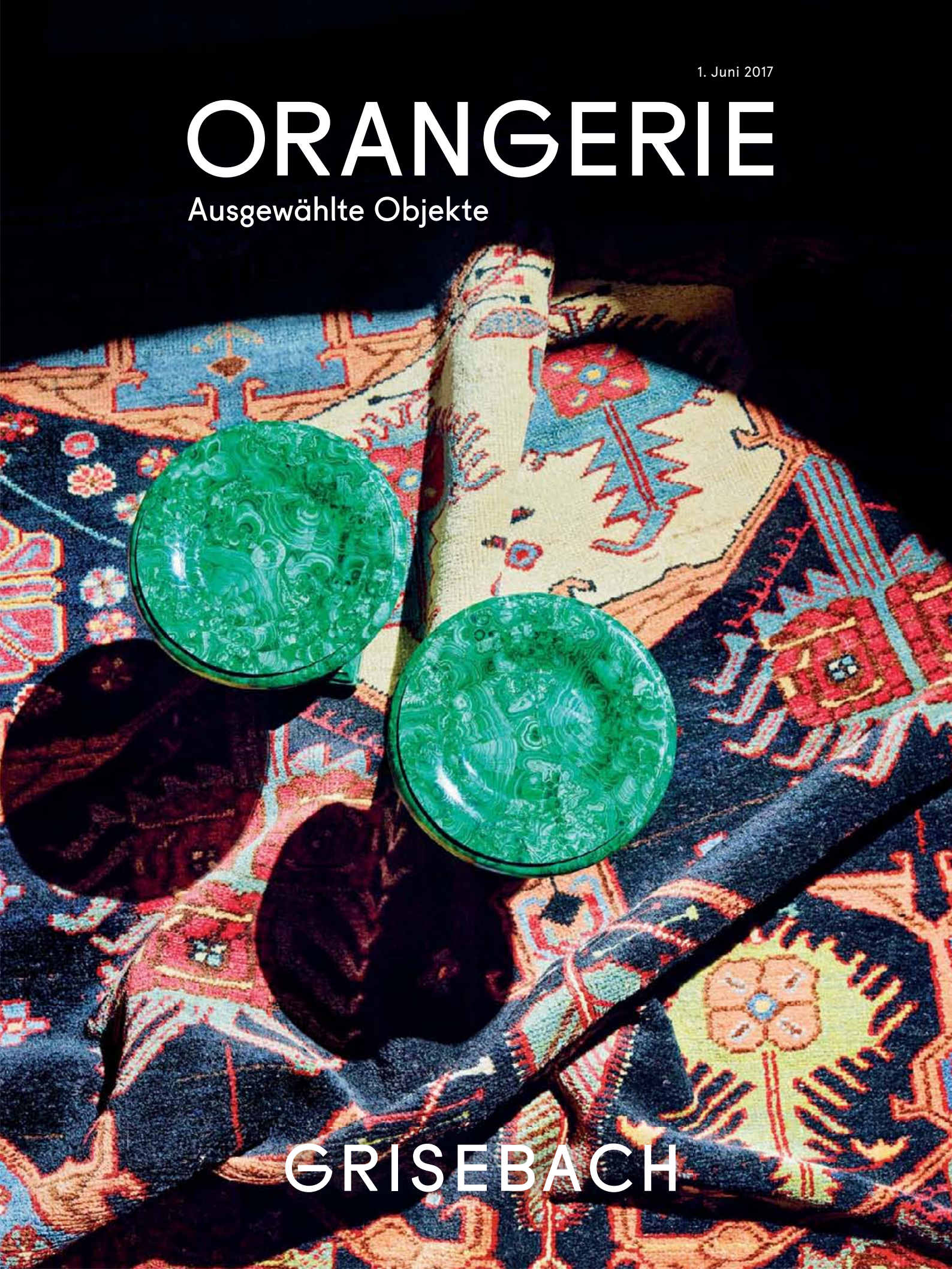
1. Juni 2017

ORANGERIE

Ausgewählte Objekte



GRISEBACH

ALL ART HAS BEEN CONTEMPORARY

Maurizio Nannucci, 2005

ORANGERIE Ausgewählte Objekte
1. Juni 2017, 11 Uhr

ORANGERIE Selected Objects
1 June 2017, 11 a.m.

Experten Specialists

Dr. Stefan Körner
+49 30 885 915 64
stefan.koerner@grisebach.com

Patrick Golenia
+49 30 885 915 4414
patrick.golenia@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung der Werke Sale Preview

Berlin

26. bis 30. Mai 2017
Grisebach
Fasanenstraße 25, 27 und 73
10719 Berlin
Freitag bis Montag 10 bis 18 Uhr
Dienstag 10 bis 15 Uhr

200 Indisch, Rajasthan

Zeremonialschaukel für den Krishna-Kult
Um 1900

Holz, geschnitzt, gefasst; Eisenarmierungen. 202 × 96 × 26 cm (79 ½ × 37 ¾ × 10 ¼ in.). [3021]

Provenienz
Um 1972 Sammlung Marc Perc-Peretz (1918–1999), Saarbrücken (direkt in Indien erworben)

EUR 15.000–20.000
USD 16,000–21,300

Vergleichsliteratur
Joachim K. Bautze: Time of the Maharajas as Reflected in Indian Painting from Kota. In: Dietrich Boschung und Corinna Wessels-Mevissen (Hg.): Figurations of time in Asia. Paderborn, 2012, S. 226–270

Die wahrscheinlich vor etwa einem Jahrhundert in Rajasthan entstandene Schaukel spiegelt eine über zwei Jahrtausende alte indische Tradition wider.

Die beiden pfostentragenden Elefanten werden jeweils von einem Mahut gelenkt, der in seiner linken Hand ein in Süd- und Südostasien weitverbreitetes religiöses wie profanes Insignium hält: den weißen Yakschweifwedel (Hindi: chauri). Derartig berittene Elefanten flankieren auf Sri Lanka noch heute den Elefanten mit der buddhistischen Zahnreliquie in Kandy. Im vergangenen Jahrhundert waren sie zu beiden Seiten des den König tragenden Dickhäuters zu sehen. Auch bei unserer Zeremonialschaukel flankierten die beiden Elefanten zu bestimmten Anlässen ein Kultbild, und zwar das des Krishna in einer seiner Manifestationen (Hindi: svarupa). Die eigentliche Schaukel hängt dabei an einem Balken, der von zwei schlanken, sich am Schaft nach oben verjüngenden Balustersäulen mit stilisierten Akanthusblattmotiven sowohl an der Basis als auch am Säulenkopf gestützt wird. Diese aus der Antike stammende Pfeilergestaltung erfreute sich unter dem Moghulkaiser Shah Jahan (reg. 1628–58) großer Beliebtheit. Auch die mit dem Kaiser verbündeten Herrscher Rajasthans integrierten dieses Architekturelement daraufhin in ihren Alltag.

Die Schaukel war und ist fester Bestandteil der vishnuitischen Liturgie im Nordwesten Indiens. Sie gehört zum Tempelinventar der von Vallabhacharya (1478–1531) begründeten Religionsgemeinschaft der Krishna-Verehrer. Die Schaukel wird nur zur Monsunzeit aufgestellt und liegt ansonsten demontiert zusammen mit anderen jahreszeitlichen Utensilien des Kultes im ihr zugewiesenen Bereich innerhalb der Tempelanlage. Zur Anlage gehört eine Terrasse, auf der die Schaukel mittels zweier Standfestigkeit gebender Zapfen aufgestellt werden kann.

Sog. Kota-Manuskript: Krishna als „Brijrajji" in Begleitung zweier Verehrerinnen (svaminis) auf der Schaukel, Miniaturmalerei, 1805

Zu den frühen Belegen, welche Rolle eine solche Konstruktion im Kultus spielte, gehört ein im Februar 1805 in Kota (Rajasthan) vollendetes illustriertes Manuskript. Danach beginnt der Einsatz der Schaukel am ersten Tag des abnehmenden Mondes des Monats Shravana (savan, etwa vom 23. Juli bis 22. August im heutigen Kalender), dem „günstiger Zeitpunkt der Schaukel" genannten Festtag. „Krishna soll zum Klang der Glocke und des Gongs auf die Schaukel gesetzt werden, die [dann] bewegt werden muss", heißt es dazu im Manuskript von 1805. Auch am zweiten Tag wird das Kultbild auf die Schaukel gesetzt. Durch das Schaukeln soll ihm während der hohen Luftfeuchtigkeit bei sehr warmen Temperaturen etwas Erleichterung verschafft werden. Der dritte Tag (thakurani tij) wird in weiten Teilen Indiens als offizieller Beginn des Monsuns von allen Hindus gefeiert. Abends soll Krishna, hier als „Brijrajji" in Begleitung zweier Verehrerinnen (svaminis), wiederum auf die Schaukel gesetzt und mit religiösen Gesängen unterhalten werden, bevor er in sein „Haus", den Tempel, zurückgebracht wird. Nach dem Fest der seidenen Girlanden (pavitra ekadashi) am elften Tag der hellen Hälfte genießt Krishna am fünfzehnten Tag, dem Fest des

Freundschaftsbandes (rakhi bandhana), noch einmal, nun erst abends, den frischen Luftzug auf der Schaukel.

Am ersten Tag der dunklen Hälfte des Monats Bhadrapad oder Bhadon (etwa vom 23. August bis 22. September) wird die Schaukel schließlich nicht mehr erwähnt, dafür aber erneut am dritten Tag, dem „großen Dritten" (badi tij), auch „Sieg der Schaukel" (hindola vijaya) genannt, wenn die Schaukel mit rotem Stoff bedeckt werden soll. Und noch ein weiteres „Schaukelfest", das sogenannte „Blütenschaukelfest" (pushya-dolotsava), gibt es, das am ersten und zweiten Tag der dunklen Hälfte des Monats Chaitra (März bis April) zelebriert wird, wobei die Schaukel allerdings lediglich am Ast eines Baumes befestigt wird.

Ungefähr hundert Jahre nach Abfassung der zitierten Handschrift von 1805 entstand in Jaipur (Rajasthan) im Studio von Gobindram und Oodeyram eine Fotografie, die eine vergleichbare Schaukel in einem Tempel während einer Andacht zeigt. Ein flöteblasender Krishna in Begleitung einer Svamini wurde hier auf eine Schaukel gesetzt, die mit zwei Schnüren in Bewegung gehalten wurde.

Joachim K. Bautze, Berlin, Kunsthistoriker mit Schwerpunkt Indien

Studio von Gobindram und Oodeyram: Krishna in Begleitung einer Svamini auf einer Schaukel in einem Tempel in Jaipur, Fotografie, um 1900

201 Reinhold Begas

1831 – Berlin – 1911

Badende – „Nach dem Bade".
1864 / um 1900

Marmor. 45 cm (ohne Sockel) (17 ¾ in. (without plinth)). Signiert rückseitig in der Plinthe: R. Begas. Werkverzeichnis: Simson 37b. Sockel später hinzugefügt. [3015]

Provenienz
Atelier und Sammlung Reinhold Begas, Berlin / Privatsammlung, Berlin (wohl bei der Nachlassauktion 1912 erworben)

EUR 20.000–25.000
USD 21,300–26,700

Literatur und Abbildung
Auktion: Reinhold Begas. Gesamter künstlerischer Nachlass. Berlin, Gebrüder Heilbronn, 26. November 1912, Kat.-Nr. 79, Tafel 9 / Esther Sophia Sünderhauf (Hg.): Begas. Monumente für das Kaiserreich, mit einem Werkverzeichnis von Jutta von Simson. Berlin, 2010, Kat.-Nr. 37b, S. 195

Die „Badende" ist Bekenntniswerk schlechthin des im Jahr 1864 noch jungen Berliner Bildhauers Reinhold Begas. Seit der Schlussversteigerung seines künstlerischen Nachlasses am 26. November 1912 war es verschollen.

In Rom zunächst als Gipsstatuette entstanden (Simson 37a, S. 193), zeigt das Werk ein anmutiges unbekleidetes Mädchen, das sich in zart gebückter Haltung die rechte Wade mit einem bis zur Erde fallenden Tuch abtrocknet. Vorausgegangen war der Statuette die kaum 10 cm messende Petschaft der „Badenden", die Begas in wenigen Exemplaren in Bronze gießen ließ und an seine engsten Künstlerfreunde verschenkte (Simson 36, S. 192f.). Zusammen mit der Gipsstatuette sowie lebensgroßen Fassungen der „Badenden" in Gips, Bronze und Marmor (Simson 37c, d, e, S. 194f.) bildet die Komposition des badenden Mädchens das mit guten Gründen wichtigste Beispiel für die von Begas initiierte und propagierte neue Kunstrichtung des Berliner Neubarock, die sich in einem Siegeszug ohnegleichen von klassizistischer Formstrenge verabschiedete, zugunsten einer sinnenhaften, üppigen, lebensvollen Körperlichkeit – hier vor allem für die Darstellung des Weiblichen. Unsere Marmorstatuette der „Badenden", die trotz ihrer späteren Ausführung in Marmor der Gipsstatuette von 1864 entspricht, zeigt in ihrer makellosen, kristallin schimmernden Oberfläche alle Feinheiten der lebensgroßen, in der Hamburger Kunsthalle bewahrten marmornen Großfassung (Simson 37d, S. 194f.).

In ihrer bezaubernden, anmutsvoll-weiblichen Erscheinung ist die Statuette über alle stilistisch-künstlerische Errungenschaft hinaus auch das Dokument eines intimen ehelichen Glücks. So spricht viel dafür, dass des Bildhauers mädchenhaft junge Frau Margarethe, die er zu Beginn des Jahres 1864 in Berlin geheiratet hatte und anschließend mit auf eine lange Reise nach Rom nahm, dem Ehegatten Modell stand. Zusammen mit den gleichzeitig entstandenen Statuetten der „Phryne" (Simson 38, S. 195f.) und des Mädchens mit Spiegel („Bei der Toilette", Simson 39, S. 197f.) bildet die „Badende" einen Teil der früh geschaffenen Werktrias, die Huldigung an das Wesen und den Körper junger Weiblichkeit ist. JK

Die Skulptur erzählt vom ehelichen Glück.

202 Christian Dior

Granville (Normandie) 1905 –
1957 Montecatini Terme (Toskana)

202 B Anthrazitfarbenes Cocktail-Ensemble von Marc Bohan (geb. 1926).
1962

Wolle; Lesage-Stickereien mit Glasperlen und -steinen. Etiketten: Automne-Hiver 1962 Dior Paris 116477, 116478. Konfektionsgröße: 40. [3193]

EUR 2.000–3.000
USD 2,130–3,200

Literatur und Abbildung
Auktion: London, Kerry Taylor Auctions, 3. Dezember 2013, Kat.-Nr. 107

Vergleichsobjekt
Cocktail-Ensemble (fall/winter 1961/62), Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 2009.300.7393a, b

202 C Sonnengelbes Cocktail-Ensemble mit Swarovski-Besatz von Marc Bohan (geb. 1926).
1972

Seide, handbestickt mit Perlen und Pailletten; Lesage-Stickereien; Knöpfe von Swarovski, Tirol. Etiketten: Christian Dior Boutique Paris 07275, 17311. Konfektionsgröße: 36. [3412]

EUR 5.000–7.000
USD 5,340–7,470

202 D Abendensemble aus seladonfarbener Seidengaze.
1968

Seidengaze; handgefertigte Stickereien mit Perlen, Pailletten, geschliffenen Glasperlen; Seidenfütterung. Etiketten: Christian Dior London 55915, 55914. Konfektionsgröße: 36. [3193]

EUR 4.000–6.000
USD 4,270–6,400

Das unerwartete Lebensende Christian Diors, das sich in diesem Jahr zum sechzigsten Mal jährt, stürzte die internationale Modewelt in tiefe Trauer, hatte Dior doch in seiner zehnjährigen Schaffensperiode nicht nur den New Look etabliert, sondern in jedem Jahr eine neue Kleiderlinie mit unerwarteter Schnittführung präsentiert.

Unser Album (Kat.-Nr. 202 A), das der Überlieferung nach von Diors Haushälterin zusammengestellt wurde, gewährt einen Einblick in das Leben Christian Diors in seiner wichtigsten Zeit zwischen 1947 und 1957 und stellt die Mannigfaltigkeit seines Schaffens und seiner Persönlichkeit dar. Es besteht aus einer Reihe von Croquis-Zeichnungen seiner lancierten Kleiderlinien, beinhaltet etliche private Fotografien des Meisters in seinem Haus Milly-la-Forêt, die ihn etwa in Stickerei versunken oder vor seinen geliebten Blumenfeldern zeigen. Ein Atelierfoto zeigt Dior bei der Anprobe der zuerst umstrittenen H-Linie von 1954 mit der Schauspielerin Jane Russell. Das Album schließt mit einem Bild des jungen Yves Saint Laurent, der nach Diors Tod die kreative Leitung übernahm, sie aber schon nach kurzer Zeit an Marc Bohan übergab, da seine Entwürfe als zu avantgardistisch für das Haus Dior galten.

Mit Marc Bohan wurde zweifelsohne der ideale Nachfolger gefunden, der das Haus Dior bis 1989 leitete. Innerhalb kurzer Zeit entwarf Bohan die Kleider für Fürstin Grazia Patrizia, für Jacky Kennedy oder Sophia Loren. Er hatte das Talent, die aufkommende Mode der 1960er Jahre in seinen Entwürfen aufzunehmen, ohne dabei den damenhaften Charakter des Hauses Dior zu verlieren, wie das Kostüm von 1962 (Kat.-Nr. 202 B) beispielhaft demonstriert. Eine vollkommen überzeugende Ausführung der gekürzten Rocklänge, die keinen Eindruck von Freizügigkeit vermittelt, sondern die Dame gekonnt angezogen wirken lässt.

Dior-Cocktail-Ensemble, Werbefoto, 1962

Königin Silvia trug bei ihrer Hochzeit 1976 ein langes, die Haut verdeckendes, hochgeschlossenes Kleid von Marc Bohan. Unser seladonfarbenes Ensemble von 1968 (Kat.-Nr. 202 D) ist bereits ein Vorreiter dieser Kleiderform. Bohans Talent, auch altbewährte Diorsche Elemente neu zu interpretieren, zeigt sich hier in der Ausführung des bodenlangen Mantels, der an den von Dior verehrten Redingote-Mantel erinnert. Das diesem sehr ähnliche Dior-Kleid aus dem Jahr 1968 für Elizabeth Taylor hatte den stolzen Preis von heutigen 30.000 US-Dollar, der sich ergab, da das Kleid mit erlesenen Stickereien von François Lesage versehen war. Die Applikation von Strasskristallen, Perlen, Metallkügelchen und Pailletten erforderte mehrere hundert Stunden Handarbeit.

Das sonnengelbe Kostüm von 1972 (Kat.-Nr. 202 C) ist ein Meisterwerk der Pariser Haute Couture, das durch Einzigartigkeit und herausragende Qualität besticht. Auf zarter, gelb-goldener Spitze sind bronzefarbene Glasperlen gestickt, die sich in Ansammlungen von silber- und goldfarbenen Pailletten kreuzen und ein Rautenmuster in beispielhafter Symmetrie ergeben. Zusätzlich ist das Kostüm mit zwölf Swarovski-besetzten Knöpfen verziert, die jeder für sich ein eigenes Schmuckstück darstellen.

Luise Klebs, Berlin

B

C

D

202 Christian Dior

Granville (Normandie) 1905 –
1957 Montecatini Terme (Toskana)

202 A Album mit Entwürfen (sog. Croquis) von Dior – mit Fotografien u.a. von Willy Maywald und Maurice Zalewski.
1947–57 / ein Abzug von 1959

Karton, gebunden in rotem Kunstleder; 19 Zeichnungen (teilweise beidseitig) in Blei- und Buntstift auf Papier und Transparentpapier (kaschiert); 32 Multiple prints, davon 19 Werbefotografien und zehn mit Dior selbst. 31 × 49 cm (12 ¼ × 19 ¼ in.). Einige Fotos gestempelt: Collection. Geneviève Perreau. [...]stian DIOR. [...]e Montaigne - PARIS-8. Christian DIOR. 30, Avenue Montaigne - PARIS-8 / [...]NCA-PHOTO. [...]URICH 2. ENGIMATTSTR. 14. Telephon 38605 (Engematthof). [3193]

Beigabe
Le Granvillais mit einem Beitrag über die Familie Dior, 26. Februar 1921

Provenienz
Privatsammlung, Paris / 2013 Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Literatur und Abbildung
Auktion: Le Boudoir des Muses. Brüssel, Art Talents Enchères, 22. September 2013, Kat.-Nr. 162

Für freundliche Hinweise danken wir Solène Auréal, Dior Héritage, Paris und Adelheid Rasche, Sammlungsleitung Textilien, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

202 Christian Dior

Granville (Normandie) 1905 –
1957 Montecatini Terme (Toskana)

202 E Milanese-Collier mit weißen Blüten.
1968 / 1972

Metall, hochwertig vergoldet; Pâte-de-verre-Steine; Kristalle von Swarovski – Hersteller: Henkel & Grosse, Pforzheim. 48 cm (18 ⅞ in.). Auf dem Verschluss gemarkt: 1972 Chr. Dior Germany. Mit originalem Karton. [3412]

EUR 1.500–2.000
USD 1,600–2,130

202 F Turban mit Blüten.
Zwischen 1958 und 1963

Tüll, farbige Steine, Samtapplikationen. Ø 55 cm (21 ⅝ in.). Etikett: Christian Dior chapeaux Paris-New York. [3412]

EUR 800–1.000
USD 854–1,070

202 G Vier Entwürfe für Schuhe von Roger Vivier (1913–1998).
Um 1960

Fettkreide auf Karton. Je ca. 32 × 25 cm / 29,5 × 21 cm (12 ⅝ × 9 ⅞ in. / 11 ⅝ × 8 ¼ in.). Drei Blätter unten rechts signiert: Roger Vivier / Ein Blatt monogrammiert: RV. [3193] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000
USD 3,200–4,270

E

F

Es war im Februar 1947, als ein weitgehend unbekannter Couturier mittleren Alters der Welt seine Vorstellung von Mode präsentierte. Der unscheinbare Mann mit den treuen Augen träumte sich in eine längst vergangene Zeit, in der die Weiblichkeit in ihrer modischen Blüte stand. Es war Christian Dior, der fast über Nacht ein neues Frauenbild zum Leben erweckte. Seine erste Kollektion, in Anlehnung an den Kelch einer Blume Ligne Corolle getauft, wurde weltweit berühmt und zum Leitbild der neuen Frau. Der New Look von Dior zeichnete sich durch ein schmal geschnittenes, miederähnlich-straffes Oberteil und einen ausgestellten, aber nicht flatterhaft erscheinenden Rock aus, der sich wie die Kelchblätter einer Glockenblume von der Taille aus weitete und eine Überbetonung der weiblichen Körperform erzielte, die frei von jeder Anzüglichkeit war.

Es war ganz im Sinne der Diorschen Ästhetik, Mode durch Accessoires wie Schmuckstücke, Hüte oder Schuhe zu ergänzen, so dass Dior die Besten des jeweiligen Fachs mit Lizenzaufträgen versah, hier zu sehen in den Zeichnungen Roger Viviers (Kat.-Nr. 202 G) für Christian Dior.

Dabei ist vor allem die langjährige und überaus erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Pforzheimer Schmuckunternehmen Henkel und Grosse zu erwähnen (Kat.-Nr. 202 E). Der Modeschmuck, der in seiner Kunstform längst nicht nur der Imitation des Echtschmuckes diente, beweist mit dem Collier von Henkel und Grosse für Christian Dior (Entwurf 1968) seine herausragende eigene Dynamik. Aus dem Bouquet von stilisierten, Pâte-de-verre-besetzten Blättern ragen mit Steinen von Swarovski bestückte Staubgefäße als Funkenspiel hervor. Welch fabelhafte Handarbeit, die eine derart lebendige, aber in ihrer faszinierenden Harmonie betörende Pflanzengestalt schafft, die bei aller künstlerischen Entfaltung doch den naturalistischen Charakter wahrt! Die kühne, warm vergoldete Milanese-Kette, die durch ihre Fertigung Geschmeidigkeit am Hals beschert, stellt ein bedeutendes Einzelelement in der einzigartigen Komposition dar und transportiert das Collier mühelos in die heutige Zeit.

Accessoires für die Inszenierung der Persönlichkeit: Die Imagination ist in scheuer, aber umso spannenderer Weise stets bei Dior zu spüren, wie auch bei dem golden schimmernden Turban (Kat.-Nr. 202 F), gebildet aus leichtem, fluffigem Tüll. Eine Frau, die einen Turban trägt, träumt von einer fremden Welt, nimmt sie doch mit ihrer Kopfbedeckung die Einflüsse des zeitlichen Exotismus auf. Die über den Hut tanzenden Blumenapplikationen und verstreuten facettierten Steinchen sind dabei eine Anlehnung an die von Dior so verehrten Blumenlandschaften. LK

203 Oscar Niemeyer und Pierre Vandel

1907 – Rio de Janeiro – 2012
1939 Roubaix – lebt in Frankreich

Vertebrae Chair.
1970 und 1972

Aluminium, chemisch mattiert; Kunstleder. 93 × 66 × 80 cm (36 ⅝ × 26 × 31 ½ in.). Bezug mit einigen Gebrauchsspuren. [3068]

Provenienz
Ehemals Appel Gallery, Berlin / Privatsammlung, Berlin

EUR 8.000–12.000
USD 8,540–12,800

Vergleichsobjekt
Oscar Niemeyer: Vertebrae Chair, 1970, San Francisco Museum of Modern Art, Inv.-Nr. 99.654

Für freundliche Hinweise danken wir Kurt Pelzer, San Francisco Museum of Modern Art, und der Niemeyer Gallery Rio de Janeiro.

Dieser Sessel – benannt nach dem komplizierten lateinischen Wort für Wirbelknochen (vertebrae) – passt gut in die Philosophie des brasilianischen Architekten und Gestalters Oscar Niemeyer, dem das Möbel zuletzt 2009 anlässlich der Ausstellung „Sensate: Bodies and Design" im San Francisco Museum of Modern Art zugeschrieben wurde. Der Vertebrae Chair demonstrierte hier exemplarisch die Inspirationskraft des menschlichen Körpers für das Design der Moderne.

Niemeyer hatte die Geradlinigkeit der modernen Architektur um Kreis und Kurve bereichert. Die Architektur sollte seiner Überzeugung nach organisch fließen. Organische Formen wurden in seinen Werken vielfältig aus sich wiederholenden Einzelsegmenten gebildet, z.B. beim Wohnhochhaus Edifício Copan in São Paulo (1957–66) oder bei der kommunistischen Parteizentrale in Paris, an der er seit 1965 plante. Für letztere schuf Niemeyer während seines Pariser Exils gemeinsam mit anderen Architekten – darunter Jean Prouvé, Jean de Roche und Paul Chemetov – einen Sitzungssaal, dessen gekurvte Decke aus unzähligen mattierten Aluminiumplättchen bestand.

Mit eben diesem Material, das in sich wiederholenden Teilen die Linie des menschlichen Rückens nachzeichnet, spielt auch unser Vertebrae Chair, dessen Ausführung dem Franzosen Pierre Vandel zugeschrieben wird. Niemeyer kannte den damals 26-jährigen Vandel vom Planungsprozess des Pariser Gebäudekomplexes. Die dabei von Niemeyer in schnellen Zeichnungen entworfenen Möbel brachte meist seine Tochter Anna Maria zur Ausführung, denn hierfür hatte der Meister keine Zeit, wie er selbst betonte (vgl. Pedro Ariel Santana: Design Brasil. 101 Anos de História. Ausst.-Kat., São Paulo, 2010).

Die schönste organische Linienform nahm Oscar Niemeyer als Vorbild – den Schwung der Wirbelsäule.

So verhalf der überzeugte Kommunist Niemeyer mit einer seiner Entwurfszeichnungen wohl auch dem jungen Vandel zu dessen größtem Erfolg: 1972 produzierte der „seinen" Vertebrae mit und ohne Armlehnen, in Leder, zu je 400 Stück. Später setzte Vandel auch für den Modedesigner Pierre Cardin Entwürfe um, folgte aber bei eigenen Designs fast ausschließlich der orthogonalen Linie und weniger der „Niemeyerschen Kurve", die Brasiliens größter Architekt in die moderne Architektur und Designgeschichte eingebracht hatte.

SK

204 Westafrikanisch (Sierra Leone)

Blasebalg einer Metallschmiede aus dem Volk der Temne oder Mende.
Um 1910/20

Holz, geschnitzt; Pech. 87 × 48 × 23 cm (34 ¼ × 18 ⅞ × 9 in.). Mit moderner Montierung. [3146]

Provenienz
1970er Jahre Privatsammlung, Paris / Privatsammlung, Schweiz

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Ausstellung
Die expressive Geste. Deutsche Expressionisten und afrikanische Kunst. Ausst.-Kat., Meersburg, 2007, Kat.-Nr. 8

Vergleichsliteratur
Miklós Szalay: Die ethnographische Südwestafrika-Sammlung Hans Schinz 1884-1886. Zürich, 1979, Kat.-Nr. 45, 46

Auf den ersten Blick sieht dieses Objekt rätselhaft aus. Es handelt sich um einen Blasebalg, dessen praktischer Zweck darin bestand, ein Feuer zu entfachen. Dafür wurden die beiden rundlichen Formen mit Lederhäuten überzogen, die so elastisch und locker saßen, dass sie mit dünnen Holzstäben eingedrückt werden konnten und sich danach wieder in ihre ursprüngliche Position bewegten. Abwechselnd rhythmisch betätigt, war das Objekt ein äußerst effektives Hilfsmittel für einen Schmied, der seine Feuerstelle über längere Zeit auf der gleichen, hohen Temperatur halten musste.

Doch das ist nur ein Aspekt dieses Gebildes, das vor rund einhundert Jahren von einem geschickten Kunsthandwerker aus dem heutigen Sierra Leone gefertigt wurde. Seine eminente symbolische Bedeutung kann man kaum überschätzen. In der Forschung herrscht inzwischen Einigkeit, dass der Blasebalg für die Angehörigen westafrikanischer Stämme wie die Dogon, die Temne oder die Mende ein Artefakt von zentralem kulturellen Rang darstellte.

„Barischmiede". Aus: Friedrich Ratzel: Völkerkunde. Leipzig, 1887, S. 218

Wissenschaftler wie Marcel Griaule und Germaine Dieterlen berichteten bereits in den 1920er und 1930er Jahren von der Spiritualität der Dogon, die sich zweifellos auch auf die weiter westlich angesiedelten Temne und Mende übertragen lässt. Demnach spielte in den Legenden von der Entstehung der Welt die Figur des Schmieds eine entscheidende Rolle. Der Schmied ist einer der beiden Nommo – jener doppelgeschlechtlichen Zwillinge, die Amma, der Gott des Himmels, schuf. Der göttliche Schmied bringt den Menschen das Feuer, versorgt sie mit Saatgut und Kupfer und lehrt sie, die Gegenstände herzustellen, die ihnen auf ihren Wegen auf der Erde nützlich sind.

Mit diesem Wissen fällt es nicht schwer, die mythologische Erzählung von dem Hermaphroditen als von Gott gesandtem Schmied in unserem Objekt wiederzuerkennen. Die großen runden Formen, durch deren Volumen die Feuersglut erhitzt wurde, erfüllten sicher ihre Aufgaben in der Praxis. Sie besitzen aber auch eine so starke

Es wirkt wie ein Hermaphrodit und ist dennoch ein Blasebalg aus Afrika.

expressive Kraft, dass der Blasebalg 2007 in die Ausstellung „Die expressive Geste" in Meersburg integriert wurde. Dabei ähneln sie, da sie die Quelle von Fruchtbarkeit und Prosperität symbolisieren, Geschlechtsorganen. Und zwar, je nach Betrachtung, sowohl weiblichen als auch männlichen. Wer sich dies vergegenwärtigt, versteht die Komplexität der Kultur der alten westafrikanischen Stämme. UC

205 Steinschneide-werkstatt in den Gobelins, Paris

Produziert ab 1660

Sechs Commessotafeln mit Tierdarstellungen – bestimmt für die Verkleidung eines Kabinettschranks.
1660–80

Commessi in pietre dure aus Breccia paonazzo (Haut des Elefanten), Carrara-Marmor (Stoßzähne), Diaspro rosso di Sicilia (Tierzungen), Diaspro verde di Corsica (Laub), Diaspro verde di Sicilia (?) (Hirschgeweih), Lapislazuli (Hundehalsband), Marmo bianco e nero (Tauben), Pavonazetto (?) (Bluthund), Tigrato d'Arno (Fell des angegriffenen Leoparden), Alabastro fiorito (Hirschfell), Alabastro a pecorella (Fell des Einzelbären), Alabastro di Volterra (Felle des Ziegenbocks und des kämpfenden Bären), Alberese (Standfläche), Ruinen-Marmor (Baumstamm) sowie Belgischer Prüfstein, sog. Paragone (Hintergrund). Trägertafel: Schiefer.
25,5 × 17,6 cm / 11,4 × 15,6 cm
(10 × 6 ⅞ in. / 4 ½ × 6 ⅛ in.).
[3021] Gerahmt.

Provenienz
1960er Jahre Kunsthandel, Paris / Privatsammlung, Südwestdeutschland

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Vergleichsliteratur
Daniel Meyer: Tableaux de Pierres Dures. Château de Versailles, 1992, S. 15 / Claudia Przyborowski: Commesso-Tafeln im Florentiner Kabinett in Schloss Favorite bei Rastatt. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Jg. XLII (1998), Heft 2/3, S. 383-457, S. 410ff.

Vergleichsobjekte mit formgleicher Darstellung des Tierkampfes: Tischplatte in den Petits Appartements, Versailles, Inv.-Nr. V 1190 / Schreibschrank, Schloss Callenberg, Stiftung der Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha'schen Familie, Inv.-Nr. CAP V, Nr. 45 Fr.

Die Darstellungsform auf den sechs Tafeln ist hinreißend lebendig und humorvoll: die empfindsam rosa durchschimmernde Haut des Dickhäuters, das grüne Geweih des leichtfüßigen, jungen Hirschen mit eingeritzter erwartungsfroher, menschenähnlicher Physiognomie, die zottelige Fellmasse der Bären, aus der heraus ein winziges Augenpaar den Betrachter fixiert, und schließlich der heftige, an ein Duell erinnernde Tierkampf, den zwei Tauben wie Sekundanten aus der Luft beobachten.

Commessotafeln mit einzelnen, in Seitenansicht dargestellten Tieren erfreuten sich im 17. Jahrhundert in ganz Europa – von den Florentiner Steinschneidewerkstätten ausgehend – großer Beliebtheit. Sie waren vorwiegend für die Verkleidung der zahlreichen Schübe von Kabinettschränken bestimmt, zierten aber auch Prunktischplatten und sogar Altarantependien. Unter dem Einfluss der Hofhaltung des Sonnenkönigs Louis XIV., in deren Zusammenhang die Einrichtung von Menagerien, aber auch Hetzjagd und Tierkampf eine Blütezeit erlebten, kamen in Frankreich Commessodarstellungen hinzu, die eben diese höfischen Vergnügungen verbildlichten. Bei unseren Commessotafeln sind sowohl diese höfischen als auch die Einzeltierdarstellungen von gleichbleibend hoher Qualität, was die stringente Charakterisierung der Tiere und die bewusste Auswahl der Steinsorten anbelangt, die mit ihrer Farbigkeit und Struktur überzeugend die jeweiligen Tierfelle imitieren. Allen gemein sind der Hintergrund aus dunklem Prüfstein, die Standfläche aus milchiggrünem Alberese und die rahmende Steinleiste aus hellem Marmor, was die gemeinsame Bestimmung der Tafeln als Schmuck eines Kabinettschranks belegt.

Die Tafeln entstanden in der königlichen Steinschneidewerkstatt der Gobelins in Paris, die Minister Colbert in den 1660er Jahren im Auftrag von Louis XIV. mit Hilfe der Florentiner Commettitori Domenico Cucci, Filippo Branchi sowie Ferdinando und Orazio Migliorini aufbaute. Diese führten ihre Arbeiten in der begehrten und ihnen vertrauten Florentiner Technik aus und mit Steinsorten, die sie aus Italien bezogen. Es darf angenommen werden, dass die Vorlagen für die Commessoarbeiten von der Werkstatt von Charles Le Brun, Hofmaler und Direktor der Gobelins, geliefert wurden, dessen präzise Tierzeichnungen und die Idee, Tierphysiognomien auf Menschen zu übertragen, großes Aufsehen bei den Zeitgenossen erregten.

Claudia Przyborowski, Berlin

206 André Dubreuil

Lyon 1951 - lebt in Brantôme (Périgord)

Mit seinen außergewöhnlichen und erfindungsreichen Designs hat sich André Dubreuil in den 1980er Jahren einen Namen als einer der führenden zeitgenössischen Gestalter Frankreichs gemacht. Seine Karriere begann er als Maler und Antiquitätenhändler, bis er sich 1985 aus Enttäuschung über das Design seiner Zeit, das er als langweilig und zu minimalistisch empfand, ganz dem Entwerfen von Möbeln widmete. Dubreuils erste Arbeiten waren stark von seiner Verehrung für das französische Interieur des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt. Die historischen Einflüsse in Linie und Form zeigen sich auch in seinem bekanntesten Entwurf, dem „Spine Chair" (1986), heute unter anderem in der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London zu sehen.

206 A „Paris" Tisch.
Aus einer Auflage von 12.
1988

Stahlblech, gebogen, geschweißt, patiniert (acier brulé) – Hersteller: André Dubreuil (A.D. Decorative Arts, France/U.K.). 76 × 81 × 58 cm (29 ⅞ × 31 ⅞ × 22 ⅞ in.). [3099]

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Vergleichsliteratur
Jean-Louis Gaillemin und André Dubreuil: Poète du Fer. Poet of Iron. Paris, 2006, Abb. 40/42

Beigabe
Karin Szekessy: „Katja mit Tisch + Stuhl", Fotografie, 1990er Jahre

206 B „Paris" Chair.
Aus einer Auflage von 48.
1988

Stahlblech, gebogen, geschweißt, patiniert (acier brulé) – Hersteller: André Dubreuil (A.D. Decorative Arts, France/U.K.). 93,5 × 58,5 × 57 cm (36 ¾ × 23 × 22 ½ in.). [3099]

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur
Claire Downey: Neo Furniture. New York, 1992, Abb. S. 57

206 C „Obélisque" Lampe.
1993

Kupferblech, geschweißt, brüniert; Bronze, brüniert; blaue Glasperlen, Glasprisma; Stoffkabel. 39,5 cm (15 ½ in.). [3099]

EUR 2.000–3.000
USD 2,130–3,200

207 Persisch

Bakhtiari-Teppich, West-Persien.
Um 1910

Wolle, gefärbt, geknüpft.
Ca. 303 × 178 cm (119 ¼ × 70 ⅛ in.).
[3381]

EUR 2.000–3.000
USD 2,130–3,200

Ein persisches Sprichwort lautet: „Wo Dein Teppich ist, da ist Dein Heim". Persien ist zweifellos das Land, das unter allen Ländern als erstes mit Teppichen in Verbindung gebracht wird. Teppiche sind aus Persien nicht wegzudenken.

Eines der markantesten Merkmale von Perserteppichen ist das florale Muster. In unendlicher Vielfalt werden Blumen, Blüten, Blätter und Ranken wiedergegeben und in unzähligen Varianten miteinander kombiniert. Sie finden sich sowohl im Hauptfeld als auch in der Hauptbordüre und in den Nebenbordüren. Ebenso reich ist die farbliche Vielfalt persischer Teppiche. Die am häufigsten verwendeten Farben sind hier – wie bei den kaukasischen Teppichen (Kat.-Nr. 229) – Blau, Rot, Gelb und Braun sowie die kostbareren Farben Grün und Elfenbein. Diese Farben konnten als erste aus natürlichen Materialien wie Pflanzenfasern, Pilzen und Insekten oder auch aus Mineralien hergestellt werden. Sie gehören damit zu den ursprünglichsten Teppichfarben, die man überall auf der Welt findet.

Bakhtiaris (sprich: Bachtiari) sind robuste, mitunter sehr dicke, schwere Teppiche, die sich gut für Räume eignen, in denen viel Laufverkehr ist. Sie haben kontrastreiche Designs in kräftigen, bisweilen fast schrillen Farben meist auf dunklem Fond. Man vermutet, dass das Volk der Bakhtiari, nach denen dieser Teppichtyp benannt ist, ursprünglich ein Nomadenvolk gewesen ist, das im Gebiet um Isfahan beheimatet gewesen war und sich erst spät niederließ. Die Teppichtradition der Bakhtiari reicht wohl bis ins 12. Jahrhundert zurück.

