the basket, laid out on a precious marble table, spreads out the fruits of a rich autumnal harvest before the viewer's gaze.

Johannes Christianus Roedig was one of the last great representatives of a long tradition of Dutch flower and fruit still lifes that lasted almost 200 years. Roedig's best works went to foreign courts, but this pair of paintings remained in The Hague with Pieter Lyonet, a Dutch naturalist. In the catalogue of his estate auction, the two still lifes appear as lots 217 and 218 - it is fortunate that they went to the same bidder at the time and have remained together to this day; together they still form a magnificent, colourful feast for the eyes.



JAN VAN OS

1744 Middelharnis – 1808 Den Haag

JAN VAN OS

1744 Middelharnis – 1808 The Hague

1064 BLUMEN UND FRÜCHTE AUF
EINEM STEINSOCKEL

Signiert unten links: J. Van Os fecit.

Öl auf Holz. 81 x 65 cm.

*FLOWERS AND FRUIT ON A STONE
PLINTH*

Signed lower left: J. Van Os fecit.

Oil on panel. 81 x 65 cm.

Provenienz *Provenance*

Richard Green, London, in den 1980er
Jahren. – Privatsammlung, Niederlande.
– Niederländische Privatsammlung, im
Nachlass.

€ 70 000 – 90 000

Jan van Os, 1744 in Middelharnis geboren, ging bei dem Maler Aert Schouman im benachbarten Den Haag in die Lehre. Zunächst widmete er sich der Landschafts- und Marinemalerei, wechselte aber in den mittleren 1760er Jahren zu Blumen- und Fruchtearrangements. Dabei baute er auf der niederländischen Tradition etwa eines Jan van Huysum auf, aber seine Werke strahlen die Frische, den schattenlosen Optimismus seiner eigenen Zeit wie auch die Sinnlichkeit des verspielten 18. Jahrhunderts aus. Blumen und Früchte malt van Os mit größter Präzision und Virtuosität. Seine Kompositionen organisiert er asymmetrisch und pyramidal und verät dabei jene unsichtbare Zig-Zag-Linie, die ebenfalls für die Kunst seiner Zeit charakteristisch ist. Erstaunlich ist die leuchtende Farbigkeit der Bilder von van Os. Sie wird von einem grünen Grundton bestimmt, der die positive Ausstrahlung seiner Malerei ausmacht. Das vorliegende große Gemälde mit seiner üppigen Blumen- und Früchtepracht steht beispielhaft für diese Eigenschaften, die die Werke von van Os seit ihrer Entstehung und bis heute noch so ein-drucksvoll macht.

Jan van Os, born in Middelharnis in 1744, studied under the painter Aert Schouman in neighbouring The Hague. He initially focussed on landscape and marine painting, but switched to flower and fruit arrangements in the mid-1760s. In doing so, he built on the Dutch tradition of Jan van Huysum, for example, but his works radiate the freshness and cloudless optimism of his own era and the sensuality of the ludic 18th century. Van Os paints flowers and fruit with the greatest precision and virtuosity. He organises his compositions asymmetrically and in a pyramid form, revealing the invisible zig-zag line that is so characteristic of the art of his time.

The vibrant colours of van Os' paintings are astonishing. They are dominated by a green base tone, which accounts for the positive aura of his paintings. The present large panel, with its lush splendour of flowers and fruit, exemplifies all the qualities that have impressed observers of van Os' works since their inception and continue to do so to the present day.





JAKOB SAMUEL BECK

1715 Erfurt – 1778 Erfurt

1065 GEMÜSESTILLEBEN
MIT EINEM KANINCHEN
GEMÜSESTILLEBEN
MIT EINEM MEERSCHWEINCHEN

Öl auf Leinwand. 53,5 x 89,5 cm bzw.
53,5 x 90 cm.

*VEGETABLE STILL LIFE
WITH A RABBIT*

*VEGETABLE STILL LIFE
WITH A GUINEA PIG*

*Oil on canvas. 53.5 x 89.5 cm and
53.5 x 90 cm.*

€ 30 000 – 50 000

Die beiden außergewöhnlichen Pendants befinden sich seit langer Zeit in Privatbesitz. Als wichtige Neuentdeckung wurden sie 2015/16 anlässlich der Erfurter Ausstellung zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers Jacob Samuel Beck einem breiten Publikum bekannt gemacht. Typisch für die Stillleben von Beck ist der präzise, quasi-wissenschaftliche Blick auf die spezifische Formen- und Farbenwelt der Natur. Beck hat hier besonders längsformatige Bilder gewählt, die möglichst viel Raum bieten für die Präsentation verschiedener Sorten Kohlgemüse und Artischocken, die sich als opulente Blattlandschaften ausbreiten. Darauf befindet sich eine ungewöhnliche Vielfalt von Insekten, die naturgetreu gemalt sind. Es gibt unter anderem zwei Feuerwanzen (vor dem Kohlrabi), zwei Schmetterlinge, Kleiner Fuchs und Widderchen, einen Gemeinen Birkenkäfer (vor dem Spargel) und einen Maikäfer. Die gedämpfte Farbskala mit silbrig-grauen Grüntönen, das kontrastreiche Licht und auch die ungewöhnliche Vielfalt von Insekten unterscheiden die beiden Pendants von anderen Stillleben Becks und heben sie hervor.



Provenienz *Provenance*
Dorothea Schenke 1930. – Dr. Albert Rapp, Frankfurt a. M. (Cousin von D. Schenke), Eleonore Rapp (Schwester von A. Rapp), 1969. – Deutsche Privatsammlung seit 1975.

Ausstellungen *Exhibitions*
Jacob Samuel Beck – Zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers, Angermuseum Erfurt, 18.10.2015 – 17.1.2016.

Literatur *Literature*
Ausst.-Kat.: Jacob Samuel Beck – Zum 300. Geburtstag des Erfurter Malers, hg. v. Thomas von Taschitzki u.a., Dresden 2016, S. 245, Nr. 55, Nr. 56, Abb. S. 203.

These two exceptional counterparts have been in private ownership for many years. They were made known to a wider audience as an important new discovery in 2015/16 on the occasion of the exhibition in Erfurt celebrating the 300th birthday of the Erfurt painter Jacob Samuel Beck. Typical of Beck's still lifes is the precise, quasi-scientific view of nature's world of forms and colours. Beck chose to paint particularly elongated pictures that offer as much space as possible for the presentation of various cruciferous vegetables and artichokes, which spread out as opulent leafy landscapes. On them is an unusual variety of insects, painted true to life. There are two fireflies (in front of the kohlrabi), two butterflies, a small tortoiseshell and a six-spot burnet, a common birch beetle (in front of the asparagus) and a cockchafer, among others. The muted colour palette with silvery-grey green tones, the contrasting light and also the unusual variety of insects distinguish the two pendants from other still lifes by Beck and make them stand out.

ABRAHAM BISSCHOP

1670 Dordrecht – 1729 Middelburg

1066 EIN ROTER ARA, PERLHÜHNER,
EIN SILBERFASAN UND
ANDERE EXOTISCHE VÖGEL
IN EINEM PARK

Öl auf Leinwand (doubliert). 100 x 134
cm.

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

Oil on canvas (relined). 100 x 134 cm.

Provenienz *Provenance*

Seit mehreren Generationen in Besitz
einer Adelsfamilie in Belgien.

€ 25 000 – 35 000

Das große und sehr dekorative Leinwandbild steht ganz in der Tradition der niederländischen Vogelmalerei, die im 17. und 18. Jahrhundert überaus erfolgreich war. Abraham Bisschop (Busschop), letzter Sohn von Cornelis Bisschop, war Maler am dänischen Hof und seit 1715 Mitglied der Gilde von Middelburg. Er schuf neben Porträts und Dekorationen für große Häuser vor allem Bilder mit Vögeln. Wir finden in diesem Gemälde alle Charakteristika von Bisschops Kunst: In einer großformatigen Komposition begegnen sich heimische und exotische Vögel in einer imaginären Umgebung, die durchsetzt ist mit Elementen klassischer Architektur. Abraham Bisschop folgt damit den Meistern dieses Genres, allen voran Melchior de Hondecoeter. Mit vergleichbarem Talent schildert der hervorragende Kolorist das Gefieder der Vögel, das er mit Weichheit und Leichtigkeit wiedergibt.

Wir danken Dr. Fred G. Meijer für die Bestätigung der Zuschreibung (schriftliche Mitteilung auf Basis eines Fotos vom 15.9.2013). Er verweist auf das wiederkehrende Motiv des Silberfasans in Bisschops Werken.

This large and highly decorative canvas is fully in the tradition of Dutch avian painting, which was extremely successful in the seventeenth and eighteenth centuries. Abraham Bisschop (Busschop), the last son of Cornelis Bisschop, was a painter at the Danish court and a member of the Middelburg Guild as of 1715. Besides portraits and decorative works for large houses, he mainly created scenes of birds. We find all the characteristics of Bisschop's style in this painting: domestic and exotic birds mingle in a large-format composition depicting an imaginary environment interspersed with classical architecture. In this, Abraham Bisschop follows the masters of this genre, especially Melchior de Hondecoeter. With comparable talent, the outstanding colourist renders the plumage of the birds with softness and lightness. We would like to thank Dr Fred Meijer for confirming the attribution (written communication based on a photograph dated 15th September 2013). He references the recurring motif of the silver pheasant in Bisschop's works.





ORAZIO GREVENBROECK

1676 Mailand – 1739 Neapel

ORAZIO GREVENBROECK

1676 Milan – 1739 Naples

1067 ANSICHT EINES SÜDLICHEN HAFENS
SÜDLICHE LANDSCHAFT MIT FLUSS UND BRÜCKE BEI STURM
Öl auf Kupfer. Jeweils 17,4 x 34 cm.

*VIEW OF A SOUTHERN HARBOUR
SOUTHERN LANDSCAPE WITH RIVER AND BRIDGE IN STORMY WEATHER*

Oil on copper. 17.4 x 34 cm each.

Gutachten *Certificate*
Laurens J. Bol, 24.3.1980.

Provenienz *Provenance*
Österreichische Privatsammlung.

€ 8 000 – 12 000

Die beiden kleinen Kupfertafeln stammen aus der Produktion von Orazio, der häufig Kupfertafeln mit ähnlichen Abmessungen verwendete. Nicht ungewöhnlich für den Maler ist, dass er in dem Paar zwei verschiedene Gattungen miteinander verbindet: eine originelle Hafenansicht und eine Capriccio-Landschaft. In der Tat lässt sich das Paar gut mit einer Landschaft mit einer Festung und einer Flusslandschaft mit einem Bauernhaus vergleichen (Öl auf Kupfer, 17,5 x 34, Druout, 2-12-2011, Nr. 29, vgl.: F. Dassie: *I Grevenbroeck*, Verona, 2019, S. 116).

Die Flusslandschaft ist mit einer sehr detaillierten Wiedergabe und viel Aufmerksamkeit für die atmosphärischen Effekte ausgeführt, während die Hafendarstellung an Lorrains Vorbilder anknüpft und durch eine lasierende und lebendige Palette, die ebenfalls typisch für Orazios Œuvre ist, charakterisiert wird.

Wir danken Dr. Dassie für die Bestätigung der Zuschreibung und für seine freundliche Unterstützung bei der Katalogisierung.



*The two small coppers relate to the typical production of Orazio, who often used copper panels of similar measurements. Not unusually for the painter, he merges two different genres in the pair: a fancy harbour view and a capriccio landscape. Indeed, the pair can be closely compared with a Landscape with a Fortress and a River Landscape with a farmhouse (oil on copper, 17.5 x 34 cm, Druout, 2.12.2011, no. 29, see: F. Dassie: *I Grevenbroeck*, Verona 2019, p. 116).*

The river landscape is executed with a highly detailed rendering, and much attention to the atmospheric effects, whereas the port representation links to Lorrain's models and is characterised by an enameled and vivid palette, also typical for Orazio's oeuvre.

We are grateful to Dr Dassie for confirming the attribution and for his kind assistance in the cataloguing.

LORENZO TIEPOLO

1736 Venedig – 1776 Madrid

LORENZO TIEPOLO

1736 Venice – 1776 Madrid

1068 DIE VERURTEILUNG EINER VESTALIN

Öl auf Leinwand (doubliert). 69 x 92 cm.

THE JUDGEMENT OF A VESTAL VIRGIN

Oil on canvas (relined). 69 x 92 cm.

Provenienz Provenance

Acquavella Galleries, New York 1969. -
Belgische Privatsammlung

Literatur Literature

Burlington Magazine, Dez.1959 (als
G. B. Tiepolo). - G. Knox: Chalk Drawings
of Tiepolo, 1980, S. 229, M. 158. - G. Knox:
The Drawings of Giustino Menescardi,
Arte/Documento, 10, 1996, Nr. 11. -
G. Knox: A Panorama of Tiepolo
Drawings, 2008, S. 229, Abb. 104.

€ 35 000 – 45 000



Abb. 1/Ill. 1: Giovanni Battista Tiepolo,
Figurenstudie / Figural Study
© Victoria and Albert Museum, London.

Dieses Gemälde ist ein bemerkenswertes und ungewöhnliches Produkt der Tiepolo-Werkstatt, mit dem sich die kunsthistorische Forschung entsprechend intensiv beschäftigt hat, darunter vor allem George Knox und Bernard Aikema. Knox, der sich seit seiner Dissertation bis zum Ende seines Lebens immer wieder der venezianischen Malerei gewidmet hat, schreibt hierzu: „This painting must be identified as an important addition to the work of the young Lorenzo, to be dated to the mid-1750s.“ Bernard Aikema hingegen beschreibt es als eine Werkstattarbeit, bei der die drei zentralen Figuren von der Hand Giovanni Battistas selbst stammen. Dabei bezieht er sich auf Zeichnungen Giovanni Battistas, die er als Studien für diese Komposition identifiziert. Überzeugend ist dabei vor allem die Studie eines stehenden Mannes mit Umhang und flachem Hut im Victoria and Albert Museum in London (Inv.-Nr. D182433.1885), den wir links auf unserem Bild wiedererkennen. Aber es lassen sich auch Zeichnungen Lorenzo Tiepolos mit diesem Bild in Zusammenhang bringen, darunter aus der Sammlung des British Museums in London ein Porträt des Palma Giovane nach einer Büste von Alessandro Vittoria: Diese betrifft den stehenden Mann rechts der Vestalin.

Lorenzo Tiepolo, 1736 in Venedig geboren, war einer der Söhne Giovanni Battistas und der jüngere Bruder Domenicos. Er war in der Werkstatt seines Vaters tätig, begleitete ihn 1750 nach Würzburg sowie 1762 nach Madrid. Nach dem Tod des Vaters verblieb er in der spanischen Hauptstadt, wo er 1776 starb.

Die Ikonografie bezieht sich auf die Bestrafung der unzüchtigen Vestalinnen nach Plutarch, die der englische Lexikograph John Lemprière (1765-1824) in seinem „Classical Dictionary“ ausführlich beschreibt: „Numa befahl, sie zu steinigen, aber Tarquinius der Ältere grub ein großes Loch unter der Erde, wo ein Bett mit etwas Brot, Wein, Wasser und Öl und einer brennenden Lampe aufgestellt wurde, und die schuldige Vestalin wurde ihres Ordensgewandes beraubt und gezwungen, in die unterirdische Höhle hinabzusteigen, die sofort verschlossen wurde, und man ließ sie vor Hunger sterben“.

This painting is a remarkable and unusual product of the Tiepolo workshop, which has been the subject of intense art historical research - especially by George Knox and Bernard Aikema. Knox, who repeatedly devoted himself to Venetian painting from his dissertation on, wrote: “This painting must be identified as an important addition to the work of the young Lorenzo, to be dated to the mid 1750s.” Bernard Aikema, on the other hand, describes it as a workshop work in which the three central figures were painted by Giovanni Battista himself. He refers to drawings by Giovanni Battista, which he identifies as studies for this composition. The study of a standing man with a cape and flat hat in the Victoria and Albert Museum, London (inv. No. D182433.1885), which we recognise on the left of our picture, is particularly convincing. However, drawings by Lorenzo Tiepolo can also be linked to this painting, including a portrait of Palma Giovane from the collection of the British Museum in London after a bust by Alessandro Vittoria. It depicts the standing man to the right of the Vestal Virgin.

Lorenzo Tiepolo, born in Venice in 1736, was one of Giovanni Battista's sons and the younger brother of Domenico. He worked in his father's workshop, accompanying him to Würzburg in 1750 and to Madrid in 1762. After his father's death, he remained in the Spanish capital where he died in 1776.



The subject of the painting refers to the punishment of the unchaste vestal virgins according to Plutarch, which the English lexicographer John Lemprière (1765-1824) describes in detail in his “Classical Dictionary”: “Numa ordered her to be stoned to death, but Tarquinius the Elder dug a large hole under the ground, where a bed was placed with some bread, wine, water and oil and a lighted lamp, and the guilty Vestal Virgin was stripped of her habit and forced to descend into the subterranean cave, which was immediately sealed up, and she was left to die of hunger”.

FRANCESCO ZUCCARELLI

1702 Pitigliano – 1788 Florenz

FRANCESCO ZUCCARELLI

1702 Pitigliano – 1788 Florence

^N1069 LANDSCHAFT MIT HIRTENPAAR

Öl auf Leinwand (doubliert).
61,8 x 73,5 cm.

LANDSCAPE WITH SHEPHERD AND PEASANT

*Oil on canvas (relined).
61.8 x 73.5 cm*

Gutachten *Certificate*
Dr. Federica Spadotto, Padua, 23. Januar
2023.

€ 38 000 – 44 000

Pastelltöne und feiner Duktus kennzeichnen diese arkadische Landschaft mit Hirten des toskanischen, in Venedig tätigen Malers Francesco Zuccarelli. Die Komposition ist offensichtlich an den Werken des Venezianers Marco Ricci und des Flamen Nicolaes Berchem angelehnt, die sich europaweit auch durch druckgraphische Reproduktionen eines großen Ansehens erfreuten. In Zuccarellis schlicht bekleideten Figuren spiegelt sich eine gelungene Synthese zwischen der Darstellung des simplen Bauernlebens und einer eleganten, klassisch anmutenden Atmosphäre. Letztere steht ganz im Einklang mit der Raffinesse jener venezianischen Mode des 18. Jahrhunderts, die Zuccarellis großen Ruhm in der Lagunenstadt und in Großbritannien begründete.

This Arcadian landscape with shepherds by the Tuscan painter Francesco Zuccarelli, who was active in Venice, is characterised by pastel tones and a delicate style. The composition is clearly modelled on the works of the Venetian Marco Ricci and the Fleming Nicolaes Berchem, who also enjoyed a great reputation throughout Europe due to the popularity of printed reproductions of their works. Zuccarelli's figures in their plain attire reflect a successful synthesis between the depiction of simple peasant life and an elegant, classical atmosphere. The latter is entirely in keeping with the sophistication of 18th century Venetian fashion, which established Zuccarelli's great fame in the lagoon city and in Great Britain.





JUSTUS JUNCKER

1703 Mainz – 1767 Frankfurt/Main

1070 STILLEBEN MIT EINER
CHINESISCHEN SCHALE MIT
PFIRSICHEN, EINEM RÖMER,
EINEM SILBERBEZOGENEN
BECHER UND WEINREBEN

Signiert und datiert unten rechts:
Juncker f 1762.

Öl auf Holz. 40 x 53 cm.

*STILL LIFE WITH A CHINESE DISH
WITH PEACHES, A ROEMER, A
SILVER COVERED CUP AND GRAPE
VINES*

*Signed and dated lower right:
Juncker f 1762.*

Oil on panel. 40 x 53 cm.

Provenienz *Provenance*
Holländische Privatsammlung.

€ 10 000 – 14 000

Skulpturen *Sculpture*



LIMOGES

12. Jahrhundert

1071 **DREITEILIGE GRUBENEMAIL-PLATTE.** Kupfer, gewalzt, applizierte Christusfigur und Apostelköpfe wohl Bronze, gegossen, teilweise vergoldet, Email. Die drei zusammengehörigen und ehemals als Beschläge verwandten Tafeln zeigen in der Mitte den segnenden Christus mit einem Buch, in der Mandorla auf einem Regenbogen thronend wird er von den vier Evangelistensymbolen umgeben. Auf den zwei Seitentafeln sind zwei ebenfalls in einer Mandorla sitzende Apostel wiedergegeben.

Jeweils vier kleine Bohrungen. Bereibungen und Bestoßungen. Gemeinsam mit Hilfe von Nägeln in eine mit Samt bezogene neuere Holzrahmung eingefügt. Mitteltafel 7,5 x 9,5 cm, Seitentafeln jeweils 7,5 x 5,0 cm.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Richard von Schnitzler (1855-1938), Köln. – Durch Erbfolge bis heute in Familienbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

Deutscher Werkbund, Köln 1914. – Kölnischer Kunstverein, 1927, Nr. 155.

Literatur *Literature*

Otto H. Förster: Die Sammlung Dr. Richard von Schnitzler, München 1931, Kat.-Nr. 161, Taf. LXXIV.

€ 18 000 – 25 000

A 12th century three-part Limoges enamel plaque. Rolled copper; the figure of Christ and the apostle's heads applied, presumably bronze; partially gilded, enamelled. Consisting of three panels, formerly mountings, depicting Christ in the centre, enthroned on a rainbow against a mandorla holding a book and blessing, surrounded by the symbols of the four Evangelists. The side panels depict saints, also against mandorlas.

