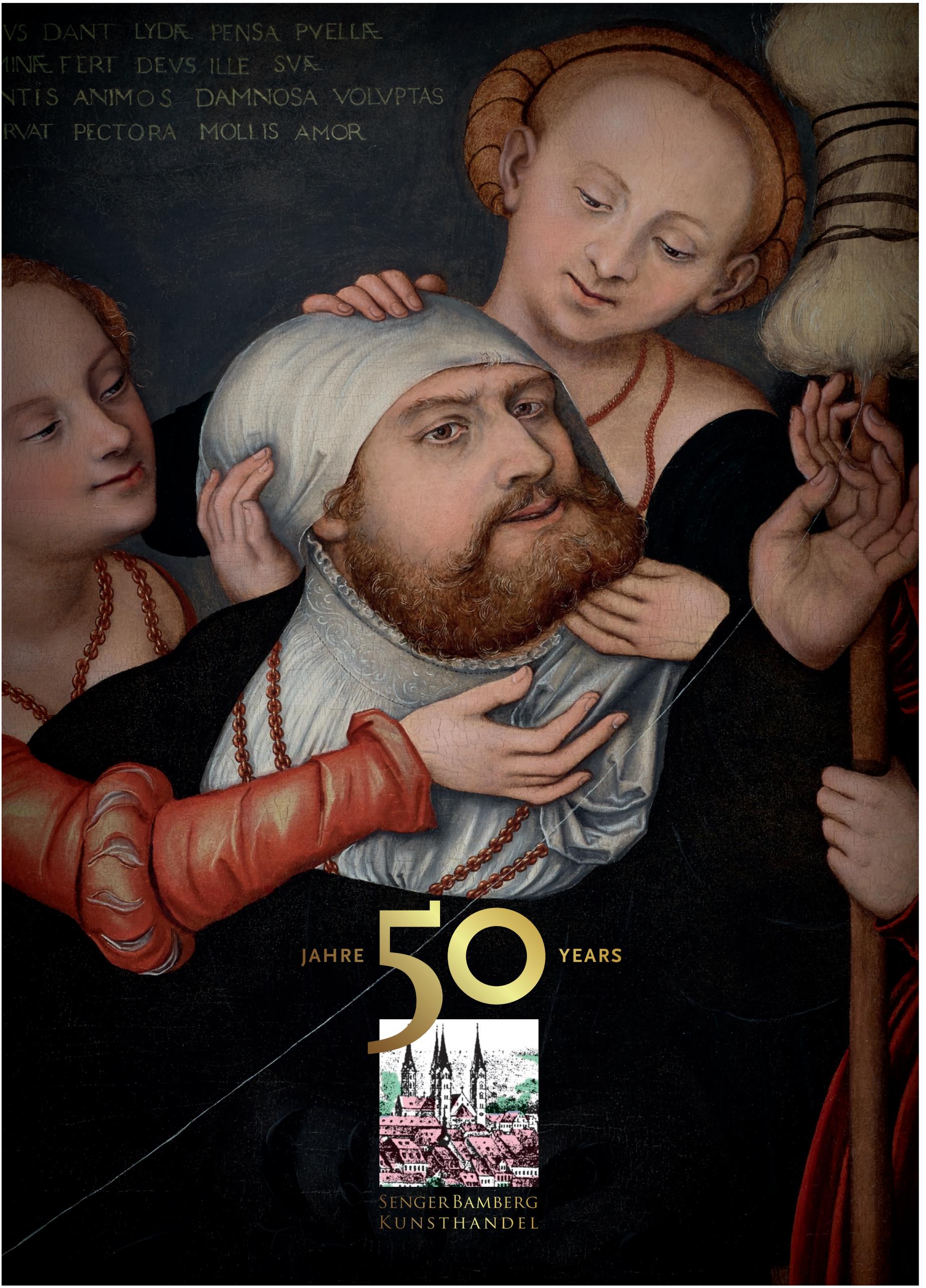
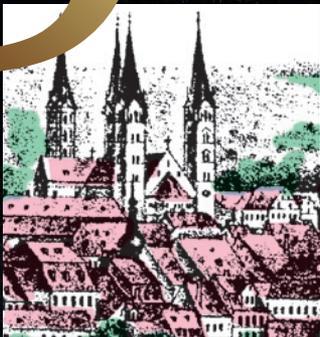


VS DANT LYDÆ PENSA PVELLÆ
MINÆ FERT DEVS ILLE SVÆ
NTIS ANIMOS DAMNOSA VOLVPTAS
RVAT PECTORA MOLLIS AMOR



JAHRE **50** YEARS



SENGER BAMBERG
KUNSTHANDEL



FÜNFZIG JAHRE
SENGER BAMBERG
FIFTY YEARS

Auch im heimischen Bamberg brachte das Jahr 1995 viele positive Entwicklungen. Silvia Senger und Thomas Herzog gründeten direkt angrenzend zum elterlichen Geschäft eine eigene Dependence, die H.S. Gemäldegalerie.

Walter Senger initiierte gemeinsam mit dem Porzellanspezialisten Istvan Csonth die ersten Bamberger Kunst- und Antiquitätenwochen, die inzwischen eine Institution der Kunstwelt sind.

Nicht zuletzt bot das 25jährige Bestehen von Senger Bamberg Kunsthandel Anlass zum Feiern. Eine umfangreiche Festschrift ließ die Firmengeschichte Revue passieren und präsentierte in einem wissenschaftlich bearbeiteten Katalogteil die Glanzlichter des aktuellen Angebots.



Walter Senger 1995
Portrait zum 25. Jubiläum vor dem Firmensitz Karolinenstraße 8.
Im Hintergrund das Alte Rathaus Bamberg.

Das Jubiläum markierte den Beginn einer neuen Ära. Die erwachsenen Kinder begannen, aktiv die Geschicke der Firma zu lenken. Silvia und Thomas Herzog vereinten ihre eigene Galerie wieder mit dem Hauptgeschäft, in dem inzwischen auch die jüngste Tochter Simone Kundmüller, geb. Senger mitarbeitete. Walter Senger konnte sein Lebenswerk beruhigt weitergeben, und die Geschäftsführung im Jahr 2015 offiziell



Erasmus II. Quellinus (1607 – Antwerpen – 1678)
Anbetung der Hirten, datiert 1669
Verkauft an das Smith College Museum Northampton/USA im Jahr 2006.

an seinen Schwiegersohn übertragen. Thomas Herzog hat den Beruf des Kunsthändlers von der Pike auf erlernt, und ist im Laufe von fast dreißigjähriger Erfahrung zum Fachmann in der Beurteilung alter und moderner Kunst gereift. Durch sein untrügliches Stilempfinden, seinen Sinn für Ästhetik und sein intuitives Verständnis für Design und Dekoration zeichnet er sich zudem als Gestalter eindrucksvoller Messestände und Showrooms aus.

In den letzten 25 Jahren haben neue Medien und Kommunikationsformen auch den Kunstmarkt erfasst. Eine Entwicklung, die viele Vorteile habe, wie Simone Kundmüller erläutert: „Die Vorbereitungen der wichtigen Antiquitätenmessen, oder auch das Erstellen unserer Jahreskataloge sind immer zeitintensiver und professioneller geworden. Die hohe Qualität der Objekte, ihre sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung, und die nachvollziehbare Provenienz der Kunstwerke, sind heute enorm wichtig. Das ist gut so, denn nur diese Transparenz kann das Vertrauen zwischen Kunde und Händler auf dem heutigen internationalisierten Kunstmarkt aufrecht erhalten. Unsere Teilnahme an den wichtigsten europäischen Kunstmessen, allen voran der TEFAF, bringt uns in Kontakt mit wunderbaren Menschen aus der ganzen Welt. So haben wir viele bedeutende Sammler aus den USA, Europa, Russland und sogar Japan kennen gelernt. Tolle Persönlichkeiten, die sich mit Leidenschaft und erstaunlicher Fachkenntnis der Kunst widmen. Durch die unkomplizierte E-Mail-Kommunikation und unsere gepflegte Homepage ist es möglich, trotz der Entfernung vertrauensvolle Kundenbeziehungen aufzubauen und stetig zu intensivieren.“



Pfauenfeder-Kommode der pfälzischen Kurfürsten,
geschaffen vom Kurpfälzischen Hofschlossler Franz Zeller (1697-1780)
Verkauft an eine renommierte Privatsammlung, USA.

Daher sieht die Familie Senger-Herzog auch den Wandel auf dem Kunstmarkt ganz gelassen. Eine neue Generation von Sammlern hat veränderte Interessen – doch bei Senger Bamberg galt schon immer der Grundsatz, auf die spezifischen Wünsche jedes einzelnen Kunden einzugehen. Thomas Herzog betont: „Unabhängig von festgelegten Genres oder Moden ist es uns wichtig, Käufer beim Aufbau einer Sammlung zu unterstützen, die ihrer Persönlichkeit entspricht. Sammeln ist eine Herzensangelegenheit - die Chemie muss stimmen. Und oft genug haben wir die Erfahrung gemacht: Das Kunstwerk findet den Kunden, nicht umgekehrt.“

Renommiert als führendes Haus für gotische Plastik und Gemälde alter Meister - darunter immer wieder seltene Werke von Lucas Cranach - bietet Senger Bamberg Kunsthandel daher ergänzend auch eine handverlesene Auswahl inspirierender moderner Kunst. Silvia und Thomas Herzog sind fest davon überzeugt, dass die gekonnte Symbiose von Werken unterschiedlicher Epochen verblüffend neue Perspektiven eröffnen kann.

Entscheidend sei, so Silvia Herzog, einzig die Qualität der Objekte: „Künstlerischer Genius zeigt sich heute noch genau so wie vor fünfhundert Jahren. Die Gegenwartskunst mit wachem Blick zu betrachten, kann ungeheuer bereichernd sein.“

„Seit Langem bin ich der Firma Senger als Kunde freundschaftlich verbunden. Mit allen Mitarbeitern wurden anlässlich verschiedener Einkäufe lange und vertrauensvolle Gespräche geführt. Immer wieder gelingen überraschende Entdeckungen, die meine Sammlung sehr bereichert haben. Ich schätze den persönlichen Kontakt mit dem Hause sehr und bin mehrmals im Jahr, vor allem während der Bayreuther Festspiele, in Bamberg.“

Christian Thielemann
Chefdirigent der Sächsischen Staatskapelle Dresden
und Musikdirektor der Bayreuther Festspiele



Lucas Cranach der Ältere (Kronach 1472 – 1553 Weimar)
Maria mit Kind und Johannesknabe, um 1540
Verkauft an eine bedeutende Privatsammlung, Russland, im Jahr 2011.

<p>1985</p> <p>Erwerb und denkmalgerechte Sanierung des gotischen Stadthauses Karolinenstr. 8, dem heutigen Stammsitz der Firma.</p>	<p>1990</p> <p>Beginn der Mitarbeit von Tochter Silvia Senger (* 3. Oktober 1969) im elterlichen Geschäft.</p>	<p>1991</p> <p>Beginn der Mitarbeit von Thomas Herzog (*25. Januar 1968), dem Lebensgefährten und späteren Ehemann von Tochter Silvia, im Unternehmen.</p> <p>Erstmalige Teilnahme an der TEFAF in Maastricht</p>	<p>1995</p> <p>Gründung der „H. S. Gemäldegalerie“ durch Thomas Herzog und Silvia Senger.</p> <p>Erwerb der hochbedeutende Skulpturen-sammlung Hermann Schwartz, Mönchengladbach.</p>	<p>1995</p> <p>1. Bamberger Kunst- und Antiquitätenwochen; initiiert von Walter Senger und dem Bamberger Porzellanexperten Istvan Csonth.</p> <p>25 Jahre Senger Bamberg Kunsthandel</p>	<p>1996</p> <p>Beginn der Mitarbeit von Tochter Simone Kundmüller, geb. Senger, (* 11. Dezember 1975) im Familienunternehmen.</p>
--	--	---	---	--	---



Einzigartiger Schreibschrank mit Betpult
Mainfranken, um 1755
Verkauft an das Bayerische Nationalmuseum München im Jahr 2008.

Senger Bamberg ist es wichtig, am Puls der Zeit zu sein, und Kunstbegeisterten als starker Partner individuell und umfassend beim Aufbau einer Sammlung oder dem Erwerb eines ganz besonderen Liebhaberstückes zur Seite zu stehen.