Bakhtiaris folgen in der Regel einem ganz bestimmten Muster. Entweder hat das Hauptfeld ein Medaillon oder es ist – weitaus häufiger – gitterartig in Quadrate, Rechtecke oder Rauten eingeteilt, die mit floralen Elementen oder Tierdarstellungen in allen möglichen Kombinationen gefüllt sind. Unser Bakhtiari zeigt ein in

Ein Teppich, dessen Muster erzählt vom Geist persischer Gärten.

kräftigem Orange abgesetztes Rautenmuster, dessen Felder mit stilisierten Zypressen, mandelförmigen Boteh-Motiven, Bäumen und Blüten ornamentiert sind. Durch die Konturierung in Kontrastfarben stechen die Motive auf besondere Weise hervor. Das gitterartige Motiv mit der Einteilung in Felder mit Pflanzendarstellungen folgt dabei dem traditionellen sogenannten Gartendesign, das den persischen Garten wiedergibt. SB

208 Japanisch, späte Meiji- bis Taishō-Zeit

1900 – 1926

Schmuckregal (kazari-dana 飾棚).
Um 1900/1920

Zedernholz, Paulownia-Holz (Kiri), Keyaki-Holz und andere Hölzer; Kupferbeschläge und -montierungen, graviert – wohl gefertigt in der Präfektur Kanagawa. 136 × 63,5 × 32 cm (53 ½ × 25 × 12 ⅝ in.). Vereinzelt kleinere Fehlstellen. [3183]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

EUR 7.000–9.000
USD 7,470–9,610

Das reizende Regal reiht sich in die japanische Tradition von Ziermöbeln ein, die zu repräsentativen und zeremoniellen Zwecken in Empfangsräumen oder besonderen Wohnbereichen aufgestellt wurden.

Der Form nach lehnt es sich an Schmuckregale (kazari-dana) an, die bis heute etwa für die Präsentation von Puppen im Rahmen des Mädchenfestes (hina-matsuri) benutzt werden. Es besteht aus drei Etagen, zahlreichen Fächern mit Schiebetüren sowie zwei seitlich nach außen schwenkbaren Fächern mit Schiebetüren und je einer kleinen Plattform. Auf all diesen Flächen konnten die wertvollen Puppen hierarchisch arrangiert werden.

Höchst interessant ist die aufwändige Technik, in der das Regal gearbeitet wurde. Intarsien und Furniere aus Holz sind in Japan bereits seit der Nara-Zeit im 8. Jahrhundert bekannt. Die spezielle, als yoseki-zaiku 寄木細工 tradierte Technik des „Mosaiks aus zusammengelegtem Holz" entstand in der mittleren Edo-Zeit um 1750. Insbesondere die waldreichen Gegenden um Hakone oder Odawara in der heutigen Präfektur Kanagawa wurden berühmt für ihre Holzarbeiten mit aufgelegten Mosaikfurnieren. Dafür wurden Leisten mit unterschiedlichen Profilen und aus unterschiedlichen Holzarten zu Musterblöcken zusammengeklebt, geschnitten und zu Tafeln verleimt. Nun konnte ein hauchdünner Span von diesen abgehobelt und als Furnier auf das Trägermaterial aufgeklebt werden. Wie bei dem vorliegenden Regal gehen die vielfältigen traditionellen Mosaikmuster hier eine visuell höchst reizvolle Verbindung mit den unterschiedlichen Farbtönen der verwendeten Hölzer wie Zeder, Zypresse, Paulownia oder auch Ulme mit ihren jeweiligen Maserungen ein. Diese wurden als ran-yoseki, als „wilde Mosaike", aufgelegt. Eine Besonderheit stellt das rautenförmige Furnier auf der Ablagefläche der mittleren Ebene dar. Vor allem die Mosaike auf den Fronten zeigen eine enge Beziehung zu traditionellen Textilmustern, wie dem Schachbrettmuster (ichimatsu) oder Varianten des Schildkrötenpanzermusters (kikkō). Dazu passen die teilweise durchbrochen geschnittenen Zierblenden des Regals, die an das bekannte Rautenmuster matsukawa-bishi erinnern.

Während bei Möbeln und Gegenständen in der Technik des yoseki-zaiku aus der Meiji-Zeit mit Vorliebe dunkle Hölzer und dicht arrangierte Mosaikdekore, teilweise in Verbindung mit Landschafts-

Diese wilden Mosaike Japans begeisterten die dekorverliebten Europäer.

dekoren, verwendet wurden, waren im frühen 20. Jahrhundert locker arrangierte, schematisch eingängige Mosaike auf helleren Holzarten beliebt. Das bezaubernde Regal gehört sicherlich in diese Entstehungszeit.

Antje Papist-Matsuo, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Ostasien

209 Costa Rica, Kultur der Guanacaste

Provenienz aller
Um 1963 Sammlung Evelyn D. de Goicoechea, San José / Um 1970 Sammlung Marc Perc-Peretz (1918-1999), Saarbrücken, Honorarkonsul von Costa Rica / Privatsammlung, Süddeutschland

Beigabe zum Provenienzbeleg
Schreiben über die Sammlung von Prof. Goicoechea von Héctor Gamboa, Head of Department of the National Museum of Costa Rica, maschinenschriftlich, Foto mit einigen Jadeanhängern, um 1965

209 A Jadeanhänger – länglicher Axtgott in Form eines stark stilisierten Menschen (Linea Vieja).
1200–600 v. Chr.

Jade. 21,5 × 4,1 cm (8 ½ × 1 ⅝ in.). [3021]

EUR 2.000–3.000 / USD 2,130–3,200

209 B Jadeanhänger – länglicher Axtgott in Form eines stark stilisierten Menschen (Linea Vieja).
1200–600 v. Chr.

Jade. 14,5 × 2,8 cm (5 ¾ × 1 ⅛ in.). [3021]

EUR 800–1.000 / USD 854–1,070

209 C Jadeanhänger – länglicher Axtgott in Form eines stark stilisierten Menschen (Linea Vieja).
1200–600 v. Chr.

Jade oder Chalzedon. 9,5 × 4,5 cm (3 ¾ × 1 ¾ in.). [3021]

EUR 800–1.000 / USD 854–1,070

209 D Jadeanhänger in Form einer hockenden Kreatur mit Papageienkopf, dessen Auge durchbohrt ist (sog. beak bird).
1200–600 v. Chr.

Jade. 13 × 4,5 cm (5 ⅛ × 1 ¾ in.). [3021]

EUR 3.000–4.000 / USD 3,200–4,270

209 E Jagdeanhänger – länglicher Axtgott in Form eines stark stilisierten Menschen.
600–900 n. Chr.

Jade. 12,2 × 3 cm (4 ¾ × 1 ⅛ in.). [3021]

EUR 800–1.000 / USD 854–1,070

209 F Jadeanhänger in Form einer Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln, deren Enden als Alligatorenköpfe (Nicoya).
600–900 n. Chr.

Jadeit. 2,9 × 15,5 cm (1 ⅛ × 6 ⅛ in.). [3021]

EUR 3.000–4.000 / USD 3,200–4,270

209 G Jadeanhänger in Form einer Fledermaus mit ausgebreiteten Flügeln, deren Enden als Alligatorenköpfe (Nicoya).
600–900 n. Chr.

Jade. 4,1 × 15 cm (1 ⅝ × 5 ⅞ in.). [3021]

EUR 2.000–3.000 / USD 2,130–3,200

209 H Zoomorpher Jadeanhänger in Form eines Menschen mit Jaguar- oder Affenkopf, eine Axt haltend.
500–800 n. Chr.

Jade. 7,9 × 4,3 cm (3 ⅛ × 1 ¾ in.). Bruchstelle. [3021]

EUR 3.000–4.000 / USD 3,200–4,270

Zu den schönsten und signifikantesten Arbeiten der präkolumbischen Kunst Mittelamerikas zählen die Artefakte aus Jade oder vergleichbaren Steinen, die zum größten Teil in Costa Rica gefunden wurden. Der Fundkontext zeigt, dass die aufwändig gestalteten Gegenstände einen außerordentlichen ästhetischen wie rituellen Wert besaßen. Ihre Verwendung bei religiösen Zeremonien oder Riten steht außer Zweifel. Vermutlich waren sie hochgestellten religiösen oder politischen Persönlichkeiten vorbehalten.

Die Feinheit der Jade selbst und ihr wundervolles Changieren in den natürlichen Farbtönen inspirierten die präkolumbischen Steinschneider seit ca. 1000 v. Chr. dazu, auch andere Materialien wie Chalzedon, Jadeite oder sogar Lapislazuli zu verwenden. Das Material wurde zunächst mit einem Hammer zerbrochen und die Form der einzelnen Stücke mit einer Säge aus harten Pflanzenfasern herausgearbeitet. Bohrer und Stichel gaben dem Stück Gestalt. Das Polieren mit Holz oder Rohr verlieh dem Stein seinen Glanz.

Die Ikonographie der Jadeanhänger umfasst zunächst Themen, deren Ursprünge im mittelamerikanischen Bereich zu suchen sind. In späterer Zeit nahm man zudem Anregungen aus Gebieten des südwestlichen amerikanischen Kontinents auf. Die häufigsten Erscheinungen sind anthropomorphe Figuren, Ritualäxte, der Axtgott, Fledermäuse mit ausgebreiteten Flügeln, Kaimane, Raubkatzen und dergleichen. Die Einfachheit der Linien und die abstrakte Art der Darstellung geben diesen ganz besonderen Objekten ein modern anmutendes Aussehen.

Das wichtigste Zentrum der Jadeschmuckproduktion lag damals im südwestlichen Teil Mittelamerikas, im heutigen Nicaragua in den Provinzen Guanacaste und auf der Halbinsel Nicoya. Dabei war das mexikanische Hochland mit den oberen und unteren Gebieten Mittelamerikas wirtschaftlich eng verknüpft und bildete eine Handelskette, die den Absatz dieser Luxusprodukte auch in andere Regionen möglich machte.

Die präkolumbische Kunst der Jade- und Halbedelsteinbearbeitung setzte sich kontinuierlich bis um 1530 fort. Erst durch die spanische Eroberung und die damit einhergehenden anderen religiösen Vorstellungen kam die Produktion dieser wundervollen kleinen Schmuckstücke zum Erliegen. IG

Zunächst noch auf sich gestellt, unterhielt Dubreuil ab 1988 eine eigene Werkstatt und begann, sich von seinen skizzenhaften, filigranen Entwürfen hin zu voluminösen, barocken Formen zu bewegen. Das Experimentieren mit Kupfer- und Stahlblech eröffnete ihm neue gestalterische Möglichkeiten. Er besorgte sich ein anspruchsvolles WIG-Schweißgerät und schaute sich die Technik von seinem Londoner Kollegen Tom Dixon ab. Das Material und seine Eigenschaften gaben den Ton an. Für seine „Paris"-Serie verkleidete er die Schweißnähte, bearbeitete die Oberfläche so lange, lötete und hämmerte, bis kleine Hitzemarkierungen eine Art „Leopardenfell"-Effekt ergaben. Später kommentierte er diesen Arbeitsprozess als „unbestreitbar barbarisch" und teilte damit die radikale Designauffassung der 1980er Jahre mit seinen Zeitgenossen Ron Arad und Tom Dixon, die sich in einer experimentellen, oft ungestümen Produktionsweise und durch den Bruch mit konventionellen Vorstellungen von Mobiliar äußerte.

Dubreuils Arbeiten sind rar. In der Regel nur als Einzelstücke oder in Kleinserien von Hand gefertigt, bewegen sie sich an der Schnittstelle zwischen Kunst und Handwerk, Skulptur und Design. Die Stücke faszinierten schon früh Gleichgesinnte wie Karl Lagerfeld und Sammler aus aller Welt – so auch die Hamburger Fotografin Karin Szekessy, die unsere Möbel für eines ihrer Bilder nutzte.

Neue Impulse erhielt Dubreuil auf ausgedehnten Weltreisen, bei denen er künstlerische Traditionen und Techniken vor Ort studieren konnte. Später ließ er sie spielerisch in seine Entwürfe für Möbel, Keramiken, Leuchten und Dekorationsobjekte einfließen, wie beispielsweise in die „Obélisque" Lampe (Kat.-Nr. 206 C). KB

Er lötete und hämmerte, bis das Fell des Leoparden zu sehen war.

A

210 Nach Jan Fyt

1611 – Antwerpen – 1661

Vogelkonzert – „La Musica".
1661

Öl auf Leinwand. 139,4 × 174,5 cm (54 ⅞ × 68 ¾ in.). Auf dem Notenblatt datiert und betitelt: ·1661· ·LA·MVSICA· / Rückseitig auf dem Keilrahmen ein Aufkleber mit Tinte beschriftet: 1795 J. Fyt. RKD Den Haag, Gruppe 382, Nr. 18298 0000042600. Doubliert. [3491]

Provenienz
Wohl Sammlung Baron Maurice de Hirsch de Gereuth (1831–1896) / Bis 1903 dessen Erbin Baronin de Hirsch de Gereuth / 1903 Galerie Franz Kleinberger, Paris / Privatsammlung, Paris

EUR 15.000–20.000
USD 16,000–21,300

Literatur und Abbildung
Auktion: Paris, George Petit, 17. April 1903, Kat.-Nr. 44

Vergleichsobjekte
nach Jan Fyt: Vogelkonzert, 1661 (135 x 174 cm), Museo del Prado, Madrid, Inv.-Nr. P01534 / nach Jan Fyt: Vogelkonzert (119 x 162 cm), Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, Inv.-Nr. 135

Für freundliche Hinweise danken wir Fred Meijer, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Vor dem Hintergrund eines wolkenverhangenen Himmels hat sich eine farbenprächtige Vogelschar versammelt – darunter ein Eichelhäher, zwei Tauben, ein Reiher, ein Hahn mit einer Henne sowie ein roter Papagei. Als der wahrhafte „primo uomo" der Gesellschaft, ein männlicher Pfau, ein Lied anstimmt, stimmen auch die übrigen Vögel in den Gesang mit ein. Dass dieser gefiederte Chor, trotz des wenig harmonischen Eindrucks, den er erweckt, ein Konzert veranstaltet, ist natürlich an sich schon ein amüsantes Konzept, und ganz offensichtlich bereitete es dem Künstler großes Vergnügen, das Ringen der Tiere um die Aufmerksamkeit des Betrachters darzustellen. Auf einem kahlen Baumstamm zur Linken finden sich die aufgeschlagenen Noten.

Im 17. Jahrhundert erfreute sich die malerische Wiedergabe von Vogelkonzerten sowohl in den südlichen als auch in den nördlichen Niederlanden großer Beliebtheit. Der Flame Jan van Kessel führte für gewöhnlich kleine Gemälde aus, während der Holländer Melchior d'Hondecoeter und flämische Maler wie Paul de Vos oder sein Schwager Frans Snyders großformatige Darstellungen des Motivs singender Vögel fertigten. Die gegenständliche Komposition existiert in zahlreichen Versionen und stammt ursprünglich von Snyders' Schüler Jan Fyt, selbst einer der vielseitigsten Maler von Tieren und Stillleben.

Ein eigenhändiger Prototyp von Fyt scheint nicht überliefert zu sein. Alle noch bestehenden Versionen – von denen einige mit falscher Signatur versehen sind – stammen demzufolge entweder aus der Werkstatt des Meisters oder sind spätere Kopien. In der Sammlung Liechtenstein in Wien befindet sich eine Version, die ebenfalls signiert und mit der Jahreszahl 1658 datiert ist. Nach Ansicht von Fred Meijer vom Niederländischen Institut für Kunstgeschichte in Den Haag scheint es sich bei unserem Exemplar um eine Version zu handeln, die den hervorragend ausgeführten Gemälden nahesteht, die sich im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig und im Prado in Madrid befinden. Unser Vogelkonzert ist, ebenso wie die Version in Madrid, mit 1661 datiert, dem Todesjahr von Fyt.

Obwohl es sich um kein eigenhändiges Werk von Jan Fyt handelt, weist die mitreißende Komposition dennoch sämtliche Merkmale der Kunst des Meisters auf. Typisch für Fyt ist die tonale Palette, die von den Werken italienischer Meister inspiriert war, die er während seiner Reisen durch Italien gesehen hatte. Ein weiterer überzeugender Aspekt, der hier ebenfalls zum Tragen kommt, ist Fyts Vorliebe für dynamische Szenen, die er in bemerkenswert freier Technik wiedergab.

Eddy Schavemaker, Amsterdam

... alle Vögel sind schon da,
alle Vögel, alle ...

211 Toni Zuccheri

1936 – San Vito al Tagliamento (Friaul) – 2008

Tacchino.
1964

Murano-Glas, gefärbt, figürlich geformt; Bronze, patiniert – Hersteller: Venini, Venedig (Murano). 47,5 cm (18 ¾ in.). Haarriss am Hals. [3186]

Provenienz
Privatsammlung, Hessen

EUR 18.000–20.000
USD 19,200–21,300

Vergleichsliteratur
Catalogo della XXXII Biennale. Venedig, 1964, Kat.-Nr. 344, S. 315 / Anna Venini Diaz de Santillana: Venini. Catalogue Raisonné 1921–1986. Mailand, 2000, Kat.-Nr. 141, S. 181, Kat.-Nr. 235, S. 228, mit einem abgedruckten Verkaufskatalog von 1969, S. 291 / Franco Deboni: I Vetri Venini. Catalogo 1921-2007. Turin, 2007, Bd. 2, Kat.-Nr. 265

212 Fabbrica di Pasquale Antonibon alle Nove

Periode Giovanni Maria Baccin
1775 – 1802

Deckelterrine in Form eines Truthahns auf Rasensockel.
Um 1780

Steingut, bemalt. 29 cm (11 ⅜ in.). Auf der Unterseite nummeriert: 15. [3263]

Provenienz
2009 Esch Kunsthandel, Düsseldorf / Privatsammlung, Westdeutschland

EUR 10.000–12.000
USD 10,700–12,800

Literatur und Abbildung
Esch Kunsthandel (Hg.): Glaube nicht, was du siehst... Trompe-l'oeil-Fayencen des 18. Jahrhunderts. Düsseldorf, 2009, S. 12

Vergleichsobjekte
La Ceramica degli Antonibon. Ausst.-Kat., Mailand, 1990, Abb. 150, 151

Die wilden Tiere sind los. Sie bewegten seit jeher die Kulturgeschichte – von den mittelalterlichen Bestiarienbüchern über die barocke Tafelzier bis hin zum modernen Murano-Glas. Immer galt es, die Eigenschaften der Tiere allegorisch mit dem zu verbinden, was die Menschen aktuell beschäftigte. In den berühmten Bestiarien, nach dem lateinischen Wort bestia für „wildes Tier" benannt, z.B. wurden Tiere und Fabelwesen allegorisch auf die christliche Heilslehre hin gedeutet. Doch Truthühner gab es im europäischen Mittelalter nicht, sie konnten also nicht von christlicher Heilslehre überwölbt werden. Erst 1550 brachten sie Seereisende von Nordamerika mit nach England, wo die absonderlichen Federviecher als "turkey-cock" schnell auch Literaturgeschichte schrieben. So ließ William Shakespeare 1601 in „Was ihr wollt" Fabian ausrufen: „O, peace! Contemplation makes a rare turkey-cock of him", was den Vogel als eher gemächliches Wesen charakterisierte. Und so ist es nur folgerichtig, dass Antonibons Truthahn von 1780 auf einem Rasensockel ruht, um an der Tafel die Gäste zu verwirren. Erst auf den zweiten Blick offenbart sich der wehrhafte Vogel mit stechendem Blick als Terrine, in der Pasteten kredenzt wurden.

Eine andere Charakterisierung scheint Zuccheri für seinen Tacchino von 1964 vor Augen gehabt zu haben, denn der lebensgroße Vogel in Murano-Glas erscheint behäbig und macht seinem Namen „Il Bestiario" so gar keine Ehre. Das Riesentier war 1964 auf der Biennale di Venezia zu sehen und bewegte als „il famoso Bestiario" die Kunstwelt, denn unter all der damals gezeigten Pop Art von Rauschenberg und Werken der Stars der Abstraktion, wie Kricke und Hartung, war Zuccheris Tacchino sicherlich ein besonders schräger Pop-Art-Vogel. SK

213 Toni Zuccheri

1936 – San Vito al Tagliamento (Friaul) – 2008

Ninfea – Lampe (Nr. 807).
Um 1965

Murano-Glas, gefärbt; Messing, verchromt – Hersteller: Venini, Venedig (Murano). 28 cm; Ø 64 cm; Hängestange: 186 cm (teilbar) (11 in.; Ø 25 ¼ in.; stick: 73 ¼ in. (divisible)). [3176]

EUR	2.500–3.000
USD	2,670–3,200

Vergleichsobjekt
Aus der Serie „Ninfee" als Schale: Anna Venini Diaz de Santillana: Venini. Catalogue Raisonné 1921–1986. Mailand, 2000, mit einem abgedruckten Verkaufskatalaog von 1969, S. 299 / Franco Deboni: I Vetri Venini. Catalogo 1921-2007. Turin, 2007, Bd. II, Kat.-Nr. 271

Ist es Abbild der Natur oder Imagination? Ist es nützlich oder nur schön? – Diese Frage verbindet die Kunst durch alle Zeiten und Materialien und ist besonders bei den „Trompe-l'oeils" virulent.

Die Terrine aus der berühmten Fayence-Manufaktur in Sceaux (Kat.-Nr. 214) – gemarkt mit der borbonischen Linie – imitiert einen Kopfsalat. Dieser war als „Gartenlattich" auf der Tafel Ludwigs XIV. von Frankreich so beliebt, dass er auch im Winter in Glashäusern gezogen wurde und als Augentäuschung in Fayence die hochherrschaftliche Tafel bereicherte.

Da haben wir den Salat der Kunstgeschichte.

Die Tafel beleuchten sollte hingegen Toni Zuccheris Entwurf der salatgrünen Deckenlampe (Kat.-Nr. 213), die dem Namen nach eine Wasserlilie (italienisch: Ninfea) als künstlerische Anregung nutzte. Die Meisterglasbläser von Venini hatten dieses Modell aber auch als Salatschüssel im Programm und bewiesen damit trefflich, wie immerfort das natürliche Vorbild die Imagination der Künstler beförderte und wie Schönes nützlich sein kann. SK

214 Manufacture de Sceaux

Periode Jacques Chapelle 1748 – 1763

Deckelterrine in Form eines Kohlkopfes mit rundem Presentoir.
Um 1760

Fayence, glasiert, Aufglasurmalerei. 20 cm; Ø 38 cm (7 ⅞ in.; Ø 15 in.). Unterseite der Terrine gemarkt: Bourbonische Lilie / In der Terrine Etikett: From Jas. A. Lewis & Son, inc. 57 East 57th Street New York, N. Y. Guaranteed Genuine / In der Terrine und im Deckel blauer Aufkleber: W. Kaufmann Bern 66. Minimale Chips. [3263]

Provenienz
Um 1950 Kunsthandel Jason A. Lewis, New York / Um 1980 Sammlung W. Kaufmann, Bern / 2009 Esch Kunsthandel, Düsseldorf / Privatsammlung, Westdeutschland

EUR 14.000–16.000
USD 14,900–17,100

Literatur und Abbildung
Esch Kunsthandel (Hg.): Glaube nicht, was du siehst... Trompe-l'oeil-Fayencen des 18. Jahrhunderts. Düsseldorf, 2009, S. 41 (mit Abbildung)

Vergleichsliteratur
Maddy Ariès und Christian Gautier: Sceaux-Bough La Reine. 150 ans de céramique des collections privées aux collections publiques. Ausst.-Kat., Sceaux, 1986, Kat.-Nr. 62

215 Wohl Fayence-Manufaktur Crailsheim

Produziert ca. 1715 – 1827

215 A Deckelterrine in Form eines Auerhuhns auf Rasensockel.
Um 1770/80

Fayence, bemalt (Scharffeuerfarben), glasiert. 32 cm (12 ⅝ in.).
[3263]

EUR 10.000–12.000
USD 10,700–12,800

215 B Deckelterrine in Form einer Wachtel auf Rasensockel.
Um 1780

Fayence, bemalt, glasiert.
21 cm (8 ¼ in.). [3263]

Provenienz
Bis 2014 Sammlung Lili-Charlotte (LoLo) Sarnoff (1916–2014), Washington

EUR 4.000–5.000
USD 4,270–5,340

Literatur und Abbildung
Auktion: Property from the Collection of LoLo Sarnoff. New York, Sotheby's, 18. April 2015, Kat.-Nr. 175 (dort als Fayence-Manufaktur Münden)

Vergleichsliteratur
Gert Nagel: Fayencen (Battenberg Antiquitäten-Kataloge). München, 1977, S. 132, Abb. 276 (dort als Fayence-Manufaktur Münden)

215 A

215 B

216 Fayence-Manufaktur in Cerreto Sannita (Kampanien)

Deckelterrine in Form eines Huhns mit Küken.
Um 1780

Fayence, bemalt, glasiert.
16 cm (6 ¼ in.). [3263]

EUR 5.000–6.000
USD 5,340–6,400

Vergleichsliteratur
Guido Donatone: Maioliche meridionali da collezione. Ariano Irpino, Cerreto Sannita, Ischia, Napoli Vietri sul mare. Ausst.-Kat., Neapel, 2003 / Ders.: L'antica ceramica di Cerreto Sannita. Neapel, 2014

Man stelle sich eine jagdliche Tischgesellschaft vor. Die Plaudereien über Jägerglück und die Lust an der Wahl der dargereichten Köstlichkeiten. Rebhühner, Wachteln oder Schnepfen aus Fayence spazieren über das damastene Tafeltuch und locken die Gäste. Im Inneren der heiteren Vögel verbergen sich geschützt feinste Pasteten, wie sie in den Kochbüchern der Zeit in allen Details beschrieben werden. Ein Tag und eine Nacht werden zur Zubereitung benötigt. Zunächst liegt die Jagdbeute in einer Beize aus Wein und Gewürzen, dann werden die zerkleinerten Innereien mit Zitronenschalen, Butter und viel Wein gekocht und über Vögel gegossen, daraufhin in einer Teighülle oder einem keramischen Gefäß gegart.

Das Auge isst bekanntlich mit. Je ergötzlicher Speisen angerichtet sind, desto lieber greift man gut gelaunt zu. Naturalistisch geformte Gefäße, die auf die Ingredienzien der darin servierten Speise anspielten, waren besonders im 18. Jahrhundert sehr beliebt. Die Epoche der geistvollen Augentäuschung, des trompe l'oeil, schätzte Überraschungen auch bei Tisch. Bereits in den vorangegangen Jahrhunderten bemühte man sich um prachtvolle Präsentationen auf der Festtafel, Hühner wurden bunt gefärbt, Fasane und Schwäne ausgenommen, ihre gefiederten Hüllen ausgestopft und reich verziert über ihren inzwischen gekochten Inhalt gesetzt. Das kultivierte 18. Jahrhundert, das endlich auch die Gabel als Tafelgerät einführte, schätzte schließlich große Service mit allen erforderlichen Bestandteilen, die auf der Tafel für Bequemlichkeit und Augenschmaus sorgten.

Die gängige Serviermethode, der service à la française, sah vor, dass Dutzende Speisen eines Ganges gleichzeitig aufgetragen wurden. Reich ornamentierte Terrinen trugen Deckelknäufe, die in Form von Gemüse und Getier den Inhalt anzeigten. Die Materialqualitäten der irdenen Fayencen mit ihrer gedeckten Farbigkeit eigneten sich besonders für die Natürlichkeit der Tierdarstellungen bei Tisch. Sie passten zu den ländlichen Idyllen worin „öffters herrliche Jagd-Panquete und Gastereyen prächtig" ausgerichtet wurden (Hans Friedrich von Fleming: Der vollkommene Teutsche Jäger. Leipzig 1719, Bd. 1, S. 223). CLJ

217 Johann Heinrich Tischbein der Jüngere

Haina 1742 – 1808 Kassel

Paar Vogelbilder: Goldfasanen- und Silberfasanen-Paar.
1769

Öl auf Leinwand. Je 34 × 45 cm (each 13 ⅜ × 17 ¾ in.). Jeweils rechts mittig monogrammiert und datiert: H T. junior pinx. 1769. Doubliert. [3069] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, München

EUR 8.000–10.000
USD 8,540–10,700

In seinem Oeuvre kreucht und fleucht es wie wild: landwirtschaftlich genutzte Tiere, Pferde und Reiter, Hunde, Jagdstücke, lebendiges und totes Wild, wildes und exotisches Tier, Tierköpfe und Anomalien, ein Fuchs mit weißem Hals oder ein zweiköpfiges Lamm.

Der „Tier-Tischbein", wie Johann Heinrich der Jüngere aus der verzweigten hessischen Malerfamilie betitelt wird, liebte Naturmotive und wurde vor allem als Kupferstecher bekannt. Wie sein Onkel, Johann Heinrich der Ältere (1722-1789), war er in Kassel aktiv und diente dem Landgrafen von Hessen seit 1775 als Inspektor der Gemälde-Galerie auf der Wilhelmshöhe. Als Schwager von Johann Georg Pforr stach er auch dessen berühmte Pferdebilder in Kupfer. In Kassel schuf Tischbein viele seiner Gemälde, kopierte Tierbilder aus dem Sammlungsbestand als Kupferstiche, zeichnete in der Umgebung Wildbret und Landschaft. In einer seit 1808 erschienenen Sammlung seiner Kupferstiche wird berichtet: „Sichern Nachrichten zufolge gab ihm ein wildes Schwein, welches er in der Gegend von

Göttingen geschossen hatte, hierzu wie zu seinen Bemühungen im Radiren und Aetzen die erste Veranlassung. Ueber sein Jagdglück erfreut machte er nämlich auf der Stelle eine Zeichnung des von ihm erlegten Wildprets, welche er nachher radirte und ätzte. Abdrücke davon gefielen Freunden und Kennern so wohl, daß er, von allen Seiten aufgemuntert, mehrere Zeichnungen und Platten theils von selbst erlegtem und anderm todten, theils von lebendem Wild fertigte".

Der Goldfasan galt in der Mythologie als Vogel der Wiederkehr und stand mit seinem goldgelben Bürzel Pate für den Phönix, das Symbol der Auferstehung. In unseren Tagen hat die Ähnlichkeit der Kopftracht zum goldig getönten Haupthaar eines Staatspräsidenten die göttliche Assoziationsbreite beim Anblick dieses Hühnervogels leicht getrübt. Aber Tischbeins anmutige Vögel werden noch elegant stolzieren, wenn ihr menschliches Double schon lange ergraut sein wird. RE

DER Tier-Tischbein liebte schräge Vögel SEHR.

218 B Porzellan-manufaktur Meissen

Teile aus dem Schwanenservice für zwölf Personen mit dem Brühl-Wappen: eine Terrine, eine große Platte, zwei mittlere Platten, eine große ovale Platte, zwei rechteckige Saladieren, zwei Saucieren, vierzehn Speiseteller, zwölf Suppentassen mit Deckeln und Untertassen, zwölf Dessertteller.
Nach 1970

Porzellan, reliefiert, teilweise plastisch geformt, farbige Aufglasurmalerei, Goldstaffage. Terrine: 55 × 40 × 35 cm (tureen: 21 ⅝ × 15 ¾ × 13 ¾ in.). Schwertermarke in Unterglasurblau; diverse Pressnummern; diverse Malernummern. Restaurierungen an der Terrine mit vereinzelten Ausbrüchen. [3248]

EUR 7.000–10.000
USD 7,470–10,700

Für freundliche Hinweise danken wir Sylvia Braun, Historische Sammlungen der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen.

Kein Tafelservice vermag den geistvollen Überschwang des 18. Jahrhunderts besser zu repräsentieren als jenes Meisterwerk, das die Meissener Porzellanmanufaktur für den mächtigen Grafen Heinrich von Brühl (1700–1763) anfertigte.

Der virtuose Bildhauer Johann Joachim Kändler entwarf das Konzept des Schwanenservices, „als waren solche auf Muschel Art gewachsen". Anfang 1738 studierte Kändler dafür „unterschiedliche rare Muscheln" in der Dresdner „Naturalien Cammer". Über Schüsseln, Platten und Teller gleitet ein Schwanenpaar en relief durch Schilf und Wellen, auf den Terrinen und Tafelaufsätzen, den Leuchtern und Konfektschalen tauchen aus den fließenden Oberflächen plastische Göttergestalten, Delfine, Muscheln und Korallen auf, Tritonen bilden die Henkel, „Tritonenkindlein" reiten auf Schwänen.

Dieses spektakulärste und umfassendste Service Meissens sollte der erstaunlichen Karriere seines Besitzers, vom Pagen bis zum eigens für ihn geschaffenen Amt des Premierministers, des ersten Mannes nach dem Kurfürsten und König, gebührenden Nachdruck verleihen. Kurz zuvor, 1737, war Heinrich von Brühl in den Reichsgrafenstand erhoben worden. Neben seinen hohen staatlichen Aufgaben war er Oberdirektor der Meissener Porzellanmanufaktur, seine anspruchsvollen Bestellungen befeuerten deren Kunst und Können. Das Brühlsche Palais war zudem Schauplatz legendärer Festivitäten, oft in offizieller Vertretung des Kurfürsten. Hunderte von Gästen speisten staunend und wohlgelaunt von den porzellanenen Wunderwerken.

1736 hatte Kändler mit Probetellern begonnen, das neue Service zu entwickeln, dessen unterschiedliche Formstücke unter Beteiligung von Johann Friedrich Eberlein und zuletzt Johann Gottlieb Ehder bis 1742 zum Abschluss kamen. Der sinnliche und plastische Reichtum des Services bot dem lustvollen Auge des Spätbarocks Fülle und Fluss. Die größte Terrine zeigt ein Lieblingsthema der Kunst, „die Historia von Galatee", den Triumph der schönsten aller Nereiden, begleitet von „MeerWeiblein" und Muschelwerk. Die phantastischen, mit dem Allianzwappen Brühl-Kolowrat-Krakowsky bemalten Gebilde wurden als unveräußerlicher Familienbesitz deklariert und in Schloss Pförten aufbewahrt, wo der Bestand 1945 jedoch geplündert wurde.

Bereits Ende des 19. Jahrhunderts war das Service durch die Kunstwissenschaft entdeckt worden. Dadurch erinnerte sich die Meissener Manufaktur an ihr einstiges Meisterstück und begann, alte wie neue Formvarianten mit dem phantastischen Dekor herzustellen. Porzellane mit minimalsten Fehlern, wie etwa der Fehlstelle der Glasur auf unserer Schüssel, verließen wohl bereits seit dem späten 18. Jahrhundert die Manufaktur nun auch unbemalt (Kat.-Nr. 218 A). Trotz des Verlustes wichtiger Stücke des einst 2.200 Teile umfassenden originalen Services wurde das Brühlsche Schwanenservice auf diese Weise vor dem Vergessen bewahrt.

Unser Service für zwölf Personen besteht aus Teilen der frühen 1970er Jahre, als die Manufaktur in äußerst hoher Qualität für zahlungskräftige Kunden auf Bestellung produzierte. Die Bemalung mit dem Allianzwappen Brühl-Kolowrat-Krakowsky konnte jedoch nur bis 1989 bestellt werden. Sie schreibt damit die Erfolgsgeschichte des Schwanenservices bis zu einer anderen Geschichtsmarke fort.

Claudia Lehner-Jobst, Wien

218 A Porzellan-manufaktur Meissen

Große Platte aus dem Schwanenservice für den Grafen von Brühl; Modell von Johann Joachim Kändler (1706–1775).
1737–41

Porzellan, reliefiert, unbemalt.
6,5 cm; Ø 42 cm (2 ½ in.; Ø 16 ½ in.).
Schwertermarke in Unterglasurblau.
Glasurfehler am Rand. [3248]

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur und-objekt
Ulrich Pietsch (Hg.): Schwanenservice. Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl. Ausst.-Kat., Leipzig, 2000, Kat.-Nr. 69, S. 183 (Schüssel, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart, Inv.-Nr. G 6,81)

219 Griechisch

Hellenistische Halskette.
Ca. 300 v. Chr.

Gold, getrieben; Almandin, Glasflusssteine. 44 cm (17 ⅜ in.). Delfinköpfe minimal verformt. [3302]

Provenienz
1990 Kunsthandel Axel Weber, Köln / Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 7.000–9.000
USD 7,470–9,610

Vergleichsliteratur und -objekte
Frederick H. Marshall: Catalogue of the jewellery, Greek, Etruscan, and Roman in the departments of antiquities, British Museum. London, 1911, Kat.-Nr. 1975, 1966 / Barbara Deppert-Lippitz: Griechischer Goldschmuck. Mainz, 1985, Abb. 183, S. 249, Abb. 221, S. 291

Der Goldschmiedekunst gelangen im Hellenismus etliche Neuerungen, die sich in der Form der Darstellung manifestierten. Als Leitmotiv galt es, die Schönheit der Natur abzubilden, weshalb viele Tier- und Pflanzendarstellungen entstanden. Auch unsere filigrane Goldkette wird von zwei Tierköpfen verschlossen. Sie entsprach damit dem Ideal des Hellenismus – der Hochkultur Griechenlands, auf die sich später alle folgenden Zeiten wie auch das Römische Reich berufen sollten.

Im Gegensatz zu anderen kunsthandwerklichen Erzeugnissen hat Schmuck die Eigenschaft, dass er als steter Begleiter des Menschen von frühester Zeit an Inbegriff von Freude, Lust, Macht oder Reichtum war. Schmuckstücke wurden als höchst persönliche Gegenstände geschätzt, denen häufig magische Kräfte wie Heilung oder Schutz vor dem Bösen zugeschrieben wurden. Trotz dieser besonderen Bedeutung für den Einzelnen war Schmuck aufgrund seines kostbaren Materials zugleich jedoch immer auch etwas Unsicheres. Schmuckstücke aus vergangenen Zeiten sind uns daher nur selten überliefert. Wenn doch, weisen sie durch ihre Gestaltung bis heute auf alte Bedeutungszusammenhänge hin.

Bei unserer Halskette stellen die beiden Tierköpfe Delfine dar. Delfine wurden bereits in der Antike mit positiven Eigenschaften konnotiert. Da der Delfin nur bei ruhigem Wasser (griechisch: „galene“) an die Meeresoberfläche kommt, konnte er mit Ruhe und Harmonie in Verbindung gebracht werden. Auch wurde der Delfin als Retter verstanden, wie es viele griechische Sagen tradieren und etliche Münzdarstellungen der Zeit zeigen. So sollen der griechische Dichter Arion oder auch der Heros Phalantos von einem Delfin vor dem Ertrinken bewahrt worden sein. Vor allem jedoch trat der Delfin als Attribut der Göttin Aphrodite – der Göttin der Anmut, Schönheit, Verführung und Liebe – in Erscheinung, was ihm eine besondere Rolle in der Liebessymbolik zuwies. Aphrodite galt als dem „aphros“ (Schaum) im Meer entsprungen und wurde deshalb häufig mit Meereslebewesen wie Muscheln oder Delfinen dargestellt, wobei ihr der Delfin heilig war.

Der Delfin ist Retter der Ertrinkenden und Symbol der Liebe.

Vor dem Hintergrund dieser verschiedenen Deutungsebenen wird die feine hellenistische Goldkette zu einem Symbol der Weiblichkeit und der Liebe, das die Tragende vor Unheil schützen und sicher durchs Leben begleiten sollte. IG

220 Französisch, Paris

Deckelvase „en Navette" aus cremefarbenem Onyx.
1770/80

Onyx, geschliffen; Bronzemontierung, feuervergoldet. 23,5 × 25 × 11 cm (9 ¼ × 9 ⅞ × 4 ⅜ in.). [3249]

Provenienz
Privatsammlung, Paris

EUR 10.000–12.000
USD 10,700–12,800

Vergleichsliteratur
Michèle Bimbenet-Privat, Frédéric Dassas und Jannic Durand (Hg.): Decorative Furnishings and Objets d'Art in the Louvre from Louis XIV to Marie-Antoinette. Paris, 2014, Kat.-Nr. 186, S. 447 / Charlotte Vignon und Christian Baulez: Pierre Gouthière. Virtuoso Gilder at the French Court. Ausst.-Kat., New York, 2016

Wie eine Antike! Marmorvasen gehörten im 18. Jahrhundert zu den wertvollsten Ausstattungen eines Interieurs. Im Zeitalter, als die Antike zum großen Vorbild in der Kunst wurde, sahen die Besitzer die bewunderte Epoche in solchen Vasen tatsächlich mitten in ihrem Heim wiederaufleben. Es handelte sich keineswegs nur um rein dekorative Steinvasen. Es waren vielmehr Zitate der antiken Welt, transformiert in die eigene. Zum Teil wurden damals antike Steinfragmente zu modern geformten Vasen umgearbeitet, kostbare ausländische Steine für innovative, gewagte Formen genutzt, manchmal auch mit aufwändigen vergoldeten Bronzen verziert und auf diese Weise um ein Mehrfaches im Wert gesteigert.

Ein bezauberndes Beispiel für diese Mode stellt unsere „Navette" aus gelblich-braun schimmerndem Onyx mit aus Bronze vergoldeten Ziegenbockköpfen dar. Als sei das Material geradezu spielerisch plastisch formbar, wurde es – eben einem Schiffchen („navette") gleich – in die Länge gezogen. Der Deckel ruht auf einer ebenfalls aus vergoldeter Bronze überaus fein geformten und ziselierten Krause, die die Funktion der Vase offenlegt: Um einen angenehmen Duft im Wohnraum zu verströmen, wurden solche Gefäße mit einem besonderen Blütengemisch gefüllt und dienten als Potpourrivasen.