Each with four small drilled holes. Wear and losses. Mounted with nails to a newer velvet covered wooden frame. Central panel 7.5 x 9.5 cm, side panels each 7.5 x 5.0 cm.



NORDDEUTSCH

um 1200

1072 **AQUAMANILE.** Bronze, gegossen, graviert, ziseliert, Reste der Vergoldung. Das im Wachsauerschmelzverfahren gegossene hohle und sehr dünnwandige Gießgefäß in der Gestalt eines Löwen diente ehemals zur liturgischen Handwaschung des Priesters während der Messfeier.

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

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

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

€ 50 000 – 60 000

Gutachten *Certificate*

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

Provenienz *Provenance*

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

Literatur *Literature*

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



For the English text see the following page.

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

The design of the aquamanile allows it to be grouped together with a series of eleven further lion aquamaniles which the research of Otto von Falke and Erich Meyer (*op. cit.*) has dated to the time around 1200 and assigned to a north German workshop, most likely in Lübeck. Today, the pieces are housed in various museums, the majority in the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg, the British Museum in London, the National Museum in Copenhagen and the Aachen Cathedral Treasury. X-ray fluorescence analysis carried out in 2021 has shown that this lion, which comes from private ownership, is made from an alloy of bronze, copper, tin and lead and shows no indication being created in the post-Medieval period. The amounts of the various metals used in the alloy also correspond to that of another lion aquamanile from the group of works compiled by Falke and Meyer now housed in the Germanisches Nationalmuseum (*inv. no. KG 491, cf. Otto Werner: Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge. Part IV, Berlin 1981, p. 186, analysis no. 238*).

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



NORDDEUTSCH ODER NIEDERLÄNDISCH

Ende 13. Jahrhundert

1073 MARIA UND JOHANNES AUS EINER KREUZIGUNG CHRISTI.

Eichenholz, dreiviertelrund geschnitzt, auf den Rückseiten abgeflacht und bei dem Johannes ausgehöhlt. Ältere farbige Fassungen, in Teilen übergegangen. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltetes Skulpturenpaar, das in Körperhaltungen und Gestik wie auch in der leichten Zuwendung der Köpfe spiegelbildlich aufeinander bezogen und sicherlich ehemals Bestandteil einer Kreuzigungsdarstellung gewesen ist. In der Gestaltung der Gewänder folgen die zwei Skulpturen den Typisierungen der französischen Kunst des letzten Drittels des 13. Jahrhunderts. Die eigenwillige Betonung von Köpfen und Händen lassen jedoch eine andere Herkunft vermuten, wobei von Hartmut Krohm (op. cit.) Norddeutschland einschließlich Westfalen oder die Niederlande vorgeschlagen worden sind.

Ehemals eingezapfte Fußspitze der Maria verloren, daneben Ausbruch an der Vorderseite der Plinthe, auf der Rückseite zudem Verluste durch Wurmfraß und zwei eingefügte Hölzer für die Standfestigkeit. Plinthe des Johannes mit keilförmiger Ergänzung vorne links. Insgesamt nur geringfügige Bestoßungen. Maria Höhe 95 cm, Johannes Höhe 92 cm.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Sammlung Hermann Schwartz, Mönchengladbach.

Literatur *Literature*

Sammlung Hermann Schwartz, Mönchengladbach. Spätere Erwerbungen. Katalogbearbeitung durch die Skulpturengalerie SMPK Berlin, hg. v. Hermann Schwartz, Berlin o. J., S. 8-9 (Hartmut Krohm).

€ 30 000 – 35 000

Carved oak figures of the Virgin and St John from a crucifixion, Northern Germany or Netherlands, late 13th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and the figure of St John hollowed out. With partially overpainted older polychromy. A pair of sculptures designed for a frontal and slightly lowered viewpoint. The figures' poses, gestures, and the slight inclination of the heads towards each other indicates that they once formed part of a crucifixion group. The design of the robes corresponds to the style used in French art of the last quarter of the 13th century. However, the idiosyncratic accentuation of the heads and hands points to a different origin, Northern Germany, Westphalia or the Netherlands as Hartmut Krohm has suggested (op. cit.).

The tip of the Virgin's foot (formerly attached by a dowel) lacking, beside it a breakage to the front of the plinth, losses due to insect damage on the reverse, with two wooden pieces added for stability. The plinth of St John with a wedge shaped addition to the front left. Minimal wear throughout. Height of the Virgin 95 cm, John 92 cm.



SACHSEN

um 1270/1280

1074 **STEHENDER APOSTEL.** Holz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgearbeitet. Reste einer älteren farbigen Fassung. Auf strenge Vorderansicht gestaltete Darstellung eines Apostels mit Buch und scheibenförmigem Nimbus. Vermutlich aus einer Apostelfolge eines vielfigurigen Schnitzaltars stammend.

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

Provenienz Provenance

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

Ausstellungen Exhibitions

Nürnberg 1924 (als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum).

Literatur Literature

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

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

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

€ 2 000 – 3 000



WOHL BURGUND

Ende 14. Jahrhundert

1075 **THRONENDE MUTTERGOTTES.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und ausgehöhlt. Ältere farbige Fassung, in weiten Teilen übergegangen. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung der auf einem Thron sitzenden Muttergottes, die das auf ihrem linken Bein stehende bekleidete Jesuskind umfassen hält; in ihrer rechten Hand zeigt sie einen Lilienstengel. Das Kind hat seine rechte Hand zum Segensgestus erhoben, in seiner linken Hand hält es die Weltkugel.

Bestoßungen mit Verlusten an der Krone der Maria. Höhe 76 cm.

Provenienz Provenance

1980 erworben in der Galerie Gebhardt, München. Seither in rheinischer Privatsammlung.

A carved wood figure of the Madonna enthroned, presumably Burgundy, late 14th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and hollowed out. With partially overpainted older polychromy. A depiction of the Virgin seated on a throne, supporting the standing Christ Child on Her left leg and holding a lily from Her right hand, designed for a frontal and slightly lowered viewpoint. The Child is shown clothed and holding up His right hand in a blessing gesture, in His left hand He holds a globe.

Wear with losses to the Virgin's crown. Height 76 cm.

€ 10 000 – 12 000



FRANKREICH

2. Hälfte 14. Jahrhundert

‡ 1076 **THRONENDE MADONNA MIT KIND.** Elfenbein geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Haare, Krone, Weltkugel, Gürtel und Säume mit Resten einer alten und wohl originalen Vergoldung sowie geringfügige Reste der weiteren farbigen Fassung. Die äußerst qualitätvolle Elfenbeinarbeit zeigt die silhouettierte Darstellung der auf einem schlichten Thron sitzenden Muttergottes, die das auf ihrem linken Knie stehende bekleidete Jesuskind mit ihrer linken Hand umfassen hält. Jesus hält die Weltkugel in seinen Händen, die bekrönte Maria hingegen trägt ein Buch auf ihrer rechten Hand. Das faltenreiche und gegürtete Gewand der Muttergottes wird von dem ausführenden Meister detailliert beobachtet, wie auch die markanten Physiognomien überfein ausgearbeitet sind. Dieses meisterliche Werk der Elfenbeinkunst gehörte zu den Höhepunkten der berühmten Sammlung des Kölner Kunstsammlers Dr. Richard von Schnitzler (1855-1938), der als ebenfalls bedeutender Kunstmäzen für lange Zeit den Vorsitz des Kölnischen Kunstvereins und des Vereins der Freunde des Wallraf-Richartz-Museums in Köln inne hatte.

Insgesamt in gutem Zustand, nur geringfügige Bestoßungen. Bohrung zwischen Mutter und Kind. Holzdübel auf der Unterseite. Höhe 15,6 cm.

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

Provenienz *Provenance*
Sammlung Egon Zerner, Frankfurt/Main.
– Deren Versteigerung bei P. Cassirer und H. Helbing, Berlin, 15.-16.12.1924, Lot 18.
– Sammlung Dr. Richard von Schnitzler (1855-1938), Köln. – Durch Erbfolge bis heute in Familienbesitz.

Ausstellungen *Exhibitions*
Kölnischer Kunstverein, 1927, Nr. 237.

Literatur *Literature*
Otto H. Förster: Die Sammlung
Dr. Richard von Schnitzler, München
1931, Kat.-Nr. 156, Taf. LXXII.

€ 40 000 – 50 000

A French carved ivory figure of the Virgin enthroned, second half 14th century. The reverse flattened. The hair, crown, globe, belt, and robe hems with remnants of older, presumably original gilding and minor remains of polychromy. This finely carved, pierced figure depicts the Virgin seated on a simple throne supporting the standing, clothed figure of the Christ Child on Her left knee with Her left hand. Christ holds a globe in both hands, whilst the Madonna holds a book in Her right. The drapery of the Virgin's girded gown is carefully observed, and the striking facial features are also finely rendered.

This masterpiece of ivory carving was once among the highlights of the important collection of Dr Richard von Schnitzler (1855-1938) in Cologne. Schnitzler was both a collector and patron of art as well as long-time chairman of the Cologne Kunstverein and the Circle of Friends of the Wallraf-Richartz-Museum.

In good overall condition with only minor wear. Drilled hole between the Virgin and Child. With a wooden dowel to the underside. Height 15.6 cm.



SCHWABEN

um 1400

1077 **TRAUERNDER JOHANNES.** Lindenholz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgearbeitet. Ältere farbige Fassung, in Teilen übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Darstellung des mit verschränkten Füßen nach links gewandt stehenden Heiligen, der seinen gesenkten Kopf in einer Trauergeste auf seine rechte Hand stützt. Die Skulptur dürfte ehemals sicher ein Bestandteil einer Darstellung der Kreuzigung Christi gewesen sein.

Farbfassung mit Verlusten. Geringfügige Bestoßungen. Auf profilierten Holzsockel alt montiert. Höhe 41 cm (ohne Sockel).

Provenienz *Provenance*

Albert und Hedwig Ullmann, Frankfurt (von 1921 bis 1938). – Arthur Kaufmann, Frankfurt/London (von 1938 bis zum 16.6.1951). – Emil Georg Bührle, Zürich (Etikett auf der Unterseite des Sockels; vom 16.6.1951 bis zu seinem Tod 1956, seitdem durch Erbfolge in Familienbesitz bis 1992). – Seit 1992 in einer süddeutschen Privatsammlung. – 1153. Lempertz-Auktion, Köln, 30.5.2020, Lot 2187. – Niederländische Sammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Frankfurter Kunstverein 7.8.-4.10.1921.

Literatur *Literature*

O. Schmitt, G. Swarzenski: Mittelalterliche Bildwerke aus Frankfurter Privatbesitz. Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1921, S. 13 u. 19, Nr. 38. – L. Gloor: Die Sammlung Emil Bührle. Die Werke internationaler Künstler. Vollständiges Verzeichnis, Zürich 2020, S. 27.

€ 5 000 – 6 000

A carved limewood figure of the Mourning St John, Swabia, around 1400. Carved in the round, the reverse only summarily carved. With partially overpainted remains of older polychromy. A depiction of the saint facing left with crossed feet and with his head lowered onto his right hand in a mourning gesture, designed for a frontal viewpoint. This sculpture almost certainly originally formed part of a group depicting Christ's crucifixion.

Losses to the polychromy. Minor wear throughout. Mounted on a moulded wooden plinth. Height 41 cm (without plinth).



FRANKREICH

um 1400

- 1078 **FRAGMENT EINES CORPUS CHRISTI.** Alabaster, vollrund bearbeitet. Der qualitätvolle Corpus ist nur fragmentarisch erhalten, es fehlen die ehemals angedübeltten Arme sowie der untere Teil des Corpus vom Nabel abwärts. In der Sammlung Wilm ist der Corpus in den Umkreis von Claus Sluter gesetzt worden.

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

Provenienz *Provenance*

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

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

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

€ 1 500 – 2 000



WOHL OBERRHEIN

um 1470/1480

- 1079 **MADONNA MIT KIND.** Holz, vollrund geschnitzt. Geringfügigste Reste einer ehemaligen farbigen Fassung. Qualitätvolle Skulptur der im maßvollem Kontrapost stehenden bekrönten Muttergottes, die das bewegte und einen Apfel haltende nackte Jesuskind mit beiden Händen vor ihrem Körper hält. Die feine Bearbeitung, die sich besonders in den weit auf den Rücken hinabfallenden Haaren der Maria beobachten lässt, zeigt sich auch in der detaillierten Ausgestaltung der Gewandfalten der Muttergottes. Arme des Kindes wieder angefügt. Nur geringfügige Bestoßungen mit kleinen Verlusten, besonders an der Krone der Maria. Höhe 43 cm.

The Virgin and Child, presumably Upper Rhine Region, circa 1470/80. Carved in the round. Minimal remains of former polychromy. A finely carved figure of the Virgin standing in a gently swaying pose holding the Christ Child in both hands before Her. He is depicted unclothed, wriggling in Her arms and holding an apple. The quality of the carving is especially evident in the long hair of the Virgin falling in cascades down Her back and in the detailed rendering of the drapery.

The Child's arms reattached. Minor wear and losses, especially to the Virgin's crown. Height 43 cm.

€ 3 500 – 5 000



WOHL SALZBURG

2. Viertel 15. Jahrhundert

1080 **PIETÀ.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Reste einer älteren farbigen Fassung, in weiten Teilen übergangen, Fehlstellen farblich angeglichen. Auf Vorderansicht gestaltete Darstellung der auf einer Bank sitzenden Muttergottes, die den Leichnam ihres toten Sohnes auf ihren Knien hält. Die in den schwingenden Säumen des Kopftuchs und im Faltenfall des Umhangs charakteristische Gestaltung der Skulptur lässt die Pietà als österreichisches Werk aus der Zeit der „Schönen Madonnen“ erkennen.

Wenige feine und kurze vertikale Risse. Geringfügige Bestoßungen. 52 x 54 x 20 cm.

Provenienz *Provenance*
Süddeutsche Privatsammlung.

€ 6 000 – 8 000

A carved wood pietà, presumably Salzburg, second quarter 15th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and hollowed out. With largely overpainted remains of older polychromy. Losses painted to correspond to the rest of the sculpture. Depicting the Virgin Mary seated on a bench holding the body of Her dead Son in Her lap, designed for a frontal viewpoint. The undulating hems of Her veil and cloak as well as the characteristic design of the piece indicate it to be an Austrian work from the period of the so-called "Beautiful Madonnas (Schöne Madonnen)".

*Some short vertical hairline cracks.
Minimal wear. 52 x 54 x 20 cm.*



WOHL WESTDEUTSCH

2. Hälfte 15. Jahrhundert

1081 **HL. ANTONIUS.** Holz, aus zwei hintereinander gefügten Werkblöcken drei-viertelrund geschnitzt. Große Reste einer älteren und wohl originalen farbigen Fassung. Der auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne sitzende Heilige in mönchischer Tracht hält ein geöffnetes Buch in seiner linken Hand, zu seinen Füßen sind als kennzeichnende Attribute ein Schwein und Flammenzungen wiedergegeben.

Rechte Hand des Heiligen und Teile des Stuhles verloren. Geringfügige Bestoßungen. Höhe 29,5 cm.

Provenienz *Provenance*
Rheinische Privatsammlung.

€ 1 500 – 2 000

A carved wooden figure of Saint Anthony, probably West German, second half 15th century. Carved three-quarters in the round and comprising two opposing blocks. With extensive remains of older, and possibly original, polychromy. A figure of the saint seated on a throne and wearing a monk's habit. He holds an open book in his left hand and at his feet we see his attributes: The pig and tongues of flame.

The right hand and several parts of the chair missing. Minimal wear. Height 29,5 cm.



WOHL KÖLN

Ende 15. Jahrhundert

1082 **RELIQUIENBÜSTE EINER HEILIGEN.** Holz, vollrund geschnitzt. Reste der wohl originalen farbigen Fassung, im Bereich des Inkarnats übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Büste einer Heiligen mit leicht zur Seite gewandtem Kopf. Die unter ihrer Krone hervorquellenden langen und lockigen Haare fallen differenziert und reich gestaltet auch weit auf ihren Rücken hinab. Das querrrechteckige Reliquiendepositorium auf der Vorderseite der Brust ist alt verschlossen.

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

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

€ 5 000 – 6 000

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

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

FRANKEN

Ende 15. Jahrhundert

1083 **MADONNA MIT KIND.** Holz, drei-viertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und ausgehöhlt. Reste einer älteren farbigen Fassung. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung der im Kontrapost auf einer Mondsichel stehenden bekrönten Muttergottes, die das nackte Jesuskind auf ihrer rechten Hand trägt; das Zepter in ihrer vorge-streckten linken Hand ist nicht erhalten. Die Physiognomie der Maria wie auch die Ausarbeitung des voluminösen Mantels, der den überlängten Körper der Maria eigenständig umspielt, verweisen an die Werke des fränkischen Bildhauers Veit Stoß.

Verluste an Krone und Kopfoberseite der Maria sowie an den Fingern des Kindes. Linke Hand der Maria vermutlich ergänzt. Bestoßungen. Höhe 101 cm.

Provenienz *Provenance*
Hessische Privatsammlung.

€ 8 000 – 9 000

A carved wood figure of the Virgin and Child, Franconia, late 15th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and hollowed out. Remnants of earlier polychromy. Depiction of the crowned Virgin standing in a gently swaying pose on a crescent moon, designed for a frontal and slightly lowered viewpoint, holding the nude Christ child with Her right hand, the sceptre originally held in Her extended left hand no longer extant. The Virgin's facial features and the play of folds in the voluminous mantle that encompasses Her slightly elongated form both point to the influence of the Franconian sculptor Veit Stoss.

Losses to the crown and top of the Virgin's head, as well as the Child's fingers. The Virgin's left hand presumably replaced. Minor wear throughout. Height 101 cm.





FLÄMISCH

frühes 16. Jahrhundert

1084 **VIER APOSTEL.** Holz, jeweils dreiviertelrund geschnitzt, die Rückseiten leicht abgeflacht. Sehr tiefe kreisrunde Bohrungen auf der Unterseite. Ältere farbige Fassungen, in Teilen übergegangen. Vier auf Vorderansicht gestaltete Skulpturen wohl aus einer ehemals zwölfteiligen Apostelfolge. Die Attribute Buch und Schlüssel lassen den Heiligen Petrus erkennen, der junge und bartlose Apostel ist als Heiliger Johannes anzusprechen. Die weiteren zwei Apostel sind wegen der verlorenen Attribute nicht eindeutig identifizierbar.

Bestoßungen mit Verlusten. Eine Fußspitze und eine Hand verloren. Höhe jeweils 34 bzw. 35 cm.

Provenienz *Provenance*
Belgische Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000

Four early 16th century Flemish Figures of Apostles. Carved three-quarters in the round, the reverses slightly flattened. With very deep round drilled holes on the undersides. Partially overpainted older polychromy. Four figures from a series originally depicting the twelve apostles, designed for a frontal viewpoint. The apostle Peter can be recognised by his attributes, a book and keys, whilst the young, beardless figure is evidently the apostle John. The two further figures are not clearly identifiable due to their missing attributes.

Wear with losses. The tip of one foot and one hand missing. Height of each 34 or 35 cm.



SCHWABEN

um 1500

- 1085 **BETENDER MANN.** Lindenholz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Ältere farbige Fassung. Darstellung eines Mannes mit gefalteten Händen hinter Buschwerk, in dem am abgeschnittenen unteren Rand Arm und Ärmel einer weiteren Figur zu entdecken sind. Wohl fragmentarisch erhaltenes Stifterporträt aus einem größeren Relief. Bestoßungen mit geringen Verlusten. Kleiner Ausbruch und Bohrung unten in der Mitte. Höhe 24,5 cm, Tiefe 6 cm.

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

Ausstellungen Exhibitions
Nürnberg 1924 (als Leihgabe im Germanischen Nationalmuseum).

€ 1 200 – 1 500

Literatur Literature
Julius Baum, Adolf Feulner: Sammlung Hubert Wilm (Ausstellung im Kunstverein München), 1931, Nr. 44.

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

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

MECHELN

Anfang 16. Jahrhundert

- 1086 **HL. ANTONIUS.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht. Große Reste der originalen farbigen Fassung, nur in den dunkeln Partien teilweise übergegangen. Qualitätvolle Darstellung des Eremiten in mönchischer Tracht mit Kappe, in maßvoller kontrapostischer Haltung leicht zur Seite gewandt. Als kennzeichnendes Attribut ist seitlich zu seinen Füßen ein Schwein wiedergegeben, zudem hält Antonius ein geöffnetes Buch in seiner linken Hand. Auf der Rückseite nur undeutlich erkennbar wohl die Marke der Stadt Mecheln.

Rechter Unterarm verloren, seitlicher Verlust an der Plinthe. Geringfügige Bestoßungen. Auf alten jedoch wohl nicht ursprünglich zugehörigen Holzsockel lose aufgesteckt. Höhe 34,5 cm (mit Sockel).

An early 16th century Mechelen figure of Saint Anthony. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened. Extensive remains of original polychromy, only partially overpainted in the darker areas. A finely carved depiction of the hermit Saint Anthony in the garb of a monk with a hood. He stands in a gently swaying pose, facing slightly to one side. His identifying attribute is the pig which we see at his feet, and he also holds an open book in his left hand. The stamp of the city of Mechelen is faintly visible on the reverse of the piece.

The right forearm missing, a loss to one side of the plinth. Minor wear throughout. Loosely mounted to an older, associated wooden bracket. Height 34.5 cm (with socle).

