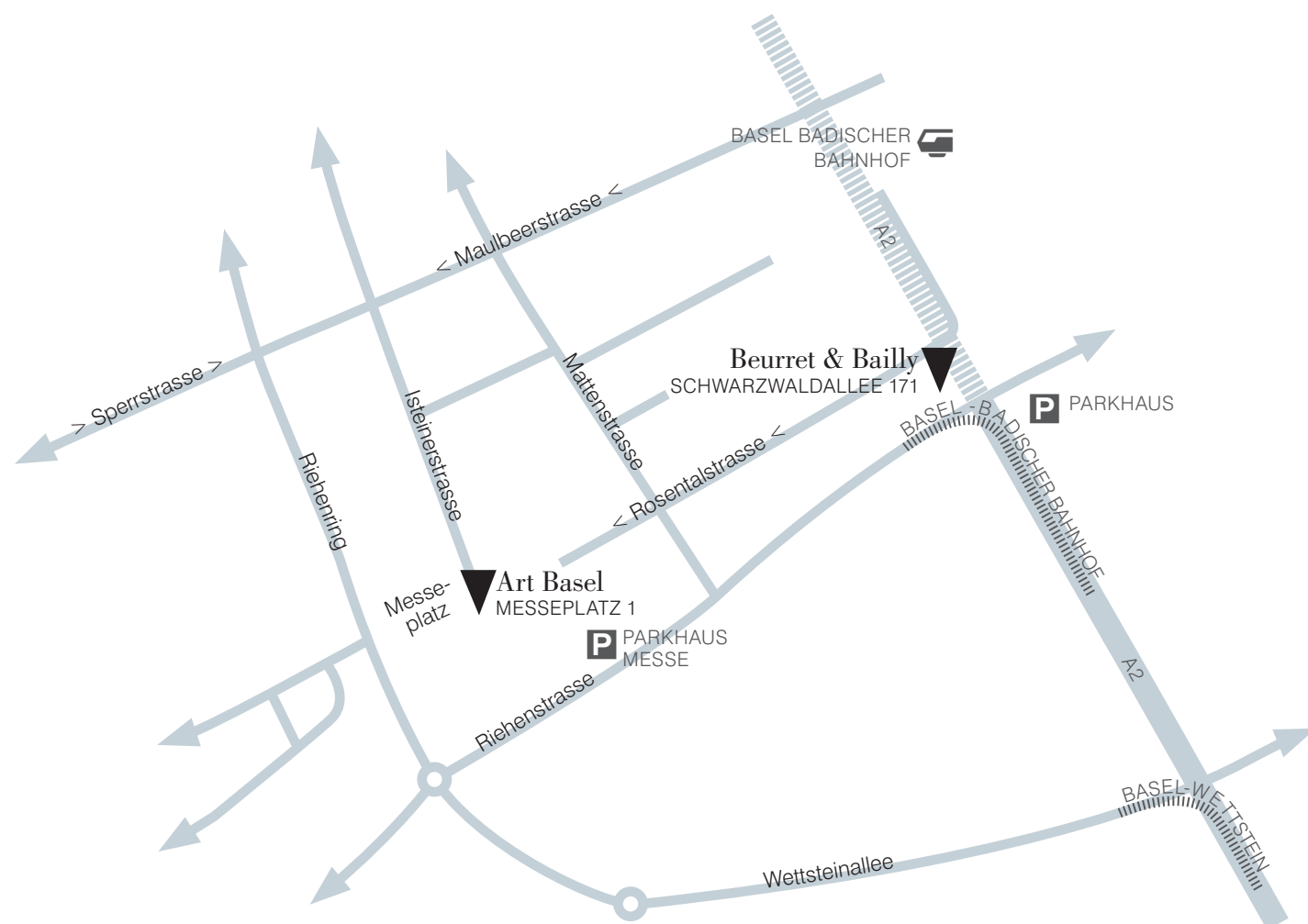




AUKTION VON  
GEMÄLDEN, ARBEITEN AUF PAPIER,  
SKULPTUREN UND MÖBELN  
UND  
WAADTLÄNDER PRIVATSAMMLUNG

Samstag, 23. Juni 2012





BEURRET & BAILLY AUKTIONEN AG  
Schwarzwaldallee 171  
4058 Basel  
Tel +41 61 312 32 00  
Fax +41 61 312 32 03  
info@beurret-bailly.com  
www.beurret-bailly.com

Waadtländer Privatsammlung  
11 Uhr  
Los Nr. 1–65

Teil I  
14 Uhr  
Los Nr. 100–212

Teil II  
16 Uhr  
Los Nr. 213–319

Teil III  
18 Uhr  
Los Nr. 320–377

#### EXPERTEN

#### ALTMEISTER GEMÄLDE

Cabinet Turquin  
69, rue Sainte-Anne  
75002 Paris  
France  
Tel +33 1 47 03 48 78  
Fax +33 1 42 60 59 32  
eric.turquin@turquin.fr

René Millet Expertise  
4, rue de Miromesnil  
75008 Paris  
France  
Tel +33 1 44 51 05 90  
Fax +33 1 44 51 05 91  
expert@rmillet.net

#### ARCHÄOLOGIE

Christophe Kunicki  
1, quai Conti  
75006 Paris  
France  
Tel +33 1 43 25 84 34  
Mobile +33 6 71 77 92 67  
c.kunicki@orange.fr

GEMÄLDE, ARBEITEN AUF PAPIER,  
SKULPTUREN UND MÖBELN  
UND  
WAADTLÄNDER PRIVATSAMMLUNG

AUKTION  
Samstag, 23. Juni 2012  
11 Uhr  
Schwarzwaldallee 171  
4058 Basel

VORBESICHTIGUNG  
Mittwoch, 13. Juni–Mittwoch, 20. Juni 2012  
10–19 Uhr

#### AUSSTELLUNG AUSGEWÄHLTER WERKE

Entenhalle beim Restaurant Blaue Ente  
Seefeldstrasse 223  
8008 Zürich  
Freitag, 1. Juni von 10–19 Uhr  
Samstag, 2. Juni von 10–16 Uhr

Hôtel Angletterre & Résidence  
Place du port 11  
1006 Lausanne  
Freitag, 8. Juni von 10–19 Uhr  
Samstag, 9. Juni von 10–16 Uhr

AUKTIONATOR  
Georges de Bartha

AUKTIONSLEITUNG  
Gantbeamtung Basel-Stadt

SCHRIFTLICHE UND TELEFONISCHE  
GEBOTE  
Tel +41 61 312 32 00  
Fax +41 61 312 32 03  
info@beurret-bailly.com

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN  
FÜR DEN KÄUFER  
Seite 261

KATALOG IM INTERNET  
www.beurret-bailly.com

## VORWORT

Das letztjährige Auktionsergebnis hat unser junges Unternehmen in besonderem Masse beflügelt. Nun wollen wir an den Erfolg des vergangenen Jahres anknüpfen und den Sammlern und Kunstliebhabern eine noch reichhaltigere Auswahl an Werken vorstellen. In zwei Katalogen und drei Auktionsteilen präsentieren wir um die 300 Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen, einige Möbel und Kunstobjekte sowie eine griechische Fusschale von ausserordentlicher Bedeutung. Die meisten Objekte entstammen Privatsammlungen aus der Schweiz und aus Europa, wobei der Ankauf in vielen Fällen weit zurück liegt. So manches Kunstobjekt ist über mehrere Generationen hinweg in derselben Familie geblieben. Dies trifft auf das Gemälde von *Caillebotte Argentueil, Fête foraine* zu – der Höhepunkt der diesjährigen Auktion. Viele Sammlungen wurden uns in ihrer Vollständigkeit anvertraut, wie beispielsweise die beachtenswerte Anzahl gotischer Skulpturen, die Möbel und Kunstobjekte aus dem französischen Château de Breteuil oder die bedeutende Gemäldereihe der Brüder Barraud. All den Sammlern, die uns ihre Objekte anvertraut haben, möchten wir hier unseren aufrichtigsten Dank aussprechen.

Wir freuen uns, Sie anlässlich unserer Vorbesichtigungen in Zürich und Lausanne, wo wir Sie mit einer Auswahl an Werken erwarten, willkommen zu heissen. In Basel empfangen wir Sie in unseren neuen Räumlichkeiten unweit der Kunstmesse Art Basel. Das historische Gebäude, das von nun an unser Auktionshaus beherbergen wird, eignet sich besonders für die Ausstellung und lässt die Objekte angemessen zur Geltung kommen.

## PRÉFACE

La dernière vente fut particulièrement encourageante pour notre jeune société. Nous avons voulu poursuivre sur notre lancée et proposer aux collectionneurs et amateurs d'art une sélection d'œuvres encore plus étoffée qu'en 2011. Ainsi nous présentons dans deux catalogues et trois vacations près de 300 tableaux, dessins et sculptures, quelques meubles et objets d'art ainsi qu'un vase grec d'une exceptionnelle importance. La plupart des pièces proviennent de collections privées suisses et européennes et ont été acquises depuis bien souvent fort longtemps. Certaines sont même restées dans la famille depuis plusieurs générations comme c'est le cas du tableau de Caillebotte *Argentueil, Fête foraine*, pièce majeure de la vente. Plusieurs collections, comme le remarquable ensemble de sculptures gothiques, les meubles et objets d'art provenant du Château de Breteuil en France, ou l'important ensemble de tableaux des frères Barraud, nous ont été confiées en bloc. Nous voudrions témoigner toute notre gratitude aux collectionneurs qui ont souhaité se défaire de leurs œuvres et qui nous les ont confiées. Qu'ils soient ici chaleureusement remerciés.

Nous serions heureux de vous accueillir à Zurich et Lausanne, où nous exposerons quelques œuvres choisies, ou dans nos nouveaux locaux bâlois situés à proximité de la foire d'Art Basel, dans un immeuble historique qui se prête particulièrement à la mise en valeur des pièces exposées.

## TEIL I

Los Nr. 100–212



100

Flämische Schule, 16. Jahrhundert

*Allegorie des Tibers*, um 1580

Öl auf Kupfer  
26.5×34.8 cm

CHF 5'000–7'000

EXPERTE: René Millet, Paris



101

Flämische Schule, 17. Jahrhundert

*Kindermord von Betlehem*

Öl auf Kupfer  
Mitte links monogrammiert *GRF*, rückseitig  
monogrammiert und datiert *GRF 1600*  
29.5×44 cm

CHF 2'000–3'000

EXPERTE: Cabinet Turquin, Paris

Die hier präsentierte Darstellung des Kindermordes von Betlehem orientiert sich detailgetreu an einem Kupferstich von Marcantonio Raimondi, welcher die Platte um 1509 nach Zeichnungen von Raffael stach.





102

Abraham Begheyn (1637–1697)  
zugeschrieben

*Landschaft mit römischer Grabstätte*

Öl auf Leinwand  
103.7×97 cm

\*CHF 6'000–8'000

EXPERTE: Cabinet Turquin, Paris



103

*Anbetung Jesu' durch die Hirten  
und die Weisen*

wohl indo-portugiesisch, Ende 18. Jahrhundert  
ein Paar Reliefs aus Hartholz, geschnitzt in  
flachem Relief und zum Teil vergoldet, umfasst  
von Täfer-Rahmen

116×101.5 cm

CHF 4'000–6'000

The Adoration of the Christ Child by the Shepherds  
and the Magi, Indo-Portuguese, late 18th century



104

Jean Baptiste Thomas (1791–1834) zugeschrieben

*Briséis pleurant Patrocle*

Öl auf Leinwand

unten rechts bezeichnet *Tableau (?) concours 1815 Thomas*

113×145.5 cm

\*CHF 4'000–6'000

EXPERTE: René Millet, Paris

„Brises' Tochter nunmehr, wie die goldene Aphrodite, als sie gesehn Patroklos zerfleischt von der Schärfe des Erzes; goss sie um jenen sich hin, und weinte laut, und zerriss sich beide Brüst', und den blühenden Hals, und ihr rosiges Antlitz.“  
(*Ilias*, 19. Gesang, 283)

Es handelt sich sehr wahrscheinlich um das Gemälde, das Antoine Jean-Baptiste Thomas für den *Prix de Rome* des Jahres 1815<sup>[1]</sup> malte. Da die Gemälde der Jury stets anonym unterbreitet wurden und Pause oder Skizze zur Komposition fehlen, können wir das Bild nicht mit Sicherheit zuschreiben. Im darauffolgenden Jahr gewann Thomas, Schüler von Vincent, den *Prix de Rome*. Es war das Jahr, in dem die Jury Géricaults Beitrag ablehnte.

[1] Siehe Philippe Grunheec: *Les concours des Prix de Rome: 1797–1863. La peinture à l'École des Beaux-Arts*. Paris 1989, Bd. II, S. 55.

« Alors, dès qu'elle voit Patrocle, déchiré par le tranchant du bronze, Briséis, qu'on prendrait pour Aphrodite d'or, sur lui se laisse choir, pousse une plainte aigüe et, de ses mains meurtrit sa poitrine, son cou tendre, son beau visage » (*Iliade*, livre XIX, 255)

Il s'agit très probablement du tableau exécuté par Antoine Jean-Baptiste Thomas pour le concours du Prix de Rome de 1815<sup>[1]</sup>. Les tableaux du concours étaient toujours soumis au jury de façon anonyme et l'absence de calque ou d'esquisse préparatoire reprenant la composition nous empêche d'être affirmatifs. Thomas, élève de Vincent, fut lauréat du Prix de Rome l'année suivante, l'année même où Géricault fut refusé au concours.

[1] Voir Philippe Grunheec: *Les concours des Prix de Rome: 1797–1863. La peinture à l'École des Beaux-Arts*. Paris 1989, t. II, p. 55.





105  
George Morland (1763–1804)  
*Kleintierfänger*, 1793  
Öl auf Leinwand  
unten links signiert und datiert *G. Morland 1793*  
32.5×35.5 cm  
CHF 1'500–2'000



106  
George Morland (1763–1804)  
*Vor dem Schweinestall*, 1793  
Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert und datiert *Morland 1793*  
46×61 cm  
CHF 2'000–3'000  
PROVENIENZ: Hans E. Bühler, Berg am Irchel  
AUSSTELLUNG: Kunstmuseum Winterthur, *Der unbekannte Winterthurer Privatbesitz 1500–1900*, September–Oktober 1942, Nr. 119



107  
Chinesische Schule, 19. Jahrhundert  
*Ansicht von Hongkong und Kanton*  
Öl auf Leinwand  
26.5×45.5 cm  
CHF 8'000–12'000





108

Jean-Antoine Linck (1766–1843)

Artiste dessinant depuis la voûte nommée le Chapeau, le glacier des Bois et les aiguilles du Charmoz, ca. 1799

Aquarell auf Papier

unten rechts signiert *fait par Jn. Ante. Linck*

33.2×45 cm

CHF 5'000–7'000

VERGLEICHLITERATUR: Ch. Burgard und B. Saint Girons: *Le Paysage et la question du sublime*. Ausstellungskatalog, Paris 1997, S. 19 und 220, Kat. Nr. 26.

Das hier gezeigte Aquarell stellt zweifellos eine Studie zum Gemälde *Vue prise de la voûte nommée le Chapeau, du glacier des Bois et des Aiguilles du Charmoz* von 1799 dar (Chambéry, Musée des Beaux-Arts) und wurde vor Ort ausgeführt. Minutiös bildet hier Linck die Aussicht aus der Grotte du Chapeau auf das eindruckliche Panorama des Mont-Blanc-Massivs ab. Den topographischen Gegebenheiten schenkt er dabei seine ganze Aufmerksamkeit. Die Grotte schränkt den Blick ein und richtet ihn zugleich auf die Bergspitzen, die Grate und den davorliegenden Gletscher. Diese zu benennen fällt dem Kenner der Gegend nicht schwer: Zu erkennen sind unter anderem linker Hand der Mont Mallet sowie der Dent du Géant, gefolgt vom Aiguille des Grands Charmoz. In der Mitte der Bildkomposition befindet sich der Rocher des Mottets vor dem Monteners und den Aiguilles von Chamonix. Das sich im Vordergrund in märchenhaften Formen auftürmende Eismeer – eine den damaligen Tatsachen entsprechende Darstellung – ist jedoch seither verschwunden und hat die Landschaft nachhaltig verändert. Auch die Grotte gibt es nicht mehr, sie fiel wahrscheinlich um 1966 einem Bergrutsch zum Opfer.

L'aquarelle que nous présentons ici a très certainement été exécutée sur le motif. Il s'agit vraisemblablement d'une étude pour le tableau *Vue prise de la voûte nommée le Chapeau, du glacier des Bois et des Aiguilles du Charmoz* de 1799 (Chambéry, Musée des Beaux-Arts). L'artiste se concentre sur la réalité topographique et représente de façon précise la vue de la grotte du Chapeau vers le massif du Mont-Blanc. Le point de vue est très particulier. L'artiste s'est placé à l'intérieur de la grotte si bien que celle-ci fait office de cadre, elle rétrécit le panorama tout en l'ouvrant sur les aiguilles, les arêtes et le glacier. Leur identification ne pose aucun problème, on reconnaît entre autres le Mont Mallet et la Dent du Géant à gauche, suivie à droite par les Aiguilles des Grands Charmoz. Au centre de la composition se trouve le Rocher des Mottets devant le Monteners et les aiguilles de Chamonix. La Mer de Glace qui se dresse à l'avant-plan avec ses formes féériques – une représentation qui correspondait alors tout à fait à la réalité – a considérablement reculé, ce qui a beaucoup changé l'aspect du paysage. La grotte elle-même a disparu, probablement victime d'un éboulement survenu en 1966.



109

Jean-Antoine Linck (1766–1843)

*Vue du massif du Mont-Blanc*

Gouache auf Papier

unten links signiert *Jn. Ante. Linck fec.*, rückseitig mit Tinte beschriftet *Vue du Mont-Blanc, de l'Epaule droite, des Aiguilles Vertes, des Charmoz, du Plan, du Midi, du Gouté, du Bionnassay, du Trélatête, des Montagnes du Prarion et Pormenaz; du Côteau de Passy, prise près de Sallanches.*

36×47 cm

\*CHF 8'000–10'000

Die beinahe fotografisch anmutende Präzision, welche Lincks Werke prägt, findet sich auch in dieser Ansicht des Mont-Blanc-Gebirges, von Sallanches aus gesehen, wieder. Der Künstler stellt die Gebirgskette naturgetreu dar und hält fein säuberlich die Namen der Berge und Grate auf der Rückseite des Blattes fest. Zugleich Dokument und Kunstwerk, zeugen die Gemälde Lincks von der Begeisterung seiner Zeit für die Darstellungen der Alpen.

La précision presque photographique qui caractérise les œuvres de Linck se retrouve dans cette *Vue du massif du Mont-Blanc* prise près de Sallanches. L'artiste représente fidèlement la chaîne montagneuse et note soigneusement au verso le nom des montagnes et lieux représentés. A la fois document et œuvre artistique, les peintures de Linck témoignent de l'engouement de son temps pour les peintures alpestres.





110

Anton Winterlin (1805–1894)

*Unterseen mit Sicht auf die Jungfrau*

Öl auf Leinwand

unten links signiert und datiert A. Winterlin

37×50 cm

CHF 6'000–8'000

Die diskrete Hirtenszene im Vordergrund des Bildes mutet als Vorwand an, uns das grandiose und äusserst beliebte Panorama des Bödels, der Schwemmebene zwischen Thuner- und Brienersee, zu zeigen. Dominiert wird die Ansicht von der Jungfrau, links flankiert vom Mönch. Vom Eiger ist hinter der Schynigen Platte nur noch die Spitze sichtbar. Im Bildmittelgrund ragt der Kirchturm von Unterseen aus einer Häuserzeile. Der Hügel unterhalb der verschneiten Bergkette, der Rugen, war einstmals gänzlich kahl, bis 1840 die Aufforstung begann. Winterlin stellt ihn hier schon teilweise bewaldet dar. Der Maler muss für diese akkurate Darstellung am Hang des Harders gestanden haben.



111

Anton Winterlin (1805–1894)

*Der Titlis aus der Nähe von Engelberg aus gesehen*

Öl auf Leinwand

unten links monogrammiert, A.W., rückseitig auf Keilrahmen bezeichnet *Engelberg*

37×50 cm

CHF 6'000–8'000



112

Alexandre Calame (1810–1864)

*Paysage au bord du lac*

Öl auf Leinwand

rückseitig Stempel *Vente Calame*

27.2×36 cm

CHF 15'000–20'000

PROVENIENZ: Galerie Fischer, Luzern  
Privatbesitz, Schweiz

LITERATUR: Valentina Anker: *Alexandre Calame: vie et œuvre. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*. Freiburg 1987, S.432, Nr.641, mit Abb.





113

Charles Gleyre (1806–1874)

*Etude pour Eve*, 1869–74

Bleistift auf Papier

31 × 20 cm (Lichtmass)

CHF 1'500–2'000

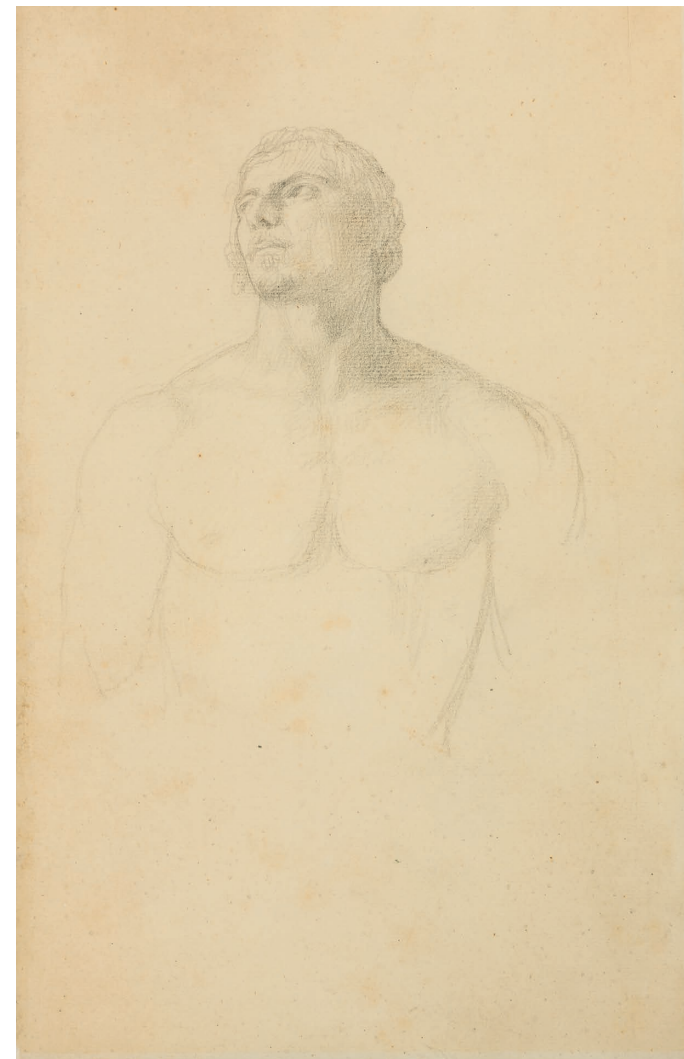
PROVENIENZ: Juste Olivier  
Privatsammlung, Genf, durch Erbschaft  
Privatsammlung, Wallis, durch Erbschaft

LITERATUR: Charles Clément: *Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*. Genève/Neuchâtel/Paris 1878, Nr. 435.

William Hauptman: *Charles Gleyre. Catalogue raisonné*. Zürich/Princeton/Basel 1996, Abb. Nr. 1028.

Unsere Zeichnung ist eine Studie für Gleyres letztes Werk *Le Paradis terrestre*. Zu dessen Vollendung kam er jedoch nie, er verstarb unerwartet während des Arbeitsprozesses.

Notre dessin est une étude pour *Le Paradis terrestre*, ultime tableau de Gleyre qui n'eut pas le temps de l'achever, la mort l'ayant surpris alors qu'il y travaillait encore.



114

Charles Gleyre (1806–1874)

*Etude de prisonnier romain*, 1854–58

Bleistift auf Papier

32 × 20 cm (Lichtmass)

CHF 2'000–3'000

PROVENIENZ: Juste Olivier  
Privatsammlung, Genf, durch Erbschaft  
Privatsammlung, Wallis, durch Erbschaft

LITERATUR: Charles Clément: *Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*. Genève/Neuchâtel/Paris 1878, Nr. 335.

William Hauptmann: *Charles Gleyre. Catalogue raisonné*. Zürich/Princeton/Basel 1996, Abb. Nr. 737.

Es handelt sich um eine Studie für das berühmte Gemälde Gleyres *Les Romains passant sous le joug*, welches sich im Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne befindet.

Il s'agit d'une étude de prisonnier pour le célèbre tableau de Gleyre, *Les Romains passant sous le joug*, conservé au Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.



Charles Gleyre (1806–1874)

*Etude pour Le Major Davel*, 1847–48

Öl auf Leinwand

40×32 cm

CHF 12'000–15'000

PROVENIENZ: Juste Olivier  
Privatsammlung, Genf, durch Erbschaft  
Privatsammlung, Wallis, durch Erbschaft

AUSSTELLUNGEN: Lausanne, Musée historiographique, *Le major Davel*, 1923  
Lausanne, Musée cantonal des Beaux-Arts: *Charles Gleyre, Le génie de l'invention*, 7. Oktober 2006–7. Januar 2007

LITERATUR: Charles Clément: *Etude biographique et critique avec le catalogue raisonné de l'œuvre du maître*. Genève/Neuchâtel/Paris 1878, Nr. 59.  
James Courvoisier: *Lettres inédites de Juste Olivier à Fritz Berthoud*. Musée neuchâtelois, 1905, S. 99–100.  
Maurice Barbey: *L'iconographie de Davel*. Lausanne 1923, S. 267, Abb. S. 16–17.  
William Hauptman: *Charles Gleyre. Catalogue raisonné*. Zürich/Princeton/Basel 1996, Abb. Nr. 548.  
*Charles Gleyre: Le génie de l'invention*. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 7. Oktober–7. Januar 2007, Abb. S. 161.

„In der Nacht des 25. August 1980 wurde in einem Treppenhaus des Palais de Rumine das monumentale Werk *Le Major Davel* zerstört, der Brandstifter wurde nie gefunden. Es handelte sich hierbei um ein bedeutendes Gemälde. Dies nicht nur in Bezug auf das Gesamtwerk Chales Gleyres, sondern auch auf die Schweizer Malerei des 19. Jahrhunderts. Es handelte sich auch um eine Waadtländer Freiheitsikone, allgemein bekannt dank zahlreichen Reproduktionen.“<sup>[1]</sup> Mit diesen Worten beginnt die Studie, welche Franz Zelger dem Bild *Le Major Davel* im Ausstellungskatalog des Musée cantonal des Beaux-Arts in Lausanne widmet.  
Jean Daniel Abraham Davel führte das Kommando der Waadtländer Milizen des Bezirks Lavaux, als er sich entschied, seine Heimat von der Okkupation Berns zu befreien. Am 31. März 1723 betritt er Lausanne mit etwa 600 unbewaffneten Männern. Zu diesem Zeitpunkt halten sich die Berner Landvögte nicht in der Stadt auf. Er versammelt den Stadtrat und erklärt öffentlich seine Absicht, die Waadt unabhängig zu machen. Die politisch Verantwortlichen senden sofort einen Bericht nach Bern, worauf Davel am 1. April festgenommen wird. Dieser beharrt selbst unter der Folter, sein Vorhaben sei ihm direkt von Gott eingegeben worden und dass er keine Komplizen habe. Er wird zum Tode verurteilt und am 24. April 1723 in Vidy geköpft.  
Diese Ölskizze ist die erste von zwei Studien, die dem fertigen Bild vorangingen. Charles Gleyre hat sich vom biographischen Text über Davel, verfasst von dessen Freund Juste Olivier und erster Besitzer des hier präsentierten Bildes, inspirieren lassen. Der Künstler unternahm sehr genaue Nachforschungen und gab die Topographie des Ortes mit grosser Genauigkeit wieder: Die Szene spielt sich in Vidy ab, man erkennt im Hintergrund den Dent d'Oche und den Blanchard, flankiert von Grammont und Casque de Borée.  
Auch wenn Davel mit seinem Vorhaben scheiterte, seine Idee einer unabhängigen Waadt triumphierte schliesslich doch; der Kanton wurde 1803 gegründet. Im *Parc Louis Bourget* wurde ihm zu Ehren an jener Stelle eine Stele errichtet, an der damals das Schafott stand. Sie trägt folgende Inschrift: „Hier hat Davel sein Leben für sein Land hergegeben. 24. April 1723“

[1] Zit. aus: *Charles Gleyre: Le génie de l'invention*. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 7. Oktober–7. Januar 2007, S. 159.

« La nuit du 25 août 1980, dans une des cages d'escaliers du Palais de Rumine, *Le Major Davel*, une œuvre de format monumental, fut détruit par un incendiaire dont l'identité est demeurée inconnue. Il s'agissait là d'une toile majeure. Non seulement de l'œuvre de Charles Gleyre considérée dans son ensemble, mais aussi de la peinture d'histoire suisse du XIXe siècle. Il s'agissait aussi d'une icône vaudoise de la liberté, très largement diffusée par le biais de nombreuses reproductions. »<sup>[1]</sup>  
C'est par ces mots que débute l'étude consacrée au tableau de Gleyre, *Le Major Davel*, par Franz Zelger dans le catalogue de l'exposition du Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.  
Jean Daniel Abraham Davel est à la tête du commandement des milices vaudoise de l'arrondissement de Lavaux lorsqu'il décide de libérer sa patrie du pouvoir de Berne. Le 31 mars 1723, il entre dans Lausanne accompagné de quelque 600 hommes non armés, au moment où les baillis bernois sont absents. Il rassemble le conseil municipal et rend public son plan visant à l'autonomie du pays de Vaud. Les responsables politiques font un rapport immédiat à Berne et Davel est arrêté le 1er avril. Celui-ci maintiendra même sous la torture que son entreprise lui a été suggérée directement par Dieu et qu'il n'a pas de complice. Il est condamné à mort et décapité le 24 avril 1723 à Vidy.  
Cette esquisse à l'huile est la première des deux études qui ont préparé le tableau définitif. Charles Gleyre s'inspira du texte biographique consacré au Major Davel de son ami Juste Olivier, premier propriétaire de l'œuvre que nous présentons. L'artiste effectua des recherches très précises et rendit la topographie du lieu avec acuité : la scène se situe à Vidy et on reconnaît à l'arrière plan la Dent d'Oche et le Blanchard, flanqués du Grammont et du Casque de Borée. Si Davel échoua dans son entreprise, la cause pour laquelle il se battit finit par triompher puisque le canton de Vaud fut fondé en 1803. Une stèle a été érigée dans le *Parc Louis Bourget* à l'endroit même où se dressait jadis l'échafaud. Elle porte l'inscription suivante: « Ici Davel donna sa vie pour son pays. 24 avril 1723 »

[1] cité dans : *Charles Gleyre: Le génie de l'invention*. Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 7 octobre 2006–7 janvier 2007, p. 159.







116

Joseph Heinrich L. Marr (1807–1871)  
*Italienische nächtliche Hafenszene*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert und datiert *H. Marr 1857*  
 70×105 cm

CHF 10'000–15'000



117

Niklaus Pfyffer (1836–1908)  
*Am Vierwaldstättersee, 1870*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert und datiert *Nikl. Pfyffer 1870*, rückseitig signiert und datiert *Nikl. Pfyffer v Altishofen ... Luzern 1870*  
 88×125 cm

CHF 10'000–15'000



118

Charles Wirgman (1832–1891)  
*Village street in Wada-Toge, Japan, 1876*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *C. Wirgman* und unten links bezeichnet *Wada Toge, Japan*, rückseitig bezeichnet und datiert *Village street in Japan – 1876*  
 21×36.3 cm

CHF 3'000–5'000

Nach seiner Reise nach Asien als Illustrator der *Illustrated London News*, lässt sich der Brite Charles Wirgman 1861 in Japan nieder, wo er als Maler und Karikaturist tätig ist. Sein dortiges Wirken soll seine japanischen Zeitgenossen massgeblich beeinflusst haben. Wirgman stellt hier den Gebirgspass zwischen den Präfekturen Tokio und Kanagawa, genannt Wada-toge oder Wada-Pass, dar. Dem Gemälde kommt durch seine westliche Perspektive auf ein sonst überwiegend von einheimischen Künstlern festgehaltenes Sujet eine aussergewöhnliche Bedeutung zu.

After traveling to Asia as an illustrator for the *Illustrated London News*, Charles Wirgman, a British citizen, settled in Japan in 1861 and worked as a painter and caricaturist. He is said to have influenced his Japanese contemporaries with his oeuvre. In this painting, Wirgman depicts the mountain pass called Wada-toge or Wada pass, which connects the prefectures of Tokyo and Kanagawa. The painting derives its importance from the artist's Western perspective on a Japanese setting and distinguishes itself strongly from contemporary local art.



119

Christian Eriksen Skredvig (1854–1924)  
*Landschaft im Abendlicht, Norwegen*  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *Chr Skredvig*  
 50×65 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf





120

Frank Buchser (1828–1890)

*Hockender Marokkaner*, um 1858

Öl auf Papier

unten rechts monogrammiert *F.B.* (eingeritzt)

23.7 × 21 cm

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Hans Spillmann  
Privatbesitz, Solothurn

Ein Gutachten von Dr. G. Wälchli vom 27. Februar 1950  
liegt dem Werk bei.



121

Frank Buchser (1828–1890)

*Brustbildnis eines Nordafrikaners*

Öl auf Leinwand auf Karton

unten links monogrammiert *FB* (eingeritzt)

18.3 × 15.7 cm

\*CHF 3'000–4'000



122

Frank Buchser (1828–1890)

*Hund „Windsor“*, um 1875–77

Öl auf Leinwand

Mitte links monogrammiert *F.B.*, oben bezeichnet

*Windsor*

61 × 50 cm

CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Solothurn

Ein Gutachten von Dr. G. Wälchli vom 14. Juli 1955 liegt  
dem Werk bei.



123

Frank Buchser (1828–1890) zugeschrieben

*Reitknecht mit zwei Pferden*

Öl auf Holz

56.6 × 76 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Privatbesitz, Solothurn





124

Alfred Guillou (1844–1926)  
*Mère et enfant au bord de la mer*  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *Guillou*  
 100×71 cm

CHF 6'000–8'000



125

Edouard Castres (1838–1902)  
*Porteuse d'eau au bord du Nil*  
 Aquarell auf Papier  
 unten rechts signiert *E. Castres*  
 38×27 cm

CHF 1'000–1'500



126

Italienische Schule, 19. Jahrhundert  
*Antike Szene*  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *Al. oder M. Corinaldo*  
 82.5×139 cm

CHF 15'000–20'000





127

Charles Giron (1850–1914)

*Jeune femme au piano*, 1886

Öl auf Leinwand

oben links signiert und datiert *CH<sup>s</sup> Giron 86*

116×92 cm

CHF 7'000–9'000



128

Conrad Kiesel (1846–1921)

*Jeune Espagnole*

Öl auf Leinwand

oben rechts signiert *Conrad Kiesel pxt*

65.5×51.5 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf





129

Giovanni Costa (1826–1903)

*Mädchenbildnis*

Öl auf Leinwand

oben links signiert *G. Costa*

63.5×50.5 cm

CHF 5'000–7'000



130

Emil Rau (1858–1937)

*Mittag auf der Alp*, 1899

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert und datiert *E. Rau*

*München '99*

106.5×125.5cm

CHF 10'000–15'000





131

Albert Anker (1831–1910)

*Portrait von Bilibald Pirckheimer*

Aquarell über Bleistift auf Papier  
unten Mitte Stempelsignatur, oben rechts  
bezeichnet *Bilibald Pirckheimer*  
Ø 17.5 cm (Lichtmass)

*Sitzender Akt*

Bleistift auf Papier  
unten rechts Stempelsignatur  
24×28 cm (Lichtmass)

CHF 1'500–2'000

PROVENIENZ: aus dem Nachlass von Fritz Zbinden,  
Ankersammlung, Nr. 241

Der bedeutende Nürnberger Humanist Willibald Pirckheimer (1470–1530), auch Bilibald Pirckheimer genannt, war befreundet mit Albert Dürer. Dürers Humanismus ist wohl massgeblich von Pirckheimer beeinflusst worden. Pirckheimer beriet zudem Kaiser Maximilian I. in literarischen Fragen. Mit der Dreiviertelansicht von Pirckheimers Kopf orientierte sich Albert Anker stark an den gängigen Darstellungsformen von Portraitarbeiten des 16. Jahrhunderts.



132

Albert Anker (1831–1910)

*Schreibendes Mädchen*

rückseitig Kopf- und Händestudien  
Kohle auf Papier  
28×36.5 cm

CHF 3'000–5'000

rückseitig Echtheitsbestätigung von  
Marie Quinche-Anker



133

Albert Anker (1831–1910)

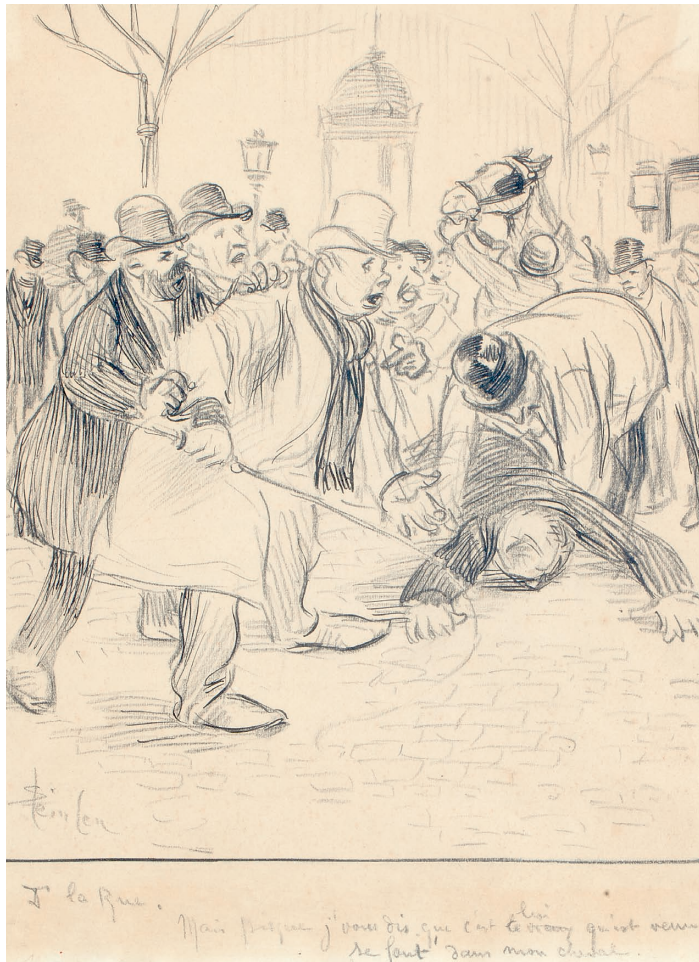
*Zeitungsjunge*

Kohle, weiss gehöht  
76×57 cm

CHF 25'000–35'000

rückseitig Echtheitsbestätigung von  
Marie Quinche-Anker





134

Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923)

*Dans la rue*

Kohle und Tusche auf Papier

unten links signiert *Steinlen*, am unteren Rand bezeichnet *D La Rue. Mais puisque je vous dis que c'est lui qui est venu „se fout“ dans mon cheval.* 30×22 cm (Lichtmass)

CHF 800–1'200

PROVENIENZ: Galerie Fischer, Luzern, Herbst 1972



135

Albert Anker (1831–1910)

*Kachelofen*

Bleistift auf Papier

31.5×19 cm

CHF 2'500–3'500

rückseitig Echtheitsbestätigung von Charlotte Quinche-Anker



136

Albert Anker (1831–1910)

*Knabe mit Schiefertafel*

Aquarell über Bleistift auf Papier

22×18 cm

CHF 20'000–30'000

rückseitig Echtheitsbestätigung von Marie Quinche-Anker

Sein beliebtes Motiv der Schulkinder bei den Hausaufgaben greift Albert Anker erneut im vorliegenden Werk auf. Im Gegensatz zu dem meist vor einem dunkel gehaltenen Hintergrund dargestellten Modell, bei dem der Standort einen Stubencharakter aufweist, zeigt er den Jungen vor einem hellen Hintergrund im Garten sitzend <sup>[1]</sup>. Ton in Ton und farblich abgestimmt erscheint das Bild harmonisch ausgewogen und hebt dennoch den Jungen mit seiner braungebrannten Haut und der hellblauen Kleidung von dem noch helleren, fast transparenten Hintergrund ab. Bemerkenswert ist dabei die Fähigkeit des Künstlers, trotz der dezenten Farbgebung in Aquarell die zarte Kinderhaut, die Falten der Kleidung und insbesondere den Schattenwurf naturgetreu wiederzugeben.

In dieser Darstellung nimmt der Betrachter die Erwachsenenperspektive ein und blickt auf den sich aufs Schreiben konzentrierenden Jungen hinunter, jedoch ohne den Knaben bei seiner Tätigkeit zu stören. Unbemerkt und ohne am Geschehen teilzunehmen, zeigt Anker dem Betrachter den still in seine Hausaufgaben versunkenen Jungen.

[1] Robert Meister (Hg.): *Albert Anker und seine Welt. Briefe, Dokumente, Bilder*. Bern 1981, Titelbild. Selbes Modell, identisch auch Alter, Frisur und Kleidung des Jungen sowie die Malweise mit weichem Pinselduktus in Aquarell, bei dem die Vorzeichnung in Bleistift sichtbar bleibt, lassen auf dieselbe Entstehungszeit schliessen.





137

François Bocion (1828–1890)

*Internés français dans la cour du Château d'Aubonne, 1871*

Öl auf Karton

rückseitig signiert und datiert *F. Bocion 1871* und bezeichnet *Peint par François Bocion dans la cour du château d'Aubonne où étaient logés des internés français en 1871*

41×28 cm

CHF 2'000–3'000

Wir danken Herrn Michel Reymondin für die Bestätigung der Echtheit dieses Werks.

Während des Deutsch-Französischen Krieges von 1870–71 wurde die französische Ost-Armee unter dem Kommando von General Bourbaki zur Entsetzung der Festung Belfort eingesetzt. Trotz hartnäckigem Kampf gelang es den Franzosen nicht, die gegnerischen Linien zu durchbrechen. Stattdessen wurden sie von den deutschen Koalitions-Truppen, bestehend aus Verbänden, die Paris belagert hatten, bei Pontarlier eingekesselt, Nachschublinien und Rückzugsweg waren abgeschnitten.

