

GRISEBACH





Charles-François Daubigny. Detail. Los 115



Kunst des 19. Jahrhunderts
Auktion Nr. 353
30. November 2023, 15 Uhr

19th Century Art
Auction No. 353
30 November 2023, 3 p.m.

Experten Specialists



Dr. Anna Ahrens

+49 30 885 915 48
anna.ahrens@grisebach.com



Frida-Marie Grigull

+49 30 885 915 4493
frida-marie.grigull@grisebach.com



Luca Joel Meinert

+49 30 885 915 4494
luca.meinert@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung Preview

Ausgewählte Werke

Hamburg

31. Oktober 2023, 10 bis 18 Uhr
1. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Tesdaorfstraße 21
20148 Hamburg

Düsseldorf

4. November 2023, 10 bis 18 Uhr
5. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

München

7. und 8. November 2023, 10 bis 18 Uhr
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Zürich

11. November 2023, 10 bis 18 Uhr
12. November 2023, 10 bis 15 Uhr
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Sämtliche Werke

Berlin

22. bis 29. November 2023
Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
10719 Berlin
Mittwoch bis Dienstag 10 bis 18 Uhr
Mittwoch, 29. November, 10 bis 15 Uhr

„Seid mir gegrüßt, du alte Veste,
Du schönes Land, ihr lieben Hügel,
Du schöner Strom ...“

Ludwig Tieck, Verona, wohl 1805/06





Italien

Lose 100-114



100 Lorenz Adolf Schönberger

Vöslau 1768 – 1846 Mainz

Schoenberger's Skizzenbuch von Rom. Um 1817/25

Skizzenbuch mit Zeichnungen auf 43 Blatt Papier (Bleistift und Kreide sowie Feder in Braun und Schwarz, laviert). 14,5 × 23,5 cm (5 ¾ × 9 ¼ in.). Im hinteren Spiegel mit Bleistift signiert (oder beschriftet?): Schoenberger. Vorderdeckel abgelöst. [3218]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 8.000–12.000

USD 8,420–12,600





„Das wundervolle langersehnte Rom umfängt mich endlich mit allen seinen Schätzen, jeder Schritt bezeigt Merkwürdiges. Der Andrang der Erscheinungen ist unendlich, und restlos schwärmen die Gedanken durch die verschiedenen Zeiten, deren Spuren bunt gemischt hier liegen.“

Karl Friedrich Schinkel, Römische Briefe, 1803



101 Französisch, um 1820

Aussicht von Papigno (bei Terni).

Öl auf Holz. 26,4 × 21,3 cm (10 ½ × 8 ⅜ in.). Rückseitig mit Feder in Schwarz (nur unter UV-Licht lesbar) beschriftet: Le village de Papigno [...]. Retuschen. [3383] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (erworben um 2010 im Hamburger Kunsthandel)

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

In goldenes Abendlicht getaucht, zeigt uns der Maler des Bildes eine ebenso poetisch wie idealisierte Ansicht einer italienischen Gebirgslandschaft mit hoch aufragenden Häusern des Ortes Papigno bei Terni am rechten Bildrand. Gemalt um 1820 von einem französischen Künstler, der noch ganz von den Italiendarstellungen des späten 18. Jahrhunderts ausgeht und andererseits realistische Tendenzen der frühen Ölstudienmalerei erkennen lässt. MM



102 Carl Graeb

1816 – Berlin – 1884

Italienisches Kloster am Meer.

Aquarell und Feder in Braun und Schwarz über Bleistift auf Papier, auf Karton aufgezogen.
21,5 × 32,6 cm (22,2 × 33,4 cm) (8 ½ × 12 ⅞ in.
(8 ¾ × 13 ⅛ in.)). Unten rechts signiert: C. Graeb.
Leicht stockfleckig. [3383] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (alter Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

Carl Graeb's Bildwelten sind topografisch präzise bis in die kleinsten Details, dabei aber voller Poesie, lichtumflossen, still und stimmungsvoll, und es ist kaum zu glauben, dass dieser Virtuose heute fast vergessen ist. Er war Schüler von Carl Blechen und Johann Erdmann Hummel und arbeitete sich schnell zu einem der führenden Künstler der Berliner Szene empor. Seine Bilder wurden von den wichtigsten Museen, den einflussreichsten Industriellen und vom höchsten Adel gekauft und vielfach reproduziert. So wie unser Aquarell, das ein sonnenbeglänzttes Kloster an der italienischen Küste zeigt und der Vereinigung der Kunstfreunde Berlin als Vorlage für eine Jahressgabe („Viertel-Blatt No. 68“) diente. FMG



104 Heinrich Hansen

Haderslev 1821 – 1890 Frederiksberg

Ansicht von Toledo mit der Alcántara-Brücke über dem Tejo. 1850/51

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen. 31 × 42 cm
(12 ¼ × 16 ½ in.). Unten rechts monogrammiert: H. H.
Retuschen. [3381] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Dänemark

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320



„Schön ist's unter dem Feigenbaum,
Wo der Berg in Liebe brennt!
Drüben leuchten, wie ein Traum,
Ischia, Capri und Sorrent.“

Gottfried Keller, *Lacrimae Christi*, 1889

106 Carl Johann Spielter

1851 – Bremen – 1922

Häuser auf Capri. 1880

Öl auf Leinwand. Doublirt. 34 × 52,5 cm
(13 $\frac{3}{8}$ × 20 $\frac{5}{8}$ in.). Unten links datiert und signiert: 16/6
80 Capri C. Spielter. Retuschen. [3361]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320



107 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Studie von Tiepolos Deckenfresko in der Würzburger Residenz.

Öl auf Pappe. 25,8 × 16,7 cm (10 1/8 × 6 5/8 in.).

Rückseitig der Stempel in Schwarz: NACHLASS Prof.

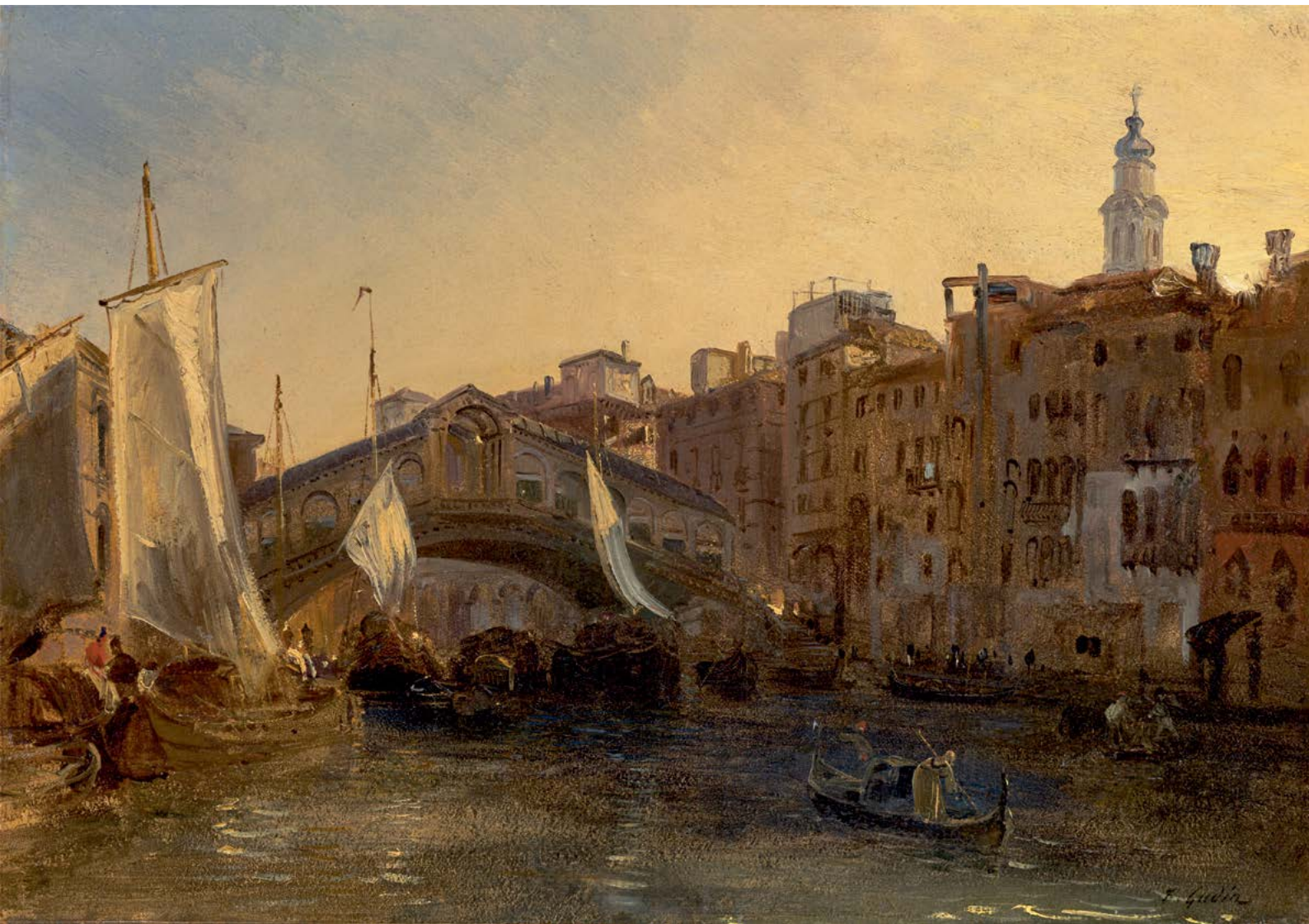
Osmar Schindler 1867-1927. [3338] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Berlin

EUR 6.000–8.000

USD 6,320–8,420



108 Théodore Gudin

Paris 1802 – 1880 Boulogne-sur-Seine

Die Rialtobrücke in Venedig.

Öl auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.

37,2 × 53,7 cm (14 5/8 × 21 1/8 in.). Unten rechts signiert:

T. Gudin. Retuschen. [3225] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Frankreich

EUR 8.000–12.000

USD 8,420–12,600

„Nun, was gibt's Neues auf dem Rialto?“

William Shakespeare, Der Kaufmann von Venedig, 1600

Claudia Denk „No sunsets are to be compared with those of Venice“

Diese frei gemalte Ölstudie von Friedrich Nerly d. Ä. zeigt den Blick von den Giardini Pubblici auf das Bacino di San Marco. Die Stadtsilhouette mit den charakteristischen Türmen und Kuppeln von San Giorgio Maggiore, Santa Maria della Salute und dem Glockenturm von San Marco zeichnet sich vor dem glutrot eingefärbten Himmel ab. Das abendliche Licht verzauert die Lagunenstadt. Neben den Kirchtürmen verschränken die Masten der im Markusbecken ankernden Segelschiffe die horizontale Wasser- und Himmelszone. Der rötlich gefärbte Himmel findet auf dem Wasserspiegel einen starken Widerschein, sodass die gleich einem Scherenschnitt wiedergegebene Stadt von einer Aureole umgeben scheint. Im Vordergrund erfasste Nerly eine figurenreiche Szenerie bei einer der Treppenanlagen zum Markusbecken. Das rege, abendliche Treiben setzt sich im Wasser durch ankommende und abfahrende Gondeln fort, die in den rötlichen Wasserspiegel blau-weiß aufschimmernde Heckwellen ziehen, die Nerly mit freier Handschrift schnell markierte.

Freilich gab es die glühend-roten Abendstimmungen über der Lagune und dem Bacino di San Marco schon immer, aber erst mit dem 19. Jahrhundert wurden sie von den Reisenden aus aller Welt als Naturschauspiel entdeckt. Die Öffentlichen Gärten waren unter Napoleon eingerichtet worden. Der Spaziergang mit weiter Sicht über das Markusbecken galt schon bald als einer der schönsten und wurde in den aufkommenden Reisehandbüchern empfohlen. Neben der Wahrnehmung der historischen, als fremdartig erlebten Architektur und dem Vollmond bei sternklarer Nacht sollte das abendliche Farbenspiel bald zum Inbegriff des Venedig-Erlebnisses werden. Von dem Wegbereiter einer gefühlsintensiven Rezeption der Lagunenstadt, Lord Byron, ist überliefert, dass er die venezianischen Sonnenuntergänge unvergleichlich fand. Sie würden für Maler und Dichter eine kaum zu bewältigende Herausforderung darstellen: „[...] no sunsets are to be compared with those of Venice. They are too gorgeous for any painter, and defy any poet.“

Gleich seiner römischen Zeit eroberte Nerly nach seinem Eintreffen in Venedig die weitläufige Stadt auf zahlreichen Exkursionen zu Fuß, um sie in freien und naturnahen Ölstudien zu erfassen. Anders als bei seinen Zeichnungen musste er sich in diesem Medium nicht mehr mit Farbnotizen und umständlichen Beschreibungen behelfen, sondern konnte die Farbphänomene wie den rötlichen Himmel, oder die blauen, von den Booten herrührenden Wasserspuren unmittelbar umsetzen.

Nerlys spektakuläre venezianische Ölstudien gilt es erst noch zu entdecken. Bei dem Blick von den Öffentlichen Gärten über das Markusbecken handelt es sich um ein frühes, besonders interessantes Beispiel. Die Studie dürfte um 1838 entstanden sein. Sie steht in einem engen Zusammenhang mit einem seiner ersten großen Verkaufserfolge. Von diesem wurde im „Kunstblatt“ aus dem Jahr 1839 berichtet, dass „Nerlys große Ansicht von Venedig, aus den öffentlichen Gärten“ von der Akademie-Ausstellung direkt durch den Kaiser von Österreich erworben worden sei. Während sich der Standort dieses Gemäldes derzeit nicht nachweisen lässt, haben sich im Nerly-Nachlass des Angermuseums weitere gemalte und gezeichnete Studien erhalten. Zu verweisen ist auch auf eine differenziert angelegte Pinselzeichnung in der Graphischen Sammlung im Städel Museum (Abb.) sowie auf eine Gemälde-Variante im Museum Kunstpalast Düsseldorf.

Neben der hohen Qualität liegt die Bedeutung der Ölstudie vor allem auch darin, dass sie ursprünglich aus dem Nerly-Nachlass des Angermuseums Erfurt stammt, was durch Archivalien unmittelbar zu belegen ist. Überdies war die Ölstudie in den 1960er-Jahren ausgestellt, wie der Katalog der Gemädegalerie des Angermuseums von 1961 bezeugt. Nach Nerlys Tod war ein großer Teil des künstlerischen Nachlasses im Jahr 1883 direkt von Venedig nach Erfurt gesendet worden. Derzeit wird der Nachlass der Gemälde in einem wissenschaftlichen Bestandserforschungsprojekt am Angermuseum bearbeitet.



Friedrich Nerly d. Ä., Blick auf Venedig,
33,9 × 49,5 cm, Pinsel in Braun und Graublau,
Städel Museum, Frankfurt am Main



109 Friedrich Nerly d. Ä.

Erfurt 1807 – 1878 Venedig

Blick auf Venedig von den Öffentlichen Gärten aus. Um 1838
Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen. 28,8 × 43,4 cm
(11 3/8 × 17 1/8 in.). Unten rechts signiert und bezeichnet:
F. Nerly f. [3122]

Provenienz

Angermuseum Erfurt / Privatsammlung, Brandenburg

EUR 100.000–150.000

USD 105,000–158,000

Literatur und Abbildung

Katalog der Gemäldegalerie des 18.–20. Jahrhunderts.
Angermuseum Erfurt, 1961, Kat.-Nr. 203
(o. Abb.)



110^N Franz Ludwig Catel

Berlin 1778 – 1856 Rom

„Dominikanernonnen in einer Klosterkapelle bei Nacht mit Blick in einen Garten mit Brunnen“. Um 1820/24

Öl auf Leinwand. Doubliert. 74 × 98 cm
(29 1/8 × 38 5/8 in.). Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde Franz Ludwig Catels von Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg (in Vorbereitung). Retuschen. [3392] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich

EUR 18.000–24.000

USD 18,900–25,300

Das Gemälde befand sich lange Zeit in einer französischen Privatsammlung – zusammen mit einem zweiten Gemälde, das Catel als Pendant angelegt hatte („Karthäusermönche in einem nächtlichen Klosterkreuzgang der Certosa di San Giacomo auf Capri mit Blick auf die Faraglioni“, Auktion Grisebach, Juni 2021). Beide Gemälde wurden bislang François-Marius Granet zugeschrieben. Der Grund dafür war, dass sich dort auch zwei sehr ähnliche Werke Granets befanden („Vert-Vert“, 1818; „Klosterinterieur“, um 1815). Möglicherweise wurden die vier Bilder von einem nicht

bekanntem französischen Sammler zeitgleich zwischen 1820 und 1824 in Rom bei Catel und Granet erworben. Die ikonografische und atmosphärische Ähnlichkeit zwischen den Kompositionen Granets und Catels, die 1810–24 gleichzeitig in Rom lebten, führte im späteren 19. Jahrhundert zu etlichen falschen Zuschreibungen und ließ in Frankreich manches Gemälde Catels vorübergehend zu einem Granet werden. Beide Bilder zeigen die für Catel charakteristischen nächtlichen Klosterinterieurs mit Mönchen oder Nonnen in Kontemplation, wie sie in einem Bozzetto in der Fondazione Catel in Rom erstmals vom Künstler entworfen wurden und in mehreren Gemäldeversionen existieren (Privatbesitz; Spencer Museum of Art, University of Kansas). Eine frühe, heute verschollene Fassung entstand beispielsweise für den spanischen Kunstsammler Don Carlos Miguel Fitz-James Stuart, Herzog von Berwick (1794–1835), den 14. Herzog von Alba. In der zeitgenössischen Literatur fand das romantische Sujet der Mönche im Kloster positive Beachtung (Berliner Kunst-Blatt, 1828). Die Schriftstellerin Karoline Pichler wurde zu ihrer Erzählung „Das Kloster auf Capri“ (1821) von einer Version des Motivs im Salon der Henriette Freifrau von Pereira, geb. von Arnstein (1780–1859) in Wien angeregt. Andreas Stolzenburg



**„Das ist die wahre Stunde,
Das ist das wahre Licht!“**

Anastasius Grün, Gondelfahrt, wohl 1829

111 Louis Gurlitt

Altona 1812 – 1897 Naundorf/Sachsen

In der Römischen Campagna. Um 1845

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen. 17,7 × 27,5 cm
(7 × 10 7/8 in.). Auf der Rückpappe mit dem Nachlass-
stempel: L Gurlitt Nachlass. Kleine Retuschen.
[3383] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



112 Oswald Achenbach

1827 – Düsseldorf – 1905

Wolken im Abendlicht.

Öl auf Holz. 25,2 × 26,5 cm (9 ⁷/₈ × 10 ³/₈ in.).

Unten links signiert: Osw. A. Horizontale Risse in der Malschicht. [3192]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

113 Louis Gurlitt

Altona 1812 – 1897 Naundorf/Sachsen

Wolkenstudie / Ruine im Abendlicht / Wanderer in Gebirgslandschaft.

Öl auf Leinwand auf Karton / Öl auf Holz / Öl auf Leinwand auf Karton. 9,3 × 13 cm / 9,8 × 14,7 cm / 8 × 11 cm (3 ⁵/₈ × 5 ¹/₈ in. / 3 ⁷/₈ × 5 ¹/₂ in. / 3 ¹/₈ × 4 ³/₈ in.)

a) und. c): Auf der Rückpappe mit dem Nachlassstempel: L Gurlitt Nachlass. [3383] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



a



b



c

Der besondere Rang, der Heinrich Reinhold in der Entwicklung der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zukommt, knüpft sich in besonderem Maße an seine auf italienischem Boden entstandenen Ölstudien. 1788 in Gera geboren, erhielt der Künstler seine akademische Ausbildung zunächst 1804 in Dresden und dann ab 1807 in Wien. Die Jahre von 1809 bis 1814 verbrachte Reinhold in Paris, um sich im Anschluss daran erneut in der Donaumetropole niederzulassen. 1819 erreichte er Rom, erschloss sich in den Folgejahren diverse Regionen Italiens und verbrachte die Sommermonate, wie viele seiner deutschen Künstlerfreunde, bevorzugt in Olevano. 1825 erlag er 36-jährig in Rom der Luftröhrenschwindsucht. Wenige Monate vor seinem Tod hatte kein Geringerer als Karl Friedrich Schinkel Reinhold besucht und, beeindruckt von dem Gesehenen, mehrere Öl- und Bleistiftstudien des Künstlers erworben. Die vorliegende, der Forschung bislang noch unbekannt gebliebene Ölstudie stammt aus Reinholdschem Familienbesitz. Ein auf der Malpappe befindliches Etikett lässt sich mit dem Neffen des Künstlers, dem Veduten- und Landschaftsmaler Franz Xaver Reinhold, verbinden. Der Großteil des künstlerischen Nachlasses von Heinrich Reinhold gelangte zunächst an seinen älteren Bruder Friedrich Philipp und über diesen an Franz Xaver.

Die ausschnitthaft konzipierte Studie zeigt den Blick in eine mediterrane Berglandschaft. Das Zentrum der Komposition wird von einem schroffen Felsabbruch besetzt. Topografisch befinden wir uns aller Wahrscheinlichkeit nach in der Nähe von Subiaco. Der circa 70 Kilometer östlich von Rom gelegene Ort war wegen seiner landschaftlichen Reize bei Künstlern im 19. Jahrhundert ausnehmend beliebt. Obgleich die Studie – dies ist dem male- rischen Ausarbeitungsgrad in der linken unteren Ecke zu entnehmen – unvollendet geblieben ist, offenbart sie dennoch Reinholds ausnehmendes kompositorisches Geschick. Über die Terrainverläufe staffelt sich die Landschaft, ausgehend von der Vordergrundzone rechts unten, über einen breit gelagerten Mittelgrund bis in den Hintergrund auf der linken Seite. Zwei architektonische Elemente, die sich der von rechts oben nach links unten verlaufenden Diagonale einschreiben lassen, setzen Akzente innerhalb des Bildgefüges. Während der den Berg bekronende Befestigungsturm noch keine eindeutige Verortung des Motivs gestattet, ist angesichts der Klosteranlage unterhalb der Abbruchkante eine Annäherung möglich. Bei dieser handelt es sich vermutlich um das oberhalb von Subiaco gelegene, teilweise in den Berg gebaute Benediktinerkloster San Benedetto. Unterhalb davon, in der Talsohle gelegen, haben wir uns das Kloster Santa Scolastica vorzustellen, welches seit dem 10. Jahrhundert als Hauptkloster der Benediktiner in Subiaco fungierte.

Wie Reinholds Ölstudie vor Augen führt, hat sich der Künstler von der darstellerischen Tradition dieser Motive emanzipiert. Üblicherweise wurden nämlich die pittoresk gelegenen Klosteranlagen in starker Untersicht eingefangen. Hingegen entschied sich Reinhold für einen ungewöhnlichen Blickwinkel, von dem aus nur ein Teil der Klosteranlage zu sehen ist. Mit seinem untrüglichen Gespür für das dem momentanen Eindruck unterworfenen Weben des Lichts hat der Maler die kontrastiven, aus der tief stehenden Sonne resultierenden Licht-Schatten-Wirkungen ins Bild gesetzt. Während die vordergrundnahen Baumkronen noch von den Sonnenstrahlen getroffen werden, liegt das Baum- und Buschwerk unterhalb der Felswände bereits komplett im Schatten. Besonders abrupt mutet der Sprung vom Dunkeln ins Helle unmittelbar oberhalb der Klosteranlage an, wo auf der Bildfläche der verschattete Abbruch unvermittelt in die besonnenen Hügelflanken des Hintergrunds umschlägt. Reinholds sensibler Vortrag offenbart ein weiteres Mal sein besonderes Talent, das vermeintlich unpräzise Naturmotiv durch eine subtile stimmungsmäßige Einkleidung zum Klingen zu bringen. Schinkel scheint dies gespürt zu haben, als er sich 1824 für den Ankauf mehrerer seiner Werke entschied.



114 Heinrich Reinhold

Gera 1788 – 1825 Rom

Landschaft oberhalb von Subiaco.

Öl auf Papier auf Karton. 15,1 × 20,8 cm (6 × 8 ¼ in.).