€ 3 000 – 4 000



SÜDLICHE NIEDERLANDE

um 1510/1520

- 1087 **CORPUS CHRISTI.** Eichenholz, vollrund und teilweise freiplastisch geschnitzt. Arme erkennbar angesetzt, die Blutstropfen separat geschnitzt und eingefügt. Geringfügige Reste einer ehemaligen farbigen Fassung. Qualitätvolle und ausdrucksstarke Darstellung des Gekreuzigten im Dreinageltypus. Die markante Physiognomie und die unter der Dornenkrone herabhängenden langen Haarlocken finden ihre Parallelen in den Christusdarstellungen in den südlichen Niederlanden zu Beginn des 16. Jahrhunderts.

Parallele Risse auf der Kopfoberseite und der linken Brust. Zwei Fingerspitzen verloren, ein Zeh ergänzt. Geringfügige Bestoßungen. Corpus Christi Höhe 83 cm, Armspanne 53 cm. Das nicht ursprünglich zugehörige jüngere Kreuz 112 x 62 cm.

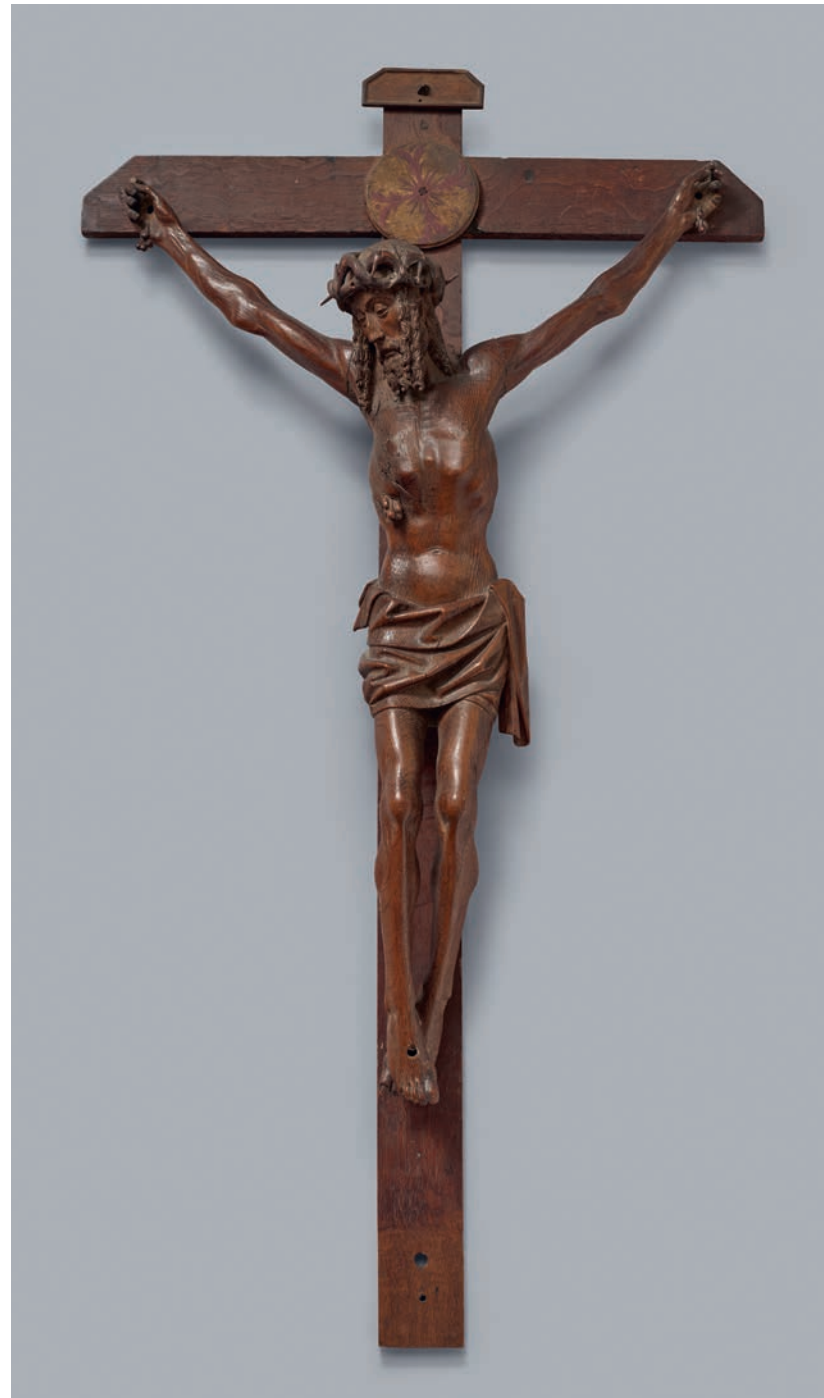
Provenienz *Provenance*

Wohl Sammlung Langenscheid (Etikett auf der Rückseite des Kreuzes). – Privatsammlung Turnhout von 1985 bis 2018, seither durch Erbfolge in Brüsseler Familienbesitz.

A carved oak Corpus Christi, Southern Netherlands, around 1510/1520. Carved in the round and partially free standing. Arms visibly separately attached, the droplets of blood separately carved and attached. Minor remains of former polychromy. An expressive and finely carved depiction of Christ crucified with three nails. The figure's remarkable facial features and long hair hanging down from beneath the crown of thorns find parallels in depictions of Christ from the southern Netherlands in the early 16th century.

Parallel cracks to the top of the head and left chest. Two fingertips lost, one toe replaced. Minor wear. Height of corpus 83 cm. Width of arms 53 cm. The newer, associated cross 112 x 62 cm.

€ 5 000 – 6 000



MAASLAND

1. Viertel 16. Jahrhundert

- 1088 **HL. ANTONIUS.** Holz, dreiviertelrund geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Geringfügige Reste einer ehemaligen farbigen Fassung. Auf Vorder- und leichte Unteransicht gestaltete Darstellung des im Kontrapost stehenden Heiligen in mönchischem Gewand mit Buch und Stock in seinen Händen. Als weitere kennzeichnende Attribute sind Antonius eine Glocke, eine Gebetskette und ein Schwein beigegeben, unter seinen Füßen züngelnde Flammen verweisen auf seine Nothilfe gegen Feuergefahr.

Auf der Rückseite in der Plinthe und der Kapuze jeweils ein keilförmiger Spalt mit späterer Arretierung bzw. Ergänzung. Nur geringfügige Bestoßungen. Höhe 92 cm.

Gutachten *Certificate*

Prof. Dr. J. J. M. Timmers, Maastricht, 29.8.1989 (Maasland 1. Viertel 16. Jahrhundert). – Guy Genard Antiquités, Lüttich, 10.9.1989 (Brabant Anfang 16. Jahrhundert).

Provenienz *Provenance*

Niederrheinische Privatsammlung.

A Maasland carved wood figure of St Anthony, first quarter 16th century. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and deeply hollowed out. With minimal remains of former polychromy. Designed for a frontal and slightly lowered viewpoint. Depicting the saint standing in contrapposto in a monk's habit, holding a book and staff in his hands. He can be further identified by his attributes the bell, prayer beads and pig, and the flames at his feet refer to his help in case of fire.

The back of the plinth and the hood each with a wedge shaped crack and later stabilising elements/additions. With minor wear. Height 92 cm.

€ 5 000 – 6 000



THÜRINGEN

um 1520

1089 **HL. DOROTHEA.** Lindenholz, drei-viertelrund geschnitzt, rückseitig abgeflacht und ausgehöhlt. Wohl weitgehend originale farbige Fassung, in Teilen übergegangen. Auf Vorderansicht gestaltete Figur der im Kontrapost stehenden bekrönten Heiligen, der als kennzeichnendes Attribut in ihren Händen ein Korb beigegeben ist. Die Gestaltung der qualitätvollen Skulptur wird von der Ausführung des vergoldeten Umhangs bestimmt, der über einem bodenlangen Kleid getragen prägnante Stegfalten und ein markantes Schüsselfaltenmotiv zeigt.

Nur geringfügige Bestoßungen.
Höhe 57 cm.

Provenienz *Provenance*
Fränkische Privatsammlung.

€ 15 000 – 17 000

A carved limewood figure of St Dorothy, Thuringia, around 1520. Carved three-quarters in the round, the reverse flattened and hollowed out. The polychromy presumably largely the original, partially overpainted. A figure of the saint standing in contrapposto, designed for a frontal viewpoint, wearing a crown and holding her attribute, a basket, in her hands. The composition of this finely carved work is dominated by the arrangement of the gilded cloak, which falls in thick vertical and rounded horizontal folds over her floor-length gown.

With minor wear. Height 57 cm.



JAKOB MAURUS

tätig in Kempten um 1510-1530

1090 HL. SEBASTIAN

Lindenholz, dreiviertelrund und teilweise freiplastisch geschnitzt, auf der Rückseite abgeflacht und tief ausgehöhlt. Reste einer älteren und wohl ursprünglichen farbigen Fassung. Auf frontale Vorderansicht gestaltete Darstellung des im Kontrapost stehenden Heiligen, der mit erhobenem rechtem Arm an einen Baumstumpf gebunden ist und seinen Kopf zur Seite wendet. Neben der ausdrucksstarken Physiognomie zeigt sich die schnitzerische Qualität besonders in der Ausführung des um den Körper drapierten Umhangs, dessen Gestaltung auf den Allgäuer Schnitzer Jakob Maurus und in die Jahre um 1520/1530 verweist; als Vergleich kann die „Anna Selbdritt“ des Jakob Maurus im Vorarlbergischen Landesmuseum in Bregenz genannt werden.

Geringfügige Bestoßungen, kleine Verluste an der rechten Hand und an der Plinthe. Pfeile verloren. Höhe 55 cm.

Gutachten *Certificate*

Dr. Albrecht Miller, Ottobrunn/München, 16.12.2003.

Literatur *Literature*

Zu der vergleichbaren „Anna Selbdritt“ des Jakob Maurus siehe Albrecht Miller: Allgäuer Bildschnitzer der Spätgotik, Kempten 1969, S. 27-28 u. 151 mit Abb.

€ 6 000 – 8 000

A carved limewood figure of Saint Sebastian by Jakob Maurus. Carved three-quarters in the round and partially freestanding. The reverse flattened and deeply hollowed out. Remains of presumably original polychromy. A depiction of the saint standing in contrapposto designed for a frontal viewpoint. Saint Sebastian is shown bound to a treestump with his right hand raised and his head inclined to one side. The exceptional quality of the carving is particularly exemplary in the expressive physiognomy and the drapery of the cloak drawn around the figure's body. The scheme of the drapery is reminiscent of the style of the carver Jakob Maurus, who was active in Allgäu in around 1530/40. The work is especially comparable to an Anna Selbdritt group by the same sculptor kept in the Vorarlbergisches Landesmuseum in Bregenz.

With minor wear, some slight losses to the right hand and the plinth. The arrows missing. Height 55 cm.



NORDITALIEN

frühes 16. Jahrhundert

1091 FRAUENBÜSTE MIT KAPPE.

Bronze, hohl gegossen, alt patiniert. In der Gestaltung der kleinen Renaissancebronze werden Vorbilder aus der römischen Antike wiederholt, die in zeitgenössischen Ausgrabungen entdeckt wurden. Ein dem zugehörigen Marmorsockel aufgeklebter Ausschnitt aus einem älteren Auktionskatalog verweist auf „Venedig, Tullio Lombardi (1455-1532).“

Geringfügige Bestoßungen, Bereibungen. Auf modernen Marmorsockel lose aufgesteckt. Höhe 11,5 cm.

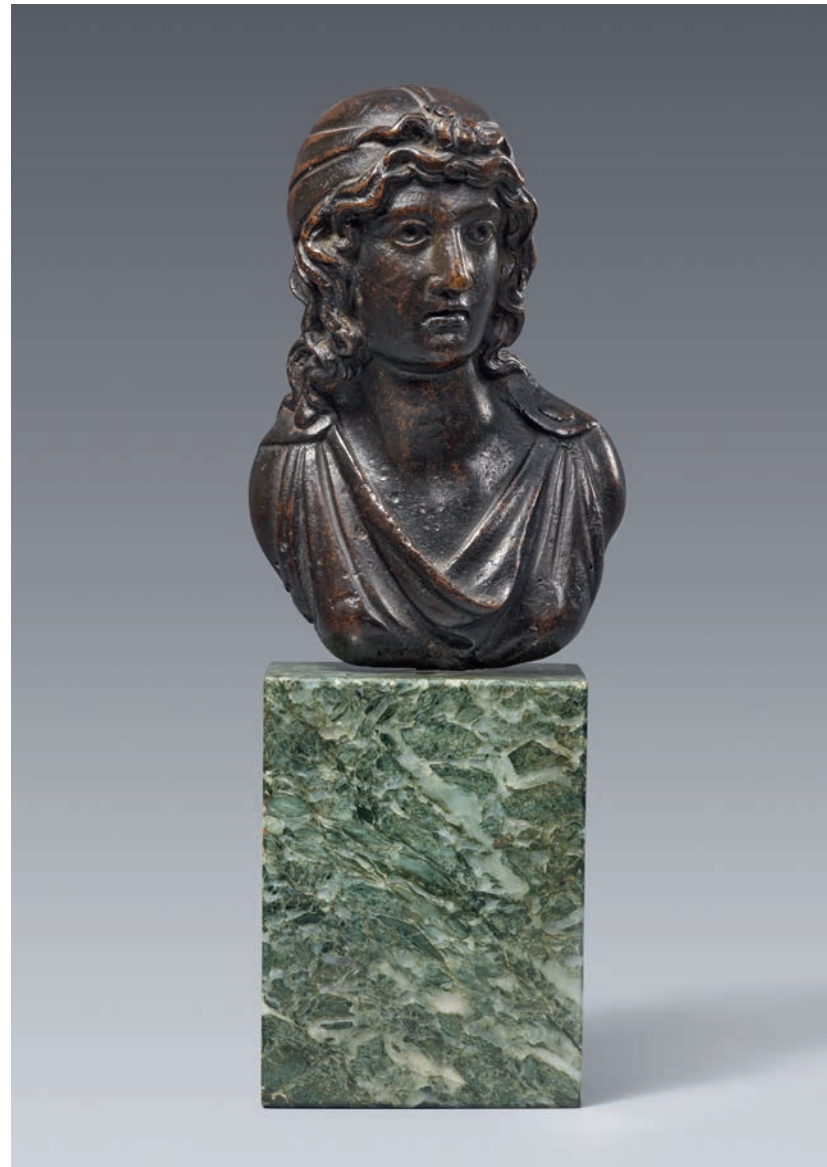
Provenienz *Provenance*

Sammlung Eduard Brinkama, Hamburg (bis 1978). – Edda Luise Gräfin Finck von Finckenstein-Brinkama, Hamburg (bis 2021). – Seither Familienbesitz (bis 2022).

A North Italian bronze bust of a lady in a cap, early 16th century. Hollow cast bronze with old patina. These small Renaissance bronzes were often based on ancient Roman prototypes discovered during contemporary excavations. An excerpt from an older auction catalogue stuck on to the marble plinth reads: “Venedig, Tullio Lombardi (1455-1532).”

With minor dents and wear. Loosely mounted to a modern marble plinth. Height 11.5 cm.

€ 1 500 – 2 000



ITALIEN

16. Jahrhundert

1092 KOPF EINES ENTHAUPTETEN.

Stein, vollrund bearbeitet, mit Patinierung überzogen. Der in dieser fragmentarischen Kleinplastik von einer Hand emporgehaltene Kopf eines Enthaupteten, aus dessen Hals Blut hervorströmt, ist wohl als Kopf Johannes des Täufers aus einer Salome-Darstellung zu interpretieren.

Unterseite der Hand mit Bohrung und dort auf einen Plexiglasständer aufgesetzt. Höhe 12 cm.

Provenienz *Provenance*

Sammlung Dr. Hubert Wilm, München. – Deren Versteigerung in der 435. Lempertz-Auktion, Köln, 3.12.1952, Lot 88. – Durch Erbfolge an den heutigen Besitzer.

A 16th century Italian carved stone head. Carved in the round, patina throughout. This small, fragmentary sculpture of a hand holding aloft a severed head with blood pouring from the neck could be the head of John the Baptist from a depiction of Salome.

The underside of the hand drilled to a plexiglass stand. Height 12 cm.

€ 1 200 – 1 500



**CHRISTOPH DANIEL
SCHENCK, Umkreis**

vor 1633 Konstanz – 1691 Konstanz

1093 **BEWEINUNG CHRISTI.** Obstholz, geschnitzt. Die im Hochrelief gearbeitete Darstellung zeigt in der Mitte der Komposition den groß gesehenen Leichnam Christi, der von Joseph von Arimathäa gestützt wird. Zur Rechten wird der Verstorbene von seiner Mutter beweint, begleitet von Nikodemus und dem Lieblingsjünger Johannes. Zur Linken sind neben einem weiteren Trauernden der Kreuzbalken und die Leiter der Kreuzabnahme wiedergegeben.

Feine vertikale Risse. Mit einer dünnen Holzplatte zur Stabilisierung alt hinterlegt. Geringfügige Bestoßungen. Höhe 28 cm, Breite 26,5 cm.

Provenienz *Provenance*
Österreichische Sammlung.

€ 6 000 – 8 000

A carved fruitwood relief of the Lamentation of Christ, circle of Christoph Daniel Schenck. This high-relief depicts the slightly larger body of Christ in the centre of the composition, supported by Joseph of Arimathea. His mother Mary is shown crying to the right of Her dead son, accompanied by Nicodemus and Christ's favourite disciple John. On the left side, we see further mourning figures as well as one beam of the Cross and the ladder used to remove Christ's body.

With vertical hairline cracks. Backed with a thin wooden board to provide stability. Minor wear throughout. Height 28 cm, width 26.5 cm.



JOHANN GEORG PENDEL,
zugeschrieben
1620 Böhmen – 1680 Prag

1094 **HEILIGE FAMILIE MIT DEM JOHANNESKNABEN.** Holz, geschnitzt, patiniert. Das auf der Rückseite mit „Hans Georg Pendel fecit Prag (.) 1652“ beschriftete Relief zeigt die Heilige Familie begleitet von dem Johannesknaben und zwei Engeln in einer ovalen Komposition. Der seit 1651 in Prag ansässige Hofbildhauer Johann Georg Pendel (Jan Jiri Bendl) gilt als einer der bedeutenden Künstler des böhmischen Frühbarock.

Feiner vertikaler Riss am linken Rand. In neueren hölzernen Rahmen eingelegt. 19,5 x 15,5 cm (oval).

Provenienz *Provenance*
Privatbesitz Österreich.

A carved wood relief of the Holy Family with John the Baptist, attributed to Johann Georg Pendel. Carved and patinated wood. This relief, inscribed on the reverse "Hans Georg Pendel fecit Prag (.) 1652", depicts the Holy Family accompanied by the young John the Baptist and two angels in an oval composition. The court sculptor Johann Georg Pendel (Jan Jiri Bendl) was active in Prague since 1651 and is considered one of the most influential sculptors of the Bohemian early Baroque.

With a vertical hairline crack to the left edge. Mounted in a newer wooden frame. 19.5 x 15.5 cm (oval).

€ 2 500 – 3 500



JOHANN MICHAEL MAUCHER, Umkreis
1645 Schwäbisch Gmünd – wohl 1701
Würzburg

‡ 1095 **GÖTTERVERSAMMLUNG.** Elfenbein, geschnitzt. Die im stark plastischen Hochrelief fein ausgearbeitete Darstellung zeigt in ihrer kunstvoll gedrängten Komposition eine Versammlung der griechischen Götter, wobei Zeus den oberen, Poseidon hingegen den unteren Abschluss bilden.

Nur ein minimaler Riss in der zentralen Darstellung der Aphrodite, sonst tadellos erhalten. Leichte Verschmutzungen. 9,0 x 7,3 cm (hochoval).

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

Provenienz *Provenance*
Deutscher Privatbesitz.

A carved ivory relief with a gathering of Greek gods, circle of Johann Michael Maucher. Finely wrought high-relief depiction showing a dense composition with a gathering of Greek gods, with Zeus occupying the uppermost and Poseidon the lowermost positions.

A minor crack to the central depiction of Aphrodite, otherwise in pristine condition. Slightly soiled. 9 x 7.3 cm (oval).

€ 3 000 – 4 000





MECHELN

um 1600

- 1096 **LETZTES ABENDMAHL.** Alabaster. Die im Hochrelief gestaltete Darstellung zeigt den von den Aposteln umgebenen Christus in dem Moment, in dem er auf den im Vordergrund hervorgehoben wiedergegebenen Verräter Judas weist.

Feine Risse. Bereibungen und geringfügige Bestoßungen. In hölzernen Rahmen mit verschlossener Rückseite eingefügt. 9,5 x 12,2 cm.

Provenienz *Provenance*

Verso auf dem Rahmen Aufkleber:
„1936 in Schloß Hüffen erworben.“ –
Deutscher Privatbesitz.

€ 1 200 – 1 400

A Mechelen alabaster relief of the Last Supper, around 1600. High-relief depiction of Christ surrounded by His Apostles in the moment at which he indicates towards the traitor Judas, shown prominently in the foreground.

With hairline cracks, wear and minor dents. Mounted in a wooden frame with closed back panel. 9.5 x 12.2 cm.

