



August Laube

Buch- und Kunstantiquariat

ALTE MEISTER GRAPHIK
ZEICHNUNGEN

OLD MASTER PRINTS
DRAWINGS



ALBRECHT DÜRER

(1471 Nürnberg 1528)

2 | *Das Sonnenweib und der siebenköpfige Drache.*

Holzschnitt. Um 1497. B71; Meder 173 II; SMS 121II. Wz: Blume und Dreieck (Meder 127). 39,1:27,6 cm.

Prov.: Dr. Konrad Liebmann, Osnabrück.

Druck von der Lateinischen Ausgabe von 1511. Auf kräftigem Papier mit Wasserzeichen Blume und Dreieck wie von Meder für diese Ausgabe angegeben.

Die Apokalypse von Dürer ist ein Schlüsselwerk der Renaissance nördlich der Alpen. Nachdem Dürer dieses Werk 1498 veröffentlicht hatte, wurde der Holzschnitt als graphisches Medium und das Martyrium des Johannes nie wieder wie zuvor gesehen, denn sowohl Komposition wie auch Motive übertrafen all seine Vorgänger. Neu war die Apokalypse vor allem auch hinsichtlich zweier Aspekte. Erstens war es das früheste Buch, das von einem Künstler selbst gestaltet und herausgegeben wurde und zweitens war es überhaupt ein neuer Typus eines illustrierten Buches.

2 | *The woman of the Apocalypse and the seven-headed dragon.*

Woodcut. Ca.1497 B71. Meder 173II; SMS 121II. Wm.: Flower and Triangle (Meder 127). 39,1:27,6 cm.

Coll.: Dr. Konrad Liebmann, Osnabrück.

Impression from the latin edition of 1511. On strong paper with the watermark flower and triangle as described by Meder for this edition.

The Apocalypse by Dürer is one of the key works of the Renaissance north of the Alps. After Dürer published his fifteen large woodcuts of the Apocalypse in 1498, neither the woodcut as a graphic medium nor the imagery of St. John's Revelation would ever be regarded as before, as he elevated both compositions and motifs beyond all boundaries set by his antecedents. The enterprise of the Apocalypse was novel in two aspects. First, it was the earliest book designed and published by an artist exclusively as his own undertaking. Dürer signed not only as the artist by placing his monogram on each print, but also as the publisher in the colophon. Second, the Apocalypse was a new type of illustrated book.



HANS BALDUNG GEN. GRIEN

(Probably Weyersheim around 1476 – 1545 Strassburg)

3 | *Portrait Caspar Hedio.*

Holzchnitt. 1543. Hollst. 268. Geisberg 128. Karlsruhe Kat. 1959, S. 400, II B. LII. Pass. 79. Oldenbourg, Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien, Baden-Baden/Strasbourg, 1962, Nr. 387. 19,3;13,1 cm.

Aus.: Hedio. Eine auserlesene Chronik vom Anfang der Welt.... Strassburg, Crafft Myller, 1543.

Das Porträt des Verfassers ist auf der Rückseite des 6. Vorblattes (i6), dessen Vorderseite leer ist.

Es gibt zu diesem Porträt eine 1543 datierte, gegenseitige Vorzeichnung im Karlsruher Skizzenbuch.

3 | *Portrait Caspar Hedio.*

Woodcut. 1543. Hollst. 268. Geisberg 128. Karlsruhe cat. 1959, p. 400, II B. LII. Pass. 79. Oldenbourg, Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien, Baden-Baden/Strasbourg, 1962, no. 387. 19,3;13,1 cm.

Published: Hedio. Eine auserlesene Chronik vom Anfang der Welt.... Strassburg, Crafft Myller, 1543.

The portrait of the author is on the back of the 6th endpaper whose front is empty.

There exists a drawing in the sketchbook of Karlsruhe, dated 1543, for this portrait.



LUCAS CRANACH D. AE.

(Kronach 1472 - 1553 Weimar)

3 | *Der Heilige Georg zu Pferde im Kampf mit dem Drachen.*

Holzschnitt. Ca. 1512. B. 64. Hollst. 82. Köplin/Falk, Lucas Cranach, Basel 1974 Bd I, Nr. 417. Cranach Katalog, Kronach 1994, Nr. 144. Wz.: Fragment eines gotischen P. 16,1:12,8 cm.

Prov.: Sechs-zackiger Stern mit A (Lugt 53). Bleistiftnotiz: „fine, from the Allen Collection“

Der Heilige, der auf seinem sich aufbäumenden Pferd sitzt, ist daran den Drachen zu töten, der bereits auf dem Rücken liegt. Im Hintergrund sind die gerettete Prinzessin und eine dunkle Höhle, das Versteck des Drachens, zu sehen. Vorne links liegt das Skelett eines Pferdes und seines Reiters, eine dramatische Darstellung eines unglückseligen Vorgängers des Heiligen. Der Heilige Georg war der Schutzpatron der adligen Kavallerie. Deshalb wurden im späten Mittelalter viele Bruderschaften, in denen nur Adlige Mitglieder werden konnten, ihm gewidmet. Mit dieser Darstellung des Heiligen Georgs verkörpert Cranach das Ideal des christlichen Adels. Sehr feiner, früher Druck vor den Defekten im Holzstock.