Kleine Retuschen. [3059] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Friedrich Philipp Reinhold
(Bruder des Künstlers) / Franz Xaver Reinhold
(bis 2016 in Familienbesitz) / Privatsammlung,
Süddeutschland

EUR 20.000–30.000

USD 21,100–31,600



„Wie nur ein reiner, ungetrübter Spiegel
ein reines Bild wiedergeben kann, so
kann auch nur aus einer reinen Seele
ein wahrhaftes Kunstwerk hervorgehen.“

Caspar David Friedrich



Frankreich und der Norden

Lose 115-132

Friedrich

115^N Charles-François Daubigny

1817 – Paris – 1878

„Le Peintre à son Chevalet, Auvers“. 1843

Öl auf Holz. 31,5 × 55 cm (12 3/8 × 21 5/8 in.). Unten links signiert und datiert: Daubigny. 1843. Hellebranth 137. Laut rückseitiger Beschriftung ist der Maler Jean-François Millet (1814-1875) dargestellt. [3191] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz (erworben in der Galerie Nathan, Zürich)

EUR 40.000–60.000

USD 42,100–63,200

Ausstellung

Daubigny. Auvers-sur-Oise, Musée Daubigny, Manoir des Colombières, 2000, S. 49, Abb. 81

Literatur und Abbildung

Auktion 78: Sammlung Dr. Sch., Luzern. Aus anderem Schweizer Besitz: [...]. Luzern, Galerie Fischer, 25.–27.5.1944, Kat.-Nr. 721

Ein Künstler malt in der Natur einen Künstler beim Malen in der Natur. Bilder wie dieses gehören wohl zum Schönsten, was die Malerei des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Zumal wenn es von Charles-François Daubigny ist, einem der Wegbereiter des Impressionismus. Ob das wirklich Jean-François Millet ist, der da an der Staffelei unter dem Schirm sitzt? Beide studierten an der Académie des Beaux-Arts bei Paul Delaroche und stellten – damals noch kaum beachtet – um 1840 erstmals auf dem Pariser Salon aus. 1843, als dieses bezaubernde frühe Gemälde entstand, hatten sie gerade Barbizon für sich entdeckt. Ob aber Daubigny und Millet sich damals wirklich schon näher kannten? Das weiß man nicht. Gut zehn Jahre später wäre es sicher Camille Corot gewesen, den man unter dem Schirm vermutet hätte. Daubigny und er waren eng befreundet und durchstreiften oft zusammen malend die ländlichen Gegenden um Paris. Daubigny zog um 1856 nach Auvers-sur-Oise, wo er sich ein Atelierboot bauen ließ, „le Botin“, mit dem er sich die Seine hinuntertreiben ließ, um alles aufzunehmen, was Wasser, Himmel und Landschaft an Licht und Schönheit zu bieten hatten. Als der junge Claude Monet Daubigny kennenlernte, wollte er unbedingt auch so ein herrliches „Botin“ – und saß bekanntlich bald selbst glücklich malend auf dem Wasser. 1843 stand Daubigny noch ganz am Anfang seiner Malerkarriere. Man mag beim Anblick des Bildes bereits verstehen, warum es ihn aus dem stickig-engen Paris 35 Kilometer raus aufs Land, nach Auvers zog. Es ist ein unaufgeregter Sommertag, der Himmel steht hoch über den Feldern. Am Rand eines Ackerweges haben Daubigny und sein Künstlerfreund einen Platz inmitten der rauschenden Weite gefunden. Vielleicht probieren sie gerade die neuen Ölfarben aus der Tube aus, die seit 1841 auf dem Markt waren. Sicher genießen sie diesen Tag, weit weg vom Lärm der Stadt, in Ruhe mit sich und der Natur – um zu malen. AA





116^N Théodore Rousseau (?)

Paris 1812 – 1867 Barbizon

Felswand mit zeichnendem Künstler.

Öl auf Leinwand. Doubliert. 33 × 41 cm (13 × 16 ¼ in.).
[3191] Gerahmt.

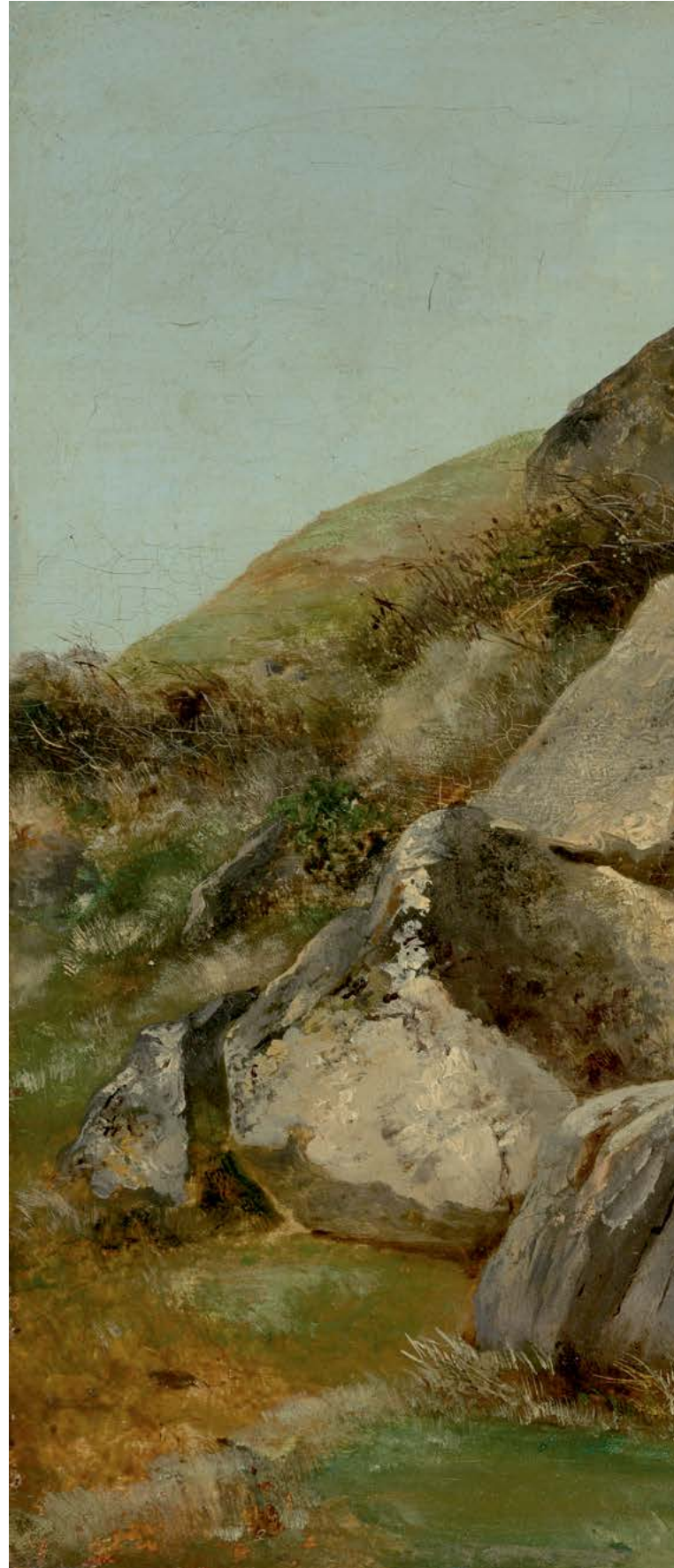
Provenienz

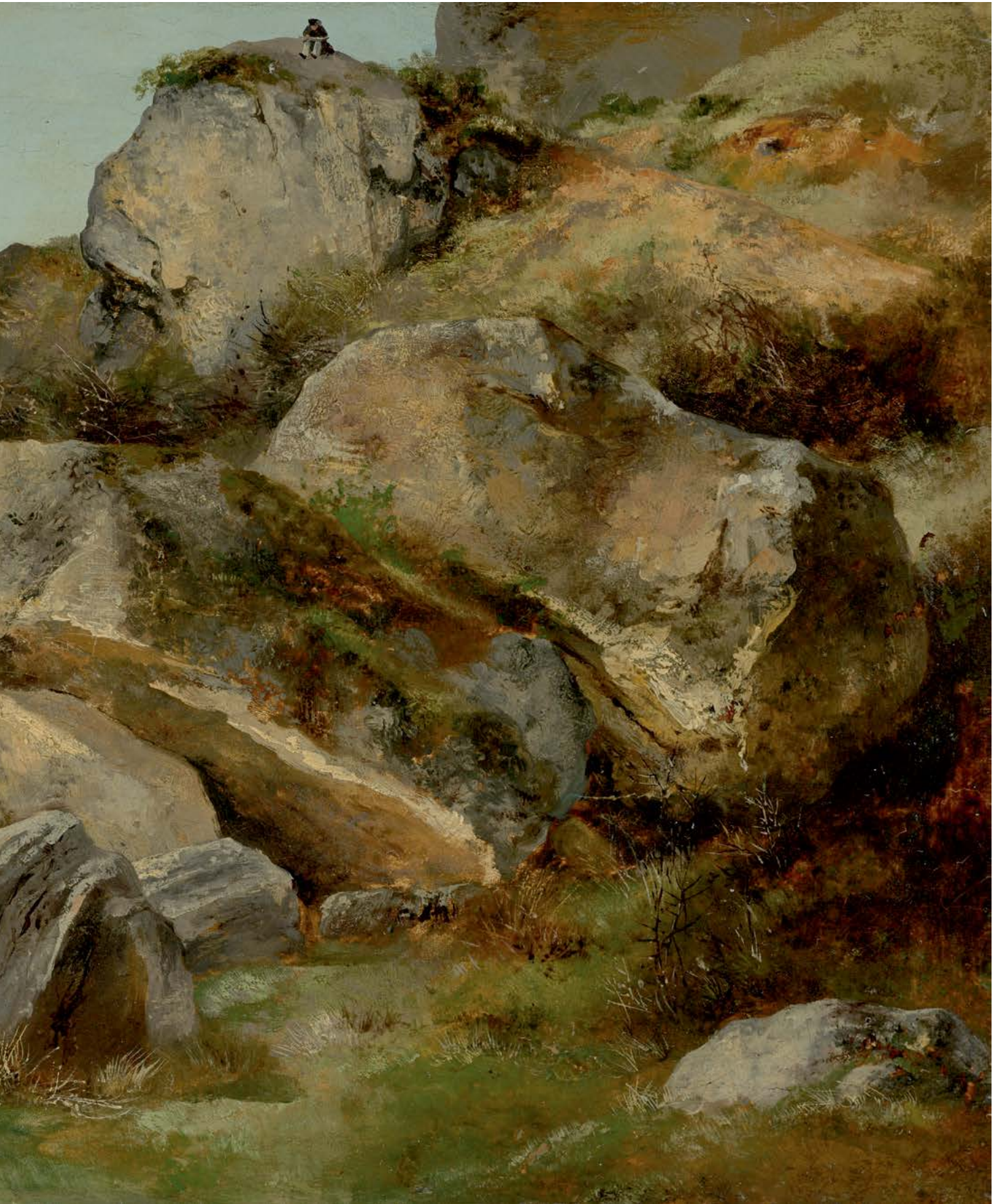
Édouard Napoléon César Mortier de Trévise, Duc de
Trévise (wohl bis 1946) / Privatsammlung, Schweiz
(erworben in der Galerie Nathan, Zürich)

EUR 30.000–40.000

USD 31,600–42,100

Kaum jemand hat Felsen, Steine und Findlinge so schwer, so pur, so steinig und zugleich so „rein malerisch“ ins Bild gesetzt wie der junge Rousseau. Auch hier stapeln sich die Felsbrocken, als hätte sie eben erst jemand zu Fall gebracht. Ruhig liegen im Bildzentrum zwei dicke Gesteinsscheiben wie Baguette-Stücke auf einem dritten Fels, der ihnen am Hangboden Halt gibt. Sie sind die Protagonisten dieser Studie und geben dem malerischen Auge reichlich Seh-Genuss: Licht und Schatten wechseln im sperrigen Vor und Zurück der von der Zeit behauenen Blöcke, mal moosbewachsen, mal erdig, hier schroff, da glatt, von hellem Grün über ockriges Orange zu dunklem Braun und alle Farben Grau – in Szene gesetzt durch lichte Kanten in weißem Gelb. Sie schmiegen sich ruhig an den Hang wie in ein vertrautes Bett, das ihre Farben und Formen mit der Wärme der Sonne wohlwollend aufnimmt. Drei Viertel der diagonal angelegten Bildfläche besetzen Hang und Felsen in diesem malerischen Spiel. Die obere linke Ecke lenkt unseren Blick in den wolkenlosen, strahlend blauen Himmel. Erst beim zweiten Hinsehen entdecken wir, knapp unter der Bildkante sitzend, einen (weiteren) Maler. Es ist der dem Betrachter genau entgegengesetzte Blick, von oben über die Findlinge in Richtung Tal, der ihn beschäftigt. Er erscheint uns winzig im Verhältnis zu den direkt vor uns liegenden Naturmonumenten. Ob wir im Wald von Fontainebleau sind? Natürlich kommt einem gleich das berühmte Gemälde von Camille Corot in den Sinn, „Ein Künstler durchquert eine Felsenlandschaft“ aus den Jahren 1828/30 (Neuchâtel, Musée d'Art et d'Histoire, Inv.-Nr. 1638). Auch hier ist ein Maler auf die steinigen Hänge über dem Wald gestiegen und steht, triumphierend zeichnend, inmitten dieses „unwirklichen“ Ortes, um die archaisch anmutenden Sandsteinformationen auf den Zeichenblock zu bannen. Corots Bild gilt heute als eine Ikone jener naturnah arbeitenden jungen Landschaftsmaler, die nach der Zeitenwende um 1800 immer öfter die klassischen Lehrateliers verließen, um in der Natur zu studieren – und ihren eigenen Weg zu finden als „freie“ Künstler in einer „neuen“ Zeit. AA







117 Französisch, um 1830

Gebirgsbach aus der Umgebung von Subiaco.
 Öl auf Velin. 34,7 × 49,4 cm (13 5/8 × 19 1/2 in.). Rückseitig unten mittig mit Feder in Schwarz bezeichnet:
 Etude d'eau / environs de Subiaco. Retuschen. [3225]
 Provenienz
 Ehemals Privatsammlung, Frankreich

EUR 4.000–6.000
 USD 4,210–6,320

118 Heinrich Reinhold

Gera 1788 – 1825 Rom

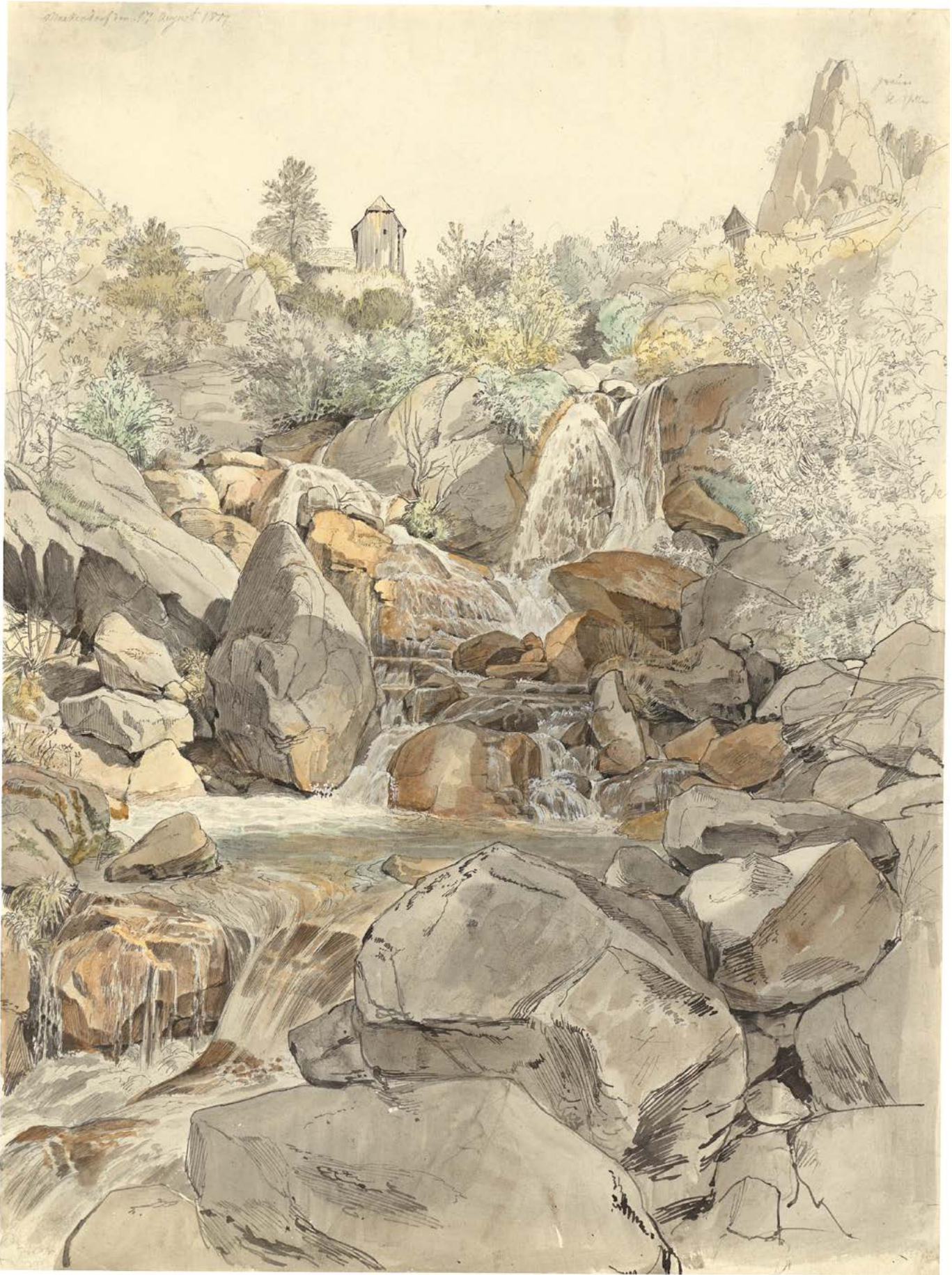
Die Myrafälle bei Muggendorf. 1817
 Aquarell, Deckweiß, Pinsel und Feder in Schwarz sowie Bleistift auf Papier. 33,7 × 25,1 cm (13 1/4 × 9 7/8 in.). Oben links bezeichnet und datiert: Muckendorf den 17 August 1817. Oben rechts beschriftet: graue/bl. Schatten. Rückseitig unten rechts von dem Bruder Friedrich Philipp Reinhold mit Bleistift bestätigt: Von Heinrich Reinhold. F. Reinhold. Rückseitig eine kleine Landschaftsskizze in Bleistift. [3059]
 Provenienz
 Sammlung Eugen Roth, München / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 12.000–15.000
 USD 12,600–15,800

Wir danken Dr. Hinrich Sieveking, München, für die Bestätigung der Authentizität des Aquarells und für Hinweise zur Datierung und Lokalisierung.

Sketch of mountain August 1877

W. H. Miller



Ausgewählte Werke
am 30. November 2023
18 Uhr

Los 10
Caspar David Friedrich



10 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Karlsruher Skizzenbuch“. 1804

Skizzenbuch mit 20 Blatt Velin (Wasserzeichen: J Whatman 1801), davon 33 Seiten mit teilweise mit Sepia lavierten Bleistiftzeichnungen. Ca. 18,4 × 11,8 cm (7 ¼ × 4 ⅝ in.). Einzelne Seiten vom Künstler bezeichnet und datiert (zwischen dem 25. April 1804 und dem 1. Juni 1804). Werkverzeichnis: Grummt 383 (zum Skizzenbuch allgemein) sowie Grummt 388–392 u. 398–412. Pappband mit 20 (von mind. 29) Blatt Velin. [3077]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting (1785–1847)
(seitdem im Familienbesitz)

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,050,000–1,580,000

Literatur und Abbildung

Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, Prestel-Verlag, 1973, S. 47, Anm. 62



Erfahren Sie mehr!



27. 18^{te} July 1810. —
George Kersting



Hof. Caspar David Fried
Gogoi's and nun
in Kersting 18
Malrecht in Meißner
v. F. H. in v. K. K.

Anna Ahrens „... um das zu sein, was ich bin.“ Caspar David Friedrichs „Karlsruher Skizzenbuch“

Nur wenige deutsche Künstler haben so tiefgreifend und nachhaltig auf die Kunst bis in unsere Tage gewirkt wie der große Romantiker Caspar David Friedrich. Als kompromissloser Erneuerer der deutschen Landschaftsmalerei ist Friedrich eine Schlüsselfigur des romantischen Aufbruchs in Europa, mit dem sich die Zeitenwende hin zur Moderne ankündigt, ja radikal manifestiert.

Friedrichs intensives Einfühlen in die Wirklichkeit der (nord-)deutschen Landschaft basiert auf einem systematischen Studium der Natur, das er in seinen Bildern in eine transzendierende Metaphorik überführt. Friedrich ist der Erfinder der Symbollandschaft. Seine Gedankenbilder kreisen um Zeit und Raum überdauernde Fragen nach der Bestimmtheit des Menschen im Leben wie nach dem Tod und seiner Beziehung zur Natur. Friedrichs „Seelen-Landschaften“ sprechen unsere intimsten Empfindungen an – und weisen dabei konsequent auf uns selbst zurück.

In der Zeichnung liegt der Ursprungsgedanke eines Künstlers für ein Bild. Das mag in besonderer Weise auf Caspar David Friedrich zutreffen. Und gerade für jene Skizzen gelten, die in der Natur entstanden sind. Denn das Zeichnen außerhalb des geschützten Ateliers – zumal als einsamer Wanderer in den wetterlaunigen Gegenden Norddeutschlands – ist ein kognitiv-meditativer, aber auch physisch unmittelbar erlebter Vorgang, dem Friedrich mit konzentrierter Aufmerksamkeit begegnet. Hat er ein Naturmotiv für sich gefunden, sucht er sich, so man weiß, einen Platz zum Sitzen auf dem Erdboden. Er nimmt ein Blatt Papier oder sein Skizzenbuch sowie die Bleistifte aus der Tasche seines Reisemantels und tritt mit dem gewählten Naturvorbild in Dialog. Friedrich mag sich – als Mensch wie als Künstler – in diesen Momenten selbst nahe gewesen sein: „Ich muß mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinen mit meinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin“ (Caspar David Friedrich 1821 / Hinz 1974, S. 227).

Das „Karlsruher Skizzenbuch“, eines von nur sechs gebundenen Skizzenbüchern, die sich bis heute erhalten haben, führt uns genau dahin: zu dem Moment des Zeichnens, in dem Friedrich sich mit der Natur „vereint“. Es ist der Moment, in dem seine Bilder entstehen.

Von Mitte April bis Anfang Juni 1804 steckt Friedrich dieses Skizzenbuch immer wieder in seinen legendären Reisemantel – Friedrich trug diesen geliebten Mantel regelmäßig auch zum Malen in seinem Atelier (Abb. 2) –, um zeichnend die Dresdner Umgebung zu durchstreifen. Es ist unendlich wertvoll, dass sein Künstler-



Abb. 2: Georg Friedrich Kersting. C. D. Friedrich in seinem Atelier. 1811. Öl/Lwd. Hamburger Kunsthalle



Abb. 3: C.D. Friedrich. Hünengrab am Meer. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Klassik Stiftung Weimar



Abb. 4: C.D. Friedrich. Hünengrab im Schnee. 1807. Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

freund Georg Friedrich Kersting und dessen Nachfahren es bis heute so achtsam bewahrt haben. Denn dieses Skizzenbuch schenkt uns intimste Einblicke in die Gedankenwelt eines Jahrhundertkünstlers auf seinem Weg zum Bild: Einzelmotive, die als vertraute Protagonisten immer wieder durch seine berühmten Gemälde wandern, aber auch Motivanordnungen, die uns assoziativ bewegen, weil sie weit über seine Zeit hinaus bis in unsere Gegenwart weisen.

Im Herbst 1798 kommt Friedrich mit 24 Jahren nach Dresden – als Suchender. Einen Ausweg aus den Konventionen des auslaufenden 18. Jahrhunderts, weg vom vorherrschenden Rationalismus der Aufklärung und der Klassik, hatte er auch während seines Studiums an der Kopenhagener Akademie noch nicht gefunden. Begegnungen mit jungen „Feuerköpfen“ (Neidhardt 1976) wie dem „Konzeptkünstler“ Philipp Otto Runge – neben Friedrich der bedeutendste deutsche Romantiker –, dem Schriftsteller Ludwig Tieck wie auch dem dichtenden Pfarrer aus Pommern, Ludwig Gotthard Kosegarten, bringen entscheidende Anstöße für die inhaltliche Konzeption seiner Kunst. Das eigentlich Wesentliche für Friedrich aber ist das intensive Erleben und Zeichnen in der Natur.

Zwischen 1798/1802, als Friedrich sich an der Elbe niederlässt, und 1806/08 entwickelt der oft in sich gekehrte Künstler über das genaue Beobachten und Skizzieren unter freiem Himmel eine ganz eigene, auf subjektivem Empfinden beruhende radikal neue Bildform, die sein gesamtes Schaffen bestimmen wird. Konsequenterweise geschieht dies zunächst im Medium der Zeichnung. In seinem ersten Hauptwerk, „Hünengrab am Meer“ (Abb. 3), einer Sepia aus dem Jahre 1806/07, ist Friedrichs symbolhafte Formensprache weitgehend ausgebildet. Erst jetzt, mit 33 Jahren, tritt er auch mit seinen ersten Ölbildern an die Öffentlichkeit.

