GRISEBACH

Kunst des 19. Jahrhunderts

25. Oktober 2018

Paul Meyerheim. Detail. Los 457

Deutsch, um 1830. Detail. Los 425

Friedrich Preller d. J. Detail, Los 429

Kunst des 19. Jahrhunderts
25. Oktober 2018, 18 Uhr

19th Century Art
25 October 2018, 6 p.m.

Experten Specialists

Florian Illies
+49 30 885 915 47
florian.illies@grisebach.com

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

Frida-Marie Grigull
+49 30 885 915 84
frida-marie.grigull@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung der Werke Sale Preview

Ausgewählte Werke

München
4. und 5. Oktober 2018
10–18 Uhr
6. Oktober 2018
10–15 Uhr
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Düsseldorf
9. Oktober 2018
10–18 Uhr
Grisebach
Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf

Zürich
11. und 12. Oktober 2018
10–18 Uhr
13. Oktober 2018
10–15 Uhr
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Sämtliche Werke

Berlin
19. bis 23. Oktober 2018
10–18 Uhr
24. Oktober 2018
10–15 Uhr
Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
10719 Berlin

400 Peter Rittig

Koblenz 1789 – 1840 Rom

Vittoria Caldoni, nach links aufschauend. (Nach) 1817
Bleistift auf Velin (Wasserzeichen: C Brenchley 1817).
24 × 19,4 cm (9 ½ × 7 ⅝ in.). [3110]

Provenienz
Privatsammlung, Hessen

EUR 2.000–2.500
USD 2,270–2,840

Peter Rittig, Bildnis Vittoria Caldoni, 1820
Sammlung Bernd Schultz I, Auktion 294, Los 29,
25. Oktober 2018, 14 Uhr

Vittoria Caldoni (1805–1872), die Peter Rittig hier gezeichnet hat, war das erste große Modell der Kunstgeschichte – zu Dutzenden pilgerten die deutschen Künstler zu ihr nach Rom, nachdem sie 1820 als Fünfzehnjährige von August Kestner entdeckt wurde. Sie wurde dann für einige Jahre von vielen Hundert Künstlern gemalt, meist in der Tracht von Albano, als Madonna oder, je nach Geschmack, als Winzerstochter. Die frühen Nazarener und frühen Romantiker haben sie alle gemalt, Catel, Blechen, Cornelius, Führich, Horny, Preller, Ramboux, Schnorr und Speckter. Vittoria Caldoni erscheint in den meisten dieser Porträts als personifizierte Sehnsucht nach Italien, voll Sinnlichkeit. Wie sehr diese sublimiert erscheint, das hängt immer sehr vom Menschenbild und Weltzugang des Porträtisten ab. Insofern erzählt uns das Tastende, Zarte, Unkörperliche, das die Vittoria Caldoni bei Peter Rittig auszeichnet, viel über den Künstler selbst.

Rittig ist immer noch viel zu wenig bekannt, dabei gehört er zu den wenigen, die ihren Zeichenstil erst in Paris im Atelier von David schulen durften und dann in Rom bei Overbeck; mit Julius Schnorr von Carolsfeld war er eng befreundet. Während seine Malerei etwas sehr Feierliches hat, behalten seine Zeichnungen ihre Intimität, mit feinstem Stift kitzelt er aus den Gesichtern die Nuancen heraus. Er steht immer ehrfürchtig vor dem Wunder Mensch, das da vor ihm sitzt, er streichelt das Blatt Papier mit seinem Stift mehr, als dass er es füllt. Und von dieser Demut gegenüber dem Gegenüber (und gegenüber dem Akt des Abbildens überhaupt) erzählt auch dieses Blatt dieses noblen Künstlers.

Die Caldoni ist hier im Profil zu sehen, im Blick nach oben, eigentlich kaum zu erkennen, ihre markanten Gesichtszüge, ihre Augenbrauen kann man nur erahnen. Rittig malt sie hier im Gestus des Aufblickens, jener seit der Renaissance typischen Haltung der Frauen, die zu Christus aufblicken, dieser Blick zwischen Entsetzen, Hingabe und Ergriffenheit. So wendet sich das Modell vom Betrachter ab und einem höheren Ziel zu, und der Künstler erfasst dies mit wenigen Umrisslinien sehr prägnant; detailliert gestaltet er das Ohr, die Augenpartie, das Haar, dann schraffiert er leicht grau, flächig, um den Blick des Betrachters ganz auf das Profil zu lenken. So schenkt uns Rittig ein Porträt von der Angebeteten Vittoria Caldoni in der Pose der Anbetung. Das ist nicht ohne feine Ironie.

Glücklicherweise kann Grisebach in diesem Auktionszyklus eine zweite Zeichnung von Rittig anbieten, die ebenfalls Vitttoria Caldoni zeigt und aus der Sammlung von Bernd Schultz stammt (Abb.). Hier erleben wir Künstler und Modell ganz anders: Als wolle er die Weiblichkeit des Körpers ein wenig ignorieren, konzentriert er sich minutiös auf den Kopf, jede Feinheit erfasst er hier, jedes Haar, das in die straffen Bänder eingefasst ist – unterhalb des Kinns jedoch gibt es nur Andeutungen einer Kette, eines Kleides, kein Wesen mehr aus Fleisch und Blut. Zentrum des Bildes sind die Augen, diese so besonderen Augen, die fast ein wenig beschämt schauen, schüchtern, unter der Beobachtung des Künstlers, Nase und Mund sehr eng beieinander, alles in einer zarten Spannung, als würde die Dargestellte in einer Sekunde den Kopf nach links drehen wollen. Auch hier also, wie in unserem Blatt, geht es um das Beobachten einer Beobachterin.

Florian Illies

401 Deutsch (?), um 1830

Markttreiben an der Marmortreppe von Santa Maria in Aracoeli in Rom.

Öl auf Papier auf Leinwand. 24,8 × 21,2 cm (9 ¾ × 8 ⅜ in.). Retuschen. [3137] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

Wie ein Palimpsest der alt überlieferten Rom-Ideen wirkt diese kleine, wohl um 1830 gemalte Ölstudie eines deutschen oder dänischen Malers, die ganz unvermittelt in das römische Straßenleben am Kapitol einlädt. Am Fuße der Cordonata, der großen Freitreppe Michelangelos, die zum Kapitolhügel hinaufführt, haben sich Römerinnen und Römer versammelt. Ein besonders übermütiger Knabe hat auf einem der beiden schwarzen Granitlöwen Platz genommen, die schon seit dem Mittelalter auf dem Kapitol aufgestellt waren und als Wasserspeier dienten. Aus seinem Hut schlürft der Knabe das Wasser und wirkt damit wie eine witzige Inversion des hornblasenden Tritons, der Berninis berühmten Brunnen auf der Piazza Barberini ziert.

Die für Rom so typische Durchdringung von Kultur und Alltag ist in der Skizze kunstvoll eingefangen: Während die Römerinnen Wasser als eine öffentliche Gabe am Brunnen schöpfen, bietet ein junger Mann Fische feil. Er mag von Ostia oder Civitavecchia in die Stadt gekommen sein, um ein paar Baiocchi für den mageren Fang zu erhalten. Obgleich im armen Fischerkostüm gekleidet, bietet er wie ein galanter Kavalier der schönen Römerin den Fisch an und sinkt vor ihr auf die Knie. Die Ölstudie beeindruckt durch ihre dynamische Lebendigkeit: Vektorenartig entfaltet sich ihre Bewegungsenergie, welche von dem statischen Bildzentrum des Basaltlöwen auszugehen scheint. Im Kontrast zu dem regen Treiben des Lebenserhalts und der erotischen Attraktionen des Vordergrunds steht wiederum die Staffage im Bildhintergrund. Oben und unten treten hier in einen bedeutungsvollen Dialog, denn alte und kranke Pilger schleppen sich die steile Treppe zu der Kirche S. Maria in Aracoeli hinauf, jener mittelalterlichen Basilika, die der römischen Legende nach über dem Himmelsaltar errichtet wurde, an dem schon der Kaiser Augustus eine christliche Vision gehabt haben soll.

