



GRISEBACH

Ausgewählte Werke 1. Dezember 2022



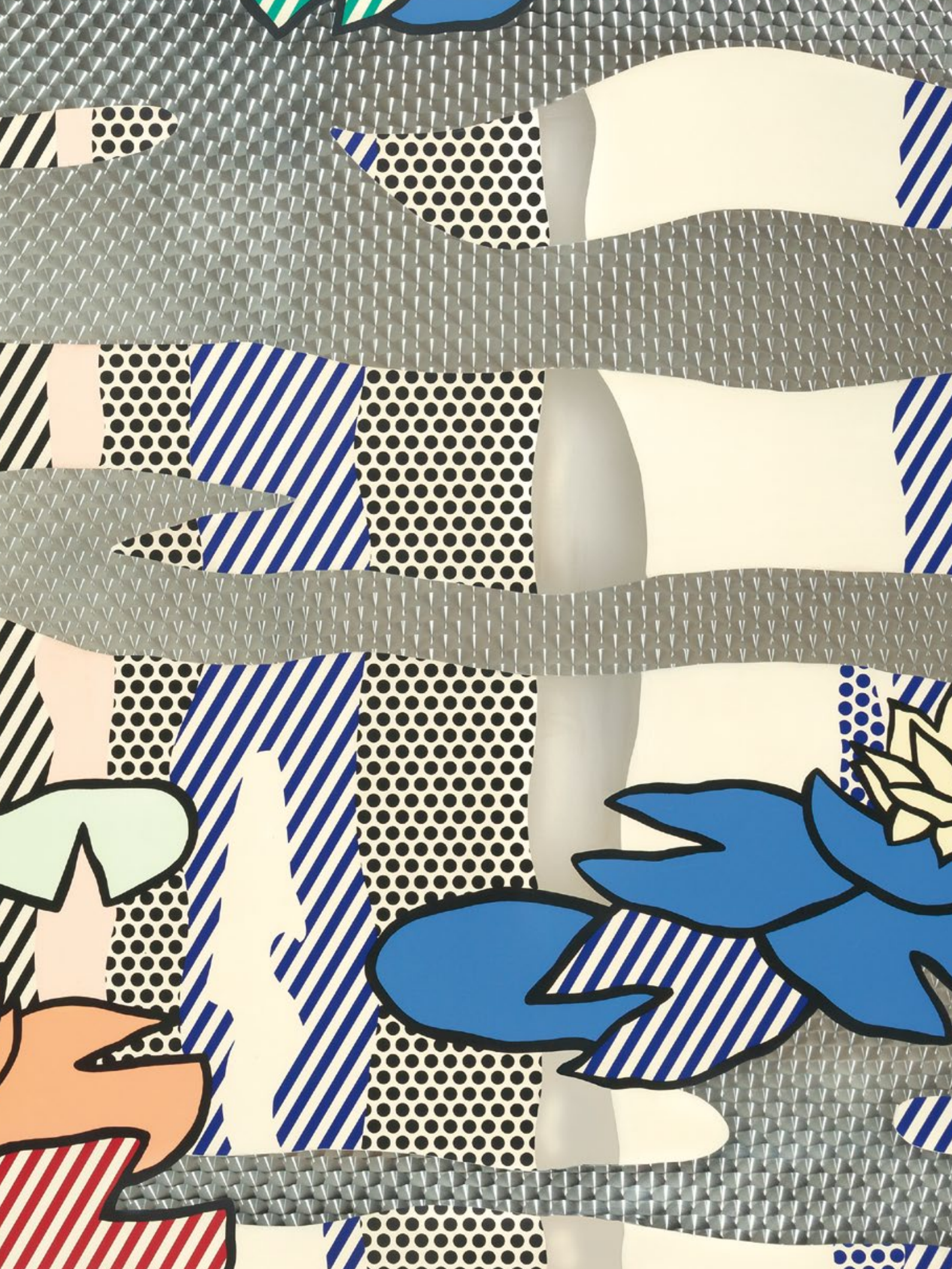




Werner Heldt, Detail, Los 16







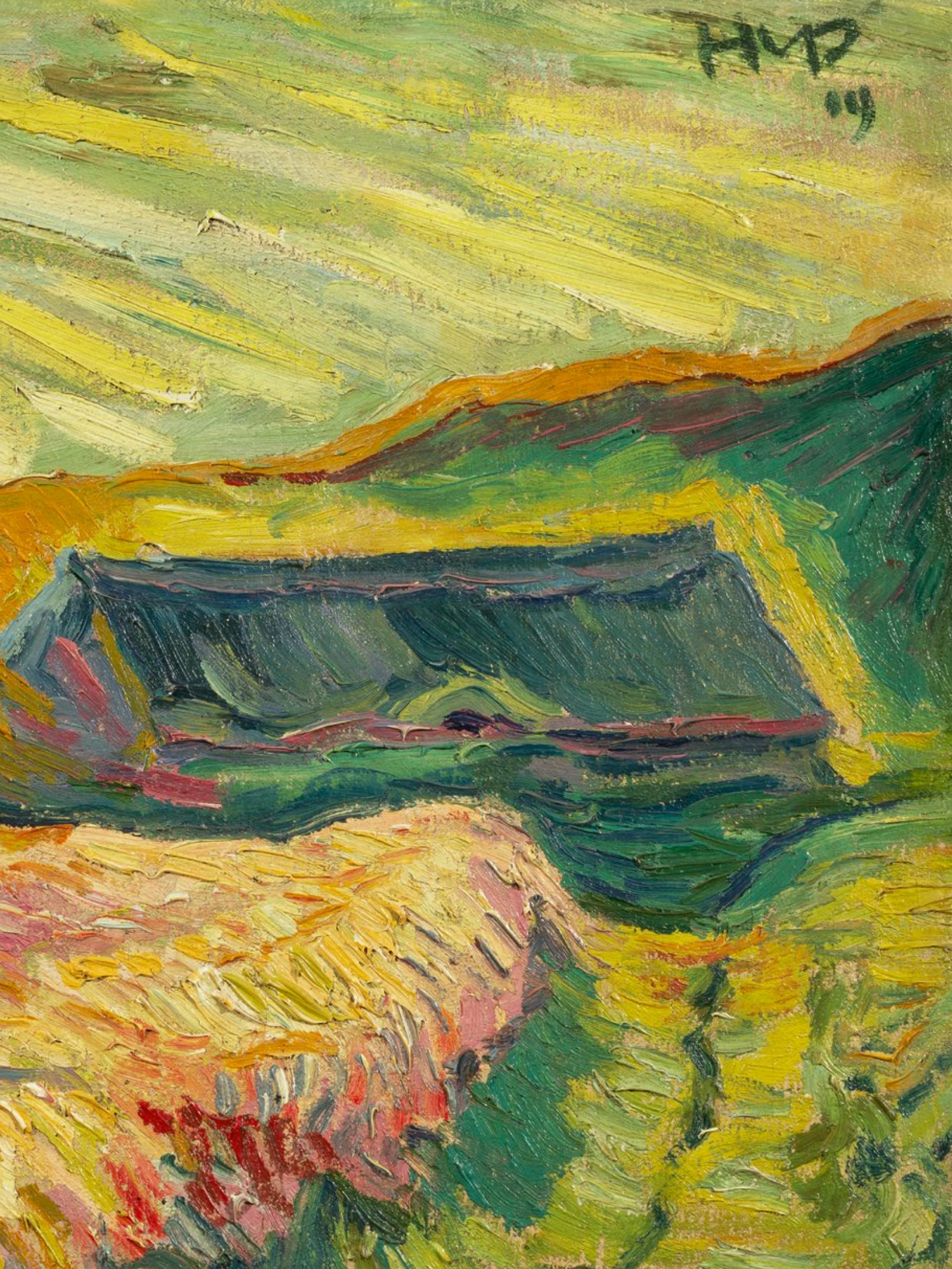












Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 346
1. Dezember 2022, 18 Uhr

Selected Works
Auction No. 346
1 December 2022, 6 p.m.

Experten Specialists



Dr. Markus Krause
Moderne Kunst
+49 30 885 915 29
markus.krause@grisebach.com



Micaela Kapitzky
Moderne Kunst
+49 30 885 915 32
micaela.kapitzky@grisebach.com



Traute Meins
Moderne Kunst
+49 30 885 915 21
traute.meins@grisebach.com



Sandra Espig
Moderne Kunst
+49 30 885 915 4428
sandra.espig@grisebach.com



Sarah Miltenberger
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 47
sarah.miltenberger@grisebach.com



Dr. Anna Ahrens
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 48
anna.ahrens@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung Preview

Ausgewählte Werke

Düsseldorf

4. November, 10 bis 18 Uhr

5. November, 10 bis 16 Uhr

Grisebach

Bilker Straße 4-6

40213 Düsseldorf

München

8. und 9. November 2022, 10 bis 18 Uhr

Grisebach

Türkenstraße 104

80799 München

New York

5. bis 10. November 2022, 10 bis 17 Uhr

18 East 64th Street, Suite 3F

Max Beckmann, Los 19

Zürich

11. November, 10 bis 20 Uhr

12. November, 10 bis 16 Uhr

Grisebach

Bahnhofstrasse 14

8001 Zürich

Sämtliche Werke

Berlin

23. bis 30. November 2022

Grisebach

Fasanenstraße 25, 27 und 73

10719 Berlin

Mittwoch bis Dienstag 10 bis 18 Uhr

Mittwoch, 30. November, 10 bis 15 Uhr

1 Franz August Schubert

1806 – Dessau – 1893

Liegender weiblicher Rückenakt (Teresa Bruni). 1835

Bleistift auf grauem Papier. 23,8 × 44,7 cm (9 3/8 × 17 3/8 in.).

Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert: F Schubert
Roma 19 Dec 1835. Rückseitig der Sammlerstempel
Lugt 2841a, mit Bleistift nummeriert: 118. Rand gebräunt.
[3084] Rahmen: Italien, Ende 18. Jahrhundert.

Provenienz

Carl Heumann, Chemnitz (spätestens 1934) / Gustav
Stein, Neffe von Carl Heumann, Köln (bis 1979) /
Galerie Arnoldi-Livie, München (aus dem Nachlass von
Gustav Stein erworben) / Maren Otto, Hamburg (2001
bei Galerie Arnoldi-Livie, München, erworben)

EUR 8.000–12.000

USD 7,770–11,700

Ausstellung

Bildnis und Komposition 1750–1850. Zeichnungen und
Aquarelle. Aus der Sammlung Heumann, Chemnitz.
Leipzig, Kunstverein, im Museum der bildenden Künste,
1934, Kat.-Nr. 184

Für freundliche Informationen zum Schmuckrahmen dieser
Zeichnung sowie zu weiteren historischen Rahmen aus
unserer Auktion danken wir Olaf Lemke, Berlin.

Unsere Studie einer auf einem Canapé ruhenden, schönen
jungen Frau zeichnete der später in Berlin ansässige Historien-
maler Franz Schubert in seinen ersten Jahren in Rom. Im
Oktober 1832 war er mit dem früh verstorbenen Victor Emil
Jansen aus Hamburg zu einer Italienreise aufgebrochen. Von
1834 bis 1839 schloss er sich dem Künstlerkreis der Deutsch-
Römer um Peter Cornelius, Friedrich Overbeck, Anton Koch
und Berthel Thorvaldsen an, denen er sich zeitlebens eng
verbunden fühlte. Unsere auf den 19. Dezember 1835 tag-
genau datierte und signierte Zeichnung scheint von der
berühmten Marmorfigur des schlafenden Hermaphroditen
in der Villa Borghese inspiriert zu sein. Schubert übersetzt
das antike Vorbild in einen ebenfalls idealisierten und doch
lebensnah weichen Körper einer jungen Frau, dem er mit
seinem zarten Bleistift irdischen Atem einhaucht. AA



Schlafender Hermaphrodit. Marmor. 2. Jh. v. Chr. Rom, Galleria Borghese





Werner Busch Mythologie als Bezugspunkt der preußischen Gegenwart – Karl Friedrich Schinkels Ritt der Nereiden

Es gibt eine unendliche Debatte darüber, ob Karl Friedrich Schinkel mehr Maler oder Architekt gewesen sei und ob seine Malerei seine Architektur geprägt habe oder umgekehrt. Die Frage scheint nicht ganz richtig gestellt, beziehungsweise sie ist nur annähernd zu beantworten, wenn geklärt wird, wie er denn Malerei und Architektur verstanden hat. Nähren sich die beiden Künste womöglich aus denselben Quellen, und ist die Frage von daher gar nicht mit einem Entweder-oder zu beantworten, wir nähern uns der Antwort eher, wenn wir feststellen: Schinkel war hauptberuflich vor allem ein Entwerfer für angewandte Künste. Das hat bei ihm zu einer unendlichen Fülle von Dekorationsentwürfen geführt, womöglich hat es nie einen bedeutenderen Entwerfer gegeben. Und ob er es gewollt hat oder nicht, das hat auch seine Malerei geprägt. Sie ist nicht selten auf Symmetrie hin angelegt, das ähnelt dem Report beim Ornament. Bei allem, was etwa auch bei C. D. Friedrich dem Bild an Konstruktivem zugrunde liegen mag, das Konstrukt selbst ist nicht unmittelbar sichtbar, bei Schinkel tritt es augenscheinlich hervor. Architektur in Bildern ist bei ihm mit Zirkel und Lineal entworfen, geht auf einen Entwurfsplan zurück, ist perspektivisch perfekt konstruiert, gelegentlich von äußerster Komplexität, wie beim „Dom am Wasser“ von 1812/13. Die Bilder sind nicht selten Bühnenbilder oder Panoramen, eben Ergebnis von Konstruktion. Dieses Ostentative seiner Bilder gilt auch für ihre Bedeutung. Bei aller Kenntnis romantischer Denktraditionen, sie haben eine gewisse ikonografische oder auch allegorische Eindeutigkeit – was letztlich unromantisch ist. Wir wissen, woran wir sind, von daher können seine Werke im Dienste vor allem des preußischen Staates stehen. Dennoch hat er eine romantische Vorstellung vom Ursprung seiner Künste. Und damit kommen wir endlich zum Thema.

Jörg Trempler hat in seinem schönen Buch zu Schinkels Motiven ein Kapitel der verblüffenden Fülle von Schinkel'schen Brunnen und Brunnenentwürfen auch in seiner Malerei gewidmet. Man übersieht dies in den Bildern leicht, selbst wenn sie sich häufig im Vordergrund finden, allerdings eher als Einleitung und Hinleitung zum Hauptthema. Und was sind die Brunnen (nicht nur) für Schinkel? Quelle, Ursprung, in christlicher wie mythologischer Tradition. Man braucht nur auf zwei Bibelstellen zu verweisen, die den Brunnen zum Quell des geistigen Lebens machen. In der Offenbarung des Johannes (21,6) ist nach der Schilderung des Weltgerichts die Rede von dem von Gott verheißenen „Brunnen des lebendigen Wassers“, und im Johannesevangelium heißt es von Christus im Gespräch mit der Samariterin am Brunnen: „Wer von diesem Wasser trinkt, den wird wieder dürsten, wer aber von dem Wasser trinken wird, das ich ihm gebe, den wird ewiglich nicht dürsten, sondern das Wasser, das ich ihm geben werde, das wird in ihm ein Brunnen des Wassers werden, das in das ewige Leben quillt“ (Joh. 4, 13f.). Und in der mythologischen Tradition ist vor allem auf die Quelle Hippokrene zu verweisen, der Sage nach entstanden durch den Hufschlag des Pegasus und zu verstehen als Quelle der dichterischen Inspiration, Apoll und den Musen heilig. Alle Künste haben hier ihren Ursprung. Als Schinkel 1826 die Hebrideninsel Staffa besuchte mit der berühmten Fingalshöhle, gesäumt von gleichmäßigen Basaltsäulen, gereiht wie Orgelpfeifen und tief in die Höhle führend, begriff er sie (nicht als Erster) als Ursprungsort aller Architektur. Nach seiner Vorstellung gebiert die Natur die Architektur aus sich, aus ihrem Urgrund heraus. Der Brunnen in den

Gemälden bezeugt für die Malerei Entsprechendes. Auch die Malerei findet ihren Ursprung in der Natur. Beide Künste sind als Offenbarung aus dem Schoß der Natur zu begreifen.

Erst vor diesem Horizont gewinnen die hier in Rede stehenden Brunnenfiguren ihren Ort. 1827, bald nach dem Besuch in Staffa, entwirft Schinkel einen ausführlich dekorierten Brunnen für den Hof des von Peter Beuth geleiteten Berliner Gewerbeinstituts. Um vier symmetrisch zueinander geordnete Palmetten mit je zwei eingeschriebenen Delphinen gruppieren sich je zwei reitende Nereiden, insgesamt also acht Figurengruppen, auf dem Brunnenrund. Der Bronzeguss im Gewerbeinstitut orientiert sich auf Beuths Veranlassung hin an der Pariser Gießwerkstatt von Charles Crozatier, die extrem sauber ohne starke Nähte und raue Oberfläche gießen konnte. König Friedrich Wilhelm IV. war vom Brunnen besonders angetan und veranlasste 1843, dass der Brunnen nach Charlottenhof übertragen wurde. Heute steht dieser mit seinem gesamten bronzenen Figuren- und dem Palmettenschmuck im Vestibül von Charlottenhof. Über den Status der zusätzlich erhaltenen und hier zur Auktion kommenden drei Nereidengruppen,

die wie die Palmetten ölgoldet sind, besteht keine Einigkeit. Entstammen sie einem ersten Guss, der vergoldet wurde, um Nähte und Rauheiten zu überdecken, oder handelte es sich um Schmuck für einen weiteren Brunnen?

Die drei Gruppen zeigen je eine Nereide entweder auf einem Seestier, einem Seepanther oder einem Triton. Man hat erkannt (Stiegel 1999), dass sich die Gruppen an pompejanischen Wandbildern in Stabiae in der Villa Arianna aus dem 2. Jh. v. Chr. orientieren, verschüttet durch den Vesuvausbruch 79. n. Chr., ausgegraben zwischen 1757 und 1762, gut dokumentiert auch durch grafische Wiedergaben im dritten Band der „Le pitture antiche d’Ercolano“, erschienen in Neapel 1762. Dort findet sich eine Nereide, breit gelagert auf einem Panther, dessen Leib in einem geringelten



Los 3

Fischschwanz ausläuft. Ferner eine Nereide auf einem Hippocampus. Die Nähe zu Schinkels Gruppen ist augenscheinlich, und allerdings keine mit einem Mischwesen aus Stier und Fisch. Es scheint naheliegend, im Wortsinn, an eine Übertragung der Figurenprägung von Europa auf dem Stier, etwa in Tizians Fassung, zu denken. Doch so sonderbar ein Stier mit Fischschwanz zu sein scheint, Schinkel ist auch hier bewusst in eine antike Tradition eingestiegen. In der Villa Albani in



Nereide auf dem Seepanther. Wandmalerei. 2. Jh. v. Chr. Pompeij, Villa der Arianna in Stabia, heute Museo Nazionale, Neapel

Rom, die er besichtigt hat und in der er auch einen Delphin mit erhobener Schwanzflosse gezeichnet hat für seine Palmettenform, finden sich drei große Schmuckelemente mit auf Meerwesen reitenden Nereiden, und ein Meerwesen stellt einen Stier mit Fischeschwanz dar. Ganz offensichtlich hat Schinkel hier die Ursprungsidee zu seinen Gruppen bekommen, zumal die Albani-Gruppen sehr ähnlich in die Fläche gebreitet sind und damit im Gegensatz zu den Stabiae-Wandbildern stark ornamentale Züge annehmen, nicht raumgreifend sind. Zugehörig in der Villa Albani ist eine vierte Gruppe mit einem auf einem Seestier reitenden Amor (Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke, Bd. 3, Berlin 1992, Kat. Nr. 279-282). Interessant auch, dass zwei der Albani-Gruppen mit auf Seelöwen – die kaum von Panthern zu unterscheiden sind – reitenden Nereiden eindeutig als Gegenstücke gearbeitet sind. Auch in dieser Hinsicht dürfte Schinkel von hier Anregung erfahren haben. Ivan Nagel hat bei seiner Behandlung von Danneckers „Ariadne auf dem Panther“ von 1803–1814, einer Gruppe, die Schinkel ebenfalls bekannt gewesen sein wird, sein Thema unter den schönen Untertitel gestellt: „Zur Lage der Frau um 1800“, um auf das Geschlechterklischee derartiger Gruppen aufmerksam zu machen. Indirekt wird damit auch deutlich, dass Schinkels Gruppen eine historistische, auf Vergangenes verweisende Dimension besitzen. Das nimmt ihrer außergewöhnlichen Qualität nichts.



J. Caspar nach Schinkel. Nereiden auf Seestieren. Aus: Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, Abt. II, Bl. 33

2 Karl Friedrich Schinkel

Neuruppin 1781 – 1841 Berlin

Nereide auf einem Seestier. 1827

Bronze, ölvergoldet auf rötlichem Grund. 20 × 38 × 10 cm (7 ¼ × 15 × 3 ¾ in.). Um 1830 modelliert von unbekannter Hand unter der Leitung von Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck und Ludwig Wilhelm Wichmann. Um 1830/31 von Johann Dinger am Königlichen Gewerbeinstitut, Berlin, gegossen. Die Vergoldung etwas berieben (Kriegsbeschädigung). [3084]

Provenienz

Wohl aus dem Wintergarten des Prinz-Albrecht-Palais in der Wilhelmstraße, Berlin (um 1832 bis 1873) / Maren Otto, Hamburg (1999 bei Frank-C. Möller Fine Arts, Hamburg, erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 48.500–68.000

Literatur und Abbildung (Los 2, Los 3, Los 4)

Achim Stiegel: Der Ritt der Nereiden von Pompeji nach Berlin. Eine Gruppe vergoldeter Bronzefiguren nach dem Entwurf von Karl Friedrich Schinkel aus dem Jahr 1837. In: *Weltkunst*, Jg. 69, Nr. 2, Februar 1999



3 Karl Friedrich Schinkel

Neuruppin 1781 – 1841 Berlin

Nereide auf einem Triton. 1827

Bronze, ölvergoldet auf rötlichem Grund. 22,5 × 38 × 12,5 cm (8 ¾ × 15 × 4 ¾ in.). (Vormodelliert von August Kiss unter der Leitung von Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck und Ludwig Wilhelm Wichmann. Um 1830/31 von Johann Dinger am Königlichen Gewerbeinstitut, Berlin, gegossen. Die Vergoldung etwas berieben (Kriegsbeschädigung). [3084])

Provenienz

Wohl aus dem Wintergarten des Prinz-Albrecht-Palais in der Wilhelmstraße, Berlin (um 1832 bis 1873) / Maren Otto, Hamburg (1999 bei Frank-C. Möller Fine Arts, Hamburg, erworben)

EUR 50.000–70.000
USD 48.500–68.000



4 Karl Friedrich Schinkel

Neuruppin 1781 – 1841 Berlin

Nereide auf einem Seepanther. 1827

Bronze, ölgoldet auf rötlichem Grund.

22 × 35,5 × 11,5 cm (8 ½ × 14 × 4 ½ in.). (Vor) 1830 modelliert von August Kiss unter der Leitung von Christian Daniel Rauch, Christian Friedrich Tieck und Ludwig Wilhelm Wichmann. Um 1830/31 von Johann Dinger am Königlichen Gewerbeinstitut, Berlin, gegossen. Vorne ein kleiner Substanzverlust, die Vergoldung etwas berieben (Kriegsbeschädigung). [3084]

Provenienz

Wohl aus dem Wintergarten des Prinz-Albrecht-Palais in der Wilhelmstraße, Berlin (um 1832 bis 1873) / Maren Otto, Hamburg (1999 bei Frank-C. Möller Fine Arts, Hamburg, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 48,500–68,000



5 Egon Schiele

Tulln 1890 – 1918 Wien

„Mother and Child (Mutter und Kind)“. 1918
Kreide auf Papier. 29,9 × 37 cm (11 ¾ × 14 ⅝ in.).
Unten rechts untereinander signiert und
datiert: EGON SCHIELE 1918. Rückseitig unten
rechts der Stempel in Schwarz (Kallir 1990,
Appendix A, S. 653, Abb. A-3): Nachlass EGON
SCHIELE. Werkverzeichnis: Kallir 2200.
[3084] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Serge und Vally
Sabarsky, New York / Maren Otto, Hamburg
(2009 bei der Galerie Rieder, München,
erworben)

EUR 180.000–240.000

USD 175.000–233.000

Egon Schiele, ein Jahrhundertkünstler: Sein Schaffen wird weltweit gefeiert, zu den Ausstellungen seiner Werke pilgern Millionen. Für den österreichischen Kunsthistoriker Otto Behnisch war Egon Schiele „einer der genialsten Zeichner aller Zeiten“. Tatsächlich hat Schieles Kunst, vor über einem Jahrhundert entstanden, nichts von ihrer Ausdruckskraft und Wirkungsmacht eingebüßt und erscheint auch heute noch auf eindrucksvolle Weise gültig.

Schieles expressives Formenvokabular lebt vom virtuosen Einsatz der Linie, seinem ersten und persönlichsten Ausdrucksmittel. Mit der Linie erschafft er eine ganz eigene Symbolik und Körpersprache aus verdrehten und ineinander verschränkten Gliedmaßen, ausladenden Gesten und einer bis an die Grenzen des Möglichen gehenden Anspannung. Schieles Linie ist spröde, brüchig, nervös, aber auch feinsinnig, anschmiegsam und sinnlich. Folgt man dem Verlauf der Kontur des weiblichen Rückenaktes in „Mutter und Kind“, verspürt man die Zärtlichkeit der Handbewegung. Die isolierte Umrisslinie macht die nackte Gestalt der Mutter verletzlich und betont zugleich ihren beschützenden Gestus als Sinnbild einer allumfassenden Umarmung. Demgegenüber steht das individuell gestaltete und wenig kindliche Gesicht, das in jener Umarmung versinkt oder – je nach Betrachtungsweise – sich aus ihr lösen möchte. Als subjektive Deutungsebene liegt die ambivalente Beziehung Schieles zu seiner Mutter nahe, die der Künstler beschreibt: „Ich kann’s kaum fassen, woher und wieso es sein kann, dass mich die Mutter so ganz anders behandelt, als ich es erwarten, ja fordern zu dürfen glaube! Wenn’s noch wer anderer wäre! Aber just die eigene Mutter! [...]. Man sollte doch meinen, dass eine Mutter ihr Kind, das in ihr wurde, in ihr wuchs, in ihr lebte, durch sie geatmet, gegessen und getrunken hat [...] von der Mutter trotzdem noch als ‚Stück von sich‘ empfunden und behandelt wird“ (zit. nach: Christian Bauer (Hg.): Egon Schiele. Fast ein ganzes Leben. München 2015, S. 61). Tiefe Verbundenheit und Entfremdung, Trost und Trauer, Anfang und Ende sprechen aus dieser außergewöhnlichen Komposition.

Mit der Schilderung emotionaler Grenzbereiche und der präzisen gestalterischen Erkundung menschlicher Existenz in all ihrer Widersprüchlichkeit setzt sich Schiele von der Ästhetik des Wiener Jugendstils ab. Sein größter öffentlicher Erfolg gelingt ihm im Frühjahr 1918 mit einer Ausstellung seiner Gemälde im Hauptsaal der Wiener Secession. Als in den letzten Kriegsmonaten in Wien die Spanische Grippe ausbricht, erliegt ihr zunächst Schieles Ehefrau Edith, die ihr erstes Kind erwartet. Egon Schiele überlebt sie nur um drei Tage und stirbt am 31. Oktober 1918 im Alter von 28 Jahren. sch



1928
R. B. R.

6 Leo Putz

1869 – Meran – 1940

„Rückenakt“. 1906

Öl auf Leinwand. 110 × 100 cm (43 ¼ × 39 ¾ in.).
Unten rechts signiert und datiert: Leo Putz 06.
Auf dem Keilrahmen ein Etikett des Kunstsalons
Emil Richter, Dresden, mit der Nummer: 186. Auf der
vertikalen Mittelstrebe ein Etikett der Galerie von
Abercron, Köln. Werkverzeichnis: Putz 322.
[3350] Originaler vergoldeter Schmuckrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen (erworben 1976 in der Galerie
von Abercron, Köln)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

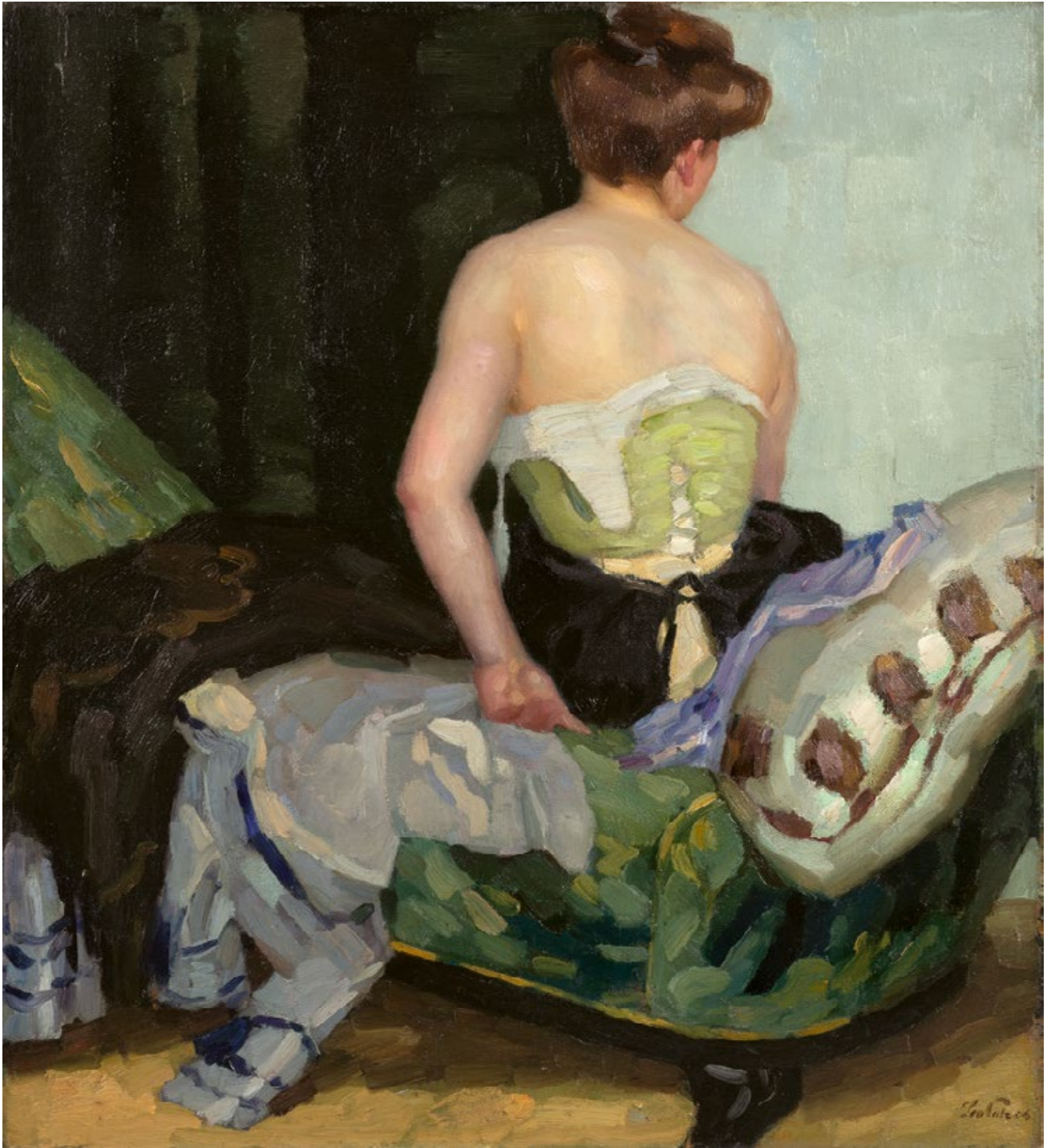
Ausstellung

Offizieller Katalog der Münchener Jahres-Ausstellung
1906. München, im Kgl. Glaspalast, 1906, hier 2. Aus-
gabe, Kat.-Nr. 631 („Halbakt“), Abb. 96

Literatur und Abbildung

Fritz von Ostini: Die „Scholle“ im Münchner Glaspalast.
In: Die Kunst für Alle, Jg. XXI, H. 22, 15.8.1906, S. 505–
516, hier S. 515, Abb. S. 506 („Halbakt“) / Wilhelm
Michel: Leo Putz – Ein deutscher Künstler der Gegen-
wart. Leipzig, Verlag Klinkhardt und Biermann, 1908,
Tafel 45

Der aus Meran stammende Maler Leo Putz wurde nach sei-
nem Studium in München und Paris Mitglied der Münchener
Secession und gründete 1899 gemeinsam mit anderen
Künstlern die Künstlergruppe „Die Scholle“, deren individua-
listische Herangehensweise an Malerei und Naturverbun-
denheit bereits den Weg zum deutschen Impressionismus
aufzeigte. Ein wiederkehrendes Motiv im Œuvre von Putz ist
der auch in unserem Werk das Bild dominierende Akt, der in
Leo Putz einen Meister gefunden hat. Von einem mit breiten
Pinselftrichen ausgeführten Grund, in dem Licht und Schatten
trotz der nur angedeuteten Details und der matten Tonigkeit
fast schon spielerisch herausgearbeitet sind, zieht die sitzende
Frauengestalt den Blick des Betrachters unmittelbar auf
sich. Einem unentdeckten Beobachter gleich begeben wir
uns in dieselbe Position wie der Künstler und ertappen die
junge Frau in einem intimen Moment des Ausruhens, einer
Pause zwischen An- und Ausziehen. Putz offenbart in den
koloristischen Details und dem perlmuttfarbenen Glanz der
Haut einen lebensbejahenden und schönheitsliebenden
Blick. Der Maler beschreibt weniger die Nacktheit als viel-
mehr die Natürlichkeit und die Anmut des weiblichen Kör-
pers in diesem vergänglichem Augenblick. MW



7 Aristide Maillol

1861 – Banyuls-sur-Mer – 1944

Jeune fille debout. Nach 1902

Bronze mit brauner Patina. 66 × 16,5 × 14 cm
(26 × 6 ½ × 5 ½ in.). Auf der Plinthe neben dem rechten Fuß monogrammiert: M [im Kreis]. Rückseitig an der Schmalseite der Plinthe die Gießermarke: Alexis Rudier fondeur Paris. Mit einer Expertise (No 2531) in Kopie von Dina Vierny, Paris, vom 4. Juli 2003. Einer von 6 nummerierten posthumen Güssen vor 1952 (Gesamtauflage mind. 24 Exemplare). [3084]

Provenienz

Lucien Maillol, Sohn des Künstlers / Alfred Daber, Paris (1957) / Solomon & Co. Fine Art, New York / Galerie Brusberg, Berlin (2005 von Jerry Solomon erworben) / Maren Otto, Hamburg (2005 bei der Galerie Brusberg, Berlin, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 97.000–146.000

Wir danken Dr. Ursel Berger, Berlin, für freundliche Hinweise.

Ein Hauch von Nichts umschmeichelt sanft den wohlproportionierten Körper der jungen Frau. Die Träger des dünnen Kleidchens sind bis zu den Oberarmen heruntergestreift und legen den Blick auf ihren Busen frei. Den feinen Stoff des langen Kleides in beiden Händen haltend, schmiegt sich dieser an jede Rundung ihres Körpers an, als wären sie eins.

Aristide Maillol verehrte den weiblichen Körper und widmete sich ihm mit voller Hingabe in seinem bildhauerischen Schaffen. Fasziniert von den Werten der Klarheit und des Gleichgewichts der Formen, schuf er ab 1895 sein Ideal des weiblichen, ebenmäßigen Körpers – bestimmt von auffallend klaren, sinnlichen und bis zur Perfektion harmonisch ausgeglichenen Proportionen. Dabei verzichtete der 1861 in der französischen Gemeinde Banyuls-sur-Mer geborene Künstler weitgehend auf individuelle Züge – der Gesichtsausdruck ist nahezu ohne Mimik, der Blick scheint sich meist ins Leere zu verlieren. Dennoch – oder vielleicht gerade deshalb – haben seine Frauenfiguren eine starke, in sich ruhende Präsenz.

Maillol fertigte 1902 die Skulptur „Jeune fille debout“ in Holz an, die sich heute in der Sammlung des Museums Folkwang in Essen befindet. Der einflussreiche Museumsgründer und Kunstmäzen Karl Ernst Osthaus und seine Frau Gertrud waren von dem Anblick des stehenden Mädchens so berührt, dass sie es direkt erwarben und öffentlich zeigten. Heute gehört Maillol zweifelsohne zu den bedeutendsten Bildhauern seiner Zeit. SSB



Erfahren Sie mehr!



8 Christian Daniel Rauch

Arolsen 1777 – 1857 Dresden

„Friedrich der Große nach Schadow“. 1841–1843

Marmor. 57,5 × 60 × 38 cm (Höhe mit originalem Marmorsockel: 72,5 cm) (22 5/8 × 23 5/8 × 15 in. (height incl. original marmor base: 28 1/2 in.)). Rückseitig unten monogrammiert, bezeichnet und datiert: C. R. Fec. 1843. Werkverzeichnis: von Simson 261. Mit einer klassizistischen Säule (Mahagoni furniert, die Kanneluren mit feuervergoldeter Bronze verkleidet, auf Holzsockel). Russland, um 1790. Höhe (ohne Sockel): 89 cm (35 in.). Der Marmor mit kleinen Substanzverlusten, zum Teil restauriert (im Sockel leicht verfärbt). [3084]

Provenienz

Prinz Wilhelm, Bruder des Preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. (wohl 1843–1851) / Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin (spätestens 1909 in der Aula nachweisbar, lt. von Simson nach dem Krieg magaziniert und verschollen) / Privatsammlung, Berlin / Holger Martin, Kunsthandel, Berlin (1993) / Maren Otto, Hamburg (1995 bei Grisebach erworben)

EUR 60.000–80.000

USD 58,300–77,700

Literatur und Abbildung

Friedrich und Karl Eggers: Christian Daniel. 5 Bde. Berlin, Duncker und F. Fontane, 1873–1891, hier Bd. IV, S. 5, u. Bd. V, S. 87 u. S. 107, Nr. 289 / Klaus-Dietrich Gandert: Vom Prinzenpalais zur Humboldt-Universität. Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1985, S. 64ff., m. Abb. (Foto der Aula, um 1909) / Orangerie '93. Internationaler Kunsthandel im Schloß Charlottenburg. Berlin, Weltkunst Verlag, 1993, Abb. S. 159 / Auktion Nr. 43: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.5.1995, Kat.-Nr. 3, m. Abb.

„Nach Eggers (Rauch IV, S. 5) bestellte der König im Mai 1841 bei Rauch eine Marmorbüste Friedrichs des Großen nach einer von Schadow gefertigten Büste, die sich im Besitz des Prinzen Wilhelm (Bruder Friedrich Wilhelms III.) befunden haben soll. Der Marmor war für die Aula der Universität bestimmt, die in den durch Schinkel und Baurat Hesse umgestalteten Räumen des ehemaligen Prinz-Heinrich-Palais' installiert worden war. Das Bildnis Friedrich Wilhelms II. sollte mit einem Pendant, Rauchs Büste Friedrich Wilhelms III., die bis dahin aufgestellten Gipsbüsten zu Seiten des Katheders ersetzen.

Möglicherweise handelte es sich bei der Vorlage Schadows um das 1792 datierte Bruststück des Königs, dessen Marmorfassung (aus Schadows Nachlass) sich heute im Schloß Charlottenburg befindet (Eckhardt, Schadow, 1990, Abb. S. 53) und von der ein patinierter Gipsabguß früher im Hohenzollernmuseum aufbewahrt wurde. Friedrich der Große, der im Ausdruck hier eher philosophisch als gebieterisch erscheint, ist mit leicht nach links gewendetem Kopf, barhäuptig und mit skeptisch beobachtendem Blick dargestellt. Er trägt eine Jacke mit Ordensstern und Spitzenjabot.

In einer alten Aufnahme der Aula von 1909, die sich im Meßbildarchiv des Brandenburgischen Landesamtes für Denkmalpflege in Berlin befindet [...], sind in Nischen zu Seiten des Katheders auf hohen Stelen die beiden kolossalen Königsbüsten Rauchs zu sehen. Friedrich der Große ist barhäuptig, sein Kopf mit den drei eingedrehten, an den Schläfen fast waagrecht übereinander angeordneten Haarlocken ist ebenfalls leicht nach links gewandt. Der Blick wirkt – wie bei Schadows Büste – ernst und beobachtend. Ein in diagonalen Falten und Umschlägen drapierter Mantel verhüllt die Brust und läßt unter einem herabhängenden Stoffbausch den Ordensstern erkennen.

Die Büste, die nach dem Krieg magaziniert war, galt seit längerer Zeit als verschollen. Inzwischen tauchte im Berliner Kunsthandel eine am Kopf leicht beschädigte ausgebesserte Fassung auf, die identisch mit der ehemals in der Aula befindlichen Büste ist“ (Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Œuvre-Katalog. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1996, S. 390, Kat.-Nr. 261).

Es besteht ein Zusammenhang mit Rauchs Meisterwerk, dem Reiterdenkmal Friedrichs des Großen in der Straße Unter den Linden, unmittelbar vor dem Westflügel des Universitätsgebäudes. Zu ihm war endlich 1840 der Grundstein gelegt worden. Die damalige Auffassung von der überragenden Persönlichkeit des Königs erscheint gefasst in den Worten Wilhelm von Humboldts: „Seiner geistigen Kraft und aller Kraft des Geistes kühn vertrauend, hat er gleich mächtig, so weit Gesittung und Weltverkehr die Menschheit empfänglich machten, auf die Herrscher wie auf die Völker gewirkt. Er hat [...] die schroffen Gegensätze, die widerstrebenden Elemente der Herrschaft und der Freiheit mit einander zu versöhnen gewußt“ (zit. nach: Peter Bloch und Waldemar Grzimek: Das klassische Berlin, Berlin, Propyläen Verlag, 1978, S. 140). Etwas von dieser großartigen Auffassung ist der Büste mitgeteilt, auch wenn sie im Œuvre Rauchs nur einer von vielen Schritten in Richtung auf das große Bronzemonument ist.



9 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Portrait I.B. Neumann“. 1922

Bleistift auf Papier. 51 × 41,1 cm (20 1/8 × 16 1/8 in.).
Unten rechts von fremder Hand signiert und datiert:
Dix 22. Werkverzeichnis: Nicht bei Lorenz. Die Zeichnung wird unter der Nummer EDV 9.1.30 aufgenommen in das Werkverzeichnis der Zeichnungen und Pastelle von Otto Dix von der Otto Dix Stiftung, Vaduz (in Vorbereitung). [3409] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Nierendorf, Neue Kunst, Köln / Nierendorf
Gallery, New York / Privatsammlung, USA (bis 2013) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 30.000–40.000

USD 29,100–38,800

Im Werkverzeichnis der Zeichnungen von Otto Dix sind zwei Portraits von I.B. Neumann aus demselben Jahr aufgeführt, von denen sich eines im Busch-Reisinger Museum, Cambridge, Massachusetts, befindet (Lorenz EDV 9.1.4. u. EDV 9.1.5.)

Im Herbst 1922 kam Otto Dix von Dresden nach Düsseldorf, wo ihm in der Akademie der Künste ein Atelier zur Verfügung stand. Er schloss sich dem Kreis um die Galeristin Johanna Ey an und trat der Künstlervereinigung „Das Junge Rheinland“ bei. Vermutlich entstand in diesem Umfeld das Porträt des Kunsthändlers Israel Ber Neumann, der Galerien moderner Kunst in Berlin, Bremen, Düsseldorf und München betrieb. 1923 siedelte I.B. Neumann, wie man ihn zumeist nannte, in die USA über, wo er zu einem der bedeutendsten Vermittler für die deutsche Kunst der Moderne wurde. Neumanns „Graphisches Kabinett“ in Berlin wurde von dem Galeristen Karl Nierendorf übernommen.