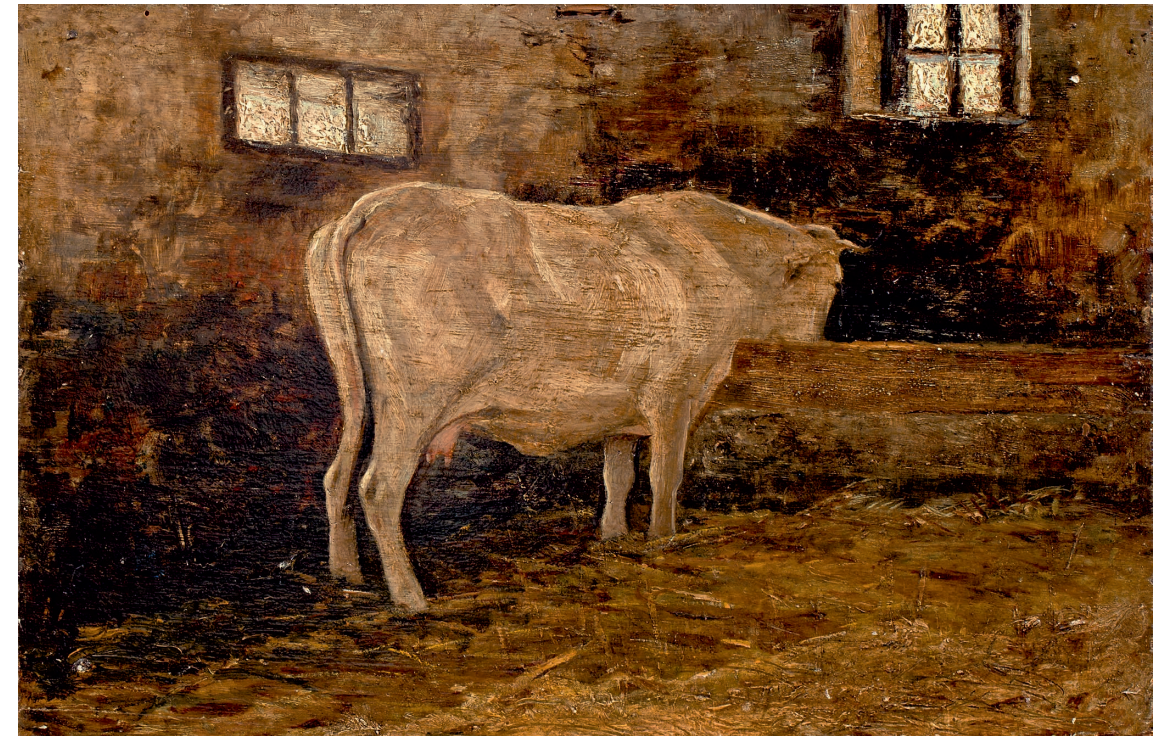
Der Rückzug nach Süden wurde daher unvermeidlich. Dieser gestaltete sich unter dramatischen Bedingungen: In der sibirischen Kälte dieses Winters fanden viele Soldaten den Tod oder desertierten, die Armee zog sich ungeordnet zurück. Verzweifelt über dieses Desaster, versuchte General Bourbaki sich das Leben zu nehmen. Sein Nachfolger, General Clinchant, entschied sich nach einem letzten Versuch, die gegnerischen Linien zu durchbrechen, seine Internierung in der Schweiz zu verlangen. Dies war die einzige Alternative zur Kapitulation. Im Morgengrauen des 1. Februar 1871 unterzeichneten am Grenzposten von Les Verrières die Generäle Herzog, Befehlshaber der Schweizer Armee, und Clinchant die Konvention, welche es der Ost-Armee erlaubte, die Schweiz zu betreten, mit der Auflage, die Waffen abzugeben. Die französischen Soldaten wurden in verschiedenen Kantonen der Eidgenossenschaft interniert, unter anderem in Aubonne im Kanton Waadt.

Bocion war zweifellos ergriffen vom Schicksal der französischen Soldaten. Mit diesem kleinen Bild liefert er uns ein wichtiges Zeugnis der Geschichte der Armee Bourbakis.

Lors de la guerre franco-prussienne de 1870–71, l'armée de l'Est, commandée par le général Bourbaki, avait été constituée pour libérer Belfort. Malgré des combats acharnés, les Français ne parviennent pas à forcer les lignes ennemies. Peu après, ils sont menacés par la nouvelle armée prussienne constituée de troupes qui assiégeaient Paris. Celle-ci marche sur les arrières de l'armée de l'Est et lui coupe les lignes de ravitaillement ainsi que les voies de repli.

La retraite devient alors inévitable. Elle se fait dans des conditions dramatiques, le froid est sibérien, beaucoup d'hommes périssent ou désertent, l'armée est en déroute. Accablé par le désastre le général Bourbaki tente de se suicider. Son successeur, le général Clinchant se décide, après une ultime tentative pour rompre l'encerclement, à demander son internement en Suisse, seule alternative désormais à une capitulation. Le 1er février 1871 à l'aube, au poste-frontière des Verrières, le général Herzog, commandant en chef de l'armée suisse, et le général Clinchant signent une convention qui autorise l'armée de l'Est à pénétrer en Suisse, à condition de déposer les armes. Les soldats français furent internés dans divers canton de la Confédération et notamment dans le canton de Vaud à Aubonne.

Bocion fut sans doute touché par le sort de ces soldats français et il nous livre avec ce petit tableau un important témoignage sur l'histoire de ceux que l'on a appelés les Bourbakis.



138

Giovanni Segantini (1858–1899)

*Kuh im Stall*

Öl auf Holz

rückseitig von Gottardo Segantini bezeichnet  
*G. Segantini, Stalla*

22.3×34.1 cm

\*CHF 15'000–20'000

rückseitig Echtheitsbestätigungen von Plinio Nomellini und Ulvi Liegi

Mit einem Gutachten von Frau Diana Segantini, welche das Bild Giovanni Segantini zuschreibt.





139

Auguste Louis Veillon (1834–1890)  
*Vue du lac Léman et du Grammont*  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *A. Veillon*  
 56×90 cm

CHF 13'000–16'000



140

Gustave Castan (1823–1892)  
*Au parc*  
 Öl auf Karton  
 unten rechts signiert *G. Castan*, rückseitig  
 signiert und bezeichnet *G. Castan Genève*  
 38×59 cm

CHF 1'000–1'500



141

Paul-Désiré Trouillebert (1831–1900)  
*Bateaux à voile sur la rivière*  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *Trouillebert*  
 28.5×48.5 cm

PROVENIENZ: Sammlung Baron Pierre de Coubertin, Genf  
 Galerie Stuker, Bern  
 Privatsammlung, Schweiz

CHF 7'00–9'000

Herr Thomas Maier wird das Werk in den sich in Vorbereitung befindlichen Nachtragsband zum Werkverzeichnis aufnehmen.



142

Pietro Barucci (1845–1917)  
*Fischerboote vor Venedig*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *P. Barucci*  
 41×79.8 cm

\*CHF 12'000–15'000





143

Théophile Alexandre Steinlen (1859–1923)

*Il n'y est pas! Sûr c'est un lapin! il devait me donner un louis aujourd'hui*

Kohle, Farbstift und Aquarell auf Papier

unten rechts signiert *Steinlen*

30×24.5 cm

**\*CHF 10'000–12'000**

Der ursprünglich aus Lausanne stammende Steinlen liess sich 1878 in Paris nieder. Bekannt sind vor allem seine Plakate für das Pariser Kabarett *Le Chat Noir*. Er widmete sich jedoch auch seinem unmittelbaren sozialen Umfeld. Neben Bällen, Tanzabenden und Idyllen fand vorzugsweise das Alltagsleben der Arbeiterklasse, die das Bild des Montmartre besonders prägte, den Weg in seine Zeichnungen. Dabei klammerte er die Vertreter der sozialen Randgruppen keineswegs aus: Prostituierte und Bettler, Strassenkinder und Verarmte bevölkern seine Blätter. Steinlen prangert in diesen Darstellungen jedoch nicht die sozialen Ungerechtigkeiten an, sondern hält diese als Beobachter fest.

Dieses Werk erschien in Steinlens berühmter Zeichnungssammlung *Dans la vie* von 1901. Dort wird es von dem amüsanten Bildtext begleitet, den wir auch als Titel verwenden.

Steinlen, Lausannois d'origine, s'installe à Paris en 1878. S'il est surtout connu par ses affiches pour le *Chat Noir*, célèbre cabaret parisien, il ne néglige pas son environnement social immédiat et privilégie dans ses dessins, au-delà des bals, soirées dansantes et autres idylles, la vie quotidienne de cette classe ouvrière si importante dans l'image de Montmartre. Les marginaux n'en sont pas exclus et prostituées, mendiants, enfants des rues et pauvres viennent en nombre peupler ses feuilles. Dans ces dessins, toutefois, Steinlen s'attache moins à stigmatiser les injustices qu'à les représenter comme réalité sociale.

Cette œuvre a été reprise par Steinlen pour une illustration de son célèbre recueil de dessins *Dans la vie*, paru en 1901, où elle est accompagnée de l'amusante légende qui nous sert de titre.



144

Ernest Biéler (1863–1948)

*La Seine*

Öl auf Holz

16.8×24.7 cm

**\*CHF 2'000–3'000**

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Begutachtung des Werkes.



145

Ernest Biéler (1863–1948)

2 Studien

*Course de chevaux* (Vorderseite)

*Étude de jarrets* (Rückseite)

Bleistift, Kohle, Aquarell und Gouache auf Papier  
18×24 cm

*Étude de chevaux* (Vorderseite)

*Étude de cavalier* (Rückseite)

Kohle auf Papier

30×23 cm

**CHF 1'000–1'500**

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Begutachtung der Werke.





146

Ernest Biéler (1863–1948)

3 Studien

*Étude de maisons à Rouen*

Kohle auf Papier

unten rechts monogrammiert und bezeichnet

*Rouen EST B*

30×23 cm

*Étude de rue*

Kohle auf Papier

30×23 cm

*Étude de personnage* (beidseitig)

Bleistift auf Papier

14.5×23 cm

CHF 500–800

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Begutachtung der Werke.



147

Ernest Biéler (1863–1948)

*Château de Glérolles*

Bleistift auf Papier

unten links von Madeleine Biéler bezeichnet

*Par Est. Biéler M.B.*

51×72 cm

CHF 1'500–2'000

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Begutachtung des Werkes.



148

Ernst Morgenthaler (1887–1962)

*Blumenvase*, 1916

Öl auf Karton

oben links monogrammiert und datiert *EM*

16, rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet

*Oschwand 1914* (sic)

43×39 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Galerie am Paradeplatz, E. Schenk, Zürich



149

Ernest Biéler (1863–1948)

*Saas-Fee*

Öl auf Karton

unten rechts bezeichnet und signiert

*SAAS-FEE E·BIELER.*

45.5×55 cm

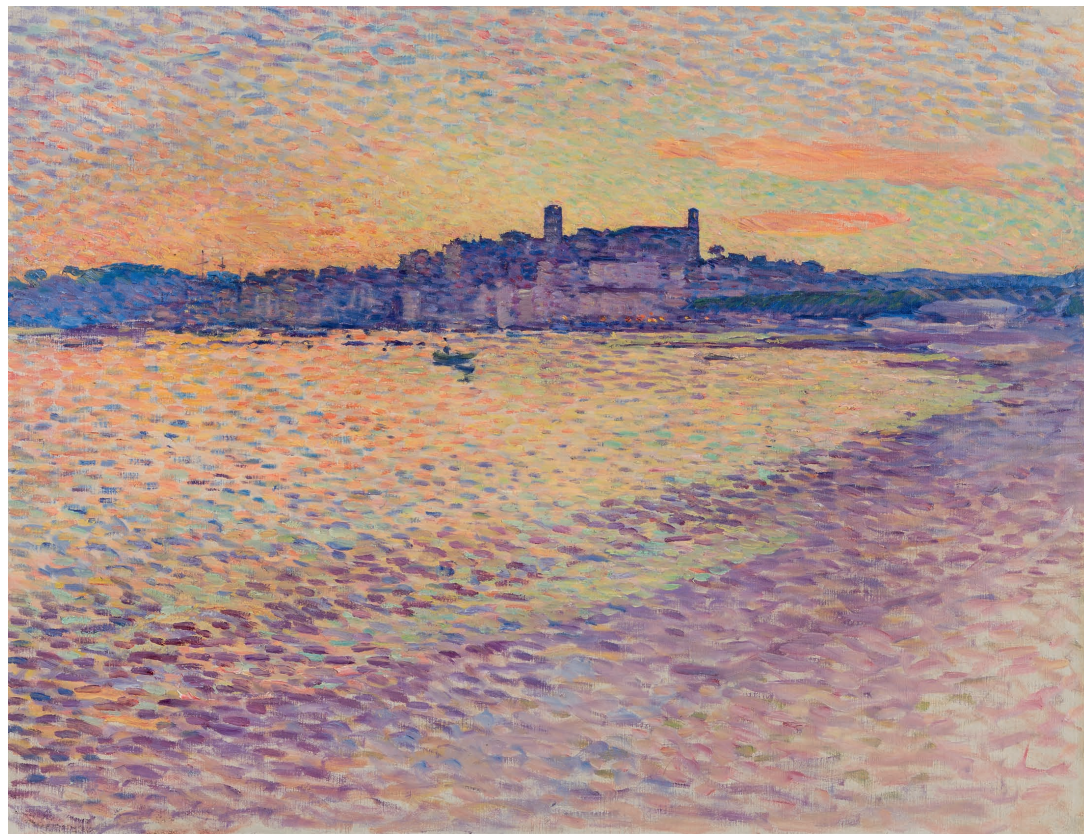
CHF 12'000–15'000

PROVENIENZ: Galerie Limmat AG, Zürich  
Privatsammlung, Zürich

AUSSTELLUNG: Galerie Paul Vallotton, Lausanne,  
*Exposition d'huiles de maîtres suisses et français des XIXe  
et XXe siècles*, 3. Dezember 1981–30. Januar 1982, Nr. 9,  
mit Abb.

Frau Ethel Mathier wird das Bild in das Werkverzeichnis von Ernest Biéler aufnehmen.





151

Louis Rheiner (1863–1924)

*Vue de Cannes*, um 1900

Öl auf Leinwand

auf der Rückseite signiert und bezeichnet *Louis Rheiner Cannes*

62×81 cm

\*CHF 10'000–12'000

Louis Rheiner verlässt seine Geburtsstadt Genf schon mit 16 Jahren, um sich in Nizza niederzulassen. Dort arbeitete er einige Zeit im Atelier von Marcelin Desboutin. Er versucht, in Paris Karriere zu machen, muss sich jedoch aufgrund einer Krankheit in der Schweiz und in Südfrankreich behandeln lassen.

Das hier präsentierte Werk wurde wahrscheinlich zwischen 1898 und 1905 ausgeführt, als der Künstler unter dem Einfluss der französischen Neoimpressionisten Paul Signac und Henri Edmond Cross stand. Die beiden weilten zu dieser Zeit oft an der Mittelmeerküste.

Louis Rheiner est né à Genève mais il part à l'âge de 16 ans s'établir à Nice où il travaille quelque temps dans l'atelier de Marcelin Desboutin. Il tente de faire carrière à Paris mais sa santé fragile le contraint à chercher en Suisse et dans le sud de la France un climat plus favorable à son état. L'œuvre que nous présentons a vraisemblablement été exécutée entre 1898 et 1905 alors que l'artiste se trouve sous l'influence des néo-impressionnistes français Paul Signac et Henri Edmond Cross qui résidaient alors régulièrement au bord de la Méditerranée.

150

Charles L'Eplattenier (1874–1946)

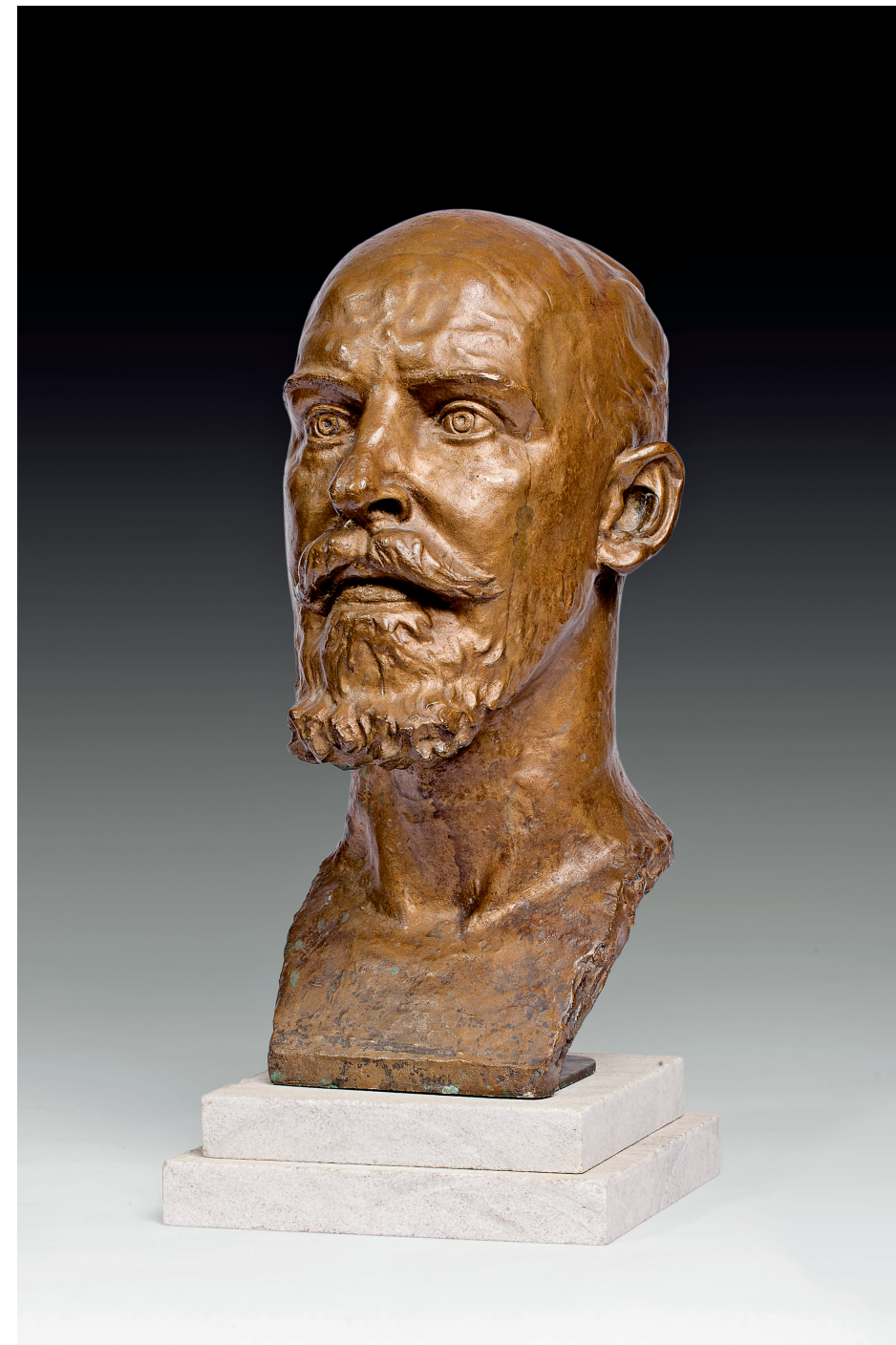
*Juralandschaft*, 1905

Öl auf Karton

unten links signiert und datiert *L'Eplattenier 1905*

27.5×41.5 cm

\*CHF 2'000–3'000



152

Charles L'Eplattenier (1874–1946)

*Autoportrait*, 1918

Bronze

im Nacken signiert und datiert *C. L'Eplattenier 1918*

H: 40.5 cm

CHF 3'500–4'500

PROVENIENZ: Privatbesitz, Zürich





153

Dimitri Chiparus (1888–1950)

*Danseuse égyptienne*

Bronze auf Marmorsockel  
auf dem Sockel signiert *D.H.Chiparus*, auf  
Bronzerelief des Sockels unten rechts signiert  
*D.H.Chiparus*  
H: 73.2 cm

\*CHF 12'000–15'000

154

Camille Pissarro (1830–1903)

*Porteuse d'eau*, um 1874

Bleistift auf Papier  
unten rechts Stempelsignatur *C.P.*  
25.5 × 16 cm (Lichtmass)

CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Ambroise Vollard, Paris  
D. Viau, Paris  
M. Arenzon, Buenos Aires  
Auktion Weinmüller, 21. Mai 1965, Nr. 289  
durch den heutigen Besitzer dort erworben

AUSSTELLUNG: Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas  
Artes, *Dibujos Siglos XIX y XX*, 1956, Kat. Nr. 71,  
mit Abb.



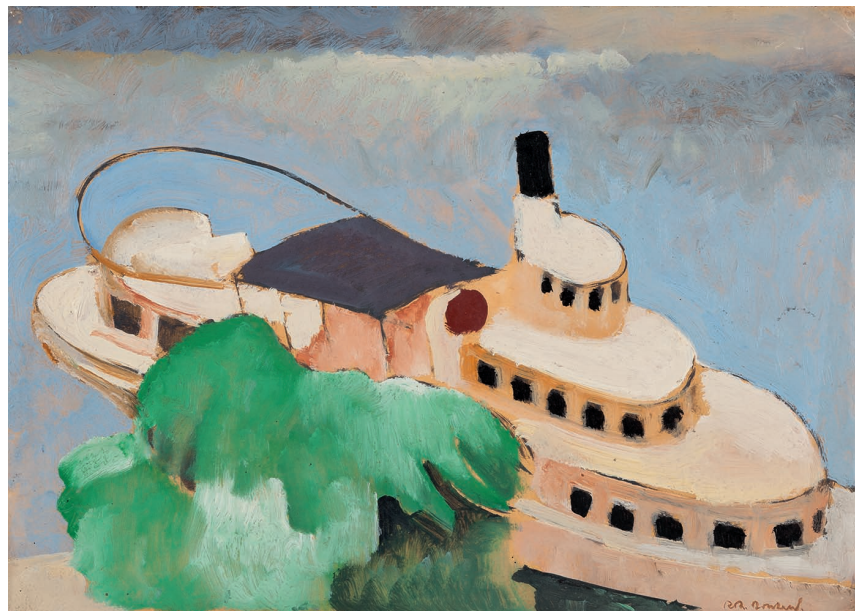
Die vorliegende Bleistiftzeichnung Pissarros ist eine Studie zum Ölgemälde *La Mère Presle, Montfoucault* (1874, 73 × 60 cm, Privatbesitz), entstanden während einem seiner Aufenthalte im Dorf Montfoucault in der Ost-Bretagne im Winter 1874–75. Seine regelmässigen Besuche in dieser Gegend waren massgebend für Pissarros Entwicklung der Darstellungen des ländlichen Frankreichs. In einem Brief an den Kunstkritiker Théodore Duret vom 20. Oktober 1874 schrieb er, er wolle an jenem Ort „*les figures et les animaux de la vraie campagne*“ studieren<sup>[1]</sup>. Dieses Bestreben bringt er in der Skizze der Wasserträgerin gekonnt zum Ausdruck. In der Zeichnung wie auch im Ölgemälde besticht die Figur der Wasserträgerin mit ihrer starken physischen Präsenz, welche durch die Massigkeit ihrer rundlichen Formen und den engen Bildausschnitt entsteht. *La Mère Presle, Montfoucault* scheint für Pissarro eine besondere Bedeutung gehabt zu haben, da das Gemälde bis zum Tod des Künstlers in dessen Atelier hing.

[1] J. Bailly-Herzburg: *Correspondance de Camille Pissarro*. Paris 1980, Nr. 37, S. 95.

Ce dessin au crayon, étude préparatoire pour *La Mère Presle, Montfoucault* (1874, 73 × 60 cm, collection privée), date de l'hiver 1874–75 et de l'un de ses séjours à Montfoucault, dans l'est de la Bretagne. Ses visites régulières dans cette région influencèrent de façon décisive l'évolution de ses représentations de la France rurale. Le 20 octobre 1874, dans une lettre adressée au critique d'art Théodore Duret, Pissarro lui confie vouloir y étudier « les figures et les animaux de la vraie campagne »<sup>[1]</sup>. Cette ambition est rendue de façon très habile dans l'esquisse intitulée *La Porteuse d'eau*. Dans le dessin tout comme dans l'huile, le personnage de la porteuse d'eau frappe par sa forte présence physique accentuée par le volume de ses formes arrondies et par le cadrage resserré du motif. *La Mère Presle, Montfoucault* semble avoir eu une signification particulière pour l'artiste puisqu'il conserva ce tableau accroché au mur de son atelier jusqu'à sa mort.

[1] J. Bailly-Herzburg: *Correspondance de Camille Pissarro*. Paris 1980, no. 37, p. 95.





155

Rodolphe Théophile Bosshard  
(1889–1960)

*Le bateau*

Öl auf Papier  
unten rechts signiert *RTh Bosshard*  
33×46 cm

CHF 2'500–3'000



156

Rodolphe Théophile Bosshard  
(1889–1960)

*Paysage au viaduc*

Öl auf Papier  
unten links signiert *RTh Bosshard*  
33×46 cm

CHF 4'000–6'000



157

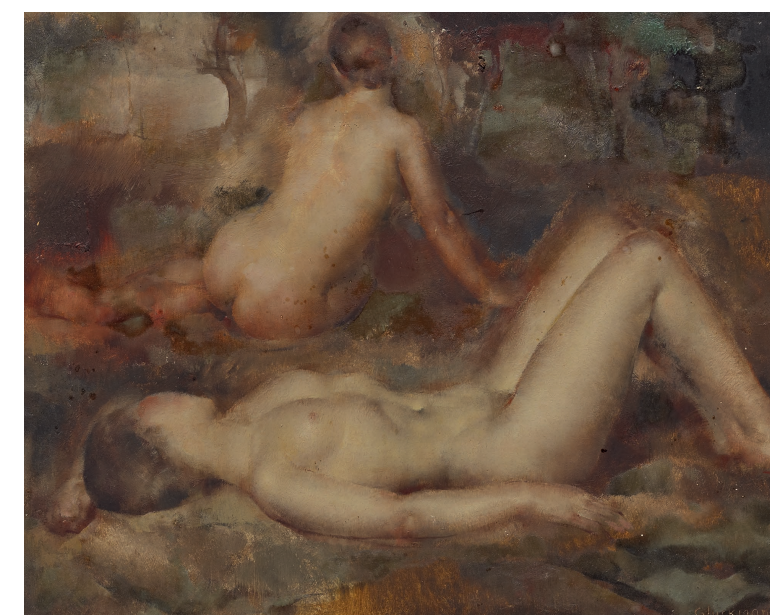
Pierre Nilouss (1869–1943)

*Blumenstilleben mit Orangen*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert und bezeichnet *P. Nilouss*  
*Paris*  
38×46 cm

\*CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Valentine Nilouss, Frankreich



158

Grigory Gluckmann (1898–1973)

*Deux nus*, 1934

Öl auf Holz  
unten rechts signiert und datiert *Gluckmann*  
*1934*  
33×41 cm

CHF 15'000–20'000





159

Lucien Adrion (1889–1953)

*Le jardin des Tuileries*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *Adrion*  
60×92 cm

CHF 6'000–8'000



160

Louis Soutter (1871–1942)

*Maison solitaire*

Öl auf Holz  
9.1×19 cm

CHF 3'000–4'000

Ein Zertifikat von Michel Thévoz vom 5. Juli 2007 liegt dem Werk bei. Das Werk wird in den Nachtrag des Werkkataloges aufgenommen.



161

Louis Soutter (1871–1942)

*Les raisins*

Tusche auf Papier  
rückseitig bezeichnet *de cousin Louis*  
22×17.5 cm

CHF 2'800–3'200

PROVENIENZ: Auktion Christie's, Zürich, 14. April 1997, Nr. 132  
Privatsammlung Zürich



162

Louis Soutter (1871–1942)

*Les premières primevères à Batlaignes*

Tusche auf Papier  
21×27 cm

CHF 2'800–3'200

PROVENIENZ: Auktion Christie's, Zürich, 14. April 1997, Nr. 139  
Privatsammlung Zürich





163

Gioachimo Galbusera (1871–1944)

*Tessinerlandschaft mit Lugano*

Öl auf Leinwand

unten links signiert *GALBUSERA*

78×105 cm

CHF 8'000–12'000

## DIE BRÜDER BARRAUD

Die Brüder Barraud, Charles, François, Aimé und Aurèle, wurden in La-Chaux-de-Fonds in eine Künstlerfamilie hineingeboren und zeigten schon früh künstlerisches Interesse. Obwohl die Eltern, beide Graveure, die Krise in der Uhrenindustrie stark zu spüren bekamen, wurden die künstlerischen Ambitionen der Kinder stets gefördert. Alle vier besuchten Kurse an der École d'Art in La-Chaux-de-Fonds und wurden für ihre Arbeiten mehrmals mit Preisen belohnt. Die erste gemeinsame Ausstellung präsentierten sie 1917 im örtlichen Gymnasium. Ihr gesamtes Leben hindurch haben sie immer wieder die Zusammenarbeit gesucht, um gemeinsam in der unwirtlichen Welt des Kunstmarktes bestehen zu können. Wie andere Künstler der Neuen Sachlichkeit wuchsen auch die Brüder Barraud in eine Zeit der politischen und wirtschaftlichen Krisen hinein und waren daher jahrelang im Baugewerbe tätig, um ein Auskommen zu haben. Die vier Brüder beschlossen schliesslich 1922, nach Reims umzuziehen, wo sie das Selbststudium fortsetzten und dazu Kurse an einer Zeichenakademie belegten. Bald zog es François und Aimé nach Paris, kurz darauf folgte Aurèle. Ausstellungen in der Galerie des Kunsthändlers Fabre an der Rue Miromesnil brachten Aimé und Aurèle 1926 endlich erste Erfolge. Einer nach dem anderen kehrten die Brüder jedoch in die Schweiz zurück. Dort wandten sie sich von ihrer früheren gemeinsamen Kunstauffassung ab und jeder fand vermehrt zur eigenen darstellerischen Entfaltung, wobei sich Charles wohl am meisten von den Brüdern distanzierte und stilistisch unterschied.

Gemeinsam ist den Barrauds die Faszination für den menschlichen Körper. Immer wieder bildeten sie sich selbst (Nr. 164), einander (Nr. 203) oder Freunde und Familienmitglieder ab. François begann schon früh, sich mit einem gewissen Ausdruck von Traurigkeit und Melancholie darzustellen. Aimé indes erscheint selbstbewusster, jedoch immer mit dieser unüberwindbaren Distanz, die manche seiner Bildnisse prägt und so typisch für die Neue Sachlichkeit ist: Sowohl *Père Favre, Le Graveur* (Nr. 204) wie auch *Portrait Madame B.* (Nr. 202) scheinen emotional in einer schwer definierbaren Ferne zum Betrachter zu stehen. Oftmals stellen sich die Brüder mit Staffelei und Pinsel bei der Arbeit dar. Jedoch nicht als Bohemien, sondern als Arbeiter, denen man die Mühsal des Broterwerbs und die ärmlichen Verhältnisse ansieht. Ihre Ehefrauen sind die bevorzugten Modelle für Portraits und Akte. Marie prägt dabei François' Werk in besonderem Masse. Sie ist auch in dieser Sammlung mit einigen Portraits (Nr. 165, 166) und einem äusserst feinfühligem Akt (Nr. 174) vertreten. Die Stillleben der Brüder finden ihren Ursprung in der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Es sind jedoch nicht erlesene Speisen und edle Kelche, die zur Darstellung kommen, sondern alltägliche Gegenstände, wie Tonkrüge (Nr. 205), Zinnplatten (Nr. 207) oder ein einfaches Konfitürenglas (Nr. 191), Früchte von den umliegenden Feldern und Blumen aus dem Garten (Nr. 167). Sogar den Zitronen wird durch die Fäulnisflecken und ihre simple Anordnung auf dem einfachen Tuch jegliche Extravaganz abgesprochen (Nr. 198). Das Unspektakuläre dieser Objekte macht die Bilder jedoch überaus lebensnah. Eine additive Bildordnung setzt Elemente ohne offensichtlichen Bezug nebeneinander: Falter, Trauben und Bücher formen ein heterogenes und schwer greifbares Ganzes (Nr. 190). Der Aspekt der Malerei als Materie auf der Leinwand verschwindet und hat besonders bei François und Aimé als einzige Funktion die Wiedergabe von Stofflichkeit der dargestellten Objekte. Das Werk der vier Brüder wird im Allgemeinen der Neuen Sachlichkeit zugeschrieben, wobei vor allem François' Bilder mit dem von Franz Roh eingeführten Begriff des Magischen Realismus verortet werden können<sup>[1]</sup>. Die realistische Malerei etabliert sich in der Zwischenkriegszeit als Gegenströmung zur Modernen Malerei. Es ist daher auch offensichtlich, dass die Barrauds nicht in der Postmodernen Malerei verwurzelt sind. Einige ihrer Portraitarbeiten erinnern an die Werke der flämischen Meister, mit Anklängen an den Klassizismus von Ingres und Charles Gleyre (ebenfalls in dieser Auktion vertreten), aber auch an die Renaissance und die Spätgotik, der sie in Reims begegnet waren<sup>[2]</sup>.

Einige Sammler wie Edmond Kramer interessierten sich schon früh für das Werk der Brüder und förderten sie. Für François stellte sich der Erfolg jedoch erst mit der Entdeckung und Förderung durch die Mäzenin Cécile Dreyfus-Reymond und die Genfer Galerie Moos ein. Die darauffolgende intensive Schaffensperiode mündete in einer sehr erfolgreichen Einzelausstellung. Als François 1934 seinem Lungenleiden erlag, war bereits die zweite Monographie über ihn in Arbeit. Auch mit Aimé und Aurèle schloss die Galerie Moos Verträge ab. Da sich die Museen bei ihren Akquisitionen sehr zurückhielten, waren die Brüder Barraud besonders auf private Sammler angewiesen. Darunter befanden sich auch renommierte Persönlichkeiten wie Arthur Stoll, einer der wichtigsten Sammler Hodlers, und Emil Bretschger, Inhaber einer Berner Kunstgalerie, der neben dem Verkauf ihrer Bilder diese auch für seine eigene Sammlung erwarb.

[1] Dieter Schwarz in: *François Barraud und seine Brüder*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Winterthur, 5. Januar–10. April 2005, S. 160ff.

[2] Corinne Charles, ebd. S. 39.



## LES FRÈRES BARRAUD

Les frères Barraud, Charles, François, Aimé et Aurèle sont nés à La-Chaux-de-Fonds dans une famille d'artistes. Ils se sont tôt intéressés à l'art. Même si leurs parents, tous les deux graveurs, ont souffert de la crise dans l'horlogerie, ils ont toujours encouragé la vocation de leurs enfants. Les quatre frères ont suivi des cours à l'École d'art de La-Chaux-de-Fonds et ont reçu plusieurs prix pour leurs travaux. Ils ont présenté leurs œuvres pour la première fois dans une exposition de groupe au lycée de leur ville en 1917. Ils ont toujours collaboré étroitement afin d'exister et de percer sur la scène peu hospitalière du marché de l'art. Comme d'autres artistes de la Nouvelle Objectivité ils ont grandi dans un temps de crises et ont dû travailler pendant de longues années dans l'industrie du bâtiment afin de pouvoir subsister. En 1922 ils se sont installés à Reims où ils ont poursuivi leur formation de manière indépendante et en suivant les cours à l'académie de dessin. François et Aimé sont ensuite partis pour Paris, Aurèle les a suivis peu après. En 1926 Aimé et Aurèle ont enfin obtenu leurs premiers succès lors d'expositions organisées dans la galerie du marchand d'art Fabre, rue de Miromesnil. Peu à peu les frères sont retournés en Suisse où ils se sont distancés d'une conception unifiée de l'art afin de trouver chacun leur propre expression artistique. C'est Charles qui s'est le plus distancé et distingué stylistiquement de ses frères.

Les frères Barraud partageaient toutefois une fascination commune pour la figure humaine. Ils pratiquaient l'autoportrait (no. 164), peignaient leurs frères (no. 203), des membres de la famille ou des amis. François se représentait souvent avec un air de tristesse et de mélancolie. Aimé par contre semblait montrer plus de confiance en lui, tout en conservant cette distance irréductible qui marque tant son œuvre et qui est si typique du mouvement de la Nouvelle Objectivité. Il semble y avoir une distance émotionnelle insurmontable entre le spectateur et *Le Père Favre, le Graveur* (no. 204) ou le *portrait de Madame B* (no. 202). Souvent les frères se représentent à la tâche, avec des pinceaux devant un chevalet, mais pas comme des artistes, plutôt comme des ouvriers menant une vie misérable marquée par la difficulté de gagner leur vie. Leur femme est souvent leur modèle préféré pour le portrait et le nu. Marie marque profondément l'œuvre de François. Elle est représentée dans cette collection par quelques portraits (no. 165, 166) et un nu particulièrement délicat (no. 174).

Les natures mortes des frères Barraud trouvent leurs origines dans la peinture des 17<sup>e</sup> et 18<sup>e</sup> siècles. Elles ne représentent cependant ni des mets savoureux, ni des calices très travaillés, mais plutôt des objets quotidiens comme des cruches en terre cuite (no. 205), des plateaux en étain (no. 207), de simples verrines de confiture (no. 191), des fruits des vergers environnants et des fleurs du jardin (no. 167). Même les citrons, de par leur taches de fruits trop mûrs et leur arrangement ordinaire sur un simple drap, sont dépourvus de toute extravagance (no. 198). L'apparence banale de ces objets rend ces tableaux très proches de la vie. Ils se juxtaposent dans le tableau sans relation apparente : un papillon, des raisins et des livres forment un tout hétérogène et difficilement palpable (no. 190) La peinture comme matière disparaît et elle a, surtout chez François et Aimé, pour seule fonction le rendu de la réalité visible des objets.

L'œuvre des quatre frères est en général associée à la Nouvelle Objectivité. Ce sont surtout les tableaux de François qui peuvent être mis en relation avec le concept du réalisme magique initié par Franz Roh<sup>[1]</sup>. La peinture réaliste est prisée dans la période de l'entre-deux-guerres comme contre-courant de l'art moderne. Il est évident que l'art des Barraud n'est pas enraciné dans la peinture post-moderne. Quelques-uns de leurs portraits rappellent les œuvres des maîtres flamands. On perçoit également l'influence du classicisme d'Ingres et de Charles Gleyre (présent dans la vente par trois œuvres), mais également celle de la Renaissance et du Gothique tardif qu'ils ont vu à Reims<sup>[2]</sup>.

Quelques collectionneurs comme Edmond Kramer se sont tôt intéressés à l'art des Barraud. Pour François le succès ne s'est cependant installé que grâce à sa rencontre avec la mécène Cécile Dreyfus-Reymond et le galeriste genevois Moos. Il s'en est suivi une période de création intense qui s'est concrétisée par une exposition à succès. Quand François meurt des suites d'une grave maladie des poumons, une deuxième monographie sur sa vie et son œuvre était déjà en préparation. La galerie Moos a également pris Aimé et Aurèle sous contrat. Comme les musées étaient très peu actifs en matière d'acquisitions d'œuvres des Barraud, ceux-ci étaient particulièrement dépendants des collectionneurs privés. Parmi eux se trouvaient entre autres Arthur Stoll, l'un des collectionneurs les plus importants d'Hodler, et Emil Bretschger, un galeriste bernois qui vendait et collectionnait leurs œuvres.

[1] Dieter Schwarz dans: *François Barraud und seine Brüder*, catalogue d'exposition, Kunstmuseum Winterthur, 5 janvier–10 avril 2005, p. 160 et s.

[2] Corinne Charles, Ibid. p. 39.



164

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Autoportrait, Jeune homme à l'alliance*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *Aurèle Barraud*, rückseitig

bezeichnet *Jeune homme à l'alliance Aurèle*

*Barraud – Autoportrait à Paris*

81 × 60 cm

CHF 15'000–20'000





165

François Barraud (1899–1934)

*Portrait de Marie*

unten Mitte signiert *F. Barraud*

16.8×16 cm (Lichtmass)

CHF 500–700

PROVENIENZ: Galerie Georges Moos, Genf, Nr. 492  
Galerie Moos, Genf, Nr. 3848



166

François Barraud (1899–1934)

*Marie*

Kohle auf Papier

unten rechts betitelt und signiert

*MARIE F. BARRAUD.*

35×29 cm (Lichtmass)

CHF 500–700

PROVENIENZ: Galerie Georges Moos, Genf, Nr. 2592



167

Aimé Barraud (1902–1954)

*Zinnias*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *.aimé. barraud.*

82×60 cm

CHF 5'000–7'000





168

François Barraud (1899–1934)

*Les musiciennes*

Kohle auf Papier  
unten rechts signiert *F. Barraud*  
32.5 × 23.5 cm (Lichtmass)

CHF 400–600



169

François Barraud (1899–1934)

*La Marie qui lave du linge*

Kohle auf Papier  
unten links signiert *F. Barraud*.  
32 × 23.5 (Lichtmass)

CHF 600–800

PROVENIENZ: Charles Albert Vuille, La Chaux-de-Fonds

LITERATUR: M. Genetti: *François Barraud: 1899–1934*.  
Genf 1935, Abb. S. 10.



170

Aimé Barraud (1902–1954)

*Hortensia*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *aimé.barraud*.  
unten links bezeichnet *Neuchâtel*.  
73 × 56 cm

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Privatsammlung Bretschger, Bern

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau  
2005, S. 76–85, Abb. S. 76.





171

François Barraud (1899–1934)  
*Femme au livre*  
 Rötél auf Papier  
 unten rechts signiert und bezeichnet  
*F. BARRAUD Reims*  
 37 × 39.5 cm (Lichtmass)

CHF 400–600



172

François Barraud (1899–1934)  
*Portrait de Marie*, 1931  
 Radierung  
 Mitte links in der Platte signiert und datiert  
*FBARRAUD 1931*, unten rechts in Bleistift  
 signiert *F. BARRAUD*, unten links mit Bleistift  
 bezeichnet *épreuve d'essai*  
 18 × 13 cm (Platte)

CHF 200–300

LITERATUR: Galerie Arts Anciens (Ed.): *Regard sur les frères Barraud*. Bevaix 1981, Abb. Nr. 130.

Dieses Werk wird begleitet von einer weiteren Zeichnung von François Barraud.



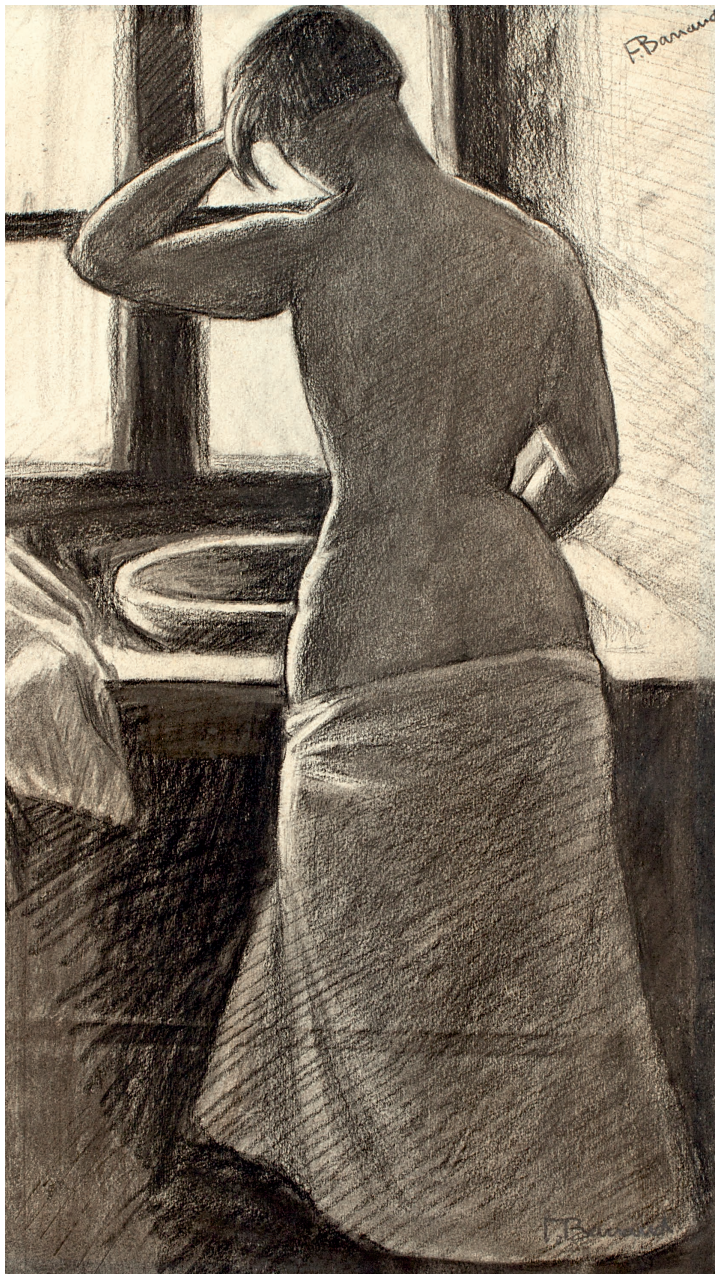
173

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Œillets de poète*, 1933  
 Öl auf Leinwand  
 oben rechts signiert, bezeichnet und datiert  
*.aimé.Barraud..Mornex.1933*  
 61 × 50 cm

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf





174

François Barraud (1899–1934)

*Femme à sa toilette*

Kohle auf Papier

oben rechts signiert *F. Barraud*

40×23 cm

CHF 800–1'200

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 3516



175

Aimé Barraud (1902–1954)

*Branche de sapin*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *.aimé. Barraud.*

92×73 cm

CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 1385





176

François Barraud (1899–1934)  
*François Barraud et Albert Locca au piano*  
 Kohle auf Papier  
 unten rechts signiert *F. Barraud*  
 39×32 cm

CHF 600–800

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 82.