Unser Maler weiß um alle diese Bedeutungen, auch weiß er um die kostbare öffentliche Gabe des Wassers, die in Rom schon von den Päpsten als Ausdruck der Menschenliebe und Freigiebigkeit pompös inszeniert wurde. Das flüssige Prinzip wird hier als Motto des Lebens aufgefasst – mit ihm korrespondiert eine lockere und stellenweise pastose Malweise, welche die Zuschreibung der Ölskizze schwierig macht. Soll ein Name genannt werden, so ist an ähnliche Skizzen von Detlev Conrad Blunck, Ernst Meyer oder August von Kloeber zu denken, allesamt Maler, die jahrelang in Rom waren und als Schöpfer der Skizze infrage kämen. Christopher Wilhelm Eckersberg schuf zwischen 1814 und 1816 eine Vedute der Freitreppe von S. Maria in Aracoeli (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 32,2 × 36,5 cm), der aber die unvermittelte Nahsicht der vorliegenden Skizze fehlt und die eher die Baulichkeiten am Kapitol als komplexes perspektivisches Konstrukt in den Blick nimmt. Auch ohne Namen bleibt die vorliegende Ölstudie ein Kunstwerk von hohem Rang.

Michael Thimann

402 Ernst Fries

Heidelberg 1801 – 1833 Karlsruhe

„Blick über Bäume auf die Villa Chigi in Ariccia".
Um 1829/31 (?)
Öl (Untermalung in Siena) über Bleistift auf Leinwand, über Japan auf Leichtschaumplatte aufgezogen. 30,5 × 42 cm (12 × 16 ½ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Wechssler (von Dr. Sigrid Wechssler, Heidelberg, 2003 katalogisiert). Kleine Retuschen. [3241]
Provenienz
Ehemals Nachlass Bernhard Fries und Sammlung Eugen Dreisch, München

EUR 10.000–15.000
USD 11,400–17,000

Die Villa Chigi in Ariccia gehörte zu den Standard-Stationen eines jeden Rom-Aufenthalts. Das lag weniger an der Villa selbst (wo übrigens Luchino Visconti 1962 den „Gattopardo" drehen sollte) als vielmehr an der landschaftlichen Konstellation von Villa und Park. Goethe hat diesem Ensemble in zwei Skizzen seinen Tribut gezollt. Doch auch ohne Villa zählte der Park zu den Hauptattraktionen der näheren Umgebung Roms, vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als die Anlage in herrlicher Verwahrlosung dalag. Das traf ganz den Geschmack der Zeit, war aber im Wesentlichen den Kriegsverwüstungen im Rahmen der Repubblica Romana (1798/99) zu verdanken. Vor allem eine geborstene, aus den Fugen geratene Steintreppe hatte es den Malern angetan, so auch Ernst Fries, der diese Treppe in den Jahren 1824/25 mehrfach gemalt und gezeichnet hatte, und zwar in charakteristischen Etappen: Siegrid Wechssler verzeichnet eine Bleistiftfassung (WV 180), eine Aquarellstudie (WV 181) sowie eine Ölfassung (mehr Bild als Studie, WV 195).

Unsere Skizze passt ganz in dieses Tatmuster. So hat sich im Städel Museum in Frankfurt ein wundervolles, teils unvollendetes Aquarell erhalten (WV 179), das in der Wiedergabe der Architektur und ihrer Einbettung in die Vegetation unserer Skizze bis in die Einzelheiten entspricht. Im Unterschied zur dieser ist das Motiv im Hochformat wiedergegeben. Auf der Rückseite des gleichen Blatts jedoch findet sich eine nur in Umrissen ausgeführte Studie der gleichen Ansicht – und zwar im Querformat (nicht bei Wechssler).

Allem Anschein nach ist dies die erste, noch ganz vage Skizze, die schon bald abgebrochen und durch die detaillierte Studie auf der Vorderseite abgelöst wurde. Dass diese tatsächlich vor Ort entstand und dort nur teilweise koloriert wurde belegt die Erinnerungsnotiz „Felsen / kalt in Farbe" im Vordergrund. Von dieser Studie existiert eine etwas verkleinerte, peinlich genaue Kopie in Privatbesitz (WV 178; u. E. eher nicht eigenhändig, vielleicht von Schilbach).

Unser Bild übernimmt aus der ersten Skizze das Querformat und aus der zweiten fast alle belastbaren Details. Wie ist sie zu interpretieren? In jedem Fall ist sie eine Weiterentwicklung, die erstmals atmosphärische Elemente einbezieht. Die in der Vorstudie heiter-gleichmäßige Beleuchtung wird hier (bei gleichbleibendem Winkel der Schatten) zu einer stimmungsvollen, fast dramatischen Gegenlicht-Situation umkomponiert, die Vegetation effektvoll in den Himmel hinein ausgeführt. Die im Aquarell mittig platzierte Villa rückt nach rechts und erhält im Ensemble aus kräftig gedunkelten Wolken und Baumgipfeln ein Gegengewicht. In virtuoser Manier, wie sie neben Fries nur noch Carl Blechen in dieser Leichtigkeit beherrscht, werden die Gegenstände allein durch ihre reich modellierten Schattenwerte hervorgeholt, was den Eindruck gleißenden Sonnenlichts erzeugt. War die Sonne im Aquarell noch ausgespart, so ist sie hier nur durch eine schräg dahinziehende Wolke verdeckt, hinter der die breiten Strahlen mächtig hervorbrechen und effektvoll auf Park und Villa niedergehen.

Das vor Ort meisterhaft studierte Motiv wird zum malerischen Tableau ausgebaut, dessen Komposition durch die Akzentuierung der Massen und Schatten kunstvoll rhythmisiert wird. So entsteht vor unseren Augen das künstlerische Endprodukt, das – nicht zu vergessen bei aller Faszination der Skizze – immer das Ziel der Feldarbeiten gewesen ist. Sollte unsere Version aber bereits das „Bild" abgeben? Es wäre ein recht kleines Bild geworden. Eher haben wir es mit einer weiteren Zwischenstufe zu tun, einer veritablen Kompositionsskizze, die den im Atelier erweiterten Bildgedanken erstmals im „echten" Medium, also in Öl und auf Leinwand erprobt. Eine wirklich ausgeführte Version ist nicht bekannt. Wechssler nimmt an, dass das Bild nach der Rückkehr aus Italien zwischen 1829 und 1831 angefertigt wurde. Denkbar ist auch ein früherer Zeitpunkt ab 1826. Wie auch immer, wir haben es mit einem äußerst seltenen Artefakt zu tun, das die erlebnisnahe Unmittelbarkeit der Skizze mit den Qualitäten einer anspruchsvollen Bildkomposition verbindet. Golo Maurer

403 Richard Wilson

Penegoes/Wales 1714 1782 Llanberis/Wales

Die Villa des Maecenas in Tivoli mit Ausblick auf Rom (Studie).
(Vor) 1752

Öl auf Leinwand. 30,5 × 50,5 cm (12 × 19 ⅞ in.). Studie zu Wilsons Gemälde „The Palace of Mycenas, Tivoli, and Distant View of Rome" von 1752 (National Gallery of Ireland, Dublin; Inv.-Nr. NGI.746). Kleine Retuschen. [3044] Gerahmt.

EUR 6.000–8.000
USD 6,820–9,090

Es ist sehr ungewöhnlich, dass eine Ölskizze auftaucht, die in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Engländer Richard Wilson steht. In diesem Falle mit Wilsons vielleicht bedeutendstem Bild von 1752, mit dem Blick auf die Cascatelli grandi in Tivoli mit der Villa des Maecenas auf hohem Hügel und fernem Blick über die Campagna nach Rom (Dublin, Nationalgalerie). Ölskizzen aus dieser frühen Phase sind äußerst selten überliefert. So gilt es sorgfältig abzuwägen. Die früheste Erwähnung, mit Öl in der Natur zu malen, findet sich in der „Teutschen Academie" von 1675. Joachim Sandrart berichtet, dass er es in den 1630er-Jahren zusammen mit Claude Lorrain und anderen in Tivoli „in offenem Feld mit Farben auf gegründt Papier und Tücher vollig nach dem Leben auszumahlen" unternommen habe. Er habe nur nahsichtige Details festgehalten, Claude Lorrain dagegen malte nur, „was von dem zweyten Grund am weitesten entlegen / nach dem Horizont verlierend / gegen den Himmel auf". Damit ist belegt, dass Claude auf grundiertem Papier oder auf Leinwand unmittelbar vor der Natur Ölstudien vom Mittel- bis Hintergrund aufgenommen hat. Im Atelier dürfte er den Skizzencharakter durch Ausgleicharbeit gemäßigt haben und im Vordergrund erfundene Staffage und nahsichtige Landschaftsversatzstücke hinzugefügt haben. Insofern haben sich keine direkten Ölskizzen von Claude erhalten.