3 | *St. George on Horseback slaying the Dragon.*

Woodcut. C. 1512. B. 64. Hollst. 82. Köplin/Falk, Lucas Cranach, Basel 1974 Vol. I, no. 417. Cranach catalogue, Kronach 1994, no. 144. Wm.: Fragment of a gothic P. 16,1:12,8 cm.

Coll.: Six-pointed Star with A (Lugt 53). Note written with pencil: “fine, from the Allen Collection”

The Saint, seated on his rearing horse, with his sword is slaying the dragon, already lying on its back. In the background can be seen the rescued princess and a dark cave, the refuge of the dragon. In the front left is the skeleton of a horse and its rider, a dramatic representation of an unsuccessful predecessor of the Saint.

St. George was the patron saint of the cavalry nobility. This is why many fraternities with membership only for nobility, were dedicated to him in the late Middle Ages. With the representation of St George, Cranach embodied the ideal of Christian nobility. Very fine early impression before any defects in the woodblock.





ALBRECHT ALTDORFER

(Regensburg ca. 1480-1538)

4 | *Auferstehung Christi.*

Holzschnitt. 1512. B. 47; D. 48. Winzinger 20a. Mielke, Altdorferkat. Berlin/Regensburg 1988, Nr. 71. 23:18 cm. Wz.: Gotisches P mit Blume (Winzinger 6, dat. 1500/25).

Prov.: Rijks Prentenkabinet, Amsterdam (L. 240), dieser Stempel verwendet v. a. für die umfangreiche Sammlung van Leyden, 1808; Rijks Prentenkabinet, Amsterdam (L. 789a); Auktion Frederik Muller & Cie. Amsterdam, 2. – 4. März, 1954.

Altdorfer begann etwa um 1511/1512 herum, Holzschnitte anzufertigen. Aus dieser Zeit stammt auch das vorliegende Blatt, das die Auferstehung Christi darstellt. Zentral im Bild ist Christus, schwebend über dem grossen Steinsarkophag. In der linken Hand hält er die Siegesfahne, die rechte Hand ist segnend erhoben. Umgeben ist er von Engeln, die die Steinplatte des Sarkophags halten und die Leichentücher aus dessen Innern ziehen. Im Vordergrund sind Soldaten platziert, die völlig unterschiedlich auf die Erscheinung reagieren. Im Hintergrund deutet Altdorfer eine Landschaft an, über der die Sonne aufsteigt.

Mit diesem bedeutenden Blatt zeigt sich Altdorfer als ein Nachfolger Dürers durch seine minutiöse Ausführung und den Detailreichtum. Man kann sagen, dass dieses Werk Altdorfers ohne Dürers Auferstehungsholzschnitt aus der Grossen Passion nicht denkbar wäre. Klar erkennbar ist auch die ausserordentliche Präzision von Altdorfer und die Miniaturisierung von gewissen Darstellungen, hier auf diesem Blatt sind es die schlafenden Soldaten, die klein unter dem strahlenden Licht von Christi Auferstehung erscheinen.

Durch die enge Schraffur in verschiedener Struktur und Dichte erreicht Altdorfer eine feine Abstufung der Farbtöne und die Linie selbst tritt als reines Ausdrucksmittel zurück. Damit eröffnet Altdorfer dem Holzschnitt ganz neue Möglichkeiten der Darstellung. Gerade die malerische Gestaltung und die Vielfalt an unruhigem Licht machen den grossen Reiz des Blattes aus. So ist, typisch für Altdorfer, der Kontrast zwischen Christi göttlicher Aureole und dem schwachen Licht, die von der Lampe des Soldaten ausgeht.

Prachtvoll zeichnender Holzschnitt in der Feinheit ähnlich einer Federzeichnung. Mittelfalte hinterlegt, ansonsten in ausgezeichnetem Zustand.

4 | *Resurrection.*

Woodcut. 1512. B. 47; D. 48. Winzinger 20a. Mielke, Cat. Altdorfer Berlin/Regensburg 1988, Nr. 71. 23:18 cm. Wm.: Gothic letter "P" with flower (Winzinger 6, dat. 1500/25).

Coll.: Rijks Prentenkabinet, Amsterdam (L. 240), this stamp mainly used for the huge collection van Leyden, 1808; Rijks Prentenkabinet, Amsterdam (L. 789a); Auction Frederik Muller & Cie. Amsterdam, 2. – 4. March, 1954.

Around 1511/1512, Altdorfer began to create woodcuts, including this print representing the resurrection of Christ. Centrally located in the image is Christ, hovering over the large stone sarcophagus. In his left hand, he holds the banner of victory and the right hand is raised in blessing. He is surrounded by angels who hold the stone slab and are trying to get the shroud out of the sarcophagus.

In the foreground are soldiers each reacting very differently to the appearance. In the background, Altdorfer portrays a landscape with the rising sun. With this significant print, Altdorfer

placed himself, with his meticulous execution and the richness in details, as a successor to Dürer. One can also say that this work by Altdorfer would not have been possible without Dürer's woodcut of the resurrection from the Great Passion series. Clearly visible is the extraordinary precision of Altdorfer and the miniaturization of certain representations; here the sleeping soldiers appear to be small under the radiant light of Christ's resurrection.

