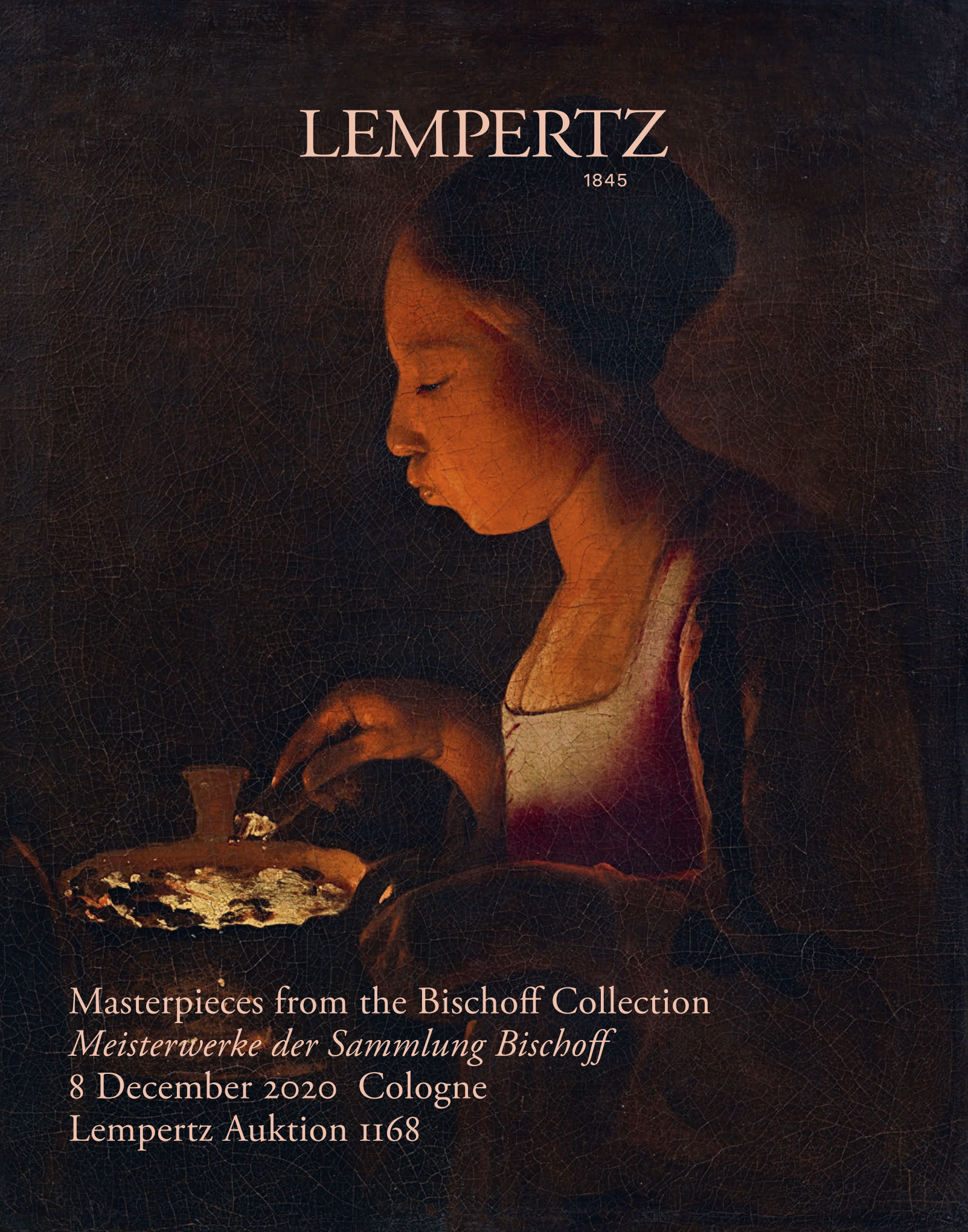


LEMPERTZ

1845



Masterpieces from the Bischoff Collection
Meisterwerke der Sammlung Bischoff
8 December 2020 Cologne
Lempertz Auktion 1168







LEMPERTZ
1845

Masterpieces from the
I. Bischoff Collection
*Meisterwerke der
Sammlung I. Bischoff*
8 December 2020 Cologne
Lempertz Auction 1168



Preview by appointment

Vorbesichtigung nach Terminvereinbarung

Cologne *Köln*

Thursday 5 November 2020, 5 pm - 8 pm

Friday 6 November, 10 am – 5.30 pm

Saturday 7 November, 10 am – 4 pm

Sunday 8 November, 11 am – 4 pm

Monday 9 November – Friday 13 Nov., 10 am – 5.30 pm

Friday 27 November, 10 am – 5.30 pm

Saturday 28 November, 10 am – 4 pm

Sunday 29 November, 11 am – 4 pm

Monday 30 November – Friday 4 Dec., 10 am – 5.30 pm

Saturday 5 December, 10 am – 4 pm

Sunday 6 December, 11 am – 4 pm

Monday 7 December for foreign visitors by appointment

Brussels *Brüssel*, Groote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf

Saturday 21 November 10 am – 5 pm

Sunday 22 November 10 am – 5 pm

By appointment please

Sale *Versteigerung*

Cologne *Köln*

Tuesday 8 December 2020

5 pm

For current information and a possible change of dates due to the Corona Pandemic, please refer to our homepage.

Aktuelle Informationen sowie eine mögliche Terminänderung auf Grund der Corona Pandemie entnehmen Sie bitte unserer Homepage.

The auction room will be kept free of germs and viruses by a UVC filter system.
Der Auktionsaal wird durch eine UVC Filteranlage frei von Keimen und Viren gehalten.

You are kindly invited to leave your bids by telephone or online.
Wir empfehlen, sich auch telefonisch oder online an der Auktion zu beteiligen.

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

SOUTH NETHERLANDISH SCHOOL

late 15th Century

1 THE PRESENTATION OF CHRIST IN THE TEMPLE

Oil on panel. 33.5 x 19.5 cm

SÜDNIEDERLÄNDISCHER MEISTER

des späten 15. Jahrhunderts

DARBRINGUNG IM TEMPEL

Öl auf Holz. 33,5 x 19,5 cm

€ 70 000 – 90 000

\$ 85 000 – 110 000

Provenance *Provenienz*

Henry Wagner;

Anonymous sale, Christie's, London, 16 January 1925, lot 59 (as School of Gerard David);

Sir Thomas Barlow;

Anonymous sale, Sotheby's, London, 20 July 1955, lot 57;

H. J. Hellema, Laren.

Exhibitions *Ausstellungen*

Manchester, Whitworth Art Gallery, June 1947, no. 3;

Flemish Art 1300-1700, London, Royal Academy, 5 December 1952 – 6 March 1953, no. 49 (with the Annunciation, as Jan Provost);

Schaffhausen, Museum zu Allerheiligen, 1955, no. 76;

Laren, Singer Museum, July 1961, no. 104;

Kassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. no. 1101 (on loan).

Literature *Literatur*

Max J. Friedländer: Die Altniederländische Malerei, vol. IX, Berlin 1931, p. 145, no. 127 (only the other three panels);

Max J. Friedländer: Early Netherlandish Painting, vol. IXb, Leiden 1972, p. 111, no. 127, reproduced plate 149;

Grete Ring: Additions to the Work of Jan Provost and Quentin Massys, in: The Burlington Magazine, LXXIX (1941), pp. 156-160;

Monika Brieskorn, in: Ekkehard Mai (ed.): Das Kabinett des Sammlers, Cologne 1993, pp. 63-65, no. 25, reproduced (as Jan Provost);

Ron Spronk, in: Friso Lammertse (ed.): Van Eyck to Bruegel 1400 to 1550. Dutch and Flemish Painting in the Collection of the Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam 1994, pp. 217-9, no. 45, pl. 218, fig. b.



This small and finely painted panel depicts the Biblical scene known as the Presentation of Jesus at the Temple. The ritual, which is described in the Gospel of Luke, combines two theologically linked rites in Christian and Jewish faith, namely the circumcision of Christ and the purification of the Virgin Mary.

The main protagonists of the scene, Mary and Christ, are depicted in the foreground and beside them we see the priest Simeon in a bishop's cope and mitre. Saint Joseph is depicted on the left. Behind him is a figure dressed in a contemporary Burgundian bonnet and a man in a turban-like head covering. In the background we see fragments of a polyptych on the wall of the church, of which one panel depicts Moses with the tablets of the law, which can be regarded as a symbol of the old covenant. Thus, the figure of Christ as the founder of the new covenant forms a typological parallel to this. In the mariological interpretation, the scene signifies the Jewish law of the purification of new mothers that the Virgin complied with.

The painter has depicted the Biblical scene taking place in the side aisle of a Gothic church, and surrounds it with a gold architectural motif. This painted surround is what allowed this panel to be linked to three other paintings published by Max Friedländer in 1931 (op. cit.). The three works also depict scenes from the life of the Virgin Mary: The Annunciation – today in the Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam –, the Nativity, and Christ appearing to his mother, the latter two are housed in private collections. The present work was identified as a fourth panel from this series and would originally have formed part of a multi-panel altarpiece dedicated to the Virgin Mary.

Friedländer attributed this work to the young Jan Provost, and Grete Ring also later agreed with this ascription (op. cit.). At the time of Friedländer's publication, the Annunciation was still housed in a private collection in Berlin. However, following its acquisition by the museum in Rotterdam, the attribution to Provost was re-examined and abandoned. The piece is now attributed to an anonymous southern Dutch master of the late 15th century, who is thus also considered to be the author of the present work.

Diese feine kleine Tafel illustriert die biblische Darstellung der sogenannten Darbringung im Tempel. Die Szene aus dem Evangelium des Heiligen Lukas enthält theologisch zwei ineinander verwobenen Riten des christlich-jüdischen Glaubens, die Beschneidung Christi und gleichzeitig die Reinigung Mariens.

Im Vordergrund sind die Protagonisten zu erkennen, Maria und Christus, und rechts daneben der Priester Simeon mit bischöflicher Pluviale und Mitra. Auf der linken Seite ist der Heilige Joseph zu identifizieren. Hinter ihm stehen eine weibliche Gestalt mit zeitgenössischer burgundischer Haube und ein Mann mit Turban-artiger Kopfbedeckung. Im Hintergrund sind an der Kirchenwand Fragmente eines Polyptychons angebracht: ein Bild von Moses mit den Gesetzestafeln, der als Sinnbild für den Alten Bund zu verstehen ist. Ihm wird typologisch Christus als Begründer des Neuen Bundes zugeordnet. In mariologischer Ausdeutung verweist die Moses-Darstellung auf das jüdische Gesetz der mütterlichen Reinigung, dem sich Maria unterworfen hat.

Der Maler platziert die biblische Szene in das Seitenschiff einer gotischen Kirche und fasst die Darstellung in eine gemalte architektonische Goldrahmung ein. Anhand dieses gemalten Rahmens wurde die Verbindung unseres Gemäldes mit drei weiteren Tafeln erkannt, die Max Friedländer 1931 publiziert hat (op. cit.). Diese drei Bilder zeigen weitere Szenen aus dem Leben Mariens: Die „Verkündigung“ (heute Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), die „Geburt Christi“ und „Christus erscheint seiner Mutter“ – die beiden letzteren befinden sich heute in nicht bekannten Privatsammlungen. Als viertes konnte schließlich das hier vorliegende Bild hinzugefügt und als Bestandteil eines mehrteiligen Marienaltars identifiziert werden.

Friedländer schrieb die Bilder dem jungen Jan Provost zu. Auch Grete Ring schloss sich dieser Zuschreibung an (op. cit.). Zur Zeit von Friedländers erster Publikation befand sich die „Verkündigung“ noch in einer Berliner Privatsammlung. Nachdem sie vom Rotterdamer Museum erworben wurde, ist die Zuschreibung an Provost überprüft und verworfen worden. Heute wird das Werk einem namentlich nicht bekannten südniederländischen Meister des späten 15. Jahrhunderts zugeordnet, der dementsprechend auch der Maler der vorliegenden Tafel ist.



Ill. 1: Southern Netherlands, late 15th Century, The Annunciation, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, © Photographer Studio Tromp

CONRAD FABER VON KREUZNACH

c. 1500 Kreuznach – 1553 Frankfurt a. M.

2 PORTRAIT OF JOHANN RAISS IN FRONT OF A VAST LAND- SCAPE

PORTRAIT OF ANNA UFFSTEINER
IN FRONT OF A VAST LAND-
SCAPE

Oil on panel (parquetted). 50 x 35.5 cm
and 50.5 x 35 cm

CONRAD FABER VON KREUZNACH

ca. 1500 Kreuznach – 1553 Frankfurt a. M.

BILDNIS DES JOHANN RAISS
VOR WEITER LANDSCHAFT

BILDNIS DER ANNA UFFSTEINER
VOR WEITER LANDSCHAFT

Öl auf Holz (parkettiert). 50 x 35,5 cm
bzw. 50,5 x 35 cm

€ 90 000 – 100 000
\$ 110 000 – 120 000

Provenance *Provenienz*

With Colnaghi, London, 1913;

With Knoedler Gallery, New York, 1913;

Mrs W. Hayward (later Mrs Morton, later Mrs Rovenski);

Her sale, Parke-Bernet, New York, 1957;

William A. Graham, Baltimore, Maryland, 1963;

Anonymous sale, Sotheby's, New York, 1979.

Literature *Literatur*

Max J. Friedländer: Conrad Faber. Painter of the Patricians of Francfort in the Second Quarter of the XVIth Century, in: *Art in America*, I (1913), pp. 143ff, nos. 11 & 12, reproduced figs. 5 & 6;

Erna Auerbach: Faber von Creuznach, or the Master of the Holzhausen Portraits, in: *The Burlington Magazine*, LXX (1937), pp. 15-24, reproduced plate IIID;

Wolfgang Brücker: Conrad Faber von Creuznach, in: *Schriften des Historischen Museums Frankfurt a.M.*, XI (1963), pp. 45-6, 175-6, nos. 20 & 21, 68 & 69;

Angelica Dülberg: *Privatportraits. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Diss., Cologne 1985, published Berlin 1990, p. 194, nos. 58 & 59, reproduced pp. 526-9;

Corinna Peuckert, in Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*, Cologne 1993, pp. 16-19, nos. 7 & 8, reproduced.





Shaped by the early portraits of Cranach and the Danube school, these representative half-figure portraits in front of vast landscapes fit perfectly into the impressive oeuvre of Conrad Faber von Kreuznach. Probably born in Kreuznach, today Bad Kreuznach, on the river Nahe, the young painter can be traced to Frankfurt from 1524. In 1526 he worked there in the workshop of the painter Hans Fyoll, located in the Fahrgasse 102. Faber's portraits, consisting of over 40 works, serve as a mirror of Frankfurt High Society of that time depicting primarily members of the noble Frankfurt society, Alt-Limpurg, Frankfurt councillors and their wives. The couple Johann Raiss and Anna Uffsteiner also belonged to this prosperous and prestigious class. Raiss was a Frankfurt patriciate and, like his father before him, a city councillor, whilst his elder brother Weicker held the office of mayor several times. As early as 1529, Faber painted the brothers alongside their sister Christina. One year later, Johann married the widow Anna Uffsteiner, also from a respected family. In the portrait, Raiss is clothed in the typical apparel of the Frankfurt patriciate of his time: a black doublet, the wide neckline revealing the magnificent gold embroidery on the collar and yoke. Over this he wears a wide, red-brown fur overcoat. The distinctive black beret gives the portrait a particularly striking silhouette, contrasting strongly against the delicate green-blue landscape in the background. His left hand, adorned with a signet ring, grasps the handle of his sword. Anna Uffsteiner also wears the characteristic dress of Frankfurt patricians of the second quarter of the 16th century. The gold embroidered bonnet, also called a calotte, a brocade belt, rings and gold chains are also signs of their wealth. Her anthracite-coloured dress with a wide, dark collar is adorned with magnificent velvet red and green cuffs. The rather fleshy but powdery, smooth carnations are typical of portraits by Faber von Kreuznach.

When the painting was parqu岸ted, the coat-of-arms of the Raiss and Uffsteiner families on the reverse were removed by the smooth planing of the panels. Photographs of the coat-of-arms have however been preserved (see ill.). Above the arms were the inscriptions: "JOHANN REYS SEINES ALTRS XXX 1533" and "ANNA UFFSTENDERI WAS ALT XXXII MDXXXIII".

Works by Conrad Faber von Kreuznach are to be found in many large collections such as the Städel Museum in Frankfurt, the Art Institute of Chicago and the National Gallery of Ireland in Dublin. His best known work is probably the double portrait of Justinian and Anna von Holzhausen from 1536 (Städel Museum, Frankfurt), showing the couple in an architectural setting before a wide landscape. A winged cupid is seated on a stone console between them with an arrow and a bunch of grapes, conjuring up the idea of sensual love as the foundation for marriage. There is no question that this representation, unique in painting north of the Alps, is a very frank statement about love.

Faber von Kreuznach holds an important place in art history not only as a portrait painter, but also as a cartographer. In 1552, he drew the Frankfurt settlement plan, the first topographically exact view of the city, which can be found today in the form of a woodcut in the Historisches Museum in Frankfurt. Despite his frequent commissions for Frankfurt patricians, Faber died in the spring of 1553 deep in debt and impoverished as a result of an unfortunate guarantee, in his adopted city of Frankfurt.





Von den frühen Bildnissen Cranachs und der Donauschule geprägt, fügen sich diese beiden repräsentativen, halbfigurigen Portraits vor weiter Landschaft tadellos in das eindrucksvolle Œuvre des Conrad Faber von Kreuznach ein. Wohl in Kreuznach, heute Bad Kreuznach, an der Nahe geboren, ist der junge Maler ab 1524 in Frankfurt a. M. nachzuweisen. 1526 arbeitete er dort in der Werkstatt des Malers Hans Fyoll, in der Fahrgasse 102. Fabers Bildnisse, über 40 Werke umfassend, sind ein Spiegel der Frankfurter High Society der damaligen Zeit. Sie zeigen meist Mitglieder der adligen Frankfurter Gesellschaft Alt-Limpurg, Frankfurter Ratsherren sowie deren Ehefrauen. Zu eben dieser wohlhabenden und angesehenen Schicht zählte auch das Ehepaar Johann Raiss und Anna Uffsteiner. Raiss gehörte zum Frankfurter Patriziat und war, wie zuvor bereits sein Vater, Ratsherr der Stadt. Sein älterer Bruder Weicker bekleidete mehrfach das Amt des Bürgermeisters. Bereits 1529 malte Faber die beiden Brüder nebst deren Schwester Christina. Ein Jahr später heiratete Johann die Witwe Anna Uffsteiner, ebenfalls aus einer angesehenen Familie stammend. Raiss trägt hier die typische Kleidung der Frankfurter Patrizier seiner Zeit: ein schwarzes Wams, dessen weiter Ausschnitt den Blick auf die prächtige Goldstickerei an Kragen und Passe freigibt. Darüber trägt er eine breite, rotbraune Pelzschabe. Das markante schwarze Barett verleiht dem Bildnis eine besonders markante Silhouette, die sich somit stark kontrastierend von der zarten grün-blauen Landschaft im Hintergrund absetzt. Seine linke Hand, von einem Siegelring geschmückt, umfasst den Griff seines Degens. Auch Anna Uffsteiner trägt die charakteristische Kleidung der Frankfurter Patrizierinnen des zweiten Viertels des 16. Jahrhunderts. Hier wäre zunächst die goldbestickte Haube, auch Kalotte genannt, zu erwähnen sowie der Brokatgürtel, die Ringe und Goldketten, als Zeichen ihres Reichtums. Ihr anthrazitfarbenes Kleid, mit breitem dunklem Kragen, wird von prächtigen samtene roten und grünen Ärmelaufschlägen geziert. Die recht fleischigen, aber pudrigen, glatten Inkarnate sind typisch für die Bildnisse des Faber von Kreuznach.

Im Zuge der Parkettierung des Gemäldes wurden die beiden rückseitigen Wappen der Familien Raiss und Uffsteiner durch das Glatthobeln der Tafeln entfernt. Fotografien dieser Wappen sind jedoch erhalten geblieben (s. Abbildungen). Über den Wappen befanden sich die Inschriften: JOHANN REYS SEINES ALTRS XXX 1533 sowie ANNA UFFSTENDERI WAS ALT XXXII MDXXXIII

Werke Conrad Faber von Kreuznachs befinden sich in vielen großen Sammlungen, wie im Städel Museum in Frankfurt a. M., im Art Institute of Chicago sowie in der National Gallery of Ireland in Dublin. Das wohl bekannteste Werk des Malers ist das Doppelbildnis des Justinian und der Anna von Holzhausen von 1536 (Städel Museum, Frankfurt a. M.), welches das Paar in architektonischer Kulisse vor weiter Landschaft zeigt. Zwischen ihnen auf einer steinernen Konsole sitzt ein geflügelter Amor, der mit einem Pfeil und einer Weintraube die sinnliche Liebe als Grundlage der Ehe beschwört. Ohne Frage stellt diese Darstellung, die einzigartig in der Malerei nördlich der Alpen ist, ein sehr freimütiges Bekenntnis der Sexualität dar.

Nicht nur als Bildnismaler hat Faber von Kreuznach einen wichtigen Platz in der Kunstgeschichte eingenommen, sondern auch als Kartograph. 1552 zeichnete er den Frankfurter Belagerungsplan, die erste topographisch getreue Ansicht der Stadt, die sich heute als Holzschnitt im dortigen Historischen Museum befindet. Trotz seiner häufigen Auftragsarbeiten für Frankfurter Patrizier verstarb Faber im Frühjahr 1553 aufgrund einer unglücklichen Bürgerschaft tief verschuldet und verarmt in seiner Wahlheimat Frankfurt.



BARTHOLOMÄUS BRUYN
THE ELDER, attributed to

1493 Wesel (?) – 1555 Cologne

3 A BISHOP SAINT

Oil and tempera on oak panel.
62 x 23 cm

BARTHOLOMÄUS BRUYN

D. Ä., zugeschrieben

1493 Wesel (?) – 1555 Köln

HEILIGER BISCHOF

Öl und Tempera auf Eichenholz.
62 x 23 cm

Provenance *Provenienz*

Anonymous sale, Dorotheum, Vienna,
4 December 1973, lot 18
(as portraying St. Ursicinus).

Literature *Literatur*

Corinna Peuckert, in: Ekkehard Mai (ed.):
Das Kabinett des Sammlers, Cologne
1993, pp. 8-10, no. 4, reproduced.

€ 25 000 – 35 000

\$ 30 000 – 40 000

The panel was possibly once a wing of a small altar and depicts a bishop in full pontifical regalia standing in front of a landscape. His given attribute of the lily does not enable the saint to be named, but an identification as Saint Ursinicus has been suggested. The late gothic interpretation of grand vestments is reminiscent of the representative display of splendour of the saints in the Cologne painting tradition such as the Altar der Heiligen Sippe, or Altarpiece of the Holy Kinship (Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, inv. No. 165). This altarpiece dated 1500/1503, shows a close relationship to our panel not only in the design of the robes and interpretation of the figures but also in the stylistic treatment of faces. With its dark tonality and rendition of the bizarre rock formations on the other hand, the composition of the landscape refers to the Lower Rhine-Netherlandish region as a further sphere of influence.