Diese Tradition mit bewusstem Rekurs auf Lorrain schreibt der Franzose Claude Vernet, der von 1734 bis 1751 in Rom war, fort. Mit einer Schottin verheiratet, nahm er entscheidenen Einfluss auf die französische wie auf die englische Tradition von Landschaftsmalern. Allen empfiehlt er nach Claudes Vorbild, vor der Natur direkt in Öl zu malen. Von Vernet selbst sind quellenmäßig über 30 Ölskizzen in seinem Nachlass erwähnt, identifiziert wurde bisher nur eine im Louvre befindliche mit Sicherheit. Vernets Einfluss ließ Wilson endgültig zum Landschaftsmaler werden. Bei Wilson kommt es zumeist zu einem Kompromiss, es verbinden sich ein eher skizzenhafter Malmodus mit einer relativ genauen Gegenstandswiedergabe. Thomas Jones, der ab 1763 in London in Wilsons Atelier lernte, war zuerst irritiert über die „coarse unfinished Sketches" seines Lehrers, um dann selbst zu einem Ölskizzenmaler zu werden. Im Falle der vorliegenden Skizze wird die Frage nach ihrem Status dadurch erschwert, als neben dem ausgeführten Bild in Dublin, das in manchem von der Skizze abweicht, ein weiteres Bild aus Privatbesitz in Seattle existiert, das entschieden näher an der Skizze ist – sowohl was das längliche Format als auch die Staffage mit einem Maler an der Staffelei und einem ihm über die Schulter Schauenden angeht. Die Dubliner Fassung ist eindeutig das Endprodukt von Wilsons Auseinandersetzung mit dem Thema. Die Felsen sind steiler und höher als bei den beiden stärker im Querformat angelegten Fassungen, die Kaskade ist dramatischer, der Abgrund vor dem Maler sehr viel tiefer, auch die Felsfarben sind intensiver, das höhere Format macht die Darstellung kompakter. Die Fassung in Privatbesitz ist dunkler angelegt, weniger dramatisch, weist aber wie die Skizze am rechten Rand die untergehende, halb von dunklen Wolken verdeckte Sonnenscheibe auf, die in der Endfassung hinter Wolken verschwindet, dafür aber einen starken rosafarbenen Schein erzeugt. Die Skizze ist flüchtiger angelegt mit ungeglätteter Pinselführung, ganze Passagen weisen einen hellen Ockerton in großen, nicht gegenständlich differenzierten Partien auf, an verschiedenen Stellen, besonders am Felsabbruch in der Bildmitte, ist die Farbe mit dickem Impasto aufgetragen, geradezu von einem greifbaren Relief. Hier ist auch der Farbton am stärksten: ein Orangeockerton. Er scheint so etwas wie eine Spezialität von Wilson zu sein. Er findet sich nicht bei dem Bild in Privatbesitz, dafür ausgeprägt in der Dubliner Endfassung. Zudem ist Wilsons Motivwahl nicht ohne Vorbild: Er folgt einem in vielen Variationen erhaltenen Bild von Gaspard Dughet (die überzeugendste Fassung im Ashmolean Museum, Oxford).

Es scheint uns sehr unwahrscheinlich, dass die Skizze eine Kopie des Bildes in Privatbesitz ist. Vielmehr scheint sie die ursprüngliche, vor Ort aufgenommene Fassung zu sein, die sowohl in dem privaten Bild wie in der Dubliner Fassung weiterentwickelt wurde. Beide Bilder übernehmen Motive und Farbanlagen der Ölskizze, jedoch in unterschiedlicher Weise. Gehen wir recht in unserer Annahme, so liegt hier ein weiteres Beispiel der sehr selten überlieferten frühen Ölskizzen vor. Werner Busch

405 Michael Wentzel

Großschönau 1792 – 1866 Dresden

Sizilianische Landschaft. 1832

Öl auf Leinwand. 14,5 × 18 cm (5 ¾ × 7 ⅛ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert (in die feuchte Farbe geritzt): M W. 1832. Rückseitig mit Bleistift beschriftet: Orvieto? / Maler Wentzel / Lehrer der Großmutter / Julia Grabau geb. Ludwig [?] / Sie kaufte diese Bilder von ihm / nach seiner italienischen Reise. Mit einem Gutachten von Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, vom 15. Juli 2017. [3034] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Vom Reisen und Schauen, von freier Mobilität, immer neuen Eindrücken und ihrer künstlerischen Umsetzung erzählt das kleine Gemälde des sächsischen Landschaftsmalers Gottlob Michael Wentzel. Um 1800 wurde das Wandern und Umherstreifen zu einer künstlerischen Praktik und die unkomplizierte, schnell herzustellende Ölskizze zu ihrer bevorzugten Technik. Das südliche Licht, die kräftigen Farben und die antiken Geschichtsorte lockten viele nordische Landschaftsmaler über die Alpen. Im Jahr 1828 zog es Wentzel für drei Jahre in den Süden. In Sizilien hielt er diese kleine Ansicht von Agrigent mit freier Pinselführung fest, die einer Ölskizze sehr nahekommt. Gesehen ist sie von dem berühmten dorischen Concordia-Tempel aus, dessen kannelierte Säulen er zu glatten vereinfachte. Die örtliche Situation lässt sich anhand Leo von Klenzes gleichnamigem Gemälde aus dem Jahr 1857 nachvollziehen, das jüngst als Schenkung an die Alte Nationalgalerie in Berlin ging.

Während der geleitete Blick des Betrachters durch die rahmenden Säulen an dem malerischen Städtchen haften bleibt, widmet sich der dargestellte Künstler längst neuen Ansichten. Er hat seinen Reiseklappstuhl und seine Künstlermappe mit reicher Ausbeute zurückgelassen. Dem Naturschauspiel des offenen Meeres gilt nun sein Interesse, das der reisegewohnte und ortskundige Betrachter unschwer vor dem inneren Auge ergänzen kann. Selten bietet ein Bild derart viele Hinweise auf seine Entstehungsumstände, die alle im Zeichen der neuen Mobilität der Landschaftsmaler stehen: Die alte Inschrift einer Nachfahrin der frühen Besitzerin zeugt von Wentzels Italienreise, der Funktion des Bildes als Andenken und lässt schließlich erahnen, dass es als Vorlage zur Einübung der reisetauglichen Ölskizzenpraxis von seiner Schülerin gekauft worden sein könnte. Für die Weitergabe solcher italienischer Souvenirs lassen sich berühmte Beispiele anführen. Zurückgekehrt in ihre Heimat, stellten etwa die Franzosen Pierre-Henri de Valenciennes und Camille Corot aber auch der Deutsche Johann Wilhelm Schirmer ihre gemalten Reisesouvenirs als Studienmaterial zur Verfügung.