177

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Lavoir de la Villette*, 1927  
 Tusche auf Papier  
 unten links signiert, datiert und bezeichnet  
*A Barraud. Paris 1927. Lavoir de la Villette*  
 33×33 cm (Lichtmass)

CHF 300–400



178

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Azalées*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *.aimé. Barraud.*  
 81×60 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf  
 Privatsammlung Bretschger, Bern





179

Aimé Barraud (1902–1954)

*Wimmis*, 1945

Aquarell auf Papier

unten rechts signiert *aimé. Barraud.*

unten links bezeichnet und datiert *WIMMIS 1945*

34.5 × 50 (Lichtmass)

CHF 300–400

PROVENIENZ: Galerie Bretschger, Bern

Dieses Werk wird begleitet von zwei Bleistift- sowie einer Kohlezeichnung von Aimé Barraud.



180

Aimé Barraud (1902–1954)

*Portrait de vieillard*

Pastell auf Papier

unten rechts signiert *Aimé Barraud*

30 × 25.5 (Lichtmass)

CHF 300–400

PROVENIENZ: Privatsammlung Bretschger, Bern

Dieses Werk wird begleitet von sieben Radierungen von Aimé Barraud.



181

Aimé Barraud (1902–1954)

*Valangin*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert und bezeichnet

*aimé. barraud. „VALANGIN“*

73 × 60 cm

CHF 1'500–2'000

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 83.



182

Aimé Barraud (1902–1954)

*Haut-Genevex*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert und bezeichnet

*„Haut-Genevex aimé. barraud.“*

42.5 × 50 cm

CHF 1'000–1'500





183

François Barraud (1899–1934)

*Tulipes*, 1930

Öl auf Leinwand  
oben links signiert und datiert  
*F. BARRAUD. 1930*  
39.5×33 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Jean Flury, Genf  
Galerie Moos, Genf, Nr. 2641 und 4204

AUSSTELLUNG: Galerie Moos, *François Barraud*, Juni 1931, Nr. 27

LITERATUR: Galerie Moos: *François Barraud*. Genf 1931, S. 183, mit Abb.



184

François Barraud (1899–1934)

*Rougets, poissons d'avril*, 1932

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert und datiert *F. BARRAUD*  
*1 AVRIL 1932*, rückseitig betitelt und signiert  
*ROUGETS POISSONS D'AVRIL F. BARRAUD*  
29×36 cm

CHF 7'000–9'000

PROVENIENZ: Galerie Georges Moos, Genf, Nr. 4334



185

François Barraud (1899–1934)

*Anémones*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *F. BARRAUD*  
46×33.5 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 4477

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 84.



186

François Barraud (1899–1934)

*Les truites arc-en-ciel*, 1931

Öl auf Leinwand  
unten links signiert und datiert  
*FRANÇOIS.BARRAUD. .1931.*  
38.5×46 cm

CHF 4'000–6'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 4345

AUSSTELLUNGEN: Galerie Moos, Genf, *François Barraud 1899–1934*, April 1935, Nr. 90  
Musée de l'Athénée, Genf, *François Barraud, Exposition commémorative 1934–1954*, 18. September–21. Oktober 1954, Nr. 73





187

Aimé Barraud (1902–1954)

*La mandoline*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert .aimé.Barraud.

61×50 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 4427  
Privatsammlung Bretschger, Bern



188

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Nature morte à la guitare*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert AURÈLE BARRAUD.

92×65 cm

CHF 3'000–5'000

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 84.





189

Aimé Barraud (1902–1954)

*Le rabot*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert .aimé.Barraud.

38×46.5 cm

CHF 3'000–4'000

PROVENIENZ: Auktion Dobiaschofsky, Bern, 11. November 2011, Nr. 117

AUSSTELLUNG: Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 7. Oktober–23. November 1951, Nr. 22



190

Aimé Barraud (1902–1954)

*Nature morte aux raisins et livres*, 1939

Öl auf Leinwand

unten links signiert, bezeichnet und datiert

aimé.barraud.Genève.1939.

50×61 cm

CHF 4'000–6'000

LITERATUR: Galerie Arts Anciens (Ed.): *Regard sur les frères Barraud*. Bevaix 1981, Abb. Nr. 14.



191

François Barraud (1899–1934)

*Bouquet d'anémones*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert F. BARRAUD.

37×41 cm

CHF 4'000–6'000

LITERATUR: Galerie Arts Anciens (Ed.): *Regard sur les frères Barraud*. Bevaix 1981, Abb. Nr. 99.  
Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 79.



192

François Barraud (1899–1934)

*Les pervenches*, 1939

Öl auf Leinwand

oben links datiert und signiert

.1939. F. BARRAUD

25.2×29 cm

CHF 4'000–6'000

PROVENIENZ: Geschenk von François Barraud an Herr und Frau F. Witschi-Benguereel zu ihrem 25. Hochzeitstag  
Auktion Dobiaschofsky, Bern, 5. August 1998, Nr. 103

AUSSTELLUNG: Galerie Moos, Genf, Juni 1931, Nr. 82





193

Charles Barraud (1897–1997)

*Maman*, 1925

Öl auf Holz

oben rechts signiert und datiert *CH. BARRAUD*

1925, oben links bezeichnet *A MON AMI*

*EDMOND KRAMER*, rückseitig bezeichnet

„Maman“ fait à Reims Aurèle B.

28.5×24.5 cm

CHF 800–1'200

PROVENIENZ: Sammlung Prof. Stoll, Arlesheim  
Auktion Dobiaschofsky, Bern, Mai 1973, Nr. 317

Dieses Werk wird begleitet von zwei Zeichnungen von Charles Barraud.



194

François Barraud (1899–1934)

*Portrait de femme*, 1929

Öl auf Leinwand auf Karton

oben links signiert und datiert

*F. BARRAUD. 1929*

36×26 cm

CHF 2'000–3'000

AUSSTELLUNG: Salon Bretschger, Bern



195

François Barraud (1899–1934)

*Le collège des Entre-deux-Monts*, 1929

Öl auf Leinwand auf Pavatex

unten links signiert und datiert

*F. BARRAUD. 1929*

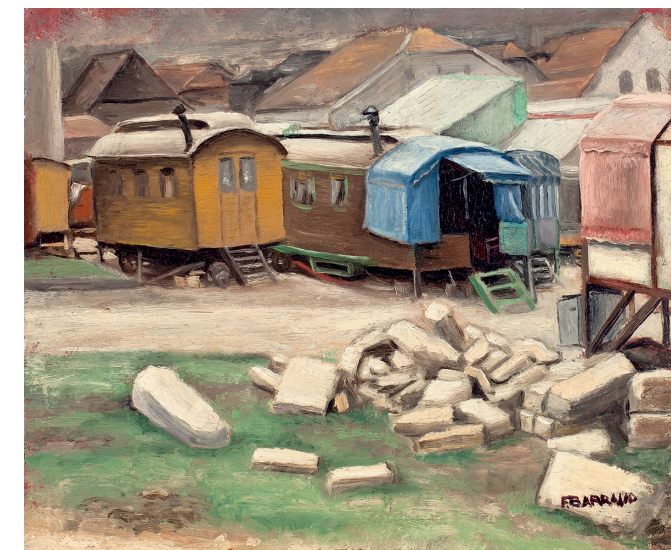
34×41 cm

CHF 2'000–3'000

LITERATUR: Galerie Moos: *François Barraud*. Genf 1931, S. 146, mit Abb. M. Genetti.

*François Barraud: 1899–1934*. Genf 1935, Abb. im Anhang.

Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 78.



196

François Barraud (1899–1934)

*Les roulottes*

Öl auf Holz

unten rechts signiert *F. BARRAUD*

25.5×30 cm

CHF 2'000–3'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 2615

AUSSTELLUNGEN: Salon Bretschger, Bern  
Musée de l'Athénée, Genf, *François Barraud, Exposition commémorative 1934–1954*, 18. September–21. Oktober 1954, Nr. 2





197

Charles Barraud (1897–1997)  
*Grand nu*, 1936  
 Öl auf Leinwand  
 unten links signiert *Ch. Barraud 1936*  
 116×89 cm

CHF 10'000–15'000



198

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Nature morte aux citrons*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *.aimé.Barraud.*  
 24×33 cm

CHF 3'000–4'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 4373





199

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Nature morte au vase chinois et livres*  
 Aquarell über Kohle auf Papier  
 oben links signiert *Aimé Barraud*, oben rechts  
 bezeichnet *Paris*  
 58×44 cm (Lichtmass)

CHF 1'000–1'500

PROVENIENZ: Privatsammlung Bretschger, Bern



200

Aimé Barraud (1902–1954)  
*Nature morte aux boutons d'or*, 1933  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *aimé. barraud.*  
 unten links datiert *.1933.*  
 50.5×50 cm

CHF 4'000–6'000

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 85.



201

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Autoportrait*, 1957

Öl auf Karton

oben rechts monogrammiert und datiert *A.A.B 57*.  
25×22 cm

CHF 800–1'200

202

François Barraud (1899–1934)

*Madame B.*, 1932

Öl auf Leinwand

oben rechts signiert und datiert *F. BARRAUD..1932*.  
41×33.5 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf, Nr. 4376

LITERATUR: Hans Rudolf Simmler: *François Barraud und seine Malerbrüder*, in: *Alpenhorn-Kalender 2005*, Langnau 2005, S. 76–85, Abb. S. 78.



203

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Portrait d'Aimé*, 1936

Öl auf Leinwand

oben links signiert und datiert  
*A. A. Barraud 1936*  
35×27 cm

CHF 1'000–1'500

204

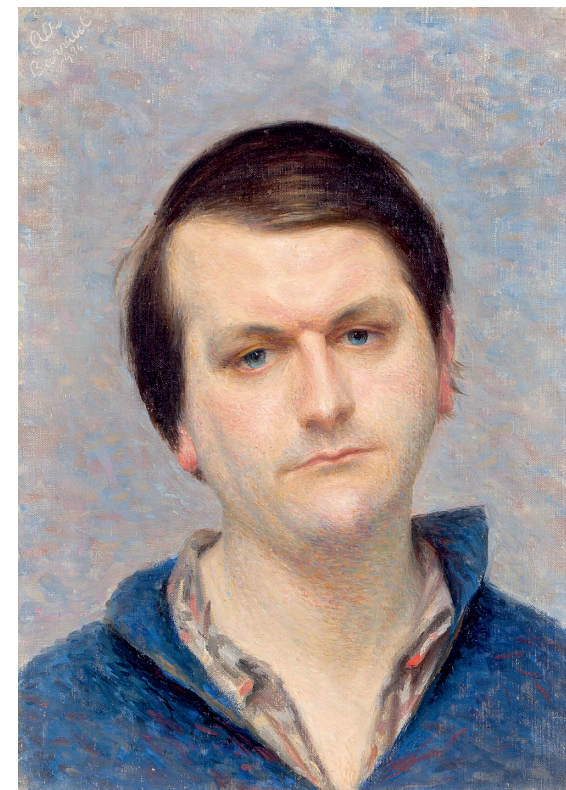
François Barraud (1899–1934)

*Père Favre Le Graveur*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *FBARRAUD*  
60×46 cm

CHF 3'000–4'000







205

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Cruche*

Öl auf Leinwand auf Pavatex  
unten links signiert und datiert  
*AURÈLE BARRAUD 1(?)*  
28×28 cm

CHF 800–1'200



206

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Maison à Meudon*

Öl auf Leinwand  
unten links signiert *AURÈLE BARRAUD*  
33×46 cm

CHF 800–1'200

Dieses Werk wird begleitet von 16 Radierungen  
von Aurèle Barraud.



207

Aimé Barraud (1902–1954)

*Roses dans un pot d'étain, 1934*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *.aimé.Barraud.*  
unten links bezeichnet und datiert *Mornex.1934.*  
65×54 cm

CHF 3'000–4'000





208

Charles Barraud (1897–1997)

*Portrait de jeune garçon*

Öl auf Leinwand  
oben rechts signiert *Ch. Barraud*  
42×34 cm

CHF 2'000–3'000



209

Aurèle Barraud (1903–1969)

*Le gosse*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *AURÈLE BARRAUD*  
54×51 cm

CHF 1'500–2'000

PROVENIENZ: Privatsammlung Bretschger, Bern



210

Aimé Barraud (1902–1954)

*La pipe*

Öl auf Leinwand  
oben rechts signiert *aimé Barraud.*  
33.7×24.6 cm

CHF 4'000–6'000





211

Aimé Barraud (1902–1954)

*Dahlias*

Öl auf Leinwand  
unten links signiert *aimé barraud.*  
55×46 cm

CHF 3'000–4'000



212

François Barraud (1899–1934)

*Buste de Marie*, 1934

Bronze auf Marmorsockel  
im Nacken signiert *F. BARRAUD. 1934.*  
Giesserstempel *CIRE PERDUE M. PASTORI*  
*GENÈVE*  
H: 34 cm

CHF 3'000–5'000

LITERATUR: Galerie Moos: *François Barraud 1899–1934*. Genf 1935, Abb. Nr. 90.

AUSSTELLUNG: Galerie Moos, Genf, *François Barraud 1899–1934*, April 1935, Nr. 90



## TEIL II

Los Nr. 213–319



213

Maurice Bismouth (1891–1965)  
*Intérieur de la Mosquée Malaka-Sofia*, 1921  
Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *M. Bismouth*, unten links  
bezeichnet und datiert *Le CAIRE 1921*, rückseitig  
auf Keilrahmen und Etikette betitelt  
65.5×50 cm

CHF 1'800–2'500





214

Maurice Bismouth (1891–1965)

*La Mosquée el Onsari*, 1921

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *M. Bismouth*, unten links  
bezeichnet und datiert *Le CAIRE 1921*, rückseitig  
auf Keilrahmen und Etikette betitelt  
55×38 cm

CHF 2'000–3'000



215

Moses Lévy (1885–1968)

*Café Oriental (Saf-Saf)*, 1926

Öl auf Malkarton

unten rechts signiert und datiert *Moses Lévy 1926*,  
rückseitig auf Etikette betitelt  
45×61.5 cm

CHF 10'000–15'000





216

Maurice Bismouth (1891–1965)  
*La Mida de la Mosquée Ibrahim Agha, Le Caire, 1921*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *M. Bismouth*, unten links  
 bezeichnet und datiert *Le CAIRE 1921*, rückseitig  
 auf Etikette betitelt  
 55×38 cm

CHF 1'800–2'500



217

Maurice Bismouth (1891–1965)  
*Darb el Nekhla et Coupole du Chaike el Marghali, Le Caire, 1921*  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert *M. Bismouth*, unten links  
 bezeichnet und datiert *Le CAIRE 1921*, rückseitig  
 auf Keilrahmen und Etikette betitelt  
 50×65 cm

CHF 3'000–5'000

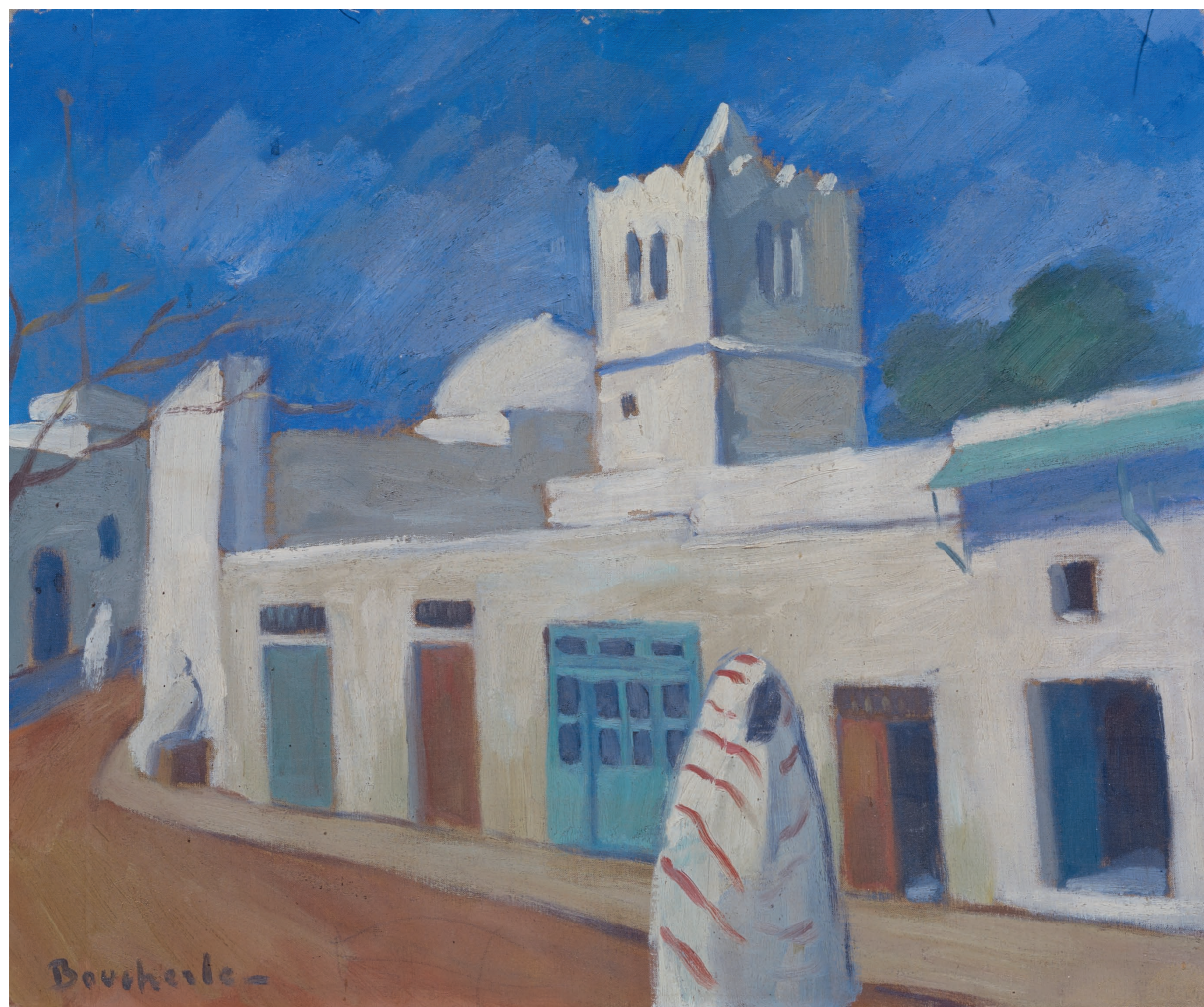


218

Moses Lévy (1885–1968)  
*Le grand arbre*  
 Öl auf Leinwand  
 rückseitig auf Etikette betitelt  
 60×80 cm

CHF 10'000–15'000





219

Pierre Boucherle (1894–1988)

*Rue à Tunis*

Öl auf Leinwand

unten links signiert *Boucherle*, rückseitig  
auf Etikette betitelt

46×55 cm

CHF 4'000–6'000



220

Maurice Barraud (1889–1954)

*Les porteuses d'eau*

Öl auf Leinwand

unten links signiert *M Barraud*

75×65 cm

CHF 10'000–15'000

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts für  
Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der Nummer  
33'542 als eigenständige Arbeit von Maurice Barraud  
registriert.





221

Maurice Barraud (1889–1954)

*Jeune fille à la fenêtre*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *M Barraud*

73×60 cm

CHF 18'000–25'000



222

Cuno Amiet (1868–1961)

*Im Emmental*, 1949

Öl auf Papatex

unten rechts monogrammiert und datiert *CA 49*

38×45 cm

CHF 15'000–20'000





223  
Maurice Barraud (1889–1954)  
*La robe bleue*  
Öl auf Leinwand  
unten links signiert *Barraud* und auf Keilrahmen bezeichnet *la robe bleu* (sic)  
65.5×54 cm  
CHF 7'000–9'000



224  
Maurice Barraud (1889–1954)  
*Nu*, 1917(?)  
Öl auf Leinwand  
oben rechts signiert und datiert *Barraud 17(?)*,  
auf Keilrahmen betitelt *Nu*  
65×54 cm  
CHF 7'000–9'000  
PROVENIENZ: Galerie Moos, Genf  
Privatbesitz, Solothurn



225  
Cuno Amiet (1868–1961)  
*Garten auf der Oschwand*  
Aquarell auf Papier  
unten links monogrammiert *CA*  
22.3×28.5 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: durch Erbfolge an heutigen Besitzer

Die vier Losnummern 225, 228, 231, 246 stammen aus dem Privatbesitz des Malers Hans Berger (1882–1977) und wurden ihm damals von den Künstlern persönlich zum Geschenk gemacht. Hans Berger, Cuno Amiet und Werner Miller waren gut miteinander bekannt, waren doch Amiet und Berger beim Kunstsammler Oscar Miller, Papierfabrikant in Biberist und Vater von Werner Miller, gern gesehene Gäste. Zudem war Werner Miller einst Amiets Schüler gewesen und wurde in späteren Jahren von Bergers Werk massgeblich angeregt. Die drei Künstler schenkten einander eigene Bilder, was in Künstlerkreisen nicht unüblich war.





226

Cuno Amiet (1868–1961)

*Stillleben mit Tulpen*, 1957

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert CA 57

41 × 33 cm

CHF 15'000–20'000



227

Hans Berger (1882–1977)

*La Lande et la Mer, Bretagne*, um 1911

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert H. Berger

48.5 × 79 cm

CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Zürich

AUSSTELLUNG: Kunstmuseum Solothurn, *Triumph der Farbe bei Hans Berger: Ausstellung zum 100. Geburtstag*, 29. August–17. Oktober 1982, Nr. 74

Das Werk *La Lande et la Mer*, welches Berger während seines zweiten Aufenthalts in der Bretagne malte, führt eindrücklich die Veränderungen vor Augen, die sein Schaffen seit seinem ersten Besuch in der Region zwei Jahre zuvor erfahren hatte. Die gedämpfte Farbpalette ist einer fauvistischen Farbexplosion gewichen. Die Weite des Meers findet sich dort wieder, wo vorher das Land und die ländliche Umgebung ihren Platz hatten. Diese neu gewonnenen Freiheiten in Bergers Schaffen werden auf wunderbare Weise in diesem Bild vereint.

Berger a peint *La Lande et la Mer* pendant son deuxième séjour en Bretagne. Le tableau illustre très bien les changements qui se sont produits dans son œuvre depuis sa première visite dans la région deux ans auparavant. Sa palette s'est éclaircie et a fait place à une explosion de couleurs. L'étendue de la mer se retrouve là où étaient jadis représentés la terre et l'environnement rural. Ces libertés nouvellement acquises dans l'œuvre de Berger se réunissent de façon splendide dans le tableau que nous présentons ici.





228

Cuno Amiet (1868–1961)

*Am Tisch (Atelier in Oschwand)*, 1932

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert

CA 32, rückseitig bezeichnet, betitelt und

monogrammiert *P.O.8 Am Tisch CA 1932*

45.5×37.8 cm

CHF 12'000–15'000

PROVENIENZ: durch Erbfolge an heutigen Besitzer



229

Maurice Barraud (1889–1954)

*Femme allongée*

Öl auf Pavatex

unten rechts zweimal signiert *M. Barraud*

27×35 cm

CHF 3'000–4'000



230

Henri Matisse (1869–1954)

*Danseuse étendue*, 1925–26

Lithographie auf Japanpapier

unten rechts signiert und nummeriert

*Henri Matisse 8/15*

32×50 cm

CHF 6'000–8'000

Dieses Blatt ist Teil des Portfolios *Dix danseuses*, 1927 herausgegeben von der Galerie d'Art Contemporain, Paris.





231

Werner Miller (1892–1959)

*Selbstbildnis im Atelier, 1936*

Tempera auf Holz

unten rechts datiert und monogrammiert 1936

WM, rückseitig betitelt

36×59.7 cm

CHF 2'000–3'000

PROVENIENZ: durch Erbfolge an heutigen Besitzer



232

Maurice Barraud (1889–1954)

*Arlequin et cheval couronné de fleurs*

Öl auf Leinwand

rückseitig Atelierstempel Maurice Barraud 298

114×181 cm

CHF 18'000–22'000



233

Maurice Barraud (1889–1954)

*L'américaine, 1942*

Öl auf Leinwand

unten links signiert und datiert M. Barraud 42,

rückseitig bezeichnet L'américaine

68×57 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Galerie Beaux-Arts, Zürich





234

Maurice Barraud (1889–1954)

*Lune*

Öl auf Pavatex

oben rechts signiert *M. Barraud*, rückseitig  
bezeichnet *Lune* und Atelierstempel *Maurice  
Barraud 182*

82×66 cm

CHF 4'000–6'000



236

Ferdinand Hodler (1853–1918)

*Studie zu „Frau mit Nelke“*, ca. 1918

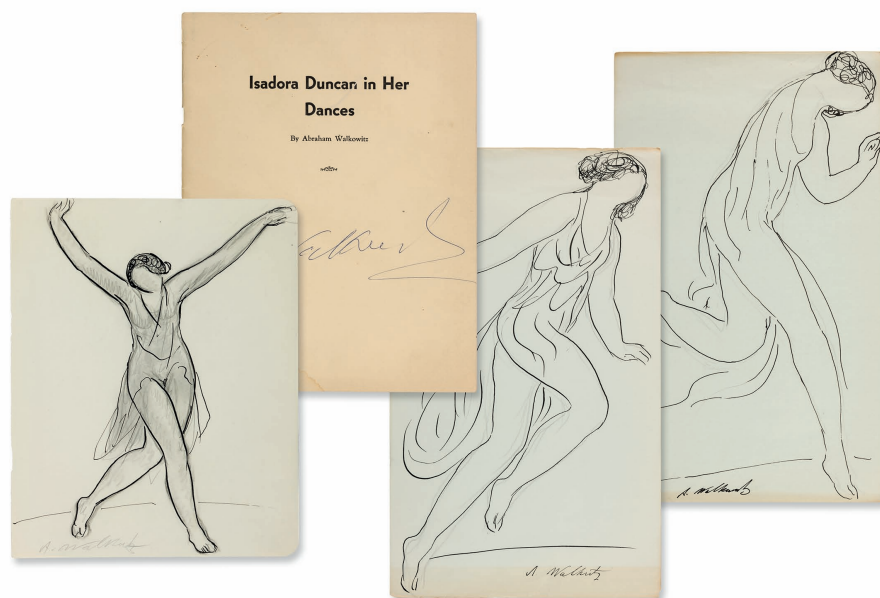
Bleistift auf Papier

unten rechts monogrammiert *FH*

47.5×31 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Zürich



235

Abraham Walkowitz (1878–1965)

*Isadora Duncan in Her Dances*

Buch, begleitet von 12 Zeichnungen des  
Künstlers, allesamt signiert

Kohle, Tusche und Bleistift auf Papier  
diverse Formate, ca. 36×21 cm

CHF 2'000–3'000





237  
Maurice Barraud (1889–1954)  
*Arlequin et femme à la guitare*  
Öl auf Leinwand  
rückseitig Atelierstempel *Maurice Barraud 299*  
126 × 100 cm  
CHF 8'000–12'000



238  
René Auberjonois (1872–1957)  
*Le lion*  
Bleistift auf Papier  
unten rechts monogrammiert *RA.*  
20 × 15.6 cm  
CHF 2'000–3'000  
AUSSTELLUNG: Aargauer Kunsthaut, *René Auberjonois*,  
15. Oktober–20. November 1966, Nr. 467



239  
René Auberjonois (1872–1957)  
*La bonne et les enfants*  
Bleistift auf Papier  
unten rechts monogrammiert *RA.*  
23.9 × 17.6 cm  
CHF 2'000–3'000  
VERGLEICHLITERATUR: Hugo Wagner: *René Auberjonois, Zeichnungen*. Bern 1992, Nr. 109, mit Abb.



240  
René Auberjonois (1872–1957)  
*Autoportrait en prisonnier, um 1944*  
Bleistift auf Papier  
oben rechts monogrammiert und bezeichnet  
*RA. Sion*  
26.6 × 19.6 cm  
CHF 2'000–3'000  
LITERATUR: Hugo Wagner: *René Auberjonois, Zeichnungen*. Bern 1992, Nr. 223, mit Abb.



241  
René Auberjonois (1872–1957)  
*Paysage*  
Kohle auf Papier  
unten links monogrammiert *RA.*  
24.7 × 32.6 cm  
CHF 2'000–3'000  
rückseitig Echtheitsbestätigung von Guido Fischer,  
Aarau, vom 17. August 1969





242

Ferdinand Hodler (1853–1918)

Skizze zu „Die Empfindung“

Tusche auf Kalkpapier

99×62.5 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: Vente Berthe Hodler, 1958,  
Nr. 35

In seinen Figurenbildern war Ferdinand Hodler bestrebt, durch die einfache Form, die Gesten, den Ausdruck und die rhythmische Verbindung der Figuren deren Sinn unmittelbar zu veranschaulichen<sup>[1]</sup>. Exemplarisch zeigt die vorliegende Studie, welche als Vorlage für mehrfache Ausführungen in Öl mit dem Titel *Die Empfindung* diene, die unmittelbare Verständlichkeit ihres Sinngehalts<sup>[2]</sup>. In einer nach vorn geneigten Haltung, den Stoff schützend an die Brust gedrückt und in voller Hingabe zum Gefühl präsentiert der Künstler eines seiner bevorzugten Modelle, seine zeitweilige Geliebte Jeanne Cerani-Charles<sup>[3]</sup>. Ganz im Sinne des von Hodler geprägten Parallelismus tritt diese Frauenfigur im Gemälde mit drei weiteren weiblichen Personifikationen auf. Vergleiche der beiden Ausführungen lassen das Vorgehen des Künstlers und seinen planmässigen Aufbau in der Skizze erkennen: Während der Schattenbereich mit groben Strichen angedeutet wird, sind die Gesichtszüge bereits sorgfältig ausgearbeitet. Korrekturen, wie beispielsweise die Länge des kleinen Fingers an der linken Hand sind ebenfalls in der Vorlage ersichtlich. Wesentliche Umsetzungsunterschiede liegen dabei in der Haargestaltung vor: Zeigt die Studie noch eine füllige, wilde Haarpracht, veränderte der Künstler diese im Gemälde zu einer kunstvoll drapierten, der Kopf- und Nackenlinie folgenden Form.

Die Vorgehensweise und Intentionen des Künstlers verratend, zeigt die vorliegende Studie zudem eindrucksvoll, wie sich Hodler durch den Verzicht auf Farbe und Ausarbeitung der Einzelheiten gänzlich auf das Wesentliche, die Wiedergabe des Gefühls, beschränkt und diese Expression dafür umso präziser zum Ausdruck bringt.

[1] Karl Jost und Sandi Paucic [Leitung]: *Biografisches Lexikon der Schweizer Kunst. Unter Einschluss des Fürstentums Liechtenstein*. Hg.: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich und Lausanne, Zürich 1998, S. 494.

[2] Vgl. *Ferdinand Hodler: Eine symbolistische Vision*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Bern 2008, Hg. Katharina Schmidt in Zusammenarbeit mit László Báán und Matthias Frehner, Ostfildern 2008, S. 181.

[3] Ebd., S. 180.



243

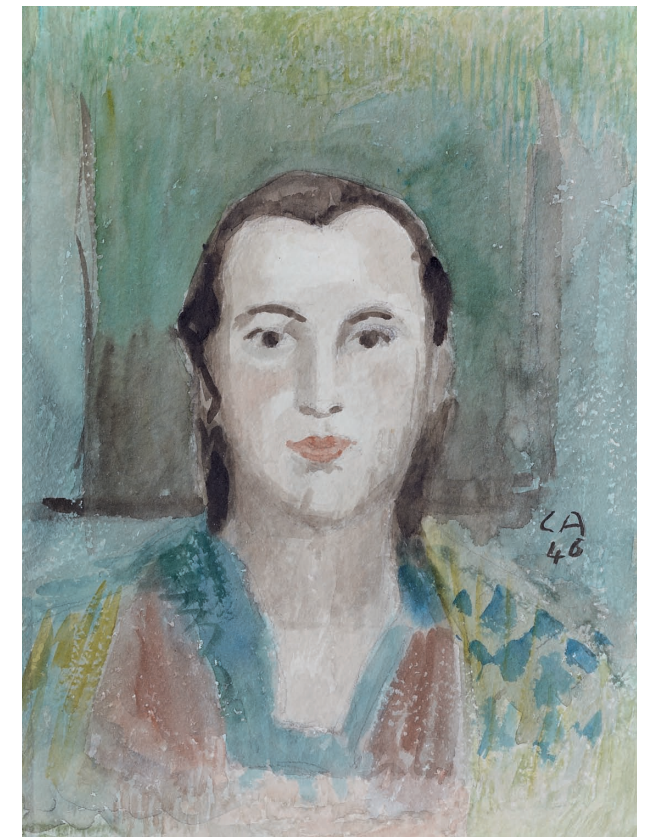
Max Buri (1868–1915)

*Männerbildnis vor Publikum mit Tierköpfen*,  
1907

Kreide, Öl und Tusche auf Papier  
unten rechts bezeichnet, datiert und  
monogrammiert *Thun 25-III-1907 M.B*  
39×36 cm (Lichtmass)

CHF 8'000–12'000

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts  
für Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der  
Nummer 59'140 als eigenständige Arbeit von Max Burri  
registriert.



244

Cuno Amiet (1868–1961)

*Frauenbildnis*, 1946

Aquarell über Bleistift auf Papier  
Mitte rechts monogrammiert und datiert *CA 46*  
30.5×23 cm (Lichtmass)

CHF 3'000–4'000





245

Ernest Biéler (1863–1948)

*Roumaz, Savèze*

Aquarell und Bleistift auf Papier

unten rechts Signaturstempel

39×65 cm

CHF 15'000–20'000

PROVENIENZ: Galerie Jacques-Louis Isoz, Sierre  
Privatsammlung, Zürich

AUSSTELLUNG: Galerie Paul Vallotton, Lausanne, *Exposition de gouaches, aquarelles, pastels et dessins d'artistes Suisses et Français des XIXe et XXe siècles*, 12. April–19. Mai 1984, Nr. 19, mit Abb.

Frau Ethel Mathier wird das Bild in das Werkverzeichnis von Ernest Biéler aufnehmen.



246

Cuno Amiet (1868–1961)

*Stans, Friedhof*, 1941

Öl auf Leinwand auf Pavatex

unten rechts monogrammiert und datiert *CA 41*,

unten rechts betitelt *Stans*, rückseitig bezeichnet

*C. Amiet Stans, Friedhof 1941*

33×41 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: durch Erbfolge an heutigen Besitzer





247

Hans Berger (1882–1977)  
*Stillleben mit hängender Rose*, 1916  
 Öl auf Leinwand, auf Karton aufgezogen  
 unten links signiert und datiert *H. Berger 16*  
 26.8×20.5 cm

CHF 3'000–4'000

PROVENIENZ: Dr. Rudolf Schmidt, Solothurn  
 Privatsammlung, Zürich



248

Hans Berger (1882–1977)  
*Landschaft mit Waldsaum*  
 Öl auf Leinwand  
 46×55 cm

CHF 4'000–6'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Zürich



249

Albert Trachsel (1863–1929)  
*Berglandschaft*  
 Aquarell und Gouache auf Papier  
 unten links signiert *A. TRACHSEL*  
 48.8×65.5 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Dr. Rudolf Schmidt, Solothurn



250

Albert Trachsel (1863–1929)  
*Landschaft mit freistehender Weide*  
 Aquarell und Gouache auf Papier  
 unten rechts signiert *A. TRACHSEL*  
 48×64.5 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Dr. Rudolf Schmidt, Solothurn





251

Albert Schnyder (1898–1989)

*La Chaux*, 1954

Öl auf Holz

rückseitig auf Etikette betitelt, datiert und signiert *La Chaux*, 1954, *Albert Schnyder*

40×101 cm

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Zürich



252

René Auberjonois (1872–1957)

*Fleurs dans un pot*, 1938–39

oben links signiert *René A.*

Öl auf Leinwand auf Holz

33×26 cm

CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Galerie Paul Vallotton, Lausanne, Nr. 8029

Dr. N. Spühler, Montreux

Auktion Kornfeld, Bern, 1978, Nr. 145

Privatbesitz, Schweiz

AUSSTELLUNGEN: Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, *Rétrospective R. Auberjonois*, 1958, Nr. 132

Aargauer Kunsthaus, *René Auberjonois*, 15. Oktober–20. November 1966, Nr. 73

LITERATUR: Hugué Wagner: *René Auberjonois. L'œuvre peint. Catalogue des huiles, pastels et peintures sous verre*. Lausanne 1987, S. 447, Nr. 532.





253

François Louis Jaques (1877–1937)

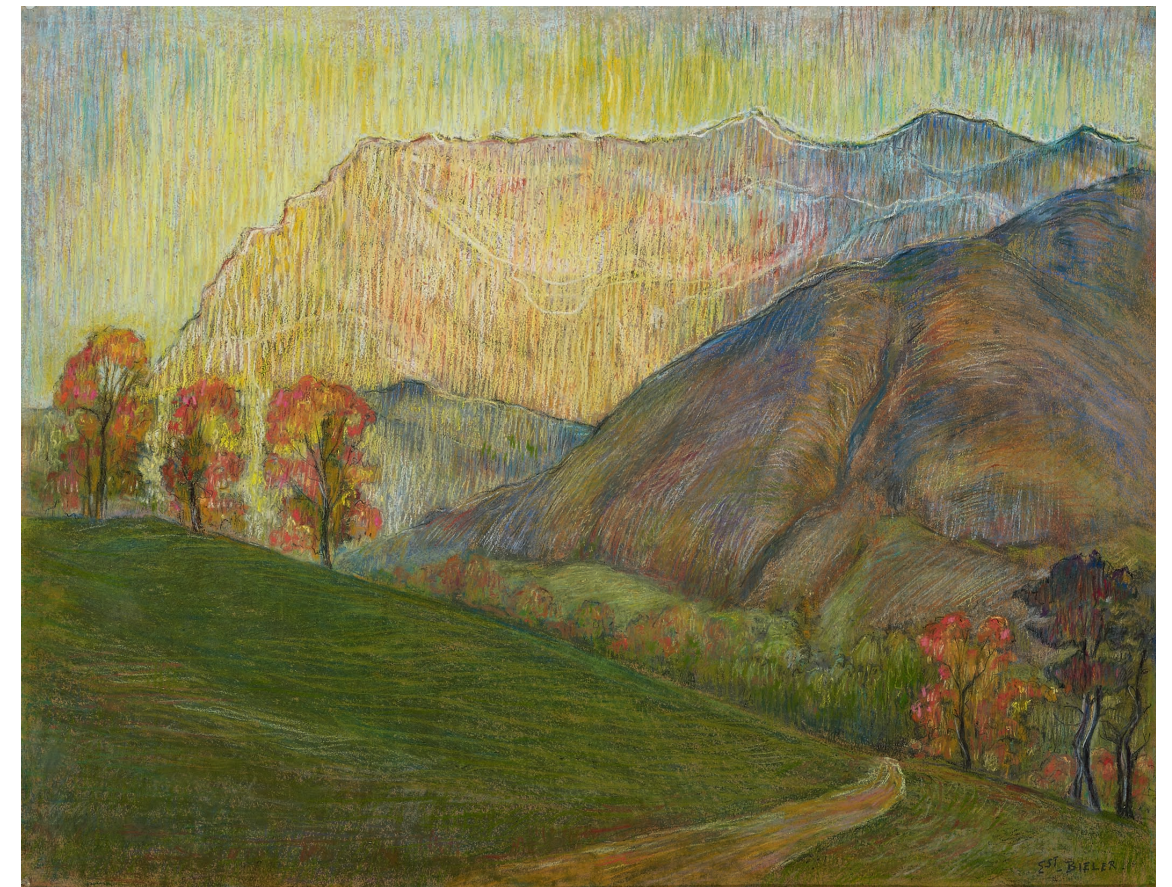
*Paysans fribourgeois au bistrot, 1923*

Öl auf Karton

unten rechts signiert und datiert *F Jaques 23*

57×84 cm

CHF 1'000–1'500



254

Ernest Biéler (1863–1948)

*Paysage automnal valaisan*

Pastell- und Ölkreide auf Papier

unten rechts signiert *EST\_BIELER*

50×64.5 cm

CHF 20'000–30'000

Frau Ethel Mathier wird das Bild in das Werkverzeichnis von Ernest Biéler aufnehmen.

Biéler hat hier die Berge oberhalb der Region von Ardon in Richtung Martigny abgebildet: Grande Garde und Seya vor dem Ardévaz und Haut de Cry.

Biéler a représenté ici les montagnes surplombant la région d'Ardon en direction de Martigny: la Grande Garde et Seya devant l'Ardévaz et le Haut de Cry.





255

Walter Kurt Wiemken (1907–1940)

*Stadtpartie mit Turm*, 1927

Farbstift über Tusche auf Papier  
unten rechts monogrammiert W.W.  
34×267 cm

CHF 1'500–2'000

PROVENIENZ: Alfred Wiemken, Binningen  
Galerie „zum Specht“, Basel

LITERATUR: Rudolf Hanhart: *Walter Kurt Wiemken. Das gesamte Werk*. Basel 1979, S.88, Nr.236.



256

Walter Kurt Wiemken (1907–1940)

*Blumen*

Öl auf Leinwand  
rückseitig auf Leinwand signiert *Wiemken*  
32.5×40 cm

CHF 3'000–4'000

PROVENIENZ: Galerie „zum Specht“, Basel  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel

AUSSTELLUNGEN: *Art 18'87*, 17.–22. Juni 1987, Galerie „zum Specht“, Basel  
Kunsthalle Basel, *Weihnachtsausstellung Basler Künstler*, Dezember 1930



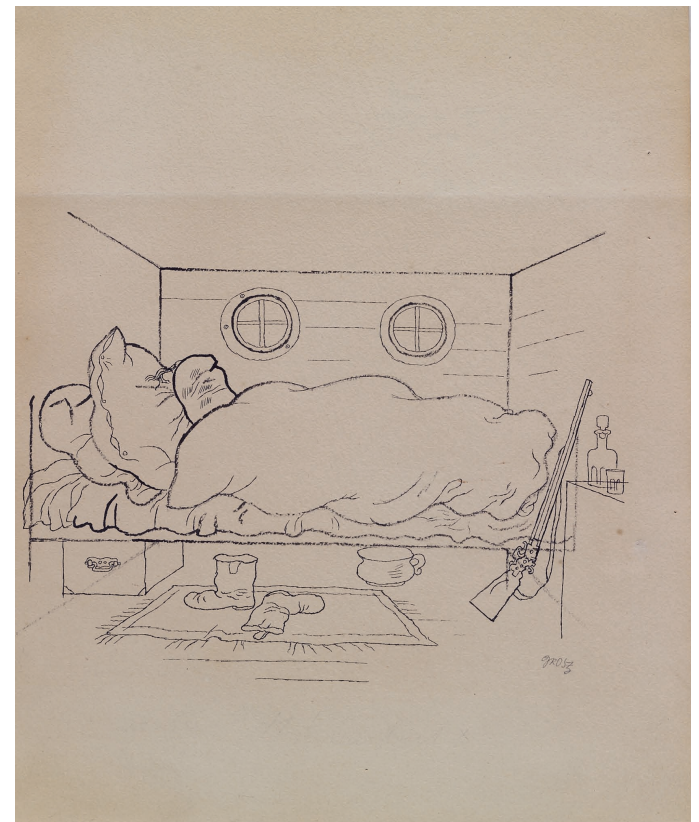
257

Niklaus Stöcklin (1896–1982)

*Rilke*, 1920

Bleistift auf Papier  
unten rechts signiert und datiert *Niklaus Stoecklin '20* und bezeichnet *zur Erinnerung an den Rilke Abend*  
20.5×11.4 cm

CHF 2'000–3'000



258

George Grosz (1893–1959)

*Schlafender Jäger*

Mischtechnik  
unten rechts mit Bleistift signiert *Grosz*  
34×27 cm (Lichtmass)

CHF 3'000–4'000

PROVENIENZ: Galerie Schindler, Bern  
Privatbesitz, Basel

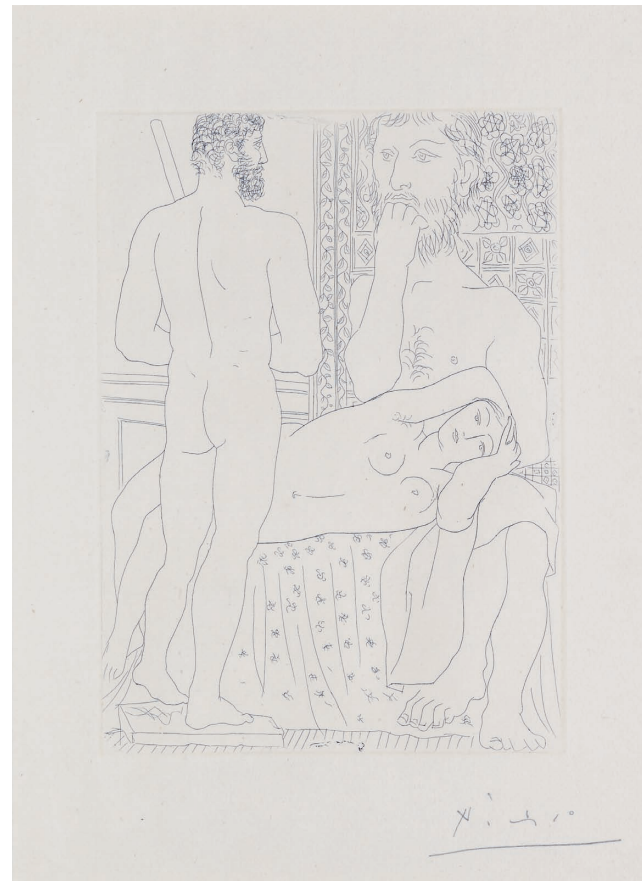




259  
Ismael de la Serna (1898–1968)  
*Nature morte*  
Tempera und Collage auf Pavatex  
unten rechts signiert *DE LA SERNA*  
44×40 cm  
CHF 2'000–3'000



260  
Pablo Picasso (1881–1973)  
*Trois Femmes*, 1965  
Kaltnadelradierung  
in der Platte unten links datiert 2.3.65., unten  
rechts signiert *Picasso* und unten links nummeriert  
5/50  
23.5×33.5 cm  
CHF 3'000–4'000  
LITERATUR: Georges Bloch: *Pablo Picasso. Catalogue  
de l'œuvre gravé et lithographié 1904–1967*. Bern 1968,  
Nr. 1206.