Ideestiftend für unsere Navette dürfte ein berühmtes Vasenpaar aus rotem Porphyr von 1762-64 aus der Sammlung des Duc de Richelieu (später Sammlung des Duc d'Aumont) gewesen sein. Beide Vasen, die sich heute im Louvre befinden, ziert eine sich drehende, godronierte (konvex kanneliert) Oberfläche mit zwei Ziegenbockköpfen als Henkel. In der Größe unserer Vase ähnlich gibt es zudem zwei Vergleichspaare im Warschauer Schloss und im Potsdamer Neuen Palais. Beide Garnituren schmücken Bronzen aus der Werk-

Antike reloaded: In der cremefarbenen Onyx-Navette kommt ein Schiffchen aus fernen Zeiten.

statt des Pariser Bronzeurs Pierre Gouthière. Wie die Vasenpaare in Potsdam und Warschau nahelegen, flankierte unsere Navette wahrscheinlich einst zusammen mit einem Zwillingsstück eine hohe Vase und stand als Glanzstück für jeden Besucher sichtbar auf dem erhöhten Kaminsims. PG

221 Steinschleifmanufaktur Peterhof

Paar Malachittazzae.
Um 1820/30

Malachitplättchen auf Holz- und Gipskorpus. 24 cm; Ø 21 cm (9 ½ in.; Ø 8 ¼ in.). [3145]

Provenienz
Privatsammlung, Schweden

EUR 12.000–15.000
USD 12,800–16,000

Vergleichsliteratur
Burkhardt Göres: Die russischen Steinwunder Friedrich Wilhelms IV. In: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Bd. 1 (1995/96), S. 98–109

„... eine Kleinigkeit aus Malachit steht für Dich bereit!", schrieb Zarin Alexandra Feodorowna von Russland 1848 an ihren Schwiegersohn, als dieser nach St. Petersburg kam. Und auch als Geschenke nach ganz Europa verschickt, erregten die Malachitkunstwerke Begeisterung: „Dat is wirklich zu dull", bedankte sich der preußische Thronfolger Friedrich Wilhelm 1832 bei seiner Schwester auf dem Zarenthron. „Welch unmenschliche Freude hast Du mir mit dem holdseelig grünen [...] Geschenk [...] gemacht!!!!!!!"

Seit dem frühen 19. Jahrhundert unter Zar Alexander I. kamen Kunstwerke aus dem grünen Malachit als hochnoble Staatsgeschenke und ganz persönliche Familienpräsente aus Russland. Besonders akkurat gespiegelte Malachitfurniere schuf hierbei die Steinschleifmanufaktur Peterhof, deren Wirken in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Höhepunkt erreichte. Aber auch in Jekaterinburg wurde Malachit veredelt, der aus den ab 1830 umfangreicher erschlossenen Uralbrüchen stammte. Der damalige kaiserliche Hof von Zar Nikolaus I. und seiner Gattin Alexandra Feodorowna konnte daher zahlreiche Briefbeschwerer, Uhren, Vasen und Tazzae, ja sogar Tischplatten, die hauchdünn mit dem kostbaren und reichgemaserten Mineralgestein überzogen waren, an die Höfe Europas versenden. Diese signalisierten mit den Malachitkunstwerken ihre eigene Verbindung nach Russland, das seinerseits den Reichtum seiner Naturschätze zeigte.

Besonders beliebt waren Schalen oder sogenannte Tazzae, die auf Kaminen oder Schreibtischen Aufstellung fanden. Dabei leitet sich die Tazza von antiken Weinprobierschalen ab und wurde mit der Zeit zum repräsentativen Schauobjekt, an dem Goldschmiede, Glasbläser und Steinschneider ihre Könnerschaft demonstrieren konnten. Auf Sockeln und in verschiedenen Fassungen erforderte der Repräsentationsdrang des Hofes immer größere Prunkschalen und -tazzae, so dass besonders um 1850 aberwitzig riesige Malachitkunstwerke entstanden, von denen bis heute die größte Sammlung in der Petersburger Eremitage erhalten ist. Mit der Farbigkeit des „holdselig grünen" Steins wird dort bis heute Natur-, Kunst- und Kulturgeschichte erzählt. SK

From Russia with Love.

222 Französisch

Tafelaufsatz – Surtout de Table.
Um 1850

Bronze, gegossen, ziseliert, feuervergoldet; Bisquitporzellan; Spiegelglas.
21 × 68,5 × 47 cm (8 ¼ × 27 × 18 ½ in.).
Bronzesockelplatte der Vasen jeweils monogrammiert: BB. Eine Vase nachgeformt, Blütenbekrönungen fehlen.
[3248]

Provenienz
Privatsammlung, München

EUR 2.000–3.000
USD 2,130–3,200

Literatur und Abbildung
Auktion: New York, Christie's, 30.–31. Oktober 1996, Kat.-Nr. 86

Wie eine Garteneinfassung erscheint dieser Tischaufsatz mit seinen weißen Balustern und den üppigen Vasen aus matt-weißem Bisquitporzellan. Wie ausgewogen das Lichtspiel des weißen Porzellans im Kontrast zu vergoldeten Bronzen erscheinen muss, wenn auf dem Spiegelplateau ein großen Kandelaber platziert wird. Das Kerzenlicht wird dann nicht nur vom Kandelaber leuchten, sondern auch auf der Spiegelplatte wiederstrahlen. Inmitten von Blumenschmuck, Geschirr und den Gästen dürfte dieser Tafelaufsatz seinem Namen „Centerpiece" dann alle Ehre machen.

223 Französisch

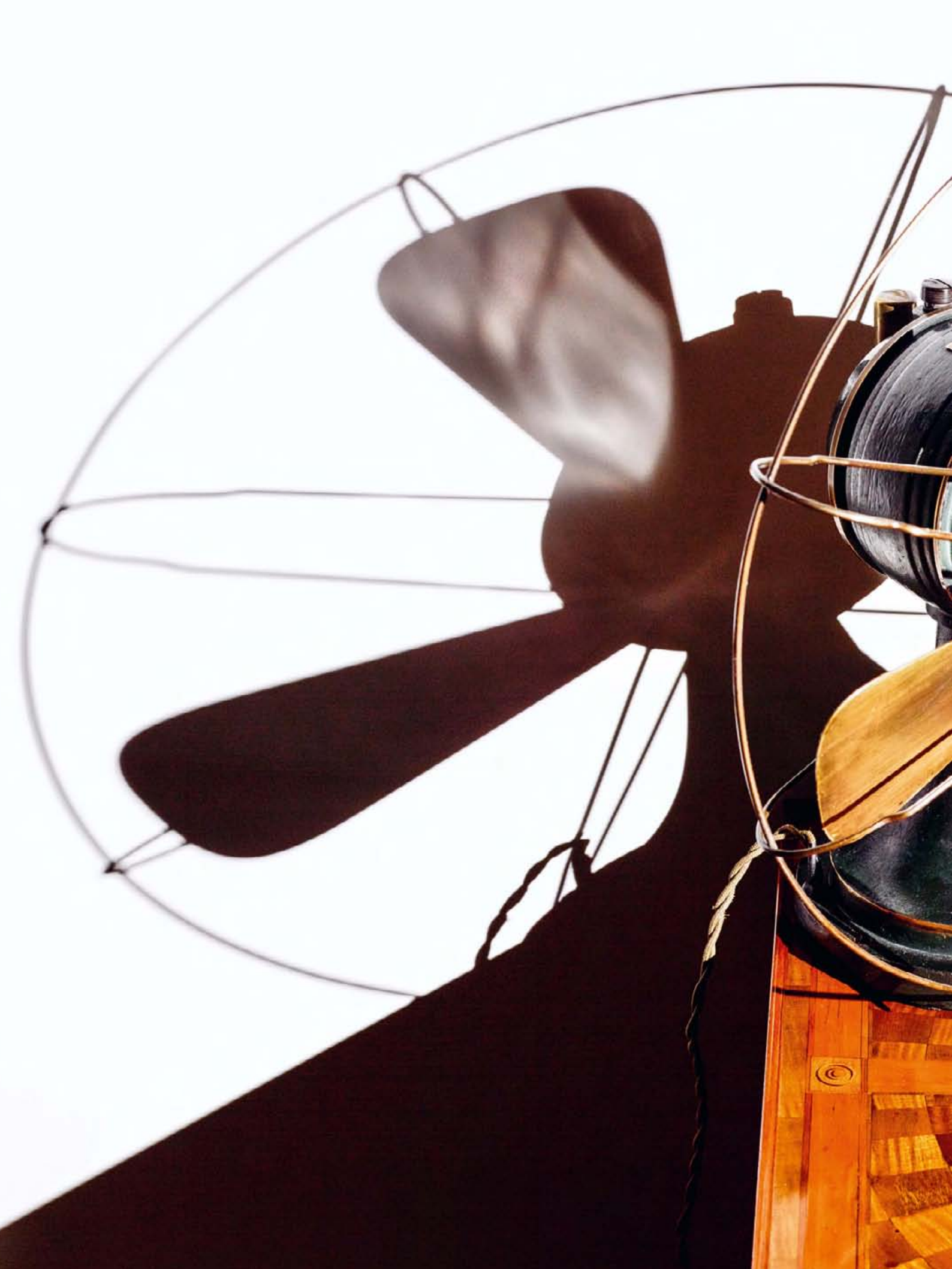
Bergkristallvase mit Kandelaber aus Lilienbouquet zu drei Lichtern.
Um 1860

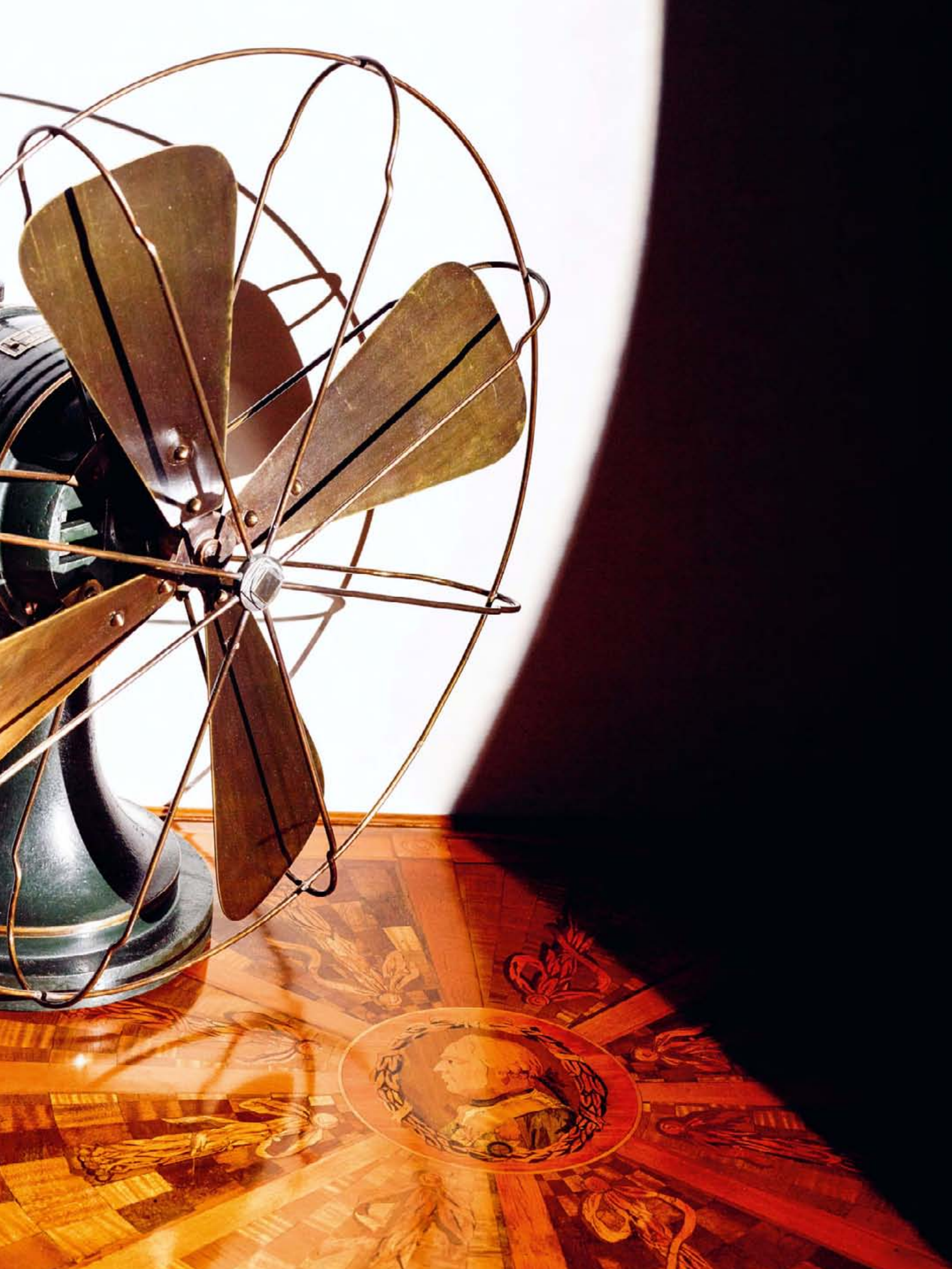
Bergkristall, geschliffen; Bronze, feuervergoldet. 119,5 cm (47 in.).
Auf der Plinthe bezeichnet: N.2 /
Die Fassung gemarkt: I und II. [3248]

Provenienz
Privatsammlung, München

EUR 5.000–6.000
USD 5,340–6,400

Literatur und Abbildung
Auktion: From Roentgen to Faberge. A European Private Collection. London, Christie's, 20. Mai 2015, Kat.-Nr. 86, S. 72





224/225 Chinesisch, Qing-Dynastie

1644 – 1911

Provenienz beider
Vor 1981 Sammlung der Kunsthändlerin Editha Leppich (1904–1992), Köln / Seit 1992 Privatsammlung, Südwestdeutschland (direkt aus dem Nachlass erworben)

224 Shoulao (Gottheit des langen Lebens) auf einem Hirsch reitend.
Spätes 17. Jahrhundert / frühes 18. Jahrhundert

Bambusrhizom, beschnitzt; Holzsockel, geschnitzt. 46 cm (ohne Sockel) (18 ⅛ in. (without base)). Gewicht (ohne Sockel): 1.785 g. [3021]

EUR 28.000–35.000
USD 29,900–37,400

Ausstellung
Ausstellung im Wappensaal von Schloss Mainau im Bodensee, September bis November 1987 (ohne Katalog)

Literatur und Abbildung
Editha Leppich: Bambus in Kunst und Kunstgewerbe. Bonn, 1981, Kat.-Nr. 33a, S. 70–72, S. 142 / Museum Linz am Rhein (Hg.): Editha Leppich. 30 Jahre Ikebana und Ostasiatische Kunst. 1959–89. Köln, 1989, Abb. o.S. (als Ming-Dynastie)

225 Shoulao (Gottheit des Langen Lebens) mit Kindern.
18. Jahrhundert

Bambusrhizom, beschnitzt. 40 cm (15 ¾ in.). Gewicht: 1.003 g. [3021]

EUR 8.000–10.000
USD 8,540–10,700

Literatur und Abbildung
Editha Leppich: Bambus in Kunst und Kunstgewerbe. Bonn, 1981, Kat.-Nr. 35, S. 76

Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit ist so alt wie die chinesische Zivilisation selbst. So ist überliefert, dass der erste Kaiser Chinas, Qin Shihuangdi, einen Tempel für den südlichen „Stern des langen Lebens" errichten ließ, weil dessen Erscheinen am Himmel im Spätherbst nicht nur Frieden, sondern auch dem Herrscher ein langes Leben verhieß.

Als Gottheit des langen Lebens galt Shoulao, ein alter Mann mit überlangem, kahlem Schädel, der während der Ming-Dynastie an Bedeutung gewann – besonders unter dem daoistischen Jiajing-Kaiser (1521–1567), der unermüdlich nach dem Unsterblichkeitselixir fahnden ließ. Statuetten des Shoulao aus Holz und Porzellan wurden zu geschätzten Geburtstagsgeschenken, um dem Wunsch nach Gesundheit und Langlebigkeit Ausdruck zu verleihen. Selten waren hingegen vollplastische Schnitzereien des Shoulao aus Bambusrhizom. Sie waren besonders kostbar, verbanden sie doch die innige Beziehung, die die chinesischen Literatenbeamten zum Bambus hegten, in besonderer Weise mit dem Wunsch nach einem langen Leben.

Bambus wurde als künstlerisch zu bearbeitendes Medium erst im 16. Jahrhundert von chinesischen Literaten entdeckt, obwohl seine Funktionalität, von der Essbarkeit der Schößlinge bis zur Verwendung im Gerüstbau, bereits seit Jahrtausenden einen hohen Stellenwert in China genoss. Zentren der Bambusschnitzerei waren die Städte Jiading, heute ein Teil Shanghais, und die ehemalige Kaiserstadt Nanjing.

In der aus einer ungewöhnlich großen Bambuswurzel gefertigten Figur des Shoulao (Kat.-Nr. 224), der Gottheit des langen Lebens, tritt uns hier nun die personifizierte Form dieses Himmelspols im Antlitz eines milde lächelnden Alten entgegen, erkennbar vor allem an seinem sonderbar verlängerten Kopf mit Stirnbeule und langem Bart. Er reitet auf einem Hirsch, der einen stilisierten Lingzhi-Pilz im Maul trägt; der Hirsch wie der Pilz stehen beide ihrerseits symbolhaft für langes Leben und Unsterblichkeit. In seiner Rechten hält Shoulao dazu ein glückverheißendes Ruyi-Zepter, das einem Gebinde aus Lingzhi-Pilzen gleicht. Dem Hirsch, dessen chinesische Bezeichnung 'lu' homophon sowohl für ein hohes Beamtengehalt als auch für eine gute Karriere steht, wird zudem die Fähigkeit zugeschrieben, die lebensverlängernden Lingzhi-Pilze im Wald aufzuspüren.

Die vollrund beschnitzte Skulptur (Kat.-Nr. 225) zeigt Shoulao, umringt von Kindern, die Päonienblüten und Kerne eines Granatapfels, des Symbols der Fruchtbarkeit, in Händen haltend. Die Skulptur steht also für den Wunsch nach einem langen Leben, dessen Krönung eine muntere Nachkommenschaft ist, die einen die Beschwerden des hohen Alters vergessen lässt.

Editha Leppich, in deren Sammlung sich diese Skulpturen befanden, gehörte zu den ersten Studierenden der ostasiatischen Kunstgeschichte bei Otto Kümmel in Berlin und lebte als Kunsthändlerin in den 1930er und 1940er Jahren in Peking.

Bernadette Bröskamp, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Ostasien

224

225

226 David III Ryckaert

1612 – Antwerpen – 1661

Theorbenspieler
(„Man playing a theorbo").
1642

Öl auf Eichenholz. 35,2 × 28,7 cm (13 ⅞ × 11 ¼ in.). Oben rechts signiert und datiert: D Ry[...] 1642. Rückseitig zwei Siegel. Werkverzeichnis: Van Haute A51. Sorgfältig restaurierter Riss der Tafel. Nicht parkettiert.
[3104] Gerahmt.

Provenienz
1993 Kunsthandel Salomon Lilian, Amsterdam / Privatsammlung, Süddeutschland (1993 bei Lilian erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 10.000–12.000
USD 10,700–12,800

Literatur und Abbildung
Auktion: Amsterdam, Christie's, 6. Mai 1993, Kat.-Nr. 80 / Bernadette van Haute: David III Ryckaert. A Seventeenth-Century Flemish Painter of Peasant Scenes. Turnhout, 1999 (zugl. Pretoria, Univ., Diss., 1997), Kat.-Nr. A51, S. 96, Tafel 51

In einem intimen Stück wird uns hier ein alter Mann vor Augen geführt, der sein Instrument – eine Knickhalslaute – stimmt. Während der caravaggeske neapolitanische Musikant (Kat.-Nr. 227) in expressivem Vortrag gezeigt ist, widmet sich der Alte seinem Tun in stiller Abgeschiedenheit. Den Blick nach innen gewendet lauscht er konzentriert dem Klang der Saiten.

Ryckaerts Gemälde erfreuten sich schon zu seinen Lebzeiten großer Beliebtheit. In der Tradition eines Adriaen Brouwer und eines David Teniers schuf der Antwerpener Maler zunächst vor allem bäuerliche Genreszenen, Alchemisten- und Barbierdarstellungen, später auch dem zunehmend verfeinerten Geschmack entsprechende fröhliche Gesellschaften. Die Darstellung von Musikanten hielt in den 1640er Jahren Einzug in sein Schaffen. Unser Gemälde könnte als Pendant zur Darstellung eines alten Schuhmachers (Van Haute PA50, ehem. Hilversum, Collection van den Honert) entstanden sein. Bernadette van Haute deutet beide in der Tradition niederländischer Fünf-Sinne-Allegorien als Darstellungen des Gehörs und des Gefühls. Markant sind jedoch das fortgeschrittene Alter der Dargestellten und die ungewöhnliche Kombination eines Musikers mit einem Handwerker.

Erhellend mag hier ein Blick in die Geschichte der Musiktheorie sein. So setzte sich schon Baldassare Castiglione in seinem 1528 publizierten, in den folgenden Jahrzehnten berühmt gewordenen Buch „Der Hofmann" mit dem Problem des alternden Musikers auseinander. Dieser, riet Castiglione, solle sich von öffentlichen Vorträgen zurückziehen und für sich allein musizieren, um dennoch weiter die Freuden der Musik genießen zu können. Der Vortrag eines grauhaarigen, runzligen Mannes vor Publikum sei unangemessen und lächerlich, da die Musik zumeist von der Liebe handle und sich der Greis nur zum Narren machen würde. Jedoch gelte es anzuerkennen, dass der Alte, ähnlich wie ein Schmied, der seine

Aus Erfahrung klug: Alte Männer wissen am besten, wie die Saiten klingen müssen.

Kraft und Kunstfertigkeit jahrelang geübt habe, über reiche Erfahrung und ein fein geschultes Gehör verfüge, das die Mannigfaltigkeit der Akkorde besser zu unterscheiden wisse als die Ohren der Jüngeren. Es scheint also, als bringe Ryckaert, dieser Argumentation folgend, in delikater Malerei ein Lob der Kunstfertigkeit des Alters vor. KBa

227 Johannes Baeck

1600 – Utrecht – um 1655

Neapolitanischer Musikant.
Um 1635/40

Öl auf Leinwand. 75,7 × 60,2 cm
(29 ¾ × 23 ¾ in.). Doubliert.
[3141] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland

EUR 18.000–22.000
USD 19,200–23,500

Vergleichsliteratur
Benedict Nicolson: Caravaggism in Europe. Oxford, 1979, Bd. 1, S. 58 / Peter Huys Janssen: Johan Beck, Painter and Soldier of Utrecht. In: Hoogsteder-Naumann Mercury, Jg. 9 (1989), S. 31–41

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollzog sich in der Musik eine Revolution. Ausgehend von Florenz und Rom etablierte sich eine bis dahin ungekannte Art des Musizierens, die anstelle der alten komplizierten Polyphonie nun dem Sologesang – begleitet von nur einem Instrument – den Vorrang gab. Schnell hielt die neue Mode Einzug in die römischen Adelspaläste, die zu Aufführungsorten gefeierter Darbietungen wurden. Marchese Vincenzo Giustiniani berichtet in seinem 1628 verfassten „Discorso sopra la musica", dass vor allem die beiden neapolitanischen Bässe Giulio Cesare Brancaccio und Giovanni Andrea die umjubelten Stars waren. Ihre spezielle Art der Darbietung, wohl als typisch neapolitanisch begriffen, wurde vielfach nachgeahmt.

Dieser tiefgreifende Wandel in der musikalischen Aufführungspraxis fand auch in der Malerei seinen Niederschlag. Giustiniani war nicht nur leidenschaftlicher Musikliebhaber. Wir kennen ihn auch als einflussreichen Förderer Caravaggios. So verwundert es nicht, dass die neue Bedeutung, die die Musik um 1600 in der Malerei erlangte, letztlich von Bildschöpfungen ausging, die Caravaggio im Auftrag seines Mäzens geschaffen hat. Mit seinem Lautenspieler (Eremitage, St. Petersburg) führte Caravaggio in den 1590er Jahren erstmals den Typus des halbfigurigen Musikantenbildes ein, das von seinen Nachfolgern so häufig variiert wurde und schließlich seinen Siegeszug über die Alpen antrat, um in den 1620er und 1630er Jahren zum beliebtesten Thema der holländischen Malerei schlechthin zu werden.

Federführend wirkten bei diesem Transfer die beiden später als Utrechter Caravaggisten bezeichneten Maler Hendrick Terbrugghen und Dirck van Baburen, die den Bildtypus aus Rom in ihre Heimatstadt brachten, wo er von zahlreichen Künstlern im charakteristischen Hell-Dunkel aufgegriffen wurde. So auch von Johannes Baeck, dem unser Gemälde zugeschrieben wird und dessen bekanntestes Werk „Der verlorene Sohn bei den Kurtisanen" von 1637

… junge neapolitanische Musiker geizen nicht mit Reizen.

(Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG7024) ebenso von fröhlichen Musikern dominiert wird. Dem Utrechter Maler können bisher nur sechs Gemälde zugeordnet werden. Seine Bildthemen und sein Malstil deuten aber darauf hin, dass er ein Schüler Jan van Bijlerts war, in jedem Fall, dass er die Musik und das wirkungsvolle Hell-Dunkel des Caravaggismus liebte. KBa

Dieser Tisch inszeniert
das Schreiben als
ästhetischen Akt.

228 Wohl
John McLean

1770 – London – 1825

Schreibtisch mit Lyra-Beinen.
1805/10

Palisander auf Eiche furniert; Zedernholz (Schubladen); Lederarbeitsfläche; Bronze, feuervergoldet; Rollen. 75,5 × 123 × 64 cm (29 ¾ × 48 ⅜ × 25 ¼ in.). Klebeetikett: Eighteenth Century English Furniture Apter-Fredericks Ltd. 265–267 Fulham Road, London SW356Y. Schlüssel vorhanden. [3248]

Provenienz
1990–92 Kunsthandel Apter-Fredericks, London / 1992 Privatsammlung, München

EUR 10.000–12.000
USD 10,700–12,800

Vergleichsliteratur
Robert W. Symonds: Furniture Making in 17th and 18th Century England. London, 1955, S. 133, Abb. 187 / Simon Redburn: John McLean and Son. In: Furniture History – The Journal of the Furniture History Society, Bd. XIV (1978), S. 31–37

Literatur und Abbildung
Auktion: London, Christie's, 5. Juni 1990, Kat.-Nr. 139 / Auktion: From Roentgen to Faberge. A European Private Collection. London, Christie's, 20. Mai 2015, Kat.-Nr. 93, S. 80f.

Während der Aufklärung im 18. Jahrhundert hat die kulturelle Praxis des Schreibens geradezu integrativ auf die im Entstehen begriffene bürgerliche Gesellschaft gewirkt. Es ist daher kein Wunder, dass die Konjunktur der Schreibmöbel, die man gewöhnlich dem Biedermeier zuschreibt, tatsächlich in jener Zeit ihren Anfang nahm. Unser Arbeitstisch inszeniert das Schreiben als einen ästhetischen Akt: Der Tisch ist ein vollkommenes Möbel, voller Raffinesse und erlesen in seiner Materialität. Dabei handelt es sich eigentlich nur um einen an den Seiten aufgebockten, flachen Kasten mit breiter Schreibfläche, im Grunde ein ganz einfaches Konstrukt. Die leicht gebogene Strebe zwischen den Lyra-Wangen aber ist der innere Kraftbogen, den es braucht, um die Harmonie aller Teile spannungsreich zu halten. Es ist ein englisches Möbel, für den Gebrauch gedacht und repräsentativ, das den nach 1800 einsetzenden Tendenzen der Vereinfachung und Straffung nach dem Vorbild des antiken Griechenlands folgt.

Unser Schreibtisch ist bereits vor geraumer Zeit und mit guten Gründen der Londoner Tischlerwerkstatt von John McLean und hier speziell McLeans Sohn William zugeschrieben worden. Zwischen 1790 und 1825 in der Upper Marylebone Street (heute New Cavendish Street) ansässig, bot McLean „fashionable Pieces of cabinet Furniture" an. Diese oft aus Rosenholz gefertigten Möbel orientierten sich an den neuesten modischen Trends Frankreichs und wurden daher werbewirksam auch als „Elegant Parisian Furniture" angepriesen. 1803 fanden McLeans exquisite Möbel sogar Eingang in das berühmte Möbelwerk „The Cabinet Dictionary" von Thomas Sheraton. Heute sind sie begehrte Sammlerstücke, die unter anderem im Bestand des Victoria & Albert Museums zu finden sind. JM

229 Kaukasisch

Schirwan-Brücke, Ost-Kaukasus.
2. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Wolle, gefärbt, geknüpft.
Ca. 240 × 120 cm
(94 ½ × 47 ¼ in.). [3381]

EUR 4.000–6.000
USD 4,270–6,400

Teppiche aus dem Kaukasus, dem heutigen Aserbaidschan, sind Dorf- oder Nomadenteppiche. Sie gibt es im Unterschied zu persischen Teppichen fast ausschließlich in kleinen Größen. Während die städtischen Manufakturen in Persien große, fest installierte Webstühle hatten, brauchten Dorfbewohner oder Nomaden Webstühle, die leicht zu (de)montieren, handlich und transportabel sein mussten. Nomaden haben in erster Linie Teppiche für den Eigenbedarf gefertigt, Dorfbewohner hingegen haben bereits relativ früh sowohl für den Handel als auch für sich selbst geknüpft. Kaukasische Teppiche werden deshalb immer der Stadt, dem Dorf oder der Gegend zugeschrieben, in der sie entstanden sind, und werden entsprechend auch nach ihr benannt – und nicht nach dem Stamm, der sie geknüpft hat. Die Region Schirwan am Kaspischen Meer zählte dabei zu den produktivsten Gebieten der Teppichherstellung im Kaukasus. Da das Gebiet über Jahrhunderte immer wieder von verschiedenen Eroberern eingenommen wurde, hat sich hier eine unendliche Vielfalt von Mustern entwickelt.

Kaukasische Teppiche haben im Vergleich zu persischen grundsätzlich ein eher geometrisches Muster: Vierecke, Rauten, Dreiecke und Kreise. Außerdem findet man Haken, Punkte, Pfeile und Kegel. Regelmäßig wurden auch Motive aus der Umwelt in die Zeichnung mit aufgenommen. Bei genauem Hinsehen sind dann Blüten, Blätter, Sterne und sogar Tiere wie Käfer, Pferde, Hunde oder Vögel sowie menschliche Figuren auf den Teppichen zu entdecken, wenn auch in stark stilisierter Form. Unsere Brücke zeigt im Hauptfeld sechs gestufte Rautenmedaillons, von denen eins etwas kleiner

Gerade weil sich die Knüpferin verschätzt hat, schätzen wir diesen Teppich.

und gedrungener ist als die anderen. Hier hat sich die Knüpferin offensichtlich mit den Maßen verschätzt. Dieses Ende jedoch leer zu lassen, wäre weitaus auffälliger gewesen als ein sechstes Medaillon anzuhängen.

Im Gegensatz zu anderen kaukasischen Teppichen ist der Flor bei Schirwan-Teppichen kurz. Für die Knüpfung wurde weiche Wolle in allen gängigen, aus Naturmaterialien gewonnenen Hauptfarben (siehe Kat.-Nr. 207) gewebt. Besonders an unserer Brücke ist der Mauve-Ton in einem der Medaillons. Mauve war damals einer der kostbarsten Farbtöne und wurde daher äußerst sparsam verwendet.

SB

230 Afrikanisch, Volk der Pende (Kongo)

Tundu-Maske – d.h. Clownsmaske.
Um 1935/40

Holz, geschnitzt, dunkelbraune Patina.
29 × 19 × 20 cm (11 ⅜ × 7 ½ × 7 ⅞ in.).
[3146]

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur
Zoë S. Strother: Inventing Masks. Agency and History in the Art of the Central Pende. Chicago, 1998, S. 126ff.

Für freundliche Hinweise danken wir Zoë S. Strother, Columbia University New York.

Nicht alle traditionellen Masken aus dem Kongo wurden bei ernsthaften rituellen Tänzen getragen. Manche dienten auch zur Belustigung bei Aufführungen, die europäischen Komödien oder Kabarettdarbietungen gleichen. Um eine solche handelt es sich bei dieser Tundu-Maske, die ein Bildhauer aus dem Stamm der im Südwesten Kongos beheimateten Pende etwa 1940 aus Holz skulptierte. Die Figur des Tundu, der in seinem Pendant Gandumbu eine weibliche Entsprechung hat, ist eine Art Narr oder Clown. Während der Theateraufführungen sind seine Aufgaben fest umrissen. Nur ihm ist es erlaubt, sich auf groteske Weise danebenzubenehmen, wobei den Vulgaritäten zum Vergnügen des Publikums wenig Grenzen gesetzt sind. Darüber hinaus hält er die Zuschauer davon ab, sich dem Zentrum des Geschehens, der Bühne, wenn man so will, zu stark zu nähern.

Diese afrikanische Clownsmaske machte böse Miene zum guten Spiel.

Deshalb ist der Tundu auch äußerlich der Inbegriff des Abstoßenden und Hässlichen. Dies erklärt die übertriebene Physiognomie unserer Maske: die hängenden Augenlider, den aufgerissenen Mund mit den Stümpfen schlechter Zähne, überhaupt das ganze deformierte, verzogene Gesicht. Zoë S. Strother, Professorin an der Columbia University in New York, führt in ihrer wegweisenden Publikation „Inventing Masks" von 1998 weitere Beispiele von Tundu-Masken an, bei denen Tundus „Frisur" aus einem Bündel Stroh besteht, seine aufgemalten Augen schielen und er allgemein ein Bild des Jammers und Ziel von Hohn und Spott ist.

Mit dem Umstand, dass diese Tundu-Maske aus Holz skulptiert wurde, hat es eine besondere Bewandtnis. Ursprünglich waren die Masken, die Tundu bei den Theateraufführungen trug, aus Bast, Papier und anderen vergänglichen Materialien geformt. Es war um 1930 herum ein Belgier, der den Künstlern der Pende den Vorschlag unterbreitete, diese Masken aus einem beständigeren Material zu fertigen, um sie auf dem Kunstmarkt in Europa besser verkaufen zu können. Die Bildhauer waren von dieser Idee so angetan, dass sie künftig auch für ihre eigenen Stücke Holz verwendeten. Strother und andere Forscher interpretieren dies als Beleg dafür, dass der Transfer von Kultur manchmal unvermutete Wendungen nimmt. UC

231 David Roentgen

Herrnhaag 1743 – 1807 Wiesbaden

Tisch mit dem Profilbildnis von Landgraf Friedrich II. Hessen-Kassel (1720–1785).
1770/75

Ahorn, Buchsbaum, Rüster und diverse Edelhölzer auf Eiche furniert; Marketerien z.T. aus gefärbtem Ahornholz; Bronzebeschläge, ziseliert, feuervergoldet. 72,5 × 57 × 47 cm (28 ½ × 22 ½ × 18 ½ in.). Auf der Unterseite zwei Etiketten mit Tinte beschriftet: Coll. J... / Salon... / Mit Fettstift beschriftet: Roux. Restaurierungen um 1900 an der Platte, Parkettfurniere teilsweise sehr dünn. In der Schublade sog. Kleisterpapier, das wohl von den Herrnhutern in Neuwied angefertigt wurde. Schlüssel vorhanden. [3248]

Provenienz
Bis 1912 Sammlung des Modedesigners Jacques Doucet (1853–1929), Paris / Vor 1936 Sammlung Paul Roux, Paris (jedoch nicht in der Auktion vom 14. Dezember 1936) / 1991 Kunsthandel Otto von Mitzlaff, Wächtersbach / Privatsammlung, München

EUR 50.000–70.000
USD 53,400–74,700

Literatur und Abbildung
Auktion: Collection Jacques Doucet. Paris, Galerie Georges Petit, 7.–8. Januar 1912, Kat.-Nr. 324 (FF 23,000) / Seymour de Ricci: Louis XVI. Furniture. Stuttgart, 1913, S. 92 / Adolf Feulner: Kunstgeschichte des Möbels. Berlin, 1927, S. 721 / Hans Huth: Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt. Berlin, 1928, Abb. S. 83 / Josef Maria Greber: Abraham und David Roentgen. Möbel für Europa. Starnberg, 1980, Bd. 1, S. 230, Bd. 2, Abb. 605, 606 / Auktion: New York, Christie's, 25. Oktober 1991, Kat.-Nr. 204, S. 126f. / Weltkunst, Jg. 63 (1993), S. 2540 / Dietrich Fabian: Abraham und David Roentgen. Bad Neustadt an der Saale, 1996, S. 244, Abb. 555, S. 52–54, 91f.

Nur in ganz wenigen Fällen ist es möglich, ein Möbel seit über hundert Jahren in der Literatur kontinuierlich dokumentiert zu finden. Dieser besondere Einzelfall betrifft den hier vorgestellten Tisch von David Roentgen, der seit seiner ersten Abbildung im Katalog zur Versteigerung der Sammlung des Pariser Modeschöpfers Jacques Doucet im Jahr 1912 bekannt ist, als er bereits mit dem Werk der Neuwieder Werkstatt in Verbindung gebracht wurde. In der Sammlung Jacques Doucet befanden sich insgesamt drei Stücke von Roentgen: ein großer Rollschreibtisch, ein ovaler Tisch und eben der hier vorgestellte. Die für unseren Tisch verwendeten Furnierhölzer und Motive der Marketerie weisen eine Anzahl von Analogien mit den Großen Schreibsekretären auf, die von David Roentgen zwischen 1776 und 1779 an den Statthalter nach Brüssel sowie an die Königshäuser nach Berlin und Versailles geliefert wurden.

Der Tisch ist ein singuläres Stück im Schaffen der Werkstatt von David Roentgen. Wenngleich er nicht signiert ist, lassen das Modell, die verwendete Technik, die Marketerie und die Bronzen den Tisch eindeutig als Werk David Roentgens identifizieren. Innerhalb der Chronologie der Werkstatt ist der Tisch der mittleren Phase der Produktion zuzuordnen, bevor die bildhafte Marketerie aufgegeben wurde und bevorzugt ausgewählte Mahagonihölzer als Furnier Verwendung fanden. Die in Neuwied hergestellten Möbel zeichnen sich durch Marketerien aus heimischen Laub- und Obstbaumhölzern aus. Nachdem David Roentgen bereits 1774 Paris besucht hatte, war es ein erneuter Aufenthalt in der französischen Hauptstadt im Jahr 1779, der kurz darauf zur Gründung einer Werkstatt auch in Paris führte. Nachdem Roentgen dort zunächst im Geschäft eines Spiegelhändlers ausgestellt und verkauft hatte, wurde der Druck der Pariser Tischlerzunft bald so stark, dass er 1781 selbst das Meisterrecht in Paris erwarb. Später kam es dann zur Gründung der eigenen Pariser Filiale des Unternehmen von Roentgen unter der Leitung von Gottlieb Frost (1746–1814, Meister ab 1785).

Die Platte unseres Tisches ist durch schmale Rahmenlinien gegliedert, deren Ecken von Scheiben markiert sind. Innerhalb des Rahmens führen radial zur Mitte verlaufende Linien zum Zentrum der Tischplatte mit dem Porträt. Die darunter liegende Marketerie der Tischplatte ist von einem schachbrettartigen Muster bestimmt, das den Vergleich mit einem perspektivisch verlegten Parkettfußboden erlaubt. Geometrische Muster und Kuben finden sich auf einer Anzahl von Möbeln bereits im früheren Werk der Werkstatt (Fabian Kat.-Nr. 136, S. 75). Das spezifische Motiv des hier vorgestellten Tisches lässt sich im Werk Roentgens ebenfalls auf der Innenseite der Schreibklappe des Großen Schreibschranks für König Ludwig XVI. ausmachen (Koeppe Kat.-Nr. 37, S. 144).

Perspektivisch verlegte Parkettfußböden mit Würfelmuster waren eine Spezialität des Tischlerhandwerks in Deutschland. Im 18. Jahrhundert verwendete etwa auch der aus dem Aachener Raum stammende Jean-François Oeben das Motiv perspektivisch dargestellter Kuben als primäres Gestaltungselement der Oberflächen für einige seiner besten Möbel. Im Frühwerk David Roentgens spielen perspektivisch dargestellte Parkettfußböden auf dem Schreibtisch des Rijksmuseums (Koeppe Kat.-Nr. 12, S. 79) eine Rolle. Im späteren Werk tauchen sie, eine Bühne darstellend, auf den mittleren Tafeln von drei Kommoden auf (Victoria & Albert Museum, Metropolitan Museum, Bayerisches Nationalmuseum). Ein Tisch von Roentgen, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris versteigert wurde, zeigt ebenfalls die perspektivische Darstellung eines Innen-

Vergleichsliteratur
Wolfram Koeppe: Extravagant Inventions. The Princely Furniture of the Roentgens. Ausst.-Kat., New York, 2012 / Christian Baulez: David Roentgen et François Rémond, une collaboration majeure dans l'histoire du mobilier européen. In: L'Estampille – L'Objet d'Art, 1996, Nr. 305, S. 96–119

raums. Hier sieht man auf dem Parkett ein Podest, auf dem mittig ein Tisch mit königlichen Insignien steht (Fabian Kat.-Nr. 169, S. 84).

Die Verwendung neoklassizistischer Motive wie Akanthusblatt und Lorbeerfestons lässt sich im Werk David Roentgens erstmals unter dem Einfluss des Architekten Friedrich von Erdmannsdorff in den frühen 1770er Jahren für die von Roentgen für Wörlitz angefertigten Möbel nachweisen. Bemerkenswert in dieser Hinsicht sind die Rahmenleisten auf Zarge und Platte unseres Tisches. Auf den Ecken der Zarge und den konzentrisch um das Porträt angeordneten Feldern der Tischplatte sieht man in Marketerie ausgeführte, von Schleifenbändern gehaltene Lorbeerfestons, die an Scheiben aufgehängt sind. Waren solche Motive vor Etablierung der engen Pariser Geschäftsverbindung noch in Marketerie ausgeführt, so wurden sie später für mit Mahagoni furnierte Möbel als Relief in vergoldeter Bronze angebracht, diese stammten seit 1775 meist aus der Werkstatt des Bronziers François Rémond. Die Formen des ovalen Schlossbeschlags und der Bronzen der Tischbeine unseres Möbels sprechen für diese Herkunft. Der Beschlag am oberen Ende der Tischbeine zeigt einen Ring und ein halbes Akanthusblatt, dessen Modell auch eine Kassette ziert, die nachweislich von der Comtesse de Provence erworben wurde (Koeppe Kat.-Nr. 40, S. 152).