Combining thus Cologne and Netherlandish influences, Batholomäus Bruyn the Elder has been proposed as the master of our panel. From the Lower Rhine region, he trained in the workshop of Jan Joest van Kalkar before moving to Cologne in 1512 where he was initially active in the workshop of the Master of St. Severin. His first major work was the high altar of the collegiate church in Essen, created in 1522-1525, but from the mid-1530s he became known and famous far beyond Cologne in particular for his portrait paintings. Our panel is to be dated in its composition to circa 1520, falling therefore into the early Cologne period of Batholomäus Bruyn the Elder.

Die Tafel bildete wohl ursprünglich den Flügel eines kleinen Altars und zeigt vor einem landschaftlichen Hintergrund einen stehenden Bischof in vollem pontifikalem Ornat. Das ihm beigegebene Attribut der Lilie ermöglicht es nicht, den Heiligen eindeutig zu benennen; vorgeschlagen wurde eine Identifizierung als Hl. Ursicinus. Die noch ganz spätgotische Auffassung in der Darstellung des prachtvollen Ornats lässt an die repräsentative Prachtentfaltung der Heiligen in der Kölner Maltradition denken, wie auch zum Beispiel der um 1500/1503 entstandene „Altar der Heiligen Sippe“ (Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.-Nr. 165) nicht nur in Gewandgestaltung und Figurenauffassung, sondern auch in den Gesichtstypen eine nahe Verwandtschaft mit unserer Tafel zeigt. Ihre Landschaftsdarstellung in ihrer dunklen Tonigkeit und der Wiedergabe bizarrer Felsformationen hingegen verweist auf den niederrheinisch-niederländischen Raum als weiteren Einflussbereich.

Als Meister unserer Tafel, die somit kölnische und niederländische Anregungen vereint, ist Bartholomäus Bruyn d. Ä. vorgeschlagen worden. Vom Niederrhein stammend lernte er in der Malerwerkstatt von Jan Joest van Kalkar, um dann 1512 nach Köln überzusiedeln, wo er zunächst in der Werkstatt des Meisters von St. Severin tätig war. Mit dem Hochaltar für die Stiftskirche in Essen entstand 1522-1525 sein erstes Hauptwerk, seit der Mitte der dreißiger Jahre wurde er jedoch besonders mit seinen Portraitgemälden weit über Köln hinaus bekannt und berühmt. Unsere Tafel ist in ihrer Gestaltung in die Jahre um 1520 zu datieren, so dass sie in die frühe Kölner Zeit von Bartholomäus Bruyn d. Ä. fallen würde.



QUINTEN MASSYS

1465/66 Leuven – 1530 Antwerp

4 MARY IN PRAYER

Oil on panel. 44 x 33.5 cm

QUINTEN MASSYS

1465/66 Löwen – 1530 Antwerpen

BETENDE MARIA

Öl auf Holz. 44 x 33,5 cm

€ 500 000 – 700 000

\$ 600 000 – 830 000

Provenance *Provenienz*

With P. De Boer, Amsterdam;

Anonymous sale, Lempertz, Cologne, 20-22 November 1975, lot 117;

H. Becker, Dortmund;

Hans M. Cramer, The Hague, 1977.

Literature *Literatur*

Andrée de Bosque: *Quinten Metsys*, Brussels 1975, p. 252-53, no. 316, reproduced p. 251 and p. 390;

Hans M. Cramer, *Addendum 3*, The Hague 1977, no. 107, reproduced;

Larry Silver: *The Paintings of Quinten Massys with Catalogue Raisonné*, Oxford 1984, p. 230, under no. 49;

Petra Müller, in: Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*, Cologne 1993, pp. 28-9, no. 12, reproduced.

The small panel shows a portrait of the Virgin Mary with hands folded, in front of a dark background. The delicate flesh tones of her face and hands, the white of the scarf wrapped around her head and tied at her neck are masterfully executed. This same display of skilled handling is also found in the radiant blue of her coat with gold embroidery and sleeves. The panel is an excellent work of the transitional period between late gothic and Renaissance art of the Netherlands in the early 16th century.

In her 1975 monograph on Quinten Massys, Andrée de Bosque recognised the formal and iconographic connection of the picture with a wing of a diptych by this painter in the Museo Nacional del Prado (ill. 1). The Prado painting shows the same cropped detail of an almost identical representation of the Virgin but viewed from the other side. From this it can be concluded that there would have been a Christ Blessing as counterpart for our picture. Another pair of paintings by Quinten Massys with the same motif, but dated earlier, can be found in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerp.

De Bosque has possibly seen our picture in the original. She describes it in detail in her book and summarises her judgement as follows: "La Vierge de la collection allemande est d'une qualité supérieure à celle du Prado et se rapproche, bien qu'elle soit d'un style archaisant, de la Vierge du Louvre de 1529". While she believes to recognise the hand also of his student and son, Jan Massys, in the Madrid diptych – originally from the personal collection of King Philipp II of Spain – she sees our painting as a work by the father himself. Ekkehard Mai and his associate Petra Müller concurred with this judgement in 1993 (op. cit.) and adopted the attribution to Quinten Massys.



Larry Silver, on the other hand, did not initially reference our painting in his 1984 monography about Quinten Massys in any detail, mentioning it only in connection with the Madrid diptych – which he believes to be by Quinten – as a copy. However, having viewed a recent high-resolution photograph, Larry Silver now confirms the attribution to the Antwerp painter and even describes the picture as “a major work by Massys”, which he dates to the late 1520s.

The many devotional pictures which this important Antwerp master executed, in addition to large altar pictures, are depictions of saints and the Madonna in particular. These pictures were produced in small format for bourgeois clients for personal devotion. The Madonna was worshiped as mediator according to her theological role as intercessor between those praying and the Son of God. Massys turned to this subject particularly often in the last decade before his death which also fits Larry Silver’s dating of our devotional picture to within the artist’s late work.

Vor einem dunklen Hintergrund zeigt die kleine Tafel das Brustbild Mariens mit gefalteten Händen. Meisterlich ausgeführt sind das zarte Inkarnat ihres Gesichtes und der Hände, das Weiß des um den Kopf geschlungenen und im Nacken gebundenen Tuchs sowie das strahlende Blau Ihres Mantels mit goldener Stickerei am Halsausschnitt und den Ärmeln. Die Tafel stellt sich als ein hervorragendes Werk der Übergangszeit zwischen spätgotischer und Renaissancekunst in den Niederlanden im frühen 16. Jahrhundert dar.

In ihrer Monografie über Quinten Massys hat Andrée de Bosque 1975 den formalen und ikonographischen Zusammenhang des Bildes mit einem Flügel eines Diptychons dieses Malers im Museo Nacional del Prado erkannt. Der gleiche Bildausschnitt und eine nahezu identische Darstellung Mariens ist dort nur seitenverkehrt dargestellt. Daraus ist zu schließen, dass es auch für das vorliegende Bild einen „Segnenden Christus“ als Gegenstück gegeben haben wird. Ein weiteres Bilderpaar mit dem gleichen Motiv von Quinten Massys, das aber früher zu datieren ist, befindet sich im Königlichen Museum von Antwerpen.

De Bosque hat unser Bild wohl im Original gesehen. Sie beschreibt es in ihrem Buch ausführlich und fasst ihr Urteil so zusammen: „La Vierge de la collection allemande est d’un qualité supérieure à celle du Prado et se rapproche, bien qu’elle soit d’un style archaisant, de la Vierge du Louvre de 1529“. Während sie bei dem Madrider Diptychon – ursprünglich aus dem persönlichen Besitz von König Philipp II. von Spanien stammend – auch die Hand des Schülers und Sohnes Jan Massys zu erkennen glaubt,

sieht sie unser Bild als ein eigenhändiges Werk des Vaters. Diesem Urteil schlossen sich Ekkehard Mai und seine Mitarbeiterin Petra Müller 1993 (op. cit.) an und übernahmen die Zuschreibung an Quinten Massys.

Larry Silver ging in seiner 1984 erschienenen Monographie über Quinten Massys hingegen auf unser Bild zunächst nicht näher ein und erwähnte es lediglich im Zusammenhang mit dem Madrider Diptychon – für ihn ein Werk Quintens – als eine Kopie. Nach einer aktuellen hochauflösenden Photographie bestätigt Larry Silver nun hingegen die Zuschreibung an den Antwerpener Maler und bezeichnet das Bild sogar als „a major work by Massys“, das er in die späten 1520er datiert.

Die zahlreichen Andachtsbilder, die dieser bedeutende Antwerpener Meister neben großen Altarbildern ausführte, sind Heiligen- und vor allem Madonnendarstellungen. In kleinem Format wurden diese Bilder für bürgerliche Auftraggeber zur persönlichen Andacht hergestellt. Dabei wurde die Madonna entsprechend ihrer theologischen Rolle als Fürsprecherin zwischen dem Betenden und dem Gottessohn als Vermittlerin verehrt. Das Sujet bearbeitete Massys besonders häufig im letzten Jahrzehnt vor seinem Tod, was auch zur Datierung unseres Andachtsbild von Larry Silver in das Spätwerk des Künstlers passt.



Ill. 1: Quinten Massys, The Virgin in Prayer / Christ the Saviour, Madrid, Museo Nacional del Prado © Photographic Archive Museo Nacional del Prado

**MASTER OF THE LILLE
ADORATION**, attributed to

active in Antwerp ca. 1510-1530

5 THE VIRGIN AND CHILD
WITH SAINT ANNE

Oil on oak panel. 20.5 x 17.5 cm

**MEISTER DER LILLE
ANBETUNG**, zugeschrieben

tätig in Antwerpen ca. 1510-1530

ANNA SELBDRITT

Öl auf Eichenholz. 20,5 x 17,5 cm

Literature *Literatur*

Petra Müller, in: Ekkehard Mai (ed.):
Das Kabinett des Sammlers,
Cologne 1993, pp. 34-36, no. 14,
reproduced (as Master of 1518 i.e.
Jan van Dornicke);

Concerning the Master of 1518
(i. e. Jan van Dornicke) cf. Georges
Marlier: La Renaissance flamande.
Pierre Coeck d'Alost, Brussels 1966,
pp. 112-115;

Concerning the Master of the Lille
Adoration cf. Ellen Konowitz: Dirk Vel-
lert and the Master of the Lille Adora-
tion. Some Antwerp Mannerist Paintings
Reconsidered, in: Oud Holland CIX
(1995), pp. 177-188.

€ 35 000 – 45 000

\$ 41 000 – 53 000

The small-format charming painting, made for private devotion, shows the half-length figures of the Madonna and the Christ Child as well as the matronly clad St. Anna, who also gestures towards the future redeemer with her right hand whilst holding a book in her left. The dove of the Holy Ghost soars above. Positioned behind a table which pushes into the pictorial space, the group is surrounded by a domestic interior with an open window to one side with Mary framed by a brocade curtain.

When first published in 1993 (Müller 1993, op. cit.), the painting was attributed to the so-called Master of 1518, identified by Georges Marlier (Marlier 1966, op. cit.) as Jan van Dornicke, active in Antwerp in the first quarter of the 16th century. Most recently, the Master of the Lille Adoration has been suggested as the author of our painting, who, like Jan van Dornicke, belonged to the Antwerp mannerists and was active in the city around 1510-1530. He was named after a painting from 1512 depicting the Adoration of the Shepherds in Lille (Palais des Beaux-Arts de Lille, inv. no. P 739), which, like the other circa twenty works attributed to him, is obviously directly influenced by the Antwerp master Dirk Jakobsz Vellert.

We would like to thank Peter van den Brink, Aachen, for his advice and support with the cataloguing of this painting.

Das kleinformatige und reizvolle, für die private Andacht geschaffene Gemälde zeigt in Halbfiguren die Muttergottes mit dem Christuskind sowie mit der matronenhaft gekleideten Heiligen Anna die Mutter Mariens, die sich ebenfalls mit einer auf den zukünftigen Erlöser weisenden Geste ihrer rechten Hand dem Kind zuwendet und mit ihrer linken Hand ein Buch hält. Darüber schwebt die Taube des Heiligen Geistes. Die Gruppe, hinter einem in den Bildraum hineinführenden Tisch positioniert, wird von einem häuslichen Innenraum mit einem zur Seite geöffneten Fenster umgeben, wobei Maria von einem Brokatvorhang hinterfangen wird.

Das Gemälde ist bei seiner erstmaligen Publikation 1993 (Müller 1993, op. cit.) dem sogenannten „Meister von 1518“ zugeschrieben worden, der durch Georges Marlier (Marlier 1966, op. cit.) als Jan van Dornicke – tätig in Antwerpen im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts – identifiziert worden ist. Zuletzt ist jedoch mit dem „Meister der Lille Anbetung“ ein anderer Künstler als Urheber unseres Gemäldes vorgeschlagen worden, der wie Jan van Dornicke ebenfalls zu den Antwerpener Manieristen zu zählen ist und um 1510-1530 in derselben Stadt tätig war. Benannt ist er nach einem 1512 datierten Gemälde mit der Darstellung der „Anbetung der Hirten“ in Lille (Palais des Beaux-Arts de Lille, Inv.-Nr. P 739), das wie die weiteren ihm zugeschriebenen ca. zwanzig Werke offenbar unter dem direkten Einfluss des Antwerpener Meisters Dirk Jakobsz Vellert steht.

Wir danken Peter van den Brink, Aachen, für seine Hinweise und Unterstützung bei der Katalogisierung dieses Gemäldes.



ROGIER VAN DER WEYDEN, follower of

1399/1400 Tournai – 1464 Brussels

6 THE VIRGIN AND CHILD

Oil on oak panel. 48 x 37 cm

ROGIER VAN DER WEYDEN, *Nachfolge*

1399/1400 Tournai – 1464 Brüssel

MADONNA MIT KIND

Öl auf Eichenholz. 48 x 37 cm

€ 80 000 – 100 000

\$ 95 000 – 120 000

Provenance *Provenienz*

With Jacques Leegenhoek, Paris, 1984.

Literature *Literatur*

Corinna Peuckert, in: Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*, Cologne 1993, pp. 45-7, no. 18, reproduced.

Rogier van der Weyden's oeuvre reveals the master as the most inventive early Netherlandish painter in the 15th century, creating works of art which served as for decades onwards by his workshop and followers. Among his creations the *Virgo lactans* or Nursing Madonna turns out to have been one of the most popular themes used for private devotion, sometimes associated with a donor portrait in the format of a diptych.

The present panel is a fine example of a pictorial type highly appreciated on the art market in Bruges and Brussels. The various surviving versions of this beloved image single out from each other by their style, setting, ornaments and technique. According to the price paid by the patron the figures were either set in a prestigious surrounding, before a landscape or just simply in front of a monochrome background.

In Bruges such examples can be found among others by the Master of the Legend of Saint Ursula where the Virgin appears crowned in heaven before a gold ground (Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum; Worcester, Art Museum) in the circle of Gerard David (Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. no. 3049) by Adriaen Isenbrant and Ambrosius Benson, or even on a manuscript painting from the Ghent-Bruges school (Sale Romantic Agony, Brussels, 14 June 2008, lot 951).

At the end of the 15th and early 16th centuries in Brussels – home town of Van der Weyden – painters were all working under his strong stylistic influence. Among them were the Master of the Embroidered Foliage and the Master of the Legend of Saint Catherine. The National Museum in Stockholm houses *A Virgin nursing the Child holding an apple* (inv. no. NM 6179) which has been attributed to the latter. Compared with the present composition it shows a clear stylistic relationship. But while the Swedish panel belongs to the 15th century gothic style, the present painting bears witness to the 16th century style with its much more realistic treatment of the landscape, the in-depth perspective and its painting technique using white lead in modelling the figures.



Apart from the presence of a landscape the Marian icon fits perfectly into the original Rogierian tradition. The Virgin and Infant Christ are depicted in a close-up view in front of a hilly landscape near a village with a medieval castle at the far distance. A small river meanders parallel between the hamlet and the group. Her head slightly inclined to the left, the Virgin Mary prepares to nurse the Child with Her left hand while holding Him in Her lap with the other. She sits before a low stone wall covered with foliage. The Child's left hand is raised while the right holds a small apple and both Mary and Jesus have a halo around their heads. She wears a cloak and a red overdress lined with grey fur. Her armlets are of gold brocade with golden buttons at the wrists. It bears no doubt that the Brussels art market would have indeed appreciated such a blend of spiritual power and motherly imagery set in nature's peaceful backdrop, to adorn one's private home.

Rogier van der Weyden war einer der erfindungsreichsten Maler der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts. Er schuf Bildthemen, die jahrzehntelang von seiner Werkstatt und später von seinen Nachfolgern verwendet wurden. Von all seinen Schöpfungen erwies sich die Darstellung der „Maria Lactans“, der „Stillenden Madonna“ als eine der beliebtesten. Sie war vor allem für die häusliche Andacht gefragt und wurde gelegentlich auch mit einem Stifterporträt als Diptychon verlangt.

Die vorliegende Tafel ist ein schönes Beispiel für einen Bildtypus, der auf dem Kunstmarkt in Brügge und Brüssel sehr geschätzt wurde. Die verschiedenen überlieferten Versionen dieses be- und geliebten Bildes unterscheiden sich in Stil, Fassung, Ornamente und Technik voneinander. Je nach dem Preis, den der Auftraggeber zu bezahlen bereit war, wurden die Figuren entweder in einer repräsentativen Umgebung, vor einer Landschaft oder einfach nur vor einem monochromen Hintergrund dargestellt.

In Brügge finden sich solche Beispiele u.a. beim „Meister der Ursula Legende“, wo die Jungfrau Maria im Himmel vor einem Goldgrund gekrönt erscheint (vgl. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum; Worcester, Art Museum), im Gerard-David-Kreis (vgl. Madrid, Museo Lázaro Galdiano, Inv.-Nr. 3049), von Adriaen Isenbrant und Ambrosius Benson, oder gar auf einem Manuskriptbild aus der Gent-Brügger Schule (vgl. Brüssel, Auktion Romantic Agony 14.6.2008, Lot 951).

Am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts arbeiteten in Brüssel, der Heimatstadt van der Weydens, verschiedene Maler noch unter seinem Einfluss. Darunter der „Meister der Blattstickerei“ oder der „Meister der Legende der Heiligen Katharina“. Das Nationalmuseum in Stockholm beherbergt eine „Maria Lactans“ (Inv.-Nr. NM 6179), die diesem namentlich nicht bekannten Meister zugeschrieben wird. Kompositorisch ist das Stockholmer Bild mit der vorliegenden Tafel vergleichbar und führte zu einer Zuschreibung unseres Bildes an den „Meister der Katharinen-Legende“ (E. Mai, op. cit.). Allerdings entspricht die Auffassung der Landschaft bei dem Katharinen-Meister richtigerweise noch dem gotischen Stil des 15. Jahrhunderts. Das Lempertz-Bild hingegen, mit seiner realistischeren Behandlung der Natur, der tiefen Perspektive und der Maltechnik, bei der die Figuren mit Bleiweiß modelliert wurden, ist als ein eindeutiges Werk des frühen 16. Jahrhunderts zu erkennen.

Abgesehen von der Landschaftsdarstellung fügt sich das Marienbild perfekt in die ursprüngliche Tradition des Vorbilds van der Weydens ein. Die Jungfrau Maria und das Christuskind sind in Nahansicht vor einer Hügellandschaft in der Nähe eines Dorfes dargestellt. In der Ferne ragt eine mittelalterliche Burg zwischen den Bäumen heraus. Ein kleiner Fluss schlängelt sich parallel zwischen dem Weiler und der Figurengruppe. Mit dem leicht nach links geneigten Kopf bereitet sich Maria darauf vor, das Kind mit der linken Hand zu stillen, während sie es mit der anderen Hand auf ihrem Schoß hält. Sie sitzt vor einer niedrigen, mit Laub bedeckten Steinmauer. Die linke Hand des Kindes ist erhoben, während die rechte einen kleinen Apfel hält. Ein Strahlenkranz hebt beide Figuren hervor. Maria trägt einen blauen Umhang und ein rotes, mit Pelz unterfüttertes Überkleid, die Ärmel aus Goldbrokat haben goldene Knöpfe an den Handgelenken. Auf dem Brüsseler Kunstmarkt des frühen 16. Jahrhunderts waren solche Bilder mit einer derartigen Mischung von geistiger Kraft und mütterlicher Liebe, eingebettet in eine friedliche Natur, für die private Andacht sehr geschätzt.

MONOGRAMMIST H.S.

Active probably 1520-1530 in Saxony

7 SAINT CATHERINE

Oil on panel. 41 x 25 cm

MONOGRAMMIST H.S.

Wohl ca. 1520-1530 in Sachsen tätig

DIE HEILIGE KATHARINA

Öl auf Holz. 41 x 25 cm

€ 40 000 – 50 000

\$ 50 000 – 60 000

Provenance *Provenienz*

Anonymous sale, Neumeister, Munich, December (?) 1984;

With Volker Westphal, Berlin, February 1995.

Literature *Literatur*

Andreas Büttner, in Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*, Cologne 1993, p. 48-49, no. 19, reproduced.

The present small panel of the as yet unidentified master shows Saint Catherine of Alexandria in front of a broad landscape. Her courtly attire, precious jewellery and her attributes, the broken wheel and executioner's sword in her left hand, identify her as the daughter of a king, who died a martyr's death because of her faith. Here the saint stands in front of a dark curtain revealing on the left-hand side a view over a mountain landscape with a stretch of water at sunset.

In terms of style and content, the work clearly references the images by Lucas Cranach the Elder (1472-1553), who ran a large workshop. Many painters parted from the workshop over time to work independently, influenced by his style, and the present painting can be assigned to this circle of students or former workshop assistants.

Die uns vorliegende kleine Tafel des bislang noch nicht identifizierten Meisters, zeigt die heilige Katharina von Alexandria vor weiter Landschaft. Ihre höfische Kleidung, ihr kostbarer Schmuck sowie ihre Attribute, das gebrochene Rad und das Richtschwert in ihrer linken Hand, kennzeichnen die Dargestellte als Königstochter, welche aufgrund ihres Glaubens den Märtyrertod starb. Die Heilige steht hier vor einem dunklen Vorhang, der auf der linken Seite den Blick in eine Berglandschaft mit einem Gewässer bei Sonnenuntergang freigibt.

Stilistisch und inhaltlich geht das Werk eindeutig auf die Darstellungen Lucas Cranachs d. Ä. (1472-1553) zurück, der einen großen Werkstattbetrieb führte, aus dem sich im Laufe der Zeit viele Maler lösten und beeinflusst von dessen Stil selbstständig arbeiteten. In diesen Kreis seiner Schüler oder ehemaligen Werkstattmitarbeiter lässt sich das uns vorliegende Gemälde einordnen.



MARINUS VAN REYMERSWALE

1490/95 Reimerswaal – 1546/56 Goes

8 THE MONEY-LENDER
Oil on panel. 80,5 x 54,5 cm

MARINUS VAN REYMERSWALE

1490/95 Reimerswaal – 1546/56 Goes

DER GELDVERLEIHER
Öl auf Holz. 80,5 x 54,5 cm

€ 200 000 – 300 000
\$ 240 000 – 360 000

Provenance *Provenienz*
With Adam Williams / Newhouse Galleries, New York.