261  
Pablo Picasso (1881–1973)  
*Modèle couché et Sculpture*  
Kaltnadelradierung  
unten rechts signiert *Picasso*  
26.5×19 cm  
CHF 3'500–4'500  
LITERATUR: Georges Bloch: *Pablo Picasso. Catalogue  
de l'œuvre gravé et lithographié 1904–1967*. Bern 1968,  
Nr. 147.



262  
Ismael de la Serna (1898–1968)  
*Guitare*  
Aquarell über Kohle auf Papier  
unten links signiert *DE LA SERNA*  
48×63 cm (Lichtmass)  
CHF 3'000–4'000  
PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf



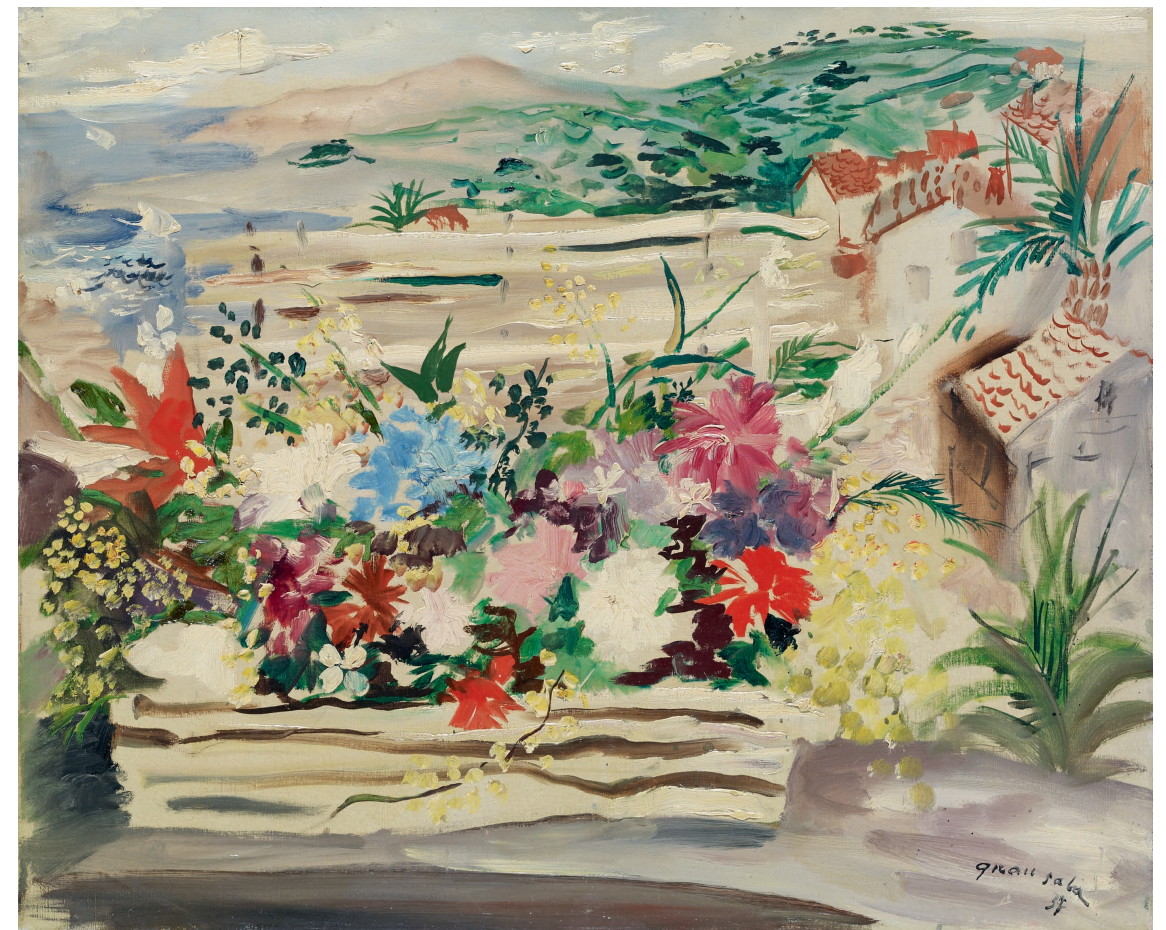


263

Ismael de la Serna (1898–1968)  
*Drei Raucher*, 1927  
 Öl auf Leinwand  
 oben links signiert und datiert *DE LA SERNA 27*  
 92 × 73 cm

CHF 5'000–7'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf



264

Emilio Grau Sala (1911–1975)  
*Fleurs dans un paysage*, 1937  
 Öl auf Leinwand  
 unten rechts signiert und datiert *Grau Sala 37*  
 50 × 61 cm

CHF 10'000–12'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf





265

Raoul Dufy (1877–1953)

*Aventures Prodigieuses de Tartarin de Tarascon*  
von Alphonse Daudet

Illustriert mit 100 Farblithographien und zahlreichen farbig lithographierten Initialen und Vignetten. Nr. 84 von 130 Exemplaren. Scripta et Picat, Paris 1937. Maroquinbd 4°.  
eigenhändig signierte Widmung à Monsieur Carlos Ibarguren Raoul Dufy

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Auktion Weinmüller, 21. Mai 1968, Nr. 104

Raoul Dufy versah diese Ausgabe der *Aventures Prodigieuses de Tartarin de Tarascon* mit einer persönlichen Widmung an Carlos Ibarguren (1877–1956), einem argentinischen Wissenschaftler, Politiker und Historiker. Als Schriftsteller von wissenschaftlichen Publikationen über die Geschichte Argentiniens machte dieser sich einen Namen. An der Universität von Buenos Aires war er als Professor der Rechtswissenschaften und als Experte für Verfassungsrecht tätig. In der Politik brachte er es unter Roque Sáenz Peña bis zum Justizminister. Anfänglich teilte er die liberalen Ansichten der kulturellen Elite Argentiniens. Rückschläge in seiner politischen Karriere bewirkten jedoch, dass er sich nach 1920 immer mehr dem Nationalismus und der konservativen Rechten zuwandte.

Raoul Dufy a dédié cet exemplaire des *Aventures Prodigieuses de Tartarin de Tarascon* à Carlos Ibarguren (1877–1956), scientifique, politicien et historien argentin. Connu pour ses publications scientifiques sur l'histoire de l'Argentine, il travaillait comme professeur de droit à l'université de Buenos Aires où il était reconnu comme expert en droit constitutionnel. Il est devenu ministre de la justice sous Roque Sáenz Peña. S'il partageait au début de sa carrière politique les opinions libérales de l'élite culturelle argentine, il s'est orienté après 1920 vers le nationalisme et les conservateurs de droite.



266

Francisco Bores (1898–1972)

*Composition*, 1959

Gouache auf Papier  
unten rechts signiert und datiert Bores 59  
50×64 cm

CHF 4'000–6'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf

AUSSTELLUNG: Galerie Betty Thommen, Basel



267

Lucien Adrien (1889–1953)

*Le pont Saint-Michel*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert Adrien, rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet Pont St-Michel  
54×65 cm

CHF 8'000–10'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf



268

Roger Limouse (1894–1990)

*Vue de Marseille*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert R. Limouse  
60×70 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf





269

Giorgios Gounaropoulos (1889–1977)

*Fischerdorf*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *G. Gounaro*  
49.8×60.9 cm

CHF 3'000–4'000



270

Cesare Esposito (1886–1943)

*Hafenszene*

Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *C. Esposito*  
73×75 cm

CHF 3'000–4'000



271

Lucie Cousturier (1876–1925)

*Nature morte*

Öl auf Leinwand  
unten links signiert *Lucie Cousturier*  
65×75 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf



272

Lucie Cousturier (1876–1925)

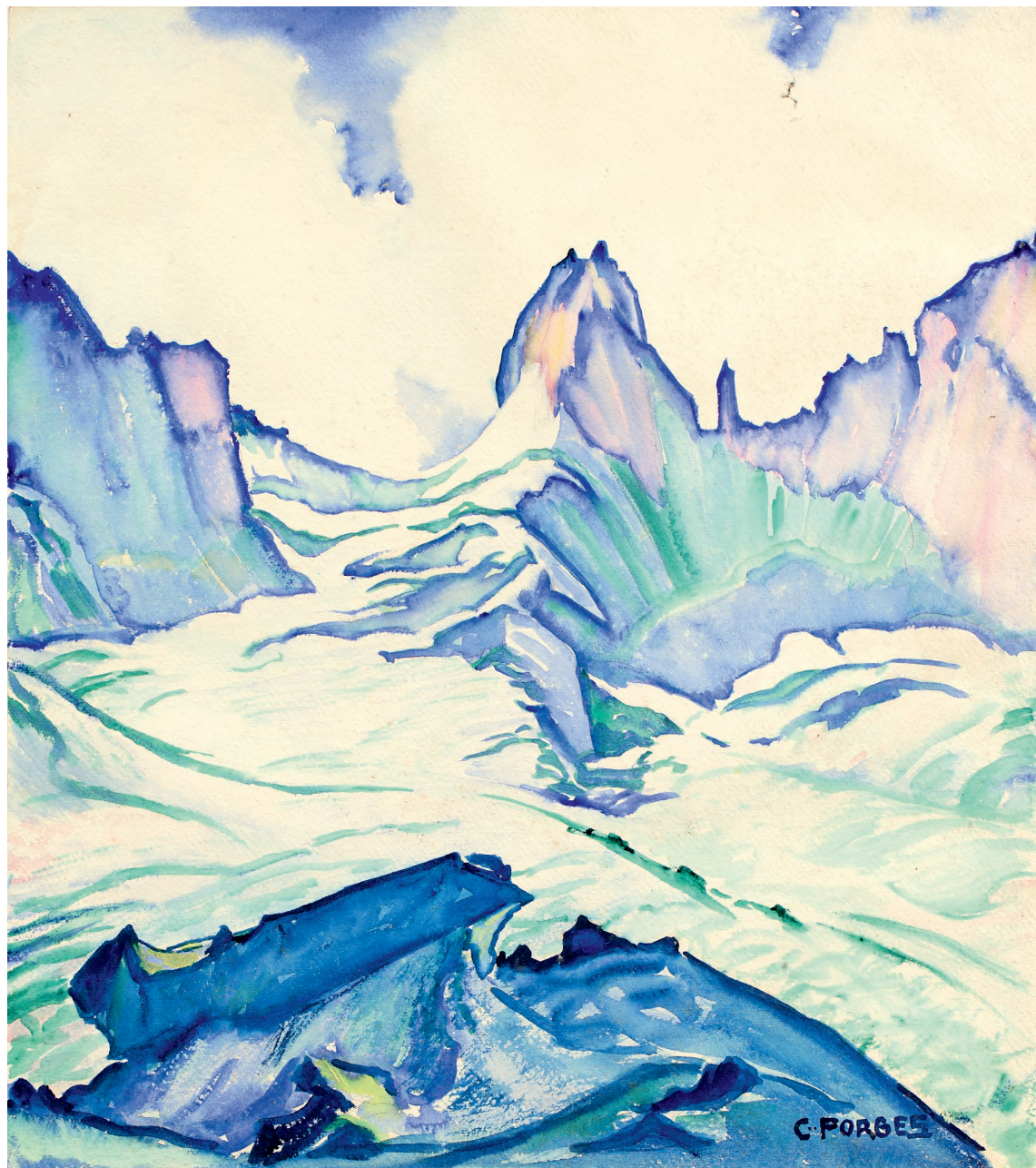
*Nature morte aux tomates et choux*

Öl auf Leinwand  
oben rechts signiert *Lucie Cousturier*, auf dem  
Keilrahmen betitelt *Choux et tomates*  
49×65.5 cm

CHF 4'000–6'000

PROVENIENZ: Vente Chapelle, Palais des Congrès,  
Versailles, 1. März 1970  
Privatsammlung, Genf





273

Clara Porges (1879–1963)  
*Engadiner Gebirgslandschaft*  
 rückseitig Studie  
 Aquarell über Bleistift  
 unten rechts signiert C. PORGES  
 56.5 × 49.3 cm

CHF 3'000–4'000



274

Edouard-Marcel Sandoz (1881–1971)  
*Fennec couché*  
 versilberte Bronze  
 signiert Ed. M. Sandoz, Giesserstempel Susse  
 Frères Editeurs Paris  
 L: 12 cm, H: 7.5 cm

\*CHF 4'000–6'000

VERGLEICHLITERATUR: Félix Marilhac: *Edouard Marcel Sandoz, sculpteur, figuriste et animalier 1881–1971. Catalogue raisonné de l'œuvre sculpté*. Paris 1993, S. 364, Nr. 597.





275

Sanyu (1901–1966)

*Landschaft*

Aquarell und Tinte auf Papier

unten rechts signiert *Sanyu*

48×32 cm

CHF 4'000–6'000

Wir danken Frau Rita Wong für die Bestätigung  
der Echtheit dieses Werkes.



276

Joseph Csaky (1888–1971)

*Vier Musen*

Bronze

CHF 15'000–20'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf

1. *Thalia* (Θάλεια)

signiert und datiert CSAKY 65, nummeriert 2/3, Giesserstempel C. VALSUANI PARIS

H: 56 cm

2. *Klio* (Κλειώ)

signiert und nummeriert CSAKY 2/3, Giesserstempel CIRE PERDUE C. VALSUANI

H: 54 cm

3. *Euterpe* (Ευτέρπη)

signiert und datiert CSAKY 63, nummeriert 2/3, Giesserstempel C. VALSUANI PARIS

H: 53 cm

4. *Melpomene* (Μελπομένη)

signiert und nummeriert CSAKY 2/3, Giesserstempel CIRE PERDUE C. VALSUANI

H: 54 cm





277

Orlando Pelayo Entrialgo (1920–1990)

*Composition*

Acryl auf Papier

unten rechts gewidmet und signiert *Pour Mme Mogy Bandanini avec toute mon amitié Pelayo*  
50.5×65 cm

CHF 2'500–3'000



278

Lenz Klotz (\*1925)

*Ich bin so frei*, 1984

Öl auf Bristolkarton

unten rechts signiert, datiert und betitelt *Klotz, 25.5.84, Ich bin so frei*, rückseitig betitelt sowie Stempel des Graphischen Kataloges mit der Nummer 654

50×70 cm

CHF 1'500–2'000

PROVENIENZ: Galerie „zem Specht“, Basel



279

Lenz Klotz (\*1925)

*Blitzartig*, 1992

Gesso und Druckfarbe auf grauem Ingrespapier  
unten rechts signiert und datiert *Klotz 92*, unten links Stempel des Graphischen Kataloges mit der Nummer 969

64×49.5 cm

CHF 2'000–3'000

PROVENIENZ: Galerie Carzaniga & Ueker, Basel



280

Lenz Klotz (\*1925)

*Bildhaft*, 1983

Öl auf Papier

unten rechts signiert und datiert *Klotz 18.3.83*, rückseitig Stempel des Graphischen Kataloges mit der Nummer 630

57×40 cm

CHF 1'500–2'000

PROVENIENZ: Galerie „zem Specht“, Basel





281

Giuliano Pedretti (\*1924)

*Taube*, 2004

Bronze

auf dem Sockel monogrammiert, datiert und nummeriert *Go. P. 04, 30/30*

H: 18.5 cm

CHF 2'000–3'000



282

Oskar Wiggli (\*1927)

*Ohne Titel*

Eisenplastik

signiert *Wiggli*

H. 24 cm

CHF 4'000–6'000



283

Lenz Klotz (\*1925)

*Des Tages Lohn*, 1992

Öl auf Leinwand

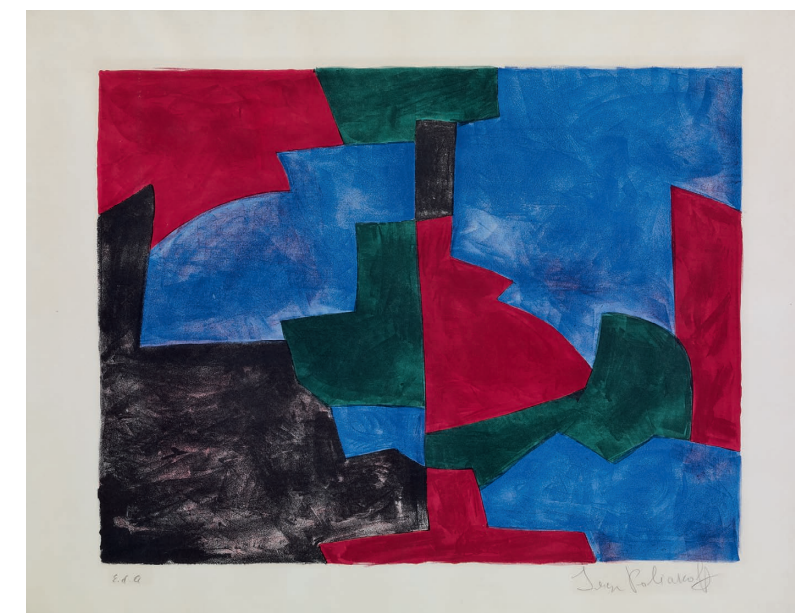
unten rechts signiert und datiert *Klotz 92*,  
rückseitig datiert 4.3.1992 und betitelt sowie  
Œuvre-Katalog Nummer 94/14

94×120 cm

CHF 8'000–12'000

PROVENIENZ: Galerie Carzaniga & Ueker, Basel

LITERATUR: Lenz Klotz: *Werke der Jahre 1989 bis 1992. Katalog zur Ausstellung vom 12. November–5. Dezember 1992*. Basel 1992, Anhang zur Monographie, S. 95, Nr. 42.



284

Serge Poliakoff (1900–1969)

*Composition en vert, rouge et bleu*, 1966

Lithographie

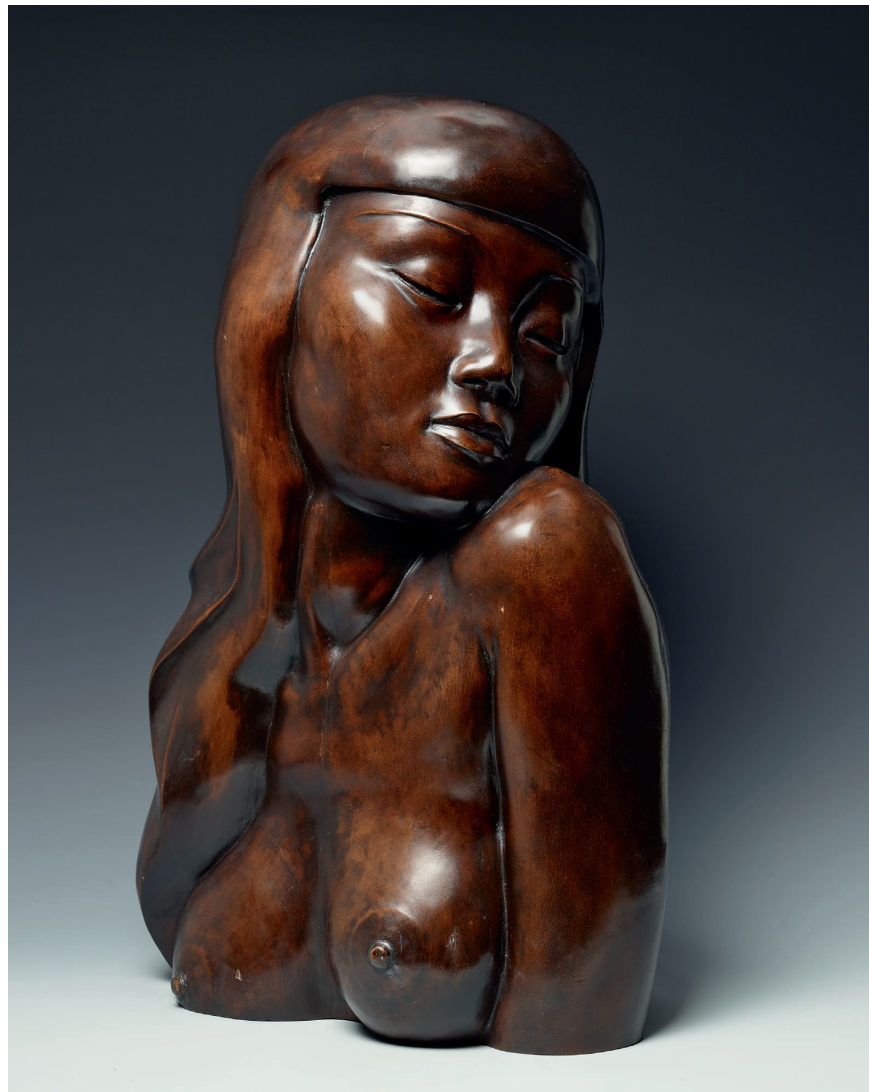
unten rechts signiert *Serge Poliakoff* und unten  
links bezeichnet *E.d.A.*

63.3×80 cm

CHF 2'000–3'000

PROVENIENZ: Privatsammlung Basel





285

Hans Jörg Limbach (1928–1990)

*Ruf der Erde*, 1952

Holz

monogrammiert und datiert *L 52*

H: 50 cm

CHF 3'000–5'000

PROVENIENZ: Die Skulptur wurde dem Vater des heutigen Besitzers vom Künstler 1952 in Tokyo geschenkt.

LITERATUR: Friedrich Witz: *Hans Jörg Limbach. Überblick auf das künstlerische Schaffen eines international wirkenden Schweizer Bildhauers*. Zürich 1971, Nr. 33, mit Abb.



286

Giuseppe Santomaso (1907–1990)

*Ohne Titel*, 1968

Mischtechnik auf Leinwand

unten rechts signiert und datiert *SanTomaso 68*, rückseitig signiert und datiert *SanTomaso 1968*

46×38 cm

CHF 5'000–7'000





287

Lenz Klotz (\*1925)

*Wie Blatt und Frucht*, 1985

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert und datiert *Klotz '85*,  
rückseitig auf der Leinwand datiert 7.8.85  
und auf Etikette betitelt sowie Œuvre-Katalog  
Nummer 85/28

81 × 100 cm

CHF 6'000–8'000

PROVENIENZ: Galerie „zum Specht“, Basel



288

Helmut Middendorf (\*1953)

*Caligari*, 1983

Aquarell und Pastell auf Papier

unten links signiert und datiert *Middendorf '83*  
und unten rechts betitelt *Caligari*  
69 × 100 cm (Lichtmass)

CHF 2'000–3'000



289

Mark Tobey (1890–1976)

*Black Flute*, 1953

Tinte, Aquarell und Gouache auf Karton  
unten rechts signiert und datiert *Tobey 53*  
93 × 28 cm

CHF 12'000–15'000

Provenienz: Auktion Christie's, London, 7. Dezember  
1998, Nr. 321  
Privatbesitz, Schweiz





290

Jean-Charles Blais (\*1956)

*Composition*, 1992

Collage übermalt

unten rechts signiert und datiert *Blais 1992*,

rückseitig signiert und datiert *Blais 1992*

151 x 96 cm

CHF 6'000–8'000



291

Jean-Charles Blais (\*1956)

*Torse sur fond bleu*, 1993

Collage übermalt

rückseitig signiert und datiert *Blais 1993*

193 x 118 cm

CHF 8'000–12'000



# CHÂTEAU DE BRETEUIL

Das Château de Breteuil, vormals Château Bévilliers, trägt seit 1817 den Namen seiner gegenwärtigen Besitzer und liegt 35 km von Paris entfernt im Chevreuse-Tal. Das Schloss ging wegen fehlender direkter Nachkommen 1712 an Claude-Charles Le Tonnelier de Breteuil (1697–1735) über und blieb seither im Besitz der Familie de Breteuil. Trotz zahlreicher baulicher Modifikationen hat das Schloss mit seinen Mauern aus Stein und Backstein sein Erscheinungsbild aus dem beginnenden 17. Jahrhundert beibehalten. Vor der Revolution wurde unter Stanislas de Breteuil (1730–1783) der Grundriss umgestaltet: Der zuvor vorne abgeschlossene Bau erhielt eine neue Fassade und eine ausgedehnte Parkanlage.

Die Geschichte der Familie de Breteuil ist eng mit jener der französischen Königsfamilie verbunden. Unter den Königen Louis XIV., Louis XV. und Louis XVI. stellten die de Breteuils je einen Minister. Die Familie zählt zudem mehrere Botschafter, eine Wissenschaftlerin, einen Gouverneur und mehrere Bischöfe zu ihren Mitgliedern. Der Berühmteste unter ihnen, Baron Louis-Auguste de Breteuil, war Minister unter Louis XVI. und massgeblich in die politischen Wirren vor der Revolution verstrickt. Das Schloss wurde während der Revolution geschlossen, entging jedoch der Verstaatlichung und konnte 1802 von Charles de Breteuil wieder in Besitz genommen werden. Um die Wende des 20. Jahrhunderts fanden zahlreiche wichtige Persönlichkeiten aus Politik und Gesellschaft ihren Weg nach Chevreuse ins Schloss. Seit 1973 sind das Schloss und seine Gärten als *Monument Historique* klassifiziert und für Besucher geöffnet.

Die im Folgenden präsentierten Objekte waren Teil der reichhaltigen Ausstattung des Schlosses de Breteuil und vergegenwärtigen, wie das Gebäude selbst, die bewegte Geschichte einer Familie, die die Geschehnisse Frankreichs massgeblich mitgeprägt hat.

Le Château de Breteuil, jadis appelé Château Béveilliers, porte depuis 1817 le nom de son propriétaire actuel et se situe à 35 km de Paris dans la vallée de Chevreuse. En 1712, faute de descendant direct, le château est revenu à Claude-Charles Le Tonnelier de Breteuil (1697–1735) et est resté depuis le bien de la famille de Breteuil. Malgré de nombreuses transformations structurelles et autres modifications architecturales, le château a su conserver son aspect du début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le plan a subi des transformations sous Stanislas de Breteuil (1730–1783) avant la Révolution: l'avant du bâtiment qui était aveugle s'est vu affublé d'une nouvelle façade ainsi que d'une extension du parc.

L'histoire de la famille de Breteuil est étroitement liée à celle de la famille royale de France. Un de Breteuil a toujours été ministre sous les règnes successifs de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. La famille compte entre outre de nombreux ambassadeurs, une scientifique, un gouverneur et plusieurs évêques. Le plus célèbre d'entre eux, le Baron Louis-Auguste de Breteuil, fut ministre sous Louis XVI et a été étroitement mêlé aux troubles politiques qui ont précédé la Révolution française. Le château a été fermé pendant la Révolution, mais il a toutefois échappé à la nationalisation et Charles de Breteuil a pu en reprendre possession en 1802. Au tournant du XXe siècle maintes personnalités du monde politique et des figures importantes de la société d'alors ont emprunté le chemin du château de Chevreuse. Le château et ses jardins sont classés *Monuments Historiques* depuis 1973 et ouverts aux visiteurs.

Les objets présentés ici font partie du riche patrimoine du château de Breteuil et nous rappellent l'importance d'une famille dont l'histoire mouvementée a marqué celle de la France.



aus dem Album *Voyages de Monsieur le Comte de Breteuil en 1838* (Los Nr.296)





292

Jean Ranc (1674–1735) Umkreis

*Portrait de René de Froulay*

Öl auf Leinwand

48×36 cm

oben rechts bezeichnet *RENÉ DE FROULAI. C<sup>TE</sup> DE TESSÉ M<sup>IS</sup> DE LAVARDIN G<sup>D</sup> d'Espagne. M<sup>AL</sup> DE France CHEV<sup>IER</sup> DES ORDRES DU ROY & DE LA TOISON D'OR 1650–1725*

CHF 3'000–4'000

EXPERTE: Cabinet Turquin, Paris



293

Pierre Mignard (1612–1695) zugeschrieben

*Portrait de Jacques Fitz James Stuart, duc de Berwick*

Öl auf Leinwand

48×36 cm

CHF 7'000–9'000

EXPERTE: Cabinet Turquin, Paris

Die Öffnung rechts von Jacques Fitz James Stuart (1671–1734) gibt den Blick frei auf die Themse und das dahinterliegende Parlament von Westminster.





294

Französische Schule, 19. Jahrhundert

*Portrait de Louis N. Baron de Breteuil*

Öl auf Leinwand

53.5 × 41.5 cm

oben rechts bezeichnet *LOUIS N BARON DE BRETEUIL ET DE PREVILLY PREMIER BARON DE TOURAINE INTROD. DES AMB. ET DES PRINCES ESTRANGERS AUPRÈS DU ROI 1701*

CHF 2'000–3'000

EXPERTE: Cabinet Turquin, Paris



295

Carle Van Loo (1705–1765), nach

*La peinture*

Öl auf Leinwand

46.6 × 38.5 cm

CHF 5'000–7'000

EXPERTE: Cabinet Tourquin, Paris

Es handelt sich hierbei um die Kopie einer Komposition von Carle Van Loo, welche sich in der Mildred Anna Williams Collection im California Palace of the Legion of Honor in San Francisco befindet.

Il s'agit d'une reprise d'une composition de Carle Van Loo qui se trouve à San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, Mildred Anna Williams Collection.





296

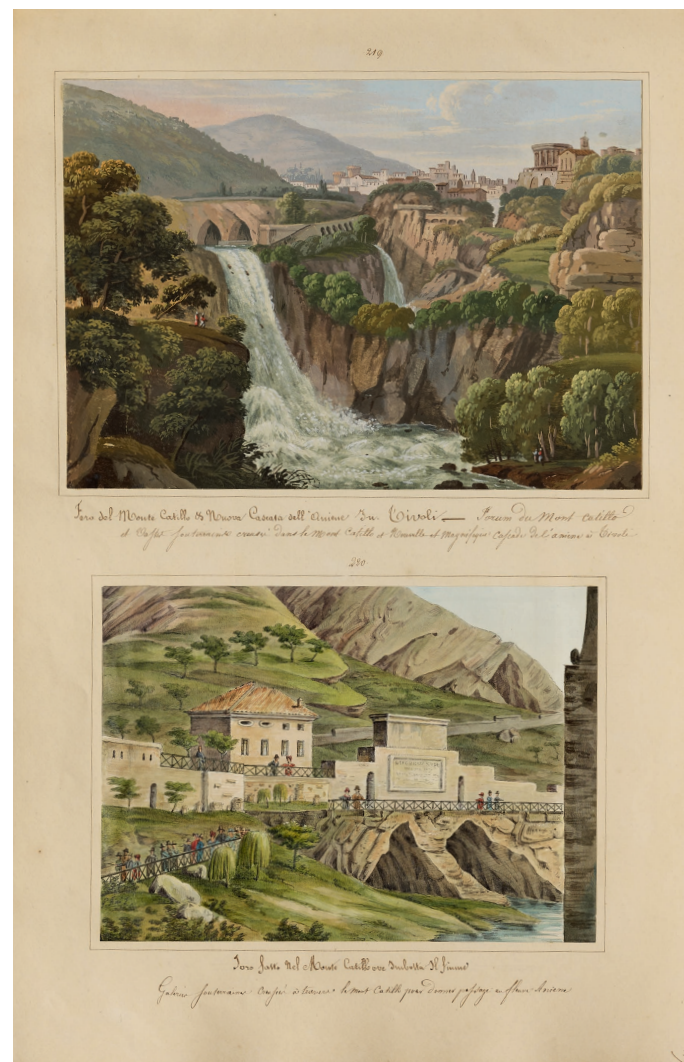
## Souvenirs d'Italie

*Voyages de Monsieur le Comte de Breteuil en 1838*

Buch mit insgesamt 302 Gouachen, Aquarellen, aquarellierten Umrissradierungen und Stichen von Monumenten, regionalen Trachten, Festen, Städte- und Landschaftsansichten

31×45.5 cm

CHF 15'000–20'000







297  
Deutsche Schule, 18. Jahrhundert  
*Reitgesellschaft*  
Öl auf Leinwand  
60×49.5 cm  
\*CHF 5'000–7'000



298  
Paul Nadar (1856–1939)  
*Edward Prince de Galles*  
Fotografie  
signiert und datiert *P. Nadar 1912*  
15.3×10.5 cm  
CHF 300–500  
Dieses Los beinhaltet ebenfalls drei  
Stiche nach F. Humbert, welche Mme la  
Marquise de Breteuil zeigen.



299  
Hubert Robert (1733–1808) Umkreis  
*Paysage architecturé*  
Aquarell über Bleistift  
30×23 cm  
\*CHF 1'000–2'000



300  
Paar Mohren-Hocker  
Venedig, 19. Jahrhundert  
Holz vollplastisch geschnitzt sowie polychrom gefasst. Ovaler Sitz auf Kopf des diesen tragenden,  
knienden Mohren mit Lendenschurz und profiliertem Rundsockel.  
H: 69 cm, B: 29 cm  
\*CHF 3'000–5'000  
Paire de tabourets en bois sculpté, laqué noir, Venise, 19e siècle





301

Paar Bodenvasen „famille rose“

China, 19. Jahrhundert  
balusterförmig, mit polychromer Emailmalerei von Palastszenen  
H: 60 cm

\*CHF 5'000–8'000

A pair of Canton „famille rose“ vases, China, 19th century



302

Paar gefasste Tapisserie-Fauteuils „en cabriolet“, Louis XVI

um 1770

Buche kanneliert sowie fein beschnitzt mit Rosetten und Zierfries, grau gefasst. Hufförmiger Sitz auf gerader Zarge mit kannelierten Säulenbeinen. Eingezogene Rückenlehne mit gepolsterten Armlehnen auf kannelierten Zwiebelstützen. Feiner Tapisseriebezug der *Manufacture de Beauvais* mit Darstellungen aus den Fabeln von La Fontaine und dekorativem Nagelbeschlag.

\*CHF 2'500–3'500

Paire de fauteuils „en cabriolet“ en bois laqué crème, époque Louis XVI









306

Kleine Kommode, Louis XV

Frankreich, 18. Jahrhundert  
mit Brandsignatur *Lagorce*

Wurzelmaser und Palisander gefriesst. Geschweiffter, trapezförmiger Korpus auf wellig ausgeschnittener Zarge mit geschweiften Beinen. In der Mitte wenig gebauchter Front mit zwei Schubladen. Bronzebeschläge und -sabots. Profilierte, grau-rosa gesprenkte Marmorplatte. Marmorplatte defekt.  
H: 82 cm, B: 93 cm, T: 52.5 cm

CHF 3'000–4'000



307

Kommode mit Boulle-Marketerie, Régence

Paris, um 1715–20

Holz ebonisiert, rotes Schildpatt und Messing fein eingelegt in contre-partie. Rechteckiger Korpus mit abgerundeten Ecken auf gerader Zarge mit Stollenfüssen. Front mit 3 Schubladen. Vergoldete Bronzebeschläge. Ersetzte, profilierte, rot-beige gesprenkelte Marmorplatte. Fehlstellen. Zu restaurieren.  
H: 86 cm, B: 113 cm, T: 61 cm

\*CHF 18'000–25'000

Commode cintrée en marqueterie de Boulle, époque Régence, Paris, vers 1715–20





308

Demilune-Kommode, Louis XVI  
Frankreich, um 1780  
Rosenholz, Palisander und Edelhölzer gefriest, abgerundeter Korpus auf gerader Zarge mit Vierkantbeinen. Front mit 3 Schubladen und je einer seitlichen Türe. Vergoldete Bronzebeschläge und -hänger. Weisse Marmorplatte.  
H: 77.5 cm, B: 97 cm, T: 50.5

CHF 3'000–4'000



309

Poudreuse, Louis XVI  
Frankreich, 18. Jahrhundert  
Früchtehölzer fein eingelegt mit Filet und Reserven. Dreiseitig aufklappbares Blatt, teils spiegelbelegt, auf gerader Zarge mit 4-Kantbeinen auf Rollen. Bronzebeschläge.  
H: 74 cm, B: 80 cm, T: 45 cm

CHF 1'000–2'000



310

Spieltisch, Stil Louis XVI  
Paris, um 1880  
Signiert *Lampre*  
Mahagoni kanneliert. Aufklappbares, innen mit grünem Filz bezogenes Blatt auf gerader Zarge mit kannelierten Säulenbeinen. Bronzebeschläge und -sabots.  
H: 74.5 cm, offene Spielfläche: 80×80 cm, Tischplatte geschlossen: 58×58 cm

CHF 800–1'200





311

Kleiner Cartonnier, Louis XV

Paris, um 1760

Veilchenholz gefriesst. Markant geschweiffter Korpus mit in Bronzestab gefasstem Blatt auf gerader Zarge mit Volutenfüssen. Gebauchte Front mit vier Lederbezogenen Schubladen auf zwei Reihen.

Feine, vergoldete Bronzebeschläge und -applikationen.

H: 53.5 cm, B: 73 cm, T: 26 cm

CHF 3'000–4'000



312

Kommode, Louis XV

Paris, um 1750–60

Veilchenholz und Palisander gefriesst. Rechteckiger Korpus mit abgerundeten Ecken auf wellig ausgeschnittener Zarge mit geschweifften Beinen. In der Mitte gebauchte Front mit 3 Schubladen, die oberste zweigeteilt. Bronzebeschläge und -hänger. Profilierte Griotte-Rouge-Platte. Zu restaurieren.

H: 82 cm, B: 124 cm, T: 62 cm

\*CHF 4'000–6'000

Commode galbée en placage de palissandre, époque Louis XV, Paris, vers 1750–60





313

Gefasster Fauteuil „à la reine“,  
Louis XVI

Paris, um 1765

Buche kanneliert sowie grau gefasst. Trapezförmiger Sitz auf gerader Zarge mit kannelierten Säulenbeinen. Flache Rückenlehne mit gepolsterten Armlehnen auf geschweiften Stützen. Hellbeiger Bezug mit bunten Blumen und Blättern.

\*CHF 1'000–1'500

Fauteuil à la Reine, laqué gris, époque Louis XVI, Paris, vers 1765



314

Paar gefasste Chauffeusen, Louis XV  
Paris, um 1765

Buche mouluriert sowie fein beschnitzt mit Blumen, Blättern und Zierfries sowie hellbeige gefasst. Hufförmiger Sitz auf wellig ausgeschnittener Zarge mit kurzen, geschweiften Beinen. Eingezogene, bogenförmig abschliessende Rückenlehne. Gelber Veloursbezug und Blumen- und Vogelbezug.

H: 81.5 cm

CHF 1'500–2'000

Paire de chauffeuses, époque Louis XV, Paris, vers 1765



315

Sehr schöne Encoignure „à fleurs“,  
Louis XV

Paris, um 1765–70

signiert C. Topino (Charles Topino, Meister 1773) und Innungsstempel

Rosenholz, Palisander und teils getönte Edelhölzer fein eingelegt zeigen ein Blumenbouquet in Vase, Blättern und Filets. Geschweifter, dreieckiger Korpus mit gewulsteten Eckstollen auf wellig ausgeschnittener Zarge mit geschweiften Beinen. Front mit 1 Türe. Bronzebeschläge und -sabots. Ersetzte, grau-beige gesprenkelte Marmorplatte. Zu restaurieren.

H: 88 cm, B: 55 cm, T: 41 cm

\*CHF 8'000–12'000

VERGLEICHLITERATUR: P. Kjellberg: *Le mobilier français du XVIIIe siècle*. Paris 1989, S.841–848. J. Nicolay: *L'art et la manière des maîtres ébénistes français au XVIIIe siècle*. Paris 1976, Bd. I, S. 455–456.

Petite encoignure galbée en marqueterie de bois, estampillée C. Topino et JME, époque Louis XV, Paris, vers 1765–70

316

Tapisserie-Stuhl „cabriolet“, Louis XV

Paris, um 1760

Buche mouluriert sowie fein geschnitzt mit Blumen, Blättern und Kartuschen, hellbeige gefasst. Hufförmiger Sitz auf wellig ausgeschnittener Zarge mit geschweiften Beinen. Eingezogene, bogenförmig abschliessende Rückenlehne. Gebrauchter Tapisseriebezug mit Blumen und Blüten.

H: 86 cm

CHF 600–800







317

Fauteuil „à la reine“, Louis XVI

Paris, um 1770

signiert I. Avisse (Jean Avisse, Meister 1745)

Buche kanalisiert sowie fein beschnitzt mit Mäanderband, Rosetten, Palmetten, „tigettes“ und Zierfries sowie vergoldet. Trapezförmiger Sitz auf gerader Zarge mit kannelierten Säulenbeinen. Flache, jochförmig abschliessende Rückenlehne mit gepolsterten Armlehnen auf geschweiften Stützen. Hellbeiger Seidenbezug mit stilisiertem Blumenmuster. Vergoldung teils bestossen.