„Bei aller Innovationsfreude stehen die unverrückbaren menschlichen Werte dabei im Zentrum unserer Firmenphilosophie“, unterstreicht Thomas Herzog. „So sehr sich unsere Arbeitswelt in den letzten 50 Jahren verändert hat, das Wesentliche im Kunsthandel ist für uns gleich geblieben: Vertrauen, Sympathie und ein enger, persönlicher Kundenkontakt sind für uns heute noch genau so wichtig, wie im Jahr 1970. Kunden sind Freunde, nicht nur Käufer.“

Diese von fränkischer Herzlichkeit und Natürlichkeit geprägte Grundhaltung umfasst auch die Mitarbeiter, die dem Familienbetrieb oft schon seit Jahrzehnten treu verbunden sind: die hauseigenen Restauratoren Manuel Nagel und Claus Friedmann-Michler, die Kunsthistorikerin Elisabeth Hofmann, Annette Raith in der Verwaltung, Christian Herzog und Harald Graser im Messteam und Birgit Reinwald im Ladenmanagement vor Ort in Bamberg. Sie alle begreifen sich als Teil der großen Familie Senger und arbeiten Hand in Hand, um die Faszination hochwertiger Kunst an Menschen aus aller Welt weiter zu geben.

Zusammenlegung der Galerie von Thomas und Silvia Herzog (geb. Senger) mit dem Kunsthandel Senger.

1999

2015

„In meiner über 30jährigen Tätigkeit bei der und für die Weltkunst habe ich einen gründlichen Einblick in den deutschen Kunsthandel bekommen. Viele Händler kommen und gehen – Senger Bamberg ist ein Fels in der Brandung. Ein Generalist und Kenner des Metiers, ob Möbel, Gemälde, Kunsthandwerk – oder Skulpturen.“

Walter Senger verbindet auf das Glücklichste fränkische Bodenständigkeit und internationale Weltläufigkeit. Sein klassisches Programm wurde dank der nächsten Generation um moderne und zeitgenössische Kunst erweitert. „Cross-over“ hat sich längst etabliert. Bei Senger in Bamberg erlebt man, wie harmonisch Altes, Überliefertes und Neues sich zusammenfügen, wenn der Qualitätsanspruch für alle Objekte gleich hoch angesetzt ist.“

Dr. Gloria Ehret
Herausgeberin der Weltkunst



Kaiserpokal der Krönungszeremonie von Kaiser Maximilian II.
Gefertigt 1561/62 von den Meistern Christoff Ritter, Nürnberg, und Philipp Bonhöffer, Schwäbisch Hall
Vermittelt an das Museum Würth im Jahr 2014.

Offizielle Übergabe der Geschäftsleitung von Walter Senger an seinen Schwiegersohn Thomas Herzog. Walter Senger steht dem Unternehmen nach wie vor mit Rat und Tat, seiner langjährigen Erfahrung und Expertise zur Seite.

Nach über einjähriger aufwändiger, denkmalgerechter Sanierung unter der Leitung von Thomas Herzog, Eröffnung des neuen barocken Geschäftshauses am Geyerswörthplatz 1, direkt gegenüber dem Stammsitz gelegen.

2018



Die drei Generationen der Familien Senger, Herzog und Kundmüller im Jubiläumsjahr 2020 ↑

Die neue Dependance Geyerswörthplatz 1, eröffnet 2018 →

Der berühmte gotische Skulpturenkeller im Stammhaus Karolinenstraße 8 ↓

Messestand TEFAF Maastricht ↓↓



ENGLISH TRANSLATION

50 YEARS SENGER BAMBERG KUNSTHANDEL

Bamberg fifty years ago: drawing on long traditions, the picturesque “Franconian Rome” attracted art enthusiasts from near and far, and was well on its way to becoming a centre of the art and antiques trade.

On 15 July 1970 Marianne and Walter Senger took over a small, old-established antique shop. A courageous step - Walter Senger was just 25 years old and had to support his young family - but by no means a rash or unprepared decision. Born in Bamberg, he was familiar with historical pieces from an early age. The family's upholstery and interior design company had been based in the cathedral city since the 19th century. Walter Senger had received a profound training in his father's workshop, which he himself complemented by his intense preoccupation with history and art.

With energy, diligence and discipline, the couple seized the momentum of these “golden times” of the art trade in the 1970s and 80s. Walter Senger was the youngest art dealer to exhibit at the Munich Antiques Fair in 1975, and from then on was regularly attending the great German art fairs, where he made essential contacts with customers, museum curators and other dealers. Soon Senger Bamberg was a well-known name among art lovers.

This success was only possible because for Marianne and Walter Senger their profession was always a vocation that encompassed all areas of life. And they were fortunate to be able to pass this passion on to their children, who naturally grew up amidst antiques, sculptures and paintings. Already at the age of 21, daughter Silvia Senger was determined to join the family business, and shortly afterwards her later husband Thomas Herzog entered the company.

With the entry of the younger generation, a new chapter in the firm's history was opened. In 1991 Senger Bamberg made its debut at The European Fine Art TEFAF in Maastricht, the internationally most influential art fair, which has set new standards in the control of quality and authenticity since its foundation. In retrospect, Thomas Herzog judges that this “*education towards quality*” set the benchmark for the further progress of the company. The high thresholds of TEFAF encouraged the Senger-Herzog family to concentrate on exclusive pieces of outstanding value.

That this was the right strategy became evident in 1995, following the acquisition of the Hermann Schwartz Collection, the most significant private collection of Late Medieval sculptures in post-war Germany. Walter Senger describes this unique opportunity today as “*an entrepreneurial quantum leap that brought us into the focus of international collectors and major museums for the first time. In the following years, we were able to sell fantastic sculptures to such institutions as the Louvre, the Metropolitan Museum of Art, and many notable German museums.*” Since then Senger Bamberg is one of the leading addresses in the special field of Late Gothic sculpture.

The year 1995 brought further positive innovations. Silvia Senger and Thomas Herzog opened their own gallery directly adjacent to the family's shop. Walter Senger initiated the first Bamberg Art and Antiques Weeks, which have since become a constant of the German art world. Last but not least, the 25th anniversary of Senger Bamberg Kunsthandel was a reason to celebrate. A milestone, which marked the beginning of a new era. The adult children now began to actively steer the course of the company. In the late 1990s Silvia and Thomas Herzog reunited their own gallery with the main shop, in which meanwhile also the youngest daughter Simone Kundmüller, née Senger, worked.

“For a long time now I have had a cordial relationship with Senger Bamberg as a customer. On the occasion of various purchases, detailed and trusting conversations were held. There were always surprising discoveries that greatly enriched my collection. I appreciate the personal contact with the company very much and I visit Bamberg several times a year, especially during the Bayreuth Festival.”

**Christian Thielemann, Chief Conductor of the Staatskapelle Dresden
and Music Director of the Bayreuth Festival**

“25 years ago I first came into contact with Senger Bamberg, already then known for the highest artistic quality of medieval sculpture. Since then, every visit to Senger, whether in Bamberg or at one of the renowned art fairs in Germany and abroad, has been enriching. There were always interesting, unique works to see; always far more than a museum curator was able to buy. The fifty-year old jubilarian now not only occupies an immovable and long-established position, but also a top rank in the German art trade dedicated to old master works. Senger is one of its grand names. Congratulations!”

**Dr. Frank Matthias Kammel
Director General of the Bayerisches National Museum Munich**

Walter Senger was able to pass on his life's work with confidence, and officially handed over the management of the company to his son-in-law in 2015. Thomas Herzog learned the profession of art dealer from scratch, and in the course of almost thirty years of experience has become an expert in the assessment of both old and modern art. With his unmistakable sense of style, his aesthetic sensitivity and his intuitive understanding of design and decoration, he also distinguishes himself as a designer of impressive exhibition stands and showrooms.

Over the last 25 years, the new media and forms of communication have taken hold of the art market. A change that has many advantages, as Simone Kundmüller explains: “*The preparations for the important fairs, or the production of our catalogues have become increasingly time-consuming and professional. The high quality of the objects, the careful scientific research, and the traceable provenance of the artworks are crucial today. This is very positive, because only this transparency can maintain the trust between customer and dealer in today's internationalized art market. Our participation in prominent European art fairs, above all TEFAF, brings us into contact with wonderful people from all over the world. We have met many outstanding collectors from the USA, Europe, Russia and even Japan. Awesome personalities who dedicate themselves to art with passion and amazing expertise. Thanks to the uncomplicated e-mail communication and our well-maintained homepage, it is possible to establish and constantly intensify trusting customer relationships despite the distance.*”

This is why the Senger-Herzog family is relaxed about the transformations on the art market. A new generation of collectors has changing interests - but at Senger Bamberg it has always been the principle to respond to the specific wishes of each individual customer. Thomas Herzog emphasizes: “*Regardless of fixed genres or fashions, we individually and comprehensively support the development of a collection that matches the personality of the buyer. Collecting is a matter of the heart - the chemistry must be right.*”

Renowned as a leading specialist for Gothic sculpture and Old Master paintings - including rare works by Lucas Cranach - Senger Bamberg Kunsthandel additionally offers a handpicked selection of inspiring modern art.

Silvia and Thomas Herzog are deeply convinced that the skillful symbiosis of works from different epochs can open up intriguing new perspectives. According to Silvia Herzog, the only decisive factor is the quality of the objects: “*Artistic genius is just as evident today as it was five hundred years ago. Looking at contemporary art with an open mind can be very enriching.*”

“*But with all our innovative spirit, the unalterable human values are at the heart of our company philosophy,*” Thomas Herzog underlines. “*As much as our working environment has changed over the last 50 years, the essence of the art trade has remained the same for us. Trust, sympathy, and close personal customer contact are just as relevant to us today as they were in 1970. Customers are friends, not just buyers.*”

This basic attitude, characterized by Franconian warmth and naturalness, also includes the employees who have often been loyal to the family business for decades. They all regard themselves as part of the large Senger family and work hand in hand to pass on the fascination of high-quality art to people worldwide.



KATALOG 2020 CATALOGUE



GNADENSTUHL

Sachsen, um 1490

Lindenholz, rückseitig gehöhlt, alte Fassung
Höhe: 82 cm, Breite: 62 cm, Tiefe: 22 cm

Die Skulptur Gottvaters, der den gekreuzigten Christus vor sich hält, stammt wahrscheinlich aus dem Mittelschrein eines kleinen Flügelaltars. Diese sogenannte Gnadenstuhl-Darstellung zeigte, bekrönt von einer ursprünglich vorhandenen Taube, die Dreifaltigkeit Gottes mit dem Vater, dem Sohn und dem heiligen Geist. Der ikonografische Typus entstand im 12. Jahrhundert und ist die bedeutendste mittelalterliche Bildschöpfung zur Verdeutlichung der Trinität Gottes. Altäre mit dieser Thematik befanden sich häufig in Spitalkirchen oder -Kapellen, die üblicherweise dem Patrozinium der heiligen Dreifaltigkeit geweiht waren.

Stilistisch korrespondiert die Skulptur mit der sächsischen Plastik der Spätgotik. Die Proportionen des Christuskörpers mit langen, schlanken Gliedmaßen, sowie die Physiognomie mit prägnanter Nase und Wangenknochen haben große Ähnlichkeit mit einem zeitgleich datierten Vesperbild aus der Gegend um Leipzig, heute im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig.¹

¹Siehe Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500, Dresden 1926, vgl. S. 31, Tafel 2.

THRONE OF MERCY

Saxony, circa 1490

Lime wood, reverse hollowed out, old polychromy
Height: 82 cm, width: 62 cm, depth: 22 cm

The sculpture of God the Father holding the Crucified Christ probably belonged into the middle shrine of a small winged altar. This so-called "Throne of Mercy" depiction (German: Gnadenstuhl), which was originally crowned by a dove, showed the Trinity of God with the Father, the Son and the Holy Spirit.

This iconographic type originated in the 12th century and is the most important medieval image creation to illustrate the Trinity. Altarpieces with this theme were often found in hospital churches or chapels, which were commonly dedicated to the patronage of the Holy Trinity.

Stylistically, the work corresponds to the Saxon sculpture of the Late Gothic period. The proportions of the body of Christ with long, slender limbs, as well as the physiognomy with a prominent nose and cheekbones, are very similar to a pietà from the Leipzig region created at the same time, today in the Stadtgeschichtliches Museum Leipzig.¹

¹Walter Hentschel: Sächsische Plastik um 1500, Dresden 1926, cf. p. 31, plate 2.



LUCAS KNECHTELMANN

(Ulm, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts)

ADAM UND EVA

Ulm, monogrammiert „LK“ und datiert „1526“, unten mittig
Öl auf Holz, Höhe: 48 cm, Breite: 28,5 cm

Das Gemälde zeigt Adam und Eva beim Sündenfall. Das Paar ist frontal zum Betrachter positioniert, in seiner Körperhaltung aber deutlich aufeinander bezogen. Eva hält in jeder Hand einen Apfel, wobei sie den in ihrer Rechten Adam anbietet. Dieser blickt darauf nieder, hat jedoch bereits selbst einen Apfel in der Hand. Sehr ungewöhnlich ist die Darstellung der Schlange, die nicht wie üblich als heimtückischer Verführer erscheint, sondern, von Adam fest hinter dem Kopf gepackt, schlaff und scheinbar besiegt zwischen dem Paar zu Boden hängt.