Das „Hünengrab im Schnee“ (Abb. 4) – eine Weiterentwicklung der oben genannten Sepia – ist eines von Friedrichs frühesten Gemälden. Im Zentrum stehen drei würdige Eichen, die bereits mehrere Menschenalter durchlebt haben und eine Gruppe von drei weiteren, heranwachsenden Bäumen im rechten Hintergrund begleiten und spiegeln. Mindestens drei dieser insgesamt sechs Bäume hat Friedrich dem „Karlsruher Skizzenbuch“ entnommen: Die große alte Eiche im Vordergrund links entspricht der berühmten Eiche auf Skizzenbuchseite 9 (Abb. rechts). Friedrich



Abb. 5: C.D. Friedrich. Abtei im Eichwald. 1809/10. Öl/Lwd. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie



hat diese Zeichnung mehrfach verwendet – prominent etwa auch in dem Hauptwerk „Abtei im Eichwald“ (Abb. 5), dem Gegenstück zum „Mönch am Meer“, aus dem Jahr 1809/10 (hier die Eiche rechts der Ruine) sowie in dem (im Krieg zerstörten) Großformat „Klosterfriedhof im Schnee“ aus dem Jahr 1817/19, wo Friedrich die Eiche im Vordergrund rechts ebenfalls als Bildprotagonisten einsetzt. Der linke Baum der jüngeren Baumgruppe im rechten Hintergrund vom „Hünengrab im Schnee“ entspricht dem Blatt „Baum“ vom 26. April 1804, Skizzenbuchseite 7 (Abb. rechts). Der rechte Baum ebendieser jüngeren Baumgruppe entspricht dem Blatt „Kleiner Baum“ vom 25. April 1804, Skizzenbuchseite 3 (Abb. rechts).

Das „Karlsruher Skizzenbuch“ begleitet Friedrich im wahrsten Sinne durch sein ganzes Leben – und führt uns durch seine frühen bis späten Gemälde. Immer wieder nimmt er es zur Hand, um Motive daraus in seine gemalten Bildwelten zu überführen. So verweisen gleich mehrere Seiten auch auf das „Große Gehege bei Dresden“ (Abb. 6) –, Friedrichs Meisterwerk aus dem Jahr 1832. Auf Skizzenbuchseite 28 (Abb. nächste Doppelseite) entdecken wir die charakteristischen rhythmischen Baumreihen, die Vorlage für den segelnden Kahn findet sich auf Skizzenbuchseite 24 (Abb. nächste Doppelseite), die Gesamtanlage für das berühmte Gemälde ist 1804 bereits vorbereitet auf Skizzenbuchseite 37 und 38.

Das „Karlsruher Skizzenbuch“ führt eindrucksvoll vor Augen, welche zentrale Rolle die auf seinen Wanderungen aufgenommenen, unmittelbaren Natureindrücke auf Friedrichs Weg zum Bild spielen. Die notwendige Voraussetzung liegt in der durchweg hohen Qualität seiner Zeichnungen. Friedrichs Naturstudien spiegeln die Überzeugung des Künstlers, „dass jeder Gegenstand, und sei er noch so gering, unter den Bedingungen seiner Erscheinung wiedergegeben werden müsse“ (Werner Busch, Friedrich 2021, S. 21). Das betrifft nicht nur die Botanik, sondern auch die Beschaffenheit von Gebäuden und das genaue Erfassen ferner Silhouetten, Ansichten von Landschaftsausschnitten, Horizonten, Wolken, Vögeln im Flug. In seinen auf Umrisslinien konzentrierten Naturaufnahmen sind das fokussierte Sehen und die Beobachtung der Atmosphäre, Licht- und Schatteneffekte erlebnisgetreu wiedergegeben und zugleich ihrer Idee nach in die für Friedrich so charakteristische Zeichensprache übersetzt. Es ist diese vorbehaltlose und genaue Wiedergabe eines Naturvorbildes, das sich eng mit Friedrichs künstlerischem Selbstverständnis verwebt – und Ausdruck ist seines tief empfundenen Respektes vor der Schöpfung selbst, als deren Teil Friedrich sich verstand.



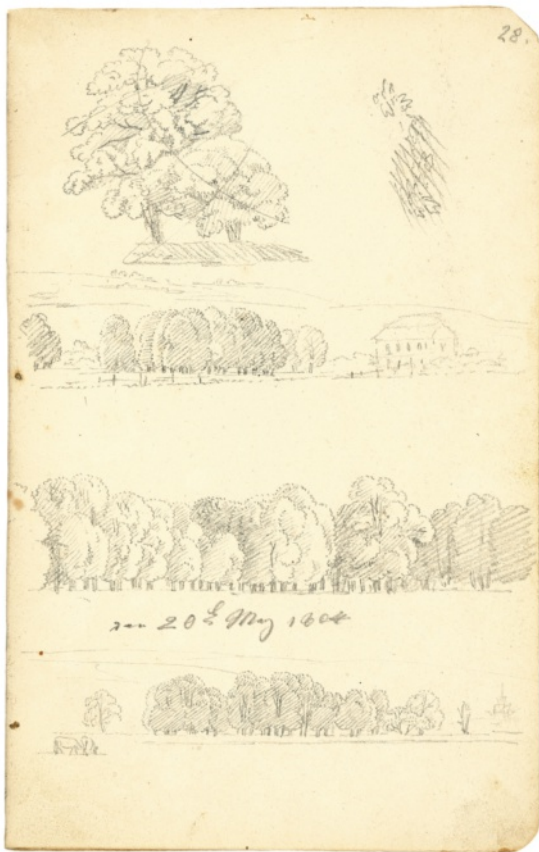


Abb. 6: C.D. Friedrich. Das Große Gehege bei Dresden. 1832. Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Christina Grummt Ein Kleinod deutscher Zeichenkunst – Das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 von Caspar David Friedrich



Abb.1: C.D. Friedrich, Kleiner Baum. 13. April 1804. Bleistift/Papier. München, Staatliche Graphische Sammlung



An einem Frühlingstag im Jahr 1804 schlug Caspar David Friedrich sein Skizzenbuch auf, nahm einen Pinsel und überzog drei Viertel einer Seite mit sorgfältig ausgeführten waagerechten Pinselstrichen. Das obere Viertel des Blattes ließ er weiß. Er wartete, bis die braune Lasur vollständig getrocknet war, legte sich inzwischen seine Bleistifte zurecht und richtete seine Aufmerksamkeit auf einen kleinen Baum mit einem Doppelstamm und feinem Astwerk, der vor ihm in der Landschaft stand und den er an diesem Tag zeichnen wollte. Dann nahm er einen gespitzten Bleistift mit niedrigem Härtegrad zur Hand und begann zu zeichnen. Als er mit der Studie fertig war, notierte er sich auf dem Blatt unten links: „Kleiner Baum / den 13. April / 1804“ (Abb. 1).

Nach Untersuchung des Papierbefundes konnte das Münchner Blatt „Kleiner Baum“ dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 zugeordnet werden, das aus dem Nachlass von Georg Friedrich Kersting stammt und zu dem sich nach derzeitigem Stand der Forschung neunundzwanzig Blätter (G 384–G 412) nachweisen oder zumindest (bei verschollenen Blättern) unter Vorbehalt benennen lassen. Das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 gehört zu den derzeit bekannten zwanzig Skizzenbüchern von Caspar David Friedrich, einem der bedeutendsten Künstler der deutschen Romantik, die derzeit bekannt sind. Es ist zugleich das älteste der sechs noch gebunden erhaltenen Skizzenbücher dieses Künstlers (G 422, G 530, G 555, G 722, G 812).

Neben dem eingangs erwähnten Blatt finden sich im Karlsruher Skizzenbuch von 1804 nicht weniger als acht ähnlich grundierte Bleistiftzeichnungen (G 383 ff.). Dies ist insofern ungewöhnlich, als der Künstler den Bleistift in seinem Frühwerk bevorzugt zum Anlegen einer Vorzeichnung (siehe beispielsweise: G 327, G 336) verwendet hat. Dies gilt auch für die Blätter des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches von 1800–1802 (G 240 ff.) ebenso wie für Blätter der Berliner Skizzenbücher I und II von 1799/1800 (G 100 ff. und G 165 ff.). Jedoch sind die grundierten Bleistiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 keineswegs die ersten Zeichnungen dieser Art im zeichnerischen Werk von Caspar David Friedrich. Bereits im Kleinen Skizzenbuch II von 1803 (G 348 ff.) lassen sich lichtbraun grundierte Blätter, auf denen mit Bleistift gezeichnet wurde, nachweisen. Es stellt sich aber die Frage, welches Ziel der junge Zeichner damit verfolgte, dass er die Bleistiftlinien auf die Lasur setzte.

Eine Antwort lässt sich sowohl mit Blick auf weitere Seiten des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 als auch auf andere Blätter seines zeichnerischen Œuvres finden. Caspar David Friedrich zählt zu ebenjenen Künstlern, die früh ihre ureigene künstlerische Form entwickeln und diese im Verlauf ihres Werkes im Hinblick auf deren Qualität in höchstem Maße zu steigern verstehen, indem sie sie beständig vervollkommen. Dies gilt es im Folgenden anhand exemplarisch ausgewählter Beispiele zu veranschaulichen.

Wie das Blatt „Kleiner Baum“, datiert vom 25. April 1804, verdeutlicht, arbeitet Friedrich hier mit Bleistiften verschiedener Härtegrade, um den auf der rechten Blathälfte dargestellten Baum als das ästhetisch wirksame Zentrum des Blattes hervorzuheben (Abb. links). Das gelingt dem Zeichner durch Zweierlei: Erstens hebt sich der Baum durch eine akzentuiert gezeichnete Lineatur im Blatt hervor und zweitens wird eine gezielt eingesetzte Hell-Dunkel-Verteilung wirk-



Abb. 2: C.D. Friedrich. Landschaftsstudie. 26. Mai 1804. Bleistift, laviert/Papier. Privatsammlung



Abb. 3: C.D. Friedrich. Mittelgebirgslandschaft mit Brücke und Kapelle. 9. Mai 1803. Feder, Pinsel/Papier. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

sam. Im Ergebnis dieser Zeichenweise erscheint der dargestellte Baum dem Betrachter in grösserer Nähe als die übrigen dargestellten Gegenstände auf dem Blatt. Dies ist insofern verblüffend, als die räumliche Zuordnung des Baumes keineswegs über einen perspektivisch begründeten Bildraum als solchen, sondern allein über die Qualität der Lineaturen erfolgt.

Friedrichs Experimentieren mit den Linien soll noch weiter gehen: Als er einen Monat später, und zwar am 26. Mai 1804, das Blatt „Landschaftsstudie“ (Abb. 2) zeichnet, verzichtet er auf eine ganzflächige Grundierung zugunsten von gezielt in Teile der landschaftlichen Darstellung einbezogenen Lasuren. Worin sich diese innovative Landschaftsstudie von vergleichbaren früheren Landschaftsstudien im Einzelnen unterscheidet, sei im Folgenden kurz erläutert: Wenn wir die „Landschaftsstudie“ dem Dresdener Blatt „Mittelgebirgslandschaft mit Brücke und Kapelle“ (Abb. 3) gegenüberstellen, fallen zwei Dinge besonders auf: Erstens lässt sich für die ein Jahr früher entstandene Mittelgebirgsstudie für die Darstellung von Vorder-, Mittel-, und Hintergrund ein Wechsel von Dunkel zu Hell festmachen. Und zweitens finden sich über das gesamte Blatt mit der Feder konturierte Flächen verteilt. Während im Vordergrund und vor allem im Mittelgrund mit der Feder ausgeführte Binnenstrukturlinien sichtbar werden, verzichtet der Künstler im Hintergrund auf jegliche Binnenstrukturierung. Im Gegensatz dazu verfährt Friedrich bei der „Landschaftsstudie“ vom 26. Mai 1804 (G 407) gänzlich anders, und zwar hebt er in dieser Landschaftsdarstellung das Raumkontinuum bestehend aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund insofern auf, als er über einen sehr hellen und zudem nur flüchtig angedeuteten Vordergrund hinweg den Blick des Betrachters auf lichtbraun gehaltene Partien im Mittel- und Hintergrund lenkt. Markant ist jedoch ein Landschaftsstreifen im Mittelgrund, der durch aufliegende Bleistiftlinien in Form von Parallelschraffuren und Strichelkonturen akzentuierend hervorgehoben wird.

Zu welchen künstlerischen Höhen Friedrich diese Zeichenmethode in seinem späteren Werk zu bringen vermochte, sei unter Hinweis auf das in Privatbesitz befindliche Blatt „Studie eines Waldbaches“ (G 627) und das Hamburger Blatt „Eingang im Kloster Heilig Kreuz in Meißen“ (G 854) hier nur angedeutet. Der Bleistift war für Caspar David Friedrich inzwischen längst zu einem Zeichenmittel geworden, das der Künstler einsetzte, um Flächen ästhetisch wirksam zu strukturieren. Die grundierten Bleistiftzeichnungen des Karlsruher Skizzenbuchs von 1804 können folglich als eine frühe Form dieser Zeichentechnik verstanden werden.

Zwei einzigartige Erfindungen mögen Caspar David Friedrich als Zeichner in entscheidendem Maße geprägt haben: Zum einen entdeckte der Pariser Mechaniker Jacques Louis Conté um 1795 die Wirkung einer Mischung von pulverisiertem und gereinigtem Graphit mit geschlämmtm Ton und ließ im selben Jahr in Paris



Abb. 4: C.D. Friedrich. Das Kreuz im Gebirge. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 5: C.D. Friedrich. Hünengrab am Meer. Um 1806/07. Pinsel, Bleistift/Papier. Klassik Stiftung Weimar

seinen „Conté-crayon“ patentieren, für den sich in Unkenntnis der tatsächlichen Grundstoffe die Bezeichnung „Bleistift“ einbürgerte (Koschatzky 2003, S. 50f.). Zum anderen experimentierte der Dresdener Professor Jacobus Crescentius Seydelmann bereits 1778 in Rom und gilt als „Erfinder“ der Sepia als Zeichenflüssigkeit (Koschatzky 2003, S. 142f.). Schließlich war mit Adrian Zingg ein virtuoser Landschaftszeichner als Professor an der Dresdener Akademie beschäftigt. Wohl war Friedrich in diesem Umfeld künstlerisch tätig, zugleich sei jedoch betont, dass er selbst die Natur als seine „beste nie irrende Leiterin und Lehrerin“ ansah. In einer solchen Zeit des Experimentierens, Suchens und Ausprobierens ist das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 entstanden und ist zugleich ein Meilenstein auf einem Weg, den Caspar David Friedrich noch Jahre ausschließlich auf dem Gebiet der Zeichenkunst gegangen ist. Erst 1807/08 sollte er sich auch der Ölmalerei zuwenden.

Mit dem Berliner Blatt „Das Kreuz im Gebirge“ (Abb. 4) und dem Weimarer Blatt „Hünengrab am Meer“ (Abb. 5) schuf Caspar David Friedrich bereits 1806/07 zwei Landschaftsdarstellungen, und zwar innerhalb seiner Zeichenkunst, mit denen es ihm erstmals in aller Komplexität gelang, sowohl das klassische Raumgefüge bestehend aus Vorder-, Mittel-, und Hintergrund aufzubrechen als auch den individuell geprägten Landschaftsraum als Ganzes aus einer Vielzahl von Einzelstudien „zusammenzusetzen“.

Mit Blick auf den Stellenwert, der den Blättern des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 im Gesamtwerk von Caspar David Friedrich zukommt, wird eines schnell deutlich: Die von Friedrich hier gezeichneten Bäume gewinnen in zunehmendem Maße an

dem, was später nahezu für jeden von Friedrich gezeichneten Baum gilt und was man in seiner Gesamtheit am ehesten als die Darstellung von „Baumindividuen“ bezeichnen könnte. Bestes Beispiel hierfür ist die „Eichenstudie“ (Abb. rechts). Hierbei handelt es sich um die Studie einer laublosen Eiche, genauer gesagt, um den oberen Teil eines Eichenbaumes mit seinen fast ausschließlich nach links wachsenden Ästen, während von den übrigen Ästen nur noch Stümpfe verblieben sind. Unter den Baumstudien des Karlsruher Skizzenbuches von 1804 ragt diese Eichenstudie insofern hervor, als sie mit sparsamsten zeichnerischen Mitteln, nämlich einer effizienten Hell-Dunkel-Verteilung und einer akzentuiert gezeichneten Lineatur, eine ungleich stärkere räumliche Präsenz des Baumes bewirkt, als in den meisten anderen Baumdarstellungen. Caspar David Friedrich hat diese frühe Eichenstudie nicht weniger als viermal für die Schaffung anderer Werke verwendet, und zwar für die Eiche links in seinem in Dresden aufbewahrten Ölbild „Hünengrab im Schnee“ (Abb. 7), für die Eiche rechts neben der Ruine in seinem in Berlin aufbewahrten Ölbild „Abtei im Eichwald“ und für sein ehemals in Berlin aufbewahrtes Ölbild „Klosterfriedhof im Schnee“ (Abb. 6), wo sich die frühe Studie in der rechten Eiche im Vordergrund wiederfindet. Zudem hat Friedrich den mittleren und den unteren nach links wachsenden Ast der Eichenstudie aus dem Karlsruher Skizzenbuch von 1804 für die Weimarer Sepia „Hünengrab am Meer“ (Abb. 5) verwendet.

Dass es sich bei diesen Werken in drei Fällen um Hauptwerke von Caspar David Friedrich handelt und dass das vierte Werk als Ursprung seiner berühmten Kompositionstechnik der Kompositlandschaften gilt, adelt nicht nur diese frühe Baumstudie, sondern wirft auch ein Licht auf die Bedeutung, die seine Skizzenbücher zeitlebens für ihn hatten.



Abb. 6: C.D. Friedrich. Klosterfriedhof im Schnee. 1817. Öl/Lwd. Ehemals Nationalgalerie, Berlin (verschollen)



Abb. 7: C.D. Friedrich. Hünengrab im Schnee. 1807. Öl/Lwd. Staatliche Kunstsammlungen Dresden

119 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Alte Elbbrücke bei Meißen“. Frühestens 1816

Aquarell und Bleistift auf Velin. 12,8 × 20,6 cm
(5 × 8 1/8 in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz
beschriftet: Friedrich. Rückseitig unten rechts mit
Feder in Schwarz beschriftet: erhalten am 12.8.40.
Grummt 760. [3077]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting
(gestorben 1847, seitdem im Familienbesitz)

EUR 200.000–300.000

USD 211,000–316,000

Ausstellung

Caspar David Friedrich. Die Erfindung der Romantik.
Essen, Museum Folkwang, und Hamburg, Hamburger
Kunsthalle, 2006/07, S. 369, Abb. S. 191



Originalgröße

„Fünf Stunden nördlich von Dresden liegt in dem fruchtbaren Elbtale das alte, malerische Meißen. [...] und das ganze, schöne Bild spiegelt sich samt der Brücke in der vorbeifließenden Elbe.“

Ludwig Richter, Lebenserinnerungen, 1885

Johannes Grave Kalkulierter Durchblick

Für Caspar David Friedrichs aquarellierte Zeichnung der alten Elbbrücke bei Meißen ließe sich keine sinnfälligere Provenienz denken als der Nachlass des Malers Georg Friedrich Kersting. Denn mit der im Jahr 1818 erfolgten Berufung Kerstings zum Malervorsteher der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur in Meißen dürfte die nordwestlich von Dresden gelegene Stadt an der Elbe für Friedrich zu einem attraktiven Ziel geworden sein. Friedrich und Kersting kannten sich zu diesem Zeitpunkt bereits lange und gut. Beide hatten im Juli 1810 eine Wanderung ins Riesengebirge unternommen; und als sich der Freund 1813 in den Befreiungskriegen dem Lützower Freikorps anschloss, soll sich Friedrich an der Finanzierung von Kerstings Ausstattung beteiligt haben. Der Austausch war von 1815 bis 1818 unterbrochen worden, als Kersting in Warschau als Zeichenlehrer der Kinder der Fürstin Anna Sapieha geb. Gräfin Zamoyska tätig war. Mit seiner Rückkehr 1818 intensivierte sich der Kontakt der beiden Maler wieder. Ein längerer Aufenthalt von Friedrichs Frau Caroline bei Kerstings Familie in Meißen im Sommer 1822 lässt darauf schließen, dass auch die jungen Familien der inzwischen verheirateten Künstler freundschaftliche Verbindungen pflegten.

Offenkundig hat Friedrich seine Besuche beim Malerfreund in Meißen genutzt, um in der Umgebung der Stadt zu zeichnen. Erhalten haben sich unter anderem zwei datierte Zeichnungen, mit denen Friedrich im Oktober 1824 Blicke auf Meißen festhielt (Grummt Nr. 860–861). Um 1824 könnten auch Aquarelle entstanden sein, die verschiedene Türdurchgänge der Ruine des Klosters Heilig Kreuz bei Meißen zeigen und in ihrer zeichnerischen Anlage der Wiedergabe der Elbbrücke verwandt sind (Grummt Nr. 853–854). Eines dieser Blätter, „Eingang im Kloster Heilig Kreuz in Meißen“ (Grummt Nr. 854), diente später als Vorlage für eine bildmäßige Sepiazeichnung (Grummt Nr. 951) und für ein Gemälde (Börsch-Supan/Jähmig Nr. 354).

Ein ähnlich enger Zusammenhang von bildlichen Darstellungen eines Motivs in verschiedenen Techniken lässt sich für Friedrichs Beschäftigung mit der Meißener Elbbrücke nachvollziehen: Eine in Mannheim erhaltene Federzeichnung (Grummt Nr. 759, Abb. 2) dokumentiert jenen Teil der Brücke, der am linkselbischen Ufer ansetzt und nach einigen kleineren Brückenbögen in einen Bogen mit größerer Spannweite übergeht. Gisela Helbig hat 1989 darauf aufmerksam gemacht, dass dieses Blatt die Brücke in einem Zustand vor Augen führt, der ihr nur in den Jahren 1816 bis 1828 eigen war. Sofern Friedrich die Arbeit an der aquarellierten Zeichnung der Elbbrücke vor Ort begonnen hat, muss er – vielleicht aus einem Boot heraus – die Distanz zum Bauwerk verringert haben, sodass er nun nur noch den weiten Brückenbogen in den Blick nahm und die im Durchblick sichtbaren Berge höher erscheinen konnten. Diese Perspektive behielt er weitgehend bei, als er später,

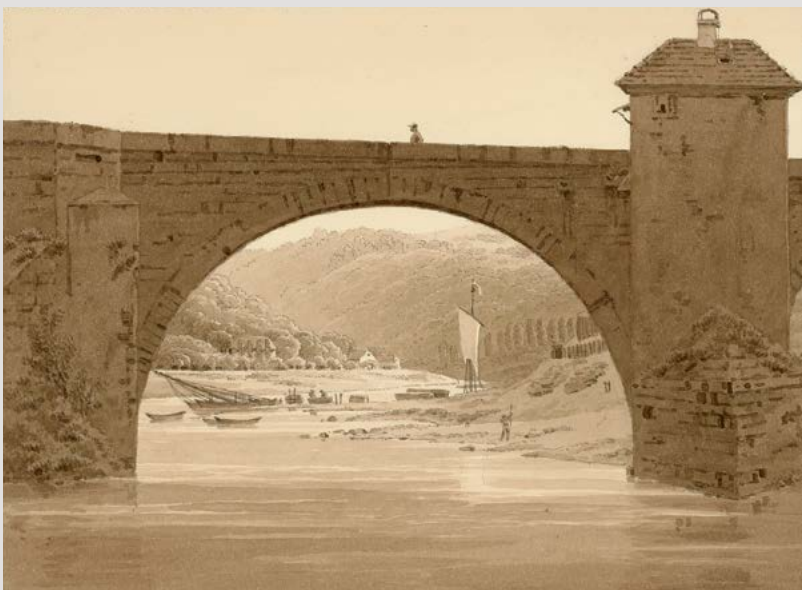


Abb. 1: Caspar David Friedrich, „Alte Elbbrücke bei Meißen“, Pinsel in Braun über Bleistift, 14,4 × 19,4 cm, Staatliche Graphische Sammlung, München

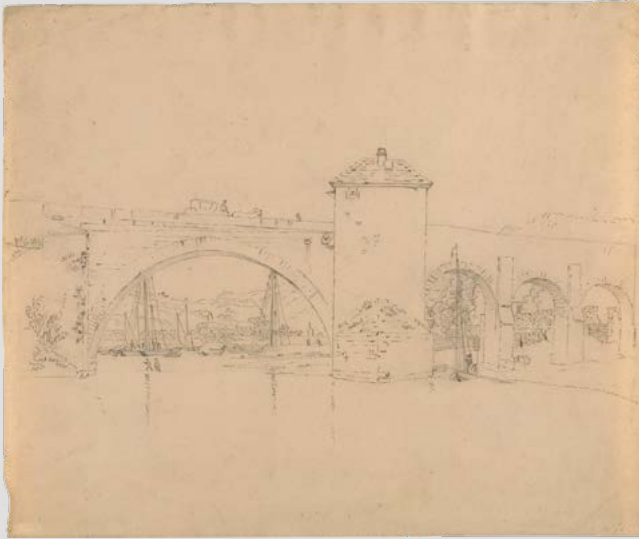


Abb. 2: Caspar David Friedrich, „Alte Brücke bei Meißen“, spätestens 1828, Feder in Grau über Bleistift, 22 × 26,3 cm, Kunsthalle Mannheim

mit hoher Wahrscheinlichkeit im Atelier, die Brücke nochmals in einer heute in München verwahrten Sepiazeichnung darstellte (Grummt Nr. 761, Abb. 1).