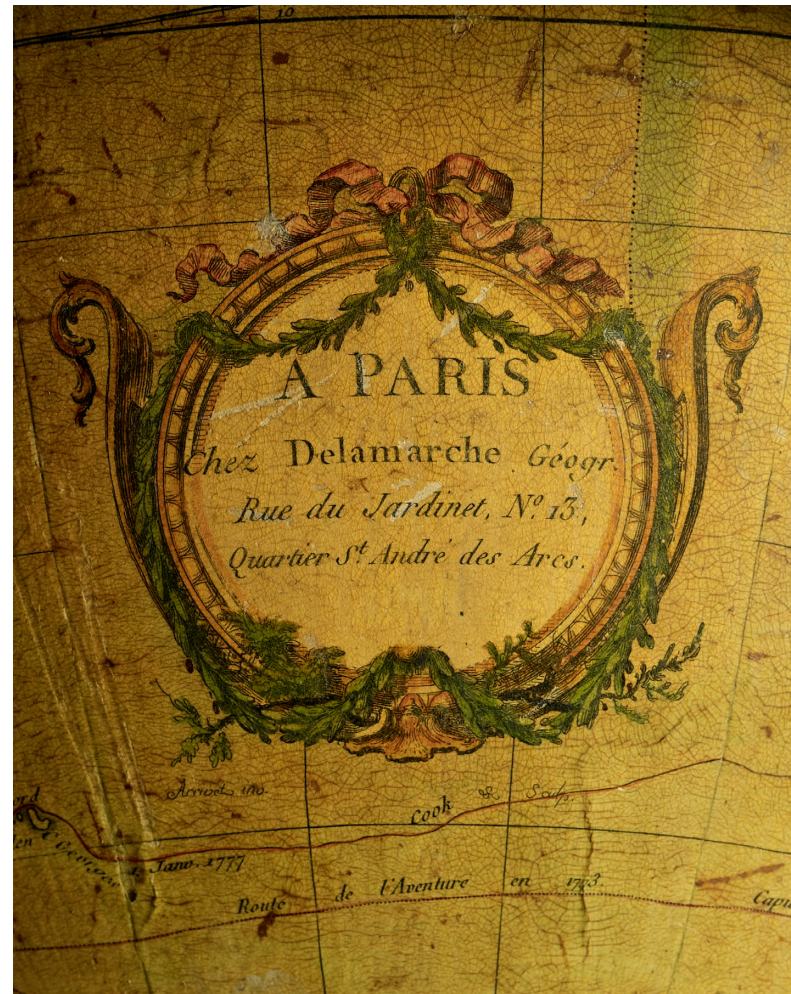
\*CHF 4'000–6'000

VERGLEICHLITERATUR: P. Kjellberg: *Le mobilier français du XVIIIe siècle*. Paris 1989, S. 31–38.

D. Ledoux-Lebard: *Le mobilier français du XIXe siècle*. Paris 1989, S. 34.

J. Nicolay: *L'art et la manière des maîtres ébénistes français au XVIIIe siècle*. Paris 1976, Bd. I, S. 17.

Fauteuil à la Reine, époque Louis XVI, par I. Avisse



318

Erdglobus, Empire/Directoire

Paris, um 1800–15

bezeichnet *A PARIS Chez Delamarche Géogr. Rue du Jardinot, No. 13, Quartier St. André des Arcs.*

Gestell in Mahagoni. Der Globus fein bemalt mit Routen berühmter Seefahrer. Kugel mit Metall- und Holzring auf eingezogenem Dreisockel mit von Zentralvase bekröntem Dreisockel auf Rollen.

H: 113 cm, Ø 43 cm

CHF 10'000–15'000

Charles François Delamarche (1740–1817), französischer Kartograph und Geograph, gilt als Nachfolger der aus der berühmten Kartographenfamilie stammenden Nicolas Sanson (1600–1667) und Robert de Vaugondy (1686–1766), beide Geographen der französischen Königsfamilie. Delamarche veröffentlichte viele der Globen und Karten seines Vorgängers Robert de Vaugondy wieder in überarbeiteter Fassung und feierte damit grosse Erfolge. Sein Sohn Felix übernahm 1817 das Geschäft. Ihr Atelier blieb über drei Generationen und ein Jahrhundert hinweg das wichtigste der Welt überhaupt.

Charles François Delamarche (1740–1817), cartographe et géographe français, est considéré comme le successeur de la célèbre famille de cartographes de Nicolas Sanson (1600–1667) et Robert de Vaugondy (1686–1766), géographes des rois de France. Il a réédité avec grand succès de nombreux globes et cartes de son prédécesseur Vaugondy. Son fils, Félix, reprit les affaires en 1817. Leur atelier restera durant trois générations et un siècle le plus important au monde.



### TEIL III

Los Nr. 320–377



319

Rosa Bonheur (1822–1899)

*Hermine*

Öl auf Leinwand

19×34.5 cm

unten links signiert *Rosa Bonheur*

CHF 2'000–3'000



320

### Museale „credenza“, Renaissance

Ligurien oder Toskana, um 1580

Nussbaum, ausserordentlich reich beschnitzt mit Karyatiden, Maskaronen, Löwen, Blumen, Blättern und Mäanderband. Rechteckiger Korpus mit vorstehendem Blatt auf profiliertem und gewulstetem Sockel mit Löwenfüssen. Front mit 3 nebeneinanderliegenden Schubladen über entsprechenden Türen und 4 markanten Karyatiden. Eisenschlösser. Ergänzungen.

H: 117 cm, B: 229 cm, T: 57.5 cm

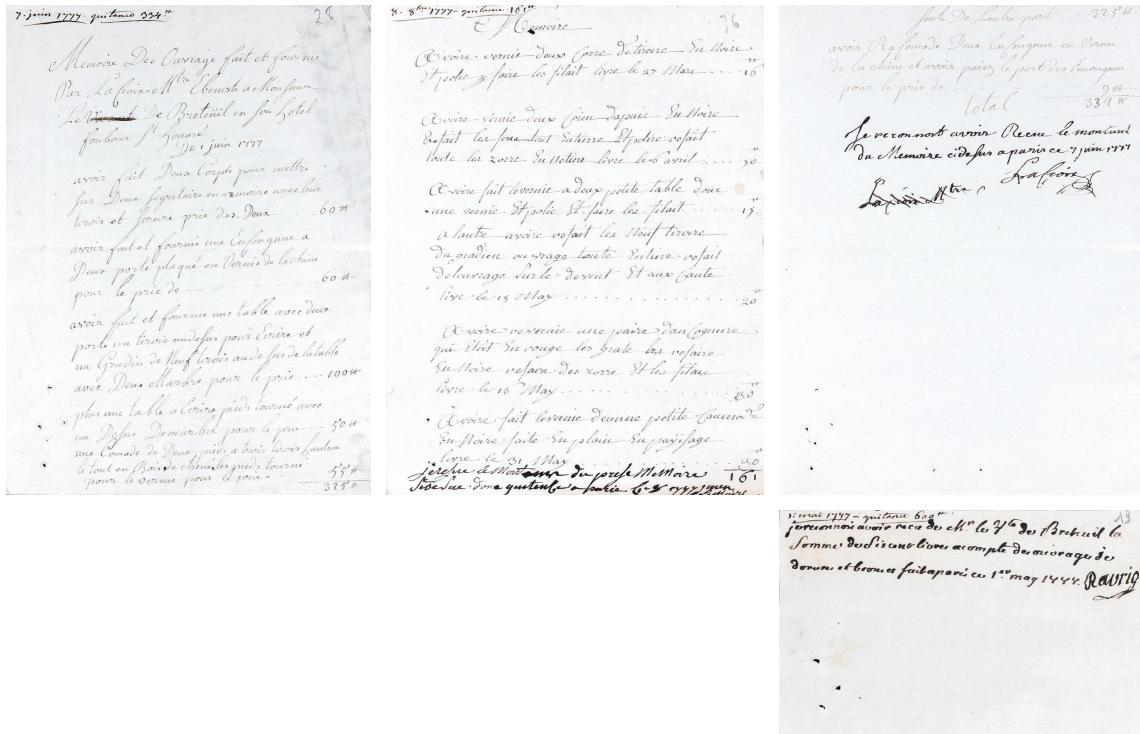
\*CHF 40'000–70'000

Vergleich: Ein Paar Anrichten, dem ligurischen Raum zugeschrieben und mit analoger Struktur und Löwenfüssen, wurde bei Sotheby's London, 19. November 1982, Nr.32, verkauft.

Buffet „credenza“, en noyer, époque Renaissance, Ligurie ou Toscane, vers 1580







321

### Bedeutende Lack-Bonheur du Jour, Louis XVI

Paris, um 1776–77  
signiert *RVLC* (Roger Vandercruse dit Lacroix, Meister 1755), Innungsstempel  
Holz allseitig gelackt im „goût japonais“; auf schwarzem Fond idealisierte Park- und Pagodenlandschaft mit exotischen Vögeln und Blättern. Rechteckiger Korpus mit in Messingstab gefasstes „Carrara“-Blatt auf gerader Zarge mit Säulenbeinen und stilisierten Kreisel Füßen auf Rollen. Unterteil mit Schublade *en écritoire* über Doppeltüre. Zurückgesetzter, schmaler Aufsatz mit 9 kleinen Schubladen auf 3 Reihen. Zentralverschlüsse. In durchbrochene Messinggalerie gefasste „Carrara“-Platte. Feine, vergoldete Bronzebeschläge und -applikationen in Form von Mäanderband, Rosette, Friesen und Perlstab.  
H: 99 cm, B: 59 cm, T: 36.5 cm

\*CHF 60'000–80'000

PROVENIENZ: Dem Vicomte de Breteuil am 7. Juni 1777 für sein Hôtel du Faubourg Saint-Honoré durch Roger Vandercruse dit Lacroix geliefert.  
Château de Breteuil

Es ist ein grosser Glücksfall, dass die hier angebotene Bonheur du Jour und die Kommode quellenmässig belegt sind.

VERGLEICHLITERATUR: P. Kjellberg: *Le mobilier français du XVIIIe siècle*. Paris 1989, S. 749–766.  
J. Nicolay: *L'art et la manière des maîtres ébénistes français au XVIIIe siècle*. Paris 1976, Bd. I, S. 234–236.  
A. Pradère: *Die Kunst des französischen Möbels*. München 1990, S. 281–289.

Important bonheur du jour en bois laqué au vernis par Roger Vandercruse dit Lacroix, époque Louis XVI, vers 1776–77

Important Louis XVI bonheur du jour by Roger Vandercruse dit Lacroix, Paris, around 1776–77







322

## Bedeutende kleine Lack-Kommode, Louis XVI

Paris, um 1776–77

signiert RVCL (Roger Vandercruse dit Lacroix, Meister 1755), Innungsstempel

Holz allseitig gelackt im *goût japonais*; auf schwarzem Fond idealisierte Park- und Pagodenlandschaft mit exotischen Vögeln und Blättern. Rechteckiger Korpus auf gerader Zarge mit Säulenbeinen auf stilisierten Kreiselsabots. Front mit 2 Schubladen ohne Traverse unter schmaler Kopfschublade. Reiche, vergoldete Bronzebeschläge und -applikationen in Form von Mäanderband, Rosetten, Friesen und Perlstab. In durchbrochener Messinggalerie gefasste, weisse Marmorplatte.

H: 89.5 cm, B: 65 cm, T: 41 cm

\*CHF 60'000–80'000

PROVENIENZ: Dem Vicomte de Breteuil am 7. Juni 1777 für sein Hôtel du Faubourg Saint-Honoré durch Roger Vandercruse dit Lacroix geliefert.  
Château de Breteuil

Es ist ein grosser Glücksfall, dass die hier angebotene Kommode und die Bonheur du Jour quellenmässig belegt sind.

VERGLEICHLITERATUR: P. Kjellberg: *Le mobilier français du XVIIIe siècle*. Paris 1989, S. 749–766.  
J. Nicolay: *L'art et la manière des maîtres ébénistes français au XVIIIe siècle*. Paris 1976, Bd. I, S. 234–236.  
A. Pradère: *Die Kunst des französischen Möbels*. München 1990, S. 281–289.

Importante commode en bois laqué au vernis par Roger Vandercruse dit Lacroix, époque Louis XVI, vers 1776–77







323

### Figur einer bekrönten Heiligen

Nachfolge von Jörg Syrlin dem Älteren und Michel Erhart  
Schwaben, um 1500  
Lindenholz, mit Resten von Fassung, die Rückseite gehöhlt  
H: 81 cm

CHF 6'000–8'000

VERGLEICHLITERATUR: Lukas Gloor (Hg.): *Stiftung Sammlung E.G. Bührle Zürich. Katalog*. Zürich 2005, Bd.I, Nr.S14, S.68.  
Ulmer Museum: *Kataloge des Ulmer Museums*. Ulm 1981, Bd.I, Nr. 105.

Die Darstellung des Gesichts weist grosse Ähnlichkeit auf mit den Zügen einer jungen Frau von Michel Erhart, um 1475–80, im Ulmer Museum (Katalog I, Nr. 105).  
Die Rückseite der bekrönten Heiligen trägt einen Beschrieb, der diese Figur vormals Tilman Riemenschneider zuwies.

Late gothic Figure of a female crowned Saint, Swabia, around 1500, follower of Jörg Syrlin the Elder and Michel Erhart



324

### Salome präsentiert den Kopf von Johannes dem Täufer ihrer Mutter Herodias im Beisein von König Herodes Antipas

Oberrhein oder Alpenländisch, letztes Viertel 15. Jahrhundert  
flaches Lindenholz Relief, gefasst, vergoldet über gemustertem Hintergrund  
53×47.5 cm

\*CHF 10'000–15'000

Die Legende der Salome, Tochter der Herodias, wird im Zusammenhang mit dem Tod von Johannes dem Täufer im Neuen Testament von Matthäus und Markus beschrieben, allerdings ohne Salome bei ihrem Namen zu nennen. Diese christliche Legende wurde daraufhin in der europäischen Kunst vielfach als Motiv verwendet.  
Das Innere des dargestellten Raums entspricht solchen aus den Alpentälern von Graubünden, insbesondere der spätgotische Wangentisch.

A late gothic relief carved with Salome presenting the Head of Saint John the Baptist to her Mother Herodias, Upper Rhine or Swiss mountain region, last quarter of the 15th century





325

### Vesperbild

Flandern oder Bretagne, um 1520  
Eiche mit Resten von alter Fassung  
H: 63.5 cm

CHF 1'000–1'500

PROVENIENZ: E. M. Alexander, Edinburgh  
Matthias Komor, New York, 1964

Late gothic Pieta, Flanders or Bretagne, around 1520



326

### Der auferstandene Christus

wohl Tirol oder Oberrhein, spätes 15. Jahrhundert  
Lindenholz, rundum bearbeitet, gefasst und vergoldet, die Hände wurden restauriert  
H: 49 cm

CHF 8'000–12'000

VERGLEICHLITERATUR: Lukas Gloor (Hg.): *Stiftung Sammlung E.G. Bührle Zürich. Katalog*. Zürich 2005, Bd.I, Nr.S17, S.44.

Gothic Figure of Christ Risen, Tyrol or Upper Rhine, late 15th century





327

Maria mit Kind, stehend

Rheinisch, um 1400

wohl Nussholz, rundum gearbeitet, gefasst und vergoldet

H: 44.5 cm

CHF 20'000–30'000

VERGLEICHLITERATUR: Robert Suckale (Hg.): *Schöne Madonnen am Rhein*. Ausstellungskatalog, Landesmuseum Bonn, 26. November 2009–25. April 2010, Leipzig 2009.

Unter Einfluss von französischen Madonnen des 14. Jahrhunderts, trägt diese Maria mit Kind Züge, welche am Rhein in der Umgebung von Köln auftreten. Ungewöhnlich ist, dass sie das Kind im rechten Arm hält anstelle des häufigeren linken Arms.

A fine gothic Wood Figure of the Virgin and Child, Middle Rhine, around 1400



328

Anna Selbdritt

Schwaben, um 1520

Lindenholz, gefasst und vergoldet, wobei die Fassung ergänzt worden ist und die Vergoldung weitgehend original scheint

H: 86 cm

CHF 12'000–18'000

PROVENIENZ: Hackenbroch, New York

Late gothic Group of „Anna Selbdritt“, Swabia, around 1520





<

329

Maria mit Kind auf einer Mondsichel  
stehend, getragen von zwei Engeln

Umkreis von Hans Multscher  
Ulm, zweite Hälfte 15. Jahrhundert  
Lindenholz mit Spuren von alter Fassung, beide  
Figuren ursprünglich bekrönt, die Engel mit  
fehlenden Flügeln  
H: 146 cm

CHF 15'000–25'000

>

330

Paar weibliche Heiligen Figuren,  
Barbara und Margarete

Umkreis von Hans Wydyz  
Elsass, um 1510  
Lindenholz, mit Resten von Fassung und Ver-  
goldung, die Rückseite ausgehöhlt, die Hände  
eingezapft, einzelne Finger ergänzt, Rückseite  
des Kopfs von Barbara ebenfalls ausgehöhlt,  
der Turm scheint etwas später und von minderer  
Qualität  
H: 110 und 111 cm

\*CHF 25'000–35'000

PROVENIENZ: Ph. Van Alfen, Schloss Moersbergen, Doorn  
Gustav Boehler, München

LITERATUR: Hubert Wilm: *Kunstsammler und Kunstmarkt: Ein Jahrbuch*. München 1930, Abb. Nr. 25.

VERGLEICHLITERATUR: *Hans Multscher: Bildhauer der Spätgotik in Ulm*. Ausstellungskatalog, Ulmer Museum,  
7. September–16. November 1997, Ulm 1997, S. 48, S. 388, S. 404–405, S. 378–379.

Diese monumental wirkende Madonna erinnert in ihrem Ausdruck an jene von beziehungsweise aus dem Umkreis von Hans Multscher. Vormalig gefasst, zeigt die Arbeit Parallelen zu anderen Werken, wie der weiblichen Heiligen, um 1465, im Liebighaus, Frankfurt (Multscher, S. 48), Johannes des Täufers, um 1456–59, im Bayerischen Nationalmuseum (Multscher, S. 388) und der Muttergottes aus Bihlafingen, um 1460–65, im Ulmer Museum (Multscher, S. 404–405). Die Engel ähneln ausgesprochen den zwei schwebenden Engeln, um 1456–59, im Bayerischen Nationalmuseum (Multscher, S. 378–379), ursprünglich vom Sterzinger Altar.

A large gothic Virgin and Child standing on a Moon Sickle upheld by two Angels, Ulm, second half of the 15th century, circle of Hans Multscher



VERGLEICHLITERATUR: Michael Baxandall: *Die Kunst der Bildschnitzer*. München 1984.  
*Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, S. 256–258.

Beide Figuren wurden mit sehr prononcierter Knochenstruktur an den Schläfen versehen, auch die Muskelstränge am Hals sind markant. Die rechte Hand von Barbara weist ebenfalls starke Konturen auf. Zuschreibungen an Hans Wydyz (Weiditz) sind schwierig und wenig ist dokumentiert. Erstmals erwähnt ist der Bildhauer 1497 in Freiburg, möglicherweise nach einer Schulung in Strassburg. Er arbeitet an Aufträgen im Freiburger Münster bis 1515, danach verschwindet er, vielleicht wieder nach Strassburg.

Im Ausstellungskatalog *Meisterwerke massenhaft* wird auf den Seiten 256–258 die Aushöhlung des Kopfs von gotischen Figuren als fast ausschliesslich in der Werkstatt von Niklaus Weckmann in Ulm vorkommend beschrieben. Sollte dies richtig sein, dann käme für diese beiden Figuren ein Bildhauer in Frage, der in der Weckmann-Werkstatt gearbeitet hat.

A very good pair of late gothic Reliefs carved with Saints Barbara and Margareth, Alsace, around 1510, circle of Hans Wydyz





331

### Maria mit Kind, sitzend

Umkreis des Michel Erhart

Ulm, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts

Lindenholz, Resten von Fassung und Vergoldung, rückseitig gehöhlt und gehauen mit Inschrift *nilik*

H: 75.5 cm

CHF 30'000–40'000

VERGLEICHSLITERATUR: Lukas Gloor (Hg.): *Stiftung Sammlung E.G. Bührle Zürich. Katalog*. Zürich 2005, Bd. I, Nr. S12, S. 57.

*Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskatalog, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, S. 73.

Die Komposition scheint auf Michel Erhart zurückzugehen, erinnert aber zugleich an die Muttergottes von Niklaus Weckmann in der Pfarrkirche, Stuttgart-Hofen (*Meisterwerke massenhaft*, S. 73). Die Inschrift auf der Rückseite scheint aus der Zeit der Erschaffung des Bildwerks zu sein, könnte also einen Namen wiedergeben.

A good late gothic Group of the seated Virgin and Child, Ulm, second half of the 15th century, circle of Michel Erhart



332

### Maria mit Kind

Nachfolge von Hans Multscher

Ulm, um 1470–1480

Lindenholz, gefasst und vergoldet, Fassung zum Teil ergänzt

H: 118 cm

CHF 50'000–70'000

VERGLEICHSLITERATUR: *Hans Multscher: Bildhauer der Spätgotik in Ulm*. Ausstellungskatalog, Ulmer Museum, 7. September–16. November 1997, Ulm 1997, Nr. 62, S. 41.

Eine Maria mit Kind in der Kapelle Himmelfahrt, Blaustein-Arnegg (Multscher, Nr. 62), aus der Nachfolge von Hans Multscher, weist sehr ähnliche Gesichtszüge auf. Dort beschrieben als „das lächelnde, mondig flache, aber in ein spitzes Kinn mündende Gesicht ...“. Dies trifft bei dieser Maria auch zu, allerdings ist der Ausdruck etwas ernster. Der Faltenwurf bei dieser Maria ist aufwendiger und viel bewegter, bei jener ruhiger und mehr gradlinig. Als Vorbild kann auch hier die Maria mit Kind in der Stadtpfarrkirche Landsberg am Lech von Hans Multscher, um 1440, angeführt werden (Multscher, S. 41).

A fine late gothic Virgin and Child, Ulm, second half of the 15th century, follower of Hans Multscher



333

### Maria mit Kind auf einem Thron

Umkreis des Michel Erhart

Ulm, um 1490

Lindenholz gefasst und vergoldet, die Basis aus einem separatem Stück Holz gefertigt

H: 92.5 cm

CHF 70'000–90'000

PROVENIENZ: Sammlung Carl, Zürich und Ascona

VERGLEICHLITERATUR: Ulmer Museum: *Kataloge des Ulmer Museums*. Ulm 1981, Bd. I, Nr. 105.  
Lukas Gloor (Hg.): *Stiftung Sammlung E.G. Bührle Zürich. Katalog*. Zürich 2005, Bd. I, Nr. S14.

Die Büste einer jungen Frau von Michel Erhart, um 1475–80, im Ulmer Museum (Katalog I, Nr. 105) zeigt eng verwandte Gesichtszüge auf. Auch erinnert diese Gruppe an die heilige Barbara in der Sammlung Bührle (Katalog Nr. S14), dort Jörg Syrlin zugeschrieben und um 1470–75 datiert.

A good and important late gothic Virgin and Child enthroned, Ulm, late 15th century, circle of Michel Erhart





### Rotfigurige Kylix

*Der Kampf des Herakles gegen den Giganten Alkyoneus*

attisch, ca. 490 v. Chr.

schwarz glasierte Terrakotta mit roter Malerei

H: 11.6 cm, Ø 30.8 cm, B: 38.8 cm

CHF 300'000–400'000

EXPERTE: Christophe Kunicki

PROVENIENZ: Sammlung Robert Boehringer, Genf  
Privatsammlung, Genf

AUSSTELLUNGEN: Musée d'Art et d'Histoire, Genf, *Collections privées de Suisse romande*, 1975, Nr. 206

LITERATUR: Karl Schefold: *Meisterwerke griechischer Kunst*. Basel 1960, 47, 194.208 (A).  
J. D. Beazley: *AntK* 4, 1961, 56.  
*Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 77, 1962, 130–210, Abb. 1–14 (A, B, Int).  
J. Dorig: *Art Antique – Collections privées de Suisse romande*. Genf 1975, 206 (A, B, Int).  
*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 1981, Bd. I, Abb. 420 (A).  
*Archailogika Analekta ex Athenon*, 20, 1987, 163, Abb. 4 (A).  
Karl Schefold und Franz Jung: *Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst*. München 1988, 192, Abb. 233–234 (A, B).  
Harvey Alan Shapiro: *Personifications in Greek Art, The Representation of Abstract Concepts 600–400 BC*. Zürich 1993, 151, Abb. 108 (A).

#### Seite A

Herakles, nur mit einem Löwenfell um die Schultern bekleidet und mit Breitschwert und Bogen bewaffnet, nähert sich dem schlafenden Riesen Alkyoneus, der mit einer Keule in der Hand auf einem Felsen liegt. Rechts neben ihm sitzt der geflügelte Hypnos. Neben dem Gesicht des Herakles steht in rot die Inschrift „KALOS“ (prächtig).

#### Seite B

Die Rinderherde des Helios, die von Alkyoneus geraubt wurde. Im Hintergrund drei Palmen. Eine Kuh ist nach links gerichtet. Ihr gesenkter Kopf reicht unter den Henkel. Ihr folgen ein Stier mit erhobenem Kopf und Schweif und eine Färse, die den Kopf wendet und auf den Betrachter blickt. Zwischen zwei der Palmen sind die Überreste einer roten Inschrift zu sehen.

#### Tondo

Der sitzende Herakles in Chiton und Löwenfell hält eine Phiale in der ausgestreckten Hand. Am linken Arm lehnt eine Keule. Über der Phiale steht in rot die Inschrift „HOPAIS“ (Jüngling). Konzentrischer Mäanderrand. Auf der Unterseite ist ein etruskischer Graffito zu sehen.

#### Die Sage des Alkyoneus

Der starke Riese Alkyoneus war der Sohn der Gaia (der Erde) und des Uranus (des Himmels). Er spielte eine wichtige Rolle im Kampf zwischen Göttern und Titanen auf den Phlegräischen Feldern. Apollodor zufolge (I. VI. 1), raubte er die Rinderherde des Helios. In seinem Geburtsland Pallene war er unsterblich; selbst von einer tödlichen Verletzung konnte ihn die Berührung mit der heimatlichen Erde heilen. Das Orakel besagte, dass kein Gott ihn bezwingen könne, daher entsandte Zeus Herakles, den Sohn der Alkmene, zum Kampf gegen Alkyoneus. Herakles folgte dem Rat der Athene: Er zernte Alkyoneus aus Pallene und tötete ihn mit einem Pfeil, nachdem der Riese vierundzwanzig Gefährten des Helden mit einem Felsen erschlagen hatte. Aus Trauer über den Tod des Alkyoneus stürzten sich seine Töchter, die Alken, ins Meer und wurden als Eisevögel (Alcedinidae) neu geboren.

#### Anmerkungen

Der Kampf zwischen Herakles und Alkyoneus ist nur auf einer kleinen Zahl rotfiguriger Vasen dargestellt. Trinkgefäße des Phintias (München 2590) und des Nikosthenes (Melbourne 1730.4) weisen eine ähnliche Komposition auf, doch sind darauf weitere Götter abgebildet (Athene, Hermes), und die Motive der Seiten B und der Tondi handeln nicht von Alkyoneus (Satyr, Ringen um das Dreibein, Dionysos unter den Mänaden). Die gestalterischen Elemente dieses Werks sind jedoch allesamt einem Themenbereich gewidmet: dem Angriff auf den schlafenden Riesen. Das Innenbild zeigt Herakles. Athene ist nicht abgebildet, doch die Darstellung erlaubt den Rückschluss, dass sie ihm geraten hat, Pallene zu verlassen, und dass sie seine ihr hingestreckte Trinkschale mit Wein füllen wird (wie von Duris auf der Trinkschale München 205230 dargestellt). Die Aussenseiten A und B vervollständigen die



Geschichte. Sie zeigen, wie sich der Held dem Riesen nähert, der die ebenfalls abgebildete Rinderherde des Helios gestohlen hat. Dass alle Flächen mit Abbildungen zu einer einzigen Sage geschmückt sind, ist aussergewöhnlich und zeugt vom Talent des Malers (vgl. Iliupersis-Schale des Brygos, Louvre G152, Äthiopis-Schale, G115 usw.). Der nach dieser Namensvase benannte Alkyoneus-Maler beweist umfassende Kenntnis der Sage und ein ambitioniertes Konzept. Die Gestaltung der gesamten Fläche zwischen den Henkeln und die Form des gefallenen Riesen sind bemerkenswert. Details, wie die Abbildung der Zehennägel und die Verwendung verdünnter Farbe für Muskeln und Adern, zeugen von fundierten Kenntnissen einer anatomisch korrekten Darstellung. Auch die Abbildung der Rinder mit detailliertem Fesselkopf und die gewagte Darstellung der Färse von hinten beweisen künstlerisches Können. Viele Experten haben vergeblich nach weiteren Werken dieses Meisters gesucht. J.D. Beazley sagte: „Die exakte Zuordnung dieser Schale ist mir nicht möglich. So selten es auch vorkommt, es scheint tatsächlich so, dass uns keine weiteren Vasen dieses Künstlers erhalten geblieben sind.“ (Beazley Archive: Nr. 401)

Einige Vergleiche können gemacht werden: Die Komposition ähnelt jener einer Schale, welche Onesimos zugeschrieben wird (Privatsammlung), die Rinderherde unter den Palmen ist jener der Schale des Malers von Brygos ähnlich (Princeton Museum). Es scheint, dass der Maler des Alkyoneus zu einer Gruppe von sehr talentierten Künstlern aus der zweiten Generation gehört, und dass dieses Werk, das einzig bekannte aus seiner Hand, unter die schönsten Realisationen aus Keramik dieser Epoche gezählt werden kann.



#### Face A

Héraclès nu, les épaules couvertes de la léonté, armé d'un glaive et d'un arc, se dirige vers le géant Alcyonée nu, endormi sur un rocher et tenant la massue ; assis sur son bras droit, figure Hypnos ailé. Dans le champ, face au visage d'Héraclès, une inscription en peinture rouge : “KALOS” (Beau).

#### Face B

Dans un décor de trois palmiers figure le troupeau de bovins volés par Alcyonée à Hélios. Une vache se dirige vers la gauche, la tête penchée sous l'anse du vase. Elle est suivie par un taureau, la tête et la queue levées, et par une génisse, montrée de dos, la tête de face tournée vers le spectateur. Dans le champ, entre deux palmiers, restes d'une inscription en rouge.

#### Tondo

Héraclès assis, vêtu d'un chiton et de la léonté, présente une phiale et tient la massue le long de son bras gauche. Au-dessus de la phiale, une inscription en rouge : “HOPAIS” (Le jeune homme). Bordure concentrique de grecques. Sous le pied, présence d'un graffiti étrusque.

#### Mythe d'Alcyonée

Fils de Gé (la Terre) et d'Ouranos (le Ciel), le géant Alcyonée était doté d'une taille remarquable et d'une force prodigieuse.

Il joua un rôle principal dans la lutte entre les Dieux et les Géants aux Champs Phlégréens en Macédoine. Selon Apollodore (I. VI. 1), il déroba le troupeau de bovins à Hélios. Il avait pour particularité de rester immortel tant qu'il demeurait sur sa terre natale à Pallène ; dès l'instant où il était fatalement blessé, le contact de la Terre lui redonnait vie. Selon un oracle, un dieu ne pouvait le faire périr ; Zeus chargea donc Héraclès, fils d'Alcmène, de le combattre. Sur les conseils d'Athéna, il le traîna hors de Pallène et le tua d'une flèche après que le géant, d'un énorme rocher, eut écrasé vingt-quatre des compagnons du héros. Les filles d'Alcyonée, les Alcyonides, désespérées de la mort de leur père, se précipitèrent dans la mer ; elles furent métamorphosées en oiseaux, les alcyons.

#### Commentaires

Peu de vases à figures rouges illustrent le combat d'Héraclès contre Alcyonée. Les coupes par Phintias (Munich 2590) et Nikosthénès (Melbourne 1730.4) reprennent une composition similaire, avec la présence d'autres divinités (Athéna, Hermès) ; les faces B et les tondos de ces œuvres ont des sujets sans rapport avec la geste d'Alcyonée (satyre, combat pour le trépied, Dionysos entre des ménades).

Le programme décoratif de notre monument est entièrement consacré au même répertoire thématique : l'attaque du géant endormi. L'intérieur reprend une composition plus grande montrant Héraclès en compagnie d'Athéna, non figurée mais aisément devinable, le conseiller de quitter Pallène et le réconfortant en lui versant du vin dans la coupe qu'il lui tend (sujet repris par Douris sur la coupe de Munich 205230). Les faces A et B extérieures achèvent l'épisode et montrent le héros s'approchant du colosse endormi suivi du troupeau qu'il avait soustrait à Hélios. L'utilisation de tous les espaces pour illustrer un même cycle est exceptionnelle et témoigne de la virtuosité de l'artiste (coupe de l'Ilioupersis Louvre G152, coupe de l'Ethiopide Louvre G115 ...).

Le Peintre d'Alcyonée, qui doit son nom au vase présenté (vase éponyme donné par Andréa), se caractérise par une vision magistrale du mythe et une monumentalité du dessin. L'espace occupé par le géant sur toute la surface entre les anses et la courbure du corps allongé sont remarquables. Les détails, comme le traitement des orteils ou l'utilisation du dilué pour la musculature et le réseau veineux témoignent d'une connaissance et d'une interprétation parfaite de l'anatomie. De même, le rendu des bovins, avec leurs fanons, et le raccourci osé de la génisse vue de dos sont d'une grande virtuosité. De nombreux spécialistes ont en vain cherché d'autres œuvres de ce maître.

J. D. Beazley indiquait : “*I find the cup as difficult to place exactly. One hesitates to assert that no other vases by the same hand have reached us, but there must be such cases*”.

Certains rapprochements peuvent être faits : la composition proche d'une coupe attribuée à Onésimos (collection particulière), le troupeau bovin parmi les palmiers non loin de celui de la coupe du Peintre de Brygos (Princeton museum). Il apparaît que le Peintre d'Alcyonée figurait parmi un groupe d'artistes de grand talent de la seconde génération, et que cette œuvre, la seule connue à ce jour de sa main, figure parmi les plus belles réalisations céramiques de cette époque.

#### Side A

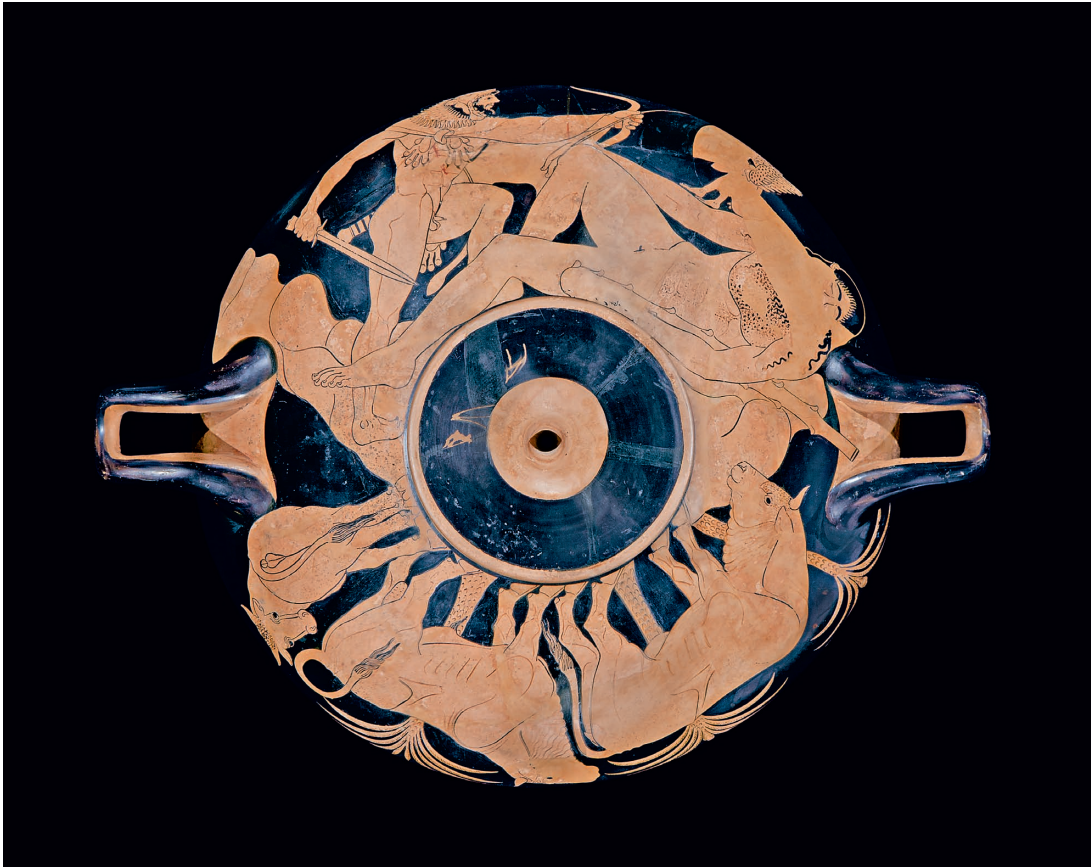
Heracles nude, his shoulders covered in lion skin, armed with a broadsword and bow, approaches the giant Alkyoneus who is asleep, nude on a rock holding a club; sitting on his right hand side is the winged figure of Hypnos. In the field, opposite Heracles' face is an inscription in red paint: “KALOS” (handsome).

#### Side B

Set to a backdrop of three palm trees is the herd of cattle stolen by Alkyoneus from Helios. A cow moves to the left with its head lowered beneath the handle of the vase. It is followed by a bull with its head and tail raised, and by a heifer with its back turned and its head turned to face the onlooker. In the field, between two palm trees, are the remains of an inscription in red.

#### Tondo

Heracles seated, wearing a chiton and lion skin, holds out a phiale and holds the club against his left arm. Above the phiale, there is an inscription in red: “HOPAIS” (The young man). Concentric border of Greek keys. Beneath the base there is a piece of Etruscan graffiti.



#### Notes

Few red-figure vases depict the fight between Heracles and Alkyoneus. The cups by Phintias (Munich 2590) and Nikosthenes (Melbourne 1730.4) feature a similar composition with other divinities present (Athena, Hermes); the B sides and tondos of these works exhibit subjects which bear no relation to the epic of Alkyoneus (satyr, struggle for the tripod, Dionysus among the Maenads)

The decorative programme of our monument is entirely devoted to the same thematic repertoire: the attack on the sleeping giant. The interior features a larger composition showing Heracles accompanied by Athena, who is not represented but whose presence may be guessed, advising him to leave Pallene and comforting him by pouring wine into the cup which he holds out for her (subject used by Douris on the Munich cup 205230). The outer sides A and B complete the episode and show the hero approaching the giant, followed by the herd which he has stolen from Helios. The fact that all the spaces are used to illustrate a single cycle is extraordinary and demonstrates the artist's virtuosity (Ilioupersis cup Louvre G152, Aethiopis cup G115 etc).

The Alkyoneus Painter named after the vase exhibited (eponymous vase, according to Andrea), demonstrates a magisterial vision of the myth and monumentality in his design. The space occupied by the giant covering the entire surface between the handles and the curve of the recumbent body are remarkable. Details such as the depiction of the toenails or the use of dilute paint for the muscles and veins suggest a perfect knowledge and interpretation of anatomy. Similarly, the depiction of the cattle, with their fetlocks, and the bold shorthand of the heifer seen from the back demonstrate great virtuosity.

Many experts have searched in vain for other works by this master.

J. D. Beazley stated: “*I find the cup as difficult to place exactly. One hesitates to assert that no other vases by the same hand have reached us, but there must be such cases.*”

Some comparisons may be made: a similar composition on a cup attributed to Onesimos (private collection), the herd of cattle among the palm trees not dissimilar from that on a Brygos Painter cup (Princeton Museum). It appears that the Alkyoneus Painter was part of a group of talented artists of the second generation.

This is his only known work and is among the finest ceramic creations of this period.



335

Hendrick van Balen (1623–1661)  
und Jan Brueghel der Jüngere (1601–1678) Werkstatt  
*Allegorie der Luft*  
Öl auf Leinwand  
62×95 cm

CHF 20'000–30'000

EXPERTE: René Millet, Paris

Unser Gemälde ist Teil eines Bilderzyklus, bestehend aus der Darstellung der vier Elemente Luft, Erde, Feuer und Wasser. Es kann mit einer Komposition von Jan Brueghel dem Älteren und Hendrick van Balen aus der Galerie Doria Pamphili in Rom<sup>[1]</sup> und mit jener von Jan Brueghel dem Jüngeren und Hendrick van Balen aus einer deutschen Sammlung<sup>[2]</sup> verglichen werden.

Klaus Ertz hat mehrere Kopien oder Varianten des Werks von Jan Brueghel dem Älteren erfasst. In unserem Bild können einige Tierdetails Jan van Kessel zugeschrieben werden.

[1] Öl auf Holz, 53×95 cm; vgl. K. Ertz: *Jan Brueghel der Ältere 1568–1625. Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*. Köln 1979, Nr. 249, Abb. Nr. 440.

[2] Öl auf Holz, 46×82,5 cm; vgl. K. Ertz: *Jan Breughel der Jüngere (1601–1678): die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*. Freren 1984, Nr. 208a.

Notre tableau est issu du cycle des quatre éléments : l'air, la terre, le feu et l'eau. Nous pouvons le rapprocher de la composition de Jan I Brueghel et d'Hendrick van Balen conservée à la Galerie Doria Pamphili à Rome<sup>[1]</sup> et de celle de Jan II Brueghel et d'Hendrick van Balen présente dans une collection allemande<sup>[2]</sup>.

Klaus Ertz répertorie plusieurs copies ou variantes de l'œuvre de Jan I Brueghel. Dans notre tableau, certains détails animaliers peuvent être donnés à Jan van Kessel.

[1] panneau, 53×95 cm; voir K. Ertz: *Jan Brueghel der Ältere (1568–1625). Die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*. Cologne 1979, n° 249, fig. 440.

[2] panneau, 46×82,5 cm; K. Ertz: *Jan Breughel der Jüngere (1601–1678): die Gemälde mit kritischem Œuvrekatalog*. Freren 1984, n° 208a.





336

Georg Emanuel Opitz (1775–1841)

*Der Völlner*, 1804

Gouache auf Papier

unten Mitte signiert und datiert *G. E. Opiz inv. & pinx. 1804.*

59×70.2 cm (Lichtmass)

CHF 8'000–12'000



337

Georg Emanuel Opitz (1775–1841)

*Der Säufner*, 1804

Gouache auf Papier

unten Mitte signiert und datiert *G. E. Opiz inv. & pinx. 1804.*

59×70.2 cm (Lichtmass)

CHF 8'000–12'000



Die hier präsentierten Darstellungen von Völlerei und Trunksucht sind zwar gemässigter als andere Varianten desselben Themas, doch auch nicht frei von moralisierendem Impetus. Der Völlner, ein fatter, offenbar wohlhabender Mann (erkennbar am Stammbaum in der rechten oberen Ecke), lässt sich von einem uns keck anblickenden Diener erlesene Speisen an den bereits überladenen Tisch bringen. Während er mit der linken Hand nach den Pasteten greift, fühlt ihm ein besorgt blickender Arzt am rechten Arm den Puls. Der Völlner lässt sich alles selbstzufrieden gefallen. Vom Zähne fletschenden Hündchen bis hin zum Genrebild im Hintergrund scheint sich alles ums Fressen zu drehen. Der überheblichen Trägheit des Reichen stellt Opitz die Ablehnung des Arztes gegenüber.

Eine etwas andere Szenerie bietet uns der Säufner. Während er seinen Rausch am Boden liegend ausschläft, rennt die Wirtsfrau herbei, um den immer noch sprudelnden Hahn des Weinfasses zuzudrehen. Hier finden wir eine Gegenüberstellung der lächerlichen Dumpfheit des Trunksüchtigen mit der Schadenfreude des Wirtes, der sich hohnlachend den Bauch hält.

Die Völlerei steht hier weniger für den Götzendienst, der den Bauch zum Gott erhebt. Die Furcht vor ihren höllischen Konsequenzen im Jenseits ist der Angst vor dem Tod an sich gewichen. Übermässiges Essen wird als ernstzunehmendes Gesundheitsrisiko wahrgenommen, die Ärzte mahnen zur Mässigung. Die Pose des Säufers unterstreicht zudem die Geschmacklosigkeit des Lasters. Der über die Hilflosigkeit des Säufers spottende Wirt steht stellvertretend für die gesellschaftliche Verurteilung der Trunksucht. Völlner und Säufner fallen durch ihre Masslosigkeit der Trägheit und der Faulheit, einer weiteren Todsünde, anheim.



338

Robert Zünd (1826–1909)

*Das Ernten*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *R. Zünd*

41 × 64 cm

CHF 150'000–200'000

PROVENIENZ: Schweizerische Kunstausstellung, Luzern, Juni 1856

Das Bild wurde zusammen mit *Das Säen* 1856 durch Johann Eduard Dössekel (1810–1890) für je CHF 250 erworben.  
Privatbesitz, Aargau

AUSSTELLUNG: Kunsthaus Kaltenherberg, Roggwil, 2011







339

Robert Zünd (1826–1909)

*Das Säen*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *R. Zünd*

41 × 64 cm

CHF 150'000–200'000

PROVENIENZ: Schweizerische Kunstaussstellung, Luzern, Juni 1856

Das Bild wurde zusammen mit *Das Ernten* 1856 durch Johann Eduard Dössekel (1810–1890) für je CHF 250 erworben.