FLÄMISCH

18. Jahrhundert

- 1097 **PERSONIFIKATION DER FLORA.**

Terracotta, dreiviertelrund gestaltet, auf der Rückseite abgeflacht und nur kursorisch durchgestaltet, bräunlich patiniert. Auf einer eckigen Plinthe im Kontrapost stehende weibliche Figur in hochgeürtetem Kleid und mit um den Körper drapiertem Umhang, die mit Blumen in ihrer rechten Hand sowie in ihrem Haar wohl als Personifikation der Flora anzusehen ist.

Nur geringfügige Bestoßungen.
Höhe 66 cm.

Provenienz *Provenance*

Belgische Privatsammlung.

An 18th century Flemish terracotta figure of Flora. Worked three-quarters in the round, the reverse flattened and only summarily worked, brownish patina. Female figure standing in contrapposto on an angular plinth, dressed in a high-waisted gown and a cloak draped around her body. The flowers in her right hand and hair allow the figure to be identified as a personification of Flora.

With very minor wear. Height 66 cm.

€ 2 000 – 2 500



ROMBOUT VERHULST,

zugeschrieben

1624 Mecheln – 1698 Den Haag

1098 **PORTRÄT EINES MANNES.** Terracotta, vollrund, auf der Rückseite im unteren Bereich gehöhlt und die Haare nur cursorisch durchgestaltet. Die repräsentative Büste zeigt einen Mann mit langen Haaren in pelzverbrämtem Mantel, reicher geknöpfter Jacke und mit spanischem Kragen. In ihrer Gestaltung zeigt sie Ähnlichkeiten mit Werken aus den Jahren 1660/1670 von Rombout Verhulst, der, besonders beeinflusst von Artus Quellinus, in Amsterdam und in den nördlichen Niederlanden tätig gewesen ist.
Vordere rechte Ecke der Plinthe lose.
Feiner Riss im linken Pelzkragen.
Bestoßungen mit geringen Verlusten.
62 x 58 x 32 cm.

Provenienz *Provenance*

Ehemals Privatsammlung. – Belgische Sammlung.

€ 12 000 – 15 000

A terracotta bust of a man, attributed to Rombout Verhulst. Sculpted in the round, the lower part of the reverse hollowed out, the hair on the reverse only summarily worked. This imposing bust depicts a man with long hair wearing a fur trimmed coat over a jacket with ornate buttons and a Spanish collar. The composition of the work bears some resemblance to the sculptures of Rombout Verhulst from the years 1660/1670. Verhulst was heavily influenced by Artus Quellinus and active in Amsterdam and the northern Netherlands.

*The front right corner of the plinth loose. A hairline crack on the left side of the fur collar. Wear with minor losses.
62 x 58 x 32 cm.*



SIMON TROGER,
zugeschrieben

1693 Abfaltersbach/Südtirol – 1768 Haidhausen

- 1099 **WANDERNDER HÄNDLER.** Bein, Obstholz, geschnitzt, Glasaugen. Auf einer als felsiger Erdboden gestalteten Plinthe stehender Mann in zerrissener Kleidung mit einem Wanderstab und einem Marktkorb auf seinem Rücken. Horizontaler Riss in der Brust. Geringfügige Bestoßungen. Höhe 23 cm.

Provenienz *Provenance*
Rheinischer Privatbesitz.

A carved ivory figure of a travelling peddler, attributed to Simon Troger. Ivory, fruitwood, glass eyes. Standing figure of a man in ragged clothes carrying a walking stick with a basket of wares on his back, depicted on a rocky earth mound base.

A horizontal crack to the chest, minor wear throughout. Height 23 cm.

€ 2 000 – 2 200



JOHANN MICHAEL FISCHER

1717 Veitshöchheim – 1801 Dillingen

- 1100 **HL. JOHANNES AUS EINER KREUZIGUNGSGRUPPE.** Lindenholz, vollrund geschnitzt, auf der Rückseite nur cursorisch durchgestaltet. Geringfügige Reste einer ehemaligen farbigen Fassung. Nach einer Lehre bei Johann Wolfgang von der Auwera in Würzburg übernahm Johann Michael Fischer 1746 die Werkstatt des verstorbenen Stephan Luidl in Dillingen, um in den folgenden Jahrzehnten zu einem der führenden Bildhauer des schwäbischen Rokoko zu werden. Sein an der Körperwendung erkennbar aus einer Kreuzigungsgruppe stammender Hl. Johannes dürfte um 1760 entstanden sein.

Wenige vertikale kurze Risse, geringfügige Bestoßungen. Linke Seite der Plinthe ergänzt. Höhe 62 cm.

Provenienz *Provenance*
Aus einer Privatsammlung in Konstanz.

Literatur *Literature*
B. C. Gantner, F. Kaeß: Johann Michael Fischer (1717-1801). Ein Barockbildhauer in Schwaben, München/Berlin 2001, S. 229-230, Nr. 50.2.

A carved limewood figure of St John from a Crucifixion by Johann Michael Fischer. Carved in the round, the reverse only summarily carved. With minimal remains of former polychromy. Following an apprenticeship under Johann Wolfgang von der Auwera in Würzburg, Johann Michael Fischer took over the studio of the deceased Stephan Luidl in Dillingen, and in the ensuing years rose to become one of the leading Rococo sculptors in Swabia. This figure of St John, the pose of which indicates that it originates from a Crucifixion scene, can be dated to around 1760.

With some vertical hairline cracks, minimal wear. The left side of the plinth replaced. Height 62 cm.

€ 3 000 – 5 000



19. Jahrhundert 19th Century



**CARL GEORG ADOLPH
HASENPFLUG**

1802 Berlin – 1858 Halberstadt

1101 BURGRUINE IM WINTER VON
EINEM GOTISCHEN BOGEN AUS
GESEHEN

Signiert und datiert unten links:
C. Hasenpflug 1850.

Öl auf Leinwand. 38 x 42,4 cm.

*CASTLE RUINS IN WINTER AS
SEEN THROUGH A GOTHIC ARCH*

*Signed and dated lower left:
C. Hasenpflug 1850.*

Oil on canvas. 38 x 42.4 cm.

Provenienz Provenance
Sotheby's, München, 3.12.1996, Lot 25. –
Deutsche Privatsammlung.

€ 12 000 – 14 000

Carl Hasenpflug wurde entscheidend von Karl Friedrich Schinkel geprägt, dessen berühmtes Bild „Gotischer Dom im Winter“ von 1813/14 einen bleibenden Eindruck auf den jungen Maler hinterlassen hat. Nach frühen Stadtansichten spezialisierte er sich bald auf die Darstellung mittelalterlicher Bauten, insbesondere nachdem er 1830 nach Halberstadt gezogen war: der Magdeburger Dom etwa, die Abtei Heisterbach, das Kloster Walkenried. Es sind wohl nicht die Bauten an sich, die den Malern primär interessieren, sondern die romantisch verklärte Stimmung, die diese beim Betrachter erzeugen. So schweift sein Blick - wie auch auf diesem Bild von 1844.

Carl Hasenpflug was decisively influenced by Karl Friedrich Schinkel, whose famous painting "Gothic Cathedral in Winter" from 1813/14 left a lasting impression on the young painter. After early cityscapes, he soon specialised in depicting medieval buildings, especially after moving to Halberstadt in 1830: Magdeburg Cathedral, Heisterbach Abbey and Walkenried Monastery, for example. It was probably not the buildings themselves that primarily interested the painter, but the romanticised mood they created in the viewer. His gaze wanders - as it does in this painting from 1844.

JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

1102 FISCHER MIT BOOT AM STRAND

Signiert und datiert unten links:
J. Ph-Hackert f. 1772.

Öl auf Leinwand. 74 x 99 cm.

*FISHERMEN WITH BOAT ON A
BEACH*

*Signed and dated lower left:
J. Ph. Hackert f. 1772.*

Oil on canvas. 74 x 99 cm.

Provenienz *Provenance*

Mme. Vassiliev, Christie's, London,
31.7.1930, Lot 289. – Galerie W. Gräf,
München. – Sammlung Georg Schäfer,
Schweinfurt. – Christie's, Düsseldorf,
31.1.2000, Lot 37. – Rheinische Privat-
sammlung.

Literatur *Literature*

C. Nordhoff / H. Reimer: Jakob Philipp
Hackert, Verzeichnis seiner Werke, 1994,
S. 29, Nr. 74.

€ 50 000 – 70 000

Jacob Philipp Hackert befand sich in seinem vierten Jahr in Italien und seit kurzem auch auf dem Weg zu europaweitem Ruhm, als er 1772 die „Fischer mit Boot am Strand“ malte. Besonders seine Landschafts- und Küstenansichten waren erfolgreich: 1768 in Frankreich entstandene Gouachen fanden unter anderem in François Boucher einen prominenten Käufer, drei Jahre später entstand ein ganzer Zyklus von Seeschlachten, für die Zarin Katharina II. einen eigenen Saal in Schloss Peterhof reservierte. Hackerts Ansichten von Küsten und Booten in Italien strahlen dagegen friedliche Ruhe aus. An den erst wenig von Reisenden entdeckten Küsten jenseits des Grand-Tour-Endpunktes Neapel fand Hackert nach überstandener Krankheit Erholung. In seinen Gemälden aus dieser Zeit findet sich die hierzu nötige ausgeglichene Stimmung. Nach getaner Arbeit sind die Fischer mit vollen Körben zurück und sehen dem Feierabend entgegen.

Jacob Philipp Hackert was in his fourth year in Italy and had recently been on his way to Europe-wide fame when he painted "Fishermen with Boat on a Beach" in 1772. His landscape and coastal views were particularly successful: gouaches painted in France in 1768 found prominent buyers in François Boucher, among others, and three years later he produced a whole cycle of sea battles, for which Tsarina Catherine II reserved a separate room in Peterhof Palace. Hackert's views of the coast and boats in Italy, on the other hand, radiate peaceful tranquillity. On the coasts beyond the Grand Tour end point of Naples, which had only just been discovered by travellers, Hackert found respite after recovering from illness. In his paintings from this period, the necessary balanced mood can be found. After work, the fishermen are back with full baskets, looking forward to the end of the day.



JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

1103 BLICK AUF DEN TIBER UND ST. PETER VOM PONTE MILVIO

Monogrammiert unten Mitte: Hackert
(Signatur teilweise übermalt und nach-
gezogen).

Öl auf Leinwand (doubliert). 77 x 92 cm.

VIEW TO THE TIBER AND ST PETER'S FROM PONTE MILVIO

*Monogrammed lower centre: Hackert
(signature partially painted over and
retouched).*

Oil on canvas (relined). 77 x 92 cm.

Gutachten *Certificate*
Dr. Claudia Nordhoff, Rom, 20.2.2001.

Provenienz *Provenance*
Kunsthandel Ingrid Knirim, Münster. –
Rheinische Privatsammlung.

€ 40 000 – 50 000

Nach seinem Aufenthalt in Paris erreicht Jacob Philipp Hackert im Jahre 1768 die wohl wichtigste Station seines Künstlerlebens: Rom! Hier wird er umgehend auch kommerziell erfolgreich. Seine berühmten Ansichten wie der Blick auf den Tiber und St. Peter vom Ponte Milvio finden zahlreiche – und zahlungskräftige – Käufer, unter ihnen den Mäzen Lord Exeter. Zu den verschiedenen Ansichten von Rom, die Hackert für ihn gemalt hat, zählt auch dieser Blick. Weitere Versionen sind in den anschließenden Jahren auch als Gouache oder Aquarell entstanden. Eine Ausführung, die der hier vorliegenden sehr ähnlich und ebenfalls in der vergleichsweise teuren Technik Öl auf Leinwand gemalt ist, befindet sich heute in der Sammlung des Frankfurter Städel.

After his stay in Paris, Jacob Philipp Hackert reached what was probably the most important stage of his artistic life in 1768: Rome! Here he immediately became commercially successful. His famous views, such as the view of the Tiber and St Peter's from the Ponte Milvio, found numerous – and wealthy – buyers, including the patron Lord Exeter. This view is one of the various views of Rome that Hackert painted for him. Other versions were also created in gouache or watercolour in the following years. One version, which is very similar to this one and also painted in the comparatively expensive technique of oil on canvas, is now in the Städel collection in Frankfurt.



JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

1104 BLICK AUF ACI CASTELLO

Signiert und datiert unten rechts:
Castel d'Acì au pied dell'Etna /
Ph. Hackert f. 1781.

Gouache. 34 x 48 cm.

Unter Glas gerahmt.

VIEW OF ACI CASTELLO

Signed and dated lower right:
Castel d'Acì au pied dell'Etna /
Ph. Hackert f. 1781.

Gouache. 34 x 48 cm.

Framed under glass.

Gutachten *Certificate*

Dr. Claudia Nordhoff, Rom, 22.5.1995.

Provenienz *Provenance*

Delorme. Fraisse, Paris 11.4.1996, Lot 11. –
Rheinische Privatsammlung.

€ 8 000 – 12 000

Das Bild zeigt einen Blick auf den kleinen Ort Aci Castello am Fuß des Ätna in Sizilien. Hackert hatte im Jahr 1777 zusammen mit zwei englischen Reisegefährten, Charles Gore und Richard Payne Knight, eine Sizilienreise unternommen. Sizilien war damals noch kein bedeutendes Reiseziel, die sogenannte „Grand Tour“ der Italienreisenden endete in Neapel und der Küste von Amalfi. Nach der „Entdeckung“ Siziliens durch Johann Joachim Winckelmann bereiste auch der hessische Baron Johann Hermann von Riedesel 1767 die Insel und veröffentlichte danach einen kleinen Reiseführer.

In diesen Prozess der kulturellen Erschließung Siziliens gehört auch Hackerts Reise von 1777, deren Zweck es war, einen bebilderten Reiseführer herauszugeben: Hackert und Charles Gore fertigten Zeichnungen an, während Richard Payne Knight ein Reisetagebuch führte. Das Projekt scheiterte am Ende, wohl hauptsächlich, weil 1781 der erste Band des großen Werks des Abbés de Saint-Non „Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile“ erschien. Hier fand sich zum ersten Mal das Prinzip von nebeneinandergestelltem Text und Bild verwirklicht, das Richard Payne Knight vorgeschwebt hatte.

Von Hackerts Sizilienreise sind 24 datierte und fünf undatierte Zeichnungen erhalten (Nordhoff / Reimer, Nr. 709-732, 1009, 1010, 1207-1209). Zurück in Rom entstanden in den folgenden Jahren diverse Gemälde und eine undatierte, doch wahrscheinlich erst 1786 angefertigte Radierungsserie mit zwölf Ansichten, betitelt „Vues de la Sicile“ (zitiert aus dem Gutachten von C. Nordhoff 1996).

The picture shows a view of the small village of Aci Castello at the foot of Mount Etna in Sicily. Hackert had travelled to Sicily in 1777 together with two English fellow travellers, Charles Gore and Richard Payne Knight. At the time, Sicily was not yet a major travel destination; the so-called "Grand Tour" of travellers to Italy ended in Naples and the coast of Amalfi. After the "discovery" of Sicily by Johann Joachim Winckelmann, the Hessian baron Johann Hermann von Riedesel also travelled to the island in 1767 and subsequently published a small travel guide.

This process of cultural exploration of Sicily also included Hackert's journey of 1777, the purpose of which was to publish an illustrated travel guide: Hackert and Charles Gore produced drawings, while Richard Payne Knight kept a travel diary. The project failed in the end, probably mainly because the first volume of the Abbé de Saint-Non's great work "Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile" was published in 1781. This was the first time that the principle of juxtaposing text and image, which Richard Payne Knight had envisaged, was realised.

24 dated and five undated drawings from Hackert's journey to Sicily have survived (Nordhoff / Reimer, nos. 709 – 732, 1009, 1010, 1207-1209). Back in Rome, he produced various paintings in the following years and an undated series of etchings with twelve views, probably made in 1786, entitled "Vues de la Sicile" (quoted from the certificate by C. Nordhoff 1996).



JACOB PHILIPP HACKERT

1737 Prenzlau – 1807 San Piero di Careggio

1105 SITZENDER HUND IN LANDSCHAFT

Signiert und datiert unten links:
Ph. Hackert f. à Florence 1778.

Öl auf Holz. 36 x 28 cm.

SITTING DOG IN A LANDSCAPE

*Signed and dated lower left:
Ph. Hackert f. à Florence 1778.*

Oil on panel. 36 x 28 cm.

Gutachten *Certificate*
Dr. Claudia Nordhoff, Rom 10.7.2002.

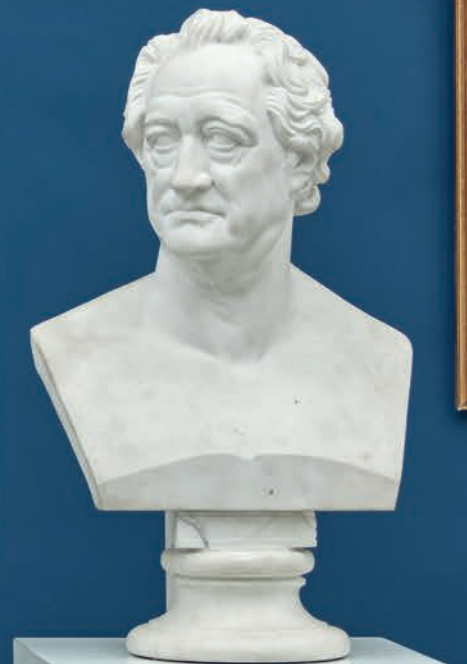
Provenienz *Provenance*
Englische Privatsammlung. – Kunsthandel Ingrid Knirirm, Münster 2002. – Rheinische Privatsammlung.

€ 10 000 – 12 000

„Sitz! Bleib, bleib...“, und doch hat es wieder zu lange gedauert, den Hund ins Bild zu setzen! Was Hundebesitzer von heutigen Versuchen kennen, ihren Vierbeiner spontan, aber möglichst vorteilhaft mit dem Handy zu fotografieren, dürfte Jacob Philipp Hackert ganz ähnlich erlebt haben – natürlich in seinem Medium der Malerei. Claudia Nordhoff stellt in ihrem Gutachten zu diesem Bild Pinselstriche in vielen Details fest, „die verraten, daß das Hundeportrait in freier Natur und relativ schnell angefertigt wurde – vielleicht in der Absicht es zu vollenden, ehe der Hund sich bewegte.“ Die Qualität, die Hackert auf diese Weise erreicht hatte, überzeugte ihn dann so sehr, dass er das Bild signiert, datiert und mit dem Hinweis auf Florenz als Ursprungsort bezeichnet hat. Es war wohl nicht sein eigener, sondern der Hund von Charles Nassau, 3rd Earl Cowper, in dessen Villa Palmieri in Fiesole bei Florenz Hackert zu Gast war.

“Sit! Stay, stay...”, and yet it again took too long to put the dog in the picture! What dog owners know from today’s attempts to photograph their four-legged friend spontaneously but as favourably as possible with a mobile phone, Jacob Philipp Hackert must have experienced in a very similar way – in his medium of painting, of course. In her expertise on this painting, Claudia Nordhoff notes brushstrokes in many details, “which reveal that the dog portrait was created in the countryside and relatively quickly – perhaps with the intention of completing it before the dog moved.” The quality that Hackert had achieved in this way convinced him so much that he signed and dated the painting and labelled it with the reference to Florence as the place of origin. It was probably not his own, but the dog of Charles Nassau, 3rd Earl Cowper, at whose Villa Palmieri in Fiesole near Florence Hackert was a guest.





**CHRISTIAN DANIEL
RAUCH**

Arolsen 1777 – 1857 Dresden

1106 **JOHANN WOLFGANG VON GOETHE.** Weißer Marmor. Rückseitig auf der Büste bezeichnet "C. D. RAUCH" sowie "GEB. MICHELI BERLIN". Christian Daniel Rauch schuf das Modell zu seiner Büste Goethes am 20.-21.8.1820 in Weimar. Die Büste Rauchs wurde bereits im September 1820 in der Akademie-Ausstellung in Berlin präsentiert und erfuhr wegen ihres lebhaften Naturalismus zugleich Anerkennung und Kritik. Dieses wohl bekannteste Goethe-Bildnis prägt noch heute die Vorstellung, die sich die Nachwelt von dem bedeutendsten deutschen Dichter macht. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden Repliken in Marmor dieser sogenannten A-tempo-Büste durch die "Gipsformerei Großberlin" der Gebrüder Micheli angefertigt, wobei der ursprünglich halbrunde Büstenabschluss zu einem kantigeren Hermenabschluss verändert wurde.

Höhe 67,5 cm

Provenienz *Provenance*

Kunsthandel Bethmann-Hollweg/Westphal. – 922. Lempertz-Auktion, Berlin, 28.5.2008, Lot 341. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

Zu der vorbildhaften Büste Rauchs und den Marmorrepliken der Gebrüder Micheli siehe Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch – Œuvrekatalog, Berlin 1996, S. 175-179, Nr. 100 mit Abb.

€ 20 000 – 25 000

A white marble bust of Johann Wolfgang von Goethe by Christian Daniel Rauch. Inscribed on the back of the bust "C. D. RAUCH" and "GEB. MICHELI BERLIN". Christian Daniel Rauch created the model for his bust of Goethe on 20.-21.8.1820 in Weimar. Rauch's finished bust was ready to be shown at the Academy Exhibition in Berlin in September 1820 and received both enthusiastic praise as well as criticism for its lifelike naturalism. Probably the most well-known depiction of Goethe, this work still colours our image of the famous German poet to this day. Replicas of the so-called a-tempo bust were produced in marble since the mid-19th century by the Micheli brothers in the "Gipsformerei Großberlin", whereby they amended the originally rounded base of the bust to a more angular, Herm-like terminal.