Literature *Literatur*
Peter Van der Coelen and Friso Lammertse (eds.): *De ontdekking van het dagelijks leven van Bosch tot Bruegel*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, exhib. cat. Rotterdam 2015, p.112, fig. 106;
About the artist cf. Max J. Friedländer: *Die altniederländische Malerei*, vol. XII, Leiden 1935, pp. 69-76.

Marinus van Reymerswale was an enigmatic artist in more ways than one. Securely attributed works of his hand are just as scarce as biographical details of his life. We know only that he was born around 1490 in Reimerswaal in the province of Zeeland; in 1504 he was enrolled as a “poor student” at the University of Leuven and in 1509 he stayed in Antwerp with Quinten Massys. Marinus is then documented as a painter and cartographer in Reimerswaal, his birthplace, in 1531 and later around 1540 he moved to Goes, where he died in 1556 at the latest.

In 1604, Karel van Mander wrote in his *schilder-boeck* that many works by Reymerswale were to be seen in Zeeland and mentioned one with the title *A Customs Officer in his Office*. Works such as these are still considered the main domain of the painter to this day. For apart from his famous *Saint Jerome in His Study*, two small panels with depictions of the Virgin, and *The Calling of Saint Matthew*, Reymerswale only ever painted interior scenes showing customs officers, tax collectors and money changers conducting their dubious business.

Van Reymerswale became acquainted with the genre, the so called *Kontorbild*, during his time with Quinten Massys. However, the persistence and exclusivity with which he pursued this particular subject and the grotesque bitterness with which he imbued his protagonists speak of an entirely different language to that of his predecessor. Marinus mocks “the greed and stinginess, the bureaucratic stubbornness and the harsh relentlessness of counting and weighing money” (Friedländer, op. cit.). In doing so, he distances himself from the classical genre painting, which is concerned with the real-life activities of contemporary people. The figures he depicts, on the other hand, wear strangely old-fashioned costumes and bizarre headgear that appear almost timeless – probably with the aim of unmasking the true nature of the hated professions of usurers and tax collectors. The grotesque forms of his figures’ faces and their grimacing features also characterize his protagonists as malicious and deceitful. Van Reymerswale was an angry painter. Or was he just trying to warn us?

Although Antwerp can be regarded as Marinus van Reymerswale’s spiritual home, his seclusion in the confines of the Dutch provinces appears to have benefited the originality of his works. Apart from the inspiration provided by Massys, his idiosyncratic paintings can be viewed in a more general context somewhere between those of Hieronymus Bosch and Pieter Brueghel



the Elder. Avarice and greed also played an important role in these painters' works. Moralizing themes such as these were already being reflected upon in the late 15th and early

16th century in literary works such as Sebastian Brant's Ship of Fools or in the popularity of paintings illustrating biblical quotations, which the Dutch painters hid and encoded, but always consciously incorporated into their works. The deadly sin of greed, or avaritia, was one expanded upon not only by artists, but also by philosophers such as Erasmus of Rotterdam and other Humanists. In art, this subject is often closely connected to the vanitas motif, which later became an independent genre. In the paintings of Marinus van Reymerswale, the idea of the futility and the transience of worldly goods is also subtly but unmistakably referred to in small, seemingly random, objects – for example, the extinguished candle or the oval wooden box full of crumpled papers.

This painter's oeuvre is characterized by numerous repetitions of the same motifs. The well-known scholar of van Reymerswale's works, Agri Mackor, has attributed alone 19 versions of Saint Jerome in His Study to the artist. However, the expert has confirmed that only one version of the present composition is known to him. Mackor was able to study this painting in person in the late 1980s when it was in the possession of Newhouse art dealers in New York. In doing so, he recognised the similarity between this work and the composition of the money changer in Albrecht Dürer's woodcut *The Presentation of the Virgin* (Ill. 1). The print formed part of his cycle of 19 works on the Life of the Virgin, which was first published in 1511 and reprinted several times in the following years.

The inscriptions in this work suggest that the figure depicted is a *Waerdere*, an appraiser. In Marinus' time, immovable goods were valued by independent appraisers in order to determine direct taxes on them.

We would like to thank Dr Agri Mackor for kindly providing information to assist in cataloguing this lot.

Er ist in mehrfacher Hinsicht ein enigmatischer Künstler. Ebenso spärlich wie die biographischen Informationen über Marinus van Reymerswale sind auch gesicherte Überlieferungen zu seinem malerischen Werk.

Geboren wurde er um 1490 in Reimerswaal in der Provinz Zeeland; 1504 ist er als „armer Student“ an der Universität Löwen eingeschrieben; 1509 weilt er in Antwerpen und hat Kontakt zu Quinten Massys. 1531 wird Marinus in seiner Geburtsstadt Reimerswaal als Maler und Kartograph erwähnt; um 1540 zieht er nach Goes, wo er spätestens 1556 stirbt und eine Witwe hinterlässt.

Karel van Mander schreibt 1604 in seinem „schilder-boeck“, dass es in Zeeland viele Werke von Reymerswale zu sehen gäbe und erwähnt dabei eines mit seinem Titel: „Ein Zöllner in seinem Kontor“. Damit beschreibt er den Bildtypus, der bis heute als die eigentliche Domäne dieses Künstlers gilt. Denn abgesehen von seinem berühmten „Hieronymus im Gehäus“, zwei kleineren Madonnentafeln und einer „Berufung des Apostels Matthäus“ sind von Reymerswale ausschließlich Interieurs überliefert, in denen Zöllner, Steuereintnehmer oder Geldwechsler ihr fragwürdiges Gewerbe treiben.

Diese so eifrig verfolgte Bildgattung, das sogenannte „Kontorbild“, hat van Reymerswale bei Quinten Massys gesehen. Doch die Beharrlichkeit und Aus-

schließlichkeit, mit der er das Sujet bearbeitet, das fratzenhaft Gallige seiner Protagonisten, sprechen eine andere Sprache als die seines Antwerpener Vorbilds. Marinus verspottet „die Geldgier und den Geiz, die bürokratische Verbohrtheit und die harte Unerbittlichkeit des Zählens und Wägens von Geld“ (Friedländer). Dabei entfernt er sich von dem klassischen Genrebild mit seinem Interesse am realen Leben und Treiben zeitgenössischer Personen. Sein Bildpersonal hingegen trägt seltsam altertümliche, aus der Zeit gefallene Kostüme und bizarre Kopfbedeckungen – wohl mit dem Ziel, das Wesen der verhassten Berufe von Wucherern und Steuereintnehmern zu entlarven. Auch die grotesken Kopfbildungen und ihr grimassierender Ausdruck zeichnen sie als böseartig und arglistig aus. Van Reymerswale ist ein zorniger Maler. Oder nur ein Warner?

Obwohl Antwerpen als seine geistige Heimat anzusehen ist, scheint doch die Zurückgezogenheit in der Enge der Provinz der Originalität seiner Werke geradezu zum Vorteil gereicht zu haben. Abgesehen von dem Vorbild Massys' ist van Reymerswales eigenwilliges Werk in dem allgemeineren Kontext zu sehen, der zwischen Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel d. Ä. anzusiedeln ist. Geiz und Habgier spielen auch in den Bildern dieser Maler eine Rolle. Die Aktualität solcher moralisierenden Themen schlägt sich zum Ende des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts auch in literarischen Texten wie Sebastian Brants „Narrenschiff“ oder in der Beliebtheit von Bibelzitate nieder, die die niederländischen Maler versteckt und verschlüsselt, aber immer mit Absicht in ihre Bilder eingebaut haben. Die Habgier, die sogenannte „Avaritia“ ist eine der Todsünden, die die Künstler, aber auch Philosophen wie Erasmus von Rotterdam und andere Humanisten, oft thematisiert haben. Eng damit verbunden ist in der Malerei das Vanitas-Motiv, das jetzt zu einer eigenen Bildgattung avancierte. Auch in den Bildern von Marinus van Reymerswale taucht der Gedanke an die Vergänglichkeit und Vergänglichkeit der weltlichen Güter in kleinen, beiläufig erscheinenden Gegenständen auf – z. B. in der ausgelöschten Kerze oder der ovalen Holzschachtel mit ihren zerknitterten Papieren.



Ill. 1: Albrecht Dürer, The Presentation of the Virgin in the Temple, Woodcut, Washington, The National Gallery of Art

Das Oeuvre von Marinus van Reymerswale ist durch zahlreiche Wiederholungen gekennzeichnet. Allein von seinem Bild „Hieronymus im Gehäus“ gibt es 19 Versionen, die Adri Mackor als eigenhändig anerkennt. Unser Bild ist hingegen nur in dieser einzigen Version bekannt. Mackor hat das Gemälde im Original studieren können, als es sich in den späten 1980er Jahren in der Kunsthandlung Newhouse in New York befand. Dabei erkannte er den direkten Zusammenhang der Komposition mit dem Geldwechsler aus Dürers Holzschnitt „Tempelgang Mariens“. Dieses druckgraphische Blatt gehört zu dem Zyklus von 19 Stichen Albrecht Dürers mit dem Titel „Marienleben“, der 1511 in Buchform erschien und im Laufe der folgenden Jahre weitere Auflagen erfuhr. Am Tempelgang von Dürers Komposition sitzt ein Geldwechsler, der Marinus zu diesem Gemälde inspirierte.

Die Inschriften auf dem Gemälde lassen vermuten, dass es sich allerdings um einen „Waerdere“, einen Schätzer handelt. Auch dieser scheint kein beliebter Zeitgenosse gewesen zu sein. Zu Marinus' Zeiten wurden unbewegliche Güter von außen, von bestellten Schätzern bewertet, um die direkten Steuern auf sie zu bestimmen.

Wir danken Dr. Adri Mackor für freundliche Auskünfte.

Das Gemälde wird angefragt als Leihgabe für die Ausstellung „Dürer war hier. Eine Reise wird Legende“ vom 18. Juli bis 24. Oktober im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen.

SEBASTIAAN VRANCX

1573 Antwerp – 1647 Antwerp

9 THE FEEDING OF THE HUNGRY

Oil on panel, mounted on another panel and parquetted. 64.5 x 48.5 cm

SEBASTIAAN VRANCX

1573 Antwerpen – 1647 Antwerpen

DIE SPEISUNG DER HUNGRIGEN

Öl auf Holz, auf Holz aufgezogen (parkettiert). 64,5 x 48,5 cm

€ 60 000 – 80 000

\$ 70 000 – 95 000

Certificate *Gutachten*

The auction catalogue of Sotheby-Maak van Way, Amsterdam 1977, mentions a now lost copy of an expertise by Dr Eduard Plietzsch from 1947 and an expertise by Dr Walther Bernt from 1963.

Provenance *Provenienz*

With Julius Böhler, Munich;

Dr Lutz, Berlin;

Dr Hans Wetzlar, Amsterdam;

His deceased sale, Sotheby-Mak van Waay, Amsterdam, 9 June 1977, lot 69.

Exhibitions *Ausstellungen*

Keuze uit de verzameling Dr. H. A. Wetzlar, Laren, Singer Museum, 14 December 1968-26 January 1969, no. 32 (reproduced in the catalogue plate 7).

Literature *Literatur*

Friedrich Winkler: Der unbekannte Sebastian Vrancx, in: *Pantheon*, XXII (1964), pp. 322-34, reproduced;

Suyin Scheid, in: Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*, Cologne 1993, pp. 264 -266, no. 104, reproduced.



The present painting illustrates the Feeding of the Hungry, the first of Seven Christian Works of Mercy. Six of these works are based on the teachings of Jesus handed down in the Gospel of St. Matthew (Mt 25:34-46), while the seventh is a supplement from the apocryphal book of Tobit (Tob. 1:17). In the foreground of this panel, several beggars are depicted as if on a stage, beginning on the left with a raggedly dressed boy between the high bases of two columns. Next to him, we see a young woman leading her blind father and finally a mother with her children being presented loaves of bread by a richly dressed couple in front of the entrance to a magnificent palace.

The scene is placed in a setting of magnificent, immaculate Renaissance architecture, which contrasts sharply with the poor figures in the foreground. Between the strongly foreshortened palace facade on the right-hand side of the picture and columns on the left, joined by a classical entablature, the view looks onto a spacious square. There, the eye is drawn to a three-storey palace with open arcades on the first floor. To one side of this central axis, our view is guided towards the background on the right, upon the facade of a domed church and a bell tower as a point de vue.

This panel belongs to a cycle of individual depictions of all the works of mercy, which Vrancx and his workshop may have executed several times and which always included a classical architectural background. Other panels of the same size can be found in the museum in Springfield, Massachusetts, and in the Stichting Nederlands Kunstbezit, among others. In contrast, a painting by Vrancx dated 1608 in the collection of the Niedersächsisches Landesmuseum in Hanover shows all seven works of mercy on one panel.

In his home town of Antwerp Sebastiaan Vrancx was a student of Adam van Noordt, who also taught Peter Paul Rubens and Jacob Jordaens. After a stay in Rome from 1596 to 1600/1, Vrancx settled again in Antwerp, where he was accepted into the Guild of St. Luke and elected Dean of the Guild in 1612. In addition, he held numerous other offices with the rifle guilds, rhetoric societies, etc., which made him an important figure in Antwerp's artistic and social life.

Vrancx was one of the first artists to specialise in depicting raids, battles and cavalry fights, and he is regarded as one of the pioneers of these genres in the southern Netherlands. He also painted views of garden parties and elegant company, as well as landscape paintings. At the same time, the extremely versatile artist was appreciated as a figure painter and added figures to works by Jan Brueghel the Elder and Joos de Momper, among others. Karel van Mander praised Vrancx, who was only 31 years old at the time, in his *Het schilder-boeck*, published in 1604, especially for his depictions of landscapes, horses and figures ("eer aerdigh in Landtschap, Peerdekens, en beeldekens").

Das vorliegende Gemälde illustriert mit der „Speisung der Hungrigen“ das erste der sieben christlichen Werke der Barmherzigkeit. Sechs dieser Werke beruhen auf einem im Matthäusevangelium überlieferten Jesuswort (Mt 25,34-46), während das siebte eine Ergänzung aus dem apokryphen Buch Tobit darstellt (Tob. 1,17). Bühnenartig sind im Vordergrund unserer Holztafel mehrere Bettler wiedergegeben, links beginnend mit einem zerlumpten Jungen zwischen den hohen Postamenten zweier Säulen. Daneben führt eine junge Frau ihren blinden Vater und schließlich erhalten eine Mutter und ihre Kinder von einem reich gekleideten Paar vor dem Eingang eines prächtigen Palasts Brote überreicht.

Eingefügt ist diese Darstellung in eine prachtvolle, makellose Renaissancearchitektur, die in scharfem Kontrast zu den ärmlichen Figuren des Vordergrunds steht. Zwischen der in starker perspektivischer Verkürzung dargestellten Palastfassade am rechten Bildrand und den von einem klassischen Gebälk zusammengefassten Säulen auf der linken Seite geht der Blick zunächst auf eine weiträumige Platzanlage. Dort springt vor allem ein dreigeschossiger Palast mit offenen Arkadengängen im Erdgeschoss ins Auge. Leicht versetzt zur Mittelachse wird der Blick auf der rechten Seite weiter in den Hintergrund gezogen und trifft schließlich auf die Fassade einer Kuppelkirche und einen Glockenturm als „point de vue“.

Unsere Tafel gehört zu einem Zyklus von Einzeldarstellungen aller Werke der Barmherzigkeit, die Vrancx und seine Werkstatt mehrfach ausgeführt haben dürften und stets mit einem klassischen Architekturhintergrund verbunden waren. Weitere, gleich große Tafeln befinden sich u.a. im Museum in Springfield, Massachusetts, und in der Stichting Nederlands Kunstbezit. Ein 1608 datiertes Gemälde von Vrancx in der Sammlung des Niedersächsischen Landesmuseums Hannover zeigt hingegen alle sieben Werke der Barmherzigkeit auf einer Tafel.

Sebastiaan Vrancx war in seiner Geburtsstadt Antwerpen Schüler von Adam van Noordt, bei dem auch Rubens und Jacob Jordaens in die Lehre gingen. Nach einem Rom-Aufenthalt von 1596 bis 1600/01 ließ sich Vrancx wieder in Antwerpen nieder, wo er in die Lukasgilde aufgenommen und 1612 zu deren Dekan gewählt wurde. Darüber hinaus bekleidete er zahlreiche weitere Ämter in Schützengilden, Rhetorikgesellschaften etc., die ihn zu einer wichtigen Figur im künstlerischen und sozialen Umfeld Antwerpens machten.

Als einer der ersten Künstler spezialisierte sich Vrancx auf die Wiedergabe von Überfällen, Schlachten und Reitergefechten, als deren Wegbereiter in der Malerei der südlichen Niederlanden er gilt. Darüber hinaus schuf er Ansichten von Gartenfesten und galanten Gesellschaften sowie reine Landschaftsgemälde. Zugleich war der äußerst vielseitige Künstler als Figurenmaler geschätzt und fügte u.a. in Werke von Jan Brueghel d. Ä. und Joos de Momper Staffagefiguren ein. Karel van Mander rühmte den damals erst 31-jährigen Vrancx in seinem 1604 erschienenen „Het schilder-boeck“ insbesondere für seine Darstellung von Landschaften, Pferden und Figuren („eer aerdigh in Landtschap, Peerdekens, en beeldekens“).

OSIAS BEERT THE ELDER

c. 1580 Antwerp – 1623 Antwerp

10 STILL LIFE OF SWEETS ON A PEWTER PLATE AND A FAÇON DE VENISE WINEGLASS, ON A WOODEN LEDGE

Oil on panel. 25 x 35.5 cm

OSIAS BEERT DER ÄLTERE

ca. 1580 Antwerpen – 1623 Antwerpen

STILLEBEN MIT EINEM WEINGLAS
À LA FAÇON DE VENISE SOWIE
EINEM ZINNTELLER MIT
KANDIERTEN FRÜCHTEN

Öl auf Kupfer. 25 x 35,5 cm

€ 60 000 – 80 000

\$ 70 000 – 95 000

Provenance *Provenienz*

With P. de Boer, Amsterdam, 1968 -1969;

Private collection, Paris, 1983;

With Galerie Sanct Lucas, Vienna, 1996 -1997 (exhibited at TEFAF, Maastricht, March 1996 and 1997);

With Derek Johns, London, 1997-1998 (exhibited at Salon des Beaux-Arts, Paris, September 1997, with illustr. in cat. p. 76. and exhibited at TEFAF, Maastricht, March 1998);

Anonymous sale, Sotheby's, New York, 28 January 1999, lot 312;

With Galerie Edel, Cologne, 2002 (exhibited at TEFAF, Maastricht, March 2002, with illustr. in cat. p. 84).

Exhibitions *Ausstellungen*

Un cabinet imaginaire. Natures mortes et vanités du XVIIème siècle, Vic-sur-Seille, Musée départemental Georges de La Tour, 10 May – 4 September 2005.

Literature *Literatur*

Edith Greindl: Les peintres flamands de la nature morte au XVIIe siècle, 1983, p. 188, fig. 28;

Gabriel Diss and Laurent Turnherr (eds.): Un cabinet imaginaire. Natures mortes et vanités du XVIIème siècle: biographie des peintres de l'exposition, Musée départemental Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, exh. cat., Bremen 2005, p. 12-13.



“This is an excellent example of the work of Osias Beert I”, wrote Fred G. Meijer in October 2020 in a short statement about the present still life, dating it around 1610. Alongside Jan Brueghel the Elder (1568-1625) and Ambrosius Bosschaert the Elder (1573-1621), Osias Beert is one of the leading still life painters of the early 17th century, who decisively influenced the development of this genre. Only a few of his works are signed and none are known to be dated.

As so often with this genre, the present still life with a wine glass à la façon de venise and a pewter plate with candied fruit can be seen as an opportunity for social representation, a symbol of the commissioning party’s cultivated way of life, affluence and their social status. Among the early sweet goods that were consumed in medieval Europe were fruits candied in sugar, usually served at the end of a meal. They were in no means an everyday dish, but rather served as demonstration of refinement practiced at the time by the upper class. The accompanying dinnerware in the form of a pewter plate and a fine Venetian wine glass, suitably matched to the delights offered here, are also a sign of opulence and splendour. Sweet goods, in the form of candied fruits here, symbolise abandonment to desire and lust and thus admonish the viewer to remain modest. Even the wine glass refers to earthly pleasures.

Despite their sometimes rich content, Osias Beert’s still lifes are always characterised by a pronounced clarity and balance in their composition. The warm colouring and the staging of the objects in front of a dark background on a tabletop are also characteristics of his works.

Paintings by Osias Beert can be found in private and public collections including the Rijksmuseum in Amsterdam, in the Gemäldegalerie in Berlin, in the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussels, the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne, the Museo Nacional del Prado in Madrid, the Musée du Louvre in Paris and the National Gallery of Art in Washington.

The present painting is registered with the RKD, The Hague, as an authentic piece by Osias Beert as no. 59323.

We are grateful to Dr Fred G. Meijer for his confirmation of the authenticity on the basis of high resolution photographs.

„This is an excellent example of the work of Osias Beert I“, schreibt Fred Meijer im Oktober 2020 in einer kurzen Stellungnahme zu dem uns vorliegenden Stillleben, welches er in die Zeit um 1610 datiert. Osias Beert ist neben Jan Brueghel d. Ä. (1568-1625) und Ambrosius Bosschaert d. Ä. (1573-1621) einer der bedeutendsten Stilllebenmaler des frühen 17. Jahrhunderts, der die Entwicklung dieses Genres maßgeblich geprägt hat. Nur wenige seiner Werke sind signiert, keines datiert.

Das uns vorliegende Stillleben mit einem Weinglas à la façon de Venise sowie einem Zinnteller mit kandierten Früchten zeigt sich, wie so häufig bei diesem Genre, als Gelegenheit gesellschaftlicher Repräsentation, Zeichen kultivierter Lebensart, Wohlstand und sozialer Stellung seines Auftraggebers. Zu den frühen Süßwaren, die bereits im mittelalterlichen Europa verzehrt wurden, gehörten auch in Zucker kandierte Früchte, die üblicherweise am Ende einer Mahlzeit gereicht wurden. Dabei handelt es sich keineswegs um eine Alltagsspeise, sondern sie demonstrieren den damals betriebenen Delikatessenkult der Oberschicht. Auch das dazugehörige, den lukullischen Genüssen würdige Essgeschirr in Form eines Zinntellers und eines feinen venezianischen Weinglases sind ein Zeichen von Opulenz und Prunk. Süßigkeiten, hier in Form von kandierten Früchten, symbolisieren die Hingabe an die Begierden und die Wollust und mahnen den Betrachter somit zur Bescheidenheit. Auch das Weinglas nimmt Bezug auf die irdischen Freuden.

Die Stillleben Osias Beerts d. Ä. sind trotz ihrer teils inhaltlichen Fülle immer von einer ausgesprochenen Klarheit und Ausgewogenheit ihrer Komposition gekennzeichnet. Auch das warme Kolorit und die Inszenierung der Objekte vor dunklem Hintergrund auf einer Tischplatte sind typische Charakteristika seiner Werke.