Privatbesitz, Aargau

AUSSTELLUNG: Kunsthaus Kaltenherberg, Roggwil, 2011

In seinen grossartigen Landschaftsbildern gibt Zünd die Natur seiner Umgebung in beeindruckenden und weitläufigen Panoramen wieder. Dem exakten Naturstudium vor Ort, das er anhand von Skizzen festhält, verleiht er im Atelier eine ideale Überhöhung, wie es der Tradition der Landschaftsmalerei entspricht. Dies macht sich bei Zünd nur schon durch das konsequente Ausblenden der beginnenden Industrialisierung bemerkbar. Vergeblich sucht man nach Hinweisen auf Fabrikgebäude oder -arbeiter. Zünd zeigt uns die Bauern mit ihren Ochsenengespannen, die unermüdlich ihren jahreszeitlich bedingten Arbeiten nachgehen. Mühsal und Anstrengungen des bäuerlichen Lebens sind dabei genau so wenig Thema wie die oft damit verbundene Armut. Der Junge und das Mädchen, die in *Das Ernten* gemächlich die goldenen Kornfelder durchwandern, tragen schöne und saubere Kleidung. Es ist also unwahrscheinlich, dass sie sich an der im Hintergrund vor sich gehenden Körnernte beteiligt hätten. Auch den Sämann können die Anstrengungen der Feldarbeit nicht beugen. Aufrecht schreitet er über das Feld und übergibt der Natur das wertvolle Saatgut.

Den beiden Kindern im Ernte-Bild sowie dem im Hintergrund arbeitenden Bauern wird im Verhältnis zur landschaftlichen Umgebung eine relativ geringe Bedeutung beigemessen. Unser Blick fällt zwar als erstes auf die Kinder, er wandert jedoch rasch weiter zu den Ähren des Kornfelds und den hochgewachsenen Bäumen im Bildmittelgrund. Das eigentliche Thema des Bildes, die Ernte, ist weit in den Hintergrund gerückt und erst bei genauerem Hinsehen erkennbar. In Zünds Werk dient die Figurenstaffage im Allgemeinen dazu, den Blick des Betrachters auf das Bild einzustimmen: Sie gibt Anhaltspunkte zu den Grössenverhältnissen im Bild sowie zur Perspektive, und dient der „Begehrbarkeit der Landschaft“<sup>[1]</sup>. Die narrative Funktion der Figuren wird in *Das Ernten* auf ein Minimum reduziert. Auch die Präsenz des Sämanns wird durch die bewusst eingesetzte Lichtführung beeinträchtigt: Der im Gegenlicht Stehende macht sich zuerst nur durch seine Umrisse bemerkbar, erst ein näheres Betrachten erlaubt eine genaue Deutung seines Gestus. Ihm kommt jedoch hinsichtlich seiner Relevanz im kunsthistorischen Kontext eine grössere Bedeutung zu, wurde er doch besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer emblematischen Figur in der Kunst. Darstellungen des Themas wurden inhaltlich und ästhetisch sehr unterschiedlich umgesetzt. *Le semeur* (1850) von Jean-François Millet (1814–1875) und *Sämann bei untergehender Sonne* (1888) von Vincent van Gogh (1853–1890) beispielsweise wurden zu Ikonen der modernen Malerei. Obwohl sich Zünd erst nach 1867 vermehrt biblischen Bildinhalten, welche sich in die gewohnten Luzerner Landschaften einfügen, widmet, zeigt unser Bild erste Anzeichen davon. Auch später entstehen Gemälde, in denen Zünd zwar den bäuerlichen Alltag darstellt, dieser jedoch von biblischem Symbolgehalt durchdrungen ist<sup>[2]</sup> und im Falle des Sämanns auf die Gleichnisse Jesu hinweist. Diese Tradition finden wir von den altdeutschen Meistern des 16. Jahrhunderts bis hin zu den Romantikern immer wieder. Die Figur des Sämanns ordnet sich bei Zünd einer an Bedeutung gewinnenden Natur unter. Dasselbe können wir bei Claude Lorrain (1600–1682) und Nicolas Poussin (1594–1665) beobachten. In *Le semeur* von Millet liegt die Sache indes ganz anders: Hier ist der Bauer der Schwerpunkt des Bildes, ihm wird eine sozial-politische Bedeutung zugeordnet. Millet stellt ihn in dunklen Tönen, trostlos und von der Mühsal gezeichnet, als Symbol der Unterdrückten, dar.

Da die beiden Bilder 1856 oder früher entstanden sein müssen, zeigen sie eine unübersehbare Reife des jungen Zünd. In der Komposition wie auch in der Darstellung des Themas kündigt *Die Ernte* das berühmte Gemälde selben Namens, welches sich im Kunstmuseum Basel befindet und 1859 entstand, an.

In der Blüte seines Lebens erwarb Eduard Dössekel, Grossrat, Fürsprecher, Oberrichter des Kantons Aargau, Literat und Dichter, einige Bilder namhafter Maler, so auch die beiden Werke von Robert Zünd. Diese Gemälde hingen zweifelsfrei belegt während 155 Jahren in seinem stilvollen Landhaus. Die heutigen Eigentümer des Anwesens liehen die beiden bedeutenden Werke vor einem Jahr an das Kunsthaus Kaltenherberg in Roggwil aus. Dort wurden die thematisch abgestimmten Gemälde erstmals in musealem Rahmen der Öffentlichkeit gezeigt.

Dass Eduard Dössekel 1864 nach seinem Umzug nach Aarau sein stattliches Haus samt Einrichtung an den berühmten Dichter Joseph Victor von Scheffel (1826–1886) vermietete, ist ebenfalls lückenlos dokumentiert. Im Hause Dössekel, in einer reizvollen Umgebung und zweifelsfrei in den Räumen, in denen die nun zum Verkauf stehenden Werke Robert Zünds hingen, erarbeitete der Dichterfürst einen Teil seines Ruhmes.

[1] Cornelia Dietschi in Susanne Neubauer (Hg.): *Robert Zünd*. Wabern-Bern 2004 S. 47

[2] Ebd. S. 48. Beispielsweise Sämann oder Landschaft mit pflügendem Bauer.







1839 lässt sich Justin Ritz, der Vater des Künstlers, mit seiner Familie in Sitten nieder. Der junge Raphael verbringt dort seine Kindheit und Jugendzeit. Er kennt die Örtlichkeiten somit sehr genau. Zu dieser Zeit war die Kapelle des Château de Tourbillon verfallen und die Kinder suchten dort oft Zuflucht. Dies ist das Thema, welches der Künstler für seine Komposition ausgewählt hat. Weit entfernt von einem idealisierten Blick auf die Kindheit, ruft er uns in Erinnerung, dass in der nicht allzu fernen Vergangenheit das Los der Kinder manchmal nicht einfach war. Mussten sie doch oft schon in jungen Jahren arbeiten, um zum Familienunterhalt beizutragen. Die junge Hirtin hat ihren Kopf auf die Hände gestützt und wirkt resigniert. Sicher würde sie lieber einer anderen Tätigkeit nachgehen. Es existiert noch eine andere Version dieses Gemäldes<sup>[1]</sup>. Unser Bild unterscheidet sich davon primär durch das Fehlen der sich durch die rechte Öffnung davonestehlenden Ziege.

[1] *Raphael Ritz: 1829–1894*, Ausstellungskatalog, 14. August–26. September, Visp 1999, Nr. 106, S. 135.

En 1839 Lorenz Justin Ritz, le père de l'artiste, s'installe à Sion avec toute sa famille. Le jeune Raphael y passe son enfance et son adolescence. Il connaît parfaitement les lieux. A l'époque la chapelle du château de Tourbillon est en ruine et les enfants s'y rendent souvent pour s'y réfugier. C'est le sujet qu'a choisi de traiter l'artiste dans cette composition. Loin de jeter un regard idyllique sur le monde de l'enfance, il nous rappelle que, dans un passé pas si éloigné, la situation des enfants était parfois difficile. Ils devaient souvent travailler très jeunes et aidaient les adultes à subvenir aux besoins de la famille. La jeune bergère, la tête appuyée sur sa main, semble quelque peu résignée et préférerait sans doute vaquer à d'autres occupations. Il existe une autre version de notre tableau<sup>[1]</sup> qui diffère principalement par le motif ici absent de la chèvre qui s'échappe par l'ouverture à droite.

[1] *Raphael Ritz: 1829–1894*, catalogue d'exposition, 14 août–26 septembre, Visp 1999, no 106, p. 135.



<

340

Raphael Ritz (1829–1894)  
*Hirtenkinder in der Kapelle von Schloss Tourbillon bei Sitten*, 1872  
Öl auf Leinwand  
unten links signiert *R. Ritz* und schwer lesbar  
datiert 1872  
48.5 × 38.5 cm

CHF 20'000–30'000

VERGLEICHLITERATUR: Walter Ruppen: *Raphael Ritz. Das Künstlerische Werk*, in: *Vallesia*, XXVII, 1972, Nr. 211, S. 116.

341

Achille Dovere (1838–1895)  
*Paysage d'Amérique du Sud*  
Öl auf Leinwand  
unten rechts signiert *A Dovere*  
75 × 100 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf





342

Raphael Ritz (1829–1894)

*Am Festvorabend* oder *Die zwei Lebensalter*, ca. 1873

Öl auf Leinwand

unten links signiert *Ritz* (schwer lesbar)

29.5×40 cm

CHF 12'000–15'000

Das hier präsentierte Werk ist ein erster Entwurf für das Bild, das sich heute im kantonalen Kunstmuseum Sitten befindet: *Am Festvorabend*, auch *Die zwei Lebensalter* genannt. Für das Verständnis dieses Meisterwerkes von Ritz ist das Wiederauftauchen des vorliegenden Gemäldes von grosser Bedeutung. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Bildern besteht darin, dass sich die Figuren hier von links nach rechts durch das Bild bewegen, wohingegen der Zug in der Version des Sittener Kunstmuseums in entgegengesetzter Richtung verläuft. Die Anzahl Figuren in den beiden Bildern ist identisch, nicht jedoch deren Anordnung. Ritz machte noch andere Änderungen in der Komposition, die wesentlichen Ideen sind allerdings schon in unserem Bild gegenwärtig: Es handelt sich um eine Genremalerei, untermalt von einer allegorischen Bedeutung. Die Kinder bringen Tannenbäumchen und Blumen für die Vorbereitung des Fronleichnamsfestes. Die Freude der Jungen und Mädchen scheint jedoch gedämpft, es herrscht eine fast melancholische Atmosphäre, welche die Vergänglichkeit des Lebens in Erinnerung ruft. Die alte Frau am rechten Bildrand scheint den Kindern mit einer gewissen Nostalgie nachzuschauen.

L'œuvre que nous présentons est une première pensée pour le tableau aujourd'hui conservé au Musée cantonal des Beaux-arts de Sion : *La veille de la fête* ou *Les deux âges*. La réapparition de ce tableau est capitale pour la compréhension de la genèse d'un des chefs-d'œuvre de l'artiste. La différence essentielle tient au fait qu'ici les personnages viennent de la gauche vers la droite alors qu'ils se dirigent en sens inverse dans le tableau définitif. En outre si le nombre de personnages est identique, leur disposition est différente. Ritz effectuera encore d'autres changements dans la composition mais l'idée essentielle est déjà présente : réaliser une scène de genre doublée d'une portée allégorique. Des petits enfants rapportent des sapins et des fleurs pour la préparation de la Fête-Dieu. Pourtant la joie des enfants est contenue, il règne dans ce tableau une atmosphère presque mélancolique qui renforce la réflexion sur le caractère éphémère de la vie. La vieille femme assise sur le côté semble regarder passer les enfants avec nostalgie.



343

Albert Anker (1831–1910)

*Mädchen mit Schiefertafel*

Aquarell auf Papier

22.2×14.2 cm

CHF 30'000–40'000

rückseitig Echtheitsbestätigung von  
Elisabeth Oser, Basel

Das vorliegende Aquarell weist grosse Ähnlichkeit zu dem 1879 entstandenen Ölgemälde *Schulmädchen bei den Hausaufgaben* auf<sup>[1]</sup>. Vor einem dunklen Hintergrund ist das Mädchen im Profil abgebildet, den Kopf leicht zur Schiefertafel geneigt, ist sie gänzlich auf das Schreiben konzentriert. In beiden Darstellungen befindet sich der Betrachter auf Augenhöhe der Kleinen und steht somit in einer gewissen Nähe zu ihr. Während die Schülerin im Ölgemälde in Dreiviertelansicht abgebildet ist, präsentiert Albert Anker das Mädchen im vorliegenden Werk aus grösserer Entfernung, wodurch ihre Beine und Füsse sichtbar werden und dem Betrachter einen Blick auf die Schiefertafel erlaubt wird.

Anker thematisierte seit 1858 in diversen Darstellungen das Lesen und Schreiben der Bauernkinder und nimmt dabei Bezug auf die sich zur damaligen Zeit verändernden Bildungsumstände und den Volksschulgedanken, der seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der ganzen Schweiz Einzug hielt und allen Kindern eine Schulbildung ermöglichen sollte. Diese sollte nicht länger der bürgerlichen Elite vorbehalten bleiben, sondern auch der Landbevölkerung zugänglich gemacht werden<sup>[2]</sup>. Ankers Werke mit der Thematik der Bauernkinder bei den Hausaufgaben stellen somit ein wichtiges Zeitdokument der damaligen Bildungsreform dar und bringen insbesondere deren Befürwortung seitens des Künstlers durch die liebevolle Ausführung dieses Themas zum Ausdruck.

[1] Beurret&Bailly Auktionskatalog 2011, S. 37.

[2] Isabelle Messerli: *Kinderwelten unter Stroh- und Ziegeldächern. Albert Anker – Maler der Kindheit im jungen Bundesstaat*, in: *Albert Anker. Schöne Welt*. Katalog zur Ausstellung Kunstmuseum Bern 7. Mai–5. September 2010, Bern 2010, S. 119–133.





344

Frank Buchser (1828–1890)

*Liegendes Fischer-mädchen*

Öl auf Karton

unten links monogrammiert *F.B.*

20.6×30.8 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Auktion Bollag, Zürich, 1925, Nr. 26  
Dr. Rudolf Schmidt, Solothurn  
Privatsammlung, Zürich

AUSSTELLUNG: Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, *Ägypten, Orient und die Schweizer Moderne. Die Sammlung Rudolf Schmidt (1900–1970)*, 25. März–31. Juli 2011

LITERATUR: André Wiese: *Ägypten, Orient und die Schweizer Moderne. Die Sammlung Rudolf Schmidt (1900–1970)*, Ausstellungskatalog, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 25. März–31. Juli 2011, Basel 2011, Abb. S. 106.

Die Darstellungen englischer Fischer-mädchen prägen einen ganzen Themenbereich in Buchsers Werk. Er stellt die stets jungen und üppigen Frauen bei der Arbeit am Strand dar oder zeigte sie – wie auch hier – zurückgezogen in ihren Unterkünften. Dieses Gemälde soll der Künstler während einem seiner zahlreichen Aufenthalte im mondänen Seebad Scarborough gemalt haben. Es besticht besonders durch die ungewohnte Perspektive und die dramatische Lichtführung. Diese formgebenden Elemente zeugen von Buchsers Verwurzelung in der Tradition der venezianischen und flämischen Malerei der Spätrenaissance und des Barocks. Fast scheint es, als wolle Buchser hier für einmal nicht die Schönheit des Modells hervorheben, sondern durch die starke Verkürzung des menschlichen Körpers seine malerische Virtuosität unter Beweis stellen. Jedoch hat die Pose des Mädchens etwas Alltägliches, eine intime Momentaufnahme der Ruhe und Erholung von den Strapazen eines harten Lebens. Mit Hilfe der Hell-Dunkel-Malerei leitet Buchser unseren Blick gekonnt auf die weisse Haut des Mädchens, die uns aus dem Dunkel der Kammer entgegenschimmert. Farbakzente wie das rote Band durchbrechen die begrenzte Farbpalette. Die Darstellungen der Fischer-mädchen waren, weil sie Kraft, Bescheidenheit und Natürlichkeit ausstrahlten, unter Buchsers Zeitgenossen sehr beliebt.

>

345

Frank Buchser (1828–1890)

*Zirkuszelt in Woodstock, 1867*

Öl auf Karton

unten rechts monogrammiert *F.B.*

24.5×34.5 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Dr. Rudolf Schmidt, Solothurn  
Privatsammlung, Zürich



AUSSTELLUNGEN: Kunstmuseum Winterthur, *Europäische Meister 1790–1910*, 12. Juni–24. Juli 1955, Nr. 24  
Kunstmuseum Solothurn, *Frank Buchser, 1828–1890*, 9. Juni–16. September 1990, Nr. 11.5  
Georgia Museum of Art, Athens, *Frank Buchser, a Swiss artist in America, 1866–1871*, 13. Juli–1. September 1996, Nr. 22  
Basel, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, *Ägypten, Orient und die Schweizer Moderne. Die Sammlung Rudolf Schmidt (1900–1970)*, 25. März–31. Juli 2011

LITERATUR: Henry Lüdeke: *Frank Buchsers amerikanische Sendung 1866–1871, Die Chronik seiner Reisen*. Basel 1941, S. 52–53, Abb. S. 38.

Gottfried Wäldli: *Frank Buchser 1828–1890, Leben und Werk*. Zürich/Leipzig 1941.

Kunstmuseum Solothurn: *Frank Buchser 1828–1890*. Ausstellungskatalog, 9. Juni–16. September 1990. Einsiedeln 1990, S. 179, mit Abb.

William U. Eiland und Laura Mullins: *Buchser – a Swiss artist in America, 1866–1871*, Ausstellungskatalog, 13. Juli–1. September 1996, Athens 1996, S. 65.

André Wiese: *Ägypten, Orient und die Schweizer Moderne. Die Sammlung Rudolf Schmidt (1900–1970)*, Ausstellungskatalog, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, 25. März–31. Juli 2011, Basel 2011, Abb. S. 107.

Ursprünglich reiste Buchser 1866 aufgrund einer ihm in Aussicht gestellten Auftragsarbeit für das Parlamentsgebäude in Bern nach Amerika. Obwohl daraus nichts wurde, verbrachte Buchser die nächsten fünf Jahre in diesem vom Sezessionskrieg gezeichneten Land. Nach seiner anfänglichen Begeisterung für den Norden wurde er der Städte New York und Washington – seiner Meinung nach voller Bürokraten und Lobbyisten – jedoch bald überdrüssig. Wie bei seinen früheren Reisen zog es ihn in den Süden, auf der Suche nach der unverdorbenen, naturhaften schwarzen Bevölkerung. So machte er sich im Sommer 1867 auf Richtung Virginia, wo er sich in Woodstock im nördlichen Shenandoah Valley für ein paar Wochen niederliess. Der Süden war zu dieser Zeit jedoch eine unsichere Region, besonders für jemanden wie Buchser, der, zwar abenteuerlustig, aber nur mit Empfehlungsschreiben von Beamten aus dem Norden ausgerüstet war. Sein Ziel war es, die schwarze Bevölkerung von Virginia abzubilden. Das Vorhaben konnte indes nicht verwirklicht werden, da die einheimische Presse den Künstler verunglimpfte und Misstrauen unter den Einwohnern schürte. Er stand im Verdacht, mit Bildern von zerlumpten Schwarzen im ohnehin verhassten Norden Stimmung gegen Virginia machen zu wollen. Daher kamen nur zwei kleinformatige Ölgemälde zustande, eines davon ist *Zirkuszelt in Woodstock*<sup>[1]</sup>. Betrachten wir das Bild, so blicken wir von einem erhöhten Standort auf die letzten Häuser und grasbewachsenen Gärten der Ortschaft hinunter. Die meisten sind mit Schindeln versehene Holzhäuser, von Buchser nur sehr fragmentiert dargestellt. Dies war vielleicht seine Aussicht aus dem Zimmer seiner Herberge<sup>[2]</sup>. Bildmittelpunkt ist das weisse Zelt draussen auf der Wiese, an dessen Dach heftig der Wind zu rütteln scheint. Auch der von grauen und weissen Wolken durchzogene Himmel zeugt von unruhigem Wetter. In der Ferne hebt sich ein tiefblauer Gebirgszug deutlich vom hellen Vordergrund ab. Dass das Zelt sich nicht genau in der Mitte des Bildes befindet, sondern leicht oberhalb, verleiht der Darstellung eine gewisse Dynamik. Menschen strömen einer Öffnung in der Zeltwand entgegen, einige haben sich schon davor versammelt. Wahrscheinlich beginnt drinnen bald die Vorstellung.

[1] Beim anderen Bild handelt es sich um *Strasse in Woodstock*, 1867, Öl auf Leinwand, 24×33 cm, Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur.

[2] Elisabeth Oltramare-Schreiber: *Frank Buchser 1828–1890*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Solothurn, 9. Juni–16. September 1990, S. 179.





346

Ernest Biéler (1863–1948)

*Le vieux cordonnier*, um 1906

Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen

unten rechts signiert *E·BIELER.*, rückseitig bezeichnet *Le vieux cordonnier. Joseph Marie Jacquier de Granois*

33×24.5 cm

in Originalrahmen

CHF 80'000–120'000

AUSSTELLUNGEN: Zürcher Künstlergesellschaft, Künstlerhaus Zürich, X. Serie 1907, 14. November–8. Dezember 1907, Nr. 70  
Musée Arlaud Lausanne, *Exposition Biéler et Dunand*, 12. September–17. Oktober 1909, Nr. 58

Frau Ethel Mathier wird das Bild in das Werkverzeichnis von Ernest Biéler aufnehmen. Wir danken ihr für den Textbeitrag.

Ernest Biéler hielt sich ab 1884 regelmässig in Savièse auf. Ab 1906 stellt er die Leute der Region in kleinformatigen Kopfbildnissen in seinem ihm eigenen graphischen Stil dar. Von Marguerite Burnat-Provins, welche den alten Schuhmacher ebenfalls portraitiert hat, wissen wir, dass Joseph Marie Jacquier (1831–1910) aus Granois (Savièse) sein ganzes Hab und Gut verloren hatte. Jahrelang hatte er auf dem Maiensäss Enzianschnaps gebrannt und sich als Vater von neun Kindern ein grosses Haus erbauen lassen, was seinen finanziellen Ruin bedeutete.<sup>[1]</sup>

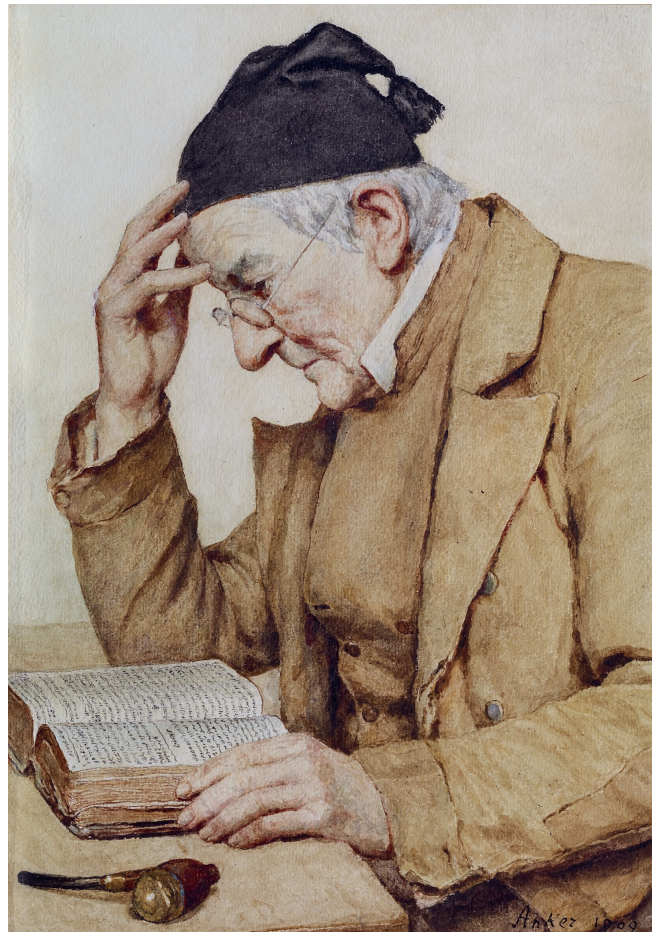
Biélers Portrait kann um 1906 datiert werden und gehört damit zu den ersten Charakterköpfen des Künstlers.

[1] Marguerite Burnat-Provins: *Le chant du verdier*. Vevey 1906, S. 62–65.

Depuis 1884, Ernest Biéler séjourne régulièrement à Savièse. Ce n'est cependant qu'à partir de 1906 qu'il peint de petits portraits des gens de la région dans son style graphique caractéristique. Nous apprenons de Marguerite Burnat-Provins que le vieux cordonnier, Joseph Marie Jacquier (1831–1910), de Granois, dont elle fit également le portrait, perdit l'intégralité de ses biens. Pendant des années il avait distillé de l'eau de vie de gentiane aux mayens et s'était fait construire une grande maison pour héberger ses neuf enfants ce qui entraîna sa ruine.<sup>[1]</sup>

Ce portrait fut exécuté vers 1906 et appartient donc aux premières têtes de caractère de l'artiste.

[1] Marguerite Burnat-Provins: *Le chant du verdier*. Vevey 1906, p. 62–65.



347

Albert Anker (1831–1910)

*Lesender Mann*, 1909

Aquarell auf Papier

unten rechts signiert und datiert *Anker 1909*, rückseitig bezeichnet *Souvenir de mon mari pour nos*

*25 ans de mariage, 14 avril 1910*

34.5×24.5 cm (Lichtmass)

CHF 100'000–150'000

Nach seinem Schlaganfall 1901 beschwerte sich Albert Anker bei Freunden über die allzu vielen und immer gleichen Bestellungen, er freute sich jedoch weiterhin über die gute Qualität, die er auch bei Wiederholungen unter Beweis stellen konnte. Nur selten trifft diese Aussage auf ein Werk so zu wie auf die vorliegende Version von *Lesender Mann*. Anker wählte für diese Darstellung die Nahperspektive und verzichtete auf überflüssige Bildelemente, wodurch die Aufmerksamkeit gänzlich auf den still in die Lektüre versunkenen Mann gelenkt wird.

In der Reduktion auf das Wesentliche und deren detaillierte Wiedergabe liegt die Besonderheit dieses Werkes. Durch den schlichten, in hellen Farben gehaltenen Hintergrund, die leere hellbraune Tischoberfläche und die bräunliche Kleidung des Modells erscheint einerseits das gesamte Bild in harmonisch abgestimmten Tönen, vermittelt Ruhe und Entspannung, betont das Undramatische, Alltägliche und Wahre, und bringt andererseits die Stofflichkeit der Bildelemente umso präziser zum Ausdruck. Anker muss die Herausforderung darin gesehen haben, trotz des fehlenden Farbkontrastes die Eigenständigkeit jedes Elementes hervorzuheben, indem er dessen Beschaffenheit erfasst. Meisterhaft gibt Anker die Struktur der Oberflächen von Kleidung, Holz und Haut wieder. Selbst die einzelnen Fasern des Stoffes sind sichtbar, die satte Naht der Flickstelle am Arm und die Knitterfalten in der Kleidung. Auch die Haut des älteren Mannes gibt er naturgetreu wieder, deutet Details, wie die Rötungen im Gesicht und die Altersflecken auf dem Handrücken, an.

Die wenigen Utensilien, Buch und Pfeife, sind ebenfalls in bemerkenswerter Naturtreue wiedergegeben. Das aufgeschlagene Buch ist so realistisch erfasst, dass der Betrachter versucht ist, das Gedruckte entziffern zu wollen. Im Gegensatz zu anderen Versionen dieses Motives vom lesenden alten Mann zeichnet sich diese durch die perfekte Wiedergabe der Stofflichkeit aus.





348

Albert Anker (1831–1910)  
*Sitzende junge Frau nach rechts*

Aquarell auf Papier  
rückseitig Nachlasstempel  
32×22.3 cm (Lichtmass)

CHF 60'000–80'000

PROVENIENZ: Cécile Du Bois-Anker  
Dr. med. Albert Du Bois, Genf  
Willy E. Klopfer, Zürich  
Privatbesitz, Schweiz

AUSSTELLUNG: Ins, *Albert Anker – Leben und Werk*,  
23. März–21. April 1985, Nr. 50

Raphy Dallèves wurde 1878 in Sitten geboren. 1899 ging er nach Paris, wo er die *Académie Julian* besuchte und an der *Académie des Beaux-Arts* studierte. 1906 kehrte er ins Valais zurück, wo er mit einer präzisen Zeichnung vorwiegend das Leben im Val d'Hérens schilderte. Raphy Dallèves gehört mit Ernest Biéler zu den Hauptvertretern der Walliser Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sowohl betreffend Technik als auch in der Wahl ihrer Themen finden sich Ähnlichkeiten zwischen den beiden Künstlern.

1908 malte Dallèves ein grosses mit *Printemps* (Constellium, Chippis) betiteltes Gemälde. Es scheint, dass er dieses zwei Jahre später zu einem Triptychon erweiterte. 1910 stellte er nämlich am *Salon der Société des Beaux-Arts* in Paris *Le Printemps aux Mayens de Sion* aus: „Un large triptyque, destiné sans doute à garnir un dessus de porte, fait revivre, dans un pâturage, des paysannes habillées d'un costume régional, uniformément bleu, noir, blanc. Elles cueillent des fleurs. Au loin, se dresse une arête rocheuse dont l'horizontale paisible accompagne le rythme des premiers plans.“ (*Gazette de Lausanne*, 1. Mai 1910) Es ist anzunehmen, dass unser Bild mit den zwei nach links gerichteten Mädchen der rechte Teil dieses Triptychons war. Der linke, ebenfalls erhaltene Bildteil, zeigt zwei Mädchen, welche sich nach rechts wenden. Die beiden Werke können als selbstständige Gemälde angesehen werden, denn Dallèves signierte und datierte nicht nur jedes einzeln, sondern bot 1911 *Printemps* als eigenständiges Bild an der Grossen Berliner Kunstausstellung zum Verkauf an.

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Auskünfte.

Raphy Dallèves naît en 1878 à Sion. En 1899 il part pour Paris où il fréquente les cours de l'Académie Julian et étudie à l'Académie des Beaux-Arts. En 1906, il regagne le Valais où, d'un dessin très précis, il peint la vie du Val d'Hérens. L'artiste compte, avec Ernest Biéler dont il est proche tant au niveau de la technique que de la thématique, parmi les principaux représentants de la peinture valaisanne de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle.

En 1908, Dallèves peignit un grand tableau intitulé *Printemps* (Constellium, Chippis). Il semble que, deux ans plus tard, il l'ait complété pour en faire un triptyque. En effet en 1910, il exposa à Paris, au Salon de la Société des Beaux-Arts, *Le Printemps aux Mayens de Sion* que la *Gazette de Lausanne* décrit ainsi : « Un large triptyque, destiné sans doute à garnir un dessus de porte, fait revivre, dans un pâturage, des paysannes habillées d'un costume régional, uniformément bleu, noir, blanc. Elles cueillent des fleurs. Au loin, se dresse une arête rocheuse dont l'horizontale paisible accompagne le rythme des premiers plans. » (*Gazette de Lausanne*, 1<sup>er</sup> mai 1910). Nous pouvons supposer que notre tableau, avec les deux jeunes filles orientées vers la gauche, formait la partie droite de ce triptyque. La partie gauche, également conservée, montre deux jeunes filles regardant vers la droite. On peut toutefois considérer les tableaux composant ce triptyque comme des œuvres indépendantes puisque Dallèves les a tous signés et datés et qu'en 1911, il exposa isolément la partie centrale, *Printemps*, à la Grande exposition d'Art de Berlin.

Nous remercions Madame Ethel Mathier pour ces informations.



349

Raphy Dallèves (1878–1940)  
*Jeunes filles cueillant des fleurs*

Aquarell auf Papier  
unten rechts signiert und datiert  
**RAPHY DALLEVES 1910**  
110×71 cm (Lichtmass)

CHF 50'000–70'000



## OSCAR BERNHARD (1861–1939)

Gleich vier unserer prächtigen Hochgebirgslandschaften Giovanni Giacomettis stammen aus der bedeutenden Privatsammlung Bernhard.

Dr. med. Oscar Bernhard (1861–1939) war eine herausragende Persönlichkeit in der Medizin und im Kulturleben des Engadins. Er war Mitbegründer des 1895 eröffneten Kreisspitals Samedan, renommierter Kunstsammler und begeisterter Berggänger. In seiner St. Moritzer Villa beherbergte der Arzt eine beachtliche Gemäldesammlung, in der sich vorwiegend Meisterwerke von Künstlern aus der Region befanden, darunter eine grosse Anzahl von Werken Giovanni Segantinis. Seit dem Umzug Segantinis nach Maloja verband die beiden eine enge Freundschaft und Bernhard wurde zum Arzt und Mäzen des Künstlers. Zu dessen Ehren gründete Bernhard nach dem Tod des Malers 1899 das Segantini Museum in St. Moritz. Aufgrund seiner Ambitionen als Kunstsammler und den persönlichen Kontakten, die er zu den Künstlern unterhielt, ist anzunehmen, dass Bernhard auch die vorliegenden Werke von Giacometti persönlich erhalten hat.

Sein verdienstvolles Wirken in der Medizin, aber auch als Kunstförderer brachten Dr. med. Oscar Bernhard verschiedene Ehrungen und Auszeichnungen ein, darunter das Ehrendoktorat der Universitäten Frankfurt a. M. und Bern und das Ehrenbürgerrecht der Gemeinde St. Moritz.



350

Giovanni Giacometti (1868–1933)

*Schneebedeckter Piz Badile im Bergell*

Aquarell auf Papier

unten links monogrammiert GG

24×30 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Oscar Bernhard, St. Moritz  
durch Erbschaft an heutigen Besitzer

Die Landschaftsmalerei in Aquarell stellte für Giovanni Giacometti ein eigenständiges Arbeitsgebiet dar<sup>[1]</sup>. Unter freiem Himmel hielt der Künstler vor Ort meist die Landschaft seiner Heimat Maloja in Aquarell auf Papier fest. Bei den sich in der Höhe schnell verändernden Wetter- und Lichtverhältnissen schien Aquarell dem Maler die passende Technik für die Darstellung des Hochgebirges zu sein. Naturstimmungen, aufziehende Wolken, stets ändernde Lichteinwirkungen und selbst ephemere Phänomene wie Regenbögen liessen sich in dieser Technik schnell zu Papier bringen<sup>[2]</sup>. Exemplarisch fängt Giacometti im vorliegenden Aquarell die hinter dem Berg aufsteigende, sich auftürmende Wolke ein. Der sich verdunkelnde Himmel deutet dabei das aufziehende Gewitter an. In ausserordentlicher Präzision gibt Giacometti die unruhige Wetterlage in dieser Technik wieder: Während die nur einmal aufgetragene Farbe die Durchsichtigkeit des Himmels widerspiegelt, erfasst die belebte Struktur der sich überschneidenden Farbschichten die dynamische Himmelsbewegung. Mächtigkeit steht ganz im Vordergrund dieses Gemäldes. Sowohl die kraftvollen Wetterverhältnisse wie auch das massive Hochgebirge veranschaulichen die Naturgewalt. Monumental ruht der Berg in der Mitte des Bildes. Von zwei Hügeln flankiert und mit Schnee bedeckt wird seine Präsenz zusätzlich hervorgehoben. Die dichte Gewitterwolke, die eindrucksvoll über dem Berg in den Himmel emporragt, verstärkt die Dynamik dieser Naturgewalt und verleiht der Gesamtkomposition ihre imposante Erscheinung.

[1] *Giovanni Giacometti (1868–1933): Arbeiten auf Papier*, Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Solothurn, 4. November 2006–28. Januar 2007, S. 15.

[2] Ebd. S. 16.



351

Giovanni Giacometti (1868–1933)

*Winterlandschaft bei Maloja mit Blick ins Fornotal*, um 1925

Öl auf Leinwand

unten links signiert GG, rückseitig bezeichnet *Giov<sup>ni</sup> Giacometti Maloja*

38×46 cm

CHF 400'000–600'000

PROVENIENZ: Sammlung Oscar Bernhard, St. Moritz  
durch Erbschaft an heutigen Besitzer

LITERATUR: Dieter Schwarz, Paul Müller und Viola Radlach: *Giovanni Giacometti 1868–1933. Werkkatalog der Gemälde*. Bd. II (*Œvrekatalog Schweizer Künstler*), Zürich 1996/1997, Nr. 1925.11, S. 498.

Der Bergeller Giovanni Giacometti gilt als einer der bedeutendsten Maler von Winterlandschaften. Da das Licht des Oberengadins in Giacomettis Werk eine wichtige Rolle spielt, ist es besonders in seinen Winterbildern ein zentrales, ja gar bildkonstruierendes Element. Das intensive, von den schneebedeckten Bergen reflektierte Licht hat er auf mannigfaltige Art in seinen Bildern wiederzugeben versucht. Im hier präsentierten Bild tritt das Sonnenlicht mit breiten, parallel gegen oben hin zulaufenden Farbstreifen in kräftigem Pastellgrün in Erscheinung. Fast scheint es, als würde ein spirituelles Licht die Landschaft erstrahlen lassen. Auch hier macht sich die von Giacometti oft erzeugte Dualität von frostig-kalten Schattentälern und dem wärmenden Sonnenlicht bemerkbar. Findet man zuweilen in seinen Bildern das harte, blendende Winterlicht vor, reduzieren hier die zarten Rosatöne im Bildvorder- und -mittelgrund dessen Schärfe. Jedoch besticht das Bild nicht minder durch seine farbenprächtige Leuchtkraft, die Giacometti mit der Verwendung reiner Blau- und Grüntöne, vermischt mit Weiss, erzeugt. Es ist nicht mehr die Farbe des Gegenstandes selbst, die er hier wiedergibt, sondern seine Erscheinungsfarbe<sup>[1]</sup>. Seit Monets Strohballen wissen wir, dass Schnee nicht einfach weiss ist, sondern blau, grün, gelb oder rosarot erscheinen kann. In groben, breiten Pinselstrichen hat Giacometti hier die satten Farben dick auf die Leinwand aufgetragen – auf reines Weiss wird dabei gänzlich verzichtet. Der Pinselduktus lässt Spontaneität im Farbauftrag vermuten und vermittelt ein Gefühl der Vergänglichkeit des schnell zu Ende gehenden Wintertages.

[1] Beat Stutzer: *Giovanni Giacometti. Farbe im Licht*. Zürich 2009, S. 50.







352

Giovanni Giacometti (1868–1933)

*Piz Longhino*

Aquarell auf Papier

23×29,4 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Oscar Bernhard, St. Moritz  
durch Erbschaft an heutigen Besitzer

rückseitig Echtheitsbestätigung von Bruno Giacometti  
vom 7. März 1941



353

Giovanni Giacometti (1868–1933)

*Tal im Oberengadin mit Piz Lizun, Piz Cam,  
Piz Duan und Septimerpass-Maroz*

Aquarell auf Papier

42×33 cm

CHF 40'000–60'000

PROVENIENZ: Oscar Bernhard, St. Moritz  
durch Erbschaft an heutigen Besitzer

rückseitig Echtheitsbestätigung der Witwe Giacomettis, Annetta Giacometti

Für diese Darstellung von Maloja mit Blick auf die Berge Piz Duan, Cam und Lizun wählte Giovanni Giacometti einen gebirgsformationsnahen Ausschnitt und gibt die Landschaft seiner Heimat in topographischer Genauigkeit wieder. Die in Blau angelegte Binnenstruktur weist dabei ein feingliedriges Gerüst auf und verleiht der Gesamtkomposition ihren filigranen Aufbau. Diese bereicherte der Künstler mit einer erdigen Farbpalette in Braun-, Violett- und Grautönen, wodurch das Gesamtbild in sanften Farben gehalten ist und eine ruhige Atmosphäre vermittelt. Durch die gewählte Malfarbe in Aquarell erhält das Bild eine zusätzliche Leichtigkeit und rundet die Zartheit des Werkes ab.



354

Ferdinand Hodler (1853–1918)

*Kopfeines Landsknechts*, um 1917

Öl auf Leinwand

rückseitig auf Keilrahmen bezeichnet *FH5*

49.1 × 42 cm

CHF 80'000–120'000

PROVENIENZ: Sotheby's Zürich, Schweizer Kunst,  
29. November 2004, Nr. 45

rückseitig Echtheitsbestätigung von Berthe Hodler und dem Notar M. Ramseyer, 24. März 1924

Wir danken Herrn Paul Müller, Co-Leiter des *Catalogue raisonné der Gemälde von Ferdinand Hodler* vom  
Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft SIK-ISEA, Zürich, für den Textbeitrag.

Der nicht signierte, aber rückseitig von Berthe Hodler attestierte Kopf eines Kriegers ist eine um 1917 entstandene Studie zum Wandgemälde *Murten*, das für die Ostwand der Waffenhalle des Schweizerischen Landesmuseums bestimmt war. Die Westwand schmückte seit 1900 das Fresko *Rückzug von Marignano*, das der Künstler nach Jahren erbitterten Widerstands konservativer Kreise, insbesondere des Direktors des Museums, endlich realisieren konnte. Bereits das Wettbewerbsthema von 1896 sah als Pendant zur Darstellung der Niederlage bei Marignano an der Ostwand die Erinnerung an den bedeutendsten Sieg der Eidgenossen vor: „Der Empfang der Zürcher in Bern anlässlich des Zuges in die Schlacht bei Murten, 1476“. Anstelle dieser Szene wählte Hodler als Bildthema die siegreiche Schlacht selbst, als er wiederum nach langwierigen Anfeindungen und wegen anderer Verpflichtungen 1915 endlich die ersten Entwürfe zu seinem letzten Historienbild schuf. Leider sollte das Fresko nie realisiert werden. Der monumentale Karton blieb bis zum Tode Hodlers unvollendet. Er zeigt in einer unteren Zone den Kampf der Eidgenossen gegen die Burgunder und im oberen Register die flüchtende Kavallerie Karls des Kühnen.

Die Kopfstudie gehört zu einem Eidgenossen, der mit seiner Lanze einen Feind zu Fall bringt, eine Szene, die Hodler in einer separaten Studie festhielt. Der Dynamik des Motivs entspricht die expressive Strichführung, die in der hier vorgestellten Kopfstudie noch gesteigert ist. Der zum Kampfschrei weit geöffnete Mund setzt in dem von Zorn und Entschlossenheit geprägten Kopf einen markanten Akzent. Breite, kräftige Pinselstriche modellieren das kantige Gesicht, das von dem Oval des roten Baretts gerahmt wird. Zweifellos geht dieser Kopf in seiner spontanen Strichführung der Variante im Art Institute von Chicago voran, die als stärker ausgearbeitete, aber auch etwas zahmere Wiederholung die Vorlage für das Ausstellungsplakat der letzten dem Künstler zu seinen Lebzeiten gewidmeten Ausstellung abgab. Entgegen Carl Albert Loosli, der den Kopf unter Nr. 2388 in den Nachtrag seines „Generalkatalogs“ der Werke Hodlers aufnahm und ihn auf 1915 datierte, glauben wir hier eine von Hodlers letzten, um 1917–18 entstandenen Arbeiten zu erkennen. Als Modell diente dem Künstler Félix Vibert (1880–1923), Genfer Polizeikommissär, eine imposante Erscheinung mit braunrotem Bart, von dem Hodler auch ein Bildnis schuf. Dessen Bruder James (1872–1942), Bildhauer und enger Freund des Künstlers, hat Hodler als Rückenfigur im Historienbild ebenfalls dargestellt.





Gustave Caillebotte (1848–1894)

Argenteuil, Fête foraine, 1883

Öl auf Leinwand  
unten links signiert und datiert *G. Caillebotte 1883*  
65×81 cm

CHF 700'000–900'000

PROVENIENZ: Jules Froyez, Paris  
Drouot, Paris, Auktion der Sammlung Jules Froyez, 15. Dezember 1896, Nr. 6  
Eugène Blot, Paris  
Drouot, Paris, Auktion der Sammlung Eugène Blot, 9.–10. Mai 1900, Nr. 11  
Ambroise Vollard, Paris (?)  
seit drei Generationen in Schweizer Privatbesitz

LITERATUR: Marie Bérhaut: *La vie et l'œuvre de Gustave Caillebotte*. Paris 1951, Nr. 198.  
Marie Bérhaut: *Caillebotte. Sa vie et son œuvre: catalogue raisonné des peintures et pastels*. Paris 1973, Nr. 247, mit Abb.  
Marie Bérhaut: *Gustave Caillebotte. Catalogue raisonné des peintures et pastels*. Paris 1994, S. 172, Nr. 264, mit Abb.