Claudia Denk

407R Jakob Philipp Hackert

Prenzlau 1737 – 1807 San Piero di Careggio

„Blick auf die Kirchen S.Agnese fuori le mura und S. Constanza in Rom". 1783

Öl auf Leinwand. Doubliert. 64 × 88 cm (25 ¼ × 34 ⅝ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Nordhoff/Reimer. Mit einem Gutachten von Dr. Claudia Nordhoff, Rom, vom 12.08.2013. [3800] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, England (2001) / Privatsammlung, Deutschland / Privatsammlung, Schweiz (bis 2013)

EUR 50.000–70.000
USD 56,800–79,500

Ausstellung

Landschaft nach 2000. Osnabrück, Kunsthalle, 2013/14/ Das Unendliche im Endlichen. Romantik und Gegenwart. Malerei, Zeichnungen, Fotografie und Installationen, 2015

Literatur und Abbildung

Claudia Nordhoff (Hg.): Jakob Philipp Hackert. Briefe (1761–1806). Göttingen, Hainholz Verlag, 2012, S. 619

Seit 1768 in Rom, avancierte Hackert schnell zum erfolgreichsten Landschaftsmaler der Stadt. Seine Ansichten der römischen Umgebung und des südlichen Italiens, auf langen Wanderungen erkundet, zeichnen sich durch großen Realitätsbezug aus. Auch unser Bild ist ein solches „Landschafts-Porträt": Wir erkennen im linken Bildmittelgrund die Basilika Sant'Agnese fuori le mura aus dem 7. Jahrhundert, an der Via Nomentana weitab des bewohnten Stadtgebiets im Nordosten Roms gelegen (heute der dicht besiedelte Stadtteil Trieste). Vor der Kirche erkennt man das Gebäude des dazugehörigen Konvents. Etwas weiter rechts erhebt sich als überwucherte Ruine die Vorgängerkirche aus dem 4. Jahrhundert. Bei dem mehrstöckigen Rundbau daneben handelt es sich um das Mausoleum der S. Costanza ebenfalls aus dem frühen 4. Jahrhundert. Das Bild ist weder signiert, noch trägt es eine Ortsbezeichnung. Dieser zunächst frappierende Umstand hängt mit seiner Funktion zusammen, die wiederum eine relativ genaue Datierung erlaubt. Um 1780 hatte Hackert damit begonnen, seine größeren Auftragsgemälde mit kleineren, perfekt ausgeführten Ölbildern vorzubereiten, die die Komposition in allen Details vorwegnehmen: Diese Praxis lässt sich in mehreren Fällen nachweisen, doch scheint Hackert nach seiner Berufung als Hofmaler nach Neapel 1786 damit aufgehört zu haben. Auch von unserem Bild existiert eine größere Version, die signiert, 1783 datiert und ausführlich bezeichnet ist: „Vue de St Agnese prise au coté de ponte Salaro à Roma. Ph. Hackert f. 1783 " (Privatbesitz). Hier wird der Betrachter über den Namen der Basilika, als auch über den Standort des Malers bei der römisch-antiken Brücke Ponte Salario informiert. Diese überspannt den Aniene kurz vor seiner Mündung in den Tiber, und tatsächlich muss es sich bei dem rechts im Vordergrund zu sehenden Gewässer um den Aniene handeln: Der Blick ist also in südöstliche Richtung genommen, und die Berge am Horizont sind mit den Albaner Bergen zu identifizieren. Um 1780 hatte Hackert den Höhepunkt seiner römischen Karriere erreicht; wie sein Biograf Goethe schreibt, hatte er so viele Vorbestellungen, dass die Kunden oft jahrelang auf ihre Werke warten mussten. Hackert beschloss offenbar, auch die kleineren, vorbereitenden Bilder zu verkaufen – so wahrscheinlich auch unser Gemälde, das wohl ebenfalls auf 1783 datiert werden kann. Das Bild zeigt Hackerts große Meisterschaft: Der hohe, von weißen Schönwetterwolken bezogene Himmel ist in das goldene Licht der frühen Morgenstunden getaucht, anmutige Schirmpinien erheben sich hier und da, ein Hirte plaudert unter einer Gruppe schlanker Eichen mit einer Landfrau. Hackerts reisender Kunde, zurück in seiner Heimat, hatte hier ein Andenken an das Licht Italiens und die Schönheit der südlichen Natur erhalten – und gleichzeitig eine äußerst exakte Ansicht einer konkreten Gegend, deren Details sämtlich der Realität verpflichtet sind. Claudia Nordhoff

408 Deutsch (?), um 1840

Die Blaue Grotte auf Capri.
Gouache auf Papier. 23 × 52,7 cm (33 × 42,7 cm) (9 × 20 ¾ in. (13 × 16 ¾ in.)). Unterhalb der Darstellung in der Mitte betitelt: – Capri la Grotta Azzurra. Mit gelbgoldener Rahmenlinie auf schwarz bemaltem Rand. [3145] Gerahmt.

EUR 1.500–2.500
USD 1,700–2,840

Die Blaue Grotte ist der Sehnsuchtsort Nummer eins der europäischen Romantik. Auf der Piazzetta erinnert noch heute ein Schild an den deutschen Wiederentdecker dieses einzigartigen Naturwunders: den schlesischen Schriftsteller und Künstler August Kopisch. Zusammen mit seinem Malerfreund Ernst Fries war er 1826 todesmutig in die Fluten des Meeres gesprungen und in die Grotte hineingeschwommen, die bei den Einheimischen als Geistertempel gefürchtet war. Was die beiden Freunde sahen, raubte ihnen den Atem. Kopisch erinnert sich: „das Wasser ein wallender Himmel, gleich blauen Flammen entzündeten Weingeistes. Am hochroten Saume, der rings von Seetieren gebildet alle Ränder der Grotte verziert, funkelten die Brandungen umher und umspielten die Farben aller Edelgesteine. Wir konnten uns des Anblicks nicht ersättigen“. Man kann mit Fug und Recht behaupten, dass diese Erfahrung der Farben und Gesteinskörper einem romantischen Erweckungserlebnis gleichkam. Kopischs Berichte über seine Erstbegehung bzw. Erstbeschwimmung begründeten gleichsam eine Schule von Grottenmalern. Unzählige Künstler folgten seinem Beispiel und versuchten, das beschworene „Mutterflammenlichtblau und Chrysograsbrilliantfeuergrün“ des Wassers einzufangen. Und mit ihnen kamen die Touristen. Fünf Boote mit Besuchern dümpeln auf dem glatten Wasserspiegel, den der Schöpfer des Blattes in irisierenden Schwüngen souverän hingestrichen hat. Im Deckengewölbe des mächtigen Tropfsteindoms wird sein Pinsel vollkommen frei und setzt kühle Reflexe in Wasserblau-Moosgrün und warme Erd- und Lichttöne zu einem beinahe abstrakten Fleck-Stakkato zusammen. In den malerischen Finessen des Blattes spürt man die aufrichtige Begeisterung des Künstlers bei der Betrachtung. Dabei blendet er die Realität jedoch nicht aus. Mit quasi-dokumentarischem Blick nimmt er das Thema der touristischen Erschließung der Grotte mit hinein und schafft damit ein Bild, das sich an Unmittelbarkeit und Authentizität weit über die übliche Postkartenidylle hinaushebt. FMG

Abbildung in Originalgröße

409 Carl Friedrich Seiffert

Grünberg/Schlesien 1809 – 1891 Berlin

Sonnenuntergang auf Capri.
Öl auf Papier. 10,3 × 16 cm (4 × 6 ¼ in.). Unten rechts signiert: C Seiffert. Rückseitig mit Kopierstift beschriftet: Afrikanische Küste von Seifert. Retuschen. [3044] Gerahmt.

EUR 1.500–2.000
USD 1,700–2,270

Der in Berlin lebende Landschaftsmaler reiste 1845 für zwei Jahre durch Italien. Motive und Eindrücke insbesondere aus Rom, Neapel und Sizilien bestimmten fortan sein künstlerisches Werk. Unser kleinformatiger Sonnenuntergang auf Capri kompensiert virtuos das Licht, die Farbigkeit und Wärme der Mittelmeerinsel, deren Küste vor güldenem Himmel malerisch zeitlos vor uns liegt. Selbstverständlich beobachtete Seiffert auf Capri auch das einzigartige Licht- und Farbenspiel in der Blauen Grotte – und schuf eines der schönsten Gemälde dieser „blauen Wunderblume der Poesie“ (Berlin, Nationalgalerie; erste Fassung bei Grisebach 2017, Auktion 270, Los 111). AA

410N Johann Theodor Goldstein

Warschau 1798 – 1871 Dresden

Küstenlandschaft. 1832

Öl auf Leinwand. 29,3 × 37,2 cm (11 ½ × 14 ⅝ in.).
Unten links signiert und datiert (in die nasse Farbe geritzt):
T Goldstein 1832. Kleine Retuschen. [3126] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000
USD 3,410–4,550