Bemerkenswert ist die Reduktion des Bildausschnitts, die Friedrich mit dem Aquarell und der Sepia vollzog. Aus dem Bauwerk in der Landschaft wird auf diese Weise eine rahmende Struktur, die den Durchblick auf das Dahinterliegende freigibt. Dabei fällt auf, wie wohlkomponiert die Hügel, Berge, Baumreihen, Schiffe und Boote im Halbkreis des Brückenbogens ihren Platz finden. Friedrich,

der bekanntlich seine präzisen und getreuen Naturstudien in den Gemälden gänzlich neu arrangierte, scheint hier darüber nachzudenken, dass die Natur selbst sich als bildmäßig geordnetes Ensemble darbieten kann. Er aktualisierte auf diese Weise eine Bildidee, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts unter anderem in Gemälden von und Radierungen nach Hubert Robert sowie bei Giovanni Battista Piranesi (z. B. in der Radierung „Ponte magnifico con logge ed archi“, aus: „Prima parte di architettura e prospettive“, 1743 u.ö.) findet. Der Gedanke, mit dem Durchblick durch einen Brückenbogen zu spielen, begegnet aber auch im Dresdner Umfeld, etwa in einer Radierung, die Johann Gottfried Abraham Frenzel nach einer Zeichnung Gottlob Friedrich Thormeyers angefertigt hat (Abb. 3). Friedrich eignete sich diese Bildidee allerdings nicht nur an, sondern transformierte sie auf für ihn typische Weise: Die anekdotischen, erzählerischen Momente treten zurück. Stattdessen überwiegt der Eindruck einer subtilen und wohlkalkulierten Bildordnung.



Abb. 3: Johann G. A. Frenzel nach Gottlob F. Thormeyer, „Vue occidentale du côté du Grand pont“, 1807/08, Radierung, 15,4 × 22,3 cm, Hamburger Kunsthalle

120 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Wolkenstudie in bergiger Landschaft“. Um 1803

Bleistift auf Velin. 13,1 × 20,5 cm (5 1/8 × 8 1/8 in.). Oben links in der Darstellung bezeichnet: blau [und zweimal] Berg. Rückseitig unten links mit dem Nachlassvermerk von Johan Christian Dahl: Friedrich f. Unten in der Mitte mit Bleistift beschriftet: 21 [durchgestrichen und korrigiert zu:] 37. Grummt 329. Rückseitig: Spitze eines Hügels mit Steinen. Winzige Bleistiftskizze. Sorgfältig restauriert. [3402]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Galerie Gurlitt, Berlin (spätestens 1940, wohl bis 1958) / Martin Bodmer, Cologne (vor 1971) / Martin Bodmer Foundation, Cologne (bis 2002) / C. G. Boerner, Düsseldorf (2006) / Artis Fine Art, London / Privatsammlung, Sachsen (erworben 2014 bei Artis Fine Art, London)

EUR 50.000–70.000

USD 52,600–73,700

Ausstellung

Caspar David Friedrich. Gedächtnisausstellung zu seinem 100. Todestag. Berlin, Galerie Gurlitt, 1940

Literatur und Abbildung

Emil Waldmann: Caspar David Friedrich Almanach. Berlin, Gurlitt Verlag, 1941, Abb. S. 16 („Haus, Hügel, Wolken“) / Auktion 82: Graphik, Handzeichnungen, Gemälde, dekorative Graphik, Hamburgensien. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell, 7.6.1958, Kat.-Nr. 49 („Haus, Hügel und Wolken“, 11 x 17,5 cm) / Master Drawings from the Martin Bodmer Foundation. New York, Christie's, 23.1.2002, Kat.-Nr. 161, m. Abb. / Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähnig: Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen. München, Prestel-Verlag, 1973, S. 199 (Erwähnung der Auktion bei Hauswedell 1958)



Originalgröße

„In jedem Bild gibt es einen leuchtenden Punkt. Der muss allein bleiben. Man kann ihn hinsetzen, wo man will, in eine Wolke, auf eine Wasserspiegelung, auf eine Mütze. Aber wichtig ist, dass diese Lichtstärke dann an keiner anderen Stelle des Bildes wiederkehrt.“

Caspar David Friedrich

Anna Ahrens Himmelsleuchten



Abb. 1: Caspar David Friedrich, Studie fliegender Vögel, Bleistift auf Papier, in: Karlsruher Skizzenbuch, 1804, Seite 40. Auktion 354, Ausgewählte Werke, Los 10

Schon Friedrich hat Valenciennes gelesen. Drei deutschsprachige Exemplare des „Ratgebers für Landschaftsmalerey“ (samt der berühmten „Praktischen Anleitung“), den der Pariser Akademieprofessor Pierre-Henri de Valenciennes 1800 veröffentlichte (deutsche Übersetzung 1803), waren in Dresden seinerzeit einsehbar. Eines davon stand in der Bibliothek der Kunstakademie.

Valenciennes rief die Maler dazu auf, zum Studieren ihre Ateliers zu verlassen und in der Natur sehen zu lernen. Ein praktischer Ratschlag an vor Ort zeichnende Künstler bestand darin, dem flüchtigen Augenblick „mit einer Kombination aus Zeichnung und schriftlichem Notat zu begegnen“ – eine Vorgehensweise, für die es in Dresden keine eigene Tradition gegeben habe, so Claudia Denk (Valenciennes' Ratgeber 2019, S. 85). Friedrich nutzte das Kombinieren seiner Naturaufnahmen mit handschriftlichen Anmerkungen spätestens ab 1806 regelmäßig (vgl. „Osloer Skizzenbuch“, 1806–1808). Vereinzelt ältere Zeichnungen mit derartigen Notaten konnte Werner Busch jüngst aufzeigen, bleiben jedoch Ausnahmen (Friedrich 2021, S. 24).

Insbesondere für die ephemeren Erscheinungen am Himmel, denen Friedrich bekanntlich zeitlebens größte Aufmerksamkeit schenkte, schien dies äußerst nützlich. Wir begegnen Wolkenstudien bereits in den ersten beiden „Kleinen Skizzenbüchern“ seiner Rügen- und Böhmenreisen 1801/02 (Abb. 4) als auch im Karlsruher Skizzenbuch (Abb. 2 und 3). Auf Skizzenbuchseite 39 hält Friedrich hier seinen Eindruck vorbeiziehender Wolken über einem angedeuteten flachen Landstrich fest (Abb. 2). Über vereinzelt, nur zart umrissenen Cumulus-Wölkchen ist mit weichem Grafit großflächig eine dichte, leicht nach rechts aufsteigende Schraffur (Hochnebel?) gezogen, deren gezielte Auslassungen im unteren Drittel den Papiergrund deutlich hervortreten lassen und so ein „Davor“ und „Dahinter“ der wahrgenommenen Luftmassen suggeriert. Auf der gegenüberliegenden Skizzenbuchseite studiert Friedrich Vögel im Flug: eine Gruppe von sechs hoch fliegenden Vögeln scheint von der Sonne beschienen, eine Gruppe von sechs fliegenden und drei sitzenden Vögeln darunter sich näher an der Erde, auf der schattigen Seite, zu bewegen (Abb. 1).

Blättert man nun eine Seite weiter, trifft man – auf dem Verso der Vögel – erneut auf eine Wolke (Abb. 3). Man ist aufgefordert, das Skizzenbuch jetzt der ersten Wolkenstudie genau entgegengesetzt herum zu drehen, so wie Friedrich es getan hat. Die obere Längshälfte der Blattseite 41 ist erneut dem Blick in den Himmel gewidmet. Die untere Blatthälfte bleibt leer. Wir schärfen mit Friedrich unsere Augen, schauen konzentriert in das Licht des Himmels – vielleicht blinzelnd, kneifen wir die Augen etwas zusammen – und entdecken eine Wolkengruppe, die sich von zartesten Schraffieren umrissen aus dem Blattgrund erhebt. Ist dies das Leuchten, dem wir in allen Gemälden von Friedrich begegnen? „In jedem Bild gibt es einen leuchtenden Punkt. Der muß allein bleiben. Man kann ihn hinsetzen, wo man will, in eine Wolke, auf eine Wasserspiegelung, auf eine Mütze. Aber wichtig ist, daß diese Lichtstärke dann an keiner anderen Stelle des Bildes wiederkehrt.“ (Caspar David Friedrich)

Friedrich datiert seine erste Wolkenstudie auf den 1. Juni 1804 (Abb. 2). Ansonsten lässt er die drei genannten Skizzen für sich stehen – ohne schriftliche Notate.

Auf der „Wolkenstudie in bergiger Landschaft“ blicken wir nun mit Friedrich von einem erhöhten Standpunkt aus über eine nur sparsam gekennzeichnete, niedere Ebene hinüber auf ein Massiv, dessen Kamm ebenfalls von zarten Cumulus-Wolken sanft gestreift wird: sowohl davor, darüber als auch dahinter ziehen sie leise ihre Bahnen. Die schattige Längsseite des Gebirges ist aus kurzen, weichen Schraffuren gebildet, die in „Linien-Paketen“



Abb. 2: Caspar David Friedrich, Wolkenstudie, Bleistift auf Papier, vom Künstler datiert „1. Juni 1804“, in: Karlsruher Skizzenbuch, 1804, Seite 39. Auktion 354, Ausgewählte Werke, Los 10



Abb. 3: Caspar David Friedrich, Wolkenstudie, Bleistift auf Papier, in: Karlsruher Skizzenbuch, 1804, Seite 41. Auktion 354, Ausgewählte Werke, Los 10

steil nach oben streben. Wie zur Selbstvergewisserung schreibt Friedrich zwei Mal „berg“ in die Zeichnung rein: einmal links der Mitte, direkt in das bildbestimmende Motiv, und einmal ganz links in den nur zart angedeuteten, dahinter gelagerten Gebirgszug. Im oberen linken Bilddrittel, auf der Ebene des Himmels, entdecken wir zudem das Wort „blau“. Assoziativ verbindet Friedrich die schwebende Anordnung der drei Worte mit den im Wind treiben Wolken – als „schriftliche Notate“, wie auch Valenciennes sie empfiehlt.

Die luftigen Himmelskörper sind in zartesten Linien skizzenhaft umrissen und schälen sich so selbstverständlich aus dem Blattgrund, dass wir sie zunächst kaum wahrnehmen. Erst in dem Moment, wo wir uns den Himmel „blau“ denken, beginnen sie zu strahlen. Ziehen einzelne Wolken vor oder am Bergkamm vorbei, macht Friedrich sie über Aussparungen in der Schraffur des Massivs sichtbar, das sich leicht oberhalb der horizontalen Mittellinie erhebt. Die vorgelagerte Landschaft ist mit schnellem Strich und nur wenigen Motiven lediglich schemenhaft skizziert: vorne links ein Laubbaum-Paar, im Mittelgrund drei kleinere Bäume auf einem angedeuteten Hügel, im rechten Vordergrund ein rudimentär angedeutetes Hausdach (beim ersten Hinsehen meint man einen Pfeil wahrzunehmen, der Richtung Himmel weist), an das sich ebenfalls ein Laubbaum-Paar anlehnt, davor eine charakteristische Linie als Hangkante – vertraute Motive, die zu Zeichen, ja rasant gesetzten Markierungen werden. Friedrich nimmt sie wahr, nutzt sie zur Orientierung, lässt sich aber nicht von ihnen ablenken, sondern schaut konzentriert über sie hinweg in Richtung des wolkenumspielten Gebirgskamms. Dem menschlichen Sehvorgang entsprechend, werden die unmittelbar vor ihm liegenden Landschaftsmotive so zu Signaturen einer Gegend, die er gesehen und nicht gesehen hat in jenem Moment, als sich seine Aufmerksamkeit auf das Einfangen der vorbeiziehenden Wolken in der Ferne richtete.

Christina Grummt ordnet die „Wolkenstudie in bergiger Landschaft“ – „unter Vorbehalt“ – dem „Kleinen Skizzenbuch Nr. 1“ zu, das Friedrich vom 16. Mai 1802 bis 6. Mai 1803 auf seiner zweiten Reise aus der Greifswalder Heimat nach Rügen und Nordböhmen mit sich führte. 18 Einzelblätter sind nachweisbar, die sich großteils in öffentlichen Sammlungen befinden (Hamburg, Greifswald, Leipzig, Dresden, Oxford, Nürnberg). Stilistisch, so Grummt, steht Friedrichs „Wolkenstudie in bergiger Landschaft“ eher vergleichbaren Blättern aus dem „Osloer Skizzenbuch“ von 1806-08 nahe, die jedoch in den Abmessungen abweichen (Grummt 329 mit Verweis auf 466-468). Eine Wolkenstudie als Verso des Oxforder Blattes (Abb.4) lege die Platzierung in dem früheren Skizzenbuch nahe (Grummt 329).



Abb. 4: Caspar David Friedrich, „Wolkenstudie mit Sonnenstrahlen“ (Verso von „Felstal mit Fluss“), 1802, Bleistift, 13,1 × 20,3 cm, Ashmolean Museum, University of Oxford, Grummt 328

Christina Grummt ordnet die „Wolkenstudie in bergiger Landschaft“ – „unter Vorbehalt“ – dem „Kleinen Skizzenbuch Nr. 1“ zu, das Friedrich vom 16. Mai 1802 bis 6. Mai 1803 auf seiner zweiten Reise aus der Greifswalder Heimat nach Rügen und Nordböhmen mit sich führte. 18 Einzelblätter sind nachweisbar, die sich großteils in öffentlichen Sammlungen befinden (Hamburg, Greifswald, Leipzig, Dresden, Oxford, Nürnberg). Stilistisch, so Grummt, steht Friedrichs „Wolkenstudie in bergiger Landschaft“ eher vergleichbaren Blättern aus dem „Osloer Skizzenbuch“ von 1806-08 nahe, die jedoch in den Abmessungen abweichen (Grummt 329 mit Verweis auf 466-468). Eine Wolkenstudie als Verso des Oxforder Blattes (Abb.4) lege die Platzierung in dem früheren Skizzenbuch nahe (Grummt 329).



121 Ernst Ferdinand Oehme

1797 – Dresden – 1855

Das Dorf Maxen mit Frau in rotem Mantel (Winterbild).
Um 1844

Gouache auf Karton, auf einen weiteren Karton
aufgezogen (Tondo). Ø 25,4 cm (Ø 36 cm)
(Ø 10 in. (Ø 14 1/8 in.)). Unten links mit dem Stempel in
Blau (nicht bei Lugt): EO. [3192]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

122 August Friedrich Pecht

Konstanz 1814 – 1903 München

Selbstporträt im Atelier.

Öl auf Karton. 47,2 × 37,5 cm (18 5/8 × 14 3/4 in.).

Unten rechts signiert und bezeichnet: F. Pecht. pt.
[3225] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Frankreich

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320



Sandra Espig Das Sakrale im Alltäglichen

Als Carl Holsøe 1886 auf der Akademieausstellung in Kopenhagen ein in Öl gemaltes Interieur präsentierte, erregte es großes Aufsehen. Der Kunsthistoriker Karl Madsen schrieb dem Gemälde sogar den Charakter eines Manifestes zu. Holsøe hatte vor seinem später weitaus bekannteren Studienkollegen Vilhelm Hammershøi ein Interieur geschaffen, das die anekdotischen und heimeligen Darstellungen von Innenräumen des 19. Jahrhunderts hinter sich ließ. Das neue Genre des Interieurs war geboren. Es hat seine tiefen Wurzeln in der dänischen Malerei. Seine Besonderheit lag darin, dass die Maler keine Geschichten mehr erzählten. Der Raum selbst wurde zum Hauptmotiv erklärt. Carl Holsøe, Vilhelm Hammershøi und dessen Schwager Peter Ilsted gelten als die Hauptvertreter dieser auf Licht und Schatten sowie Atmosphäre fokussierten Malerei. In ihren Werken sind deutlich Reminiszenzen an die holländische Tradition des 17. Jahrhunderts spürbar. Unser Gemälde erinnert auf den ersten Blick an die Kompositionen von Jan Vermeer van Delft und Pieter de Hooch. Um 1900 wurden diese Werke als Spiegelbilder eines prosaischen Alltags, als Visionen des privaten Glücks interpretiert und waren äußerst beliebt. Auf den zweiten Blick treten bei unserem Interieur indessen die Neuformulierungen der dänischen Malerei deutlich hervor: Holsøe beschreibt eine Küche, die in ihrer Ausstattung nicht reduzierter sein könnte: In einem nahezu leeren Raum steht am Boden unter dem Fenster ein Krug. Gegenüber an der Wand hängen ein weiterer Krug sowie eine Pfanne aus Kupfer. Eine Frauenfigur, einen großen Kupfertopf tragend, steht an der Schwelle der geöffneten Tür, die in einen leeren Raum führt. Die Frauenfigur, oftmals handelte es sich hierbei um die Ehefrau des Künstlers, wendet dem Betrachter den Rücken zu und dient vielmehr als Staffage. Das Hauptaugenmerk des Betrachters fällt indes auf die links im Bild durch das geöffnete Fenster einfallenden Lichtstrahlen. Sie werfen einen Schatten des Fensters auf den Boden. Holsøe materialisiert in seinem Gemälde das Licht, er macht das Sphärische des Raumes sichtbar. Wie sein Malerkollege Hammershøi in einem seiner bekanntesten Werke den „Tanz der Staubkörner“ in einem leeren Raum feiert, so inszeniert Holsøe das Sonnenlicht in seinem Kücheninterieur als einen nahezu sakralen Augenblick im Alltäglichen.

123 Carl Vilhelm Holsøe

Århus 1863 – 1935 Asserbo (Vinderød)

Köksinteriör.

Öl auf Leinwand. 66 × 55 cm (26 × 21 5/8 in.). Unten rechts signiert: C Holsøe. [3338] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 10.000–15.000

USD 10,500–15,800



J. Vermeer

124 Philipp Otto Runge

Wolgast 1777 – 1810 Hamburg

Bildnis des Bruders Jakob Runge. April/Mai 1801

Schwarze und weiße Kreide auf braunem Papier.
52,5 × 39,8 cm (20 5/8 × 15 3/4 in.). Nicht bei Traeger.
Die Authentizität der Zeichnung ist von Jörg Traeger
bestätigt worden. Sorgfältig restauriert. [3008]

Provenienz

Wohl aus der Familie von Magdalena Dorothea Runge,
geb. Müller, der Mutter des Künstlers (bis spätestens
2005) / Privatsammlung, Rheinland

EUR 250.000–350.000

USD 263,000–368,000

Ausstellung

Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. Hamburg,
Hamburger Kunsthalle, und München, Kunsthalle der
Hypo-Kulturstiftung, 2010/11, S. 100, Abb. S. 101, und
S. 385, Kat.-Nr. 61 / Hamburg. Alte und neue Meister.
Hamburg, Galerie Hans, 2023, Kat.-Nr. 04, m. Abb.
(Text von Werner Busch)

Literatur und Abbildung

S. Karich: Nacht im Museum. In: Frankfurter Allgemei-
ne Zeitung, 4.12.2011, Nr. 283, S. 35 / Andreas Stol-
zenburg: Runges Bildnisstudien zur „Heimkehr der
Söhne“. Zwei wiederentdeckten Porträts der Eltern
und ein unbekanntes Porträt des Bruders Jakob. In:
Markus Bertsch, Hubertus Gaßner und Jenns Howoldt
(Hg.): Kosmos Runge. Das Hamburger Symposium [8. –
10. Oktober 2009, anlässlich der Ausstellung: Kosmos
Runge. Der Morgen der Romantik, Hamburg u. Mün-
chen 2010/11]. München, Hirmer Verlag, 2013, S. 147-
157, Abb. 7



Andreas Stolzenburg In Gedanken versunken und voll Innigkeit – Die Heimkehr der Söhne

Philipp Otto Runge porträtiert hier einen nach oben blickenden, in Gedanken versunkenen jungen Mann im Profil nach links. Seine Gesichtszüge sind markant, der beseelt erscheinende Ausdruck wird durch den meisterhaften Einsatz der sich auf dem geschickt genutzten braunen Papier kontrastreich absetzenden weißen Kreide erzielt. Das Halstuch des Mannes leuchtet hell, die Haare und die mit Knöpfen versehene Jacke sind überaus weich und fließend mit feinen und detaillierten Kreidestrichen wiedergegeben.

Diese 2010 in der von der Hamburger Kunsthalle zum 200. Todestag des Künstlers organisierten Ausstellung erstmals veröffentlichte, für Runges frühe Bildniskunst hochbedeutende Porträtzeichnung, die wahrscheinlich Runges Bruder Jakob zeigt, ergänzt seitdem die überlieferten, großformatigen Porträtzeichnungen in schwarzer und weißer Kreide, die Runge für seine letztendlich nicht ausgeführte Komposition „Heimkehr der Söhne“ im April oder im Mai 1801 in Wolgast angefertigt hat. Erhalten haben sich das Porträt des Bruders Karl (Greifswald, Pommersches Landesmuseum) sowie die beiden Bildnisse der Eltern des Künstlers, die ebenfalls erst 2010 wieder ans Licht gekommen sind (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett).



Abb. 1: Philipp Otto Runge, Die Heimkehr der Söhne (Kompositionsentwurf), 1800/01, 44,7 × 63 cm, Feder und Pinsel in Grau und Schwarz, Hamburger Kunsthalle



Abb. 2: Philipp Otto Runge, Bildnis Friedrich Perthes, 1799, Kreide, weiß gehöht, 51,2 × 41 cm, Auktion Grisebach, November 2017 (verkauft für 350.000 EUR)

Runge plante spätestens seit August 1800 ein sehr privates Familienbild, das aber als großformatiges Wandbild im Hause Jakob Runges gedacht war und auf dem eine freudige Begrüßungsszene dargestellt werden sollte, die dokumentieren mit welcher Freude und liebevollen Innigkeit die beiden Brüder Daniel und der oft von Heimweh geplagte Philipp Otto, die beide in Hamburg lebten, im Kreise der Familie empfangen werden.

Die von Philipp Otto erdachte Ausführung als großes Wandbild wurde im Kreis der Familie wie auch von seinem Lehrer Jens Juel in Kopenhagen eher kritisch gesehen; man ahnte wohl, dass der noch junge Runge künstlerisch zu solch einem monumentalen Werk noch nicht in der Lage war. So entstanden lediglich insgesamt zwei recht weit ausgeführte, stark voneinander abweichende Pinselzeichnungen als Kompositionsstudien (Staatsgalerie Stuttgart und Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett; vgl. Abb. 1) sowie zwei skizzenhafte Perspektivstudien (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett). Nach Meinung des Verfassers handelt es sich bei dem vorliegenden Bildnis um das des gastgebenden Bruders Jakob, der sich nach den Beschreibungen der erwähnten, in Kopenhagen entstandenen Studie (Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett) von Daniel Runge rechts von den Eltern vor einem Tisch am Boden kniend befindet und die rechte Hand scheinbar überrascht über den Besuch erhoben hat. Sein Blick ist wie in der Studie nach oben gerichtet.



125 Dänisch, um 1840

Im Künstleratelier (Das Urteil des Paris).

Öl auf Leinwand. 30,3 × 25,2 cm (11 7/8 × 9 7/8 in.).

[3382] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



126^N Ferdinand Georg Waldmüller

Wien 1793 – 1865 Helmstreitmühle

„Junger Herr in schwarzem Rock und schwarzer Halsbinde“. 1834

Öl auf Holz. Parkettiert. 25,5 × 20,5 cm (10 × 8 1/8 in.).
Oben rechts signiert, bezeichnet und datiert: Waldmüller. Wien [1]834. Feuchtmüller 402. Links ein vertikaler Riss in der Malschicht. [3191] Gerahmt.