Heute, mehr als hundert Jahre nach seinem Tod und nach zahlreichen Ausstellungen und Publikationen, ist mittlerweile der Rang Gustave Caillebottes unter den Impressionisten unbestritten. Lange wurde besonders seine Rolle als Mäzen und Freund der Künstlergruppe hervorgehoben, unter Vernachlässigung seines eigenen künstlerischen Schaffens. Das hier präsentierte Werk macht in besonderem Masse deutlich, wie sehr Caillebottes Rehabilitation als bedeutender Künstler gerechtfertigt ist.

1881 erstanden die Brüder Martial und Gustave Caillebotte ein kleines Anwesen in Petit Gennevilliers am Ufer der Seine, gegenüber von Argenteuil. Gustave liess sich 1888 permanent dort nieder. Grund für den Umzug war nicht etwa die Flucht aus der Stadt auf das ruhige Land; die Gegend war von Paris aus gut erreichbar und wurde an den Wochenenden von den Städtern zwecks Erholung überrannt. Es war seine Leidenschaft fürs Segeln, die ihn nach Petit Gennevilliers trieb. Zu einer Zeit, als sich der Impressionismus endlich als ernstzunehmende Kunstströmung etablieren konnte, zog sich Caillebotte, einer seiner vehementesten Verfechter, zurück und widmete sich in den darauffolgenden Jahren überwiegend den Regatten, dem Bootsbau und seinem Garten<sup>[1]</sup>. Auch wenn er nicht mehr so oft malte wie zuvor, waren es diese Sujets, die ihren Weg auf seine Leinwände fanden. Vielleicht war er der ständigen Auseinandersetzungen unter den Mitgliedern des Impressionismus müde geworden. Auch muss ihn die ablehnende Rezeption seiner Werke zermürbt haben. Vielen ist Argenteuil dank der zahlreichen Gemälde Claude Monets von den Ufern der Seine bekannt. Dieser hat sich in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts dort aufgehalten und machte damals die Gemeinde zur Hochburg des Impressionismus. Wie die anderen Impressionisten fand auch Caillebotte seine Themen überwiegend im alltäglichen Umfeld. Er entfernte sich zu diesem Zweck nur selten vom Ufer der Seine weg in die Umgebung von Petit Gennevilliers. Unser Bild stellt eine dieser seltenen Ausnahmen dar und ist sicherlich eine der vom Impressionismus am stärksten beeinflussten Kompositionen des Künstlers. Während sich Caillebotte in seiner Pariser Zeit vornehmlich den urbanen Motiven widmete, veränderte sich sein Ausdruck zwischen 1880 und 1882 nach Aufenthalt in der Normandie hin zu einem eher impressionistischen Malstil in Farbgebung und Pinselduktus. Farbe, Licht und Atmosphäre dominierten nun über die detailgenaue Zeichnung und perspektivische Raumkonstruktionen. Im vorliegenden Bild hebt sich der intensiv blaue Himmel klar vom hellen, trockenen Strassenboden ab. Das saftige Grün der Bäume unterstreicht die Wärme des Tages. Diese drei Farbtöne dominieren das Bild, bei genauer Betrachtung bemerkt man jedoch Nuancen von Rosa, Gelb und kräftigem Blau sowie Akzente von tiefem Rot. Der Farbauftrag ist weicher, die Farbe scheint besonders im Bereich der Baumkronen zügig mit dem Pinsel auf die Leinwand aufgetragen worden zu sein. Wie in anderen Beispielen zeigt Caillbotte auch hier keine Frontalansicht, was dazu führt, dass das Bild leicht dezentriert ist: Den üppigen Bäumen in der rechten Bildhälfte wird links nur die leere Strasse gegenübergestellt.

Der Titel des Bildes weist auf den jährlich abgehaltenen Jahrmarkt hin, der hier auf der Promenade stattfindet. Auch wenn Caillebotte in Petit Gennevilliers ein Repertoire an Motiven vorfand, das vor ihm schon Monet intensiv erkundet hatte, beweist er nicht weniger Originalität. Vergleichen wir unser Bild mit dem gleichnamigen Werk Monets<sup>[2]</sup>, fallen die Unterschiede der beiden Künstler in Konzeption und Ästhetik ins Auge. Wo Monet das belebte Fest am Ende der Promenade darstellt, unterschlägt Caillebotte das eigentliche Ereignis fast gänzlich. Marktstände sind keine sichtbar und zwischen den Baumstämmen, im Schatten des Laubes, kann man die Menschenmenge nur erahnen. Nun ist es eines der Merkmale von Caillebotte, dass die portraitierten Personen nicht wirklich auf der Leinwand präsent sind, stattdessen geht der Blick in die Weite, die Menschen haben dem Betrachter den Rücken zugekehrt. Diese Abwesenheit des Sujets hat Caillebotte hier auf die Spitze getrieben. Und doch ist die Leere nicht stossend. Es ist beeindruckend, wie uns Caillebotte hier mit seinem Erfindungsreichtum nach so manchem Jahr als etablierter Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts noch zu überraschen vermag.

[1] Anne Distel: *Caillebotte, 1848–1894*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12. September 1994–9. Januar 1995 und Chicago, The Art Institute, 15. Februar–28. Mai 1995, Paris 1994, S. 283.  
Karin Sagner-Düchting: *Caillebotte – neue Perspektiven des Impressionismus*. München 2009, S. 149.

[2] *La Fête d'Argenteuil*, 1872, Privatsammlung.







Aujourd'hui, plus de cent ans après la mort de l'artiste et à la suite de nombreuses expositions et publications, la place de Gustave Caillebotte parmi les impressionnistes est enfin reconnue de façon incontestable. Longtemps la critique n'a vu en lui que l'ami des impressionnistes et a surtout insisté sur son rôle de mécène au détriment de sa propre création picturale. L'œuvre que nous présentons montre avec éclat combien la réhabilitation de Caillebotte en tant qu'artiste majeur est justifiée.

En 1881 les frères Martial et Gustave Caillebotte acquièrent une propriété au bord de la Seine, au Petit Gennevilliers, juste en face d'Argenteuil. Gustave s'y installe en permanence en 1888. La raison de ce changement n'était pas le désir de fuir l'agitation urbaine pour trouver la tranquillité d'une bourgade; la région était facilement accessible depuis Paris et était souvent envahie par les citadins qui venaient s'y détendre. C'est principalement la passion de l'artiste pour les voiliers qui motive son installation sur les bords de la Seine. Ainsi, au moment où l'impressionnisme commençait à être reconnu, Caillebotte, l'un de ses défenseurs les plus vigoureux, choisissait de se mettre quelque peu en retrait de la scène artistique et de consacrer son temps aux régates, à la construction navale et au jardinage<sup>[1]</sup>. Ses nouvelles activités lui fourniront de nouveaux motifs, même s'il ne peint plus aussi souvent qu'avant. Il s'était peut-être lassé des conflits constants au sein des impressionnistes mais il est également possible que la mauvaise réception de ses œuvres ait joué un rôle.

Les bords de Seine et Argenteuil sont familiers du grand public grâce aux tableaux de Claude Monet qui y séjournait dans les années 70 et qui en avait fait un haut-lieu de l'impressionnisme. Comme ses amis peintres, Caillebotte s'inspire de son environnement quotidien mais il s'éloigne rarement du rivage de la Seine pour trouver ses sujets. L'œuvre que nous présentons fait partie des rares compositions où l'artiste pénètre dans le bourg d'Argenteuil et figure parmi les œuvres les plus impressionnistes de l'artiste. Pendant ses années à Paris, Caillebotte s'était surtout consacré aux motifs urbains. Son expression artistique se modifie entre 1880 et 1882 après des séjours en Normandie. Il se consacre alors principalement au paysage et évolue vers un style plus impressionniste en ce qui concerne l'utilisation des couleurs et la touche picturale. Couleur, lumière et atmosphère remplacent détail et construction de la perspective. Dans notre tableau, le ciel d'un bleu intense se détache clairement de la terre sèche et lumineuse de la rue. Le vert saturé de la végétation renforce le sentiment de chaleur. Si ces couleurs dominent, la palette n'en est pas moins subtile, le sol est recouvert de légères touches jaunes, crème et roses. La peinture semble, notamment dans les marronniers, avoir été appliquée rapidement avec le pinceau. Comme souvent l'artiste n'adopte pas un point de vue frontal, la composition est en effet légèrement décentrée.

Si Caillebotte a trouvé au Petit Gennevilliers un répertoire de motifs que Monet avait déjà exploré, il ne s'en démarque pas moins par son originalité. Une comparaison avec le tableau homonyme de Claude Monet<sup>[2]</sup> montre assez bien les différences de conception esthétique entre les deux hommes. Alors que Monet représente l'animation de la fête sur le champ de foire au bout de la promenade, Caillebotte camoufle presque complètement le sujet de son tableau. Les stands ne sont pas visibles et la foule se dissimule entre les troncs d'arbre, dans l'ombre du feuillage. C'est une des caractéristiques de l'artiste que de représenter des personnages qui ne sont pas réellement présents sur la toile ou qui tournent le dos au spectateur. Le regard glisse au loin à leur recherche. S'il finit par les trouver, on ne peut qu'être admiratif du génie inventif de l'artiste qui, plusieurs années après sa consécration comme l'un des grands peintres de la fin du XIXe siècle, ne manque toujours pas de nous surprendre.

[1] Anne Distel: *Caillebotte, 1848–1894*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 septembre 1994–9 janvier 1995 et Chicago, The Art Institute, 15 février–28 mai 1995, Paris 1994, p. 283.

Karin Sagner-Düchting: *Caillebotte – neue Perspektiven des Impressionismus*. München 2009, p. 149.

[2] *La Fête d'Argenteuil*, 1872, collection particulière.

Now, more than a century following his death and numerous exhibitions and publications, the importance of Gustave Caillebotte among the impressionists is undisputed. His role as a patron and friend of the group of artists was long emphasized, while largely overlooking his own artistic creativeness. The work here clearly demonstrates the extent to which Caillebotte's rehabilitation as a significant artist is justified.

In 1881, the brothers Martial and Gustave Caillebotte acquired a small estate in Petit Gennevilliers on the shore of the Seine, opposite Argenteuil. Gustave settled down there permanently in 1888. The reason for the move was not an escape from the city to a tranquil and rural region; the region was easily accessible from Paris and it was overrun by the urban dwellers on the weekends as they sought rest and relaxation. It was his passion for sailing which brought him to Petit Gennevilliers. At a time when Impressionism was finally established as an artistic movement, Caillebotte, one of the movement's most fierce advocates, retreated and primarily dedicated his time to regattas, boat building and his garden in the years that followed<sup>[1]</sup>. Even if he did not paint as much as before, these were the subjects which made their way onto his canvas. Perhaps he became weary of the constant disputes among the members of the Impressionist circle. The negative reception of his works must have also worn him down.

Argenteuil is familiar to many thanks to the numerous paintings by Claude Monet of the shores of the Seine. He resided there in the 1870s and made the community of that time into a stronghold of Impressionism. Like the other impressionists, Caillebotte paints his subjects primarily in his everyday environment. For this purpose, he only seldom left the shore of the Seine to go into the surrounding areas of Petit Gennevilliers. Our painting shows one of these rare deviations and is certainly one of the more impressionistic compositions of the artist. While Caillebotte was mainly dedicated to urban motifs in his Parisian period, his form of expression changed between 1880 and 1882 following stays in Normandy to become an impressionistic painting style in colouration and brush strokes. Colour, light and atmosphere now dominated over precise detail in drawing and perspective frame constructions. In this painting, the intense blue sky clearly sets itself apart from the light, dry bottom of the road. The lush green of the trees emphasises the warmth of the day. These three colours dominate the painting. However, on a closer look, one can detect the nuances of pink, yellow and a powerful blue as well as the accents of deep red. The application of the paint is softer; the brush strokes particularly in the crowns of the trees appear to have been applied particularly broadly onto the canvas. Caillebotte is also not showing a frontal view here, causing the painting to be slightly off centre: Only the empty street to the left is contrasted with the sumptuous trees in the right half of the painting.

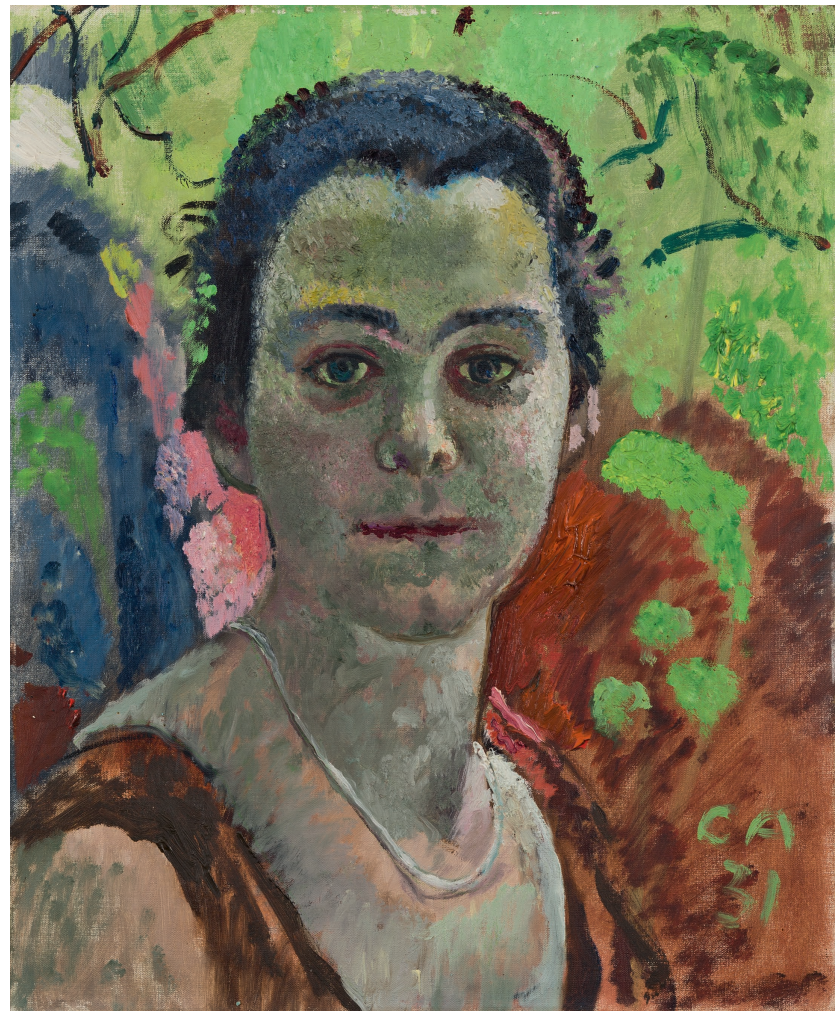
The title of the painting refers to the annual fair which takes place here on the promenade. Even if Caillebotte discovered a repertoire of motifs in Petit Gennevilliers which Monet had intensively studied, he shows no less originality. If we compare our painting to the work of Monet by the same name<sup>[2]</sup>, we note the differences of both artists in terms of concepts and aesthetics. While Monet shows the lively festival at the end of the promenade, Caillebotte almost completely suppresses the actual event. There are no market stands visible and between the tree trunks, in the shadow of the foliage, one can only imagine the crowd of people. It is one of the characteristics of Caillebotte that the persons portrayed are not really present in the scene: people with their backs turned to the viewer, with glances cast into the distance. Here Caillebotte really brings the absence of a subject to a head. And yet the emptiness is not jarring. It is impressive that Caillebotte can still manage to surprise with his inventive spirit after quite a few years as an established artist at the end of the 19th century.

[1] Anne Distel: *Caillebotte, 1848–1894*. Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 12 September 1994–9 January 1995 and Chicago, The Art Institute, 15 February–28 Mai 1995, Paris 1994, p. 283.

Karin Sagner-Düchting: *Caillebotte – neue Perspektiven des Impressionismus*. Munich 2009, p. 149.

[2] *La Fête d'Argenteuil*, 1872, private collection.





356

Cuno Amiet (1868–1961)

*Frauenbildnis*, 1931

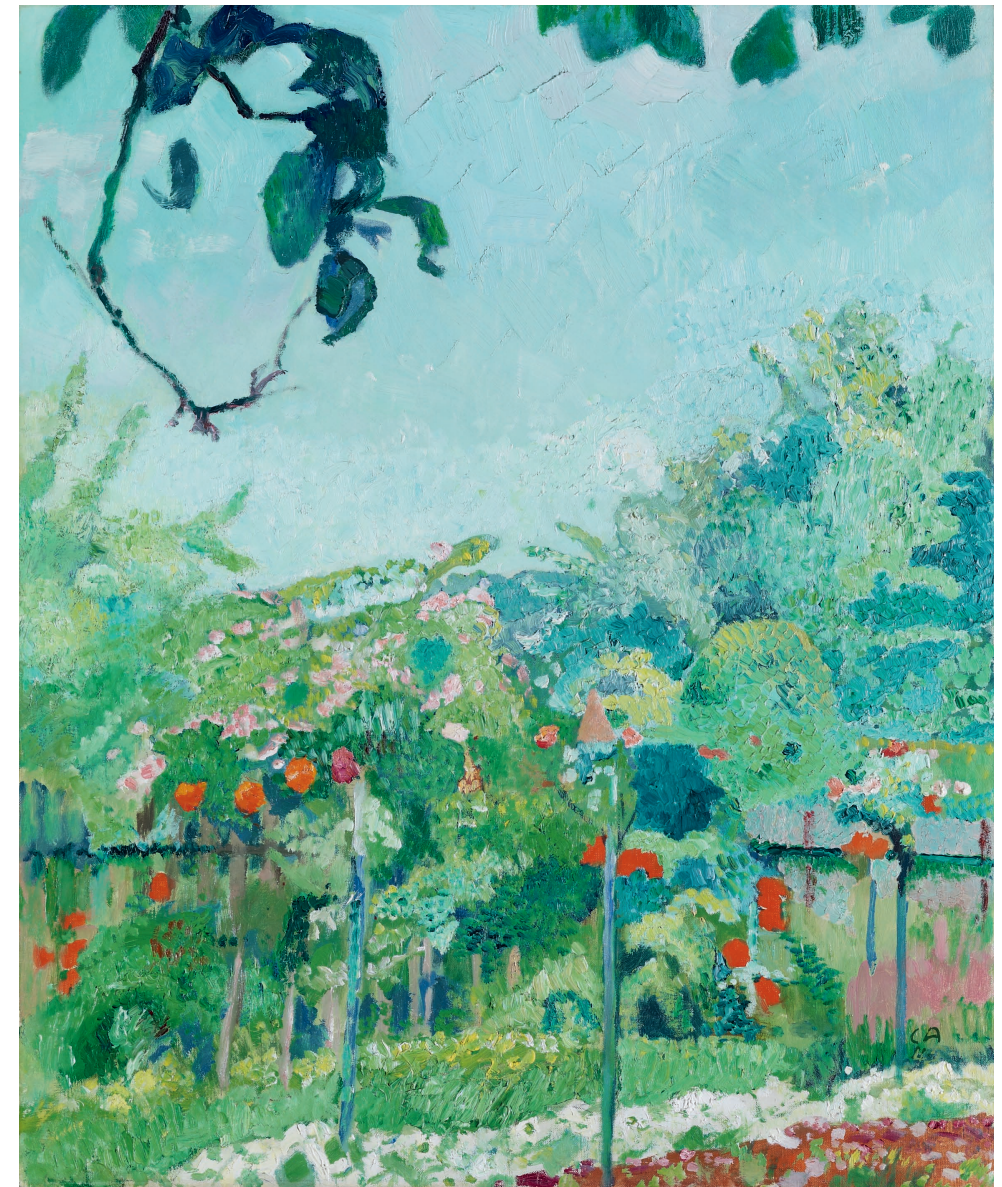
Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert *CA 31*

46×38 cm

CHF 20'000–30'000

PROVENIENZ: Privatbesitz, Schweiz



357

Cuno Amiet (1868–1961)

*Gartenlandschaft*, 1945

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert *CA 45*

65×54 cm

CHF 60'000–80'000

PROVENIENZ: Galerie Beyeler, Basel

1955 erworben durch die Eltern des heutigen Besitzers



Giovanni Giacometti (1868–1933)  
*Stilleben mit Plastik (Bildnis Alberto Giacometti)*, 1929  
Öl auf Leinwand  
rückseitig bezeichnet *Giov. Giacometti 1929*.  
50×37 cm

CHF 120'000–160'000

PROVENIENZ: Galerie Aktuaryus, Zürich (Nachlass Giovanni Giacometti)  
Privatsammlung, Schweiz

AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Basel, *Giovanni Giacometti. Gedächtnisausstellung Paul Altherr*, 8. Februar–2. März 1930, Nr. 31  
Kunsthaus Chur, *Giovanni Giacometti*, 26. April–11. Mai 1930, Nr. 16.  
Galerie Aktuaryus, Zürich, *Giovanni Giacometti (Gemälde). Hugo Siegwart (Plastik)*, 8.–11. November 1931, Nr. 47  
Galerie Amann, Genf, *Giovanni Giacometti. Peintures, aquarelles, dessins*, 15. März–15. April 1941, Nr. 13  
Hotel Stahlbad, St. Moritz, *Giovanni Giacometti*, 10. Juli–31. August 1953, Nr. 54  
Kunsthaus Chur, *Jubiläumsausstellung Giovanni Giacometti*, 12. Mai–30. Juni 1968, Nr. 107

LITERATUR: Elisabeth Esther Köhler: *Giovanni Giacometti. Leben und Werk*. Zürich 1969, Nr. 399.  
Dieter Schwarz, Paul Müller und Viola Radlach: *Giovanni Giacometti – Werkkatalog der Gemälde*. Zürich 1997, Nr. 2, S. 540, Nr. 1929.44.

Die Werke Giovanni Giacomettis weisen häufig einen direkten Bezug zu seiner unmittelbaren und persönlichen Umgebung auf: Darstellungen der eigenen Familie oder Landschaften seiner Heimat in Maloja. Mit dem Wegzug seiner Kinder werden die Familienszenen seltener. Spätere Arbeiten zeigen sie als Erwachsene mit ihren Eigenheiten und Charakteristika. Das vorliegende Werk stellt das letzte Bild dar, das der Künstler von seinem Sohn Alberto anfertigte. Zur Entstehungszeit war Giacometti 51 Jahre alt und Alberto hatte das Elternhaus bereits seit einiger Zeit verlassen. Vielleicht deshalb bildete der Künstler seinen Sohn Alberto nicht unmittelbar, sondern anhand einer Skulptur des Bildhauers Otto Bänninger (1897–1973) ab. Die Plastik, welche das Hauptmotiv des Bildes darstellt, ruht auf einer einfachen Tischdecke, welche ein Gefühl von Häuslichkeit erzeugt. Durch ihre Positionierung in der linken oberen Hälfte des Gemäldes wird die Gesichtspartie Albertos in den Mittelpunkt gerückt. Die im Grunde schlichten, weissen Motive Kopfplastik und Tischdecke gibt Giacometti in violetten, blauen und grünen Nuancen wieder, was die Wirkung von schimmernden Reflexen und farbigen Schatten im vorderen Bildbereich erzeugt. Die ebenfalls auf dem Tisch angeordnete Obstschale sorgt in zweierlei Hinsichten für eine ausgewogene Komposition. Einerseits relativiert sie durch ihre Platzierung im unteren, rechten Bildfeld die starke Präsenz der Büste und stellt andererseits durch ihre Färbung eine Verbindung zwischen dem hellen Vorder- und dem dunklen Hintergrund her. Kalte Farben beherrschen die vordere Bildpartie und bilden einen wunderbaren Kontrast zu den warmen erdigen Klängen des Hintergrunds. In dunklen Brauntönen gehalten hebt dieser einerseits die Gesichtskonturen Albertos hervor und verleiht dem Gesamtbild durch den Fensterausblick seine Tiefenwirkung. Das Fenster gibt einen Ausblick ins Dorf, was den ländlichen Aufenthaltsort des Künstlers erahnen lässt. Möglicherweise malte Giacometti die Büste seines Sohnes in seinem Haus im Bergell. Die verwendete Stillebenmalerei dient dem Künstler als Mittel zur Darstellung seiner Familie und Heimat, womit er auf indirekte und originelle Weise seinen geliebten Motiven treu blieb.





359

Cuno Amiet (1868–1961)

*Stilleben Nr. 4*, 1908

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert *CA 08*

60×55 cm

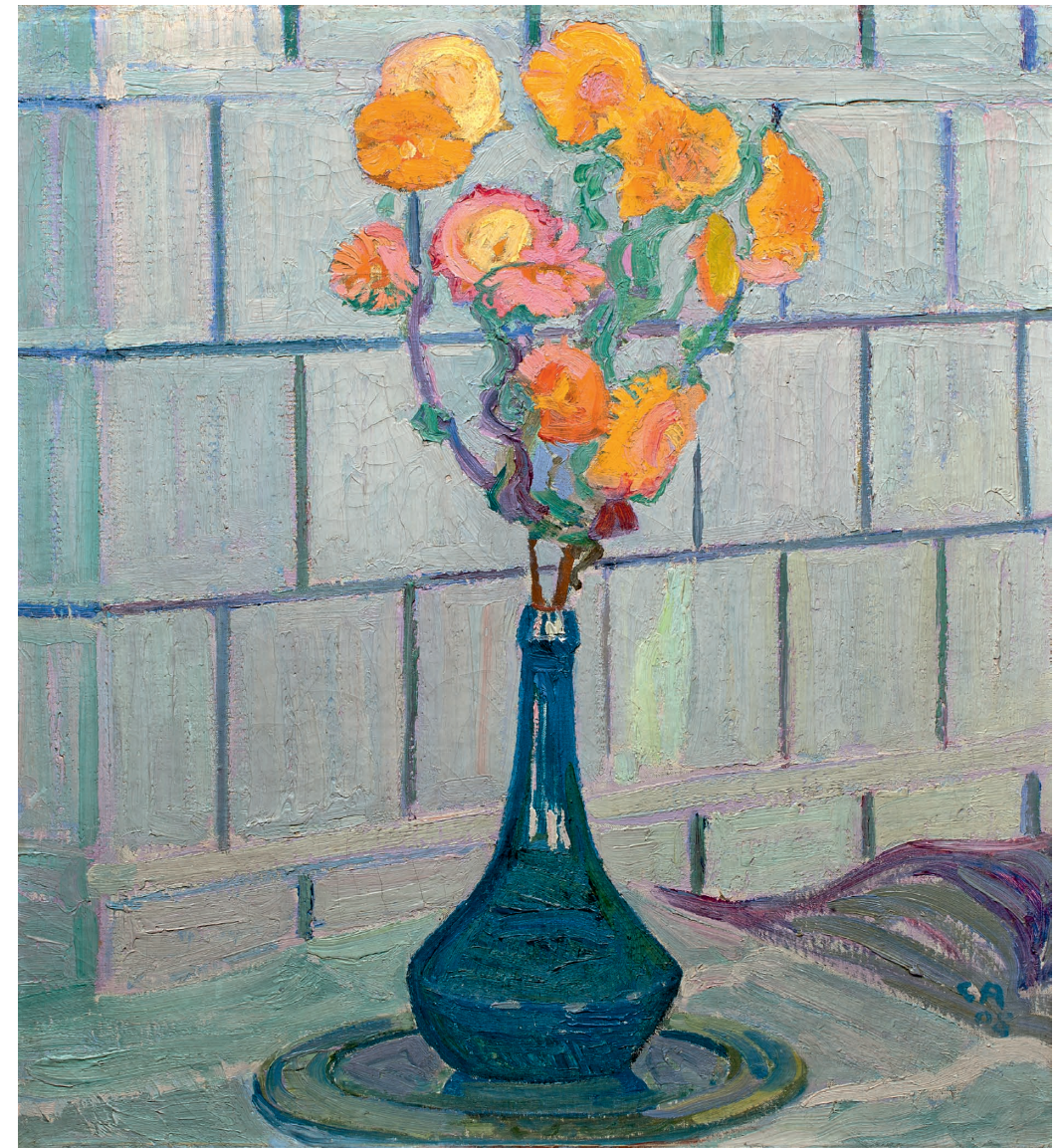
CHF 80'000–120'000

PROVENIENZ: Auktion Christie's, Zürich, Auktion Schweizer Kunst, 19. März 2007, Nr. 70A

AUSSTELLUNG: Kunstsalon Emil Richter, Dresden, Nr. 271

LITERATUR: Cuno Amiet, *Katalogisierte Bilder (Stilleben No. 4*, 1907 [die 8 wurde vom Künstler in eine 7 korrigiert], Vermerk: *München Thannhauser zurück*)

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der Nummer 90'159 als eigenständige Arbeit von Cuno Amiet registriert.





360

Augusto Giacometti (1877–1947)

*Zwei junge Bäuerinnen mit Rückentragkorb*, um 1910–15

Öl auf Leinwand auf Karton

unten links signiert *AUGUSTO GIACOMETTI*

56×58 cm

CHF 400'000–600'000

PROVENIENZ: Otto Kaiser, Bern (um 1960)

Privatsammlung, Bern

Privatsammlung, Zürich

VERGLEICHLITERATUR: A.M. Zendralli: *Il libro di Augusto*. Bellinzona 1943, Tafel 12 (Contadinella).

Hans Hartmann: *Augusto Giacometti. Pionier der abstrakten Malerei. Ein Leben für die Farbe*. Schriftenreihe des Bündner Kunstmuseums Chur, Nr. 211, Chur 1981, Werkverzeichnis S. 214, Nr. 624 (Bauernmädchen).

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der Nummer 91'868 als eigenständige Arbeit von Augusto Giacometti registriert.

Durch seine mosaikartige Spachteltechnik, in welcher der Künstler jegliche lineare Formgebung zugunsten der reinen Farberscheinung aufgibt, antizipierte er eine Kunstströmung, die erst 30 Jahre später ihre Fortsetzung fand und den Künstler zum Pionier der abstrakten Malerei machte<sup>[1]</sup>.

Die zwei jungen Bäuerinnen mit Rückentragkörben sind in ihrer Gegenständlichkeit zwar noch erkenntlich, doch zeichnet sich hier bereits eine Tendenz zur Abstraktion ab. Langsam lösen sich die Linien und Konturen aus ihrer Form heraus und werden als geballte Farbkleckse in reine Farbe überführt. Das Gemälde ist in hellen Farben gehalten, die locker und pastos mit dem Spachtel aufgetragen wurden und die Leinwand als weisses Bindeglied miteinbeziehen. Dadurch erhält das Gesamtbild eine frische, mosaikhafte Erscheinung und erstrahlt in atemberaubender Leuchtkraft.

Sich in der Farbwahl ganz an seine eigene Farblehre haltend, greift Giacometti für die Wiedergabe des Motivs nur auf Töne zurück, die er auch für den Hintergrund verwendete. Vorliegend zeigt dieser Graustufungen mit verschiedenen Farbanteilen; Ocker, Rot, Blau, Grün und Violett mischte der Künstler als Komponenten dem Grau bei und verwendete diese für die Gestaltung der Figuren in reiner Form, sodass keine für die Bäuerinnen verwendete Farbe losgelöst von ihrem Hintergrund auftritt und das gesamte Bild in harmonisch abgestimmten Farbtönen erscheint.

[1] Zendralli 1943, S. 214.







361

Philipp Bauknecht (1884–1933)

*Winterabend in Davos*

Öl auf Leinwand

unten links signiert *Ph. Bauknecht*

80 × 120 cm

CHF 30'000–40'000

Gioia Smid und Iris Wazzau werden das Werk in das Werkverzeichnis der Gemälde von Philipp Bauknecht aufnehmen.

Als der junge Philipp Bauknecht 1910 als Tuberkulosekranker nach Davos kam, begann er sich intensiv mit der ihn umgebenden Hochgebirgswelt auseinanderzusetzen. Bauknecht blieb über die Dauer seines langwierigen Genesungsprozess' hinaus bis zu seinem Lebensende in Davos. Daher ist denn auch sein Œuvre besonders von der Faszination für die Bergwelt und ihrer Bewohner durchdrungen, die er in seinen Ölbildern, Holzschnitten und Aquarellen in Kunst übersetzte.

Fröstelnd betrachtet man die geballte Ladung reiner Farbe, die sich in *Winterabend in Davos* vor unseren Augen ergiesst. Der anbrechende Abend taucht die winterliche Bergwelt in intensives Licht. Kraftvoll weiss hier Bauknecht die Stimmung zwischen dem sonnig warmen Tag und der sich früh anbahnenden kalt klaren Nacht auf die Leinwand zu bannen. Einsam und verstreut inmitten der gewaltigen Gebirgswelt liegen die kleinen Häuser, ersehnte menschliche Zuflucht mit einer warmen Stube inmitten der winterstarrten Natur. Aus der Distanz betrachtet vermittelt das Bild den Eindruck einer beinahe monochromen Farbgebung. Bei näherem Hinschauen bemerkt man jedoch starke Blau- und Rotakzente, satte Türkisfarben und tiefe Nuancen von Violett, sich vereineind mit Weiss durchmischt. Der abwechselnd grobe und feine Pinselduktus veranschaulicht meisterhaft den harschen Schnee und die kältestarren Wälder.



362

Ernest Biéler (1863–1948)

*Paysage saviésan*

Mischtechnik auf Papier, auf Karton aufgezogen

unten rechts Atelierstempel

153 × 90 cm

CHF 20'000–30'000

Wir danken Frau Ethel Mathier für die Begutachtung des Werkes und ihre Auskünfte.

Es handelt sich um die Studie für eine 1940 datierte und in Tempera gemalte Landschaft. Darauf sind zusätzlich im Vordergrund auf dem Weg Ziegen und eine auf einem Maultier reitende Frau dargestellt. Biéler wählte dafür die Landschaft unterhalb von Granois (Savièse).

Il s'agit d'une étude pour le paysage d'un tableau à la tempera daté de 1940. Dans ce dernier, le peintre a ajouté, sur le chemin au premier plan, une femme sur un mulet et quatre chèvres qui ne figurent pas sur notre étude. Le paysage se situe en dessous de Granois (Savièse).



363

Cuno Amiet (1868–1961)

*Thunersee mit Stockhornkette*, 1924

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert und datiert CA 24

86×66 cm

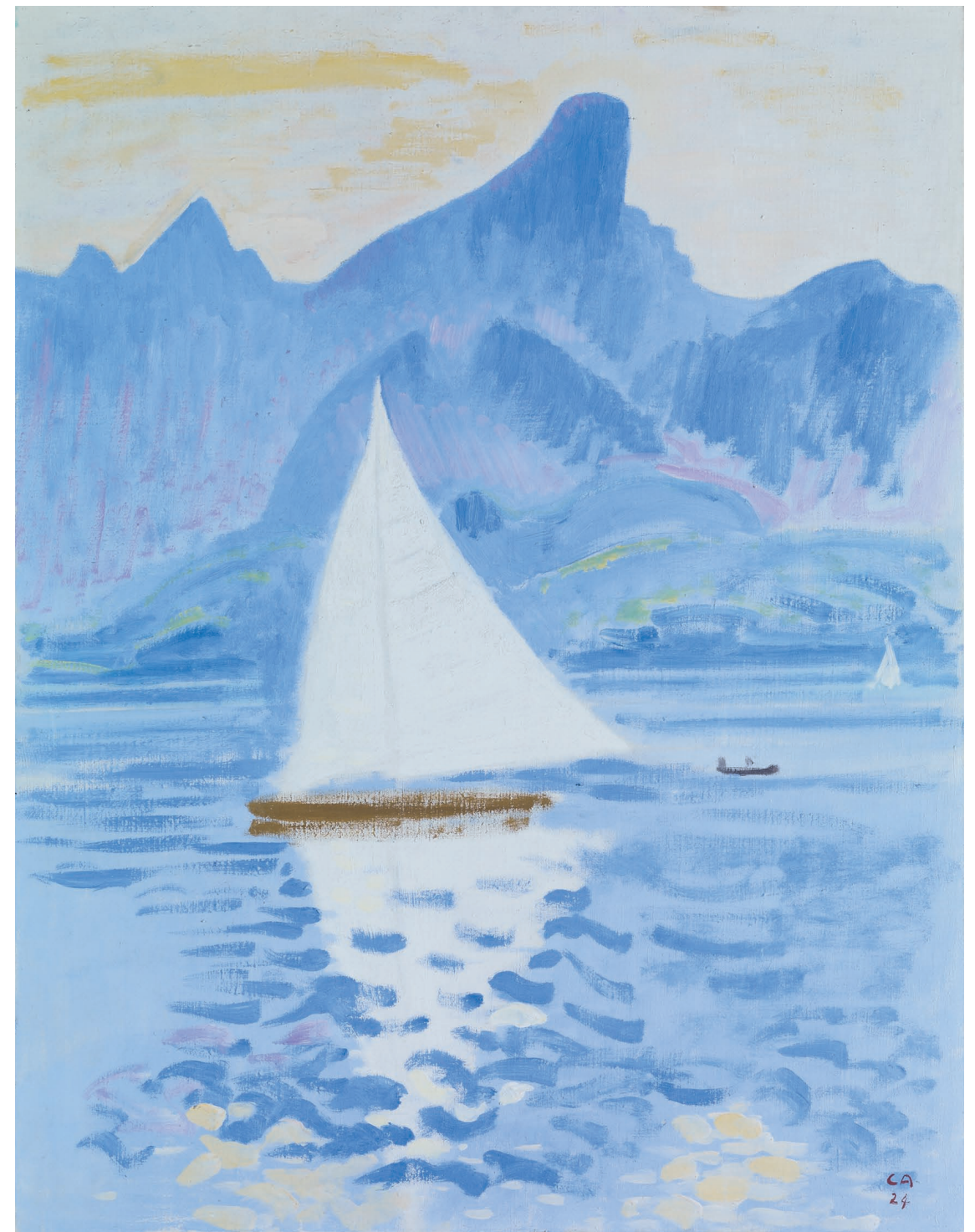
CHF 250'00–300'000

PROVENIENZ: Ernest Schmidheiny, Céigny  
Galerie Römer, Zürich  
Privatbesitz, Schweiz

Im Gesamtwerk Cuno Amiets nehmen die Seelandschaften einen bedeutenden Platz ein. Im vorliegenden Werk hielt Amiet die Stimmung am Thunersee mit Ölfarben auf Leinwand fest und beweist dabei seine Meisterschaft, die durchsichtige Wasseroberfläche in dieser Technik wiederzugeben. Amiet gelingt es durch einen lasurhaften Farbauftrag, eine aquarellartige Wirkung zu erzielen, welche die Transparenz des Wassers widerspiegelt und dem gesamten Bild seine Leichtigkeit verleiht. Die auf diese helle Wasserfläche satt und schwungvoll gesetzten Pinselstriche suggerieren dabei die sanfte Wellenbewegung. Für die Wiedergabe der massiven Bergwelt und des rauen Gesteins bedient sich Amiet hingegen fließender Übergänge sowie dichter Konturen, die sich von dem weicheren Hintergrund abheben und deren Tiefenwirkung erzeugen.

Zu den überwiegend in Blau gehaltenen Farbnuancen liefert die gelb-rötliche Schleierwolke am Himmel einen Kontrast. Ihr Farbton wird in der Bergmitte und in den Wellenbewegungen im Vordergrund durch eine grünlich-violette Wiedergabe dezent aufgegriffen.

Hervorzuheben ist dabei die Leistung des Künstlers, mit einer beschränkten Farbpalette die Struktur der gleichfarbigen Motive von Wasser, Bergwelt und Himmel zu erfassen und eine beeindruckende, fast schon mediterrane Atmosphäre zu schaffen.







364

Adolf Dietrich (1877–1957)

*Blick auf Schloss Arenenberg, im Vorfrühling, 1933*

Öl auf Malplatte

unten links signiert und datiert *Ad. Dietrich 1933*, rückseitig bezeichnet *Arenenberg*

25×31 cm

\*CHF 20'000–30'000

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der Nummer 110'928 0012 als eigenständige Arbeit von Adolf Dietrich registriert.



365

Adolf Dietrich (1877–1957)

*Zwei Eichhörnchen, 1933*

Öl auf Karton

unten links signiert und datiert *Ad. Dietrich 1933*, rückseitig bezeichnet *R.B.*

21.5×31.5 cm

\*CHF 35'000–45'000

Das Werk ist im Archiv des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft SIK-ISEA Zürich unter der Nummer 110'928 0011 als eigenständige Arbeit von Adolf Dietrich registriert.



366

Anita Rée (1885–1933)

*Weisse Bäume*, 1922–25

Öl auf Leinwand

unten rechts monogrammiert AR

71×80.5 cm

\*CHF 40'000–60'000

PROVENIENZ: Frieda van der Porten, Hamburg und Brüssel  
Privatsammlung, Belgien  
Auktion Campo & Campo, Antwerpen, 14.–15. Oktober 2008  
dort vom heutigen Besitzer gekauft

AUSSTELLUNGEN: Galerie Commeter, Hamburg, *Anita Rée*, 1926–27  
Kunsthalle, Göteborg, *Ung Hamborger Kunst*, 1931

LITERATUR: *Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen*. Karlsruhe 1926, Jg. 3, Nr. 6, Abb. 57.  
*Kunstblatt*. Berlin 1926, Jg. 10, Heft 10, S. 361.  
*Kunstchronik und Kunstmarkt. Wochenschrift für Kenner und Sammler*. Leipzig 1926, Bd. 35, S. 736.  
*Junge Menschen. Monatsheft für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geiste der jungen Generation*. Hannover 1927, Jg. 8, Nr. 3, Abb. S. 72.  
*Von Atelier zu Atelier. Zeitschrift für bildende Künstler*. Düsseldorf 1962, Jg. 10, Nr. 10, S. 47, Nr. 4, mit Abb.  
Hildegard und Carl Georg Heise: *Anita Rée. Ein Gedenkbuch von ihren Freunden*. Hamburg 1968, S. 31, Nr. 11, mit Abb.  
Volker Detlef Heydorn: *Maler in Hamburg 1886–1945*. Hamburg 1974, Abb. S. 109.  
Claudia Heuer: *Anita Rée Hamburg 1885–1933. Ein Vorläufiges Werkverzeichnis*. Magisterarbeit, Universität Regensburg 1982, S. 80, Nr. 67 und S. 94, S. 121.  
Maike Bruhns: *Anita Rée: Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885–1933*. Hamburg 1986, S. 87–89, mit Abb., S. 265, Nr. 86.

Die Hamburger Malerin Anita Rée gehörte zur deutschen Avantgarde. *Weisse Bäume* entstand in Positano, wo sich die Künstlerin von 1922 bis 1925 aufhielt. In Verbindung mit der Entstehung der Neuen Sachlichkeit in ihrer Heimat, fand sie an der Amalfiküste zu diesem neuen Stil. Nüchtern und scharf zeigt sie einen weissen Gebäudekomplex, der von silbergrauen Bäumen umgeben wird und an dem links eine steile Kurve vorbeiführt. Das menschenleere Bild ist statisch aufgebaut und verzichtet auf Licht- und Schattenwirkung. Die Atmosphäre wirkt unwirklich, was durch die kahlen Bäume noch verstärkt wird und knüpft an die metaphysischen Bilder von Giorgio de Chirico an. *Weisse Bäume* wurde 1926 in der Galerie Commeter in Hamburg gezeigt. Die Jury der Ausstellung *Hamburger Kunst* lehnte es 1927 ab und Rée stellte es in der Folge nicht mehr aus.