Die südliche Küstenlandschaft verweist auf Italien, ohne konkret zu werden. Dass hier Erinnerungen an Süditalien einfließen – speziell an die Küste bei Amalfi –, ist jedoch deutlich: Das zeigen die weit ausschwingenden Linien der steilen Felsenküste ebenso wie die für das Königreich beider Sizilien typische Form des Küstenkastells mit ihren gedrungenen Rundtürmen und pittoresken Ecksöllern. Goldstein hat Italien zumindest einmal 1825 besucht (Nagler 1837, Bd. 5, S. 266; später datierte Italienansichten beweisen keine weiteren Aufenthalte) und ist dabei bis nach Neapel und Umgebung vorgedrungen. Sogar die Position des Sonnenuntergangs über der fernen Landzunge würde geografisch zur Gegend passen, ganz abgesehen vom italianisierenden Kolorit mit dem charakteristischen, ins Pozzolan-Violett hinüberdunkelnden Abendhimmel. Doch natürlich – und das wiederum ist typisch für Goldstein – hat das südliche Tableau einen ganz entschieden nördlichen Einschlag, was einerseits zur Dresdner Malerschule passt und gleichzeitig in der Nachfolge Schinkelscher Nord-Süd-Amalgame steht: etwa der recht frische grüne Rasen vor dem Kastell, die manierliche Ordnung des Marinelebens oder die auf steilem Fels aufragende Burg im Hintergrund, eines von Goldsteins „merkwürdigen Schlössern" (Nagler).

Zu Lebzeiten „berühmter Landschaftsmaler zu Dresden" (Nagler) bediente Goldstein vom sächsischen Königshaus abwärts eine überwiegend hocharistokratische Klientel, die seinen gemäßigten, an die klassische Landschaftsschule Joseph Anton Kochs angelehnten Romantizismus und die hohe handwerkliche Qualität seiner Malerei schätzte. Auch das Motiv der friedlich-abendlichen Küstenlandschaft gehört (wie das bei ihm ebenfalls vertretene Gegenstück der stürmischen Küste) spätestens seit Joseph Vernet zum festen Repertoire gehobener Auftraggeber; ein Beuteschema, dem Experimente eines Rottmann, Blechen oder Reinhold zwar eher fremd sind, das vom Maler jedoch mit großer Virtuosität verfolgt und auf unserem Bild stilsicher zu einer Quintessenz der südlichen Küstenlandschaft verdichtet wird.

Golo Maurer

Abbildung in Originalgröße

411 Carl Blechen

Cottbus 1798 – 1840 Berlin

Erinnerung an Amalfi. 1835
Öl auf Papier (aus einem Skizzenblock). 16,9 × 10,7 cm (6 ⅝ × 4 ¼ in.). Rückseitig unten mit Feder in Braun signiert, datiert und bezeichnet: Blechen, 1835 Berlin. Oben mit Bleistift beschriftet: souvenir personnel précieux d'un grand maître. Pauvre grand artiste!. Papierverluste im Rand. [3076]

Provenienz
Geschenk von Carl Blechen an einen Pariser Künstler, 1835 / Privatsammlung, Frankreich

EUR 25.000–35.000
USD 28,400–39,800

Wir danken Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, und Prof. Dr. Kilian Heck, Greifswald, Prof. Dr. Werner Busch, Berlin, und Dr. Claude Keisch, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Studie und freundliche HInweise.

Anna Ahrens Eine Ölstudie auf Zeitreise: Von Amalfi über Berlin nach Paris – und zurück

Als der Seewind der französischen Atlantikküste uns diese kleine Studie ins Haus wehte, rieben wir uns die Augen: das fragile, sehnsüchtig erwartete Kleinod offenbarte sich tatsächlich als eigenhändige Ölskizze der Schlucht von Amalfi (1831), einem zentralen Meisterwerk von Carl Blechen (Abb. 3). Kostbar ist nicht nur die Darstellung selbst, auch die Rückseite macht die Preziose zum Unikat. Sie ist beschriftet, und zwar von zwei unterschiedlichen Autoren. Zum einen hat Blechen eigenhändig seine Autorschaft bestätigt: „Blechen, 1835. Berlin." Darüber prangt in Bleistift die zeitgenössische Notiz eines Franzosen: „Souvenir personnel précieux d´un grand maître. Pauvre grand artiste!" (Abb. 1).

Blechens Parisreise 1835

Am 10. Juni 1835 war Blechen zusammen mit dem gleichaltrigen Freund und Kunsthändler Louis Sachse zu einer Reise über die Normandie nach Paris aufgebrochen – auf dem Seeweg, eine eher ungewöhnliche Entscheidung. Außergewöhnlich war auch der Anlass dieser Fahrt. Ihr Initiator war Louis Sachse, der seit 1828 ein nach modernstem Pariser Standard eingerichtetes lithografisches Institut unweit vom Gendarmenmarkt betrieb. Sachse hatte beschlossen, erstmals nicht nur Lithografien, sondern auch Gemälde in Paris einzukaufen. Als künstlerischer Berater sollte Carl Blechen eine zentrale Rolle bei diesem Vorhaben spielen.

Gut zwei Wochen waren sie in Paris, vom 18. Juni bis zum 4. Juli 1835. Sachse zeigte seinem Freund „alle ihm längst bekannten Merkwürdigkeiten": mehrmals „studierten" sie im Louvre und in der Galerie du Luxembourg, dem 1818 eröffneten, weltweit ersten Museum für zeitgenössische Kunst, bestaunten Notre Dame ebenso wie das mondäne Palais Royal und den Jardin des plantes, fuhren nach St. Cloud, Versailles und in den Bois de Boulogne, gingen fast allabendlich in die Oper oder ins Theater. Die meiste Zeit aber verbrachten sie in den Ateliers. Sachse schrieb in jenen Paristagen an seine Frau Nanni: „Blechen und ich vertragen uns prächtig, und wie ich ihm, so nützt er mir wieder. Ich wünschte nur hier noch vier Wochen bleiben zu dürfen. Denn erst jetzt eröffnet sich mir hier ein schöner Wirkungskreis für mein Berliner Geschäft. Die Relationen mit den Pariser Künstlern vergrößern sich".

Pariser Begegnungen

Schon während ihres kurzen Aufenthalts in Rouen hatten Blechen und Sachse den Maler Eugène Balan zum Diner getroffen, der ihnen zwei Ölstudien für Berlin anvertraute. Die Küstengegend unweit von Paris war damals ein wichtiger Studien- und Begegnungsort für moderne französische und englische Malerei, was auch die eher ungewöhnliche Reiseroute der beiden Berliner begründen mag. Sachses Tagebuch sowie ein ausführlicher Bericht im Kunstblatt vom 22. August 1835 belegen die Aufmerksamkeit der Kunstreisenden für entsprechende Malereiproben: Von Eugène Lepoittevin erwarben sie ein kleines „ruhiges Strandstück", von Eugène Isabey zwei Küstenstücke, die „ein Konzert prägnanter Farbenwirkung" hervorbrachten. Eine „Probe von der französischen Farbenplastik" stellte auch André Giroux´ Ansicht des Mont St. Michel vor. In Théodore Gudins kleinem Seebild könne man die Luft „in ihrer Feuchtigkeit mit dem Auge befühl[en]", in Camille Roqueplans „flacher Feldlandschaft" die „wahre Natur, mit treuem Auge und ehrlicher Hand baar hingelegt" erleben, wie das Kunstblatt beeindruckt schrieb. Von Louis Etienne Watelet, dessen Druckgrafik Blechen längst für den Unterricht nutzte, war auf der Berliner Akademieausstellung 1834 eine Landschaft in Öl zu sehen gewesen – ein echtes Ausnahmeereignis neben der üblichen Präsentation einheimischer Künstler. Sachse und Blechen erwarben einen „Regenschauer", in dem es „wirklich regnet".