Gemälde von Osias Beert befinden sich in privaten und öffentlichen Sammlungen, unter anderem im Rijksmuseum in Amsterdam, in der Gemäldegalerie in Berlin, im Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brüssel, im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, im Museo Nacional del Prado in Madrid, im Musée du Louvre in Paris sowie in der National Gallery of Art in Washington.

Unser Gemälde ist im RKD, Den Haag, als ein eigenhändiges Werk Osias Beerts unter der Nr. 59323 registriert.

Wir danken Dr. Fred G. Meijer für die Bestätigung der Authentizität anhand hochauflösender Fotografien.

GEORGES DE LA TOUR

1593 Vic-sur-Seille – 1652 Lunéville

11 A GIRL BLOWING ON A BRAZIER (LA FILLETTE AU BRAISIER)

Indistinctly signed upper right: ... a Tour

Oil on canvas. 76 x 55 cm (enlarged at the top with a 7 cm strip)

GEORGES DE LA TOUR

1593 Vic-sur-Seille – 1652 Lunéville

MÄDCHEN, IN EIN KOHLEBECKEN
BLASEND (LA FILLETTE AU
BRAISIER)

Undeutlich signiert oben rechts: ... a Tour

Öl auf Leinwand. 76 x 55 cm (oben 7 cm
angefügt)

€ 3 000 000 – 4 000 000

\$ 3 500 000 – 3 800 000

An export license for this lot will be granted.

Provenance *Provenienz*

Discovered in Toulouse, c. 1940;

Art market, Nice;

Acquired by Jean Néger, Paris, c. 1947;

By whom anonymously sold, Sotheby's, London, 26 June 1957, lot 60, for £2,500 to Johnson. –

Anonymous sale, Sotheby's, London, 10 July 1968, lot 47, for £25,000 to Spencer Samuels;

With Spencer Samuels, New York;

Fletcher Jones (died 1972);

By whose Estate sold, Christie's, London, 28 November 1975, lot 82, for £17,850.

Exhibitions *Ausstellungen*

Chefs-d'œuvre de l'Art Alsacien et Lorrain, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1 October–30 November 1948, no. 490;

Cent Portraits des Femmes du XVe siècle à nos jours, Paris, Galerie Charpentier, 1950, no. 32;

La Peinture en Espagne et en France autour du Caravaggisme, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 1955, no. 102;

Fem Sekler Fransk Konst. Miniaturer, målningar, teckningar, 1400–1900, Stockholm, Nationalmuseum, 15 August–9 November 1958, no. 34;

Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei, Berne, Kunstmuseum, 1 February – 31 March 1959, no. 45;

London, Courtauld Institute Galleries, 1972, on loan following cleaning;

Kunsthalle Bremen, on loan 1976–1980;

Georges de La Tour, Paris, Grand Palais, 3 October 1997 – 26 January 1998, no. 59;

Georges de La Tour, Vic-sur-Seille, Musée départemental, on loan, 2003–2004;

Poussin, Watteau, Chardin, David.... Peintures françaises dans les collections allemandes XVIIe – XVIIIe siècles, Paris, Grand Palais, 18 April – 31 July 2005, no. 78;

Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard.... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Munich, Haus der Kunst, 5 October 2005 – 8 January 2006;

Poussin, Lorrain, Watteau, Fragonard.... Französische Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts aus deutschen Sammlungen, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 3 February – 30 April 2006;

Georges de La Tour 1593–1652, Madrid, Museo Nacional del Prado, 23 February – 12 June 2012, no. 30.



Literature *Literatur*

Georges Isarlo: À la Sorbonne. Georges de La Tour, in: *Arts*, 4 July 1947, pp. 1, 4;

François-Georges Pariset: Georges de La Tour. Paris 1948, p. 267, reproduced plate 40;

Hans Haug (ed.): *Chefs-d'œuvre de l'Art Alsacien et Lorrain*, Paris, Musée des Arts Décoratifs, exhib. cat., Paris 1948, no. 490, reproduced plate 142;

Marcel Arland and Anna Marsan: Georges de La Tour. Paris 1953, no. 20, reproduced figs. 20a-b;

Gilberte Martin-Méry (ed.): *La Peinture en Espagne et en France autour du Caravaggisme*, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, exhib. cat., Bordeaux 1955, no. 102;

Pontus Grate and Per Bjurström (eds.): *Fem Sekler Fransk Konst. Miniaturer, målningar, teckningar, 1400-1900*, Stockholm, Nationalmuseum, exhib. cat., Stockholm 1958, no. 34;

Boris Lossky (ed.): *Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei*, Kunstmuseum Museum, exhib. cat., Bern 1959, no. 45;

Hidemichi Tanaka: *L'Œuvre de Georges de La Tour*. Doctoral diss., Strasbourg 1959, p. 83;

Georges Isarlo: À l'exposition de l'Orangerie. Georges de La Tour, peintres de mœurs et de clandestinités, in: *Combat-Art*. no. 141, 1972, p. 10;

Benedict Nicolson and Christopher Wright: Georges de La Tour et la Grande Bretagne, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1972, p. 136;

Hidemichi Tanaka: *L'œuvre de Georges de La Tour*. Tokyo 1972, p. xxv, no. 13;

Pierre Rosenberg and Jacques Thuillier (eds.): Georges de La Tour, Paris, Orangerie des Tuileries, exhib. cat., Paris 1972, p. 259, under no. 58;

Jacques Thuillier: Georges de La Tour. Milan 1973, p. 97, no. 59, reproduced p. 96;

Pierre Rosenberg and François Macé de L'Épinay: Georges de La Tour. Fribourg 1973, p. 176, no. 54, reproduced;

François Solesmes: Georges de La Tour. Lausanne 1973, p. 156, reproduced p. 105;

Benedict Nicolson and Christopher Wright: Georges de La Tour. Oxford 1974, pp. 14, 50-1, 54, 200, cat. no. 66, reproduced figs. 61 and 113;

Benedict Nicolson: *The International Caravaggesque Movement*. Oxford 1979, p. 65;

Hidemichi Tanaka: Problème de l'école de Georges de La Tour. À propos d'une nouvelle 'Fille au braisier', in: *Art History*, Tokyo 1979, reproduced fig. 2;

Victor Stoichita: Georges de La Tour. Budapest 1980, reproduced plate 45;

T. Bajoy: *De La Tour*. Paris 1985, p. 95;

Benedict Nicolson and Luisa Vertova: *Caravaggism in Europe*. Turin 1989, vol. I, p. 135, reproduced vol. II, fig. 917;

Marina Mojana: Georges de La Tour. Paris 1992, no. 41, reproduced;

Jacques Thuillier: Georges de La Tour. Paris 1992, p. 294, no. 73, reproduced (and in expanded reprint of 1997);

Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*. Cologne 1993, pp. 153-155, no. 61, reproduced;

Francine Roze: Présentation d'une œuvre nouvelle du Musée historique lorrain. Saint Jérôme lisant, in: *Actes du colloque de Vic-sur-Seille 9-11 septembre 1993*, Vic-sur-Seille 1994, p. 115;

Christopher Wright: *The Masters of Candlelight. An Anthology of Great Masters Including Georges de La Tour, Godfried Schalcken, Joseph Wright of Derby*, Landshut 1995, no. 40;

Jean-Claude Le Floch: *La Tour. Le clair et l'obscur*, Paris 1995, p. 46;

Philip Conisbee (ed.): *Georges de La Tour and His World*, Washington DC, National Gallery of Art, exhib. cat., Washington 1995, p. 137, reproduced fig. 82;

Jean-Pierre Cuzin, in: Jacques Thuillier, Jean-Pierre Cuzin and Pierre Rosenberg (eds.): *Georges de La Tour*, Paris, Grand Palais, exhib. cat., Paris 1997, pp. 262-263, no. 59, reproduced;

Jean-Pierre Cuzin: *Après l'exposition La Tour*, in: *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 1998, p. 62;

Jean-Pierre Cuzin and Dimitri Salmon: *Georges de La Tour. Histoire d'une redécouverte*, Paris 1997, p. 100;

Pierre Rosenberg: *La Tour*. Milan 1998, p. 124, no. 39, reproduced;

Jean-Pierre Cuzin: *La Tour en 2005. Dix questions*, in: Jean-Pierre Cuzin and Akiya Takahashi (eds.): *Georges de La Tour*. Tokyo, National Museum of Western Art, exhib. cat., Tokyo 2005, p. 212;

Pierre Rosenberg (ed.): *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes XVIIe – XVIIIe siècles*, Paris, Grand Palais, exhib. cat., Paris 2006, p. 372, no. 78, reproduced p. 133;

Laurent Thurnherr, in: Dimitri Salmon and Andrés Úbeda de los Cobos (eds.): *Georges de La Tour 1593-1652*, Madrid, Museo del Prado, exhib. cat., Madrid 2016, pp. 158-159, no. 30, reproduced.

La fillette au braisier is a late masterpiece by Georges de La Tour, created between 1646 and 1648. It is part of the very small corpus of paintings attributed to the artist, which comprises just over 48 works, and is one of the few paintings signed by the artist himself. The large number of publications featuring this image, as well as its presence in a number of important past exhibitions – including the Paris retrospective at the Grand Palais in 1997 – are testimony to the painting’s appreciation. This high regard has also been evidenced by the often exuberant praise of leading experts: *La beauté rustique du modèle, la source lumineuse unique, la simplification des formes, tout fascine dans ce petit chef-d’œuvre*, writes, for example, Pierre Rosenberg (Rosenberg 2006, op. cit., p. 372). *La fillette au braisier* has been part of the Bischoff Collection for 45 years now. It is thus one of the few works by Georges de La Tour in private hands, the last ever nocturne, the last late work by the artist in private ownership.

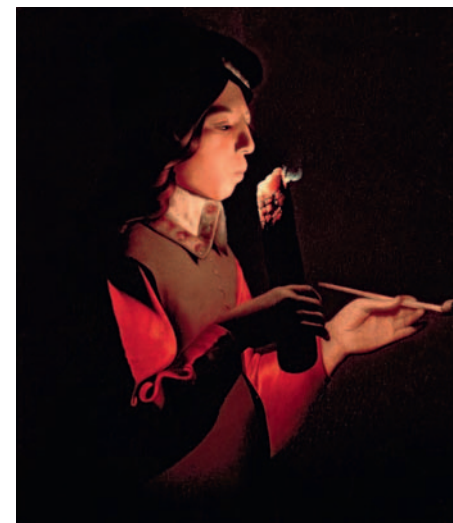
The work does in fact elude description; every word seems superfluous, because although it is a genre piece, it is characterized by a contemplative silence, and an *extraordinary sense of timelessness* (May 1993, op. cit., p. 153). The girl, depicted in profile, looks down and blows into the embers of a small coal brazier. The embers are the only source of light within the picture; they illuminate the girl’s face, neck and chest in a warm, dim glow. The background is shrouded in darkness, no anecdotal detail, no accessory distracts from the appearance of the figure, who is completely immersed in her activity. Again and again, the appearance of the girl (*charme réelle*), the subtlety of the pictorial light (*belle unité lumineuse*), the economy of the design and the painterly brilliance so emphasized, are revealed, for example, in the sovereign reproduction of the embers (*une qualité picturale digne du maître*; Cuzin 1997, op. cit., p. 262). Economy in the use of painterly means is also evidenced by the few brushstrokes with which the reflection of light on the sleeve is captured. The absolute subtlety in which Georges de La Tour works pictorial light is captured in its essence by the hand holding the charcoal basin, which is illuminated with a gossamer glow, or the contour of the head, which is drawn out of the dark by play of radiance and shadow.

The featured use of an artificial light source and the geometric simplification of the figure are characteristic of the artist’s late work. Pierre Rosenberg dates the painting to around 1646, Jean-Pierre Cuzin suggests a date between 1646 and 1648, and Jacques Thuillier counts it as one of the last works from the artist’s own hand. Thurnherr compares it stylistically with *St. Sebastian tended by Irene* at the Musée du Louvre (fig. 1; Musée du Louvre, inv. no. R.F. 1979-53).

Among those paintings considered to be Georges de La Tour’s late genre pieces, *La fillette au braisier* is without doubt the most significant. The popularity of the motif and the importance of the pictorial invention is illustrated by the numerous copies that have survived (Cuzin 1997, op. cit., p. 262). One aspect that is still discussed today concerns the question of whether there was a counterpart to *La fillette au braisier*. Rosenberg brought this possibility into play as early as 1972 and named *Young Man Blowing on a Firebrand* in the Fuji Art Museum in Tokyo as a possible candidate (fig. 2; Tokyo, Fuji Art Museum, inv. no. 1236-AB047; Rosenberg 1973, op. cit., p. 176; Rosenberg 2006, op. cit., p. 372). However, due to the slightly differing dimensions and the open question as to the dating



Ill. 1: Georges de La Tour, *Saint Sebastian Tended by Saint Irene* © bpk / RMN – Grand Palais / Jean-Gilles Berizzi



Ill. 2: Georges de La Tour, *Young Man Blowing on a Firebrand*, Tokyo Fuji Art Museum © Bridgeman Images

and authorship of the painting in Tokyo, others, like Cuzin (Cuzin 1997, op. cit., p. 262) and Thuillier (Thuillier 1997, op. cit., 254), view this thesis sceptically. In favour of this theory, a workshop replica has been cited which actually treats both compositions as counterparts (former Koelliker Collection, Milan; auctioned by Sotheby’s, New York, January 29th 2009, lot 28); it is possible, however, that the popularity of the theme prompted the workshop to combine two independent compositions into counterparts when creating a copy.

Georges de La Tour began painting this motif of a girl or boy in the glow of an artificial light source in the 1630s. The first surviving depiction is considered to be a painting in the Musée des Beaux-Arts in Dijon (fig. 3, Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. no. DG 827), and it is assumed that there were other such depictions. With this motif, Georges de La Tour picks up a traditional theme that has its – literary – origin in a famous ekphrasis of antiquity. Pliny the Elder reports in his *Naturalis Historia* (Book XXXIV), among other things, of a picture by Antiphilus depicting a boy lighting a torch. The Utrecht Caravaggists were the first to popularise the motif north of the Alps, and Georges de La Tour probably received his initial inspiration from their works. How different – and unique – his treatment of the subject is, made clear by comparing the *Fillette au braisier* with Gerrit van Honthorst’s depiction of the fashionably dressed boy who boldly looks out at the viewer while he blows on a torch (fig. 4, Chicago, Art Institute of Chicago, inv. no. 2018.135). This comparison illustrates how different Georges de La Tour’s timeless, contemplative depiction of the girl is.

When the Bischoffs raised their hands for lot 82 in the 1975 auction, they purchased a masterpiece by Georges de La Tour whose history reflects the critical reception of the artist’s work overall. It is difficult to imagine today that Georges de La Tour was unknown to the art world at the beginning of the 20th century. His works were attributed to other French, Dutch or Spanish masters. It was only upon the publication of a short, yet seminal, essay by Hermann Voss in 1915 that he was brought back from oblivion. It was then the exhibitions and publications of the early 1970s, especially the research of Pierre Rosenberg and Jacques Thuillier, that gave a clear outline to the artist’s œuvre. This explains why most of Georges de La Tour’s works were purchased late, even those belonging to the collections of important museums, such as the Metropolitan Museum of Art, the Museo Nacional del Prado and even the Musée du Louvre. Like the image of *St. Sebastian Tended by Irene* (cf. Fig. 1) housed in Paris, the present work remained undiscovered for a long time and surfaced only in 1940 in Toulouse. Following a thorough discussion among experts, it was unanimously given the status of a late masterpiece.

Georges de La Tour’s position within French painting, and indeed 17th century western painting as a whole, is singular. He was not active in one of the leading artistic centres or royal courts of Europe, such as Rome, Florence or Paris, but in Lunéville in his native Lorraine. The depiction of reality in his early work and the contemplative, poetic rendering of light in his later paintings are unique, and researchers have attempted countless times over the years to fathom the riddles which his art presents. The fact that Georges de La Tour’s œuvre has remained enigmatic is also due to the fact that although much is now known about his life, his artistic links remain obscure and continue to raise questions. Did he – like many

other artists from Lorraine – journey to Italy? If so, where? To Rome? To Florence? How did he come into contact with the international Caravaggesque movement? What was the significance of his stay in Paris? Did he know Dutch artists like Hendrick ter Brugghen and Gerrit van Honthorst personally? Or only in their works? Above all, the question of a possible stay in Italy is still controversially discussed today. What is beyond doubt is that *La Fillette au braisier* is an important Nocturne and a masterpiece amongst Georges de La Tour's late paintings – the last in private hands.

La fillette au braisier ist ein spätes Meisterwerk Georges de La Tours, das zwischen 1646 und 1648 entstanden ist. Es zählt zu dem kaum mehr als etwa 48 Werke umfassenden Corpus der eigenhändigen Gemälde des Künstlers und ist eines der wenigen signierten Bilder von seiner Hand. Die Vielzahl der Publikationen, aber auch die Präsentation in einer Reihe bedeutender Ausstellungen – darunter die Pariser Retrospektive im Grand Palais 1997 –, zeugen von der Wertschätzung für dieses Werk. Von seiner Wertschätzung zeugen auch die zuweilen überschwänglichen Einschätzungen der Forscher über dieses Gemälde: *La beauté rustique du modèle, la source lumineuse unique, la simplification des formes, tout fascine dans ce petit chef-d'œuvre*, schreibt etwa Pierre Rosenberg (Rosenberg 2006, op. cit., S. 372). Seit nunmehr 45 Jahren befindet sich *La fillette au braisier* in der Sammlung Bischoff. Es ist damit eines der wenigen Werke Georges de La Tours in Privatbesitz, es ist überhaupt die letzte Nocturne, das letzte Spätwerk des Künstlers in privater Hand.

Das Werk entzieht sich eigentlich einer Beschreibung, jedes Wort scheint zu viel, denn obgleich es ein Genrestück darstellt, ist es geprägt von einer kontemplativen Stille, einer außergewöhnlichen Zeitlosigkeit (Mai 1993, op. cit., S. 153): Das Mädchen, im Profil wiedergegeben, schaut hinab und bläst in die Glut in einem kleinen Kohlebecken. Die Glut stellt die einzige Lichtquelle im Bild dar, sie taucht das Gesicht, den Hals und die Brust des Mädchens in ein warmes dämmriges Licht. Der Hintergrund ist in Dunkel getaucht, kein anekdotenhaftes Detail, kein Beiwerk lenkt ab von der Erscheinung des Mädchens, das gänzlich versunken ist in seine Tätigkeit. Immer wieder ist die Erscheinung des Mädchens (*charme réelle*), die Subtilität des Bildlichts (*belle unité lumineuse*), die Ökonomie der Gestaltung und die malerische Brillanz hervorgehoben worden, die etwa die souveräne Wiedergabe der Glut offenbart (*une qualité picturale digne du maître*; Cuzin 1997, op. cit., S. 262). Die Ökonomie in der Verwendung der malerischen Mittel zeigt sich in den wenigen Pinselstrichen, mit denen der Widerschein des Lichts auf dem Ärmel erfasst ist. Wie subtil Georges de La Tour überhaupt das Bildlicht einsetzt, verdeutlicht die Hand, die das Kohlebecken hält und hauchzart beleuchtet wird, oder der Kontur des Kopfes, der im Dunkeln bloß schemenhaft angedeutet ist.

Die Verwendung eines nuancierten künstlichen Bildlichts und die geometrische Vereinfachung der Figur sind charakteristisch für das Spätwerk des Künstlers. Pierre Rosenberg datiert das Gemälde um 1646, Jean-Pierre Cuzin plädiert für eine Entstehung zwischen 1646 und 1648, Jacques Thuillier zählt es zu einem der spätesten eigenhändigen Werke Georges de La Tours.



Ill. 3: Georges de La Tour, Boy Blowing at a Lamp, Musée des Beaux-Arts, Dijon © Photo Josse / Bridgeman Images



Ill. 4: Gerrit van Honthorst, A Boy Blowing on a Firebrand, The Art Institute of Chicago © The Art Institute of Chicago

Thurnherr vergleicht es stilistisch mit dem Hl. Sebastian, von Irene gepflegt des Musée du Louvre (Abb. 1; Inv.-Nr. R.F. 1979-53).

Unter den Bildern, die man zu Georges de La Tours späten Genrestücken zählt, ist La fillette au braisier ohne Zweifel das bedeutendste. Die Popularität des Motivs und die Bedeutung der Bilderfindung verdeutlichen die zahlreichen Kopien, die sich erhalten haben (Cuzin 1997, op. cit., S. 262). Ein Aspekt, der bis heute diskutiert wird, betrifft die Frage, ob es ein Pendant zu La fillette au braisier gegeben hat. Rosenberg hat bereits 1972 diese Möglichkeit ins Spiel gebracht und den Jungen, eine Fackel entzündend im Fuji Art Museum in Tokyo als Kandidaten genannt (Abb. 2; Tokyo, Fuji Art Museum, Inv.-Nr. 1236-AB047; Rosenberg 1973, op. cit., S. 176; Rosenberg 2006, op. cit., S. 372). Aufgrund leicht abweichender Maße, der offenen Frage der Datierung und der Eigenhändigkeit des Gemäldes in Tokyo sehen andere wie Cuzin (Cuzin 1997, op. cit., S. 262) und Thuillier (Thuillier 1997, op. cit., 254) diese These skeptisch. Zugunsten der These ist eine Werkstatt-Replik angeführt worden, die tatsächlich beide Kompositionen als Pendants behandelt (Ex-Sammlung Koelliker, Mailand; Auktion, Sotheby's, New York, 29.1.2009, Lot 28); möglich ist jedoch, dass die Beliebtheit des Themas die Werkstatt dazu veranlasst hat, bei der Schaffung einer Replik zwei eigenständige Kompositionen zu Gegenstücken zu vereinen.

Georges de La Tour hat das Motiv des Mädchens oder Jungen im Schein einer künstlichen Lichtquelle bereits in den 1630er Jahren behandelt. Als erste erhaltene Darstellung gilt ein Bild im Musée des Beaux-Arts in Dijon (Abb. 3, Inv.-Nr. DG 827), und es wird vermutet, dass es weitere solcher Darstellungen gegeben hat. Mit dem Motiv greift Georges de La Tour ein traditionsreiches Thema auf, das seinen – literarischen – Ursprung in einer berühmten Ekphrasis der Antike hat. Plinius der Ältere berichtet in seiner Naturalis Historia (Buch XXXIV) unter anderem von einem Bild des Antiphilus, das einen Jungen, eine Fackel entzündend, darstellt. Es sind dann die Utrechter Caravaggisten, die es im nordalpinen Kunstraum verbreiten – von ihnen dürfte Georges de La Tour seine Anregungen erhalten haben. Wie anders – und einzigartig – seine Behandlung des Themas ist, verdeutlicht der Vergleich der Fillette au braisier mit Gerrit van Honthorsts Darstellung des modisch gekleideten Jungen, der keck den Betrachter anschaut, während er eine Fackel anbläst (Abb. 4, Chicago, Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 2018.135).