367

Otto Abt (1903–1982)

*Szene am Meer*, 1935

Öl auf Leinwand auf Pavatex

unten rechts signiert *Abt*

65×81 cm

\*CHF 10'000–15'000

PROVENIENZ: Frau Hans Schaub-Mangold, Riehen

AUSSTELLUNGEN: Aargauer Kunsthhaus, Aarau und Bündler Kunsthhaus, Chur, *Otto Abt–Otto Staiger*, 31. September–2. Oktober 1966 und 9.–27. Oktober 1966, Nr. 12

Kunstmuseum Basel, *Otto Abt, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, 16. November 1974–5. Januar 1975, Nr. 23

Kunsthalle Basel, *50 Jahre «Gruppe 33»: die Mitglieder der ersten zehn Jahre*, 10. Juli–11. September 1983

LITERATUR: Georg Schmidt: *Künstlervereinigung Gruppe 33*. Basel 1939, Abb. S. 9.

Dieter Koeplin: *Otto Abt*. Basel 1979, S. 41–45, Tafel 15.

Rudolf Koella: *Neue Sachlichkeit und Surrealismus in der Schweiz 1915–1940*. Bern 1980, S. 208, Abb. S. 104.

In den 30er Jahren entwickelte Otto Abt parallel zu seinem Freund, dem Künstler Walter Kurt Wiemken, eine surrealistische Bildsprache. Heterogene Elemente, meist Alltagsgegenstände ohne offensichtlichen Bezug zueinander, fügen sich zu komplexen, bühnenartigen Kompositionen zusammen. In *Szene am Meer* entsteht so seine Art theatralische Darbietung. Das Gemälde *Herbsttage*, durch eine ausgearbeitete Skizze vorbereitet<sup>[1]</sup>, wirkt hingegen eher wie eine statische Konstruktion diverser Stillleben-Gegenstände. Der Tisch mit dem galgenähnlichen Aufbau ist zwar sehr gegenständlich dargestellt, dient jedoch einer bizarren Anordnung diverser, schwer erkennbarer Objekte als Präsentationsfläche. Das Ganze scheint auf einem konkreten Fussboden zu stehen, dieser wird jedoch durch das endlose Blau des Hintergrunds in Frage gestellt. Diese Art der Darstellung wählte Abt zu dieser Zeit noch für andere Bilder<sup>[2]</sup>.

In *Szene am Meer* ermöglichte es ihm die surrealistische Ausdrucksweise, seine Ablehnung des Krieges und des erstarrenden Nationalsozialismus' darzustellen. Das Gemälde gilt als eines der surrealistischsten Werke Abts. Der Strand und das Meer dienen dabei den bizarren Figuren als Kulisse. Inhaltlich suggeriert die Auswahl der Gegenstände eine eher private Atmosphäre. Tatsächlich kündeten sie schon vom bereits aufziehenden Krieg und seinen Schrecken. Die Ebene der zeitgeschichtlichen Realität vermischt sich mit der fantastisch anmutenden Bildkomposition. Abt erlebte den Beginn des spanischen Bürgerkrieges hautnah während eines Aufenthaltes im spanischen Tossa, wo das Gemälde zu eben dieser Zeit entstand.

[1] *Ausblick*, aquarellierte Federzeichnung, SIK-ISEA Inventarnummer 40'271.

[2] Beispielsweise *Abbruch-Aufbau (Wanderbilderentwurf)*, 1933, Privatbesitz.



368

Otto Abt (1903–1982)

*Herbsttag*, 1933

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert *Abt*, rückseitig signiert und bezeichnet *Abt Herbsttag*

140×93 cm

CHF 35'000–45'000

PROVENIENZ: Galerie d'Art Moderne, Basel

Privatbesitz, Basel

AUSSTELLUNG: Kunsthalle Basel, *Otto Abt*, 14. Juni–17. Juli 1949, Nr. 1





369

Otto Abt (1903–1982)

*Fin d'hiver*, 1946

Öl auf Leinwand

unten links signiert *Abt*

120 × 135 cm

\*CHF 25'000–35'000

PROVENIENZ: Privatbesitz, Reinach  
Privatbesitz Riehen, Frau Hans Schaub-Mangold

AUSSTELLUNGEN: Kunsthalle Basel, *Joan Miro, Otto Abt, Sammlung des Kunstvereins*, 14. Juni–17. Juli 1949, Nr. 82  
Kunstpavillon Esbjerg, Esbjerg Kunstforening, 1965  
Kunstmuseum Basel, *Otto Abt: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, 16. November 1974–5. Januar 1975, Nr. 44  
Kunsthaus Zürich, *16 Basler Maler*, 30. Juli–31. August 1960, Nr. 3  
Kunstmuseum Basel, *Fünf 33er: Otto Abt, Walter Bodmer, Serge Brignoni, Bénédict Remund, Walter Kurt Wiemken*, 16. Januar–7. März 1993

LITERATUR: *Du*, Zürich April 1954, S. 49, Abb. Nr. 4.  
Dieter Koeplin: *Otto Abt*. Basel 1979, S. 36–38, Tafel 36 (Abb. auf Umschlag).  
Yvonne Höflinger-Griesser: *Gruppe 33*. Basel 1983, S. 185, Abb. S. 188, Nr. 14.

Um 1948 wechselt Abt, der ein entschiedener Gegner von Nationalsozialismus und Krieg war, die Thematik seiner Werke. Mit *Fin d'hiver* bekommen wir die einfache und bescheidene Welt der unmittelbaren Umgebung des Künstlers gezeigt. Es ist die vertraute Sicht aus dem Zimmer seiner zukünftigen Ehefrau Martha Rockenbach auf eine urbane Winterlandschaft mit den scheinbar willkürlich auf dem Fensterbrett versammelten Gegenständen aus seinem Atelier. Die Einfachheit der Komposition und die Wahl von Alltagsgegenständen täuschen jedoch nicht über die Bedeutsamkeit der Bildelemente hinweg. Das Fensterbrett symbolisiert hier den Übergang und die Grenze zwischen Innenraum und Aussenwelt. Wie schon der Titel suggeriert, versinnbildlichen die paarweise angeordneten Gegenstände, bestehend je aus einem weiblichen und einem männlichen Element, das Frühlingserwachen. In der weiblich anmutenden Form der Blumenvase mit dem Trockenblumenstrauss und dem mit einem Hütchen bedeckten Hyazinthenglas stellt Abt seine Frau und sich dar. Wie in seinen frühen Selbstportraits haftet dem auch hier – man beachte die Form des Hütchens – etwas Clowneskes an. Die im Bildhintergrund dargestellte Mutter mit Sohn findet in den beiden Vasen ihr kompositionelles Echo. Dieser Darstellungsrhythmus sowie die durch klare Umrisse begrenzten Farbflächen verleihen dem Gemälde einen Ausdruck von Ruhe und Beschaulichkeit.

Es handelt sich hierbei zweifelsohne um ein Meisterwerk des Künstlers. 1949 wurden Abts Werke, darunter *Fin d'hiver*, gemeinsam mit jenen Joan Mirós ausgestellt.



370

Max Gubler (1898–1973)

*Limmatlandschaft, Winter, Unterengstringen*, 1945

Öl auf Leinwand

signiert und datiert *M Gubler 1945*

114 × 146 cm

CHF 60'000–80'000

AUSSTELLUNGEN: Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, *Max Gubler*, 1. September–28. Oktober 1982, Nr. 98  
Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen, *Max Gubler*, 4. April–1. Juni 1998, Nr. 81

LITERATUR: Rudolf Frauenfelder, Walter Hess und Karl Mannhart: *Max Gubler. Katalog der Gemälde*. Zürich 1997, Bd. II, Nr. 1020, mit Abb.

Wegen der Kriegsvorbereitungen beendete Max Gubler seinen Aufenthalt in Paris und kehrte 1937 in die Umgebung von Zürich zurück. In Unterengstringen bezog er sein neu erbautes Atelier und widmete sich in der Malerei von nun an seiner näheren Umgebung: Felder, Wiesen, das Kloster Fahr und die Limmat fanden Einzug in seine Gemälde. In seriellen Arbeitsprozessen beschäftigte er sich immer wieder mit den gleichen Darstellungen der Landschaft und schuf so systematische Bilderreihen. Winterbilder nehmen dabei einen wichtigen Platz in Gublers Werk ein. Die doch sehr unspektakulär anmutende Landschaft hat er im hier präsentierten Bild monumental wiedergegeben. Die sanfte und abgestufte Farbpalette von frühen Bildern ist einer intensiveren Farbgebung gewichen: Intensives Grün, rostiges Rot und kräftiges Violett setzen starke Farbakzente. Diese kontrastieren das kühle Blau der Hügelkette in der Ferne. Die groben Pinselstriche verleihen dem Bild den Eindruck von Unruhe, die im Widerspruch zu der frostigen Stille des Bildausschnitts steht. Obwohl der Grossteil der Leinwand von Schnee bedeckt ist, erscheint Gublers Bild keinesfalls monoton. Diverse Schattierungen reinen Blaus und dezenten Beiges' schaffen Komplementärkontraste von Warm und Kalt.





371

Louis Soutter (1871–1942)  
*Sans titre (danse, cinq personnages ?)*, um 1936–37  
Öl auf Karton  
rückseitig bezeichnet *NOBLESSE*  
32.3 × 49.8 cm

CHF 30'000–40'000

PROVENIENZ: Privatbesitz, Genf

Eine Echtheitsbestätigung von Michel Thévoz liegt vor.

Der Bildinhalt dieses Gemäldes von 1936–37 ist schwer zu bestimmen. Wir könnten darin fünf Personen erkennen, die eine Art Tanz um ein Feuer in der Dunkelheit veranstalten. Unten links erscheint ein Gesicht oder eine Maske. Es handelt sich um eine fremdartig anmutende Szene, die sicherlich dem Unterbewusstsein des Künstlers entsprungen ist, und den Anschein einer Zeremonie schwarzer Magie erweckt. Wie Michel Thévoz nahelegt, hat der Künstler seine Arbeit wahrscheinlich zuerst in vertikaler Richtung begonnen, um dann aufgrund seiner Vorstellungskraft das Blatt zu wenden und das Motiv zu verändert. Die Inschrift *NOBLESSE* unten rechts auf der Rückseite, das Blatt im Hochformat, scheint diese Hypothese zu bestätigen. Sie kann weder mit dem Gemälde in seinem aktuellen Zustand noch mit der Zeichnung einer Gestalt auf der Rückseite in Verbindung gebracht werden. Dieses Werk ist beinahe abstrakt und grösstenteils durch Farbapplikation mit Fingern entstanden. Es zählt sicherlich zu den geheimnisvollsten Bildern Louis Soutters.

Le sujet de cette peinture exécutée vers 1936–37 est difficile à identifier. Nous pourrions y voir une sorte de danse effectuée par cinq personnages autour d'un feu dans une atmosphère ténébreuse. En bas à gauche apparaît un visage ou un masque. Il s'agit d'une scène étrange, sans doute issue de l'inconscient de l'artiste, qui n'est pas sans évoquer une cérémonie de magie noire. Comme nous l'a suggéré Monsieur Michel Thévoz, il est probable que l'artiste ait tout d'abord commencé à travailler dans le sens vertical puis, au gré de son imagination, il aurait ensuite fait pivoter sa feuille et changé de motif. L'inscription « NOBLESSE » apposée au verso en bas à droite dans le sens de la hauteur semble confirmer cette hypothèse. En effet elle ne peut être en rapport ni avec la peinture dans son état actuel ni avec le dessin au dos figurant un personnage. Cette œuvre quasi abstraite réalisée en grande partie avec les doigts compte certainement parmi les œuvres les plus énigmatiques de Louis Soutter.





372

Francisco Bores (1898–1972)  
*La Corrida*, 1929  
 Öl auf Leinwand  
 Mitte unten signiert und datiert *Bores 29*  
 65×81 cm

CHF 25'000–35'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Genf



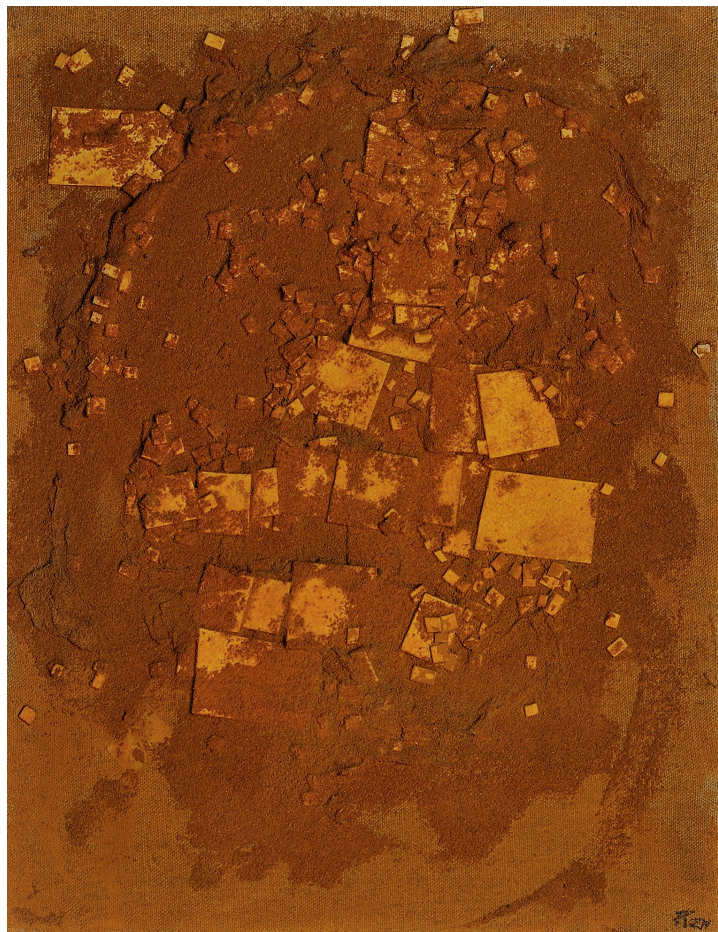
373

Maurice de Vlaminck (1876–1958)  
*Paysage avec chemin*  
 Aquarell auf Papier  
 unten rechts signiert *Vlaminck*  
 45.5×54.5 cm

\*CHF 15'000–20'000

PROVENIENZ: Galerie Rosengart, Luzern, Nr.01586





374

Arthur Luis Piza (\*1928)

*Sans titre*, 1964

Relief und Sand auf Leinwand  
unten rechts signiert *PIZA*

35×27 cm

\*CHF 40'000–50'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Paris

AUSSTELLUNGEN: São Paulo, Pinacoteca, *Arthur Luiz Piza, relevos/reliefs 1958–2002*, 24. August–29. September 2002  
Porto Alegre, MARGS, 10. Oktober–17. November 2002

LITERATUR: P.S. Duarte: *Arthur Luiz Piza, relevos/reliefs 1958–2002*. São Paulo 2002, Nr. 25, S. 120.

Diese beiden Werke gehören zu Pizas ersten Collagen auf Leinwand. Sie bestehen aus kleinen Kartonfragmenten, scheinbar anarchisch hauptsächlich in der Mitte der Leinwand verteilt. Ungleichmässig von brauner Farbe und Sand bedeckt, erinnern sie durch ihre Substanz, die Erdtöne sowie ihre Anordnung an die Luftaufnahme einer wiederentdeckten antiken Zivilisation. Handelt es sich hierbei um die Rückbesinnung auf den flüchtigen Charakter sämtlicher Aspekte des Lebens? Eine Art Vergänglichkeit der weltweiten Zivilisation? Darauf könnten die empfindlichen, raffinierten und zerbrechlichen Kompositionen Pizas aus dieser Zeit hinweisen.

Les deux œuvres de Piza que nous présentons sont parmi les premiers collages sur toile de l'artiste. Ils sont constitués de petits fragments de carton répartis principalement au centre de la toile de manière apparemment anarchique. Recouverts d'une coloration brune et de sable de façon inégale, ils rappellent par leur matière, leur couleur terre et leur disposition, une vue aérienne d'une civilisation antique qui aurait été mise au jour. S'agit-il d'une méditation sur le caractère éphémère des choses et de la vie ? D'une sorte de vanité à l'échelle de la civilisation toute entière ? C'est peut-être ce que peut suggérer l'aspect délicat, raffiné mais aussi fragile des compositions de Piza de cette époque.



375

Arthur Luis Piza (\*1928)

*Sans titre*, 1964

Relief und Sand auf Leinwand  
unten rechts signiert *PIZA*

35×27 cm

\*CHF 40'000–50'000

PROVENIENZ: Privatsammlung, Paris

AUSSTELLUNGEN: São Paulo, Pinacoteca, *Arthur Luiz Piza, relevos/reliefs 1958–2002*, 24. August–29. September 2002  
Porto Alegre, MARGS, 10. Oktober–17. November 2002

LITERATUR: P.S. Duarte: *Arthur Luiz Piza, relevos/reliefs 1958–2002*. São Paulo 2002, Nr. 106, S. 121.



376

Chu Teh-Chun (\*1920)

*Composition, 1978*

Öl auf Leinwand

unten rechts signiert und signiert auf Chinesisch *CHU TEH-CHUN*, rückseitig signiert und signiert auf Chinesisch *CHU TEH-CHUN* und datiert *le 5. jan. 1978*

130.5×96.5 cm

\*CHF 120'000–150'000

PROVENIENZ: Auktion Solanet, 24. Juni 1994, Nr.3  
Privatbesitz, Frankreich

Che The-Chun wurde 1920 in Baitou Zhen, China, geboren. Aus einer Familie von Intellektuellen und Kunstsammlern stammend, kam er früh in Kontakt mit der Kunst der Kalligraphie und der traditionellen chinesischen Malerei. Nach seinem Studium an der Kunsthochschule von Hangzhou und seiner Lerntätigkeit im Bereich der westlichen Kunst reiste er 1955 nach Paris. In der französischen Hauptstadt kam Chu The-Chun in direkten Kontakt mit der ungegenständlichen Kunst. In seinem Werk vollzog sich daraufhin eine Entwicklung hin zur Abstraktion. Die Natur sowie die traditionelle chinesische Malerei blieben in seiner Erinnerung jedoch stets lebendig. So kann man, wie auch im hier präsentierten Bild, oft Andeutungen von Landschaften erkennen. Fast glaubt man, in der unteren rechten Ecke eine chinesische Küstenlandschaft mit Dschunken und Fischerhütten zu entdecken. Ausgehend von dieser Andeutung einer bildlichen Darstellung entwickelt sich vor unseren Augen eine andere Landschaft, imaginär und märchenhaft, in dunstigen Grüntönen. An der Grenze dieser beiden Landschaften zieht ein rot-oranger Fleck, fast aggressiv, unsere Aufmerksamkeit auf sich und bleibt in unserem Gedächtnis als Erinnerung an einen Sonnenuntergang über einem See in China.

Chu Teh-Chun naît en 1920 à Baitou Zhen en Chine. Issu d'une famille d'intellectuels lettrés et collectionneurs, il entre très tôt en contact avec l'art de la calligraphie et la peinture traditionnelle chinoise. Après avoir étudié à l'Ecole des Beaux-Arts de Hangzhou et enseigné la peinture occidentale, il part pour Paris en 1955. Dans la capitale française, Chu Teh-Chun entre en contact direct avec l'art non figuratif. Il entame alors un cheminement vers l'abstraction. Cependant la nature et l'art traditionnel chinois restent toujours présents dans sa mémoire et l'on peut souvent, comme c'est le cas dans notre tableau, discerner des réminiscences de paysage. Ainsi dans l'angle inférieur droit, pourrions-nous presque distinguer un paysage lacustre chinois avec jonques et maisons de pêcheur. Puis, à partir de ce début de figuration se développe un autre « paysage » imaginaire et fantastique aux tonalités vertes et vaporeuses. Aux frontières de ces deux paysages une tâche rouge-orangé, légèrement agressive, attire l'attention et reste dans notre mémoire comme le souvenir d'un soleil couchant sur un lac de Chine.

Chu Teh-Chun was born in 1920 in Baitou Zhen, China. Coming from a family of cultivated intellectuals and collectors, he was introduced to the art of calligraphy and traditional Chinese painting at a very young age. He left for Paris in 1955, after studying at the Hangzhou School of Fine Arts and teaching Western painting. In the French capital, Chu Teh-Chun came into direct contact with non-figurative art. It was at that point at which he began his path towards abstraction. However, he did not forget nature and traditional Chinese art and, as is the case in our painting, it is often possible to catch glimpses of reminiscences of landscapes. Thus, in the lower right corner, it is almost possible to decipher a Chinese lakeside with boats and fishermen's cottages. Then, from this figurative beginning, he develops another imaginary, fantastic landscape in vaporous tones of green. At the boundaries of these two sceneries, our attention is caught by a slightly aggressive orangey red stain that remains with us like the memory of a sun setting over a lake in China.





377

Jean Tinguely (1925–1991)

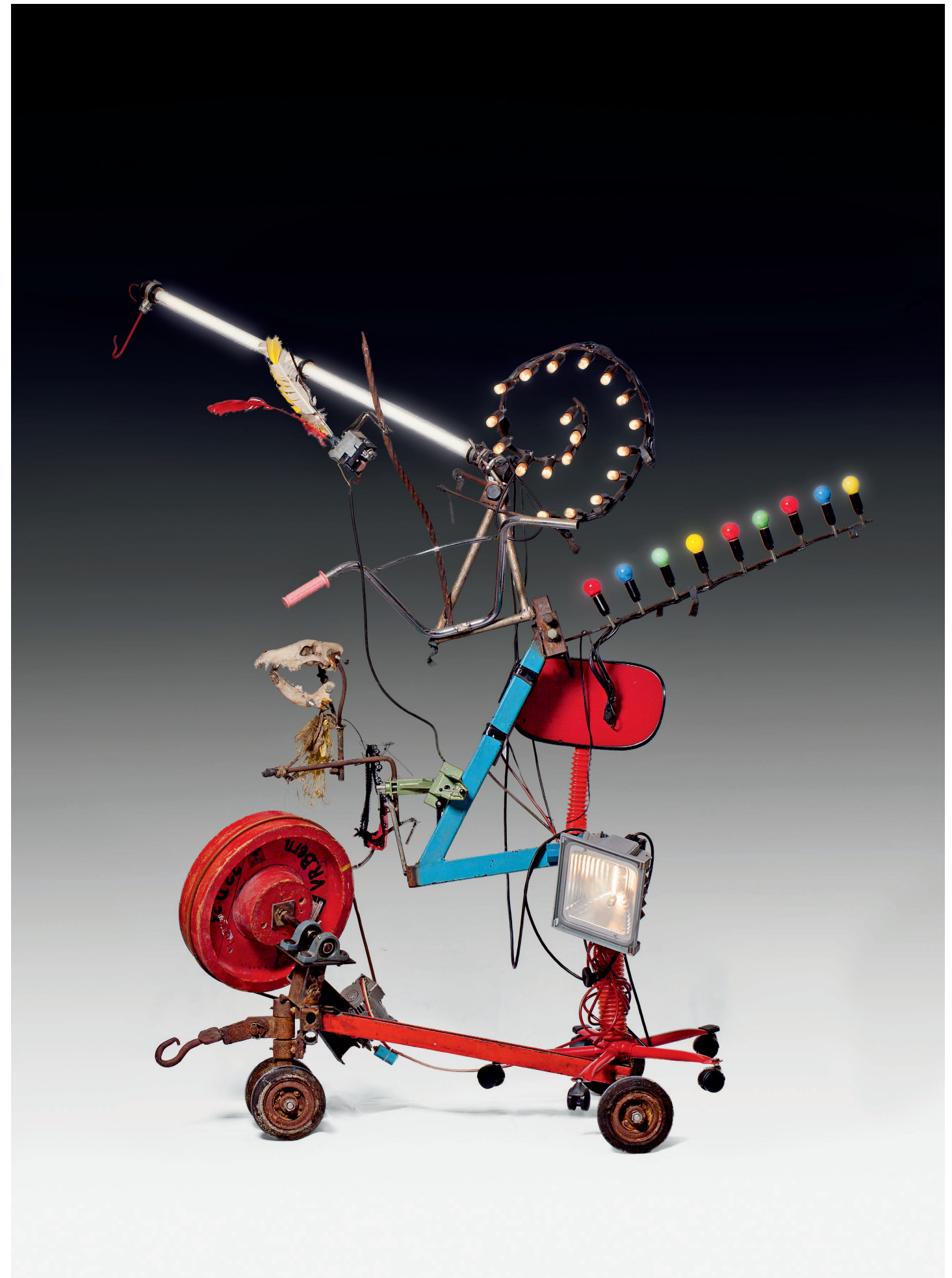
*Ohne Titel*, 1987

Geschweisste Skulptur (Lampe), Bodenlampe auf Rädern, Eisen, Fundgegenstände (u. a. Bürostuhl, Fahrradlenker), Lampen, Tierschädel, rotes Holzrad, Elektromotor  
220×185×120 cm

\*CHF 150'000–200'000

PROVENIENZ: Galerie Rivolta, Lausanne  
Dubinsky Fine Arts, Zürich  
Galerie Rivolta, Lausanne, 1987

LITERATUR: Christina Bischofberger: *Jean Tinguely. Catalogue raisonné. Bd. III Skulpturen und Reliefs 1986–1991*. Meilen/Zürich 2005, S. 73, Nr. 785.  
abgebildet in: *L'Hebdo*, 9. April 1987, S. 79.





KÜNSTLERVERZEICHNIS

Abt, O.	367, 368, 369	Dallèves, R.	349
Adrion, L.	159, 267	Deutsche Schule, 18. Jh.	297
Amiet, C.	222, 225, 226, 228, 244, 246, 356, 357, 359, 363	Dietrich, A.	364, 365
Anker, A.	131, 132, 133, 135, 136, 343, 347, 348	Dovera, A.	341
Auberjonois, R.	238, 239, 240, 241, 252	Dufy, R.	265
Balen, H. van und Brueghel, J.	335	Entrialgo, O. P.	277
Barraud, Aimé	167, 170, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 187, 189, 190, 198, 199, 200, 207, 210, 211	Esposito, C.	270
Barraud, Aurèle	164, 188, 201, 203, 205, 206, 209	Flämische Schule, 16. Jh.	100
Barraud, Ch.	193, 197, 208	Flämische Schule, 17. Jh.	101
Barraud, F.	165, 166, 168, 169, 171, 172, 174, 176, 183, 184, 185, 186, 191, 192, 194, 195, 196, 202, 204, 212	Französische Schule, 19. Jh.	294
Barraud, M.	220, 221, 223, 224, 229, 232, 233, 234, 237	Galbusera, G.	163
Barucci, P.	142	Giacometti, A.	360
Bauknecht, Ph.	361	Giacometti, G.	350, 351, 352, 353, 358
Begheyn, A.	102	Giron, Ch.	127
Berger, H.	227, 247, 248	Gleyre, Ch.	113, 114, 115
Biéler, E.	144, 145, 146, 147, 149, 245, 254, 346, 362	Gluckmann, G.	158
Bismouth, M.	213, 214, 216, 217	Gounaropoulos, G.	269
Blais, J.-Ch.	290, 291	Grau-Sala, E.	264
Bocion, F.	137	Grosz, G.	258
Bonheur, R.	319	Gubler, M.	370
Bores, F.	266, 372	Guillou, A.	124
Bosshard, R. Th.	155, 156	Hodler, F.	236, 242, 354
Boucherle P.	219	Italienische Schule, 19. Jh.	126, 296
Buchser, F.	120, 121, 122, 123, 344, 345	Jaques, F. L.	253
Buri, M.	243	Kiesel, C.	128
Caillebotte, G.	355	Klotz, L.	278, 279, 280, 283, 287
Calame, A.	112	L'Eplattenier, Ch.	150, 152
Castan, G.	140	Lévy, M.	215, 218
Castres, E.	125	Limbach, H. J.	285
Chinesische Schule, 19. Jh.	107	Limouse, R.	268
Chiparus, D.	153	Linck, J.-A.	108, 109
Chu Teh-Chun	376	Loo, C. van	295
Costa, G.	129	Marr, J. H. L.	116
Cousturier, L.	271, 272	Matisse, H.	230
Csaky, J.	276	Middendorf, H.	288
		Mignard, P.	293
		Miller, W.	231



Morgenthaler, E.	148
Morland, G.	105, 106
Nadar, P.	298
Nilouss, P.	157
Opitz, G. E.	336, 337
Pedretti, G.	281
Pfyffer, N.	117
Pissarro, C.	154
Picasso, P.	260, 261
Piza, A. L.	374, 375
Poliakoff, S.	284
Porges, C.	273
Ranc, J.	292
Rau, E.	130
Rée, A.	366
Rheiner, L.	151
Ritz, R.	340, 342
Robert, H.	299
Sandoz, E.-M.	274
Santomaso, G.	286
Sanyu	275
Schnyder, A.	251
Segantini, G.	138
Serna, I. de la	259, 262, 263
Skredvig, Ch. E.	119
Soutter, L.	160, 161, 162, 371
Steinlein, Th. A.	134, 143
Stöcklin, N.	257
Thomas, J. B.	104
Tinguely, J.	377
Tobey, M.	289
Trachsel, A.	249, 250
Trouillebert, P.-D.	141
Veillon, A. L.	139
Vlaminck, M. de	373
Walkowitz, A.	235
Wiemken, W. K.	255, 256
Wiggli, O.	282
Winterlin, A.	110, 111
Wirgman, Ch.	118
Zünd, R.	338, 339

## VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

- Die Objekte werden im Namen und für Rechnung Dritter verkauft.
- Pro Versteigerungsobjekt zahlt der Käufer ein Aufgeld in Höhe von 20% des Zuschlagspreises.
- In jedem Fall wird eine Mehrwertsteuer in der Höhe von 8% auf das Aufgeld fällig. Bei Objekten, welche im Katalog oder auf einem Ergänzungsblatt mit «\*» bezeichnet sind (oder auf welche im Rahmen der Auktion entsprechend hingewiesen wird), wird die MWSt. auch auf dem Zuschlagspreis erhoben und überwält. Bei Ausfuhr dieser Objekte ins Ausland wird dem Käufer die MWSt. zurückerstattet, wenn er eine rechtsgültige Ausfuhrdeklaration mit Originalstempel des schweizerischen Zolls für das entsprechende Kaufobjekt beibringt.
- Jedes Versteigerungsobjekt wird mit allen Mängeln und Fehlern der Beschreibung verkauft, und das Auktionshaus lehnt sowohl für sich selbst als auch für den Verkäufer jegliche Verantwortung für Echtheit, Alter, Herkunft, Zustand und Qualität ab. Katalogbeschreibungen und schriftliche oder mündliche Erklärungen verstehen sich als Meinungsäusserungen und nicht als Sachdarstellung. Es wird vorausgesetzt, dass sich die Käufer vor der Versteigerung, während der Ausstellung, selbst von Echtheit, Zustand usw. der Objekte überzeugen.
- Es liegt ausschliesslich im Ermessen des Auktionators, Objekte getrennt bzw. zwei oder mehrere Objekte zusammen anzubieten, Objekte zurückzuziehen, Gebote abzulehnen und grundsätzlich den Ablauf der Versteigerung zu bestimmen. Der Auktionator behält sich vor, zur Vertretung von Kaufaufträgen, eigenen Kaufabsichten und/oder Verkaufslimiten selber mitzubieten.
- Das höchste Gebot erhält den Zuschlag. Bei Streitigkeiten bietet der Auktionator das oder die Objekte sofort erneut an.
- Wenn der Limitpreis nicht erreicht wird, erfolgt beim Fall des Hammers kein Zuschlag, und das Objekt wird übergangen.
- Die Zahlung ist auf das Bankkonto des Auktionshauses zu leisten.
- Gebote von Kunden, die dem Auktionshaus nicht persönlich bekannt sind, können abgelehnt werden, wenn der Kunde nicht zuvor eine ausreichende Kaution oder eine Bankreferenz beim Auktionshaus hinterlegt hat. Das Auktionshaus ist berechtigt, solche Gebote abzulehnen.
- Das Auktionshaus besteht darauf, dass alle Kaufinteressenten beim Bieten eine Nummer anstelle ihres Namens benutzen.
- Kaufinteressenten, die nicht persönlich an der Versteigerung teilnehmen, können ihre Gebote schriftlich beim Auktionshaus hinterlassen. Die auf den entsprechenden Versteigerungsformularen genannten Preise verstehen sich exkl. Aufgeld und sonstige Abgaben. Änderungen können nur schriftlich und bis spätestens am Vorabend der Versteigerung eingereicht werden
- Gebote werden in der Regel anlässlich der Auktion persönlich und direkt durch deutliche Kundgabe an den Auktionator abgegeben. Bietaufträge (für den Fall, dass der Bietende nicht persönlich an der Auktion teilnehmen kann) müssen bis spätestens 24 Stunden vor Auktionsbeginn in Schriftform abgegeben werden (oder per Post bzw. per Fax) und nach dem Ermessen des Auktionshauses klar und vollständig sein. Zusätzliche Bedingungen, die durch den Bieter angebracht werden, sind ungültig. Telefonische Bieter, welche nach Ermessen des Auktionshauses nur in einer beschränkten Zahl zugelassen werden, müssen ebenfalls bis spätestens 24 Stunden vor Auktionsbeginn in schriftlicher Form dem Auktionshaus alle Details (Personalien, telefonische Erreichbarkeit, interessierende Nummern usw.) mitteilen. Die telefonischen Bieter erklären sich damit einverstanden, dass das Auktionshaus das telefonisch abgegebene Gebot bzw. das entsprechende Telefonat aufzeichnen darf. Jegliche Haftung des Auktionshauses sowohl für Bietaufträge als auch für telefonische Gebote wird wegbedungen.
- Das Eigentum sowie die Gefahr gehen mit dem Zuschlag an den Käufer über. Vor Beendigung der Versteigerung kann über die ersteigerten Objekte weder verfügt noch können diese abgeholt bzw. mitgenommen werden. Zahlung und Abholung erfolgt innerhalb von sieben Tagen auf Risiko des Käufers. Erfolgt die Zahlung nicht innerhalb von sieben Tagen nach Kauf, werden Verzugszinsen in der Höhe von 1% pro Monat fällig. Für alle Objekte, die nicht abgeholt werden, übernimmt der Käufer das volle Risiko und zahlt nach zwei Wochen eine Lagergebühr von mindestens CHF 10.– pro Versteigerungsobjekt und Tag. Erfolgt die Abholung nicht über den Käufer persönlich, ist eine schriftliche Vollmacht erforderlich. Auf Wunsch beauftragt das Auktionshaus auch einen Spediteur und lässt die Objekte anliefern. Alle damit verbundenen Kosten für Verpackung, Transport, Zoll und Versicherung trägt der Käufer.



14. Wird die Zahlung nicht oder nicht rechtzeitig geleistet, kann der Versteigerer wahlweise die Erfüllung des Kaufvertrages verlangen oder jederzeit auch ohne weitere Fristansetzung den Zuschlag annullieren. Es wird vereinbart, dass das Auktionshaus bis zur vollständigen Bezahlung aller geschuldeten Beträge (aus welchem Geschäft auch immer, insbesondere von Zuschlagspreis, Aufgeld, MWSt., Kosten und allfälligen Verzugszinsen) ein Retentions- und Faustpfandrecht an allen Vermögenswerten, die sich im Besitz des Auktionshauses oder eines mit diesem verbundenen Unternehmen befinden, hat. Eine Zahlung mittels Check gilt erst dann als erfolgt, wenn die Zahlung auf dem Konto des Auktionshauses erscheint.
15. Jeder, der die Ausstellungs- und Versteigerungsräume betritt, tut dies auf eigene Gefahr. Das Auktionshaus kann für eventuelle Verletzungen oder Unfälle nicht haftbar gemacht werden.
16. Jeder Besucher haftet für von ihm verursachte Schäden an Versteigerungsobjekten.
17. Diese Bedingungen sind Bestandteil jedes einzelnen Gebotes und des durch das Auktionshaus geschlossenen Kaufvertrages. Abänderungen sind nur schriftlich gültig. Ausschliesslich die deutsche Fassung dieser Auktionsbedingungen ist massgebend.
18. Der Verkäufer anerkennt die Anwendbarkeit schweizerischen Rechts und die Wahl des Gerichtsstandes Basel-Stadt.
19. Ausschliesslich die deutsche Fassung dieser Auktionsbedingungen ist massgebend.
20. Verantwortlicher Auktionator ist: Georges de Bartha (route de Tannay 3, 1296 Coppet).
21. Auktionsleitung: Gantbeamtung Basel-Stadt

## CONDITIONS DE VENTE

1. Les objets sont vendus au nom et pour le compte de tiers.
2. En plus du prix d'adjudication, l'acheteur devra s'acquitter de frais d'adjudication de 20% hors taxes.
3. Dans tous les cas, une TVA de 8% s'appliquera aux frais d'adjudication. Les objets qui au catalogue ou sur une fiche séparée sont accompagnés d'une étoile ou qui au moment de la vente font l'objet d'une annonce spéciale, sont soumis à la TVA également sur le prix d'adjudication. En cas d'exportation de ces objets à l'étranger, la TVA sera remboursée à l'acheteur s'il fournit une déclaration valide d'exportation portant le sceau original de la douane suisse.
4. Les objets sont vendus dans l'état où ils se trouvent au moment de l'adjudication. La maison de vente et le vendeur déclinent toute responsabilité quant à l'authenticité, l'ancienneté, la provenance et l'état des objets décrits au catalogue. Les descriptions du catalogue, les explications écrites ou orales de toute nature données par la maison de vente ne sont que l'expression d'opinions et non l'affirmation d'un fait. Les acheteurs potentiels ont la possibilité d'examiner avant la vente chaque lot et de se faire leur propre opinion quant à l'authenticité, l'état etc.
5. Il est du ressort du commissaire-priseur de séparer, de réunir ou de retirer des lots de la vente. Il décide du déroulement de la vente et peut également refuser de prendre en considération une enchère. Le commissaire-priseur a le droit de surenchérir lui-même pour exécuter des ordres d'achat ou lorsque le prix de réserve n'est pas atteint.
6. Le dernier et le plus offrant enchérisseur deviendra l'acheteur. En cas de contestation au moment de l'adjudication, le lot sera immédiatement remis en vente.
7. Lorsque le prix de réserve n'est pas atteint il ne s'ensuit par la tombée du marteau aucune adjudication.
8. Le paiement est à effectuer sur le compte bancaire de la maison de vente.
9. La maison de vente se réserve le droit de ne pas accepter une enchère ou un ordre d'achat, si le client n'a pas fourni auparavant une caution ou des références bancaires.
10. La maison de vente insiste pour que tous les acheteurs potentiels s'enregistrent et utilisent pour miser un numéro à la place de leur nom.
11. Les acheteurs potentiels qui ne peuvent assister personnellement à la vente peuvent laisser un ordre d'achat écrit à la maison de vente. Dans ce cas ils remplissent le formulaire d'ordre d'achat prévu à cet usage et le prix indiqué sur celui-ci exclut toujours la commission et autres taxes. Toute modification ne sera prise en compte que si elle est communiquée par écrit et intervient au plus tard la veille de la vente aux enchères.
12. Les enchères sont en général communiquées directement et personnellement au commissaire-priseur lors de la vente. Les ordres d'achat doivent parvenir à la maison de vente par écrit (par poste ou fax) au moins 24 heures avant le commencement de la vente. Ils doivent être clairs et complets. Les conditions supplémentaires apportées par l'enchérisseur ne sont pas valables. Les ordres d'achat téléphoniques seront acceptés en nombre limité par la maison de vente et devront également parvenir par écrit au moins 24 heures avant le commencement de la vente. Ils devront contenir tous les détails (identité, numéro de téléphone où la personne intéressée peut être jointe, numéro de lot, etc.) les enchérisseurs par téléphone autorisent la maison de vente à enregistrer la conversation téléphonique. La maison de vente décline toute responsabilité tant pour les ordres d'achat écrits que téléphoniques.
13. La propriété sur les objets acquis lors de la vente ainsi que les risques sont transférés à l'acheteur dès le prononcé de l'adjudication. Les objets acquis ne peuvent être mis à disposition ou enlevés par l'acheteur avant la fin de la vente. Le paiement doit être effectué sous la responsabilité de l'acheteur et doit intervenir dans un délai de 7 jours après l'adjudication. Si le paiement n'est pas effectué dans ce délai de 7 jours, un intérêt de retard de 1% par mois sera perçu. Pour tous les objets qui ne sont pas enlevés après un délai de 2 semaines, l'acheteur payera une taxe d'au moins 10 CHF par objet et par jour. Les risques restent à la charge de l'acheteur. Si l'enlèvement n'est pas effectué personnellement par l'acheteur, une procuration écrite est nécessaire. La maison de vente peut, à la demande de l'acheteur, charger un transporteur de l'expédition des objets. Tous les coûts du transport comme l'emballage, l'expédition, les frais de douane et l'assurance sont à la charge de l'acheteur.
14. Si le paiement n'est pas effectué ou pas effectué à temps, le commissaire-priseur peut, au choix, demander l'exécution du contrat ou annuler l'adjudication à tout moment et sans préavis. Il est convenu que la maison de vente conserve jusqu'au paiement intégral de tous les montants dus (prix d'adjudication, frais de vente, TVA, autres frais éventuels) un droit de rétention et de gage conventionnel à l'encontre de l'acheteur ou d'une entreprise qui lui est liée sur toutes les valeurs patrimoniales et notamment l'objet vendu. Le paiement au moyen d'un chèque est effectif lorsque le montant de ce chèque a effectivement été crédité au compte de la maison de vente.



15. Toute personne qui visite l'exposition ou/et assiste à la vente le fait à ses propres risques. La maison de vente ne peut être tenue responsable pour des blessures ou des accidents éventuels.

16. Tout visiteur sera tenu responsable pour les dommages et dégâts qu'il occasionne aux objets mis en vente.

17. Les présentes conditions des ventes font partie intégrante de l'offre d'achat de chaque contrat de vente conclu par la maison de vente. Toute modification requiert la forme écrite.

18. L'acheteur reconnaît que seul le droit suisse est applicable et que le lieu d'exécution et le seul for juridique est Bâle Ville.

19. Seule la version en allemand des présentes conditions fait foi.

20. Commissaire-priseur : Georges de Bartha (route de Tannay 3, 1296 Coppet).

21. Direction de la vente : Gantbeamtung Basel-Stadt



Schwarzwaldallee 171  
CH-4058 Basel  
Tel. +41 61 312 32 00  
Fax +41 61 312 32 03  
info@beurret-bailly.com  
www.beurret-bailly.com

Auktionsaufträge

Vorname \_\_\_\_\_ Name \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ort/PLZ/Land \_\_\_\_\_

Telefon \_\_\_\_\_ Mobil \_\_\_\_\_

Fax \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Auktion vom \_\_\_\_\_

Los-Nr.	Beschreibung	Gebot in CHF (exkl. Aufgeld und Abgaben)	Tel.Gebot

Der Auftraggeber erklärt sich mit den Auktionsbedingungen, wie sie im Katalog abgedruckt sind, einverstanden. Gebote von Kunden, die dem Auktionshaus nicht persönlich bekannt sind, können abgelehnt werden, wenn der Kunde nicht zuvor eine ausreichende Kautio

Ort, Datum \_\_\_\_\_ Unterschrift \_\_\_\_\_

Impressum

Katalogredaktion  
Beurret & Bailly Auktionen

Lektorat  
Barbara Seidel, Bern

Fotos  
Peter Schälchli, Zürich  
Markus Beyeler, Hinterkappelen  
Moritz Herzog, Basel

Gestaltung  
elfzwei graphic design – Knut Bayer, Berlin

Druck  
Mediafina, Unterägeri





## Ordre d'achat

Schwarzwaldallee 171  
CH-4058 Basel  
Tel. +41 61 312 32 00  
Fax +41 61 312 32 03  
info@beurret-bailly.com  
www.beurret-bailly.com

Prénom \_\_\_\_\_ Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville/CP/Pays \_\_\_\_\_

Téléphone \_\_\_\_\_ Portable \_\_\_\_\_

Fax \_\_\_\_\_ Email \_\_\_\_\_

Vente du \_\_\_\_\_

Lot No.	Description	Montant maximum de l'offre en CHF (hors commission et TVA)	Tel.Gebot

Le signataire déclare avoir lu et accepté les conditions de vente imprimées dans le catalogue. Les ordres d'achat émanant de personnes qui ne sont pas connues de la maison de vente pourront être refusés si le client n'a pas préalablement fourni une garantie bancaire suffisante. Le for juridique est Bâle.

Lieu, Date \_\_\_\_\_ Signatur \_\_\_\_\_