In den fein modellierten Gesichtszügen über dem mit wenigen Strichen nur angedeuteten Oberkörper ist es vor allem die ausdrucksvolle Augenpartie mit den kräftigen Brauen und den schweren, hängenden Lidern, die uns in ihren Bann zieht.

Der Künstler hat dem Vorgang des Sehens, dem sinnlichen Erfassen der Welt durch das Auge, höchste Bedeutung beigemessen. An die Stelle der expressionistischen Verzerrung und Zerschlagung der Form setzt er einen pointierten, manchmal zugespitzten Realismus. Stets respektiert Dix das äußere Erscheinungsbild, in dem sich nach seiner Überzeugung das Innere offenbart, und erweist sich dabei nicht nur als unbestechlicher Beobachter und einer der größten deutschen Porträtkünstler, sondern auch als wahrhafter Menschenfreund.

sch



10 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Mädchen mit roter Tasche“. 1924

Aquarell und Tuschkpinsel über Bleistift auf Papier. 39,5 × 30 cm (15 ½ × 11 ¾ in.). Unten rechts mit Bleistift signiert, datiert und mit Werknummer bezeichnet: DIX 24 / 416. Rückseitig mit Bleistift betitelt: Mädchen mit roter Tasche. Dort auch mit Bleistift beschriftet: Besitz Ralfs. Werkverzeichnis: Pfäffle A 1924/38. [3084] Rahmen: Venedig, Mitte 18. Jahrhundert.

Provenienz

Graphisches Kabinett von Bergh & Co., Düsseldorf (1924) / Otto Ralfs, Braunschweig / Kunsthandel, Berlin (bis 1998) / Maren Otto, Hamburg (1998 bei Grisebach erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 97.000–146.000

Ausstellung

Aquarelle von Otto Dix. Berlin, Kronprinzenpalais, 1924 (o. Kat.)

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 67: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 27.11.1998, Kat.-Nr. 49, m. Abb.

Es sind ihre großen, strahlend blauen Augen, die sicherlich nicht nur Otto Dix in den Bann gezogen haben. Den Blick leicht nach oben gerichtet, in der rechten Hand eine rote Handtasche haltend, steht das elegant in einen tief ausgeschnittenen Mantel mit Pelzkragen gekleidete „Mädchen“ da, als würde sie auf jemanden warten. Erwartungsvoll, die roten Lippen leicht geöffnet, den dunkelbraunen Bob unter einem auffälligen, ausladenden Hut versteckt, ist die junge Frau zweifelsohne eine Erscheinung.

Das Unverwechselbare, Besondere suchte Otto Dix in seinen Modellen, egal ob sie nun schön, markant oder hässlich waren. Das ihn am meisten Fesselnde griff er in seinen Bildnissen auf. So erstaunt es nicht, dass ihn die blauen Augen der schönen, jungen Frau 1924 dazu veranlassten, sie zu porträtieren. Losgelöst von ihrem Umfeld – vor einem undefinierbar dunklen, nahezu Rauchschwaden ähnelnden Hintergrund – macht Dix die junge Frau zum Motiv und regt den Betrachter an, die Geschichte der geheimnisvollen Wartenden zu erzählen.

Zwischen 1922 und 1925, während seiner Zeit in Düsseldorf, entstanden vermehrt Arbeiten auf Papier – darunter eine Vielzahl an Bildnissen. Nicht zuletzt aufgrund der grassierenden Inflation und der damit einhergehenden steigenden Preise griff Otto Dix auf die Aquarellmalerei zurück. Das lösliche Aquarell war zudem das Medium, in dem Dix sich besonders frei und spontan ausdrücken konnte. So gelang es Dix 1924 auf unverwechselbare Weise, die Eigenschaften der Dargestellten zu erfassen.

SSB



2014
4/16

Martin Schmidt Mit Mitgefühl und klarem Blick – Georg Kinzers bildnerische Verdichtung sozialer Gegensätze

So wie jede Erscheinungsform des Lebens ihre Entwicklungsphasen hat, so lässt sich Gleiches von den Kunstrichtungen und Ismen sagen, die mal aus der reinen Experimentierpraxis, mal als bewusste Gegenbewegung zu Althergebrachtem entstehen. Für das Phänomen der Neuen Sachlichkeit gilt ganz sicher Letzteres. Nachdem sich die expressionistische Verheißung im Formalen festgebissen und eingerichtet hatte, strebten die um eine halbe Generation jüngeren Künstler nach einer Wahrhaftigkeit, die auch die sozialen Belange und gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse in den Blick nahm und so dem Bildermachen etwas von der Inhaltlichkeit zurückgab, die im Sturm und Drang formaler Experimente in den

Hintergrund getreten war. Nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs und den Wirren von Novemberrevolution und Inflation boten die Straßen ein erschütterndes Panorama der sozialen Verwerfungen in der Weimarer Republik. Die Weltwirtschaftskrise verschärfte die sozialen Gegensätze noch mehr und ließ die Spannungen innerhalb der schon so heterogenen Gesellschaft anwachsen. In diese schwierigen Jahre zwischen 1930 und 1933 fällt die Entstehung von Georg Kinzers Gemälde „Blinder Bettler“, das in einem eng gefassten Ausschnitt die Gegensätze von Wohlstand und Armut aufeinanderprallen lässt.

Über das Leben des Malers ist kaum etwas bekannt. Kinzer wurde 1896 in Ratibor geboren und studierte nach der Entlassung aus dem Kriegsdienst bei Ludwig Bartning an der Berliner Kunstgewerbeschule, dann als Privatschüler bei Paul Plontke. Er machte sein Examen als Zeichenlehrer und unterrichtete ab 1925 in Leobschütz, heute Głubczyce, Polen. Im April 1933 kam er nach Berlin, hatte ein Atelier am Kurfürstendamm 190/192 und wohnte in der Goethestraße in Charlottenburg. An Ausstellungen war er in der Zeit des Nationalsozialismus offenbar nicht beteiligt und ließ sich im Berliner Adressbuch auch nicht als Maler führen, das ihn 1935 als Oberlehrer, 1940 als Lehrer außer Dienst bezeichnete. 1945 berief ihn Karl Hofer an die kunstpädagogische Abteilung der Berliner Hochschule für bildende Künste. Später ging er nach München, wo er 1983 starb.

Kinzer begibt sich in dem eng gewählten Straßenausschnitt auf Augenhöhe mit einem blinden Streichholzverkäufer, der seine Ware aus einer kleinen Schachtel heraus anbietet. Um ihn herum die Segnungen einer Warenwelt, die die Straße so dicht gedrängt säumen, dass der Blinde kaum ein Plätzchen zwischen den erleuchteten Schaufenstern findet. Links ergötzt sich ein Monokel tragender Herr in Gamaschen an den Artikeln eines Dessousgeschäfts, das mit Strumpfgürteln, -bändern und Büstenhaltern lockt. Rechts hinter dem Sitzenden zeugen ein riesiger Schweinekopf, ein imposanter Schinken und eine Flasche Wein in der Auslage eines weiteren Geschäfts von den leiblichen Genüssen, die auf den Eintretenden warten. Vor diesem Schaufenster ist eine am rechten Bildrand platzierte Dame gerade dabei, die Szene zu verlassen. In ihrer behandschuhten rechten Hand hält sie ein kleines Päckchen, vielleicht ein Geschenk, das sie jemandem machen möchte. Ihr langer Pelzmantel



Georg Kinzer. Liebespaar II. 1928. Öl/Lwd. Verschollen

korrespondiert mit der hellen lockigen Felldecke, die den Hund an der Seite des Blinden schützt. Der Streichholzverkäufer mit gelber Blindenbinde am rechten Arm sitzt in sich zusammengesunken an der Hauswand, sein Kopf ist tief zwischen die Schultern gerutscht. Sein Schild mit dem Schriftzug „gänzlich erblindet“ bildet den Mittelpunkt der Komposition und verweist damit auf den Luxus seiner Umgebung, den er nicht sehen, geschweige denn genießen kann.

Mit der klassischen Konfrontation von Armut und Wohlstand malt sich Georg Kinzer hier in die Galerie des sozialkritischen Verismus ein. Seine Hauptfigur mit dem roten entzündeten Auge wird von den gut gekleideten Passanten nicht weiter beachtet, es gibt zu viele wie ihn in den letzten Tagen der Weimarer Republik. Der Hund ist sein einziger Halt und entsprechend umfasst er das Tier, um sich seiner Nähe zu versichern.

Mit diesem Bild setzt Kinzer eine Tradition der sezierenden Bestandsaufnahme fort, die Vorreiter wie George Grosz, Otto Dix oder Karl Hubbuch etabliert hatten. Paul Westheim, der dem Maler im „Kunstblatt“ in seiner Besprechung der Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft im Jahr 1928 zunächst vorgeworfen hatte, nichts Neues zu zeigen, sondern lediglich das, was Dix bereits vorgemacht habe, widmete Kinzer vier Jahre später in der Zeitschrift „Der Oberschlesier“ (Jg. 14, Heft 9, 1932, S. 480–486) eine Bilderstrecke von vier Seiten. Diese Gemälde offenbarten eine ganz eigene Mischung aus genauer Beobachtung der Menschen und der Melancholie der Orte, die sie bewohnen, seien es Vorstadtstraßen, Hauseingänge, Kneipen oder karge Kammern. Kinzer hat eine Sprache gefunden, in deren Mittelpunkt das ausgeprägte Interesse an Menschen steht, deren Lebensverhältnisse er eher nüchtern und mit einer gewissen Freundlichkeit betrachtet, als sie betont anklägerisch darzustellen.

Von seinen Bildern sind so gut wie keine erhalten, aber wir wissen durch alte Dokumente, dass sie ihre Käufer gefunden haben. Westheim bildet in dem erwähnten Beitrag das Gemälde „Kind mit Katze“ ab, dessen Besitzer der berühmte Regisseur Josef von Sternberg war, der es während seines Deutschlandaufenthalts 1929/30 erworben haben muss. Eines der erhaltenen Werke ist „Die Frau vor dem Spiegel“, das einst dem Maler Juro Kubicek gehörte und später in den Bestand der berühmten Sammlung deutscher Kunst von Marvin und Janet Fishman überging.

Nach 1945 arbeitete Georg Kinzer auch abstrakt, doch Strahlkraft erlangte seine Kunst vor allem durch die neusachlichen Werke der 1920er- und frühen 1930er-Jahre, deren tiefe Berechtigung Paul Westheim 1932 seinen Lesern so erläuterte: „Die Frage, die hinter solchen Bildern steht, die geradezu nicht ausgesprochen wird, die der Besucher sich selbst stellen soll, ist die: muß das Leben so sein, sollte es nicht anders sein!? Ihr wollt solche Bilder nicht sehen. Ganz einfach: sorgt dafür, daß diese Zustände anders werden.“ So können wir auch das Schild um den Hals des Streichholzverkäufers, das direkt im Bildzentrum platziert ist, als ins Allgemeine geweitete Feststellung lesen: „gänzlich erblindet“ ist auch die Gesellschaft, die an solchen Zuständen nichts ändert, weil sie sich so daran gewöhnt hat, dass sie sie nicht mehr wahrnehmen möchte.



Los 11

11 Georg Kinzer

Ratibor 1896 – 1983 München

„Blinder Bettler“ (Berlin, Tauentzienstraße). Um 1930/33
Öl auf Leinwand. Doubliert. 128 × 88,5 cm
(50 $\frac{3}{8}$ × 34 $\frac{7}{8}$ in.). Unten links monogrammiert: G.K.
[3065] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Nord-
deutschland

EUR 30.000–40.000

USD 29,100–38,800

**„Ihr wollt solche Bilder nicht sehen.
Ganz einfach: sorgt dafür, daß diese
Zustände anders werden.“**

Paul Westheim



Georg Kinzer. Kind mit Katze. 1927. Öl/Lwd. Ehemals Sammlung Josef von Sternberg, Los Angeles



12 Hans Baluschek

Breslau 1870 – 1935 Berlin

„Frühling“. 1911

Öl auf Leinwand. 146 × 95 cm (57 ½ × 37 ¾ in.). Unten links signiert und datiert: HBALUSCHEK: 1911. Auf der Mittelleiste des Keilrahmens in Schwarz signiert, bezeichnet und betitelt: HANS BALUSCHEK BERLIN „FRÜHLING“. Werkverzeichnis: Meißner 281. [3043] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (?) (vom Künstler erworben, bis spätestens 1929) / Bernhard Berliner, Berlin/San Francisco (1929 erworben, bis 2022 in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

Ausstellung

Katalog der XXII. Ausstellung. Berlin, Berliner Secession, 1911, hier 2. Aufl., Kat.-Nr. 7, m. Abb. / Große Kunstausstellung. Dresden, Städtischer Ausstellungspalast, 1912, Kat.-Nr. 1468 / Sonderausstellung Baluschek anlässlich seines 50. Geburtstages. Berlin, Verein Berliner Künstler, Künstlerhaus, 1920 (o. Kat.)

Literatur und Abbildung

Karl Scheffler: Berliner Sezession. Die zweiundzwanzigste Ausstellung. In: Kunst und Künstler, Jg. IX, H. 9, 1.6.1911, S. 471–490, hier S. 480 / Erich Vogeler: Berliner Sezession 1911. In: Der Kunstwart, Jg. XXIV, 1911, H. 20 (2. Juliheft), S. 105–108, hier S. 107 / J(ohannes) Sievers: Die XXII. Ausstellung der Berliner Sezession. In: Der Cicerone III, 1911, S. 345–347, hier S. 346 / Franz Servaes: Baluschek-Ausstellung im Künstlerhaus. In: Der Tag, 5.5.1920 / Willy Pastor: Hans Baluschek. In: Tägliche Rundschau, Nr. 94, 6.5.1920 / Max Osborn: Hans Baluschek. Zur Ausstellung im Künstlerhause. In: Vossische Zeitung, Nr. 234, 7.5.1920, Abend-Ausgabe / (Paul) Fechter: Ausstellungen. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, 59. Jg., Nr. 247, 27.5.1920, Abend-Ausgabe, S. 1 / Friedrich Wendel: Hans Baluschek. Eine Monographie. Berlin, J. H. W. Diez Nachf., 1924, S. 72, Abb. 67, u. S. 140 / Die Gartenlaube, 1928, Nr. 15, Abb. S. 309 / Franz Pohl: Hans Baluschek. Eines Künstlers Leben und Schaffen. In: Westermanns Monatshefte, Jg. LXXIV, Bd. 148, Heft 885, 1930, S. 249–256, hier Abb. S. 255 / Günter Meißner: Hans Baluschek. Leben und Werk. Leipzig, Univ., Diss., 1962, Teil I (Text), S. 83 / M. Steinmetz: Hans Baluschek. Ein Meister des Werkstätigen Berlins (1870–1935). In: Hans-Joachim Bartmuß u.a. (Hg.): Die Volksmassen, Gestalter der Geschichte. Berlin, Rütten & Loening, 1962, S. 289ff., hier S. 325 („das leider verlorene Ölbild“) / Sammlung Bröhan: Berliner Secessionisten. Hans Baluschek, Karl Hagemeister, Willy Jaeckel und andere. Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1973, S. 20–21 (Wiederabdruck des o.g. Artikels von Max Osborn) u. S. 21–23 (Wiederabdruck des o.g. Artikels von Franz Pohl)

Von einem erhöhten Standort aus blickt ein rastender Vagabund hinab auf die Stadt, die vor ihm liegt. In seiner Blickachse befindet sich eine Straße, links davon ein Wohnhäuserblock, rechts ein industrielles Areal mit einem Schlot und Lagerhäusern für Baumaterial. Ganz rechts am Horizont, wie kann es bei Hans Baluschek, dem Sohn eines Eisenbahningenieurs anders sein, rast eine dampfende Lokomotive über eine Eisenbahnbrücke mit Arkaden. In der Ferne zeichnen sich weitere Schornsteine, Industriearchitektur sowie Wohnhäuser ab. Liebevoll beschreibt Baluschek im Vordergrund das alltägliche Leben der einfachen Menschen in der Stadt: Man trifft sich auf der Straße und tauscht sich im Gespräch aus, eine Frau sitzt auf dem Holzzaun und beobachtet das lebendige Treiben auf der Straße, und eine Mutter wartet mit ihren Kindern und dem Kindermädchen an der Ecke vorne rechts.

Baluschek gilt sowohl als der „Romantiker der Eisenbahn und Industrie“ wie auch als Chronist des proletarischen Lebens in der Stadt, vor allem in Berlin, wo er seit seinem sechsten Lebensjahr lebte. Neben Käthe Kollwitz und Heinrich Zille avancierte er zum Hauptvertreter des Berliner Realismus um 1900. Im Entstehungsjahr unseres Gemäldes wurde er Mitglied der Ausstellungsleitung der Berliner Secession, aus der er mit den wichtigsten Mitgliedern zwei Jahre später wieder austrat, um die Freie Secession um Max Liebermann zu gründen.

In „Frühling“ bedient sich Baluschek der Bildsprache der Romantiker, indem er den Wanderer zum Hauptmotiv wählt: Bei Caspar David Friedrichs einsamem „Wanderer über dem Nebelmeer“ (um 1817), dem Hauptwerk der deutschen Romantik, blickt der Protagonist von einem Gipfel aus über ein Meer von Dunst und Wolken, aus dem einzelne Bergspitzen herausragen. Bei Baluschek ist es indessen der Vagabund, der über die moderne, industrielle Stadt schaut. Die Stadt ist an die Stelle der Natur gerückt. Der Wanderer ist nun ein Lumpensammler, der rauchend und entspannt mit seinem Kleidersack auf dem kleinen Hügel sitzt. Während neben ihm idyllisch der Löwenzahn blüht, beobachtet er die Großstadtszenerie aus der Distanz und genießt dabei seine große Freiheit und Unabhängigkeit, denn er befindet sich jenseits vom Alltag und der bürgerlichen Norm.

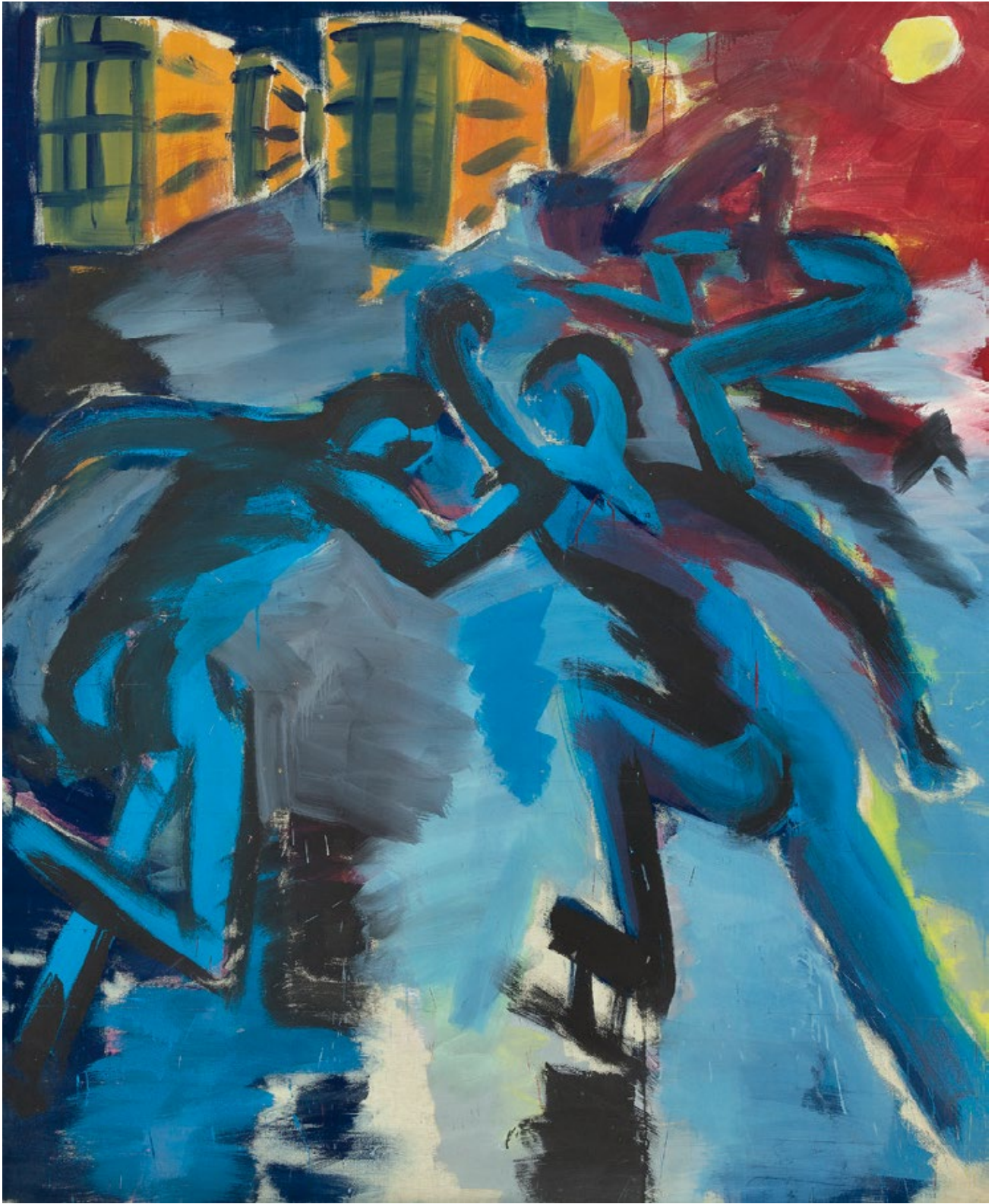
Seit Jean-Jacques Rousseau und der Lebensreformbewegung hatte das Wandern immer auch eine politische Dimension. Ahnt bereits unser Landstreicher wenige Jahre vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs etwas von dem brutalen Chaos, das die ungewisse Zukunft bringen wird? Schon zwei Jahre später veranschaulicht Baluscheks Malerkollege Ludwig Meidner in seinem Gemälde „Ich und die Stadt“ den totalen Zusammenbruch der Großstadt und den Untergang des Menschen darin. SES



H. BALUSCHEK

Zeitgenössische Kunst
am 2. Dezember 2022

Los 753
Rainer Fetting







Erste Internationale Dada-Messe. Berlin, Kunsthandlung Dr. Otto Burchard, 1920. Links an der Wand das Gemälde „Die Kriegskrüppel (mit Selbstbildnis)“ von Otto Dix. Ehemals Stadtmuseum Dresden, 1937 als „entartet“ beschlagnahmt, verschollen

N.V.E
27 22

Birgit Schwarz **Glitter, Glanz und Silberlicht – Otto Dix' „Katzen“ als dadaistisches Meisterwerk**

Das Gemälde „Katzen“, Anfang 1920 von Otto Dix auf dem Höhepunkt seiner Dada-Phase geschaffen, verweigert sich jedem Dix-Klischee. Es passt nicht in das Schaffen jener Zeit, in der zeitkritische Werke mit collagierten Elementen wie „Die Skatspieler“ (Neue Nationalgalerie, Berlin), „Prager Straße“ (Kunstmuseum Stuttgart) und „Streichholzhändler“ (Staatsgalerie, Stuttgart) entstanden; es fügt sich auch nicht in das kunsthistorische Narrativ einer sich zunehmend dem Realismus zuneigenden Stilentwicklung ein. „Katzen“ ist weder realistisch noch erkennbar sozialkritisch. Ganz im Gegenteil kommt das Bild lustig und scheinbar harmlos daher. Es zeigt Katzen auf den Dächern einer Großstadt und bedient sich dazu einer experimentellen, provokativ-naiven Formensprache. Dix verzichtet auf jegliche perspektivische Verkürzung, alle Bildelemente sind flach, wie ausgeschnitten, die Häuser und Fenster zu geometrischen Hochrechtecken reduziert; wie Bauklötzchen sind die einzelnen Farbflächen übereinandergestapelt.

Über die von links nach rechts ansteigende Dachsilhouette klettern zwei riesige Katzen wie über eine Treppe nach oben zum großen runden Vollmond, den das voranschreitende Tier mit erhobener Tatze und geöffnetem Maul anmiaut. Eine dritte Katze scheint vor dem silbernen Nachthimmel zu schweben; durch genaueres Hinsehen erschließt sich, dass sie auf Stromleitungen balanciert: Die weißen Porzellan-Isolatoren hat Dix in die Mitte des Bildes gerückt, übereinander aufgereiht wie die Perlen einer Perlenkette. Die Katzen sind viel zu groß im Vergleich zur Architektur. Motive und Gestaltung erinnern an das pseudo-kindliche Werk von Paul Klee, insbesondere die Aquarelle aus der Vorkriegszeit.

Das Gemälde trägt auf der Rückseite groß eine eigenhändige Widmung an den Schriftsteller Theodor Däubler. Unter dem Titel „Theodor Däubler gewidmet“ präsentierte es Dix erstmalig auf der Berliner Kunstausstellung 1920. Erst zu einem späteren Zeitpunkt wurde der Haupttitel dann zum Nebentitel: Fritz Löffler nahm das Gemälde als „Katzen (Theodor Däubler gewidmet)“ in das 1981 erschienene Werkverzeichnis der Gemälde von Otto Dix auf. Was verbindet das Bild mit dem renommierten Dichter, den sein circa 30.000 Verse umfassender Gedichtzyklus „Das Nordlicht“, eine „Generalmobilmachung der Motive romantischer Lyrik“ (Thomas Steinfeld), bekannt gemacht hatte und dem Dix 1927 mit dem „Bildnis des Dichters Theodor Däubler“ (Köln, Museum Ludwig) ein Hauptwerk gewidmet hat? Erschließt sich von Däublers Person her eine Deutung?

Dix hatte Däubler Anfang des Jahres 1919 in Dresden wahrscheinlich im Künstlerkreis um den Pianisten und Komponisten Erwin Schulhoff kennengelernt. Dix war zu diesem Zeitpunkt mit Erwins Schwester Viola Schulhoff liiert, Studentin der Dresdner Kunstgewerbeschule. Die elegante Mietwohnung der aus einer Prager jüdischen Kaufmannsfamilie stammenden und wohlhabenden Schulhoff-Geschwister wurde in diesem bitterkalten und von Not geprägten Hungerwinter zum Künstler-Treffpunkt. Hier verkehrten nicht nur Violas Freunde aus der Kunstgewerbeschule, sondern auch Mitglieder der neu gegründeten Dresdner Sezession Gruppe 1919, darunter Otto Dix, sowie etablierte Vertreter des Dresdner Kulturlebens wie der



Los 13

Kapellmeister der Dresdner Oper Hermann Kutzschbach, der Stadtbaurat von Dresden, Hans Poelzig und Will Grohmann, zu diesem Zeitpunkt Studienrat am König Georg-Gymnasium. Und eben auch Theodor Däubler, der sich im ersten Halbjahr 1919 mehrere Monate in der sächsischen Hauptstadt aufhielt.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, nach Revolution und Gründung der Weimarer Republik herrschte allenthalben Aufbruchstimmung. Im April/Mai stellte sich die Dresdner Sezession Gruppe 1919 in den Räumen des Kunstsalons Emil Richter in der Prager Straße erstmalig der Öffentlichkeit vor; am 15. Mai 1919 las Däubler im Rahmenprogramm der Ausstellung aus eigenen Schriften. Der Lyriker betätigte sich in diesen Jahren auch als Kunstschriftsteller und erschien als solcher im Mai auch in Dix' Atelier, um einen Essay über ihn für das „Kunstblatt“ vorzubereiten, das wichtigste Organ der jungen Kunst in Deutschland. Däubler war ständiger Mitarbeiter dieses für die junge Kunst so wichtigen Publikationsorgans. Damit eröffnete sich dem noch weitgehend unbekanntem Dix eine große Chance, denn Däubler galt als Entdecker unbekannter Talente, seit er Paul Klee und George Grosz bekannt gemacht hatte.



Theodor Däubler. 1923

Erwin Schulhoff plante gemeinsam mit dem Konzertmeister Hermann Kutzschbach eine Konzertreihe mit „Zukunftsmusik“ für das zweite Halbjahr 1919 und kündigte dies in dem manifestartigen Text „Werkstatt der Zeit“ an, den mehrere Mitglieder des Schulhoff-Kreises mit ihrer Unterschrift approbierten: Schulhoff und Kutzschbach für die Musik, der Maler Lasar Segall und der Architekt Hans Poelzig für die bildende Kunst und für die Literatur Will Grohmann und eben auch Theodor Däubler. „Werkstatt der Zeit“ gab eine kunstprogrammatische Deklaration ab: „Die Kunst an sich ist der Ausdruck gesteigerter menschlicher Sehnsucht, das Kunstwerk als solches die Explosion eines gesteigerten Empfindens.“

Sehnsucht war also ein zentraler Begriff in den Kunstvorstellungen des Schulhoff-Kreises und insbesondere im Schaffen von Dix, der seine erste Selbstdarstellung nach der Rückkehr aus dem Ersten Weltkrieg „Sehnsucht“ (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister) betitelte. Zudem hat sich Dix in einem verschollenen Gemälde als Mond dargestellt: Däubler beschrieb das Gemälde in seinem Essay so: „Oder Dix sieht sich auf einem Selbstporträt in Phasen. Im Profil, im Halbprofil, und als tot. Daher das Silber. Es paßt zur Sichel. Auch auf diesem Bild wieder Blumen und viel Freudigkeit: bei der Wahl der Embleme irdischen Heiterwerdens alles durch munterste Farben, im Gegensatz zum fahlen Silber des abstrakten eigentlichen Bildnisses, ausgedrückt.“

Däubler beschrieb das Gemälde in seinem Essay: „Otto Dix sieht sich auf einem Selbstporträt in Phasen. Im Profil, im Halbprofil, und als tot. Daher das Silber. Es paßt zur Sichel. Auch auf diesem Bild wieder Blumen und viel Freudigkeit: bei der Wahl der Embleme irdischen Heiterwerdens alles durch munterste Farben, im Gegensatz zum fahlen Silber des abstrakten eigentlichen Bildnisses, ausgedrückt.“

Der Mond ist ein altes Sehnsuchtssymbol, wenn nicht „des Sehnsens Symbol“ schlechthin, wie ihn der Dichter Heinar Schilling, der ebenfalls zu dem Kreis der Dresdner Sezession gehörte und von Dix 1922 porträtiert wurde (Städtische Kunstsammlung Freital), im Epilog zu seinem Gedicht „Mensch, Mond, Sterne“ bezeichnete, das er am 20. März 1919 in der Zeitschrift „Menschen“ veröffentlichte. Der Mond ist auch das zentrale Motiv in Theodor Däublers Prosaband „Mit silberner Sichel“, der 1916 im Hellerauer Verlag erschienen und dem das Gedicht „Geheiliger Mond“ vorangestellt worden war.

Schulhoff hatte im Februar 1919 mit der Vertonung von fünf Däubler-Gedichten unter dem Titel „Menschheit“ begonnen, einer Symphonie für Orchester und eine Altstimme und ein evident romantisches Werk, „von Melancholie und Sehnsucht beherrscht, die mit spätromantischen Ausdrucksmitteln gestaltet werden“, wie Schulhoffs Biograf Josef Bek schrieb. Die vertonten Gedichte „Der Dudelsack, Flügellahmer Versuch, Oft, Dämmerung, Einblick“ entstammten der 1916 ebenfalls im Hellerauer Verlag erschienenen Gedichtsammlung „Das Sternenkind“, die thematisch um die Nachtgestirne, insbesondere den Mond, kreisen. Die erste Strophe von „Flügellahmer Versuch“ sei hier zitiert:

„Es schweift der Mond durch ausgestorbne Gassen,
Es fällt sein Schein bestimmt durch bleiche Scheiben.
Ich möchte nicht in dieser Gasse bleiben,
Ich leid es nicht, daß Häuser stumm erblassen.“

Wesentliche Elemente des Dixschen Gemäldes tauchen hier auf: Mond, Schein, (Fenster-)Scheiben, Häuser. Das in der Gedichtsammlung folgende Poem, das nicht von Schulhoff vertont wurde, heißt „Katzen“. Seine erste Strophe lautet:

„Es silbern Mondflocken durchs Fenster nieder.
Auf bleichem Teppich spielen weiße Katzen,
Mit silberblauen Augen, Seidentatzen.
Beinah gebrechlich sind die feinen Glieder.“

Die Beispiele lassen sich fortsetzen; so beginnt das Gedicht „Geheimnis“ mit der wunderbaren Metapher vom Vollmond, der auf steilen Kupferstufen steigt. In Dix' Gemälde sind es die Katzen, die auf steilen Kupferstufen die Häuserdächer ersteigen. Dix setzt die Motive Däublers bildnerisch um, neu kombiniert und in freier Form.

Aber Dix wäre nicht Dix, ginge er nicht noch einen entschiedenen und entscheidenden Schritt weiter: Er setzt Däublers Bemühen, Lichterscheinungen in Sprache umzusetzen, gestalterisch um. Viele Dichter haben das Mondlicht als „Silberlicht“ poetisiert, doch Däubler dürfte alle im kreativen Gebrauch des Wortes „Silber“ übertreffen: Der Mond ist für ihn die „silbernde Sehnsucht der Sonne“ (im Gedicht „Der jüngste Mond“), er verwendet silbern als Verbform und verstößt so gegen die Sprachkonvention, mit erstaunlich poetischem Effekt. Ähn-



Otto Dix. 1919

Dada-Premiere von Otto Dix: Die Gemälde „Matrose Fritz Müller aus Pieschen“, „Die Elektrische“ und „Katzen (Theodor Däubler gewidmet)“ wurden gemeinsam auf der Kunstausstellung Berlin 1920 in der Abteilung Novembergruppe gezeigt (Kat.-Nr. 1116–1118) – die erste öffentliche Ausstellung mit dadaistischen Werken des Künstlers überhaupt.



Otto Dix. „Die Elektrische“. 1919. Öl/Collage/Pappe. Verkauft bei Sotheby's, London, am 8.2.2012 für 2.950 000 GBP

lich Dix, der den Begriff realisiert: Er malt auf Silberfolie (Blattaluminium) beziehungsweise setzt die Metallfolie als Nachthimmel ein. Und dort, wo er Lichtreflexe haben will, etwa auf den Fensterscheiben der Häuser oder dem im Mondlicht glänzenden Fell der Katzen, verwendet er Glitter, also kleine, das Licht reflektierende Glas- oder Metallpartikel. Es handelte sich um Produkte der neu aufgekommenen Weihnachts- und Glückwunschkarten-Industrie, Kitsch-Produkte, mit deren Verwendung er den Kunststatus seines Bildes dadaistisch-subversiv unterläuft.



Otto Dix. „Matrose Fritz Müller aus Pieschen“. 1919. Öl/Collage/Lwd. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turin

Lichtphänomene hatten Dix schon in seinem Vorkriegs- und Kriegswerk außerordentlich interessiert, er setzte sie zu diesem Zeitpunkt durchaus furios, doch künstlerisch konventionell mit Pinsel und Ölfarbe dargestellt. Mit dieser Darstellungskonvention brach er nun in radikaler Weise, indem er die Lichtphänomene mittels lichtreflektierender Materialien ins Bild holte und das reale Beleuchtungslicht als künstlerisches Mittel einsetzte. So werden aus dargestellten Lichtphänomenen reale Lichtphänomene. Dix „realisierte“ die Kunst, wie das Erwin Schulhoff in seinem Manifest „Revolution und Musik“ gefordert hatte.

Theodor Däublers Dix-Artikel erschien erst mit erheblicher Verspätung im Aprilheft des „Kunstblattes“ 1920. Herausgeber Paul Westheim hatte den Abdruck des Essays verzögert, sodass dieser bei Erscheinen schlichtweg veraltet war – die von Däubler besprochenen Werke repräsentierten das aktuelle Dada-Schaffen nicht mehr. Daher wohl wurde der Artikel ohne Abbildungen der besprochenen Werke publiziert. Illustriert wurde das Dix'sche Schaffen vielmehr durch zwei neuere Holzschnitte, darunter der Holzschnitt „Katzen“, der das Gemälde „Katzen“ umsetzt.

Damit war der Artikel auf die Sonderausstellung der Novembergruppe innerhalb der Kunstausstellung Berlin 1920 hin ausgerichtet, auf der Dix das Gemälde „Katzen“ unter dem Titel „Theodor Däubler gewidmet“ erstmalig ausstellte. Für die Außenwirkung von Dada und Dix als Dadaist war die Sonderausstellung der Novembergruppe wichtiger als die ebenfalls im Sommer 1920 veran-

staltete Erste Internationale Dada-Messe. Zwar gilt diese als die wichtigste Veranstaltung der Dadaisten in Berlin, besucht wurde sie jedoch nur von wenigen Menschen. Nicht nur, dass sie in einer Privatgalerie, dem Kunstsalon Dr. Otto Burchard, durchgeführt wurde; sie umfasste zudem lediglich zwei Räume, für deren Besuch man einen exorbitant hohen Eintritt zahlen musste. Anders die Kunstaussstellung Berlin, eine jährlich stattfindende Leistungsschau des aktuellen Kunstschaffens, die im Glaspalast, dem Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, stattfand und eine höchst offizielle Veranstaltung der Weimarer Republik mit großem Publikumszulauf war. Hier stellten, jeweils mit eigener Jury und in eigenen Räumen, der Verein Berliner Künstler, die Berliner Secession, die Freie Secession und die Novembergruppe aus. In der Abteilung der Novembergruppe trafen die Besucher in diesem Sommer unvorbereitet und in aller Regel wohl auch erstmalig auf Dada-Collagen und Assemblagen mit beziehungsweise aus kunstfremden Materialien. Neben kleinen Merz-Werken von Kurt Schwitters waren auch große Materialcollagen von angeblichen Merz-Nachahmern zu sehen. Da es sich um eine offizielle und öffentlich finanzierte Veranstaltung handelte, schaukelte sich der Kunst-Skandal in der Presse schnell zum Politikum hoch.



Los 13

Auf dieser Ausstellung also waren erstmalig drei Exponate mit Collage-Elementen von Dix zu sehen: neben „Katzen“ die Gemälde „Matrose Fritz Müller aus Pieschen“ und „Die Elektrische“ (siehe Abb.). In allen drei Gemälden hatte Dix Metallglitter beziehungsweise Blattmetall verwendet. „Die Elektrische“ dürfte zudem das erste Werk sein, in das Dix Collage-Elemente geklebt hat – wieder glänzende und lichtreflektierende Objekte wie Perlmutterknöpfe und Pailletten. Die Glitzerelemente hatte er zum Teil auch auf Erhebungen, winzige Glitzerkugeln, gesetzt. Diese Bildauswahl war ein riesiges Dankeschön für Däublers nun endlich erschienenen Essay und das Gemälde „Katzen“ ein dadaistischer Lobpreis auf das Werk des Dichters und seinen Einsatz für die aktuelle Kunst.

Von Birgit Schwarz erscheint Anfang Dezember 2022 die Monografie: Maldadadix. Otto Dix und die Dada-Malerei. 1919 bis 1922. Wien, Böhlau Verlag

13^N Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Katzen (Theodor Däubler gewidmet)“. 1920

Öl und Glitter auf Blatinaluminium auf Holz. 47 × 37 cm
(18 ½ × 14 ⅝ in.). Unten rechts signiert und datiert:
DIX 1920. Rückseitig mit Kreide signiert und bezeichnet:
DIX. / theodor[!] Däubler / gewidmet / P[reis]
1800. Werkverzeichnis: Löffler 1920/3.
[3030] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers

EUR 800.000–1.200.000

USD 777,000–1,170,000



Rückseite

Ausstellung

Kunstaussstellung Berlin 1920. Berlin, Landesausstellungsgebäude, 1920, Kat.-Nr. 1118 („Theodor Däubler gewidmet“) / Otto Dix. Berlin, Galerie Meta Nierendorf, 1961, Kat.-Nr. 8, m. Abb. / Otto Dix. Peintures, aquarelles, gouaches, dessins et gravures du cycle de „La guerre“. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1971, Kat.-Nr. 24 / Dix. Otto Dix zum 80. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen und Radierfolge „Der Krieg“. Stuttgart, Galerie der Stadt Stuttgart, 1971, Kat.-Nr. 33 / Otto Dix. Paris, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1972, Kat.-Nr. 24 / Otto Dix. Dokumente zu Leben und Werk des Malers Otto Dix, 1891–1969. Mit Werken aus den verschiedenen Schaffensperioden. Im Anhang Goldschmiedearbeiten des Sohnes Jan Dix. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 1977 (= 2. Sonderausstellung des Archivs für Bildende Kunst), Kat.-Nr. 10 / Otto Dix Kunstaussstellung. Passau, St. Anna Kapelle, 1983, Kat.-Nr. 8 / XXIe Salon de Montrouge. Art contemporain. Peinture, sculpture, dessin. Montrouge 1984, Kat.-Nr. 15 / Otto Dix 1891–1969. München, Museum Villa Stuck, 1985, Kat.-Nr. 358, Abb. S. 215 / Otto Dix 1891–1969. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1985, Kat.-Nr. 27 / Otto Dix. L'Isle-sur-la Sorgue, Association Campredon art et culture, 1987, Abb. S. 24 / Otto Dix. Metropolis. Saint-Paul de Vence, Fondation Maeght, 1998, Abb. 24 / Otto Dix. Zwischen Paradies und Untergang. Krems, Kunsthalle, 2009, Abb. S. 37 / Otto Dix. Der böse Blick / Otto Dix. The Evil Eye. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, und Liverpool, Tate, 2017, Abb. S. 88

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Dresdner Sezession 1919 · 1923. München, Galleria del Levante, 1977, S. (23) (nicht ausgestellt) / Brigid S. Barton: Otto Dix and Die neue Sachlichkeit 1918–1925. Michigan, University Microfilms Inc., 1981, Kat.-Nr. III.1920 A.16 (Anhang: Catalog Of Works, 1918–1925) / Eva Karcher und Ingo F. Walther: Otto Dix 1891–1969, Leben und Werk. Köln, Taschen Verlag, 1988, Abb. S. 70 / Roland März und Rosemarie Radeke: Von der Dada-Messe zum Bildersturm. DIX + Berlin. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Neue Nationalgalerie, 1991, o. S. (unter „1927. Theodor Däubler“) / Eva Karcher: Dix. Köln, Taschen Verlag, 1992, 2002 u. 2010, Abb. S. 58 / Rainer Beck: Otto Dix. Die kosmischen Bilder. Zwischen Sehnsucht und Schwangerem Weib. Dresden, Verlag der Kunst, 2003, S. 140, S. 247 und S. 141, Abb. 123 / Birgit Schwarz: Maldadadix. Otto Dix und die Dada-Malerei. 1919 bis 1922. Wien, Böhlau Verlag, 2022, S. 167–169, Abb. 49.



Erfahren Sie mehr!



14 Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Königsbrücke und Königskolonnaden mit Blick in die Königsstraße“ (Berlin). Um 1832

Bleistift, blaugrau laviert und mit Bleistift gerahmt, auf Papier. 15,4 × 22,4 cm (21 × 30,5 cm) (6 1/8 × 8 7/8 in. (8 1/4 × 12 in.)). Unten links signiert: Gärtner. Werkverzeichnis: Wirth 203 (Abb. 75). [3084] Rahmen: Berlin, um 1810/20.

Provenienz

H. Heinrich, Nienburg/Weser (1979) / Maren Otto, Hamburg (bei Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg, erworben)

EUR 20.000–30.000

USD 19,400–29,100

Ausstellung

Katalog 300: Versteigerung: Alt-Berlin im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin, J. A. Stargardt, 6./7.2.1930, Kat.-Nr. 52, Abb. Tf. 5

Literatur und Abbildung

Irmgard Wirth: Eduard Gaertner. Der Berliner Architekturmaler. Frankfurt a. M. u. a., Propyläen Verlag, 1979, S. 29 u. S. 229 (unter Kat.-Nr. 20 erwähnt) / Ausst.-Kat.: Eduard Gaertner, 1801–1877. Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Museum Ephraim-Palais, 2001, S. 291, Abb. S. 204, u. S. 292 (erwähnt unter Kat.-Nr. 104; nicht ausgestellt)

„Man kann keck behaupten, dass diese Bilder in späteren Zeiten einen unschätzbaren Werth erhalten werden“, prophezeite die „Vossische Zeitung“ 1826 den Gesellschaftspanoramen von Gaertners engem Berliner Künstlerfreund Franz Krüger. Gaertner selbst war da noch in Paris, wo er wertvolle drei Jahre seine Maltechnik verfeinerte. Unter seinem Lehrer Jean-Victor Bertin, der Künstler wie Corot und Daubigny zu seinen Schülern zählte, wandte sich Gaertner hier nicht nur verstärkt der Malerei, sondern auch dem Sujet der Stadtvedute zu.