Height 67.5 cm



JOSEPH STIELER

1781 Mainz – 1858 München

N1107 PORTRÄT FRIEDRICH WILHELM VON SCHELLING

Öl auf Leinwand. 72 x 58,5 cm.

PORTRAIT OF FRIEDRICH WILHELM VON SCHELLING

Oil on canvas. 72 x 58.5 cm.

Provenienz *Provenance*

Bis heute im Besitz der Nachfahren des Dargestellten.

Literatur *Literature*

Ulrike von Hase: Joseph Stieler 1781-1858. Sein Leben und sein Werk. Kritisches Verzeichnis der Werke (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts 4), München 1971, S. 137, Nr. 168.

€ 30 000 – 40 000

Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854) ist einer der bedeutendsten und einflussreichsten Philosophen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neben Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Schlegel ist es vor allem Schelling, der das Fundament der deutschen Frühromantik legt. Bereits im Alter von 15 Jahren studiert er zusammen mit Hegel und Hölderlin in Tübingen und verfasst 1797 seine bahnbrechenden „Ideen zu einer Philosophie der Natur“. Goethe wird früh auf den jungen Philosophen aufmerksam und verschafft ihm 1798 einen Lehrauftrag an der Universität Jena. 1827 folgt ein Ruf nach München und 1842 nimmt Schelling nach dem Tod Hegels für vier Jahre eine Lehrtätigkeit in Berlin auf. Schelling gilt als Hauptbegründer der spekulativen Naturphilosophie, in der er das Verhältnis von Natur und Geist untersucht und die Vorstellung eines organischen Zusammenhangs von diesen entwickelt.

Joseph Stieler präsentiert den herausragenden Philosophen in einer Dreiviertelansicht, wobei der Kopf annähernd frontal wiedergegeben ist. Der Betrachter wird unmittelbar von den Augen des Dargestellten in den Bann gezogen, die ihn aufmerksam fixieren und geradezu durchdringen. Ulrike von Hase bezeichnet sie in ihrem Werkverzeichnis zu Stieler gar als „die sprechendsten Augen in einem Porträt des frühen 19. Jahrhunderts“ (a.a.O., S. 74). Stieler erweise sich dabei, so Ulrike von Hase, als ein Spezialist im Erfassen von Blickschärfe und Blickaktion. Neben den eindringlichen Augen des Philosophen bestimmt den Eindruck des Gemäldes vor allem der Gegensatz des roten, an eine Toga erinnernden Umhangs zum Schwarz der übrigen Kleidung und des bewusst unbestimmt belassenen dunklen Hintergrunds. Weitere Akzente setzen der strahlend weiße Kragen und die lockigen, präzise gezeichneten Haare. Das Porträt Schellings, das sich bis jetzt im Besitz seiner Nachfahren befindet und von dem eine weitere Fassung in der Bayerischen Staatsgemäldesammlung aufbewahrt wird, steht am Übergang von Stielers reifer Phase zur Spätzeit und nimmt auch in dieser Hinsicht eine besondere Stellung im Œuvre des Künstlers ein.

Friedrich Wilhelm von Schelling (1775-1854) was one of the most important and influential philosophers of the first half of the 19th century. Alongside Johann Gottlieb Fichte and Friedrich Schlegel, it was above all Schelling who laid the foundations of early German Romanticism. At the age of 15, he studied together with Hegel and Hölderlin in Tübingen and wrote his ground-breaking "Ideas for a Philosophy of Nature" in 1797. Goethe became aware of the young philosopher early on and offered him a teaching position at the University of Jena in 1798. In 1827, he was called to Munich and in 1842, after Hegel's death, Schelling took up a teaching position in Berlin for four years. Schelling is regarded as the main founder of speculative natural philosophy, in which he analyses the relationship between nature and spirit and develops the idea of an organic connection between them.

Joseph Stieler presents the outstanding philosopher in a three-quarter view, with the head depicted almost frontally. The viewer is immediately captivated by the sitter's eyes, which fixate him attentively and almost penetrate him. In her catalogue raisonné of Stieler's work, Ulrike von Hase even describes them as "the most expressive eyes in an early 19th century portrait" (op. cit., p. 74). As Ulrike von Hase writes, Stieler proved to be a specialist in capturing the focus and action of the gaze. In addition to the philosopher's penetrating eyes, the painting's impression is determined above all by the



contrast between the red cloak, reminiscent of a toga, and the black of the other clothing and the deliberately indeterminate dark background. Further accents are set by the bright white collar and the precisely drawn curly hair. The portrait of Schelling, which is still in the possession of his descendants and of which a further version is kept in the Bavarian State Painting Collection, stands at the transition from Stieler's mature phase to his late period and in this respect also occupies a special position in the artist's oeuvre.

JOSEPH REBELL

1787 Wien – 1828 Dresden

1108 DIE BUCHT VON NEAPEL MIT DEM PALAZZO DONNA ANNA

Monogrammiert und datiert unten rechts: Jos. Rebell 1820.

Öl auf Leinwand. 45,5 x 67 cm.

THE BAY OF NAPLES WITH PALAZZO DONNA ANNA

Monogrammed and dated lower right: Jos. Rebell 1820.

Oil on canvas. 45.5 x 67 cm.

Provenienz *Provenance*

Schweizer Privatsammlung. – Koller, Zürich 29.3.2019, Lot 3208. – Belgische Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Joseph Rebell, Im Licht des Südens, Unteres Belvedere, Wien 2022, S. 95.

€ 50 000 – 60 000

Joseph Rebell zählt zu den wichtigsten österreichischen Landschaftsmalern seiner Zeit. Im vergangenen Jahr präsentierte das Museum Belvedere in Wien eine Übersicht zu seinem Oeuvre, in der auch diese strahlende Ansicht der Bucht von Neapel mit dem Palazzo Donna Anna ausgestellt wurde.

Nach seiner Ausbildung an der Wiener Kunstakademie reiste Joseph Rebell 1810 über die Schweiz nach Italien. Zunächst hielt er sich ein Jahr in Mailand auf, danach zog er nach Neapel, wo er zwei Jahre verbrachte. Aber die Stadt am Fuße des Vesuvs blieb auch nach seiner Abreise ein oft wiederkehrendes Motiv seiner Malerei. So entstand die vorliegende Ansicht, die den unvollendeten Palazzo und den davor liegenden Fischerstrand im Sonnenlicht zeigt, 1820 in Rom, wo Rebell zwischen 1816 und 1824 lebte. An Erfolg und Anerkennung hat es Joseph Rebell zeitlebens nicht gefehlt. So lassen sich auf der Liste seiner Sammler und Förderer durchaus illustre Namen aufzählen. In der frühen Mailänder Zeit stand er bereits in Kontakt zu Eugène Beauharnais und seiner bayerischen Gemahlin, der Prinzessin Augusta Amalia, und anschließend in Neapel mit Caroline Bonaparte. Im heimatlichen Wien erwarb Fürst Johannes I. von Liechtenstein einen „Ausbruch des Vesuvs“ von seiner Hand, weitere Werke gelangten über Kronprinz Ludwig I von Bayern, den Grafen Schack und den Baumeister Leo von Klenze nach München. 1819 begegnete er Kaiser Franz I. in Rom, der vier großformatige Ansichten aus der Umgebung von Neapel bei ihm bestellte. 1824 ernannte er ihn zum Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie im Oberen Belvedere, die Rebell bis zu seinem plötzlichem Tod 1828 in ein modernes Museum umgestaltete.

Häufig ist Rebells Landschaftsmalerei stilistisch von Claude Lorrain und Joseph Anton Koch abgeleitet worden. Allerdings handelt es sich bei dem größten Teil seiner Bilder eher nicht um idealisierende Landschaften, sondern vielmehr um Landschafts- und Stadtansichten, die aus der Vedutenkunst des 18. Jahrhunderts stammen und ganz bestimmt um Landschaftsbilder in der Tradition von Jacob Philipp Hackert. Dessen Malerei hatte Rebell anhand großartiger Originale in Neapel und Caserta ausgiebig studieren können.

Joseph Rebell was one of the most important Austrian landscape painters of his time. Last year, the Belvedere Museum in Vienna presented an overview of his oeuvre, which included this radiant view of the Bay of Naples with the Palazzo Donna Anna.

After completing his training at the Vienna Academy of Fine Arts, Joseph Rebell travelled to Italy via Switzerland in 1810. He initially spent a year in Milan before moving to Naples, where he spent two years. But even after his departure, the city at the foot of Mount Vesuvius remained a recurring motif in his paintings. The present view, which shows the unfinished palazzo and the fishing beach in front of it in the sunlight, was painted in Rome in 1820, where Rebell lived from 1816 to 1824.

Joseph Rebell did not lack success and recognition throughout his life. His list of collectors and patrons includes some illustrious names. In his early years in Milan, he was already in contact with Eugène Beauharnais and his Bavarian wife, Princess Augusta Amalia, and subsequently with Caroline Bonaparte in Naples. In his native Vienna, Prince John I of Liechtenstein acquired an “Eruption of Vesuvius” from his hand, and further works



reached Munich via Crown Prince Ludwig I of Bavaria, Count Schack and the architect Leo von Klenze. In 1819, he met Emperor Franz I in Rome, who ordered four large-format views of the area around Naples from him. In 1824, he appointed him director of the Imperial Picture Gallery in the Upper Belvedere, which Rebell transformed into a modern museum by the time of his sudden death in 1828.

Rebell's landscape painting has often been stylistically derived from Claude Lorrain and Joseph Anton Koch. However, the majority of his paintings are not idealised landscapes, but rather landscape and city views that originate from the veduta art of the 18th century and are definitely landscape paintings in the tradition of Jacob Philipp Hackert. Rebell had been able to study his painting extensively on the basis of magnificent originals in Naples and Caserta.

CARL SPITZWEG

1808 München – 1885 München

1109 DAS FISCHERPAAR AM HINTERSEE BEI BERCHTESGADEN

Signiert unten links: C. Spitzweg.

Öl auf Leinwand. 56,2 x 47,7 cm.

THE FISHING COUPLE AT HINTERSEE NEAR BERCHTESGADEN

Signed lower left: C. Spitzweg.

Oil on canvas. 56.2 x 47.7 cm.

Literatur *Literature*

S. Wichmann: Spitzweg. Die frühesten Spitzwegbilder, Starnberg (o. D.). Sonderpublikation der „Reihe für vergleichende und angewandte Kunstgeschichte“, S. 6-7.

€ 60 000 – 70 000

Diesen Moment vergisst man nie: Das junge Paar ruht innig verschlungen am Ufer, der – erste? – Kuss der beiden scheint unmittelbar bevorzustehen. In einem seiner frühesten Gemälde hat Carl Spitzweg einen Augenblick gewählt, mit dem wohl jede und jeder eine persönliche Erinnerung verbindet. Ironie ist hier fehl am Platze, selbst jene feine, die später das Markenzeichen des Malers werden sollte.

Zu Beginn seiner Karriere war Spitzweg aber ein Anhänger der ausdrücklich ernsthaften Nazarener. Seit einiger Zeit hat die Kunstgeschichte den Wert dieser frühen Spitzweg-Arbeiten erkannt. Eine seiner frühesten überhaupt ist „Das Fischerpaar am Hintersee bei Berchtesgaden“ aus dem Jahr 1834. Dem Bild wohnt nicht nur der Zauber einer neuen Liebe, sondern auch einer neuen Berufung als Künstler inne. „Seit ich Maler bin – bin ich ein ganz anderer Mensch“, schreibt er im selben Jahr an seinen Bruder, nachdem er sich vom Studium der Pharmazie ab- und der Malerei zugewendet hatte.

It's a moment you never forget: the young couple are resting on the shore, intimately entwined, their – first? – kiss seems imminent. In one of his earliest paintings, Carl Spitzweg has chosen a moment that everyone probably associates with a personal memory. Irony is out of place here, even the subtle irony that would later become the painter's trademark.

At the beginning of his career, however, Spitzweg was a follower of the expressly serious Nazarenes. For some time now, art history has recognised the value of these early Spitzweg works. One of his earliest works is “The Fisherman and Fisherwoman at Hintersee near Berchtesgaden” from 1834, a painting that not only harbours the magic of a new love, but also of a new vocation as an artist. “Since I became a painter – I am a completely different person,” he wrote to his brother in the same year, after he had turned away from studying pharmacy and towards painting.



ANSELM FEUERBACH

1829 Speyer – 1880 Venedig

№1110 SELBSTBILDNIS

Signiert unten links: Feuerbach.

Öl auf Leinwand (doubliert). 34 x 26 cm.

SELF PORTRAIT

Signed lower left: Feuerbach.

Oil on canvas (relined). 34 x 26 cm.

Provenienz Provenance

Vor 1915 Privatbesitz, Düsseldorf. – Um 1915 Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin. – Um 1922 Galerie Georg Caspari, München. – Vor 4.10.1927 Privatsammlung Zigarrenfabrikant Kommerzienrat Fritz Leonhardi (1832-1899), Minden (vom Vorgenanntem erworben). – Seitdem Westfälische Privatsammlung, im Erbgang vom Vorgenanntem erworben und seit vier Generationen in Familienbesitz.

Literatur Literature

Fritz Scheffler: „Die Realisten und die Idealisten. Über naive und sentimentalische Dichtung von Friedrich Schiller“, Kunst und Künstler. Illustrierte Monatszeitschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Bd. 13, 1915, S. 291–306, Abb. S. 305 (Photographie Fritz Gurlitt, Berlin). – Werke Deutscher Meister aus Privatbesitz. I. Ausstellung zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler, Ausst.-Kat. Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, Februar 1915, Nr. 21 (als „Selbstporträt mit Hut, 1847“, Besitzervermerk: H. v. K.), Abb. – Katalog der Anselm-Feuerbach-Gedächtnis-Ausstellung in der Städtischen Galerie Nürnberg, 6.8.–1.9.1929, S. 9, Nr. 4 (Besitzervermerk: „Galerie Caspari, München“). – Hermann Uhde-Bernays: Feuerbach. Beschreibender Katalog seiner sämtlichen Gemälde, München 1929, Nr. 9, S. 42, Abb. 3, S. 112 (als „Selbstbildnis“, Besitzervermerk: Herr Kommerzienrat Leonhardi, Minden). – Jürgen Ecker: Anselm Feuerbach. Leben und Werk. Kritischer Katalog der Gemälde, Ölskizzen und Ölstudien, München 1991, Nr. 9, Abb. S. 64 (als „Selbstbildnis“, Besitzervermerk: Verbleib unbekannt).

Ausstellungen Exhibitions

Werke Deutscher Meister aus Privatbesitz. I. Ausstellung zum Besten der Kriegshilfe für bildende Künstler, Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin, 1915. – Anselm-Feuerbach-Gedächtnis-Ausstellung, Städtische Galerie Nürnberg, 1929.

„[...] der Kerl steht verdammt vornehm da, etwas zurückgebeugt, mit übereinandergeschlagenen Armen, er sieht sich einmal die Welt an, um ihr dann den Rücken zu kehren“. So beschreibt Anselm Feuerbach, damals junger Akademiestudent in Düsseldorf, sein eigenes Bildnis in einem undatierten Brief an seinen Eltern in Freiburg. Als kompositorische Vorlage jenes Gemäldes, 1847 entstanden und heute im Kunstmuseum Basel (Inv.-Nr. 1214), diente die vorliegende, ein Jahr zuvor entstandene Darstellung. Der blutjunge Maler stellt sich in frontaler Ansicht dar und – wie er selbst im Brief weiter ausführt – „van Dyckisch aufgefaßt, sehr von oben herab mit dem schwarzen Hut in schwarzem Samtrock mit weitgeschlitzten Ärmeln, wie ich ihn mir im nächsten Sommer machen lasse“. Die Kleidung blieb in der Fassung von 1847 gleich, die Stellung, Farbe und Form des Huts wurden freilich verändert.

Diese geheimnisvolle Studie war seit vier Generationen im selben Familienbesitz und hing einst im „Herrenzimmer“ der repräsentativen, sogenannten „Kaiservilla“ des Zigarrenfabrikanten und Kommerzienrats Fritz Leonhardi in Minden (Westfalen). Das Selbstbildnis des zwanzigjährigen Feuerbach reiht sich in eine Gruppe intimer, an van Dyck orientierter Selbstdarstellungen ein, die den Maler „glücklich nach der Natur gemalt“ porträtieren, wie er selbst dazu schrieb.

“[...] the guy is standing there in a bloody distinguished manner, leaning back a little, with his arms folded, he looks at the world once, then turns his back on it”. This is how Anselm Feuerbach, then a young academy student in Düsseldorf, described his self-portrait in an undated letter to his parents in Freiburg. The compositional model for this painting, executed in 1847 and now in the Kunstmuseum Basel (inv. no. 1214), was this portrait, created a year earlier. The very young painter depicts himself face on and – as he himself explains in the letter – “in a van Dyckian manner, very much from above, with a black hat and a black velvet jacket with wide-slit sleeves, as I shall have it made for me next summer”. The robes remained the same in the 1847 version, although the position, colour and shape of the hat were changed. This mysterious study had been in the same family for four generations and once hung in the “gentlemen’s room” of the prestigious, so-called “Kaiservilla” of the cigar manufacturer and councillor of commerce Fritz Leonhardi in Minden (Westphalia). The self-portrait of the twenty-year-old Feuerbach now joins a group of intimate self-portraits modelled on van Dyck, which the artist “happily painted from nature”, as he himself wrote.

€ 15 000 – 20 000



GUSTAVE COURBET

1819 Ornans – 1877 La Tour-de Peilz

1111 BEWALDETER BERGHANG MIT FELSEN

Signiert unten links: G. Courbet.

Öl auf Leinwand (doubliert). 46 x 55 cm.

WOODED MOUNTAIN SIDE

Signed lower left: G. Courbet.

Oil on canvas (relined). 46 x 55 cm.

Provenienz *Provenance*

Coll. Luquet 1882. – Auktion Paris 28.4.1883 (Escribe et Haro), Nr. 23. – Auktion Paris, Slg. M. P. C. Chavane. Auktionskatalog 17.12.1906. – Sammlung Bernheim Jeune, Paris. – Sammlung Biermann, Bremen. – Sammlung Marquise de Tastes, 1926. – Sammlung Fouché, Duc d'Otrante, verkauft durch Galerie Ludwig Schames, Frankfurt, 15.12.1926, Nr. 52. – Deutsche Privatsammlung.

Literatur *Literature*

G. Riat: Gustave Courbet, Peintre, Paris 1906, S. 174. – R. Fernier: Courbet, Bd. I, Genf 1977, S. 148, Nr. 237.

€ 35 000 – 40 000

Zwei Bildtitel sind für dieses Gemälde in seiner langen Provenienz-Liste überliefert, „La forêt allemande“ und „Sous bois“. Der erste Titel dürfte mit seiner Entstehung im Jahre 1858 zusammenhängen (F. Fernier, a. a. O.). Gustave Courbet kam im August 1858 zu einem sechsmonatigen Aufenthalt nach Frankfurt, wo er zunächst in einem Atelier des Städelschen Kunstinstituts, wahrscheinlich im Deutschordenshaus auf der Sachsenhäuser Mainseite arbeitete. Nach einem Zerwürfnis mit dem Städelprofessor Jakob Becker zog er danach in ein Atelier im Kettenhofweg. Insgesamt hat Courbet in Frankfurt zwölf Bilder geschaffen, darunter sein berühmtes „La Dame de Francfort“ (heute Wallraf-Richartz-Museum, Köln). Bekannt als leidenschaftlicher Jäger, hatte Courbet am Main bald Zugang zur wohlhabenden Frankfurter Gesellschaft, die nicht nur seine Werke schätzte, sondern ihn häufig auch zur Jagd im Taunus oder Spessart einlud. Am Silvesterabend 1858 rühmte er sich z. B., einen Zwölfender erlegt zu haben, wie er seit über 25 Jahren in Deutschland nicht mehr geschossen worden sei. Gut vorstellbar ist daher, dass bei einem dieser Jagdausflüge dem Maler dieser Winkel „deutschen“ Waldes oder Waldbodens aufgefallen ist, der auf diesem Bild zu sehen ist.

Two titles have survived for this painting in its long provenance list, "La forêt allemande" and "Sous bois". The first title is probably related to its creation in 1858 (F. Fernier, op. cit.). Gustave Courbet came to Frankfurt in August 1858 for a six-month stay, where he initially worked in a studio of the Städelsches Kunstinstitut, probably in the Deutschordenshaus on the Sachsenhausen side of the Main. After a falling out with the Städel professor Jakob Becker, he then moved to a studio in Kettenhofweg. Courbet created a total of twelve paintings in Frankfurt, including his famous "La Dame de Francfort" (today Wallraf-Richartz-Museum, Cologne). Known as a passionate hunter, Courbet soon had access to the wealthy Frankfurt society on the Main, which not only appreciated his works but also frequently invited him to hunt in the Taunus or Spessart. On New Year's Eve 1858, for example, he boasted that he had shot a twelve-pointer, the likes of which had not been seen in Germany for over 25 years. It is therefore quite conceivable that on one of these hunting trips the painter noticed this corner of "German" forest or forest floor that can be seen in this picture.



FRANÇOIS-JOSEPH NAVEZ

1787 Charleroi – 1869 Brüssel

1112 RAST DER PILGERIN

Signiert und datiert unten rechts:
F. J. Navez 1853.