Das Gemälde ist am unteren Bildrand signiert und datiert. Zwischen den Füßen Adams und Evas ist die Jahreszahl „1526“, sowie das Monogramm „LK“ mit einer kleinen, sich aufrecht windenden weißen Schlange mit rotem Auge zwischen den beiden Buchstaben, zu erkennen. Damit ist der Maler Lucas Knechtelmann als Schöpfer des Werks zu identifizieren. 1489 erstmals urkundlich erwähnt, war er in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts als Maler und Holzschnneider in Ulm tätig.

Darstellungen der Ureltern Adam und Eva waren in der Renaissance sehr beliebt, da sie eine Legitimation für das künstlerische Studium menschlicher Proportionen in Aktdarstellungen boten. Das wohl bekannteste Beispiel dafür ist das zweiteilige Gemälde „Adam und Eva“ von Albrecht Dürer, das 1507 entstand und als erste autonome Nacktdarstellung nördlich der Alpen gilt. Wie bei Dürer ist die Bildkomposition auch bei Lucas Knechtelmann völlig auf die Personen zentriert. Ohne weitere Ausschmückungen, lediglich an ihren Attributen erkennbar, sind Adam und Eva leinwandfüllend vor dunklem Hintergrund platziert. Dennoch greift eine Interpretation als reine Aktmalerei zu kurz. Das Gemälde entstand in der Hochphase der Reformation, in einem Klima größter religiöser Kontroversen. 1526 hatten die Thesen Martin Luthers in Ulm bereits zahlreiche Anhänger gefunden, bevor die Stadt 1531 geschlossen zum Protestantismus übertrat. Gerade in der protestantischen Ikonografie hatte die Darstellung des Sündenfalls als Gegenstück zur Erlösung durch göttliche Gnade einen wichtigen Stellenwert. Häufig wurden auch Bildzyklen der Passion Christi mit dem Sündenfall Adams und Evas eingeleitet. Im vorliegenden Gemälde lässt insbesondere die außergewöhnliche Darstellung der offenbar von Adam überwundenen Schlange Raum für weitere Fragestellungen und theologische Ausdeutung.

Literatur: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme/ Becker/ Vollmer (Hrsg.), Bd. 20, Leipzig 1907, S. 578 f.

LUCAS KNECHTELMANN

(Ulm, first half of the 16th century)

ADAM AND EVE

Ulm, monogrammed „LK“ and dated „1526“, lower middle
Oil on wood, height: 48 cm, width: 28.5 cm

The painting shows Adam and Eve at the Fall of Man. The couple is positioned in frontal view, but their postures are clearly oriented towards each other. Eve holds an apple in each hand, offering Adam the one in her right hand. Adam looks down at it, but already holds an apple himself. Very uncommon is the depiction of the serpent, which does not, as usual, appear to be an insidious seducer, but is grabbed tightly behind the head by Adam, and hangs limp and apparently defeated between the couple to the ground.

The painting is signed and dated at the lower edge of the picture. Between the feet of Adam and Eve the date „1526“ can be seen, as well as the monogram „LK“ with a small, upright winding white snake with a red eye between the two letters. This identifies the painter Lucas Knechtelmann as the creator of the work. First documented in 1489, he worked as a painter and engraver in Ulm during the first decades of the 16th century.

Representations of the first humans, Adam and Eve, were very popular in the Renaissance era, as they provided legitimation for the artistic study of the ideal human figure. Probably the best-known example of this is the two-part painting „Adam and Eve“ by Albrecht Dürer, created in 1507 and considered the first autonomous nude representation in German painting. As with Dürer, the composition of Lucas Knechtelmann's painting is completely centred on the persons. Without further embellishment, recognizable only by their attributes, Adam and Eve are filling the canvas, placed in front of a dark background. Nevertheless an interpretation as pure nude painting falls short. The painting was created during the heyday of the Reformation, in a climate of great religious controversy. In 1526, Martin Luther's theses had already found numerous followers in Ulm, before the city as a whole converted to Protestantism in 1531. Particularly in Protestant iconography, the depiction of the Fall of Man as the counterpart of salvation through divine grace was most significant. Frequently also picture cycles of the Passion of Christ started with the Fall of Adam and Eve. In the present painting, particularly the exceptional depiction of the snake, which seems apparently overcome by Adam, leaves room for further research and theological interpretation.

Literature: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme/ Becker/ Vollmer (ed.), vol. 20, Leipzig 1907, pp. 578 f.





HEILIGE CÄCILIA

Antwerpen, um 1520

Eichenholz, rückseitig geflacht, alte Fassung

Höhe: 72 cm

Provenienz: Weinmüller Kat. Ausstellung Plastik, Gemälde, Kunsthandwerk, 3. Nov. - 12. Nov. 1966, Kat. Nr. 43.

Die Skulptur zeigt die Heilige Cäcilia, Schutzpatronin der Kirchenmusik, mit ihrem Attribut einer kleinen Orgel, einem sogenannten Portativ, in der linken Hand. Cäcilia von Rom ist eine frühchristliche Märtyrerin des 3. Jahrhunderts n. Chr. Der Überlieferung nach hatte sie ein jungfräuliches Leben im Namen Christi gelobt, bevor sie von ihren Eltern mit dem Jüngling Valerianus verheiratet wurde. Ihr Mann jedoch akzeptierte Cäcilias Gelübde und ließ sich von ihr ebenfalls zum Christentum bekehren. Weil sie auch andere bekehrte, und verbotenerweise hingerichtete Christen bestattete, wurden beide gefangen genommen. Nach mehreren erfolglosen Versuchen, sie hinzurichten, starb Cäcilia erst, nachdem sie ihre Reichtümer unter den Armen verteilt hatte. Cäcilias besondere Verbindung zur Kirchenmusik geht zurück auf eine Version ihrer Heiligenvita aus dem 5./6. Jahrhundert, derzufolge Cäcilia zum Klang der Musik auf ihrer Hochzeit ein Gebet gesungen habe.¹ Neben ihren Attributen Geige, Schwert und Rose wird Cäcilia seit dem 14. Jahrhundert bevorzugt mit einer Orgel dargestellt.

Die hier vorgestellte Skulptur wurde um 1520 in Antwerpen geschaffen. Die überaus modische Kleidung der Heiligen, mit aufwändig gestalteter Haube, mehrfach geschlitzten und gebauschten Ärmeln, sowie einem tief ausgeschnittenen Mieder, das im unteren Bereich in eine reich verzierte, mit Zaddeln eingefasste Schmuckschürze übergeht, sind charakteristisch für die Antwerpener Skulptur der Zeit. Auch die elegante Haltung und die lieblichen Gesichtszüge der Cäcilia entsprechen dem typischen Schönheitsideal der flämischen Kunst der Renaissance.

¹ „Es kam der Tag, auf den die Hochzeit festgesetzt war, und während die Instrumente spielten, sang sie in ihrem Herzen dem Herrn allein mit den Worten: Mögen mein Herz und mein Leib unbefleckt sein, damit ich nicht verderbe.“ zitiert nach Bernhard Hemmerle: Die heilige Caecilia – Patronin der Kirchenmusik, S. 1. Onlinezugriff unter https://salz.bistumlimburg.de/fleadmin/redaktion/Bereiche/salz.bistumlimburg.de/downloads/Caecilia_-_Patronin_der_Kirchenmusik1.pdf, 20.12.2019.

SAINT CECILIA

Antwerp, circa 1520

Oak wood, reverse flattened, old polychromy

Height: 72 cm

Provenance: Weinmüller Exhibition catalogue, Plastik, Gemälde, Kunsthandwerk, Nov. 3 to Nov. 12, 1966, cat. No. 43.

The sculpture shows Saint Cecilia, patron saint of church music, with her attribute of a small organ, a so-called portative, in her left hand. Cecilia of Rome is an early Christian martyr of the 3rd century A.D. According to tradition, she had sworn a virgin life in the name of Christ, before her parents married her to the young Valerianus. Her husband, however, accepted Cecilia's vow of virginity and was also converted to Christianity by her. Because they preached to others, and illegally buried Christians who had been executed, both were taken prisoner. After several unsuccessful attempts to execute her, Cecilia finally died, but only after distributing her wealth among the poor. Cecilia's special connection to church music goes back to a version of her vita from the 5th/6th century, according to which Cecilia sang a prayer to the sound of music at her wedding.¹ Apart from her attributes of violin, sword and rose, Cecilia has since the 14th century preferably been depicted with an organ.

The sculpture presented here was created around 1520 in Antwerp. The saint's extremely fashionable clothing, with an elaborately designed bonnet, sleeves that are slit and bulged several times, and a low-cut bodice that in the lower part merges into a richly embroidered decorative apron trimmed with tassels, are characteristic of the Antwerp sculpture of the time. Cecilia's elegant posture and gentle features also correspond to the typical ideal of beauty of Flemish Renaissance art.

¹ "The day of her wedding came, and while the instruments were playing, she sang in her heart to the Lord alone with the words, „May my heart and my body be immaculate, that I may not perish.“ cited after Bernhard Hemmerle: Die heilige Caecilia – Patronin der Kirchenmusik, p. 1. Online access: https://salz.bistumlimburg.de/fleadmin/redaktion/Bereiche/salz.bistumlimburg.de/downloads/Caecilia_-_Patronin_der_Kirchenmusik1.pdf, 20.12.2019.

VALENTIN LENDENSTREICH UMKREIS

(um 1460 – 1506 Saalfeld/Thüringen)

HEILIGER GEORG IM KAMPF MIT DEM DRACHEN

Thüringen, um 1490/ 1500

Hochrelief, Lindenholz, weitgehend originale Fassung
Höhe: 95 cm, Breite: 65 cm, Tiefe: 16 cm

Der ursprünglich als spätantiker Märtyrer bekannte Georg avancierte in der Blütezeit des Rittertums in Hoch- und Spätmittelalter zu einem der populärsten Heiligen. Ab dem 12. Jahrhundert verbreitete sich die sagenhafte Legende von seinem Kampf gegen den Drachen, aus dessen Fängen er eine Königstochter befreit, und daraufhin die gesamte Einwohnerschaft ihrer Stadt zum Christentum bekehrt hatte.

Das Hochrelief, das sich ursprünglich im Zentrum eines kleinen Altarretabels befand oder gemeinsam mit drei weiteren Reliefs den Mittelteil eines größeren Schreins bildete, befindet sich in einem sehr guten Zustand mit weitgehend erhaltener originaler Farbfassung. Es zeigt die wesentlichen Protagonisten der Erzählung von Georgs Kampf mit dem Drachen. Im Vordergrund liegt das grüne Untier am Boden, bereits von einer abgebrochenen Lanze durchbohrt. Während es von den Hufen des Schlachtrosses zertrampelt wird, holt der in eine schmuckvolle Rüstung gekleidete Georg mit seinem Schwert zum letzten Schlag aus. Aus der linken oberen Ecke verfolgt die Prinzessin das Geschehen, während sie Georgs Helm in der Hand hält, den sie zum Zeichen ihrer Gunst mit ihrem goldenen Tuch umwickelt hat. Sichtlich besorgt blicken die Eltern der Königstochter, die sich in der rechten oberen Ecke auf einem Balkon vor dem Hintergrund einer Stadtkulisse befinden, auf die Szene. Wie auf einer Theaterbühne wird die Handlung im Moment größter Zuspitzung gezeigt. Der Triumph Georgs über den Drachen ist zum Greifen nahe, die Prinzessin kann ihrem Retter bereits ein huldvolles Lächeln zuwerfen, während der König bis zuletzt voller Sorge die Hände faltet und seine Gemahlin den Kampf kaum anzusehen wagt. Sowohl die Komposition der Szene als auch Körperhaltung und Gesichtsausdruck der einzelnen Figuren vermitteln auf eindrückliche und leicht zu erfassende Weise den wesentlichen Gehalt der Georgslegende.

Die Typik der Figuren mit ihrer reliefhaften Plastizität, dem hart gebrochenen Faltenwurf und den beinahe puppenhaft wirkenden Gesichtern ist charakteristisch für die Skulpturen des südthüringischen Bildschnitzers Valentin Lendenstreich, der ab den 1480er Jahren eine überaus produktive Altarbauwerkstatt in der Stadt Saalfeld betrieb. Seine Arbeiten gelten als repräsentativ für die thüringische Kunst der Spätgotik und zählen zu deren bedeutendsten Werken. Lendenstreichs Stil besticht durch die heiter-liebenswürdige Ausstrahlung seiner Figuren. Die dargestellten Personen sind nicht entrückt und unnahbar, sondern gewinnen gerade durch ihre bodenständige Aura und die ausdrucksvoll arrangierte Szene eine unmittelbare Präsenz. Dies macht das hier vorgestellte Relief zu einem hervorragenden Beispiel dafür, welche essentielle Bedeutung sakrale Bildwerke hatten, um den Gläubigen in vormodernen Zeiten, die zum großen Teil nicht lesen konnten, die Geschichten aus Bibel und Heiligenviten anschaulich zu vermitteln.