Als das Sammlerpaar Bischoff im Jahr 1975 in der Versteigerung bei Lot 82 die Hand hob, ersteigerten sie ein Meisterwerk Georges de La Tours, dessen Werkgeschichte die fortune critique des Künstlers widerspiegelt. Es ist heute schwer vorstellbar, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts Georges de La Tour für die Kunstwelt ein Unbekannter war, dessen Werke anderen französischen, niederländischen oder spanischen Meistern zugeschrieben wurden. Erst ein kurzer, gleichwohl epochaler Aufsatz von Hermann Voss 1915 holte ihn aus der Vergessenheit zurück, die Ausstellungen und Publikationen der frühen 1970er Jahre, vor allem die Forschung Pierre Rosenbergs und Jacques Thuilliers, gaben dem Schaffen des Künstlers eine klare Kontur. So erklärt sich, dass Meisterwerke Georges de La Tours auch in bedeutenden Museums-sammlungen, im Metropolitan Museum of Art, im Museo Nacional del Prado und sogar im Musée du Louvre erst spät angekauft worden sind. Wie der Pariser Hl. Sebastian, von Irene gepflegt (vgl. Abb. 1), wurde das vorliegen-

de Gemälde erst spät, im Jahr 1940 in Toulouse entdeckt, zunächst von der Fachwelt diskutiert, um dann einhellig den Status eines späten Meisterwerks zu erhalten.

Georges de La Tours Stellung innerhalb der französischen, der westlichen Malerei des 17. Jahrhunderts ist singular. Er war nicht an einem der Kunstzentren oder fürstlichen Höfe Europas, in Rom, Florenz oder Paris tätig, sondern im heimatlichen Lothringen, in Lunéville. Seine Behandlung der Realität im Frühwerk, seine kontemplative, poetische Behandlung des Bildlichts im Spätwerk sind einzigartig und die Forschung hat in immer neuen Anläufen versucht, das Phänomen seiner Kunst zu ergründen. Dass die Kunst Georges de La Tours rätselhaft geblieben ist, liegt auch darin begründet, dass über sein Leben mittlerweile viel bekannt ist, seine künstlerischen Beziehungen jedoch im Dunklen liegen und nach wie vor Fragen aufwerfen. Hat er sich – wie andere Lothringer Künstler – in Italien aufgehalten? Wenn ja, wo? In Rom? In Florenz? Wie kam er mit der internationalen Bewegung des Caravaggismus in Berührung? Welche Bedeutung hatte ein Aufenthalt in Paris? Kannte er Niederländer wie Hendrick ter Brugghen und Gerrit van Honthorst persönlich? Oder nur deren Werke? Vor allem die Frage einer möglichen Italienreise wird bis heute kontrovers diskutiert. Außer Frage steht, dass es sich bei La Fillette au braisier um ein bedeutendes Nachtstück und Spätwerk Georges de La Tours handelt – das letzte in privater Hand.



CORNELIS KICK

1634 Amsterdam – 1681 Amsterdam

**12 STILL LIFE WITH A ROEMER,
AN ORANGE AND LEMONS**

Signed centre right: Corn. Kick

Oil on panel. 43 x 31.5 cm

CORNELIS KICK

1634 Amsterdam – 1681 Amsterdam

**STILLEBEN MIT RÖMERGLAS,
ORANGE UND ZITRONEN**

Signiert Mitte rechts: Corn. Kick

Öl auf Holz. 43 x 31,5 cm

€ 50 000 – 70 000

\$ 60 000 – 85 000

Provenance *Provenienz*

Anonymous sale, Sotheby-Mak van Waay, Amsterdam, 30 November 1981,
lot 54.

Exhibitions *Ausstellungen*

Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, Berlin, Gemäldegalerie,
1984, no. 31.

Literature *Literatur*

Jan Kelch: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, Berlin 1984,
exhib. cat., pp. 66-7, no. 31, reproduced;

Susanne Rütten, in Ekkehard Mai (ed.): Das Kabinett des Sammlers,
Cologne 1993, pp. 144-145, no. 56, reproduced.



The Amsterdam still life painter Cornelis Kick presents exactly seven objects in front of a dark background, placed close together and towards the edge of a stone slab: a Roemer glass half filled with white wine, an orange, lemon, a lemon wedge, a thin slice of lemon, a small lemon pip and a knife with its ivory handle protruding slightly over the edge of the table. With these few objects, as well as a few drops of water, Cornelis Kick creates an exciting composition that is slightly off-centre, and attracts the observer especially through the strong contrast of the bright fruits against the dark stone slab and the deep dark background. The splendid Roemer glass stands out against the dark background particularly through the masterfully placed light reflections and mirroring: The upper half of the goblet is only noticeable by the linear light reflections on its edge as well as a flat mirroring on its side. In the lower part of the goblet, yellow reflections evoke the impression of white wine and countless tiny, dot-shaped points of light on the stem evoke the raspberry-shaped decorations.

Arnold Houbraken had already praised the detailed reproduction of the objects in Kick's still life in his *De groote schouburgh* published in 1718/19. The artist nevertheless poses riddles to this day: His date of birth is listed in the literature as 1634 or 1635; aside his activity as a painter, Kick may have had a shop. The only thing that seems certain is that he lived all his life in or just outside the city of Amsterdam and that his students included the important still life painter Jacob van Walscapelle and Elias van den Broeck. In his *De groote schouburgh*, Houbraken also reported on Cornelis Kick's portraits (*Hy zelf schilderde ook Beelden en Pourtretten*), although none are identifiable as by him today. It is therefore exclusively still lifes, especially flowers, for which the artist is known, and which are appreciated for their precise observation of nature and the brilliant reproduction of surface textures and light reflections. On the whole, works by the artist are extremely rare – rarer still are his still lifes with fruits or precious objects such as the present painting which continue to fascinate today through the monumentalising of everyday items and the atmosphere of stillness.

Vor tiefdunklem Hintergrund präsentiert uns der Amsterdamer Stilllebenmaler Cornelis Kick genau sieben Objekte, eng aneinander und nahe an den Rand einer Steinplatte gerückt: ein mit Weißwein halb gefülltes Römerglas, eine Orange, eine Zitrone, ein aufgeschnittenes Zitronenachtel, eine dünne Zitronenscheibe, ein kleiner Zitronenkern und ein Messer, dessen elfenbeinerner Griff leicht über die Tischkante hervorragt. Mit diesen wenigen Gegenständen – hinzu kommen noch einige Wassertropfen – schafft Cornelis Kick eine spannungsvoll leicht aus der Mittelachse gerückte Komposition, die insbesondere durch den starken Kontrast der strahlend hell wiedergegebenen Früchte zur dunklen Steinplatte und zum tiefdunklen Hintergrund die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Das prachtvolle Römerglas hebt sich vom dunklen Hintergrund vor allem durch die meisterhaft gesetzten Lichtreflexe und -spiegelungen ab: Die obere Hälfte des Kelchs wird lediglich durch linienförmige Lichtreflexe am Rand sowie eine flächige Spiegelung an der Wandung wahrnehmbar, im unteren Teil des Kelchs sind es gelbliche Reflexe, die den Eindruck von Weißwein evozieren, und am Schaft wiederum unzählige winzige, punktförmige Lichtreflexe, die die Darstellung der himbeerförmigen Verzierungen erzeugen.

Schon Arnold Houbraken rühmte in seiner 1718/19 erschienenen „De groote schouburgh“ die detaillierte Wiedergabe der Objekte in den Stillleben Kicks. Dennoch gibt der Künstler bis heute Rätsel auf: So wird schon sein Geburtsdatum in der Literatur unterschiedlich mit 1634 oder 1635 angegeben. Neben seiner Tätigkeit als Maler hat Kick möglicherweise einen Laden geführt, sicher erscheint nur, dass er zeitlebens in bzw. vor den Toren der Stadt Amsterdam lebte und zu seinen Schülern die bedeutenden Stilllebenmaler Jacob van Walscapelle und Elias van den Broeck gehörten. Houbraken berichtete in seiner „groote schouburgh“ auch von Portraitdarstellungen des Cornelis Kick („Hy zelf schilderde ook Beelden en Pourtretten“), allerdings sind Bildnisse aus seiner Hand heute nicht mehr nachweisbar. So sind es nunmehr ausschließlich Stillleben, insbesondere Blumenstücke, für die der Künstler bekannt ist, und die wegen ihrer genauen Naturbeobachtung und der brillanten Wiedergabe der Oberflächentexturen und Lichtreflexe geschätzt werden. Insgesamt sind Werke des Künstlers ausgesprochen rar – noch rarer sind seine Stillleben mit Früchten oder kostbaren Gegenständen wie unser vorliegendes Gemälde, das sowohl durch die Monumentalisierung alltäglicher Gegenstände als auch die Atmosphäre der Stille bis heute fasziniert.

**MELCHIOR DE
HONDECOETER**

1636 Utrecht – 1695 Amsterdam

13 DUCKS IN A WOODED
LANDSCAPE

Signed lower right: M. D. Hondecoeter
Oil on canvas (relined). 83 x 66 cm

**MELCHIOR DE
HONDECOETER**

1636 Utrecht – 1695 Amsterdam

*ENTEN IN BEWALDETER
LANDSCHAFT*

Signiert unten rechts: M. D. Hondecoeter
Öl auf Leinwand (doubliert). 83 x 66 cm

€ 40 000 – 60 000

\$ 45 000 – 70 000

Provenance *Provenienz*

Lord Newborough, Glynllifon, Llandwrog, Wales;

His sale, Christie's, London, 18 March 1938, lot 25;

There acquired by Vicars Brothers, London;

Anonymous sale, Sotheby's, London, 9 December 1987, lot 94;

With Douwes Fine Art, Amsterdam, 1989 (exhibited at TEFAF,
Maastricht, March 1989, p. 57).

Literature *Literatur*

The Connoisseur, September 1938, p. 445

Melchior de Hondecoeter was born in Utrecht in 1636 into a family of painters of Flemish origin, one of whom, his grandfather, was the landscape painter Gillis de Hondecoeter. Melchior began his painterly training with his father Gijsbert de Hondecoeter and after his death in 1653, continued with his uncle Jan Baptist Weenix. Between 1659 and 1663 Melchior is documented in The Hague until he moved to Amsterdam in 1663 where he married Susana Tradel. It was during these years that he began painting birds and still lifes with hunting scenes and dead game. His mature style can be associated with the work of the animal and still life painter Frans Snyders whose paintings he admired and collected. Hondecoeter often placed birds and other animals around the edge of the picture so they were cropped from the edge of the canvas, as in the present depiction. Hondecoeter was a productive artist and highly regarded during his lifetime, as today. His works were valued for their technical skill and decorative qualities and were readily imitated by his contemporaries.

Even a painting depicting wild fowl, as in the present work, is able to indicate the social structure of the Netherlands in the early modern period. Due to the hunting privileges of the nobility, wild fowl was mostly permitted to be hunted only by the noble tenants of the forests or by persons authorised by them. It is therefore not surprising that the hunt and its spoils accorded a special prestige since large parts of the population were excluded.

We would like to thank Dr Fred G. Meijer for his confirmation of the authenticity from high resolution photographs.

Deutscher Text auf der folgenden Seite.



Melchior de Hondecoeter wird 1636 in Utrecht in eine Familie von Malern flämischer Herkunft geboren, unter denen sein Großvater der Landschaftsmaler Gillis de Hondecoeter war. Melchior beginnt seine malerische Ausbildung bei seinem Vater Gijsbert de Hondecoeter und setzt diese nach dessen Tod 1653 bei seinem Onkel Jan Baptist Weenix fort. Zwischen 1659 und 1663 ist Melchior in Den Haag dokumentiert, bis er 1663 nach Amsterdam zieht und dort Susana Tradel heiratet. In diesen Jahren beginnt er mit dem Malen von Vögeln und Stillleben mit Jagdmotiven sowie totem Wild. Sein reifer Stil lässt sich mit dem Werk des Tier- und Stilllebenmalers Frans Snyders in Verbindung bringen, dessen Gemälde er bewundert und sammelt. Häufig platziert Hondecoeter innerhalb seiner Kompositionen Vögel und andere Tiere am Bildrand, so dass diese vom Rand der Leinwand abgeschnitten sind, wie auch bei der uns vorliegenden Darstellung. Hondecoeter war ein produktiver Künstler und zu Lebzeiten, wie auch heute, hoch angesehen. Seine Werke wurden wegen ihres technischen Könnens und ihrer dekorativen Qualitäten geschätzt und von seinen Zeitgenossen gerne imitiert.

Bereits ein Gemälde mit der Darstellung von Wildgeflügel, wie das uns vorliegende Werk, vermag es, auf die Gesellschaftsstruktur der Niederlande in der Frühen Neuzeit hinzuweisen. Aufgrund der Jagdprivilegien des Adels durfte Wildgeflügel zumeist nur von den adligen Pächtern der Wälder oder durch von ihnen ermächtigte Personen gejagt werden. So verwundert es nicht, dass der Jagd und der Beute ein besonderes Prestige zukam, da große Teile der Bevölkerung davon ausgeschlossen waren.

Wir danken Dr. Fred G. Meijer für die Bestätigung der Authentizität anhand hochauflösender Fotografien.



ESAIAS VAN DE VELDE,
attributed to

1587 Amsterdam – 1630 The Hague

14 MERRY COMPANY IN THE
OPEN AIR

Monogrammed and dated lower left:
E.V.V. 1621

Oil on panel. 13 x 16.5 cm

ESAIAS VAN DE VELDE,
zugeschrieben

1587 Amsterdam – 1630 Den Haag

*FRÖHLICHE GESELLSCHAFT
IM FREIEN*

Monogrammiert und datiert unten links:
E.V.V. 1621

Öl auf Holz. 13 x 16,5 cm

€ 30 000 – 40 000

\$ 35 000 – 50 000

Provenance *Provenienz*

With Gallery F. Pallamar, Vienna (1975);

With Alan Jacobs Gallery, London (1976).

Exhibitions *Ausstellungen*

Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, Berlin, Gemäldegalerie,
1984, no. 75.

Literature *Literatur*

Jan Kelch: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, exhib. cat.,
Berlin 1984, pp. 152-3, no. 75, reproduced;

George S. Keyes: Esaias van den Velde 1587-1630, Doornspijk 1984,
p. 187, no. attr. 10;

Uta Bendix, in: Ekkehard Mai (ed.): Das Kabinett des Sammlers,
Cologne 1993, pp. 259-61, no. 102, reproduced.



Esaias van de Velde was one of the most innovative artists of the Dutch Golden Age. In the first quarter of the 17th century, he paved the way for the realistic conception of landscape in Dutch painting and created influential prototypes for dune and river landscapes which inspired many Dutch artists, including his most famous pupil, Jan van Goyen.

Van de Velde also set the stage for important developments in the field of genre painting, such as the introduction of the so-called *vrolijke gezelschap*, for which he was of decisive importance alongside Willem Buytewech. The first of these *Merry Company* pictures were painted in Haarlem in around 1615. They depicted figures in contemporary dress enjoying themselves with food and drink, music and dance, or playing cards. The importance of the erotic undertones in these paintings, revealed in the depiction of couples and their more or less successful courtship scenes, can hardly be overestimated. Such depictions were therefore usually accompanied by moralising messages, warning the viewer against useless pastimes or even debauchery.

This panel in miniature format shows a Merry Company scene on a terrace in a park landscape and thus belongs to the special genre of the *buitenpartij*, i.e. an outdoor party. It depicts six people gathered around a richly laden table: The lady sitting at the front is enduring the clumsy approaches of a man, while she herself appears to be looking at the lute player standing at the opposite end of the table. Between them, two other persons are sitting at the long side of the table, attended by a young servant. The figures of the servant and the lutenist, standing or sitting, appear frequently in van de Velde's *Merry Companies*, which the artist executed mainly in the decade between 1614 and 1624.

Esaias van de Velde war einer der innovativsten Künstler des holländischen Goldenen Zeitalters. Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts bereitete er den Weg für die realistische Landschaftsauffassung der holländischen Malerei und schuf maßgebliche Prototypen für Dünen- und Flusslandschaften, die von vielen holländischen Künstlern, darunter seinem berühmtesten Schüler Jan van Goyen, rezipiert wurden.

Auch im Bereich der Genremalerei setzte van de Velde wichtige Entwicklungen in Gang, so bei der Einführung der sogenannten „vrolijke gezelschap“, für die er neben Willem Buytewech von entscheidender Bedeutung war. Um 1615 entstanden in Haarlem die ersten Gemälde mit „Fröhlichen Gesellschaften“ in zeitgenössischer Kleidung, die sich bei Essen und Trinken, Musik und Tanz oder Kartenspiel vergnügen. Von kaum zu überschätzender Bedeutung ist bei diesen Bildern die erotische Komponente, die sich in der Wiedergabe von Liebespaaren und mehr oder minder geglückten Annäherungsversuchen offenbart. Dadurch sind solchen Darstellungen zumeist auch moralisierende Botschaften unterlegt, die den Betrachter vor unnützem Zeitvertreib oder gar Ausschweifungen warnen.

Unsere Holztafel in miniaturhaft kleinem Format zeigt eine „Fröhliche Gesellschaft“ auf einer Terrasse in einer Parklandschaft und zählt somit zum speziellen Genre der „buitenpartij“, also eines Festes im Freien. Dargestellt sind sechs Personen, die sich um eine reich gedeckte Tafel versammelt haben: eine an der Stirnseite sitzende Dame wird heftig von einem Mann umworben, während sie selber den Blick auf den stehenden Lautenspieler am anderen Ende der Tafel zu richten scheint. Dazwischen sitzen an der Längsseite des Tisches zwei weitere Personen, denen sich ein junger Diener zuwendet. Sowohl die Figur des Dieners als auch der Lautenspieler, stehend oder sitzend, sind häufige Motive in den „Fröhlichen Gesellschaften“ van de Velde, die der Künstler überwiegend im Jahrzehnt von 1614 bis 1624 ausführte.

PHILIPS WOUWERMAN THE HORSE PAINTER OF THE GOLDEN AGE

Philips Wouwerman was one of the most diverse and productive artists of the Golden Age of Dutch Art. His paintings were already in great demand throughout Europe during his lifetime, but became especially popular in the 18th century. The extensive collections of Wouwerman paintings in the former princely art collections, for example in the State Hermitage in St. Petersburg or the Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden, still bear witness to this today.

Hinrich Bischoff also had a special preference for this painter. He probably acquired more works by Wouwerman throughout his time as a collector than by any other artist. Several of those paintings have been sold through Lempertz in recent years. The three works offered in this sale were created in the 1660s, the last decade of the painter's life.

Philips Wouwerman was born in Haarlem and, except for a short stay in Hamburg, he probably never left his home town. He became a member of the Guild of St. Luke in Haarlem in 1640, and died here in 1668. He married Anna Pietersz. van Broeckhoff at an early age, and she survived him by only two years. Wouwerman left behind a considerable legacy, mainly owing to the great success of his paintings.

Wouwerman's works have always been sought after for their exquisite quality. Apart from the astoundingly high level of their craftsmanship and technique, they manage to touch and inspire us above all through the deep humanity of the atmospheric scenes depicted, in which humans and their multifaceted relationship to animals is captured as realistically as it is poetically. Although the horse is always omnipresent in his oeuvre, to call Wouwerman a pure *horse painter* does not do justice to his works.

It is nonetheless worthwhile to take a closer look at the depictions of horses in Wouwerman's works. They depict the most popular and common breeds in the Netherlands in the 17th century, for example the Lipizzan horse with its Andalusian and Neapolitan pedigree. It is a rather small animal that was preferred by soldiers and as a dressage horse until about 1660. The Bohemian-Austrian Kladrub breed and the Frisian-Zeelandic breed of Dutch draught and work horses are also frequently depicted. From the mid-1650s onwards, the elegant Spanish horse with its tall stature, narrow head and long mane increasingly displaced the Kladrub breed, which had been preferred until then as a dressage and riding horse. Spanish horses thus appeared with corresponding frequency within Wouwerman's elegant compositions after 1660. The painter closely followed the preferences of the horse lovers of his time. In Europe, white was the preferred colour for horses throughout the entire 17th century and accordingly, there are only very few paintings by Wouwerman in which a white horse does not appear.

PHILIPS WOUWERMAN DER PFERDEMALER DES GOLDENEN ZEITALTERS

Philips Wouwerman gehört zu den vielfältigsten und produktivsten Malern des Goldenen Zeitalters der Niederländischen Kunst. Seine Bilder waren bereits zu seinen Lebzeiten, vor allem aber im 18. Jahrhundert, in ganz Europa sehr gefragt. Davon zeugen noch heute umfangreiche Sammlungen von Wouwerman-Gemälden in den ehemals fürstlichen Kunstkollektionen, z. B. der Staatlichen Ermitage in St. Petersburg oder der Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden.

Eine Vorliebe für diesen Maler hatte auch Hinrich Bischoff. Von keinem anderen Künstler hat er im Laufe seines Sammlerlebens wohl mehr Bilder erworben als von Philips Wouwerman. Mehrere davon sind in den letzten Jahren über Lempertz verkauft worden. Die drei hier angebotenen Gemälde entstanden in den 1660er Jahren, also im letzten Lebensjahrzent des Malers.

Philips Wouwerman wurde in Haarlem geboren und hat, bis auf einen kurzen Aufenthalt in Hamburg, seine Heimatstadt wohl nie verlassen. 1640 wurde er Mitglied der dortigen St. Lukas-Gilde, 1668 starb er hier. Früh heiratete er Anna Pietersz. van Broeckhoff, die ihn nur um zwei Jahre überlebte. Wouwerman hinterließ ein beträchtliches Erbe, das vor allem dem Erfolg seiner großartigen Bilder zu verdanken war.

Begehrt waren die Werke von Philips Wouwerman schon immer wegen ihrer exquisiten Malerei. Abgesehen von der erstaunlichen handwerklich-technischen Qualität berührt und begeistert aber vor allem die tiefe Humanität seiner stimmungsvollen Bildszenen, in denen der Mensch und sein vielfältiges Verhältnis zum Tier, ebenso naturgetreu wie poetisch, erfasst wird. Omnipräsent ist darin zwar immer das Pferd, Wouwerman aber darum als reinen „Pferdemaler“ zu bezeichnen, wird seinem Werk nicht gerecht.

Ein genauerer Blick auf die Pferdedarstellungen in Wouwermans Gemälden ist dennoch lohnend. Wir sehen dort die beliebtesten und gängigsten Züchtungen der Niederlande im 17. Jahrhundert. Da ist z. B. der Lipizzaner mit seiner Andalusischen und Neapolitanischen Abstammung. Es ist ein eher kleines Tier, das bis etwa 1660 von Soldaten und als Dressurpferd bevorzugt wurde. Häufig dargestellt ist auch die böhmisch-österreichische Zucht der Kladruher Pferde und die friesisch-zeeländische Rasse der niederländischen Zug- und Arbeitspferde. Ab Mitte der 50er Jahre verdrängte das elegante spanische Pferd mit seiner hohen Statur, dem schmalen Kopf und den langen Mähnen als Dressur- und Reitpferd zunehmend die bis dahin bevorzugte Kladrub Rasse. Nach 1660 taucht es entsprechend immer häufiger in Wouwermans eleganten Kompositionen auf. Der Maler hat also die Präferenzen der Pferdeliebhaber seiner Zeit aufmerksam verfolgt. Während des gesamten 17. Jahrhunderts und in ganz Europa war das Weiß des Schimmels durchgehend und mit Abstand die bevorzugte Farbe. Entsprechend gibt es nur wenige Bilder von Philips Wouwerman, in denen das weiße Pferd fehlt.

PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

15 A HORSE STABLE WITH TRAVELLERS

Monogrammed lower right:
PW (conjoined)

Oil on panel, 29,5 x 38 cm

PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

PFERDESTALL MIT REISENDEN

Monogrammiert unten rechts:
PW (ligiert)

Öl auf Holz, 29,5 x 38 cm

€ 50 000 – 70 000

\$ 60 000 – 85 000

Provenance *Provenienz*

The Barons van der Houven;

1710 acquired in Antwerp with another painting by Wouwerman by Raschke on behalf of August II, Elector of Saxony and King of Poland, Dresden;

Thence by descent at Dresden in the Saxon Royal collection (inv. no. A 506);

Given to the House of Wettin in 1924;

Anonymous sale, Fischer, Lucerne, 17-18 June 1977, lot 396;

Anonymous sale, Sotheby's, London, 10 April 1986, lot 139;

Anonymous sale, Christie's, London, 24 May 1991, lot 10;

Anonymous sale, Christie's, London, 15 April 1992, lot 121;

With Johnny van Haeften, London.

Literature *Literatur*

Cornelis Hofstede de Groot: A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, vol. II, London 1909, p. 397, no. 485;

Karl Woermann: Katalog der Königl. Gemäldegalerie zu Dresden, Dresden 1905, no. 1460;

Ulrich Thieme and Felix Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, vol. 36, Leipzig 1947, p. 266;

Birgit Schumacher: Philips Wouwerman (1619-1668). The Horse Painter of the Golden Age, Doornspijk 2006, vol. 1, p. 204, no. A91, reproduced vol. 2, plate 87.

Executed in the second half of the 1650s.

In der zweiten Hälfte der 1650er Jahre entstanden.



PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

16 CAVALRY AT A SUTLER'S TENT, WITH A TROMPETER

Monogrammed lower left:

PHL (conjoined) W

Oil on panel. 37 x 43 cm

PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

SOLDATEN BEIM ZELT EINER MARKETENDERIN MIT EINEM TROMPETER

Monogrammiert unten links:

PHL (ligiert) W

Öl auf Holz. 37 x 43 cm

€ 100 000 – 150 000

\$ 120 000 – 180 000

Provenance *Provenienz*

Possibly Jacques Meijers;

His sale, Rotterdam, 9 September 1722 (for 300 Florins);

Possibly Félix Aubery, Marquis de Vastan, Paris;

M. Hautpoel;

His sale, Hôtel Drouot, Paris, 28-29 June 1905, lot 27;

Anonymous sale, Frederik Muller, Amsterdam, 27 November 1906,
lot 203 (to Huyer);

Mej. M.C. van den Houert, Hilversum;

Sale Mak van Waay, Amsterdam, 22 April 1980, lot 156;

With Richard Green, London.

Exhibitions *Ausstellungen*

L'Exposition des Maîtres Hollandais organisée en l'honneur di tercentenaire de Rembrandt, Amsterdam, Frederik Muller,
10 July – 15 September 1906, no. 130 (pp. 143-4 in the catalogue).

Literature *Literatur*

Jean Moyreau: Œuvres de Philips Wouwerman. Hollandais, Gravées d'après ses Meilleurs Tableaux qui sont dans les plus beaux cabinets de Paris et ailleurs, Paris 1737, no. 9;

Gerard Hoet: Catalogus of Naamlijst van schilderijen met derzelver prijzen zedert een langen reeks van jaaren zoo in Holland als op andere plaatzen in het openbaar verkogt benevens een verzameling van listen van verscheyden nog in wezen zynde cabinetten, The Hague 1752, vol. I, p. 276, no. 108;

John Smith: A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters, vol. I, London 1829, p. 310, no. 379;

Cornelis Hofstede de Groot: A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, vol. II, London 1909, p. 540, no. 874 and p. 550, 896;

Christopher White: The Dutch Pictures in the Collection of Her Majesty the Queen, Cambridge 1982, p. 153, under no. 245;

Ralf van Bühren, in: Ekkehard Mai (ed.): Das Kabinett des Sammlers. Cologne 1993, pp. 284-6, no. 114, reproduced;

Birgit Schumacher: Philips Wouwerman (1619-1668). The Horse Painter of the Golden Age, Doornspijk 2006, vol. I, p. 296, no. A310, reproduced vol. 2, colour plate 43 and plate 287.

A similar, slightly larger composition in portrait format can be found in the Hermitage in St. Petersburg (inv. no. 811, cf. Birgit Schumacher op. cit. No. A 298. p. 291).

Eine ähnliche, leicht größere Komposition im Hochformat befindet sich in der Staatlichen Ermitage in Sankt Petersburg (Inv.-Nr. 811, vgl. Birgit Schumacher, op. cit. Nr. A 298, S. 291).



PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

17 A BATTLE BETWEEN CAVALRY AND INFANTRY

Monogrammed lower right:
PHL (conjoined) W

Oil on canvas (relined). 102 x 145 cm

PHILIPS WOUWERMAN

1619 Haarlem – 1668 Haarlem

GEFECHT ZWISCHEN KAVALLERIE UND INFANTERIE

Monogrammiert unten rechts:
PHL (ligiert) W

Öl auf Leinwand (doubliert). 102 x 145 cm

€ 70 000 – 100 000

\$ 85 000 – 120 000

Provenance *Provenienz*

Possibly A. van Lennep;

His sale, Amsterdam, 24 July 1792, lot 1 (to Gildemeester);

Possibly Jan Jansz. Gildemeester, Amsterdam;

His sale, Amsterdam, 11 June 1800, lot 265 (to Roos);

Cardinal Fesch, Rome, 1845;

His sale, Rome, 17 March 1845, lot 255 (to Farrer);

With W.D. Farrer, London;

By whom sold to the Earl of Ellesmere in 1848;

By descent to Francis Egerton, 1st Earl of Ellesmere, Bridgewater House, London;

By descent to John Francis Egerton, 5th Earl of Ellesmere and 6th Duke of Sutherland, Bridgewater House, London in 1907;

His sale, Christie's, London, 18 October 1946, lot 176 (to Singer);

With J. Singer, London, 1947;

Private collection;

Anonymous sale, Sotheby's, London, 8 July 1981, lot 94;

Private collection, New York;

Anonymous sale, Sotheby's, New York, 17 January 1985, lot 107;

With Heide Hübner, Würzburg and P. & D. Colnaghi, London, 1985-1986.

Exhibitions *Ausstellungen*

Art Treasures of the United Kingdom, Manchester, Museum of Ornamental Art, 5 May – 17 October 1857, no. 989.

Literature *Literatur*

John Smith: A Catalogue Raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish, and French painters, vol. I, London 1829, p. 264, no. 223;

Bridgewater House catalogue, London 1851, p. 40, no. 241;

Cornelis Hofstede de Groot: A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century, vol. II, London 1909, p. 499, no. 772 and pp. 501-502, no. 775c;

Birgit Schumacher: Philips Wouwerman (1619-1668). The Horse Painter of the Golden Age, Doornspijk 2006, vol. 1, p. 274, no. A260, reproduced vol. 2, plate 242.



Since the Netherlands experienced basically nothing but peace – except on the seas – until 1672, battle paintings like the one by Phipps Wouwerman offered here were a genre that bore absolutely no connection to the real events happening at the time. Like other genres of painting, battle paintings were primarily collector's items in which the artists could prove their talent.

Thus, Wouwerman's skirmishes and battles do not depict actual historical events or persons, but are simply meant as decorative military motifs. They are not intended to show any specific, fateful battle or even the great deeds of military leaders intended to be honoured or handed down to posterity.

Birgit Schumacher dates the present work to around 1665.

Obwohl die Niederlande bis 1672 außer auf dem Meer kaum etwas anderes als Frieden erlebten, waren Schlachtenbilder wie das hier angebotene von Phipps Wouwerman eine Bildgattung, die überhaupt keinen Bezug zu dem realen Kriegsgeschehen der Zeit hatten. Wie andere Gattungen der Malerei auch waren diese Schlachtenbilder in erster Linie Sammlerstücke, bei denen die Künstler Ihr Talent unter Beweis stellen konnten.

So schildern auch Wouwermans Scharmützel und Gefechte keine tatsächlichen historischen Ereignisse oder Personen, sondern gehören in den Bereich der dekorativen Schlachtenmalerei. Sie zeigen keine bestimmte, schicksalhafte Schlacht, auch nicht die Großtaten eines militärischen Befehlshabers, die gewürdigt oder der Nachwelt überliefert werden sollten.

Birgit Schumacher datiert dieses Bild um 1665.



Lot 17 Detail

**PIETER VAN
ROESTRAETEN**

1630 Haarlem – 1700 London

**18 STILL LIFE WITH A SILVER
GINGER JAR AND A TEAPOT
ON A LEDGE**

Oil on canvas. 71 x 61 cm

**PIETER VAN
ROESTRAETEN**

1630 Haarlem – 1700 London

*STILLEBEN MIT SILBERNER
INGWERDOSE, TEEKANNE UND
ANDEREN GEGENSTÄNDEN AUF
EINER MARMORPLATTE*

Öl auf Leinwand. 71 x 61 cm

Provenance *Provenienz*
With Jack Kilgore, New York.

Exhibitions *Ausstellungen*
Un cabinet imaginaire. Natures Mortes et
Vanités du XVIIème siècle, Vic-sur-Seille,
Musée départemental Georges de La Tour,
10 May – 4 September 2005.

Literature *Literatur*
Gabriel Diss and Laurent Thurnherr
(eds.): Un cabinet imaginaire. Natures
Mortes et Vanités du XVIIème siècle,
Vic-sur-Seille, Musée départemental
Georges de La Tour, Bremen 2005, exhib.
cat, pp. 32-33, reproduced.

€ 18 000 – 22 000

\$ 21 000 – 26 000

According to the concepts of the 17th century, the artistic quality of a still life is determined not only by the perfect reproduction, but also the choice of objects. The rank and individuality of the things are characterised by their contrast and comparison with neighbouring objects. This results in an unspoken statement, the contextual meaning of a still life. The vanitas still life is hereby the easiest to understand, clarifying the futility and transience of the human pursuit of wealth and fame. In the competitive art market of the Netherlands, it was important for the artist to achieve an unmistakable style.

The Haarlem painter Pieter van Roestraeten undoubtedly succeeds in this. His works are tastefully composed and brilliantly painted. Certain objects are distinctive in his oeuvre, ones which he repeatedly paints, almost as a leitmotif. These objects include the relief-chased silver ginger pot, the brown stoneware teapot and in particular the fine Chinese blue and white porcelain tea bowl. These items are usually arranged, as in the present picture, on a marble ledge or platter.

Roestraeten was a student of Frans Hals and married his daughter Adriaentje in 1654. He lived with his wife in Amsterdam before moving to London in 1663 where he remained until his death in 1700.

We would like to thank Dr Fred Meijer for the confirmation of the picture as a work by Pieter van Roestraeten.

Maßgeblich für die künstlerische Qualität eines Stilllebens ist nach den Vorstellungen des 17. Jahrhunderts nicht nur die perfekte Wiedergabe, sondern auch die Auswahl der Gegenstände. Rang und Eigenart der Dinge werden durch Kontrast und Vergleich mit benachbarten Objekten charakterisiert. Daraus ergibt sich die unausgesprochene Aussage, der Bedeutungsinhalt eines Stilllebens. Am leichtesten ist dabei das Vanitas-Stillleben zu verstehen, das über Vergeblichkeit und Vergänglichkeit des menschlichen Strebens nach Reichtum und Ruhm aufklärt. In dem kompetitiven Kunstmarkt der Niederlande war es für den Künstler wichtig einen unverwechselbaren Stil und eine unmittelbar erkennbare Handschrift zu erreichen.

Dem Haarlemer Maler Pieter van Roestraeten ist dies zweifellos gelungen. Seine Werke sind geschmackvoll komponiert und brillant gemalt. Unverwechselbar sind in seinem Oeuvre bestimmte Gegenstände, die er geradezu leitmotivisch immer wieder malt. Zu diesen Gegenständen gehört der reliefartig ziselierte silberne Ingwertopf, die Teekanne aus braunem Steinzeug und vor allem die feinen blau-weißen Teeschalen aus chinesischem Porzellan. Diese Gegenstände arrangiert er meistens, wie auch auf diesem Bild, auf einem marmorierten Sims oder Platte.

Roestraeten war Schüler von Frans Hals und heiratete 1654 dessen Tochter Adriaentje. Er lebte mit seiner Frau in Amsterdam, bevor er 1663 nach London zog, wo er bis zu seinem Lebensende 1700 blieb.

Wir danken Dr. Fred Meijer für die Bestätigung des Gemäldes als eigenhändiges Werk von Pieter van Roestraeten.



**HENDRICK MARTENSZ
SORGH**

c. 1610 Rotterdam – 1670 Rotterdam

19 **A MARKET IN A HARBOUR**

Signed and dated lower left (on the wheelbarrow): HM Sorgh 1655

Oil on panel. 44 x 62.5 cm

**HENDRICK MARTENSZ
SORGH**

um 1610 Rotterdam – 1670 Rotterdam

MARKT AM HAFEN

Signiert und datiert unten links (auf der Schubkarre): HM Sorgh 1655

Öl auf Holz. 44 x 62,5 cm

€ 40 000 – 60 000

\$ 47 000 – 71 000



Provenance *Provenienz*

Robert Napier (1791-1876), West Shandon, Dunbartonshire;

His deceased sale, Christie's, London, 11 April 1877 (to Colnaghi);

With Colnaghi, London.

Exhibitions *Ausstellungen*

Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz, Berlin, Gemäldegalerie, 1984, no. 65.

Literature *Literatur*

John Charles Robinson: Catalogue of the Works of Art forming the Collection of Robert Napier of 1821, Shandon 1865, no. 488;

Jan Kelch: Holländische Malerei aus Berliner Privatbesitz. Berlin 1984, exhib. cat., pp. 132-3, no. 65, reproduced;

Christiane Stukenbrock, in: Ekkehard Mai (ed.): Das Kabinett des Sammlers, Cologne 1993, pp. 236-238, no. 94, reproduced.

The depiction of market scenes has a long history in Dutch painting, dating back to the 16th century. In the works of Pieter Aertsen (1508-1575) and his nephew Joachim Beuckelaer (1533-1575), Biblical narratives and moral messages usually served as a pretext for the depiction of lively market scenes and opulent arrays of food and wares. Their works also formed an important contribution to the later development of the still life genre.

Hendrick Martensz. Sorgh picked up this same subject in the early 1650s in Rotterdam. He had a biographical connection to the motif since, like his father before him, he was also the owner of a shipping line ferrying goods between Rotterdam and Dordrecht. He was first documented as such in 1638 and appears to have continued this work alongside his artistic career until the end of his life. Sorgh's market still lifes "appear at the beginning of a renewal of interest in this motif, which was also a subject in the works of his contemporaries Gerard Dou, Adriaen van Ostade and Quirin van Brekelenkam throughout the 1660s" (Stukenbrock, op. cit., p. 238).

The present work, dated 1655, is a characteristic and early market scene of Sorgh. In the foreground on the right, we see a trader sitting at her vegetable stall offering a plate probably of herbs to a lady in a red dress. This detailed group of figures is accompanied by a boy in a broad-brimmed hat carrying a basket of fish, a nobly dressed gentleman, a child, and an older fisherman. The artistically arranged wares on the vegetable stand, which include various types of cabbage, carrots and

artichokes, provide Sorgh with ample opportunity to demonstrate his mastery of still life painting. The same applies to the shimmering silver scales of the fish being laid out by a merchant on the lower edge of the image. Further into the mid-ground we see a second market stall in front of an open arcade on the left edge of the picture, where a woman is offering fried eggs for sale. A special feature of this painting is the addition of a view over the numerous ships moored in the harbour, whose precisely reproduced masts and sails form a charming background for the market scene in the foreground.

Die Darstellung von Marktszenen hat in der niederländischen Kunst eine lange Tradition, die bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht. Bei Pieter Aertsen (1508-1575) und seinem Neffen Joachim Beuckelaer (1533-1575) boten zumeist noch biblische Geschichten oder moralisierende Botschaften den Vorwand für die Wiedergabe lebhaften Markttreibens und opulent ausgebreiteter Nahrungsmittel, die zudem einen wichtigen Beitrag für die Entwicklung der Stilleben darstellten. Hendrick Martensz. Sorgh hat dieses Sujet ab den frühen 1650er Jahren in Rotterdam wieder aufgegriffen, wobei er auch einen biografischen Bezug zu diesem Thema hatte, war er doch wie bereits sein Vater Betreiber einer Schifffahrtslinie im Güterverkehr zwischen Rotterdam und Dordrecht. Als solcher ist er 1638 erstmals dokumentiert und scheint diese Tätigkeit neben seiner künstlerischen Karriere bis zu seinem Lebensende ausgeübt zu haben. Die Marktbilder von Sorgh „stehen am Beginn eines neu erwachten Interesses an diesem Thema, mit dem sich u. a. auch seine Zeitgenossen Gerard Dou, Adriaen van Ostade und Quirin van Brekelenkam in den 60er Jahren des 17. Jahrhunderts auseinandersetzten“ (Christiane Stukenbrock, op. cit., S. 238).

Unser 1655 datiertes Gemälde ist eine charakteristische, frühe Marktszene von Sorgh. Im Vordergrund rechts sitzt eine Händlerin an ihrem Gemüsestand und bietet einer Dame im roten Kleid einen Teller wohl mit Kräutern an. Ergänzt wird diese Gruppe detailreich wiedergegebener Figuren durch einen Jungen mit einem Korb mit Fischen und einem großen Hut, einem vornehm gekleideten Herrn, einem Kind und einem älteren Fischer. Die kunstvoll arrangierten Nahrungsmittel des Gemüsestands, darunter verschiedene Kohlsorten, Möhren und Artischocken, geben Sorgh die Möglichkeit, seine Meisterschaft in der Stillebenmalerei unter Beweis zu stellen. Dies trifft genauso auf die silbrig schimmernden Fische zu, die ein Händler am unteren Bildrand ausbreitet. Bereits weiter in den Mittelgrund gerückt ist ein zweiter Marktstand vor einer offenen Säulenhalle am linken Bildrand, an dem eine Frau gebratene Eier feilbietet. Eine Besonderheit unseres Gemäldes ist der Ausblick auf den Hafen mit zahlreichen Schiffen, deren präzise wiedergegebene Masten und Segel einen reizvollen Hintergrund für die Marktszene bilden.

EGLON VAN DER NEER

1635/36 Amsterdam – 1703 Düsseldorf

20 A YOUNG WOMAN, PLAYING
THE LUTE

Signed upper right: E. van der Neer. fe
Oil on panel. 33.5 x 25.5 cm

EGLON VAN DER NEER

1635/36 Amsterdam – 1703 Düsseldorf

LAUTE SPIELENDEN JUNGE FRAU

Signiert oben rechts: E. van der Neer fe
Öl auf Holz. 33,5 x 25,5 cm

€ 35 000 – 45 000

\$ 41 000 – 53 000

Provenance *Provenienz*

Gerard Hoet II. (1698-1760);

His sale, The Hague, 25 August 1760, lot 65;

Possibly Blankensee collection, Berlin, 1856 (according to Parthey);

Francis Palmer, Paris (label on the reverse with his coat-of-arms);

Max Flersheim (1849-1922), Paris;

Emil Glückstadt (1875-1923), Copenhagen;

His sale, Copenhagen, Winkel, Magnussen, 2.6.1924, lot 680;

M. & G. Segal, Basel, 1989;

Klaus Edel, Cologne, 1990.

Exhibitions *Ausstellungen*

Cologne, Wallraf-Richartz-Museum (on loan ca. 1993-2002).

Literature *Literatur*

Possibly Pieter Terwesten: *Catalogus of naamlyst van schilderyen [...]*,
The Hague 1770, p. 226;

Possibly Gustav Parthey: *Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in
Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler*, vol. 2, Berlin
1864, p. 186;

Possibly Cornelis Hofstede de Groot: *Beschreibendes und kritisches
Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des
XVII. Jahrhunderts*, Esslingen and Paris 1912, vol. 5, p. 526, no. 75a or
p. 527, no. 81a;

Corinna Klein, in: Ekkehard Mai (ed.): *Das Kabinett des Sammlers*,
Cologne 1993, p. 193, no. 77, ill. p. 194;

Everhard Korthals Altes: *Philip van Dijk, een achttiende-eeuwse Haagse
schilder-kunsthandelaar met een lokale en internationale clientèle*, in:
Oud Holland, CXVI (2003), p. 172;

Eddy Schavemaker: *Eglon van der Neer (1635/36-1703). Zijn leven en
werk (=Diss. Utrecht)*, Utrecht 2009, p. 437, no. 109, ill. p. 436;

Eddy Schavemaker: *Eglon van der Neer (1635/36-1703). His Life and
Work (=Aetas aurea 22)*, Doornspijk 2010, p. 497, no. 104, colour plate
XXXVI.



Eglon van der Neer created several depictions of elegant young ladies, most of whom pursue an everyday activity in a distinguished interior of the haute bourgeoisie. One of the artist's preferred motifs, taken up time and again throughout his career, is the lute player. In our painting, executed with fine painterly precision, a lady playing music is seated almost directly facing the viewer with her legs pointing slightly to the left and her upper body turned slightly to the right. She plucks at the lute with graceful movements and grasps the frets on the bridge of the instrument, while her slightly open mouth suggests that the musician is accompanying her with the lute while singing. The likely corresponding sheets of music can be seen on a table covered with a red velvet cloth on the right edge of the picture. The light coming from the left models the figure of the young lady so the shadow of the neck of the instrument falls on her left forearm. The light also generates the virtuoso shimmer of the precious, apricot-coloured silk on the lute player's skirt. Eglon van der Neer competed with Gerard ter Borch in the effective depiction of the material texture of silk and other luxurious fabrics. The young woman also wears a white linen blouse with widely billowing sleeves, which has begun to slip in a suggestively lascivious manner from her shoulder. Besides the bright white of the blouse and the light complexion, the colouring of our painting is defined by a delicate colour palette composed of the apricot of the skirt, the deep red of the velvet tablecloth and the warm brown of the lute body.

Eddy Schavemaker has dated our painting to the first half of the 1680s when Eglon van der Neer lived in Brussels. The artist was born in Amsterdam, the son of the landscape painter Aert van der Neer. After his training, he first worked from 1654 to 1659 in Southern French Orange, then alternately in Rotterdam and Amsterdam before moving to Brussels in 1679 where he lived until 1695. In 1687 van der Neer was appointed court painter to the Spanish King Charles II and eleven years later he held the same role to the Palatine Elector, in whose residence in Düsseldorf he died in 1703. In addition to elegant genre representations such as the present painting, van der Neer executed portrait commissions and also created several religious and mythological paintings as well as an increasing number of landscape views in his later years. Together with Adriaen van der Werff, his most important student, and Godefridus Schalcken, Eglon van der Neer is classed as one of the most accomplished artists of the later Leiden *Fijnschilder* school.