Provenienz

Dr. Gottlieb Morawetz, Prag (lt. Feuchtmüller: Dr. Gottlieb Marawitz, Prag) / Privatsammlung, Schweiz (in der Galerie Nathan, Zürich, erworben)

EUR 12.000–15.000

USD 12,600–15,800

Literatur und Abbildung

Bruno Grimschitz: Ferdinand Georg Waldmüller. Mit Oeuvververzeichnis von Bruno Grimschitz und Emil Richter. Salzburg, Galerie Welz, 1957, Kat.-Nr. 358



127 Louis Gurlitt

Altona 1812 – 1897 Naundorf/Sachsen

Landschaftsstudie aus Jütland. Um 1840

Öl und Bleistift auf Velin. 23,5 × 33,2 cm
(9 ¼ × 13 ⅛ in.). Rückseitig oben rechts der Stempel in
Violett (nicht bei Lugt), mit Feder in Schwarz ergänzt:
Nachlass Louis Gurlitt Handz. 18[40] No. [20].
[3168] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung,
Süddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

**„Das Geheimnis des
Vorwärtskommens
besteht darin, den
ersten Schritt zu tun.“**

Mark Twain



128 Carl Hummel

1821 – Weimar – 1906

Alpenlandschaft. Um 1850

Öl auf Leinwand (nicht aufgespannt). 29,6 × 38,6 cm
(11 5/8 × 15 1/4 in.). Kleine Fehlstellen. [3338] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320

Literatur und Abbildung

Auktion 76: Kunst des 15.–19. Jahrhunderts. Berlin,
Galerie Bassenge, 25.11.2000, Kat.-Nr. 5782



129 Johann Christian Klengel

Kesselsdorf 1751 – 1824 Dresden

„Landschaft mit Hirtin und Vieh unter Bäumen“. 1796

Öl auf Leinwand. 47,8 × 66,6 cm (18 7/8 × 26 1/4 in.).
Unten rechts auf dem Baumstumpf signiert und (in der letzten Ziffer unleserlich) datiert: Klengel f. 179[.]
Rückseitig mittig rechts in Schwarz beschriftet:
Friderique von Bulow. Dresden. von Klengel. 1796.
Nicht bei Fröhlich. Mit einem Gutachten (in Kopie) von Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, vom 24. März 2020. Retuschen. [3382] Gerahmt.

Provenienz

Friedrich Ludwig Ernst Freiherr von Bülow (1738-1811),
dänischer Gesandter und bevollmächtigter Minister
am kursächsischen Hof in Dresden / Kunsthandel,
Dänemark (2016) / Privatsammlung, Süddeutschland
(erworben 2018 im Berliner Kunsthandel)

EUR 5.000–7.000

USD 5,260–7,370

Wir danken Dr. Anke Fröhlich-Schauseil, Dresden, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.



130 Anton Radl

Wien 1774 – 1852 Frankfurt a.M.

Das Löwendenkmal bei Bad Abbach. Um 1820
Öl auf Leinwand. 64 × 85 cm (25 ¼ × 33 ½ in.).
Kleine Retusche. [3189] Gerahmt.

Provenienz
Ehemals Privatsammlung, Frankreich

EUR 8.000–12.000

USD 8,420–12,600

Anton Radl hatte seine malerische Akkuratess unter anderem durch das Studium in seiner Heimatstadt Wien und durch die Beschäftigung bei Johann Gottlieb Prestel (1739–1808) in Frankfurt am Main perfektioniert, wo er ab 1794 lebte. Der auf der Schwelle zwischen Romantik und Biedermeier stehende Künstler ist bekannt für seine detailgenauen und leuchtenden Landschaftsansichten des südwestdeutschen Raums in Aquarell und Gouache. Dieses Gemälde zählt zu den raren ambitionierten Großformaten in Öl, denen sich Radl vorzüglich während seiner Studienreisen widmete. Das Löwendenkmal bei Bad Abbach in Niederbayern erinnert an den nicht weniger ambitionierten Straßenbau entlang der Donau, den die Sprengung des sogenannten Teufelsfelsen voraussetzte. Ein wahnwitziges Unterfangen der damaligen Ingenieurskunst, dessen Gelingen nicht nur mit zwei monumentalen bayerischen Löwen und einer Inschrifttafel geehrt, sondern auch mit einem Gemälde Anton Radls als bildwürdig geachtet wurde. LJM

131 Eduard Hildebrandt

Danzig 1818 – 1868 Berlin

Schaluppe auf dem Strand.

Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen.

13,2 × 22,3 cm (5 ¼ × 8 ¾ in.). Unten rechts signiert

und unleserlich datiert: E. Hildebrandt.

[3383] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (alter

Familienbesitz)

EUR 2.000–3.000

USD 2,110–3,160





132 Eduard Schleich d. Ä.

Haarbach 1812 – 1874 München

Studie zur „Abendlandschaft mit Steg im Vordergrund“.
Um 1863/1865

Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen.

38,8 × 77,6 cm (15 ¼ × 30 ½ in.). Rückseitig oben links
mit Pinsel in Braun signiert: Ed. Schleich. Retuschen.
[3192]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

Wir danken Michael Vogt, Fürstfeldbruck, für die Bestätigung der Authentizität des Bildes anhand eines Fotos.

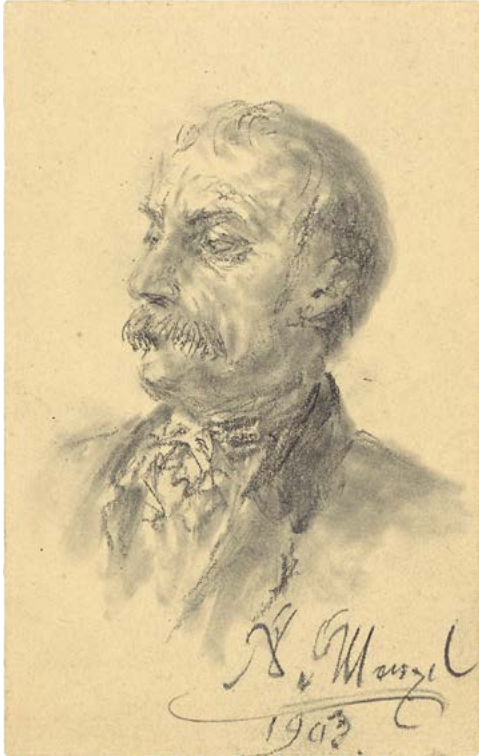
Mit sich fast verselbstständigendem Kolorit und skizzenhaftem Farbauftrag erfasst Eduard Schleich eindrücklich die Lichtwirkung eines Abendhimmels, den er um 1863/65 in ein groß angelegtes Gemälde übersetzt, das sich heute in der Alten Nationalgalerie in Berlin befindet (Öl auf Holz, 78 × 140 cm; Inv.-Nr. A I 95). Diese wohl vorangegangene Freiluftstudie ist ein bemerkenswertes Beispiel für die frühe Bildauffassung realistischer Landschaftsmalerei in Deutschland und dokumentiert eindrucksvoll den Stellenwert, den der Künstler seinen Beobachtungen der Natur beimisst. LJM





Episoden

Lose 134-145



Recto (Originalgröße)

134 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

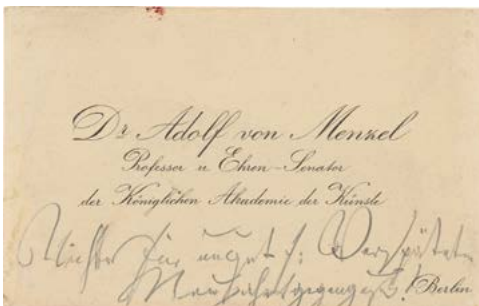
Porträt eines Mannes mit Schnauzbart. 1903

Bleistift, teilweise gewischt, auf leichtem Karton (Visitenkarte). 10 × 6,4 cm (3 7/8 × 2 1/2 in.). Unten rechts signiert und datiert: A v Menzel 1903. Rückseitig bezeichnet: Nichts für ungut [...] Verspäteten Neujahrsgegrüß!. [3050] Gerahmt.

EUR 1.500–2.000

USD 1,580–2,110

Wir danken Dr. Claude Keisch, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.



Verso

135 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Studie zu Heinrich von Kleist: „Der zerbrochene Krug“. (Vor) 1877

Kreide auf leichtem Karton. 18 × 24,3 cm (7 1/8 × 9 5/8 in.). Oben in der Mitte signiert (etwas beschnitten): Ad. Menz[el]. Unten in der Mitte bezeichnet: 2 aus u. 2 einspringende Bugfalten[?]. Rückseitig der kleine ovale Stempel in Rotbraun (nicht bei Lugt) : M-J. Studie zum Holzschnitt im 10. Auftritt: Rechts Dorfrichter Adam, der Wein für den Gerichtsrat Walter einschenkt (links wohl eine – nicht verwendete – Studie für den trinkenden Dorfrichter Adam). Vgl. den Holzschnitt in: Heinrich von Kleist: Der zerbrochene Krug. Mit 30 Illustrationen und 4 Photographien nach Original-Compositionen von Adolph Menzel. Berlin, A. Hofmann & Co. 1877. [3162] Gerahmt.

Provenienz

Maximilian Müller-Jabusch, Berlin (?) / Privatsammlung, Niederlande / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 6.000–8.000

USD 6,320–8,420

Wir danken Dr. Claude Keisch, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.



136 Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – 1904 München

Porträt einer jungen Frau (Lida Mitchel Fenton?). 1893

Öl auf Karton. 59 × 55.5 cm (23 ¼ × 21 ⅝.2 in.). Unten links signiert und datiert: F. Lenbach 1893. Retuschen. [3139] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Italien

EUR 5.000–7.000

USD 5,260–7,370



137 Anton von Werner

Frankfurt (Oder) 1843 – 1915 Berlin

Figurenstudien. 1886

Bleistift und etwas Rötel auf Bütten. 39,2 × 50,5 cm
(15 $\frac{3}{8}$. $\frac{3}{4}$ × 19 $\frac{7}{8}$ in.). Unten rechts monogrammiert
und datiert: AvW 1886. [3045] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

Studie für das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Wandgemälde „Kronung Friedrichs III. von Brandenburg zum König Friedrich I. in Preußen am 18. Januar 1701 in Königsberg“. Dargestellt sind links Markgraf Christian Ludwig zu Brandenburg-Schwedt (1677–1734), ein Halbbruder König Friedrichs I., und rechts Friedrich Ludwig von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Beck (1653–1728).

138 Franz von Stuck

Tettenweis 1863 – 1928 München

„Die Kunst für Alle“.

Bleistift, mit Pinsel in Schwarz laviert, auf Bütten (Wasserzeichen: PL BAS). 32,2 × 23 cm (12 5/8 × 9 in.).
Oben in der Mitte betitelt: DIE KUNST FÜR ALLE.
Unten rechts signiert: STUCK. Unterhalb davon mit Bleistift wohl nach 1906 mit Widmung bezeichnet: Herrn Prof. Ernst Haeckel in größter Verehrung!. Wohl ein Entwurf für das Titelblatt der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“. Knickfalten. Unregelmäßig gebräunt. [3025]

Provenienz

Ernst Haeckel, Jena (wohl bis 1919) / Privatsammlung, Bayern (im Kunsthandel in München erworben)

EUR 2.500–3.500

USD 2,630–3,680



139 Franz von Stuck

Tettenweis 1863 – 1928 München

Porträt einer jungen Frau mit schwarzem Haar. Vor 1906

Schwarze und weiße Kreide sowie Rötel („Trois crayons“) auf Karton. 37 × 37 cm (14 5/8 × 14 5/8 in.). In der Mitte rechts signiert: FRANZ STUCK. [3393] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 5.000–7.000

USD 5,260–7,370

Wir danken Margot Th. Brandlhuber, Villa Stuck München, für die Bestätigung der Authentizität des Bildes anhand eines Fotos.



140 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Nächtliche Straßenszene.

Öl auf Holz. 27 × 18,2 cm (10 5/8 × 7 1/8 in.). Unten links signiert: F. Skarbina. [3065] Gerahmt.

Provenienz

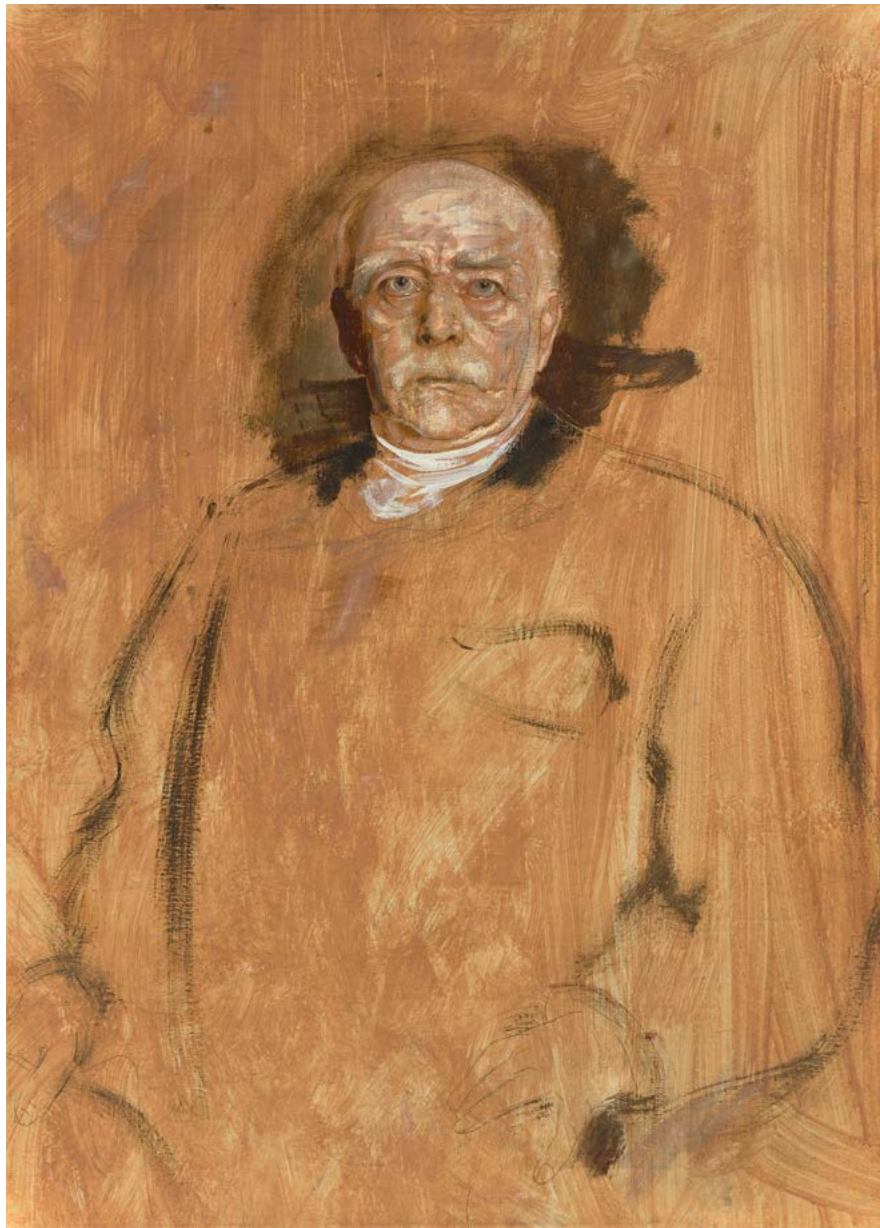
Privatsammlung, Frankreich (bis 1989) / Anneliese und Dr. Wolfgang Schieren, München (erworben 1989 bei Grisebach, Berlin)

EUR 6.000–8.000

USD 6,320–8,420

Literatur und Abbildung

9. Kunstauktion: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 1989, Kat.-Nr. 19, m. Abbildung



141 Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – 1904 München

Otto Fürst von Bismarck (späte Skizze).

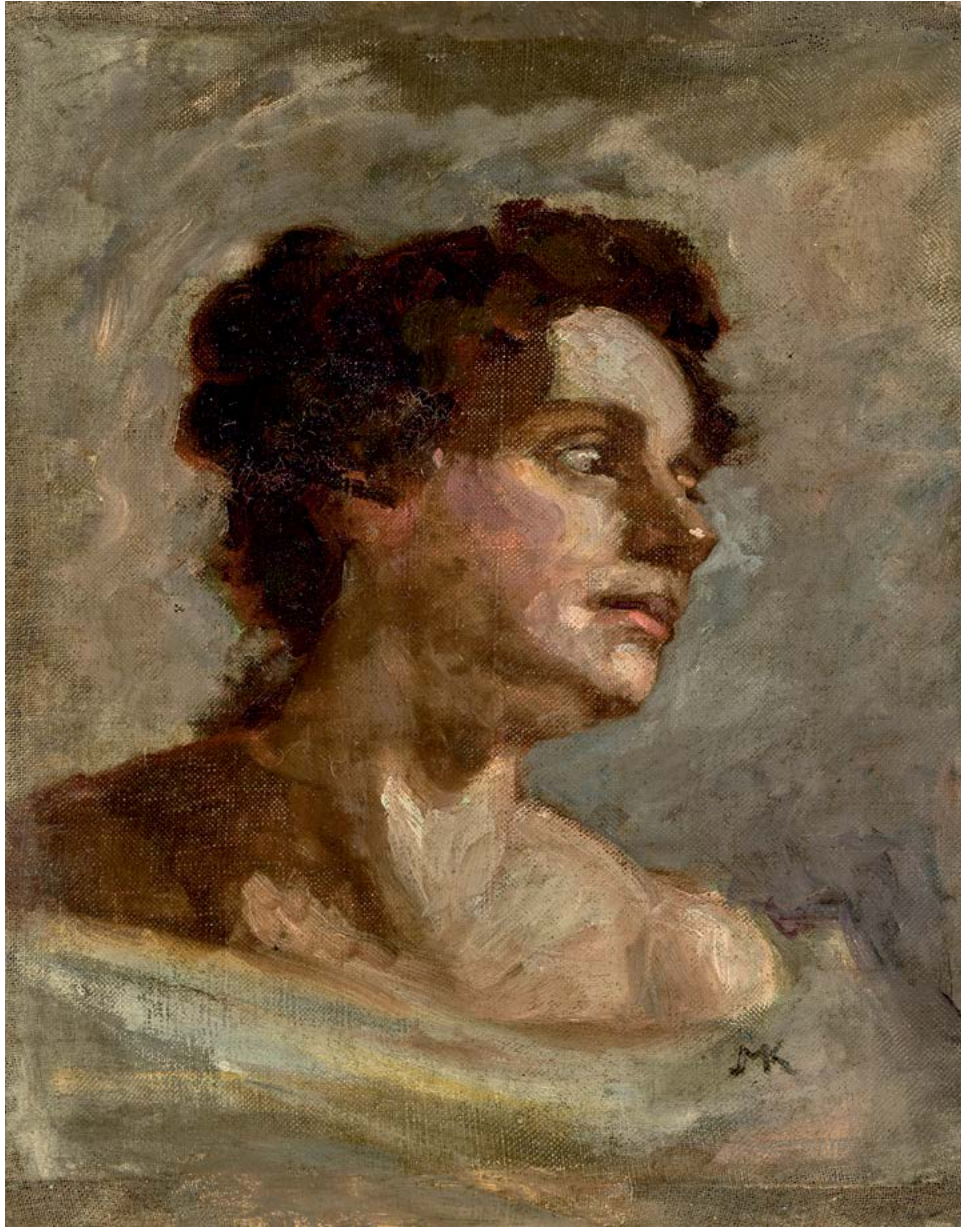
Öl über Bleistift auf Leinwand. 104,5 × 75,5 cm
(41 1/8 × 29 3/4 in.). Rückseitig der mit Feder in Schwarz
nummerierte Stempel: Nachlass „Franz von Lenbach“
Nr. 21. Dort auch der von der Witwe mit Feder in
Schwarz ergänzte Stempel: 21 Ich bestätige, daß
dieses Bild Bismarck (späte Skizze) von der Hand
meines Mannes „Franz von Lenbach“ ist. München,
21. Februar 1937 Frau Lolo v. Lenbach. [3176]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Galerie Arnoldi-Livie, Mün-
chen (in den 1990er Jahren aus dem Nachlass erwor-
ben) / ehemals Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 5.000–7.000

USD 5,260–7,370



142 Max Klinger

Leipzig 1857 – 1920 Großjena b. Naumburg

Porträtstudie (Penelopé?).

Öl auf Leinwand auf Pappe. 40 × 32,5 cm
(15 ¾ × 12 ¾ in.). Unten rechts monogrammiert.
Rückseitig: Frauenkopf. Öl auf Pappe (20. Jh.).
[3232] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 5.000–7.000

USD 5,260–7,370

Wir danken Max Pommer, Jena, für freundliche Hinweise zum Bild.



143 Hans Thoma

Bernau 1839 – 1924 Karlsruhe

Weihnachtsabend. 1864

Aquarell und Feder in Braun, weiß gehöht, auf grünlichem Papier. 29 × 23,5 cm (11 $\frac{3}{8}$ × 9 $\frac{1}{4}$ in.).

Unten rechts mit Feder in Schwarz monogrammiert (ligiert) und datiert: HTh 1864. Nach diesem Aquarell schuf der Künstler im Jahre 1900 die (seitenverkehrte) Algraphie „Weihnachten I“ für den Jos. Schott Verlag in Mainz (Beringer, Griffelkunst 114). Kleine Randmängel. [3115] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

144 Karl Buchholz

1849 – Weimar – 1889

Winternachmittag im Webicht bei Weimar. 1884

Öl auf Leinwand. Doubliert. 30 × 40 cm

(11 ¾ × 15 ¾ in.). Unten links (unleserlich) signiert
und datiert: K Buchholz 84. [3382] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland / Privatsammlung,
Süddeutschland

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320



145^N Fritz von Uhde

Wolkenburg 1848 – 1911 München

„Der Heilige Abend“. 1890

Öl auf Leinwand. 121 × 153 cm (47 5/8 × 60 1/4 in.). Unten links signiert und betitelt: F v. Uhde Der heilige Abend. [3128] Gerahmt.