With the close hatching in varying structures and density, Altdorfer achieves a fine graduation of tones and minimizes the line as a mean of expression. Altdorfer creates with this form new possibilities of representation by the woodcut. The great charm of this print comes especially from the scenic design and the variety of restless lights. The contrast between Christ's divine aureole and the faint light emanating from the lamp of the soldier is typical for Altdorfer.

Beautiful impression, in its fineness similar to a pen drawing. Centrefold partially reinforced, otherwise in excellent condition.

HANS SEBALD LAUTENSACK

(Bamberg 1524-1566 Nürnberg)

5 I Portrait des Hieronymus Schürstab.
Radierung. B. 7; Schmitt 8; Hollstein, XXI, Nr. 68 II; Le Blanc 23 I. 19,6:29,2 cm. Wz.: Tor (ähnlich zu 268 datiert nach 1560).

Bevor Lautensack Nürnberg 1554 in Richtung Wien verliess, erschuf er mehrerer radierte Portraits von prominenten Bürgern Nürnbergs, einschliesslich Schürstab (1512 -1573) und Georg Roggenbach.

Schürstab war ein prominentes Mitglied des Nürnberger Stadtrates. Von 1545 an diente er als Bürgermeister und war von 1558 an alter Bürger-

5 I Portrait of Hieronymus Schürstab.
Etching. B. 7; Schmitt 8; Hollstein, XXI, no. 68 II; Le Blanc 23 I. 19,6:29,2 cm. Wm.: Gate (similar to Meder 268 dated after 1560).

Before leaving Nuremberg for Vienna in 1554, the artist produced several etched portraits of prominent Nuremberg citizens, including Schürstab (1512 – 1573) and Georg Roggenbach.

Schürstab was a prominent member of the Nuremberg city council. From 1545 he served as mayor and from 1558 as senior mayor.

meister. Die lateinische Beschreibung in der Kartusche lautet: «Ich habe für 42 Jahre meine Zeiten gesehen, als mein Gesicht so war, wie es gesehen war; Und ich trauerte um die Katastrophen meines Landes und die traurigen Kriege des Adels; aber gebe Du bessere Zeiten, o Gott; und regiere unser Land, unser Haus, unsere Könige, dass sie ihre Zeit in heiligem und ruhigem Frieden verbringen können, welchen Dein Reich weit und breit durch die Welt vorbereiten und der wahre Samen Deines Wortes wachsen kann. Im Jahr Christi 1554». Er starb am 18. September 1573.

The latin description in the cartellino reads: „I had seen my times for forty-two years when my face was such as you see; And I was mourning the disasters of my country and the sad wars of the nobles; but give Thou better times, O God; and govern our land, our House, our kings that they may spend their time in holy and tranquil peace that Your kingdom may spread far and wide through the world, and the true seeds of Your word may grow. In the year of christ 1554“.

He died on September 18th in 1573.



HIERONYMVS SCHVRSTAB,
Oetobristra .duos annos mea tempora vidi
Cum talis nostro vultus in ore fuit,
Espira dades, Et tristia bella ponuntim
Lucebam: Sed tu da meliora DEVS.
Se patriam nostramq; domum Regisq; gubernas,
Vt pa tranquilla tempora pacis agant,
Vt hoc magnum curant tua regna per orbem
Et creant verbi semina vera tuis
ANNO CHRISTI .M .D .LIIII

GIOVANNI BATTISTA PIRANESI

(Mogliano / Venedig 1720 – 1788 Rom)

6 | *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale.*

Cav. Piranesi F. Radierung. 1751. Hind 108I (von IV). Wilton-Ely 241. 46,3:69,7 cm.

Erster Zustand einer der wichtigsten Ansichten aus dem grössten Vedutenwerk Piranesis, die „Vedute di Roma“. Diese können uns auch heute noch unmittelbar in die Grossartigkeit Roms eintauchen lassen. Piranesi muss als einer der innovativsten und einflussreichsten Künstler unter den Druckern des 18. Jahrhunderts angesehen werden. Seit Rembrandt hat kein anderer mehr die Kunst der reinen Radierung so sehr perfektioniert. Piranesi war nicht nur einer der grössten Druckgraphiker, sondern er beeinflusste so viele Aspekte der Kultur seit des 18. Jahrhunderts bis heute, denn er war ebenso ein bedeutender Schriftsteller, Architekt und Archäologe.

Piranesi, Sohn eines Steinmetzes, war 1740 das erste Mal in Rom und besuchte die Werkstatt von Giuseppe Vasi, einer der führenden Radierer der durch die Grand Tour immer populärer werdenden Veduten. Hier erlernte Piranesi die Grundzüge des Handwerks und begann bald, eigene kleine Ansichten zu kreieren. 1744 musste er aus finanziellen Gründen nach Venedig zurückkehren, doch 1747 reiste er wieder nach Rom, wo

er bis zu seinem Tode blieb. In diesen Jahren erschuf Piranesi eine unglaubliche Anzahl von graphischen Werken, die stark die Sicht auf antike Gebäude und Formen der Architektur des 18. Jahrhunderts beeinflussten. Zuerst gab Piranesi seine Ansichten bei seinem Verleger Bouchard heraus. Doch nach der Trennung von diesem und Bezug der neuen Wohnung im Palazzo Tomati 1761, hatte Piranesi endlich den ganzen Prozess von der ersten Skizze bis hin zum Verkauf unter seiner eigenen Kontrolle. Nach der Eröffnung der eigenen Druckerei signierte er die Arbeiten mit „Presso l'Autore... nel Palazzo Tomati...“. Ab 1760 befasst er sich intensiver mit der Archäologie, auch erhält die Natur zunehmend Bedeutung. Gerade in den Ansichten von Tivoli zeigt sich, wie sich Piranesi von einer architektonisch-linearen Form wegbewegt und in seinen Darstellungen immer malerischer wirkt.