Eglon van der Neer schuf zahlreiche Darstellungen eleganter junger Frauen, die zumeist in einem vornehmen Interieur des gehobenen Bürgertums einer alltäglichen Beschäftigung nachgehen. Ein vom Künstler bevorzugtes und im Verlauf seiner Karriere immer wieder aufgegriffenes Motiv ist die Lautenspielerin. In unserem mit feinmalerischer Präzision ausgeführten Gemälde sitzt eine musizierende Frau annähernd frontal zum Betrachter gewandt, wobei die Beine leicht nach links gerichtet sind und der Oberkörper ein wenig nach rechts gewandt ist. Mit graziösen Bewegungen zupft sie die Seiten der Laute und greift die Bünde am Steg des Instruments, während der leicht geöffnete Mund vermuten lässt, dass sich die Musikerin mit der Laute selber beim Gesang begleitet. Am rechten Bildrand dürften die entsprechenden Notenblätter auf einem mit einer roten Samtdecke bedeckten Tisch stehen.

Das von links einfallende Licht modelliert die Figur der jungen Dame und lässt den Schatten des Instrumentenhalses auf ihren linken Unterarm fallen. Das Licht sorgt zudem für das virtuos wiedergegebene Schimmern der kostbaren, apricotfarbenen Seide beim Rock der Lautenspielerin. Eglon van der Neer konkurrierte bei der effektvollen Wiedergabe der stofflichen Textur von Seide und anderen pretiösen Stoffen mit Gerard ter Borch. Zum schimmernden Seidenrock trägt die junge Frau eine weiße, mit weitgebauchten Ärmeln versehene Leinenbluse, die jedoch schon leicht lasziv von der Schulter gerutscht ist. Neben dem strahlenden Weiß der Bluse und dem hellen Inkarnat wird das Kolorit unseres Gemäldes von einem delikaten Farbakkord bestimmt, der aus dem Apricot des Rocks, dem tiefdunklen Rot der samtenen Tischdecke und dem warmen Braun des Lautenkörpers gebildet wird.

Eddy Schavemaker hat unser Gemälde auf die erste Hälfte der 1680er Jahre datiert, als Eglon van der Neer in Brüssel lebte. Geboren wurde der Künstler in Amsterdam als Sohn des Landschaftsmalers Aert van der Neer. Nach seiner Ausbildung arbeitet er zunächst von 1654 bis 1659 im südfranzösischen Orange, danach abwechselnd in Rotterdam und Amsterdam, bevor er 1679 nach Brüssel übersiedelt, wo er bis 1695 lebt. 1687 wird van der Neer zum Hofmaler des spanischen Königs Karl II. ernannt, elf Jahre später zum Hofmaler des Pfälzer Kurfürsten, in dessen Residenzstadt Düsseldorf er 1703 gestorben ist. Neben eleganten Genredarstellungen wie dem vorliegenden Gemälde führte van der Neer Portraitaufträge aus und schuf darüber hinaus einige religiöse und mythologische Gemälde sowie in seinen späteren Lebensjahren vermehrt Landschaftsansichten. Zusammen mit Adriaen van der Werff, seinem bedeutendsten Schüler, und Godefridus Schalcken gilt Eglon van der Neer als einer der Vollender der Leidener Feinmalerei.

EDOUARD VUILLARD

1868 Cuiseaux – 1940 La Baule

**21 MADAME HESSEL AU CHAPEAU
GARNI DE ROSES**

Signed lower right: E Vuillard

Oil on paper, mounted on canvas.

33 x 54.5 cm

EDOUARD VUILLARD

1868 Cuiseaux – 1940 La Baule

**MADAME HESSEL AU CHAPEAU
GARNI DE ROSES**

Signiert unten rechts: E Vuillard

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.

33 x 54,5 cm

€ 80 000 – 120 000

\$ 95 000 – 140 000



Provenance *Provenienz*

Artist's studio;

Georges Maratier, Paris, 1944;

Sale, Galerie Charpentier, Paris, 1 June 1949, lot 21;

Galerie Katia Granoff, Paris;

With Matthiesen Fine Art, London, 1952;

Jacques Lindon, New York;

Robert Sarnoff, USA, 1956;

Anonymous sale, Sotheby's, London, 3 December 1975, lot 18.

Literature *Literatur*

Patricia Ciaffa: The Portraits of Édouard Vuillard, Diss. Ann Arbor 1985, pp. 351-352, illus. 200;

Antoine Salomon, Guy Cogeval: Vuillard. Le Regard innombrable.

Catalogue critique des peintures et pastels, Paris 2003, vol. II, p. 769, no. VII-466, reproduced.

While visiting Félix Vallotton in 1900, Edouard Vuillard met the Belgian-born Jos (Joseph) Hessel and his wife Lucy. Jos Hessel – cousin of the Bernheim brothers and head of the Galerie Bernheim-Jeune, where Vuillard regularly exhibited his work from 1903 – became an important supporter of the painter, his exclusive gallerist and a close friend. However, his wife quickly went on to become not only Vuillard's confidante, muse and preferred model, but also his lover in a long-term relationship. This did not spoil the friendship between the painter and her husband. The artist went in and out of the Hessel's house as he pleased, and their liaison was an open secret.

Vuillard created portraits of Jos Hessel alone as well as together with his wife and family. However, it was primarily of Lucy by herself that he created numerous images over the course of four decades. Enthralled by her beauty and elegance, he painted her in a great variety of situations – usually within the noble interiors of her house, surrounded by exquisite paintings and furnishings, but also sitting outdoors or strolling, at her milliner's or during her manicure.

The bust-length portrait presented here is reduced entirely to her person. A hat adorned with pink roses completes her elegant attire. The bouquet of violas that she holds in her hands stands out against the white lace trim of her dress and corresponds with the blue of the merely suggested background.

Während eines Besuches bei Félix Vallotton im Jahr 1900 lernte Edouard Vuillard den gebürtigen Belgier Jos (Joseph) Hessel und dessen Frau Lucy kennen. Jos Hessel, Cousin der Brüder Bernheim und Leiter von deren Galerie Bernheim-Jeune, in der Vuillard ab 1903 regelmäßig ausstellte, wurde zum wichtigen Förderer des Malers, zu seinem exklusiven Galeristen und einem engen Freund. Seine Frau aber avancierte schnell nicht nur zu Vuillards Vertrauter, Muse und bevorzugtem Modell, sondern auch zu seiner dauerhaften Geliebten. Der Freundschaft zwischen ihrem Ehemann und dem Maler tat dies keinen Abbruch. Der Maler ging im Haus der Hessels ein und aus, die Liaison war ein offenes Geheimnis.

Vuillard porträtierte Jos Hessel allein sowie gemeinsam mit seiner Frau und der Familie. Doch vor allem von Lucy allein schuf er über vier Jahrzehnte hinweg zahlreiche Bildnisse. Hingerissen von ihrer Schönheit und Eleganz malte er sie in verschiedensten Situationen – meist in den edlen Interieurs ihres Hauses, umgeben von exquisiten Gemälden und Einrichtungsstücken, aber auch in der freien Natur sitzend oder spazierend, bei ihrer Modistin oder während der Maniküre.

Das hier vorgestellte Brustbildnis ist ganz auf ihre Person reduziert. Ihre elegante Garderobe wird von einem mit roséfarbenen Rosen besetzten Hut komplettiert. Der Veilchenstrauß, den sie in den Händen hält, hebt sich von dem weißen Spitzeneinsatz ihres Kleides ab und korrespondiert mit dem Blau des nur angedeuteten Hintergrundes.

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau (East Prussia) – 1925 Zandvoort

22 MÄDCHENKOPF IM KISSEN
Signed upper centre: LOVIS CORINTH
Oil on canvas. 44.5 x 55 cm

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau (Ostpreußen) – 1925 Zandvoort

MÄDCHENKOPF IM KISSEN

Signiert oben Mitte: LOVIS CORINTH

Öl auf Leinwand. 44,5 x 55 cm

€ 30 000 – 50 000

\$ 35 000 – 60 000

Provenance Provenienz

A. Weeber, Munich;

Graphisches Kabinett, Bremen;

Anonymous sale, Villa Grisebach, Berlin, 24 November 1989, lot 12;

Anonymous sale, Christie's, London, German and Austrian Art,
9 October 1997, lot 132.

Exhibitions Ausstellungen

Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem
Gedächtnis, Berlin, Nationalgalerie, 30 January – 30 April 1926, no. 57.

Literature Literatur

Charlotte Berend-Corinth: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis,
Munich 1992, p. 77, no. 158, reproduced p. 383.



Shipment

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

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

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

For information: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com

Lots to be packed and shipped to:

Telephone / e-mail

Charges to be forwarded to:

Date and signature

Versand

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

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

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

*Bei Rückfragen: Linda Kieven, Farah von Depka
Tel +49.221.925729-19
shipping@lempertz.com*

Versand an:

Telefon / E-Mail

Rechnungsempfänger (wenn abweichend von Versandadresse)

Datum und Unterschrift

Mehrwertsteuer VAT

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

Export Export

Von der Mehrwertsteuer befreit sind Ausfuhrlieferungen in Drittländer (d.h. außerhalb der EU) und – bei Angabe der Umsatzsteuer-Identifikationsnummer – auch an Unternehmen in anderen EU-Mitgliedsstaaten. Nehmen Auktionsteilnehmer erstellte Gegenstände selber in Drittländer mit, wird ihnen die MwSt. erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen.

Ausfuhr aus der EU:

Bei Ausfuhr aus der EU sind das Europäische Kulturgüterschutzabkommen von 1993 und die UNESCO-Konvention von 1970 zu beachten. Bei Kunstwerken, die älter als 50 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 150.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 30.000 Euro
- Skulpturen ab 50.000 Euro
- Antiquitäten ab 50.000 Euro

Ausfuhr innerhalb der EU:

Seit 6.8.2016 gilt das neue deutsche Kulturgutschutzgesetz für Exporte auch in ein anderes EU-Land. Bei Kunstwerken, die älter als 75 Jahre sind und folgende Wertgrenzen übersteigen, ist eine Genehmigung des Landeskultusministeriums erforderlich:

- Gemälde ab einem Wert von 300.000 Euro
- Aquarelle, Gouachen und Pastelle ab 100.000 Euro
- Skulpturen ab 100.000 Euro
- Antiquitäten ab 100.000 Euro

Die Ausfuhrgenehmigung wird durch Lempertz beim Landeskultusministerium beantragt und wird in der Regel binnen 10 Tagen erteilt. Bei Fragen wenden Sie sich bitte an: legal@lempertz.com

Mit einem † gekennzeichnete Objekte wurden unter Verwendung von Materialien hergestellt, für die beim Export in Länder außerhalb des EU-Vertragsgebietes eine Genehmigung nach CITES erforderlich ist. Wir machen darauf aufmerksam, dass eine Genehmigung im Regelfall nicht erteilt wird.

Exports to third (i.e. non-EU) countries will be exempt from VAT, and so will be exports made by companies from other EU member states if they state their VAT-ID no. Persons who have bought an item at auction and export it as personal luggage to any third country will be refunded the VAT as soon as the form certifying the exportation and the exporter's identity has been returned to the auctioneer. Our staff will be glad to advise you on the export formalities.

Exports to non-EU countries:

Export to countries outside the European Community are subject to the restrictions of the European Agreement for the Protection of Cultural Heritage from 1993 and the UNESCO convention from 1970. Art works older than 50 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 150,000 euros*
- *watercolours, gouaches and pastel drawings more than 30,000 euros*
- *sculptures more than 50,000 euros*
- *antiques more than 50,000 euros*

Export within the EU:

As of 6.8.2016, exports within the EU are subject to the German law for the protection of cultural goods. Art works older than 75 years and exceeding the following values require an export license from the State Ministry of Culture:

- *paintings worth more than 300,000 euros*
- *watercolours, gouaches, and pastels more than 100,000 euros*
- *sculptures more than 100,000 euros,*
- *antiques more than 100,000 euros*

Lempertz applies for the export licenses from the Ministry of Culture which are usually granted within 10 days.

If you have any questions, please feel free to contact: legal@lempertz.com

Objects marked ‡ are made using materials which require a CITES licence for export outside of EU contract territory. We would like to inform you that such licences are usually not granted.

Signaturen und Marken Signatures and marks

sind gewissenhaft angegeben. Sie sind eigenhändige Hinzufügungen des Künstlers oder des Herstellers. Bilder ohne Signatur oder Monogramm können nicht sicher zugeschrieben werden. – Provenienzanangaben 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.

Experten Experts

Dr. Mariana Mollenhauer de Hanstein m.hanstein@lempertz.com	T+49.221.925729-93
Dr. Otmar Plassmann plassmann@lempertz.com	925729-22
Dr. Takuro Ito ito@lempertz.com	925729-17
Carsten Felgner M.A. felgner@lempertz.com	925729-75
Laura Weber M.A. weber@lempertz.com	925729-72
altekunst@lempertz.com	

Lageplan und Anfahrtsskizze

Location and Contact

Zu Lempertz finden Sie unter www.lempertz.com, gehen Sie auf Kontakt und dann auf Standorte; Anlieferung: Kronengasse 1; Wir empfehlen das neue Parkhaus Cäcilienstraße 32 und 33 (nur drei Häuser vom Kunsthaus Lempertz entfernt). U-Bahn Station Neumarkt (Linien 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Directions to Lempertz can be found on www.lempertz.com under locations/contact. We recommend parking at Cäcilienstrasse 32. Consignments: Kronengasse 1 Underground station Neumarkt (Lines 1, 3, 4, 7, 9, 16, 18)

Photographie Photography

Saša Fuis Photographie, Köln

Druck Print

Kopp Druck und Medienservice

Conditions of sale

1. The art auction house, Kunsthaus Lempertz KG (henceforth referred to as Lempertz), conducts public auctions in terms of § 383 paragraph 3 sentence 1 of the Commercial Code as commissioning agent on behalf of the accounts of submitters, who remain anonymous. With regard to its auctioneering terms and conditions drawn up in other languages, the German version remains the official one.

2. The auctioneer reserves the right to divide or combine any catalogue lots or, if it has special reason to do so, to offer any lot for sale in an order different from that given in the catalogue or to withdraw any lot from the sale.

3. All lots put up for sale may be viewed and inspected prior to the auction. The catalogue specifications and related specifications appearing on the internet, which have both been compiled in good conscience, do not form part of the contractually agreed to conditions. These specifications have been derived from the status of the information available at the time of compiling the catalogue. They do not serve as a guarantee in legal terms and their purpose is purely in the information they provide. The same applies to any reports on an item’s condition or any other information, either in oral or written form. Certificates or certifications from artists, their estates or experts relevant to each case only form a contractual part of the agreement if they are specifically mentioned in the catalogue text. The state of the item is generally not mentioned in the catalogue. Likewise missing specifications do not constitute an agreement on quality. All items are used goods.

4. Warranty claims are excluded. In the event of variances from the catalogue descriptions, which result in negation or substantial diminution of value or suitability, and which are reported with due justification within one year after handover, Lempertz nevertheless undertakes to pursue its rights against the seller through the courts; in the event of a successful claim against the seller, Lempertz will reimburse the buyer only the total purchase price paid. Over and above this, Lempertz undertakes to reimburse its commission within a given period of three years after the date of the sale if the object in question proves not to be authentic.

5. Claims for compensation as the result of a fault or defect in the object auctioned or damage to it or its loss, regardless of the legal grounds, or as the result of variances from the catalogue description or statements made elsewhere due to violation of due diligence according to §§ 41 ff. KGSG are excluded unless Lempertz acted with wilful intent or gross negligence; the liability for bodily injury or damages caused to health or life remains unaffected. In other regards, point 4 applies.

6. Submission of bids. Lempertz reserves the right to approve bidders for the auction and especially the right to make this approval dependent upon successful identification in terms of § 1 para. 3 GWG. **Bids in attendance:** The floor bidder receives a bidding number on presentation of a photo ID. If the bidder is not known to Lempertz, registration must take place 24 hours before the auction is due to begin in writing on presentation of a current bank reference. **Bids in absentia:** Bids can also be submitted either in writing, telephonically or via the internet. The placing of bids in absentia must reach Lempertz 24 hours before the auction to ensure the proper processing thereof. The item must be mentioned in the bid placed, together with the lot number and item description. In the event of ambiguities, the listed lot number becomes applicable. The placement of a bid must be signed by the applicant. The regulations regarding revocations and the right to return the goods in the case of long distance agreements (§ 312b-d of the Civil Code) do not apply. **Telephone bids:** Establishing and maintaining a connection cannot be vouched for. In submitting a bid placement, the bidder declares that he agrees to the recording of the bidding process. **Bids via the internet:** They will only be accepted by Lempertz if the bidder registered himself on the internet website beforehand. Lempertz will treat such bids in the same way as bids in writing.

7. Carrying out the auction: The hammer will come down when no higher bids are submitted after three calls for a bid. In extenuating circumstances, the auctioneer reserves the right to bring down the hammer or he can refuse to accept a bid, especially when the bidder cannot be successfully identified in terms of § 1 para. 3 GWG. If several individuals make the same bid at the same time, and after the third call, no higher bid ensues, then the ticket becomes the deciding factor. The auctioneer can retract his acceptance of the bid and auction the item once more if a higher bid that was submitted on time, was erroneously overlooked and immediately queried

by the bidder, or if any doubts regarding its acceptance arise. Written bids are only played to an absolute maximum by Lempertz if this is deemed necessary to outbid another bid. The auctioneer can bid on behalf of the submitter up to the agreed limit, without revealing this and irrespective of whether other bids are submitted. Even if bids have been placed and the hammer has not come down, the auctioneer is only liable to the bidder in the event of premeditation or gross negligence. Further information can be found in our privacy policy at www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. Once a lot has been knocked down, the successful bidder is obliged to buy it. If a bid is accepted conditionally, the bidder is bound by his bid until four weeks after the auction unless he immediately withdraws from the conditionally accepted bid. From the fall of the hammer, possession and risk pass directly to the buyer, while ownership passes to the buyer only after full payment has been received.

9. Up to a hammer price of € 400,000 a premium of 25 % calculated on the hammer price plus 16 % value added tax (VAT) calculated on the premium only is levied. The premium will be reduced to 20 % (plus VAT) on any amount surpassing € 400,000 (margin scheme).

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 payments which amount to EUR 10,000.00 or more, Lempertz is obliged to make a copy of the photo ID of the buyer according to §3 of the German Money Laundry Act (GWG). This applies also to cases in which payments of EUR 10,000.00 or more are being made for more than one invoice. If a buyer exports an object to a third country personally, the VAT will be refunded, as soon as Lempertz receives the export and import papers. All invoices issued on the day of auction or soon after remain under provision.

10. Successful bidders shall forthwith upon the purchase pay to Lempertz the final price (hammer price plus premium and VAT) in Euro. Bank transfers are to be exclusively in Euros. The request for an alteration of an auction invoice to a person other than the bidder has to be made immediately after the auction. Lempertz however reserves the right to refuse such a request if it is deemed appropriate. The transfer is subject to successful identification (§ 1 para. 3 GWG) of the bidder and of the person to whom the invoice is transferred. Invoices will only be issued to those persons actually responsible for settling the invoices.

11. In the case of payment default, Lempertz will charge 1% interest on the outstanding amount of the gross price per month.. If the buyer defaults in payment, Lempertz may at its discretion insist on performance of the purchase contract or, after allowing a period of grace, claim damages instead of performance. In the latter case, Lempertz may determine the amount of the damages by putting the lot or lots up for auction again, in which case the defaulting buyer will bear the amount of any reduction in the proceeds compared with the earlier auction, plus the cost of resale, including the premium.

12. Buyers must take charge of their purchases immediately after the auction. Once a lot has been sold, the auctioneer is liable only for wilful intent or gross negligence. Lots will not, however, be surrendered to buyers until full payment has been received. Without exception, shipment will be at the expense and risk of the buyer. Purchases which are not collected within four weeks after the auction may be stored and insured by Lempertz on behalf of the buyer and at its expense in the premises of a freight agent. If Lempertz stores such items itself, it will charge 1 % of the hammer price for insurance and storage costs.

13. As far as this can be agreed, the place of performance and jurisdiction is Cologne. German law applies; the German law for the protection of cultural goods applies; the provisions of the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG) are not applicable. Should any provision herein be wholly or partially ineffective, this will not affect the validity of the remaining provisions. Regarding the treatment of personal data, we would like to point out the data protection notice on our website.

Henrik Hanstein,
sworn public auctioneer

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 dem Beschaffenhheitsvereinbarung begründen. Die Objekte sind gebraucht. Alle Objekte werden in dem Erhaltungszustand veräußert, in dem sie sich bei Erteilung des Zuschlages befinden.

4. Ansprüche wegen Gewährleistung sind ausgeschlossen. Lempertz verpflichtet sich jedoch bei Abweichungen von den Katalogangaben, welche den Wert oder die Tauglichkeit aufheben oder nicht unerheblich mindern, und welche innerhalb eines Jahres nach Übergabe in begründeter Weise vorgetragen werden, seine Rechte gegenüber dem Einlieferer gerichtlich geltend zu machen. Maßgeblich ist der Katalogtext in deutscher Sprache. Im Falle einer erfolgreichen Inanspruchnahme des Einlieferers erstattet Lempertz dem Erwerber ausschließlich den gesamten Kaufpreis. Darüber hinaus verpflichtet sich Lempertz für die Dauer von drei Jahren bei erwiesener Unechtheit zur Rückgabe der Kommission, wenn das Objekt in unverändertem Zustand zurückgegeben wird.

5. Ansprüche auf Schadensersatz aufgrund eines Mangels, eines Verlustes oder einer Beschädigung des versteigerten Objektes, gleich aus welchem Rechtsgrund, oder wegen Abweichungen von Katalogangaben oder anderweitig erteilten Auskünften und wegen Verletzung von Sorgfaltspflichten nach §§ 41 ff. KGSG sind ausgeschlossen, sofern Lempertz nicht vorsätzlich oder grob fahrlässig gehandelt oder vertragswesentliche Pflichten verletzt hat; die Haftung für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt. Im Übrigen gilt Ziffer 4.

6. Abgabe von Geboten. Lempertz behält sich die Zulassung zur Auktion vor und kann diese insbesondere von der erfolgreichen Identifizierung im Sinne von § 1 Abs. 3 des GWG abhängig machen. **Gebote in Anwesenheit:** Der Bieter erhält gegen Vorlage seines Lichtbildausweises eine Bieternummer. Ist der Bieter Lempertz nicht bekannt, hat die Anmeldung 24 Stunden vor Beginn der Auktion schriftlich und unter Vorlage einer aktuellen Bankreferenz zu erfolgen. **Gebote in Abwesenheit:** Gebote können auch schriftlich, telefonisch oder über das Internet abgegeben werden. Aufträge für Gebote in Abwesenheit müssen Lempertz zur ordnungsgemäßen Bearbeitung 24 Stunden vor der Auktion vorliegen. Das Objekt ist in dem Auftrag mit seiner Losnummer und der Objektbezeichnung zu benennen. Bei Unklarheiten gilt die angegebene Losnummer. Der Auftrag ist vom Auftraggeber zu unterzeichnen. Die Bestimmungen über Widerrufs- und Rückgaberecht bei Fernabsatzverträgen (§ 312b-d BGB) finden keine Anwendung. **Telefongebote:** Für das Zustandekommen und die Aufrechterhaltung der Verbindung kann nicht eingestanden werden. Mit Abgabe des Auftrages erklärt sich der Bieter damit einverstanden, dass der Bietvorgang aufgezeichnet werden kann. **Gebote über das Internet:** Sie werden von Lempertz nur angenommen, wenn der Bieter sich zuvor über das Internetportal registriert hat. Die Gebote werden von Lempertz wie schriftlich abgegebene Gebote behandelt.