Provenienz

Hofkunsthdlgung H. L. Neumann, München (1891 – vor 1898) / Louis Laroche-Ringwald, Basel (spätestens 1902 – 1910) / Galerie Karl Haberstock, Berlin / Privatsammlung, Rheinland (erworben bei Haberstock am 14.3.1916, seitdem in Familienbesitz; von den 1950er Jahren bis zur Schließung 1997 hing das Gemälde im Kaminzimmer des Hotels Geiger, Berchtesgaden)

EUR 50.000–70.000

USD 52,600–73,700

Ausstellung

München, Hofkunsthdlgung H. L. Neumann, 1891 (o. Kat.) / 39th Exhibition. London, French Gallery, April/Mai 1892 / World's Columbian Exposition 1893. Part X, Art Galleries and Annexes. Department K, Fine Arts. Chicago 1893, Kat.-Nr. 504 („Christmas Evening“) / Herbstausstellung. Berlin, Kunstsalon Gurlitt, 1894 (o. Kat.) / Offizieller Katalog der Internationalen Kunstausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) „Secession“ 1895. München, 7. Aufl. 1895, Kat.-Nr. 334a / Fritz von Uhde. Vom Realismus zum Impressionismus. Bremen, Kunsthalle, und Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1998/99, Kat.-Nr. 39, S. 134 u. Abb. S. 135

Literatur und Abbildung

H. E.: Kleine Mitteilungen (Ausstellung bei Neumann in München). In: Zeitschrift für bildende Kunst, NF 2, 1891, S. 223-224 / N. N.: Personal- und Ateliernachrichten. In: Die Kunst für Alle, H. 5, 1.12.1891 / Richard Graul: Fritz von Uhde. In: Die Graphischen Künsten, XV. Jg., 1892, S. 105-125, hier S. 122 / N. N.: Picture Galleries (Ausstellung in der French Gallery). In: The Saturday Review, London, 9.4.1892, S. 419 / N. N.: Art Notes. The French Gallery. In: The Theatre, London, 1.5.1892, S. 268-269, hier S. 269 / Otto Julius Bierbaum: Fritz von Uhde. München, Verlag der Münchener Kunst- und Verlags-Anstalt Dr. E. Albert & Co., 1893, S. 65-66 u. S. 78 / Fritz Kunert: Aus unserem modernen Kunstleben. In: Die Neue Zeit, Jg. 12, 1893/94, S. 388-396, hier S. 393 / J. S.: Ausstellungen und Sammlungen (Die Herbstausstellung im Kunstsalon Gurlitt, Berlin). In: Die Kunst für Alle, X. Jg., H. 3, 1. November 1894, S. 45 (betitelt „Kurze Rast“) / Max Fels: Aus dem Münchener Kunstleben. Die Deutschen in der Secession. In: Die Gesellschaft, Jg. 11, 1895, S. 1387-1394, hier S. 1391-1392 / Universum, Dez. 1896, m. Abb. / Friedrich von Boetticher: Malerwerke des

neunzehnten Jahrhunderts. 4 Bände. Dresden, Fr. v. Boetticher's Verlag, 1891-1901, hier Zweiter Band (Zweite Hälfte), 1901, S. 908, Nr. 39 / Fritz von Ostini: Uhde. Bielefeld und Leipzig 1902 (= Künstler-Monographien, hrsg. v. H. Knackfuß u. a., Bd. LXI), S. 72 u. S. 41, Abb. 45 / Eduard von Keyserling: Fritz von Uhde. In: Kunst und Künstler, 3. Jg. 7. H., April 1905, S. 269-285, hier S. 279 / Otto Julius Bierbaum: Fritz von Uhde. München und Leipzig, Verlag von Georg Müller, 1908, S. 45 / Joseph Popp: Fritz von Uhde, ein Begründer der modernen Malerei. In: Hochland, Jg. 5, 1908, S. 58-67, hier S. 65-66 / Hans Rosenhagen: Uhde. Des Meisters Gemälde in 285 Abbildungen (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, zwölfter Band). Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1908, Abb. S. 104 u. S. 105 (Detail) / Alfred Lichtwark: Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Hamburger Kunsthalle. 20 Bände. Hamburg 1896-1920, hier Bd. 18 (1910), S. 268 (Brief vom 28.11.1910) / [Versteigerungs-Katalog der Sammlung L. LaRoche-Ringwald, Basel. Gemälde neuzeitlicher Meister. Berlin, Kunsthdlgung Eduard Schulte und Frankfurter Kunstsalon M. Goldschmidt, Frankfurt a.M., 29.11.1910, Kat.-Nr. 88, m. Abb. / Gustav Lasch: Fritz von Uhde als religiöser Maler. In: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, Jg. 16, 1911, S. 111-112, hier S. 111 / Gustav Keyssner: Uhde. Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 101 Abbildungen. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt, 1923, Abb. S. 50, S. 51 / Hans Eckstein: Fritz von Uhde. In: Die Kunst für Alle, Jg. 51, H. 6, März 1936, S. 140-144, hier Abb. S. 141 / Hermann Beenken: Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. München, Verlag F. Bruckmann, 1944, S. 269 / Eberhard Ruhmer: Die Heilige Nacht der armen Leute. Zu den naturalistischen Weihnachtsbildern von Fritz v. Uhde. In: Die Kunst und das schöne Heim, Jg. 60, 1961, S. 104-107, hier Abb. S. 104 / Arthur Dänhardt: Der Fall Uhde. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, 1963/64, S. 73-90, hier S. 79-82 / Bettina Brand: Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit. Heidelberg 1983 (= Hefte des Kunstgeschichtlichen Instituts der Universität Mainz, 7; zugl. Heidelberg, Univ., Diss., 1978), S. 127, Abb. 36 (Detail) / Albert Peter Bräuer: Uhde. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1985 [Reihe: Maler und Werk], S. 25 / Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland. 8 Bände. München/Berlin/London/New York, Prestel, 2006-2009, hier Bd. 7 (Vom Biedermeier zum Impressionismus, 2008), hrsg. v. Hubertus Kohle, S. 19, Abb. S. 21 / Dariusz Kacprzak: Fritz von Uhdes „Um Christi Rock“ des Muzeum Sztuki w Łodzi und andere Gemälde des Künstlers aus polnischem Besitz. In: Gerd-Helge Vogel (Hg.): Fritz von Uhde, 1848-1911. Beiträge des 1. Internationalen Wolkenburger Symposiums zur Kunst. Berlin, Lukas Verlag, 2013, S. 93-102, hier S. 94



J.M.W. Turner
The Holy Sepulchre

Angelika Wesenberg „Ich suchte so was wie Seele“



Abb. 1: Halle Hotel Geiger, Berchtesgaden, Postkarte

Was zeigt das Bild dem unbefangenen Betrachter des 21. Jahrhunderts? Unter einem graublauen Himmel erstreckt sich eine große Schneefläche. Wir sehen ein reich moduliertes Weiß, belebt durch feine Rot- und Blautöne, strukturiert durch die Fußstapfen, klar im Vordergrund, zum Horizont hin vernebelt. Eine Landschaft im Zwielficht. Die Fläche ist gegliedert durch einen in die Tiefe führenden Weg mit einem Zaun rechts und einer Baumreihe links. Im Vordergrund lehnt am Zaun eine junge Frau in braunem Umschlagtuch und grünlichem, langem Rock, das feine Gesicht in verlorenem Profil. Ihre Erscheinung verleiht der kargen Gegend eine melancholische Note, Landschaft und Figur entsprechen einander. Erst auf den zweiten Blick erkennt man, unterstützt durch den Titel unter der Signatur, auch durch die schmale Aureole über dem Haupt, dass hier die schwangere Muttergottes dargestellt ist. Am linken Rand des Bildes ahnt man nun undeutlich Josef, der einem kleinen Lichtpunkt zustrebt, er sucht nach einem Quartier.

Vorher, im selben Jahr 1890, hatte Fritz von Uhde das Gemälde „Schwerer Gang (Der Weg nach Bethlehem)“ gemalt (Abb. 2) und in München ausgestellt; wie unser Bild ist es nach Studien in einer Moorkolonie bei Dachau entstanden. Jenes Bild, ohne sichtbaren Hinweis auf das christliche Thema, enthält deutliche Sozialkritik, es zielt mit der Darstellung des obdachlosen, ärmlichen Paares, das sich mühsam im Abendnebel auf breiter, matschiger

Landstraße voranschleppt, auf Mitleid. Aber auch hier begegnet uns eine atmosphärisch dichte Darstellung. Im Vergleich zu jenem Bild wirkt jedoch unseres nahezu feierlich, Licht und Farbe sind hier einprägsam Ausdrucks- und Bedeutungsträger, sie entheben die Szene der Alltäglichkeit. Was die Betrachter noch heute gefangen nimmt, ist die ganz besondere Atmosphäre. Walter Benjamin würde vermutlich von Aura gesprochen haben, der Aura des besonderen Moments.

Fritz von Uhde, der nach einem späten Aufbruch als Künstler zu seinem ganz eigenen Impressionismus fand, wurde vor allem durch seine Bilder mit religiösen Inhalten berühmt und berüchtigt zugleich. Den Kirchenoberen war er wegen der sozialen Tendenzen zunächst suspekt, beim Publikum ob der Darstellung der Elenden und Unterprivilegierten in Schönheit bald überaus beliebt. Uhde wollte auf einen erkennbaren Inhalt seiner Malerei nicht verzichten, er verglich sich darin mit Rembrandt. 1906 erklärte er in einem Interview, dass ihn Ungenügen am Impressionismus, dem er sich ebenso wie Liebermann in den 1880er-Jahren zugewandt hatte, so häufig christliche Themen aufgreifen ließ. „Als ich in die Moderne hineinkam, respektive aus dem Schwarzen heraus ins Licht, [...] da habe ich gedacht: etwas muss dabei sein, das die Leute innerlich packt, sonst kann man ja mit seinen Bildern keinen Hund hinterm Ofen hervorlocken. Ich wollte nicht nur Naturstudien geben, ich suchte Inhalt; [...] Die Impressionisten wollen nur eine neue malerische Formel. Ich suchte so was wie Seele.“ Der Freund Liebermann aber bemängelte gegenüber anderen, dass Uhde über das religiöse Motiv die Gunst des Publikums suche.

Uhde wie Liebermann benutzten zur Darstellung des nicht Begrifflichen vorrangig das Licht, nicht eine expressive Farbgebung oder Linienführung wie spätere Künstler. Uhde bevorzugte zudem eine sichtbare Referenz des Göttlichen, Liebermann vermied dies. Unser

Bild mit der leuchtenden Wiedergabe einer Winterlandschaft bei Dachau hätte oder hat vermutlich auch Liebermanns Bewunderung gefunden. Es ging beiden zu dieser Zeit vorrangig um helle, atmosphärische Malerei, um Wahrheit und Natürlichkeit, Uhde ging es stärker als Liebermann zugleich um das große, poetisch aufgefasste Motiv.

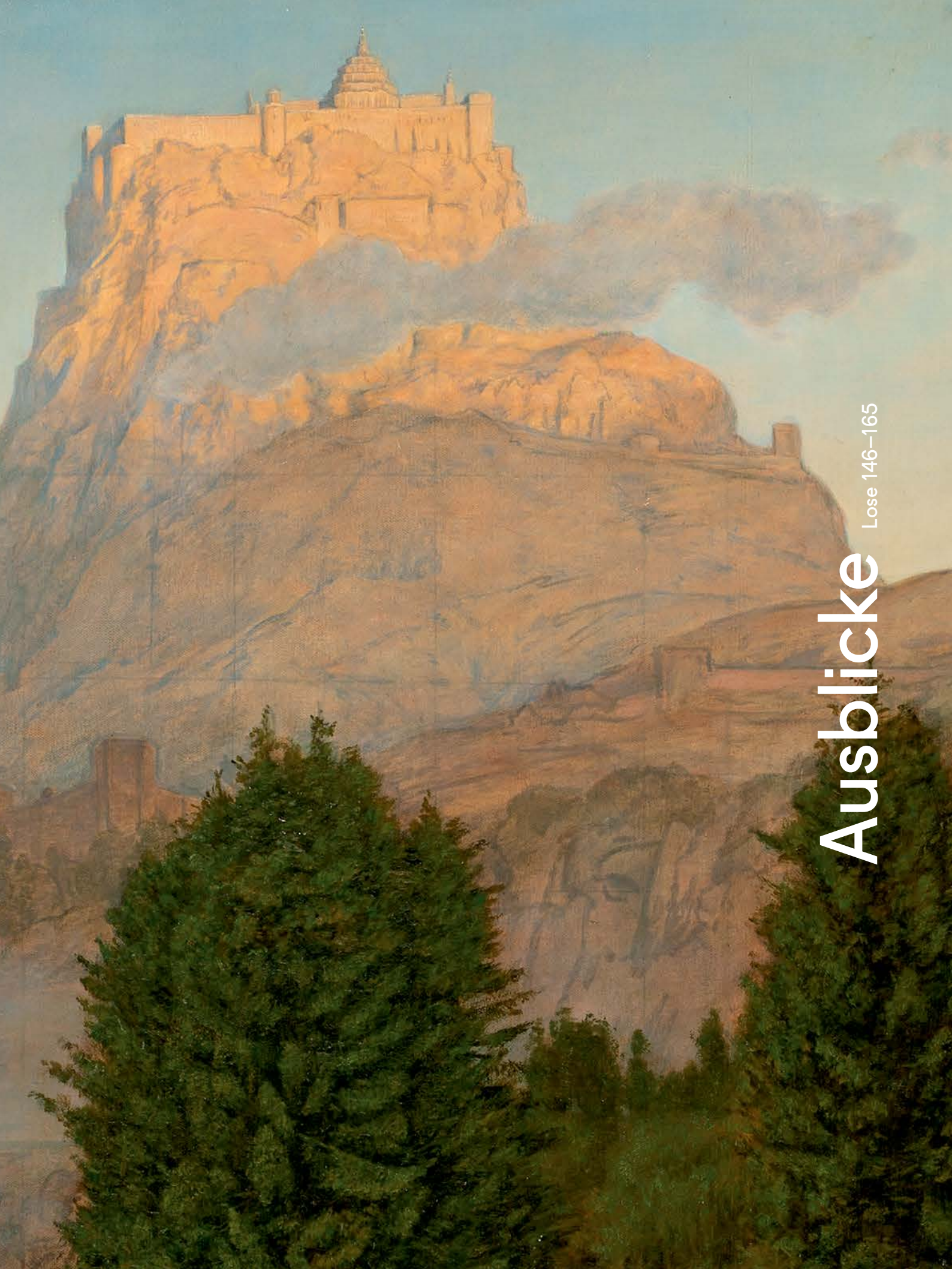


Abb. 2: Fritz von Uhde, „Schwerer Gang“, 1890, Öl auf Leinwand, 117 × 126 cm, Neue Pinakothek, München

„Der Blick über die Welt hinaus
ist der einzige, der die Welt versteht.“

Richard Wagner





Ausblicke

Lose 146-165



Originalgröße

146 Pierre Bonnard

Fontenay-aux-Roses 1867 – 1947 Le Cannet

Landschaft.

Bleistift auf Papier (aus einem Skizzenbuch).
12,6 × 16,5 cm (5 × 6 ½ in.). Unten links mit dem
Nachlassstempel Lugt 3887. Leicht gebräunt.
[3162] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Nachlass des
amerikanischen Schauspielers Joseph Warfield,
1937-2022, Baltimore (MD)

EUR 3.000-4.000

USD 3,160-4,210

Bonnard liebte dieses Haus, hier entstanden zahlreiche seiner Werke, auch in dem von ihm eigens gestalteten Garten. Man meint, im Hintergrund das Esterel-Gebirge zu erkennen. Ob es der Blick aus Bonnards Garten ist oder von sonst wo in Le Cannet und dessen Umgebung, konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. Die stimmungsvolle Landschaft an der Côte d'Azur ist mit künstlerischer Verve zu Papier gebracht. Wir sehen zwei Büsche im Vordergrund, die von Gestein und Blattwerk links eingerahmt sind. Die Rechtecke im Mittelgrund stellen Platzhalter für Häuser dar. Im Hintergrund sehen wir sanft ansteigende Hügel. AA



147 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

„Hahnebach im Hunsrück“. 1898

Öl auf Holz auf Holz. 25,6 × 35,8 cm (26,7 × 36,6 cm)
(10 1/8 × 14 1/8 in. (10 1/2 × 14 3/8 in.)). Unten links signiert
und datiert: EUGEN BRACHT. 1898. Rückseitig oben
links in Schwarz mit Werknummer bezeichnet, betitelt
und erneut monogrammiert und datiert: 1139.

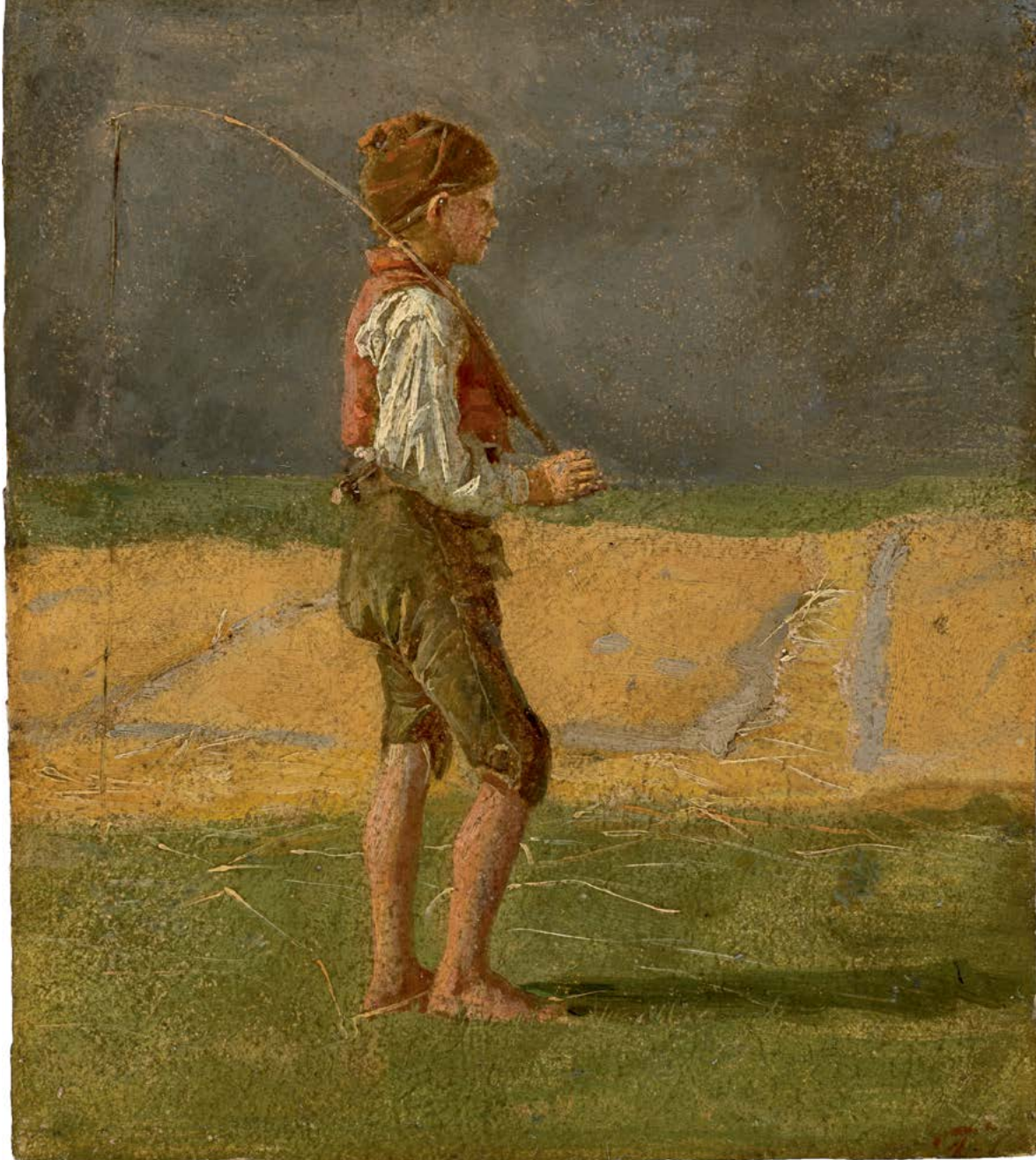
„Hahnebach im Hunsrück.“ EB. 1898. [3383] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320



148 Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – 1904 München

„Bauernjunge mit Angel über der rechten Schulter“.
(Nach) 1857

Öl auf Pappe. 21,9 × 19,2 cm (8 5/8 × 7 1/2 in.). Unten
rechts Rest eines Monogramms (beschnitten):
F. L. Mit einem Gutachten von Dr. Sonja Baranow,
München, vom 20. Dezember 1992. [3143] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Heinrich Tramm, Hannover /
Privatsammlung, München

EUR 6.000–8.000

USD 6,320–8,420

149 Deutsch, um 1840

Wald im Gebirge.

Öl auf Karton. 34,7 × 31,9 cm (lichtes Maß)
(13 5/8 × 12 1/2 in. (clear dimension)). Fest unter
Passepartout montiert. [3064]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen

EUR 3.000-4.000

USD 3,160-4,210

Wir danken Dr. Klaus-D. Pohl, Darmstadt, für
freundliche Hinweise zum Bild.

Waldbäume im Gegenlicht mit einem Durchblick auf das alpine Hochgebirge rechts im Hintergrund, das ist das Thema dieser ausgesprochen malerischen Ölstudie, die um 1840 wohl von einem süddeutschen Künstler vor der Natur gemalt wurde. Die ebenso schnell wie sicher aufgetragene braune Untermauerung scheint in fast allen Bildpartien deutlich hervor und lässt uns so die Entstehung des Bildes nachvollziehen, bis hin zu den pastos aufgetragenen Lichtern der Vegetation. MM





150 Eduard F. Pape

1817 – Berlin – 1905

Blick auf den Vierwaldstättersee. Um 1845

Öl auf Papier auf Pappe. 31,6 × 49,5 cm
(12 ½ × 19 ½ in.). Unten rechts signiert: E Pape
[3408] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



151^N Alexandre Calame

Vevey 1810 – 1864 Menton

Gorge de montagnes éclairées au soleil couchant. Um 1840 Öl auf Papier auf Leinwand aufgezogen. 39 × 54 cm (15 3/8 × 21 1/4 in.). Auf dem Spannrahmen oben mittig ein altes Etikett: Etude d'Alexandre Calame [...] No 26 [...]. Unten links das Siegel der Vente Calame. Nicht bei Anker. [3191] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Nachlass des Sohnes Arthur Calame, Genf (mind. bis 1922) / Privatsammlung, Schweiz (erworben in der Galerie Nathan, Zürich)

EUR 30.000–40.000

USD 31,600–42,100

Literatur und Abbildung

Catalogue de la vente [...] Calame: Tableaux et études d'après nature, aquarelles, dessin et croquis. Paris, Hotel Drouot, 13. März ff. 1865, Kat.-Nr. 26

Anhand eines Vergleichsbeispiels in Valentina Ankers Œuvre-Verzeichnis des Künstlers lässt sich unsere in warmer Farbgebung und stellenweise skizzenhaft gemalte Berglandschaft im Berner Oberland verorten – dargestellt ist die Unteraaralp, in der Nähe des Grimselpasses. Im Jahr 1835 unternahm Alexandre Calame seine erste Reise ins Berner Oberland. Anschließend verbrachte er nahezu jeden Sommer dort. Bei seinen Wanderungen fertigte er Skizzen nach der Natur, die er für die Ausarbeitung seiner Kompositionen im Atelier verwendete. Sein Spezialgebiet war die Alpenlandschaft in allen ihren Erscheinungsformen und Stimmungen, die er mit eindrucksvoller Naturtreue darzustellen wusste. UL

152 Hans Thoma

Bernau 1839 – 1924 Karlsruhe

Die Gralsburg. 1899

Öl auf Leinwand. 132 × 160 cm (52 × 63 in.). Unten rechts monogrammiert (ligiert) und datiert: HTh 99. [3199] Gerahmt.

Provenienz

Arthur von Weinberg, Frankfurt a.M. / dessen Adoptivtochter Charlotte, geb. Peschel, verh. Gräfin Montgelas und spätere Prinzessin von Lobkowitz / Privatsammlung (durch Erbschaft von der Vorbesitzerin erhalten, bis 1994) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 40.000–60.000

USD 42,100–63,200

Ausstellung

Hans Thoma. Gedächtnisausstellung. Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstverein, Städtisches Kunstinstitut und Stadtbibliothek, 1925, Kat.-Nr. 100 / Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts. München, Bayerisches Nationalmuseums, 1995/96

Literatur und Abbildung

Franz Hermann Meissner: Hans Thoma. Berlin u.a., Schuster & Loeffler, 1899 (=Das Künstlerbuch, Bd. 4), S. 108 / Eugen Kleefeld: Hans Thoma. In: Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, 47. Jg., XCIV. Band, August 1903, S. 612–623, hier S. 617, m. Abb., u. 623 („Ritt nach der Gralsburg“) / E. N. Pascent: Altes und Neues von Hans Thoma. In: Über Land und Meer, 47. Jg., 93. Bd., Weihnachtsnummer 1904, S. 276, Abb. S. 277 / Henry Thode: Thoma, des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1909 (= Klassiker der Kunst, Bd. 15), Abb. S. 422 / Fritz v. Ostini: Thoma. Bielefeld u. Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 2. Aufl. 1910 (= Künstler-Monographien, Bd. XLVI), S. 51 / Marlene Angermeyer-Deubner: Hans Thoma – ein „Kämpfer für deutsche Kunst“? Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte Hans Thomas. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg, Bd. 25, 1988, S. 160–187, hier S. 186 / Christa von Helmolt: Hans Thoma. Spiegelbilder. Stuttgart, Klett-Cotta, 1989, S. 199 (Foto des Künstlers vor dem Gemälde) / Versteigerungskatalog: Deutsche und Österreichische Malerei und Zeichnungen des 19. Jahrhunderts sowie Gemälde und Zeichnungen aus dem Nachlaß Carl Hummels. München, Sotheby's, 21.6.1994, Kat.-Nr. 189, m. Abb., auch auf dem Umschlag





Christian Thielemann „Bühnenweihfestspiel“



Abb. 1: Hans Thoma, „Ritt zur Gralsburg“, 1897, Öl auf Papier auf Leinwand, 111 × 121 cm, Albertinum, Galerie Neue Meister, Dresden

Der französische Komponist Claude Debussy war kein Freund der Musikdramen Richard Wagners, bis er den „Parsifal“ hörte, die Geschichte des jungen Mannes, in dem die Gralsritter des Königreichs Montsalvat ihren langersehnten Retter erkannten, dessen Tugend und Mitgefühl die heilige Lanze zurückgewinnt und den unheilbar verwundenen König Amfortas von seinem Leiden erlöst.

Debussy revidierte seine Meinung, nachdem er eine frühe Aufführung dieses letzten großen Wagner-Dramas besucht hatte und damit zum vielleicht prominentesten Bewunderer der Musik des „Parsifal“ wurde. „Man hört da Orchesterklänge, die einmalig sind und ungeahnt, edel und voller Kraft. Das ist eines der schönsten Klangdenkmäler, die zum unvergänglichen Ruhm der Musik errichtet worden sind“, hielt Debussy schriftlich fest. Wagner hat sein dreiaktiges „Bühnenweihfestspiel“ explizit und ausschließlich für die Aufführung im sagenumwobenen Bayreuther Festspielhaus mit seinem gedeckten Orchestergraben komponiert. So beginnt die Faszination schon im diaphanen Vorspiel: Es ist unklar, wer da eigentlich spielt. Die Hälfte der Geigen? Die Hälfte der Celli? Die Hälfte der Bratschen? Oder das Englischhorn? Wer spielt da eigentlich? Dann kommt die Oboe dazu und die Trompete, beide zusammen, zusammen mit den Geigen. Es ist eine derart gemischte Instrumentierung, die das Orchester dazu bringt, mit einer Leichtigkeit zu spielen, die Freude bereitet. Es sind Dinge zu hören, die auch dem Connaissanceur nur selten begegnen.