Johann Heinrich Tischbein d.Ä.: Friedrich II., Landgraf von Hessen-Kassel, Öl auf Leinwand, 1773, Deutsches Historisches Museum Berlin

Wer im Porträt auf der Tischplatte abgebildet ist, wird unterschiedlich interpretiert. Von Huth bereits 1927 als König Friedrich Wilhelm II. von Preußen identifiziert, wird das Profilbildnis in jüngerer Zeit auch als Landgraf Friedrich II. von Hessen-Kassel gelesen. Die Argumentation stützt sich dabei auf die Tatsache, dass der Landgraf Träger des englischen Hosenbandordens war, den man auf der Uniform des Dargestellten sehen kann, dass König Friedrich Wilhelm II. jedoch nicht mit diesem Orden dekoriert war. Der Landgraf von Hessen-Kassel ist zudem als Auftraggeber der Werkstatt Roentgens nachweisbar. Sein Porträt ist jedenfalls von französischen Vignetten oder Medaillenporträts, vielleicht von Nicolas Cochin, beeinflusst – was als weiterer Hinweis auf die direkte Assimilation der besten und modernsten Vorlagen des europäischen Umfelds für das für den höfischen Markt konzipierte Möbel verstanden werden muss.

Es handelt sich beim Roentgen-Tisch um ein besonderes Einzelstück im Werk des Kunsttischlers, das als Beispiel eines Kleinmöbels der mittleren Periode im Werk angesetzt werden kann, bevor die meisterhaften Marketeriebilder in der folgenden Zeit durch besonders qualitätvolle Mahagonifurniere ersetzt wurden, die das Spätwerk bestimmten. Der Tisch veranschaulicht auf einzigartige Weise die ehrgeizigen Bestrebungen, die zu dem großen wirtschaftlichen Erfolg der Kunstmöbel des David Roentgen in höchsten europäischen Adelskreisen geführt haben.

Ulrich Leben, Paris

232 Peter Behrens

Hamburg-Borgfelde 1868 –
1940 Berlin

232 A Großer Ventilator.
1908

Gusseisen, grün lackiert; Tombakränder; Messingblech, geschliffen; Messingdraht – Hersteller: AEG, Berlin. 42 × 40 × 22 cm (16 ½ × 15 ¾ × 8 ⅝ in.). Plakette: TYPE GB3. Nr 861658. VOLT 200/230. AMP. [3176]

EUR 7.000–9.000
USD 7,470–9,610

Vergleichsliteratur und -objekte
Tilmann Buddensieg: Industriekultur. Peter Behrens und die AEG 1907–1914. Berlin, 1979, Kat.-Nr. P38-39, S. D155, Kat.-Nr. G4 (Umschlag der „Mitteilungen der Berliner Elektricitäts-Werke") und Kat.-Nr. Produkte P37-39 (Umschlagentwurf für einen Prospekt „AEG/VENTILATOREN")

232 B Kleiner Ventilator.
1908

Gusseisen, grün lackiert; Tombakränder; Messingblech, geschliffen; Messingdraht – Hersteller: AEG, Berlin. 33 × 27 × 15,5 cm (13 × 10 ⅝ × 6 ⅛ in.). Plakette: TYPE GU11. Nr. 1233309. VOLT 200/230. AMP *. PL-NR 107011. [3176]

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur
Thomas Föhl und Claus Pese (Hg.): Peter Behrens. Vom Jugendstil zum Industriedesign. Weimar, 2013

Ist das Aufgabe des Künstlers oder des Ingenieurs, fragte Behrens selbst, als er zunächst eine Bogenlampe für die Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft (AEG) neu gestalten sollte. Wenig später wurde er zum Künstlerischen Beirat der AEG berufen. 1907 war das – ein geradezu schicksalhaftes Jahr. Denn mit der außergewöhnlichen Allianz zwischen Behrens und der AEG, mit der die Gründung von Behrens' Neubabelsberger Atelier einherging, jener legendären Lehrstube für Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Adolf Meyer oder Le Corbusier, erhielt nicht nur die Architektur der Moderne entscheidende Impulse, sondern es wurde auch das Industriedesign erfunden.

Ventilatoren, Wasserkessel oder Bogenlampen waren Massenwaren, die nun jedoch dank Behrens unverwechselbar wurden. Ihm ging es nicht mehr um schnörkeliges Verkleiden der Technik, sondern um „ein Respektieren der inneren Konstruktion durch Anschmiegen der Umkleidung", schrieb Behrens 1909. Zwischen Zweck, Präzision, Produktionseffizienz und dem hehren Ziel, ohne Ornamentzierererei zu künstlerischer Form zu finden, werde, so hatte Behrens es bereits 1907 im Berliner Tageblatt formuliert, „eine möglichst innige Verbindung von Kunst und Industrie" entstehen. Nutzobjekte sollten „eine sauber konstruierte, materialgerechte und anmutige Schönheit" erreichen.

Peter Behrens: Umschlagentwurf für einen Prospekt mit Gleichstrom-Tischventilator, um 1908

Auch unsere beiden Ventilatoren spiegeln diese Ansätze einer neuen funktionalen Ästhetik deutlich wider. Aus goldglänzendem Messing sind die je vier Fächer der beiden Ventilatoren gefertigt, deren gusseiserne Korpusse in dunklem Grün gehalten sind. Beider Drahtschutzkörbe haben in der Mitte ein kleines markantes Detail: ein Ornament, für das Quadrat über Kreis über Quadrat über Kreis gelegt worden ist. Das eigentliche Gehäuse des Motors wird durch messingfarbene Tombakringe akzentuiert, die Entsprechungen finden am Fuß des größeren der beiden Ventilatoren, der einen Durchmesser von beachtlichen 41 Zentimetern aufweist. Steigerbare Intensität durch Stufenregler oder Schwenkbarkeit des Kopfes gehörten derweil zu den technischen Finessen solcher seriellen Objekte, deren Gestalt Behrens konzipierte.

Zum ersten Mal gelang so „in durchgreifender Weise die Verknüpfung ästhetischer und wirtschaftlicher Bedürfnisse", kommentierte der werkbundnahe Künstler und Redakteur Fritz Hellwag 1911 die von erfolgreicher Marketingstrategie – „mit den künstlerischen Forderungen der Moderne in Einklang" – begleitete Produktgestaltung von Peter Behrens für die AEG. Nicht zu Unrecht nennt man Behrens daher den Vater der Produktgestaltung. Behrens-Förderer Karl Ernst Osthaus brachte es auf den Punkt, durch die Kooperation mit Behrens habe die AEG der Welt „ihr Anrecht auf Kunst in der Produktion zurückgegeben". KG

Behrens neuartiges Industriedesign beflügelte die Moderne.

A B

233 Georg Schweigger

zugeschrieben

1613 – Nürnberg – 1690

Corpus Christi.
Um 1650

Bronzevollguss, ziseliert, punziert, Reste einer Feuervergoldung. 26 × 22 cm (10 ¼ × 8 ⅝ in.). Gewicht: 1.668g. Ursprünglich abnehmbare Dornenkrone. [3438]

Provenienz
Privatsammlung, Österreich

EUR 18.000–20.000
USD 19,200–21,300

Literatur und Abbildung
Auktion 299: München, Neumeister, 26. Juni 1996, Kat.-Nr. 81, S. 16, Tafel 7

Vergleichsliteratur
Yvonne Hackenbroch: Bronzes, other Metalwork and Sculpture in the Irwin Untermyer Collection. London, 1962, S. 35, Tafel 154, Abb. 165 / Margarete Schuster: Georg Schweigger. Ein Nürnberger Bildhauer des 17. Jahrhunderts. Maschinenschriftliche Diss., Wien, 1965, S. 180–182 / Dürers Verwandlung in der Skulptur zwischen Renaissance und Barock. Ausst.-Kat., Frankfurt am Main, 1981, Kat.-Nr. 164, S. 261 (Bernhard Decker) / Kathrin Brandmair: Kruzifixe und Kreuzigungsgruppen aus dem Bereich der „Donauschule". Petersberg, 2015, Kat.-Nr. 19, S. 205–208 (zum Kruzifixus aus Schloss Matzen)

Der von größter Feinheit in der Modellierung und Ziselierung gekennzeichnete Messingguss könnte von der körperlichen Erscheinung und der Anlage des Lendentuchs her zunächst den Eindruck erwecken, es handle sich hier um ein süddeutsches Werk des frühen 16. Jahrhunderts. Bedenkt man die Geschichte des Bronzegusses in Deutschland, wäre das Kruzifix aber in diesem Fall eine Rarität. Vollendete Beispiele der Bronzekunst entstanden damals allein in der Vischer-Werkstatt in Nürnberg und in Verbindung mit dem Grabmalprojekt Kaiser Maximilians I. in Innsbruck. Längst herrscht in der Forschung daher Konsens darüber, dass der Bronzekruzifixus in seiner ausgewogenen Komposition und der idealisierenden Überhöhung des Christusbildes ein bedeutendes Zeugnis der „Dürer-Renaissance" des 17. Jahrhunderts ist, in deren Kontext vor allem in Nürnberg – inmitten des Barockzeitalters – an die Glanzperiode der eigenen künstlerischen Vergangenheit angeknüpft wurde.

Das Modell in Lindenholz, nach dem die Gussform hergestellt wurde, gelangte mit der Sammlung Irwin Untermyer ins Metropolitan Museum of Art in New York. Im Katalog der Untermyer Collection schrieb Yvonne Hackenbroch 1962, die sich dabei auf das Urteil Theodor Müllers als des diesbezüglich besten Kenners stützte, das Bildwerk dem Nürnberger Bildhauer Georg Schweigger zu. Dieser galt in seiner Zeit als der hervorragendste Nachahmer Albrecht Dürers, ebenfalls weithin geschätzt wegen seiner Darstellungen des Gekreuzigten im großen wie auch kleinen Format. Sicherlich zu Unrecht wurde die Zuweisung des New Yorker Kruzifixus an Schweigger in der Folge durch Margarete Schuster und Bernhard Decker abgelehnt. Bei beiden trifft man auf die Fehleinschätzung, dass der Kleinkruzifixus Vorbildern des Landshuter Bildhauers Hans Leinberger verpflichtet sei. Zudem berief man sich darauf, dass sämtliche heute für Schweigger gesicherten Kruzifixe eine Abhängigkeit von Typen des Veit Stoss verrieten. Tatsächlich ist bei Schweigger aber ursprünglich von einer viel breiteren Orientierung auszugehen.

Georg Schweigger: Corpus Christi, Lindenholz (27,9 cm) – Modell zur Gussform, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 64.101.1555

Wie bereits 1996 angemerkt, stimmt die Gestalt des Kleinkruzifixus mit der des in Holz geschnitzten großen Gekreuzigten aus Schloss Matzen in Tirol überein – einem isolierten Meisterwerk, das eine besondere Nähe zu künstlerischen Vorstellungen Dürers aufweist. Auf die Druckgraphik Dürers lässt sich auch die Fältelung des Lendentuchs zurückführen, die ähnlich an großfigurigen Beispielen Schweiggers, so dem Bronzekruzifix in St. Castor in Koblenz, wiederkehrt.

Das Kleinkruzifix in Bronze – mit Spuren ehemaliger Feuervergoldung – verrät dabei eine Nähe zur Schatzkunst. Wie an Goldschmiedearbeiten beobachtet man am Lendentuch subtile Punzierungen, die man auch an den herausragenden bronzenen Humanistenporträts Schweiggers in der Berliner Skulpturensammlung findet.

Hartmut Krohm, ehem. stellvertretender Direktor der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin

234 Jusepe de Ribera

zugeschrieben

Játiva, Provinz Valencia 1591 – 1652 Neapel

Monstranz.
Um 1624

Öl auf Leinwand. 64 × 50,5 cm (25 ¼ × 19 ⅞ in.). Rückseitig Nummerierung auf dem Keilrahmen oben links: 34771 / Beschriftung oben links: Schedone di Modena / Nummerierung mittig mit Bleistift: 4605 / Stempel unten links: Von der Zentralstelle für Denkmalschutz zur Ausfuhr freigegeben. Doubliert, womöglich historischer Spannrahmen (Nussbaumholz). [3438] Gerahmt.

Provenienz
1938 Privatsammlung, Österreich – mit einem Ausfuhrstempel des Bundesdenkmalamtes /
2016 Privatsammlung, Wien /
2016 Privatsammlung, Tirol

EUR 30.000–50.000
USD 32,000–53,400

Literatur und Abbildung
Auktion: Salzburg, Dorotheum, 15. November 2016, Kat.-Nr. 13 (als italienisch)

Vergleichsliteratur
Michael Scholz-Hänsel: Jusepe de Ribera. 1591–1652. Köln, 2000

Für freundliche Hinweise danken wir Roberto Contini, Gemäldegalerie Berlin, und Nicola Spinosa, Neapel.

Die zentral angeordnete Monstranz in unserem Bild wird von einem mit Puttenköpfen bemalten Ochsenaugenrahmen umschlossen. Vier Engelsköpfe, die den Fuß einer reich verzierten eucharistischen Monstranz umkreisen und aus dem schwarzen Grund überaus plastisch hervortreten, verblüffen uns ganz im Sinne barocker Strategien. Drei Köpfe, davon einer mit tränenfeuchten Augen, bilden ein Pendant zu den drei sichtbaren Beinen des Ostensoriums, ein vierter Kopf scheint den Betrachter direkt anzuschauen. Auch die gerahmte Hostie im Aufsatz enthält eine Überraschung, denn man kann in dem weißen Rund schwach eine Kreuzigung erkennen.

Die außergewöhnliche Ikonographie, aber auch einzelne Engel und schließlich die Malweise deuten auf den seit 1616 in Neapel ansässigen spanischen Künstler Jusepe de Ribera hin, der in den letzten Jahren durch eine ganze Reihe spektakulärer Neuzuschreibungen große Aufmerksamkeit erlangte. Als Vergleichswerk bietet sich ein Frühwerk, die „Madonna mit dem Kind und dem heiligen Bruno" von 1624, an. In dieser Phase seines Schaffens folgte Ribera noch dem von Caravaggio vorgegebenen Helldunkel, verwendete aber einen pastosen Farbauftrag, wie er vor allem im hellen Inkarnat der Engelsköpfe und in den Lichtakzenten auf der Monstranz zum Einsatz kommt. Ähnlich in beiden Bildern ist nicht nur das lockige Haar des linken Engels, sondern auch der am unteren Rand merkwürdig eingequetschte Kopf, dem bei der „Madonna" ebenfalls ein mit Lichtakzenten versehenes liturgisches Gerät, hier der Bischofsstab des heiligen Bruno, zugeordnet wird. Eine Röntgenaufnahme des Vergleichsbildes zeigte, dass der Künstler damals gerade den Engeln besondere Aufmerksamkeit widmete. Hinzu kommt der aus dem Dunkel des Bildes herausblickende Kopf, der ein Charakteristikum vieler Bilder des Künstlers ist und möglicherweise auch das Modell für Diego Velázquez' oft gelobte Einbeziehung des Betrachters bildete. Noch fehlen uns naturwissenschaftliche Belege und eine genaue Provenienz des sehr gut erhaltenen Bildes, doch seine hohe malerische Qualität und seine auch im Kontext der Barockkunst überaus originelle Ikonographie verweisen deutlich auf Neapel und den Umkreis Riberas.

Jusepe de Ribera: Madonna mit dem heiligen Bruno, Öl auf Leinwand, 1624 (205 x 153,5 cm), Gemäldegalerie – Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. G1194

Nach dem Konzil von Trient zwischen 1545 und 1563 erhielt der Kult der eucharistischen Hostie, ursprünglich im Fronleichnamsfest verankert, einen zentralen Stellenwert in der katholischen Kirche – diente er doch zur klaren Abgrenzung gegenüber allen reformatorischen Strömungen. Dabei tat sich insbesondere die hispanische Welt durch vielseitig gestaltete Monstranzen und deren Darstellung in Bildern hervor. Ein spätes Beispiel hierfür ist Claudio Coellos monumentales Werk „Anbetung der Sagrada Forma durch Karl II." von 1685/90, das in der Sakristei der königlichen Klosteranlage San Lorenzo de El Escorial bei Madrid eine reale Hostie verdeckt, die durch einen Mechanismus jeweils am 29. September und 28. Oktober jeden Jahres sichtbar gemacht wird.

Michael Scholz-Hänsel, Universität Leipzig

235 Chinesisch, Nördliche Wei-Dynastie

386 – 534 n. Chr.

Votivfigur eines sitzenden Buddhas.
Anfang 5. Jahrhundert

Bronzeguss, ziseliert, Vorderseite vergoldet. 29,2 × 13,3 × 6 cm (11 ½ × 5 ¼ × 2 ⅜ in.). Gewicht: 1.553 g. Mit einem Thermolumineszenz-Gutachten des Gusskernes von Oxford Authentication Ltd., Nr. C116r28, vom 8. Dezember 2016, das ein Alter von 900 bis 1.500 Jahren angibt. [3021]

Provenienz
Vor 1954 Sammlung der Kunsthändlerin Editha Leppich (1904–1992), Peking und ab 1948 Köln / Seit 1992 Privatsammlung, Südwestdeutschland (direkt aus dem Nachlass erworben)

EUR 20.000–30.000
USD 21,300–32,000

Ausstellung
4000 Jahre Ostasiatische Kunst. Köln, Galerie Editha Leppich, 1962, Kat.-Nr. 34, S. 13 (ohne Abb.)

Vergleichsobjekte
Qingyang Regional Museum Storage, Gansu, China (publiziert in: Annette L. Juliano: Monks and Merchants. Silk Road Treasures from Northwest China. New York, 2001, Kat.-Nr. 55, S. 169) / Privatsammlung, Tschechien (publiziert in: Lubor Hájek: Chinesische Kunst. Prag, 1954, S. 63, Abb. S. 131, Tafel V und Titel) / ehem. Kalligraphie-Museum, Tokio (publiziert in: Jin Shen: Zhongguo lidai jinian foxiang tudian. Peking, 1994, Abb. 48, dann Auktion: Hong Kong, Christie's, 29. Oktober 2014, Kat.-Nr. 502)

Für freundliche Hinweise danken wir Willibald Veit, ehem. Direktor des Museums für Asiatische Kunst - Staatliche Museen zu Berlin.

Diese einzigartige und äußerst seltene Statuette ist ein Meisterwerk der Nördlichen Wei-Dynastie. Die Tuoba, eine Stammesformation der Xianbei-Nomaden, eroberten im 4. Jahrhundert n. Chr. weite Teile Nordchinas. In der Folge trafen hier Elemente von chinesischer, zentralasiatischer und Steppennomadenkultur aufeinander. Ein Weg zur Einigung der Völker war der Buddhismus. Dieser löste in der Nördlichen Wei eine Welle enormer Begeisterung aus, die sich in ausladenden Festen, dem Bau von Höhlentempeln und der künstlerischen Produktion der Zeit äußerte.
Die Votivfigur zeichnet sich durch die hohe Uṣṇīṣa, den Scheitelwulst des Buddhas, den Haarwirbel und die Gestaltung der Gewandfalten aus, die im Stil des Königreichs Gandhara gehalten sind. Damit hat die Figur große Ähnlichkeit mit den ältesten chinesisch-buddhistischen Bronzen aus dem späten 4. Jahrhundert.

Die Frage, um welchen der vielen Buddhas es sich handelt, ist wegen der fehlenden Attribute schwer zu beantworten. Dargestellt ist entweder der historische Buddha Śākyamuni oder der Buddha Maitreya, der Buddha der Zukunft, um den in den turbulenten Zeiten des 5. Jahrhunderts ein Kult als Heilsbringer entstand. Unser Buddha sitzt auf einem „Sumeru-Thron". Der Thron steht für den Berg Meru, der im Buddhismus die Weltenachse, axis mundi, versinnbildlicht. Auf der Vorder- und Rückseite des Sockels ist ein weiterer Buddha mit zwei Begleitfiguren zu sehen, bei denen es sich

um Frauen der Xianbei-Elite, die als Stifterinnen dem Buddha huldigen, handelt. Auf den Seiten des Sockels sind zwei Masken appliziert, die an taotie-Masken erinnern, welche auf Bronzeritualgefäßen der Shang- und der Zhou-Dynastien (etwa 1700–256 v. Chr.) zu finden sind.

Unser Buddha ist umgeben von einer spitz zulaufenden Flammenmandorla. Sein Kopf ist von einem Nimbus in Lotusform, sein Körper von einem Flammennimbus umkränzt.

Auf der Rückseite sind zwei sich zugewandte Buddhas über dem Thron angebracht. Es sind vermutlich Śākyamuni und Buddha Prabhūtaratna, der laut Kapitel 11 des Lotus-Sutras erscheint, um der Lehre des historischen Buddhas zu lauschen.

Der Stil buddhistischer Bronzen mit großer Flammenmandorla und Sumeru-Thron mit Stifterfiguren entwickelte sich Mitte des 5. Jahrhunderts an der Grenze der heutigen Provinzen Gansu und Shaanxi. Unser Buddha ist jedoch stilistisch früher zu verorten, womit er eine absolute Rarität darstellt und kunsthistorisch von großer Bedeutung ist, was auch die Kunsthändlerin Editha Leppich begriff, um deren Lieblingsobjekt es sich hierbei handelte. JL

236 Niederdeutsch

Spätgotischer Eichenschrank – Sakristeischrank.
Um 1560/65

Eichenholz, geschnitzt; Schmiedeeisenbeschläge. 142 × 115 × 43 cm (55 ⅞ × 45 ¼ × 16 ⅞ in.). Mit einem dendrochronologischen Gutachten von Prof. Dr. Peter Klein, Universität Hamburg, vom 26. März 1990. Gekalkte und gewachste Oberfläche. [3302]

Provenienz
1980er Jahre Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 8.000–10.000
USD 8,540–10,700

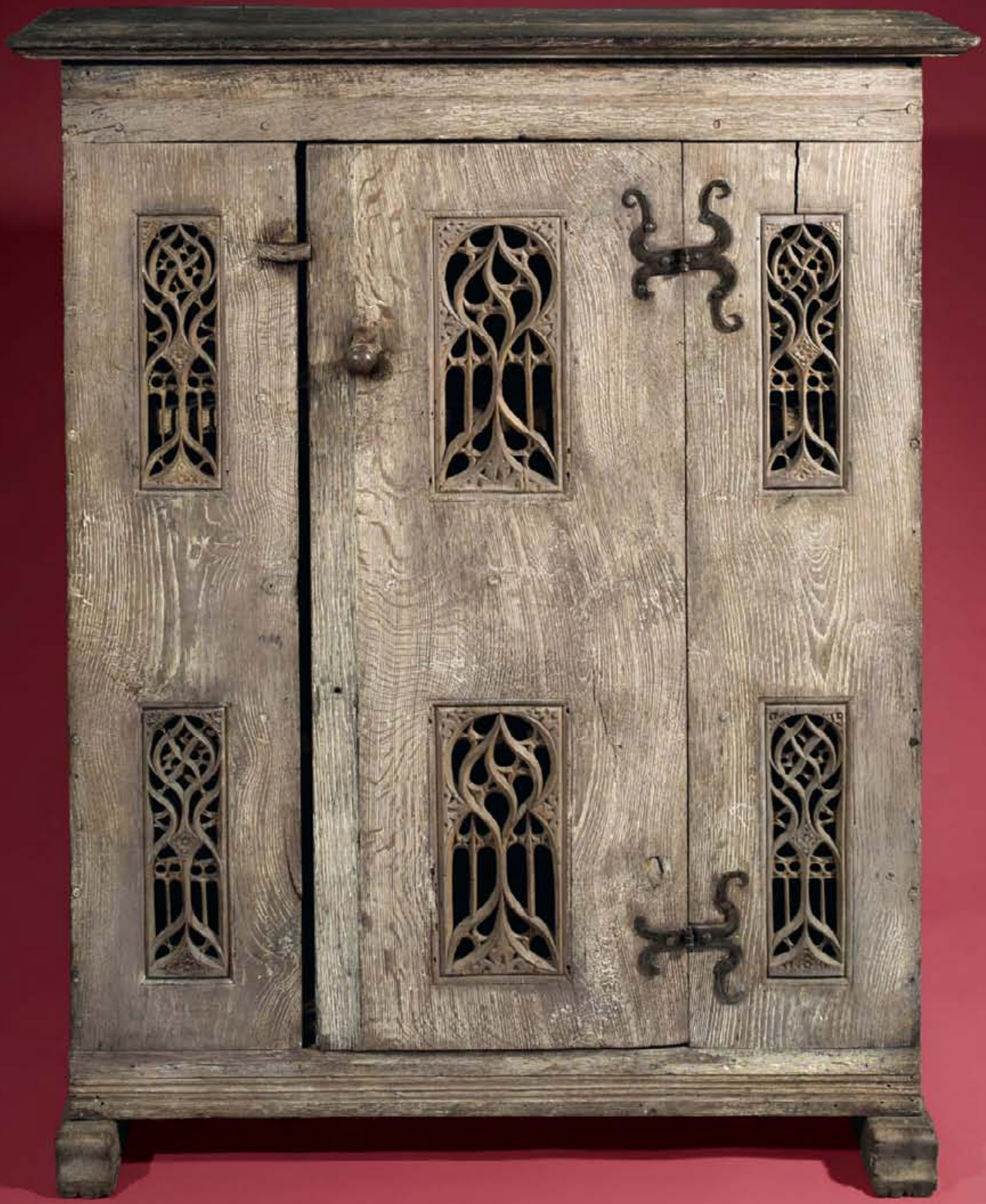
Vergleichsobjekte und -literatur
Niederdeutscher Eichenholzschrank, Wartburg, publiziert in: Otto von Falke: Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart, 1924, Tafel 52 / Heinrich Kreisel und Georg Himmelheber: Die Kunst des deutschen Möbels. München, 1968, Bd. 1, S. 34ff.

Stärker hätte der Kontrast zwischen der geschlossenen Oberfläche der Eichenbretter und dem filigran durchbrochenen Maßwerk nicht ausfallen können. Ähnlich einer gotischen Kathedrale mit ihrem starken Mauerwerk und den filigran eingeschnittenen Maßwerkfenstern erscheint dem Betrachter dieser spätgotische Schrank. Auf 1561 – so die dendrochronologische Untersuchung – lässt sich das ungefähre Entstehungsjahr des Möbels datieren. Angesichts der Verwendung von Eiche und der eigenwilligen Konstruktion, vor allem des Aufbaus der Frontseite, die aus einem von zwei seitlichen, etwas schmaleren Brettern flankierten Türbrett besteht, lässt sich unser Schrank im niederdeutschen Raum verorten.

1561 war die Blütezeit der großen gotischen Kathedralen vorbei. Die Reformation führte zu einer Neuorientierung in der Gesellschaft und damit auch in der Kunst. In den wohlhabenden Hansestädten fiel die katholische Kirche als Auftraggeberin großer Schnitzaltäre weg. Die einst gefeierten Bildschnitzer standen vor einer unsicheren Zukunft. Einige wie Hans Brüggemann starben im Armenhaus. Andere wie der Lübecker Claus Berg zogen vor der Reformation weg, wieder andere, wie Bergs Kollege Benedikt Dreyer, lebten von anderen handwerklichen Aufträgen weiter. Es ist daher nicht auszuschließen, dass auch an der Herstellung unseres Schrankes ein einst gefeierter Bildschnitzer beteiligt war.

Gleichzeitig drängt sich die Frage auf: Wieso wurde zu diesem späten Zeitpunkt noch an dem scheinbar veralteten gotischen Ornamentschatz festgehalten? Die Virtuosität im Entwurf des Maßwerks lässt den Schluss zu, dass der ausführende Bildschnitzer sehr wohl auch eine andere, eventuell modernere Ornamentik hätte ausführen können. Doch ist die Wahl des gotischen Ornaments vielleicht bewusst getroffen worden. Einer Überlegung wert wäre die Annahme, dass der Auftraggeber aus der katholischen Kirche kam und die Formensprache einer Zeit wünschte, in der sich die römisch-katholische Kirche auf dem uneingeschränkten Höhepunkt ihrer Macht befunden hatte. Möglicherweise war der Einsatz gotischer Elemente im protestantischen Norden also zu jener Zeit eine Art „Corporate Design" und gleichsam religiöses Bekenntnis. PG

Nordisches Design – schlicht und gut seit 500 Jahren.



237N Franz Xaver Seegen

1723 – Wien – 1789

Akademisches männliches Aktmodell.
1783

Lindenholz, geschnitzt. 163 cm (64 ⅛ in.). An der Plinthe signiert und datiert: Xaverii Seegen 1783. Ursprünglich gefasst. Der Stein abnehmbar.
[3139]

Provenienz
Um 1985 Sammlung René Clemencic, Wien (erworben von Wolfgang Hofstetter, Wien) / 2015 Shepherd Galleries, New York / Privatsammlung, USA

EUR 100.000–150.000
USD 107,000–160,000

Ausstellung
Georg Raphael Donner. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1993, Kat.-Nr. 152, S. 548 (Ingeborg Schemper-Sparholz) / Wandlungen – Ereignis Skulptur. Die Sammlung Clemencic. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 2004, Kat.-Nr. 19, S. 259f. (Ingeborg Schemper-Sparholz) / Fifty Years. Five Works. New York, Shepherd Galleries, 2016, Kat.-Nr. 1, S. 8–15

Vergleichsliteratur zu Seegen
Ignatz de Luca: Das gelehrte Österreich. Ein Versuch. Bd. 1, Ausgabe 2, Wien, 1775, S. 352 / Mária Malíková: Die Schule Georg Raphael Donners in der Slowakei. In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 17 (1973), Nr. 61, S. 77–189 / Barbara von der Heiden-Kopf (verh. Fielhauer): Beiträge zu Leben und Werk der Wiener Bildhauer Franz Xaver Seegen und Johannes Wagner. In: Barbara Balážová (Hg.): Generationen, Interpretationen, Konfrontationen (Tagungsband). Bratislava, 2007, S. 127–139

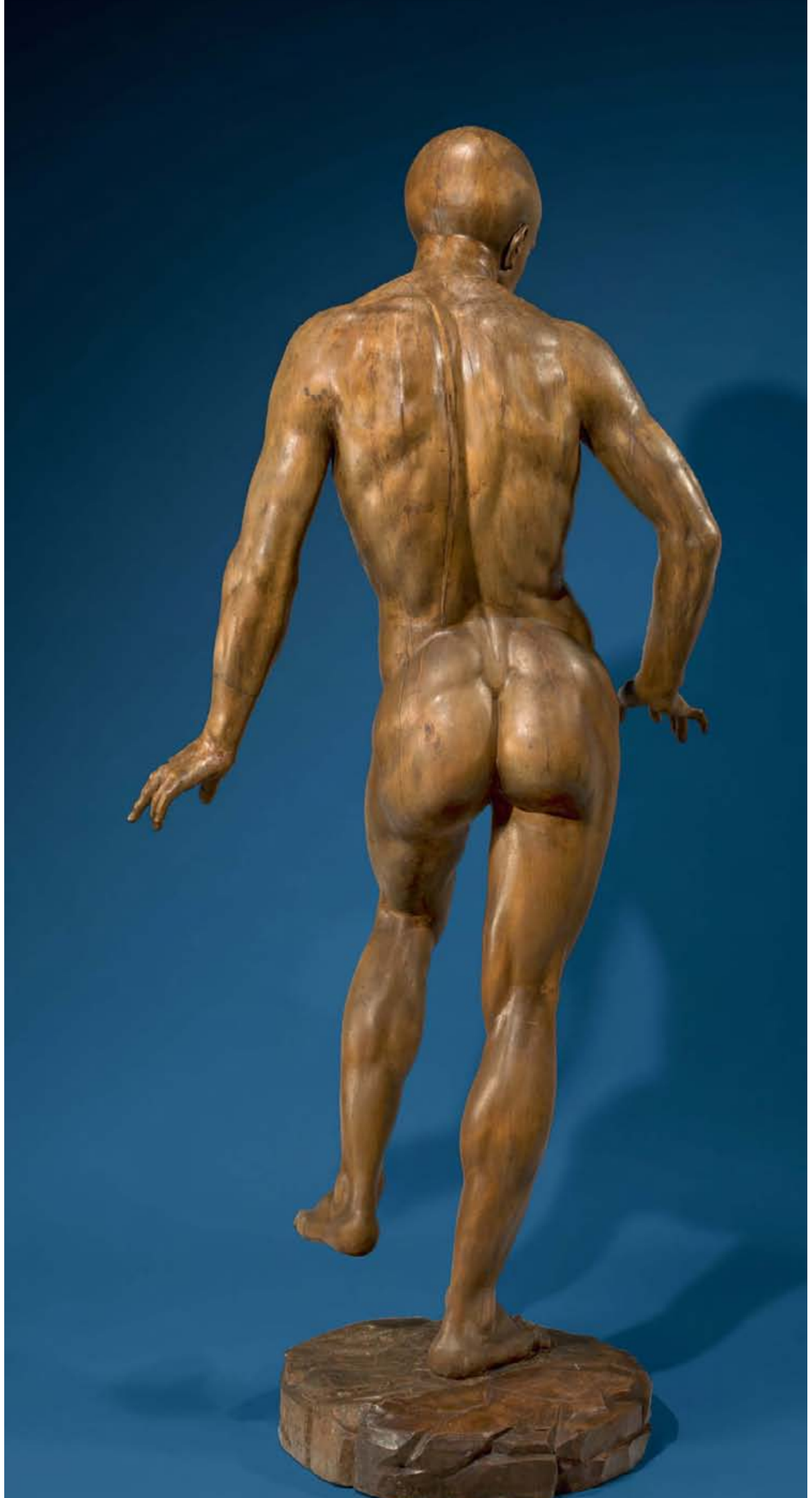
Für freundliche Hinweise danken wir Ingeborg Schemper, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, und Monika Knofler, ehem. Direktorin des Kupferstichkabinetts der Akademie der bildenden Künste Wien, sowie Barbara Fielhauer, Wien.

Er tanzt? Er steigt? Er schwebt? – Er verzaubert und er bildet, denn er war Modell der eifrigen Kunstschüler im Aktsaal der Akademie. Hier war seine Pose nobelste Aufgabe, denn „der Direktor der Malerklasse stellt das Modell (unter diesem Worte wird die Natur des Menschen, oder auch eine Draperie nach dem Gliedermanne verstanden) entweder selber, oder rathet den Professoren über dessen Stellung", wie es in einer Beschreibung der Wiener Akademie der bildenden Künste von 1783 heißt. Das Studium am lebenden oder artifiziellen Modell war neben dem der Antiken in allen Kunstakademien Europas seit dem 18. Jahrhundert Grundbestandteil der Ausbildung. In Wien – wurde berichtet – „steht das Modell von 6 bis 8 Uhr Morgens, und können die Scholaren bey den Antiken, die Mittagsstunden ausgenommen, den ganzen Tag über zeichnen oder bossieren", um „die schönen Verhältnisse der Theile unter sich, und mit dem Ganzen, die edle Simplizität in Stellung und Anstande, das Erhabene der Expression, und somit das Idealschöne [zu] kennen" (Anton Weinkopf: Beschreibung der k.k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1783).

Das idealschöne Modell eines Mannes in labiler Haltung, aber prononcierter Körperlichkeit wurde für solch hehren Zweck vom Wiener Bildhauer Franz Xaver Seegen geschaffen und selbstbewusst signiert. Wirkt die Körperdrehung – auch wegen der gewundenen Handrücken – barock, ist doch das Figurenideal antikisch geschult, wie die Ponderation der Hüfte belegt, die von den Schultern subtil aufgenommen wird. Seegen zeigt sich hier als akademisch gebildeter Bildhauer, denn auch Albrecht Dürers Proportionsstudien von 1528 – signifikant am starken Kopf – und die anatomischen Studien von Bernhard Siegfried Albinus von 1747 scheinen in seinem Modell rezipiert worden zu sein.

Franz Xaver Seegen arbeitete im Wien der Zeitenwende vom Barock zur Aufklärung. Seit seinem zwölften Lebensjahr hatte sich der Spross einer Bildhauerfamilie im Zeichnen an der Akademie geübt, wo er 1740 als Schüler (Akademiematricul 13. Juni 1740) und ab 1752 als Bildhauer geführt wurde. Bekannt sind von ihm aus dieser Zeit kleinformatige Arbeiten für Kirchen in Niederösterreich, wo er das akademische Körperideal in sinnlich adorierten Engeln auf die Altäre der Provinz brachte (Wallfahrtskirche Maria Kirchbüchl am Schneeberg), aber auch der lebensgroße Christus für die Kalvarienbergkirche in Linz. Dieser ließ 1755 den Auftraggeber schwärmen, „da weder der Ausdruck des die Seele aushauchenden Christus noch die alle Regeln der Kunst erfüllende Struktur des Körpers besser getroffen werden könne". Der kräftige Körperbau und der verhältnismäßig große ausdrucksstarke Kopf in Kombination mit dem sinnlich empfundenen Seelenleiden trugen zu diesem Urteil über Seegen bei.

An großen Aufträgen mangelte es Seegen dennoch, weswegen er Wien 1760 verließ, um in Oberungarn und Pressburg zu arbeiten. Hier lernte Seegen die stilbildenden Werke Georg Raphael Donners (1693–1741) kennen, der in seinen verinnerlichten Skulpturen – gegen die Expressivität eines Bernini – die Schönheit der menschlichen Gestalt als bildkünstlerischen Wert wiederentdeckt hatte. „Im Wiederspruch zur importierten italienischen Kunst, die vor allem die dekorativen Werte des Aktes kannte, ist für Donner der menschliche Körper Träger des Gefühls mit elegischem Grundton", konstatiert Mária Malíková, die Seegen als einen der wichtigsten Schüler der zweiten Generation nach Donner bezeichnet, da er zwischen dem spätbarocken Bewegungsideal und einer bereits akademischen Figurenauffassung oszillierte. Entsprechend verband Seegen etwa in seiner Kreuzigungsgruppe von 1768 (Komárno, Donaumuseum, Inv.-Nr.



III/564.553) die wiederentdeckte Tektonik des Körpers, die Entfaltung der kontrapostischen Bewegung, mit der Intimität des Rokoko und dürfte damals mit dem für seine psychologischen Bildnisse berühmt-berüchtigten Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783) in Kontakt gekommen sein. Zusammen mit diesem wurde Seegen nämlich ordentliches Mitglied der Wiener Kupferstecherakademie von Jakob Schmutzer. Das Wiener Diarium berichtet dazu unter dem 18. März 1769: „Auch Hr. Messerschmidt und Hr. Segen waren auf ihre dem Akademieurtheile unterworfenen Modell von Thon, zu Mitgliedern aufgenommen, von welchen man, das diese geschickten Bild-

Edle klassische Einfalt und große Wiener Empfindsamkeit.

hauer selbe in Metall werden aufgeführet haben, umständlicher Nachricht geben wird." In den Akademiematrikeln heißt es im März 1769 zudem über Seegen: „Einem wahren Künstler, wie sie H: Segen kennt, kann es nicht anderst als zum Vergnügen gereichen, wenn man seinen an sich schätzbaren Werken durch Vereinigung der Einsicht die Vollkommenheit zu geben trachtet".

Kurz zuvor hatte Wiens Kunstwelt versucht, Johann Joachim Winckelmann, den geistigen Begründer des Klassizismus, für die Akademie zu gewinnen, um diese unter der Maxime seines Postulats „Eine edle Einfalt und eine stille Größe" zu reformieren. Gegen dieses Ideal des veräußerlichten und kühlen Klassizismus stand jedoch eine eigentümliche „Wiener Empfindsamkeit", die sich besonders unter dem Einfluss des populären Mediziners Franz Anton Mesmer, der den sogenannten animalischen Magnetismus entdeckt haben wollte, auch auf die Kunst niederschlug. Mesmers esoterische Studien zur Wirkung der Planeten und Magneten auf den menschlichen Körper brachten es bis in die Opernwelt Mozarts und waren Grundlage für Messerschmidts expressive Porträtbüsten, die sogenannten Charakterköpfe.

Johann Zoffany: Die Anatomieklasse der Royal Academy of Arts, Gemälde, 1772, Royal College of Physicians, London

In diesem Spannungsfeld des klassizistisch veräußerlichten und des esoterisch verinnerlichten Menschenbildes arbeitete Seegen, ab 1773 mit eigenem Atelier, an diversen Kirchenausstattungen (Ulrichskirche Wien, 1770, Stockerauer Pfarrkirche, 1781, Pfarrhof Grinzing, 1785), aber auch an kuriosen Projekten wie einer hölzernen Kassette in Buchform, in der sich Holztäfelchen mit Anmerkungen zur Nützlichkeit des Holzes befinden, und einer wachenden Sphinx (Stift Klosterneuburg). Der hier eingeschnitzte Spruch „Geld wachset auf allen Bäumen" verwirklichte sich für Seegens Spätwerk indes nicht. 1789 starb er mittelos, hinterließ uns jedoch mit seinem letzten Hauptwerk, dem fast lebensgroßen Aktmodell, ein ebenso kurioses wie eindrückliches Werk der Wiener Bildhauerkunst.