Öl auf Leinwand. 96 x 71 cm.

THE PILGRIM'S REST

*Signed and dated lower right:
F. J. Navez 1853.*

Oil on canvas. 96 x 71 cm.

Provenienz *Provenance*

Schloss "De Koude Keuken", Sint-Andies,
Brügge, seitdem in adeligem Familien-
besitz.

Ausstellungen *Exhibitions*

Denis Coekelbergs u.a.: François-Joseph
Navez – La Nostalgie de l'Italie, Musée
des Beaux-Arts de Charleroi, 20. Novem-
ber 1999 – 20.2.2000, S. 158, Nr. 290.

€ 7 000 – 10 000

Der Verbleib des vorliegenden Gemäldes war bislang unbekannt. Denis Coekelbergs hat es mit einer Schwarz-Weiß-Fotografie im Katalog „François-Joseph Navez – La Nostalgie de l'Italie“ publiziert und als „Repos de la pèlerine – campagne de Rome“ bezeichnet. Das Gemälde war über Generationen in Besitz einer flämischen Adelsfamilie und befindet sich im alten, originalen Zustand. Die Darstellung von Mutter und Sohn in einer kargen Landschaft erinnert an die biblischen Sujets, die Navez in Rom gemalt hat, insbesondere an sein 1820 entstandenes Gemälde „Hagar und Ismael“ (Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts). Allerdings ist der Einfluss von David und den Nazarenern in diesem späten Werk aus dem Jahr 1853 weniger spürbar.

The whereabouts of the present painting were previously unknown. Denis Coekelbergs published it with a black and white photo in the catalogue "François-Joseph Navez – La Nostalgie de l'Italie" and described it as "Repos de la pèlerine – campagne de Rome". The painting was owned by a Flemish aristocratic family for generations and is in its old, original condition. The depiction of mother and son in a barren landscape is reminiscent of the biblical subjects that Navez painted in Rome, in particular his 1820 painting "Hagar and Ishmael" (Brussels, Musées Royaux des Beaux-Arts). However, the influence of David and the Nazarenes is less noticeable in this late work from 1853.





ADRIANUS EVERSEN

1818 Amsterdam – 1897 Delft

1113 PAAR GEMÄLDE: SOMMERLICHE STADTANSICHT MIT EINEM HEUWAGEN UND VIELEN FIGUREN

HOLLÄNDISCHE KANALSZENE MIT FIGUREN UND EINEM KAHN

Jeweils monogrammiert und datiert unten links: AE 55.

Öl auf Holz. Jeweils 30,5 x 41 cm.

PAIR OF PAINTINGS: SUMMER VIEW OF A TOWN WITH A HAYWAIN AND FIGURES

DUTCH CANAL SCENE WITH FIGURES AND A BARGE

Each monogrammed and dated lower left: AE 55.

Oil on panel. Each 30.5 x 41 cm.

Provenienz *Provenance*

Privatbesitz, Paris (mehrere Generationen). – Privatbesitz, Belgien.

€ 30 000 – 40 000

Die beiden Stadtansichten sind eine wichtige Hinzufügung zu Adrianus Eversens Œuvre. Sie sind nicht im Werkverzeichnis von Pieter Overduin aufgeführt. 1855 datiert, fallen sie in eine Periode, in der Everson besonders detailliert malte. Typisch für Eversens lichtdurchflutete Veduten ist die Verwendung warmer Farben und der Fokus auf dem geschäftigen Treiben der Staffagefiguren. Im Unterschied zu seinem Lehrer Cornelis Springer, als dessen begabtester Schüler er galt, malte Everson weniger wahrheitsgetreue Darstellungen von Gebäuden und Stadtteilen, sondern schuf aus vorhandenen und erfundenen Elementen harmonische Ansichten wie die beiden vorliegenden.

These two cityscapes are an important addition to Adrianus Eversen's oeuvre. They are not listed in Pieter Overduin's catalogue raisonné. Dated 1855, they fall into a period in which Everson painted in great detail. Typical of Everson's light-flooded vedutas is the use of warm colours and the focus on the bustling activity of the figures. In contrast to his teacher Cornelis Springer, whose most talented pupil he was, Eversen painted less realistic depictions of buildings and neighbourhoods, instead creating harmonious views like the two offered here by combining existing with invented elements.

JOHAN BARTHOLD JONGKIND

1819 Lattrop – 1891 La Côte-Saint-André

1114 DIE HAFENEINFAHRT VON ANTWERPEN

Signiert unten links: jongkind.

Öl auf Leinwand (doubliert). 50,5 x 80 cm.

HARBOUR ENTRANCE AT ANTWERP

Signed lower left: jongkind.

Oil on canvas (relined). 50.5 x 80 cm.

Provenienz *Provenance*

Auktion Louis Sarlin, Paris (Galerie Georges Petit), 2.3.1918, Nr. 55 (mit Abb.). – Kunsthandel Hector Brame, Paris, bis zum 31.7.1924. – Kunsthandel E. J. van Wisselingh, Amsterdam, Nr. 4750, mit dem Titel "l'Escault" (die Schelde). Verkauft am 28.10.1924 an John Gleeson. – Sammlung John Gleeson, Ottawa, bis zum 5.10.1928. – Kunsthandel E. J. van Wisselingh, Amsterdam, Nr. 5186, mit dem Titel "De Schelde". Am 5.10. gekauft von John Gleeson und verkauft am 20.10.1928 an Y. S. Southham. Sammlung Y. S. Southham, Ottawa, seit 20.10.1928. – Auktion Koller, Zürich, 1981. – Seit 1981 in deutschem Privatbesitz.

Literatur *Literature*

M. F. Hennis: J. B. Jongkind (Palet Serie), Amsterdam (H.J.W. Becht) [1945], S. 41 (Abb.). – Adolphe Stein, Sylvie Brame, Francois Lorenceau, Janine Sinizergues: Jongkind, Catalogue critique de l'œuvre. Peintures I, Paris (Brame & Lorenceau Editions) 2003, S. 234 (Abb.).

€ 25 000 – 30 000

Jongkind ist am Wasser in der Nähe von Maassluis aufgewachsen. Schiffe und das feuchte Klima der Niederlande haben ihn immer angezogen und inspiriert. Die ständig wechselnden Wolken und die nebelverhangene Landschaft, die Bewegung der Schiffe und der Wechsel der Jahreszeiten waren für den Maler eine ständige Herausforderung und Inspirationsquelle. Die lebendige Darstellung der Lichtreflexion auf dem Wasser ist eines von Jongkinds größten Verdiensten. Seine malerische Technik mit kräftigen Pinselstrichen und seine subtile, atmosphärische Farbpalette wurden von seinen Kollegen sehr geschätzt. Neben Eugène Boudin (1824-1898) gilt Jongkind als wichtigster Wegbereiter der französischen Schule des Impressionismus.

Jongkind verbrachte den größten Teil seines Lebens in Frankreich, lebte aber auch einige Jahre in Rotterdam und besuchte sein Heimatland mehrmals. Vom September bis Oktober 1866 hielt er sich in der flämischen Hafenstadt Antwerpen auf, die er auch in den darauffolgenden vier Jahren besuchte. In zahlreichen Aquarellen hat Jongkind die Schiffe auf der Schelde festgehalten. Diese schnell hingeworfenen Impressionen nach der Natur verarbeitete er später in seinen Atelierbildern. Das vorliegende undatierte Leinwandgemälde dürfte in diesem Zusammenhang entstanden sein. Stilistisch und kompositorisch dazu eng verwandt ist eine 1867 datierte, kleinformatige Ansicht der Schelde mit Antwerpen im Hintergrund (siehe Victorine Hefting: Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque, Paris 1975, S. 190, Nr. 422). Die Zeit zwischen 1860 und 1875 gilt als die wichtigste Periode im Schaffen des Künstlers. In Farbe, Textur und Atmosphäre enthält sie alle Elemente der kreativen Hand des berühmten Künstlers.

Für Hinweise zur Provenienz des Gemäldes danken wir Jeroen Kapelle vom RKD, Den Haag.

Jongkind grew up by the water near Maassluis. Ships and the humid climate of the Netherlands always attracted and inspired him. The ever-changing clouds and misty landscape, the movement of the ships and the changing seasons were a constant challenge and source of inspiration for the painter. The vivid depiction of the reflection of light on the water is one of Jongkind's greatest merits. His painterly technique with bold brushstrokes and subtle, atmospheric colour palette were much appreciated by his colleagues. Along with Eugène Boudin (1824-1898), Jongkind is considered the most important forerunner of the French school of Impressionism.

Jongkind spent most of his life in France, but also lived in Rotterdam for several years and visited his home country several times. From September to October 1866 he stayed in the Flemish port city of Antwerp, which he also visited for the next four years. Jongkind captured the ships on the Scheldt in numerous watercolours. He later used these quick impressions from nature in his studio paintings. This undated canvas was probably created in this context. Stylistically and compositionally closely related to it is a small-format view of the Scheldt with Antwerp in the background, dated 1867 (see Victorine Hefting: Jongkind, sa vie, son œuvre, son époque, Paris 1975, p. 190, no. 422). The time between 1860 and 1875 is considered the most important period in the artist's oeuvre. In colour, texture and atmosphere, it contains all the elements of the famous artist's creative hand.

We would like to thank Jeroen Kapelle of the RKD, The Hague, for kindly providing information on the provenance of the painting.



FRITZ BAMBERGER

1814 Würzburg – 1873 Neuenhain

1115 ENGLISCHE KÜSTE ZWISCHEN
HASTINGS UND BRIGHTON

Signiert und datiert unten rechts:
F. Bamberger 1861.

Öl auf Leinwand. 138 x 210 cm.

*ENGLISH COAST BETWEEN
HASTINGS AND BRIGHTON*

*Signed and dated lower right:
F. Bamberger 1851.*

Oil on canvas. 138 x 210 cm.

Provenienz *Provenance*

1862 vom Bremer Kunstverein erworben. – 1951 von der Bremer Kunsthalle verkauft. – Seitdem in deutscher Privatsammlung.

Ausstellungen *Exhibitions*

Kunsthalle Bremen 1863 und in folgenden Jahren. – Frankfurt a. M. 1909: Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im 19. Jahrhundert, Katalog S. 5.

Literatur *Literature*

Katalog der Ausstellung Kunsthalle Bremen 1863, S. 37. – J. M. Plötz: Der Landschaftsmaler Fritz Bamberger (1814-1873), Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 23, Hamburg 2009, S. 209, Nr. 57.

€ 14 000 – 16 000



In der Kunstzeitung „Dioskuren“, die von 1856 bis 1875 in Berlin erschien, wird im November 1861 (S. 5) dieses Gemälde noch während seiner Entstehung beschrieben:

“ ... Bamberger hat zwei sehr umfangreiche Bilder in Arbeit und bewegt sich dabei in so großen und breiten Formen, dass darin das eingehende Studium des unsterblichen Rottmann nicht verkannt werden kann. Das eine der Bambergischen Bilder zeigt in großartigen Zügen die „Küste Englands bei Brighton“. Über das alte Schlachtfeld von Hastings braust ein Gewittersturm herauf, der die Kreidefelsen des Ufers in das brandende Meer zu stürzen droht. Aber noch ist ein Teil des Himmels unbewölkt geblieben und flimmernd liegt das Sonnenlicht auf einzelnen Strecken der Küste, die uns glänzend entgegenleuchtet“.

In November 1861 (p. 5), this painting was already described in the art magazine “Dioskuren”, which was published in Berlin from 1856 to 1875, while it was still being created:

“ ... Bamberger has two very extensive pictures in progress, moving in such large and broad forms that the in-depth study of the immortal Rottmann cannot be misjudged in them. One of Bamberger’s pictures shows the “Coast of England near Brighton” in magnificent outlines. A thunderstorm roars over the old battlefield of Hastings, threatening to plunge the chalk cliffs of the shore into the raging sea. But part of the sky is still unclouded and the sunlight shimmers on individual stretches of the coast, which shines brilliantly towards us”.



ADRIANA JOHANNA HAANEN

1814 Oosterhout – 1895 Oosterbeek

1116 BLUMEN- UND FRÜCHTE-STILLEBEN

Signiert Mitte rechts: Adriana Hanen.

Öl auf Leinwand (doubliert).

52,5 x 63,5 cm.

FLOWER AND FRUIT STILL LIFE

Signed centre right: Adriana Hanen.

Oil on canvas (relined).

52.5 x 63.5 cm.

€ 6 000 – 10 000

Als Spross einer niederländischen Malerfamilie arbeitete Adriana Johanna Haanen 1816 bis 1830 zusammen mit ihren Geschwistern Elisabeth Alida, Georg Gillis und Remigius Adrianus bei ihrem Vater Casparis in Utrecht. Anschließend war sie in Amsterdam tätig, wo sie ab den 1860er Jahre mit Maria Vos zusammenlebte und arbeitete. Stillleben wie dieses gehören zu ihrem geschätzten Repertoire, womit sie schon zu Lebzeiten ansehnliche Preise erzielte.

As the scion of a Dutch family of painters, Adriana Johanna Haanen worked with her father Casparis in Utrecht together with her siblings Elisabeth Alida, Georg Gillis and Remigius Adrianus from 1816 to 1830. She later moved to Amsterdam, where she lived and worked together with Maria Vos as of the 1860s. Still lifes like the present work were part of her esteemed repertoire, with which she already achieved considerable prices during her lifetime.

**RAIMUNDO DE MADRAZO
Y GARRETA**

1841 Rom – 1920 Versailles

1117 BILDNIS EINES KNABEN
MIT WEISSEM HEMD UND
BRAUNEM LEDERGÜRTEL

Signiert und datiert oben rechts:
R. Madrazo 20.

Öl auf Leinwand. 73,6 x 60,5 cm.

*PORTRAIT OF A BOY WITH A
WHITE SHIRT AND BROWN
LEATHER BELT*

*Signed and dated upper right:
R. Madrazo 20.*

Oil on canvas. 73.6 x 60.5 cm.

€ 25 000 – 35 000

Seit seiner Entstehung befindet sich das Gemälde in Familienbesitz. Dargestellt ist der Sohn des damaligen Botschafters von Deutschland in Spanien. Entstanden ist das Bildnis dieses Knaben im letzten Lebensjahr des Malers und zählt somit zu seinen letzten Werken.

Raimundo de Madrazo y Garreta wurde in Rom in eine weitverzweigte Künstlerfamilie adligen Ursprungs geboren. Sein Großvater war der Maler und Direktor des Prado-Museums José de Madrazo; sein Vater Federico und sein Onkel Luis waren ebenfalls Maler, wie auch sein Bruder Ricardo. Sein Bruder Juan wiederum war Architekt. Dementsprechend gilt die Madrazo-Familie als die wichtigste Maler-Dynastie im Spanien des 19. und frühen 20. Jahrhundert.

The painting has been in the family since its creation. It depicts the son of the then German ambassador to Spain. The portrait of this boy was painted in the last year of the painter's life and is therefore one of his last works. Raimundo de Madrazo y Garreta was born in Rome into a family of artists of noble origin. His grandfather was the painter and director of the Prado Museum José de Madrazo; his father Federico and his uncle Luis were also painters, as was his brother Ricardo. His brother Juan, in turn, was an architect. Accordingly, the Madrazo family is considered the most important dynasty of painters in 19th and early 20th century Spain.



IVAN SHISHKIN

1832 Jelabuga – 1898 St. Petersburg

1118 WALDINNERES

Monogrammiert unten rechts:
I.Sch. (auf Kyrrilisch) und nummeriert
"253" unten links.

Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen.
26,5 x 31 cm.

Auf der Rückseite verschiedene Num-
mern (u.a. 253) und Bezeichnungen auf
Kyrrilisch.

INSIDE THE FOREST

*Monogrammed lower right:
I.Sch. (in Cyrillic) and numbered
lower left "253".*

*Oil on canvas laid down on card.
26.5 x 31 cm.*

*Various numbers (including 253) and
inscriptions in Cyrillic on the reverse.*

Provenienz *Provenance*
Seit mehreren Generationen in deut-
schem Privatbesitz.

€ 20 000 – 30 000

Shishkin gilt als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler und Vertreter des Naturalismus in der russischen Malerei. Sein Stil basiert auf analytischen Naturstudien, wie vorliegende Studie eines Waldes vor Augen führt. Kiefern sind ein häufig wiederkehrendes Motiv in Shishkins Werken. Typisch ist das Licht, das den gesamten Bildraum durchdringt, und die klaren, leuchtenden Farben, die den Eindruck eines warmen, sonnenbeschienenen Sommertages erwecken.

Wir danken Prof. Elena Nesterova, Sankt Petersburg, für die Bestätigung der Authentizität des Bildes (schriftl. Mitteilung vom 22.3.2024).

Shishkin is considered one of the most important landscape painters and representatives of naturalism in Russian painting. His style was based on analytical studies of nature, as this view of a forest demonstrates. Pine trees are a frequently recurring motif in Shishkin's works. The light that permeates the entire image and the clear, bright colours that create the impression of a warm, sunlit summer day are typical of his work. We would like to thank Professor Elena Nesterova, Saint Petersburg, for confirming the authenticity of the painting (written communication dated 22 March 2024).



**WLADIMIR JEGORO-
WITSCH MAKOWSKIJ**

1846 Moskau – 1920 St. Petersburg

1119 JUNGE BÄUERIN MIT
EINEM APFELKORB

Signiert in kyrillischer Schrift und datiert
unten links: V. MAKOWSKY / 1872.

Öl auf Leinwand. 70 x 47 cm.

*YOUNG PEASANT WOMAN
WITH A BASKET OF APPLES*

*Signed in Cyrillic and dated lower left:
V. MAKOWSKY / 1872.*

Oil on canvas. 70 x 47 cm.

Provenienz *Provenance*

Rumjanzew-Museum, Moskau, wohl bis
1925 (verso Stempel auf Keilrahmen).

– Tretjakow-Galerie, Moskau, bis 1932
(verso Stempel auf Lwd.), von dort 1932
verkauft. – Vermutlich nach 1932 Privat-
besitz, Osteuropa/Deutschland, seitdem in
Familienbesitz.

€ 25 000 – 30 000

Wladimir Jegorowitsch Makowskij hat das Porträt einer russischen Bäuerin auf ganz unsentimentale Weise gestaltet. Die junge Frau sitzt auf einer hölzernen Bank, ihre Hände ruhen auf ihrem Schoß, ihr Blick ist ruhig auf den Betrachter gerichtet, neben ihr steht ein Korb mit Äpfeln. Das Frühwerk ist 1872 entstanden, kurz nachdem sich Makowskij den 1870 gegründeten „Peredwischniki“ (russ. für „Wanderer“) angeschlossen hatte, einer der wichtigsten Sezessionsistischen Gruppen im Russland des 19. Jahrhunderts. Makowskij malt sein Modell mit einem subtil betrachtenden Realismus, ohne ein sentimentales Genrebild zu schaffen. Erst 1861 war in Russland unter Zar Alexander II. die Leibeigenschaft aufgehoben worden, was die Bauern zu eigenständigen und freien Individuen machte. Gefördert wurde die Gruppe der Peredwischniki von Pavel Michailowitsch Tretjakow (1832-1898), der zahlreiche Werke für seine Galerie ankaufte. Bereits zu seinen Lebzeiten hat dieser einflussreichste Galerist Russlands im 19. Jahrhundert Werke von Makowskij gesammelt. Makowskij's „Junge Bäuerin“ befand sich bis 1932 in der Tretjakow-Galerie, Moskau, die es dann verkaufte. Das Bild trägt auch einen Stempel des Rumjanzew-Museums, Moskau, wo es wohl bis 1925 war. Das Gemälde befindet sich seit mehreren Generationen in deutschem Familienbesitz.

Wir danken Prof. Elena Nesterova, Petersburg, für die Bestätigung der Authentizität des Bildes (schriftl. Mitteilung vom 21.12.2023).

Vladimir Egorovitch Makovsky painted this portrait of a Russian peasant woman in a completely unsentimental way. She is shown sitting on a wooden bench, her hands resting on her lap, her gaze calmly directed at the viewer, with a basket of apples next to her. The early work was created in 1872, shortly after Makovsky joined the “Peredvizhniki” (Russian for “Wanderers”), one of the most important secessionist groups in 19th century Russia, which was founded in 1870. Makovsky paints his model with a subtly contemplative realism, without creating a sentimental genre picture. It was not until 1861 that serfdom was abolished in Russia under Tsar Alexander II, making the peasants independent and free individuals. The Peredvizhniki group was supported by Pavel Mikhailovich Tretyakov (1832-1898), who purchased numerous works for his gallery. This most influential Russian gallery owner of the 19th century had already collected works by Makovsky during his lifetime. Makovsky’s “Young Peasant Woman” was in the Tretyakov Gallery in Moscow until 1932, when it was sold. The painting also bears a stamp of the Rumyantsev Museum, Moscow, where it was probably kept until 1925. The painting has been in German family ownership for several generations. We would like to thank Prof Elena Nesterova, St Petersburg, for kindly confirming the authenticity of this work (written correspondence dated 21st December 2023).



KONSTANTIN JEGOROWITSCH MAKOWSKIJ

1839 Moskau – 1915 Sankt Petersburg

1120 BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

Signiert oben rechts: C. Makowsky.

Öl auf Holz. 45 x 34,5 cm.

PORTRAIT OF A YOUNG WOMAN

Signed upper right: C. Makowsky.

Oil on panel. 45 x 34.5 cm.