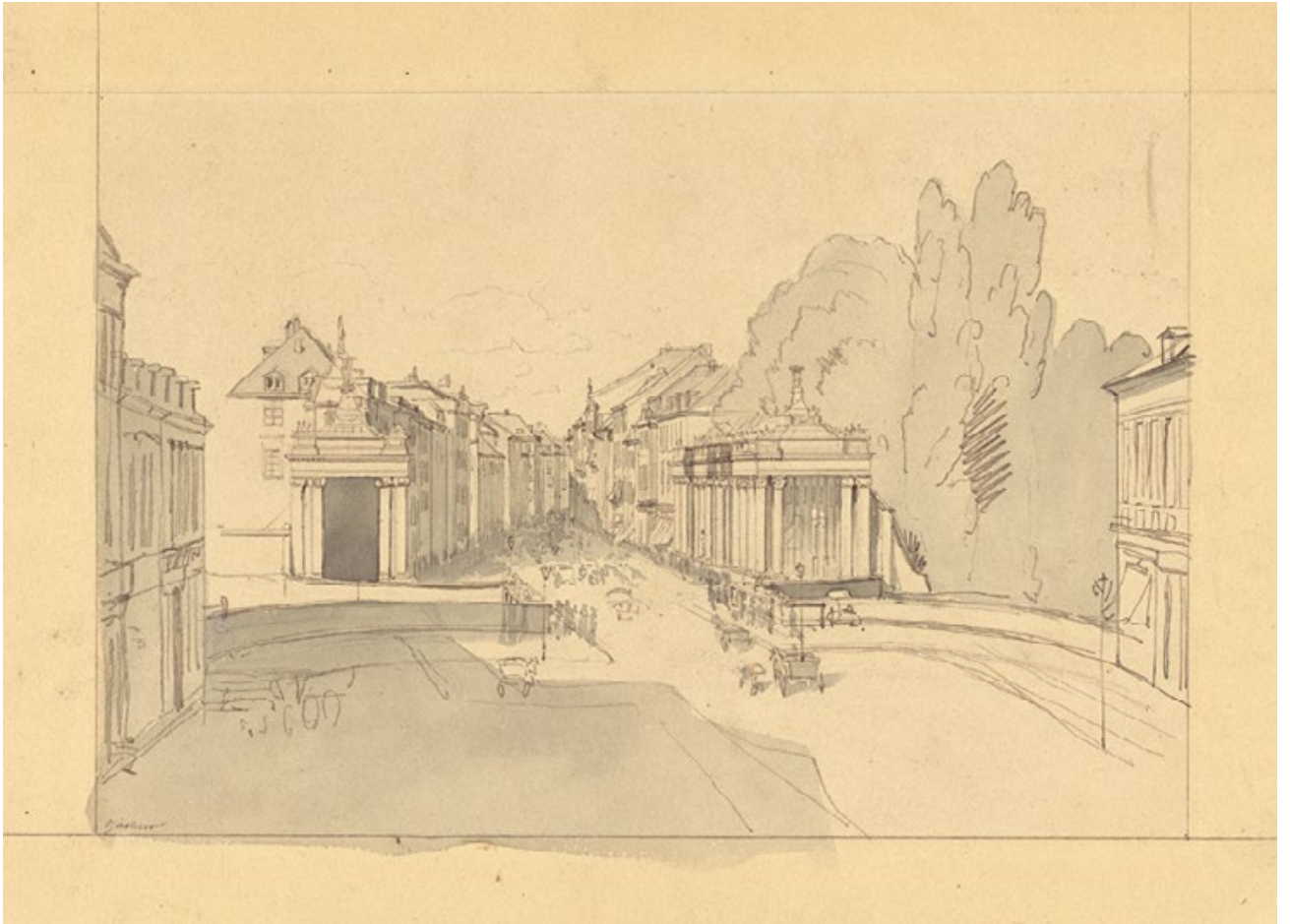
Unsere „aus der Hand“, sprich (wohl) ohne technische Hilfsmittel wie etwa die Camera obscura angefertigte Zeichnung belegt Gaertners ausgeprägtes künstlerisches Talent und perspektivisches Verständnis für panoramaartig angelegte Straßen- und Platzveduten. Sie entstand 1832, nur wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Paris, und ist sicherlich vor Ort aufgenommen. Von einem erhöhten Standpunkt aus schauen wir über die Königsbrücke mit den daran anschließenden flankierenden Königskolonnaden in die Königstraße hinein. Der Ausgangspunkt ist so gewählt, dass sich der zentrale Fluchtpunkt genau dort befindet, wo der Straßenverlauf nach rechts einschlägt. Die Architekturen sind in ihren Umrissen und charakterisierenden Merkmalen gekennzeichnet, Droschken und Fußgänger hingegen nur angedeutet. Ein besonderes Interesse scheint Gaertner den Licht- und Schattenpartien entgegengebracht zu haben, die er durch entsprechende Lavierungen genauestens festhält.

Unser Blatt steht in unmittelbarem Zusammenhang mit einem gleichnamigen Gemälde aus demselben Jahr, das sich im Berliner Stadtmuseum befindet. Es handelt sich hierbei um die zweite Fassung einer verschollenen ersten Version (Wirth 31 und 20). Die von Gaertner in den Blick genommene Anlage war 1780 im Auftrag von Friedrich II. nach Plänen Carl von Gontards errichtet worden. Der viertelkreisförmige Platz am Brückeneingang, die ionischen Säulenhallen am anderen Ende und nicht zuletzt der reiche figürliche Dekor bestimmten den repräsentativen Charakter des östlichen Stadtzugangs.

Schon Anfang der 1880er-Jahre wurde die Königsbrücke, die über den ehemaligen Festungsgraben (heute etwa an der Stelle der S-Bahn-Unterführung Alexanderplatz) verlief, zugunsten des Baus der Berliner Stadtbahn abgerissen. Gaertners höchst anspruchsvolle Ansichten aber halten das bürgerliche Berlin der noch kaum industrialisierten frühen 1830er-Jahre lebendig. Der Künstler stand damals auf der Höhe seines künstlerischen Erfolgs und galt neben dem Münchner Domenico Quaglio als wichtigster deutscher Architekturmaler seiner Zeit. 1834 stellte er sein wohl berühmtestes Gemälde fertig: ein sechsteiliges Berlin-Panorama, das heute zu den Sammlungsjuwelen der Alten Nationalgalerie zählt.

Die „Wahrheit des Dargestellten“, die die „Vossische Zeitung“ schon Mitte der 1820er-Jahre in Krügers Bildern erkannte, wurde auch für Gaertner zum gestalterischen Prinzip. Beide Künstler malten „mit ehrlichem treuen Sinn“ und höchstem künstlerischen Anspruch das Berlin ihrer Gegenwart – und schufen so tatsächlich Bilder „von unschätzbarem Wert“ für „spätere Zeiten“.

AA





Hôtel de St. Petersbourg

Wolf Jobst Siedler **Als hielte die Zeit den Atem an – Eduard Gaertners Blick in die Straße Unter den Linden**

War die Mitte des 19. Jahrhunderts die glücklichste Zeit Berlins? Die Napoleonischen Kriege lagen hinter der Stadt, das gewalttätige neue Jahrhundert sollte erst kommen, es war, als hielte die Zeit den Atem an. Auf jeden Fall war es eine große Zeit der Stadtmalerei, die sich von der Vedutenkunst des 18. Jahrhunderts befreite, aber noch fern jener reinen Malerei war, die das Licht wichtiger als den Gegenstand nahm. In Berlin standen dafür Max Liebermann, Lovis Corinth und Lesser Ury.

Dies war die Epoche Eduard Gaertners, der zwischen 1830 und 1860 die preußische Residenz immer wieder so getreu abbildete, dass die Nachgeborenen Berlin mit seinen Augen zu sehen sich angewöhnt haben. Lange hat man Gaertner als liebenswürdigen Stadtchronisten geschätzt, aber nicht zur wirklich bedeutenden Malerei gerechnet. Das hat sich in den vergangenen Jahrzehnten gründlich geändert, auch in Kategorien des Kunsthandels. Nach dem Krieg, als manches Bild von Gaertner auf den Markt kam, brachten seine meist kleinformatigen Arbeiten bestenfalls einige Zehntausend Mark; heute preisen sich Museen und Sammler glücklich, wenn sie Gemälde Gaertners für ein Zigfaches erwerben können.

Irmgard Wirth, die erste Direktorin des Berlin-Museums, veröffentlichte 1978 eine kleine Gaertner-Monografie, und der Propyläen Verlag war glücklich, als er die kleine Auflage abgesetzt hatte. Heute, wo Eduard Gaertner vor Friedrich Wilhelm Klose und Johann Heinrich Hintze als erster Berliner Stadtporträtist etabliert ist, wächst sein Ruhm weit über die Stadt Berlin hinaus, noch immer. Wer ist nicht alles von den einst gefeierten Malern des 19. Jahrhunderts inzwischen zurückgetreten oder fast vergessen. Aber Eduard Gaertners bescheidenes Genie ist von den großen Museen Deutschlands entdeckt worden, und selbst die Berliner Nationalgalerie hat Gaertner mit seinem Gemälde vom Stadtschloss und der Schlossfreiheit unter die Unsterblichen aufgenommen.

Das eher zurückhaltende Bild „Blick in die Straße Unter den Linden, Ecke Charlottenstraße, mit dem Hôtel de St. Petersburg“ aus dem Jahr 1843 gibt das Lebensgefühl dieser Jahrhundertmitte wieder, in der Berlin – nach dem Wort Sebastian Haffners – eine kleine Großmacht oder eine große Mittelmacht war. Die „Linden“ sind gerade dabei, zur preußischen „Prachtstraße“ zu werden, die dreigeschossige Bebauung des friderizianischen Zeitalters wird durch eine viergeschossige Bauweise abgelöst. Noch ein halbes Jahrhundert, und fünf Stockwerke treten an seine Stelle, bis in der Gegenwart durch schamhaft zurückgesetzte, kaschierte zwei Dachgeschosse der Charakter der „Linden“ vollständig verändert wird. Kaum ist noch zu verstehen, dass man in St. Petersburg von dieser Avenue als „Europas prächtigster Perspektive“ sprach.

Die Fassade des „Hôtel de St. Petersburg“, das 1771 als „Gasthof zum Goldenen Hirsch“ errichtet worden war, hatte Quadermarkierungen und Bogenfenster mit Köpfen als Schlusssteinen, wie sie in der Mitte des Jahrhunderts sehr beliebt waren. Auf der rechten Seite des Bildes ist das dreigeschossige Weinrestaurant der Gebrüder Habel zu sehen, in dem sich die gute Gesellschaft der Stadt zu treffen pflegte.

Ein Gemälde, wenn man es denn richtig zu lesen versteht, ist stets ein Geheimschlüssel zur Öffnung vergangener Welten, in diesem Fall des alten Berlins.

15 Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Blick in die Straße Unter den Linden, Ecke Charlottenstraße, mit dem Hôtel de St. Petersbourg“. 1843

Öl auf Leinwand. Doubliert. 29,5 × 48,6 cm

(11 5/8 × 19 1/8 in.). Unten rechts (etwas schwer lesbar)

signiert und datiert: E. Gaertner 1843. Werkverzeichnis:

Wirth 61a. Retuschen. [3084] Rahmen: Frankreich, 1825.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1979) / Privatsammlung, Berlin (spätestens 1997, bis 2000) / Galerie Pels-Leusden, Berlin (in Kommission) / Maren Otto, Hamburg (2000 bei der Galerie Pels-Leusden, Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 117,000–146,000

Ausstellung

Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, Berlin Museum, 1987, Kat.-Nr. 50, m. Abb. / Unter den Linden. Berlins Boulevard in Ansichten von Schinkel, Gaertner und Menzel. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin (PK), des Stadtmuseums und des Kunstforums, in der GrundkreditBank Berlin zum 350. Jubiläum des Boulevards Unter den Linden, 1997, Kat.-Nr. 50, m. Abb. / Kunst und Kunsthandwerk in Preußen. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1999, S. 26, Abb. S. 27, u. S. 89, Kat.-Nr. 190 / Kunst · Handel · Leidenschaft. 50 Jahre Pels-Leusden Berlin, Kampen, Zürich. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 2000, S. 20, Abb. S. 21, u. Kat.-Nr. 33, m. Abb. / Eduard Gaertner, 1801–1877. Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Museum Ephraim-Palais, 2001, Kat.-Nr. 69, m. Abb.

Literatur und Abbildung

German and Austrian Art '97. London, Christie's, 9.10.1997, Kat.-Nr. 10, m. Abb.





16 Werner Heldt

Berlin 1904 – 1954 Sant'Angelo d'Ischia

„Samstagnachmittag (Sonntagnachmittag)“. 1952

Öl auf Leinwand. 60,5 × 100,5 cm (23 7/8 × 39 5/8 in.).

Unten rechts monogrammiert und datiert: WH 52.

Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett der Ausstellung Atlanta 1989/90 (s.u.). Auf dem Keilrahmen Etiketten der Ausstellungen Köln 1952, Stockholm 1956, Hannover 1957, München 1958, Frankfurt a.M. 1980 und London/Stuttgart 1985/86 (s.u.). Werkverzeichnis: Seel 743. [3076] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (direkt vom Künstler)

EUR 150.000–200.000

USD 146.000–194.000

Ausstellung

Deutscher Künstlerbund. 2. Ausstellung. Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart. Köln, Staatenhaus – Messegelände, 1952, Kat.-Nr. 102, m. Abb. / Werner Heldt. Berlin, Haus am Waldsee, 1954, Kat.-Nr. 47, m. Abb. / Tysk Nutidskonst – en utställning fran Dt. Kunstrat (Köln). Stockholm, Riksförbundet för Bildande Konst, 1956, Kat.-Nr. 35, m. Abb. / Werner Heldt. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1957, Kat.-Nr. 40, m. Abb. / München 1869–1958 – Aufbruch zur modernen Kunst. München, Haus der Kunst, 1958, Kat.-Nr. 1233, Abb. S. 388 / Sammlung B. Wiesbaden, Städtisches Museum, 1961, Kat.-Nr. III · 13, Abb. S. 45 / Werner Heldt. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1968, Kat.-Nr. 96, m. Abb. / Zwischen Krieg und Frieden. Gegenständliche und realistische Tendenzen in der Kunst nach 45. Frankfurt a. M., Kunstverein, 1980, Kat.-Nr. 143, Abb. S. 157 / German Art in the 20th Century. Painting and Sculpture 1905–1985/Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905–1985. London, Royal Academy of Arts, und Stuttgart, Staatsgalerie, 1985/86, Kat.-Nr. 217, m. Abb. / Art in Berlin 1815–1989. Atlanta, The High Museum of Art, 1989/90, Kat.-Nr. 61, Abb. S. 166

Literatur und Abbildung

Verena Hein: Werner Heldt (1904–1954). Leben und Werke. München, Herbert Utz Verlag, 2016, S. 298, Abb. 113

Kaum jemand hat der Stadt Berlin so liebevolle Zuwendung und Aufmerksamkeit entgegengebracht wie Werner Heldt in seinen Bildern. Sie lassen vor unseren Augen eine Landschaft aus mehr oder weniger farbigen Kuben wachsen, die als Architekturzeichen für sich stehen, als bedürften sie nicht der Belebung durch Bewohner. Schon früh zeigen sich die Straßen, die Heldt malt, meist ohne Menschen, als hätten dieselben sich zurückgezogen, um die Zwiesprache der Stadt mit sich selbst, das Flüstern der Brandmauern und die aufgeräumte Melancholie der in die Tiefe führenden Straßenfluchten nicht zu stören. Werner Heldts Berlin formt sich als Stadt eines Malers, der zeitlebens an Depressionen litt und trotz seiner Kontakte oft eine tiefe Einsamkeit empfand, die er auf bewundernswerte Weise in seinen Gemälden und Zeichnungen zu einem hochpoetischen Gesamtkunstwerk verdichtete. Und so erklären sich auch die Verbindungen zwischen Innen und Außen, die gerade seine späten Werke charakterisieren. Im Bild kann das verhüllte Ich durchlässig werden, und Innen- und Außenraum verschränken sich auf der Fläche zu einem Gemeinsamen, das durch Malerei alle Begrenzungen aufhebt. Die Häuser sind aneinandergerückt und bilden mit ihren Segmenten aus Farbflächen, befensterten Wänden und rußigen Brandmauern einen rhythmischen Reigen, der die Elemente im Vordergrund zum Tanzen bringt.

Die Fensterbank wird zum zentralen Aussichtspunkt des Betrachters. Sie ist die verbindende Klammer zwischen dem Selbst hier und dem Anderen dort, pulsiert mal mehr zur einen, dann wieder zur anderen Richtung, kann zur Straße der Stadt werden und gleichzeitig Haltepunkt im Innern bleiben. Dabei legt Heldt die Bildelemente wie in einer Collage übereinander, und das gekippte Haus wird durch die geschwungene Linie, die Wand und Dach durchschneidet, als Teil des Innenraums kenntlich gemacht, während seine klare Architektur es auch an den Stadtraum jenseits der Brüstung bindet.

Durch solcherart Bilder hat sich Werner Heldt der Welt versichert und der großen Zuneigung zu seinem so ambivalenten Berlin Ausdruck verliehen. Dieser Nachmittag am Fenster gehört zu den schönsten und tiefstinnigsten Werken eines Malers, der seine Empfindsamkeit nie an den temporären Ruhm des Gefälligen verraten hat. MS



Zeitgenössische Kunst
am 2. Dezember 2022

Los 758
Karl Horst Hödicke



17 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Innenansicht des „Käppele“ in Würzburg. 1890

Bleistift auf Papier. 31 × 23 cm (12 ¼ × 9 in.). Links in der Mitte bezeichnet und datiert: „Käppele[!]“ Würzburg 12 Sept. / 90. Unten links von fremder Hand beschriftet: Aus dem Nachlass Ad von Menzels erhalten im Oct. 06. Beigabe: Karte mit Umschlag von Frau M. von Lambrecht-Benda, geb. Gentz, Herrnburg b. Lübeck, an Erich Bretschneider, Leipzig, 9.8.1927. [3344]

Provenienz

Mirjam von Lambrecht-Benda, Tochter des Orientalmalers Wilhelm Gentz (1906 aus dem Nachlass Menzels erhalten) / Kunsthändler Erich Bretschneider, Leipzig (spätestens 1927) / Privatsammlung, Sachsen-Anhalt

EUR 30.000–40.000

USD 29,100–38,800

Wie kaum ein anderer Künstler brachte Menzel in seinen letzten beiden Schaffensjahrzehnten ein Spätwerk hervor, das eine erstaunliche „Freiheit atmet“ (Claude Keisch) und erneut „geniale Höhe“ (Marie Ursula Riemann-Reyher) erreicht – insbesondere in der Zeichnung. Sein weicher Zimmermannsbleistift und die nun zunehmend eingesetzten Verwischungen mit Finger oder Estompe lassen die Gegenstände oft wie entmaterialisiert erscheinen. Von hauchzart bis tiefschwarz spielt Menzel dabei virtuos sämtliche Nuancen von Licht und Schatten aus. Malerisch-illusionistische Effekte, überraschende Blickwinkel und Bildausschnitte führen sehend in die Irre. „Perspektivische Gleiteffekte“ (Werner Busch) scheinen seinen bewegten Blick und damit unterschiedliche Wahrnehmungen in einer Darstellung zu vereinen. Leblose Motive werden beseelt, scheinbar Belangloses und Nebensächliches lebendig und bedeutungsvoll. Die Wirklichkeit wird zum Zeichen – und umgekehrt.

Unser bildwürdig angelegtes Blatt atmet die „Freiheit“ und „geniale Höhe“ des späten Menzel. Mehrere Zeichnungen, etwa im Berliner Kupferstichkabinett und in der Hamburger Kunsthalle, belegen Menzels Wanderungen durch die Residenzstadt Würzburg. Seine zeitlebens ungetrübte Vorliebe für Spätbarock und Rokoko zog ihn (natürlich) auch ins „Käppele“. Die berühmte Wallfahrtskirche (Mariä Heimsuchung) auf dem Nikolausberg war Mitte des 18. Jahrhunderts nach Plänen von Balthasar Neumann errichtet worden.

Hier stehen wir mit Menzel im Kirchenschiff und blicken nach rechts oben, in Richtung einer prunkvoll stuckverzierten und ausgemalten Apsiskalotte. Ein kleines vergittertes Apsisfenster bemüht sich um Aufmerksamkeit. Es scheint die vornehme Aufgabe zu haben, für ein wenig Tageslicht im Himmelreich des Deckengewölbes zu sorgen. Dieses Licht jedoch bleibt schwach und diffus, sodass sich die hoch oben angebrachten kunstvollen Dekorationen nur undeutlich zu erkennen geben. Den Blick in die Kalotte nehmen wir mit Menzel zunächst als ein von aufblitzenden Rocaillen durchwirbeltes, malerisches Hell-Dunkel wahr. Fokussieren wir uns nach und nach, meinen wir architektonische und malerische Details herausfiltern zu können.

Einen Moment später jedoch erliegen wir jener Magie, mit der Menzel durch den virtuos Einsatz seines Zimmermannsbleistifts sowie Ausblendungen von Details durch Verwischen mit Finger und Estompe der Gesamtheit all der kunst- und bedeutungsvollen Details ein furioses, bewegtes, ja irritierend aufgeregtes Eigenleben verleiht. Menzel scheint den starken malerischen Eindruck, den der Blick auf ihn ausübte, für sich stehen lassen zu wollen. Konsequenterweise entschied er, die (vielleicht schon zuvor) angelegte zarte Vorzeichnung der unteren Blatthälfte zu verwischen und unter einheitliches Grau zu legen. Die mittig links gesetzte Ortsbezeichnung und taggenaue Datierung mögen nicht nur als Erinnerungstütze gedient haben, sondern auch den künstlerischen Wert belegen, den Menzel dieser meisterhaften Zeichnung selbst beimaß.

AA



Kapelle
Würzburg 12 Sept.
90.

Nach dem Nachlass Ad von Mangel's
im Oct 06.

18 Robert Le Lorrain

(zugeschrieben)

1666 – Paris – 1743

Les Danseuses. 1. Viertel des 18. Jahrhunderts

Ein Paar Bronze-Statuetten, jeweils dunkelbraun patiniert und auf einen Sockel aus vergoldeter Bronze montiert. Maße (mit Sockel): 41 × 17 × 11 cm bzw. 42,5 × 12,5 × 13,5 cm (16 1/8 × 6 3/4 × 4 3/8 in. bzw. 16 3/4 × 4 7/8 × 5 3/8 in.). Mit einer Bestätigung von Adriano Ribolzi, Monaco, vom 4. April 2000. [3084]

Provenienz

Maren Otto, Hamburg (2000 bei Adriano Ribolzi, Antiquaire, Monaco, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 117,000–146,000

Zwei Tänzerinnen schreiten leichtfüßig und in schönster französischer Manier – ein Paar, das dem Künstler Robert Le Lorrain zugeschrieben wird.

Dem tristen Beamtentum des Vaters entfliehend, entschied sich der junge Le Lorrain für das Zeichenstudium und wurde als vielversprechender Schüler 1684 in das Atelier von François Girardon aufgenommen. Sein außerordentliches Talent sicherte ihm schon bald die Aufmerksamkeit des ersten Hofmalers Charles Le Brun; 1689 erhielt er den begehrten Prix de Rome. Das Studium der Antiken in der Ewigen Stadt machte großen Eindruck auf den jungen Künstler und sollte schon früh zu seiner Neigung für die plastische Arbeit des Bronzegrusses beitragen.

Zurück in Paris, feierte Le Lorrain 1701 mit seinem Debütstück „Galatea“ (National Gallery, Washington) die Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture. Es folgten aufwendige Skulpturenprojekte für Ludwig XIV. in Versailles und Marly, die Residenzen des Kardinals de Rohan in Straßburg und Paris und die Eröffnung eines eigenen betriebsamen Ateliers. Hier nahm er großen Einfluss auf die Ausbildung seiner Schüler, unter anderem Jean-Baptist Pigalle und Jean-Baptist II. Lemoyne. Wie Michèle Beaulieu in ihrer Biografie über den Bildhauer zusammenfasst, „erscheint Le Lorrain als lebendiges Bindeglied zwischen der Versailler Schule von Girardon, der ‚Rocaille‘ von J.-B. II Lemoyne und der von Pigalle eingeleiteten Rückkehr zum Klassizismus“.

Der vergleichende Blick lässt den Stil Robert Le Lorrains nicht verkennen, mit ihren gestreckten Oberkörpern und schlanken Proportionen stehen sich die zwei Tänzerinnen in ballettartigem Kontrapost gegenüber. Geschmückt mit Straußenfedern, greift die Gewandträgerin sich in ihr Haar und Kleid, die Musizierende schlägt im Sprung ein Tamburin, beide Körper sind von fließenden Drapierungen umspielt.

Mit ihren sinnlichen Silhouetten, der reichen Oberfläche und ihrer charmanten Größe sind die beiden Tänzerinnen typisch für die französischen Bronzen zum Ende der Epoche Ludwigs XIV.

CH/LJM







Max und Mathilde Q. Beckmann mit Hund Butchy
in ihrer Wohnung in Amsterdam, 1947

Eugen Blume Im Horizont der Ewigkeit – Max Beckmanns Selbstbildnisse der Exilzeit als seelenhafte Embleme einer existenzbedrohenden Ausnahmesituation

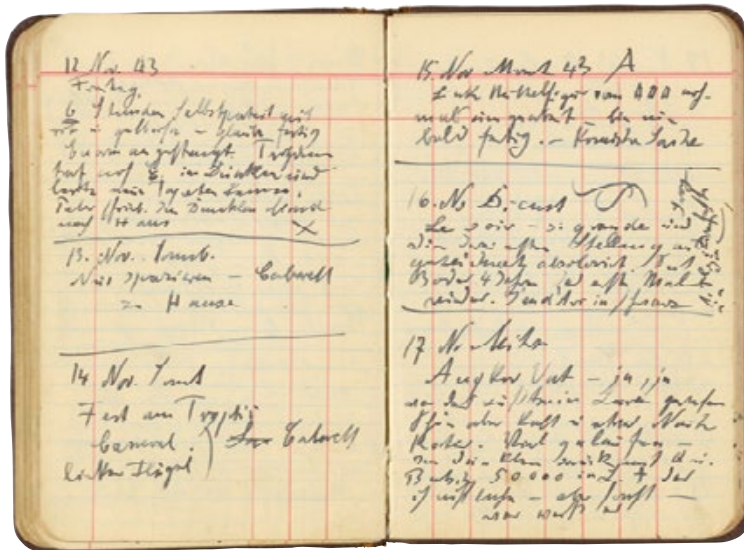
Bereits 1933, nach der „Machtergreifung“, hatte sich Beckmann in dem in Frankfurt am Main begonnenen Triptychon „Departure (Abfahrt)“ (Göpel/Tiedemann 412) in einer der Figuren selbst gemalt. In dem dreiteiligen Bild hat er nicht nur die kommende Gewalt und Vertreibung, sondern auch deren Überwindung vorausgesehen. Seine Abfahrt ist zugleich Ankunft auf einer höheren Ebene und eine geistige Auferstehung aus der irdischen Hölle. Vier Jahre später verlor der Künstler endgültig jede Hoffnung, in Deutschland bleiben zu können. Als Adolf Hitler 1937 in seiner Rede anlässlich der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München einen „Säuberungskrieg“ gegen die „Kunstmißhandler“ ankündigte und am darauffolgenden Tag die widerwärtige Inszenierung einer angeblich „Entarteten Kunst“ ihre Tore öffnete, verließ Max Beckmann gemeinsam mit seiner Frau Mathilde Deutschland in Richtung Amsterdam, um nie wiederzukehren.

Holland blieb bis zu seiner Auswanderung in die USA sein Exil, ein Schutzraum, der sich 1940, nach dem deutschen Überfall, in einen lebensgefährlichen Ort verwandelte. Es herrscht „Leiser Tod und Brand um mich her und ich lebe immer noch“, schrieb er verwundert in sein Tagebuch. Beckmann sah hilflos, wie die deutschen Besatzer die holländischen Juden im Konzentrationslager Westerbork internierten, darunter auch Freunde. Auch er fürchtete seine Internierung. Die Einberufung des herzkranken Künstlers zum Militärdienst konnte gerade noch abgewendet werden. Der Rückzug in sein Atelier im alten Tabakspeicher an der „stillen Kant“ des Rokin war eine selbstauferlegte Pflicht, die ihn vor dem Zusammenbruch schützte.

Das Malen ist für ihn weit mehr als ein ästhetischer Prozess. Seine Bilder sind apotropäische Signale an die Regisseure des „Welttheaters“, auf dessen Bühne die Menschheit in der ewigen Wiederkehr des Gleichen „unter dem Hohngelächter der Götter“² gefangen ist. Im Triptychon „Schauspieler“ von 1941/42 (Göpel/Tiedemann 604) zeigt Beckmann sich als Künstlerkönig, eine dramatische Rolle, die er regelmäßig in seinen Selbstbildnissen mit kalter Kompromisslosigkeit überprüfte. Wenn er fragt: „Sollten wirklich einmalige Persönlichkeiten und deren sind nicht wenige – vielleicht doch die verkappten Erzengel sein die heruntergestiegen – etc.? Wir wollen es hoffen an dem Tag der heute und immer ist“³, dann fühlte er sich diesem Kreis zugehörig. Die sich in seinen Selbstbildnissen wiederholende Maske des Königs ist Ausdruck seines „monarchischen Prinzips“, das Alleinherrschaft über sich selbst und die absolute Verantwortung für das eigene Schaffen meint.



Los 19



Max Beckmann. Tagebuch 1943. 12.-17. November

Seine Kunst ist ihm die „ultima ratio regis“. Zunehmend fallen dunkle Schatten auf den Künstlerkönig, den er als einen vom Tode bedrohten Vertriebenen beschreibt: „Auf der Suche nach der Heimat, aber er hatte sein Daheim auf dem Weg verloren, so sterben alle wahrhaft großen Könige des Lebens“.⁴

In seinen verschlüsselten Botschaften, die „gegen den ‚scheinbaren‘ Wahnsinn des Cosmos“⁵ anrennen, ist das Selbstporträt nicht nur der Blick auf sich, sondern ein offenes Bekenntnis seines, Max Beckmanns, Widerstand. In der außerordentlich produktiven „A. Zeit“, wie Mathilde Beckmann in einem Brief⁶ das Exil in den Niederlanden nennt, ent-

standen über zwanzig direkte und verborgene Selbstbildnisse. Darunter der am 3. August 1943 begonnene Versuch, eine neue Perspektive jenseits aller bisherigen Selbsterforschungen zu finden. Erst Mitte November verzeichnet sein Tagebuch den Abschluss dieses Unternehmens: „6 Stunden Selbstportrait mit rot und gelbrosa – glaube fertig. Enorm angestrengt.“⁷

Das Bild unterscheidet sich auffallend von den vorherigen und den nachfolgenden Erkundungen des eigenen Ichs. Das vorausgegangene „Selbstbildnis in der Bar“ (Göpel/Tiedemann 620) und das Ende des Jahres 43 als bewusstes Gegenstück gedachte „Selbstbildnis in Schwarz“ (Göpel/Tiedemann 655) zeigen den scharfen Beobachter, der nach seinem Tagewerk spät abends in Amsterdamer Bars verkehrt. Das zeichenhafte Attribut dieser „anthropologischen“ Ausflüge ist die brennende Zigarre in der rechten Hand.

Beide Bildnisse verhehlen nicht die „schmachvolle Existenz“⁸ und die Angst vor der Sinnlosigkeit. Gegen die drohende Resignation malt Beckmann sich 1943 überraschend in hellen Farben ohne die übliche Düsternis. Das dominierende Schwarz fehlt, das gelbe Tuch oder der helle Pelz seiner Kleidung – möglicherweise ein Morgenrock – verweisen auf die Wohnung oder auf das Atelier. Außer dem angeschnittenen roten Rahmen eines Bildes oder Spiegels ist jedes Interieur vermieden, der Künstler zeigt sich bewusst außerhalb der Gesellschaft. Nichts erinnert in diesem Bild an die Weltlage von 1943, an Beckmanns Exil inmitten eines gewaltsam besetzten Landes. Zwei frühere Selbstbildnisse haben eine gewisse Nähe, „Selbstbildnis im Bademantel mit schwarzer Kappe“ von 1934 (Göpel/Tiedemann 391) und die zweite Fassung des „Selbstbildnis mit Trompete“ von 1938 (Göpel/Tiedemann 489), ersteres in der Kleidung und der Haltung, das zweite im Gesichtsausdruck. Die übereinandergelegten Arme und flach aufgelegten Hände erinnern in dem Bild von 1943



„Selbstbildnis mit Trompete (rotgestreift)“. 1938. Öl/Lwd. New York, Neue Galerie.

aber an eine Gebetshaltung. Beckmanns Blick und sein wissendes, nur angedeutetes Lächeln sind ohne jedes symbolische Attribut nach links an dem Betrachter vorbei auf etwas gerichtet, was in weiter Ferne allein dem inneren Auge zugänglich scheint.



„Selbstbildnis in der Bar“. 1942. Öl/Lwd.
Berlin, Neue Nationalgalerie



Los 19



„Selbstbildnis in Schwarz“. 1944. Öl/Lwd.
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Es ist, als wäre ihm, wie Erhard Göpel, der ihn damals wiederholt besucht hat, schreibt, „die Welt [...] durchsichtig geworden“.⁹ Im gesamten Habitus, in der traditionellen orange-gelben Kleidung, dem Kahlkopf und der Meditationsübungen entnommenen Armhaltung, erinnert Beckmann an einen buddhistischen Mönch. Das Selbstbild ist Ausdruck des ersehnten inneren Friedens und folgt unter der erdrückenden Last der Geschehnisse der mönchischen Hoffnung: „Wenn man doch endlich wirklich teilnahmslos bleiben könnte.“¹⁰ In diesem Sinne ließe sich der wie ein Gestirn hineinschwebende Spiegel als ein Aspekt der fünf buddhistischen Weisheiten deuten, als die „Weisheit des großen Spiegels“, in der auf dem Weg in die Erlösung alle Gewohnheitsmäße, Voreingenommene abgelegt wird.¹¹ Der Spiegel ist das Tor in die Ewigkeit.

Beckmann hat früh die Reden Buddhas gelesen und seinem Tagebuch zufolge regelmäßig meditiert.¹² „Mehr als einmal hat Max mir gesagt, daß er gerne Mönch geworden wäre und das Leben eines Einsiedlers geführt hätte“, schrieb Mathilde Beckmann in ihren Erinnerungen.¹³ Er malt sich inmitten zunehmender Zerstörung in monumentaler Ruhe und über jede Maske hinaus als ein Erlöster. Ein Wagnis, das er sich nur einmal erlaubte.

1 Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950, zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann, Hrsg. Erhard Göpel, München 1955, 9.9.1940. 2 Tagebuch, 4. Juli 1946. 3 Zit. n. Erhard Göpel, Max Beckmann in seinen späten Jahren, in: ders., Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen, Frankfurt am Main 1984 S.73. 4 Tagebuch, 19.1.1943. 5 Tagebuch, 17. Juli 1950. 6 Brief v. 26. Januar 1951 an Erhard Göpel, in: Hefte des Max Beckmann Archivs 16, Hrsg. Christian Lenz im Auftrag der Max Beckmann Gesellschaft, Beiträge 2019, Frontispiz. 7 Tagebuch, 12. November 1943. 8 Tagebuch, 10. August 1949. 9 Göpel 1984, wie Anm. 5, S. 69. 10 Tagebuch, 4. November 1943. 11 Spiegel sind im Werk Beckmanns häufig wiederkehrende Attribute, die häufig auf die Vanitas verweisen, aber auch auf die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits, auch als Symbol der Erkenntnis, Wahrheit etc. 12 Fritz Erpel hat als Erster auf diesen mönchischen Ausdruck in der „Maske des Buddha“ verwiesen. Vgl. Fritz Erpel, Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse, Henschelverlag Berlin 1985, S.84. 13 Mathilde Q. Beckmann, Mein Leben mit Max Beckmann, München, Zürich 1983, S. 136 zit. n.: Erpel 1985, ebenda

19^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Selbstbildnis gelb-rosa“. 1943

Öl auf Leinwand. 94,5 × 56 cm (37 ¼ × 22 in.). Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert: Beckmann A[msterdam] 43. Auf der Stützeleiste des Keilrahmens Etiketten der Curt Valentin Gallery, New York, und der Ausstellung Paris 1968 (s. u.). Werkverzeichnis: Göpel/Tiedemann 645 (Online-Werkverzeichnis, Abfrage vom 16.10.2022). [3431] Gerahmt.

Provenienz

Mathilde Quappi Beckmann (Geschenk des Künstlers) / Familie Beckmann / Privatsammlung, Schweiz

Schätzpreis auf Anfrage

Estimate on request

Ausstellung

Portraits (1925–1950) by Max Beckmann. New York, Catherine Viviano Gallery, und Cambridge, Massachusetts, Institute for Technology, 1957, Kat.-Nr. 1, m. Abb. / Max Beckmann. Das Portrait. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Karlsruhe, Badischer Kunstverein, 1963, Kat.-Nr. VIII, m. Abb. / Max Beckmann. Paris, Musée National d'Art Moderne; München, Haus der Kunst, und Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 1968/69, Kat.-Nr. 81, m. Abb. / Max Beckmann. Selbstbildnisse. Hamburg, Kunsthalle, und München, Staatsgalerie moderner Kunst, 1993, Kat.-Nr. 23, m. Abb. / George Grosz. Berlin – New York. Berlin, Neue Nationalgalerie, und Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1994/95, Kat.-Nr. I.33, Abb. S. 72 / Musen, Maler und Modelle. Kampen, Galerie Pels-Leusden, 1996, Kat.-Nr. 3, S. 50, Abb. S. 51

Literatur und Abbildung

Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949, Kat.-Nr. 527 / Edith Hoffmann: Expressionism: not a German but an international style. In: Art News, November 1957, Jg. 56, S. 40–43, 56–58, hier S. 57, Abb. S. 40 / Eliot Clark: New York Commentary. In: The Studio, Bd. 155, 1958, S. 60, m. Abb. / Peter Beckmann (Hg.): Max Beckmann. Sichtbares und Unsichtbares. Stuttgart, Belser, 1965, Abb. 31, S. 83 / Friedhelm Wilhelm Fischer: Max Beckmann. Symbol und Weltbild. München, Wilhelm Fink Verlag, 1972, Abb.1 / Friedhelm Wilhelm Fischer: Der Maler Max Beckmann. Köln, DuMont Schauberg, 1972, S. 70 / Erhard und Barbara Göpel: Katalog der Gemälde. 2 Bde. Bern, Kornfeld und Cie, 1976, hier Bd. I, Kat.-Nr. 645, u. Bd. II, Abb. Tf. 232 / Hildegard Zenser: Max Beckmanns Selbstbildnisse. München, Schirmer Mosel, 1984, Abb. 49 / Erhard Göpel (Hg.): Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950. München, Piper, 1984, S. 64, 66, 67, 73, 74 / Fritz Erpel: Max Beckmann. Leben im Werk. Die Selbstbildnisse. München, C.H. Beck, 1985, S. 362, Nr. 183, Abb. 196 / Hans Belting: Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst. Köln, DuMont, 1999, S. 165–167, Abb. S. 166 / Stephan Reimertz: Max Beckmann. München, Luchterhand, 2003, S. 358–360 / Hans Belting: Max Beckmann, peintre allemand. In: Ausst.-Kat.: Beckmann. Paris, Centre Pompidou, Galerie 1; London, Tate Modern, und New York, MoMA, 2003, S. 61–69, hier S. 67 u. Abb. S. 68 (nicht ausgestellt) / Christian Lenz: „Schön und schrecklich wie das Leben.“ Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947. In: Ausst.-Kat.: Max Beckmann. Exil in Amsterdam. Amsterdam, Van Gogh Museum, und München, Pinakothek der Moderne, 2007/08, S. 33–105, hier S. 82, Abb. 39, u. S. 83 (nicht ausgestellt)



Erfahren Sie mehr!





Ulrich Clewing Vom Alltag an die Grenzen der Zeit – George Segals „Woman on Park Bench“

Da sitzt sie, eine junge Frau. Ein Geist. Als George Segal im Jahr 1998 die Figur „Woman on Park Bench“ schuf, gehörte er seit Langem zu den herausragenden Künstlern der Gegenwart. Ursprünglich hatte der 1924 in New York geborene Sohn polnischer Einwanderer seine Karriere als Maler begonnen. In den Fünfzigerjahren zählte er mit John Cage und Allan Kaprow zu den Pionieren des Happenings, doch es waren Plastiken wie „Man on a Bicycle“ von 1959/60, denen Segal seinen kometenhaften Aufstieg in der internationalen Kunstszene verdankte. Mit seinen realistischen Figuren, oft ausgestattet mit Alltagsgegenständen wie Fahrrädern, Straßenschildern, Stühlen, Tischen oder – wie auch bei „Woman on Park Bench“ – Parkbänken, traf er den Nerv der Zeit.

Die Pop-Art revolutionierte die Art und Weise, wie man Kunst auch sehen konnte: als farbenfrohe, freche, politische Ausdrucksform einer Generation, die mit Macht dabei war, sich von den Idealen, Regeln und Konventionen ihrer Eltern zu lösen. Und so wurde bald auch George Segal den Künstlern der Pop-Art zugeordnet. 1968 lud man ihn zur Documenta 6 ein, auf der Pop-Art und Op-Art dominierten und er mit seinen Arbeiten großes Aufsehen erregte (1977 nahm er ein zweites Mal an einer Documenta teil). Tatsächlich aber weisen seine Werke über eine bestimmte Stilrichtung oder Epoche hinaus.

Dies gilt auch für Segals Plastik „Woman on Park Bench“. Auf den ersten Blick ist unschwer zu erkennen, worum es sich dabei handelt: Da sitzt eine Frau auf der Parkbank, es ist offenbar ein schöner, warmer Tag, denn sie trägt nur ein leichtes Kleid. Ihre Haare hat sie zurückgekämmt und hochgesteckt, die Beine übereinandergeschlagen, mit dem rechten Arm hält sie ihre Umhängetasche bei sich. Sie scheint niemanden zu erwarten, auf jeden Fall hat sie ihren Kopf gesenkt und schaut ins Leere. Beschäftigt man sich etwas länger mit dieser Figur, kommen Zweifel auf und die Verunsicherung wächst.

Diese Plastik ist unstrittig ein realistisches Abbild einer Frau, aber ist sie das wirklich? Einmal sind da die Arbeitsspuren, die Segal stehen gelassen hat, die Grate und körnigen Wulste an Körper und Kleid. Dann verleiht ihr auch die weiße, Gips imitierende Patinierung der Bronze eine merkwürdige, doppeldeutige Ausstrahlung. Diese Figur ist belebt und wirkt gleichzeitig, als sei alles Leben aus ihr gewichen. Hier ist jemand im selben Moment anwesend und abwesend, dauerhaft und ephemer, von dieser und nicht von dieser Welt.

„Woman on Park Bench“ zeichnet eine Ambivalenz aus, die für alle Arbeiten Segals gilt. Auf der einen Seite ist die Situation, die dieses Meisterwerk heraufbeschwört, von alltäglicher Banalität. Auf der anderen Seite lässt sich eine ergreifende Tiefe erahnen, ein unaussprechliches, unbegreifliches Drama. Wovon „Woman on Park Bench“ erzählt, ist nichts Geringeres als das Werden, das Sein und das Vergehen einer jeden Existenz. Diese Frau auf ihrer Parkbank wirft die Frage auf: Was bleibt?