Grisebach — Frühjahr 2017

Das Aktmodell entstand 1783, in dem Jahr, als Honorarprofessor Messerschmidt starb, und ist eines der ganz wenigen Modelle, die sich aus den Aktsälen Europas erhalten haben. Wie aus den Gemälden Johann Zoffanys bekannt, der den Aktsaal der Royal Academy of Arts 1772 malte, gab es hier neben den lebenden Modellen und Antiken immer auch hölzerne Modelle. Diese kamen im Winter zum Einsatz, wenn die Modelle froren, oder wenn besonders komplizierte Posen geübt werden sollten, in denen es das Lebendmodell nicht lange aushielt. Und so zeigt sich ohne den Stein unter dem Spielbein unseres Aktmodells eine fragil schwebende Gestalt, deren Schwerkräfte fast außer Kraft gesetzt erscheinen. In diesem Moment wird klar, dass in Seegens Modell besonders die Statuarik der Skulptur im Vordergrund steht, die anatomische Ausprägung der Muskeln eine nachgeordnete Rolle spielt.

Johann Martin Fischer: Anatomische Statue, 1783/85, Akademie der bildenden Künste, Wien, Gemäldegalerie

Seegens Werk ist dabei in der Tradition der Gliederpuppen zu sehen, die seit dem 16. Jahrhundert Künstlern beim Erlernen der Proportionen und Posen dienten, und verweist auf die Anatomische Figur von Jean-Antoine Houdon, der mit seinem „Ecorché" 1767 die menschliche Muskelzeichnung zu Lehrzwecken abbildete. Dass die Wiener Akademie um 1783 eben ein solches anatomisches Lehrmodell suchte, ist dadurch belegt, dass Johann Martin Fischer (1740–1820) sich hier mit einer drei Schuh großen Gipsfigur um die frei gewordene Bildhauerprofessorenstelle bewarb. In seiner Erklärung betonte der Bildhauer, dass seine Figur im Heroengestus helfen sollte zu ergründen, „welche Muskeln bei dieser oder jener Leidenschaft am meisten zum Vorscheine kommen, welche [...] ruhig und unbemerkbar bleiben; dann werden Sie [die Studenten] nur dasjenige darstellen lernen, was dargestellt werden soll". Fischers „anatomische Statue" ist eine Mischung aus gehäutetem Menschenbildnis und ästhetisch geformter Skulptur, legt aber nicht alle Muskelschichten frei. Sie wurde 1785 für den Akademiebetrieb in Blei gearbeitet und brachte Fischer 1786 die erhoffte Professorenstelle und große Bekanntheit ein.

Vielleicht entstand Seegens Aktmodell also damals im Wettstreit um die Professorenstelle an Wiens sich wandelnder Akademie. Vielleicht konnte der tänzelnde Akt Seegens nicht gegen das Klassizistische im heroischen Muskelmann Fischers anstehen, wenngleich ihm wohl weit mehr von der von Fischer für sein Werk apostrophierten „Leidenschaft" innewohnen dürfte. Vielleicht stand Seegens spätes Hauptwerk für ein letztes Aufbäumen des Empfindsamen in der antikisch gebildeten Donner-Nachfolge gegen den idealschönen und heroischen Akademismus. Und so schwebt das Aktmodell bis heute als Rarissimum zwischen den Epochen der Kunstgeschichte.

Stefan Körner, Wien und Berlin

238 Italienisch

Hydria im etruskischen Stil.
19. Jahrhundert

Bronze, gegossen; Kupfer, getrieben, ziseliert; patiniert. 55 cm; Ø 42 cm (21 ⅝ in.; Ø 16 ½ in.). [3483]

Provenienz
1941–1980 Sammlung Joseph Klein (1899–1987), New York / 2012 Privatsammlung, Bayern

EUR 9.000–11.000
USD 9,610–11,700

Literatur und Abbildung
Auktion: The Joseph Klein Collection of Souvenirs of the Grand Tour. San Francisco, Bonhams, 29. Oktober 2012, Kat.-Nr. 1404

Vergleichsliteratur
Andrew Wilton und Ilaria Bignamini (Hg.): Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century. Ausst.-Kat., London, 1996

Die „Grand Tour", die Reise nach Italien, galt der vornehmen Gesellschaft Europas im 18. Jahrhundert als unverzichtbarer Teil guter Bildung. Wie einst fromme Pilger so reiste man jetzt nach Italien und vor allem nach Rom, um dort Kunst und Kultur zu bewundern. Die meisten „Kulturpilger" kamen aus England. „A man who has not been in Italy", sagte der Dichter Samuel Johnson, „is always conscious of an inferiority." Viele der englischen Italienreisenden waren zahlungskräftige Sammler. Ihr höchstes Ziel: der Erwerb einer qualitätvollen Antike. Ein schwieriges Unterfangen, denn das Schönste war meist unverkäuflich. Den Missstand behoben italienische Kunsthändler, die oft auch Bildhauer waren. Mit Geschick und Klebstoff verbanden sie wiederentdeckte antike Bruchstücke verschiedener Statuen und ergänzten sie zu ganzen Figuren. Phantasievoll gedeutet ließen sie sich, wie ein Zeitgenosse schreibt, gut verkaufen „to those whose pockets are better furnished than their heads – especially our English `cognoscenti´".

Bei den weniger Betuchten waren kleinformatige Bronzekopien nach vielbewunderten Werken beliebt. In Neapel und Rom spezialisierten sich Gießereien auf die Herstellung solcher Kleinbronzen. Das 19. Jahrhundert, als auch manch Bürgerlicher sich die Grand Tour leistete, war die Blütezeit dieser Kunstproduktion. Nachgüsse antiker Bildnisse oder Statuetten waren jetzt ebenso fein ziseliert wie die Originale und noch dazu perfekt erhalten.

Besonders interessant sind solche Nachschöpfungen von Antiken wie unsere Bronzehydria. Bei ihren antiken Vorbildern, gefunden in Gräbern Etruriens und Unteritaliens, wurden nur der Standring und die Henkel gegossen, während die Wandung getrieben war und deshalb oft stark korrodierte. Deshalb sind uns von antiken Bronzegefäßen dieser Art zwar zahlreiche Henkel, aber nur wenige gut erhaltene Gefäße überliefert. Auch Nachempfindungen des 19. Jahrhunderts sind selten, denn sie zu fertigen war ein aufwändiger Prozess. Welche Werkstatt Italiens diese prachtvolle Hydria geschaffen hat, wissen wir nicht. Bis jetzt. Seit der großen „Grand Tour"-Ausstellung 1996 in der Tate Gallery London ist jedoch die Wertschätzung dieser Kunst enorm gestiegen – und so wird das neue Interesse sicherlich auch weitere Kenntnisse über diese Epoche fördern.

Raimund Wünsche, ehem. Direktor der Glyptothek München

Vom Fake für englische Aristokraten zum eigenständigen Kunstwerk.

239 Italienisch

239 A Narzissus von Pompeji.
Um 1880

Bronzeguss. 62 cm (24 ⅜ in.). [3330]

EUR 3.000–4.000
USD 3,200–4,270

Vorbild
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv.-Nr. I/160

239 B Silen mit Trinkschale und Leuchteraufsatz aus der Casa dei marmi, Pompeji.
Um 1880

Bronzeguss. 73 cm (28 ¾ in.). [3330]

EUR 3.500–4.500
USD 3,740–4,800

Vorbild
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel, Inv.-Nr. I/12

239 C Borghesischer Fechter – auch Borghese Gladiator.
Um 1880

Bronzeguss. 27 cm (10 ⅝ in.). [3330]

EUR 1.200–1.500
USD 1,280–1,600

Vorbild
Borghesischer Fechter in Marmor, Louvre, Paris, Inv.-Nr. MR 224

239 D Tanzender Faun – auch Medici Faun. Um 1880

Bronzeguss. 60 cm (23 ⅝ in.). [3330]

EUR 4.000–6.000
USD 4,270–6,400

Vorbilder
Tanzender Faun in Marmor, Uffizien, Florenz / Bronzekopie von Massimiliano Soldani-Benzi, z.B. Blenheim Palace, Oxfordshire

A

B

Die Antikenbegeisterung, die zum Ende des 18. Jahrhunderts mit der aufblühenden Altertumskunde entstand, manifestierte sich nicht zuletzt in dem Wunsch, sich mit materiellen Hinterlassenschaften der Antike zu umgeben, sie zu betrachten und sie schließlich auch zu besitzen. Um der Nachfrage mit möglichst vielen Reproduktionen gerecht werden zu können, entwickelte sich ein facettenreiches Vervielfältigungsgewerbe.

Zum Ende des 19. Jahrhunderts hin ging es dann allerdings immer weniger darum, Kopien um jeden Preis herzustellen und zu erwerben. Nun waren vor allem hochwertige Reproduktionen in edler, an Antike und Renaissance erinnernder Bronze gefragt. So wurden in Neapel, nach der Eröffnung des dortigen Archäologischen Nationalmuseums, seit 1860 zahlreiche Kunstgießereien gegründet, die Abgüsse antiker Kunstwerke in verschiedenen Größen und diversen Patinierungen – von modern bis pompejanisch – anboten.

Unser Bronzeguss des sogenannten Narzissus von Pompeji, dessen Original 1862 in Pompeji gefunden wurde, stammt aus einer dieser neapolitanischen Kunstgießereien, wie der von Giorgio Sommer oder Gioacchino Varlese, und wurde hier in Material und Größe dem antiken Original nachempfunden. Auch der Bronzeguss des tanzenden Faun wurde im selben Kontext geschaffen. Sein berühmtes antikes Marmorvorbild wurde erstmals im 17. Jahrhundert in Florenz dokumentiert. In unserer Version bildet der Faun eine Arbeit des Barockkünstlers Massimiliano Soldani-Benzi (1658–1740) nach.

Die Größe der Figuren, die hohe Qualität des Gusses und die fein ziselierten runden Plinthen weisen auf die Handschrift einer Gießerei aus der Zeit um 1880 hin. Ganz im Stil der zwei großen Figuren ist auch die kleinste Figur gefertigt: der Borghesische Fechter, dessen Marmororiginal im Louvre ausgestellt ist.

Weniger glatt und mit Patina versehen, präsentiert sich derweil der leuchtertragende Silen, dessen Vorbild 1864 in der Casa dei marmi in Pompeji entdeckt wurde. Die erhobene Rechte, mit der der Silen einen Ring emporstützt, ist hier durch den Modelleur des ausgehenden 19. Jahrhunderts um einen vierflammigen Kerzenleuchter ergänzt worden. SvdH

D

C

240 Christian Daniel Rauch

Arolsen 1777 – 1857 Dresden

Kinderköpfchen vom originalen Gipsmodell des „Betenden Mädchens", nach verändertem Modell.
1830

Gips, gefasst. 30 cm (11 ¾ in.).
Werkverzeichnis: Simson 142a. [3105]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

EUR 10.000–15.000
USD 10,700–16,000

Literatur und Abbildung
Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog. Berlin, 1996, Kat.-Nr. 142a, S. 228f.

Vergleichsliteratur
Friedrich und Karl Eggers: Christian Daniel Rauch, Bd. III. Berlin, 1886, S. 230 / Karl Eggers: Christian Daniel Rauch, Bd. V. Berlin, 1891, S. 68, Tafel 83 Mitte / Karl Eggers: Das Rauch-Museum zu Berlin. Berlin, 1892, S. 11, Kat.-Nr. 115 / Dietmar Vogel: „Glaube-Liebe-Hoffnung". Eine Figurengruppe in der Arolser Stadtkirche. In: Geschichtsblätter für Waldeck, Bd. 80 (1992), S. 111ff., S. 187

Es ist für den klassizistischen Bildhauer Christian Daniel Rauch, den bewunderten Schöpfer preußischer „Heldendenkmäler", ein ungewöhnlich liebliches, romantisch anmutendes Kinderporträt, das uns hier begegnet und jeden bezaubert, der es betrachtet.

Tatsächlich war Rauch außergewöhnlich kinderlieb, entwaffnet vom Charme der sich unverstellt und natürlich bewegenden kleinen Wesen, deren Art und Charakter er aufmerksam beobachtete, wie es Briefstellen und Tagebuchnotizen immer wieder verraten. Selbst Vater zweier unehelicher, aber von ihm anerkannter Töchter, stand er in enger Beziehung zu den Kindern von Caroline und Wilhelm von Humboldt, die er seit 1805 in seiner römischen Zeit pflegte. Durch die Nähe zu seinen eigenen Töchtern intensivierte sich diese Beziehung später noch. Seit der Geburt seiner ersten, heißgeliebten Enkeltochter Eugenie, seines „bijou", im Jahr 1830 war er zudem begeisterter Großvater. Durch jedes weitere seiner insgesamt sechs Enkelkinder, jedes hinzukommende Patenkind verstärkte sich Rauchs Interesse an Kindern und ihrer erstaunlichen Entwicklung.

Das vorliegende originale Gipsmodell von Rauchs eigenhändig modelliertem Köpfchen gehört zu dem heute verlorenen oder zerstörten, etwa einen Meter hohen stehenden Modell eines Mädchens (Rauchmuseum 1892, Nr. 115), das in kurzem, gegürtetem Hemdchen, barfuß und mit betend gefalteten Händen vom Künstler ausgeführt worden war. Rauch entwickelte die Figur in Abwandlung der von ihm geschaffenen betenden Kindergestalt vom August Hermann Francke-Denkmal in Halle (vgl. Simson 141). Das Bronzedenkmal war im November 1829 in der Franckeschen Stiftung in Halle enthüllt worden. Es zeigt den Begründer des Waisenhauses in geistlichem Talar mit zum Himmel weisender Rechter, flankiert von einem Knaben mit Bibel und eben einem betenden kleinen Mädchen, auf dessen Scheitel er segnend seine Linke legt.

Weniger der männlichen Hauptfigur Francke als vielmehr den unschuldig wirkenden Kindergestalten galt schon bald das besondere Interesse der Öffentlichkeit (Vogel, S. 186-189), so dass sich der Künstler veranlasst sah, Aufträge zu oftmals variierten Einzelausführungen von Kinderfiguren anzunehmen, die je nach Renommee und Geldbeutel der Auftraggeber in Marmor, Bronze oder auch in Zinkguss ausgeführt werden sollten.

1830 hielt sich Rauch in München auf, wo sein Denkmal für den bayerischen König Maximilian I. Joseph entstand. Bei einem Besuch bei der verwitweten Königin Karoline und deren Tochter Sophie, Erzherzogin von Österreich, erhielt er von diesen erstmals den Auftrag für eine Marmorausführung nach der in Bronze gegossenen Mädchenfigur des Francke-Denkmals. Für diese neue Fassung in Marmor veränderte Rauch die Mädchengestalt zu einer von der Gruppe unabhängigen Einzelfigur, die nun nicht mehr aufwärts zu ihrem Wohltäter blickt, sondern eher in sich versunken das Köpfchen mit veränderter Frisur leicht hinab zur Seite neigt. In dieser Form diente das Gipsmodell später nach mehrfachen Marmorausführungen auch als Vorlage für Fassungen in gefasstem Tonabdruck sowie in Zinkguss als Grabschmuck (Vogel, S. 187), bei dem die Kindergestalt durch Hinzufügen kleiner Flügel in eine liebliche, religiöse Gefühle weckende Engelsgestalt verwandelt wurde.

Jutta von Simson, Berlin

241 Nordalpin, französisch oder deutsch

Paar spätgotische Prozessionsleuchter mit Zunftschilden.
Um 1500

Nadelholz, gedrechselt (gewundenes Profil), gefasst; Schmiedeeisen, teilweise gefasst und vergoldet. 173 cm / 175 cm (68 ⅛ in. / 68 ⅞ in.). Beide Holzstäbe im unteren Bereich etwas verkürzt. Mehrere Fassungsschichten, stellenweise Ausbrüche. [3338]

Provenienz
Sammlung Jean Bruchet, Rochefort / Privatsammlung, Belgien

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Vergleichsobjekt
Süddeutsch, Paar Prozessionsstangen, um 1520, Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. AE 495 und 496

Die beiden prächtigen Prozessionsleuchter sind identisch aufgebaut: Der erste Teil besteht aus einem kunstvoll in sich gewundenen Holzschaft – ein Meisterwerk der Drechseldrehbank. Die Kerbungen und Phasen entsprechen dabei den Stabwerkarbeiten in der Architektur und an Goldschmiedearbeiten der Zeit um 1500. Am Ende der beiden Schäfte verrät jeweils ein heraldisches Metallschild, dass es sich wohl um das Auftragswerk einer Zunft handelt. Die Überleitung zu den Leuchterkronen, die den zweiten Teil der Tragleuchter bilden, gestaltet sich durch filigrane Ranken aus Schmiedeeisen.

Die Kronen selbst stellen einen durchbrochenen Eisenreif aus Lilienknospen dar, die einerseits als Halterung der Kerzen dienen und andererseits mit der Symbolik der Lilienknospen verraten, dass das Prozessionsobjekt aller Wahrscheinlichkeit nach ein marianisches Idol war. Die Lilienkrone an sich, zumal in der Form von Knospen, präsentierte augenscheinlich die Unschuld und die Jungfräulichkeit Marias. Gerade Zünfte dieser Zeit wählten die Muttergottes als ihre Patronin. Die Knospenform der Krone und auch das Rankenwerk unterstreichen zusätzlich das Erscheinungsbild des Flambeaus. Das Feuer spielt hier zugleich auf das Pfingstwunder an, auf den in Gestalt von Flammen auf die Apostel niedergehenden Heiligen Geist.

Meist wurden solche Leuchter innerkirchlich benutzt, daher auch die Fassung und der filigrane hohe Schaft. Dass mit diesen Objekten Prozessionsleuchter von solch einer Größe komplett erhalten auf uns gekommen sind, ist selten. In der Regel wurden im Laufe der Jahrhunderte lediglich die kunstvoll ausgearbeiteten Leuchterkronen aufbewahrt und der Schaft bis auf den Rumpf gekürzt. PD

Marianische Lilienknospen und Flammen für das Pfingstwunder.

„Beauty is the most resistant structure and the most resistant material.“

242 Gio Ponti

1891 – Mailand – 1979

Wandregal für Bücher –
nach dem Vorbild der Libreria
sospesa di Via Dezza.
1955 / 1956/57

Nussbaumholz, teilweise weiß lackiert.
105 × 99 × 23 cm (41 ⅜ × 39 × 9 in.).
Mit einer Echtheitsbescheinigung
von Lisa Licitra Ponti, Mailand, 2015
(im Original). [3094]

Provenienz
Ehemals Sammlung Contessa Rosalinda und Conte Ferdinando Borletti, Villa Widmann-Borletti in Bagnoli di Sopra bei Padua

EUR 12.000–15.000
USD 12,800–16,000

Vergleichsliteratur
Lisa Licitra Ponti: Gio Ponti.
The Complete Work 1923–1978.
London, 1990

„Every beautiful piece of architecture has survived its original appearance, purpose, and function, and many have served many functions successively. The right of an architectural work to last – and finally, its right to be – lies only in its beauty and not in its function. For it assumes a new function – beauty. Beauty is the most resistant structure and the most resistant material." So brachte Gio Ponti 1960 sein Empfinden für Ästhetik in der Publikation „In Praise of Architecture" auf den Punkt. Und genau diese Philosophie lässt sich mühelos auf unser Wandregal aus dem ehemaligen Freundeskreis der Ponti-Familie übertragen: Der Kontrast der Materialien – das dunkle Nussbaumholz und die hell lackierten Flächen – stehen in einem Spannungsverhältnis, durch das die feine dunkle Kontur der geometrischen Form in den Vordergrund tritt. Sie ist so filigran, dass man bei der Leichtigkeit des optisch schwebenden Wandregals kaum annimmt, es könne die Last schwerer Bücher tragen.

Ponti gehört zu den wenigen Talenten, die sich, wie Picasso, in vielfältigsten Medien künstlerisch auszudrücken vermochten – und das über eine Zeitspanne von mehr als einem halben Jahrhundert. So entwarf das Omnitalent Mailands berühmten Pirelli-Tower, aber auch Kathedralen (Taranto), Museen (Denver Art Museum) oder Möbel für Cafés und Geschäfte (Dolce & Gabbana). Er publizierte Zeitschriften (u.a. Zeitschrift DOMUS), designte Keramik, Glas (Venini) sowie Silber (Alessi), widmete sich zudem dem Kostüm- und Bühnenbild (Scala, Mailand). Inbegriff seines Kunstverständnisses war das Gesamtkunstwerk seiner berühmten, 1957 eingerichteten Mailänder Wohnung in der Via Dezza, die zugleich sein Atelier war und wo bis heute der Prototyp unseres Wandregals hängt.

Gio Pontis Wohnung in der Via Dezza, Fotografie, um 1957

Vielleicht ist auch gerade diese gestalterische Vielschichtigkeit seines Schaffens der Grund, weshalb der Vordenker des modernen Designs bis heute nicht ausreichend gewürdigt wird, obwohl wir ihm in seinen Entwürfen überall auf der Welt begegnen. So können seine Arbeiten – wie auch unser Wandmöbel – nach Gio Pontis Aussage nur aus einem Grund noch immer bestehen: Durch ihre höchste Funktion, die Schönheit, sind seine Kreationen nach wie vor brandaktuell. Entsprechend ist das Regal eine Synthese aus Zurückhaltung, Ausgewogenheit und zeitloser Ästhetik – ein Bestreben, das Ponti mit seinen eigenen Worten am schönsten formuliert hat: „One must try to capture it, to make it ours, to make alive and concrete this thing that is timeless (without the weight of time); that is the dream". IG

243 Gio Ponti

1891 – Mailand – 1979

243 A Beistelltisch –
Tavolo d'appoggio (Prototyp).
1960

Buche, massiv; Schichtholz, teilweise weiß lackiert; Laminat – späterer Hersteller: Edition I.S.A., Bergamo. 49 cm, Ø 51 cm (19 ¼ in., Ø 20 ⅛ in.). Mit einer Echtheitsbescheinigung von Lisa Licitra Ponti, Mailand, vom 1. Juni 2013 – bezeichnet als „Gio Ponti 1960 Tavolo da pranzo e tavolo d'appoggio PROTOTIPI DI GIO PONTI". [3094]

Provenienz
1970er Jahre Sammlung von Pontis Tochter Lisa Licitra Ponti (geb. 1922), Mailand / Bis 2016 deren Enkelin Caterina Licitra Ponti

EUR 2.500–3.000
USD 2,670–3,200

243 B Armlehnsessel (Nr. 829) für das Hotel Parco dei Principi in Sorrent.
1958 / um 1960

Afromosia Teak, massiv – Hersteller: wohl Cassina, Mailand. 95 × 65 × 69 cm (37 ⅜ × 25 ⅝ × 27 ⅛ in.). [3176]

EUR 4.500–6.500
USD 4,800–6,940

Vergleichsliteratur
Ugo La Pietra: Gio Ponti. Mailand, 1995, Abb. S. 367

Von Anfang an verfolgte Gio Ponti den Ansatz, Architektur und Einrichtung als eine Einheit zu begreifen, und entwarf ganze Wohnkonzepte. Hiervon zeugt besonders das Hotel Parco dei Principi in Sorrent aus dem Jahr 1960. Die simple, zugleich mediterrane Auffassung vom Raum und seiner Gestaltung sind bis heute Teil des Hotels, das uns in seiner Gesamtheit das Lebensgefühl Pontis nachempfinden lässt. Der Entwurf zum Armlehnsessel (Kat.-Nr. 243 B) stammt aus dem Interieur des Hotels und folgt ganz Pontis Prinzip eines Designs, das auf die Bedürfnisse des Menschen eingeht – angefangen bei der Funktionalität der Gestaltung bis hin zu ihrer vollkommenen äußeren Erscheinung.

Eine von Pontis berühmtesten Entwicklungen waren die Beistelltische, die seinem Credo der Bequemlichkeit für den Nutzer entsprachen und von denen wir hier einen Prototyp zeigen (Kat.-Nr. 243 A). Mit den anerkennenden Worten von Charles Eames wird die Arbeitsweise Pontis klar: „In this process of design, or growth, where he anticipates and relives the experiences that others will have – in this enthusiasm – he surely thinks of all people as rich human beings possessing those same capabilities and sensitiveness to experience that are his own [...] This is the only way – and this is the secret". Entsprechend ruhen die Objekte in sich und haben durch ihren italienischen Esprit immer auch etwas Erfrischendes an sich.

„enthusiasm ... This is the only way – and this is the secret."

Ponti arbeitete im Laufe seines Schaffens mit über 120 Firmen zusammen. In den 1960er Jahren hatte der Mailänder Licht- und Leuchtenhersteller Stilnovo die damals bedeutendsten Künstler eingeladen, neue Produkte zu entwickeln. Dabei bot Stilnovo Kreativen eine Experimentierfläche für fortschrittliche Ideen in Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Materialien. Unsere Standleuchte (Kat.-Nr. 244) nach einem Entwurf von Bruno Gatta, dem Gründer von Stilnovo, ist ein Beispiel des Mailänder Designs dieser Zeit, das Ponti wesentlich und nachhaltig beeinflusste. IG

244 Bruno Gatta

1904 – Mailand – 1998

Standleuchte zu drei Lichtern.
Um 1953

Milchglas; Messing, poliert, teilweise schwarz lackiert – Hersteller: Stilnovo, Mailand. 205 cm (80 ¾ in.). [3176]

EUR 5.500–7.500
USD 5,870–8,000

Vergleichsliteratur
Alberto Bassi: Italian Lighting Design 1945–2000. Mailand, 2004, S. 58f.

244

243 A

243 B

245 Werner & Mieth, Berlin

Tätig 1791 – 1819

Große Flussglas-Potpourrivase.
Um 1795/1800

Milchglas; Bronze, gegossen, ziseliert, feuervergoldet. 41,5 cm (16 ⅜ in.).
[3158]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

EUR 8.000–12.000
USD 8,540–12,800

Ausstellung
TEFAF Messe Maastricht, Kunsthandlung Frank C. Möller, März 2014

Vergleichsliteratur
Frank C. Möller: 18 Objekte um 1800. Hamburg, 2014, S. 64ff. / Friederike Werner: Ägyptomanie in Preußen. Die Tafelskulptur zur Hochzeit im Königshaus 1804. Weimar, 2016 / Birgit Kropmanns: Die Bronzefabrikanten Werner & Mieth, später Werner & Neffen. Kronleuchter und Bronzen im Zeitalter Schinkels, Dissertationsprojekt

In Malmaison, dem Landsitz von Josephine Bonaparte, wie auch in der Residenz der russischen Zaren im Schloss Pavlovsk und vor allem am preußischen Hof fanden sich jene formschönen Gebilde aus mattweißem Glas mit feinen Montierungen aus vergoldeter Bronze. Innerhalb von nur knapp zwanzig Jahren eroberten die filigranen Erzeugnisse der Berliner Bronzefabrikanten Werner & Mieth die wichtigsten Kulturzentren Europas. Vasen, Leuchter, ganze Tafelaufsätze wurden in dieser Materialkombination in Berlin hergestellt. In den Inventaren der preußischen Schlösser oft fälschlich als „Porzellan" oder „Alabaster" bezeichnet, wird schnell deutlich, dass die Einzigartigkeit jenes Produkts mit der sonderbaren Materialität die Menschen irreführte, in jedem Fall jedoch in Staunen versetzte.

Unsere formschöne Potpourrivase dürfte zu den frühesten Erzeugnissen der angesagten Berliner Bronzeure zählen. Durch die zurückhaltende Verwendung der feinen Bronzen, als Ring an der Lippe und an den mit Weinblättern verzierten Zapfen als Abschlusselement, erfährt sowohl die Bronze selbst, doch vor allem das samtig-schimmernde weiße Glas eine besondere Aufwertung. Nach antikisierenden Entwürfen von Friedrich Gilly und Karl Friedrich Schinkel erhielten die zarten Gebilde eine unverwechselbare Silhouette, die bis heute dem Auge des Betrachters schmeichelt. Das milchige Flussglas verdankt seinen Namen wohl der Beimischung von Flussspat (Kalziumfluorid), das dem Glas ein trüb-fluoreszierendes Aussehen gab. Innen glatt, wurde das Glas an der Außenseite aufwändig matt geschliffen, so dass sich das Licht darin subtil brach und im Kontrast zu den kunstvollen Goldbronzen bis dahin nur selten gesehene Eleganz erlangte.

Gegen 1812 beendete die Berliner Manufaktur Werner & Mieth aus bisher unbekannten Gründen die Herstellung dieser zarten Glasgebilde. Knapp zweihundert Jahre später waren die Erzeugnisse vergessen und konnten erst durch akribische Forschung neu entdeckt werden. Die Faszination, die von ihnen ausgeht, treibt das Wissen um sie sicherlich weiter voran. Allerdings hat sich der Bestand im Laufe der Zeit derart stark reduziert, dass heute nur wenige Museen auf der Welt diese raren Arbeiten ihr Eigen nennen dürfen. PG

Mehr subtile Eleganz und zerbrechliche Schönheit ist kaum möglich.

246 Thailändisch, Rattanakosin-Periode

1782–1932

Buddha Śākyamuni.
19. Jahrhundert

Bronzeguss, vergoldet; Spiegeleinlagen; Sockel: Bronzeguss, vergoldet, teilweise rot gefasst. 119 cm (mit Sockel) (46⅞ in. (with pedestal)). Gewicht (ohne Sockel): 23 kg. [3021]

Provenienz
Spätestens 1962 Sammlung der Kunsthändlerin Editha Leppich (1904–1992), Köln / Seit 1992 Privatsammlung, Südwestdeutschland (direkt aus dem Nachlass erworben)

EUR 12.000–15.000
USD 12,800–16,000

Ausstellung
Ausstellung: Ming-Brokate von Editha Leppich. Helsingborg, Schweden, 1962

Literatur und Abbildung
Museum Linz am Rhein (Hg.): Editha Leppich. 30 Jahre Ikebana und Ostasiatische Kunst. 1959–89. Köln, 1989, Abb. S. 33

Vergleichsobjekte
Paar anbetender Mönche, British Museum, London, Inv.-Nr. 2004.0628.20 und 2004.0628.21 / Auktion: Amsterdam, Christie's, 18. April 2005, Kat.-Nr. 115

Vergleichsliteratur
Carol Stratton: Buddhist Sculpture of Northern Thailand. Chiang Mai, 2004, S. 208f.

Für freundliche Hinweise danken wir Pierre Baptiste, Kurator für Südostasien im Musée Guimet, Paris.

Wie in den buddhistischen Ländern Südostasiens zahllose Mönche jeden Tag mit ihren Schalen in den Städten und Dörfern um Essen bitten, so tritt auch der Buddha in dieser Skulptur dem Betrachter als Bettelmönch mit Almosenschale (pātra) und dem dreiteiligen Mönchsgewand entgegen. Als spezifische Entwicklung des Thai-Buddhismus – die früheste datierte Skulptur dieser Art aus dem Reich von Lan Na in Nordthailand stammt aus dem Jahr 1465 – erfreute sich diese Darstellung in der Folgezeit zunehmender Beliebtheit und findet sich bis heute in den zahllosen Tempeln und Klöstern der Region. Als Einzelfigur erinnert sie den Gläubigen an seine verdienstvolle Pflicht, die Mönche durch Spenden zu unterstützen. Den Mönchen dagegen steht in einer solchen Skulptur ihr Vorbild, Buddha Śākyamuni, als absoluter Maßstab für ein Leben gemäß der buddhistischen Lehre unmittelbar vor Augen.

Als Teil einer seit Beginn des 19. Jahrhunderts nachweisbaren Gruppe von acht Buddhas der Wochentage wird im modernen Thai-Buddhismus der Buddha mit der Almosenschale zudem mit dem Mittwoch und dessen herrschendem Planeten Merkur identifiziert. Damit gewinnt er auch astrologische Bedeutung und wird von den an einem Mittwoch Geborenen besonders verehrt.

Editha Leppich und König Gustav VI. Adolf von Schweden (1882–1973) bei der Ausstellung in Helsingborg mit dem Buddha Śākyamuni, Fotografie, 1962

Das aufwändig dekorierte Gewand unserer Plastik macht unmissverständlich deutlich, dass hier kein gewöhnlicher Mönch steht. Die kleinteilige Musterung gleicht den Stoffen königlicher Gewänder – ein Zeichen der dualen Natur des Buddha. In seiner Person vereint er die Anlage zu spiritueller und weltlicher Führerschaft und steht daher auf einem Lotos, der sich als Sinnbild der Erde auf dem achteckigen Sockel in alle Himmelsrichtungen, Haupt- und Nebenrichtungen, entfaltet. Obwohl seine Haltung streng, sein Ausdruck verhalten ist, macht die flammende ketumālā auf der Schädelauswölbung (uṣṇīṣa) seine umfassende spirituelle Energie fassbar.

Wie bei einem in Gewandstil und Physiognomie vergleichbaren Paar anbetender Mönche im British Museum in London waren auch bei dieser Figur die unbedeckte Schulter und der rechte Arm ursprünglich wohl nicht vergoldet und erhielten erst als Teil der rituellen Praxis eine Auflage aus Blattgold.

Marion Frenger, Universität Bonn, Institut für Orient- und Asienwissenschaften, Abteilung Asiatische und Islamische Kunstgeschichte

247 Italienisch, Venedig oder Genua

Spiegeletagere.
Um 1740/60

Holz, geschnitzt, gefasst, vergoldet; Spiegelglas. 215 × 110 × 55 cm (84 ⅝ × 43 ¼ × 21 ⅝ in.). Fassung und Spiegelgläser erneuert. [3302]

EUR 7.000–9.000
USD 7,470–9,610

Provenienz
1980er Jahre Kunsthandel Wenzel, Bamberg / Privatsammlung, Niedersachsen

Vergleichsliteratur
Clelia Alberici: Mobile Veneto. Mailand, 1980, S. 237f.

Venezianisches Luxusmöbel als Bühne für Luxusgüter.

Man mag sich die ungewöhnliche Etagere im Saal einer neopalladianischen Villa vorstellen, kostbare Gläser aus venezianischer Fertigung in Murano sorgsam darauf aufgestellt.

Ob diese Villa im Veneto stand, oder ob man an einen Landsitz der englischen Country Side denken muss, ist nicht auszumachen. Es gab eine Produktion lackierter venezianischer Luxusmöbel wie dieser Etagere für den Export schon im 18. Jahrhundert, die sich direkt an kunstkauffreudige britische Kunden auf ihrer Grand Tour durch Italien wandte, die nach langer, ermüdender Anreise in Venedig eine erste längere Station machten. Oder das Möbel stand tatsächlich einst an der langen Wand im zentralen, tiefen Saal eines venezianischen Palazzo, bestückt mit Vasen und Gefäßen aus chinesischem Porzellan, wobei die kostbaren Spiegel auf der Rückseite die Zahl der Schätze optisch noch verdoppelten. In jedem Fall erzählte die Etagere mit den darauf aufgestellten Preziosen vom Sammlerstolz ihres Eigentümers.

Das Präsentationsmöbel in drei Etagen hat einerseits in der Zartheit seiner Beine schon die schlanke Eleganz des Rokoko, hält andererseits aber noch ganz fest an der Symmetrie des Barock. Fast ganz, denn das Akanthusblatt, das sich erst um das vordere der drei Beine des Gestells wickelt und sich dann vor es legt, um schließlich in der Mitte in eine frische Volute auszulaufen, unterbricht diese schöne Symmetrie doch zumindest schon an einer Stelle. Überhaupt erscheinen die übereinander gelegten und ineinander gestaffelten Voluten des Dekors der Beine, aus denen hier und da ein zartes Blättlein und der Farbtupfer der seltenen Blüte einer Blume herauswachsen, sehr viel subtiler als die massige Bekrönung, die die auf den drei Etagen präsentierten, kostbaren Sammlungsgegenstände einrahmte. Entstanden sein dürfte das Möbel in der Zeit des Übergangs vom Barock zum Rokoko in Venedig oder Genua um die Mitte des 18. Jahrhunderts.

Heiner Krellig, Berlin und Venedig

248 Januarius Zick

München 1730 – 1797 Ehrenbreitstein

Bilderpaar: „Der Abend" und „Die Nacht".
1778

Öl auf Leinwand. 55,5 × 41 cm / 55 × 40 cm (21 ⅞ × 16 ⅛ in. / 21 ⅝ × 15 ¾ in.). Unten links signiert und bezeichnet: ja. Zick jnv. et p[inx]. Bzw. unten rechts signiert und bezeichnet: ja: Zick jnv. [...]. Werkverzeichnis: Straßer G 401, G 402.
[3248] Gerahmt.

Provenienz
Um 1920/29 Sammlung Eugen Bunk, Augsburg / 1980 Kunsthandlung J. P. Schneider, Frankfurt am Main / 1994 Privatsammlung, Frankfurt am Main / Privatsammlung, München

EUR 20.000–25.000
USD 21,300–26,700

Literatur und Abbildung
Adolf Feulner: Die Zick. Deutsche Maler des 18. Jahrhunderts. München, 1920, S. 58f., 100 / Ders.: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Potsdam, 1929, S. 244 / Ders.: Nachträge zum Werk des Januarius Zick. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. IX (1936), S. 176, Abb. 123, 124 / Auktion: London, Sotheby's, 16. Juli 1980, Kat.-Nr. 131 / Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hg.): Gemälde bis 1900. Köln, 1982, S. 570–572 / Josef Straßer: Januarius Zick. 1730–1797. Gemälde, Graphik, Fresken. Weißenhorn, 1994, Kat.-Nr. G 401, G 402 / Auktion: From Roentgen to Faberge. A European Private Collection. London, Christie's, 20. Mai 2015, Kat.-Nr. 50, S. 50f.

Abends – der Bauer ruht vor dem Brunnen, an dem Pferde getränkt werden, eine Magd wäscht ihre drallen Füße, ein Knabe scheucht die Ziegen, der Hirtenknabe naht. Nachts – die Knechte schlafen am Boden, ein Nachtwächter erhellt den Raum, der Alte nutzt die Chance, der Bauersfrau, die noch Kartoffeln schält, handgreiflich den Hof zu machen.

Das Leben von Januarius Zick war dem Hochbarock gewidmet. Sein Vater arbeitete als Freskomaler an herrschaftlichen Bauprojekten in Bayern, Oberschwaben und Franken. Bei Hilfsarbeiten in Weingarten fiel einer der Söhne vom Gerüst und starb. Der gerade 14-jährige Januarius begleitete das Werk des Vaters von nun an alleine und begann 1745 eine Maurerlehre bei Jakob Emele. Seit 1748 arbeitete er mit seinem Vater in der Würzburger und Bruchsaler Residenz. Einer weiteren Ausbildung in Paris folgte die Freskierung von Schloss Engers bei Neuwied. Nach seiner Ernennung zum kurtrierischen Hofmaler 1760 nahm Januarius Zick schließlich Wohnsitz in Ehrenbreitstein. Mit einer Wirtstochter bekam er vierzehn Kinder, darunter der Porträt- und Landschaftsmaler Konrad Zick.

Seit 1774 entwarf Januarius Intarsienbilder für den Kunsttischler David Roentgen und freskierte unter anderem die Benediktinerklosterkirche Wiblingen, das Kurfürstliche Schloss Koblenz, die Dompropstei und den Akademiesaal des Kurfürstlichen Schlosses in

Mainz sowie das Palais Schweitzer in Frankfurt. Als Maler und Architekt (wie er sich selbst nannte) plante er ganze Ensembles.

Unser Bilderpaar belegt, dass Januarius Zick als vielseitig begabter Künstler auch der Genredarstellung zugeneigt war. In unseren Tableaus verlässt er dabei die holländischen Vorbilder und kreiert einen eigenen, derben Genrestil. Da die meisten seiner Gemälde in Bausituationen eingebunden sind, ist das Bilderpaar ein seltenes Beispiel der Zickschen Barockwelt, das als Galeriestück gedacht war. Zusammen mit den Werken „Der Morgen" und „Der Mittag", beide seit 1954 im M. H. de Young Memorial Museum San Francisco, gehören unsere Gemälde zu einem Tageszyklus, der das turbulente Leben auf dem Land zeigt.

Pendants des Zyklus: Morgen und Mittag, M. H. de Young Memorial Museum San Francisco, Inv.-Nr. 54.43.1 und 54.43.2

Auf fast geschwisterliche Weise bringt das Abend- und Nachtgenre jene Elemente zusammen, die der spätbarocke Mensch so liebte: die Galanterie, das bäuerliche Spiel, den Alltagsmoment, die Darstellung eines paradigmatischen Augenblicks, wie ihn etwa der Mann verkörpert, der mit der Kerze die Uhr anleuchtet. Ein verrinnender Augenblick der Leichtigkeit, der den Protagonisten des ausgehenden Spätabsolutismus für Frivolitäten vergönnt war. RE

249 Leuchten der Staatsbibliothek der DDR

Provenienz beider
Bis 2012/13 in der Staatsbibliothek, Musiklesesaal, Unter den Linden, Berlin

249 A Deckenleuchte für den Musiklesesaal der Deutschen Staatsbibliothek Unter den Linden.
1967/68

Milchglas; Plexiglas; Messing; Blech, weiß lackiert; Eisenstange, weiß lackiert; elektrifiziert – Hersteller: vielleicht VEB Leuchtenbau Radebeul. 153 cm (dazu Eisenstange: 167 cm) (60¼ in. (with iron stick: 65 ¾ in.)). [3482]

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

249 B Deckenleuchte für den Musiklesesaal der Deutschen Staatsbibliothek Unter den Linden.
1967/68

Milchglas; Plexiglas; Messing; Blech, weiß lackiert; Eisenstange, weiß lackiert; elektrifiziert – Hersteller: vielleicht VEB Leuchtenbau Radebeul. 153 cm (dazu Eisenstange: 167 cm) (60¼ in. (with iron stick: 65 ¾ in.)). [3482]

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur
Horst Kunze: Zur Baugeschichte der Deutschen Staatsbibliothek 1945–1989. In: Berichte zur Geschichte der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin. Berlin, 1996, S. 164–191

Für freundliche Hinweise danken wir Gerhard Ihlow, ehem. Leiter des Bereiches Rekonstruktion in der Deutschen Staatsbibliothek.