Nach Piranesis Tod wurden die Ansichten bis 1799 von seinem Sohn Francesco weiterhin in Rom gedruckt und verkauft. Ab 1800 – nach Flucht der Familie – wurden die Ansichten in Paris herausgegeben und nach Francescos Tod gingen die Platten an die Firma Firmin-Didot, die für weitere vier Jahre, 1835-1839, Exemplare druckte und verkaufte.

Prachtvoller Druck dieser seltenen Tafel in ausgezeichnete Erhaltung.

6 | *Veduta di Piazza Navona sopra le rovine del Circo Agonale.*

Cav. Piranesi F. Etching. 1751. Hind 108I (of IV). Wilton-Ely 241. 46,3:69,7 cm.

First state of one of the most important plates from the grand work with the views of Rome by Piranesi, the “*Vedute di Roma*”. Still today, they have the power to transmit us the immediacy of Rome’s magnificence.

Piranesi must be considered as one of the most innovative and powerful artists of the 18th century printmakers. Since Rembrandt, no other one has perfected the art of pure etching so much. Piranesi was not only one of the greatest printmakers, but he influenced many aspects of culture from the eighteenth century until today as he was also a significant writer, architect and archaeologist.

Piranesi, son of a stonemason, was in Rome for the first time in 1740, when he briefly visited the workshop of Giuseppe Vasi, one of the leading etchers of views, which were becoming increasingly popular due to the Grand Tour. Here, Piranesi learned the basics of etching, and soon began to produce his own views. In 1744, he went to Venice for financial reasons, but in 1747 he returned to Rome, where he remained until his death. During those years, Piranesi produced an incredible number of graphic works which strongly influenced the study of antique buildings

and shaped architectural design in the 18th Century. Piranesi’s work was first published by Bouchard. However in 1761, after separating from his publisher, and moving into a new apartment in the Palazzo Tomati Piranesi took control of the entire process, from the first sketch to the final sale. Now, after the opening of his own printing workshop, he signed with “*Presse l’Autore... nel Palazzo Tomati...*”. From 1760 on, he dealt intensively with archeology and nature became increasingly important. Especially in the views of Tivoli, we see well how Piranesi moved away from an architectural-linear form towards a more picturesque representation.

Following Piranesi’s death in 1799, his views continued to be published and sold in Rome by his son Francesco. From 1800 on – after the family left Italy – the views were published in Paris. When Francesco died, the plates went to the company Firmin-Didot, which produced and sold copies for four years, 1835 – 1839.

Very fine and strong impression of this rare plate in excellent condition.



FRANCISCO JOSE DE GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos 1746-1828 Bordeaux)

7 | *Por que fue sensible. (Because she was susceptible).*

Tafel 32. Aquatinta. Harris 67 III,1. 17,5:11,8 cm.

8 | *Volaverunt. (They have flown).*

Tafel 61. Radierung, polierte Aquatinta und Kaltnadel. Harris 96 III,1. 18,6:13 cm.

Im Jahr 1799 wurde die Folge von 80 Aquatintas unter dem Namen "Caprichos" veröffentlicht. Die Einflüsse von Piranesis „Carceri“ und Tiepolos Serien "Vari Capricci" und "Scherzi" sind deutlich erkennbar.

Auf den ersten Blick scheinen diese Graphikblätter leicht zu verstehen. Die Folge wurde nach der Amerikanischen und Französischen Revolution geschaffen zu einer Zeit, als die Gedanken der Aufklärung noch weit vertreten waren. Spanische Intellektuelle waren nicht alleine, den Nutzen eines grossen Adelsstandes, von dem der Grossteil reich und untätig war, in Frage zu stellen. Der Klerus wurde kritisiert für seinen Müssiggang, Gier, Ignoranz und moralischen Verfall. Überall sah man Armut ohne Gegenmittel und als Grund für sich ausbreitende Räuberei und Prostitution. Als schuldig wurde die Regierung angesehen, die es nicht fertig brachte, Landwirtschaft und Industrie zu för-

dern oder die Armen auszubilden und ihnen nützliche Berufe beizubringen. Noch war die Inquisition sehr mächtig und dauerte bis 1834 an. So macht gerade das Zusammenspiel von Beobachtung und Kritik des zeitgenössischen Lebens und der Erforschung der eigenen Seele und Imagination den Reiz dieser Folge und die Intensität der Szenen aus.