Provenienz *Provenance*

Seit 1931 über drei Generationen in Familienbesitz.

€ 30 000 – 50 000

Konstantin Jegorowitsch Makowskij war einer der gefragtesten Porträtmaler im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Als „russischer Rubens“ oder „russischer van Dyck“ wurde der Künstler zu Lebzeiten gefeiert. Zu seinen Auftraggebern gehörten neben Zar Alexander II. und der russischen Aristokratie auch Kunst- und Kulturschaffende. Infolge der Beliebtheit seiner Bojarendarstellungen mit Szenen aus der Zeit vor Peter dem Großen ließen sich viele seiner Auftraggeber in entsprechenden Kostümen aus Makowskij's reichem Kostümfundus porträtieren. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich die Darstellungen junger Bojarinnen in teils aufwändiger, luxuriöser Kleidung und mit üppigem Schmuck, die eine wahre Galerie russischer Schönheiten bilden. In diese Galerie reiht sich nun das vorliegende Bildnis einer jungen Frau ein, das über drei Generationen und annähernd 100 Jahre in einer Privatsammlung bewahrt wurde. Hier ist es jedoch eine junge Frau, die keineswegs mondän, sondern eher melancholisch wirkt und den Betrachter ruhig mit offenem Blick aus dunkelbraunen Augen gegenübertritt.

Wir danken Prof. Elena Nesterova, St. Petersburg, für die Bestätigung der Eigenhändigkeit von Konstantin Jegorowitsch Makowskij auf der Grundlage digitaler Fotografien.

Konstantin Yegorovich Makovsky was one of the most sought-after portrait artists in Russia in the late 19th and early 20th centuries. During his lifetime, the artist was celebrated as the "Russian Rubens" or "Russian van Dyck" and his clients included Tsar Alexander II and the Russian aristocracy as well as other artists and cultural figures. As a result of the popularity of his depictions of boyars in scenes from the time before Peter the Great, many of his patrons had their portraits painted in corresponding attire from Makovsky's rich trove of costumes.

His depictions of young boyareesses, some wearing elaborate, luxurious clothing and lavish jewellery, were particularly popular, forming a veritable gallery of Russian beauties. The present portrait of a young woman, which was kept in a private collection for three generations over almost 100 years, now joins this gallery. Here, however, the young woman is by no means sophisticated but rather melancholic, calmly facing the viewer with an impassive gaze from dark brown eyes.

We would like to thank Prof Elena Nesterova, St Petersburg, for kindly confirming the authenticity of this work by Konstantin Jegorowitsch Makowskij on the basis of digital photographs.



**FEDOT VASILIEVICH
SYCHKOV**

1870 Kochealevo – 1958 Saransk

№1121 ZWEI JUNGE FRAUEN IN
WINTERLANDSCHAFT

Signiert unten rechts: B. Sychkov
(in Kyrillisch).

Öl auf Leinwand. 53 x 70,6 cm.

*TWO YOUNG WOMEN IN
A WINTER LANDSCAPE*

*Signed lower right: B. Sychkov
(in Cyrillic).*

Oil on canvas. 53 x 70.6 cm.

Provenienz *Provenance*
Europäische Privatsammlung.

€ 50 000 – 60 000

Der aus einer armen Familie im russischen Mordwinien stammende Fedot Vasilievich Sychkov zeigte bereits früh Talent zum Zeichnen und verdiente sich anfangs etwas Geld, indem er Porträts der Bewohner seines Heimatortes Kochealevo malte. Der Wunsch, an einer Akademie studieren zu dürfen, schien unerreichbar, doch Sychkov hatte Glück. Von dem russischen General und Gutsbesitzer Iwan Arapow erhielt er den Auftrag „Die Gründung des Bahnhofs von Arapowo“ im Jahre 1892 auf einem Gemälde festzuhalten. Danach unterstützte und förderte Arapow den jungen Mann und ermöglichte seine Ausbildung in Sankt Petersburg. Nach dem Studium kehrte Sychkov in seine Heimat Kochealevo zurück. Hier widmete er sich primär der malerischen Wiedergabe seiner Landsleute. Sychkovs Werke zeichnen sich aus durch die fröhliche Ausgelassenheit seiner Figuren. Charakteristisch sind vor allem seine Winterbilder, auf denen das strahlende Weiß des Schnees mit den bunten Kleidern der Bewohner kontrastiert. Wir danken Prof. Elena Nesterova für die Bestätigung der Zuschreibung dieses Gemäldes an Fedot Vasilievich Sychkov.

Fedot Vasilievich Sychkov, who came from a poor family from Mordovia, Russia, showed a talent for drawing at an early age and initially earned some money by painting portraits of the inhabitants of his hometown Kochealevo. The wish to study at an academy seemed unattainable, but Sychkov was lucky. He was commissioned by the Russian general and landowner Ivan Arapov to paint "The Foundation of the Arapovo Railway Station" in 1892. Afterwards, Arapov supported and encouraged the young man and made his education in Saint Petersburg possible. After graduating, Sychkov returned to his native Kochealevo. There he devoted himself primarily to the painterly rendering of his compatriots. Sychkov's works are characterised by the cheerful exuberance of his figures. His winter landscapes in which the brilliant white of the snow contrasts with the colourful clothes of the inhabitants are particularly characteristic. We would like to thank Prof Elena Nesterova for confirming the attribution of this painting to Fedot Vasilievich Sychkov.



**GEORGE HENRIK
BREITNER**

1857 Rotterdam – 1923 Amsterdam

1122 **BLICK AUF DE NIEUWE
TEERTUINEN IN AMSTERDAM**

Signiert unten rechts: G H Breitner.

Öl auf Leinwand. 80 x 117 cm.

*VIEW OF THE NIEUWE
TEERTUINEN IN AMSTERDAM*

Signed lower right: G H Breitner.

Oil on canvas. 80 x 117 cm.

Provenienz *Provenance*
Kunsthandel Tjerk Wiegersma, Deurne,
1975. – Auktion Christie's, Amsterdam,
15.11.2011, Lot 106. – Niederländische
Privatsammlung.

€ 25 000 – 30 000

Das Gemälde zeigt den Blick aus dem Atelier des Künstlers auf die Nieuwe Teertuinen, den einzigen Ort in Amsterdam, an dem das brennbare Material Teer gelagert werden durfte. Breitner arbeitete in diesem Atelier am Prinseneiland 24b von 1898 bis 1914 und fertigte mehrere Ansichten der Nieuwe Teertuinen an, beispielsweise die nur wenig kleinere Version im Museum Singer in Laren. Die skizzenhafte Komposition dieser Gemälde, der kühne Pinselstrich und das reduzierte, fast monochrome Kolorit sind charakteristisch für das Spätwerk des Künstlers.

This painting shows the view from the artist's studio of the Nieuwe Teertuinen, the only place in Amsterdam where the flammable material tar was allowed to be stored. Breitner worked at this studio on Prinseneiland 24b from 1898 to 1914 and painted several views of the Nieuwe Teertuinen, for example the slightly smaller version housed in the Museum Singer in Laren. The sketchy composition of this work, the bold brushstrokes and the reduced, almost monochromatic, colour palette are typical of the artist's late works.





**ARKHIP IVANOVICH
KUINDSZHI**

um 1842 Mariupol – 1910 St. Petersburg

1123 DER BERG ELBRUS IM KAVKASUS

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen.
22,5 x 30 cm.

Unter Glas gerahmt.

MOUNT ELBRUS IN THE CAUCASUS

*Oil on paper, laid down on card.
22.5 x 30 cm.*

Framed under glass.

Provenienz *Provenance*

Seit mehreren Generationen in deutschem Privatbesitz.

€ 5 000 – 6 000

Rückseitig Etikett aus dem Werkkatalog Kuindzhis mit Bestätigung in kyrillisch und mit Nummer 146 bezeichnet. Kuindzhis Stil wird in dieser Ölstudie durch die minimalistische Komposition sowie das dramatische Licht und die Farben veranschaulicht. Den Berg Elbrus im Kaukasus hat er in mehreren Studien festgehalten, darunter einer 1895 entstandenen Ansicht bei Mondschein in der Tretyakov Galerie in Moskau. Kuindzhi bereiste von 1888 bis 1909 den Kaukasus und schuf mehrere Serien, die die kaukasischen Berglandschaften und den Berg Elbrus zu unterschiedlichen Tageszeiten abbilden.

With a label from Kuindzhi's works catalogue on the reverse, confirming the authenticity in Cyrillic and inscribed with the number 146. In this oil study, Kuindzhi's style is exemplified in the minimalist composition and dramatic light and colours. He painted Mount Elbrus in the Caucasus in several studies, including a view by moonlight painted in 1895 that is now housed in the Tretyakov Gallery in Moscow. Kuindzhi travelled through the Caucasus from 1888 to 1909 and created several series depicting the Caucasian mountain landscapes and Mount Elbrus at different times of day.

LEMPERTZ

1845

Aufträge für die Auktion 1245

Alte Kunst und 19. Jahrhundert, 16.5.2024

Absentee Bid Form auction 1245

Old Masters and 19th Century, 16.5.2024

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.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann.

Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The above listed bids will be utilized to the extent necessary to overbid other bids. The bids are binding, the listed catalogue numbers are valid. The commission and value added tax (VAT) are not included. The bidder accepts the conditions of sale. Written bids should be received by at latest the day before the auction. Telephone bidding is only possible for lots worth more than € 1.000,-.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Name *Name*

Adresse *Address*

Telefon *Telephone* Fax E-Mail

Kopie des Personalausweises (mit aktueller Adresse) oder Lempertz Card Nr. erbeten. *Copy of Identity Card (with current address) or Lempertz Card no. requested.*

Datum *Date* Unterschrift *Signature*

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

Versand

Der Versand der ersteigerten Objekte wird auf Ihre Kosten und Gefahr nach Zahlungseingang vorgenommen.

Sie finden auf der Rechnung einen entsprechenden Hinweis bezüglich Versand und Versicherung.

Eventuell erforderliche Exportgenehmigungen können gern durch Lempertz oder einen Spediteur beantragt werden.

Bei Rückfragen: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com

- Fedex / Post (mit Versicherung)
 Spedition mit Versicherung
 ohne Versicherung Abholung persönlich

Datum und Unterschrift

Shipment

Kunsthau Lempertz is prepared to instruct Packers and Shippers on your behalf and at your risk and expense upon receipt of payment.

You will receive instructions on shipping and insurance with your invoice.

Should you require export licenses, Lempertz or the shipper can apply for them for you.

*For information: Linda Kieven, Nadine Imhof
Tel +49.221.925729-19 shipping@lempertz.com*

- Fedex / Post (with insurance)
 Shippers / Carriers With insurance
 Without insurance Personal collection

Date and signature

Besitzerverzeichnis *List of consigners*

(1) 1000, 1073, 1089; (2) 1021; (3) 1102, 1103, 1104, 1105, 1106; (4) 1014, 1064; (5) 1004, 1093; (6) 1036, 1045, 1063; (7) 1006, 1015, 1017, 1024, 1026, 1032, 1034, 1037, 1039, 1041, 1050, 1051, 1057, 1058; (8) 1081; (9) 1079, 1086, 1090; (10) 1003; (11) 1047; (12) 1005; (13) 1068; (14) 1020; (15) 1008, 1011, 1025, 1044, 1048, 1098; (16) 1043; (17) 1074, 1078, 1085, 1092; (18) 1012, 1046; (19) 1101; (20) 1088; (21) 1033; (22) 1029; (23) 1022; (24) 1082; (25) 1097; (26) 1010; (27) 1071, 1076; (28) 1077, 1087, 1091, 1100; (29) 1027; (30) 1001; (31) 1040; (32) 1084; (33) 1016; (34) 1111; (35) 1108, 1113; (36) 1080; (37) 1117; (38) 1054, 1055; (39) 1019, 1030, 1031; (40) 1018; (41) 1121; (42) 1114; (43) 1042, 1049; (44) 1007; (45) 1066; (46) 1072; (47) 1061; (48) 1060; (49) 1023; (50) 1120; (51) 1099; (52) 1062; (53) 1095; (54) 1052, 1067, 1094; (55) 1059; (56) 1109; (57) 1096; (58) 1110; (59) 1112; (60) 1065; (61) 1083; (62) 1028; (63) 1107; (64) 1115; (65) 1002; (66) 1118, 1119, 1123; (67) 1008; (68) 1075; (69) 1038; (70) 1069; (71) 1122; (72) 1053; (73) 1009, 1035; (74) 1013; (75) 1056; (76) 1116; (77) 1070

Mehrwertsteuer VAT

Umsatzsteuer-Identifikationsnummer des Kunsthaus Lempertz KG:
DE 279 519 593. VAT No.
Amtsgericht Köln HRA 1263.

Export *Export*

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Pro Lot berechnen wir 50 Euro zzgl. 19 % Umsatzsteuer. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird. Für Objekte, die Elfenbein enthalten, kann keine Genehmigung in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes beantragt werden, da die Ausfuhr verboten ist.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer.

Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:

Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*

Export within the EU:

As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the Ministry of Culture which are usually granted within 10 days. We charge 50 euros per lot plus 19 % VAT. If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked † are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted. For Objects made using ivory a licence for export outside of EU contract territory cannot be obtained because their export is prohibited.

Signaturen und Marken *Signatures and marks*

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzzangaben beruhen meist auf Angaben der Einlieferer.

Signatures have been conscientiously noted. They are additions by the artists or makers in their own hand. Paintings without signature or monogram cannot be attributed definitely. – Information regarding provenance is mostly supplied by the consigner.

Die gebrauchten Objekte werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter bzw. Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

The used items shall be sold at a public auction in which the bidder or purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

Alle Kunstwerke über € 2.500 wurden mit dem Datenbestand des **Art Loss Registers** überprüft.

All works of art of more than € 2.500 were compared with the database contents of the Art Loss Register Ltd.

Photographie *Photography*

Fuis Photographie, Köln
Robert Oisin Cusack, Köln
Jan Epple, Köln

Druck *Print*

TheissenKopp GmbH

Bitte registrieren Sie sich für Online-Gebote 48 Stunden vor der Auktion auf www.lempertz.com.

For online bidding, please register 48 hours prior to the auction on www.lempertz.com.

DROUOT.com

 **Live**

Sie finden unsere Auktionen auch auf Drouot Live.

You find our auctions also on Drouot Live.

Versteigerungsbedingungen

1. Die Kunsthaus Lempertz KG (im Nachfolgenden Lempertz) versteigert öffentlich im Sinne des § 383 Abs. 3 Satz 1 HGB als Kommissionär für Rechnung der Einlieferer, die unbenannt bleiben. Im Verhältnis zu Abfassungen der Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen ist die deutsche Fassung maßgeblich.

2. Lempertz behält sich das Recht vor, Nummern des Kataloges zu vereinen, zu trennen und, wenn ein besonderer Grund vorliegt, außerhalb der Reihenfolge anzubieten oder zurückzuziehen.

3. Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Objekte können im Rahmen der Vorbesichtigung geprüft und besichtigt werden. Die Katalogangaben und entsprechende Angaben der Internetpräsentation, die nach bestem Wissen und Gewissen erstellt wurden, werden nicht Bestandteil der vertraglich vereinbarten Beschaffenheit. Sie beruhen auf dem zum Zeitpunkt der Katalogbearbeitung herrschenden Stand der Wissenschaft. Sie sind keine Garantien im Rechtssinne und dienen ausschließlich der Information. Gleiches gilt für Zustandsberichte und andere Auskünfte in mündlicher oder schriftlicher Form. Zertifikate oder Bestätigungen der Künstler, ihrer Nachlässe oder der jeweils maßgeblichen Experten sind nur dann Vertragsgegenstand, wenn sie im Katalogtext ausdrücklich erwähnt werden. Der Erhaltungszustand wird im Katalog nicht durchgängig erwähnt, so dass fehlende Angaben ebenfalls keine Beschaffeneitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird. Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

5. Ansprüche auf Schadenersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer

kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz abgegebenen Gebots kein Zuschlag erteilt worden ist, haftet der Versteigerer dem Bieter nur bei Vorsatz oder grober Fahrlässigkeit. Weitere Informationen erhalten Sie in unserer Datenschutzerklärung unter www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Mit Zuschlag kommt der Vertrag zwischen Versteigerer und Bieter zustande (§ 156 S. 1 BGB). Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme. Sofern ein Zuschlag unter Vorbehalt erteilt wurde, ist der Bieter an sein Gebot bis vier Wochen nach der Auktion gebunden, wenn er nicht unverzüglich nach Erteilung des Zuschlages von dem Vorbehaltzuschlag zurücktritt. Mit der Erteilung des Zuschlages gehen Besitz und Gefahr an der versteigerten Sache unmittelbar auf den Bieter/Ersteigerer über, das Eigentum erst bei vollständigem Zahlungeingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 26 % zuzüglich 19 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 600.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung).

Bei differenzbesteuerten Objekten, die mit N gekennzeichnet sind, wird zusätzlich die Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von 7 % berechnet.

Für Katalogpositionen, die mit R gekennzeichnet sind, wird die gesetzliche Umsatzsteuer von 19 % auf den Zuschlagspreis + Aufgeld berechnet (Regelbesteuerung). Wird ein regelbesteuertes Objekt an eine Person aus einem anderen Mitgliedsstaat der EU, die nicht Unternehmer ist, verkauft und geliefert, kommen die umsatzsteuerrechtlichen Vorschriften des Zielstaates zur Anwendung, § 3c UStG. Von der Umsatzsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in EU-Mitgliedsstaaten. Für Originalkunstwerke, deren Urheber noch leben oder vor weniger als 70 Jahren (§ 64 UrhG) verstorben sind, wird zur Abgeltung des gemäß § 26 UrhG zu entrichtenden Folgerechts eine Gebühr in Höhe von 1,8 % auf den Hammerpreis erhoben. Bei Zahlungen über einem Betrag von € 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von € 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selbst in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzülich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Eine Zahlung mit Kryptowährungen ist möglich. Die Rechnung wird per E-Mail übermittelt, es sei denn, der Ersteigerer äußert den Wunsch, diese per Post zu erhalten. Der Antrag auf Änderung oder Umschreibung einer Rechnung, z.B. auf einen anderen Kunden als den Bieter, muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Durch die Änderung können zusätzliche Gebühren anfallen. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung Schadenersatz statt der Leistung verlangen. Der Schadenersatz kann in diesem Falle auch so berechnet werden, dass die Sache nochmals versteigert wird und der säumige Ersteigerer für einen Mindererlös gegenüber der vorangegangenen Versteigerung und für die Kosten der wiederholten Versteigerung einschließlich des Aufgeldes einzustehen hat.

12. Die Ersteigerer sind verpflichtet, ihre Erwerbung sofort nach der Auktion in Empfang zu nehmen. Lempertz haftet für versteigerte Objekte nur für Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit. 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 para. 3 sentence 1 of the *Handelsgesetzbuch* (the Commercial Code). as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item’s condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods and are sold as seen.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic. The used items are sold in public auction in which the bidder/buyer can participate in Person. The legal stipulations concerning the sale of consumer goods are not to be applied according to § 474 para. 1 sentence 2 of the *Bürgerliches Gesetzbuch* (the Civil Code, „BGB“).

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. of the *Kulturgutschutzgesetz* (the Cultural Property Protection Act) are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 of the *Geldwäschegesetz* (the Money Laundering Act, “GWG”). **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d BGB) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid

another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 600,000 a premium of 26 % calculated on the hammer price plus 19 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 600,000 (margin scheme).

On lots which are characterized by N, an additional 7 % for import tax will be charged.

On lots which are characterized by an R, the buyer shall pay the statutory VAT of 19 % on the hammer price and the buyer’s premium (regular scheme).

To lots characterized by an R which are sold and send to a private person in another EU member state, the VAT legislation of this member state is applied, § 3c of the *Umsatzsteuergesetz* (VAT-Act).

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT identification number. For original works of art, whose authors are either still alive or deceased for less than 70 years (§ 64 of the *Urheberrechtsgesetz* (Act on Copyright and Related Rights), a charge of 1.8 % on the hammer price will be levied for the droit de suite. For payments which amount to € 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 GWG. This applies also to cases in which payments of € 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. We accept payment by cryptocurrencies. The invoice will be send by email unless the buyer asks Lempertz to send them by mail. The request for an alteration of an auction invoice, e.g. to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Additional fees may apply for the alteration. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein, sworn public auctioneer
Isabel Apiarius-Hanstein, auctioneer

Condizioni de vente aux enchères

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après l’art. 383, § 3, phr. 1 du *Handelsgesetzbuch* (code de commerce) en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s’il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d’erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l’élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l’état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s’ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L’état de conservation d’un objet n’est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d’occasion. Tous les objets étant vendus dans l’état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d’anéantir ou de réduire d’une manière non négligeable la valeur ou la validité d’un objet et qui sont exposés d’une manière fondée en l’espace d’un an suivant la remise de l’objet, Lempertz s’engage toutefois à faire valoir ses droits par voie judiciaire à l’encontre du déposant. Le texte du catalogue en langue allemande fait foi. Dans le cas d’une mise à contribution du déposant couronnée de succès, Lempertz ne remboursera à l’acquéreur que la totalité du prix d’achat payé. En outre, Lempertz s’engage pendant une durée de trois ans au remboursement de la provision en cas d’inauthenticité établie.