Hier war die DDR modern, hier hatte sie Glamour und wollte sich als der bessere Staat präsentieren. Die Deckenleuchten der Staatsbibliothek Unter den Linden in Berlin entstanden, als der Kalte Krieg auch die Bibliothekare erreichte und sich die DDR als der wahre Sachwalter der Bücherschätze der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek beweisen wollte. Hierfür warteten die Designs von 1967/68 – zumindest gestalterisch – mit dem demonstrativen Hinweis auf den heiteren und eleganten Sozialismus auf.

Nach der Zerstörung der Lesesäle im kaiserzeitlichen Bau Unter den Linden durch Kriegsbomben begannen erst 1950 unter Generaldirektor Horst Kunze (1909–2000) systematische Wiederherstellungsmaßnahmen. Es sollten zunächst Speziallesesäle entstehen. Die Feierlichkeiten zum 300-jährigen Bestehen der Bibliothek 1961 nutzte man, um den Sozialismus als besseren Verwalter des Kulturerbes darzustellen: Denn während die im Krieg in den Westen gelangten Bücherbestände der alten Staatsbibliothek in Interimslösungen verwahrt würden – man polemisierte gegen das „Marburger Büchergrab" –, treibe man im Osten die Modernisierung des Gebäudes voran. Als daraufhin der Westen Hans Scharoun mit einem Neubau der Staatsbibliothek beauftragte, richtete man Unter den Linden eilig die ersten neuen Lesesäle für Gesellschaftswissenschaften (1967) und für Musikwissenschaften (1968) ein. Gestaltet wurden die Säle wohl vom damaligen Hausarchitekten Wolfgang Kinckert, der mit „leicht wirkenden Holzeinbauten, eleganten Galerien und glitzernden Kronleuchtern des International Style der 1960er Jahre ein herausragendes Denkmal der Architektur- und Designgeschichte der DDR" schuf (Nikolaus Bernau, Berliner Zeitung, 10. Juni 2013).

Renate Richter: Musiklesesaal der Staatsbibliothek der DDR, Fotografie, 1970

Für die beiden Lesesäle wurden – möglicherweise im renommierten VEB Leuchtenbau Radebeul – geradlinige Leuchtenmodelle aus Plexiglasstreifen, Messing und opaken Glaszylindern gefertigt. Ähnlich wie beim Kino International (1963) oder dem Haus des Lehrers (1964) signalisierten die Deckenleuchten der ersten Säle in der noch grundlegend zu sanierenden Staatsbibliothek der DDR einen eleganten Sozialismus, der weltoffen, positiv und weltgewandt daherkam, als die Mauer gerade gebaut worden war. Im Wettbewerb mit dem Scharoun-Projekt entworfen, sind die Leuchten des Musiklesesaals Zeugnisse der späten Regierungszeit Ulbrichts, der die Isolierung des Landes zumindest städtebaulich und architektonisch überwinden wollte, indem er sich am internationalen Geschmack orientierte.

Nach dem Mauerfall wurden die Bestände der beiden Berliner Staatsbibliotheken 1992 unter dem Dach der Stiftung Preußischer Kulturbesitz wiedervereint. Die Lesesäle der 1960er Jahre im Bau Unter den Linden wurden nun unter großem Protest abgerissen, die Deckenleuchten 2012 verkauft. Seither sucht die Generalsanierung der Staatsbibliothek endlich die Wunden des Krieges zu heilen, reißt aber gleichzeitig neue in die Geschichte des Hauses. SK

249 A

249 B

Hier leuchtete die DDR und wollte voll Glamour sein.

250 Russisch, wohl Waffenschmieden von Tula

Mittagskanone mit dem Monogramm Zar Peters des Großen von Russland (1672–1725).
Um 1721/25

Eisen, gegossen, geschnitten, ziseliert, poliert. 51 cm (20 ⅛ in.). Ligiertes Doppel-P mit I darunter, Russischer Doppelkopfadler. Inschrift: ВСЕЯ РУСИ ДЕРЖАТЕЛЬ (Aller Russen Beschützer). Gewicht: 10.430 g. [3156]

Provenienz
Privatsammlung, Niederlande

EUR 8.000–12.000
USD 8,540–12,800

Vergleichsliteratur
Hans Ottomeyer (Hg.): Geburt der Zeit. Eine Geschichte der Bilder und Begriffe. Ausst.-Kat., Wolfratshausen, 1999, Kat.-Nr. 17.10, S. 411f.

Für freundliche Hinweise danken wir Sven Lüken, Sammlungsleitung Militärisches Gerät, Deutsches Historisches Museum, Berlin.

„Heiliges Kanonenrohr!", mag man beim ersten Anblick dieses Kunstwerkes ausrufen und an Krieg denken. Jedoch ist diese Kanone – gewidmet dem „Beschützer aller Russen", also dem Zaren – Zeugnis barocker Lust. Denn die Mittagskanone regte spielerisch alle Sinne an, indem sie der Zeitmessung durch astronomische Beobachtungen akustisch Gehör verschaffte.

Wie aber funktioniert solch eine Mittagskanone? Die Sonnenstrahlen werden beim Höchststand der Sonne mittels der mechanisch komplizierten Konstruktion einer Horizontalsonnenuhr und einer über dem Zündloch des Kanonenrohrs befestigten Linse gebündelt, die exakt in den Meridian ausgerichtet sein muss. Das Brennglas entzündet eine Pulverladung, die den akustisch gewünschten Kanonendonner auslöst und damit die genaue Mittagszeit bezeichnet. Einen Nachteil hat diese spielerische Zeitanzeige jedoch: Sollte die Sonne, die uns ja nicht täglich scheint, durch Wolken verdeckt sein, kann eine Mittagskanone nicht abgefeuert werden. Mittagskanonen, die es auch in Miniaturfasssung gab, waren seit dem frühen 18. Jahrhundert bis weit ins 19. Jahrhundert hinein an den Höfen Europas eine beliebte Form des Divertissements.

Unser Kanonenrohr ist mit vorzüglich geschnittenem Spiegelmonogramm von Zar Peter, dem kaiserlich-russischen Doppeladler und Ornamenten verziert. Es wurde wohl in den Werkstätten der russischen Festungsstadt Tula südlich von Moskau gefertigt, die sich bereits im 17. Jahrhundert aufgrund reicher Eisenerzvorkommen zu einem Zentrum des Metallhandwerks entwickelt hatte. In Tula wurden jene qualitätvollen Waffen und Geräte hergestellt, die Zar Peter im Kampf um die Vorherrschaft im Ostseeraum, aber auch für seine künstlerischen und wissenschaftlichen Ambitionen einsetzte.

Die Tradition der Mittagskanone führte Zar Peter der Große mit einer mächtigen Kanone auf der Peter-und-Paul-Festung in St. Petersburg ein. Seither ließ er es mittags „knallen". So wurde ein Geburtstagsfest des Großfürsten von 1745 beschrieben: „Seine Kaiserliche Hoheit gaben vor Mittag bis um 11 Uhr ordentliche Audienz in Dero Antichamber-Saal und von dar erhoben Sie sich in die Hof-Capelle zum solennen Gottesdienst; nach dessen Endigung die Canonen von der Festung und Admiralität gelöset wurden." (Neueröffneter Historischer Bilder-Saal. Nürnberg, 1762, Bd. 11, S. 482). Genau zur Mittagszeit wird auf der St. Petersburger Festung bis heute ein Kanonenschuss in Richtung Newa per Hand abgefeuert und ist durch die Stadt hindurch zu hören.

Mittagskanonen haben sich etwa auch in Edinburgh oder Zagreb erhalten. Im Park des Schlosses Ludwigsburg der württembergischen Könige und Herzöge kann noch immer die Kopie einer Mittagskanone von um 1800 bewundert werden – das Original wird im Schloss gezeigt. ThK

Heiliges Kanonenrohr vom Beschützer aller Russen.

251 George Nelson

Hartford (Connecticut) 1908 –
1986 New York

Action Office I (No 649 Series) und Perch (No 64940).
1960 / ca. 1964

Aluminium verchromt; Metall, lackiert; Jalousie Tropenholz, massiv; Kunststoff; Leder – Konzept: Robert Propst Co, Denver / Hersteller: Herman Miller (produziert 1964–68 / 2006).
111 × 125 × 81 cm / 105 × 65 cm × 65 cm (43 ¾ × 49 ¼ × 31 ⅞ in. / 41 ⅜ × 25 ⅝ in. × 25 ⅝ in.). Schlüssel vorhanden. [3176]

EUR 4.500–5.500
USD 4,800–5,870

Vergleichsliteratur
Stanley Abercrombie: George Nelson. The Design of Modern Design. Cambridge und London, 1995, S. 215 / Jerryll Habegger und Joseph H. Osman: Sourcebook of Modern Furniture. New York, 1989, S. 270f.

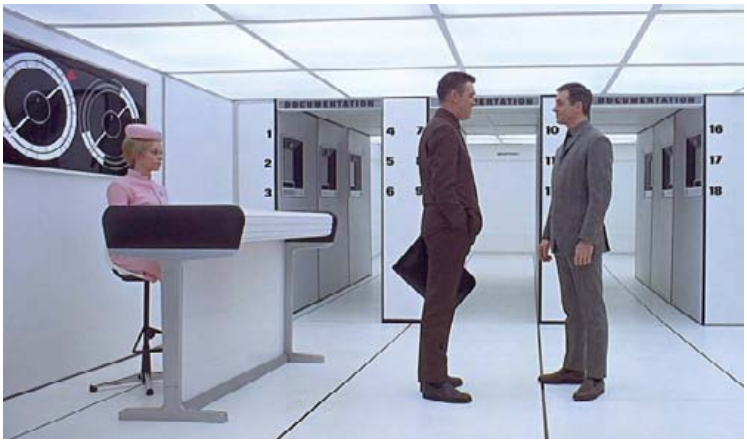
Der Architekt, Designer und Publizist George Nelson spielte für die Designbewegung in den USA in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine herausragende Rolle. In Theorie und Praxis setzte er sich mit dem Problem der Gestaltung mit Blick auf die moderne Gesellschaft und die sich verändernde Kultur auseinander.

Als Designdirektor prägte Nelson zwischen 1946 und 1966 die Produktlinie von Herman Miller maßgeblich. Der amerikanische Möbelhersteller unterhielt seit 1960 eine eigene Forschungsabteilung, die Herman Miller Research Corporation, deren Hauptaufgabe es unter der Leitung von Robert Probst war, die moderne Arbeitswelt zu analysieren. Probst und sein Team versandten zu diesem Zweck einen zehnseitigen Fragebogen an Büroangestellte, deren Antworten zu mehr als hundert Fragen Einblicke in aktuelle Arbeitsabläufe geben sollten. Aus den gewonnenen Erkenntnissen, ob Büroangestellte „im Büro schamfrei einen Mittagsschlaf machen könnten" oder „wieviel Prozent ihres Arbeitsalltags sie sitzend, stehend, laufend, hockend, auf dem Rücken liegend oder schlafend" verbrachten, schloss das Team, dass Bewegung zu geistiger Gewandtheit und Aufmerksamkeit führe und dass die bis dahin übliche Büroausstattung nicht den Erfordernissen des modernen Arbeitsalltags entspreche.

Nelson wurde daraufhin aufgefordert, diese Erfahrungswerte in ein für den Markt brauchbareres Design umzusetzen. Sein „Action Office I" gilt heute als erstes offenes Bürosystem der Welt – eine kühne Abkehr von den bis dahin gültigen starren Vorstellungen von Büromöbeln. Es bestand aus verschiedenen Modulen, die unterschiedlichsten Arbeitspositionen und -abläufen gerecht werden sollten. Mit seinen abgerundeten Enden und Einschüben für Akten und Büromaterial unterschied es sich grundlegend vom tradierten Büromobiliar. Die amerikanische Presse war begeistert und warnte die Bevölkerung augenzwinkernd davor, es bestehe die große Gefahr, von nun ab hundertprozentig effizient arbeiten zu können.

Trotz des enormen Zuspruchs blieb der kommerzielle Erfolg dem Action Office I aufgrund seiner teuren Produktion und der aufwändigen Montage zwar versagt. Die Grundidee der Serie war jedoch so revolutionär und überzeugend, dass Herman Miller mit dem überarbeiteten Action Office II die Geburt des modernen „cubicles" bzw. des Großraumbüros mit durch Kabinen geteilten Arbeitsbereichen einläutete.

Katja Benz, New York



Action Office in Stanley Kubricks Film „2001. A Space Odysee", 1968

Die Schönheit der Effizienz: das erste Bürosystem der Welt.

252 Wohl Friedrich Wilhelm Haensch

Nachweisbar 1782 - 1814

Sessel im etrurischen Stil.
Um 1795/1800

Mahagoni, massiv, geschnitzt; furniert auf Buchenholz; Kiefernholz; Textilbezug. 85 × 45 × 55 cm (33 ½ × 17 ¾ × 21 ⅝ in.). Polsterbezug erneuert. [3183]

Provenienz
Sammlung der Kunsthistorikerin Hella Reelfs (1928–2006), Berlin / 2006 Privatsammlung, Berlin

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Literatur und Abbildung
Auktion 620: Berlin, Leo Spik, 9. Dezember 2006, Kat.-Nr. 1740, Abb. Tafel 81

Vergleichsliteratur
Paul Seidel: Die Zimmer-Einrichtungen König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise im Potsdamer Stadtschlosse. In: Hohenzollern-Jahrbuch, Jg. 13 (1909), S. 246–264, S. 256 / Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausst.-Kat., Berlin und Potsdam, 1997, S. 213–279 / Hella Reelfs und Rolf Bothe (Hg.): Friedrich Gilly. 1772–1800 und die Privatgesellschaft junger Architekten. Ausst.-Kat., Berlin, 1984

Für freundliche Hinweise danken wir Frank C. Möller, Hamburg.

Dieser Sessel ist opulent, behäbig und doch kraftvoll, seine zurückgebogene Lehne hat spannungsvollen Schwung. Auf ihm sitzt man würdevoll aufrecht oder auch bequem angelehnt, mit über dem Rückenpolster lässig gelagertem Arm. Für den geselligen Salon war der Sessel weniger geeignet, er war zu schwer, um schnell zur Hand zu sein, wenn es galt, sich einer Gruppe miteinander Kommunizierender hinzuzugesellen. Seine Qualitäten entfalteten sich eher an einem festen Standort, am Sekretär oder Toilettentisch beispielsweise, überhaupt eher im intimeren Kabinett.

Er ist ein Möbel des „goût étrusque" bzw. „etruscan taste", jenes klassizistischen Einrichtungsstils, der sich an der Kunst der Etrusker orientierte, oder besser gesagt daran, was man im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts dafür hielt. Die großartigen griechischen Vasen aus Kampanien, die durch die Sammlung Hamilton in ganz Europa berühmt wurden, dienten hier vor allem als Leitbild.

Unser Sitzmöbel mit seinen mächtigen Seitenwangen lässt als konkretes Vorbild ein Sesselmodell erahnen, das in den 1790er Jahren in Frankreich entwickelt wurde und bis ins napoleonische Empire hinein als en vogue galt. Die weit heruntergezogenen, eigentlich schon funktionslosen Armlehnen waren bei diesem Modell bereits Teil der gebogenen Rückenlehne. Derartige Exemplare, mitunter schon mehr Stuhl als Sessel, finden sich heute im Mannheimer Schloss ebenso wie in der Villa Hamilton im Wörlitzer Park.

Freilich hat unser Exemplar nur noch kümmerlichste Ansätze jener Armlehnen, es fehlt ihm die elegante Leichtigkeit jener Vergleichsstücke, erst recht die der französischen Vorbilder, wie sie in Napoleons Schloss Fontainebleau zu sehen sind. Vor allem in der Seitenansicht aber äußert sich im geradezu gespannt wirkenden, federnden Zusammenspiel seiner Teile, in der Kompaktheit von massiger Zarge und Sitzpolster und besonders im spannungsvoll durchdachten Schnitzwerk eine geschmackliche Eigenart, die an Berliner und Potsdamer Möbel der Jahre um 1800 erinnert.

Die aus massivem Mahagoniholz herausgeschnitzten Reliefs und Löwenfüße unseres Sessels sind zweifellos das Werk eines Bildhauers. Vielleicht war es gar der Berliner Bildhauer Friedrich Wilhelm Haensch? Haensch hatte 1803/04 großen Anteil an der Möblierung des Etrurischen Kabinetts im Potsdamer Stadtschloss sowie an der Ausstattung des Kronprinzenpalais für König Friedrich Wilhelm III. und seine Frau Luise. Zuvor war er bereits in die Neueinrichtung der preußischen Schlösser Bellevue, Charlottenburg und Paretz involviert gewesen.

Hella Reelfs, die prominente Vorbesitzerin unseres Sessels, war als Kunsthistorikerin auf diese Zeit spezialisiert, sie publizierte unter anderem zu Friedrich Gilly und dem jungen Karl Friedrich Schinkel, was eine weitere Klammer ist, das spektakuläre und singuläre Möbel in diesem nur kurz blühenden Berliner Hofumkreis zu verorten. JM

Ist dies ein Möbel oder
eine Skulptur?

253 Johann Wilhelm Dammann

Schweinfurt um 1716 – 1784 Augsburg

Terrine und Presentoir aus dem Permschen Gouvernementsservice für Zarin Katharina II. von Russland (1729–1796).
1779–81

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, graviert und mattpunziert.
40 × 53 × 49 cm (15 ¾ × 20 ⅞ × 19 ¼ in.).
An Presentoir und Terrine Beschauzeichen: Augsburg [Seling Nr. 2510] mit Jahresbuchstabe Z [1779–81]; Meisterzeichen: IWD im Queroval [Seling 2387, i] / Silberkammernummer punziert: П. P. 3. / Am Presentoir in roter Farbe: 1197 [...]. Gesamtgewicht: 10.070 g. Einsatz und Deckel 1838/41 eingeschmolzen. Heute Ergänzungen des 19. Jahrhunderts.
[3248]

Provenienz
1781 bestellt für den Gouverneurspalast Perm unter Generalleutnant Jevgeni P. Kashkin (1737–1796) / 1796–1918 Kaiserliche Sammlungen, Winterpalast, St. Petersburg / 1918–30 Staatliches Eremitage Museum, St. Petersburg / Um 1980 Kunsthandel Ermitage Ltd., London / Privatsammlung, München

EUR 20.000–25.000
USD 21,300–26,700

Ausstellung
Björn R. Kommer: Zirbelnuß und Zarenadler. Augsburger Silber für Katharina II. von Rußland. Ausst.-Kat., München, 1997, Abb. 20, S. 67, S. 112

Literatur und Abbildung
A. E. Foelkersam: Inventaire de l'Argenterie conservée dans les garde-meubles des Palais Impériaux, Bd. 2. St. Petersburg, 1907, S. 137–143, S. 138, Tabelle 43, Nr. 128 / Auktion: Kostbare Goldeimaildosen, französisches Silber des 18. Jahrhunderts. Berlin, Hermann Ball & Paul Graupe, 25. September 1930, Kat.-Nr. 8, S. 7, Abb. S. 6

Wenn Zarin Katharina die Große etwas bestellte, dann war es das Beste vom Besten, vom neuesten Geschmack und auf jeden Fall opulent! Kunstwerke dieser Kombination kamen am Ende des 18. Jahrhunderts aus London, Paris oder Augsburg und waren meist silberne Tafelservice, galt doch das Essen als höchste Stufe des höfischen Zeremoniells. Um dieser „Regierungsverpflichtung" auch in den von Katharina seit 1775 geschaffenen Gouvernements des riesigen Zarenreiches nachkommen zu können, entstanden repräsentative Statthaltereien. Glänzender Mittelpunkt dieser Hofhaltung fernab von St. Petersburg waren die etwa zwanzig sogenannten Gouvernementsservice, von denen sich nur wenige Teile, wie unsere Terrine aus dem Permschen Service, bis heute erhalten haben.

Im Jahr 1779 „ließ die russische Kaiserinn sechs silberne Tafelservice, jedes für 40 Personen, in Augsburg machen. Jedes derselben kostete an 80,000 Gulden. Diese [Bestellung] geschah bey Errichtung verschiedener Gouvernemente, und es sollten diese silberne Tafelservice bey jedem Gouvernemente als Inventarienstücke bleiben", berichtete Friedrich Nicolai aus Augsburg, das Hauptanlaufstelle der Riesenbestellungen aus Russland war. Der Zarenhof nutzte hierfür die Kontakte und Liquidität des Augsburger Händlers Johann Gottlieb Klaucke (gest. 1805), der bis zu acht Silberschmiedewerkstätten nach einheitlichem Entwurf an den Tellern, Kühlern, Kandelabern und eben zentralen Terrinen dieser Gouvernementsservice arbeiten ließ.

Die Werkstätten folgten dem klassizistischen goût français, den Zarin Katharina erstmals im Zusammenhang mit dem sogenannten Orlow-Service (1770/73) bei den Pariser Silberschmieden Roettiers bestellt hatte. Bei diesen Modellen erhoben sich auf breitem Presentoir mit gravierten Linien und zentraler Blattrosette die Terrinen mit üppigen Festons, die vom aufsteigenden Deckel mit aufbrechendem Granatapfel als Handhabe abgeschlossen wurden.

Unsere Terrine nach ähnlichem Modell schuf Johann Wilhelm Dammann, der auch an einem Service für die Fürsten von Thurn und Taxis sowie am Hildesheimer Tafelsilber (heute Bayerisches Nationalmuseum) beteiligt war. Sie stand 1780 auf der Tafel des Gouverneurs von Perm, Generalleutnant Jevgeni P. Kashkin, der die Stadt und die Hüttenindustrie des Ural wesentlich reformierte. Kashkin hatte sich besonders bei seinen diplomatischen Missionen nach Berlin das Vertrauen der Zarin erworben und machte Perm von seiner Residenz aus zum bedeutendsten Handelszentrum des Ural.

Nach Kashkins Tod holte Zar Paul I. das Permsche Service in die Silberkammer des Winterpalastes, wo es als Teil des Staatsschatzes behandelt wurde. So kam es 1840 zu Einschmelzungen, weswegen 1907 nur noch 254 Teile nachweisbar sind, wovon die 24 Tafelleuchter und acht Terrinen die bedeutendsten Stücke waren. Diese wurden nach dem Ende des Zarenreiches größtenteils in Berlin (1930) und Stockholm (1931/32) zur Finanzierung der jungen Sowjetrepublik versteigert und künden daher heute nur noch als Einzelstücke von der Opulenz von Katharinas Silberbestellungen. SK

Ein silberner Staatsschatz für Russlands Zarin Katharina die Große.

254 Französisch

Wandpaneel mit großem Spiegel und Grisaillegemälde mit Kindergenien.
Um 1770/80

Holz, geschnitzt, vergoldet; Spiegelglas; Grisaille, Öl auf Leinwand
240 × 120 cm (94 ½ × 47 ¼ in.). [3248]

Provenienz
Kunsthandel, Paris / 1992 Kunsthandel Daxer & Marschall, München / Privatsammlung, München

EUR 8.000–10.000
USD 8,540–10,700

Montiert auf ein Eisengestell und als Tür nutzbar

255 Französisch

Kaminbock mit liegenden Windhunden in der Art des Pierre-Philippe Thomire (1751–1843).
Um 1810/20

Bronze, gegossen, ziseliert, brüniert, feuervergoldet. 27 × 128 (verstellbar bis auf: 147) cm (10 ⅝ × 50 ⅜ (adjustable till: 57 ⅞) in.). [3155]

EUR 5.000–7.000
USD 5,340–7,470

Beigabe
Zwei Kandelaber zu vier Lichtern

Palmettenfries vom Rechnungskopf von Pierre-Philippe Thomire, Paris, 1820 (Detail)

256 Carl Johann Tegelstein

Karis Lojo 1798 – 1852 St. Petersburg

Vergoldeter Silber-Flaschenkühler aus dem Service der Großfürstin Alexandra Nikolajewna von Russland (1825–1844).
1843

Silber, getrieben, gegossen, ziseliert, feuervergoldet, graviert.
27,5 × 35 × 21 cm (10 ⅞ × 13 ¾ × 8 ¼ in.).
Flaschenkühler: Russischer Kaiserlicher Doppelkopfadler / Am Boden eingeritzt: No: 4 10# [Pfund] 92 / (Gemarkt an allen einzelnen Teilen) Meistermarke: CT [Carl Tegelstein] / Stadtmarke: St. Petersburg / Beschauzeichen: AT 1843 / Feingehalt: 84 Zolotniki. Gewicht: 4.436 g. [3248]

Provenienz
1843 als Mitgift für die Großfürstin Alexandra Nikolajewna von Russland angefertigt / 1844 Silberkammer der Landgrafen von Hessen-Kassel / Privatsammlung, München

EUR 20.000–25.000
USD 21,300–26,700

Vergleichsliteratur
Andreas Dobler: Das Silber aus dem Trousseau der Zarentochter. In: Hessische Hausstiftung Eichenzell (Hg.): Die Mitgift einer Zarentochter. Ausst.-Kat., Eurasburg, 1997, S. 128–131, Kat.-Nr. 39, S. 150

Beigabe
Kleines Presentoir aus vergoldetem Silber mit Kaiserlichem Doppelkopfadler und den Initialen der Großfürstin Alexandra Nikolajewna von Russland, zum Service gehörend. 2,7 cm; Ø 24 cm (1⅛ in.; Ø 9½ in.). (Russischer Kaiserlicher Doppelkopfadler / AH unter Krone / Am Boden eingeritzt: No 8 Meistermarke: CT [Carl Tegelstein] / Stadtmarke: St. Petersburg / Beschauzeichen: AT 1843 / Feingehalt: 84 Zolotniki. Gewicht: 758 g)

„Das Überflüssige ist eine höchst notwendige Sache", pflegte Voltaire zu sagen. Das russische Tafel- und Dessertservice der Zarentochter Alexandra Nikolajewna ist in der Entfaltung von Pracht und Luxus kaum zu übertreffen. Dies drückt sich auch in unserem vergoldeten Champagnerkühler aus, dessen Prunk nicht nur die Vormachtstellung Russlands, sondern auch die modische Überlegenheit des Zarenreichs im Stil des zweiten Rokoko demonstrieren sollte.

Der Flaschenkühler ist Teil der unvergleichbar umfangreichen Mitgift der jüngsten und liebsten Tochter von Nikolaus I. und zugleich einmaliges Zeugnis der Kostbarkeiten, die russische Zaren ihren Töchtern in die Ehe mitgaben. In ganze 235 Kisten verpackt wurde der „trousseau" – kurz nach Alexandras Heirat mit Prinz, später Landgraf Friedrich Wilhelm von Hessen-Kassel (1820–1884) im Januar 1844 – mit einem Schiff von St. Petersburg nach Kopenhagen transportiert, wo Friedrich Wilhelm aufgewachsen war. Neben Juwelen, Pelzen, Möbeln und anderen Kostbarkeiten wurden der russischen Kaisertochter hunderte Silberwaren und Porzellane mitgegeben. Alexandra und Friedrich Wilhelm konnten sich allerdings an diesem Schatz nur kurze Zeit erfreuen, da Alexandra noch im selben Jahr an Tuberkulose erkrankte und kurz nach der Geburt ihres ersten Sohnes im Sommer 1844 starb. Der Prinz soll ihren plötzlichen Tod nie verkraftet haben. Er ließ die Schätze der Aussteuer jahrelang nicht auspacken. Nur Alexandras Schmuck veräußerte er, um in ihrem Namen ein Hospital in St. Petersburg errichten zu lassen.

Besonders die Silberarbeiten der Aussteuer, die in weniger als einem Jahr gefertigt wurden, zeugen in der Beherrschung von Material und Herstellungstechnik von höchster Handwerkskunst der Petersburger Goldschmiede im 19. Jahrhundert. Die Champagner- oder Weinkühler wurden zusammen mit sogenannten Porte Verres (Kühlwannen für Gläser) als Service à la russe, das seit dem 19. Jahrhundert gepflegt wurde, auf der Tafel platziert. Sie ermöglichten – im Gegensatz zur als veraltet geltenden Speisekonvention Service à la française – ein intimeres Speisen, da die Gäste ihren Tischnachbarn und sich selbst eigenständig nachschenken konnten.

Großfürstin Alexandra Nikolajewna von Russland, nach Wladimir Iwanowitsch Hau, Stahlstich, um 1841

Für die anspruchsvollen Serviceteile, die künstlerische Qualität und Erfindungsgabe erforderten, wurde der in Finnland geborene, seit 1725 in St. Petersburg tätige Silberschmiedemeister Carl Johann Tegelstein beauftragt, der zahlreiche Geschenke für den Zarenhof fertigte. Unser extravaganter Champagnerkühler gehört zu den wenigen eigenen Inventionen des Meisters und gilt als Höhepunkt seines Schaffens. IG

Ein golden leuchtender
Champagnerkühler aus der
wohl prächtigsten Aussteuer,
die die Welt je gesehen hat.

Rokoko und Art Nouveau: Hans Poelzigs Zauberwelt in Porzellan.

257 Hans Poelzig

1869 – Berlin – 1936

Konsole – unter Mitarbeit von Marlene Moeschke-Poelzig (1894–1985).
Nach 1921

Porzellan, glasiert, staffiert – Hersteller: Aelteste Volkstedter Porzellanmanufaktur. 26 × 37 × 18,5 cm
(10 ¼ × 14 ⅝ × 7 ¼ in.). [3343]

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Ausstellung
Wilhelm Fraenger: Über die Tugend der Keramik. In: Katalog der 26. Ausstellung des Freien Bundes „Porzellan und Majolika". Ausst.-Kat., Mannheim, 1921, S. 8–10 / „Porzellan-Palais Leipzig" im Königlichen Palais anläßlich der Leipziger Frühjahrsmesse, Leipzig, 1921

Literatur und Abbildung
Auktion: Köln, Kunsthaus Lempertz, 11. Mai 2012, Kat.-Nr. 106

Vergleichsliteratur
Max Läuger: Aelteste Volkstedter Porzellan-Manufaktur. Mannheim, 1921 / Theodor Heuss: Hans Poelzig. Bauten und Entwürfe. Das Lebensbild eines deutschen Baumeisters. Berlin, 1939 / Wolfgang Pehnt und Matthias Schirren (Hg.): Hans Poelzig (1869-1936). Architekt, Lehrer, Künstler. Ausst.-Kat. München, 2007 / Susanne Wallner und Wilhelm Siemen (Hg.): Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst. Ausst.-Kat., Hohenberg an der Eger, 2008, S. 22f.

An eine wabernde Koralle mag dieses außergewöhnliche Porzellanobjekt erinnern. Von faseriger Lebendigkeit durchströmt, scheinen Flammen zu züngeln oder kohlblattartige Pflanzen zu wuchern. Es ist eine Konsole, die, erst recht aus leichter Untersicht, im Licht-und-Schatten-Spiel die kraftvollen Wellen umso dramatischer erscheinen lässt.

Entworfen hat Hans Poelzig dieses edle Stück, das tatsächlich so wirkt, als würde das Wilde, Aufbäumende vieler seiner beeindruckenden Zeichnungen dreidimensional. Sein Ausspruch „Kraft muss hinein, mordsviel" scheint wie auf dieses plastische Werk gemünzt. Frei und ungestüm ließ er seinen Phantastereien Raum, um Raum zu formen. Gestalt und die zarte, nur mit Purpur und wenig Gold effektvoll akzentuierte Farbigkeit gemahnen von Ferne an das Rokoko oder gar fast noch an das Art Nouveau. Nichts dergleichen aber hatte Poelzig, der ab 1919 den Vorsitz des Deutschen Werkbunds innehatte, wohl im Sinn. Er spielte einfach mit dem Material, experimentierte mit Form und Möglichkeiten. Das plastische Gestalten, schrieb Theodor Heuss in seiner bis heute als unübertroffen gelobten Poelzig-Biographie von 1939, habe den Baumeister schon während seiner Zeit in Dresden fasziniert, wo er von 1916 bis 1920 als Stadtbaurat und Hochschullehrer wirkte.

In Kooperation mit der „Aeltesten Volkstedter Porzellanmanufaktur" fertigte Poelzig Kandelaber, Konsolen, Brunnen, Säulen aus Porzellan. Poelzig war fasziniert von der Formbarkeit und Lichtwirkung des besonderen Materials. Eine Gelegenheit, die 1921 in eine damals aufsehenerregende Ausstellung im „Porzellan-Palais" in Leipzig mündete. Gemeinsam mit der Bildhauerin Marlene Moeschke, die 1924 seine Frau wurde, hatte Poelzig die Einrichtung des ehemals Königlichen Palais gestaltet.

26. Ausstellung des Freien Bundes „Porzellan und Majolika", Kunsthalle Mannheim, Fotografie, 1921

Kurz zuvor, Ende 1919, war zudem in Berlin das für Max Reinhardt (siehe Kat.-Nr. 258) entworfene „Theater der 5000" fertig geworden, das Große Schauspielhaus, jene von Architekturhistoriker Wolfgang Pehnt fasziniert als „Zauberhöhle" gefeierte, von harschen Kritikern seinerzeit aber als „Tropfsteinhöhle" verunglimpfte Vision einer umfassenden Illusion – auch die Architektur spiele hier Theater, sagte Karl Scheffler einst wenig wohlmeinend. Poelzig war eben nicht nur Architekt und Lehrer, sondern – wie es in der Poelzig-Ausstellung 2007 in der Akademie der Künste propagiert worden ist und wie es erst recht in solch feinem kleinen Meisterwerk wie dieser Porzellankonsole sichtbar wird – auch Künstler. KG

258 Max Reinhardts Spiegel

Baden bei Wien 1873 – 1943 New York

Spiegel von einem Berliner Tischlermeister.
Um 1780

Nadelholz, geschnitzt, versilbert, stellenweise später übervergoldet, Spiegelglas. 191 × 73 cm (75 ¼ × 28 ¾ in.). Rückseitig Klebeetiketten: Frankfurt Main (teilweise unleserlich) / Schloß Leopoldskron No 153 / Berge[...] Berlin. [3302]

Provenienz
Sammlung des Schauspielers Max Reinhardt Berlin, Magnus-Haus (ca. 1911–21), dann Schloss Leopoldskron bei Salzburg (ab 1918), dann Gärtnerhaus Schloss Bellevue, Berlin (1927–33) / 1960er Jahre Kunsthandel Wenzel, Bamberg / Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vergleichsliteratur
Max Lehrs: Gesammeltes. Freiburg, 1924 / Helene Thimig-Reinhardt: Wie Max Reinhardt lebte. Percha am Starnberger See, 1973 / Berta Zuckerkandl: Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942, hg. von Reinhard Federmann. Wien, 2013

Hinweis
Ein Klebezettel auf dem Spiegel deutet auf das bis 1939 in Berlin und Hamburg tätige Speditionsunternehmen „Bergemann & Co" hin, das auf Interkontinentaltransporte spezialisiert war.

Er sei „ein alter Grenzjäger auf der schwankenden Linie zwischen Wirklichkeit und Traum", sagte der große Theaterprinzipal und Bühnenreformer Max Reinhardt 1930 über sich selbst. „Der vollkommene Visionär der Bühne", nannte ihn Hugo von Hofmannsthal, der mit Reinhardt zusammen 1920 die Salzburger Festspiele gründete. Doch nicht nur für das Theater inszenierte Reinhardt. Auch das ihn alltäglich Umgebende wurde ihm Kulisse für die perfekte Illusion. Ein Spiegel wie dieser hier, um 1780 entstanden, war für ihn dabei gewissermaßen Mittel zum Zweck, versprach Aura und Geschichte und fügte sich ein in seine an exquisiten Adressen eingerichteten Wohnungen – in der Villa Wesendonck im Berliner Tiergarten, im Magnus-Haus am Kupfergraben, im Gartenhaus von Schloss Bellevue, in der Wiener Hofburg und dann natürlich im 1918 von ihm erworbenen Salzburger Schloss Leopoldskron.

Elegant wie geraffte Vorhänge fallen die oben von lustig gekräuselter Schleife gehaltenen Lorbeerzöpfe auf die unteren Eckvoluten der erstaunlich hoch gearbeiteten Bekrönung des Spiegels. Wie gerade noch im Anflug scheint der Vogel mit dem Ölzweig im Schnabel. Silbrig ausgelegt ist der teilweise vergoldete Spiegelrahmen. Der in den Klassizismus überleitende Zopfstil ist hier noch von stärkerer spätbarocker Attitüde. Das liebte Reinhardt sehr. Dennoch war er stilistisch keineswegs festgelegt. In seinen Wohnungen schuf er vielmehr eine so qualitätvolle wie inspirierende Melange.

Gekonnt kombinierte er Rokokostühle, Renaissancekamin, Biedermeierschreibtisch, Empiremöbel, tanzende Porzellanputten und Kristallleuchter miteinander, so gut, dass Max Lehrs, der frühere Direktor des Berliner Kupferstichkabinetts, 1913 nach einem Rundgang durch Reinhardts Wohnung im Obergeschoss des Magnus-Hauses festhielt, „man ist von einem Zauber umfangen". Die legendäre Wiener Salonière und Schriftstellerin Berta Zuckerkandl titulierte ihn als „in höchstem Maße Barockkünstler": „Er konnte nicht anders, als auch im Alltag in Glanz und Schönheit verschwenderisch zu leben." Helene Thimig, die seit 1917 Reinhardts Gefährtin und später seine Ehefrau war, erinnerte sich auch an seine Sammelwut. Selbst als Hausherr wusste er sich zu inszenieren. „Er blieb eben Künstler", sagte sie, „ein Künstler, dem selbst der Besitz eine künstlerische Aufgabe bedeutete, eine Aufforderung, aus allem Kunst – und möglichst ein Fest – zu machen." KG

Max Reinhardt auf Schloss Leopoldskron, Fotografie, um 1930

Max Reinhardts private Bühne.

259 Umkreis des Gustav Eberlein

Spiekershausen/Hann. Münden 1847 – 1926 Berlin

Bozzetto für einen Monumentalbrunnen; wohl in Oppeln (Opole).
Um 1900

Terrakotta, gefasst; Plinthe aus Gips.
27 × 88 × 32 cm (10 ⅝ × 34 ⅝ × 12 ⅝ in.).
[3141]

Provenienz
Seit den 1940er Jahren Privatsammlung, Düsseldorf

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Vergleichsliteratur
Wettbewerb für einen Monumentalbrunnen für Oppeln. In: Berliner Architekturwelt, Jg. 3 (1901), Heft 9, S. 328–336 / Rolf Grimm: Werkverzeichnis des Bildhauers, Malers und Dichters Prof. Gustav Heinrich Eberlein. Hemmingen, 1983, Kat.-Nr. 118, S. 65

Wir blicken auf eine sehr flotte, geradezu ins Virtuose gehende Entwurfsarbeit für einen Monumentalbrunnen, geschaffen von einem Bildhauer des Berliner Neubarocks um 1900, der am ehesten im Umkreis von Gustav Eberlein zu finden sein dürfte.

Die Komposition besteht aus einer hoch aufragenden Mittelgruppe, zu der zwei Mädchen sowie zwei zu beiden Seiten gelagert sitzende männliche Figuren gehören. Solche monumentalen Brunnenanlagen waren im deutschen Raum um 1900 weitverbreitet. Wiederholt wurden im wilhelminischen Kaiserreich Wettbewerbe für große Anlagen dieser Art ausgeschrieben. Für unseren Entwurf in Terrakotta dürfte hier etwa ein Kontext maßgeblich sein wie der Wettbewerb um die Gestaltung des Brunnens in Oppeln, an dem sich im Jahr 1900 über siebzig Bildhauer beteiligten und bei dem auch Gustav Eberlein mitwirkte. Eberleins Entwurf für Oppeln mit einer erhöhten Mittelgruppe und sich unterordnenden Seitenfiguren weist dabei deutliche kompositorische Nähen zu unserem Bozzetto auf.

Das Zentrum der kompositionellen Trias des Bozzettos bilden die beiden sich über Kreuz an ein Felsstück schmiegenden nackten Mädchen, denen, um einiges noch entfernt, jeweils ein bocksbeiniges männliches Wesen am Brunnenrand zugeordnet ist. Die Szenerie ist erkennbar antikisch – sind doch die beiden seitlichen Wesen ohne Weiteres als musizierende Satyrn zu verstehen, der eine die Pansflöte, der andere den schon in der Antike als Sackpfeife bekannten Dudelsack blasend. Es dürfte sich um betörende, sinnlich werbende Töne handeln, die sie spielen, gerichtet an die Adresse der schönen Nymphen, der Naturgöttinnen, die auf Bergen und Wiesen, in Wald und Flur, besonders aber an Quellen und Bächen, dann als Najaden, leben, also ebenso wie die Satyrn in Gestalt der Silene die Nähe des die Fruchtbarkeit verbreitenden fließenden Wassers suchen. Dazu passt in unserem Brunnenentwurf, dass unterhalb des vom Bildhauer gewählten Geschehens an beiden Längsseiten ein Wasserschwall hervorbricht.