Auch Jean-Victor Bertin, Lehrer von Corot, den die Berliner gleich am ersten Tag in Paris trafen, studierte regelmäßig in Öl vor der Natur, meist in der unmittelbaren Umgebung der Île-de-France – übrigens gerne auch in St. Cloud, wo Sachse mit Blechen ebenfalls hinfuhr. Von Bedeutung waren zudem die Besuche bei Horace Vernet und Paul Delaroche. Zugang zu ihren Pariser Ateliers zu erhalten war ein Ereignis. Die Professoren der École des Beaux-Arts führten neben dem eigenen jeweils bedeutende Lehrateliers mit Schülern aus ganz Europa. Delaroche wurde – ebenso wie Delacroix – als Erneuerer der Historienmalerei gefeiert. Auch Vernet war Historienmaler, bereits in dritter Generation. Seine Napoleon-Motive hatten ihn berühmt gemacht. Von 1829 bis 1834 war er Direktor der Académie de France in Rom. Nach der Übergabe des Amtes an Jean-Dominique Ingres war er eben erst nach Paris zurückgekehrt. Es wird kaum Zufall gewesen sein, dass Blechen gerade ihm ein Aquarell zeigte, das er noch in Berlin gemalt hatte. Das Blatt stellt einen Mönch dar, der auf einer Terrasse stehend in die weite italienische Landschaft blickt (Abb. 3). Vernet äußerte sich anerkennend zu Blechens Kunst, woraufhin die Berliner Presse schlussfolgerte: „in der Sicherheit der Technik und in dem, was man vorzugsweise das Geistreiche des Vortrags" nennt, sei Blechen „in seiner so eigenen Art" doch am meisten von allen hiesigen Künstlern mit den Franzosen verwandt. Die „wirklich geniale Leichtigkeit" und der „kaltklare Lichtton" dieses Aquarells sei „eine Delicatesse" für jeden Kunstkenner.

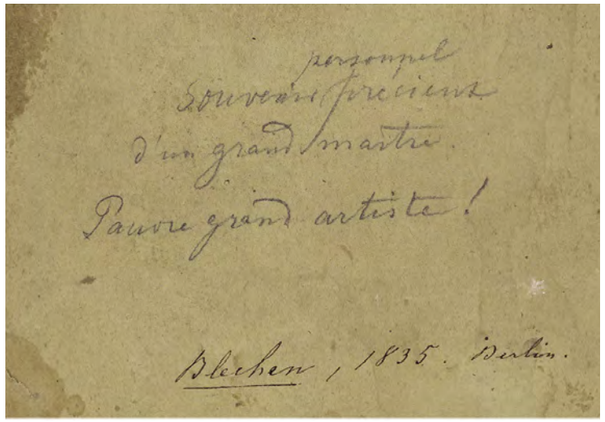


Abb. 1: Rückseite der Studie, unten mit Feder in Braun signiert, datiert und bezeichnet: Blechen, 1835 Berlin. Oben mit Bleistift beschriftet: souvenir personnel précieux d'un grand maître. Pauvre grand artiste!

Die Bedeutung der Parisreise

Am 11. Juli waren Sachse und Blechen „glücklich" wieder zuhause. Die 17 ausgesuchten Gemälde und Ölstudien trafen Anfang August in Berlin ein. Neben den erwähnten Landschaften hatten sie kleinere Genrestücke gewählt von Henri Scheffer, Jean-Louis Canon, François Marius Granet, Beaume, Alfred de Dreux, Alphonse Roehn und Alexandre Gabriel Decamps. Blechens zentrale Rolle für die Pariser Kunsteinkäufe machte Sachse einige Wochen später der Akademie der Künste gegenüber deutlich. In einem offiziellen Schreiben betonte er ausdrücklich, wie sehr „der Rath seines in Paris anwesenden Freundes, des Herrn Professor Blechen", ihm „bei der Auswahl dieser Bilder zu statten" gekommen sei. Nicht nur der allgemeine Beifall, sondern auch der schnelle Absatz der Pariser Malereiproben in Berlin hätten dies eindrucksvoll bestätigt. Schließlich sei es „der Wunsch vieler hiesiger Künstler" gewesen, „auch Oelbilder neuerer französischer Schule zu sehen". Sachse und Blechen haben mit ihrer Initiative einen deutsch-französischen Malerei-Austausch eingeläutet, der die Berliner Kunstszene Mitte der 1830er Jahre enorm belebte. Auf die Akademieausstellung 1836 vermittelte Sachse eine nie dagewesene Anzahl von Gemälden aus Paris, wieder meist Landschaften, die die Kunstschau zu einem „Augenfest in Umfang und Wirkung" machte – und zur erfolgreichsten Ausstellung im ganzen Vormärz. Blechens akademische Landschaftsklasse verzeichnete im selben Sommer mit 55 Schülern ihren stärksten Zulauf.

Der Wert von Ölskizzen

Landschaftsmalerei ist eine Reisekunst, die von der Begegnung lebt – mit der Natur, ihrer kontemplativen Wahrnehmung bis hin zur Selbstreflexion und den individuellen Herausforderungen künstlerischer Umsetzung. Reisende Landschaftsmaler konnten und durften sich früher als andere über akademische Normen hinwegsetzen, sich entziehen, zumal in Studien und Skizzen, autonom, selbstbestimmt, unabhängig auftreten. Fernab akademischer, gesellschaftlicher und familiärer Einbindung offerierte das Reisen wertvolle Impulse: auch durch die Begegnung mit dem Kunstschaffen anderer Künstler und dem Austausch von Erfahrungen, Ansichten, Neuerungen. Bestenfalls ergaben transnationale Vernetzungen auch neue Absatzwege für die eigenen Arbeiten. Dies war ein nicht unwesentlicher Punkt in jener frühen Zeit, in der die Künstler zwar zunehmend frei agieren konnten, sich aber auch selbst um den Verkauf ihrer Werke kümmern mussten – und zwar ohne dass bereits ein Markt mit den uns heute vertrauten Institutionen des Kunstbetriebes aufgestellt bzw. eingeübt gewesen wäre.

Paris bildete damals unbestritten das Zentrum für moderne Kunstströmungen und die Etablierung eines überregionalen Kunstmarktes. Blechens Rolle als Mittler im Sinne eines transnationalen Kunsttransfers wird in den überlieferten Begegnungen seiner Parisreise evident: als Berater seines Händler-Freundes Louis Sachse sowie als Künstler unter Künstlern in der „Kunst-Hauptstadt" der damaligen Welt. Der „geniale Skizzierer", den von Schadow bis Fontane schon seine Zeitgenossen in Blechen erkannten, wird hier in Paris weit mehr als in Berlin auf Gleichgesinnte gestoßen sein. Das Anfertigen von Landschaftsstudien in Öl reicht in der französischen Malereitradition bis ins 17. Jahrhundert. Seit dem späten 18. Jahrhundert gehörten Ölskizzen zur geläufigen Künstlerpraxis, insbesondere bei den nach Italien orientierten Künstlern. Hier war Pierre-Henri de Valenciennes Beispiel schulbildend. Sein epochemachendes Traktat zur Landschaftsmalerei, „Élémens de perspective pratique", das 1800 erschien und schon 1803 ins Deutsche übersetzt worden ist, und der daraufhin eingerichtete Rom-Preis für Landschaftsmaler der Pariser Akademie forderten die Künstler ausdrücklich zum Ölstudium vor der Natur als auch aus der Erinnerung auf. Unter Malern und Kennern galten Ölskizzen bald als Ausdruck künstlerischen Genies. Auch Blechen verband mit seiner Italienreise bekanntlich den zentralen Wendepunkt seines Schaffens und die Bestätigung seiner individuellen künstlerischen Haltung. Seine enorme Produktion an Skizzen und Studien nicht nur in Form von Zeichnungen, sondern vor allem in Öl versetzt noch den heutigen Betrachter in Staunen über die Unmittelbarkeit und Frische des beobachteten Natureindrucks und die Unabhängigkeit und Freiheit ihrer malerischen Umsetzung.