Obwohl Goya als Hofmaler vom Spanischen Adel geschätzt war und sich so schon öfters aus kritischen Situationen herauswinden konnte, so scheint es, dass er den Verkauf der „Caprichos“ auf Grund des Protestes des Klerus und den folgenden politischen Umwälzungen bereits nach ein paar Wochen einstellen musste. Zu dem Zeitpunkt scheint er insgesamt 27 Folgen verkauft zu haben und 1803 offerierte er die 80 Platten und 240 unverkaufte Exemplare der ersten Ausgabe an König Karl IV, resp. die Real Calcografía. Die „Caprichos“ sind einzigartig in ihrer Konzeption und technisch herausragend im Gebrauch von Radierung und Aquatinta. Durch die Darstellung seiner Ideen mittels des perfekten Umgangs mit der Technik zeigt sich Goya als einer der grössten Graphiker in der Kunstgeschichte, vergleichbar zu Dürer und Rembrandt – und auch als Startpunkt der Moderne.



Volaverunt.

7 I *Por que fue sensible. (Because she was susceptible).*

Plate 32. Aquatint. Harris 67 III,1. 17,5:11,8 cm.

8 I *Volaverunt. (They have flown).*

Plate 61. Etching, burnished aquatint and drypoint. Harris 96 III,1. 18,6:13 cm.

Plates from the first edition of Goya's *Caprichos*. Goya began, only at age 50, to draw and etch his first large series as a complete work. In 1799, this series of 80 aquatint prints was published under the name "Caprichos". The influence of Piranesi's "Carceri" (prisons) and also of Tiepolo's series "Vari Capricci" and "Scherzi" are noticeable.

At first glance the prints may seem easy to understand. The series was created after the American and French revolutions had taken place, and while the ideas of the Enlightenment were still a force. Spanish intellectuals were not alone in questioning the usefulness of a large body of nobles, many extremely wealthy and most of them idle. The clergy were widely criticized for their laziness, greed, ignorance, and moral decay. Men saw poverty, widespread and without remedy, as the cause of the frightening degree of brigandage and the great prevalence of prostitution. They blamed this poverty on governments that failed to promote agriculture and industry or to educate the poor and teach them useful trades.

The inquisition still was very powerful and persisted until 1834. Especially the interaction between the examination and criticism of contemporary life, and the exploration of one's own soul and imagination created the great charm of this series and the intensity of the scenes.

Although Goya was appreciated and encouraged as the court painter of the Spanish nobility and thus could get out of critical situations again and again, it seems that he had to discontinue the sale of the "Caprichos" after a few weeks because of protest by the clergy and the resulting political upheaval. By that time, Goya had sold 27 sets. In 1803 Goya offered for sale the 80 plates and 240 unsold copies of the first edition to King Charles IV, respectively to the Real Calcografía.

The "Caprichos" are unique in its conception and technically outstanding with its use of both etching and aquatint; by implementing his ideas through a perfect handling of the technique, Goya is seen as one of the great print-makers in art history – comparable to Dürer and Rembrandt and the beginning of modernism.



Por que fue sensible.

JAMES ENSOR

(1860 Ostende 1949)

9 | *L'Orage.*

1889. Radierung auf Japan. Delteil 70; Taevernier 70 II (von III); Croquez 70. Mira Jacob 82. Unten rechts in Bleistift signiert: „James Ensor“. 7,5 : 11,6 cm.

Prov.: Dr. Frédéric Trüssel, (1873 Bern 1965).

Ausstellung: Galerie Koller, 1974 Nr. 2943.

Ensor schuf neben Gemälden und Zeichnungen auch eine Vielzahl von

Radierungen, gerade in der Frühzeit seiner Karriere. Er studierte 1877 – 1880 an der Kunstakademie in Brüssel, brach die Ausbildung jedoch ab, da er diese nicht als kreativitätsfördernd empfand. Im selben Jahr kehrte er nach Ostende zurück, wo er sich einen Grossteil seines Lebens aufhielt. Nuancenreicher Druck in tadellosem Zustand.



91 *L'Orage.*

1889. Etching on Japan. Delteil 70; Taevernier 70 II (von III); Croquez 70. Mira Jacob 82. Signed lower right with pencil: „James Ensor“. 7,5 : 11,6 cm.

Prov.: Dr. Frédéric Trüssel, (1873 Bern 1965).

Exh.: Galerie Koller, 1974 no. 2943.

Besides paintings and drawings, Ensor created a huge oeuvre of etchings, especially in the early days of his

career. He studied at the Academy of Fine Arts in Brussels from 1878 – 1880, but stopped because he didn't feel it as conducive to creativity. In the same year he returned to Ostende, where he stayed for the most part of his life. Impression full of nuances in perfect condition.

STEFANO DELLA BELLA

(1610 Florence 1664)

10 | *Figur in einer Landschaft mit grossem Baum links.*

Braune Feder und grauer Pinsel auf Papier. Wz.: Dreifacher Berg mit Vogel (Vgl. Piccard V, 1594-1604). 21:31,4 cm.

Prov.: Englischer Handel; Schweizer Privatbesitz; Nachlass aus Schweizer Sammlung

Der Florentiner Stecher und Zeichner Stefano della Bella erschuf Tausende Zeichnungen und Drucke in pausenloser Arbeit. Wie ein Fotograf, der versucht die wichtigsten Ereignisse seiner Zeit festzuhalten, so zeichnete della Bella die aufwendigen Theaterwettbewerbe des Florentiner Adels auf, ebenso das tägliche Leben in Rom und Paris, wie auch die Schlachtfelder des 30-jährigen Krieges.