CIRCLE OF VALENTIN LENDENSTREICH

(c. 1460 - 1506 Saalfeld/Thuringia)

SAINT GEORGE AND THE DRAGON

Thuringia, circa 1490/ 1500

High relief, lime wood, largely original polychromy
Height: 95 cm, width: 65 cm, depth: 16 cm

Originally known as a late antique martyr, George became one of the most popular saints in the heyday of chivalry in the High and Late Middle Ages. From the 12th century onwards, the legendary tale spread of his fight against the dragon, from whose clutches he freed a princess and subsequently converted the entire population of her town to Christianity.

The high relief, which was originally in the centre of a small altarpiece, or formed together with three other reliefs the middle part of a larger shrine, is in a very good condition with largely preserved original polychromy. It shows the main protagonists of the story of George's battle with the dragon. In the foreground lies the green beast on the ground, already pierced by a broken lance. While it is trampled on by the hooves of the warhorse, a dapple-grey with richly decorated saddlery and bridle, George, dressed in a magnificent armour, raises his sword for the last blow. From the upper left corner, the princess follows the action, holding George's helmet in her hand, which she has wrapped with her golden scarf as a token of her favour. Her parents, who are in the upper right corner on a balcony against the backdrop of a city scenery, look at the scene obviously worried. As if on a theatre stage, the plot is shown at the moment of culmination. George's triumph over the dragon is within grasp, the princess can already cast a gracious smile on her saviour, while the king still folds his hands full of anxiety and his wife barely dares to watch the fight. The composition of the scene as well as the posture and facial expression of the individual figures convey the essential content of the legend of Saint George in an impressive and easy to grasp way.

The typical characteristics of the figures with their relief-like plasticity, the hard-broken folds and the almost doll-like faces are distinctive for the works of the South Thuringian sculptor Valentin Lendenstreich, who from the 1480s on ran a very productive altar workshop in the city of Saalfeld. His works are regarded as representative of Thuringian Late Gothic art and are among its most important creations. Lendenstreich's style enchants with the cheerful and lovable charisma of his figures. The depicted persons are not distant and unapproachable, but gain an immediate presence through their down-to-earth aura and the expressively arranged scenario. This makes the relief presented here an excellent example for the essential importance of religious imagery in order to convey to the faithful of pre-modern times, who for the most part were unable to read, the stories from the Bible and the Saints' Vites.





FILIPPO BIGANZOLI

(1823 – Mailand – 1894)

ALEXANDER VON HUMBOLDT

Signiert unten links „Biganzoli F.“

und bezeichnet am Sockel „A. HUMBOLDT“

Mailand, um 1873, Carraramarmor

Höhe: 93 cm, Sockel: 23 x 25 cm

Filippo Biganzoli wurde 1823 in Mailand geboren, wo er auch 1894 starb. Er studierte ab 1841 an der Accademia di Brera in Mailand bei B. Cacciatori. Ab 1869 war er mehrfach für den Mailänder Dom tätig und schuf die Statuen der Heiligen Simplicianus und Sylvester. Seine Marmorskulpturen und Gipsplastiken, teilweise mit gesellschaftskritischen Sujets, waren beim Publikum äußerst beliebt. Darüber hinaus war Biganzoli ein gefragter Porträtist, der zahlreiche Büsten und Statuetten bekannter Persönlichkeiten schuf, darunter König Vittorio Emanuele II., der Schriftsteller Alessandro Manzoni und Alexander von Humboldt.

Die Skulptur Alexander von Humboldts fertigte Biganzoli um 1873 in Carraramarmor. Sie zeigt den berühmten Naturforscher wie für eine Expedition gerüstet, auf einem Felsen stehend, bekleidet mit Stiefeln und Wettermantel mit Kapuze. In der Hand hält er ein Deklinatorium, das zur Messung des Erdmagnetfeldes diente und von Humboldt auf seiner Amerikareise (1799-1804) verwendet wurde. Die geschlossene Haltung der Figur mit vor dem Körper verschränkten Händen und sinnierend geneigtem Haupt vermittelt eindrücklich die Nachdenklichkeit und konzentrierte Ruhe des Naturbeobachters. In meisterhafter Beherrschung seines Mediums und feinfühligere Charakterstudie gelang es Filippo Biganzoli, der Skulptur eine Aura von Würde und Weisheit zu verleihen und dennoch die Expeditionsarbeit des Wissenschaftlers mit all ihren Strapazen und Entbehrungen nicht außen vor zu lassen. Gemeinsam mit der als Pendant geschaffenen Skulptur Alessandro Manzonis, die sich heute im Stadtmuseum Castello Sforzesco in Pavia befindet, wurde die Marmorstatuette Alexander von Humboldts 1876 auf der Centennial International Exhibition in Philadelphia gezeigt, der ersten Weltausstellung auf amerikanischem Boden, veranstaltet zur Feier des 100. Jubiläums der Unabhängigkeitserklärung der USA. Zahlreiche bedeutende Erfindungen, wie etwa das Telefon und die Nähmaschine, wurden dort erstmals präsentiert. Aber auch Kunst, Kultur und Wissenschaft der Alten und der Neuen Welt waren durch verschiedenste Exponate vertreten.

Die überragende Bedeutung Alexander von Humboldts als dem Universalgelehrten des 19. Jahrhunderts war den Zeitgenossen kaum 17 Jahre nach seinem Tod deutlich bewusst. Insbesondere Humboldts Beitrag zur Erforschung des neuen Kontinents wurde in Philadelphia vielfach herausgestellt und durch Statuen, Büsten und Gemälde des großen Naturforschers gewürdigt. Auch wenn Filippo Biganzoli 1876 beileibe nicht der einzige war, der sich dieses Motivs annahm, so hat seine Humboldt-Statue doch bis heute nicht an Aktualität verloren. Die Skulptur besticht nicht allein durch ihre exquisite künstlerisch-handwerkliche Qualität. Dank Biganzolis präziser Beobachtungsgabe und einfühlsamer Seelenschilderung ermöglicht sie dem Betrachter eine subtile und berührende Annäherung an einen der faszinierendsten Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts.

Literatur: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Thieme, Becker (Hrsg.), Leipzig 1910, Bd. 4, S. 19.
United States Centennial Commission. International Exhibition 1876. Official Catalogue. Part II, Art Gallery, Annexes, and Outdoor Works of Art, Dep. IV. - Art., 2. Auf., Philadelphia 1876, S. 118.

FILIPPO BIGANZOLI

(1823 – Milan – 1894)

ALEXANDER VON HUMBOLDT

Signed lower left "Biganzoli F."

and inscribed at the base "A. HUMBOLDT".

Milan, circa 1873, Carrara marble

Height: 93 cm, base: 23 x 25 cm

Filippo Biganzoli was born in Milan in 1823, where he also died in 1894. From 1841 he studied at the Accademia di Brera in Milan with B. Cacciatori. From 1869 he worked several times for the Milan Cathedral and created the sculptures of the Saints Simplicianus and Sylvester. His marble and plaster sculptures, some with sociocritical subjects, were extremely popular with the public. Biganzoli was also a sought-after portraitist who created numerous busts and statuettes of famous personalities, including King Vittorio Emanuele II, the writer Alessandro Manzoni and Alexander von Humboldt. The sculpture of Alexander von Humboldt was made by Biganzoli around 1873 in Carrara marble. It shows the famous natural scientist as if equipped for an expedition, standing on a rock, dressed in boots and a weathercoat with hood. In his hand he holds a declinatorium to measure the earth's magnetic field, which was used by Humboldt on his trip to America (1799-1804). The figure's closed posture, the hands folded in front of the body and the head inclined in a pensive manner, impressively conveys the thoughtfulness and concentrated calmness of the nature observer. In expert mastery of his medium and by sensitive character study, Filippo Biganzoli succeeded in giving the sculpture an aura of dignity and wisdom, while not neglecting the expeditionary work of the scientist with all its trials and tribulations. Together with the sculpture of Alessandro Manzoni, which was created as a counterpart and is today in the City Museum Castello Sforzesco in Pavia, the marble statuette of Alexander von Humboldt was shown in 1876 at the Centennial International Exhibition in Philadelphia, the first world exhibition on American soil to celebrate the 100th anniversary of the Declaration of Independence of the USA. Numerous important inventions such as the telephone and the sewing machine were presented there for the first time, but the art, culture and science of the Old and New World were also represented by a wide variety of exhibits.

The outstanding importance of Alexander von Humboldt as the polymath of the 19th century was clearly evident to his contemporaries barely 17 years after his death. In particular, Humboldt's contribution to the exploration of the new continent was frequently highlighted in Philadelphia and honoured with statues, busts, and paintings of the great naturalist. Even though Filippo Biganzoli was by no means the only one to take up this motif in 1876, his Humboldt statue has not lost any of its topicality to this day. The sculpture is not only captivating because of its exquisite artistic and technical quality. Thanks to Biganzoli's precise powers of observation and sensitive depiction of the soul, it enables the viewer to take a subtle and touching approach to one of the most fascinating scientists of the 19th century.

Literature: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Thieme, Becker (Ed.), Leipzig 1910, vol. 4, p. 19.
United States Centennial Commission. International Exhibition 1876. Official Catalogue. Part II, Art Gallery, Annexes, and Outdoor Works of Art, Dep. IV. - Art., 2nd edition., Philadelphia 1876, p. 118.



LUCAS CRANACH DER ÄLTERE UND WERKSTATT

(Kronach 1472 – 1553 Weimar)

HERKULES AM HOF VON OMPHALE

Wittenberg, um 1535 - 1538

Signatur: Schlangensignet mit gesenktem Flügel in gelber Farbe, oben rechts, oberhalb der Schulter Omphales
Öl auf Holz, Höhe: 83 cm, Breite: 120,8 cm, Tiefe: 0,7 cm

Gutachten: Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, 19.09.2018
Cranach Digital Archive: http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P321
Provenienz: Sammlung Stemmler, Köln;
Kunsthau Lempertz, 468. Lempertz-Auktion, Köln, 17.05.1962, Lot 42;
Privatsammlung Bamberg, seit 2007.

Das Gemälde „Herkules am Hof von Omphale“ bezieht sich auf eine Episode aus dem Mythos von den berühmten griechischen Helden, in der er zu drei Jahren Sklavenarbeit für Omphale, die Königin von Mäonien, verurteilt wurde. Omphale jedoch verliebte sich in den Heros und heiratete ihn. Betört vom Hofleben vergaß Herkules daraufhin seine Bestimmung, zog Frauenkleider an und verrichtete Frauenarbeiten, wie gemeinsam mit den Dienerinnen Wolle zu spinnen. Omphale dagegen trug Herkules Löwenfell und seine Holzkeule. Als die Zeit seiner Buße vorüber war, fiel die Verblendung von ihm ab und Herkules verließ Omphale.

Die dargestellte Szene zeigt Herkules in feiner schwarzer Kleidung auf einer Bank sitzend beim Wolle spinnen. Er wird dabei von drei höfisch gekleideten Dienerinnen umringt, die ihm Spinnrocken und Faden halten und zugleich ein Kopftuch umlegen. Omphale, die einen herrschaftlichen Pelzumhang, ein dunkelgrünes Samtkleid und eine feine Haube trägt, steht am rechten Bildrand und richtet ihren Blick auf den Betrachter. Die Szene wird mit einer lateinischen Inschrift im Hintergrund kommentiert, die übersetzt lautet: „Den Händen des Herkules teilen die lydischen Mädchen Arbeit zu, die Herrschaft seiner Herrin erduldet jener Göttliche. - So ergreift verderbliche Wollust mächtige Geister, und selbst die tüchtigsten Gemüter werden von der weichen Liebe entkräftet.“¹

Die Erzählung über Herkules am Hof der Omphale war vermutlich bereits in der Antike Stoff für Komödien über den scherzhaften Tausch der Geschlechterrollen. Die Verarbeitung des Themas in der Renaissancezeit implizierte, neben den offensichtlich humoristischen Zügen, mit der Warnung vor Verweichlichung und „Weiberherrschaft“, auch eine deutlich moralisierende Komponente. In den 1530er Jahren schuf Lucas Cranach der Ältere, in dessen vielbeschäftigter Werkstatt zu dem Zeitpunkt bereits seine beiden Söhne Hans und Lucas d. J. mitarbeiteten, einige Varianten dieses ungewöhnlichen Sujets.

Die detaillierte kunsthistorische Analyse des renommierten Cranach-Experten Prof. Dr. Gunnar Heydenreich bestätigte die Authentizität des hier vorgestellten Gemäldes und erbrachte, unter Einbeziehung neuester naturwissenschaftlicher Untersuchungsmethoden, aufschlussreiche Erkenntnisse über seine Entstehung. Während sich die frühere Forschung meist auf die Zuschreibung von Gemälden konzentrierte und dabei nicht selten in die Irre lief, ist heute wesentlich mehr über die Organisation von Cranachs Werkstatt und den Fertigungsprozess seiner Gemälde bekannt.