Abb. 2: Carl Blechen, Schlucht bei Amalfi, 1831, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie

Blechens Schlucht von Amalfi als Skizze in Öl

Was bedeutet dies nun alles für unsere Amalfi-Skizze, die nicht nur aus Frankreich zu uns gekommen, sondern von Blechen selbst auf das Jahr seiner Parisreise datiert ist? Der nahe Bezug der Ölskizze zum gleichnamigen Gemälde springt dem Betrachter sofort ins Auge (Abb. 2). Die kleinformatige, malerisch freiere Darstellung gibt – ohne Staffage – die Komposition und Bildaussage des ausgeführten Werkes präzise wieder: aus leichter Untersicht wird der Betrachterblick in eine keilformige Schlucht hineingezogen und auf die helle Bildmitte gelenkt, zu einem markanten, sichelförmigen Lichtausschnitt unterhalb der Rundbogenbrücke und dem angeleuchteten Fabrikgebäude dahinter. Dem vorgelagerten Wasser unten, das aus der Bildmitte heraus auf uns zufließt und so den Zugang zu der Szenerie versperrt, antwortet der ebenfalls auf der zentralen Mittelachse liegende, keilförmige Himmelsauschnitt oben. Die verheißend duftige Wolke bildet mit dem im Lot der Senkrechten liegenden Schornsteinrauch und dem fließenden Wasser eine Triade flüchtiger, sich in ständiger Veränderung befindlicher Elemente. Dabei zeigt unsere Skizze fast noch eindrucksstärker als das Gemälde, wie Blechen die Landschaft aus einzelnen, sich mit- und ineinander verkeilenden Farbfeldern zusammensetzt, die in sich autonom und dynamisch aufgeladen wirken. Ihre steile Anordnung im Wechselspiel aus kontrastreichen Licht- und Schattenpartien, spangenartig eingesetzte Elemente wie die Brücke, das Fabrikgebäude, aber auch Gegenstände wie der Schornstein und einzelne Bäume, die in benachbarte Bildebenen hineinstoßen, führen zu einer zusätzlichen, inneren Dynamisierung der bereits theatral gesteigerten Gesamtkomposition, die die Wahrnehmung des Betrachters herausfordert: Blechen „führt uns auf der Stufenleiter seiner Töne durch alle Theile seines Bildes", wie es schon in der damaligen Presse hieß – „und erreicht auf diese Art wunderbar große Eindrücke".

Abb. 3: Carl Blechen, Mönch auf einer Terrasse, 1834/35, Aquarell, Privatbesitz

Datierung und Funktion der Ölskizze

Es ist vorstellbar, dass unsere auf 1835 datierte Ölskizze tatsächlich vor Ort, sprich in einem Pariser Atelier, vielleicht sogar vor den Augen eines französischen Kollegen entstand. Blechens faszinierende Schnelligkeit und Sicherheit im Skizzieren überliefert u.a. sein Schüler Eduard Pape: Auf den wöchentlichen Mahlfahrten „folgten [wir] seiner Hand und seiner Technik und sahen es entstehen". Dass solche Skizzen nicht nur der unmittelbaren Anschauung, sondern auch der Imagination entspringen konnten, berichtet wiederum Karl Friedrich Schinkel. In jungen Jahren habe Blechen mit den Worten „ich sehe jetzt Venedig vor mir" vor seinen Augen in Windeseile eine Ansicht von Santa Maria della Salute in Sepia zu Papier gebracht – ohne selbst je dort gewesen zu sein. Ausdrücklich empfohlen und praktiziert wurde das Skizzieren vor der Natur wie aus der Erinnerung („Etudes de ressouvenir") bereits von Valenciennes. Der wertvolle Bestand seiner Ölskizzen im Louvre zeigt eine ganze Reihe der meist italienischen Motive zweimal, als Original und als eigenhändig ausgeführte Replik. Letztere unterscheiden sich von den vor der Natur entstandenen Vorbildern allein durch eine noch freiere malerische Umsetzung, wobei die Präzision der Erinnerung an das wiedergegebene Vorbild verblüffend ist. Das Skizzieren aus der Erinnerung spielte bekanntlich bei vielen Künstlern des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle, nicht zuletzt bei Corot.

Blechens starkes Künstlerselbstbewusstsein, „Gottes Natur", wie er nach seiner Rückkehr aus Italien schreibt, „erkannt und empfunden zu haben", und zwar „besser empfunden zu haben als manch anderer meines Berufs" (womit seine Künstlerkollegen aus Berlin gemeint sind), verbindet sich mit seiner Wertschätzung der Ölskizze als autonomes Kunstwerk. So scheint es kaum weniger wahrscheinlich, dass er unsere Studie – ebenso wie das Aquarell (Abb.3) – bereits aus Berlin mitgebracht, er sie also entweder aus seinem Bestand entnommen oder nach seinem Gemälde angefertigt hat – in der berechtigten Hoffnung, im Kreise der französischen Künstler jene wahre Anerkennung seiner Meisterschaft zu erfahren, die er in Berlin so schmerzlich vermisste. Der Austausch von Ölskizzen zur eigenen Empfehlung bzw. als Ausdruck künstlerischer Wertschätzung entsprach damals durchaus gängigen Umgangsformen: „Es gilt unter Künstlern und Kennern die Praxis, der Skizze den Vorzug der höchsten Originalität einzuräumen, jedenfalls charakterisiert sie den Meister lebendiger als das fertige Bild", wie die Presse in Bezug auf Sachses private Ölskizzensammlung schrieb, die ausschließlich aus Geschenken deutscher und französischer Maler bestand. Auch von Dahl, den Blechen noch vor seiner Italienreise aufgesucht hatte, wird angenommen, dass er Unikate aus seinem wohlgehüteten Schatz malerischer Natureindrücke verschenkte, die wesentlich früher entstanden sind, von Dahl aber – etwa in Form einer Widmung – mit dem Datum versehen wurden, an dem sie sein Atelier verließen. Tatsächlich spricht einiges dafür, dass auch unsere Ölskizze bereits im Werkprozess zur Amalfi-Endfassung, sprich 1831 oder sogar noch 1829 in Italien selbst entstanden ist. Die offene Vordergrundgestaltung und das mittige Himmelstück oben, das später von einem Baum verdeckt wird, könnten für eine solche Annahme sprechen (ich danke Werner Busch für diesen wertvollen Hinweis!).

Los 411

Die französische Beschriftung von fremder Hand zeugt von dem persönlichen Wert, den Blechen dieser Skizze beimaß. Vielleicht stammt sie von Vernet, der als Direktor der französischen Akademie in Rom explizit die junge Malergeneration förderte (und zwar offenbar in einem Maß, das die akademischen Traditionalisten durchaus irritierte) und der selbst (trotz seiner Vorliebe für alles Militärische) als charismatische und überaus gesellige Persönlichkeit beschrieben wird, in dessen damals berühmtem Atelier die unterschiedlichsten Menschen zusammenkamen, malten, zeichneten, diskutierten, spielten, sogar Sport trieben. Vielleicht stammt die Notiz aber auch von Bertin, Schüler Valenciennes, Corots Lehrer und selbst eifriger Skizzierer, oder aber von Gudin, Granet, Watelet ... Denkbar wäre auch die eigene Empfehlung an einen Pariser Händler, etwa an Goupil, der über hochwertige Gemäldereproduktionen ein wahres Kunsthandelsimperium aufbaute. Viele Pariser Künstler, allen voran Vernet und Delaroche, sind durch ihn ungeheuer populär geworden. Auch Sachse arbeitete bereits seit einigen Jahren mit ihm zusammen. Auch Menzel hat später – über Sachse – Studien für Goupil angefertigt.

Der authentische, fast intim klingende Wortlaut mag am ehesten auf eine Empfehlung an einen Künstlerkollegen hindeuten. Die Skizze als „persönlich wertvolle Erinnerung" (souvenir personnel précieux) bezieht sich aller Wahrscheinlichkeit nach auf Blechen selbst und den persönlichen Wert, den er sowohl dem Ort als auch dem Gemälde bzw. dieser Skizze beimaß. Die anerkennende Notiz „großer Meister" (grand maître) und „pauvre grand artiste!"(armer großer Künstler!) tönt in der Doppelung eindringlich wie ein Echo, in der Rückschau wie des Pudels Kern. Ob Blechen davon noch erfahren hat? Fest steht: es war ein Franzose, der in eben dieser Ölskizze bereits lange vor unserer Zeit Blechens wahre Künstlernatur erkannte.

412 Deutsch, um 1830

Berge bei Olevano.
Öl auf rosafarbenem Papier.
12,1 × 22 cm (4 ¾ × 8 ⅝ in.). [3803] Gerahmt.