„Parsifal“ als Oper ist ein Lehrstück, die Schwierigkeit liegt im Tempo. In den Regieproben seines letzten „Parsifal“ 2001 gab Wolfgang Wagner den Rat: „Dirigieren Sie flüssig. Bleiben Sie flüssig, auch wenn Sie das Gefühl haben, Sie sind vielleicht fast ein bisschen zu flüssig“. Er erkannte, dass es kaum etwas Schwereres gibt, als langsame Sätze zu dirigieren, eine Gratwanderung zwischen Ruhe und Fluss.

Diese Momente des Innehaltens sind bezeichnend für den „Parsifal“ Richard Wagners, wie auch den des Malers Hans Thoma. „Ich ließ mich gern in diese Welt des Mythos, des Märchens hineinziehen“, beschreibt der Künstler seine kindliche Freude an der Sagenwelt des Komponisten. Die „Gralsburg“ ist die letzte von drei Versionen, die Thoma von diesem Bildmotiv anfertigte. Vor dem Auge des Betrachters staffelt sich eine sprichwörtlich heroische Landschaft: eine Reihe rot-gemantelter Gralsritter reitet einem Bergmassiv entgegen, das von zahlreichen baulichen Strukturen bekrönt ist. Auf der Spitze, noch vom warmen Abendlich beschienen, thront die Gralsburg, während im darunterliegenden Tal schon der Dunst aufzieht. Mit Wagners „Parsifal“ im Ohr, überrascht die Farbigkeit dieses Bildes. Die dunkle Instrumentierung der Oper suggeriert dem Zuhörer Mysterium, Nebel und Verhüllung. Die vorangegangene Version von 1897, die sich heute in der Sammlung des Dresdner Albertinums befindet (Abb. 1), kommt der klanglichen Assoziation näher. Unser Bild erscheint geradezu als Gegenentwurf, in dem sich Hans Thoma trotz seiner Begeisterung von der bedingungslosen Wagner-Nachfolge absetzt und eine eigene Interpretation findet. Der Maler schreibt die Geschichte weiter, indem er die namensgebende Gralsburg ins Zentrum der Dramaturgie setzt, weithin sichtbar als strahlendes, heilsversprechendes Ziel des Weges. Ein Weg und eine Landschaft voller Klangfarbe und ehrfurchterregender Töne.

Dem Maler ähnlich, steht dem Dirigenten eine ganz eigene Palette von Farben zur Verfügung, eine Klaviatur, auf der er spielen kann. Von Joseph Keilberth zum Beispiel hat man früher gesagt, dass er mit dem Taktstock malt. Das ist eine fantastische Formulierung. Sollten Dirigenten nicht mit Händen und dem Taktstock malen?

Prof. Christian Thielemann wurde kürzlich zum Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin berufen, in der Nachfolge von Daniel Barenboim.

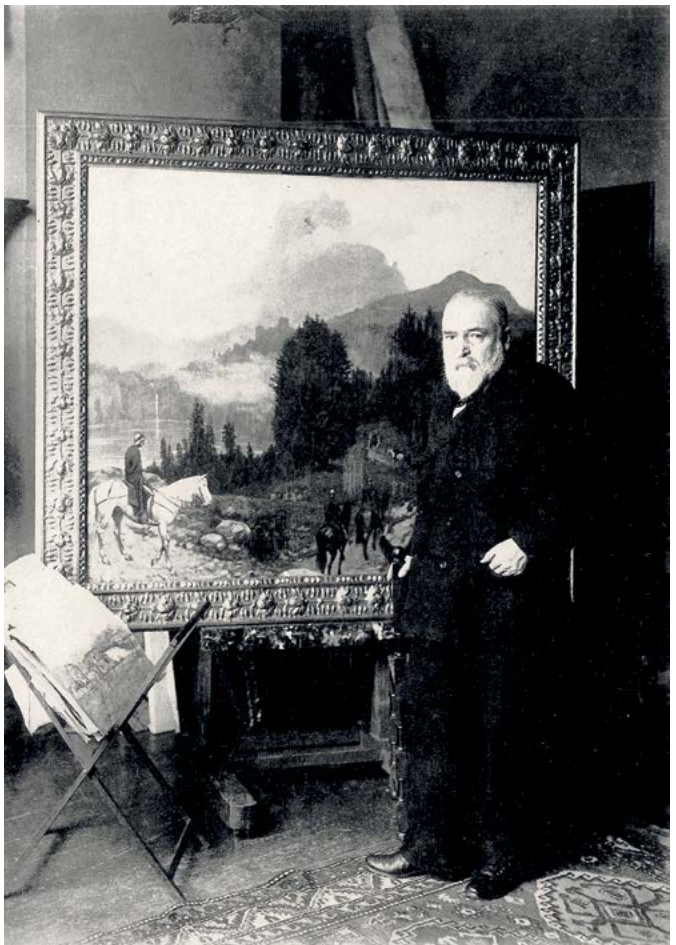


Abb. 2: Hans Thoma in seinem Atelier vor der „Gralsburg“ (Los 152), Fotografie um 1900, 28 × 20 cm, Vortaurus-Museum, Oberursel

153 Richard Müller

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden

„Mädchenakt mit Ritter in Rüstung“. 1925

Öl auf Leinwand. 91 × 113 cm (35 7/8 × 44 1/2 in.). Oben in der Mitte datiert und monogrammiert (ineinander gestellt): 1925 RM. Auf dem Keilrahmen rechts oben der Stempel in Schwarz: Nachlaß / Prof. Rich. Müller / Dresden. Wodarz M 0000.55. [3193] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Sachsen/Hessen (erworben in den 1960er Jahren im Dresdner Kunsthandel, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 52,600–73,700

Wir danken Dr. Corinna Wodarz, Höxter, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

„Er ist weit über die Grenzlinie des Alltäglichen hinausgeschritten und hat aus dem Zusammenwirken von Phantasie und Wirklichkeit heraus jene Werke geschaffen, die durch ihren bald seltsamen, bald erschütternden Inhalt nie ihre Wirkung verfehlen. Starke metaphysische Veranlagung und eine ebenso bizarre wie vornehm-graziöse Erfindungsgabe gibt ihnen den Stempel. Und die fabelhafte Sicherheit des Handgelenks läßt ihn die Dinge, die ihn bewegen, so scharfsinnig reduzieren, daß nur ein ausgemachter Ignorant unberührt an ihnen vorüber kann.“ (Arthur Dobsy, Ein Meister der Zeichnung. Richard Müller und sein Werk, in: Reclams Universum, Bd. 29, 1913, S. 729f)





154 Hans Thoma

Bernau 1839 – 1924 Karlsruhe

Cella Thoma, die Frau des Künstlers. Um 1875
Kreide und Bleistift, mit etwas weißer Kreide gehöht,
auf braunem Papier. 25,5 × 35,3 cm (10 × 13 7/8 in.).
[3401]

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Ella Gutbier, Ehefrau des
Kunsthändlers Ludwig Gutbier (Galerie Arnold),
Dresden / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 3.000–4.000
USD 3,160–4,210

Literatur und Abbildung
W. F. Storck: Zeichnungen von Hans Thoma. Dresden,
Verlag Ernst Arnold, 1921 (= Arnolds Graphische
Bücher, zweite Folge, Band 2), S. 16, ganzseitige Abb.
S. 62 (irrtümlich als "Rötel" bezeichnet)

Bonicella Berteneder, genannt Cella, geboren 1858, die 1877 die Ehefrau Hans Thomas wurde, war die große Inspirationsquelle und Muse im Frühwerk des Künstlers. Er lernte sie als Modell im Münchner Atelier Victor Müllers kennen, in dessen Gemälde „Blumenmädchen“ von 1871 sie als leidenschaftliche, sinnliche Frau für großes Aufsehen sorgte. Sehr bald schon wurde sie Modell von Thoma – und ein Jahr später auch seine Malschülerin. Aus dieser frühen, glühenden Liebeszeit ist unser Blatt. Es zeigt sie, wie gerade aus dem Schlaf erwacht, die Haare so offen wie der Blick auf die Welt. Wie ungeschützt sie sich hier offenbart – das spricht sehr für eine große Vertrautheit mit dem Maler, und dass das Blatt noch 1921 nicht verkaufsfördernd signiert ist und als „im Besitz des Künstlers“ vermerkt wird, spricht ebenfalls eindeutig für die Zuordnung der jungen Schönen als Thoma's Ehefrau.

155 Édouard Vuillard

Cuiseaux 1863 – 1940 La Baule

Acteur en costume (Coquelin Cadet). Um 1892

Tuschpinsel und -feder auf bräunlichem Papier, in ein gleichfarbiges Papier eingelassen. 12 × 10,3 cm (19,2 × 15,5 cm) (4 ¾ × 4 in. (7 ½ × 6 ⅙ in.)). Unten links monogrammiert: E. V. Rückseitig: Rückansicht einer Frau mit Hut. [3162] Gerahmt.

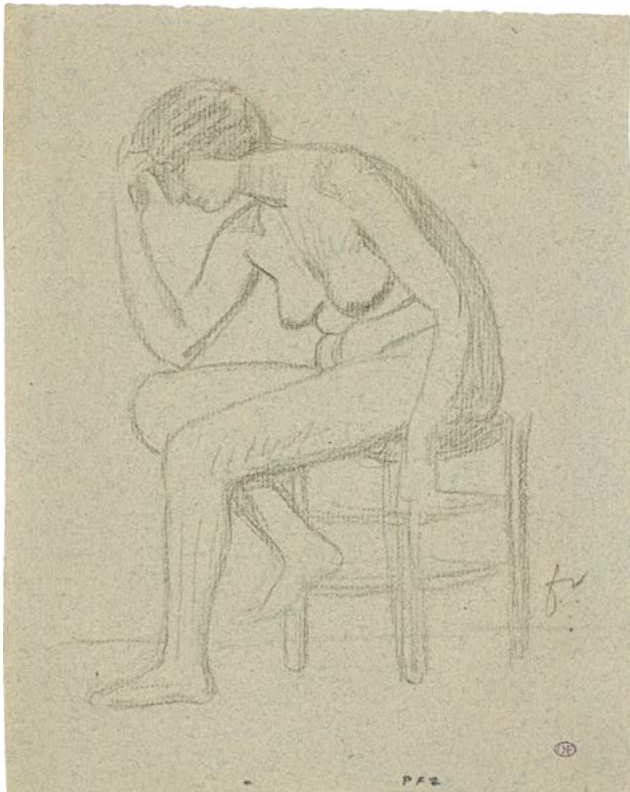
Provenienz

Aus dem Nachlass des amerikanischen Schauspielers Joseph Warfield, 1937–2022, Baltimore (MD)

EUR 1.800–2.400

USD 1,890–2,530

Dargestellt ist der französische Schauspieler Ernest Alexandre Honoré Coquelin (1848–1909). Er nannte sich Coquelin Cadet zur Unterscheidung von seinem Bruder Benoît-Constant Coquelin (1841–1909), genannt Coquelin aîné, einem der berühmtesten Schauspieler seiner Zeit.



156 Félix Vallotton

Lausanne 1865 – 1925 Paris

Weibliches Modell auf einem Hocker.

Olivgrüne Kreide auf hellbraunem, blaufaserigem Bütten. 20,5 × 16,2 cm (8 ⅙ × 6 ⅜ in.). Unten rechts monogrammiert: fv. Unten rechts der Sammlerstempel L. 3225. Dort auch unten am Rand mit Bleistift beschriftet: P F Z. [3162] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Carmen Fontanet, Genf

EUR 1.000–2.000

USD 1,050–2,110



157 Hans von Marées

Elberfeld 1837 – 1887 Rom

„Parklandschaft mit Kindern am Brunnen“ (Studie).

Um 1870/71

Öl auf Leinwand (nicht aufgespannt). 10,7 × 23,4 cm
(4 ¼ × 9 ¼ in.). Nicht bei Gerlach-Laxner /
Meier-Graefe 157 (das ausgeführte Gemälde?). [3338]
Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210

Literatur und Abbildung

Auktion 76: Kunst des 15.-19. Jahrhunderts. Berlin,
Galerie Bassenge, 25.11.2000, Kat.-Nr. 5827, m. Abb

158 Carl von Marr

Milwaukee/Wisconsin 1858 – 1936 München

Liegender weiblicher Akt mit grünem Tuch.

Öl auf Leinwand. 35 × 17 cm (13 ¾ × 6 ¾ in.). Oben
rechts (schwach lesbar) signiert: CARL MARR.
[3338] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



159 Max Pietschmann

1865 – Dresden – 1952

Sommerlektüre (Italien). 1925

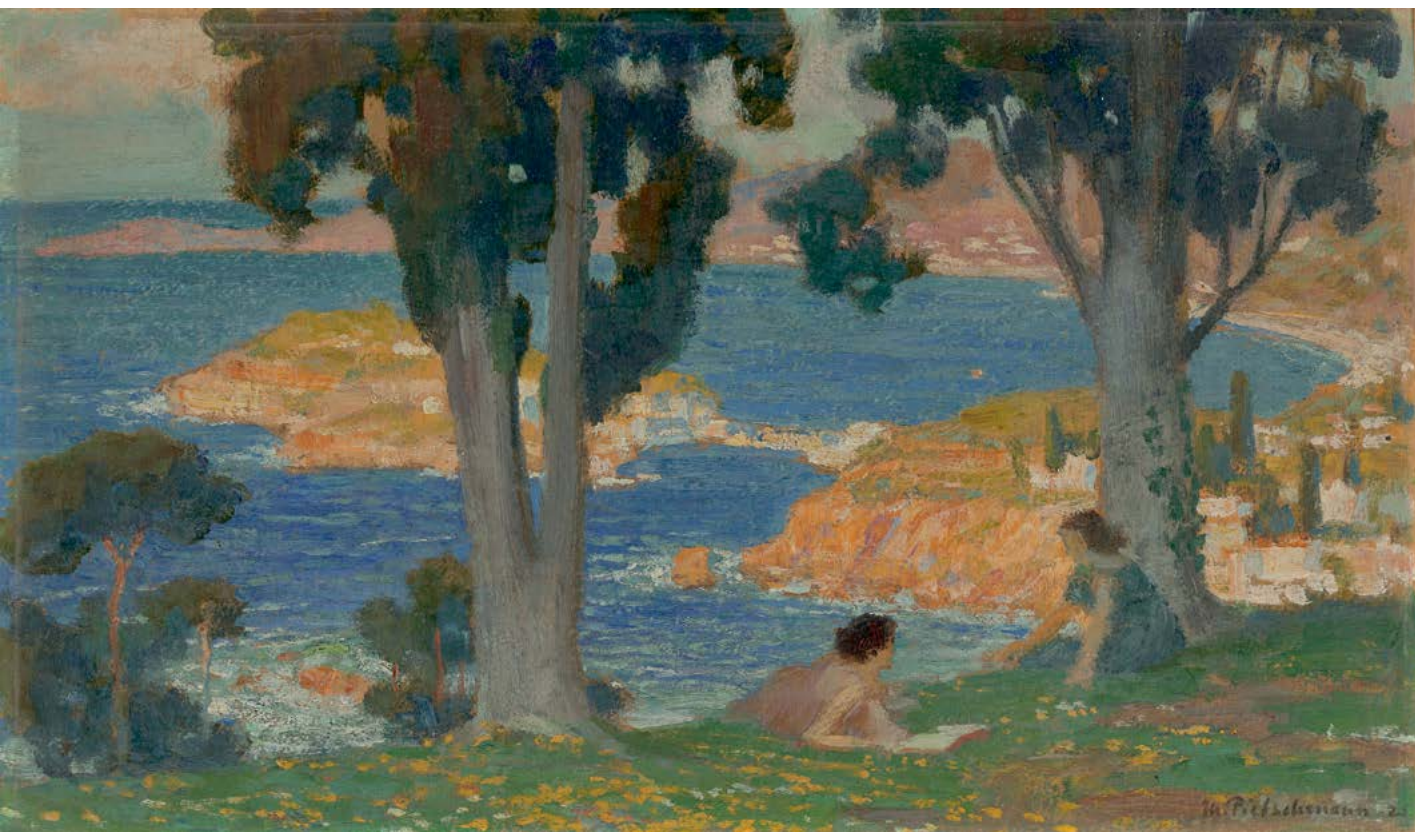
Öl auf Karton. 20,2 × 34,3 cm (8 × 13 ½ in.). Unten
rechts signiert und datiert: M. Pietschmann 25.
[3026] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 1.200–1.500

USD 1,260–1,580





160 Wilhelm Trübner

Heidelberg 1851 – 1917 Karlsruhe

„Aussichtsort am Starnberger See mit Boskett“. 1912

Öl auf Leinwand. 61,5 × 75,5 cm (24 ¼ × 29 ¾ in.).

Unten rechts signiert: W. Trübner. Das Gemälde ist im Archiv von Dr. Klaus Rohrandt, Kiel, unter der Nr. G 747 b registriert. [3065] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (bis 1972) / Anneliese und Dr. Wolfgang Schieren, München (erworben 1972 vom Vorbesitzer)

EUR 8.000–12.000

USD 8,420–12,600

Ausstellung

Wilhelm Leibl und sein Malerkreis. Rosenheim, Städtische Galerie, 1985, Kat.-Nr. 172, m. Abb. / Wilhelm Trübner, 1851–1917. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, und München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 1994/95, Kat.-Nr. 102, m. Abb. (irrtümlich mit der Werkverzeichnis-Nr. G 748)



161 Anselm Feuerbach

Speyer 1829 – 1880 Venedig

Modellstudie eines Kindes zum Gemälde „Kinder am Springbrunnen“. Um 1859

Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf hellgrauem Velin, auf hellbraunem Karton aufgezogen. 30 × 21,2 cm (36 × 27 cm) (11 ¾ × 8 ⅜ in. (14 ⅛ × 10 ⅝ in.)).

Detailstudien zum Gemälde „Kinder am Springbrunnen“, Kunsthalle Mannheim (vgl. Ecker 324). Die Kopfstudie unten rechts auf einem aufgeklebten Stück Velin. (8,4 × 7,9 cm). Etwas stockfleckig. [3408] Gerahmt.

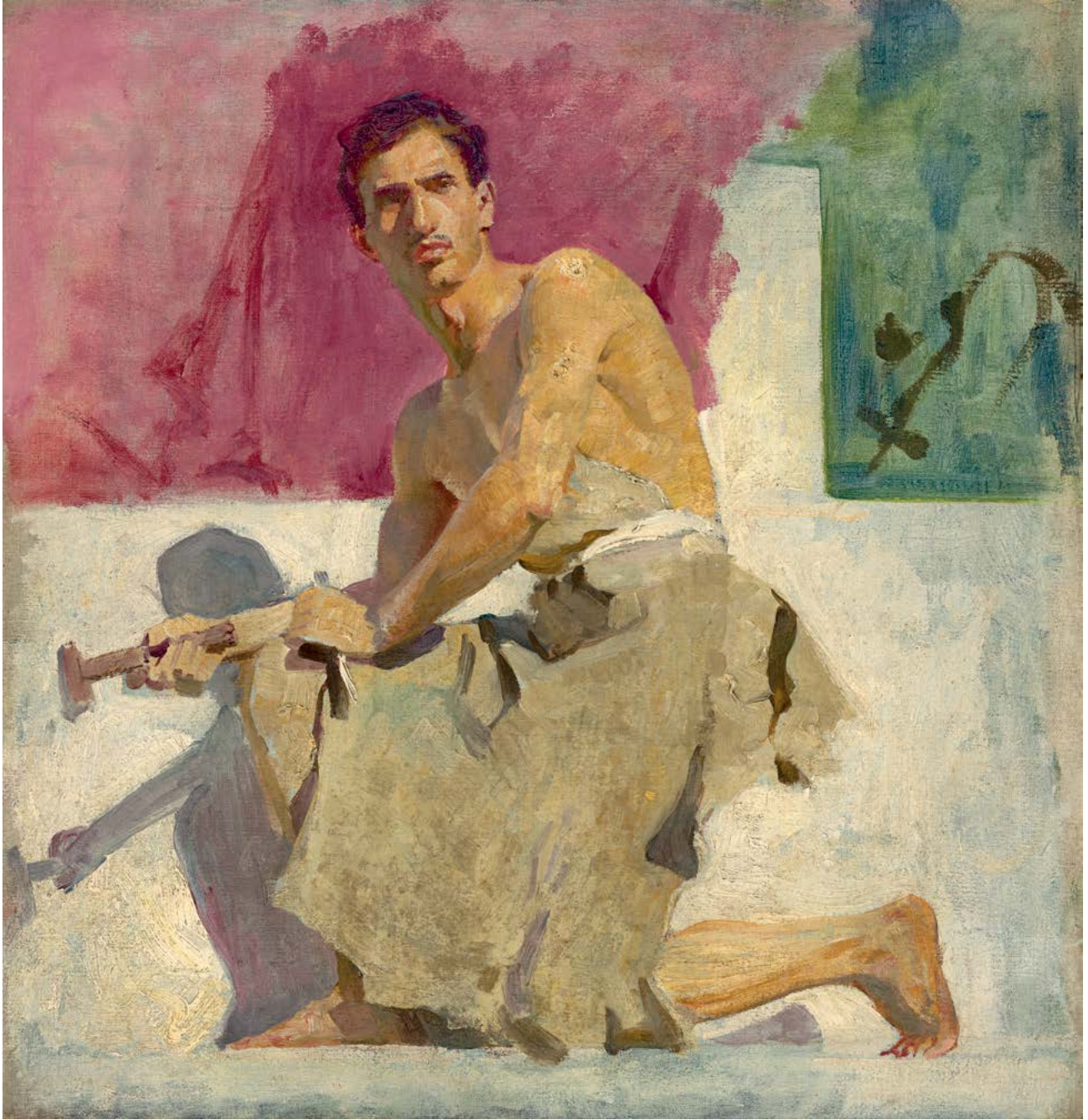
Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 4.000–6.000

USD 4,210–6,320

Bei dieser plastisch durchgearbeiteten Modellzeichnung handelt es sich um eine Studie zu dem Bild „Kinder am Springbrunnen“ (vgl. Ecker 324, Kunsthalle Mannheim). Der sitzende Knabe mit Zeigegestus bildet im Gemälde die zentral im Vordergrund sitzende Figur, die mit Efeublättern bekränzt ist und in der rechten Hand den Zweig einer Glockenblume hält. Während seines römischen Aufenthalte malte der junge Feuerbach dieses Bild und sein Pendant „Kinder am Wasser“ im Auftrag eines Frankfurter Mäzens. Wie aus seinen Briefen bekannt ist, benutzte er dafür Modelle aus den Straßen Roms, wofür unsere Zeichnung ein eindrucksvoller Beleg ist. MM



162 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Der junge Bildhauer.

Öl auf Leinwand. 51 × 49 cm (20 $\frac{1}{8}$ × 19 $\frac{1}{4}$ in.).