Les biens d’occasion sont vendus aux enchères publiques, auxquelles l’enchérisseur/l’acheteur peut participer en personne. Les règles relatives à la vente de biens de consommation ne s’appliquent pas, conformément à l’art. 474, § 1, phr. 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (code civil, „BGB“).

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d’un vice, d’une perte ou d’un endommagement de l’objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d’une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence les art. 41 et suivants du *Kulturgoodschutzgesetz* (Loi sur la protection des biens culturels) sont exclues dans la mesure où Lempertz n’ait ni agi avec préméditation ou par négligence grossière ni enfreint à des obligations essentielles du contrat. La responsabilité pour dommages de la violation de la vie, du corps ou de la santé ne sont pas affectées. Pour le reste, l’alinéa 4 est applicable.

6. Placement des enchères. Lempertz se réserve le droit d’admission dans une de ses vente. En particulier lorsque l’identification du candidat acheteur ne peut pas être suffisamment bien établie en vertu de l’art. 3, § 1 du *Geldwäschegesetz* (Loi sur le blanchiment d’argent, „GWG“). **Enchères en présence de l’enchérisseur** : L’enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d’enchérisseur sur présentation de sa carte d’identé. Si l’enchérisseur n’est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles. **Enchères en l’absence de l’enchérisseur** : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d’Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L’objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d’ambigüité, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d’ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l’objet dans le cadre de ventes par correspondance (art. 312b-d BGB) ne s’appliquent pas ici. **Enchères par téléphone** : l’établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l’enchérisseur accepte que le déroulement de l’enchère puisse être enregistré. **Placement d’une enchère par le biais d’Internet** : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l’enchérisseur s’est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L’adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l’adjudication ou la refuser s’il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l’art. 3, § 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que personne d’autre ne place d’enchère plus haute après trois appels successifs, le hasard décidera de la personne qui remportera l’enchère. Le commissaire-priseur peut reprendre l’objet adjudgé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l’enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l’adjudication. Des enchères écrites ne

seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d’autres enchères. Si, malgré le placement d’enchères, aucune adjudication n’a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu’en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l’adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzzerklärung.html

8. L’adjudication engage l’enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l’enchérisseur est lié à son enchère jusqu’à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d’enchères par écrit, s’il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 26 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 19 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 600.000; pour tout montant supérieur à € 600.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).

Dans le cas des objets soumis au régime de la marge bénéficiaire et marqués par N des frais supplémentaires de 7% pour l’importation seront calculés.

Pour les lots caractérisés par un R, l’acheteur doit payer la TVA légale de 19 % sur le prix d’adjudication et l’agio (taxation normale).

Les position de catalogue caractérisée par R, qui sont vendus et livrée a un pays membre de l’UE par un particulier, sont soumis à la loi de T.V.A de ce pays, art. 3c du *Umsatzsteuergesetz* (Loi sur la TVA).

Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Pour les œuvres d’art originales dont l’auteur est encore vivant ou décédé depuis moins de 70 ans (art. 64 du *Urheberrechtsgesetz* (Loi sur le droit d’auteur, „UrhG“)), des frais seront facturés à hauteur de 1,8 % sur le prix du marteau en compensation du droit de suite à acquitter conformément à l’art. § 26 UrhG. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le art. 3 GWG de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d’adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l’adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Nous acceptons le paiement en cryptomonnaie. La facture est transmise par courrier électronique, à moins que l’adjudicataire ne demande de la recevoir par courrier postal. Tout demande de réécriture d’une facture, par. ex. à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. La réécriture peut entraîner des frais supplémentaires. La description est établie sous réserve d’une identification précise (art. 1, § 3 GWG) du candidat acheteur ou d’une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moin. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l’exécution du contrat d’achat ou, après fixation d’un délai, exiger des dommages- intérêts au lieu d’un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l’acheteur défaillant réponde du revenu moindr par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l’agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n’est responsable des objets vendus qu’en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu’après réception du paiement intégral. L’expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l’adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l’adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d’adjudication sera facturé par an pour les frais d’assurance et d’entreposage.

13. Le lieu d’exécution et le domicile de compétence – s’il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l’une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure in affectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

Isabel Apiarius-Hanstein, commissaire-priseur

Condizione per l’asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all’asta pubblicamente ai sensi di art. 383, § 3, frase 1 del *Handelsgesetzbuch* (codice commerciale) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d’asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il banditore d’asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all’asta possono essere presi in visione e controllati prima dell’asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informati-va. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell’artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell’aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l’idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall’aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all’acquirente solo l’intero prezzo d’acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

Gli oggetti usati saranno venduti all’asta pubblica alla quale l’offerente/acquirente può partecipare di persona. I regolamenti sulla vendita di beni di consumo non sono applicabili ai sensi della sezione dell’ art. 474, § 1, frase 2, du *Bürgerliches Gesetzbuch* (codice civile, „BGB“).

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all’asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato a clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Lempertz si riserva il diritto di approvare la registrazione all’asta, in particolare, a seguito della corretta identificazione dell’offerente, secondo le condizioni come da art. 1, § 3 del *Geldwäschegesetz* (Legge sul riciclaggio di denaro, „GWG“). **Offerte in presenza**: L’offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d’identità con foto. Nel caso in cui l’offerente non è noto a Lempertz, l’iscrizione all’asta deve avvenire 24 ore prima dell’inizio dell’asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale. **Offerte in assenza**: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell’inizio dell’asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l’oggetto nell’incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell’oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L’incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (art. 312b BGB). **Offerte telefoniche**: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell’incarico, l’offerente dichiara di essere consenziente nell’eventuale registrazione della procedura di offerta. **Offerte tramite internet**: l’accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l’offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell’asta. L’aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un’offerta non verrà emanata un’offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all’aggiudicazione se sussiste un motivo particolare, in particolare, se l’offerente non può essere identificato, come dell’ art. 1, § 3 GWG. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un’offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l’aggiudicazione conferita e rimettere all’asta l’oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un’offerta più alta e subito contestata dall’offerente oppure esistono dubbi sull’aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell’entità necessaria per superare un’altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un’offerta rilasciata non viene conferita l’aggiudicazione, il banditore garantisce per l’offerente solamente in caso di

dolo o di grave negligenza. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all’indirizzo www.lempertz.com/datenschutzzerklärung.html.

8. L’aggiudicazione vincola all’acquisto. Nel caso in cui l’aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l’offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l’asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell’oggetto messo all’asta passano all’aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell’oggetto.

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 600.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 26% oltre al 19% di IVA; sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 19% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).

Ai lotti contrassegnati dal simbolo N si applica un ulteriore 7% per la tasa di importazione.

Per i lotti contrassegnati da una R, l’acquirente deve pagare l’IVA legale del 19% sul prezzo d’asta e l’aggio (regime fiscale normale).

Ai lotti caratterizzati da una R che sono venduti e inviati a un privato in un altro Stato membro dell’UE, si applica la legislazione IVA di questo Stato membro, art. 3c dell’ *Umsatzsteuergesetz* (Legge sull’IVA). Sono esenti dall’ IVA le esportazioni in paesi Terzi (per esempio, al di fuori dell’UE) e – nel caso si indichi il numero di partita IVA – anche le forniture a società in Stati membri dell’UE. Per opere originali il cui autore ancora vive o scomparso da meno di 70 anni (art. 64 dell’ *Urheberrechtsgesetz* (Legge sul diritto d’autore, „UrhG“), ai fini dell’esercizio del diritto di successione previsto ai sensi dell’ art. 26 UrhG viene riscosso un corrispettivo nell’ammontare dell’1,8% del prezzo di vendita. In caso di pagamento di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell’acquirente, secondo dell’ art. 3 GWG. Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. Le fatture emesse durante o subito dopo l’asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell’asta hanno l’obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l’aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. Accettiamo pagamenti in criptovaluta. La fattura viene inviata per e-mail, a meno che l’aggiudicatario non richieda di riceverla per posta. La richiesta per volturare una fattura, p.e. ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell’asta. La riscrittura può comportare costi aggiuntivi. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (art. 1, § 3 GWG) dell’offerente e della persona a cui verrà trasferita la fattura. La fattura sarà intestata unicamente a soggetti responsabili del pagamento della stessa.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all’asta nuovamente l’oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all’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 banditore d’asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all’asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell’aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell’aggiudicatario quattro settimane dopo l’asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d’adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clauseole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati person ali, segnaliamo la nota a riguardo della protezione dei dati sul nostro sito web.

Henrik Hanstein,banditore incaricati da ente pubblico e giurati

Isabel Apiarius-Hanstein, banditrice d’asta

Filialen Branches

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty
Christine Goerlipp M.A.
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel Brussels
Emilie Jolly M.A.
Dr. Anke Held
Pierre Nachbaur M.A.
Hélène Robbe M.A.
Lempertz, 1798, SA/NV
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München Munich
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Emma Bahlmann
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com



Dr. Otmar Plassmann
T +49.221.925729-22
plassmann@lempertz.com

Repräsentanten Representatives

Mailand Milan
Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

Zürich Zurich
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
stolberg@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmans
T +55.11.381658-92
saopaulo@lempertz.com

Auktionator/in Auctioneer



Isabel Apiarius-Hanstein



Prof. Henrik R. Hanstein

Katalogbearbeitung Catalogue



Dr. Mariana Mollenhauer de Hanstein
+49.221.925729-93
m.hanstein@lempertz.com



Dr. Takuro Ito, Auktionator
T +49.221.925729-17
ito@lempertz.com



Carsten Felgner M.A.
T +49.221.925729-75
felgner@lempertz.com



Dr. Stefania Girometti
T +49.221.925729-22
girometti@lempertz.com



Dr. Anke Held
T +32.492.483501
held@lempertz.com



Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

BERNSTEIN SAMMLUNG

Dank LEMPERTZ konnte das Deutsche Bernsteinmuseum in Ribnitz-Damgarten die wohl größte Bernsteinsammlung mit über 200 kostbaren Kunstwerken erwerben. Sie stammt aus dem Besitz der ehemaligen Preussag AG.

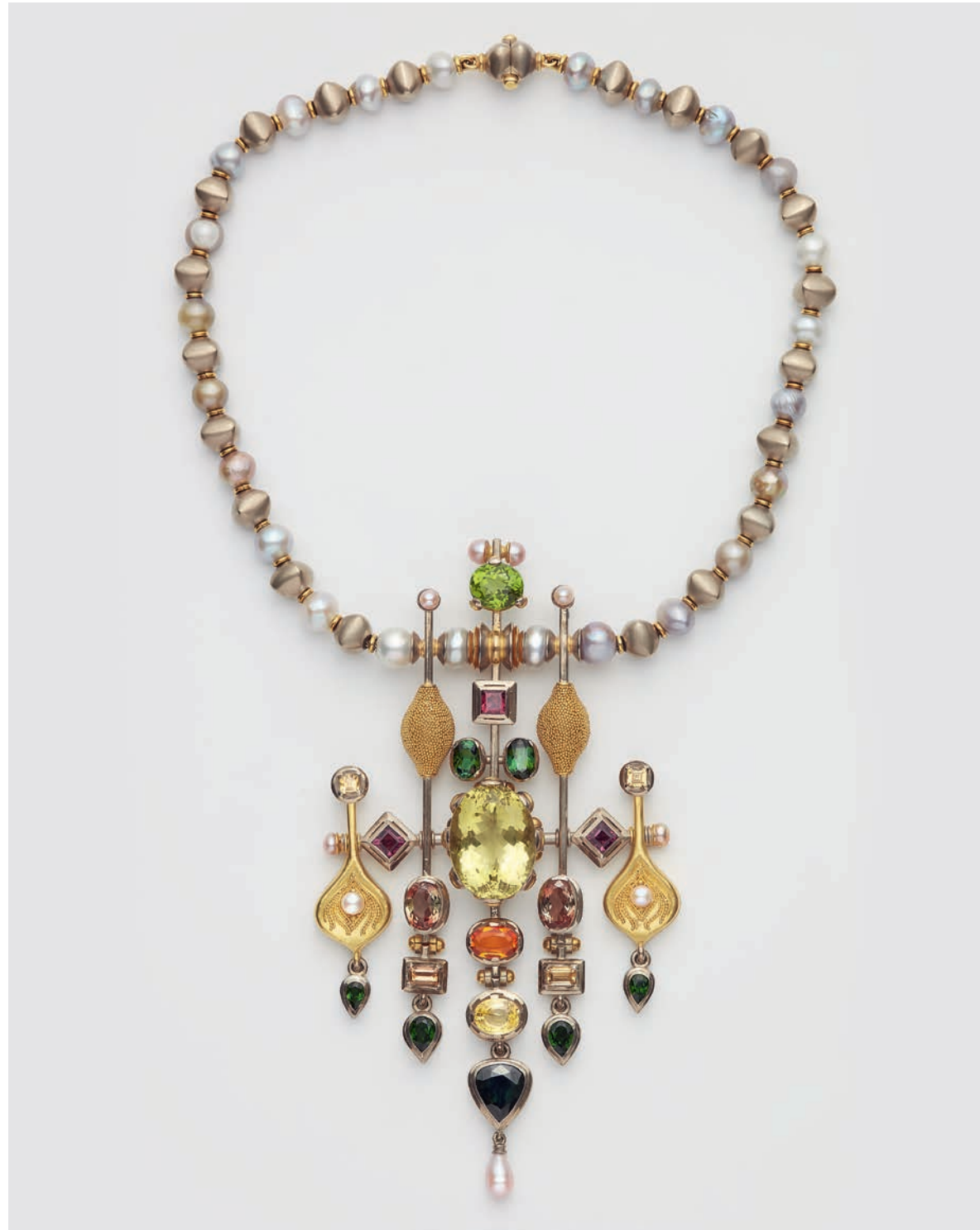
Die außergewöhnliche Sammlung umfasst Objekte aus dem 18. bis 20. Jahrhundert, darunter ein großes Modell einer Kogge, das zu den größten Bernsteinobjekten zählt. Die Kulturstiftung der Bundesländer hat den Kauf unterstützt.



SCHMUCK UND UHREN

14. MAI, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 23. – 28. APRIL, BRÜSSEL; 1. – 3. MAI, MÜNCHEN;
8. – 13. MAI, KÖLN



HALSSCHMUCK MIT PRÄCHTIGEM FARBSTEIN-ANHÄNGER

Wilhelm Nagel, Wesseling, 1970er Jahre, Collier L 42 cm. Anhänger H 13,5 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 10.000 – 15.000,-

KUNSTGEWERBE

15. MAI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 23. – 28. APRIL, BRÜSSEL; 1. – 3. MAI, MÜNCHEN;
8.-13. MAI, KÖLN



MUSEALER ELFENBEIN-DECKELHUMPEN MIT EINER FEIN GESCHNITTENEN DARSTELLUNG DER WIENER TÜRKENBELAGERUNG

Vergoldete Silbermontierung. H 33,5 cm, Gewicht 2.098 g. Nürnberg, Johann Eißler, 1688 - 1692. Die Schnitzerei Johann Michael Hornung zugeschrieben.
SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 35.000 – 40.000,-

PHOTOGRAPHIE 4. JUNI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 24./25. MAI, BERLIN;
29. MAI – 4. JUNI (VORMITTAGS), KÖLN



CARLO NAYA Ohne Titel (Venedig)
10 Albuminabzüge. Von 18 x 23 cm bis 24,5 x 19,5 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 1.800 – 2.000,-

MODERNE KUNST 4./5. JUNI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 23. – 28. APRIL, BRÜSSEL;
1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 24./25. MAI, BERLIN;
29. MAI – 4. JUNI (VORMITTAGS), KÖLN



EMIL NOLDE Dahlien. 1948
Öl auf Leinwand. 88,5 x 67,6 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 700.000,-

ZEITGENÖSSISCHE KUNST 4./5. JUNI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNGEN: 23. – 28. APRIL, BRÜSSEL;
1. – 3. MAI, MÜNCHEN; 24./25. MAI, BERLIN;
29. MAI – 4. JUNI (VORMITTAGS), KÖLN



ANDY WARHOL Details of Renaissance Paintings (Sandro Botticelli, Birth of Venus, 1482). 1984
Farbserigraphie auf Karton 81,3 x 111,8 cm. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 60.000 – 80.000,-

ASIATISCHE KUNST 18. JUNI 2024, KÖLN

VORBESICHTIGUNG: 14. – 17. JUNI, KÖLN



HOCHBEDEUTENDER KAISERLICHER CHENGNI-TUSCHEREIBSTEIN IN FORM EINES TIGERS

China, Qianlong-Ära, zyklisch datiert wuxu (1778), L. 13,8 cm. Provenienz: Nordwestfälische Privatsammlung. Von 1990 bis 2024 als Dauerleihgabe im Berliner Museum für Asiatische Kunst. Dort zeitweise ausgestellt. SCHÄTZPREIS/ESTIMATE: € 100.000 – 150.000,-

Künstlerverzeichnis

BAMBERGER, FRITZ	1115	JANSSENS, HIERONYMUS	1051, 1058	RAVESTEYN, ANTHONIE, UMKREIS	1027
BECK, JAKOB SAMUEL	1065	JONGKIND, JOHAN BARTHOLD	1114	REBELL, JOSEPH	1108
BEIJEREN, ABRAHAM VAN	1044	JORDAENS, JACOB	1028	RIJKAERT, MAERTEN	1023
BERCKHEYDE, GERRIT ADRIAENSZ.	1049	JUNCKER, JUSTUS	1070	ROEDIG, JOHANNES CHRISTIANUS	1063
BISSCHOP, ABRAHAM	1066	KESSEL D. Ä., JAN VAN	1051	RUISDAEL, JACOB VAN	1055
BLIECK, DANIEL DE	1050	KÖNIG, JOHANN	1013	SAIVE, JEAN DE	1010
BOUTS, ALBRECHT	1005	KUINDSZHI, ARKHIP IVANOVICH	1123	SCHENCK, CHRISTOPH DANIEL, UMKREIS	1093
BREITNER, GEORGE HENRIK	1122	LIEVENS, JAN	1029	SCHUT, CORNELIUS	1034
BRUEGHEL D. J., PIETER	1012	LIMOGES	1071	SEGHERS, DANIEL	1034
CHRISTUS, PETRUS, NACHFOLGE	1001	MAES, NICOLAES	1052, 1053	SHISHKIN, IVAN	1118
COLLIER, EDWAERT	1061, 1062	MAKOWSKIJ, KONSTANTIN JEGOROWITSCH	1120	SIRANI, ELISABETTA	1031
COSSIERS, JAN	1041	MAKOWSKIJ, WLADIMIR JEGOROWITSCH	1119	SMIT, AERNOUT	1056
COURBET, GUSTAVE	1111	MASSARI, LUCIO	1019	SORGH, HENDRICK MARTENSZ	1037
COXCIE I, MICHIEL, ZUGESCHRIEBEN	1011	MAUCHER, JOHANN MICHAEL, UMKREIS	1095	SPANISCHER MEISTER	1018
CRANACH D. Ä., LUCAS UND WERKSTATT	1007	MAURUS, JAKOB	1090	SPITZWEG, CARL	1109
CRANACH D. Ä., LUCAS, WERKSTATT	1008	MEISTER DER DONAUSCHULE	1004	STALBEMT, ADRIAEN VAN	1035
DE MADRAZO Y GARRETA, RAIMUNDO	1117	MEISTER DER MAGDALENEN-LEGENDE	1003	STIELER, JOSEPH	1107
EVERSEN, ADRIANUS	1113	MEISTER MIT DEM PAPAGEI	1002	STORCK, ABRAHAM	1057
FEUERBACH, ANSELM	1110	MENDOZZI, BARTOLOMEO	1030	SÜDDEUTSCHER MEISTER	1000
FISCHER, JOHANN MICHAEL	1100	MOMPER, FRANS DE	1033	SUSTERMANS, JUSTUS	1024
FLÄMISCHER MEISTER	1006, 1009, 1025	MOMPER, JOOS DE	1020	SYCHKOV, FEDOT VASILIEVICH	1121
GAEL, BARENT	1047	MOZART, ANTON	1014	TIEPOLO, LORENZO	1068
GOYEN, JAN VAN	1038	NASON, PIETER	1042	TROGER, SIMON, ZUGESCHRIEBEN	1099
GREVENBROECK, ORAZIO	1067	NAVEZ, FRANÇOIS-JOSEPH	1112	UTRECHT, ADRIAEN VAN	1043
HAANEN, ADRIANA JOHANNA	1116	NOORDT, JAN VAN	1036	VERELST, SIMON	1059
HAARLEMER SCHULE	1039	NORDNIEDERLÄNDISCHER MEISTER	1026	VERHULST, ROMBOUT, ZUGESCHRIEBEN	1098
HACKERT, JACOB PHILIPP	1102, 1103, 1104, 1105	OS, JAN VAN	1064	VERMEULEN, JAN	1045
HASENPFLUG, CARL GEORG ADOLPH	1101	OSTADE, ADRIAEN VAN	1046	VICTORS, JAN	1048
HEEM, CORNELIS DE	1060	PENDEL, JOHANN GEORG, ZUGESCHRIEBEN	1094	VINCKBOONS, DAVID	1015
HOBDEMA, MEINDERT	1054	RAUCH, CHRISTIAN DANIEL	1106	VRANCX, SEBASTIAAN	1016, 1017
HONDECOETER, GILLIS DE	1021			WEDIG, GOTTFRIED VON	1022
HORIONS, HANS	1040			WOLFVOET II, VICTOR	1032
				ZUCCARELLI, FRANCESCO	1069



LEMPERTZ

1845