Della Bella begann seine Karriere in der Werkstatt eines Goldschmiedes, doch abgesehen von dieser frühen Ausbildung war della Bella im Grunde Autodidakt. Noch bevor er zwanzig Jahre alt war, fand er im Hof der Medicis einen mächtigen Verbündeten, der ihn während seiner Karriere unterstützte. Mit Hilfe der Medicis reiste della Bella 1633 auch nach Rom, wo er bis 1639 blieb. Während dieser Zeit verfeinerte er seine zeichnerischen Fähigkeiten. Er vermied zum Grossteil Studios und arbeitete meist

10 | *Figure in the landscape with a large tree on the left.*

Brown ink and wash on paper. Wm.: Triple mountain with a bird (comp. Piccard section V, 1594 – 1604). 21:31,4 cm.

Coll.: English trade; Swiss Private Collection; Descent from Swiss Collection.

The Florentine etcher and draftsman Stefano della Bella worked ceaselessly creating thousands of drawings and prints. As a devoted photographer intents on capturing the major events of his time, della Bella recorded the lavish theatrical pageants of Florence's nobility, daily life in Rome and Paris, and the battlefield realities of the Thirty Years War. Della Bella began his career in the studio of a goldsmith, but apart from this early apprenticeship, della Bella was basically self-taught. Before the age of twenty, he had allied himself with the powerful Medici court, which provided him with patronage throughout his career. With the Medici's support, in 1633, della Bella traveled to Rome where he remained until 1639. During these six years, he honed his drawing skills. He largely avoided studios and worked outdoors, recording ancient and modern buildings, the countryside, public spectacles, and the daily activities of the Roman people. Della Bella would later mine his sketchbooks for figures and back-



im Freien, hielt dabei antike und moderne Gebäude, die Landschaft, öffentliche Spektakel und auch das Alltagsleben des römischen Volkes fest. Später würde er diese Skizzenbücher nach Figuren und Hintergründe durchsuchen, um damit seine Graphiken zu füllen. Unterstützt vom Florentinischen Botschafter zog della Bella 1639 nach Paris um. Hier schuf er für den Französischen Adel eine breite Palette an Graphiken mit Kampfszenen, Architektur und Tieren. Er bewegte sich mühelos von grossen, topographisch präzisen Landschaften hin zu den phantasievollen Auftragsarbeiten der Pariser Händler. 1650 kehrte er wieder nach Florenz an den Hof der Medici zurück.

grounds for his prints. Supported by the Florentine ambassador, in 1639, della Bella relocated to Paris. For the French nobility, della Bella created a diverse range of prints including battle scenes, architecture, and animals. He moved effortlessly between large, topographically precise landscapes and fanciful works commissioned by Parisian dealers. He returned to Florence in 1650 where he again served the Medici court.

ADRIAN ZINGG

(St. Gallen 1734-1816 Leipzig)

11 | *Die Ruinen des Schlosses Blankenstein in Böhmen.*

Schwarze Feder und brauner Pinsel.
Sign.: „Zingg del.“. Ca. 50, 7:65 cm.

Prov.: Privat Sammlung Süddeutschland
Ref.: Weisheit-Possél, Adrian Zingg,
S. 126 Abb. 37.

Eine andere Version existiert im Kupferstichkabinett, Albertina, Wien Inv.-Nr. 15025.

Adrian Zingg wurde 1753 - 1757 vom Kupferstecher Johann Rudolf Holzhalb in Zürich ausgebildet. Anschliessend erlernte er bei Johann Ludwig Aberli in Bern die Technik der kolorierten Umrissradierung. 1759 reiste er mit diesem nach Paris, wo er bei Johann Georg Wille zahlreiche Künstler kennenlernte, darunter auch Jakob Philipp Hackert.

Adrian Zingg kam Mitte 1766 nach Dresden. Aus der im Laufe des Siebenjährigen Krieges stark zerstörten Stadt flüchtete der Künstler jedoch so oft wie möglich in die umliegende Natur. Anfangs in Begleitung seines Schweizer Freundes und Künstlerkollegen Anton Graff, später gemeinsam mit seinen Schülern, zeichnete Zingg auf diesen Reisen Skizzen in Graphit und auch in Feder, die er später im

Atelier mit Tusche oder Sepia lavierte und für grössere Kompositionen verwendete. Der grosse Fundus von Naturstudien, die er im Rahmen dieser Reisen anfertigte, sind das Fundament von Zingg's Kunst und etablierten seinen Ruf als grossartigen Landschaftsmaler. Im Laufe seines fünfzig-jährigen Schaffens in Dresden schuf er so Landschaftsansichten von einem Gebiet, das sich im Westen über das Meissener Tiefland bis zum Saaletal und im Osten bis zum Elbsandsteingebirge, sogar bis Nordböhmen (Sächsisch-böhmische Schweiz, welche sich heute teils in Sachsen und teils in der Tschechischen Republik befindet) erstreckt. Seine Künstlerreisen gingen weiter bis in die Lausitzer Berge im Nordosten und bis ins Erzgebirge im Südosten.