7. Durchführung der Auktion: Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Versteigerer kann sich den Zuschlag vorbehalten oder verweigern, wenn ein besonderer Grund vorliegt, insbesondere wenn der Bieter nicht im Sinne von § 1 Abs. 3 GWG erfolgreich identifiziert werden kann. Wenn mehrere Personen zugleich dasselbe Gebot abgeben und nach dreimaligem Aufruf kein höheres Gebot erfolgt, entscheidet das Los. Der

Versteigerer kann den erteilten Zuschlag zurücknehmen und die Sache erneut ausbieten, wenn irrtümlich ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot übersehen und dies vom Bieter sofort beanstandet worden ist oder sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Schriftliche Gebote werden von Lempertz nur in dem Umfang ausgeschöpft, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten. Der Versteigerer kann für den Einlieferer bis zum vereinbarten Limit bieten, ohne dies anzuzeigen und unabhängig davon, ob andere Gebote abgegeben werden. Wenn trotz 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 Vorbehaltszuschlag 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 Zahlungseingang.

9. Auf den Zuschlagspreis wird ein Aufgeld von 25 % zuzüglich 16 % Umsatzsteuer nur auf das Aufgeld erhoben, auf den über € 400.000 hinausgehenden Betrag reduziert sich das Aufgeld auf 20 % (Differenzbesteuerung). 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. Bei Zahlungen über einem Betrag von EUR 10.000,00 ist Lempertz gemäß §3 des GWG verpflichtet, die Kopie eines Lichtbildausweises des Käufers zu erstellen. Dies gilt auch, wenn eine Zahlung für mehrere Rechnungen die Höhe von EUR 10.000,00 überschreitet. Nehmen Auktionsteilnehmer ersteigerte Objekte selber in Drittländer mit, wird ihnen die Umsatzsteuer erstattet, sobald Lempertz Ausfuhr- und Abnehmernachweis vorliegen. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

10. Ersteigerer haben den Endpreis (Zuschlagspreis zuzüglich Aufgeld + MwSt.) im unmittelbaren Anschluss an die Auktion an Lempertz zu zahlen. Zahlungen sind in Euro zu tätigen. Der Antrag auf Umschreibung einer Rechnung auf einen anderen Kunden als den Bieter muss unmittelbar im Anschluss an die Auktion abgegeben werden. Lempertz behält sich die Durchführung der Umschreibung vor. Die Umschreibung erfolgt unter Vorbehalt der erfolgreichen Identifizierung (§ 1 Abs. 3 GWG) des Bieters und derjenigen Person, auf die die Umschreibung der Rechnung erfolgt. Rechnungen werden nur an diejenigen Personen ausgestellt, die die Rechnung tatsächlich begleichen.

11. Bei Zahlungsverzug werden 1 % Zinsen auf den Bruttopreis pro Monat berechnet. Lempertz kann bei Zahlungsverzug wahlweise Erfüllung des Kaufvertrages oder nach Fristsetzung 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 Zahlungseingang 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

Conditions de vente aux encheres

1. Kunsthaus Lempertz KG (appelée Lempertz dans la suite du texte) organise des ventes aux enchères publiques d’après le paragraphe 383, alinéa 3, phrase 1 du code de commerce allemand en tant que commissionnaire pour le compte de dépositaires, dont les noms ne seront pas cités. Les conditions des ventes aux enchères ont été rédigées dans plusieurs langues, la version allemande étant la version de référence.

2. Le commissaire-priseur se réserve le droit de réunir les numéros du catalogue, de les séparer, et s’il existe une raison particulière, de les offrir ou de les retirer en-dehors de leur ordre.

3. Tous les objets mis à la vente aux enchères peuvent être examinés et contrôlés avant celle-ci. Les indications présentes dans le catalogue ainsi que dans la présentation Internet correspondante, établies en conscience et sous réserve d’erreurs ou omissions de notre part, ne constituent pas des éléments des conditions stipulées dans le contrat. Ces indications dépendent des avancées de la science au moment de l’élaboration de ce catalogue. Elles ne constituent en aucun cas des garanties juridiques et sont fournies exclusivement à titre informatif. Il en va de même pour les descriptions de l’état des objets et autres renseignements fournis de façon orale ou par écrit. Les certificats ou déclarations des artistes, de leur succession ou de tout expert compétent ne sont considérés comme des objets du contrat que s’ils sont mentionnés expressément dans le texte du catalogue. L’état de conservation d’un objet n’est pas mentionné dans son ensemble dans le catalogue, de telle sorte que des indications manquantes ne peuvent constituer une caractéristique en tant que telle. Les objets sont d’occasion. Tous les objets étant vendus dans l’état où ils se trouvent au moment de leur adjudication.

4. Revendications pour cause de garantie sont exclus. Dans le cas de dérogations par rapport aux descriptions contenues dans les catalogues susceptibles d’anéantir ou de réduire d’une manière non négligeable la valeur ou la validité d’un objet et qui sont 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.

5. Toutes prétentions à dommages-intérêts résultant d’un vice, d’une perte ou d’un endommagement de l’objet vendu aux enchères, pour quelque raison juridique que ce soit ou pour cause de dérogations par rapport aux indications contenues dans le catalogue ou de renseignements fournis d’une autre manière tout comme une violation des obligations de diligence §§ 41 ff. KGSG sont 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’article 3 para. 1 GWG.
Enchères en présence de l’enchérisseur : L’enchérisseur en salle se voit attribuer un numéro d’enchérisseur sur présentation de sa carte d’identé. Si l’enchérisseur n’est pas encore connu de Lempertz, son inscription doit se faire dans les 24 heures précédant la vente aux enchères, par écrit et sur présentation de ses informations bancaires actuelles.
Enchères en l’absence de l’enchérisseur : des enchères peuvent également être placées par écrit, par téléphone ou par le biais d’Internet. Ces procurations doivent être présentées conformément à la réglementation 24 heures avant la vente aux enchères. L’objet doit y être nommé, ainsi que son numéro de lot et sa description. En cas d’ambiguïté, seul le numéro de lot indiqué sera pris en compte. Le donneur d’ordre doit signer lui-même la procuration. Les dispositions concernant le droit de rétraction et celui de retour de l’objet dans le cadre de ventes par correspondance (§ 312b-d du code civil allemand) ne s’appliquent pas ici.
Enchères par téléphone : l’établissement de la ligne téléphonique ainsi que son maintien ne peuvent être garantis. Lors de la remise de son ordre, l’enchérisseur accepte que le déroulement de l’enchère puisse être enregistré.
Placement d’une enchère par le biais d’Internet : ces enchères ne seront prises en compte par Lempertz que si l’enchérisseur s’est au préalable inscrit sur le portail Internet. Ces enchères seront traitées par Lempertz de la même façon que des enchères placées par écrit.

7. Déroulement de la vente aux enchères. L’adjudication a lieu lorsque trois appels sont restés sans réponse après la dernière offre. Le commissaire-priseur peut réserver l’adjudication ou la refuser s’il indique une raison valable, en particulier lorsque le candidat acheteur ne peut pas être bien identifié en vertu de l’article 3 para. 1 GWG. Si plusieurs personnes placent simultanément une enchère identique et que person-

ne 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 adjugé et le remettre en vente si une enchère supérieure placée à temps lui a échappé par erreur et que l’enchérisseur a fait une réclamation immédiate ou que des doutes existent au sujet de l’adjudication (§ 2, alinéa 4 du règlement allemand sur les ventes aux enchères). Des enchères écrites ne seront placées par Lempertz que dans la mesure nécessaire pour dépasser une autre enchère. Le commissaire-priseur ne peut enchérir pour le dépositaire que dans la limite convenue, sans afficher cette limite et indépendamment du placement ou non d’autres enchères. Si, malgré le placement d’enchères, aucune adjudication n’a lieu, le commissaire-priseur ne pourra être tenu responsable qu’en cas de faute intentionnelle ou de négligence grave. Vous trouverez de plus amples informations dans notre politique de confidentialité à l’adresse suivante www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

8. L’adjudication engage l’enchérisseur. Dans la mesure où une adjudication sous réserve a été prononcée, l’enchérisseur est lié à son enchère jusqu’à quatre semaines après la fin de la vente aux enchères ou après réception des informations dans le cas d’enchères par écrit, s’il ne se désiste pas immédiatement après la fin de la vente.

9. Dans le cadre de la vente aux enchères un agio de 25 % s’ajout au prix d’adjudication, ainsi qu’une TVA de 16 % calculée sur le agio si ce prix est inférieur à € 400.000; pour tout montant supérieur à € 400.000 la commission sera diminuée à 20 % (régime de la marge bénéficiaire).
Sont exemptées de la T.V.A., les livraisons d’exportation dans des pays tiers (en dehors de l’UE) et – en indiquant le numéro de T.V.A. intracommunautaire – aussi à destination d’entreprises dans d’autres pays membres de l’UE. Si les participants à une vente aux enchères emmènent eux-mêmes les objets achetés aux enchères dans des pays tiers, la T.V.A: leur est remboursée dès que Lempertz se trouve en possession du certificat d’exportation et d’acheteur. Dans le cas d’un paiement s’élevant à un montant égal à € 10.000 ou supérieur à cela, Lempertz est obligé par le § 3 de la loi concernant le blanchiment d’argent de faire une copie de la carte d’identité de l’acheteur. Ceci est valable aussi dans le cas où plusieurs factures de l’acheteur s’élèvent à un montant total de € 10.000 ou plus. Les factures établies pendant ou directement après la vente aux enchères d’oeuvres d’art doivent faire l’objet d’une vérification, sous réserve d’erreur.

10. Les adjudicataires sont tenus de payer le prix final (prix d’adjudication plus agio + T.V.A.) directement après l’adjudication à Lempertz. Les virements bancaires se font uniquement en euro. Tout demande de réécriture d’une facture à un autre nom de client que celui de l’enchérisseur doit se faire directement après la fin de la vente aux enchères. Lempertz effectue la réalisation de cette nouvelle facture. La description est établie sous réserve d’une identification précise (§ 1 para. 3 GWG) du candidat acheteur ou d’une personne reprise sur la facture.

11. Pour tout retard de paiement, des intérêts à hauteur de 1 % du prix brut seront calculés chaque moïn. En cas de retard de paiement, Lempertz peut à son choix exiger l’exécution du contrat d’achat ou, après fixation d’un délai, exiger des dommages-intérêts au lieu d’un service fourni. Les dommages-intérêts pourront dans ce cas aussi être calculés de la sorte que la chose soit vendue une nouvelle fois aux enchères et que l’acheteur défaillant réponde du revenu moindre par rapport à la vente aux enchères précédentes et des frais pour une vente aux enchères répétée, y compris l’agio.

12. Les adjudicataires sont obligés de recevoir leur acquisition directement après la vente aux enchères. Le commissaire-priseur n’est responsable des objets vendus qu’en cas de préméditation ou de négligence grossière. Les objets achetés aux enchères ne seront toutefois livrés qu’après réception du paiement intégral. L’expédition a lieu exclusivement aux frais et aux risques de l’adjudicataire. Lempertz a le droit de mettre des objets non enlevés en entrepôt et de les assurer au nom et pour le compte de l’adjudicataire chez un commissionnaire de transport quatre semaines après la vente aux enchères. En cas de mise en entrepôt par Lempertz même, 1% du prix d’adjudication sera facturé par an pour les frais d’assurance et d’entreposage.

13. Le lieu d’exécution et le domicile de compétence – s’il peut être convenu – est Cologne. Le droit allemand est applicable. La lois pour la protection des biens culturels est applicable. Les prescriptions du CISG ne sont pas applicables. Au cas où l’une des clauses serait entièrement ou partiellement inefficace, la validité des dispositions restantes en demeure inaffectée. En ce qui concerne la protection des données, nous nous référons à notre site web.

Henrik Hanstein, commissaire-priseur désigné et assermenté

Condizione per l’asta

1. Il Kunsthaus Lempertz KG (qui di seguito Lempertz) vende all’asta pubblicamente ai sensi di § 383 Abs. 3 Satz 1 BGB (art. 383 par. 3 capoverso 1 del Codice di Diritto Pubblicale) in qualità di commissionario dei suoi venditori, che non vengono resi pubblici. La versione tedesca delle condizioni d’asta è quella normativa in rapporto alla stesura in altre lingue.

2. Il mediatore dell’asta si riserva il diritto di unificare i numeri del catalogo, di separarli e se sussiste un particolare motivo offrirli o ritirarli dalla sequenza.

3. Tutti gli oggetti messi all’asta possono essere presi in visione e controllati prima dell’asta medesima. Le informazioni contenute nel catalogo e le relative informazioni della presentazione internet, redatte con coscienza, non sono parte integrante della condizione contrattuale concordata. Le informazioni si basano sullo stato della scienza vigente al momento della compilazione del catalogo. Queste non valgono quale garanzia dal punto di vista legale ed hanno una mera funzione informativa. Lo stesso vale per i resoconti sulla conservazione e per altre informazioni in forma orale o scritta. I certificati o gli attestati dell’artista, i suoi lasciti o di volta in volta degli autorevoli esperti sono solamente oggetto del contratto, se espressamente menzionato nel testo del catalogo. Lo stato di conservazione generalmente non viene menzionato nel catalogo, cosicché le informazioni mancanti altrettanto non sono parte integrante dello stato contrattuale. Gli oggetti sono usati. Tutti gli oggetti saranno venduti nello stato di conservazione in cui si trovano al momento dell’aggiudicazione.

4. Lempertz si impegna tuttavia, in caso di divergenze dalle descrizioni del catalogo che annullano o non riducono in modo irrilevante il valore o l’idoneità e reclamate motivandole entro un anno dall’aggiudicazione, a far valere i propri diritti giuridicamente nei confronti del fornitore; in caso di colpevolezza del fornitore, Lempertz rimborserà all’acquirente solo l’intero prezzo d’acquisto. In caso di dimostrata falsità e per la durata di tre anni, Lempertz si impegna inoltre a rimborsare la sua commissione. Il testo del catalogo è di norma in lingua tedesca. È esclusa una responsabilità di Lempertz per eventuali vizi.

5. Sono escluse richieste di risarcimento per difetti, perdite o danneggiamenti di un oggetto venduto all’asta, per qualsiasi motivo giuridico, o per divergenze dalle informazioni riportate sul catalogo o ricevute in altro modo, purché non sia dimostrato che Lempertz abbia agito intenzionalmente, con negligenza o abbia violato gli accordi contrattuali; per il resto è da considerarsi quanto riportato alla clausola 4.

6. Rilascio di offerte. Lempertz si riserva il diritto di approvare la registrazione all’asta, in particolare, a seguito della corretta identificazione dell’offerente, secondo le condizioni come da articolo § 1 para. 3 GWG.
Offerte in presenza: L’offerente in sala ottiene un numero per offrire previa presentazione di un documento d’identità con foto. Nel caso in cui l’offerente non è noto a Lempertz, l’iscrizione all’asta deve avvenire 24 ore prima dell’inizio dell’asta stessa in forma scritta e con la presentazione di una referenza bancaria attuale.
Offerte in assenza: le offerte possono venire rilasciate anche in forma scritta, telefonicamente oppure tramite internet. Gli incarichi per le offerte in assenza devono trovarsi in possesso di Lempertz 24 ore prima dell’inizio dell’asta per un regolare disbrigo. È necessario nominare l’oggetto nell’incarico con il suo numero di lotto e la denominazione dell’oggetto. In caso di mancanza di chiarezza, è valido il numero di lotto indicato. L’incarico deve venire firmato dal committente. Non hanno validità le disposizioni sul diritto di revoca e di restituzione sul contratto di vendita a distanza (§ 312b-d BGB / art. 312b del Codice Civile).
Offerte telefoniche: non può venire garantita la riuscita ed il mantenimento del collegamento telefonico. Con il rilascio dell’incarico, l’offerente dichiara di essere consenziente nell’eventuale registrazione della procedura di offerta.
Offerte tramite internet: l’accettazione da parte di Lempertz avviene solamente se l’offerente si è precedentemente registrato sul portale internet. Le offerte verranno trattate da Lempertz così come le offerte rilasciate scritte.

7. Svolgimento dell’asta. L’aggiudicazione verrà conferita nel caso in cui dopo una tripla chiamata di un’offerta non verrà emanata un’offerta più alta. Il banditore può riservarsi o rinunciare all’aggiudicazione se sussiste un motivo particolare, in particolare, se l’offerente non può essere identificato, come da articolo § 1 paragrafo. 3, normativa anti riciclaggio.. Nel caso in cui più persone rilasciano contemporaneamente la stessa offerta e se dopo la tripla chiamata non segue un’offerta più alta, verrà tirato a sorte. Il banditore può revocare l’aggiudicazione conferita e rimettere all’asta l’oggetto nel caso in cui è stata ignorata erroneamente un’offerta più alta e subito

contestata dall’offerente oppure esistono dubbi sull’aggiudicazione. Le scritte offerte prese da Lempertz, sono solamente dell’entità necessaria per superare un’altra offerta. Il banditore può offrire per il proprio cliente fino ad un limite prestabilito, senza mostrarlo ed indipendentemente se vengono rilasciate altre offerte. Se nonostante un’offerta rilasciata non viene conferita l’aggiudicazione, il banditore garantisce per l’offerente solamente in caso di dolo o di grave negligenza.

8. L’aggiudicazione vincola all’acquisto. Nel caso in cui l’aggiudicazione è stata concessa sotto riserva, l’offerente è vincolato alla sua offerta fino a quattro settimane dopo l’asta, se non recede immediatamente dalla riserva di aggiudicazione dopo la concessione della stessa, oppure in caso di offerte scritte, con le relative informazioni contenute nelle generalità rilasciate. Con la concessione del rilancio la proprietà ed il pericolo dell’oggetto messo all’asta passano all’aggiudicatario, mentre la proprietà solo al saldo dell’oggetto. Ulteriori informazioni possono essere trovate nella nostra politica sulla privacy all’indirizzo www.lempertz.com/datenschutzerklärung.html

9. Sul prezzo di aggiudicazione fino a € 400.000 viene riscossa una commissione di asta pari al 25% oltre al 16% di IVA; sull’ammontare eccedente detto importo, pari al 20% oltre al 16% di IVA, calcolata solo sulla commissione di asta (regime del margine).

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. Qualora i partecipanti all’asta importino oggetti aggiudicati in Paesi terzi, sarà loro rimborsata l’IVA non appena a Lempertz pervenga la prova contabile dell’avvenuta esportazione. In caso di pagamento di un importo pari o superiore a € 10.000, Lempertz è obbligata a produrre una copia del documento di identità con foto dell’acquirente, secondo il paragrafo 3 della legge sul riciclaggio di denaro (GWG). Ciò è valido anche nel caso in cui la somma di più fatture sia pari o superiore a € 10.000. Le fatture emesse durante o subito dopo l’asta necessitano della verifica successiva; con riserva di errori.

10. I partecipanti aggiudicanti dell’asta hanno l’obbligo di corrispondere il prezzo finale (prezzo di rilancio e supplemento + IVA) immediatamente dopo l’aggiudicazione a Lempertz; i bonifici dovranno essere effettuati esclusivamente in Euro. La richiesta per volturare una fattura ad un altro cliente quale offerente deve venire rilasciata immediatamente dopo la fine dell’asta. Lempertz si riserva l’espletamento della pratica. Il trasferimento è soggetto alla corretta identificazione (§ 1 para. 3 GWG) dell’offerente e della pesona a cui verrà trasferita la fattura. La fattura sarà intestata unicamente a soggetti responsabili del pagamento della stessa.

11. In caso di ritardo di pagamento vengono calcolati interessi pari a 1% del prezzo lordo al mese. In caso di rita dato pagamento Lempertz potrà richiedere il rispetto del contratto di acquisto o il risarcimento danni in caso di fissazione di una determinata scadenza per inosservanza. Il risarcimento danni in tal caso può essere calcolato anche mettendo all’asta nuovamente l’oggetto ed in caso di prezzo inferiore aggiudicato rispetto a quello precedentemente sarà richiesto all’aquirente inottemperante di saldare la somma mancante e di corrispondere le spese sostenuta per la nuova asta incluso il supplemento previsto.

12. Gli aggiudicatari sono obbligati a prendere possesso l’oggetto immediatamente dopo l’asta. Il mediatore dell’asta è da ritenersi responsabile degli oggetti venduti solo in caso di dolo o negligenza. Gli oggetti messi all’asta saranno tuttavia forniti solo dopo il ricevimento della somma prevista. La spedizione è a carico ed a pericolo dell’aggiudicatario. Lempertz è autorizzato a custodire ed assicurare gli oggetti a carico e per conto dell’aggiudicatario quattro settimane dopo l’asta. In caso di custodia da parte di Lempertz sarà applicato 1% del prezzo di aggiudicazione come spese di assicurazione e di custodia per oggetto.

13. Luogo d’adempimento e foro competente, se può essere concordato, è Colonia. È da considerarsi valido il diritto tedesco; si applica la legge tedesca di protezione dei beni culturali; le regolamentazioni CISG non vengono applicate. Nel caso in cui una delle clausole non dovesse essere applicabile del tutto o in parte, resta invariata la validità delle altre. Per quanto riguarda il trattamento dei dati personali, segnaliamo la nota a riguardo della protezione dei dati sul nostro sito web.

Henrik Hanstein, banditore incaricati da ente pubblico e giurati

Filialen *Branches*

Berlin
Mag. Alice Jay von Seldeneck
Irmgard Canty M.A.
Christine Goerlipp M.A.
Friederike Baumgärtel
Diana Fuezes
Poststraße 22
D-10178 Berlin
T +49.30.27876080
F +49.30.27876086
berlin@lempertz.com

Brüssel *Brussels*
Henri Moretus Plantin de Bouchout
Pierre Nachbaur M.A.
Claire Mulders M.A.
Dr. Hélène Mund (Alte Meister)
Louis Buysse
Lempertz, 1798, SA/NV
Grote Hertstraat 6 rue du Grand Cerf
B-1000 Brussels
T +32.2.5140586
F +32.2.5114824
bruxelles@lempertz.com

München *Munich*
Hans-Christian von Wartenberg M.A.
Antonia Wietz B.A.
St.-Anna-Platz 3
D-80538 München
T +49.89.98107767
F +49.89.21019695
muenchen@lempertz.com

Repräsentanten *Representatives*

Mailand *Milan*
Carlotta Mascherpa M.A.
T +39.339.8668526
milano@lempertz.com

London
William Laborde
T +44.7912.674917
london@lempertz.com

Zürich *Zurich*
Nicola Gräfin zu Stolberg
T +41.44.4221911
stolberg@lempertz.com

Wien *Vienna*
Antonia Wietz B.A.
T +43.66094587-48
wien@lempertz.com

Paris
Emilie Jolly M.A.
T +32.251405-86
jolly@lempertz.com

São Paulo
Martin Wurzmann
T +55.11.381658-92
saopaulo@lempertz.com

LEMPERTZ

1845