¹ Links der Mitte oben in gelber Farbe: „HERCVLES MANIBVS DANT LYDAE PENSIA PVELLAE IMPERIVM DOMINAE FERT DEVS ILLE SVAE. SIC CAPIT INGENITIS ANIMOS DAMNOSA VOLVPTAS FORTIAQVE ENERVAT PECTORA MOLLIS AMOR.“

LUCAS CRANACH THE ELDER AND WORKSHOP

(Kronach 1472 - 1553 Weimar)

HERCVLES AT THE COURT OF OMPHALE

Wittenberg, circa 1535 - 1538

Signature: serpent with lowered wings in yellow colour, on the upper right edge, above the shoulder of Omphale
Oil on wood, height: 83 cm, width: 120.8 cm, depth: 0.7 cm

Expert report by Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, 19.09.2018
Cranach Digital Archive: http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P321
Provenance: Collection Stemmler Cologne;
Kunsthau Lempertz, Auction 468, Cologne, 17.05.1962, Lot 42;
Private collection, Bamberg, since 2007.

The painting “Hercules at the Court of Omphale” refers to an episode from the myth about the famous Greek hero, in which he was sentenced to three years of slave labour for Omphale, the Queen of Lydia. But Omphale fell in love with the demigod and married him. Beguiled by the courtly life, Hercules then forgot his destiny, put on women’s clothes and did women’s work, such as spinning wool together with the servants. Omphale, on the other hand, wore Hercules’ lion skin and his wooden club. When the time of his penance was over, the blindness fell away from him and Hercules left Omphale.

The scene depicts Hercules in fine black clothes, sitting on a bench spinning wool. He is surrounded by three maidservants in courtly dresses, who hold the distaff and thread in their hands and at the same time wrap a kerchief around his head. Omphale, wearing a stately fur cloak, a dark green velvet dress and a fine bonnet, stands at the right edge of the picture and focuses her gaze on the viewer. The scene is commented on with a Latin inscription in the background, which translates as: “To the hands of Hercules the Lydian girls allocate work, the dominion of his mistress endures the Divine. Thus, pernicious lust seizes powerful spirits, and even the most efficient minds are invalidated by soft love.”²

The story about Hercules at the court of Omphale was probably already in Classical Greece the subject of comedies about the jesting inversion of gender roles. The adaption of the theme in the Renaissance period implied, in addition to the obviously humorous elements, a clearly moralizing component with the warning against effeminacy and “female rule”. In the 1530s Lucas Cranach the Elder, in whose busy workshop his two sons Hans and Lucas the Younger were already working at this time, created several variations on this unusual subject.

The detailed art-historical analysis by the renowned Cranach expert Prof. Dr. Gunnar Heydenreich confirmed the authenticity of the painting presented here, and provided insightful information about its creation, using the latest scientific examination methods. While earlier research concentrated mostly on the attribution of paintings and thus often went astray, much more is known today about the organization of Cranach’s workshop and the production process of his paintings.

² Upper left from centre in yellow colour: “HERCVLES MANIBVS DANT LYDAE PENSIA PVELLAE IMPERIVM DOMINAE FERT DEVS ILLE SVAE. SIC CAPIT INGENITIS ANIMOS DAMNOSA VOLVPTAS FORTIAQVE ENERVAT PECTORA MOLLIS AMOR.“





Der um 1475 im fränkischen Kronach geborene Lucas Cranach begann seine Laufbahn im Jahr 1505 als Hofmaler des sächsischen Kurfürsten in Wittenberg. Dort fertigte er nicht nur Porträts und sakrale Kunst für seinen kurfürstlichen Dienstherren und weitere hohe Adelige, sondern auch Werke für private Kunden, sowie Druckgrafiken. Dank seiner herausragenden Präzision und gestalterischen Finesse avancierte er binnen weniger Jahre zu einem der bedeutendsten Maler des frühen 16. Jahrhunderts. Nach seiner Heirat wurde um 1513 der älteste Sohn Hans, zwei Jahre darauf Lucas d. J. geboren.

Ab den 1520er Jahren betätigte Lucas Cranach sich zudem als Buchhändler, Drucker und Verleger. Er knüpfte enge Freundschaft mit Martin Luther und Philipp Melanchthon und entwickelte sich zum wichtigsten Maler und Grafiker der deutschen Reformation. Dennoch blieb er weiterhin auch für katholische Auftraggeber tätig. Als Rats Herr und mehrmaliger Bürgermeister genoss er in Wittenberg großes öffentliches Ansehen. Seinen produktiven Werkstattbetrieb organisierte Lucas Cranach straff nach italienischem Vorbild. Neben verschiedenen Mitarbeitern, die größtenteils nicht namentlich bekannt sind, arbeiteten ab ca. 1530 auch seine Söhne Hans und Lucas d. J. mit, der die Werkstatt später weiterführte. Um die hohe Qualität der Werke sicher zu stellen, war für Entwurf und Ausführung der zentralen Elemente eines Gemäldes der Meister Lucas Cranach selbst verantwortlich. Die Fertigstellung weniger augenfälliger Bereiche erfolgte anschließend durch Gesellen und Lehrlinge. Diese kooperative Bildproduktion ist charakteristisch für die Organisation frühneuzeitlicher Maler- oder auch Bildhauerwerkstätten, nicht nur bei Lucas Cranach, und ermöglichte nicht zuletzt erst die fachkundige Ausbildung und das handwerkliche Training der nachfolgenden Künstlergenerationen.

Beim hier gezeigten Gemälde lässt die mittels Infrarotreflektografie sichtbar gemachte Unterzeichnung darauf schließen, dass der Entwurf von Lucas Cranach dem Älteren eigenhändig ausgeführt wurde. Die freie und souveräne Figurenzeichnung, die mit wenigen, geschwungenen Linienzügen lediglich die wesentlichen Konturen festlegte, entspricht ganz dem Stil Lucas Cranachs des Älteren. Er lässt sich klar vom Zeichenstil Lucas Cranachs d. J. unterscheiden, der kürzere Linienzüge verwendete, sowie Hans Cranachs, dessen Unterzeichnungen feinteiliger und verbindlicher sind. Auch die malerische Ausführung zeugt von hoher Akribie und Kunstfertigkeit. Die nur grob fixierte Vorlage wurde im Lauf des Malprozesses routiniert präzisiert. Die Gesichter zeigen einen vielschichtigen und differenzierten Farbaufbau, durch den eine besonders lebensechte Inkarnatfarbe erreicht wurde. Stil und Qualität der sensibel herausgearbeiteten Gesichtszüge, einschließlich der minutiös ausgestalteten Augenpartien und Kopfhare, entsprechen der Malweise Lucas Cranachs des Älteren.

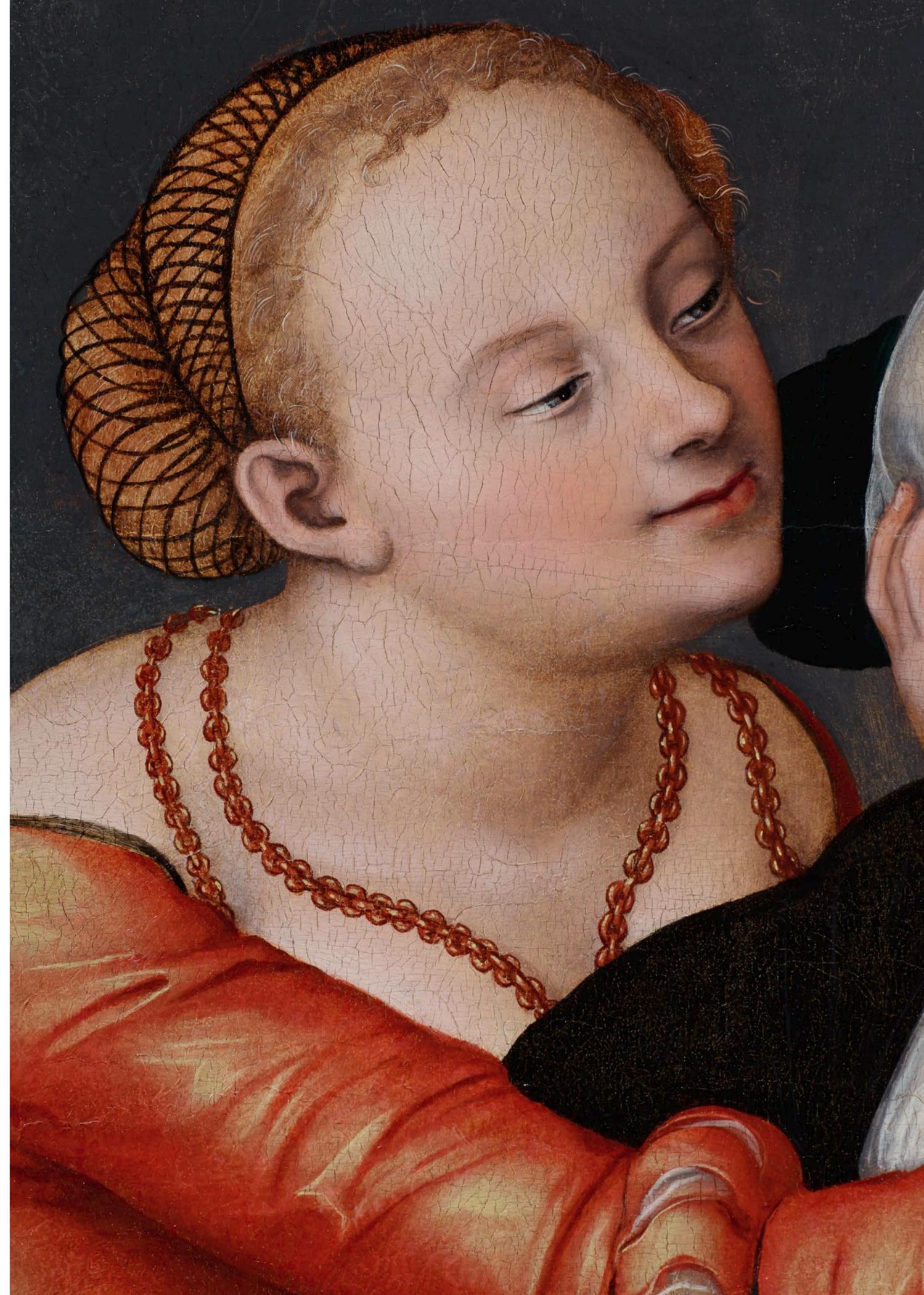
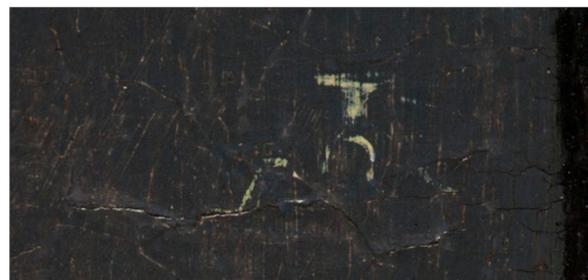
Das Gemälde „Herkules am Hof von Omphale“ gibt somit eindrucksvoll Zeugnis von der künstlerischen Meisterschaft Lucas Cranachs d. Ä. und ist aufgrund seiner hohen Qualität und der gesicherten Zuschreibung von großer kunsthistorischer Bedeutung.

Lucas Cranach, born around 1475 in Kronach, Franconia, began his career in 1505 as court painter to the Saxon elector in Wittenberg. There he produced not only portraits and sacred art for his electoral employer and other high nobles, but also works for private clients, as well as prints. Thanks to his outstanding precision and creative finesse, he became one of the most important painters of the early 16th century within a few years. After his marriage the eldest son Hans was born around 1513, and two years later Lucas the Younger followed.

From the 1520s Lucas Cranach also worked as a bookseller, printer and publisher. He made close friends with Martin Luther and Philipp Melanchthon and turned into the most important painter and graphic artist of the German Reformation. Nevertheless, he continued to work for catholic clients. As a councilman and several times mayor, he was a respected person of public life in Wittenberg. Lucas Cranach organized his productive workshop efficiently, following the Italian model. In addition to various staff members, most of whom are not known by name, his sons Hans and Lucas the Younger, who later continued to run the workshop, also joined in from around 1530. To ensure the high quality of the works, the master Lucas Cranach himself was responsible for the design and execution of the central elements of a painting. The completion of less obvious areas was then carried out by assistants and apprentices. This cooperative picture production is characteristic of the organization of early modern painter's and also sculptor's workshops, not only of Lucas Cranach, and not least allowed for the expert education and technical training of the following generations of artists.