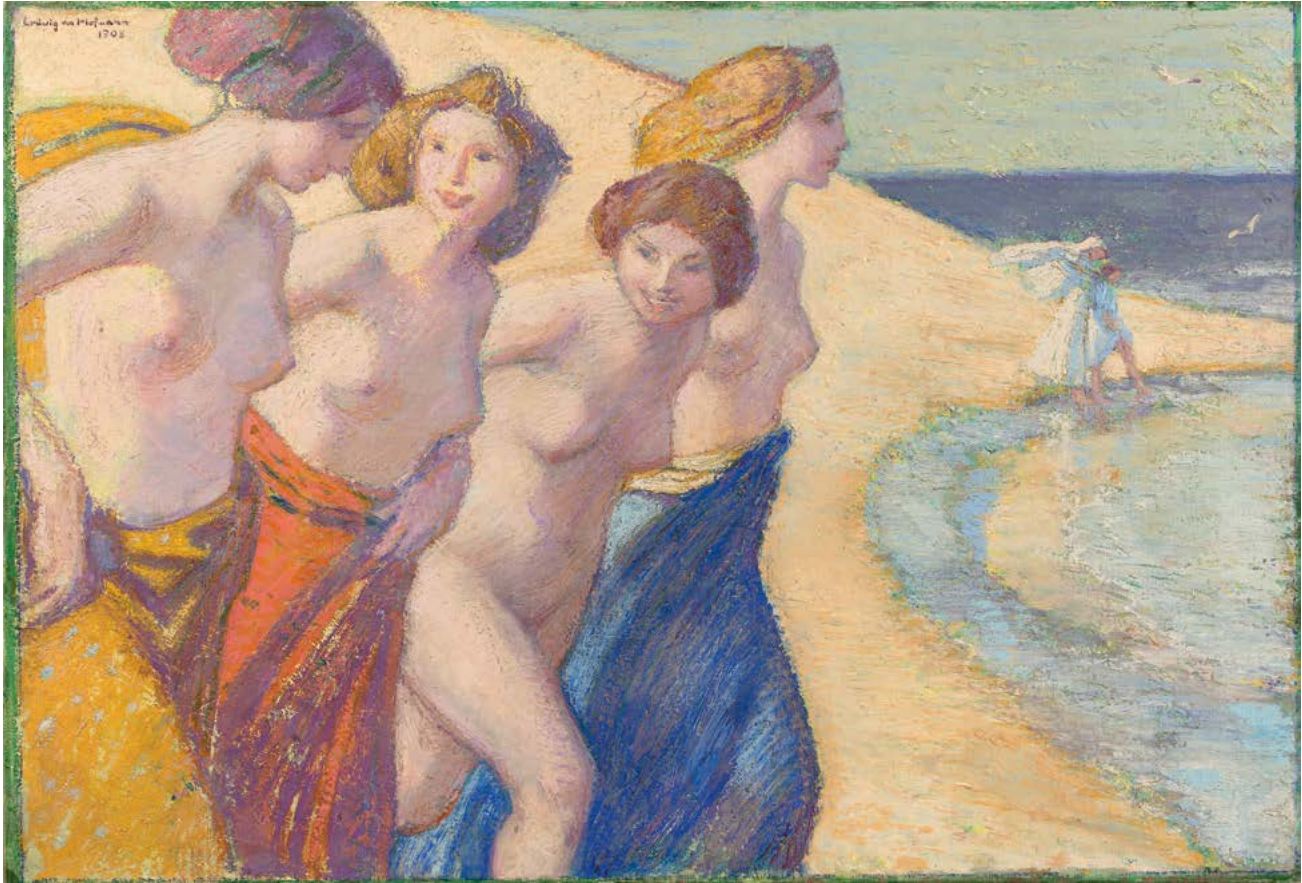
Rückseitig der Stempel in Schwarz: Nachlass Osmar Schindler 1867–1927. Retuschen. [3394]

Provenienz

Nachlass des Künstlers

EUR 3.000–4.000

USD 3,160–4,210



163 Ludwig von Hofmann

Darmstadt 1861 – 1945 Pillnitz

Frauen am Meer. 1908

Öl auf Leinwand. 66 × 96,5 cm (26 × 38 in.).
 Oben links signiert und datiert: Ludwig von Hofmann 1908. Das Gemälde wurde vorbereitet mit einer Kohlezeichnung, die fünf Frauen und einen etwas anderen Hintergrund zeigt (21,6 × 32,7 cm; vgl. die Abbildung im Ausstellungskatalog: Ludwig von Hofmann. Arkadische Utopien in der Moderne. Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, 2005/06, S. 223, Kat.-Nr. 144).
 Mit Leinwand hinterspannt. Retuschen. [3063]

Provenienz

Privatsammlung, Europa

EUR 16.000–18.000

USD 16,800–18,900

Ausstellung

Ludwig von Hofmann. Berlin, Kunstsalon Fritz Gurlitt, 1908 (o. Kat.)

Das Werk wird versteigert im Auftrag und zugunsten einer europäischen wohltätigen Stiftung.

164 Ludwig von Hofmann

Darmstadt 1861 – 1945 Pillnitz

Stehender weiblicher Akt.

Öl auf zwei zusammengenähten Leinwänden.
 182,5 × 82,5 cm (71 7/8 × 32 1/2 in.). Oben rechts monogrammiert (ligiert): LvH. Retuschen.
 [3063] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Paffrath, Düsseldorf (1964) /
 Privatsammlung, Europa

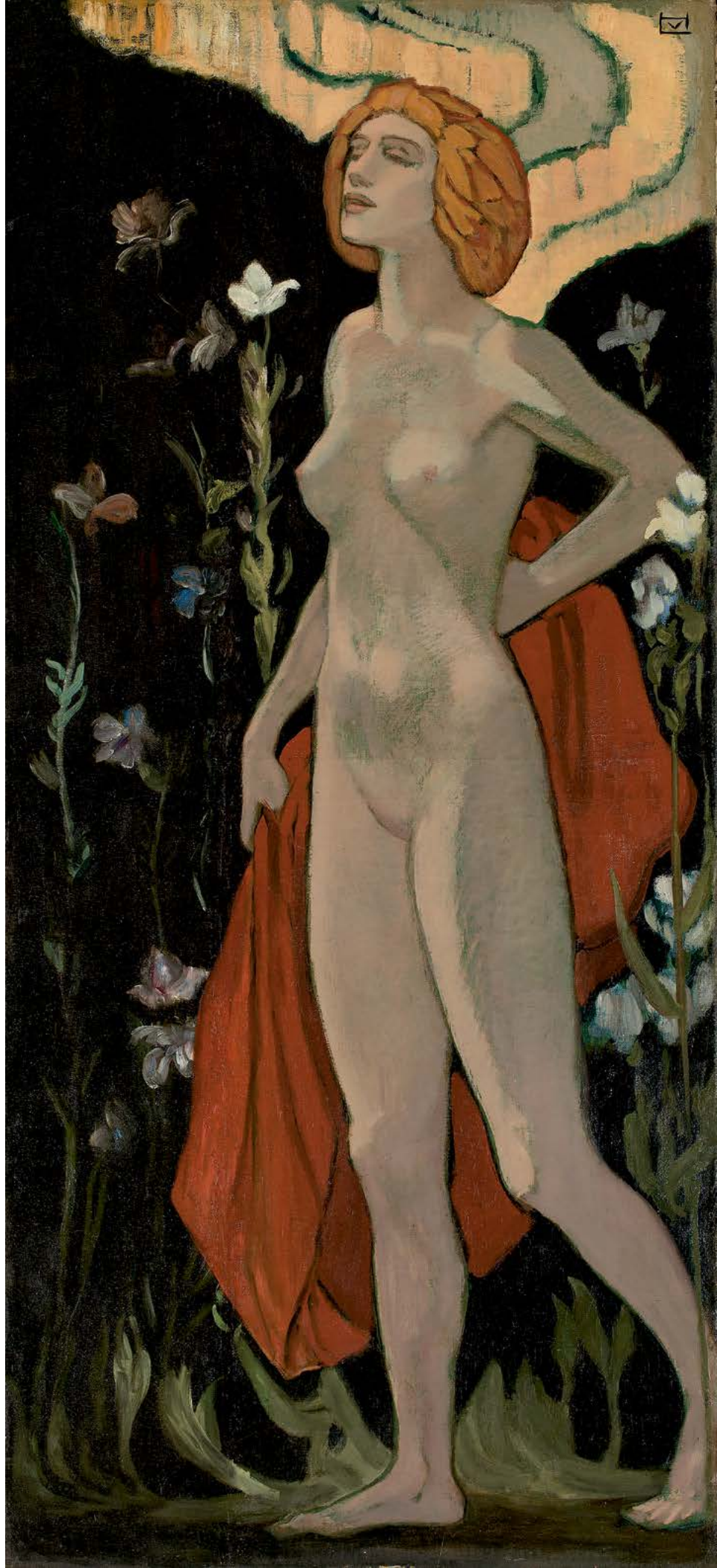
EUR 25.000–30.000

USD 26,300–31,600

Ausstellung

Secession. Europäische Kunst um die Jahrhundertwende. München, Haus der Kunst, 1964, Kat.-Nr. 206

Das Werk wird versteigert im Auftrag und zugunsten einer europäischen wohltätigen Stiftung.



165 Richard Müller

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden

Fliegender mit Fledermaus. 1926

Öl auf Leinwand. 71 × 115 cm (28 × 45 ¼ in.). Unten in der Mitte datiert und monogrammiert (ineinander gestellt): 1926 RM. Nicht bei Wodarz. [3193] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen/Hessen (erworben in den 1960er Jahren im Dresdner Kunsthandel, seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000

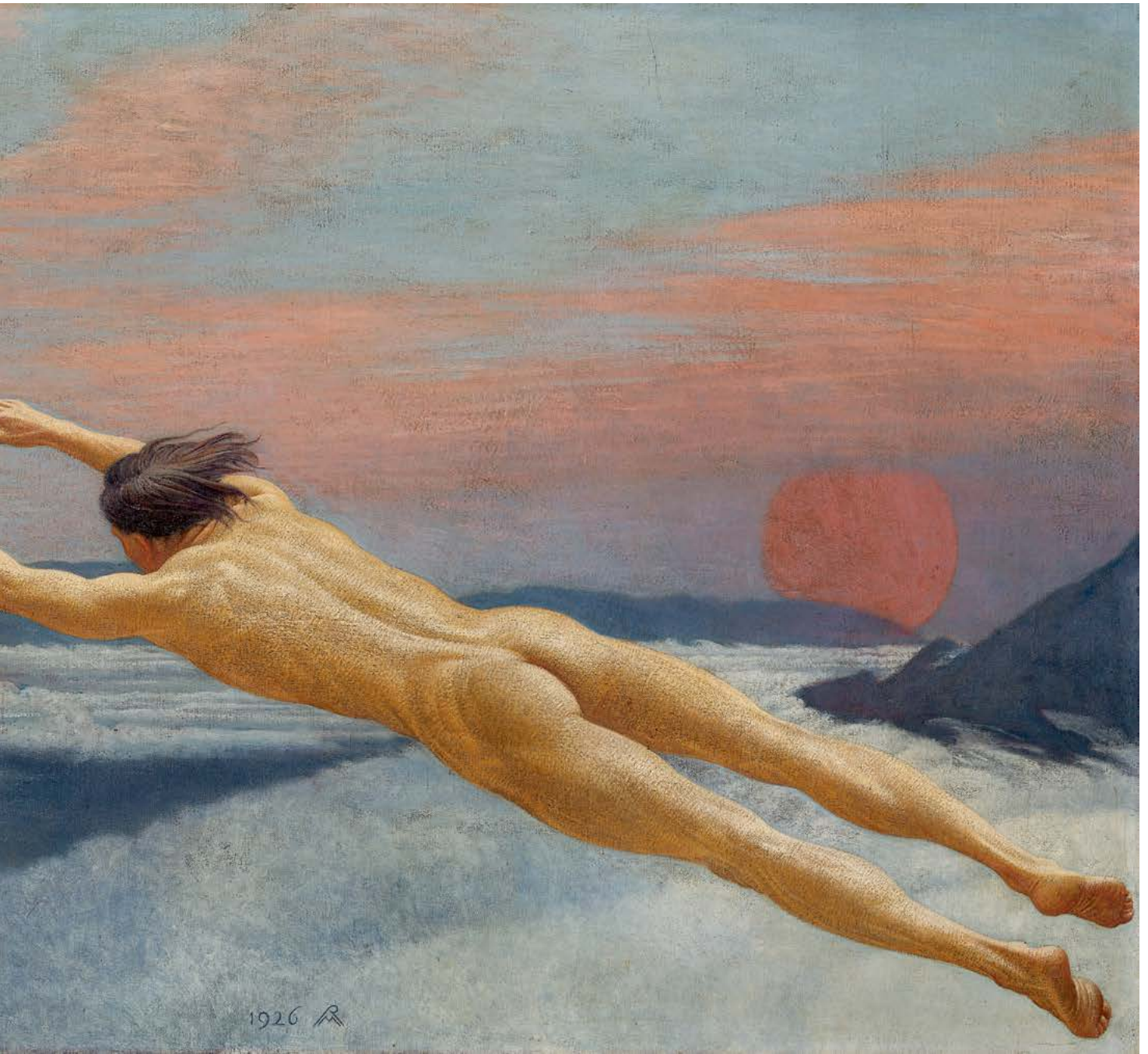
USD 42,100–63,200

Wir danken Dr. Corinna Wodarz, Höxter, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

„Über den Wolken muss die Freiheit wohl grenzenlos sein“, sang Reinhard Mey vor fünfzig Jahren. Wenn das so ist, dann hat sich Richard Müller, der Dresdner Symbolist, über den Wolken eine Menge Freiheiten genommen. Für ihn liegt dort ein Ort, „schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch“, wie es der Dichter Lautréamont in seiner berühmt gewordenen Formulierung sagte. Müller, der Maler mit dem Allerweltsnamen, den man in jungen Jahren in einem Atemzug mit Max Klinger nannte, hat den Seziertisch Lautréamonts durch den offenen Luftraum über einem Gebirge ersetzt. Und es treffen sich auch nicht eine Nähmaschine und ein Regenschirm, sondern eine gigantische Fledermaus und ein unbekleideter Jüngling, der dabei eine Haltung einnimmt, als sei er im Begriff, vom zehn Meter-Turm zu springen.

Der Symbolismus, der im Frankreich und Belgien des Fin de Siècle besonders viele Anhänger fand, kennt die Lust an der absurden Bilderfindung – und was Richard Müller sich hier hat einfallen lassen, steht auf der Liste der Verrücktheiten recht weit oben. Müller hatte sich dem Thema schon öfter gewidmet. Es existiert von ihm ein Bild mit dem Titel „Mondschein/Entführung“ von 1915. Darauf sieht man ebenfalls eine riesige Fledermaus, die in einer Mondnacht eine junge Frau im flatternden Gewand davonträgt, während im Vordergrund des Bildes ein junger Mann den Betrachterinnen und Betrachtern den Rücken zukehrt und augenscheinlich schläft. Bei dem „Fliegenden mit Fledermaus“ ist die Situation eine völlig andere. Hier führen die beiden Figuren eine Art Tanz in den Lüften auf – und es ist nicht ganz klar, wer da hinter wem her ist. Jagt der junge Mann die Fledermaus? Oder setzt die gerade zum letzten erfolgreichen Anflug auf ihr auch im übertragenen Sinn nacktes, unbedarftes Opfer an? Das sind Fragen, die man sich so nur vor Bildern von Richard Müller stellen kann. UC





1926 R

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



Daniel von Schacky
daniel.schacky@grisebach.com
T +49 30 885 915 28



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



Anna Schaible
Baden-Württemberg
anna.schaible@grisebach.com
T +49 176 84041571



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

30. November & 1. Dezember 2023

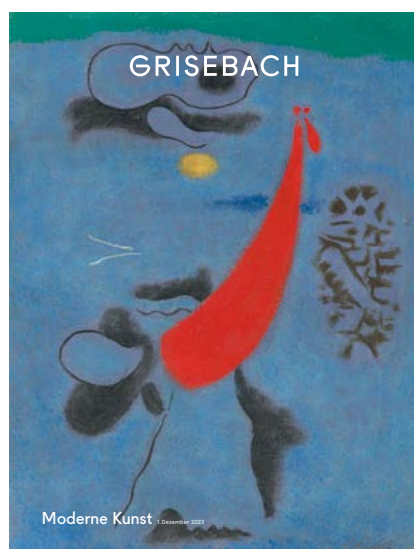
Winter Auctions in Berlin, 30 November & 1 December 2023



Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 30. November 2023, 15 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 30. November 2023, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 1. Dezember 2023, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 1. Dezember 2023, 18 Uhr

Setzen Sie auf unsere Expertise



Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:

+49 30 885 9150

auktionen@grisebach.com

ZOO



Stories



Auktion 738

24. November bis 10. Dezember 2023





Priska von Martin. Zirkusreiterin. Um 1960. Bronze mit schwarzbrauner Patina. Höhe: 18,5 cm. EUR 1.500–2.000

ONLINE ONLY.
THIRD FLOOR
ONLINE ONLY.

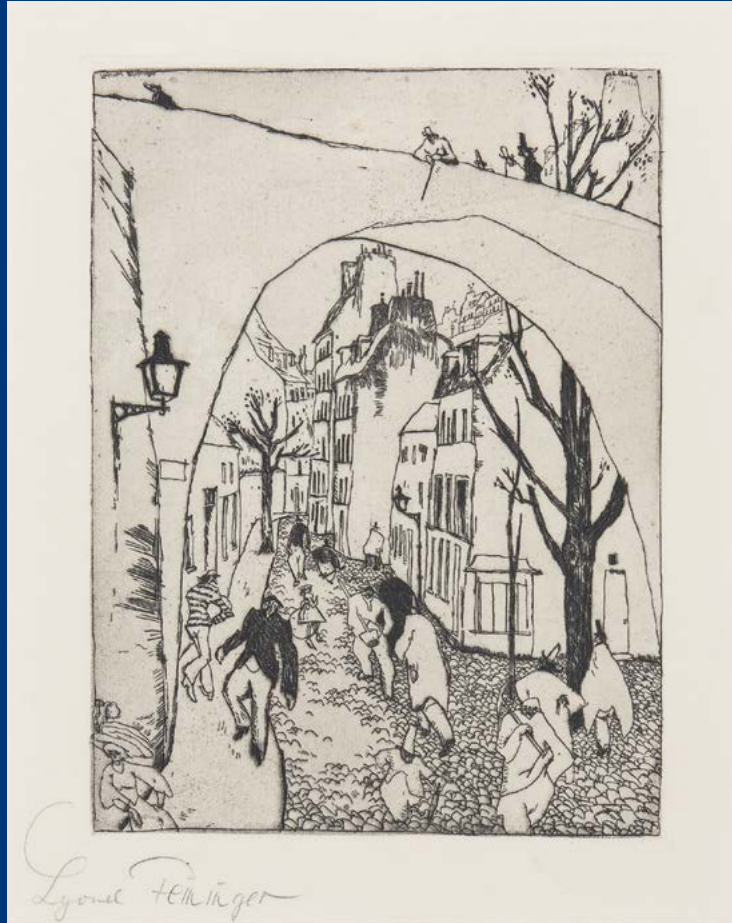
Auktion 739

20. Dezember 2023 bis 7. Januar 2024





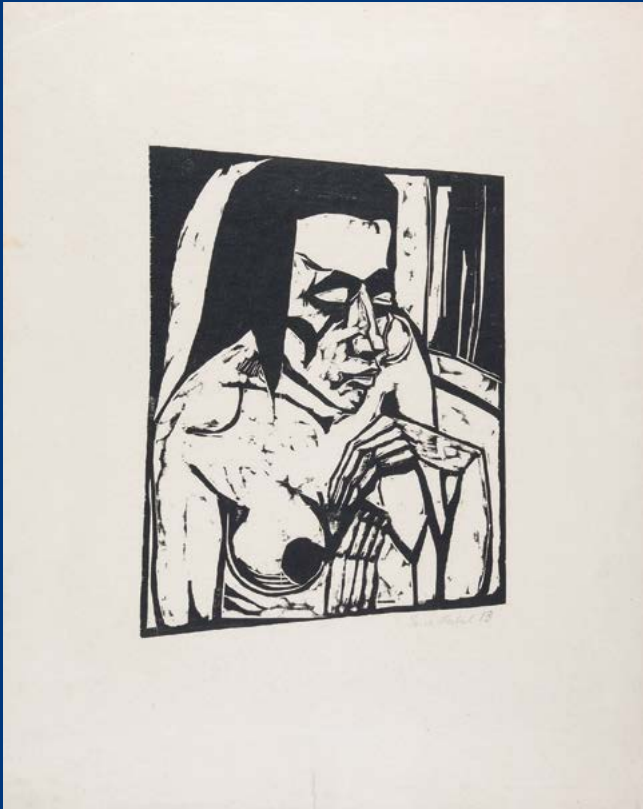




Master Prints of the Expressionists from

The Leslie & Johanna Garfield Collection

February 2024



Linke Seite
Lyonel Feininger. Die Grüne Brücke. 1910

Rechte Seite, im Uhrzeigersinn
Willi Baumeister. Apoll I. 1921-22 · Otto Mueller. Paar am Tisch. 1922-25 ·
Erich Heckel. Hockende. 1913

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023
© Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen

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 0,95 (Kurs vom 5. Oktober 2023)

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 0.95 (rate of exchange 5 October 2023)*

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 1.000.000 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 27%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 17% 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 0,5 % 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 Schadenersatz 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.

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 29. November 2023, 15 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.

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 1,000,000. 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 27% to the hammer price. A buyer's premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer's premium of 17% 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 0.5% 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

Information for Bidders

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.

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 3 p.m. on 29 November 2023.

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.

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

[3392] 110 [3008] 124 [3025] 138 [3026] 159 [3045] 137 [3050] 134
[3059] 114, 118 [3063] 163, 164 [3064] 149 [3065] 140, 160
[3077] 119 [3115] 143 [3122] 109 [3128] 145 [3139] 136 [3143] 148
[3162] 135, 146, 155, 156 [3168] 127 [3176] 141 [3189] 130 [3191] 115,
116, 126, 151 [3192] 112, 121, 132 [3193] 153, 165 [3199] 152
[3218] 100 [3225] 108, 117, 122 [3232] 142 [3338] 107, 123, 128, 157,
158 [3361] 106 [3381] 104 [3382] 125, 129, 144 [3383] 101, 102, 111,
113, 131, 147 [3393] 139 [3394] 162 [3401] 154 [3402] 120
[3408] 150, 161

Die bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen
unter [www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html](http://www.grisebach.com/kaufen/kataloge/werkverzeichnisse.html)

Impressum Imprint

Herausgegeben von

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

Geschäftsführer

Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel

Auktionatoren

Dr. Markus Krause
Daniel von Schacky
Silke Bräuer
Elena Sánchez y Lorbach

Katalogbearbeitung

Dr. Anna Ahrens
Frida-Marie Grigull
Luca Joel Meinert
Stefan Pucks

Provenienzforschung

Dr. Sybille Ehringhaus
Stefan Pucks

Textbeiträge

Dr. Anna Ahrens (AA)
Dr. Markus Bertsch, Hamburg
Ulrich Clewing, Berlin (UC)
Dr. Claudia Denk, Erfurt
Sandra Espig (SE)
Prof. Dr. Johannes Grave, Jena
Frida-Marie Grigull (FMG)
Dr. Christina Grummt, Bülach
Urs Lanter (UL)
Luca Joel Meinert (LJM)
Michael Mohr (MM)
Dr. Andreas Stolzenburg,
Hamburg
Prof. Christian Thielemann,
Berlin
Dr. Angelika Wesenberg, Berlin

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2023
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Inszenierung Cover & Los 10:
© Christian Hagemann
Abb. zu Los 109: © Städel
Museum, Frankfurt am Main /
Abb. zu Los 10: © Hamburger
Kunsthalle / bpk. Foto: Elke
Walford, © Albertinum | GNM,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Foto: Elke Estel/
Hans-Peter Klut, © Albertinum |
GNM, Staatliche Kunstsammlun-
gen Dresden, Foto: Jürgen
Karpinski, © Staatliche Museen
zu Berlin, Kupferstichkabinett /
Volker-H. Schneider, © Staatli-
che Museen zu Berlin, National-
galerie / Fotograf: Andres Kilger,
Klassik Stiftung Weimar, Museen,
Inv.-Nr.: KK 516, Foto: Alexander
Burzik, © Staatliche Museen zu
Berlin, Kupferstichkabinett /
Reinhard Saczewski, © Kupfer-
stich-Kabinett, SKD, Foto: Foto-
werkstatt Estel/Klut / Abb. zu
Los 119: © Staatliche Graphische
Sammlung München (Abb. 1),
© Kunsthalle Mannheim (Abb. 2),
© Bildarchiv Hamburger Kunst-
halle (Abb. 3) / Abb. zu Los 120:
© Ashmolean Museum, Universi-
ty of Oxford (Abb. 4) / Abb. zu
Los 124: © Hamburger Kunst-
halle / bpk, Foto: Christoph
Irrgang (Abb. 1) / Abb. zu Los
145: © Scan Halle Hotel Geiger,
Berchtesgaden (Abb. 1),

© akg-images (Abb. 2) / Abb. zu
Los 152: © Albertinum | GNM,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Foto Elke Estel
(Abb. 1), © Scan aus: Christa
von Helmolt, Hans Thoma.
Spiegelbilder, Stuttgart 1989,
S. 199 (Abb. 2)

Trotz intensiver Recherche
war es nicht in allen Fällen
möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte
wenden Sie sich an
auktionen@grisebach.com

Layout & Satz

Lisa Borges

Produktion

Nora Rüsenberg

Druck

Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Caspar David Friedrich, Los 10
(Detail). Auktion Ausgewählte
Werke, 30. November, 18 Uhr

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Philipp Otto Runge, Los 124
(Detail)

Künstlerverzeichnis

Index of Artists

Achenbach: 112

Bonnard: 146

Bracht: 147

Buchholz: 144

Calame: 151

Catel: 110

Dänisch, um 1840: 125

Daubigny: 115

Deutsch, um 1840: 149

Feuerbach: 161

Französisch, um 1820: 101

Französisch, um 1830: 117

Friedrich: 119, 120

Graeb: 102

Gudin: 108

Gurlitt: 111, 113, 127

Hansen: 104

Hildebrandt: 131

Hofmann: 163, 164

Holsøe: 123

Hummel: 128

Klengel: 129

Klinger: 142

Lenbach: 136, 141, 148

Marées: 157

Marr: 158

Menzel: 134, 135

Müller: 153, 165

Nerly: 109

Oehme: 121

Pape: 150

Pecht: 122

Pietschmann: 159

Radl: 130

Reinhold: 114, 118

Rousseau (?): 116

Runge: 124

Schindler: 107, 162

Schleich d. Ä.: 132

Schönberger: 100

Skarbina: 140

Spielter: 106

Stuck: 138, 139

Thoma: 143, 152, 154

Trübner: 160

Uhde: 145

Vallotton: 156

Vuillard: 155

Waldmüller: 126

Werner: 137



grisebach.com