20 George Segal

New York 1924 – 2000 South Brunswick, New Jersey

Woman on Park Bench. 1998

Bronze, weiß patiniert, und Parkbank aus Aluminium.
133 × 184,5 × 85 cm (52 ¾ × 72 ¾ × 33 ½ in.). Eines von
6 Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 9 Güssen.
Spätere Farbfassung. [3084]

Provenienz

The George and Helen Segal Foundation, New Jersey /
Mitchell Innes & Nash Gallery, New York (2005) / Privat-
sammlung, USA (bis 2009) / Maren Otto, Hamburg
(2009 bei der Galerie Thomas, München, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 194,000–291,000

Ausstellung

Garten. München, Galerie Thomas, 2009, S. 32 (mit
abweichenden Werkangaben), Abb. S. 33 und auf dem
Umschlag

George Segals Plastik erzählt vom Sein und Vergehen jeder Existenz





Oliver Hell Auf dem Weg zum Montmartre – Auguste Herbins Impressionismus als Sprungbrett zum Kubismus

Henry Bernhard Simms, ein Hamburger Kaufmann, der durch den Export von Bier zu großem Wohlstand gelangte, war ein begeisterter Sammler zeitgenössischer Kunst. Der in Paris lebende Kritiker und Sammler Wilhelm Uhde machte Simms 1907 auf den jungen Auguste Herbin aufmerksam. Der Kaufmann erwarb in den folgenden Jahren mehr als 20 Werke des Malers, darunter auch unser Gemälde. Einer Anregung Alfred Lichtwarks folgend, lud Simms den Maler nach Hamburg ein. Herbin malte hier einige Ansichten des Hafens mit seinen modernen Krananlagen. In dem Buch „Meine Bilder und einige Aufzeichnungen, wie meine Sammlung entstand“ bekennt Simms, „je länger ich Bilder sammle, je mehr ziehe ich es vor, eine selbst nur kleinere Arbeit oder Studie von einem erstklassigen bahnbrechenden Meister, als ein noch so gutes, ausgeführtes Bild von einer Größe zweiten Ranges zu erwerben“. Neben Werken Herbins kaufte Simms auch zwei Arbeiten des damals noch ganz unbekanntes Picasso. Beide Künstler, so Simms in seiner Schrift weiter, überwanden den „Charme“ eines Monets, seien herber und folgten der Linienführung van Goghs und Cézannes. In Form und Farbe suchten beide größtmögliche Vereinfachung. Vor allem aber liebte Simms die „Fülle und Kühnheit“ der Farbe. Herbins Bilder „haben mein doch ziemlich dunkles Billardzimmer direkt zu einem fröhlichen Aufenthaltsort gemacht“.

Auguste Herbin, geboren 1882 als Sohn einer Handwerkerfamilie in einem kleinen Ort an der belgisch-französischen Grenze, nahm als Künstler einen rasanten Weg. Nach kurzer Studienzeit an der École des Beaux-Arts in Lille ließ sich Herbin 1901 in Paris nieder. 1905 war er im Salon des Indépendants mit seinen Werken vertreten, 1907 im Salon d'Automne, und 1908 vermittelte ihm Juan Gris den Kubismus, den Herbin begeistert aufgriff. Ein Jahr später zog er in das berühmte Künstlerhaus Bateau-Lavoir auf dem Montmartre, wo auch Gris und Picasso schon wohnten, und es entstand das Foto, das ihn im Atelier Picassos zeigt (Abb. links).

Vor seiner Hinwendung zum Kubismus pflegte Herbin einen lyrischen Impressionismus, wie er ihn in unserem Gemälde meisterhaft zur Geltung bringt. Es entstand in Brügge, und das Thema der Stadt am Fluss beschäftigte den Maler in weiteren Arbeiten: Häuser und Schiffe und deren Spiegelungen im Wasser der Kanäle. Herbin fand in diesen Werken zu seinem Stil, der auf Vereinfachung der Form und Freiheit der Farbe abzielt. Was Uhde und Simms sehr früh erkannten, war zweifellos die große Souveränität, mit der der Künstler diese neue Art der Malerei betrieb. Die Malweise ist kraftvoll, aber leicht. An einigen Stellen ist die Leinwand bis auf die Untermalung frei von Farbe. Ganz selbstverständlich vermalt Herbin in Himmel, Quai und Bootsaufbauten den gleichen violetten Farbton. Die Nähe zu den Malern des Fauvismus liegt auf der Hand, dennoch wirkt der Gesamtklang der Farbe bei Herbin zurückhaltender. Die Komposition ist ungewöhnlich und reizvoll. Das „Geschehen“ findet ausschließlich in der oberen Bildhälfte statt, die untere Bildhälfte bildet die als Spiegelung des Himmels zurückhaltend kolorierte Wasserfläche. Wie Herbin die Spiegelungen der Masten und des Schornsteins als gezackte Linien beziehungsweise Fläche malt, kann man nur als kühn bezeichnen. Das komplizierte, durch Lichtbrechung und Bewegung sich ständig verändernde Abbild von Dingen auf einer Wasseroberfläche in eine einfache gezackte Linie zu verwandeln zeigt die Präzision des Künstlers und ist, ganz nebenbei, allerschönste Malerei.

21 Auguste Herbin

Quièvy 1882 – 1960 Paris

„Le Canal, Bruges“. 1906

Öl auf Leinwand. 65 × 54 cm (25 5/8 × 21 1/4 in.). Unten rechts signiert: Herbin. Werkverzeichnis: Classe 75. Retuschen. [3365] Gerahmt.

Provenienz

Wilhelm Uhde, Paris (?) / Henry B. Simms, Hamburg (1910) / Galerie Jordan & Co, München (erworben 1930 in der Versteigerung bei Cassirer & Helbing, Berlin) / Dr. Fritz Gebhardt, Schwager von Fritz Jordan, Mannheim, Kassel, Karlsruhe (bis 1935) / dessen Witwe Thea Gebhardt, Kassel, Schweiz, München (seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 146,000–194,000

Literatur und Abbildung

Henry Simms: Meine Bilder und einige Aufzeichnungen, wie meine Sammlung entstand. Meinen Freunden zur Erinnerung an den 16. März 1883/1908. Hamburg, Privatdruck, 1910, S. 95, Abb. im Anhang („Canal in Holland[!]“) / Versteigerungskatalog: Meister des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Simms, Hamburg, aus Berliner und Breslauer Privatbesitz. Berlin, Paul Cassirer und Hugo Helbing, 14.11.1930, Kat.-Nr. 41, m. Abb. / Dagmar Lott-Reschke: „Du holde Kunst, ich danke Dir“. Henry B. Simms – Kaufmann und Sammler. In: Ausst.-Kat.: Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 2001, S. 62–68, hier S. 68, Anm. 25 (nicht ausgestellt)



22^R Roy Lichtenstein

1923 – New York – 1997

„Water Lily Pond with Reflections“. 1992

Farbige Lackserigrafie auf Edelstahl, in lackiertem Holzrahmen. 117 × 184,3 cm (147,3 × 214,5 cm) (46 1/8 × 72 1/2 in. (58 × 84 1/2 in.)). Signiert und datiert. Werkverzeichnis: Corlett 264. Eines von 23 nummerierten Exemplaren aus einer Gesamtauflage von 40. Oxford/Maryland, Saff Tech Arts, 1992 (rückseitig mit dem Stempel des Herausgebers und mit der Werkstattnummer in Filzstift: RL92-006). [3434] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz (1993 bei Irving Galleries, Palm Beach, erworben)

EUR 220.000–280.000

USD 214.000–272.000

Die Erfolgsgeschichte von Roy Lichtenstein begann an einem Sommertag im Jahr 1961, als er für seine Kinder eine Comicfigur zum Riesenformat vergrößerte und von deren Wirkung selbst überrascht war. Comics, Cartoons und isolierte Motive aus der Werbung wurden nun zum Ausgangsmaterial für seine Bilder. Mit Lichtenstein begann die Pop-Art in den USA ihren Siegeszug, zunächst von Hohngelächter begleitet. In ein paar Jahren werde Lichtenstein vergessen sein, prophezeite der Starkritiker Clement Greenberg.

Der 1923 in New York geborene Künstler hatte als Jugendlicher begonnen, sich für Kunst zu interessieren. Lichtenstein bewunderte anfänglich den abstrakten Expressionismus und versuchte sich darin, aber alles Spontane oder gar Hemmungslose war seinem Wesen fremd. Schließlich rechnete er 1965 mit dieser Kunstrichtung ab, isolierte für seinen Farbsiebdruck „Brushstroke“ einen breiten, doppelt geschwungenen Pinselstrich und ließ das eigentlich bewegte Motiv auf dem gerasterten Grund erstarren.

Sein Hauptthema zwischen 1963 und 1997 waren „Reflections“ im doppelten Wortsinn: Spiegelungen und Überlegungen. Damit näherte er sich dem französischen Impressionisten Claude Monet an, der seine Seerosenbilder als „Reflexlandschaften“ bezeichnet hatte. Auf diesem Weg kam Lichtenstein, stets unbekümmert im Umgang mit berühmten Vorbildern, zum vorliegenden Siebdruck „Water Lily Pond with Reflections“. Diese Hommage an Claude Monet gehört zu seinen geglücktesten Paraphrasen. Das auf Edelstahl gedruckte Bild wirkt durch seine klar abgesetzten Flächenfarben Blau, Gelb und Grün aufgeräumt und strahlt Heiterkeit aus. Es reflektiert das Licht und den Raum, in dem es sich befindet.

Ein Gemälde von Monet lässt sich nicht auf diese Weise ohne atmosphärische Verluste umsetzen. Schon allein das Verfahren des Siebdrucks mit Sieb und Schablone verlangt ein anderes Denken als das Malen. Der Pop-Art-Künstler nähert sich dem berühmten Meisterwerk des Impressionismus, hält aber gleichzeitig an seiner knappen Sprache fest. Er bleibt seinem Prinzip treu: Oberfläche statt Tiefe, Vereinfachung statt Details.

Immer wieder hat der Franzose das Motiv der im Wasser schwimmenden Seeroseninseln aufgenommen, so nah, dass der Horizont verschwindet und der Teich so flach wie ein Bild wird, auf dessen Oberfläche sich die Wolken in dem vom Wind geriffelten Wasser spiegeln und der Himmel nur noch als opalisierender Schimmer zu ahnen ist. Lichtenstein hat da mit seinem Siebdruck ordnend eingegriffen. Vertikale, gerasterte Streifen von unterschiedlicher Dichte und Schwärze unterteilen das Bild in Licht- und Schattenzonen, durchquert von einer hellen Wolkenform, nüchtern, glatt, emotionslos.

Sein Interesse galt immer den massenhaft verbreiteten Reproduktionen berühmter Werke, die nach seiner Ansicht den Blick auf das Original verstellten. Durch Transformieren und Verschieben der Akzente sollte das Original wieder seine volle Wirkung entfalten. So steht Roy Lichtenstein am Ende nicht mehr als einer da, der die hohe Kunst auf ein niedriges Niveau gezwungen hat, sondern als ihr Helfer in der Not.

Ute Diehl







23 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Blumenstauden im Nutzgarten nach Nordwesten“. 1929 (?)
Öl auf Leinwand. 54 × 75 cm (21 ¼ × 29 ½ in.). Unten
links signiert: M Liebermann. Werkverzeichnis: Eberle
1929/11. [3381] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung (bis 1995) / Privatsammlung, Berlin
(1995 bei Christie's, London, erworben)

EUR 300.000–400.000

USD 291,000–388,000

Ausstellung

Max Liebermann und Emil Nolde. Gartenbilder. Berlin,
Liebermann-Villa am Wannsee, 2012, Kat.-Nr. 15, m. Abb.

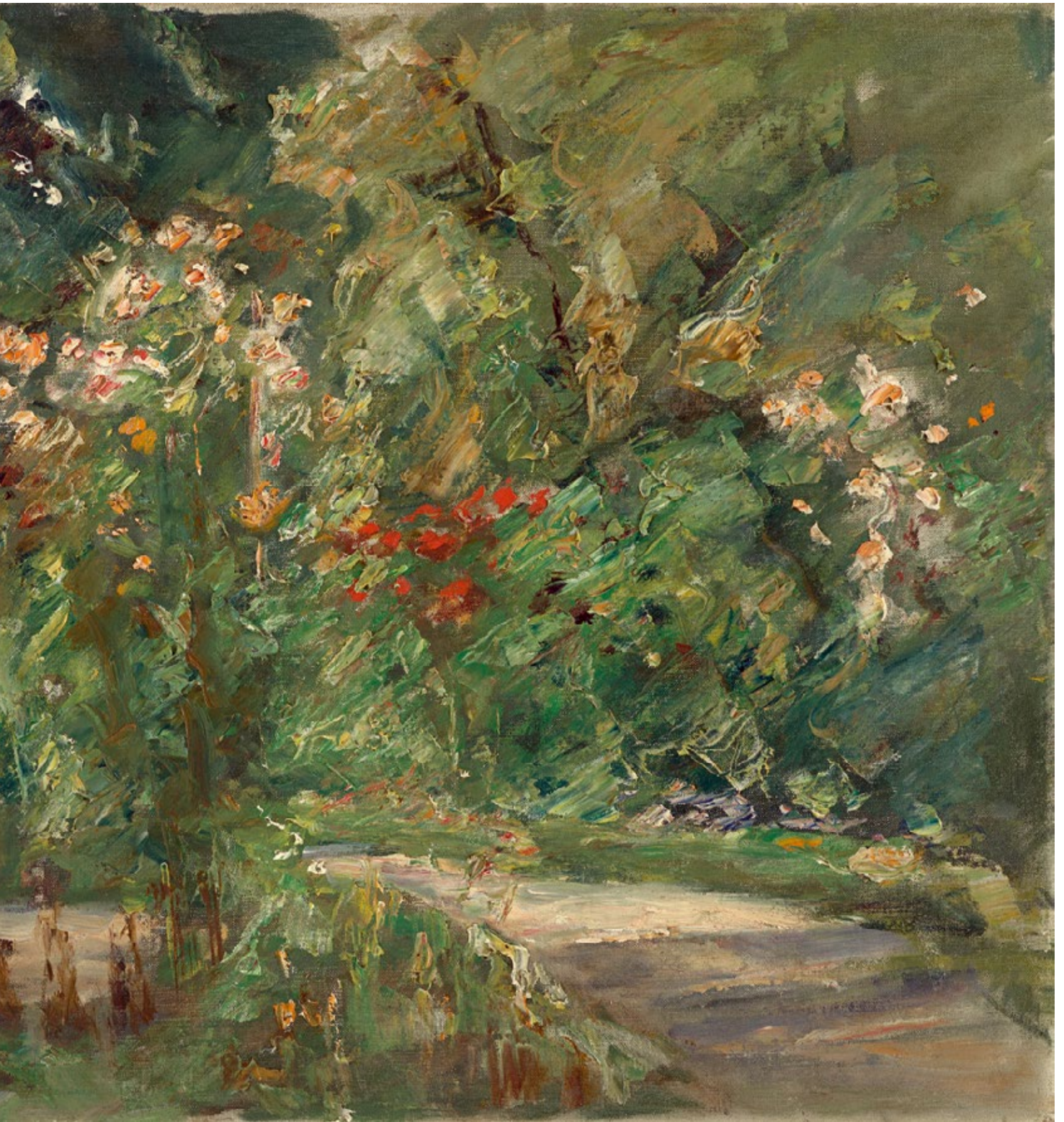
Literatur und Abbildung

German and Austrian Art '95. Nineteenth and Twentieth
Century. Paintings, Drawings and Prints. London,
Christie's, 11.10.1995, Kat.-Nr. 135, m. Abb.

Immer wieder hat Max Liebermann die Beete, Stauden, Hecken, Rondells, Rasenstücke und Bäume seines Gartens am Großen Wannsee gemalt. Haus und Garten, zunächst als Sommersitz in ruhiger Lage vor den Toren Berlins geplant, wurden dem Maler vor allem in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg zu einem Rückzugsort und einer täglichen Quelle der Inspiration. Die Anlage des Gartens plante Liebermann mit seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Leiter der Hamburger Kunsthalle. Die Gestaltung folgt dem Konzept bäuerlicher Gärten mit ihrer Funktionsteilung: Nutz- und Blumengarten, Heckengärten mit geometrischer Aufteilung, verbunden durch Sichtachsen und gerade Wege. In vielen Ansichten des Nutzgartens, gelegen zwischen Straße und Wohnhaus, erkennt man die einfache Strenge der Anlage.

Unser Gemälde ist gänzlich anders. Was bewog den Künstler zu diesem ungeheuren Furor, mit dem das Bild gemalt ist? Sicher war es das Spiel des Sonnenlichts auf den Blüten. Sind es Rosen? Eine Lichtwirkung, die schon nach wenigen Minuten eine andere sein kann und die der Maler unbedingt festhalten möchte. Geradezu magisch ist die Anziehungskraft der rot-weiß geflammten Blüten in der Bildmitte. Durch den pastosen Farbauftrag treten sie fast aus dem Bild hervor. An den Bildrändern beruhigt sich das Geschehen, Grün- und Brauntöne deuten die Vegetation nur noch an. Die Bildwirkung wird hierdurch nochmals gesteigert. Es ist grandios, wie es dem Maler gelingt, Vegetationsfülle und Licht allein durch die Farbe zu gestalten und sich vom Naturvorbild fast gänzlich zu lösen. OH







Gloria Köpnick Natur und die Kraft des Elementaren – Max Liebermanns Reiter am Meer

Es ist Sommer 1912 in Noordwijk an der holländischen Küste, das Meer ist rau, die Wellen brechen mit weißen Gischtkronen, das Wasser und der graublau Himmel gehen unmerklich ineinander über. Ein Reiter kreuzt den Blick auf das offene Meer. Das Tier von dunkler Fellfarbe scheint sich unter seinem in einen dunklen Anzug mit heller Kappe gewandeten Reiter aufzubäumen. Ihre gemeinsame Silhouette hebt sich kontrastreich vom hellen Hintergrund der Meereslandschaft ab und wird vom Nass des Strandes reflektiert.

Mit dem Reiterbild greift der Berliner Maler Max Liebermann ein Sujet auf, dem er sich bereits in einer Serie im Jahr 1900 gewidmet hatte: „Was mich persönlich betrifft, so bin ich in eine neue [...] Periode getreten: in den drei Monaten, die ich jetzt in Holland war, habe ich mich wieder gehäutet, male Pferde und nackte Weiber (aber die nicht auf Pferden)“, hatte Max Liebermann im Oktober 1900 dem Kritiker Franz Servaes berichtet (Schreiben v. 14.10.1900, zit. nach dem Werkverzeichnis der Gemälde von Matthias Eberle, Bd. 2, S. 527). Der Sommer hatte eine wahre Schaffensflut und Serie an Bildern von Reitern am Strand hervorgebracht. Und auch in späteren Jahren nimmt Liebermann das Thema immer wieder zum Bildanlass. Fassungen dieser bedeutenden Serie, in der sich die Unmittelbarkeit der impressionistischen Malweise mit der Leichtigkeit des Sommers verbindet, befinden sich im Kölner Wallraf-Richartz-Museum, in der Neuen Galerie der Museumslandschaft Hessen Kassel, im Museum Kunst der Westküste auf Föhr oder dem Nationalmuseum in Stockholm. Unser Gemälde zählt – wie auch das Bild „Schafherde“ (Los 41) – zu den bedeutenden Hauptwerken, die im Sommer 1917 anlässlich der großen Retrospektive zum 70. Geburtstag des Künstlers in der Königlichen Akademie der Künste Berlin gezeigt wurden.

24 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Reiter am Meer nach rechts“. 1912

Öl auf Leinwand. 71 × 89 cm (28 × 35 in.). Unten links signiert und datiert: M. Liebermann 1912. Werkverzeichnis: Eberle 1912/27 („verschollen“). [3084]
Rahmen: Spanien, Mitte 17. Jahrhundert.

Provenienz

Hugo Cassirer, Berlin (spätestens 1914, wohl bis 1920) / Privatsammlung, USA / Galerie von Lintel & Nusser, München (1999) / Maren Otto, Hamburg (1999 bei der Galerie Pels-Leusden, Berlin, erworben)

EUR 300.000–500.000

USD 291,000–485,000

Ausstellung

Max Liebermann, Ausstellung zum 70. Geburtstage des Künstlers. Berlin, Königliche Akademie der Künste, 1917, Kat.-Nr. 173 / Deutsche Kunstausstellung. Sofia, Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande, 1918, Kat.-Nr. 88

Literatur und Abbildung

Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1914, S. 546 (Werkkatalog), Abb. S. 517 / Sommergäste II. Kampen, Galerie Pels-Leusden, 1999, S. 18, Abb. S. 19 und auf dem Umschlag, Kat.-Nr. 55 / Wolfgang Leicher: Die Ausstellungen der Werke Max Liebermanns zwischen 1870 und 1945 von Max Liebermann. In: Max Liebermann. Briefe. Nachträge. Baden-Baden, Deutscher Wissenschafts-Verlag (DWV), 2021 (= Schriftenreihe der Max-Liebermann-Gesellschaft Berlin e.V., hg. v. Martin Faass, Band 9/II), S. 406





25 Philips Wouwerman

1619 – Haarlem – 1668

„Falkenjagd“. Um 1643

Öl auf Holz, parkettiert. 24,4 × 17,4 cm
(24,4 × 19,4 cm) (9 5/8 × 6 7/8 in. (9 5/8 × 7 5/8 in.)). Unten
rechts monogrammiert (ligiert): PHL W. Werkver-
zeichnis: Nicht bei Schumacher. Das Ölbild wird von
Dr. Birgit Schumacher in den Nachtrag des Werkver-
zeichnisses der Gemälde von Philips Wouwerman aufge-
nommen. [3084] Rahmen: Spanien, 17. Jahrhundert

Provenienz

Louis François de Bourbon, Prince de Conti, Paris
(bis 1776) / Sammlung Destouches (wohl Charles René
Dominique Sochet, Chevalier Destouches, gest. 1793),
Paris / Privatsammlung, Frankreich / Maren Otto,
Hamburg (2002 bei Johnny van Haeften, London,
erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

Literatur und Abbildung

Versteigerung: Catalogue d'une riche collection de
tableaux des Maîtres les plus célèbres des trois
Ecoles; Dessins [...] Qui composent le cabinet de feu
Son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince de
Conti [...]. Paris, Muzier pere, Libraire, und Pierre
Remy, Peintre, im Palais du Temple, 8.4.1777 ff., Kat.-
Nr. 348 (zusammen mit einem Pendant) / Versteige-
rung: Catalogue d'une collection très précieuse de
tableaux flamands, hollandais et allemands; [...] Qui
composoient le Cabinet du Gen. Destouches. Paris,
La Grande Salle de Ventes, 21.3.1794 ff., Kat.-Nr. 160
(zusammen mit einem Pendant) / John Smith: A cata-
logue raisonné of the works of the most eminent
Dutch, Flemish, and French painters. London, Smith,
1829 Kat.-Nr. 144 / Cornelis Hofstede de Groot:
Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke
der hervorragendsten holländischen Maler des XVII.
Jahrhunderts. Zweiter Band: Ælbert Cuyt, Philips
Wouwerman. Esslingen a.N., Paul Neff Verlag, und
Paris, F. Kleinberger, 1908, Kat.-Nr. 604

Eine genau beobachtete Jagdszene: Ein Reiter schaut auf zu
zwei Vögeln – vermutlich Enten –, die der Falke, der von
einem Jagdgehilfen gerade von der Leine gelassen wird,
schlagen soll. Der Jagdhund, der die Beute anschließend
apportieren wird, steht bereits aufmerksam bereit.

Diese kleinformatige Komposition ist ein Frühwerk des
niederländischen Malers Philips Wouwerman (1619–1668), zu
datieren um 1643 und versehen mit dem frühen Monogramm
in Ligatur.

Philips Wouwerman war in seinem Genre einer der
produktivsten und talentiertesten Maler des Goldenen Zeit-
alters der Niederlande. Er war vor allem, aber nicht nur, ein
Meister der Pferdedarstellung, und die malerische Virtuosi-
tät vieler seiner Kompositionen ist die Grundlage für die
andauernde Popularität des Künstlers über die Jahrhunderte
hinweg bis in die heutige Zeit.

Wouwerman beschäftigte sich in seinem Œuvre mit
allen Aspekten des damaligen Lebens mit Pferden, und eines
seiner Lieblingsmotive waren die Jagdszenen, die sich von
Anbeginn an und in allen Perioden seines Schaffens finden
lassen. Natürlich veränderte er die künstlerische Ausgestal-
tung der Jagdszenen über die Jahrzehnte seiner Schaffens-
zeit gemäß Kundschaft und Nachfrage. Dominieren in seiner
mittleren und späteren Zeit elegante, vielfigurige Szenerien in
opulenter Landschaft, so deutet das vorliegende Werk mit
seinen geringen Maßen, seinem aufs Wesentliche reduzierten
Bildaufbau und der eher rustikalen Interpretation des Jagd-
motivs auf seine Anfangszeit hin, geschaffen für einen neutra-
len Käufer auf dem freien Kunstmarkt.

Beeindruckend ist, dass bereits in dieser Zeit Wouwer-
mans malerische Fähigkeiten zur Wiedergabe der unter-
schiedlichsten Texturen (Fell, Metall, Stoff, Leder et cetera)
sehr gut zur Geltung kommen. Auch weiß er das Licht gezielt
zur Belebung der Szenerie einzusetzen – das Hinterteil des
Schimmels ist der hellste Bereich der Komposition, aber
auch der Kopf des Pferdes wird durch den Lichteinfall auf
Mähne und Ohren brillant akzentuiert. Einige kleinere male-
rische Unsicherheiten, wie sie etwa bei der anatomisch
noch nicht gänzlich ausgereiften Wiedergabe einzelner Kör-
perteile bei der Staffage zu beobachten sind, sind der frü-
hen Entstehungszeit geschuldet.

Auch die Komposition zeigt alle Merkmale seines frü-
hen Stils: Der Himmel ist dunstig blau-weiß-grau ohne die
ausgeprägten Wolkenformationen, die für sein späteres
Œuvre so typisch sind. Die Figuren stehen dominant gegen
einen Himmel, der etwa vier Fünftel des Bildes ausmacht.
Darüber hinaus ist die Landschaft zweigeteilt – der braune
Vordergrund ist mit dem zurückgenommenen, grünlich-
grauen Hintergrund noch nicht verbunden. All diese stilisti-
schen Charakteristika gehören zu den Besonderheiten die-
ser frühen Schaffensperiode.

Nach einer persönlichen Begutachtung des Gemäldes
bei Grisebach im Oktober 2022 kann ich dessen Authentizität
bestätigen und werde es in meinen Œuvrekatalog der Werke
von Philips Wouwerman aufnehmen. Birgit Schumacher



26^N Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Gelmeroder Kirche“. 1910

Tuschfeder auf chamoisfarbenem Bütten.
25,5 × 20,2 cm (31,2 × 24,2 cm) (10 × 8 in. (12 ¼ × 9 ½ in.)).
Unter der Darstellung rechts signiert und datiert:
Feininger 1910; in der Mitte betitelt: Gelmeroder
Kirche. Unten links mit Bleistift bezeichnet und mit
Tuschfeder monogrammiert: X L. F. Sorgfältig restaurierte
Randmängel. [3402]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, USA

EUR 60.000–80.000

USD 58,300–77,700

Literatur und Abbildung

Licht und Schatten, Jg. 3, 1912/13, Nr. 31, Abbildung
auf dem Titel / Ulrich Luckhardt: Lyonel Feininger.
München, Prestel-Verlag, 1989, Abb. 49 (Titelblatt von
„Licht und Schatten“) / Ausst.-Kat.: Lyonel Feininger.
Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv. Halle, Staatliche
Galerie Moritzburg, und Wuppertal, Von der Heydt-
Museum, 1995, Kat.-Nr. 142 (erwähnt), Abb. S. 30
(Titelblatt von „Licht und Schatten“)

Die kleine Dorfkirche von Gelmeroda zählt zu den wichtigsten Motiven im Werk des deutsch-amerikanischen Künstlers und Bauhaus-Meisters Lyonel Feininger: Die dem Thema gewidmeten Gemälde „Gelmeroda I“ bis „Gelmeroda XIII“ hängen unter anderem in den Museen von Edinburgh, Essen und New York.

Die Dorfkirche mit ihrem markanten Spitzhelm faszinierte und fesselte den Künstler bereits seit seinem ersten Besuch im Weimarer Land 1906. Unser Blatt gehört somit zu den frühesten Auseinandersetzungen des Künstlers mit dem Thema: Mit präzisiertem Strich fängt Feininger den Blick auf die Kirche mit ihrem Spitzturm ein, den er dunkel schraffiert und der so hoch ist, dass er den oberen Bildrand berührt. Auch der hohe Nadelbaum, der den Vordergrund des Blattes dominiert und eine vertikale Trennlinie bildet, erstreckt sich bis zum oberen Blattrand. Die ungleich dicht besetzten, dünnen Äste ergeben eine spannungsreiche Dynamik. Vor den kleineren, die Kirche umgebenden Häusern und einer niedrigeren Kirchmauer tummeln sich, von links kommend, groteske Mummenschanz-Figuren. Diese Ansicht der Kirche von Gelmeroda steht im Werk Lyonel Feiningers als Bindeglied zwischen Karikatur, Naturnotiz und seiner Entwicklung hin zu einem der bedeutendsten Maler der klassischen Moderne.

Das durch starke Hell-Dunkel-Kontraste dominierte Blatt diente wenige Jahre später als Motiv für das Titelblatt einer 1913 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift „Licht und Schatten“ (Nr. 31). Auch im Jahr des Erscheinens der Zeitschrift besuchte Lyonel Feininger die Kirche: „Nachmittags krabbelte ich los mit'm Regenschirm und einem Block nach Gelmeroda; ich hab dort 1½ Stunden herumgezeichnet, immer an der Kirche, die wundervoll ist“, berichtete er seiner Frau (Lyonel Feininger an Julia Feininger, Brief v. 3.4.1913, zit. nach: Lyonel Feininger. Gelmeroda. Ein Maler und sein Motiv, hg. v. Wolfgang Büche, Stuttgart 1995, S. 42). GK



Fehlig
1910

Gelmeröder Kirche

X L.F.

27 Albert Birkle

Berlin 1900 – 1986 Salzburg

„Die letzten Häuser“ („Großstadt“). 1922

Öl auf Pappe. 73 × 51 cm (28 ¾ × 20 ⅛ in.). Unten rechts signiert: A. Birkle. Rückseitig mit Bleistift signiert und betitelt: Albert Birkle („Großstadt“) „Die letzten Häuser“. Dort sowie auf dem dem Schmuckrahmen jeweils ein Stempel der Sammlung Joseph Hierling. Das Gemälde ist im digitalen Werkverzeichnis von Albert Birkle von Roswita und Viktor Pontzen, Salzburg, unter der Nr. 166 gelistet. [3433] Gerahmt.

Provenienz

Adolf Thomer, Berlin / Joseph Hierling, Tutzing / Leihgabe in der Kunsthalle Schweinfurt, Hierling-Sammlung Nr. 26 (2008–2012) / Privatsammlung, Österreich

EUR 120.000–150.000

USD 117.000–146.000

Ausstellung

Albert Birkle. Gemälde und Zeichnungen 1921–1933. München, Neue Münchner Galerie, Juni 1977 / Albert Birkle zum 80. Geburtstag. Salzburg, Museum Carolino Augusteum, 1980, Kat.-Nr. 6, m. Abb. / Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Berlin, Berlin Museum, 1978, Kat.-Nr. 186, Abb. S. 344 / Albert Birkle. Salzburg, Museum Carolino Augusteum; Schloß Kißlegg, Museum Expressiver Realismus; Rottweil, Dominikanermuseum, 2001, Kat.-Nr. 7, Abb. 12, S. 53 / Menschenbilder-Sammlung Joseph Hierling. Schweinfurt, Kunsthalle, 2010, Kat.-Nr. 26, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Rudolf Pfefferkorn: Albert Birkle. Leben und Werk. Hamburg, Hans Christians Verlag, 1983, S. 19, Abb. 7 / Sylvia Kraker: Albert Birkle, 1900–1986. Innsbruck, Univ., Diss., 1992, Kat.-Nr. 265

In seinem fantastischen Stadtbild entführt uns Albert Birkle in eine unheimliche Welt aus hoch aufragenden Häusern, die wirken, als stünden sie seit undenklichen Zeiten unter diesem dunkel dräuenden Himmel. Die einzige Lichtquelle ist eine Straßenlaterne, und sie vermag kaum, die Gebäude aus der dunklen Umklammerung der Nacht zu lösen. Das verbleibende fahle grünliche Licht, das auf den Mauern liegt, scheint einen Traum zu illuminieren, aus dem alles sichtbare Leben gewichen ist. Nur eine einsame Gestalt eilt einem unbekanntem Ziel entgegen, und das Flattern ihrer Gewandung legt Zeugnis ab von der Dringlichkeit ihrer Absicht. Das, was sie vor sich herträgt, mag Auslöser dieser Eile sein. Strebt sie einem Eingang zu, der ihr Zutritt zu den Häusern gewährt?

Die Auflösung des Rätsels, die der Maler uns verweigert, öffnet weite Imaginationsräume, die wir mit eigenen Vorstellungen und den Zeugnissen unserer kulturellen Sozialisation füllen können.

Birkle war als Kind seiner Zeit natürlich vertraut mit den neuesten Leistungen der deutschen Kinematografie, die gerade einen enormen Aufschwung erfuhr und mit einer Reihe von außergewöhnlichen Filmen Aufsehen erregte. Ein beträchtlicher Teil dieser Filme war fantastischer Natur, und die expressionistischen Kulissen verliehen den Visionen von Regisseuren wie Robert Wiene und Fritz Lang eine soghafte Dynamik. „Das Cabinet des Dr. Caligari“ kam 1920 auf die Leinwände, und es erscheint nicht abwegig, auch Albert Birkle unter den faszinierten Zuschauern in den großen Filmpalästen zu vermuten.

Aber ganz offensichtlich ist auch die Literatur dieser Zeit nicht ohne Wirkung auf den jungen Maler geblieben. Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ war 1915 erschienen und hatte dem Schriftsteller einen großen Erfolg beschert, und die Rezeption der düsteren Fantastik Edgar Allan Poes strebte gerade in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg einem Höhepunkt zu.

E. T. A. Hoffmanns unheimliche Erzählkunst fand über die expressionistische Vermittlung Eingang in den deutschen Film. Insofern schließt sich der Kreis, und „Die letzten Häuser“ unseres Gemäldes können als einzig überlebende Zeugnisse ihrer Art gesehen werden, deren Existenz durch eine Einzäunung gesichert werden muss, weil sich außerhalb ein namenloser Schrecken ausgebreitet hat, den der Mensch besser meidet.

Damit gelang Albert Birkle im Genre des Fantastischen ein durchaus zeittypisches Bild, von dem eine Beunruhigung ausgeht, die gerade nach der Erfahrung des Weltkriegs durch das Wissen um die Fragilität der Zivilisation intensiviert wird.

MS



28 Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff

1923 – Berlin – 2011 bzw. Grötzingen 1921 – 2020 Berlin

„Teilung II“. 1963

Messing und Zinn, auf Schiefersockel montiert.
122 × 60 × 55 cm (48 × 23 5/8 × 21 5/8 in.). Auf der Unter-
seite des Sockels signiert, betitelt und datiert:
Matschinsky-Denninghoff „Teilung II“ 1963. Werk-
verzeichnis: Schwarz 159. Unikat. Sorgfältig restauriert.
[3023]

Provenienz

Marlborough Galerie, Zürich/New York / Ehemals
Privatsammlung, New York

EUR 40.000–60.000

USD 38,800–58,300

Ausstellung

Brigitte Meier-Denninghoff. New York, Staempfli Gallery,
1963, Faltblatt-Nr. 19

Ehern und solide, doch zugleich filigran ragen die beiden auf einer Schieferplatte montierten, in sich gedrehten Elemente der großformatigen Skulptur vertikal nach oben. „Teilung II“ von Brigitte und Martin Matschinsky-Denninghoff vermittelt eine Schwerelosigkeit, die für die aus Stahl oder Messing gefertigten Werke des Künstlerpaares typisch ist. In der von ihnen damals neu entwickelten Technik ausgeführt – ein formgebendes Lehrgerüst wurde mit dünnen, durch Schweißen verbundene Metallstäbe auf der Oberfläche überzogen –, lotet die Arbeit das Spannungsfeld zwischen konstruktiver Strenge und organischer Plastik aus, erinnert an ein textiles Gebilde, das sich scheinbar mühelos formen lässt.

In geradezu idealtypischer Weise versinnbildlicht „Teilung II“ dabei auch die besondere Zusammenarbeit des Künstlerpaares: Die klassisch ausgebildete Bildhauerin Brigitte Matschinsky-Denninghoff hatte sich als Assistentin von Antoine Pevsner und Henry Moore bereits in ihren Studienjahren intensiv mit den bildhauerischen Prinzipien der Zeit auseinandergesetzt. Martin Matschinsky war Schauspieler und Mitbegründer der Otto-Falckenberg-Schule in München, bevor sich beide 1952 kennenlernten und ihr gemeinsames Schaffen begannen. In der expressiven Kraft, die der erstarrten Bewegung dieses frühen Werks innewohnt, verschmelzen die künstlerischen Praktiken des Duos, finden materielle und ideelle Formgebung zueinander.

Der Titel der Arbeit wirkt dabei bereits wie ein Verweis auf die Jahre später anlässlich der 750-Jahr-Feier Berlins entstandene monumentale Plastik „Berlin“ (1987) auf der Tauentzienstraße, die zum Symbol der geteilten Stadt wurde und die große Verbundenheit des Paares zu seiner Wahlheimat, in der es seit 1969 einen Großteil seiner Werke schuf, zum Ausdruck bringt.

MM



29 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Figurale – Nausikaa“. 1950

Öl auf Leinwand. 60 × 70 cm (23 5/8 × 27 1/2 in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay. 50. Auf dem Keilrahmen mit Pinsel in Schwarz bezeichnet (teilweise übermalt): Nay Figurale Nausikaa 1950. Dort auch ein Etikett zur Ausstellung Edinburgh 1991 (s.u.). Werkverzeichnis: Scheibler 488. Gerahmt. [3034]

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (1980 aus dem Nachlass des Künstlers erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 117,000–146,000

Ausstellung

Ernst Wilhelm Nay. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1950, Kat.-Nr. 65 / Retrospektive E.W. Nay. Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle; Basel, Kunsthalle; Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art, 1990/1991, Kat.-Nr. 43

Literatur und Abbildung

art – Das Kunstmagazin Nr. 3, Hamburg, 1991, Abb. S. 33 / Magdalene Claesges-Bette: Die Geburt des elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion: Versuch einer Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wilhelm Nay. Köln, Univ. Diss., 2001, S. 106 / Friedrich Weltzien: Ernst Wilhelm Nay – Figur und Körperbild – Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre. Berlin, Reimer Verlag, 2003, S. 274 / John-Paul Stonard, Pamela Kort: Ernst Wilhelm Nay. London, Ridinghouse, 2012, S. 94, Abb. S. 98

Für Ernst Wilhelm Nay, den wohl bedeutendsten Vertreter der abstrakten Malerei nach 1945 in Deutschland, markierte dieses Jahr einen Wendepunkt: 1950, als „Figurale – Nausikaa“ entstand, fand in der Kestner-Gesellschaft in Hannover seine erste große Retrospektive statt – und in ihm war auch der Entschluss gereift, zusammen mit seiner jungen Ehefrau Elisabeth vom Taunus nach Köln zu ziehen. Eine Entscheidung, deren Auswirkung auf seine künstlerische Entwicklung man gar nicht hoch genug einschätzen kann, denn Köln wurde damals gerade (im Verbund mit der ewigen Rivalin Düsseldorf) zum Zentrum der deutschen Gegenwartskunst.

Für Nay standen also die Zeichen auf Neubeginn, und es scheint, als habe er all den Hochgefühlen, die sich damit verbinden, in „Figurale – Nausikaa“ ein würdiges Denkmal setzen wollen. Das Gemälde hat eine Ausstrahlung, die in ihrer Fröhlichkeit sehr ansteckend ist. Alles in diesem Bild drückt Freude aus und Dynamik. Die Komposition ist zum Bersten angespannt und eingespannt in Bewegung. Und wie in seinen besten Werken ist auch hier die Nähe von Farbe und Klang zum Greifen real. Zwei Gelbtöne, Hellblau, ein warmes Braun, Schwarz, Orange und weiße, elegant geschwungene Linien, die die Farbkompimente verbinden – „Figurale – Nausikaa“ ist bildgewordene Musikalität.

„Figurale“ steht für eine Wortschöpfung, die der Maler ab 1949 eine Zeit lang – in Kombination mit einem zweiten Fantasiewort – in jedem Titel seiner Gemälde verwendete. In die Kunstgeschichte gingen die Arbeiten aus dieser Phase auch als „Fugale“-Bilder ein. Beim Publikum stießen sie lange auf Unverständnis. Heute weiß man um ihre eminente Bedeutung als Bindeglied und notwendige Überleitung zu den späten Werken in Nays Schaffen. Bei „Figurale – Nausikaa“ handelt es sich zweifellos um eines der schönsten Beispiele dieser Serie. UC



30 Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto bei Locarno

„Kleine Schweizerlandschaft“. 1920

Aquarell auf Briefpapier, vom Künstler zerschnitten, neu kombiniert und mit Feder in Schwarz eingefasst, auf Karton. 11,8 × 13,6 cm (19,5 × 21,2 cm) (4 $\frac{5}{8}$ × 5 $\frac{3}{8}$ in. (7 $\frac{5}{8}$ × 8 $\frac{3}{8}$ in.)). Oben links signiert: Klee. Unterhalb der Darstellung mit Feder in Schwarz links mit der Werknummer bezeichnet und rechts betitelt und bezeichnet: 1920 157 [unterhalb davon mit Bleistift: I Kleine Schweizerlandschaft x. Werkverzeichnis: Paul-Klee-Stiftung 2502. [3077] Gerahmt.

Provenienz

Curt Valentin (Buchholz Gallery; Curt Valentin Gallery), Berlin/New York / G. David Thompson, Pittsburgh (?) / Frederick Zimmermann, New York (gest. 1967) / Privatsammlung, Deutschland (wohl als Geschenk von F. Zimmermann, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

Ausstellung

Alice Bailly, Sektion Aargau der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten, Fritz Osswald, Paul Klee, A. Stockmann. Bern, Kunsthalle, 1921, Kat.-Nr. 234

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940. Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, und Stuttgart, Staatsgalerie, 1995, S. 369, Nr. 13 (nicht ausgestellt)

Paul Klees Aquarell „Kleine Schweizerlandschaft“ begeistert durch die Leichtigkeit seiner nebeneinandergesetzten Farbfelder in Zitronengelb, Blattgrün, Blassrosa und kräftigem Blau, doch mehr noch fasziniert die ungewöhnliche Zusammensetzung der Bildteile: Oben und unten hat der Künstler Papierstreifen angefügt und montiert die Landschaft somit zu einer neuen Bildwirkung, in der der Blick versucht, die Montage zu enträtseln.

Diese für Klee nicht ungewöhnliche Technik beschreibt der Künstler in seinem Tagebuch bereits einige Jahre zuvor: „Manches vollendete ich zum Schluss kompositorisch nach dem Grundsatz ‚was mir nicht passt, schneide ich mit der Schere weg‘“ (Paul Klee, Tagebuch, Nr. 892, Januar/Februar 1911). Und auch die Künstlerfreundin Gabriele Münter erinnerte von den Atelierbesuchen mit Kandinsky bei Klee: „Wir waren manches Mal bei ihm, um zu sehen, was er neu gearbeitet hatte. Er gab uns dabei Einblick auch in seine Technik. Eigentümlich war sein Verfahren, Blätter zu immer geschlossenerer Wirkung zu bringen. Er erklärte, daß er schon fertige Zeichnungen durch Abschneiden mit der Schere noch weiter auf das Wesentliche zusammendrängte“ (zit. nach: Ludwig Grote (Hg.), Erinnerungen an Paul Klee, München 1959, S. 41).