In the painting presented here, the underdrawing made visible by means of infrared reflectography indicates that the design was done by Lucas Cranach the Elder himself. The free and confident drawing of the figures, which only defined the essential contours with a few curved lines, is entirely in accordance with the style of Lucas Cranach the Elder. It can be clearly distinguished from the drawing style of Lucas Cranach the Younger, who used shorter lines, and Hans Cranach, whose drawings are more detailed and binding. The painterly execution also shows a high degree of sophistication and skill. The only roughly fixed draft was defined with great precision in the course of the painting process. The faces show a multi-layered and differentiated colour structure, through which a particularly lifelike flesh colour was achieved. The style and quality of the sensitively developed facial features, including the meticulously designed eye areas and head hair, correspond to the painting style of Lucas Cranach the Elder.

The painting "Hercules at the Court of Omphale" thus provides impressive evidence of Lucas Cranach the Elder's artistic brilliance and is of great art-historical importance due to its high quality and the assured attribution.





SILBERHUMPEN

Augsburg, Ende des 16. Jahrhunderts
 MZ: Hieronymus BAIR, geb. 1575, Silber, vergoldet,
 gegossen, getrieben, graviert. Gewicht: 414 g, Höhe: 13,3 cm

SILVER TANKARD

Augsburg, end of the 16th century
 Master: Hieronymus BAIR, born 1575, silver, gilt, cast,
 chased, engraved. Weight: 414 g, height: 13.3 cm



TEE- ODER GEWÜRZDOSE MIT GRIFF

Augsburg 1687 – 1691, MZ: Marx II SCHALLER (1651 – 1700)
 Silber, teilweise vergoldet
 Gewicht: 929,63 g, Höhe: 22,5 cm (mit Griff)

TEA OR SPICE VESSEL WITH HANDLE

Augsburg 1687 – 1691, Master: Marx II SCHALLER (1651 – 1700)
 Silver, partly gilt
 Weight: 929.63 g, height: 22.5 cm (handle lifted)



DECKELHUMPEN MIT APOSTELDARSTELLUNG

Creußen, 17. Jahrhundert
 Salzglasiertes Steinzeug, mit Emailfarben bemalte Relief-
 darstellung der zwölf Apostel und des Christuslammes,
 darunter umlaufende Inschrift, Zinnmontierungen
 Höhe: 20 cm

TANKARD WITH THE TWELVE APOSTLES

Creussen, 17th century
 Saltglazed stoneware with enamel painted polychrome
 relief decoration of the twelve apostles and the lamb of
 Christ. Inscription on the lower edge, pewter mountings
 Height: 20 cm

SILBERNER DECKELHUMPEN

Sachsen, um 1650
 Silber, teilvergoldet, gegossen, getrieben, Münze im
 Deckel: Inschrift bezieht sich auf die vier nachfolgenden
 Söhne von Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Weimar
 Höhe: 18 cm

SILVER TANKARD

Saxony, circa 1650
 Silver, parcel-gilt, cast, chased, coin in the lid:
 Inscription refers to the four sons of
 Friedrich Wilhelm I of Saxe-Weimar
 Height: 18 cm



STEINZEUGHUMPEN

Annaberg/ Dippoldiswalde, 17. Jahrhundert
 Steinzeug mit brauner Engobe, mit Email-
 farben bemaltes Reliefdekor, Kruzifix umge-
 ben von Jagdmotiven, Zinnmontierungen
 Höhe: 15,5 cm

TANKARD

Annaberg/ Dippoldiswalde, 17th century
 Stoneware with brown slip glaze, enamel painted
 polychrome relief decoration, crucifix surrounded
 by hunting motifs, pewter mountings
 Height: 15.5 cm

DECKELHUMPEN

Annaberg/Dippoldiswalde, um 1670
 Steinzeug mit brauner Engobe, verziert
 mit Emailfarben. Zinnmontierungen, Deckel
 graviert mit Wappen der Webergilde
 Höhe: 22 cm

TANKARD

Annaberg/Dippoldiswalde, circa 1670
 Stoneware with brown slip glaze, embellished
 with enamel painting. Lid and mountings
 pewter, lid engraved with emblem of the
 weavers guild. Height: 22 cm





JÖRG RIEMENSCHNEIDER UMGREIS

(um 1500 – Würzburg – um 1570)

DIE VIERZEHN NOTHELFER

Würzburg, um 1520-1525

Relief, Lindenholz, originale Fassung

Höhe: 35 cm, Breite: 150 cm

Provenienz: Privatsammlung Antwerpen, Belgien

Das Relief zeigt die Vierzehn Nothelfer, eine Gruppe von Heiligen, die seit dem Spätmittelalter als Schutzpatrone in unterschiedlichen Lebenslagen und als Vorbilder im Glauben angerufen wurden. Die spezifische Reihenfolge der vierzehn Heiligen, bei denen es sich größtenteils um griechisch-byzantinische Märtyrer aus dem 2.-4. Jahrhundert handelt, bildete sich im 14. Jahrhundert in Franken und Nordostbayern heraus. Ausgehend von den frühen Zentren Würzburg, Bamberg, Nürnberg und Regensburg verbreitet sich ihre Verehrung, mit einigen regionalen Abweichungen in der Zusammensetzung der Heiligengruppe, rasch im gesamten deutschen Sprachraum und darüber hinaus nach Nord-, Ost- und Südeuropa.

Das vorliegende Relief entstand um 1520-25 im Umkreis Jörg (auch: Georg) Riemenschneiders, der um 1500 als Sohn Tilman Riemenschneiders und dessen zweiter Ehefrau Anna Rappolt geboren wurde. Nach der Ausbildung durch seinen Vater gehörte Jörg zu den wesentlichen Mitarbeitern Tilmann Riemenschneiders und führte nach dessen Tod die renommierte Bildhauerwerkstatt weiter.

Als Vorbild für die hier gezeigte Nothelfer-Gruppe diente möglicherweise das von Jörg Riemenschneider in den 1520er Jahren geschaffene Relief der Vierzehn Nothelfer für die Hofspitalkirche in Würzburg, mit dem er eindrucksvoll sein Können unter Beweis stellte.¹

In der Folgezeit entstanden sicherlich sowohl in der Werkstatt Riemenschneiders, als auch im Umkreis der von ihm beeinflussten Bildschnitzer, weitere Werke mit diesem in der Epoche des Übergangs vom Spätmittelalter zur frühen Neuzeit überaus beliebten Thema.

Die als Halbfiguren dargestellten Heiligen sind anhand ihrer Attribute, die oftmals einen Hinweis auf ihr Martyrium geben, zu identifizieren. Es handelt sich, von links nach rechts, um den hl. Vitus mit dem Kessel; den Christusträger Christopherus mit Wanderstab; die drei Bischöfe Dionysius, der enthauptet wurde, Blasius, den Fürsprecher bei Halsleiden, und Erasmus, der eine Winde mit aufgewickelterm Darm hält. Es folgen Achatius, der Helfer bei Todesangst; dann Ägidius, einziger Nichtmartyrer und einer der populärsten Heiligen des Mittelalters, mit der Hirschkuh, die ihn mit ihrer Milch genährt haben soll. Rechts daneben der Diakon Cyriakus mit Märtyrerpalme, die drei hl. Jungfrauen Margaretha mit dem Drachen, als Symbol des überwundenen Teufels, Katharina mit dem Schwert, mit dem sie enthauptet wurde, und Barbara mit einem Hostienkelch. Leicht erkennbar an seiner Rüstung und dem mit der Lanze durchbohrten Drachen ist der Ritterheilige Georg. Schließlich Pantaleon mit an den Kopf genagelten Händen, sowie Eustachius, Schutzheiliger der Jäger, mit einem Hirschkopf.

Diese Zusammensetzung der Vierzehn Nothelfer entspricht der sogenannten „Regensburger Normalreihe“, wie sie auch in Würzburg zur Entstehungszeit des Reliefs üblich war.

¹ Heute im Museum für Franken, ehemals Mainfränkisches Museum. Literatur: Mainfränkisches Jahrbuch Bd. 8, 1956, Beitrag: Neuerwerbungen, S. 29, Katalog 1893, Nr. 1576. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme/ Becker/ Vollmer (Hgg.), Bd. 28, Leipzig 1934, S. 329

CIRCLE OF JÖRG RIEMENSCHNEIDER

(c. 1500 – Würzburg – c. 1570)

THE FOURTEEN HOLY HELPERS

Würzburg, circa 1520-1525

Relief, lime wood, original polychromy

Height: 35 cm, width: 150 cm

Provenance: private collection, Antwerp, Belgium

The relief shows the Fourteen Holy Helpers (German: Vierzehn Nothelfer), a group of saints who have been venerated since the Late Middle Ages as patrons in various situations and as role models in faith. The specific order of the fourteen saints, most of whom were Greek-Byzantine martyrs from the 2nd - 4th centuries, developed in the 14th century in Franconia and north-eastern Bavaria. Starting from the early centres of Würzburg, Bamberg, Nuremberg and Regensburg, the Nothelfer worship, with some regional variations in the composition of the group of saints, quickly spread throughout the German-speaking area and beyond to northern, eastern and southern Europe.

The relief was probably created around 1520-25 in the circle of Jörg (also: Georg) Riemenschneider, who was born c. 1500 as the son of Tilman Riemenschneider and his second wife Anna Rappolt. After his apprenticeship at his father's workshop, Jörg was one of Tilmann Riemenschneider's most important assistants and after his death he continued to run the renowned sculptor's workshop.

The relief of the Fourteen Holy Helpers for the Hofspitalkirche in Würzburg, with which Jörg Riemenschneider in the 1520s impressively demonstrated his skills,¹ may have served as a model for the group of saints shown here.

In the following time, Riemenschneider's workshop as well as the circle of sculptors influenced by him, certainly created further works on this theme, which was extremely popular during the transition from the Late Middle Ages to the early modern period.

The saints depicted as half-figures can be identified by their attributes, which often indicate their martyrdom. They are, from left to right, St. Vitus with the cauldron, and Christopher with the walking stick. The three bishops Denis (Dionysius), who was beheaded; Blaise, the advocate against illness of the throat; and Erasmus, who holds a winch with his wound up intestines. Further follow Agathius, the helper in fear of death; then Giles (Aegidius), the only non-martyr and one of the most popular saints of the Middle Ages, with the deer cow that is said to have fed him with her milk. To his right is the deacon Cyriakus with a martyr's palm. The three holy virgins Margaret of Antioch with the dragon as a symbol of the overcome devil; Catherine with the sword with which she was beheaded; and Barbara with a chalice. The knightly saint George is easily recognizable by his armour and the dragon pierced with a lance. Finally Pantaleon with his hands nailed to his head; and Eustace, patron saint of hunters, with a deer's head.

This assembly of the Fourteen Holy Helpers corresponds to the so-called „Regensburger Normalreihe“ (Regensburg Normal Series) as it was customary in Würzburg at the time the relief was created.

¹ Today in the Museum für Franken, formerly Mainfränkisches Museum. Literature: Mainfränkisches Jahrbuch vol. 8, 1956, article: Neuerwerbungen, p. 29, catalogue 1893, no. 1576. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, Thieme/ Becker/ Vollmer (ed.), vol. 28, Leipzig 1934, pp. 329 f.

ANBETUNG DER KÖNIGE

Tirol, um 1480

Hochrelief, Lindenholz, originale Fassung,
ursprünglich Teil eines Altarretabels
Höhe: 148 cm, Breite: 67 cm

Das großformatige Hochrelief mit der Anbetung der Könige war ursprünglich Teil eines Altarretabels. Eingefasst von einem profilierten Rahmen, der die Tiefenwirkung des Reliefs noch verstärkt, sind die drei Weisen aus dem Morgenland dargestellt, die dem Jesuskind ihre Gaben überreichen. Die untere Hälfte des Bildraums wird vollständig von den Figuren eingenommen. Darüber befindet sich der von zwei Engeln flankierte Dachstuhl des Stalls. Rechts daneben, im Hintergrund, ist eine felsige Gebirgslandschaft mit Hirte und weidenden Schafen zu erkennen, ganz oben eine Stadt mit Tor und Mauerbefestigung. Maria hält das auf ihrem Schoß sitzende Jesuskind leicht mit der rechten Hand fest, und betrachtet mit ihm gemeinsam ein kunstvolles goldenes Gefäß, das der kniende König ihnen darreicht. Er hat seinen Herrscherhut zum Zeichen der Ehrerbietung vor sich auf dem Boden abgelegt. Auch die beiden anderen Könige, mit prunkvollen Kronen und kostbaren Geschenken in den Händen, blicken ehrfurchtsvoll auf das Kind. Josef dagegen steht schützend hinter Jesus und Maria und betrachtet das Geschehen aus leicht zurückgesetzter, erhöhter Perspektive.