Adrian Zingg hat Ansichten aller Stationen der Hauptroute durch die Sächsische Schweiz, die später Maler- bzw. Fremdenweg genannt wurde, geschaffen. Viele Motive erlangten erst durch seine einschlägigen Wiedergaben Berühmtheit. Die sehr fein ausgeführte Ansicht in ausgezeichnetem Zustand.

11 | *The ruins of Blankenstein castle in Bohemia.*

In black pen and brown wash. Signed: „Zingg del.” ca. 50,7:65 cm.

Prov.: Privat Collection, South Germany
Ref.: Weisheit-Possél, Adrian Zingg, p. 126 illust. 37.

Another version exists in the Kupferstichkabinett, Albertina, Wien Inv.-Nr. 15025.

Adrian Zingg was instructed by the engraver Johann Rudolf Holzhalb from 1753 – 1757 in Zürich. Afterwards he learned from Johann Ludwig Aberli in Bern the technique of colored outline etchings. In 1759 he went to Paris with Aberli where he met Johann Georg Wille and numerous artists, among them also Jacob Philipp Hackert.

In the mid-1766, Adrian Zingg came to Dresden. In the course of the Seven Years' War's badly destroyed city the artist fled as often as possible to the near countryside. At first in the company of his Swiss friend and artist colleague Anton Graff, later together with his students, Zingg drew during these journeys sketches in graphite as well as in pen and ink to which in his studio he later used to add india ink or sepia wash and to make larger compositions. The rich fund of nature studies,

which in the course of his travels he had built up, is the source of Zingg's art and consequently it established his reputation as a great landscape painter. In the course of his fifty years of working in Dresden he made views of an area stretching from the West over the plains of Meissen to the valley of the Saale river and in the East to the sandstone mountains of the Elbe, even to North Bohemia ("Saxon-bohemian Switzerland") which today is partly in Saxony and partly in the Czech Republic. His art excursions went as far as the Lausitz Mountains in the northeast to the Erzgebirge in the southeast.

Adrian Zingg made views of all stops on the main route through the Saxon Switzerland, which were later named painter or tourist path. Many motifs became famous only because of his depictions. The very fine drawing in excellent condition.



FÉLIX VALLOTTON

Lausanne 1865-1925 Paris

12 | *Etude d'une femme de dos se penchant sur une table - étude d'un homme assis en profil.*

Bleistift auf dünnem Papier. Ca. 15:25 cm.

Prov.: Nachlass Felix Vallotton.



13 | *Nue debout les mains derrière le dos.*

Bleistift. Blattgrösse 21:13,3 cm. Inv. Nr. 72987.

Vallotton wurde 1865 als drittes von vier Kindern geboren. Zwei Jahre nach Eintritt ins Gymnasium von Lausanne schrieb er 1877 ein Theaterstück, das er selbst mit Zeichnungen illustrierte. 1882 ging der 17jährige Vallotton an die Académie Julian nach Paris, um unter der Leitung von Jules Joseph Lefebvre und Gustave

Boulangier Kunst zu studieren. Zu seinen Kommilitonen zählten unter anderen Edouard Vuillard und Pierre Bonnard. Die ersten Jahre verbrachte er in bitterer Armut.

Die Zeichnungen nehmen im Schaffen von Felix Vallotton einen wichtigen Platz ein. Nicht allein zahlenmässig, sondern vor allem wegen ihrer Vielfältigkeit, denn Vallotton experimentierte mit den verschiedensten Techniken, die das Papier als Medium ermöglicht. Er trug immer ein Notizbüchlein auf sich, jederzeit bereit, um mit unermüd-

lichem Fleiss seine Beobachtungen umgehend festzuhalten.

Vallotton betrachtete seine Zeichnungen als ausgesprochen persönliche Arbeiten, auf die er sehr stolz war. Es ist bekannt, dass er kurz vor seiner letzten Operation seine Werke im Studio ordnete und diejenigen Zeichnungen vernichtete, die er als nicht gut genug empfand. Er pflegte über sich zu sagen: „Ma peinture est peut-être mauvaise, mais je le sais, mes dessins sont bons“.

12 | *Study of a woman's back leaning on a table - study of a man seated, seen in profile.*

Pencil on thin paper. Approx.: 15:25 cm.

Coll.: Estate Felix Vallotton.

13 | *Nue debout les mains derrière le dos.*

Pencil. Sheet size 21:13,3 cm. Inv. No. 72987.

Vallotton was born in 1865 the third of four children. In 1877, two years after entering secondary school in Lausanne, he wrote a play which he also illustrated with drawings. In 1882 the 17 year old Vallotton went to Paris to attend the Académie Julian where he studied under Jules Joseph Lefebvre and Gustave Boulanger. Among his fellow students were Edouard Vuillard and Pierre Bonnard. For his first years in Paris he lived in utter poverty.

Vallotton's drawings hold an important place in the artist's work, partly because of their number, but mainly due to their variety, since Vallotton experimented with various techniques, which paper as a medium permitted. He always carried a notebook on him to be immediately ready with untiring effort to record his observations. Vallotton considered his drawings as very personal achievements of which he was very proud. It is known that shortly before his last operation he put in order his works in his studio and destroyed those drawings he considered inferior. He used to say about himself: "My paintings may be bad but I know my drawings are good."