Das Zer- und Beschneiden, Verdrehen, Übermalen und Neuarrangieren von Werken ist in der Geschichte der Kunst nicht vorbildlos. Gleichwohl steht Paul Klee mit seiner eigenwilligen Technik in seiner Zeit, die von den Künstlern des Kubismus oder den Collage-Bildern der Dada-Künstler geprägt ist. Die Technik der Collage nutzt er indes auf besonders poetische Weise. Unser farbenfrohes Blatt entstand in dem wichtigen Jahr seiner Berufung an das Weimarer Bauhaus, wo er im Januar 1921 zu lehren beginnt. Auf unsere Collage-Landschaft trifft zu, was der Kunsthistoriker Ludwig Grote schließlich zum Abschied Klees vom Bauhaus schrieb: „Klee schafft eine eigene Welt mit eigenen Gesetzen und eigenen Elementen. [...] jedes neue Bild erschließt uns eine neue unbekanntes Landschaft“ (Ludwig Grote: an Paul Klee, in: bauhaus. zeitschrift für Gestaltung, 3. 1931, o.S.). GK



1920 117

I

Klein-Schweizlandschaft x

31 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Ohne Titel“. 1928

Aquarell und Feder in Schwarz auf leichtem Karton.
12,3 × 9 cm (16,8 × 11,9 cm) (4 7/8 × 3 1/2 in. (6 5/8 × 4 5/8 in.)).
Unten links monogrammiert und datiert: K 28.
Unterhalb der Darstellung rechts mit Feder in Schwarz bezeichnet: Meinem lieben Otto Ralfs / herzlichsten Glückwunsch / Kandinsky / I IV 28.
Rückseitig mit dem Stempel in Rot Lugt 5502.
Werkverzeichnis: Barnett 835. [3084] Rahmen: Spanien, um 1720.

Provenienz

Otto Ralfs, Braunschweig (Geburtstagsgeschenk des Künstlers, 1.4.1928 bis ca. 1940) / Muzeum Narodowe w Warszawie, Warschau (ca. 1965-1983) / Privatsammlung, USA / Maren Otto, Hamburg (1988 bei der Galerie Thomas, München, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 97,000–146,000

Ausstellung

Katalog 41: en miniature. Ausgewählte Kleinformate des 20. Jahrhunderts. München, Galerie Thomas, 1988/89, Abb. auf dem Umschlag

Literatur und Abbildung

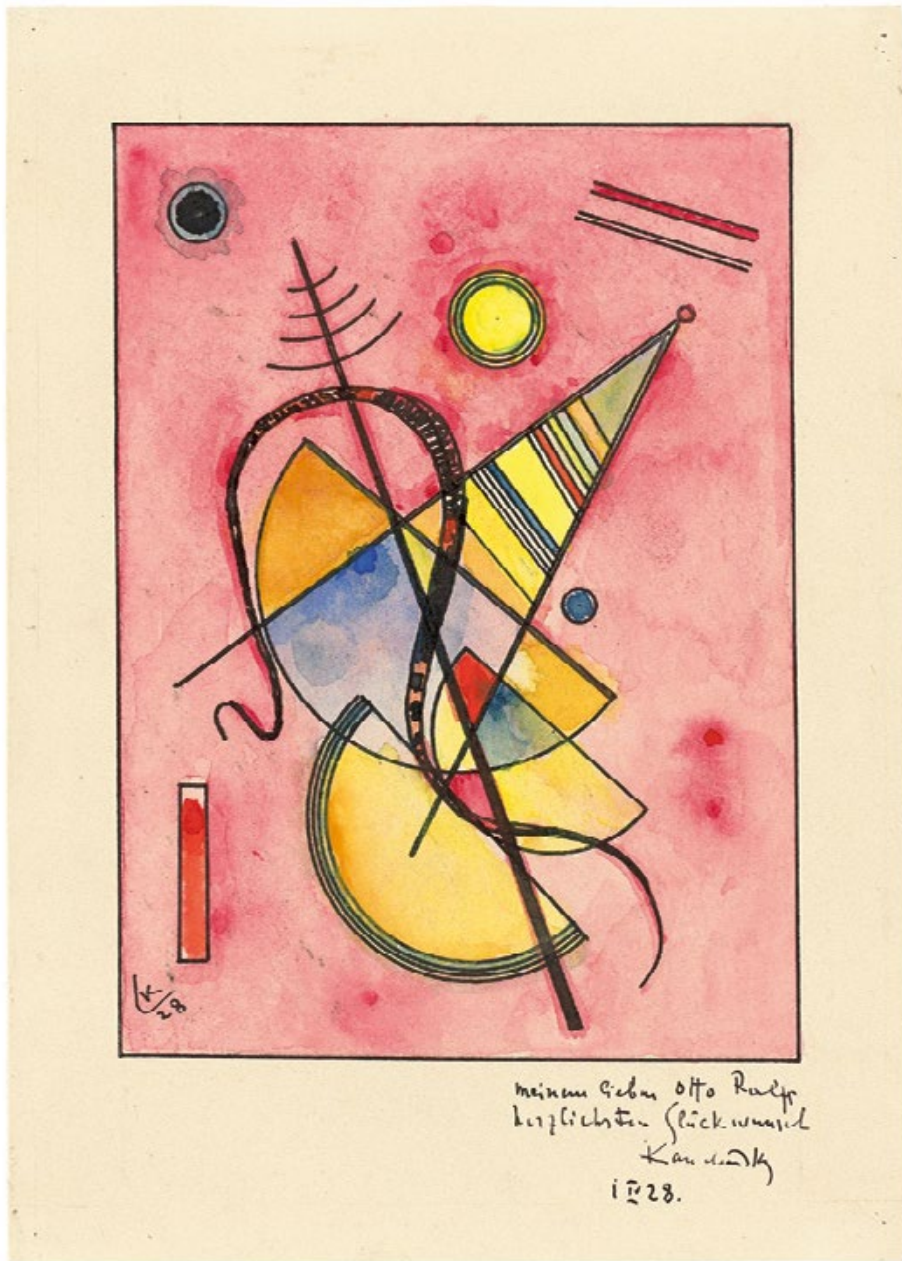
Versteigerungskatalog: Impressionist and Modern Drawings and Watercolours. London, Sotheby's, 5.12.1984, Kat.-Nr. 364, m. Abb. / Dorota Folga-Januszewska: Klee i Kandinsky: Dwie koncepcje przestrzeni. In: Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie 30 (1986), S. 189-214, hier S. 201, Abb. S. 204

Dieses Aquarell von Wassily Kandinsky ist nur im Format klein. Alles andere daran macht es zu einem großen Bild, auf dem sich sämtliche Elemente wiederfinden, die die Werke Kandinskys in den Zwanzigerjahren auszeichnen: die verblüffende, perfekt austarierte Komposition aus sich wiederholenden, ineinander verschränkten und sich überschneidenden geometrischen Formen – Vektoren, Kreise, Halbkreise und Dreiecke; die freihändig gezogene Schlangenlinie, die in der Mitte des Blattes die einzelnen, dynamisch in verschiedene Richtungen strebenden Teile zusammenhält; und nicht zuletzt der locker und luftig gemalte Hintergrund in einem energiegeladenen Pink.

Der große Reiz dieser Arbeit auf Papier wird durch das Eigenleben der lichten Aquarellfarbe noch gesteigert. Das Bild erscheint dadurch lebendiger, als es ohnehin schon ist. Besonders gut beobachten lässt sich dies beim Hintergrund, in den zwei blauen Feldern in der Mitte der Komposition und in dem gelben Feld, das sich oben an das kleinere der beiden blauen anschließt.

Eine weitere reizvolle Eigenheit dieses Aquarells ergibt sich aus der Provenienz, leicht zu erkennen an der Widmung auf dem Blatt. Kandinsky überreichte es dem Braunschweiger Sammler Otto Ralfs anlässlich seines Geburtstags am 1. April 1928. Ralfs, der auch ein großer Förderer Paul Klees war (und dessen zweite Ägyptenreise 1928/29 ermöglichte), wurde damals 36 Jahre alt. Für alle, die sich fast einhundert Jahre später an diesem Geburtstagsbild erfreuen, ist das noch immer ein Grund zum Feiern.

UC



Originalgröße

32 Bauhaus

„Ausstellung Weimar 1923“ – 20 Postkarten verschiedener Bauhaus-Künstler. 1923

20 Lithografien und Farblithografien verschiedener Künstler, jeweils auf leichtem Karton. Kartenmaße zwischen: 9,4 × 14 cm und 11,1 × 15,3 cm (3 ¾ × 5 ½ in. und 4 ⅝ × 6 in.). Teilweise gestempelt in Violett: AUSSTELLUNG 15. AUGUST BIS 30. SEPTEMBER. Komplette nummerierte Folge der 20 Postkarten, die aus Anlass der Bauhaus-Ausstellung in Weimar 1923 erschienen. [3403]

Provenienz

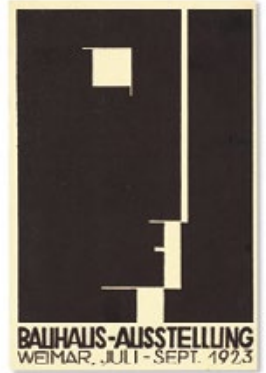
Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

1. Lyonel Feininger: „Stadt“ (Prasse Suppl. II 12)
2. Lyonel Feininger: „Kirche“ (Prasse Suppl. II 13)
3. Wassily Kandinsky: „Postkarte für die Bauhaus-Ausstellung“ (Roethel 179)
4. Paul Klee: „Die erhabene Seite“ (Kornfeld 88 III b)
5. Paul Klee: „Die heitere Seite“ (Kornfeld 89 IV b)
6. Gerhard Marcks: „Bauhauspostkarte“ (Lammek H 76)
7. László Moholy-Nagy: Geometrische Formen
8. Oskar Schlemmer: „Postkarte für die Bauhaus-Ausstellung“ (Grohmann GL 18)
9. Rudolf Baschant: Häuser und Masten
10. Rudolf Baschant: Variation über das von Oskar Schlemmer entworfene Bauhaus-Signet (seit 1922 verwendet)
11. Herbert Bayer: Geometrische Formen
12. Herbert Bayer: Variation über das von Oskar Schlemmer entworfene Bauhaus-Signet
13. Paul Häberer: Hausmodell
14. Dörte Helm: Variation über das von Oskar Schlemmer entworfene Bauhaus-Signet
15. Ludwig Hirschfeld-Mack: Figur auf Erdenrund
16. Ludwig Hirschfeld-Mack: Geschwungene Komposition mit Lettern
17. Farkas Molnár: Stilisiertes Hochhaus
18. Kurt Schmidt: Abstrakte Komposition
19. Kurt Schmidt: Topographie der Bauhäusler
20. Georg Teltcher: Bauhaus Kugelfigur





33^R Robert Michel

Vockenhausen-Eppstein 1897 – 1983 Neustadt/Schwarzwald

„Empfang in Amerika“. 1918

Tusche, Deckweiß und Collage auf Karton, vom Künstler auf Holz aufgezogen. 70 × 59 cm (98 × 86,4 cm) (27 ½ × 23 ¼ in.) (38 ⅝ × 34 in.). Unten links betitelt: „EMPFANG IN AMERIKA“. Unten rechts signiert, datiert, bezeichnet und mit Stempelsignet in Rot: B 12590 MICHEL 1918 O[riginal] Z[zeichnung]:TU[sche]: WEIMAR:Kunst-Schul-Strasse 3. Rückseitig mit Tuschefeder in Schwarz und Rot signiert, datiert, betitelt und bezeichnet: R·Michel: 1918·WEIMAR·ZEICHEN· „EMPFANG IN AMERIKA“ · Hö 98,0 × Br 86,0 cm · Detailpapier collagiert auf farb. Untercarton · ansonsten OZ-TU+etwas Deckweiss · Elef.-Haut und Sperrholz-FASSUNG als Montage ·. Dort auch ein Etikett der Ausstellung Berlin 1977 (s.u.). [3373] Gerahmt.

Provenienz

Unternehmenssammlung, Deutschland (1977 bei der Galerie Dorothea Loehr, Frankfurt a. M., erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 38,800–58,300

Ausstellung

Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung. Berlin, Neue Nationalgalerie, Akademie der Künste und Große Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1977, Kat.-Nr. 3/678

Das Ende des Ersten Weltkriegs läutete eine besondere Zeitenwende ein. Etliche der alten Monarchien waren zerbrochen, das Neue konsolidierte sich unter Schmerzen und großen Verwerfungen in politischer, sozialer und mentalitätsgeschichtlicher Hinsicht. Dabei existierten in hartem Gegensatz stehende Welt- und Lebensentwürfe unmittelbar nebeneinander, in einer mal mehr, mal weniger als fruchtbar empfundenen Nachbarschaft. Die Wurzeln der Desillusionierung, die auf das Kriegserlebnis zurückgingen, begannen nun neu auszutreiben und bildeten viele verschiedene Blüten an Weltanschauungen. Während die einen der Stadt den Rücken kehrten, widmeten sich andere einer fieberhaften Bestandsaufnahme der Verhältnisse und tauchten ein in den Wirbel der Metropole. Nicht wenige erlagen der Faszination der Technik, deren Segnungen sich in Maschinen verkörperten, deren gesellschaftsveränderndes Potenzial nicht von der Hand zu weisen war.

Robert Michel ist dieser Gruppe zuzurechnen. Sein jugendlicher Berufswunsch, Maschinenbauingenieur zu werden, führt ihn als Volontär unter anderem an die Flugzeugwerft Hannover. Mit 18 besteht er das Pilotenexamen in Gotha und wird Versuchsflieger der Gothaer Waggonfabrik, wo er auch das technische Zeichnen für sich entdeckt. Nachdem er 1917 abgestürzt ist, nutzt er die Zeit seiner Rekonvaleszenz für ein Studium an der Großherzoglich Sächsischen Kunstschule in Weimar. Selbstbewusst richtet er 1918 sein eigenes Atelier in Weimar ein und beschäftigt sich in großformatigen Zeichnungen und Collagen mit der Anziehungskraft des Mechanisch-Maschinellen.

„Empfang in Amerika“ führt uns in eine dynamisch-rotierende Welt aus Kreiselementen, Spiralen und geheimnisvollen Verbindungen, die Präzision und Energie vermitteln, auch wenn wir ihre genaue Funktion nicht entschlüsseln können. Nicht von ungefähr wirkt diese Anordnung, als würden wir einen Blick in das geöffnete, stark vergrößerte Gehäuse einer Uhr werfen. Wenig später wird Michel eine Folge von Holzschnitten schneiden, die er „MEZ = Mitteleuropäische Zeit“ nennt.

Unsere große Zeichnung vereint die Faszination am Technisch-Konstruktiven mit einer gehörigen Prise dadaistischer Selbstironie. Hier, wie auch in vielen seiner späteren Arbeiten, wirkt sich die frühe Nachbarschaft des Bauhauses fruchtbar aus. Freunde wie Johannes Molzahn und kurze Zeit später Kurt Schwitters arbeiten im selben Geist. Nachdem Michel 1920 mit seiner Familie in das elterliche Haus gezogen ist, die Schmelzmühle im Taunusort Vockenhausen, verbindet er Landleben und Kunstschaffen, stets auf der Höhe der Zeit navigierend. Seine Frau, die Künstlerin Ella Bergmann, und er etablieren ihr Domizil als Kreativschmiede und Künstlertreffpunkt und nennen es, der Selbstironie treu bleibend, „Heimatmuseum of Modern Art“. MS







34 Wojciech Fangor

Warschau 1922 – 2015 Błędów

„B 26“. 1965

Öl auf Leinwand. 130 × 130,5 cm (51 1/8 × 51 3/8 in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt und
datiert: FANGOR B 26 1965. Auf dem Keilrahmen ein
Etikett der Ausstellung Berlin 1965 (s.u.). Das Gemälde
ist im Online-Werkverzeichnis der Fangor Foundation,
Warschau, unter der Nummer P.453 registriert.
[3435] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Kampmann-Ludwig, Berlin (1965 bei
der Galerie Springer, Berlin, erworben, seitdem
in Familienbesitz)

EUR 200.000–300.000

USD 194,000–291,000

Ausstellung

Fangor. Berlin, Galerie Springer, 1965, Kat.-Nr. 34,
m. Abb.

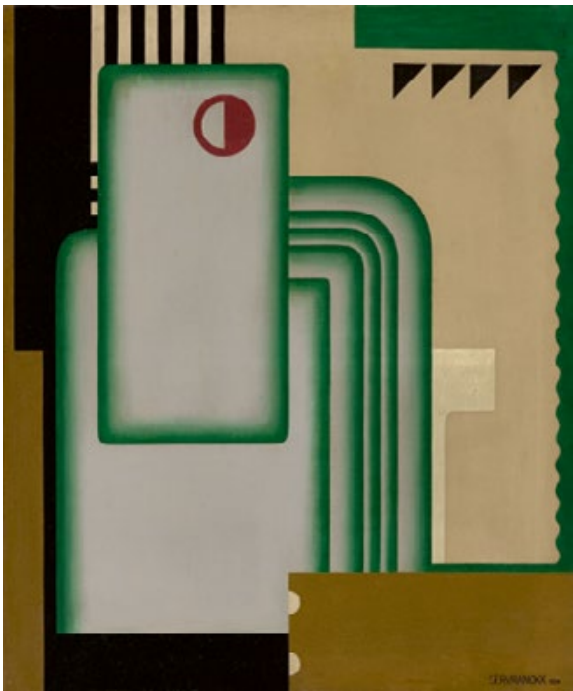
Wojciech Fangor ist einer der bedeutendsten und originellsten Künstler der internationalen Op-Art. In den Fünfzigerjahren wandte sich der gebürtige Pole der Abstraktion zu und gründete mit anderen in seiner Heimatstadt Warschau die renommierte „Polnische Schule der Plakatkunst“. Zu Beginn der Sechzigerjahre siedelte Fangor in den Westen über, lebte eine Zeit lang in Berlin und in Bath in Südengland, bevor er sich 1966 in den USA niederließ.

Das Gemälde „B 26“ malte Fangor kurz vor seinem Umzug in die Vereinigten Staaten. Seine Komposition ist typisch für die Werke des Künstlers in jenen Jahren: Auf einer quadratischen Leinwand ziehen konzentrisch um ihren Mittelpunkt gemalte Kreise alle Aufmerksamkeit auf sich. Im selben Moment beginnt das Bild scheinbar in Bewegung zu geraten. Den mittleren blauen Kreis hat Fangor mit Weiß gehöhlt, sodass eine Perspektive entsteht, die Illusion einer Kugel.

Der daran anschließende Kreis oder Ring besteht aus zwei Tönen von Grün, einem helleren und einem dunkleren, auch das steigert den Eindruck von Dynamik. Der äußere dunkelrote Kreis wiederum wird auf „B 26“ nicht von einer klar gezogenen Linie vom fahlen, rosafarbenen Hintergrund abgegrenzt – wie die Gloriole einer Sonne leuchtet er in das flache rosa Nichts hinaus. Dass auf diesem Gemälde das visuelle Schweben und das Pulsieren ineinander übergehen, liegt auch daran, dass Fangor hier mit der Kraft von Komplementärkontrasten gearbeitet hat. Rot und Grün, Blau und Rosa, das sind Kombinationen, die den Eigenwert der Farben, den Sog, den sie in der Wahrnehmung auszuüben vermögen, noch erhöhen und beschleunigen. All dies macht „B 26“ zu einem wahrhaft meisterlichen Werk. UC

Ulrich Clewing Wenn Konstruktivisten träumen – Victor Servranckx' abstrakte Geheimlyrik

Victor Servranckx gehört zu den Künstlern und Künstlerinnen, die sich zu ihren Lebzeiten allgemeiner Bekanntheit erfreuten, danach jedoch zu Unrecht weithin in Vergessenheit gerieten. Dabei erregte der 1897 im Brüsseler Vorort Diegem geborene Maler mit seiner sehr eigenständigen, unverwechselbaren künstlerischen Ausdrucksweise schon als junger Mann großes Aufsehen.



Los 35

Seine erste Einzelausstellung hatte er mit 21 Jahren in der Galerie L'Effort Moderne von Léonce Rosenberg, damals der Treffpunkt der Kubisten in Paris. Anfang der Zwanzigerjahre zählte er zum Kreis um René Magritte, Fernand Léger und Marcel Duchamp, nahm rege am internationalen Kulturleben teil – unter anderen widmete ihm Herwarth Walden eine Soloschau in seiner „Sturm“-Galerie – und lehrte in den Dreißigerjahren an der École des Arts Industriels et Décoratifs d'Ixelle. 1947 zeigte das Palais des Beaux Arts in Brüssel eine große Ausstellung seiner Werke, zwei Mal, 1948 und 1954, wurde Servranckx auf die Biennale von Venedig eingeladen. 1958 präsentierte er seine Arbeiten auf der Weltausstellung in Brüssel, 1965, kurz vor seinem Tod im Dezember desselben Jahres, ehrte ihn auch das Musée d'Ixelle mit einer umfassenden Retrospektive.

In den ersten Jahren seiner künstlerischen Laufbahn kann man in seinen Werken Einflüsse vom orphischen Kubismus von Robert Delaunay, dem Konstruktivismus und dem italienischen Futurismus erkennen. Daneben entwarf der Maler, wie zur gleichen Zeit auch René Magritte, im Auftrag der Brüsseler Manufaktur Peters-Lacroix Designs für Tapeten. 1922, zwei Jahre bevor André Breton sein „Erstes surrealistisches Manifest“ veröffentlichte, verfasste Servranckx mit seinem Freund Magritte das Manifest „Défense de L'Esthétique“, das ursprünglich in dem Antwerpener Verlag Éditions ça ira publiziert werden sollte (2020 brachte der französische Verlag La Nerthe Librairie davon eine broschiierte Ausgabe mit 46 Seiten heraus).

Schon bald darauf wandten sich Magritte und Servranckx ihrer persönlichen Form des Surrealismus zu. Es gibt Gemälde von Servranckx, in denen er wie René Magritte figurative Elemente verwendete („Opus 2, Portrait of Mrs. Ch.B.“ von 1932, heute im Bestand der Groupe 2 Gallery in Brüssel). Meistens jedoch



Belgische Künstler im Haus von Victor Servranckx (Juni 1922): René Magritte, E. L. T. Mesens, Servranckx, Pierre-Louis Flouquet, Pierre Bourgeois, Georgette Berger-Magritte, Pierre Broodcoorens, Henriette Flouquet

konzentrierte er sich auf die Abstraktion. Ab Mitte der Zwanzigerjahre entstanden in seinem Atelier fantastische, rätselhafte, stark dynamische Bilder: in der Farbigkeit zurückgenommen, wie künstlich durch ihre eigene Energie gebleicht.

Servranckx' Kompositionen vereinen Gegensätze, er setzt in ihnen auf das Nebeneinander von delikats dahingetupften kosmischen Nebeln und Partien mit harten Kanten, strengen Linien und deckenden Flächen wie Fernand Léger. Bei manchen scheint es, als habe der Künstler das Informel vorweggenommen, in anderen könnte man flüchtige Anklänge an Max Ernsts Frottagen und Grattagen aus den Dreißiger- und Vierzigerjahren erkennen. Doch wie auch immer man sie herleiten oder erklären möchte, sie alle zeigen Victor Servranckx als einen Maler, der unbeirrbar seinen individuellen Weg ging.

Grisebach freut sich, gleich drei bedeutende Gemälde von Victor Servranckx anbieten zu können. Sie stammen alle drei aus dem Besitz des Architekten und Designers Jozef De Bruycker. De Bruycker war nur wenige Jahre älter als Servranckx. Die beiden trafen sich in den 1920er-Jahren, als De Bruycker zum Direktor der Möbelfabrik „Het Binnenhuis“ ernannt worden war, für die Servranckx Entwürfe lieferte. Zwei Jahre darauf machte sich De Bruycker in Roeselare in Westflandern als Architekt selbstständig. Er baute überwiegend Wohnhäuser für private Auftraggeber im kubistischen Stil von Art déco und klassischer Moderne, wobei er auch die Inneneinrichtungen entwarf – manchmal mit Unterstützung durch Victor Servranckx. Die Gemälde erwarb De Bruycker direkt aus dessen Atelier, die Verbindung zu dem Künstler bestand bis zu De Bruyckers Tod 1942. (Siehe auch Auktion Moderne Kunst, Katalog 347, Los 414)



35 Victor Servranckx

Diegem b. Brüssel 1897 – 1965 Vilvoorde

Opus 9. 1924

Öl auf Leinwand. 70,5 × 58 cm (27 ¾ × 22 ⅞ in.).

Unten rechts signiert und datiert: SERVRANCKX 1924.

Auf dem Keilrahmen oben links mit Pinsel in Schwarz signiert: V. SERVRANCKX; rechts mit Bleistift bezeichnet und datiert: 9 – 1924. [3335]

Provenienz

Jozef De Bruycker, Roeselare (direkt vom Künstler, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 97,000–146,000

Literatur und Abbildung

Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und die Künste.
Berlin, Jg. 19, 1928/29, Heft 8, Abb. S. 303

„Das Kunstwerk, sei es ein Haus, eine Maschine, ein Tisch, eine wirtschaftliche oder politische Organisation, eine Leuchtreklame oder ein Gemälde, muss die Leerstelle füllen, die dafür vorbestimmt ist“, schrieb Victor Servranckx 1926 in einem Beitrag für die Schweizer Zeitschrift *Das Werk*, „das ist die einzige Berechtigung seiner Existenz“ (zit. nach: *Das Werk. Architektur, Kunstgewerbe, Freie Kunst*, Band 13, Heft 7, Zürich 1926, S. 229). Dieses Zitat gibt eine gute Vorstellung davon, wie Victor Servranckx und seine Künstlerfreunde – René Magritte zum Beispiel oder Fernand Léger – dachten.

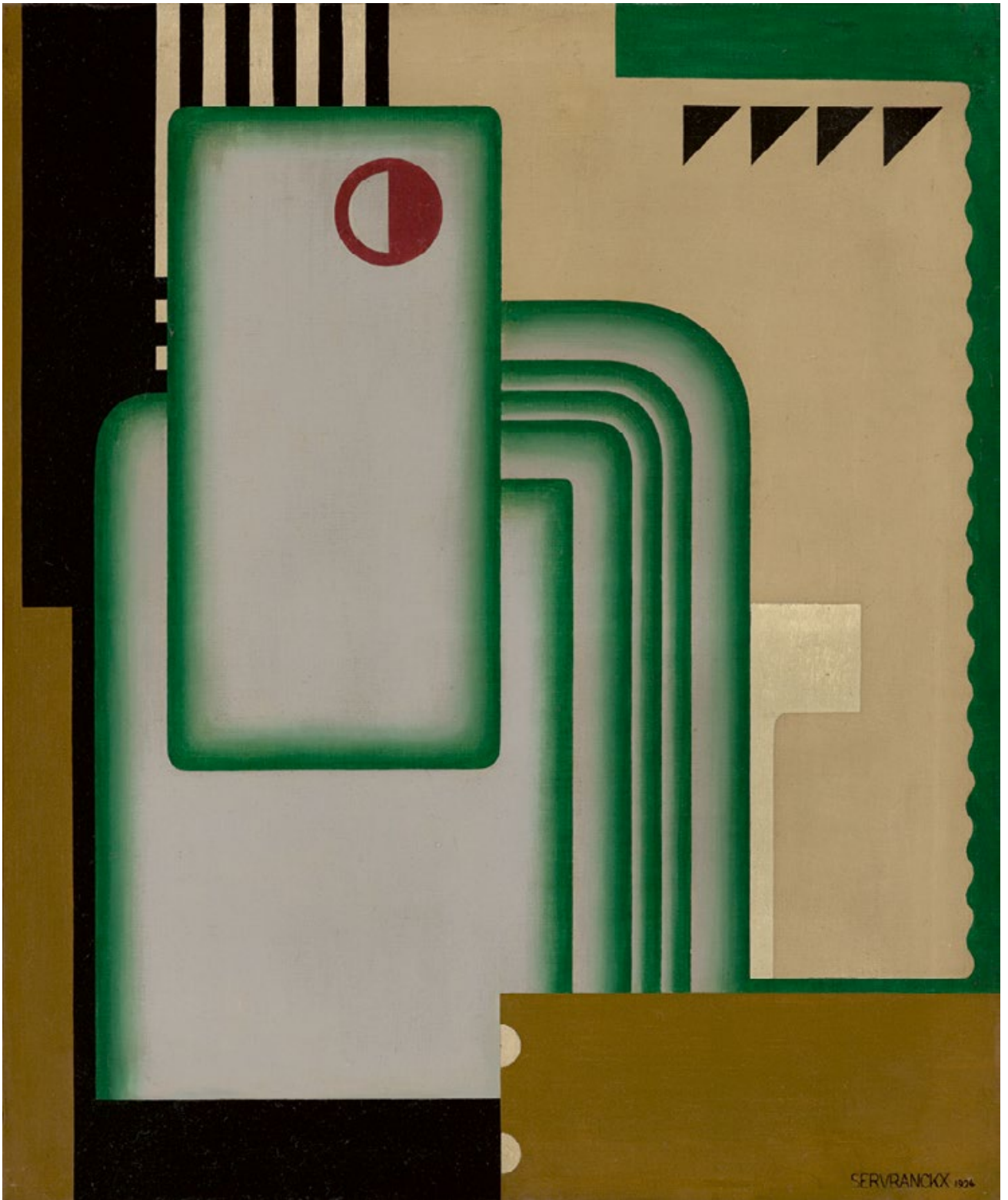
Für sie war Kunst „eine Maschine“, ein Gegenstand wie viele andere Gegenstände, der „eine Funktion“ zu erfüllen hat, um daran mitzuwirken, das Leben „zu bauen, wie man ein Haus baut“. Die Gegenwart, in der Mensch, Technik und die Gesellschaft als solche eins würden, diese Idee war in avantgardistischen, revolutionär gestimmten Kreisen nicht selten. Deshalb handelt es sich auch bei Servranckx' Gemälde „Opus 9“ nicht nur um eine meisterhaft ausgeführte abstrakte Komposition, die für sich allein stehen kann. Dieses Bild illustriert eine Utopie, eine Art von sozialem Bewusstsein.

Die technische Anmutung unseres Gemäldes, die filigran austarierten Farbverläufe, die geometrischen Elemente darin – das ist hier nicht etwa *L'Art pour l'art*, sondern Abbild einer Einheit, in der jedes Detail Bedeutung besitzt. „Die erste Aufgabe des Künstlers ist, sein Leben und die Existenz der gesamten Menschheit zu höchster Perfektion zu entwickeln, zum absoluten Maximum, zu größter Anspannung, ohne daran zu zerbrechen“ (zit. nach: s.o.).

UC



Erfahren Sie mehr!



36 Victor Servranckx

Diegem b. Brüssel 1897 – 1965 Vilvoorde

Opus 5 (Das Neue Frankfurt). 1927

Öl auf Leinwand. 70 × 45 cm (27 ½ × 17 ¾ in.). Unten rechts signiert und datiert: SERVRANCKX 1927. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift datiert: 5 – 1927 [oben]. Dort auch bezeichnet: salon Independent [links] Das Neue Frankfurt Frankfurt a/M [Mittelleiste]. [3335]

Provenienz

Jozef De Bruycker, Roeselare (direkt vom Künstler, seitdem in Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000

USD 68,000–87,400

Ausstellung

Salon Quatriennal de Belgique. Liège, 1931 (lt. Etikett auf dem Keilrahmen)

Ein Sturm zieht auf, kein Zweifel. Allerdings ist nicht ganz klar, wo. Auf dieser Welt? Im Kosmos? In Gedanken? In Wahrheit braut sich dieses Unwetter sogar nur in einem Teil des Gemäldes zusammen, dem Victor Servranckx wie allen seinen Werken den immer gleichen Titel „Opus“ mit durchlaufender Nummerierung gegeben hat.

„Opus 5“ trägt im Titel in Klammern den Zusatz „Das Neue Frankfurt“. Nicht, dass dies sonderlich bei der Interpretation helfen würde, was darauf dargestellt ist. Doch es gibt immerhin einen Hinweis. Das „Neue Frankfurt“ war ein Programm zur modernen Stadtplanung und allgemeinen ästhetischen Erneuerung, das der Frankfurter Siedlungsdezernent Ernst May angestoßen hatte (die berühmte „Frankfurter Küche“ von Margarete Schütte-Lihotzky war einer der Beiträge). Das „Neue Frankfurt“ war ein Synonym für den Aufbruch in eine gute Zukunft.

Der Surrealist Servranckx war ein wahrer Meister darin, Kompositionen aus Gegenüberstellungen und Kontrasten aufzubauen. Auch auf diesem Gemälde finden sich die scheinbar miteinander ringenden offenen und geschlossenen Formen, die Flächen und aufgebrochenen Bereiche, die im Bild um unsere Aufmerksamkeit konkurrieren. Die Dynamik, die „Opus 5“ so ausstrahlt – vielleicht ist sie das eigentliche Thema, der Kern, um den es Servranckx in diesem Werk wirklich ging.

UC



SERVANCKX
1927





Friedrich Meschede **Geneigte Flächen im Rhythmus – Lynn Chadwicks Humanisierung der Geometrie**

Mit der lebensgroßen Bronzeplastik „Sitting Figures“ von Lynn Chadwick erscheint eine ungewöhnliche Skulptur auf der Bühne des deutschen Kunstmarkts. Erst 2019 hatte im Haus am Waldsee, in Kooperation mit dem Georg Kolbe-Museum, die erste umfangreiche Ausstellung seit 60 Jahren zum Werk dieses britischen Bildhauers in Deutschland unter dem Titel „Biester der Zeit“ stattgefunden.



Los 37

„Beast“, zu deutsch „Biest“, ist eine häufig verwendete Bezeichnung von Lynn Chadwick für eine Gruppe von Werken, die geradezu zum Synonym für seine hybriden Wesen geworden ist. Das englische Wörterbuch verortet den Begriff „beast“ im Animalischen, als „four-footed animal“, und in weiterer Bedeutungsebene, auf Menschen bezogen, als „cruel or disgusting person“. Etwas davon zeichnet das gesamte Werk von Lynn Chadwick aus, etwas Widerspenstiges. Die Gruppe seiner „Beast“-Plastiken können wie Fabelwesen erscheinen oder sind menschliche Figurationen. Diese dreidimensionalen Bilderfindungen sind auch für einen Autor „Biester“, die sich nicht so einfach erfassen lassen; die Literatur zu Chadwick ist entsprechend wortkarg.

Lynn Chadwick wurde am 24. November 1914 in London geboren. In den Jahren von 1933 bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs absolviert er eine Ausbildung als technischer Zeichner in verschiedenen Architekturbüros in London. Während des Krieges lässt er sich in den USA und Kanada zum Piloten ausbilden und dient freiwillig im Fleet Air Arm der Royal Navy. Zurück im zivilen Leben, arbeitet er nach dem Krieg als Designer und entwirft Textilien, Möbel und Messestände. Er besucht einen Schweißkurs, und daraufhin entstehen 1951 die ersten abstrakten Werke und Tierskulpturen.

Schnell gewinnt der bildhauerische Autodidakt – Lynn Chadwick hat nie eine Kunstakademie besucht – Aufmerksamkeit. Auf der Biennale von Venedig 1952 stehen seine Skulpturen zusammen mit Werken berühmter Zeitgenossen wie Henry Moore, Barbara Hepworth und Reg Butler. 1956 gewinnt er den Preis der Biennale von Venedig; der internationale Durchbruch dieses ungewöhnlichen Bildhauers. Lynn Chadwick erwirbt 1958 das neogotische Anwesen Lypiatt Park in der Grafschaft Gloucestershire westlich von London, wo er bis zu seinem Tod am 23. April 2003 lebt und arbeitet.

Unsere Bronze „Sitting Figures“ besteht aus zwei einzelnen Figuren, einer männlichen und einer weiblichen. Sie weisen eine geschlossene Rückseite auf, die bei der männlichen Figur eine Linie in der Mitte als Verlängerung des Halses zeigt, so als solle eine Wirbelsäule angedeutet werden. Die weibliche Figur hingegen weist eine breitere Rückansicht auf, so als würde sich das Gewand nach

rechts ausweiten. Gerade diese Rückansicht belegt eindrucksvoll Chadwicks Spiel mit Linien und Flächen, man könnte von einer „kubistischen“ Struktur sprechen, einem Wechselspiel aus Linien und Flächen, die zu einem Spiel der Lichtbrechungen auf den Ansichtsflächen führt. Von hinten erscheint das Paar nahezu abstrakt, fast wie ein Torso, der von dem unregelmäßigen Wechsel geometrischer Flächen mit teilweise spitz zulaufenden Enden rhythmisiert ist.

Über dem Oberkörper erheben sich die typischen Chadwick'schen Kopfbeziehungsweise Gesichtsformen. Seit den späten 1950er-Jahren weisen nahezu alle Köpfe eine kastenartige Form auf, so als sei den Darstellungen ein Karton aufgesetzt, um jedes menschliche Porträt zu verbergen. Für seine weiblichen Figuren entwickelte er eine pyramidale Dreiecksform. In paarweiser Konstellation werden die männlichen Darstellungen mit geometrisch rechteckigen Formen ausgestattet. Der frühe Entwurf „Two Sitting Figures II“ aus dem Jahr 1971 zeigt deutlich diese signifikante Unterscheidung einer dreieckigen und einer viereckigen Kopfform (Abb.). Jede Figurendarstellung von Chadwick ist anonym, selbst wenn sie beispielsweise den Titel einer mythischen Theaterfigur wie Elektra trägt. Das Moment des Bühnenhaften, Kostümartigen verleiht den Figurationen etwas Hybrides, sie sind Mischwesen aus menschlicher Figur und theatralischer Personifikation. Die Figuren von Lynn Chadwick sind in Gewänder gekleidet, aber alles beruht auf technischer Konstruktion.

Umso erstaunlicher ist, dass bei der weiblichen Figur Brüste und Scham unter einem scheinbar transparenten Gewand nahezu realistisch ausgearbeitet sind. Diese motivische „Binnenform“ steht im Widerspruch zur Konstruktion des Ganzen. Der männliche Körper hingegen weist keine anatomischen Merkmale auf. Die Figur wirkt körperlos wie unter einem aus Blechen gefalteten Gewand, das an den Schultern Dreiecksformen wie Epauletten eines Mantels aufweist. In dem Entwurf von 1971 besteht der Mantel fast ausschließlich aus solchen Dreiecksflächen. Aus dieser blechartigen Bedeckung beider Körper ragen die jeweiligen Beine als Eisenstangen hervor, so als wollten sie sich im Boden verankern. Im Vergleich zum Entwurf von 1971 ist hier eine deutliche Veränderung in der Sitzhaltung zu erkennen. Bei der Maquette sind die Unterschenkel angewinkelt und suggerieren deutlich das Motiv des Sitzens. Bei der monumentalen Form betonen die vom Boden emporschwachenden Konturen beider Figuren mit den parallel ansetzenden Beinformen ein Moment der Anspannung zwischen Sitzens und Sich-aufrichten-Wollen.

Es wurde zu Beginn von „lebensgroßen“ Figuren gesprochen, das betrifft die Augenhöhe des Betrachters mit den Kopfformen. Steht man vor den Figuren und schaut auf die rechteckigen Köpfe, scheint es fast, als würde der Blick erwidert. Dieser Blickwechsel, begründet in der technischen Erscheinungsweise der Köpfe des Paares, verleiht der Skulptur etwas Visionäres. Die Gestaltung der ab 1970 entstandenen Köpfe erscheint wie die Vorwegnahme von Figuren aus der Science-Fiction-Welt (die „Star Wars“-Trilogie beginnt 1977) oder von heutigen Besuchern einer 3-D-Präsentation unter Brillenschirmen.

Lynn Chadwicks Figuren verbergen ihren inneren Charakter hinter ihrer Erscheinung. Ihre beunruhigende Gegenwart verliert allein dadurch ihren Schrecken, dass sie sich als faszinierende Skulpturen erweisen. Chadwick hat in seinem Bildhauerleben wenige Themen erarbeitet, diese aber in zahlreichen Variationen zu einem eindrucksvollen Gesamtwerk verbunden, das ihn zu einem bedeutenden Bildhauer des 20. Jahrhunderts werden ließ.



Lynn Chadwick. „Maquette II Two Sitting Figures“. 1971. Bronze

37 Lynn Chadwick

London 1914 – 2003 Lypiatt Park/Gloucestershire

„Sitting Figures“. 1979/80

Bronze mit schwarzer Patina, zweiteilig.

188 × 88 × 125 cm; 182 × 100 × 131 cm

(74 × 34 5/8 × 49 1/4 in.; 71 5/8 × 39 3/8 × 51 5/8 in.). Am

Rocksäum der Frau unten rechts der Signaturstempel,
die Werknummer und die Datierung: CHADWICK 786
79/80. Werkverzeichnis: Farr/Chadwick 786. Einer
von 6 nummerierten Güssen. [3084]

Provenienz

Maren Otto, Hamburg (2009 bei der Galerie Thomas,
München, erworben)

EUR 800.000–1.200.000

USD 777,000–1,170,000

Ausstellung

Garten. München, Galerie Thomas, 2009, S. 10, Abb. S. 11

„And so it was interesting to balance male
with female. To me, I was balancing them,
I suppose, psychologically, or whatever it was.“

Lynn Chadwick



Erfahren Sie mehr!



38^N Hans Purrmann

Speyer 1880 – 1966 Basel

„Atelierinterieur in Langenargen“. Um 1927 (?)

Öl auf Holz, fest auf Holz montiert. 120 × 98 cm
(47 ¼ × 38 ⅝ in.). Unten rechts signiert: H Purrmann.
Werkverzeichnis: Billeter 1927/21. [3021] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (Archiv-Nr. 453) / Regina Vollmoeller, Tochter des Künstlers, Zürich / Pino Donati, Arte Classica, Lugano (1999 durch Erbschaft von Regina Vollmoeller erhalten) / ehemals Stefano Donati, Antichita' Donati, Lugano (durch Erbschaft von seinem Vater Pino Donati erhalten, bis 2012)

EUR 100.000–150.000

USD 97,000–146,000

Ausstellung

Hans Purrmann, 1880–1966. Aarau, Aargauer Kunsthaus, Kunstverein Frauenfeld, 1966, Kat.-Nr. 34 („Blick aus dem Fenster Langenargen, um 1925, Tempera“) / Hans Purrmann. Un maestro del colore. Dipinti, scritti e amicizie. Montagnola, Museo Hermann Hesse, und Mendrisio, Museo d'Arte, 2011, Kat.-Nr. 75

Hans Purrmanns meisterliches Atelierinterieur besticht durch eine furiose Farbigkeit. Dekorativ stehen ein kleiner Putto und eine bunt bemalte Vase auf mehreren Lagen farbiger Stoffe auf einem Modellierbock. Der Wandspiegel wie auch das danebenliegende Fenster sind in einem spannungsreichen Anschnitt gezeigt. Der weiße Vorhang ist aufgezogen, und der Blick gleitet durch das geöffnete Fenster – gleich einem Bild im Bilde – in Richtung des sommerlichen Sees mit seinem am Ufer stehenden, grün belaubten Baum. Das auf Holz gemalte Gemälde, von dem sich eine ähnliche Fassung in den Sammlungen des Frankfurter Städel befindet, entstand in den 1920er-Jahren in Langenargen am Bodensee, wo der Maler und seine Frau, die Malerin Mathilde Vollmoeller-Purrmann, 1919 ein Sommerhaus erworben hatten.