Satyrn sind als Mischwesen aus Mensch und Bock Dämonen, die die Zeugungskraft der Natur symbolisieren. Sie stehen für das Sinnliche und zugleich Triebhafte, sind mutwillig, neckisch und lüstern, berauscht vom Wein und ihrer Musik. Ihre männliche Wildheit trifft in unserer Szenerie auf weibliche Zurückhaltung. Und so gibt es zwischen Satyrn und Nymphen vorerst nur einen bedeutungsvollen Blickkontakt, bestimmt von einer Mischung aus erotischem Begehren einerseits, andererseits von der Not, diesem Begehren Einhalt zu gebieten. Denn etwas anderes als Sorge und Abwehr dürfte unsere Nymphen nicht erfasst haben, wenn sie gleichsam zueinander flüchten, ihre Busen vor dem Fels verstecken und ihre Beine geschlossen zu halten suchen. Spannung liegt in der Luft, und es ist ungewiss, wie die Sache ausgehen, wer hier also siegen wird: die sinnlich verstörende Musik oder die weibliche Zurückhaltung, die der Künstler für den aufmerksamen Betrachter noch dadurch steigert, dass er die Finger der einen Nymphe zu unheilabwehrenden Hörnern formt.

Zu dem ungemein beeindruckenden künstlerisch-formalen Können, das der Bildhauer mit diesem Brunnenentwurf offenbart, tritt damit noch das Moment erotisch konnotierter Spannung hinzu. Beides bestimmt die von diesem Kunstwerk ausgehende besondere Aura.

Jürgen Klebs, Berlin

Sinnlich, triebhaft, mutwillig, neckisch und lüstern.

260 Japanisch, Edo-Zeit

1603 – 1868

Truhe mit flachem Deckel.
1630/50

Holz, Schwarzlack, Streudekor in Gold, Einlagen aus Perlmutt und Rochenhaut; Silberbeschläge (wohl aus Nagasaki).
27 × 49,5 × 34 cm (10 ⅝ × 19 ½ × 13 ⅜ in.).
Zwei Schlüssel vorhanden. [3343]

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland

EUR 25.000–30.000
USD 26,700–32,000

Ausstellung
Antje Papist-Matsuo: Brückenschlag von Ost nach West. Japanischer Exportlack aus vier Jahrhunderten. Ausst.-Kat., Münster, 2016, Kat.-Nr. 6, S. 42f.

Literatur und Abbildung
Auktion: Paris, Sotheby's, 20. April 2012, Kat.-Nr. 65

Die zierliche rechteckige Truhe mit flachem Klappdeckel und Schublade ist mit einem kostbaren Dekor aus japanischem Lack, Streugold, Perlmutt und Rochenhaut verziert. Sie ist ein hervorragender Beleg für den Handel europäischer Seemächte im kosmopolitischen Zeitalter der Vormoderne, als eine unermessliche Leidenschaft der europäischen Eliten für exotischen Luxus bis nach Japan reichte.

Seit Mitte des 16. Jahrhunderts wurden im Auftrag der Portugiesen kostbare Gegenstände in japanischer Lacktechnik hergestellt. Diese – nach dem japanischen Begriff für Barbaren – als „Namban-Lacke" bezeichneten Möbel und Utensilien wurden anfänglich von in Japan tätigen Jesuiten geordert und später durch die Niederländische Ostindien-Kompanie weltweit gehandelt.

Ganz im Stil der japanischen Exportlacke der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gefertigt, zeigt die außergewöhnlich gut erhaltene Truhe eine hybride Mischung aus europäischer Form und japanischem Dekor. In portugiesischen Inventaren des 16. und 17. Jahrhunderts werden solche Truhen als „ventó" gelistet, abgeleitet vom japanischen Begriff für Kasten (bento). Sie bewahrten Schreibutensilien und Dokumente auf. Die Truhe gehört zum sogenannten Übergangsstil, der den geometrisch-mosaikhaften Stil der frühen Namban-Lacke nach 1600 ablöste. Der Übergangsstil, der die zeitge-

nössische Nachfrage aus Europa widerspiegelte, setzte starke malerische Akzente. Hier sind es die malerischen Füllungen der vierfach geschwungenen Kartuschen in flachem Streugold mit sparsamen Akzenten in Perlmutt auf Schwarzlackgrund. Die Darstellungen von Blumen und einer kiefern- und bambusbewachsenen Landschaft mit Häusern und Booten versinnbildlichen dabei anschaulich die Sehnsucht des europäischen Westens nach einem idealtypisch imaginierten Fernen Osten.

Ein besonderer Dekor der Truhe ist die großflächige Füllung der Paneele mit Rochenhaut. Rochenhaut war seit Beginn des 17. Jahrhunderts eine wichtige Handelsware für die Holländer, die sie in großen Mengen aus dem Golf von Siam nach Japan einführten, wo sie als Belag für Schwertgriffe Verwendung fand. Truhen, die Rochenhaut und Bildkartuschen vereinen, sind in niederländischen Dokumenten erstmals für das Jahr 1634 verzeichnet.

Antje Papist-Matsuo, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Ostasien

261R Chinesisch, Kangxi-Periode

1662 – 1722

Paar „Powder Blue"-Ingwertöpfe aus Jingdezhen (Provinz Jiangxi).
18. Jahrhundert

Porzellan mit kobaltblauer Unterglasurmalerei. Je 27 cm (10 ⅝ in.). Unterglasurblaue Doppelringmarke / Ein Topf auf Unterboden mit Aufklebern: Hancock, 37, Bury Street, St. James's, S.W.1. / Bernheimer Collection, 3/56335 / K'ang-Hsi 1662-1722 / Ein Deckel mit Aufkleber: Bernheimer Collection, 3/56246, c/895. Ein Deckel restauriert. [3107]

Provenienz
1930er Jahre Kunsthandel Hancock, London / 1999 Kunsthandlung Bernheimer, München / Privatsammlung, Zürich

EUR 2.500–3.000
USD 2,670–3,200

262R Chinesisch, Qing-Dynastie

1644 – 1911

Große „Powder Blue"-Balustervase aus Jingdezhen (Provinz Jiangxi).
18. Jahrhundert

Porzellan mit kobaltblauer Unterglasurmalerei. 66 cm (26 in.). Auf Unterboden runder Aufkleber: Bernheimer Collection 3/56338. [3107]

Provenienz
Kunsthandel, London / 1999 Kunsthandlung Bernheimer, München / Privatsammlung, Schweiz

EUR 2.500–3.000
USD 2,670–3,200

Jingdezhen ist weltweit bekannt für sein exquisites Porzellan. Die europäischen Königshäuser sammelten es und versuchten hinter das Geheimnis des strahlenden „weißen Goldes" zu kommen. Der größte Erfolg im Export aus Jingdezhen ist Blau-Weiß-Porzellan. Eine besondere Gestaltungsvariante, die in der Kangxi-Periode (1662–1722) zur Perfektion gelangte, präsentieren die vorliegenden Stücke.

Das unter der englischen Bezeichnung bekannte „powder blue" ist eine Dekortechnik, bei der das Kobalt durch ein Röhrchen auf das ungebrannte Porzellan gepustet wird. Beim Brennen entsteht dann eine feine Körnung, die optische Tiefe verleiht. Im Fall dieser Porzellane wurden vor dem Auftragen des Kobalts Schablonen in Kartuschenform abgeklebt, um sie nachher auch in Unterglasur bemalen zu können. Alle drei Porzellane tragen das Dekor der „1000 Antiquitäten". Es zeigt Vasen, Räuchergefäße, Bücher, Bildrollen und andere Glückssymbole. Darüber hinaus sieht man verschiedene Blumen- und Pflanzendekore.

Die große Balustervase (Kat.-Nr. 262) steht in der Tradition des „Kangxi powder blue". Das Kobalt erstrahlt hier, ähnlich wie bei dem späteren der beiden Kangxi-Töpfe, in einem kräftigen Blau. Meisterlich ist die Malerei in den Paneelen ausgeführt. Die Motive sind so gesetzt, dass sie den optischen Verzerrungen der Wölbung entgegenwirken. Zusätzlich zu den genannten Motiven entdeckt man zwei Landschaftsdarstellungen mit Mond, die auf den frühen Porzellanen der Qing zu finden sind.

Die beiden sogenannten Ingwertöpfe (Kat.-Nr. 261) tragen als Marke am Stand den leeren Doppelring (chinesisch: nianhao), durch den sie der Kangxi-Periode zuzuordnen sind. Allerdings stellt man bei genauerer Betrachtung fest, dass es zwischen den beiden auf den ersten Blick so ähnlichen Töpfen doch Unterschiede gibt. So sind die Blautöne des Puderblaus unterschiedlich intensiv. Die Farbe des Scherben weist zudem darauf hin, dass die Töpfe aus unterschiedlichen Erden hergestellt wurden. Es ist dabei davon auszugehen, dass es sich bei dem etwas größeren Ingwertopf um eine spätere Nachformung des älteren Kangxi-Stückes handelt. Da Ingwertöpfe in Paaren gehandelt wurden, wollte man das Kangxi-zeitliche Stück offensichtlich in seinen alten Kontext setzten. Solche Ergänzungen spielten schon sehr früh in der chinesischen Geschichte eine Rolle.

JL

Chinas blaue Periode: Das weiße Gold in Powder Blue.

261

262

263 In der Nachfolge des Gérard Dagly

Spa 1660 – 1715 Bensberg

Kabinettschrank auf Untergestell in Schwarzlack mit flachem und erhabenem Streudekor.
1718

Nadelholz; Schwarzlack, flaches und erhabenes Streudekor, vergoldet, bronziert, rote Binnenzeichnung, polychrome Malerei; Messinggriffe.
188,5 × 122 × 52,5 cm
(74 ¼ × 48 × 20 ⅝ in.). Am Fußgestellkreuz datiert: 1718. Außenseiten restauriert (mit einem Restaurierungsbericht von Anja Stadler, Braunschweig, von 1993). [3302]

Provenienz
1992 Privatsammlung, Norddeutschland / 1993 Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 30.000–35.000
USD 32,000–37,400

Literatur und Abbildung
Auktion: Feine Keramik, Möbel und Zierstücke. Zürich, Sotheby's, 4. Juli 1992, Kat.-Nr. 224, S. 140f. / Monika Kopplin: „es ist vielleicht ein Indianer...". Daglys Stilassimilation an ostasiatische Vorbilder. In: dies.: Gérard Dagly 1660–1715 und die Berliner Hofwerkstatt. Ausst.-Kat., München, 2015, S. 30–65, S. 62f.

Vergleichsliteratur
Walter Stengel: Alte Wohnkultur in Berlin und in der Mark im Spiegel der Quellen des 16.–19. Jahrhunderts. Berlin, 1958, S. 77–80

Erst im letzten Jahr ehrte ihn das Berliner Kunstgewerbemuseum mit einer Ausstellung im Schloss Köpenick: Gérard Dagly, den großen Meister der Berliner Lackkunst. Kreative und innovative Praktiker wie er wurden von Europas Barockfürsten hoch geschätzt. Dabei ist heute kaum noch vorstellbar, in welch bedeutendem Maße damals die angewandten Künste für die Zwecke der herrschaftlichen Repräsentation in die Pflicht genommen wurden. Daglys an chinesischen und japanischen Lackarbeiten geschultes Können aber ist ein besonderes Phänomen. Es beruhte auf dem ambitionierten Willen, den eigenen Horizont zu erweitern, und auf der geradezu barocken Lust, Exotisch-Fremdes als Quelle der Inspiration zu erfahren. Der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz, der Dagly einmal ein Empfehlungsschreiben ausstellte, schätzte eben dies ungemein. Es war die reizvolle Vorstellung einer kulturellen und technologischen Synthese mit Ostasien, das im Verhältnis zu Europa als ebenbürtig und sogar als überlegen empfunden wurde.

Gérard Dagly betrieb zwischen 1686 und 1713 in Berlin eine erfolgreiche Werkstatt, die den Bedarf des wohlhabenden Publikums und vor allem des Hofes an luxuriösen Möbeln, Ziergegenständen und ganzen Raumverkleidungen „à la chinoise" zu bedienen suchte. Daglys Tätigkeit deckt sich dabei weitgehend mit der Regierungszeit des Kurfürsten Friedrich III., der ab 1701 als Friedrich I. „König in Preußen" war. Als dessen Nachfolger, Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I., den vormals opulenten Hofstaat drastisch zusammenstrich, endete Daglys Tätigkeit in Berlin. Bevor er anderswo Fuß fassen konnte, starb er 1715. Als Daglys erfolgreichster und qualitätvollster Nachfolger in handwerklicher wie künstlerischer Hinsicht gilt gemeinhin Martin Schnell, der sich bereits 1710 mit einer eigenen Werkstatt in Dresden etablieren konnte. Doch hat es auch in Berlin selbst wohl nicht an Versuchen gefehlt, unmittelbar an Daglys Lackarbeiten anzuknüpfen. Es muss hier wenigstens eine Werkstatt gegeben haben, die, offenbar geführt von früheren Mitarbeitern der Berliner Hofwerkstatt, in diese Richtung ging.

Erst wenn der Schrank sich öffnet,
offenbart er seinen ganzen Reichtum.

Unser Lackkabinett ist in diesem Kontext zu sehen, steht es doch in der direkten Tradition der Dagly-Werkstatt, wie Konstruktion und Gestaltung des Möbels deutlich belegen. Dabei zeigt die Höhenstreckung des Kabinettaufsatzes, dass gleichzeitig bereits der Anschluss an neue, modische Trends probiert wurde. Zwei weitere Kabinette dieser Art sind der Forschung heute bekannt, die die Dagly-Expertin Monika Kopplin unter „Berlin, um 1715–1720" einordnet. Indessen kennen wir den konkreten Hersteller der drei außergewöhnlichen Kabinette bislang nicht. Vielleicht war es Andreas Völkert, der sich um 1722 in Berlin mit in Schwarz und Gold bemalten Möbeln hervortat. Aber auch Jean George Roehn oder Johann Josephi könnten es gewesen sein, die nach Ausweis der Quellen in den 1730er Jahren „Sauber Japanische Laquir-Arbeit" produzierten.

Unser Möbel selbst jedenfalls ist von besonderer Qualität, die sich vor allem in geöffnetem Zustand offenbart. Feinste Lackarbeiten mit auf schwarzem Grund frei schwebenden japanischen Motiven – phantasievolle Architekturen, Felsen und exotische Blühpflanzen – sehen wir hier. Darüber hinaus sind in verschiedenste Tätigkeiten vertiefte Personen dargestellt. Deren Gesichter sind eher dunkel gehalten, und nicht europäisch weiß, wie noch bei Dagly; überhaupt haben sie einen anderen Zuschnitt. Bemerkenswert sind die Schubladen, jede mit ausbauchender Front, deren aufgemalte Motive sich im Pendant der jeweils anderen Seite spiegeln. Pastös aufgetragene Lackpartien, etwa an den Früchten der Bäume, sorgen für eine geradezu plastische Präsenz. Einzelne Binnenflächen sind mit dicht gestreuten Metallpartikeln ausgefüllt, was die Farbgebung von in sich differenzierten Rot-, Gold- und Schwarztönen ebenso delikat wie effektvoll verstärkt – heute noch genauso wie vor inzwischen fast dreihundert Jahren. JM

264 Japanisch, Edo-Zeit

1603 – 1868

Besteckkasten.
Um 1730/80

Holz, Schwarzlack, Streudekor in Gold und Silber, Samt; Kupferbeschläge, vergoldet. 30,7 × 22,6 × 16 cm (12 ⅛ × 8 ⅞ × 6 ¼ in.). Schlüssel vorhanden. [3343]

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland

EUR 6.000–8.000
USD 6,400–8,540

Ausstellung
Antje Papist-Matsuo: Brückenschlag von Ost nach West. Japanischer Exportlack aus vier Jahrhunderten. Ausst.-Kat., Münster, 2016, Kat.-Nr. 27, S. 84f.

Dieser seltene Besteckkasten wurde in Japan nach europäischer Vorlage geschaffen. Die Schauseite mit abgeschrägtem Deckel zeigt im geschlossenen Zustand einen feinen Streudekor in Gold und Silber mit prächtigen, blühenden Päonien und Farnen auf schwarzlackiertem Grund. Geöffnet präsentiert sich das Innere des Besteckkastens als ein Fach für 36 Besteckteile, prachtvoll ausgekleidet mit blaugrünem Samt, der noch original erhalten ist. Die seitlichen Griffbeschläge, das Schloss sowie ein kleiner Griff in Kirschblütenform zum Öffnen auf der Deckeloberseite sind aus vergoldetem und punziertem Kupfer.

Seit Mitte des 17. Jahrhunderts bis ins späte 18. Jahrhundert hinein gelangte eine große Anzahl von japanischen Exportlacken in Form von Truhen, Kabinettschränken und Geschirren nach Europa. Sie wurden von der Niederländischen Ostindien-Kompanie mit Sitz in Japan in Spezialwerkstätten in Nagasaki und Kyoto in Auftrag gegeben und als kostbare Luxusgüter nach Europa verkauft. Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden aufgrund veränderter Vorlieben der westlichen Käuferschaft vermehrt kleinere Objekte geordert, die nun häufig auch europäische Gebrauchsgegenstände und Luxuswaren anderer Materialien, etwa aus Porzellan, imitierten.

Die wenigen bekannten Besteckkästen mit japanischem Lackdekor entstanden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Umfeld des privaten Handels von Angestellten der Niederländischen Ostindien-Kompanie und waren besonders in England Mode. Sie ähneln sich jeweils in ihrer Grundform, im Fußbereich und im Lackdekor treten jedoch Variationen auf. Der Dekor besteht üblicherweise aus Landschaftsszenerien mit Architekturelementen und Vögeln, die als Kompositdekore seit Mitte des 17. Jahrhunderts charakteristisch für japanische Exportlacke waren. Stilistisch erinnern die steil emporwachsenden Blumen unseres Besteckkastens an die Tradition der sogenannten Kōdaiji-Lacke, die um 1600 in Japan florierten. Ganz im Sinne der europäischen Vorliebe für symmetrische Bildkompositionen wurden die Bodeninseln allerdings mit Blumen als zentrale Bildachsen angelegt, die aus der Mitte heraus in die Bildfläche hineinwachsen und diese ausfüllen. Die elegant komponierten, dabei präzise formulierten Formen der Blüten, Blätter und Farne werden hier vor allem durch einen rhythmisch eingesetzten farblichen Wechsel des Streudekors in Gold und Silber erreicht.

Die Herstellung von japanischen Besteckkästen für den Export wird in erster Linie mit dem Namen Sasaya in Verbindung gebracht, hinter dem ein um 1790 tätiger Lackhändler mit Werkstattladen in Kyoto steht.

Antje Papist-Matsuo, Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Abteilung Ostasien

265 Augsburg

Dessertbesteck – elf Löffel, zwölf Gabeln, zwölf Messer – von Johann Beckert V (1755–57), Samuel Bardet (1767–69), Johann Jakob Weitbrett (1771–79), Albrecht Bernhard Müller (1779–81).
Zwischen 1755 und 1781

Silber, gegossen, graviert, feuervergoldet; originale Eisenklingen. Diverse Beschauzeichen: Augsburg mit Jahresbuchstaben M, V, W, Y, Z [diverse bei Seling]; Meisterzeichen: ABM / IIW / UM / IB / SB; drei Gabeln und ein Löffel ungemarkt; Tremulierstriche; Klingen mit Beschauzeichen: Augsburg. Gravur: Ziegenbock auf gräflicher Krone. Gesamtgewicht (ohne Messer): 1.448 g. [3248]

EUR 3.000–4.000
USD 3,200–4,270

266 Johann Georg Wolhaupter

Um 1683 – Augsburg – 1752

Vermeil-Dessertbesteck – je zwölf Löffel, Gabeln, Messer.
1741–43
(Besteckkasten Kat.-Nr. 264)

Silber, gegossen, graviert, feuervergoldet. 17,5 cm; 16,6 cm; 20,5 cm (6 ⅞ in.; 6 ½ in.; 8 ⅛ in.). Beschauzeichen: Augsburg [Seling Nr. 216] mit Jahresbuchstabe E [1741–43]; Meisterzeichen: aufrecht stehender Löwe mit Schild [Seling 2102]. Gesamtgewicht (ohne Messer): 839 g / Gesamtgewicht (mit Messer): 1.326 g. [3248]

Provenienz
1998 Kunsthandel Helga Matzke, Grünberg / Privatsammlung, München

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Literatur und Abbildung
Auktion: From Roentgen to Faberge. A European Private Collection. London, Christie's, 20. Mai 2015, Kat.-Nr. 75, S. 66

264

264

267 Porzellanmanufaktur Du Paquier, Wien

Produziert 1718 – 1744

Große Schüssel mit Chinoiseriedekor.
Um 1730

Porzellan, farbige Aufglasurmalerei, Goldstaffage. 8 cm; Ø 37 cm (3 ⅛ in.; Ø 14 ⅝ in.). Am Lippenrand Restaurierung. [3248]

Provenienz
Kunsthandlung Herbert Asenbaum, Wien / Sammlung Heinrich Lill (1918–2004), Wien / 2005 Privatsammlung, München

EUR 5.000–6.000
USD 5,340–6,400

Literatur und Abbildung
Auktion: Eine Sammlung – ein Leben: Heinrich Lill. Wien, Dorotheum, 3. Juni 2005, Kat.-Nr. 13, S. 99 / Meredith Chilton und Claudia Lehner-Jobst (Hg.): Fired by Passion. Barockes Wiener Porzellan der Manufaktur Claudius Innocentius du Paquier. Stuttgart, 2009, Kat.-Nr. 214, Bd. 1, Abb. 4.61 / Auktion: From Roentgen to Faberge. A European Private Collection. London, Christie's, 20. Mai 2015, Kat.-Nr. 17, S. 18

Weitere Teller des Services
Große Platte, Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 1995.93 / Dessertteller, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 1974.356.539 und 1974.356.540 / Dessertteller, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv.-Nr. P.E. 4207 und 4208

Porzellan und Chinoiserie sind zwei seelenverwandte Erfindungen des barocken Europa. Beide evozieren die lichte Heiterkeit einer vergangenen Welt, die sich bei aller Ernsthaftigkeit der geschichtlichen Ereignisse wie keine andere von ästhetischen Spielereien beflügeln ließ. Jesuitische Missionare und wagemutige Kaufleute, die mit ihren Handelsschiffen unter der Flagge Ostindischer Kompanien nach China reisten, inspirierten mit ihren sonderbaren Reiseberichten die Phantasie der Künstler und Dekorateure. Das ferne China verwandelte sich in der Imagination Europas zu einem kultivierten Reich voller Wunderwerke der Natur und der Künste. Die Menschen stellte man sich als glückliche Bewohner paradiesischer Gärten vor, deren Zeitvertreib vor allem aus Teezeremonien, Drachenzähmen und Spaziergängen in herrlichen Roben bestand. „It would seem to any", schrieb 1673 der niederländische Asienreisende Johan Nieuhof, "a thing almost incredible (unless they had seen it) in what State and Pomp these [...] Princes live" (Johan Nieuhof: An Embassy from the East-India Company ... London 1673, S. 41).

Die 1718 mit kaiserlichem Privileg gegründete erste Wiener Porzellanmanufaktur Claudius Innocentius du Paquier befasste sich von Beginn an mit dem Nachempfinden ostasiatischer Porzellane und der Schöpfung neuer Dekore im Stil der Chinoiserie. Ihre hochadeligen Kunden besaßen kunstvolle Chinesische Kabinette und servierten ihren Gästen Desserts auf erlesenem Porzellan. Unsere in Form einer Blume gestaltete Große Schüssel war in diesem Kontext wohl einst Teil eines seltenen Dessertservices aus der „Zuckerbäckerey", der Kammer mit allen Utensilien für die süße Seite eines hochrangigen Haushalts.

Im Spiegel unserer Schüssel rahmt eine bunte Bordüre aus Palmetten und Laubwerk eine elegante „Chinesin" und ihr Kind. Das Gegenstück befindet sich heute im Art Institute of Chicago mit einem prachtvoll gekleideten „chinesischen Herrn". Die Schüssel in Chicago trägt auf ihrer Rückseite ein altes Sammlungsetikett mit Inschrift in schwarzer Tinte: Sylvie Ida Paar. Es gab gleich mehrere Vertreterinnen des Namens Ida Paar. Die erste war die geborene Prinzessin Ida Leopoldine Sophie von Liechtenstein (1811–1884), die sich 1832 mit Fürst Karl IV. Paar (1806–1881), Freiherr von Hartberg und Krottenstein, vermählt hatte. Dies könnte einen Hinweis auf die Provenienz auch unserer Großen Schüssel geben.

Claudia Lehner-Jobst, Wien

268 Indisch, Kerala

Relief mit Śeṣaśāyī Viṣṇu – wohl Teil einer Giebelseite eines Tempels oder Palastes.
Ende des 19. Jahrhunderts

Holz, geschnitzt, gefasst.
30 × 267 × 5,5 cm
(11 ¾ × 105 ⅛ × 2 ⅛ in.).
Aus zwei Teilen bestehend;
Witterungsschäden. [3021]

Provenienz
1970er Sammlung Marc Perc-Peretz (1918-1999), Saarbrücken

EUR 10.000–15.000
USD 10,700–16,000

Vergleichsliteratur
Stella Kramrisch: Drāvida and Kerala in the Art of Travancoreẹ. Ascona, 1961, S. 33–39 / Ratan Parimoo: Sculptures of Śeṣaśāyī Viṣṇu. Survey, Iconological Interpretation, Formal Analysis. Baroda, 1983, Abb. 73 / Auktion: Indian, Himalayan, South-East Asian Art and Indian Miniatures. New York, Sotheby's, 20.–21. September 1985, Kat.-Nr. 518 / George Michell (Hg.): Living Wood. Sculptural Traditions of Southern India. Bombay, 1992, S. 103, Abb. 7–9

Dieses ungewöhnliche hölzerne Relief aus dem südwestindischen Kerala kann einst Teil einer Giebelseite eines Tempels oder auch eines Palastes gewesen sein. Anders als in den meisten anderen Reichen des Subkontinents wurde in Indien auch nach der im 8. Jahrhundert einsetzenden monolithischen Architekturphase und der folgenden Epoche der Freibauarchitektur aus haltbareren Materialien das Bauen mit vergänglicheren Materialien wie Holz für die Sakral- und Profanarchitektur nie aufgegeben. Im Gegenteil: Ab dem 11. Jahrhundert entstanden im äußersten Südwesten Indiens offenbar mindestens ebenso viele Anlagen aus Holz wie aus Stein, eine Tradition, die sich bis ins 19. Jahrhundert hinein fortsetzte und auch den Entstehungszusammenhang für unser Relief bildet.

Padmavati und Vishnu

Im Zentrum der Komposition liegt der vierarmige Gott Vishnu mit ausgestrecktem rechten vorderen Arm, dessen Hand im Schoß seiner Gemahlin Padmavati nicht zur Ruhe kommt, rechtsseitig auf der im Weltozean treibenden, fünfköpfigen Schlange Ananta. Seine linke Hand sucht die rechte Hand der ihm zu Füßen sitzenden Gattin Lakshmi, die am Lotos in ihrer linken Hand erkennbar ist. Vishnus Nabel entwächst ein Lotos mit dem vierköpfigen Schöpfergott Brahma (der vierte Kopf weist nach hinten) und wird von vier personifizierten Objekten (wörtlich: Waffen) des im Schöpfungsschlaf (Yoganidra) ruhenden Gottes, den sogenannten Ayudhapurushas, umgeben. Die Aufstellung der anthropomorphen, heiligen Objekte hinter dem liegenden Vishnu verrät zweifelsfrei die Gegend, in der das Relief entstanden ist.

Dieser Teil der Komposition ist als Darstellung des Kultbildes Śeṣaśāyī Viṣṇu zu verstehen, das hinter Padmavati von verschiedenen Gestalten verehrt wird: dem am Saiteninstrument erkennbaren Seher und Götterboten Narada, dem am Kamandalu in der linken Hand auszumachenden Udipi-Krishna, den am Bogen mit der aus Lotosblumen bestehenden Sehne identifizierbaren Kama und dem Sudarshanachakra, dem hier nochmals gesondert dargestellten Ayudhapurusha, der unschwer am flammenden Diskus mit den beiden überlappenden Dreiecken identifiziert werden kann. Sogar die beiden die Weltschöpfung bedrohenden Dämonen, Madhu und Kaitabha, verehren mit ihren mittlerweile beschädigten Gesichtern unter dem bekrönten Haupt hinter der Lakshmi den ruhenden Gott.

Die Kinder der Devaki

Von links nach rechts ist im Relief überdies ein Handlungsablauf erkennbar, der sich durch die klassischen Sanskrittexte nicht hinreichend erklären lässt und daher wahrscheinlich eine lokale Legende illustriert. Vielleicht handelt es sich um eine Art vishnuitische Vorgeburtsgeschichte, in der Kamsa, dem Onkel der Devaki, prophezeit wurde, dass das achte Kind der Devaki, Krishna, ihn, den Kamsa, in Mathura umbringen wird. Daraufhin setzte Kamsa die Devaki und ihren Gatten, den Vasudeva, gefangen. Nach jeder Niederkunft wurde das jeweilige Baby von Kamsa erschlagen, das achte Kind, Krishna, konnte aber gerettet werden. Das Relief illustriert also wahrscheinlich, wie die sieben Babies nach Vishnuloka, in den Himmel des Vishnu, gelangten, wo sie von Ammen gesäugt wurden.

Joachim K. Bautze, Berlin, Kunsthistoriker mit Schwerpunkt Indien

269 Lackwaren-Manufaktur Johann Heinrich Stobwasser

Lobenstein 1740 – 1829 Braunschweig

Konsoltisch mit Malerei in der Art des Pascha Johann Friedrich Weitsch (1723–1803).
1790/1800

Nadelholz, geschnitzt, gefasst, vergoldet; Malerei auf Blech; Platte aus rotem Marmor. 77 × 70 × 41 cm (30 ⅜ × 27 ½ × 16 ⅛ in.). Am hinteren Zargenbrett Besitzerstempel: PV. [3269]

Provenienz
Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 8.000–12.000
USD 8,540–12,800

Vergleichsliteratur
Detlev Richter: Stobwasser. Lackkunst aus Braunschweig und Berlin. München, 2005

Für freundliche Hinweise danken wir Reimar Lacher, Werkverzeichnisautor von Weitsch, und Detlev Richter, Experte für Lackkunst.

Dieser hochbeinige, frühklassizistische Tisch ist etwas Besonderes. Zonal eingehegtes Schnitzwerk, teils in durchbrochener Arbeit, überzieht die gesamte Oberfläche mit Ranken, Rosetten, Kanneluren und Akanthuslaub, mit Perlstäben und Tauwerk. Größte Aufmerksamkeit aber zieht das rechteckige Bildfeld in der Front des Tisches auf sich. Die auf Blech aufgebrachte Lackmalerei zeigt eine routiniert komponierte idealisierte Landschaft im Stil des Pascha Johann Friedrich Weitsch. Im dunkleren Vordergrund ist niedriges Buschwerk zu sehen und ein Paar angelnder Landleute, dahinter ein See mit einer mittelalterlich anmutenden Burg am linken Ufer, im Hintergrund dann eine sanfte Bergkette – ein idyllisches Guckkastenbild mit deutlicher Anspielung auf Norditalien oder die Schweiz.

Derartige Kleingemälde gehörten, kombiniert mit Tischler- und Bildhauerarbeiten, im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zum gängigen Sortiment der Lackwaren-Manufaktur Stobwasser. Das Braunschweiger Unternehmen mit Berliner Niederlassung erfreute sich mit seinen dekorativen Ziergegenständen, Haushaltsgeräten und Kleinmöbeln größter Popularität über Deutschlands Grenzen hinaus. 1799 beschäftigte Stobwasser allein in Berlin 32 Angestellte.

Lackmalerei in der Art des Pascha Johann Friedrich Weitsch

Das Tischchen selbst wird ein Berliner Tischler im Auftrag der Manufaktur Stobwasser hergestellt haben, während die Lackmalerei von einem der bei Stobwasser angestellten Maler stammen dürfte, vielleicht sogar von Friedrich Georg Weitsch (1758–1828), der zeitweise der betriebseigenen Malerwerkstatt vorstand. Weitsch, Sohn des Pascha Johann Friedrich Weitsch, war der bedeutendste Künstler aus dem Umkreis Stobwassers. Später wurde er Königlicher Hofmaler und Rektor der preußischen Kunstakademie in Berlin.

Wenn auch direkte Vergleichsstücke zu diesem unsignierten Tischchen fehlen, darf die Zuschreibung an das Unternehmen Stobwasser doch als gesichert gelten. JM

Der Clou des Möbels ist das idyllische Guckkastenbild.

270R In der Art des William Kent

Bridlington, Yorkshire 1685 – 1748 London

Paar Torchéren.
Um 1720/30

Eiche, geschnitzt; Platte mit Nussbaum-Wurzelholzfurnier.
Je 126,5 cm (49 ¾ in.). [3107]

Provenienz
Privatsammlung, Zürich

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

271 Italienisch, wohl Venedig

Ewiges Licht – vielleicht eine Stiftung der Familie Visetti, Verona.
Um 1730

Holz, geschnitzt, ursprünglich vegoldet, später polychrom überfasst; Eisenmontierungen. 86 × 57 × 34 cm (33 ⅞ × 22 ½ × 13 ⅜ in.). Am Abschluss in schwarzer Farbe bezeichnet: A us Visetti. [3302]

Provenienz
Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 2.000–3.000
USD 2,130–3,200

272 Südniederländisch – wohl Lüttich

Hausaltar mit Christi Auferstehung und gotischem Schleierwerk.
Um 1530

Eiche, geschnitzt. 98 × 60 × 35 cm (38 ⅝ × 23 ⅝ × 13 ¾ in.). Die vordere Gruppe herausnehmbar. [3338]

Provenienz
Seit 1961 Privatsammlung, Brüssel und Woluwe-Saint-Pierre

EUR 12.000–15.000
USD 12,800–16,000

Literatur und Abbildung
Auktion 341: Brüssel, Galeries Nackers, 18. August 1961, Kat.-Nr. 103, S. 10, Tafel 4

Für freundliche Hinweise danken wir Hartmut Krohm, ehem. stellvertretender Direktor der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin.

Was für ein gewaltiges Werk! So schoss es sicherlich dem Betrachter einst durch den Kopf, als er den beeindruckenden Altaraufsatz vor Augen hatte, aus dessen Kontext unser geschnitzter Eichenschrein stammt. Denn das Stück dürfte ursprünglich Teil eines jener berühmten Altarretabel gewesen sein, die seit dem Ende des 15. bis weit ins 16. Jahrhundert hinein in Antwerpen und den umliegenden Kunstzentren geschaffen worden sind. Diese repräsentativen Werke mit ihren prächtig geschnitzten Schreinkästen und oftmals gemalten Flügeln gehörten zu den beliebtesten Luxusexportschlagern der Niederlande. Aus ganz Europa wurde über mehrere Jahrzehnte hinweg bestellt.

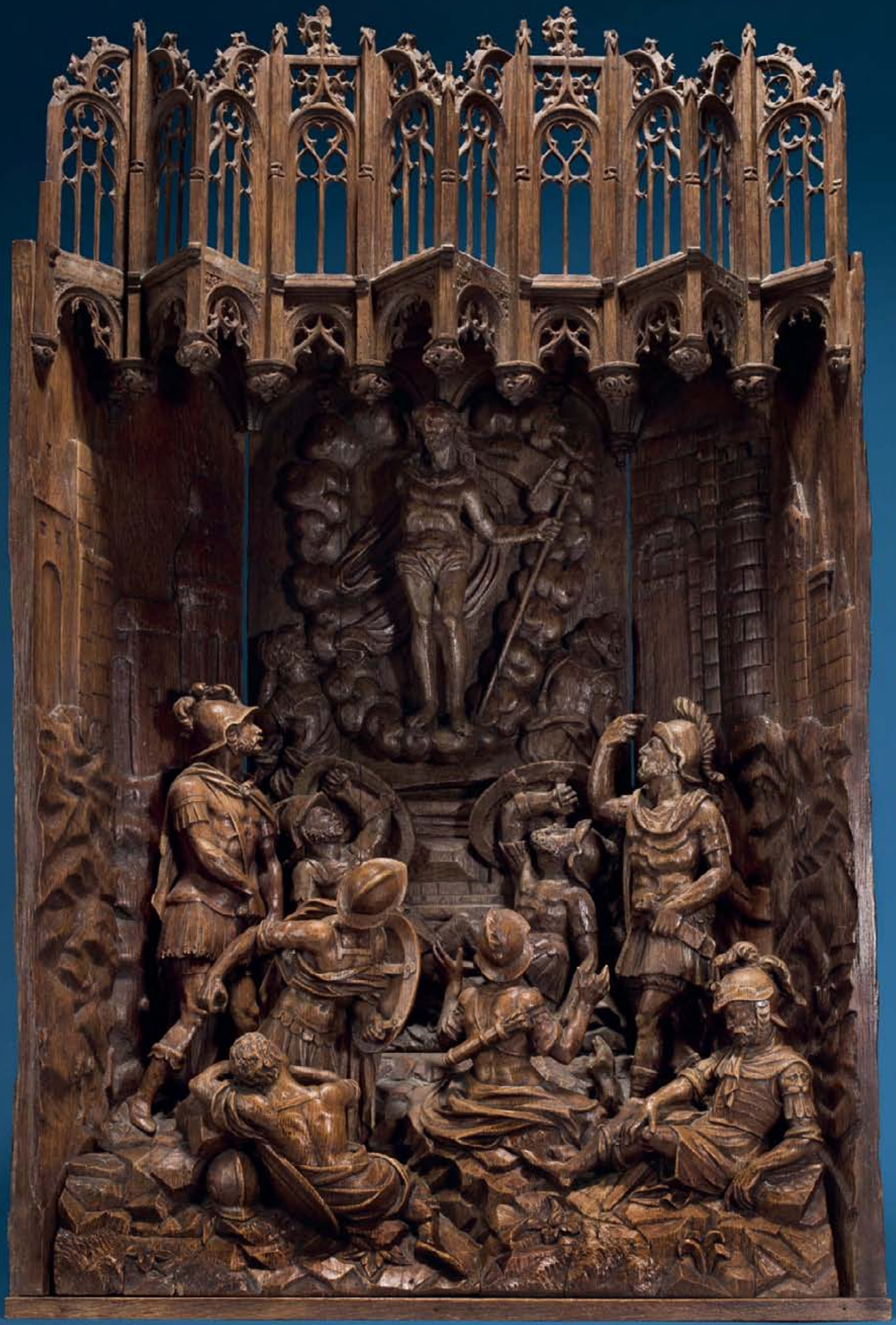
Typisch für solche Altarretabel sind die mehrteiligen Mittelschreine mit ihren hochqualitativen Reliefs, die sich meist um eine überhöhte Hauptszene gruppieren und äußerst kleinteilig und voller Figuren gehalten sind, wie es auch unser Schrein zeigt. Nicht weniger als zehn Soldaten staffelt der Bildschnitzer hier geschickt in den begrenzten Bildraum vor dem auferstandenen Christus. Um der hohen Nachfrage nachzukommen, spezialisierten sich die Künstler damals auf den Export, indem sie den großen Mittelkasten für den bisweilen weiten Transport aus einzelnen Teilen produzierten. Die Montage vor Ort verlief später nach Baukastenprinzip, erkennbar noch an den zwei Dübeln oberhalb unseres Schreinkastens. Zudem wurden alle Szenen mit einem überaus reichen, filigranen Schnitzdekor von Baldachinzonen und Zierleisten verbunden, so dass diese Altaraufsätze regelrecht als Schauwände den sakralen Raum bestimmten.

Dagegen mutet das durchbrochene Schleierwerk unseres Stücks mit seinen zarten Flamboyantformen fast zurückhaltend an. Und noch ein weiterer ungewöhnlicher Zug überrascht hier: Theatralisch sind die in antiker römischer Rüstung gekleideten Soldaten in kompliziert gedrehten Haltungen wiedergegeben. Diese damals hochmoderne Inszenierung zeigt, dass sich der Schnitzer ganz offensichtlich das neue Körperverständnis der italienischen Renaissance, besonders die berühmten Fresken Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle, zum Vorbild nahm. Eine solch reizvolle Symbiose mit traditioneller Schnitzkunst sowie die charakteristischen scharfgratigen, nahezu expressionistischen Faltenwürfe sprechen für eine

Theatralisch in römischer Rüstung und kompliziert gedrehter Haltung.

Herkunft aus Lüttich. Eben jener Bistumssitz an der Maas wurde insbesondere unter Fürstbischof und Kardinal Erhard von der Mark (1472–1538) zu einem Kunstzentrum der maasländischen Renaissance ausgebaut. Er protegierte junge Künstler und schickte sie, wie etwa einen Lambert Lombard, für ihre künstlerische Weiterbildung bisweilen nach Rom. Im kreativen Umkreis dieses weltoffenen Hofes dürfte auch der Besteller unseres Großauftrags zu suchen sein.