ROBERT ZÜND

(1827 Luzern 1909)

14 | *Blick auf den Vierwaldstättersee.*

Bleistift, Kreide, brauner und weisser Pinsel. 41,4:61 cm.

Prov.: Dr. Hugo von Ziegler, Schaffhausen 1890-1966. Durch Nachlass an den heutigen Besitzer.

Zusammen mit Rudolf Koller und Frank Buchser zählt Robert Zünd zu den berühmtesten Schweizer Landschaftsmalern des Realismus. Zünd reiste Zeit seines Lebens wenig, nachdem er sich 1863 endgültig am Stadtrand Luzerns niedergelassen hatte. Die Motive seiner Arbeiten suchte er sich in der Nähe seines Ateliers. So konzentrieren sich seine Bilder überwiegend auf die Umgebung seiner Heimatstadt Luzern.

Robert Zünd war ein Individualist sowohl in künstlerischer wie auch persönlicher Hinsicht. Da er sich wenig mit anderen zeitgenössischen Künstlern oder solchen aus früheren Jahrhunderten beschäftigte, sondern ein intensives Naturstudium betrieb, entwickelte er sein Talent auf sehr eigenständige Weise. Dadurch nimmt Zünd auch eine gewisse Sonderstellung in der schweizerischen Landschaftsmalerei ein.

Das Hauptwerk von Zünds Schaffen bilden die Zeichnungen, die entweder seinen ersten Natureindruck zeigen oder erste Studien zu seinen Gemälden sind. Für Zünd selbst waren seine Zeichnungen nichts Anderes

14 | *View on the Lake Lucerne.*

Pencil, chalk and brown and white brush. 41,4:61 cm.

Coll.: Dr. Hugo von Ziegler, Schaffhausen 1890-1966; By descent to the present owner.

Together with Rudolf Koller and Frank Buchser, Robert Zünd is one of the most famous Swiss landscape painters of realism. He traveled little during his life. He looked for motifs near his studio. His pictures concentrate mainly on the surroundings of his hometown Lucerne.

Robert Zünd was an individualist, both as a man and as an artist. He occupies a special place in the Swiss landscape painting of the 19th century. Zünd dealt little with his contemporary artists, or even with masters of bygone eras. With the intense study of nature, he developed his own talent and technique, and became a painter of pronounced individuality.

The main work of Zünd is his drawings, which show his commitment to life-like representations. They are either direct expression of a first impression of nature or preliminary studies for paintings. Zünd considered his studies and sketches not as full works on their own rights but as helpful tools. They were never exhibited or sold by him but they testify to the long de-

velopment process he employed in producing his paintings. Very fine drawing, some restored tears only visible verso.

als Hilfsmittel. Er stellte sie weder aus, noch verkaufte er sie je. Doch heute ermöglichen sie uns einen Blick in den langen Entstehungsprozess seiner Gemälde. Prachtvolle grosse Zeichnung, restaurierte Risse.



OTTO DIX

(Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen)

14 | *Schiffe im Hafen am Bodensee.*
Aquarell auf Velin. Unten rechts
mit Bleistift sign. und dat. „Dix 54“.
16,3:23,6 cm.

Prov.: Privat Sammlung. Schweiz.

Vgl.: Pfäffle, Werkverzeichnis 1991,
unser Blatt jedoch nicht verzeichnet.
Ein schöner Blick von der Mole der
Ortschaft Geienhofen/Hemmenhofen
über den See auf den Säntis und die
umliegenden Berge.

Der Umzug von Dix an den Bodensee nach seiner fristlosen Entlassung von der Dresdener Kunstakademie führte zu einem radikalen Wandel seiner Motivwahl. Von nun an wurde die Landschaft zum Hauptmotiv, es war seine persönliche, innere Emigration unter den Nationalsozialisten, was eine jähe Zäsur in seiner künstlerischen Laufbahn bedeutete.

Nach seiner Entlassung entstehen nur wenige Aquarelle, erst in den fünfziger Jahren produziert Dix wieder mehr. Die vielen Blätter in Hemmenhofen produziert er im Atelier, gestützt auf seine Erinnerung von den täglichen Spaziergängen.

14 | *Ships in the Port at the Bodensee.*
Watercolor on vellum. Bottom right signed and dated with pencil: „Dix 54“.
16,3: 23,6 cm.

Coll.: Swiss private collection.

Cf.: Pfäffle, catalogue raisonné 1991,
our watercolor not recorded.
A nice view of the pier of the village
Geienhofen / Hemmenhofen over the
lake to the Säntis and the surrounding
mountains.

Moving to Lake Constance after his dismissal from the Dresden Art Academy led to a radical transformation of Dix's choice of subject. From now on, the landscape became the main subject; it was his personal, inner emigration under the Nazis, which meant a sudden break in his artistic career.

After his dismissal, Dix made only a few watercolors, only in the fifties he started to produce more again. The many watercolors in Hemmenhofen he made in his studio were based on his memories of the daily walks. The focus lies on the unity of the composition, the harmony of coloring, as Dix was dependent on the sales.