Farbwahl, Sujet und Gestaltung bilden einen Reflex der einflussreichen Jahre Purrmanns an der Seite von Henri Matisse. Mit dem zehn Jahre älteren französischen Begründer der modernen Malerei, den Purrmann Anfang des Jahrhunderts in Paris kennengelernt hatte, verband den Maler eine langjährige Freundschaft: „Wir schätzten in Purrmann immer den besten und selbständigsten der Matisseschüler, einen der ganz wenigen echten Koloristen, die die deutsche Malerei besitzt, und einen Künstler, von dem unendlich viele gelernt haben, weil seine Bilder [...] ‚Professoren‘ sind“, resümierte Karl Scheffler 1931 (Karl Scheffler: Hans Purrmanns Landschaften aus dem Jahre 1930, in: Kunst und Künstler, 29. Jg. 1931, H. 6, S. 223–224). GK



39 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Selbstbildnis mit Schirmmütze“. 1923

Kreide, weiß gehöht, auf grauem Papier (aus einem Zeichenblock). 30 × 23,3 cm (11 ¾ × 9 ¼ in.). Unten rechts mit Bleistift signiert und datiert: MLiebermann 1923. [3084] Rahmen: Frankreich, 18. Jahrhundert.

Provenienz

Galerie Feilchenfeldt, Zürich (1985) / Ian Woodner, New York / Maren Otto, Hamburg (1994 bei Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 29,100–38,800

Ausstellung

Für Max Liebermann, 1847–1935. Berlin/DDR, Akademie der Künste und Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, 1985, Kat.-Nr. 280, m. Abb.

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

„Max Liebermann. Eine Hommage“ – so nannte die Alte Nationalgalerie Berlin ihre große Ausstellung zum 175. Geburtstag des Malers in diesem Jahr. Dessen Verhältnis zur Nationalgalerie war nicht immer ungetrübt. Legendär wurde die erbitterte Feindschaft zwischen Liebermann, seit 1920 Präsident der Preußischen Akademie der Künste, und Ludwig Justi, dem Direktor der Nationalgalerie. So gelangte Liebermanns 1925 gemaltes „Selbstbildnis mit Sportmütze an der Staffelei“ gegen den Willen Justis in den Besitz der Nationalgalerie und gehört heute zu den Glanzstücken der Sammlung (Abb.). Unschwer erkennen wir im Bildnis des gealterten Malers die zwei Jahre zuvor entstandene Kreidezeichnung „Selbstbildnis mit Schirmmütze“ wieder.

Im Gegensatz zum Gemälde zeigt sich Liebermann hier nicht als Maler mit Pinsel und Palette, obgleich das malerische Interesse an der besonderen Lichtstimmung auch in der Zeichnung unverkennbar ist. Die Gesichtszüge sind pointiert und mit feinsten Nuancen des Ausdrucks wiedergegeben. Mit hochgezogenen Augenbrauen mustert der Künstler das porträtierte Ich. Beide begegnen sich im wahrsten Sinne auf Augenhöhe, scharfsinnig und zugleich mit nüchterner Zurückhaltung.

Wir sehen die Bestandsaufnahme eines kritischen Geistes in einer Zeit, die gesellschaftlich und politisch, aber auch für den Künstler selbst konfliktreich und widersprüchlich war. Als prägende Gestalt des Berliner Kulturlebens erfuhr Max Liebermann Ehrung und Anerkennung, zugleich gab es verstärkt antijüdische Anfeindungen gegen ihn. Mit seinem Werk tritt Liebermann für die Wahrheit des Sichtbaren und der Naturanschauung ein sowie für den Respekt gegenüber dem Individuum. Letztlich packt uns seine meisterhafte Zeichnung mit der Frage, die Max Liebermann an sich selbst wie an uns stellt: „Was für ein Mensch bist du?“ sch



Max Liebermann. „Selbstbildnis mit Sportmütze an der Staffelei“. 1925. Öl/Lwd. Berlin, Nationalgalerie



40 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Erika“. 1916

Öl auf Leinwand. 60 × 50 cm (23 5/8 × 19 5/8 in.). Oben rechts signiert und datiert: Lovis Corinth 1916.
Werkverzeichnis: Berend-Corinth/Hernad 665.
[3084] Rahmen: Spanien, Anfang 18. Jahrhundert.

Provenienz

Dr. Karl Zitzmann, Erlangen (bis 1925) / Privatsammlung (auf der Auktion bei Cassirer–Helbing erworben) / August Manss, Kassel ([Ivor] 1928 erworben, mind. bis 13.9.1930) / Martha Loeb, Kassel (nach dem 13.9.1930 erworben, bis 1942) / Auktionshaus Georg Horn, Kassel, März 1944 / Städtische Galerie, Kassel (1944 im Auktionshaus Horn erworben, am 6.4.1951 restituiert an:) Walter und Hildegard Lieberg, geb. Loeb, Auburndale, MA (USA) / Gref, Regensburg / Galerie Gunzenhauser, München / Privatsammlung, München (1992) / Galerie Paffrath, Düsseldorf / Galerie Pels–Leusden, Berlin (in Kommission) / Maren Otto, Hamburg (1999 bei der Galerie Pels–Leusden, Berlin, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 117,000–146,000

Ausstellung

Katalog der 29. Ausstellung. Berlin, Berliner Secession, 1916, Kat.-Nr. 26 / Gedächtnis-Ausstellung Lovis Corinth. Baden-Baden, Ständige Kunstaussstellung, 1926, Kat.-Nr. 19 / Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden zu seinem Gedächtnis. Kassel, Kunstverein, 1926, Kat.-Nr. 48, m. Abb. / Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin, Nationalgalerie, 1926, Kat.-Nr. 275 („Fischerkind aus Nienhagen“), m. Abb. / Heidelberg, Kunstverein, 1927, Kat.-Nr. 41 (lt. Werkverzeichnis) / Meisterwerke des XIX. und XX. Jahrhunderts aus der Städt. Galerie Kassel. Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, 1947, Kat.-Nr. 110 („Fischerkind“), Abb. Tf. XV

Literatur und Abbildung

Die Sammlung eines süddeutschen Kunstfreundes: Gemälde und Zeichnungen deutscher und französischer Meister des XIX. Jahrhunderts. Berlin, Paul Cassirer, und Hugo Helbing, München, 3./4.3.1925, Kat.-Nr. 25, m. Abb. / Oscar Gehrig: Lovis Corinth in Mecklenburg. In: Mecklenburgische Monatshefte, Okt. 1928, S. 535–539, hier S. 538, Abb. S. 539 / Weltkunst 1985/17, S. 2322 / <https://sammlung.buchheim-museum.de/werk/0.00023> (erwähnt als „Fischerkind“; Abfrage am 7.9.2022)

Die Verwandlung von Natur in Malerei kam für Lovis Corinth einem dramatischen Schöpfungsakt gleich. Ein äußerer Sinnenreiz, eine Inspiration, der Überschwang eines glücklichen Augenblicks konnte ihn in einen rauschhaften Zustand versetzen, in dem er seine intensiven Bilder schuf. Einen solchen Anreiz schildert Charlotte Berend-Corinth aus dem Sommer 1916, den sie und ihr Ehemann im Ostseebad Nienhagen bei Heiligendamm verbrachten: „Wir wohnten bei einem Fischer. Das Töchterchen unseres Wirtes, es spielte häufig im Garten, gefiel Corinth wegen seiner naturhaften Kindlichkeit; das sei ‚ein richtiges Kind‘, meinte er. So frisch wie sie aussah, hatte er die kleine Erika in nur einer halben Stunde gemalt“ (zit. nach: Lovis Corinth. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und erläutert von Thomas Corinth. Tübingen 1979, S. 206).

Entschlossen ergreift Corinth die Gelegenheit, nutzt die kostbare Zeitspanne, in der das kleine Mädchen ruhig auf dem Schoß der Mutter zu sitzen vermag, den Maler mit kindlichem Erstaunen fixierend. Von den leuchtend blauen, weit aufgerissenen Augen wird unweigerlich unser Blick angezogen, verweilt dann auf den geröteten Wangen, bevor er über getupfte rote Farbakzente zu den Augen zurückgeleitet wird. Neben dem in frischen Farben erstrahlenden Kindergesicht ist es vor allem das Licht, das Corinth als eigenständiges Sujet ins Bild setzt. In der sonnendurchfluteten Lockenpracht, pastos und fast reliefartig aufgetragen, schimmern Reflexe aus Weiß, Braun-, Gelb-, Rot- und Blautönen. Vollkommen lichtdurchlässig und transparent erscheint dagegen das Gewand, das der Maler mit wenigen Pinselstrichen nur skizzenhaft andeutet.

Die räumliche Situation bleibt ungeklärt, Umfeld und Hintergrund mit dem schemenhaft auftauchenden Gesicht der Mutter verschwimmen in heftiger Bewegung. Und doch ist kaum etwas dem Zufall überlassen, lichte und schattige Töne sind sorgsam verteilt. Auch die Signatur wird Teil des Gesamtbildes und stabilisiert die Komposition. Der Augenblick ist einmalig und unwiederbringlich – umso eindrücklicher hält Lovis Corinth ihn fest und löst ihn aus dem Fluss der Zeit. Denn nicht die Malerei allein ist Quelle seiner Lebenskraft, es ist auch die menschliche Begegnung, das wird in diesem Bild überdeutlich. sch





Gloria Köpnick Licht als schöpferische Energie – Max Liebermanns Illuminierung des Sujets

Während Max Liebermanns Frühwerk von einem dunkeltonigen Realismus geprägt war und in seinem Spätwerk die Gartenbilder von furioser Farbigkeit dominieren, steht unser Bild in der Mitte der Entwicklung des Künstlers. Entstanden ist es nach prägenden Aufenthalten in Frankreich und den Niederlanden im geschichtsträchtigen Dreikaiserjahr 1888. Das pastose Gemälde, zu dem sich eine Studie in schwarzer Kreide in der Sammlung des Frankfurter Städel erhalten hat und das der Künstler ein paar Jahre später auch als Radierung umsetzte, ist frei von den Zwängen und Traditionen der akademischen Malerei. Der 40-jährige, weit über Berlin hinaus renommierte Maler brilliert hier als Meister von Licht und Farbe.

Eine Schafherde zieht, begleitet von ihrem Hirten, gemächlich grasend einen baumbestandenen Weg entlang. Die Blätter der Bäume und die über den blauen Himmel ziehenden Wolken ergeben ein facettenreiches Spiel von Licht und Schatten. Lichtflecken auf dem Weg leiten den Blick des Betrachters. So hat sich Liebermann über eine reine Wiedergabe des Sujets hinausbegeben und komponiert ein Bild, in dem das Licht in feinen Farbnuancen zum eigentlichen Bildthema wird.

Das Gemälde zählt – wie auch unser Bild „Reiter am Meer nach rechts“ (Los 24) – zu den bedeutenden Hauptwerken, die im Sommer 1917 auf der großen Retrospektive zum 70. Geburtstag des Künstlers in der Königlichen Akademie der Künste Berlin gezeigt wurden. Anlässlich dieses Ehrentages erschien auch eine Sondernummer der Zeitschrift Kunst und Künstler, in der Zeitgenossen die Bedeutung des Malers beschrieben: „Nicht durch die Schönheit der Farbe, sondern durch die Wahrheit und Feinheit der Atmosphäre, der Valeurs wirken seine Bilder so wahr und eindringlich“, konstatierte der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Wilhelm von Bode so überaus treffend – auch für unser Gemälde (zit. nach: Kunst und Künstler, 15. Jg., H. 10, S. 480).

41 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Schafherde“. 1888

Öl auf Leinwand. Doubliert. 65 × 93,5 cm
(25 5/8 × 36 3/4 in.). Unten links signiert: M. Liebermann.
Werkverzeichnis: Eberle 1888/2. [3084] Rahmen:
Italien, Mitte 17. Jahrhundert.

Provenienz

Ernst H. Kalkmann, Hamburg (1910) / Hugo Oppenheim,
Berlin (1911) / Kunsthandlung M. Goldschmidt & Co.,
Frankfurt a. M. / Eugen Garde, Frankfurt a. M. und
Buenos Aires (1929 bei Goldschmidt erworben) /
Privatsammlung, New York / Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen / Maren Otto, Hamburg (2014
bei Grisebach erworben)

EUR 250.000–350.000

USD 243,000–340,000

Ausstellung

Berlin, Kunstsalon Gurlitt, 1893 / Große Kunstausstellung. Bremen, Kunsthalle, 1910, Kat.-Nr. 208 / Max Liebermann, Ausstellung zum 70. Geburtstage des Künstlers. Berlin, Königl. Akademie der Künste, 1917, Kat.-Nr. 90 / Max Liebermann und Frankreich. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2013, S. 185, Kat.-Nr. 20, Abb. S. 92

Literatur und Abbildung

Hans Rosenhagen: Neues Leben im Salon Gurlitt. In: Das Atelier, Nr. 72, Okt. 1893 / Kunst und Künstler, Jg. VIII, H. 7, März 1910, Abb. S. 372 / Gustav Pauli: Max Liebermann, Des Meisters Gemälde in 304 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911 (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Neunzehnter Band), Abb. S. 77, Anm. S. 245, S. 252 / Henry Kohn: Eine Hamburger Privat-Galerie. Sammlung Kalkmann, Hamm. In: Hamburger Fremdenblatt, 9.2.1912, Nr. 33, Siebente Beilage, S. 29 / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1914, S. 246 f., Werkkatalog S. 534 / Gustav Pauli: Liebermann. Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 101 Abbildungen. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1921, Abb. S. 28 / Karl Scheffler: Max Liebermann. München, R. Piper & Co., 1922, Abb. S. 137 / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 2. Auflage 1923, S. 246 f., Abb. S. 246 / Holly Prentiss Richardson: Landscape in the Work of Max Liebermann. 3 Bände, Phil. Diss., Ann Arbor, Brown University, 1991, Bd. I, S. 293 f., Bd. II, S. 47 / Katrin Boskamp: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1994 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 88), Kat.-Nr. 236 / Auktion Nr. 222: Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Grisebach, 28.5.2014, Kat.-Nr. 267, m. Abb.



42 Jan Cossiers

1600 – Antwerpen – 1671

Porträt eines jungen Mädchens mit langem Haar.

Schwarze, weiße und rote Kreide auf Papier.
16,2 × 13,4 cm (26 × 19,2 cm) (6 3/8 × 5 1/4 in.
(10 1/4 × 7 1/2 in.)). In den unteren Ecken von
fremder Hand mit Feder in Braun bzw.
Schwarz beschriftet: P. P. Rubens [bzw.]
P Rub[...]. Rückseitig am Rand fest auf Japan
montiert. [3084] Rahmen: Holland, Mitte
17. Jahrhundert.

Provenienz

Baron Paul Havatny, London / Privatsammlung,
Niederlande / Maren Otto, Hamburg (1996
bei Thomas le Claire Kunsthandel, Hamburg,
erworben)

EUR 15.000–20.000

USD 14,600–19,400

Literatur und Abbildung

Michael Jaffé: Figure Drawings attributed to
Rubens, Jordaens, and Cossiers in the Hamburg
Kunsthalle. In: Jahrbuch der Hamburger Kunst-
sammlungen, XVI, 1971, S. 39–50, hier S. 47,
Abb. 12, u. S. 49 / Versteigerungskatalog, London,
Christie's, 24.6.1980, Kat.-Nr. 67

Mit seinen einfühlsamen Bildnissen gehört Jan Cossiers zu den wichtigsten Porträtisten im Goldenen Zeitalter der flämischen Malerei. Wie die Beschriftung am unteren Blatende zeigt, wurde unsere Zeichnung von früheren Sammlern dem Werk von Peter Paul Rubens zugeschrieben. In der Tat wurde Cossiers ab den 1630er-Jahren von Rubens protegiert und assistierte diesem später bei zahlreichen Dekorationsmalereien. Nach Rubens' Tod 1640 wurde Cossiers zu einem der angesehensten Maler in Antwerpen und führte zahlreiche Aufträge in seiner Heimatstadt aus.

Während in seinem malerischen Werk vor allem Historienbilder und religiöse Thematiken im Vordergrund stehen, zeigen seine seltenen Zeichnungen zumeist intime Porträts von Familienangehörigen. Der besonders duftige Eindruck unseres Mädchenbildnisses entsteht durch die Kombination verschiedenfarbiger Zeichenmaterialien. Während alle wichtigen Partien mit schwarzer Kreide gezeichnet sind, ist im Inkarnat sehr subtil die Rötelskreide eingesetzt und für die sanfte Modellierung des Gesichts weiße Kreide. Diese Zeichentechnik hat sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien ausgebildet, war besonders beliebt bei den flämischen Künstlern des 17. Jahrhunderts und fand schließlich ihren Höhepunkt in den Zeichnungen von Jean-Antoine Watteau, der aus Valenciennes stammte und die flämischen Vorbilder des 17. Jahrhunderts genauestens durch Kopieren studierte.

MM



Originalgröße

43^N Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Bleiche auf den Dünen bei Katwijk“. 1890

Öl auf Leinwand. 49 × 64 cm (19 ¼ × 25 ¼ in.). Werkverzeichnis: Eberle 1890/3 (irrtümlich „auf Karton“). [3104] Gerahmt.

Provenienz

Hugo von Tschudi, Berlin / Hans Gilg Tschudi, Bern (bis 1931) / Franz Pickert (seit 1931) / Privatsammlung, Zürich (1995) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 100.000–150.000

USD 97,000–146,000

Ausstellung

[Winterausstellung]. Berlin. Kunstsalon Fritz Gurlitt, Februar 1890 (o. Kat.) (?)

Literatur und Abbildung

Georg Malkowsky: Aus Gurlitt's Kunstsalon. In: Die Gegenwart, Bd. 37, Nr. 5, 1.2.1890, S. 78f., hier S. 79 (?)

Max Liebermanns Gemälde „Bleiche auf den Dünen bei Katwijk“ von 1890 ist repräsentativ für das frühe Werk des Künstlers. Es ist ein Bild von Intimität, Ruhe und Stille. Bestimmt wird das Gemälde von der Horizontlinie, die die Weite der niederländischen Dünenlandschaft betont und das Auge schweifen lässt. Auf dem grüntönen Grund ist die dunkel gewandete Wäscherin mit ihrer weißen Haube zu sehen. Gebeugt legt sie die weißen, gereinigten Laken zum Trocknen und zur Bleiche an einem windigen Tag auf der Erde aus. Eine weitere Wäscherin geht den Pfad in Richtung des Fischerdorfes Katwijk. Beide Figuren sowie das schemenhaft angedeutete Dorf fügen sich in die pastos und großzügig gearbeitete Landschaft ein. Die Farbigkeit unserer Ölstudie ist von kühler Tonalität.

In Liebermanns Darstellung der bleichenden Wäscherin finden zwei wesentliche Einflüsse auf sein frühes Werk ihren Ausdruck. Einerseits war dieses geprägt vom französischen Naturalismus, der das einfache, ländliche Leben bildwürdig machte, politisch nicht moralisierte und sich von der akademischen Feinmalerei abwendete. Andererseits prägte Liebermann seine regelmäßigen Reisen in die Niederlande, wo er Ruhe und Inspiration fand. Er sagte: „Mit Recht hat man Holland das Land der Malerei par excellence genannt [...] In der Intimität liegt Hollands Schönheit. Und wie das Land so seine Leute; nichts Lautes, keine Pose oder Phrase.“

Von dem Motiv der „Bleiche auf den Dünen bei Katwijk“ malte Liebermann zwei Versionen. Eine der beiden Fassungen war 1890 in der Galerie Fritz Gurlitt ausgestellt. Ob es sich um unsere Fassung handelt, kann nicht endgültig geklärt werden. In dem Motiv ist zudem eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Werk zu erkennen. Bereits 1882/1883 hatte Liebermann ein großformatiges Gemälde einer Rasenbleiche ausgeführt. Es ist heute im Kölner Wallraf-Richartz-Museum zu sehen. Von den Zeitgenossen jedoch wurde diese Version kritisiert – die Wäscherin ziehe zu viel Aufmerksamkeit auf sich und dominiere das Bild. Unser Gemälde kann als Weiterentwicklung des Motivs betrachtet werden: Die Wäscherin steht nicht im Vordergrund, sie fügt sich in ihrer stillen Tätigkeit in die Landschaft ein.

CH



44 Georges Braque

Argenteuil 1882 – 1963 Paris

„Les Citrons“. 1952

Öl auf Leinwand. 35 × 46 cm (13 ¾ × 18 ⅛ in.). Unten rechts signiert: G Braque. Auf dem Spannrahmen mit Pinsel in Schwarz betitelt und datiert: Les Citrons. 1952. Dort zwei Etiketten der Galerie Thannhauser. Werkverzeichnis: Mangin S. 46. [3022] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Maeght, Paris / Léo Glass, New York / Privatsammlung, USA / Privatsammlung, Hessen

EUR 150.000–200.000

USD 146,000–194,000

Ausstellung

Braque. Paris, Galerie Maeght, 1952, Kat.-Nr. 14

Als junger Wilder gehörte der 1882 in Argenteuil bei Paris geborene Maler Georges Braque zu den Fauves (franz. für „Wilde“), in deren Werken laute, kräftige Farben dominierten. Unter dem Eindruck der Werke von Paul Cézanne und Pablo Picasso analysierte er als Mitbegründer des Kubismus ab 1908 den Formbestand der Motivwelt und verzichtete durch den Einsatz von Grau und Ocker weitgehend auf die Verwendung reiner Farben.

In der darauffolgenden Phase des synthetischen Kubismus setzte Braque seine Malerei aus den durch jahrelange Analyse gewonnenen Bildbestandteilen wieder zusammen: Seither dominierten nicht mehr die Zerlegung des Motivs oder Fragen der Perspektive seine Werke, sondern allein Aspekte der Komposition und Organisation seiner Malerei auf der Fläche der Leinwand. Die dadurch gewonnene Freiheit verleiht vor allem den späten Werken Braques eine besondere Ausgewogenheit und Kraft.

Zitronen bilden die in seinen Stillleben – von den Jahren des Kubismus bis in das Spätwerk – am häufigsten dargestellten Früchte: Ihr leuchtendes Gelb wird zum Zentrum und Kraftpol seiner Bilder, dem sich die anderen Details unterordnen; ihre Farbe ist nahezu unbezwingbar. Das strahlende Gelb scheint das Licht und die Energie des Südens in sich gespeichert zu haben.

„Was die Lokalfarben betrifft, so zeichnete man früher ein Objekt, und unwillkürlich hatte es seine Farbe“, erläuterte Braque in den Entstehungsjahren unseres Bildes die Eigengesetzlichkeit seiner Malerei: „Man hat herausgefunden, dass die Farbe unabhängig von der Form wirkt. Wenn man einen gelben Fleck hier und einen anderen am anderen Ende der Leinwand platziert, entsteht sofort eine Beziehung zwischen ihnen. Die Farbe wirkt wie Musik, wenn man so will“ (Georges Braque: *La Peinture et Nous*, 1953, zit. nach: *La grande Parade. Highlights in Painting after 1940*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1984, S. 58). RS





Sonnenglut und Weizenfelder – Max Pechsteins „Fischerhäuser in Nidden“

„In den Monaten nach seinem Umzug nach Berlin im August 1908 äußerte Pechstein wiederholt seine Stadtverdrossenheit. Der Wunsch nach der freien Natur führte ihn im Sommer 1909 in einen der abgelegensten Winkel Ostpreußens, auf die Kurische Nehrung in das Fischerdorf Nidden. Was veranlasste Pechstein dazu, ausgerechnet nach Nidden zu reisen? Aus seiner Korrespondenz wird ersichtlich, dass er die Wahl kurzfristig traf. [...] Pechstein kam möglicherweise durch Gespräche mit dem 1880 in Tilsit geborenen Architekten Bruno Schneiderei auf die Idee, sich im nördlichen Ostpreußen einen Platz zum Arbeiten zu suchen. Mit Schneiderei hatte er im Sommer und Herbst des Jahres 1908 mehr Zeit im Rahmen der Auftragswerke für Berliner Mietshäuser verbracht als mit irgendeinem anderen Menschen. Dies würde erklären, warum er umständlich über Tilsit und das Kurische Haff nach Nidden reiste (statt über die südliche Nehrung auf dem Festland entlang wie auf seiner Rückfahrt) und erst am elften Reisetag die Kurische Nehrung erreichte. Am Sonntag, den 13. Juni bestieg Pechstein die Bahn von Berlin über Stettin und Danzig nach Königsberg und fuhr von dort weiter nach Tilsit. In dem knapp 40.000 Einwohner zählenden Städtchen verbrachte er eine Woche und berichtete, wie ‚wohltuend‘ das ‚einfache Leben‘ für seine Nerven sei“ (Aya Soika: Max Pechstein in Nidden. In: Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. München, Hirmer Verlag, 2011, S. 101).

„Mir selbst war so hoffnungsfroh zumute wie einem Entdecker, der nach Neuland unterwegs ist. Und ich fand es auch. Eine wundervolle Landschaft mit ihrem harten Menschenschlag, dem der Fischerberuf einen eigenen Typ gegeben hatte. So tastete ich mich in vielen Skizzen an die Natur, die gewaltigen Wanderdünen, an das Haff heran, und so erlebte ich zum erstenmal den mich berausenden, ewigen Rhythmus des Meeres. [...] Aber als ich meine Kiste (mit meinen Arbeiten) erhielt und daran gehen konnte, die Beute dieses Sommers zu sichten, freute mein Malerherz sich unbändig. Wie vieles, wie Entscheidendes ich für meinen künstlerischen Ausdruck gewonnen hatte, übersah ich erst im Verlaufe des Winters 1910.“ (Aus: Max Pechstein. Erinnerungen. München, List Verlag, 1963, S. 38ff.)

45 Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Fischerhäuser in Nidden“. 1909

Öl auf Leinwand. 51 × 65,5 cm (20 1/8 × 25 3/4 in.).

Oben rechts monogrammiert und datiert: HMP 09.

Werkverzeichnis: Soika 1909/21. [3436] Gerahmt.

Provenienz

Walter Frey, Stuttgart (1955 erworben, bis ca. 1980) /
Leonard Hutton Galleries, New York (1980 erworben) /
CDR Fine Art Ltd., London (um 1986) / Privatsamm-
lung, Berlin (1989 bei Grisebach erworben)

EUR 400.000–600.000

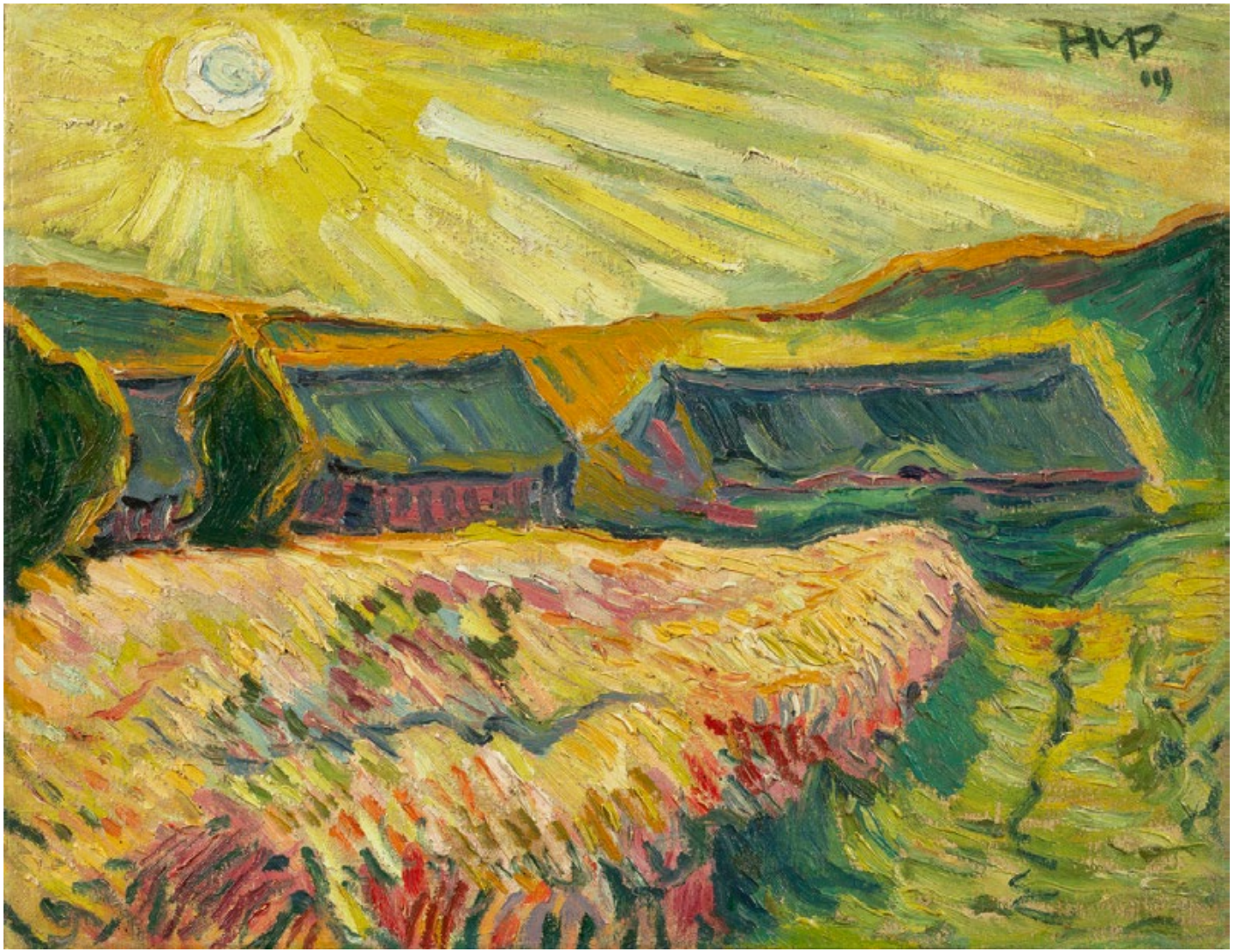
USD 388,000–583,000

Ausstellung

Ausstellung aus Privatbesitz 1928 anlässlich der Säch-
sischen Künstlerhilfswoche. Chemnitz, Kunsthütte zu
Chemnitz, im Städtischen Museum, 1928, Kat.-Nr. 130
(„Fischerhäuser“) (?) / Der junge Pechstein. Berlin,
Hochschule für bildende Künste in Gemeinschaft
mit der Nationalgalerie, 1959, Kat.-Nr. 36 [„Fischer-
häuser bei Nidden“] / Jawlensky and major German
expressionists. New York, Leonard Hutton Galleries,
1980/81, Kat.-Nr. 37, Abb. S. 79 / German Expressionism.
London, CDR Fine Art, 1986, Abb. S. 27 / Max Pechstein.
Unna, Schloß Cappenberg, 1989, Abb. S. 31 / Max
Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retro-
spektive. Kiel, Kunsthalle; Regensburg, Kunstforum
Ostdeutsche Galerie, und Ahlen, Kunstmuseum,
2010/11, Kat.-Nr. 35, Abb. S. 38

Literatur und Abbildung

22. Kunst-Auktion: Kunstliteratur, Kunstwerke des
15.–20. Jahrhunderts. Stuttgart, Stuttgarter Kunst-
kabinett Roman Norbert Ketterer, 29.11.–1.12.1955,
Kat.-Nr. 1827 / S. Myers: The German Expressionists.
A generation in revolt. New York, Frederick A. Praeger,
1957, S. 351, Abb. 169 („Landscape“) / Bernard S. Myers:
Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im
Aufbruch. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1957,
S. 139 / 147. Auktion. München, Karl & Faber, 27.5.1978,
Kat.-Nr. 1881 / 235. Auktion. Hamburg, Hauswedell &
Nolte, 6.6.1980, Kat.-Nr. 1046 / 9. Kunstauktion:
19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Villa Grisebach Auk-
tionen, 1989, Kat.-Nr. 70, m. Abb. sowie Abb. auf dem
Titel / Meisterwerke I. 9 Gemälde des Expressionis-
mus. München, Galerie Thomas, 1995, S. 30 u. S. 31,
Abb. 2 / Heinrich Koltz: Geschichte der deutschen
Kunst. 3 Bde. München, C. H. Beck, 2000, hier Bd. 3:
Neuzeit und Moderne (1750–2000), S. 254, Abb. 165



46 Marianne von Werefkin

Tula 1860 – 1938 Ascona

Sängerin. Um 1907/08

Gouache, Farbkreide und Tuschpinsel auf braunem Papier. 19,5 × 24,7 cm (7 5/8 × 9 3/4 in.). Rückseitig mit Kugelschreiber in Schwarz vom Neffen der Künstlerin beschriftet: Marianne von Werefkin Skizze aus dem Nachlaß meiner Tante Bestätigt Alexander v. Werefkin. Auf der Rückpappe ein Etikett der Galleria Castelnovo, Ascona. [3084] Rahmen: Spanien, Mitte 18. Jahrhundert.

Provenienz

Galleria Castelnovo, Ascona (1968) / Roswitha von Bergmann, Düsseldorf (1999) / Maren Otto, Hamburg (2007 bei Galerie Margret Heuser, Düsseldorf, erworben)

EUR 30.000–40.000

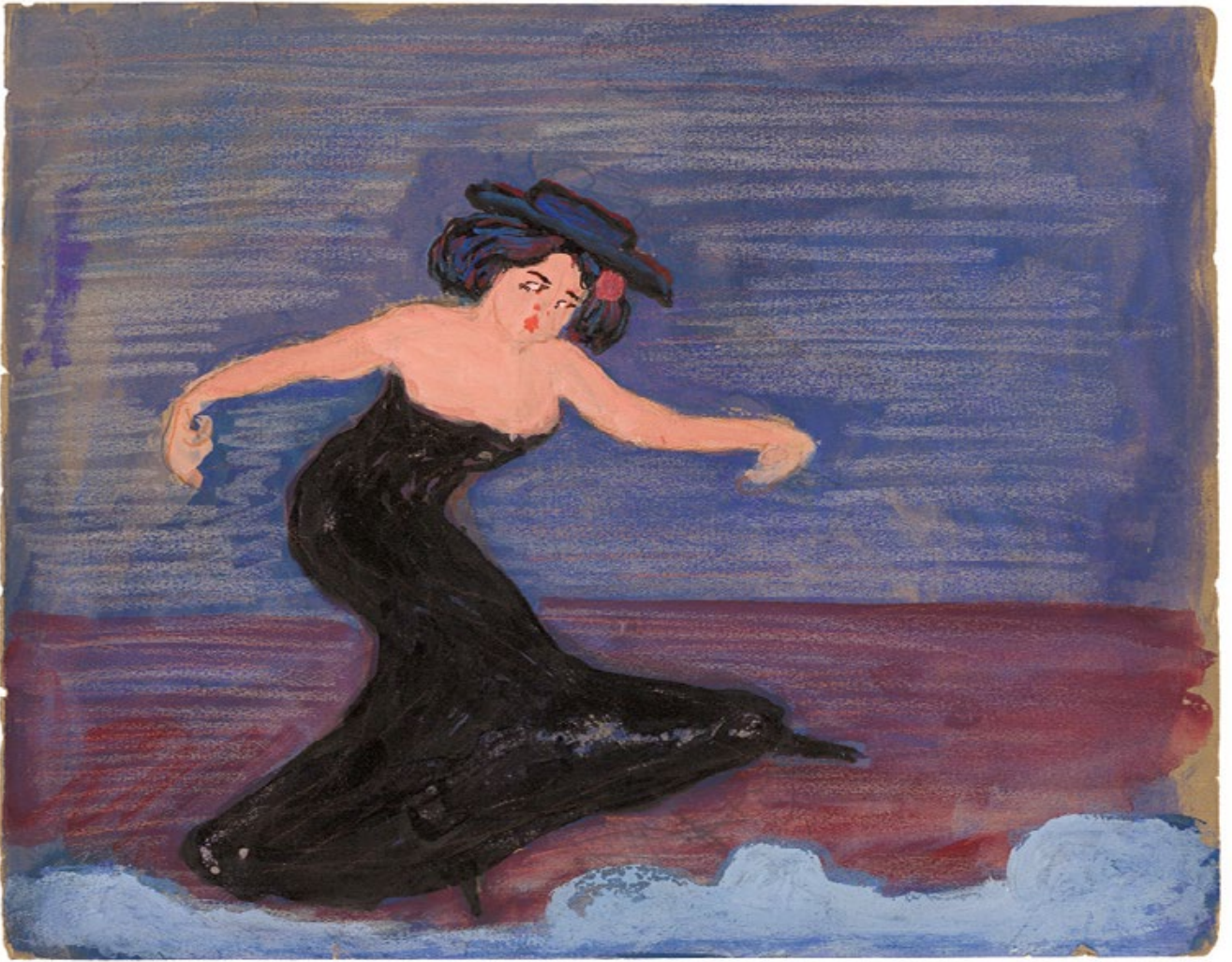
USD 29,100–38,800

Ausstellung

Marianne von Werefkin. Ascona, Galleria Castelnovo, 1968 / Marianne Werefkin. Die Farbe beisst mich ins Herz. Bonn, August Macke Haus, 1999/2000 (= Schriftenreihe Verein August Macke Haus, Bonn, Nr. 31), S. 200, Abb. S. 100 / Herbstausstellung 2007. Düsseldorf, Galerie Margret Heuser. 2007, o. S., m. Abb.

Marianne von Werefkin, begüterte Tochter eines adligen russischen Generals, gab 1896 temporär die eigene Malerei auf, um ihren fünf Jahre jüngeren Lebenspartner Alexej von Jawlensky künstlerisch auszubilden und zu fördern. Uneigennützig ordnete sie ihre persönlichen Ambitionen ganz seinen Erfolgsaussichten in der von Männern dominierten Kunstwelt unter. Ein fast einjähriger Aufenthalt in Paris von 1906 bis 1907 war für sie schließlich der entscheidende Impuls, sich nach zehn Jahren Abstinenz wieder der eigenen Kunst zu widmen.

Unsere „Sängerin“ entstand – inspiriert durch zahlreiche Varieté-, Tanz- und Theater-Besuche in der französischen Metropole – in dieser wichtigen Lebensphase. Werefkin konzentriert sich ganz auf die gestikulierende Figur und verzichtet bewusst auf alles schmückende Beiwerk. Der Bühnenraum ist nur marginal mit dunkelroter und blauer Aquarellfarbe angedeutet, welche nach der Trocknung mit weißer Farbkreide horizontal schraffiert wurde. Die Luft scheint nun zu vibrieren, die Atmosphäre aufgeladen. Gleiches vermittelt die mit hellblauer Deckfarbe gemalte wolkige Struktur, die den vorderen Bühnenrand beschreibt. Die Sängerin trägt ein eng anliegendes, trägerloses schwarzes Ballkleid, auf dem graue Strukturen Lichtreflexe von Pailletten oder Perlen andeuten. Ein flacher, blauer Hut und eine ins Haar gesteckte rote Blume komplettieren ihre Garderobe. Oberkörper, Arme und Hals sind einheitlich in Hauttönen wiedergegeben. Größte Sorgfalt widmet Werefkin dem fein gezeichneten Gesicht mit dem schmalen roten Mund und einem seitlich nach unten gerichteten Blick. Haltung und Gestik der Vortragenden lassen vermuten, dass wir Zeuge des Moments werden, in dem sie sich so elegant wie demutsvoll vor dem Beifall ihres Publikums verneigt. AF



47^N Joan Miró

Barcelona 1893 – 1983 Palma de Mallorca

„Maternité“. 1981

Bronze mit schwarzer Patina. 49 × 27 × 11 cm
(19 ¼ × 10 ⅝ × 4 ⅜ in.). Rückseitig am Sockel signiert:
Miro. Dort mit dem Gießstempel: FONDERIA ART.
F.LLI BONVICINI SOMMACAMPAGNA ITALIA. Werk-
verzeichnis: Miro/Chapel 381. Mit einem Echtheits-
zertifikat von Ariane Mainaud, ADOM, Paris, vom
19. Februar 2017 (in Kopie). Einer von 6 nummerierten
Güssen. [3152]

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Spanien

EUR 60.000–80.000

USD 58,300–77,700

Man kennt und schätzt Joan Miró als Maler überwiegend heiterer, farbenfroher, lyrischer abstrakter Gemälde mit surrealistischem Einschlag. Als Bildhauer offenbarte der gebürtige Katalane, der prägende Jahre in Paris verbracht hatte, oft eine besonders rätselhafte Seite seines Schaffens.

Miró schuf unsere Bronzeplastik „Maternité“ nach einer gleichnamigen Keramik von 1956 (Pierre/Corredor-Matheos 248). Der Künstler bricht mit unseren Sehgewohnheiten. Dargestellt ist eine Mutter mit Kind, das allem Anschein nach sehr anstrengend ist – das aus der Form zu geraten droht, das die Mutter die Fassung verlieren lässt und das mit Nachdruck sein Recht darauf einfordert, genau so zu sein. Mutterschaft, scheint Miró mit dieser Bronzefigur sagen zu wollen, entspricht nicht immer unserer Vorstellung. Offenbar gehörte Miró nicht zu den Männern, die dazu neigen, in der Mutterschaft die Vollendung und höchste Bestimmung einer jeden Frau zu sehen. UC



48 Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Portrait de Jacqueline aux cheveux lisses“. 1962

Farblinolschnitt auf Arches-Velin. 63,5 × 52,5 cm
(74,9 × 61,7 cm) (25 × 20 5/8 in. (29 1/2 × 24 1/4 in.)).

Signiert. Werkverzeichnis: Baer 1302 IV.B.a. Einer von 50 nummerierten Abzügen. Paris, Galerie Louise Leiris, 1963. [3097] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 60.000–80.000

USD 58,300–77,700

„Picasso [stieß] in Vallauris auf die Druckerei von Hidalgo Arnéra, wo er an seinem Töpferhandwerk arbeitete und das Leben mit Jacqueline fern von Paris genoss. Dort lernte er die Möglichkeiten einer neuen Technik kennen – einer Technik, die viel weniger Aufwand erforderte als Lithografie und Radierung, für die er Steine und Platten in weit entfernte Ateliers schicken musste. Die unbekümmerte mediterrane Wärme und die fröhliche, verspielte Linienführung in Grafiken wie ‚Portrait de Jacqueline aux cheveux lisses‘ [...] und ‚Portrait de femme a la fraise et au chapeau‘ [...] zeigen Picassos Vorliebe für seine neue Fertigkeit und die Art und Weise, wie sie zu den sonnenbeschienenen, bekleideten Gesichtern seines Lebens nach Paris zu passen schien. Natürlich gibt es auch Farbe – Farbe, die Picasso auf eine Art und Weise verwendet, wie er es zuvor nur selten in seinen Grafiken tat. Die Geschichte von Picassos farbigen Linolschnitten ist eine Kerbe in seinem Gürtel als Meister der Druckgrafik – ein Canto in der Geschichte seiner ständigen Neuerfindung von Drucktechniken. [...]

Vereinfacht ausgedrückt, fand er einen Weg, nur ein Blatt Linoleum zu verwenden, auf das er nacheinander Farbe auftragen konnte, wobei er mit der größten Fläche begann und mit der kleinsten Fläche endete. Während des gesamten Prozesses wurde die Oberfläche des Linoleums abgeschnitten, so dass am Ende nur noch ein sehr kleines Stück Material übrig blieb – die zuletzt gedruckte Farbe. Da die weggeschnittenen Teile weggeworfen werden, gibt es keine Möglichkeit, Fehler zu korrigieren; der Grafiker hat nur einen Versuch. Vielleicht war es der Nervenkitzel dieser Aufgabe, die meisterhafte Beherrschung, die sie erforderte, die Picasso in den frühen 1960er Jahren zu einer Serie von farbigen Linolschnitten veranlasste“ (William S. Lieberman, in: Ausst.-Kat. Picasso Linoleum Cuts: The Mr. and Mrs. Charles Kramer Collection. New York, Metropolitan Museum, 1985, S. 11/12).