Jenny Wischnewsky, Universität Leipzig



273 Flämischer Meister

Salome empfängt das Haupt Johannes des Täufers.
Um 1550

Kalkstein (Pierre de Savonnières).
39 × 63 × 16 cm (15 ⅜ × 24 ¾ × 6 ¼ in.).
Am oberen äußeren Rand Steinmetzzeichen: C. [3339]

Provenienz
Privatsammlung, Belgien

EUR 8.000–10.000
USD 8,540–10,700

Was auf diesem fein gearbeiteten Relief zunächst wie eine heitere Festszene anmutet, beschreibt tatsächlich das vielleicht verhängnisvollste Bankett, das in der Bibel beschrieben wird. Prächtig herausgeputzt und in gezierter Haltung posieren hier zwei Gestalten in äußerst modischer Renaissancekleidung nebeneinander: die Dame links in höfischem, körperbetontem Gewand mit weiten Ärmeln, der Herr ihr gegenüber in der auffälligen Tracht der Landsknechte mit geschlitzten Ärmeln und Hosenbeinen sowie Kuhmaulschuhen. Bei all dieser Betonung von modischen Finessen und angesichts der anspruchsvollen Darstellung von plastischen und bewegten Figuren tritt das eigentliche Thema des Reliefs fast in den Hintergrund: die brutale Ermordung des letzten großen Propheten des Alten Testaments, des Wegbereiters Christi – Johannes des Täufers (Mk 6,28).

Dieser Widerspruch von Verbrechen und einem ausgelassenen Fest am Königshof war ein überaus reizvolles Thema, dessen sich insbesondere die großen Künstler des 16. Jahrhunderts annahmen. Bot es ihnen doch die Möglichkeit, ein christliches Thema mit der genüsslichen Darstellung der neuen schrillen Mode geschickt zu verbinden und zugleich die biblische Figur der Salome als verruchte Femme fatale zu interpretieren.

Extravagant, modisch schrill, körperbetont – so geht flämische Renaissance.

Vorgeprägt worden war diese Komposition vom berühmten Brüsseler Stadtmaler Rogier van der Weyden bereits hundert Jahre zuvor. Unser Bildhauer hat sich dazu noch eine kleine Raffinesse überlegt: Im Sterben deutet der Heilige mit dem Finger auf seinen Mörder. Die hohe Qualität unseres Stücks spricht dabei für eine Herkunft aus Flandern, wo man sich Mitte des 16. Jahrhunderts auf außerordentlichem Niveau besonders gern der Vorlagen der deutschen Druckgraphik, etwa eines Heinrich Aldegrever, bediente und sie mit italienisierenden Elementen, wie hier am Gefängnis zu sehen, vermischte. Dort gewann das Relief mit nahezu ornamental komponierten und dennoch körperbetonten, bewegten Figuren immer mehr an Bedeutung als dekoratives Element großer architektonischer Aufbauten, wie etwa des prächtigen Kamins im Brügger Rathaus von Guyot de Beaugrant, der für unseren Bildhauer sicher prägend war. Auch die Fassaden repräsentativer Gebäude, beispielsweise von Rathäusern, erhielten den verspielten Renaissanceschmuck, bevorzugt im weißen französischen Kalkstein Savonnières. Es wäre demnach also durchaus vorstellbar, dass unser Relief gleichen Materials einem solchen Zusammenhang entstammt. JW

274 Anton Graff

Winterthur 1736 – 1813 Dresden

Prinz Karl Christian von Sachsen (1733–1796), Herzog von Kurland und Semgallen.
1773

Öl auf Leinwand. 82 × 67 cm (32 ¼ × 26 ⅜ in.). Rückseitig auf dem Keilrahmen bezeichnet: Graff. Carl Christian Joseph jüngerer Sohn August III von Polen, Herzog von Curland von 1738–1763. starb 1796 / Rückseitig Klebeetikett eines Transportes, um 1910 / Rückseitig Stempel: Staatlicher Kunsthandel. VEB Bildende [Kunst]. Antiquitäten. Werkverzeichnis: Berckenhagen 194 / Mit einem Gutachten von Helmut Börsch-Supan, Berlin, vom 15. Juni 2015 als Anton Graff. Doubliert. [3188]

Provenienz
Bis ca. 1918 Offizierskasino des Königlich-Sächsischen Husaren-Regiments „König Albert" Nr. 18, Großenhain (Sachsen) / Nach 1949 Staatlicher Kunsthandel der DDR / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 20.000–25.000
USD 21,300–26,700

Ausstellung
Gedächtnis-Ausstellung des kursächs. Hofmalers Anton Graff, 1736–1813. Ausst.-Kat., Berlin, Galerie Eduard Schulte, 1910, Kat.-Nr. 42, S. 17 / Portrait-Ausstellung des kursächsischen Hofmalers Anton Graff. Ausst.-Kat., Dresden, Galerie Ernst Arnold, 1910, Kat.-Nr. 19, S. 15 / Anton Graff-Ausstellung Dresden 1913. Ausst.-Kat., Dresden, Sächsischer Kunstverein, 1913, Kat.-Nr. 38, S. 35

Literatur und Abbildung
Ekhart Berckenhagen: Anton Graff. Leben und Werk. Berlin, 1967, Kat.-Nr. 794, S. 227 (dort 85 x 69 cm)

Vergleichsobjekte
Hüftbild des Prinzen Karl von Sachsen von Graff, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden, Inv.-Nr. S 157 (93,5 x 74,5 cm) / Ovalbild, nach 1773, Alte Nationalgalerie Berlin, Inv.-Nr. A III 491 (64 x 51,8 cm)

Daniel Chodowiecki war begeistert. Bei seinem Besuch bei Anton Graff 1775 sah er eine ganzfigurige Fassung dieses Bildes und vermerkte in seinem Tagebuch: „Er hatte ein großes Gemälde da, den Prinzen von Kurland, ganze Figur, stehend, in roten Sammet gekleidet, sehr gut gemalt und gezeichnet: es ist ausgestellt gewesen und sehr kritisiert worden, so daß er fürchtet, das es ihm nicht abgenommen wird."

Anton Graff machte sich umsonst Sorgen, denn das farbenfrohe Porträt des Prinzen Karl konnte er in verschiedenen Fassungen anfertigen. Als zehntes Kind von König Friedrich August II. von Polen war Prinz Karl von 1738 bis 1765 Herzog von Kurland und Semgallen und residierte in Schloss Mitau (heute Jelgava), dem größten Barockschloss des Baltikums. Prinz Karl wird hier vor dramatisch bewölktem Landschaftshintergrund gezeigt, die linke Hand als sprechende Geste gehoben, um den Hals den mit Brillanten geschmückten russischen St. Andreas-Orden, über der linken Schulter das blaue Band des polnischen Weißen Adler-Ordens.

Die heute verschollene ganzfigurige Fassung des Bildes war 1773 in Dresden ausgestellt, ist im 17. Band der „Neuen Bibliothek" von 1775 erwähnt und fand auch hier Begeisterung: „Nun komme ich

„Die Kühnheit … und das Leuchtende der Farben fallen sehr angenehm in die Augen."

zu einem Bilde in Lebensgröße von Hr. Graff, diesem großen Portraitmaler. Es ist der Herzog von Kurland. Ungeachtet Sie ein wenig mehr Aktion hinein wünschten, so müssen Sie doch gestehn, daß der Kopf ausnehmend schön, die Kleidung wahr, die rechte Hand durch abweichende Wärme unendlich gut, und das ganze Gemälde in einen höhern Ton, welchen wir den künstlerischen nennen, getrieben war. Die Kühnheit des Pinsels und das Leuchtende der Farben fallen sehr angenehm in die Augen, und versprechen seinen Bildern eine ewige Dauer."

Die im Werk Graffs in dieser Intensität seltene Leuchtkraft des Kolorits macht das rasch, aber souverän gemalte Tableau zu einem farbigen Tusch im gediegenen Oeuvre des Dresdner Porträtmeisters.

Robert Eberhardt, Breitungen und Berlin

275 Ebenisten-werkstätten von Okhta bei St. Petersburg

Table en rognon – Nierenförmiger Damenschreibtisch.
Um 1775/80

Mahagoni, massiv und auf Nadelholz furniert; Marketerie von Palisander, Ebenholz, eingefärbtem Bergahorn; Elfenbein; Bronzemontierungen und Messingbleche, feuervergoldet.
77,5 × 52,5 × 38 cm (30 ½ × 20 ⅝ × 15 in.).
Auf der Platte Initialen: FDCS / WP.
[3263]

Provenienz
Möglicherweise aus dem Besitz von Warwara Petrowna Rasumowski (1750–1824), Tochter von Graf Pjotr Borissowitsch Scheremetew (1713–1788) / 2005 Privatsammlung, England / 2005–12 Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 15.000–18.000
USD 16,000–19,200

Literatur und Abbildung
Auktion: English and Continental Furniture. London, Sotheby's, 29. Juni 2005, Kat.-Nr. 337 / Esch Kunsthandel (Hg.): Aus Bestand und Neuerwerbungen. Düsseldorf, 2007, S. 32f.

Vergleichsobjekt
Nikifor Vasilyev: Tisch mit Schloss und Garten Kuskovo bei Moskau, 1770/80, Kuskovo Estate Museum, Moskau

Vergleichsliteratur
J. W. Fomin: The Art of Marquetry in Eighteenth Century Russia. Moskau, 1989, Kat.-Nr. 122, 129

Selbst ist die Frau! Als die junge anhaltische Prinzessin 1745 als Katharina an den russischen Zarenhof kam, vermerkte sie in ihrem Tagebuch, dass der Hof unter einem „großen Mangel an Möbeln" leide. So fand sie beim Wechsel in den Winterpalast leere Räume vor, das Mobiliar musste erst mühsam herangeschleppt werden. „Während des Transports wurde natürlich eine große Anzahl zerstoßen und zerbrochen ... sodass es fast unmöglich war, sie zu benutzen", klagte Katharina und kaufte sich vom eigenen Geld kurzerhand eigene Möbel, die jedoch teuer nach Russland importiert werden mussten. Als Zarin sollte Katharina die Große später zur größten Möbelkäuferin Europas werden. Gleichzeitig sollte sich eine erste Petersburger Luxusindustrie entwickeln, die in der kurzen Spanne zwischen 1780 und 1790 aufwändig marketierte Möbel „made in Russia" schuf.

Auch unser kleiner Damenschreibtisch, dessen bohnenförmige Platte vom französischen „table en rognon" abgeleitet ist, setzt auf die damals für St. Petersburg typische Vielfalt kostbarster exotischer Edelhölzer, die in vielfältigen Kombinationen im Furnier ihre Farbwirkung entfalten. Das Möbel mit seinen Mäanderbändern und Kriegstrophäen ist eindrucksvolles Zeugnis der Meisterschaft russischer Ebenisten des Frühklassizismus. Diese hatten sich im St. Petersburger Vorort Okhta um den aus Dänemark stammenden Hofebenisten Christian Meyer angesiedelt und wurden schnell für ihre Panoramen und Ansichten aus Marketerien bekannt. Besonders Nikifor Vasilyev, ein Diener des Grafen Saltykov, und Matvei Veretennikov, Schöpfer des Schreibtisches für Großfürst Paul in Pavlosvsk, erarbeiteten sich solch große Anerkennung, dass sie selbstbewusst ihre Kreationen signierten.

Berühmt ist der reich marketierte Tisch aus der Werkstatt von Nikifor Vasilyev mit dem Vogelschaubild von Schloss Kuskovo bei Moskau, das Senator und Oberkammerherr Graf Pjotr Borissowitsch Scheremetew (1713–1788) gehörte. Scheremetew war Bauherr und Mäzen des russischen Frühklassizismus und hat nachweislich eine Zahl solcher Möbel bestellt, die oft charakteristische Motive seines geliebten Kuskovo abbildeten. Vielleicht war auch unser Damenschreibtisch, dessen zentrale Kriegstrophäe denen am Schloss Kuskovo ähnelt, eine Bestellung Scheremetews. Dabei könnten die Initialen „WP" auf der Tischplatte auf Scheremetews Tochter Warwara Petrowna (1750–1824) hinweisen, die 1774 Graf Alexei Kirilowitsch Rasumowski heiratete und mit den Initialen „FDCS" an der linken Seite möglicherweise daran erinnert werden sollte, dass sie auch nach ihrer Hochzeit immer „Fille De Comte Scheremetew" blieb. Sicherlich hätten die Briefe im Schreibtischinneren, in Schubladen hinter einem Zugmechanismus versteckt, darüber Auskunft geben können. SK

276 Italienisch, Venedig

Thronsessel mit zwei Beistellhockern – wohl für eine Äbtissin oder eine Scuola.
Um 1760

Pappel- oder Nussholz, geschnitzt, versilbert. 51 × 53 × 42 cm / 174 × 78 × 80 cm / 51 × 53 × 42 cm (20 ⅛ × 20 ⅞ × 16 ½ in. / 68 ½ × 30 ¾ × 31 ½ in. / 20 ⅛ × 20 ⅞ × 16 ½ in.). [3302]

Provenienz
1980er Jahre Kunsthandel Wenzel, Bamberg / Privatsammlung, Niedersachsen

EUR 7.000–9.000
USD 7,470–9,610

Eine Blume rankt sich schlängelnd, eine einzelne Blüte hervorbringend, an einem elegant geschwungenen Stab empor, um sich zu einem Bouquet auszuweiten, in dem man Narzissen und Anemonen findet. Die Hand ruht auf einem der Puttenköpfe am Ende der Armlehnen. Auf den Lehnen selbst verläuft der geflochtene Zopf der Kleinen. Über dem eigenen Kopf ein Bildnis der Mutter Gottes mit dem Jesuskind. Von solchem Schnitzwerk umgeben, lässt sich beruhigt und mit Gottvertrauen eine Versammlung leiten.

Sicher stammt diese Kombination eines venezianischen Thronsessels und zweier Beistellhocker von um 1760 aus dem Besitz einer religiösen Institution mit einer starken Verwurzelung in der Marienverehrung. Vielleicht aus einem Frauenkloster oder einer der vielen Laienbruderschaften, die in Venedig „Scuole" genannt und in der Zeit der napoleonischen Herrschaft aufgelöst wurden. Das Madonnenbildnis in der Kartusche, in der Maria vor einem mit punzierten Sternen geschmückten Himmel – wie in einer Marienkrönung – von zwei fliegenden Engelchen eine große, von einer Kugel gekrönte Mütze gereicht wird, rekurriert dabei auf ein Original aus dem 16. Jahrhundert. Sicher ist dieses Original einst im Besitz der Institution gewesen, die diese Möbelkombination Mitte des 18. Jahrhunderts bei einem kunstfertigen Handwerker in Auftrag gegeben hat. Die zackenartige Bekrönung über dem Bildfeld spielt offensichtlich mit der Frage, wer hier eigentlich der Bekrönte ist: die Madonna – oder die Äbtissin, vielleicht auch der Vorsteher der Scuola, für die der Stuhl gefertigt wurde?

Über der symmetrischen, eher blockhaft aufgebauten Basis mit den Kartuschen an den Ecken unter der Sitzfläche schwingen sich in eleganten Doppelbewegungen die in Blumenranken, Blatt- und Muschelwerk übergehenden Lehnen auf. Nach oben hin wird die Formensprache der Schnitzerei so immer freier, um dann in jenen Blütengestecken zu enden, die an dekorative Arbeiten in der Nachfolge des venezianischen Barockbildschnitzers Andrea Brustolon erinnern, die aber auch den schönen Blumen aus farbigem Glas auf Leuchtern derselben Zeitepoche ähneln.

Heiner Krellig, Berlin und Venedig

277 Erasmus Grasser

zugeschrieben

Schmiedmühlen (Oberpfalz) um 1450 – 1518 München

Heiliger Nikolaus von Myra.
Um 1500

Lindenholz, geschnitzt, Reste der Farbfassung. 97 × 74 × 26 cm (38 ¼ × 29 ⅛ × 10 ¼ in.). Kleinere Ergänzungen.[3423]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

EUR 15.000–20.000
USD 16,000–21,300

Literatur und Abbildung
Auktion 782: Köln, Kunsthaus Lempertz, 4. Dezember 1999, Kat.-Nr. 1382, S. 10, Tafel CXVII / Jürgen Rohmeder: Erasmus Grasser. Bildhauer, Bau- und Werkmeister. Bern und Berlin, 2003, Kat.-Nr. F 88, S. 397 (dort abgeschrieben)

Vergleichsobjekt
Erasmus Grasser: Cosmas oder Damian, um 1500 (137 cm), County Museum of Arts, Los Angeles, Inv.-Nr. 47.828

Ursprünglich dürfte dieses Bildwerk einem kleinformatigen Retabelschrein mit bemalten Flügeln eingefügt gewesen sein: Der im Bischofsgewand wiedergegebene heilige Nikolaus von Myra sitzt auf einem Thron, dessen Wangen mit Laubwerk geschmückt sind. Möglicherweise schloss dabei früher ein von Engeln gehaltener geschnitzter Vorhang den Hintergrund ab. Die Rechte des Heiligen ist segnend erhoben, die Linke umfasste wahrscheinlich den nicht mehr erhaltenen Bischofsstab. Im Schoss ruht ein geschlossenes Buch, auf dem drei Kugeln liegen. Mit diesen wird auf die Legende Bezug genommen, nach der Nikolaus drei verarmten Schwestern Goldklumpen in ihr Zimmer warf, um sie vor der Prostitution zu retten.

Die Nikolausfigur, deren einstige Polychromierung sowohl die goldenen Kugeln als auch den geschnitzten Juwelenbesatz besonders zur Wirkung brachte, ist von hoher künstlerischer Qualität. Die anlässlich der Versteigerung der Schnitzarbeit 1999 vorgenommene Zuschreibung an die Werkstatt des Münchener Bildhauers Erasmus Grasser, des Schöpfers der berühmten Moriskentänzer im Münchner Stadtmuseum, wurde unlängst ohne nähere Begründung zurückgewiesen, bleibt jedoch weiterhin zu diskutieren, wobei in die Erörterung der Herkunftsfrage auch Zeugnisse vom Meister des Apostelzyklus in der Schlosskapelle von Blutenburg bei München mit einzubeziehen wären. Problematisch ist allerdings, dass zu beiden Schnitzkünstlern eine umfassende Bearbeitung fehlt.

Besonders eindrucksvoll an der Nikolausgestalt ist das räumliche Zusammenspiel von körperlicher Artikulation und dem umschließenden wie sich öffnenden Gewand. Unter dem Stoff ist die Beinstellung, wohl mit kreuzweisem Hintereinandersetzen der Füße, zu erahnen. Energische, knappe Faltenzüge gliedern kontrastreich die Draperie in einer für Grasser charakteristischen Weise. Bezeichnend für ihn sind gleichfalls die lang gleitenden, in sich bewegten Saumbahnen.

Verwandtschaftliche Beziehungen lassen sich speziell zu einem dem Blutenburger Meister zugeschriebenen heiligen Michael im Diözesanmuseum in Freising wie auch zu einem heiligen Cosmas oder Damian in Los Angeles, dort dem Umkreis von Grasser zugeordnet, feststellen. Ähnlich ist in beiden Fällen das längliche und feingeschnittene stille Antlitz mit der schmalen Nase. Als weiteres Merkmal, das auf die Formensprache Grassers und seiner Umgebung verweist, wäre die ornamentale Stilisierung der Haar- und Bartlocken anzuführen. In dieser Hinsicht begegnet man bei Grasser – von den Moriskentänzern bis hin zu den Chorgestühlsbüsten der Münchener Frauenkirche – einem vielfältig differenzierten Spektrum.

Hartmut Krohm, ehem. stellvertretender Direktor der Skulpturensammlung und des Museums für Byzantische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin

278 Bodil Kjær

Hatting (Dänemark) 1932 –
lebt in Kopenhagen

Schreibtisch (902) mit zwei Rollcontainern.
1959 / Anfang der 1960er Jahre

Palisander auf Eichenholz furniert; Vierkantstahlrohr, verchromt – Hersteller: E. Pedersen & Son, Rodovre (Dänemark) (produziert 1961–75/76). 72 × 184 × 92 cm / 49 × 44 × 61 cm / 49 × 44 × 61 cm (28 ⅜ × 72 ½ × 36 ¼ in. / 19 ¼ × 17 ⅜ × 24 in. / 19 ¼ × 17 ⅜ × 24 in.). Etikett auf Unterseite eines Rollcontainers: made in denmark by e. pederson & son a-s design bodil kjær / Etikett an der rechten Schublade des Schreibtisches: PLYFA Made in Denmark OAK 1 Side. Sechs Schlüssel vorhanden. [3176]

Provenienz
Seit den 1970er Jahren Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 22.000–25.000
USD 23,500–26,700

Vergleichsliteratur
Lars Dybdahl: Dansk design 1945–1975. Kopenhagen, 2006

Die Architektin und Stadtentwicklerin Bodil Kjær beschäftigte sich nur für einen kurzen Zeitraum mit Möbeldesign, doch ihre ästhetische Sensibilität für den Zeitgeist der späten 1950er Jahre und die bestechende Funktionalität ihrer Entwürfe sicherten ihr einen festen Platz unter den Vertretern der „Dänischen Moderne". Sie entwarf nicht einfach der Form halber, es war, ganz im Sinne Kaare Klints, die Idee hinter dem Design, die gestalterische Lösung eines Problems, die sie interessierte. Inspiriert von ihren einflussreichen Zeitgenossen Mies van der Rohe und Marcel Breuer, der ein von ihm geplantes New Yorker Gebäude mit ihren Möbeln ausstattete, entstanden Entwürfe, die der zeitgenössischen Architektur auf besondere Weise gerecht wurden.

So war Kjærs legendärer Schreibtisch Teil einer Serie von Büromöbeln, die flexible Arbeitsplätze schaffen sollten. Kjærs Kunden waren progressiv, nach vorne schauend, und setzten sich mit den neuen beruflichen und gesellschaftlichen Anforderungen ihrer Zeit auseinander. Das gediegene, schwerfällige Büromobiliar, das Ende der 1950er Jahre auf dem Markt zu finden war, passte dabei weder zur Denkweise einer neuen Generation von Managern noch zur aktuellen Architektur.

Neben dem eigentlichen Schreibtisch mit seinen vier verschließbaren Schubladen entwarf Kjær Aufbewahrungselemente mit verstellbaren Regalböden und Schubfächern, die als Rollelemente unter der Arbeitsplatte oder als eigenständiges Möbel im Raum stehen konnten. Es ist nicht nur diese Funktionalität, die den Charme

ihrer Entwürfe ausmacht, sondern vor allem die architektonische Eleganz, mit der der Unterbau die Platte in den Raum hebt und sie nahezu schwebend erscheinen lässt.

Der Prototyp, 1959 für das Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.) in Cambridge entworfen, stand von Anfang an auf Erfolgskurs. Noch im selben Jahr orderten die Polaroid Corporati in Boston und das Wellesley College, das auch Hillary Clinton besuchte, ein Exemplar. Der englische Prinzgemahl Philip, der Schauspieler Michael Caine und der Pianist Oscar Peterson schätzten ebenfalls die mathematische Schönheit des Kjærschen Entwurfs. Weltweiten Kultstatus erlangte der Arbeitsplatz aber vor allem durch seine Präsenz in den James Bond-Filmen „From Russia With Love" (1963) und „You Only Live Twice" (1967).

Nach ihrem Studium in Kopenhagen und London zählt die heute 85-jährige Bodil Kjær zu den wenigen Frauen, die sich im dänischen Design und in der dänischen Architektur einen Namen gemacht haben und die zugleich international als gefragte Architektinnen und Designerinnen tätig waren. KB

Szenenbild aus dem James Bond-Film „You Only Live Twice", 1967

279 KPM Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin

Gegründet 1763

„Französische Vase" mit Veduten von Berlin.
1840

Porzellan, farbig bemalt, vergoldet; Bronzering, feuervergoldet; originale Verschraubung. 48 cm (18 ⅞ in.). Zeptermarke über KPM in Unterglasurblau; Malereimarke in Eisenrot; Vergolderzeichen in Braunrot: o / Im Hals bezeichnet: Berlin vom Kreuzberge aus gesehen. / Das Brandenburger Thor zu Berlin. [3379]

Provenienz
1840 Geschenk König Friedrich Wilhelms IV. von Preußen (1795–1861) an den dänischen Kronprinzen, späteren König Frederik VII. (1808–1863) / Sammlung Maria Elisabeth Solveig, geb. Prinzessin zu Wied (1913–1985), Tochter des deutschen Gesandten in Schweden, Victor Prinz zu Wied / 1970er Jahre Kunsthandel, Göteborg / Privatsammlung, Stockholm

EUR 18.000–22.000
USD 19,200–23,500

Quelle
Kontobuch von König Friedrich Wilhelm IV., KPM-Archiv, Berlin: „14.12.1840 / Für Sr. [Seine] Königl: Hoheit den Kronprinzen von Dänemark: / 3 franz: Vasen mit verz: Hkl: [Henkeln] No. 4, mit coul: Prospekte in Braun u [Gold] Viereck, nebst rosa fond darauf Gold arab: [Arabesken] Hkl. Hals vergoldet als: ... 1 Brandenburgerthor u Kreuzberg [254 Taler]"

Für freundliche Hinweise danken wir Samuel Wittwer, Direktor der Sammlungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg.

Als der kunst- und architekturbegeisterte König Friedrich Wilhelm IV. im Juni 1840 den preußischen Thron bestieg, nahmen die Bestellungen des Hofes bei der Königlichen Porzellanmanufaktur (KPM) um fast ein Viertel zu. Dies verdankte sich nicht zuletzt dem starken Einsatz Alexander von Humboldts für die Interessen der Manufaktur, die seit Friedrich dem Großen im Auftrag von Preußens Königen dynastische und diplomatische Geschenke für deutsche und europäische Fürstenhäuser fertigte.

Auch unsere Vase mit den beiden brillant gemalten Veduten Berlins ist bis heute im königlichen Bestellbuch als Geschenk nachzuweisen. Im Dezember 1840, kurz nach Friedrich Wilhelms IV. Regierungsantritt, wurde sie zusammen mit zwei in Modell und Größe identischen Exemplaren als Vasensatz an den preußischen Hof geliefert und dort als Präsent für den dänischen Kronprinzen Frederik verzeichnet. Die beiden anderen, heute verlorenen Vasen waren mit Potsdamer Ansichten geschmückt. Sie zeigten zum einen die Brücke von Glienicke und das Potsdamer Schauspielhaus, zum anderen die Nikolaikirche und die Kirche St. Peter und Paul auf Nikolskoe.

Die Modellbezeichnung „Französische Vase mit vegetabilen Henkeln" verweist auf ein französisches Vorbild, das diesem KPM-Vasenmodell zugrundeliegt. Es war wohl ohne Zweifel das Modell der „vase Duplessis à bandeau" der Manufaktur in Sèvres, das die Modelleure der Berliner Manufaktur zu ihrer „Französischen Vase" inspirierte.

Das Schicksal unserer Vase, die offenbar nur kurz am dänischen Hof eine Heimstätte fand, ist möglicherweise eng mit der preußisch-dänischen Geschichte verwoben. 1864 kam es unter König Wilhelm I., dem Bruder und Nachfolger des einstigen Geschenkgebers, zwischen dem mit Österreich liierten Preußen und Dänemark im Streit um die nationale Zugehörigkeit Schleswigs zum Deutsch-Dänischen Krieg. Nach der Erstürmung der Düppeler Schanzen durch preußische Truppen besiegelte im Oktober 1864 der Friede von Wien die militärische Niederlage Dänemarks. Die dadurch belasteten preußisch-dänischen Beziehungen könnten ein maßgeblicher Grund dafür gewesen sein, dass sich der Kopenhagener Hof von seinem preußischen Vasengeschenk trennte. ThK

280 Reinhold Hoberg

Berlin 1859 – 1932 Zingst

Plakat zur Ausstellung im Graphischen Kabinett J.B. Neumann in Berlin – nach Honoré Daumier (1808–1879).
1910/15

Lithographie auf Papier. 75,7 × 85 cm (29 ¾ × 33 ½ in.). Graphisches Kabinett - J. B. Neumann - Ausstellung für Malerei. Berlin W.15, Kurfürstendamm No. 33. Ständige Kunstausstellung - Eintritt frei! / R. Hoberg, cop. & lith. / Verlag: Heintz & Baron Charlottenburg / Pan-Presse, Gedr. Leichte vertikale und horizontale Falz. [3132]

Provenienz
Privatsammlung, Brüssel

EUR 3.000–5.000
USD 3,200–5,340

Vorlage
Honoré Daumier: Un amateur - Mais quel est donc ce tableau (aus der Serie „La Salle des ventes"), 1859. In: Loys Delteil: Le peintre-graveur illustré, Bd. 8. Paris, 1926, Nr. 3129

Vergleichsliteratur
Erhard und Barbara Göpel: Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Bern, 1976, Bd. I, S. 148

Einer der wichtigsten und erfolgreichsten Kunsthändler der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war J.B. Neumann (1887–1961). „Mit einem Flair für Kunst und Menschen begabt, gründete er 1911 [aus dem Buchhandel kommend] in Berlin das Graphische Kabinett." (Göpel, S. 148) Hier zeigte er das gesamte Spektrum der künstlerischen Avantgarde von Edvard Munch über Dada bis zu Wassily Kandinsky und Paul Klee.

Besonders hervorzuheben ist Neumanns Engagement für das Schaffen von Max Beckmann, dessen wichtigster Partner er seit Mitte der 1920er Jahre war. Als J.B. Neumann bereits 1923 in die USA emigrierte und sich in New York erfolgreich als Galerist etablierte, übernahmen seine Nachfolger, darunter Karl Nierendorf und Günther Franke, seine Künstler. Auf Vermittlung von Curt Valentin traf Neumann später auch Max Beckmann in den USA wieder, wo sich dieser 1948 nach der Flucht aus Amsterdam zunächst in St. Louis, später in New York niedergelassen hatte. Die vertrauensvolle alte Verbindung ließ sich jedoch nicht wiederbeleben.

Unser Plakat aus der Frühzeit des Graphischen Kabinetts von J.B. Neumann am Kurfürstendamm 33 macht auf die ständige Ausstellung der Kunsthandlung aufmerksam. Werbewirksam vom renommierten Berliner Graphiker Reinhold Hoberg gestaltet, der damals im Umfeld von Paul Cassirers „Pan-Presse" neue Wege ging, bediente sich das Plakat dabei einer der charakteristischen Darstellungen Honoré Daumiers. Der französische Maler, Bildhauer und Graphiker hatte etliche Jahrzehnte zuvor das kunstinteressierte Publikum seiner eigenen Zeit mehrfach auf pointierte Weise festgehalten, unter anderem 1859 im Verkaufssaal einer Kunsthandlung. Derartige Connaisseure anzuziehen und als Kunden zu gewinnen, war das Bestreben J.B. Neumanns. Dass es ihm gelungen ist, beweist seine erfolgreiche Firmengeschichte. Nicht nur in Berlin bediente sich J.B. Neumann dafür gezielter Werbestrategien, wie unser Plakat belegt. Auch in New York verband er später sein Engagement für die deutsche Moderne wie für afrikanische und mittelalterliche Kunst

Bei Max Beckmanns Galeristen war der Eintritt frei – Staunen inklusive.

mit einer intensiven Öffentlichkeitsarbeit, die von Ausstellungen und Vorträgen über typographisch anspruchsvolle Drucksachen bis hin etwa zu J.B. Neumanns reich illustrierten, enthusiastisch werbenden Bilderheften reichte. EO

GRAPHISCHES KABINETT - J.B. NEUMANN - AUSSTELLUNG FÜR MALEREI

BERLIN - W. 15, KURFÜRSTENDAMM No. 33

STÄNDIGE KUNSTAUSSTELLUNG - EINTRITT FREI !

Grisebach Partner und Repräsentanzen Grisebach Berlin and Representatives

Grisebach Berlin
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
T +49 30 885915 0
F +49 30 88241 45
auktionen@grisebach.com
grisebach.com

Florian Illies
florian.illies@grisebach.com
T +49 30 885915 47

Micaela Kapitzky
micaela.kapitzky@grisebach.com
T +49 30 885915 32

Dr. Markus Krause
markus.krause@grisebach.com
T +49 30 885915 29

Bernd Schultz
bernd.schultz@grisebach.com
T +49 30 885915 0

Wilfried Utermann
wilfried.utermann@grisebach.com
T +49 231 4764 3757

Stefanie Busold
Norddeutschland
stefanie.busold@grisebach.com
T +49 40 4600 9010

Dr. Arnulf Herbst
Hessen
arnulf.herbst@grisebach.com
T +49 175 408 5399

Eva Winkeler
Hessen/Rheinland-Pfalz/Saarland
eva.winkeler@grisebach.com
T +49 162 25 45 894

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

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

Jesco von Puttkamer
Bayern
jesco.puttkamer@grisebach.com
T +49 89 227 633

Dorothée Gutzeit
Bayern
dorothee.gutzeit@grisebach.com
T +49 89 22 7632

Verena Hartmann
Schweiz
verena.hartmann@grisebach.com
T +41 44 212 8888

Aurélie Tanaqui
Frankreich
aurelie.tanaqui@grisebach.com
T +33 603 20 36 27

Eva Sichelschmidt
Italien
eva.sichelschmidt@grisebach.com
T +39 329 972 6779

Maureen Sarro
New York, USA/Kanada
maureen.sarro@grisebach.com
T +1 212 308 0762

Frühjahrsauktionen in Berlin
31. Mai bis 3. Juni 2017

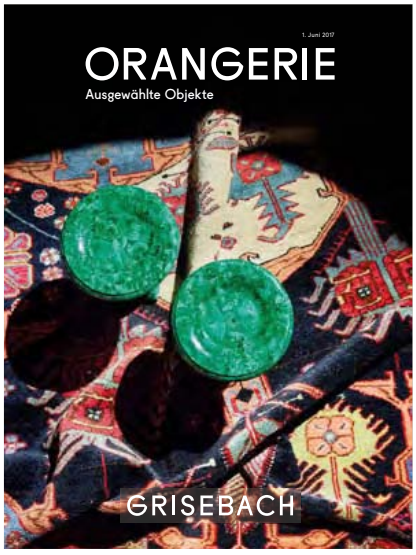
Spring Auctions in Berlin, 31 May – 3 June 2017

Kunst des 19. Jahrhunderts
Mittwoch, 31. Mai 2017, 15 Uhr

Moderne und Zeitgenössische Photographie
Mittwoch, 31. Mai 2017, 18 Uhr

Moderne Kunst
Freitag, 2. Juni 2017, 11 Uhr

Pablo Picasso – Keramik
Freitag, 2. Juni 2017, 15 Uhr



ORANGERIE Ausgewählte Objekte
Donnerstag, 1. Juni 2017, 11 Uhr

Ausgewählte Werke
Donnerstag, 1. Juni 2017, 18 Uhr

Zeitgenössische Kunst
Freitag, 2. Juni 2017, 18 Uhr

Third Floor
Samstag, 3. Juni 2017, 11 Uhr/15 Uhr

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 0,937 (Kurs vom 4. April 2017)

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, wobei bei Originalen die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben wird. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung" bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung" von fremder Hand. Bei druckgraphischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet.

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 0.937 (rate of exchange 4 April 2017)

3

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

4

Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width) 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 designations for these works are not noted inthe catalogue. "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.

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 ernstlichem 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 unbekannten Bietern 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, Los-Nummern 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 Los-Nummer, 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 30 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 25 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N" für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % des Hammerpreises erhoben.

B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R" hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:

a) Aufgeld

Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % berechnet.

b) Umsatzsteuer

Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R" gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19 %.

c) Umsatzsteuerbefreiung

Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.

Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.

Die vorgenannten Regelungen zur Umsatzsteuer entsprechen dem Stand der Gesetzgebung und der Praxis der Finanzverwaltung. Änderungen sind nicht ausgeschlossen.

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

Der Kaufpreis ist in Euro an Grisebach zu entrichten. Schecks und andere unbare Zahlungen werden nur erfüllungshalber angenommen.

Eine Begleichung des Kaufpreises durch Aufrechnung ist nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen zulässig.

Bei Zahlung in ausländischer Währung gehen ein etwaiges Kursrisiko sowie alle Bankspesen zulasten des Käufers.

3. Verzug

Ist der Kaufpreis innerhalb von zwei Wochen nach Zugang der Rechnung noch nicht beglichen, tritt Verzug ein.

Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich der Kaufpreis mit 1% monatlich, unbeschadet weiterer Schadensersatzansprüche.

Zwei Monate nach Eintritt des Verzuges ist Grisebach berechtigt und auf Verlangen des Einlieferers verpflichtet, diesem Name und Anschrift des Käufers zu nennen.

Ist der Käufer mit der Zahlung des Kaufpreises in Verzug, kann Grisebach nach Setzung einer Nachfrist von zwei Wochen vom Vertrag zurücktreten. Damit erlöschen alle Rechte des Käufers an dem ersteigerten Kunstgegenstand.

Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbildungen und die bis zur Rückgabe oder bis zur erneuten Versteige-

rung 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 Begleichung des Kaufpreises über.

2. Lagerung

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

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7
Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

Der Kunstgegenstand wird in der Beschaffenheit veräußert, in der er sich bei Erteilung des Zuschlags befindet und vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden konnte. Ergänzt wird diese Beschaffenheit durch die Angaben im Katalog (§ 2 Ziff. 1) über Urheberschaft, 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 (Urheberschaft, 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 Urheberschaft, 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.

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 31. Mai 2017, 11 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 30% to the hammer price. A buyer's premium of 25% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. 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 hammerprice, will be charged in addition to the buyer's premium.*

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

a) *Buyer's premium*

Grisebach will add a buyer's premium of 25% to the hammer price. A buyer's premium of 20 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 15 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000.

b) *Turnover tax*

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

c) *Exemption from turnover tax*

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

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

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8
Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 11 a.m. on 31 May 2017.

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.

Service Service

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com
+49 30 885 915 0

Schriftliche und telefonische Gebote
Absentee and telephone bidding
gebot@grisebach.com
+49 30 885 915 24

Rechnungslegung, Abrechnung
Buyer's/Seller's accounts
auktionen@grisebach.com
+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung
Shipping and Insurance
logistics@grisebach.com
+49 30 885 915 54

Einliefererverzeichnis
Consignor Index

[3015] 201 [3021] 200, 205, 209a, 209b, 209c, 209d, 209e, 209f, 209g, 209h, 224, 225, 235, 246, 268 [3068] 203 [3069] 217 [3094] 242, 243a [3099] 206a, 206b, 206c [3104] 226 [3105] 240 [3107] 261, 262, 270 [3132] 280 [3139] 237 [3141] 227, 259 [3145] 221 [3146] 204, 230 [3155] 255 [3156] 250 [3158] 245 [3176] 212, 232a, 232b, 243b, 244, 251, 278 [3183] 208, 252 [3186] 211 [3188] 274 [3193] 202a, 202b, 202d, 202g [3248] 218a, 218b, 222, 223, 228, 231, 248, 253, 254, 256, 264, 265, 267 [3249] 220 [3263] 213, 214, 215a, 215b, 216, 275 [3269] 269 [3302] 219, 236, 247, 258, 263, 271, 276 [3330] 239a, 239b, 239c, 239d [3338] 241, 272 [3339] 273 [3343] 257, 260, 266 [3379] 279 [3381] 207, 229 [3412] 202c, 202e, 202f [3423] 277 [3438] 233, 234 [3482] 249a, 249b [3483] 238 [3491] 210

Impressum Imprint

Herausgegeben von
Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

Geschäftsführer
Florian Illies
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel
HRB 25 552, Erfüllungsort
und Gerichtsstand Berlin

Auktionatoren
Peter Graf zu Eltz
Dr. Markus Krause
Bernd Schultz

Katalogbearbeitung
Dr. Stefan Körner
Patrick Golenia
Isabella Gorny

Provenienzrecherche
Dr. Sibylle Ehringhaus

Textbeiträge
Dr. habil. Joachim K. Bautze
Kristin Bahre (KBa)
Katja Benz (KB)
Silke Bräuer (SB)
Bernadette Bröskamp (Freie Universität Berlin)
Ulrich Clewing (UC)
Philipp Dziersk da Lima Silva (PD)
Robert Eberhardt (RE)
Marion Frenger (Universität Bonn)
Sylva van der Heyden (SvdH)
Patrick Golenia (PG)
Isabella Gorny (IG)
Karen Grunow (KG)
Dr. Claudia Lehner-Jobst (CLJ)
Dr. Thomas Kemper (ThK)
Jürgen Klebs
Luise Klebs (LK)
Dr. Stefan Körner (SK)
Dr. Heiner Krellig
Prof. Dr. Hartmut Krohm
Dr. Ulrich Leben
Joost Leliveld (JL)
Dr. Jan Mende (JM)
Antje Papist-Matsuo (Freie Universität Berlin)
Dr. Elke Ostländer (EO)
Dr. Claudia Przyborowski
Eddy Schavemaker
Prof. Dr. Michael Scholz-Hänsel (Universität Leipzig)
Dr. Jutta von Simson
Jenny Wischnewsky (Universität Leipzig)
Prof. Dr. Raimund Wünsche

Text-Lektorat
Dr. Kristina Kratz-Kessemeier

Übersetzung
Alexandra Titze-Grabec

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
© Fotostudio Bartsch Karen Bartsch, 2017 / © Los 200: Privatarchiv Bautze, Berlin / © Los 201: Privatsammlung, Berlin / © Los 202, 232, 255, 256: Privatsammlung / © Los 231: bpk | Deutsches Historisches Museum, Berlin / © Los 233: The Metropolitan Museum of Art, New York / © Los 234: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / © Los 237: Royal College of Physicians, London (links), Österreichische Nationalbibliothek, Wien (rechts) / © Los 242: Gio Ponti Archives, Mailand / © Los 248: M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco / © Los 249: bpk | Staatsbibliothek, Musik-Lesesaal, Unter den Linden, Berlin / © Los 251, 278: Sonstiges / © Los 257: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin / © Los 258: akg-images / Imago / Franz Xaver Setzer. Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen. © VG Bildkunst, Bonn 2017 (für vertretene Künstler)

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Graphik
Lena Mahr, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 150 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Photographie Cover und Zwischenseiten
Peter Langer, Berlin