Das Relief lässt sich stilistisch der Tiroler Bildschnitzerei des späten 15. Jahrhunderts zuordnen. In der konzentrierten Bildkomposition und dichten Anordnung der Figuren scheinen noch mittelalterliche Darstellungstraditionen durch. Die überaus abwechslungsreich gestaltete Kleidung der Könige und Marias, die durch einen prägnanten Faltenwurf mit kantigen Brüchen, Wirbeln und Omega-Falten charakterisiert ist, bezeugt jedoch den gestalterischen Einfallsreichtum des Künstlers. Dieser zeigt sich auch in der Sorgfalt, die auf kleine Details der Szene verwendet wurde, wie beispielsweise den entspannt unter einem Überhang sitzenden Hirten, der auf einer Sackpfeife spielt, oder die fein ausgearbeiteten Engel mit lieblichen Gesichtern und üppig gebauschten Gewändern. Meisterhaftes Können beweist der Schöpfer des Reliefs ebenfalls in der Gestaltung der ausdrucksstarken, klar geschnittenen Gesichter. Maria und der kleine Jesus wirken lieblich, aber dennoch würdevoll, während Josef und die drei Weisen trotz ihrer markanten, scharf geschnittenen Physiognomien tief ergriffen scheinen und mit geradezu sanften Blicken das Kind betrachten.

ADORATION OF THE MAGI

Tyrol, circa 1480

High relief, lime wood, original polychromy,
originally part of an altarpiece
Height: 148 cm, width: 67 cm

The large-format high relief depicting the Adoration of the Magi originally was part of an altarpiece. Enclosed by a profiled frame, which further enhances the depth effect of the relief, the three Magi are depicted presenting their gifts to the Infant Jesus. The lower half of the pictorial space is completely occupied by the figures. Above them is the roof truss of the stable, flanked by two angels. To the right of it, in the background, a rocky alpine landscape with a shepherd and grazing sheep can be seen, and at the top a town with a gate and surrounding wall. Mary holds the Infant Jesus sitting on her lap lightly with her right hand, and together they contemplate the ornate golden vessel that the kneeling king is presenting them. He has placed his royal hat on the ground as a sign of reverence to Christ. The other two kings, with magnificent crowns and precious gifts in their hands, also look with awe at the Child. Joseph, on the other hand, stands protectively behind Mary and Jesus and looks at the scene from above.

Stylistically, the relief can be associated with the Tyrolean sculpture of the late 15th century. The concentrated composition of the scene and the dense arrangement of the figures are still influenced by Medieval traditions of representation. However, the extremely varied clothing of the kings and Mary, which is characterized by a striking drapery with angular breaks, swirls and omega folds, bears testimony to the artist's creative ingenuity. This can also be seen in the care taken with minor details of the scene, such as the shepherd sitting relaxed under an overhang and playing on a bagpipe, or the finely worked angels with lovely faces and opulently bulging robes. The creator of the relief demonstrates masterly skill also in the execution of the expressive, clearly cut faces. Mary and the little Jesus appear lovely, yet dignified, while Joseph and the three Magi, despite their distinctive, sharply cut physiognomies, seem deeply moved and look at the child with gentle glances.





CREUSSNER HUMPEN

Creußen, datiert 1689
 Salzglasiertes Steinzeug, mit Emailfarben bemalte Reliefdarstellung einer Falkenjagd, in zentraler Vignette Wappen auf gelbem Grund, darunter umlaufende Inschrift mit Datierung: „Johann Friedrich Lindemann. Anna Elisabetha Lindemännin. gebohrne Beslerin“.
 Zinnmontierungen mit graviertem Deckel
 Höhe: 15 cm

TANKARD

Creußen, dated 1689
 Saltglazed stoneware with enamel painted polychrome relief decoration, falcon hunting scene, coat of arms on yellow ground, inscription with date on the lower edge: „Johann Friedrich Lindemann. Anna Elisabetha Lindemännin. gebohrne Beslerin“.
 Pewter mountings, engraved
 Height: 15 cm



HEILIGE BARBARA

Köln,
 Ende des 14. Jahrhunderts
 Lindenholz,
 rückseitig gehöhlt,
 alte Fassung
 Höhe: 57,5 cm

SAINT BARBARA

Cologne,
 end of the 14th century
 Lime wood,
 reverse hollowed out,
 old polychromy
 Height: 57,5 cm

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Antwerpener Manierist, um 1520

Tafelgemälde, Öl auf Holz

Höhe: 109 cm, Breite: 70,5 cm

Provenienz: Privatsammlung, Süddeutschland

Das Gemälde der Anbetung der Könige wurde um 1520 von einem Maler aus der Gruppe der sogenannten Antwerpener Manieristen geschaffen. Die Szene spielt in den Ruinen eines reich ausgeschmückten Tempels, die Durchblick auf eine Stadt mit umgebender Gebirgslandschaft im Hintergrund gewähren. Im Zentrum sitzt Maria mit dem anrührend kleinen und zarten Jesuskind auf dem Schoß. Josef, mit grauem Haar und Bart, steht hinter den beiden, offenbar ins Gespräch vertieft mit einem der Begleiter der drei Weisen. Die heiligen Könige, die ihre Gaben in filigran verzierten Goldgefäßen überreichen, symbolisieren sowohl die drei damals bekannten Erdteile, als auch die drei Lebensalter. Der rechts vor Mutter und Kind kniende König steht für Europa und das Greisenalter, der links platzierte König, mit Turban und einem orientalisch gekleideten Diener im Hintergrund, stellt Asien und das mittlere Lebensalter dar, während der Mohrenkönig ganz rechts Afrika und die Jugend verkörpert.

Unter dem von Max J. Friedländer eingeführten Begriff Antwerpener Manieristen werden eine Reihe von Künstlern aus dem ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zusammengefasst, die einen überaus dekorativen und detailfreudigen Stil pflegten, der jedoch nicht vom italienischen Manierismus der Zeit beeinflusst war, sondern sich aus den spätgotischen Traditionen der altniederländischen Malerei entwickelt hatte. Der große Erfolg des Antwerpener Manierismus war eng mit dem Aufstieg Antwerpens zu einem der florierendsten Handelszentren Europas im 15. Jahrhundert verknüpft. Dies befeuerte auch den Kunstmarkt und bot ideale Bedingungen für Maler, die ihre Altäre und Tafelbilder gezielt für den Export schufen. Das Thema der Anbetung der Könige eignete sich hierfür besonders gut, da es europaweit sehr gefragt war. Die Darstellung der Weisen aus dem Morgenland eröffnete reichhaltige schöpferische Möglichkeiten, angefangen bei der phantasievollen Gestaltung exotischer Gewänder, über prunkvolle Geschenke, bis hin zur fantastischen Architektur, die in eklektischer Pracht gotische mit Renaissance-motiven verbindet. Der Stil dieser Kompositionen ist extravagant, die naturgetreue Wiedergabe tritt zugunsten des dekorativen Effekts in den Hintergrund. Der Antwerpener Manierismus schuf repräsentative Schaustücke, die der neuesten Mode entsprachen - sozusagen ein „Fashion-Statement“ dieser bewegten Epoche des Übergangs von der Spätgotik zur Renaissance.¹ Die malerische Ausführung ist technisch virtuos, bis in die minutiösen Details hinein.

Gerade dies war und ist das Erfolgsrezept der Gemälde: Sie bieten dem Betrachter die Möglichkeit, sich in eine Fülle von Nebenschauplätzen zu vertiefen und dabei zahlreiche überraschende Feinheiten zu entdecken. Das hier vorgestellte Gemälde ist ein exzellentes Beispiel für die Kunstfertigkeit, Präzision und den Ideenreichtum der Antwerpener Manieristen, die ihre Gemälde nicht signierten und daher bis auf wenige Ausnahmen bis heute nicht namentlich bekannt sind.

¹ Siehe die Veröffentlichungen zur Ausstellung: ExtravagAnt! A forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15. Oktober – 31. Dezember 2005, Antwerpen 2005. URL: <https://www.codart.nl/guide/agenda/extravagant-antwerpse-schilderijen-voor-de-europesemarkt-1500-1525/>
Literatur: Max J. Friedländer: Die Antwerpener Manieristen von 1520. In: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 36 (1915), S. 65–91.

THE ADORATION OF THE MAGI

Antwerp Mannerist, circa 1520

Panel painting, oil on wood

Height: 109 cm, width: 70.5 cm

Provenance: private collection, Southern Germany

The painting of the Adoration of the Magi was created around 1520 by a painter from the group of the so-called Antwerp Mannerists. The scene is set in the ruins of a richly decorated temple, which offers a view of a city with a surrounding mountainous landscape in the background. In the centre sits Mary with the Infant Jesus on her lap, who seems touchingly small and delicate. Joseph, with grey hair and beard, is standing behind them, obviously absorbed in conversation with one of the companions of the wise men. The holy kings, who present their gifts in filigree decorated gold vessels, symbolize both the three continents known at that time and the three ages of men. The king kneeling to the right in front of mother and child stands for Europe and the old age, the king placed on the left, with turban and an orientally dressed servant in the background, represents Asia and the middle age, while the black king at the right side embodies Africa and youth.

The term Antwerp Mannerists, introduced by the art historian Max J. Friedländer, covers a number of artists from the first third of the 16th century who practiced an extremely decorative and detailed style, which was not, however, influenced by the Italian Mannerism of the time, but had developed from the late Gothic traditions of early Netherlandish painting. The great success of Antwerp Mannerism was closely linked to the rise of Antwerp to one of the most flourishing commercial centres in Europe in the 15th century. This also fuelled the art market and offered ideal conditions for painters who created their altars and panel paintings specifically for export. The theme of the Adoration of the Kings was particularly suitable for this, as it was very popular throughout Europe. The depiction of the three magi opened up a multitude of creative possibilities, starting with the imaginative design of exotic garments, which wrapped the figures in extravagant drapery, to the splendid gifts, to the fantastic architecture, which combined Gothic and Renaissance motifs in eclectic splendour. The style of these compositions is extravagant, naturalistic reproduction or even realism took a back seat in favour of the decorative effect. Antwerp Mannerism created representative and highly modern showpieces - a „fashion statement“, so to speak, of this turbulent epoch of transition from late Gothic to Renaissance.¹ The painterly execution is technically virtuos, down to the most minute details. This was and is the secret of the paintings' success: they offer the viewer the opportunity to immerse him or herself in an abundance of interesting supporting scenes and to discover numerous surprising subtleties. The painting presented here is an excellent example of the artistic skill, precision and inventiveness of the Antwerp Mannerists, who did not sign their paintings and therefore, with few exceptions, are to this day not known by name.

¹ See the publications of the exhibition: ExtravagAnt! A forgotten Chapter of Antwerp Painting 1500-1530, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, 15 October – 31 December 2005, Antwerp 2005. URL: <https://www.codart.nl/guide/agenda/extravagant-antwerpse-schilderijen-voor-de-europesemarkt-1500-1525/>
Literature: Max J. Friedländer: Die Antwerpener Manieristen von 1520. In: Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen 36 (1915), pp. 65–91.



HANS KLOCKER WERKSTATT

(vor 1474 - Südtirol - nach 1500)

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE

Südtirol, wahrscheinlich Brixen, um 1490

Hochrelief, z.T. vollplastisch ausgearbeitet, Lindenholz,
weitgehend originale Fassung und Vergoldung
Höhe: 123 cm, Breite: 115 cm, Sockeltiefe: 27 cm
Provenienz: Musee van Stolk, Auktion Amsterdam Mai 1928, Lot 86

Das zum Teil vollplastisch ausgearbeitete Hochrelief der Anbetung der Könige befand sich ursprünglich vermutlich im Mittelschrein eines Altarretabels. Es wird eingefasst von einer quadratischen Rahmung in Form einer gotischen Loggia mit drei spitzbogigen Arkaden, getragen von zwei Rundsäulen mit Blattkapitellen. Die Szene zeigt im Zentrum die thronende Maria mit dem Jesuskind auf dem Arm, während Josef, leicht zurückgesetzt durch eine halbhohe Zwischenwand, hinter den beiden steht. Rechts und links wird die Heilige Familie von je zwei Königen bzw. Weisen aus dem Morgenland flankiert, die ihre Gaben überreichen. Zur linken der Muttergottes kniet ein König und präsentiert dem Kind eine geöffnete Schatulle. Der hinter ihm stehende Mohrenkönig übergibt derweil sein Geschenk an Josef. Links ist ein König mit langem Haar und Herrscherhut unter dem Arm, sowie ein König mit Hermelinkragen zu sehen, die gemeinsam einen kunstvoll verzierten Kelch halten. Das Jesuskind in Marias Armen ist dem knienden König zugewandt, sein Blick ist jedoch frontal auf den Betrachter gerichtet. Seine Beine hält es überkreuzt in der typischen mittelalterlichen Herrscherpose. Die Vermutung, dass sich unter den Königen die Darstellung eines möglicherweise fürstlichen Stifters des Reliefs identifizieren lässt, gibt Anlass zu weiteren kunsthistorischen Forschungen.