49 Marwan

Damaskus 1934 – 2016 Berlin

Kopf. 1975

Eitempera auf Leinwand. 97 × 146 cm (38 ¼ × 57 ½ in.).
Oben rechts signiert und datiert: MARWAN 75. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Ausstellung Berlin 1976 (s.u.). [3138] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Winnetou Kampmann und Ute Weström-Kampmann, Berlin (Geschenk des Künstlers, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

Ausstellung

Marwan 1966–1976. Berlin, Orangerie, Schloss Charlottenburg, 1976, Kat.-Nr. 31

Marwan Kassab-Bachi, der sich als Maler nur Marwan nannte, gehörte ab den frühen Sechzigerjahren zu den wichtigsten Protagonisten der Berliner Kunstszene. Marwan, in Damaskus geboren, kam 1957 nach Berlin, um an der Hochschule der Künste zu studieren. In dem Jahr begann dort auch Georg Baselitz sein Studium – und beide hatten sie denselben Lehrer: Hann Trier. Wie Baselitz opponierte Marwan gegen die vorherrschende Abstraktion, und auch sonst gibt es einige Parallelen im Schaffen der ehemaligen Kommilitonen. Die zwei verschieben sich von Anfang dem malerischen Akt als solchem, dem gestischen Duktus und dem Eigenwert von Farbe und Farbsubstanz. Gleichzeitig kombinierten sie dies stets mit figurativen Elementen, die sie in Serien immer wieder aufgriffen und wiederholten.

Marwans „Kopf“ von 1975 ist dafür ein hervorragendes Beispiel. Das Motiv der „Köpfe“ nimmt im Werk Marwans breiten Raum ein – bei diesem Bild füllt es sogar die gesamte Leinwand. Vor unbestimmtem Hintergrund erkennt man in extremer Nahsicht im Gewirr und Strudel der Pinselstriche Haare, Augenbrauen, ein weit aufgerissenes, ein geschlossenes Auge, die Nase, einen geöffneten Mund. Dabei hat der Künstler alles so frei und vage angelegt, dass es sich schon im Moment des Wiedererkennens zum größten Teil wieder in die Ungegenständlichkeit zurückziehen scheint, als handle es sich um ein Vexierbild.

Der „Kopf“ hat eine prominente Provenienz. Das Gemälde befand sich im Besitz des renommierten Berliner Architekten und Stadtplaners Winnetou Kampmann und seiner Ehefrau, der Architektin Ute Weström-Kampmann. Sie zählten zu den ersten Förderern Marwans und verfügten über einen von klein auf trainierten untrüglichen Blick für Qualität. Ute Weström-Kampmann war die Tochter der Architektin Hilde Weström, die als eine der ersten Frauen in den Bund Deutscher Architekten aufgenommen wurde. Winnetou Kampmann war ein Sohn des Expressionisten Walter Kampmann. Deshalb und auch wegen des eindrucksvollen Formats ist dieser „Kopf“ eines der Hauptwerke Marwans aus den Siebzigerjahren.

UC



Marwan. Porträt Winnetou Kampmann. 1976. Öl/Lwd. Privatsammlung, Berlin







50 Arnulf Rainer

Baden b. Wien 1929 – lebt in Enzenkirchen und auf Teneriffa

„A. Rainer sur Mathieu“. 1959/60

Öl- und Farbkreide über einer Farblithografie auf Papier, auf Holz aufgezogen. 52 × 72 cm (20 ½ × 28 ¾ in.). Unten links mit Bleistift signiert und betitelt: A. Rainer sur Mathieu. Die übermalte Farblithografie von Georges Mathieu unten rechts mit Bleistift gewidmet, signiert, datiert und bezeichnet: pour Rainer en souvenir d'une emouvante conversation, Mathieu 58, Vienne le 3 Avril 1959. Rückseitig mit Kreide in Blau bezeichnet und datiert: 77, 59/60. [3432] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 100.000–150.000

USD 97.000–146.000

Ausstellung

Der unverbrauchte Blick. Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht. Eine Ausstellung aus Privatsammlungen in Berlin, zusammengestellt von Christos M. Joachimides. Berlin, Martin Gropius Bau, 1987, m. Abb.



Arnulf Rainer im Dezember 1950

Arnulf Rainers Verdeckungen, Überzeichnungen und Übermalungen beenden Anfang der 1950er-Jahre die fantasievoll-surreale Phase des Frühwerks. Seine ersten Übermalungen entstanden bereits 1952. Geld- und Materialmangel ließen den jungen Künstler alte und schon bemalte Leinwände überarbeiten. Damals bestand zwischen dem vorgegebenen Sujet und dem übermalten Bild so gut wie kein Zusammenhang.

Durch die in den Überdeckungen zum Ausdruck kommende Destruktion des Gegenständlichen erprobte Rainer erstmals jene Grenzsituation, die für ihn die Grundlage für die späteren Übermalungen bildete. Mit den harten Strichen und gestischen Linien findet er die den Übermalungen entsprechenden Gestaltungsmittel.

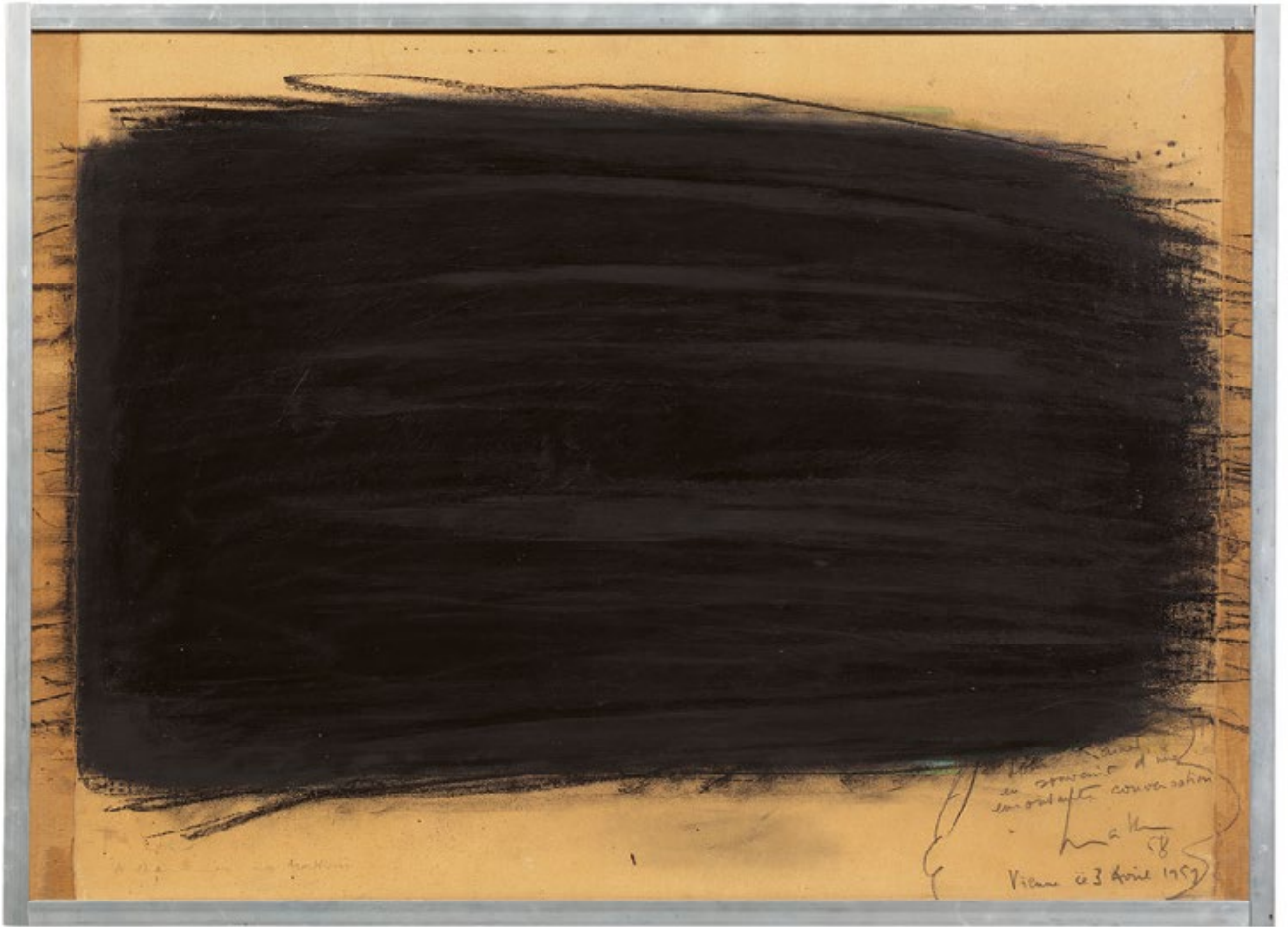
Die radikale künstlerische Praxis Rainers fand internationale Anerkennung und Wertschätzung im Kollegenkreis: Künstler wie der Amerikaner Sam Francis, der Italiener Emilio Vedova, der Franzose Victor Vasarely und, wie in unserem Fall, Georges Mathieu, stellten ihm Kunstwerke zum Übermalen zur Verfügung.

Auf dem Querformat „A. Rainer sur Mathieu“ schimmern am Rand die zarten Farben Gelb, Grün, Hellblau schüchtern unter der konzentrierten Monochromie der dichten, dunklen Zeichnung hervor. Die expressiven, fast manischen Spuren der Überdeckung ziehen sich von links nach rechts und von rechts nach links. Das Darunterliegende bleibt zwar nicht erkennbar, ist vielleicht aber formgebend für die Überdeckung. Das Dargestellte verschwindet unter Mischung von Öl- und Farbkreide. Gestik, Farbspuren und ausufernde Konturen bringen eine mit Leben erfüllte Dynamik in dieses Werk. Rainer verleiht der schwarzen Farbe eine körperliche Materialität, die dem Bild eine ungeheure Intensität verleiht. Sie durchtränkt das Papier und schenkt ihm eine fast skulpturale Wirkung.

Im Vorgang der Übermalung kommt es zu einem künstlerischen Dialog mit der verdeckten Vorlage und dem Freund aus seiner Pariser Zeit. Dieser Paris-Aufenthalt im Jahr 1951 war für Rainer prägend. Er kam erstmals mit gestischer Malerei und dem aufkommenden Informel in Kontakt. Dort traf er auch auf Mathieu, der damals mit seinen dynamischen, an japanische Kalligrafie erinnernden Kompositionen schon viel Aufmerksamkeit in der französischen Hauptstadt erregte. Unter dem Eindruck dieser Erlebnisse wandte Rainer sich in den folgenden Jahren endgültig einer neuen Bildidee zu.

Unsere Arbeit steht am Übergang zu den Überdeckungen und Übermalungen, mit denen der damals knapp dreißigjährige Künstler im Umfeld von Tachismus und Informel seinen eigenen künstlerischen Ansatz zu finden suchte. Die stumpfe schwarze Oberfläche lädt den Betrachter ein, in eine endlose Räumlichkeit zu flüchten. In der gestischen Abstraktion wird die Unendlichkeitsdimension der Nichtfarbe Schwarz zu einem transzendenten Raum. Die unterschiedlichen Bildrealitäten von Mathieu und Rainer führen zu neuen künstlerischen Überlegungen, aus dem transzendierenden Prinzip wird ein Symbol der göttlichen Unendlichkeit.

Florain Waldvogel



de ...
de ...
de ...
Vienne le 3 Avril 1859

51 Hermann Nitsch

Wien 1938 – 2022 Mistelbach

Kreuzwegstation. 1992

Öl, Stoff und Holz auf Leinwand. 200 × 300 × 10 cm
(78 ¼ × 118 ⅞ × 3 ⅞ in.). Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz mit der Archivnummer bezeichnet: 10/92. [3019]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland-Pfalz (1992 in der Galerie Heike Curtze, Wien, erworben, seit 1993 als Leihgabe im Saarlandmuseum, Moderne Galerie, Saarbrücken)

EUR 180.000–240.000

USD 175,000–233,000

Literatur und Abbildung

Wolfgang Denk (Hg.): Museum Hermann Nitsch. Ostfildern, Hatje Cantz, 2007, Abb. S. 228 (Detail)

Wir danken der Nitsch Foundation, Wien, für freundliche Hinweise.

Es gibt wohl kaum einen Künstler der Nachkriegszeit, dessen künstlerisches Werk so eng mit der Farbe Rot verknüpft ist wie dasjenige Nitschs, und wohl bei keinem Künstler steht die Farbe Rot so offensichtlich nicht nur für Liebe und Leben, sondern ebenso für Blut und Fleisch.

Das für sein künstlerisches Schaffen zentrale Orgien-Mysterien-Theater, das Nitsch seit Ende der 1950er-Jahre gedanklich entwickelte, ist von einer tiefen Auseinandersetzung mit antiken Opferkulten, mittelalterlichen Festen und Mysterien, Philosophie, Psychoanalyse und Religiosität geprägt. Ein zentrales Anliegen Nitschs war es dabei, dass die Zuschauer die Aufführungen sinnlich erleben können.

Wegweisend wurde 1959 für den gerade einmal 21 Jahre alten Künstler, der zu dem Zeitpunkt als Grafiker am Technischen Museum Wien angestellt war, die Ausstellung „Junge Maler der Gegenwart“ im Wiener Künstlerhaus, die informelle Kunst von Sam Francis, Jackson Pollock, Arnulf Rainer und weiteren Künstlern zeigte. Diese Ausstellung führte dazu, dass Nitsch zu malen begann – „die erste Stufe der Realisation des o.m. Theaters fand auf einer Bildfläche statt“, so Nitsch. Die erste Aktion des Orgien-Mysterien-Theaters, bei der Nitsch sich ans Kreuz binden und mit Farbe beschütten ließ, fand 1962 statt.

Bis 2021 führte Nitsch 91 Malaktionen durch. Seine Gemälde sind dabei immer Teil seines Gesamtkunstwerks. Bereits zu Beginn der 1960er-Jahre fand Nitsch in seiner Malerei zu dem von ihm bevorzugten Format von zwei mal drei Metern, in dem auch unser Bild gehalten ist – ein Format, das dem Künstler Raum für seinen tachistischen Schaffensprozess gab und dem Betrachter die Möglichkeit, sich körperlich wie visuell ganz auf das Kunstwerk einzulassen.

Um 1986 begann Nitsch, seine Malhemden (und die seiner Assistentinnen und Assistenten) in die Gemälde zu integrieren. Seit dem Ende der 1980er-Jahre verschüttete und verspritzte Nitsch die Farbe nicht nur, sondern er begann, sie auch dick mit den Fingern auf der Leinwand aufzutragen. Ist bei Nitschs farbigen Schüttbildern ab 1989 die Farbe noch dünnflüssig, so entwickelt sich der Farbauftrag in seinen Arbeiten bis 1995 ins stark Pastose. Der Künstler erklärte den unterschiedlichen Farbauftrag damit, dass sein Interesse bei dünnflüssiger Farbe dem Blut gelte, bei pastosem Auftrag dem Fleisch.

In unserem Gemälde hat Nitsch die Farbe auf Leinwand und Malhemd sehr pastos aufgetragen. Durch die Integration des Malhemds sowie den gestischen Farbauftrag ist der Künstler nicht nur im Kunstwerk anwesend, sondern wird gleichsam eins mit seinem Werk. In diesem Zusammenspiel entsteht ein im Mittelfeld der Tafel konzentriertes Kraftfeld aus der Präsenz des Körpers des Künstlers (Malhemd), seiner gestischen Tätigkeit (Farbauftrag), des Orgien-Mysterien-Theaters (Anspielung auf das Fleisch und die Kreuzigung) sowie der Materialität von Leinwand und Farbe an sich.

BvC



52 Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Sonnendurchbruch“. 1921

Öl auf Leinwand auf Pappe. 45 × 35,7 cm
(17 ¾ × 14 in.). Oben rechts signiert:
HMPechstein. Rückseitig ein Etikett der Kunst-
handlung Amsler & Ruthardt, Berlin. Werk-
verzeichnis: Soika 1921/36. [3081] Gerahmt.

Provenienz

Kunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin (nach
1955) / Privatsammlung, Berlin / Privatsamm-
lung, Norddeutschland (2004 bei Grisebach
erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 77,700–117,000

Ausstellung

Expressionismus, Aufbruch zur Moderne in
der Natur. Hundert Jahre „Brücke“ in Olden-
burg. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst
und Kulturgeschichte, 2008 (= Kataloge des
Landesmuseums Oldenburg, Bd. 28), Abb. S. 86

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 122: Ausgewählte Werke. Berlin,
Villa Grisebach, 26.11.2004, Kat.-Nr. 39,
m. Abb.

Max Pechsteins Kompositionen leben von der Farbe, die er frei und kraftvoll verwendet. Er spürt als Maler den Gegenständen und ihrer Erscheinung nach und stellt sie mit mutigem Blick in kühnen Kompositionen dar.

„Sonnendurchbruch“ ist unser kleinformatiges Bild betitelt, das den kurzen Augenblick wiedergibt, in dem sich das Licht aus wolkenverhangenem Himmel Bahn bricht. Das geschieht hier gleich zweifach, da sich die Sonnenstrahlen im Wasser spiegeln. Der Himmel ist der Hauptdarsteller des Bildes. Mehrere Kreise aus Licht umziehen die Sonne und erinnern an die Malerei van Goghs, den Pechstein genau studierte und dessen drängende und epochemachende Darstellungsweise er genau kannte. Wie aus einer großen Öffnung ergießen sich die Lichtstrahlen und erleuchten nur einen kleinen Teil von Himmel und Erde, da sie von den Seiten bereits wieder von aufquellenden Wolken bedrängt werden. Die Wiederholung des Himmelsschauspiels im Wasser lässt die Umgebung aufleuchten: Sand und Lehm wechseln ihre Färbung von Erd- und Gelbtönen zu einem rot untermalten Lilablau. Die Wiesen stehen fremdartig grün neben diesem fast magischen Lichteffect. Einzelne Bäume sind Haltepunkte für das schweifende Auge. Die Vehemenz des Naturereignisses ist nahezu physisch zu spüren. EO



53 Jean (Hans) Arp

Straßburg 1886 – 1966 Basel

„Ramure / Geflecht“. 1954

Holzrelief auf Holz, bemalt. 44,5 × 43,6 × 6 cm
(17 ½ × 17 ½ × 2 ¾ in.). Werkverzeichnis: Rau 471.
Unikat. [3375]

Provenienz

Klaus Frowein, Wuppertal / Galerie d'art moderne,
Basel / Privatsammlung, Vaduz / Privatsammlung,
Nordrhein-Westfalen

EUR 50.000–70.000

USD 48,500–68,000

Ausstellung

Hans Arp. Venedig, Galleria del Cavallino, 1957 /
Hans Arp. Rom, Galleria d'arte selecta / Hans Arp.
Mailand, Galleria del Naviglio / Jean Arp. Basel,
Galerie d'art moderne, 1957/58, Kat.-Nr. 12, m. Abb.

Jean Arp, geboren als Hans Peter Wilhelm Arp in Straßburg, war ein Grenzgänger zwischen den Kulturen. Der Sohn eines von den Hugenotten abstammenden Holsteiners und einer elsässisch-französischen Mutter studierte sowohl in Weimar als auch in Paris und ließ sich später auch als Künstler auf keine bestimmte Kunstrichtung festlegen. Arp war Dadaist, Konstruktivist und Surrealist, er übte in den Fünfzigerjahren in Paris großen Einfluss auf Elsworth Kelly und die US-amerikanische Hard-Edge-Malerei aus, außerdem arbeitete er zusammen mit seiner Frau Sophie Täuber-Arp auch an der Gestaltung von Innenräumen, zum Beispiel 1926 beim Umbau der „Aubette“ in Straßburg (an dem auf Wunsch Sophie Täuber-Arps auch Theo van Doesburg mitwirkte).

Zu dieser Zeit hatte das Paar gerade die französische Staatsbürgerschaft erworben und war nach Paris gezogen. In den folgenden Jahren wandte sich Arp mehr und mehr der Bildhauerei zu. Das Holzrelief „Ramure“ („Geflecht“) von 1954 wirkt angesichts der Laufbahn des Künstlers wie eine summarische Zusammenfassung der unterschiedlichen Inspirationen, Stilrichtungen und Tätigkeiten, die Arp in den vergangenen vier Jahrzehnten aufgenommen hatte. Es entstand zu einer Zeit, kurz bevor der Künstler – endlich – die ihm gebührende breite Anerkennung erfahren sollte. Noch im selben Jahr erhielt er auf der Biennale von Venedig den Internationalen Preis für Skulptur, ab 1955 nahm er dreimal an der Documenta teil, 1958 richtete ihm das MoMA in New York eine umfassende Retrospektive aus.

Die erhaben auf dem Holzgrund liegende Form des „Geflechts“ könnte alles Mögliche sein – die Spur, die sich eine am Boden verschüttete Flüssigkeit bahnt, das Zeichen einer archaischen Schrift, ein Symbol für elektrische Schaltkreise oder eine grafische Darstellung von U-Bahn-Verbindungen in einer Großstadt. Die Farbfassung, die Arp dem Relief gegeben hat, trägt nicht zwangsläufig zur Klärung der Interpretation bei. Dunkelgrau auf Hellgrau ist sie zwar malerisch delikate, aber auch in hohem Maß uneindeutig. Hans oder Jean Arp mochte Gefallen an Dada, am Konstruktivismus, am Surrealismus und an der Abstraktion gefunden haben – er war aber auch, das zeigt „Ramure“ auf ganz bezaubernde Weise, ein Spieler, der es liebte, die Dinge durcheinanderzuwerfen, um zu sehen, was diesmal dabei herauskommen würde.

UC



Susanne Schmid Gabriele Münter entwirft ein Bayern aus Farben und Formen, aus Kalt und Warm

Die außergewöhnliche Komposition der „Herbstlichen Landstraße“ gehört zu den Schöpfungen des Expressionismus, in denen die Kraft und Vitalität des künstlerischen Aufbruchs noch heute deutlich wird. Zügig auf Pappe aufgetragene Pinselstriche, flächig ineinandergreifende, abstrahierte Naturformen zeugen von einer radikal neuen Sicht auf die Welt. Der Beginn des 20. Jahrhunderts war eine Zeit des Wandels, in der die Industrialisierung rasant voranschritt und die Gesellschaft von einem unbedingten Fortschrittsglauben durchdrungen war, während die ehrwürdigen Institutionen der Kunstakademie und der staatlichen Künstlervereinigungen im Althergebrachten verharrten. Aus dem Kampf „gegen eine alte, organisierte Macht“ (Franz Marc, 1912) erwuchs eine künstlerische Opposition – keine einheitliche Bewegung mit ausformulierten Zielen, sondern verschiedene Künstlergruppen mit durchaus unterschiedlichen Stilen und Inhalten. Neben den als antiquiert empfundenen Unterrichtsmethoden wurden auch die etablierten Formen der Publikumspräsentation infrage gestellt wie etwa die großen Kunstausstellungen in München, Berlin und Dresden, an denen die „Wilden Deutschen“ (Marc) nur selten teilnahmen.



Gabriele Münter an der Staffelei im Freien malend. Kochel, 18. Juli 1902

In diesem Klima der teilweise heftig geführten Auseinandersetzungen kam Gabriele Münter nach München, um ein Kunststudium aufzunehmen. „Bis nach dem Ersten Weltkrieg blieben Frauen die Türen fast aller deutschen Kunstakademien verschlossen. Kunst durfte eine deutsche Frau nur im Ausland oder in privaten Schulen oder Ateliers lernen, wobei sie staatliche Unterstützung durch Stipendien usw. natürlich entbehren musste. Künstlerinnen und Kunst studierende Frauen stammten daher aus den mittleren und oberen Gesellschaftsschichten. [...] Gabriele Münters Kunstausbildung folgt auch diesem Schema“ (Ausst.-Kat.: Gabriele Münter. Kunstverein, Hamburg; Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1988, S. 16).

Gabriele Münter erhielt ihren ersten Unterricht im Zeichnen 1897 im Privatatelier eines Düsseldorfer Künstlers und besuchte dann die Düsseldorfer Damen-Kunstschule. Erst als ihr durch eine Erbschaft eigene Mittel zur Finanzierung eines Kunststudiums zur Verfügung standen, entschloss sie sich 1901, nach München zu gehen, um die Schule des Münchner Künstlerinnen-Vereins zu besuchen. Bereits im Winter desselben Jahres wechselte Münter in die Bildhauerklasse Wilhelm Hüsgens an der neu eröffneten „Phalanx“-Schule, was die Künstlerin als Befreiung von den beengenden akademischen Strukturen erlebte. Der Bildhauerkurs schloss den „Abendakt“ in der Malklasse Wassily Kandinskys ein, über den Gabriele Münter später schrieb: „Da war ein neues künstlerisches Erlebnis, weil Kandinsky, ganz anders wie die anderen Lehrer, eingehend, gründlich erklärte und mich ansah wie einen bewusst strebenden Menschen. Das war mir neu und machte Eindruck“ (Ausst.-Kat.: Gabriele Münter. Retrospektive. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus u.a., 1992/93, S. 29).

Mit der „Phalanx“-Malklasse ging Münter nach Kochel und Kallmünz, wo erstmals Ölstudien vor der Natur, Landschafts- und Straßenbilder entstanden.



Los 54



Alexej von Jawlensky. „Murnauer Landschaft“. 1909. Öl/Pappe. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus

In Kallmünz wurden die junge Malerin und der noch verheiratete Kandinsky ein Paar, und in den folgenden Jahren begaben sich beide immer wieder auf gemeinsame ausgedehnte Reisen, bis sie 1908 nach München zurückkehrten. Auf der Suche nach einem geeigneten Ort auf dem Lande entdeckten sie bald den alten Marktort Murnau im bayerischen Voralpenland.

Gemeinsam mit den Künstlerfreunden Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin erkundeten Gabriele Münter und Wassily Kandinsky die Umgebung, häufig mit den Fahrrädern, bepackt mit Malkästen und Staffelei. Die malerische Lage des Ortes, der kontrastreiche Wechsel der Formen, die von Baumreihen und Wasserläufen durchzogene Ebene des Mooses, der Staffelsee und die unvermittelt aufsteigenden Bergfronten begeisterten die Künstler und gaben ihnen die entscheidenden Impulse zu neuer Sehweise und Bildgestaltung. Es ist die Geburtsstunde des Blauen Reiters und ein epochaler Durchbruch zur modernen Malerei. Die enge Zusammenarbeit und gegenseitige Inspiration der Künstler zeigt sich exemplarisch bei unserem Gemälde „Herbstliche Landstraße“, das eine enge Verwandtschaft mit Jawlenskys „Murnauer Landschaft (Chaussee)“ von 1909 aufweist, einem Gemälde, das sich schon früh in Münters und Kandinskys Besitz befand und eine ähnliche Abstrahierung der Naturformen zeigt.

Gabriele Münter war eine aufmerksame Beobachterin mit feinem Gespür für die Eigenarten der Landschaft. Manche Landschaftsansichten wurden spontan vor Ort ausgeführt, andere entstanden in den Wintermonaten in der Münchner Wohnung in der Ainmillerstraße 36. Die „Herbstliche Landstraße“ stützt sich auf „Murnauer Skizzen von der Kohlgruber Landstraße, die vom Ort heraus nach Westen über die Berglehne am Staffelsee nach Bad Kohlgrub führt“ (Ausst.-Kat.: Gabriele Münter. Retrospektive. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus u.a., 1992/93, Kat.Nr. 83). Doch nicht die geografische Zuordnung ist der Malerin wichtig, ihr eigentliches Bildthema ist die in konzentrierter Dichte zusammengefasste Schau des Natureindrucks in außergewöhnlichem Kolorit aus kalten und warmen Farbtönen. Die räumliche Entfernung zwischen der von Bäumen gesäumten Straße im Vordergrund und der sanft gerundeten Bergkulisse in der Ferne ist nahezu aufgehoben. Auch der bewegte, umliegende Farben aufnehmende Himmel drängt mit Macht nach vorn. Der Malprozess, mit dem die Realität gleichsam vom Äußerlichen „entkleidet“ wird, bleibt sichtbar und offenbart am Ende ein inneres Bild – eine Aufforderung an den Betrachter, die „Herbstliche Landstraße“ zu betreten und die Dinge mit anderen Augen zu sehen.

54 Gabriele Münter

Berlin 1877 – 1962 Murnau

„Herbstliche Landstraße“. 1910

Öl auf Pappe. 32,7 × 40,7 cm (12 7/8 × 16 in.). Unten rechts signiert und datiert: Münter 1910. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert: Münter. Ebenda mit Bleistift betitelt und datiert: herbstliche Landstrasse 1910. Dort auch die Nachlass-Nr. L[andschaft] 131. Auf dem Rahmen rückseitig Etiketten zu den Ausstellungen Essen 1990, München und Frankfurt a. M. 1992/93, Zürich 2014 und Basel 2016/17 (s.u.). [3381] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass der Künstlerin / Privatsammlung, Schweiz (1965 in der Galerie Daniel Keel, Zürich, erworben) / Privatsammlung, Berlin

EUR 250.000–350.000

USD 243,000–340,000

Ausstellung

Gabriele Münter. Zürich, Galerie Daniel Keel, 1965, Kat.-Nr. 3, Abb. / Gabriele Münter und ihre Zeit. Malerei der klassischen Moderne in Deutschland. Essen, Galerie Neher, 1990, S. 32, Abb. S. 33 / Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, und Frankfurt a. M., Schirn Kunsthalle, 1992/93, Kat.-Nr. 83, Abb. / Garten der Frauen. Wegbereiterinnen der Moderne 1900–1914. Hannover, Sprengel Museum, und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 1996/97, S. 239, Abb. S. 164 / Gabriele Münter. Bietigheim-Bissingen, Städtische Galerie, 1999, Kat.-Nr. 18, Abb. S. 92 / Expressionismus in Deutschland und Frankreich. Von Matisse zum Blauen Reiter. Zürich, Kunsthaus; Los Angeles, County Museum of Art; Montreal, Musée des Beaux-Arts; 2014/15, außer Katalog / Kandinsky, Marc und der Blaue Reiter. Basel, Fondation Beyeler, 2016/17, ohne Nr., Abb. S. 78 / „Und morgen nach Murnau!“ Meisterwerke von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky aus Privatsammlungen. Murnau, Schloßmuseum, 2022, S. 133, m. Abb.



Zeitgenössische Kunst
am 2. Dezember 2022

Los 721
Rosemarie Trockel



55 Karl Horst Hödicke

Nürnberg 1938 – lebt in Berlin

„Saxon“. 1966

Kunsthartzfarbe auf Nessel. 120 × 160 cm (47 ¼ × 63 in.). Rechts unten mit Filzstift in Rot signiert und datiert: Hödicke 66. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Rot signiert, datiert und bezeichnet: KH Hödicke 66 Reflex XII. [3399] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (direkt vom Künstler erworben, von 1999 bis 2022 Leihgabe im Neuen Museum, Nürnberg)

EUR 60.000–80.000

USD 58,300–77,700

Ausstellung

Galerie René Block, Berlin, 1967 / Mit dem Kopf durch die Wand ... und etwas Neues finden. Sammlung Block. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst; Helsinki, Nykytaiteen Museo; Nürnberg, Kunsthalle; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, 1992–1993, Kat.-Nr. 207 (hier abweichend auf 1967 datiert) / Who killed the Painting? Werke aus der Sammlung Block im Neuen Museum in Nürnberg. Nürnberg, Neues Museum; Bremen, Museum Weserburg, 2008–2009, Abb. S. 159

„Von allen künstlichen Dingen, also von nichtnatürlichen Dingen war ja das Neon die Krone. Da drüben kannst Du es sehen: der einzige Stern, den Du heute Abend siehst, ist der von Mercedes, der leuchtet auch sehr gut. Das ist auch der Gipfel aller Farbigkeit, die wir hier so produzieren. Technisch gesehen ist es leuchtendes Gas.“ (Karl Horst Hödicke, 1981)

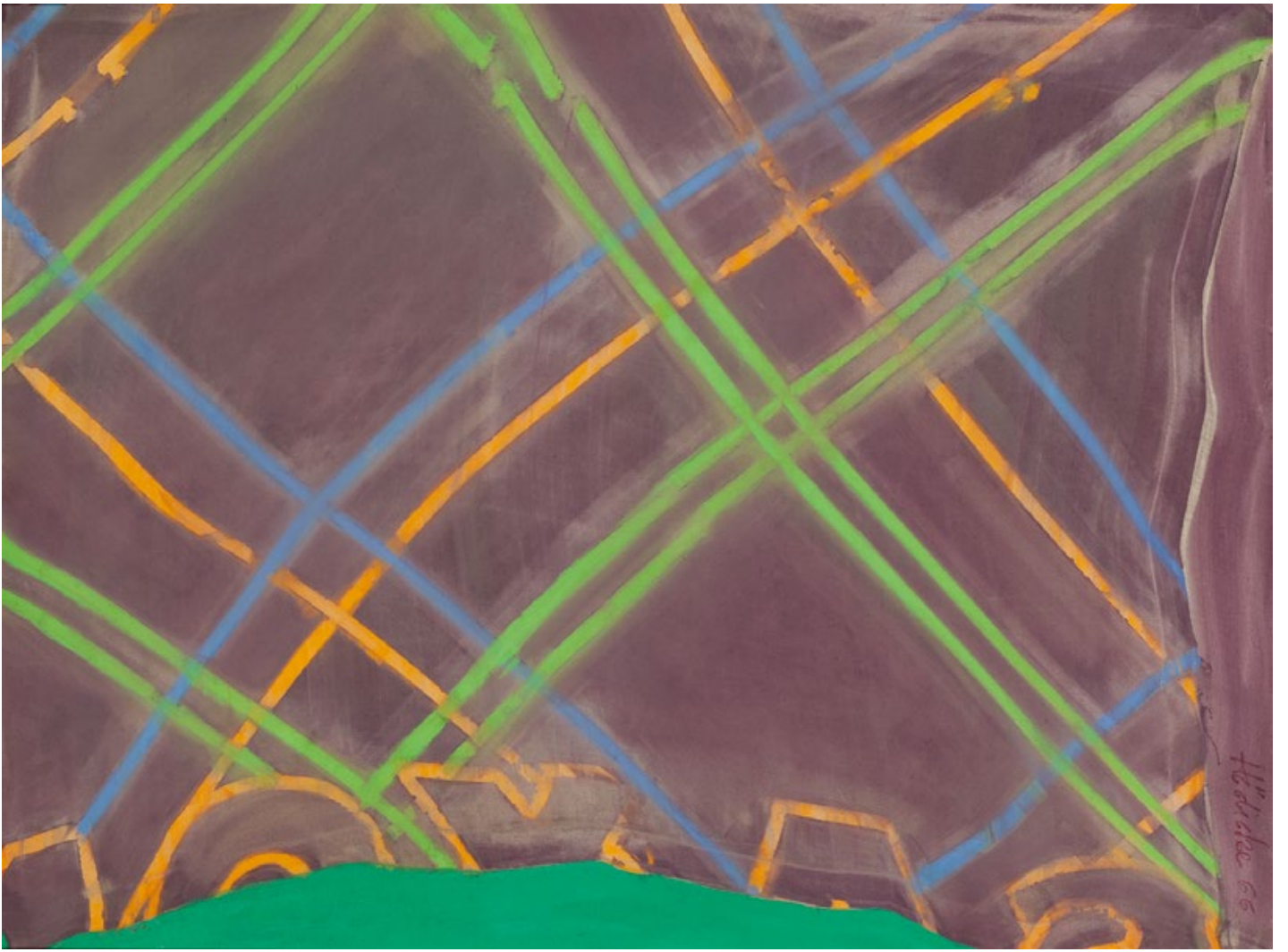
Die pulsierende, leuchtende Großstadt mit ihren Werbetafeln, Schaufenstern und Leuchtreklamen inspirierte Karl Horst Hödicke von jeher, und es ist kein Zufall, dass die Stadt West-Berlin mit ihrer besonderen historischen Rolle – in Zeiten der Teilung Deutschlands nicht zuletzt als sogenanntes „Schaufenster des Westens“ begriffen – zu einem der zentralen Protagonisten in seinem Œuvre wurde.

Zunächst in seiner 1964 entstandenen Serie der „Passagen“-Bilder und später weiterentwickelt im Zyklus der „Reflexionen“, zeigt Hödicke flüchtige Momente des Alltagslebens, die sich in den Schaufensterscheiben der Großstadt spiegeln: vorbeifahrende Autos, Passanten, künstliches Licht.

Sein Gemälde „Saxon“ aus dem Jahr 1966 ist eine ebensolche „Reflexion“: eingebunden in ein Geflecht aus bunten Neonröhren vor einem matt-violetten Untergrund, lesen wir die Neonschrift „SAXON“, fragmentarisch, spiegelverkehrt, leicht verzerrt, mit unklarem Bildausschnitt und vor allem: bunt und leuchtend!

Hödicke verwendet hier Kunsthartzfarbe, die schnell trocknet und damit wie gemacht ist für das schnelle bildliche Einfangen flüchtiger Momente. Gleichzeitig erzeugt sie selbst bei dünnem Farbauftrag eine enorme Leuchtkraft. Anders als noch in den „Passagen“-Bildern mit ihrem expressiven, gestischen Duktus bringt Hödicke die Farbe in den „Reflexionen“ mit einem Raket in breiten Bahnen auf das Bild. So erzeugt er glatte, transparent scheinende Oberflächen, denen etwas geradezu Unpersönliches anhaften könnte, hätte Hödicke sie nicht auf seine ganz eigene Weise in Bewegung gebracht: Indem er die Leinwand verzerrt auf den Keilrahmen spannt, erzeugt er wellenförmige Strukturen, bei deren Betrachtung sich schnell die Frage stellt, was hier eigentlich verzerrt daherkommt. Die abgebildete Wirklichkeit? Die dargestellte Spiegelung? Der Bildträger selbst? Mit diesem Vexierspiel lenkt Hödicke den Fokus auf Fragen der Wahrnehmung: das Verhältnis von Reflexion und Wirklichkeit, von Sujet und Bildträger. Er erzeugt einzigartige, realistische Abbildungen unserer verzerrten Wahrnehmung in den spiegelnden Oberflächen der Stadt, denen gleichzeitig, so wie im Fall von „Saxon“, nicht zuletzt durch eine gewisse kompositorische Strenge und die fehlende räumliche Verortung auch eine nahezu abstrakte Qualität zukommt.

Letztlich ist „Saxon“ vor allem eines: eine bildliche Hommage an das geliebte Sujet der Großstadt, über die Hödicke sagt: „Da waren Straßen und künstliches Licht, festgehaltene Bewegung. Es gibt Geschäfte, Auslagen, davor die Fensterscheibe, und davor stehe ich. Und in dieser Schaufensterscheibe – die hat ja auch schon einen schönen Rahmen – bin ich dem Bild schon sehr nahe, zumindest einer äußeren Erscheinungsform vom Bild“ (in: Ausst.-Kat. K. H. Hödicke – Bilder 1962–1980. Berlin, Haus am Waldsee, 1981, S. 23). ES



56 Franz Radziwill

Strohhausen 1895 – 1983 Wilhelmshaven

„Siel bei Bonzsiel“. 1934

Mischtechnik auf Leinwand auf Hartfaser. 74,3 × 99,7 cm (29 ¼ × 39 ¼ in.). Unten links datiert und signiert: 1934 Franz Radziwill. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz mit der Werknummer bezeichnet: 208. Dort auch jeweils ein Stempel der Galleria del Levante, Mailand, und der Galleria dell' Arte contemporanea, Rom. Werkverzeichnis: Schulze 408. [3081] Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000

USD 97,000–146,000

Ausstellung

Franz Radziwill. Varel, Heimatmuseum, 1955, o. Nr. / Franz Radziwill. Herford, Museum, 1956, o. Nr. / Franz Radziwill. Köln, Galerie Baukunst, 1968, Kat.-Nr. 41 / Franz Radziwill. Modena, Galleria La Mutina, 1969, Kat.-Nr. 20 / Der Maler Franz Radziwill in der Zeit des Nationalsozialismus. Dangast, Franz Radziwill Haus, u. Wilhelmshaven, Kunsthalle, 2011/12, S. 164, Abb. S. 71 (nur in Wilhelmshaven ausgestellt) / Lichtspiele. Dangast, Franz Radziwill Haus, 2020/21, Kat.-Nr. 10, Abb. S. 76

Franz Radziwill ist einer der wichtigsten Vertreter des magischen Realismus in Deutschland. Sein Wahlspruch lautete: „Das größte Wunder ist die Wirklichkeit.“ Aber was ist wirklich? Dieser Frage spürt der Künstler in seinen Werken nach. Er entwickelt Mitte der 1920er-Jahre eine äußerst akribische Malweise, die jedem Bilddetail die gleiche Aufmerksamkeit schenkt, was dazu führt, dass sich in seinen Werken eine Art Überwirklichkeit einstellt, die den Betrachter zunächst fasziniert, auf den zweiten Blick jedoch verunsichert. Seitlicher Lichteinfall sorgt bisweilen für überlange Schatten, die Himmel sind oft düster oder gänzlich schwarz. Radziwill entrückt seine Landschaften und Stadtansichten in eine unwirkliche Sphäre und führt uns die Doppelbödigkeit der Realität vor Augen.

Das Gemälde „Siel bei Bonzsiel“ ist ein Paradebeispiel für Radziwills verstörende Bildwelt. Sein Detailreichtum lässt den Betrachter immer wieder neue Merkwürdigkeiten entdecken, etwa den Mann im gelben Jackett, der eine Art mittelalterliche Hellebarde geschultert hat. Das Haus, das er betrachtet, ist in den Deich hineingebaut, mit blauen Ziegeln gedeckt und zeigt in der Fassade tiefe Risse. Auch zwei Angler, ein Spaziergänger sowie zwei Männer in einem Segelboot treten in Erscheinung. Durch die in allen Bildzonen identische extreme Bildschärfe scheint die Szenerie wie eingefroren. Über den rot-gelben Abendhimmel zieht eine weiße Schleppe aus Dunst und Nebel, die einer gelben, rautenförmigen Struktur entspringt – oder in ihr verschwindet. Radziwills Fabulierkunst ist unerschöpflich. Seine Bilder laden den Betrachter dazu ein, sich in ihnen, aber auch in der eigenen Gedankenwelt zu verlieren. Was kann man mehr von einem Kunstwerk verlangen? AF





57 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Corso auf dem Monte Pincio in Rom“. 1930–32

Öl auf Leinwand. 74 × 92 cm (29 ½ × 36 ¼ in.). Unten rechts signiert: M Liebermann. Werkverzeichnis: Eberle 1930/11. Kleine Retuschen. [3090] Gerahmt.

Provenienz

Kunsthau Böhler, Stuttgart (1963) / Privatsammlung, Baden-Württemberg (im Kunsthau Böhler erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 194,000–291,000

Ausstellung

Weihnachtsausstellung. Stuttgart, Kunsthau Böhler, 1963

Im April 1911 weilte Max Liebermann für einige Wochen in Rom. Dabei stattete er auch dem Monte Pincio im Norden der Stadt einen Besuch ab. Das Gelände erstreckt sich jenseits der antiken Stadtmauer von der Piazza del Popolo in einen weitläufigen Park, in dem auch die Villa Borghese liegt. Zu Liebermanns Zeiten war der Monte Pincio traditionell Schauplatz des sogenannten Corso, eines Umzugs von Pferdegespannen wohlhabender Römer, die hier ihre Pferde und wertvollen Karossen zur Schau stellten, indem sie sich von ihren Kutschern durch das Parkgelände chauffieren ließen. Bei der Gelegenheit konnten auch die Damen ihre Garderobe effektiv in Szene setzen.

Liebermann muss dieser Treffpunkt der Reichen und Schönen in hohem Maße beeindruckt haben, finden sich in seinem Œuvre doch insgesamt sechs Fassungen des Corso. Die erste entstand noch im April 1911 in Rom. 1930 greift er das Motiv wieder auf. Es ist nicht abwegig, dass sich Liebermann in diesem Bild bewusst rückbesinnt auf die stillen, fernen Wochen im Rom der 1910er-Jahre. Gründe dafür hätte er gehabt: Ende der 1920er-Jahre wurden die Ressentiments gegen ihn als jüdischen Maler lauter, auch wenn man ihn zum 80. Geburtstag noch mit der Ehrenbürgerwürde der Stadt Berlin und dem Adlerschild des Deutschen Reiches auszeichnete. Eventuell sah er sich in seiner Fantasie sogar als Mitfahrer in dem zentralen Zweispänner. Der Herr dort trägt den gleichen hellen Panamahut, mit dem sich Liebermann in dieser Zeit öfter porträtierte.

AF



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

Grisebach Berlin

Fasanenstraße 25

10719 Berlin

T +49 30 885 915 0

F +49 30 882 41 45

auktionen@grisebach.com

grisebach.com



Diandra Donecker

diandra.donecker@grisebach.com

T +49 30 885 915 27



Micaela Kapitzky

micaela.kapitzky@grisebach.com

T +49 30 885 915 32



Dr. Markus Krause

markus.krause@grisebach.com

T +49 30 885 915 29



Bernd Schultz

bernd.schultz@grisebach.com

T +49 30 885 915 0



Karoline von Kügelgen
Hamburg/Norddeutschland
karoline.kuegelgen@grisebach.com
T +49 170 408 6573



Dr. Britta von Campenhausen
Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland
britta.campenhausen@grisebach.com
T +49 179 516 1407



Anne Ganteführer-Trier
Nordrhein-Westfalen/Benelux, Köln
gantefuehrer-trier@grisebach.com
T +49 170 57 57 464



Benny Höhne
Nordrhein-Westfalen/Benelux
benny.hoehne@grisebach.com
T +49 211 8629 2199



Sophia von Westerholt
Nordrhein-Westfalen/Benelux
sophia.westerholt@grisebach.com
T +49 211 8629 2197



Dr. Annegret Funk
Baden-Württemberg
annegret.funk@grisebach.com
T +49 711 248 48 57



Jesco von Puttkamer
Süddeutschland/Österreich/Italien
jesco.puttkamer@grisebach.com
T +49 89 227 633



Moritz von der Heydte
Bayern
moritz.heydte@grisebach.com
T +49 89 227 632



Urs Lanter
Schweiz
urs.lanter@grisebach.com
T +41 44 212 8888



Shantala S. Branca
Schweiz
shantala.branca@grisebach.com
T +41 44 212 8888

New York, USA/Kanada
auctions@grisebach.com

Winterauktionen in Berlin 1. & 2. Dezember 2022

Winter Auctions in Berlin, 1 & 2 December 2022



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 1. Dezember 2022, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 2. Dezember 2022, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 2. Dezember 2022, 18 Uhr

Katalogbestellung unter grisebach.com
Order catalogues at grisebach.com

Setzen Sie auf unsere Expertise



Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:
+49 30 885 9150
auktionen@grisebach.com

ONLINE ONLY.
ONLINE ONLY.
ONLINE ONLY.
ONLINE ONLY.

Timed Auction
grisebach.com

4. bis 13. November
Auktion 728 • Contemporary Online Only

25. November bis 4. Dezember
Auktion 729 • Photography Online Only

16. Dezember 2022 bis 8. Januar 2023
Auktion 730 • Third Floor Online Only





Diandra Donecker • Photographie

+49 30 885 915 27

diandra.donecker@grisebach.com



Bryan Adams. Sir Mick Jagger, Green Shirt, New York. 2008. Archival Pigment-Print. 140 x 105 cm. Eines von 7 Exemplaren. EUR 5.000-7.000

Hinweise zum Katalog Catalogue Instructions

1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.

2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 1,03 (Kurs vom 10. Oktober 2022)

3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.

4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.

5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.

6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.

7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.

8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.

1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*

2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 1.03 (rate of exchange 10 October 2022)*

3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*

4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*

5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*

6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.*

7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.*

8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

Kunst vermitteln & Diskurse fördern



Presse und Kommunikation

Sarah Buschor
sarah.buschor@grisebach.com
+49 30 885 915 65

Veranstaltungen und Ausstellungen

Dr. Anna von Ballestrem
anna.ballestrem@grisebach.com
+49 30 885 915 4490

Entdecken Sie unseren Podcast
DIE SUCHT ZU SEHEN mit Rebecca Casati



Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i.S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.
2. Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3. Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

Vor der Versteigerung erscheint ein Auktionskatalog. Darin werden zur allgemeinen Orientierung die zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände abgebildet und beschrieben. Der Katalog enthält zusätzlich Angaben über Urheberschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Nur sie bestimmen die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes. Im übrigen ist der Katalog weder für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes noch für dessen Erscheinungsbild (Farbe) maßgebend. Der Katalog weist einen Schätzpreis in Euro aus, der jedoch lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert des Kunstgegenstandes dient, ebenso wie etwaige Angaben in anderen Währungen.

Der Katalog wird von Grisebach nach bestem Wissen und Gewissen und mit großer Sorgfalt erstellt. Er beruht auf den bis zum Zeitpunkt der Versteigerung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen Erkenntnissen sowie auf den Angaben des Einlieferers.

Für jeden der zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände kann bei erstlichem Interesse ein Zustandsbericht von Grisebach angefordert und es können etwaige von Grisebach eingeholte Expertisen eingesehen werden.

Die im Katalog, im Zustandsbericht oder in Expertisen enthaltenen Angaben und Beschreibungen sind Einschätzungen, keine Garantien im Sinne des § 443 BGB für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes.

Grisebach ist berechtigt, Katalogangaben durch Aushang am Ort der Versteigerung und unmittelbar vor der Versteigerung des betreffenden Kunstgegenstandes mündlich durch den Auktionator zu berichtigen oder zu ergänzen.

2. Besichtigung

Alle zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände werden vor der Versteigerung zur Vorbesichtigung ausgestellt und können besichtigt und geprüft werden. Ort und Zeit der Besichtigung, die Grisebach festlegt, sind im Katalog angegeben. Die Kunstgegenstände sind gebraucht und werden in der Beschaffenheit versteigert, in der sie sich im Zeitpunkt der Versteigerung befinden.

3.

Grisebach bestimmt Ort und Zeitpunkt der Versteigerung. Sie ist berechtigt, Ort oder Zeitpunkt zu ändern, auch wenn der Auktionskatalog bereits versandt worden ist.

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

Jeder Bieter erhält von Grisebach eine Bieternummer. Er hat die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anzuerkennen.

Von unbekanntem Bieter benötigt Grisebach zur Erteilung der Bieternummer spätestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung eine schriftliche Anmeldung mit beigefügter zeitnaher Bankreferenz.

Nur unter einer Bieternummer abgegebene Gebote werden auf der Versteigerung berücksichtigt.

2. Aufruf

Die Versteigerung des einzelnen Kunstgegenstandes beginnt mit dessen Aufruf durch den Auktionator. Er ist berechtigt, bei Aufruf von der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge abzuweichen, Losnummern zu verbinden oder zu trennen oder eine Los-Nummer zurückzuziehen.

Der Preis wird bei Aufruf vom Auktionator festgelegt, und zwar in Euro. Gesteigert wird um jeweils 10 % des vorangegangenen Gebots, sofern der Auktionator nicht etwas anderes bestimmt.

3. Gebote

a) Gebote im Saal

Gebote im Saal werden unter Verwendung der Bieternummer abgegeben. Ein Vertrag kommt durch Zuschlag des Auktionators zustande.

Will ein Bieter Gebote im Namen eines Dritten abgeben, hat er dies mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung von Grisebach unter Vorlage einer Vollmacht des Dritten anzuzeigen. Anderenfalls kommt bei Zuschlag der Vertrag mit ihm selbst zustande.

b) Schriftliche Gebote

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Losnummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Mit dem schriftlichen Gebot beauftragt der Bieter Grisebach, seine Gebote unter Berücksichtigung seiner Weisungen abzugeben. Das schriftliche Gebot wird von Grisebach nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten.

Ein Vertrag auf der Grundlage eines schriftlichen Gebots kommt mit dem Bieter durch den Zuschlag des Auktionators zustande.

Gehen mehrere gleich hohe schriftliche Gebote für denselben Kunstgegenstand ein, erhält das zuerst eingetroffene Gebot den Zuschlag, wenn kein höheres Gebot vorliegt oder abgegeben wird.

c) Telefonische Gebote

Telefonische Gebote sind zulässig, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung dies schriftlich beantragt und Grisebach zugestimmt hat. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen

des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

Telefonische Gebote können von Grisebach aufgezeichnet werden. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Bieter mit der Aufzeichnung einverstanden. Die Aufzeichnung wird spätestens nach drei Monaten gelöscht, sofern sie nicht zu Beweiszwecken benötigt wird.

d) Gebote über das Internet

Gebote über das Internet sind nur zulässig, wenn der Bieter von Grisebach zum Bieten über das Internet unter Verwendung eines Benutzernamens und eines Passwortes zugelassen worden ist und die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennt. Die Zulassung erfolgt ausschließlich für die Person des Zugelassenen, ist also höchstpersönlich. Der Benutzer ist verpflichtet, seinen Benutzernamen und sein Passwort Dritten nicht zugänglich zu machen. Bei schuldhafter Zuwiderhandlung haftet er Grisebach für daraus entstandene Schäden.

Gebote über das Internet sind nur rechtswirksam, wenn sie hinreichend bestimmt sind und durch Benutzernamen und Passwort zweifelsfrei dem Bieter zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Käufer anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht.

Grisebach behandelt Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden, rechtlich wie schriftliche Gebote. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. Der Zuschlag

- a) Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Zuschlag verpflichtet den Bieter, der unbenannt bleibt, zur Abnahme des Kunstgegenstandes und zur Zahlung des Kaufpreises (§ 4 Ziff. 1).
- b) Der Auktionator kann bei Nichterreichen des Limits einen Zuschlag unter Vorbehalt erteilen. Ein Zuschlag unter Vorbehalt wird nur wirksam, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt. Sollte in der Zwischenzeit ein anderer Bieter mindestens das Limit bieten, erhält dieser ohne Rücksprache mit dem Bieter, der den Zuschlag unter Vorbehalt erhalten hat, den Zuschlag.
- c) Der Auktionator hat das Recht, ohne Begründung ein Gebot abzulehnen oder den Zuschlag zu verweigern. Wird ein Gebot abgelehnt oder der Zuschlag verweigert, bleibt das vorangegangene Gebot wirksam.
- d) Der Auktionator kann einen Zuschlag zurücknehmen und den Kunstgegenstand innerhalb der Auktion neu ausbieten,
 - wenn ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot von ihm übersehen und dies von dem übersehenen Bieter unverzüglich beanstandet worden ist,
 - wenn ein Bieter sein Gebot nicht gelten lassen will oder
 - wenn sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen.Übt der Auktionator dieses Recht aus, wird ein bereits erteilter Zuschlag unwirksam.
- e) Der Auktionator ist berechtigt, ohne dies anzeigen zu müssen, bis zum Erreichen eines mit dem Einlieferer vereinbarten Limits auch Gebote für den Einlieferer abzugeben und den Kunstgegenstand dem Einlieferer unter Benennung der Einlieferungsnummer zuzuschlagen. Der Kunstgegenstand bleibt dann unverkauft.

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld. Hinzukommen können pauschale Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer.

- A. a) Bei Kunstgegenständen ohne besondere Kennzeichnung im Katalog berechnet sich der Kaufpreis wie folgt: Bei Käufern mit Wohnsitz innerhalb des Gemeinschaftsgebietes der Europäischen Union (EU) berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von

32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungstellung nicht einzeln ausgewiesen.

Käufern, denen nach dem Umsatzsteuergesetz (UStG) im Inland geliefert wird und die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann auf Wunsch die Rechnung nach der Regelbesteuerung gemäß Absatz B. ausgestellt werden. Dieser Wunsch ist bei Beantragung der Bieternummer anzugeben. Eine Korrektur nach Rechnungsstellung ist nicht möglich.

- b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% des Hammerpreises erhoben.
 - B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
 - a) Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15% berechnet.
 - b) Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R“ gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19%.
 - c) Umsatzsteuerbefreiung
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.
Die vorgenannten Regelungen zur Umsatzsteuer entsprechen dem Stand der Gesetzgebung und der Praxis der Finanzverwaltung. Änderungen sind nicht ausgeschlossen.
2. Fälligkeit und Zahlung
Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.
Der Kaufpreis ist in Euro an Grisebach zu entrichten. Schecks und andere unbare Zahlungen werden nur erfüllungshalber angenommen.
Eine Begleichung des Kaufpreises durch Aufrechnung ist nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen zulässig.
Bei Zahlung in ausländischer Währung gehen ein etwaiges Kursrisiko sowie alle Bankspesen zulasten des Käufers.
3. Verzug
Ist der Kaufpreis innerhalb von zwei Wochen nach Zugang der Rechnung noch nicht beglichen, tritt Verzug ein.
Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich der Kaufpreis mit 1% monatlich, unbeschadet weiterer Schadensersatzansprüche.
Zwei Monate nach Eintritt des Verzuges ist Grisebach berechtigt und auf Verlangen des Einlieferers verpflichtet, diesem Name und Anschrift des Käufers zu nennen.
Ist der Käufer mit der Zahlung des Kaufpreises in Verzug, kann Grisebach nach Setzung einer Nachfrist von zwei Wochen vom Vertrag zurücktreten. Damit erlöschen alle Rechte des Käufers an dem ersteigerten Kunstgegenstand.
Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbil-

dungen und die bis zur Rückgabe oder bis zur erneuten Versteigerung des Kunstgegenstandes anfallenden Transport-, Lager- und Versicherungskosten.

Wird der Kunstgegenstand an einen Unterbieter verkauft oder in der nächsten oder übernächsten Auktion versteigert, haftet der Käufer außerdem für jeglichen Mindererlös.

Grisebach hat das Recht, den säumigen Käufer von künftigen Versteigerungen auszuschließen und seinen Namen und seine Adresse zu Sperrzwecken an andere Auktionshäuser weiterzugeben.

§ 5

Nachverkauf

Während eines Zeitraums von zwei Monaten nach der Auktion können nicht versteigerte Kunstgegenstände im Wege des Nachverkaufs erworben werden. Der Nachverkauf gilt als Teil der Versteigerung. Der Interessent hat persönlich, telefonisch, schriftlich oder über das Internet ein Gebot mit einem bestimmten Betrag abzugeben und die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anzuerkennen. Der Vertrag kommt zustande, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach Eingang schriftlich annimmt. Die Bestimmungen über Kaufpreis, Zahlung, Verzug, Abholung und Haftung für in der Versteigerung erworbene Kunstgegenstände gelten entsprechend.

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

Der Käufer ist verpflichtet, den ersteigerten Kunstgegenstand spätestens einen Monat nach Zuschlag abzuholen.

Grisebach ist jedoch nicht verpflichtet, den ersteigerten Kunstgegenstand vor vollständiger Bezahlung des in der Rechnung ausgewiesenen Betrages an den Käufer herauszugeben.

Das Eigentum geht auf den Käufer erst nach vollständiger Bezahlung des Kaufpreises über.

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegenstand in den eigenen Räumen einlagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,1% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

Beauftragt der Käufer Grisebach schriftlich, den Transport des ersteigerten Kunstgegenstandes durchzuführen, sorgt Grisebach, sofern der Kaufpreis vollständig bezahlt ist, für einen sachgerechten Transport des Werkes zum Käufer oder dem von ihm benannten Empfänger durch eine Kunstspedition und schließt eine entsprechende Transportversicherung ab. Die Kosten für Verpackung, Versand und Versicherung trägt der Käufer.

4. Annahmeverzug

Holt der Käufer den Kunstgegenstand nicht innerhalb von einem Monat ab (Ziffer 1) und erteilt er innerhalb dieser Frist auch keinen Auftrag zur Versendung des Kunstgegenstandes (Ziffer 3), gerät er in Annahmeverzug.

5. Anderweitige Veräußerung

Veräußert der Käufer den ersteigerten Kunstgegenstand seinerseits, bevor er den Kaufpreis vollständig bezahlt hat, tritt er bereits jetzt erfüllungshalber sämtliche Forderungen, die ihm aus dem Weiterverkauf zustehen, an Grisebach ab, welche die Abtretung hiermit annimmt. Soweit die abgetretenen Forderungen die Grisebach zustehenden Ansprüche übersteigen, ist Grisebach verpflichtet, den zur Erfüllung nicht benötigten Teil der abgetretenen Forderung unverzüglich an den Käufer abzutreten.

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

Der Kunstgegenstand wird in der Beschaffenheit veräußert, in der er sich bei Erteilung des Zuschlags befindet und vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden konnte. Ergänzt wird diese Beschaffenheit durch die Angaben im Katalog (§ 2 Ziff. 1) über Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Sie beruhen auf den bis zum Zeitpunkt der Versteigerung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen Erkenntnissen sowie auf den Angaben des Einlieferers. Weitere Beschaffenheitsmerkmale sind nicht vereinbart, auch wenn sie im Katalog beschrieben oder erwähnt sind oder sich aus schriftlichen oder mündlichen Auskünften, aus einem Zustandsbericht, Expertisen oder aus den Abbildungen des Katalogs ergeben sollten. Eine Garantie (§ 443 BGB) für die vereinbarte Beschaffenheit des Kunstgegenstandes wird nicht übernommen.

2. Rechte des Käufers bei einem Rechtsmangel (§ 435 BGB)

Weist der erworbene Kunstgegenstand einen Rechtsmangel auf, weil an ihm Rechte Dritter bestehen, kann der Käufer innerhalb einer Frist von zwei Jahren (§ 438 Abs. 4 und 5 BGB) wegen dieses Rechtsmangels vom Vertrag zurücktreten oder den Kaufpreis mindern (§ 437 Nr. 2 BGB). Im übrigen werden die Rechte des Käufers aus § 437 BGB, also das Recht auf Nacherfüllung, auf Schadensersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen ausgeschlossen, es sei denn, der Rechtsmangel ist arglistig verschwiegen worden.

3. Rechte des Käufers bei Sachmängeln (§ 434 BGB)

Weicht der Kunstgegenstand von der vereinbarten Beschaffenheit (Urhebererschaft, Technik, Signatur) ab, ist der Käufer berechtigt, innerhalb von zwei Jahren ab Zuschlag (§ 438 Abs. 4 BGB) vom Vertrag zurückzutreten. Er erhält den von ihm gezahlten Kaufpreis (§ 4 Ziff. 1 der Versteigerungsbedingungen) zurück, Zug um Zug gegen Rückgabe des Kaufgegenstandes in unverändertem Zustand am Sitz von Grisebach. Ansprüche auf Minderung des Kaufpreises (§ 437 Nr. 2 BGB), auf Schadensersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen (§ 437 Nr. 3 BGB) sind ausgeschlossen. Dieser Haftungsausschluss gilt nicht, soweit Grisebach den Mangel arglistig verschwiegen hat.

Das Rücktrittsrecht wegen Sachmangels ist ausgeschlossen, sofern Grisebach den Kunstgegenstand für Rechnung des Einlieferers veräußert hat und die größte ihr mögliche Sorgfalt bei Ermittlung der im Katalog genannten Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes aufgewandt hat und keine Gründe vorlagen, an der Richtigkeit dieser Angaben zu zweifeln. In diesem Falle verpflichtet sich Grisebach, dem Käufer das Aufgeld, etwaige Umlagen und die Umsatzsteuer zu erstatten.

Außerdem tritt Grisebach dem Käufer alle ihr gegen den Einlieferer, dessen Name und Anschrift sie dem Käufer mitteilt, zustehenden Ansprüche wegen der Mängel des Kunstgegenstandes ab. Sie wird ihn in jeder zulässigen und ihr möglichen Weise bei der Geltendmachung dieser Ansprüche gegen den Einlieferer unterstützen.

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

Grisebach haftet nicht für Schäden im Zusammenhang mit der Abgabe von mündlichen, schriftlichen, telefonischen oder Internetgeboten, soweit ihr nicht Vorsatz oder grobe Fahrlässigkeit zur Last fällt. Dies gilt insbesondere für das Zustandekommen oder den Bestand von Telefon-, Fax- oder Datenleitungen sowie für Übermittlungs-, Übertragungs- oder Übersetzungsfehler im Rahmen der eingesetzten Kommunikationsmittel oder seitens der für die Entgegennahme und Weitergabe eingesetzten Mitarbeiter. Für Missbrauch durch unbefugte Dritte wird nicht gehaftet. Die Haftungsbeschränkung gilt nicht für Schäden an der Verletzung von Leben, Körper oder Gesundheit.

5. Verjährung

Für die Verjährung der Mängelansprüche gelten die gesetzlichen Verjährungsfristen des § 438 Abs. 1 Ziffer 3 BGB (2 Jahre).

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

Änderungen dieser Versteigerungsbedingungen im Einzelfall oder Nebenabreden bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

Soweit die Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen als der deutschen Sprache vorliegen, ist stets die deutsche Fassung maßgebend.

3. Anwendbares Recht

Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Abkommen der Vereinten Nationen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.

4. Erfüllungsort

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist, soweit dies rechtlich vereinbart werden kann, Berlin.

5. Salvatorische Klausel

Sollte eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Anstelle der unwirksamen Bestimmung gelten die entsprechenden gesetzlichen Vorschriften.

6. Streitbeilegungsverfahren

Die Grisebach GmbH ist grundsätzlich nicht bereit und verpflichtet, an Streitbeilegungsverfahren vor einer Verbraucherschlichtungsstelle teilzunehmen.

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

1. The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as “Grisebach”. The auctioneer will be acting as Grisebach’s representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).
2. As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an “E” in the catalogue.
3. The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction and on the internet; furthermore, they are posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

Prior to the auction date, an auction catalogue will be published. This provides general orientation in that it shows images of the works of art to be sold at auction and describes them. Additionally, the catalogue will provide information on the work’s creator(s), technique, and signature. These factors alone will define the characteristic features of the work of art. In all other regards, the catalogue will not govern as far as the characteristics of the work of art or its appearance are concerned (color). The catalogue will provide estimated prices in EUR amounts, which, however, serve solely as an indication of the fair market value of the work of art, as does any such information that may be provided in other currencies.

Grisebach will prepare the catalogue to the best of its knowledge and belief, and will exercise the greatest of care in doing so. The catalogue will be based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor.

Seriously interested buyers have the opportunity to request that Grisebach provide them with a report outlining the condition of the work of art (condition report), and they may also review any expert appraisals that Grisebach may have obtained.

The information and descriptions contained in the catalogue, in the condition report or in expert appraisals are estimates; they do not constitute any guarantees, in the sense as defined by Section 443 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code), for the characteristics of the work of art.

Grisebach is entitled to correct or amend any information provided in the catalogue by posting a notice at the auction venue and by having the auctioneer make a corresponding statement immediately prior to calling the bids for the work of art concerned.

2. Pre-sale exhibition

All of the works of art that are to be sold at auction will be exhibited prior to the sale and may be viewed and inspected. The time and date of the pre-sale exhibition, which will be determined by

Grisebach, will be set out in the catalogue. The works of art are used and will be sold “as is”, in other words in the condition they are in at the time of the auction.

3.

Grisebach will determine the venue and time at which the auction is to be held. It is entitled to modify the venue and the time of the auction, also in those cases in which the auction catalogue has already been sent out.

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

Grisebach will issue a bidder number to each bidder. Each bidder is to acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

At the latest twenty-four (24) hours prior to the start of the auction, bidders as yet unknown to Grisebach must register in writing, providing a written bank reference letter of recent date, so as to enable Grisebach to issue a bidder number to them.

At the auction, only the bids submitted using a bidder number will be considered.

2. Item call-up

The auction of the individual work of art begins by its being called up by the auctioneer. The auctioneer is entitled to call up the works of art in a different sequence than that published in the catalogue, to join catalogue items to form a lot, to separate a lot into individual items, and to pull an item from the auction that has been given a lot number.

When the work of art is called up, its price will be determined by the auctioneer, denominated in euros. Unless otherwise determined by the auctioneer, the bid increments will amount to 10% of the respective previous bid.

3. Bids

a) Floor bids

Floor bids will be submitted using the bidder number. A sale and purchase agreement will be concluded by the auctioneer bringing down the hammer to end the bidding process.

Where a bidder wishes to submit bids in the name of a third party, it must notify Grisebach of this fact at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, submitting a corresponding power of attorney from that third party. In all other cases, once the work of art has been knocked down, the sale and purchase agreement will be concluded with the person who has placed the bid.

b) Written absentee bids

Subject to Grisebach consenting to this being done, bids may also be submitted in writing using a specific form developed for this purpose. The bidder must sign the form and must provide the lot number, the name of the artist, the title of the work of art and the hammer price it wishes to bid therefor. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

By placing a written bid, the bidder instructs Grisebach to submit such bid in accordance with its instructions. Grisebach shall use the amount specified in the written bid only up to whatever amount may be required to outbid another bidder.

Upon the auctioneer knocking down the work of art to a written bid, a sale and purchase agreement shall be concluded on that basis with the bidder who has submitted such written bid.

Where several written bids have been submitted in the same amount for the same work of art, the bid received first shall be the winning bid, provided that no higher bid has been otherwise submitted or is placed as a floor bid.

c) *Phoned-in absentee bids*

Bids may permissibly be phoned in, provided that the bidder applies in writing to be admitted as a telephone bidder, and does so at the latest twenty-four (24) hours prior to the auction commencing, and furthermore provided that Grisebach has consented. The bidder must acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it.

Bids phoned in will be taken by a Grisebach employee present at the auction on the floor, and will be submitted in the course of the auction in keeping with the instructions issued by the bidder. The bid so submitted by the bidder shall cover exclusively the hammer price, and thus shall not comprise the buyer's premium, any allocated costs that may be charged, or turnover tax. The bid must unambiguously designate the work of art to which it refers, and must wherever possible provide the lot number, the artist and the title of the work.

Grisebach may make a recording of bids submitted by telephone. By filing the application to be admitted as a telephone bidder, the bidder declares its consent to the telephone conversation being recorded.

Unless it is required as evidence, the recording shall be deleted at the latest following the expiry of three (3) months.

d) *Absentee bids submitted via the internet*

Bids may be admissibly submitted via the internet only if Grisebach has registered the bidder for internet bidding, giving him a user name and password, and if the bidder has acknowledged the Conditions of Sale as being binding upon it. The registration shall be non-transferable and shall apply exclusively to the registered party; it is thus entirely personal and private. The user is under obligation to not disclose to third parties its user name or password. Should the user culpably violate this obligation, it shall be held liable by Grisebach for any damages resulting from such violation.

Bids submitted via the internet shall have legal validity only if they are sufficiently determinate and if they can be traced back to the bidder by its user name and password beyond any reasonable doubt. The bids transmitted via the internet will be recorded electronically. The buyer acknowledges that these records are correct, but it does have the option to prove that they are incorrect.

In legal terms, Grisebach shall treat bids submitted via the internet at a point in time prior to the auction as if they were bids submitted in writing. Bids submitted via the internet while an auction is ongoing shall be taken into account as if they were floor bids.

4. *Knock down*

a) The work of art is knocked down to the winning bidder if, following three calls for a higher bid, no such higher bid is submitted. Upon the item being knocked down to it, this will place the bidder under obligation to accept the work of art and to pay the purchase price (Section 4 Clause 1). The bidder shall not be named.

b) Should the bids not reach the reserve price set by the Consignor, the auctioneer will knock down the work of art at a conditional hammer price. This conditional hammer price shall be effective only if Grisebach confirms this bid in writing within three (3) weeks of the day of the auction. Should another bidder submit a bid in the meantime that is at least in the amount of the reserve price, the work of art shall go to that bidder; there will be no consultations with the bidder to whom the work of art has been knocked down at a conditional hammer price.

c) The auctioneer is entitled to refuse to accept a bid, without providing any reasons therefor, or to refuse to knock down a work of art to a bidder. Where a bid is refused, or where a work of art is not knocked down to a bidder, the prior bid shall continue to be valid.

d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which

– The auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight;

– A bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or

– There are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

Where the auctioneer exercises this right, any knock-down of a work of art that has occurred previously shall cease to be effective.

e) The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached,

and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. *Purchase price*

The purchase price consists of the hammer price plus buyer's premium. Additionally, lump sum fees may be charged along with statutory turnover tax.

A. a) For works of art that have not been specially marked in the catalogue, the purchase price will be calculated as follows:

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 32% to the hammer price. A buyer's premium of 27% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000. This buyer's premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

Buyers to whom delivery is made within Germany, as defined by the German Turnover Tax Act, and who are entitled to deduct input taxes, may have an invoice issued to them that complies with the standard taxation provisions as provided for hereinabove in paragraph B. Such invoice is to be requested when applying for a bidder number. It is not possible to perform any correction retroactively after the invoice has been issued.

b) Works of art marked by the letter "N" (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammer price, will be charged in addition to the buyer's premium.

B. For works of art marked in the catalogue by the letter "R" behind the lot number, the purchase price is calculated as follows:

a) *Buyer's premium*

Grisebach will add a buyer's premium of 25% to the hammer price. A buyer's premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 15% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) *Turnover tax*

The hammer price and the buyer's premium will each be subject to the statutory turnover tax in the respectively applicable amount (standard taxation provisions, marked by the letter "R"). Currently, this amounts to 19%.

c) *Exemption from turnover tax*

No turnover tax will be charged where works of art are sold that are acquired in states within the EU by corporations and exported outside of Germany, provided that such corporations have provided their turnover tax ID number in applying for and obtaining their bidder number. It is not possible to register this status after the invoice has been issued, and more particularly, it is not possible to perform a correction retroactively.

No turnover tax shall be charged for the sale of works of art that are delivered, pursuant to Section 6 paragraph 4 of the Umsatzsteuergesetz (UStG, German Turnover Tax Act), to destinations located in states that are not a Member State of the EU, provided that their buyers are deemed to be foreign purchasers and have proved this fact in accordance with Section 6 paragraph 2 of the German Turnover Tax Act. The buyer shall bear any import turnover tax or duties that may accrue abroad.

The above provisions on turnover tax correspond to the legislative status quo and are in line with the practice of the Tax and Revenue Authorities. They are subject to change without notice.

2. *Due date and payment*

The purchase price shall be due for payment upon the work of art being knocked down to the buyer.

The purchase price shall be paid in euros to Grisebach. Cheques and any other forms of non-cash payment are accepted only on account of performance.

Payment of the purchase price by set-off is an option only where the claims are not disputed or have been finally and conclusively determined by a court's declaratory judgment.

Where payment is made in a foreign currency, any exchange rate risk and any and all bank charges shall be borne by the buyer.

3. Default

In cases in which the purchase price has not been paid within two (2) weeks of the invoice having been received, the buyer shall be deemed to be defaulting on the payment.

Upon the occurrence of such default, the purchase price shall accrue interest at 1% per month, notwithstanding any other claims to compensation of damages that may exist.

Two (2) months after the buyer has defaulted on the purchase price, Grisebach shall be entitled – and shall be under obligation to do so upon the Consignor's corresponding demand – to provide to the Consignor the buyer's name and address.

Where the buyer has defaulted on the purchase price, Grisebach may rescind the agreement after having set a period of grace of two (2) weeks. Once Grisebach has so rescinded the agreement, all rights of the buyer to the work of art acquired at auction shall expire.

Upon having declared its rescission of the agreement, Grisebach shall be entitled to demand that the buyer compensate it for its damages. Such compensation of damages shall comprise in particular the remuneration that Grisebach has lost (commission to be paid by the Consignor and buyer's premium), as well as the costs of picturing the work of art in the catalogue and the costs of shipping, storing and insuring the work of art until it is returned or until it is once again offered for sale at auction.

Where the work of art is sold to a bidder who has submitted a lower bid, or where it is sold at the next auction or the auction after that, the original buyer moreover shall be held liable for any amount by which the proceeds achieved at that subsequent auction are lower than the price it had bid originally.

Grisebach has the right to exclude the defaulting buyer from future auctions and to forward the name and address of that buyer to other auction houses so as to enable them to exclude him from their auctions as well.

Section 5

Post Auction Sale

In the course of a two-month period following the auction, works of art that have gone unsold at the auction may be acquired through post auction sales. The post auction sale will be deemed to be part of the auction. The party interested in acquiring the work of art is to submit a bid either in person, by telephone, in writing or via the internet, citing a specific amount, and is to acknowledge the Conditions of Sale as being binding upon it. The sale and purchase agreement shall come about if Grisebach accepts the bid in writing within three weeks of its having been received.

The provisions regarding the purchase price, payment, default, pick-up and liability for works of art acquired at auction shall apply *mutatis mutandis*.

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

The buyer is under obligation to pick up the work of art at the latest one (1) month after it has been knocked down to the buyer.

However, Grisebach is not under obligation to surrender to the buyer the work of art acquired at auction prior to the purchase price set out in the invoice having been paid in full.

Title to the work of art shall devolve to the buyer only upon the purchase price having been paid in full.

2. Storage

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there.

At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.1% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

Where the buyer instructs Grisebach in writing to ship to it the work of art acquired at auction, subject to the proviso that the purchase price has been paid in full, Grisebach shall procure the appropriate shipment of the work of art to the buyer, or to any recipient the buyer may specify, such shipment being performed by a specialized fine art shipping agent; Grisebach shall take out corresponding shipping insurance. The buyer shall bear the costs of packaging and shipping the work of art as well as the insurance premium.

4. Default of acceptance

Where the buyer fails to pick up the work of art within one (1) month (Clause 1) and fails to issue instructions for the work of art to be shipped to it (Clause 3), it shall be deemed to be defaulting on acceptance.

5. Sale to other parties

Should the buyer, prior to having paid the purchase price in full, sell the work of art it has acquired at auction, it hereby assigns to Grisebach, as early as at the present time and on account of performance, the entirety of all claims to which it is entitled under such onward sale, and Grisebach accepts such assignment. Insofar as the claims so assigned are in excess of the claims to which Grisebach is entitled, Grisebach shall be under obligation to immediately reassign to the buyer that part of the claim assigned to it that is not required for meeting its claim.

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

The work of art is sold in the condition it is in at the time it is knocked down to the buyer, and in which it was viewed and inspected. The other characteristic features of the work of art are comprised of the statements made in the catalogue (Section 2 Clause 1) regarding the work's creator(s), technique and signature. These statements are based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor. No further characteristic features are agreed among the parties, in spite of the fact that such features may be described or mentioned in the catalogue, or that they may be garnered from information provided in writing or orally, from a condition report, an expert appraisal or the images shown in the catalogue. No guarantee (Section 443 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)) is provided for the work of art having any characteristic features.

2. Buyer's rights in the event of a defect of title being given (Section 435 of the German Civil Code)

Should the work of art acquired be impaired by a defect of title because it is encumbered by rights of third parties, the buyer may, within a period of two (2) years (Section 438 paragraph 4 and 5 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)), rescind the agreement based on such defect of title, or it may reduce the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code). In all other regards, the buyer's rights as stipulated by Section 437 of the German Civil Code are hereby contracted out, these being the right to demand the retroactive performance of the agreement, the compensation of damages, or the reimbursement of futile expenditure, unless the defect of title has been fraudulently concealed.

3. Buyer's rights in the event of a material defect being given (Section 434 of the German Civil Code)

Should the work of art deviate from the characteristic features agreed (work's creator(s), technique, signature), the buyer shall be entitled to rescind the agreement within a period of two (2) years after the work of art has been knocked down to it (Section 438 paragraph 4 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code)). The buyer shall be reimbursed for the purchase price it has paid (Section 4 Clause 1 of the Conditions of Sale), concurrently with the return of the purchased object in unaltered condition, such return being effected at the registered seat of Grisebach.

Claims to any reduction of the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code), to the compensation of damages or

the reimbursement of futile expenditure (Section 437 no. 3 of the German Civil Code) are hereby contracted out. This exclusion of liability shall not apply should Grisebach have fraudulently concealed the defect.

The right to rescind the agreement for material defects shall be contracted out wherever Grisebach has sold the work of art for the account of the Consignor and has exercised, to the best of its ability, the greatest possible care in identifying the work's creator(s), technique and signature listed in the catalogue, provided there was no cause to doubt these statements' being correct. In such event, Grisebach enters into obligation to reimburse the buyer for the buyer's premium, any allocated costs that may have been charged, and turnover tax.

Moreover, Grisebach shall assign to the buyer all of the claims vis-à-vis the Consignor to which it is entitled as a result of the defects of the work of art, providing the Consignor's name and address to the buyer. Grisebach shall support the buyer in any manner that is legally available to it and that it is able to apply in enforcing such claims against the Consignor.

4. Errors in the auction proceedings

Grisebach shall not be held liable for any damages arising in connection with bids that are submitted orally, in writing, by telephone or via the internet, unless Grisebach is culpable of having acted with intent or grossly negligently. This shall apply in particular to the telephone, fax or data connections being established or continuing in service, as well as to any errors of transmission, transfer or translation in the context of the means of communications used, or any errors committed by the employees responsible for accepting and forwarding any instructions. Grisebach shall not be held liable for any misuse by unauthorized third parties. This limitation of liability shall not apply to any loss of life, limb or health.

5. Statute of limitations

The statutory periods of limitation provided for by Section 438 paragraph 1 Clause 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code) (two years) shall apply where the statute of limitations of claims for defects is concerned.

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

Any modifications of the present Conditions of Sale that may be made in an individual case, or any collateral agreements, must be made in writing in order to be effective.

2. Translations of the Conditions of Sale

Insofar as the Conditions of Sale are available in other languages besides German, the German version shall govern in each case.

3. Governing law

The laws of the Federal Republic of Germany shall exclusively apply. The United Nations Convention on the International Sale of Goods shall not apply.

4. Place of performance

Insofar as it is possible to agree under law on the place of performance and the place of jurisdiction, this shall be Berlin.

5. Severability clause

Should one or several provisions of the present Conditions of Sale be or become invalid, this shall not affect the validity of the other provisions. Instead of the invalid provision, the corresponding statutory regulations shall apply.

6. Dispute settlement proceedings

Grisebach GmbH is not obliged nor willing to participate in dispute settlement proceedings before a consumer arbitration board.

Service Service

Zustandsberichte

Condition reports

condition-report@grisebach.com

+49 30 885 915 0

Schriftliche und telefonische Gebote

Absentee and telephone bidding

gebot@grisebach.com

+49 30 885 915 24

Rechnungslegung, Abrechnung

Buyer's/Seller's accounts

auktionen@grisebach.com

+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung

Shipping and Insurance

logistics@grisebach.com

+49 30 885 915 54

Die bibliographischen Angaben

zu den zitierten Werkverzeichnissen unter

www.grisebach.com/kaufen/

kataloge/werkverzeichnisse.html

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[3019] 51 [3021] 38 [3022] 44 [3023] 28 [3030] 13 [3034] 29
[3043] 12 [3065] 11 [3076] 16 [3077] 30 [3081] 52, 56 [3084] 1, 2,
3, 4, 5, 7, 8, 10, 14, 15, 18, 20, 24, 25, 31, 37, 39, 40, 41, 42, 46
[3090] 57 [3097] 48 [3104] 43 [3138] 49 [3152] 47 [3335] 35, 36
[3344] 17 [3350] 6 [3365] 21 [3373] 33 [3375] 53 [3381] 23, 54
[3399] 55 [3402] 26 [3403] 32 [3409] 9 [3431] 19 [3432] 50
[3433] 27 [3434] 22 [3435] 34 [3436] 45

Informationen für Bieter

Die Verteilung der Bieternummern erfolgt eine Stunde vor Beginn der Auktion. Wir bitten um rechtzeitige Registrierung. Nur unter dieser Nummer abgegebene Gebote werden auf der Auktion berücksichtigt. Von Bietern, die Grisebach noch unbekannt sind, benötigt Grisebach spätestens 24 Stunden vor Beginn der Auktion eine schriftliche Anmeldung.

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 30. November 2022, 18 Uhr mitzuteilen.

Die Berechnung des Aufgeldes ist in den Versteigerungsbedingungen unter § 4 geregelt; wir bitten um Beachtung. Die Versteigerungsbedingungen sind am Ende des Kataloges abgedruckt. Die englische Übersetzung des Kataloges finden Sie unter www.grisebach.com.

Grisebach ist Partner von Art Loss Register. Sämtliche Gegenstände in diesem Katalog, sofern sie eindeutig identifizierbar sind und einen Schätzwert von mindestens EUR 1.000 haben, wurden vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Information for Bidders

Bidder numbers are available for collection one hour before the auction. Please register in advance. Only bids using this number will be included in the auction. Bidders previously unknown to Grisebach must submit a written application no later than 24 hours before the auction.

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 30 November 2022.

Regarding the calculation of the buyer's premium, please see the Conditions of Sale, section 4. The Conditions of Sale are provided at the end of this catalogue. The English translation of this catalogue can be found at www.grisebach.com.

Grisebach is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue which are uniquely identifiable and which have an estimate of at least 1,000 Euro have been individually checked against the register's database prior to the auction.

Impressum Imprint

Herausgegeben von

Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
HRB 25 552, Erfüllungsort
und Gerichtsstand Berlin

Dr. Elke Ostländer (EO)
Elena Sánchez y Lorbach (ES)
Susanne Schmid (sch)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Prof. Dr. Rainer Stamm (RS)
Margaux Wilckens (MW)

Abb. Los 19: ©akg images und
Columbia University, Rare Book
and Manuscript Library, New York
Abb. Los 20: © Susan Wood/Getty
Images / Abb. Los 21: © Successi-
on Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn
2022 / Abb. Los 35: [https://www.
group2gallery.com/serv-
ranckx-788928.html](https://www.group2gallery.com/serv-ranckx-788928.html) / Abb. Los 37:
aus dem Werkverzeichnis: Dennis
Farr & Eva Chadwick, Lynn Chad-
wick, Claredon Press, Oxford
1990, Abb. 620, S. 249 / Abb. Los
39: WVZ Eberle, Bd. II, 1925/18, S.
1134 (Nationalgalerie, Berlin)
Abb. Los 50: © Atelier Arnulf Rai-
ner / Vorlaufseiten & Abb. zu
Losen 13/ 20/ 49/ 54:
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022
(für vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche
war es nicht in allen Fällen
möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte
wenden Sie sich an [auktionen@
grisebach.com](mailto:auktionen@grisebach.com)

Geschäftsführer

Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Auktionator

Dr. Markus Krause

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2022
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Inszenierungen: Noshe
Vorlaufseiten: © The George and
Helen Segal Foundation /
VG Bild-Kunst, Bonn 2022 &
© Estate of Roy Lichtenstein/ VG
Bild-Kunst, Bonn 2022 / 6. Vor-
laufseite: © 2022 Pechstein Ham-
burg/ Berlin / Abb. Los 1: © ak
g images / Abb. Los 2: © aus der
Publikation: Eva Börsch-Supan:
Karl Friedrich Schinkel, Deutscher
Kunstverlag, Berlin 2011, Abb. 359
(Foto: Staatliche Meßbildanstalt)
und Abb. 412 (Foto: Archiv des
Schinkel-Werkes, Nachlaß Marga-
rete Kühn) und © Alamy / Abb. Los
11: aus dem Nachlass des Künstlers
/ Abb. Los 13: © Ausst.-Kat. Stati-
onen der Moderne, Berlin, Berlini-
sche Galerie 1988, Abb. 4/7 auf S.
159 (Berlin, Bildarchiv, PK); [http://
www.zeno.org/](http://www.zeno.org/)
Literatur/M/
D%C3%A4ubler,+Theodor/Biogra-
phie; Rainer Beck, Otto Dix. Die
Kosmischen Bilder. 2002, Abb. 1
auf S. 7 (Foto: Sächsische Landes-
bibliothek – Staats- und Universi-
tätsbibliothek Dresden); Ausst.-
Kat. Dix, Galerie der Stadt
Stuttgart/Nationalgalerie Berlin,
1991, S. 74, Sotheby's London

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Layout & Satz

Dani Ziegen, Berlin

Produktion

Nora Rüsenberg

Database-Publishing

Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie

Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Max Beckmann, Los 19 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Lynn Chadwick, Los 37

Textbeiträge

Dr. Anna Ahrens (AA)
Shantala Sina Branca (SSB)
Dr. Britta von Campenhausen
(BvC)
Ulrich Clewing (UC)
Sandra Espig (SES)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Constanze Hager (CH)
Oliver Hell (OH)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Luca Joel Meinert (LJM)
Michael Mohr (MM)
Maria Morais (MM)