Das Relief entspricht stilistisch den Werken des bekannten Eisacktaler Bildhauers Hans Klocker, der ab den 1470er Jahren und bis nach 1500 eine florierende Altarwerkstatt in Brixen betrieb, die bedeutende Skulpturen und Gemälde für Kirchen des Brixner und Bozener Raumes und darüber hinaus schuf. Sein Stil ist gekennzeichnet durch kompakte Proportionen und dichte Gewandkompositionen mit üppigem, kantig gebrochenem Faltenwurf. Große Übereinstimmung in der Figurengestaltung, insbesondere in der Physiognomie der Maria, besteht zu einem kleinen Schnitzaltar mit Reliefdarstellung der Geburt Christi aus dem Franziskanerkloster in Brixen, das ebenfalls in der Werkstatt Hans Klockers gefertigt wurde.¹

Das mit großer künstlerischer Ausdruckskraft komponierte Relief der Anbetung der Könige fasziniert bis heute durch die präzise, einfühlsame Wiedergabe menschlicher Physiognomien und den Detailreichtum in der Figurengestaltung.

Literatur: Musee van Stolk, fonde a la Haye en 1902: 300 sculptures et tableaux Xe - XVIe siecles, objets de vitrine, art textile, etc ; la vente aux encheres publiques aura lieu a Amsterdam dans la Grande Salle de Ventes de Frederik Muller & Cie., les 8 et 9 mai 1928 - Amsterdam, 1928.
¹Theodor Müller: Gotische Skulpturen in Tirol, Bozen/ Innsbruck/ Wien 1976, vgl. Nr. 153, S. 440.

WORKSHOP OF HANS KLOCKER

(before 1474 – South Tyrol - after 1500)

ADORATION OF THE MAGI

South Tyrol, probably Brixen, circa 1490

High relief, lime wood,
traces of the original polychromy and gilding
Height: 123 cm, width: 115 cm, depth: 27 cm
Provenance: Musee van Stolk, auction Amsterdam May 1928, Lot 86

The high relief of the Adoration of the Magi, which is partly worked full-round, was originally probably located in the middle shrine of an altarpiece. It is set in a square frame which forms a Gothic loggia with three ogival arcades supported by two round columns with leaf capitals. The scene shows in the centre the enthroned Virgin Mary with the Infant Jesus in her arms, while Joseph, slightly set back by a half-height partition, stands behind the two. On the right and left, the Holy Family is flanked by two Magi each, who present their gifts. To the left of the Virgin a kneeling king offers the child an open casket. The black king standing behind him in the meantime hands over his gift to Joseph. On the left is a king with long hair and a royal hat under his arm, as well as a king with an ermine collar, who together hold an elaborately decorated chalice. The Infant Jesus in Mary's arms is turned towards the kneeling Magi, but his gaze is directed frontally towards the observer. He holds his legs crossed in the typical medieval ruler's pose.

The assumption that among the kings the representation of a possibly princely donator of the relief could be identified, gives reason for further art historical research.

The relief stylistically corresponds to the works of the famous sculptor Hans Klocker from the Eisack Valley, who from the 1470s until after 1500 ran a flourishing altar workshop in Brixen/Bressanone, creating important sculptures and paintings for churches in Brixen, Bolzano and beyond. His style is characterised by compact proportions and dense garment compositions with exuberant, angularly broken folds. There is great similarity in the figural design, especially in the physiognomy of Mary, to a small carved altarpiece with a relief depicting the birth of Christ from the Franciscan monastery in Brixen, which was also made in the workshop of Hans Klocker.¹

The relief of the Adoration of the Magi is composed with great artistic expressiveness, and still fascinates to this day with its precise, sensitive representation of human physiognomies and the richness of detail in the sculptural design.

Literature: Musee van Stolk, fonde a la Haye en 1902: 300 sculptures et tableaux Xe - XVIe siecles, objets de vitrine, art textile, etc ; la vente aux encheres publiques aura lieu a Amsterdam dans la Grande Salle de Ventes de Frederik Muller & Cie., les 8 et 9 mai 1928 - Amsterdam, 1928.
¹Theodor Müller: Gotische Skulpturen in Tirol, Bozen/ Innsbruck/ Vienna 1976, comp. no. 153, p. 440.





PFINGSTWUNDER

Schwaben, um 1520

Hochrelief, Lindenholz, originale Fassungsreste
Höhe: 81 cm, Breite: 61 cm, Tiefe: 9,5 cm

Das Hochrelief zeigt die zum Pfingstwunder versammelten Apostel Jesu mit der Muttergottes in der Mitte. Als Jungfrau Maria, mit offenem Haar und üppig gebauschtem Mantel dargestellt, thront sie deutlich erhöht über der Apostelschar, und erwartet, mit zum Gebet zusammengelegten Händen, die Ankunft des Heiligen Geistes. Die zwölf Apostel umringen sie dicht gedrängt und blicken in Erwartung des Geschehens teils nach oben, teils zum Betrachter. Ihre individuellen Gesichtszüge mit unterschiedlicher Haar- und Barttracht, sowie die variierenden Körperhaltungen erzeugen den Eindruck lebhafter Interaktion. Dennoch sind beispielsweise Petrus und Johannes nicht zweifelsfrei zu identifizieren.

Die Szene war ursprünglich Teil eines spätgotischen Altarretabels und befand sich vermutlich, gemeinsam mit weiteren Schnitzreliefs, in der Predella, die den Sockelbereich unterhalb des Altarschreins bildete. Das Hochrelief entspricht stilistisch der spätgotischen Plastik des schwäbischen Raums. Die Typik der Apostel findet sich so auch in der Memminger und Biberacher Bildschnitzerei der Zeit wieder. Ein ebenfalls aus Schwaben stammendes Relief des Marientodes, das wohl vom selben Künstler gefertigt wurde, befindet sich heute im Museo di Palazzo Venezia in Rom.

Literatur: Antonio Santangelo: Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle Sculture, Rom 1954, vgl. S. 59, Abb. 114.
Julius Baum: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Tübingen 1925.

PENTECOST

Swabia, circa 1520

High relief, lime wood, traces of the original polychromy
Height: 81 cm, width: 61 cm, depth: 9.5 cm

The high relief shows the apostles of Jesus assembled for the miracle of Pentecost, with the Virgin Mary in the middle. She is depicted with her hair open and her cloak lavishly draped, sitting enthroned above the crowd of disciples, and awaiting the coming of the Holy Spirit with her hands folded together in prayer. The twelve apostles surround her densely clustered, some gazing upwards in anticipation of the coming event and some looking towards the observer. Their individual facial features with different hair and beard styles, as well as their varying postures, create the impression of lively interaction. Nevertheless, Peter and John, for example, cannot be identified without any doubt.

The scene was originally part of a late Gothic altarpiece and was probably positioned, together with other carved reliefs, in the predella, which is the basis below the altar shrine. The high relief stylistically corresponds to the late Gothic sculpture of the Swabian region. The typical style of the apostles can also be found in works from Memmingen and Biberach of the same time. A relief depicting the Death of Mary, also from Swabia, which was probably made by the same artist, can be found today in the Museo di Palazzo Venezia in Rome.

Literature: Antonio Santangelo: Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle Sculture, Rom 1954, cf. p. 59, ill. 114.
Julius Baum: Niederschwäbische Plastik des ausgehenden Mittelalters, Tübingen 1925.





NACHFOLGER HANS LEINBERGERS

(um 1470/80 – 1531)

KREUZIGUNG MIT STIFTER

Süddeutschland, Mitte des 16. Jahrhunderts

Relief, Nussbaumholz, originale Fassung

Höhe: 84 cm, Breite: 67 cm, Tiefe: 10 cm

Provenienz: Privatsammlung, Italien

Das Hochrelief zeigt eine Kreuzigungsszene mit Maria und einem geistlichen Stifter. Der gekreuzigte Christus ist umgeben von vier Putti mit bunten Flügeln und fließend drapierten Gewändern, die das Blut des Erlösers in ihren Kelchen auffangen. Rechts unter dem Kreuz sitzt die Mutter Jesu mit weißem Schleier und über die Knie geschlagenem Umhang. Ihr Gesicht zeigt einen Ausdruck gefasster Trauer, ihre Arme hält sie in traditioneller Gebetshaltung vor der Brust verschränkt. Auf der anderen Seite des Kreuzes kniet der Stifter des Werks mit zum Gebet zusammengelegten Händen. Er ist auf dem Ehrenplatz zur Rechten Christi dargestellt, was noch dadurch unterstrichen wird, dass der Gekreuzigte ihm seinen Kopf zuwendet. Die ehrfurchtsvoll am Boden abgelegte, prunkvolle Mitra weist den Stifter als Abt oder Bischof aus; durch sein schlichtes schwarzes Ordensgewand mit sogenannter Mozetta, einem Schulterumhang mit Kapuze, ist er als Augustiner-Chorherr zu identifizieren. Die an den süddeutschen Mittelgebirgs- oder Alpenraum erinnernde Landschaft im Hintergrund zeigt eine befestigte Stadt mit repräsentativen Steinbauten, einem großen Dom mit markanter Kuppel, sowie einer höher gelegenen Burg.

Stilistisch zeigt sich deutlich der künstlerische Einfluss Hans Leinbergers, eines der bedeutendsten Plastiker und Bildschnitzer des altbayerischen Raums im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts. Leinbergers monumentaler Stil und seine expressiv-bewegte Bildsprache entfalten prägende Wirkung auf Zeitgenossen und Nachfolger bis weit ins 16. Jahrhundert hinein. Das hier gezeigte Relief zeichnet sich durch die eindruckliche Plastizität der teilweise vollrund gearbeiteten Figuren aus. Die lebensechten Physiognomien bezeugen sowohl das bildhauerische Können als auch die präzise Beobachtungsgabe des bislang namentlich nicht bekannten Schöpfers. Die dicht aneinander gereihten, organisch geschwungenen Gewandfalten, sowie die lebhaft bewegten, kindlichen Körper der Engel sind charakteristisch für die manieristisch beeinflusste süddeutsche Kunst der Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts.

FOLLOWER OF HANS LEINBERGER

(c. 1470/80 - 1531)

CRUCIFIXION WITH DONOR

Southern Germany, mid of the 16th century

Relief, walnut wood, original polychromy

Height: 84 cm, width: 67 cm, depth: 10 cm

Provenance: private collection, Italy

The high relief shows a crucifixion scene with Mary and a clerical donor. The crucified Christ is surrounded by four putti with colourful wings and flowingly draped gowns, who gather the blood of the Saviour in their chalices. To the right under the cross sits the Mother of Jesus with a white veil and a cloak draped over her knees. Her face shows a composed expression of grief, her arms are crossed in front of her chest in the traditional position of prayer. Kneeling on the other side of the cross is the donor of the work with his hands folded in prayer. He is depicted in the place of honour at the right hand of Christ, which is further emphasized by the fact that the Crucified turns his head towards him. The stately mitre, respectfully placed on the ground, distinguishes him as an abbot or bishop. By his simple black religious habit with so-called mozetta, a shoulder cloak with hood, he can be identified as an Augustinian canon. The landscape in the background, reminiscent of the Southern German Central Uplands or Alpine region, shows a fortified city with representative stone buildings, a large cathedral with a striking dome, and a castle situated higher on the hill.

Stylistically, the artistic influence of Hans Leinberger, one of the most important sculptors and carvers of the Old Bavarian region in the first third of the 16th century, is clearly evident. Leinberger's monumental style and his expressive and dynamic pictorial language had a formative effect on his contemporaries and successors well into the 16th century. The relief shown here is characterized by the impressive plasticity of the figures, which are partly worked out full-round. The realistic physiognomies testify both to the sculptural skills as well as the precise talent for observation of the yet unknown creator of the work. The densely arranged, organically curved folds of the garments, as well as the animated, childlike bodies of the angels, are distinctive for the manneristically influenced Southern German art of the Renaissance around the middle of the 16th century.



THRONENDE JUNGFRAU MARIA

Köln, um 1420
Nussbaumholz, rückseitig geflacht
Höhe: 41 cm

ENTHRONED MADONNA

Cologne, circa 1420
Walnut wood, reverse flattened
Height: 41 cm

Alle in diesem Katalog gezeigten Objekte wurden mit der Datenbank des Art Loss Registers (ALR) abgeglichen. All objects shown in this catalogue were checked against the Art Loss Register database (ALR).

Texte: Elisabeth Hofmann M.A.
und Simone Kundmüller

Fotos und Design: Ateliers XPO Michael Aust

Sie finden uns auf folgenden Messen:

You will find us at following art fairs:

TEFAF Maastricht 2020

07.03. - 15.03.2020

Bamberger Kunst- und Antiquitätenwochen

23.07. - 23.08.2020

MUNICH HIGHLIGHTS Internationale Kunstmesse München

21.10. - 25.10.2020

JAHRE **50** YEARS



SENGER BAMBERG
KUNSTHANDEL

KAROLINENSTRASSE 8
96049 BAMBERG, GERMANY
TEL +49 (0) 951 54030
FAX +49 (0) 951 54420
SENGER-BAMBERG@T-ONLINE.DE
WWW.SENGER-BAMBERG.DE