EUR 2.000–3.000
USD 2,270–3,410

413 Andreas Achenbach

Kassel 1815 – 1910 Düsseldorf

Baumstudie („Palermo"). 1844
Öl auf bräunlichem Velin. 25,8 × 12,4 cm
(10 ⅛ × 4 ⅞ in.). Unten rechts bezeichnet, datiert und monogrammiert (ineinander gestellt): Palermo July 1844 AA. Kleine Randmängel. [3803] Gerahmt.

Provenienz
Nachlass des Künstlers (in Familienbesitz bis 2014) / Galerie Paffrath, Düsseldorf (2014) / Privatsammlung

EUR 3.000–4.000
USD 3,410–4,550

414 Johann Jakob Frey

Basel 1813 – 1865 Frascati

In der Serpentara bei Olevano, mit Blick auf Civitella.
Öl auf Papier auf Pappe. 27 × 44 cm (10 ⅝ × 17 ⅜ in.).
Rückseitig oben rechts mit Feder in Schwarz signiert und bezeichnet: Johann-Jacob Frey Civitella. Retuschen. [3802]

EUR 3.000–4.000
USD 3,410–4,550

Die Ölstudie von J. J. Frey, einem der letzten Könner der klassisch komponierten Vedute, zeigt einen der beliebtesten Naturausschnitte der europäischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts. Im unzugänglichen Hinterland der Ewigen Stadt, genauer bei Olevano in den Bergen Palestrinas gelegen, war die Serpentara einer der sehr selten in Mittelitalien anzutreffenden Eichenwälder. Seitdem Joseph Anton Koch um 1800 den Ort für sich entdeckt hatte, begeisterten sich anfänglich besonders die Romantiker für den Hain. Seine urigen Felsformationen und knorrigen und wie Schlangen verschlungenen Eichenstämme zirkulierten zunächst auf Zeichnungen in Rom, um kurz darauf als Versatzstücke und Landschaftsdetails in den Vordergründen und Seitenstaffagen auf unzähligen Leinwänden der in immer größeren Scharen anreisenden Maler zu erscheinen. Zunächst als Geheimtipp gehandelt, wurde die Landschaft von Olevano und damit auch die Vedute aus der Serpentara auf die umliegenden Berge und Borghi, aber auch genau der Blick Freys durch die großen, dunklen Kronen der Eichen auf den kahlen Bergrücken des Monte Celeste von Civitella im Laufe des 19. Jahrhunderts in den Kanon jener Italienmotive aufgenommen, die unsere Vorstellung des Landes bis heute prägen.

Von dem Zauber, den die Beschaffenheit des Landstichs auf die Maler, darunter Camille Corot und William Turner, ausübte, zeugen auch schriftliche Quellen, wie Ludwig Richters Lebenserinnerungen (1824): „Die Serpentara, von welcher ich so viel hatte sprechen hören, ist freilich ein Stück Erden, wie für den Maler besonders hergerichtet. Eine halbe Stunde von Olevano erhebt sich ein mit Eichen bewachsener Hügel, und zwischen seinen Klippen und zerstreuten Steinklötzen winden sich wilde Pfade auf und wieder herab, Ginster, Wacholder und wilde Rosen wachsen hier und da aus dem öden Gestein. Solch Terrainbildung, verbunden mit den malerisch sich gruppierenden Bäumen, gibt nun freilich höchst abwechselnde, formenreiche Vorgründe. Von überwältigender Schönheit aber ist die nähere und fernste Umgebung!“

Der einsame Ort Civitella, über dessen Rückständigkeit und archaische Bewohner Ludwig Tieck schon 1806 ein Gedicht gleichen Namens verfasste, entfachte Wilhelm Waiblinger zufolge, der ebenfalls in den 20er-Jahren in Olevano verkehrte, bei den Malern noch größere Begeisterung: „Das non plus ultra landschaftlicher Schönheit aber, meinen die enthusiastischen Künstler, sei in Civitella zu finden, und besonders auf den gefeierten Felsen der Serpentara.“ Auf unzähligen Leinwänden wurden ihre Aussichten, die Baum-, Fels- und Genremotive konterfeit. Ihre Umgebung charakterisiert auf prominente Weise einen großen Teil jener Landschaftsmalerei, die über den internationalen Kunstumschlagplatz Rom ein Sehnsuchtsideal in alle Welt vermittelte.

Die grünen Täler, Olivenhaine, Weinberge, Schafsweiden, kargen Felsen und weiten Aussichten auf die Bergmassive des Zentral-Apennins waren aber nicht nur gefragte Bildmotive, sondern auch Verheißung einer Lebensalternative auf dem Land, welche Olevano im 19. Jahrhundert zu einem beliebten Reiseziel der Bildungselite ganz Europas avancieren ließ. Frey, der mit dem bedeutenden Historiker Ferdinand Gregorovius befreundet war und ihn in den 50er-Jahren auf Ausflüge in die Campagna Romana begleitete, kannte vermutlich dessen wunderbare Beschreibungen der Umgebung Roms. Sie enthalten folgende rhetorische Frage, die nicht nur eine Ekphrasis des Bildes zu sein scheint, sondern die in der vorliegenden Skizze Freys wohl auch eine Antwort erfährt: „Wer malt diese lateinische Landschaft, wenn alle Berge im purpurnen Irisspiel des Abends erglühen und unten die weite Talgegend dunkler und dunkler wird? Dann kriecht die Nacht langsam auf die breiten Felsenwände der strahlenden Serra und scheint jene Städte auf den Gipfeln mit ihrer dunklen Hand zu haschen, eine nach der andern, bis sie alle in Finsternis begraben sind…“ („Wanderjahre in Italien“, 1858). Frey verzaubert den Blick in die lateinischen Berge mit der ihm eigenen exzentrischen Farbigkeit und virtuosen Lichtregie: Das sommerliche Abendrot lässt förmlich die Hitze des Tages, die noch aus den spröden Felsen steigt, spüren und eine laue Nacht erwarten.

Angela Windholz

415 Carl Wilhelm Müller (?)

1839 – Dresden – 1904

Blick auf Civitella.
Öl auf Leinwand. Doubliert. 23,7 × 33,8 cm
(9 ⅜ × 13 ¼ in.). [3117] Gerahmt.
Provenienz
Aus dem Nachlass von Viktor Paul Mohn

EUR 2.000–3.000
USD 2,270–3,410

Mit expressivem Gestus ist diese Ölstudie um 1866 auf dem Weg zwischen Olevano und Civitella (heute Bellegra) entstanden. Die drei Schüler von Ludwig Richter, Albert Venus, Viktor Paul Mohn und Carl Wilhelm Müller, die als Maler unseres Bildes infrage kommen, machten auf ihrer Italienreise auch Station in Olevano und wohnten vom 8. September bis 15 Oktober in der Künstlerherberge Casa Baldi.

In zickzackförmigen Linien schraubt sich die Bildkomposition nach oben bis zur dramatisch inszenierten Felsenstadt. Delikat im Kolorit zwischen erdigem Orange und zahlreichen Violett- und Blautönen, scheint unsere Ölstudie durch ein jäh auftretendes Gewitter vorzeitig beendet worden zu sein. MM

416 Albert Venus

1842 – Dresden – 1871

Blick von Civitella auf den Monte Serone.
Öl auf Leinwand. Doubliert. 15,9 × 29,9 cm
(6 ¼ × 11 ¾ in.). [3117] Gerahmt.
Provenienz
Aus dem Nachlass von Viktor Paul Mohn

EUR 2.000–3.000
USD 2,270–3,410

Als zurückhaltend wird der Künstler von seinen Zeitgenossen und seinem Lehrer Ludwig Richter beschrieben, als empfindsam und tastend. Und es zeichnet die Ölstudien von Albert Venus aus, dass sie diese besonderen Wesenarten ihres Schöpfers in einen malerischen Stil überführen.

Und wie es für sich einen Deutschen des 19. Jahrhunderts gehört, ist Italien der Ort, an dem Venus ganz zu sich kommt. Zusammen mit Viktor Paul Mohn und Carl Müller reist er im Jahre 1866 noch einmal an genau jene Orte, die durch die Italienbilder ihres gemeinsamen Dresdner Lehrers Ludwig Richter aus der Zeit um 1823/25 legendär geworden sind (siehe Los Nr. 415). Vom 8. September bis zum 15. Oktober 1866 lebten die drei Maler in der Casa Baldi in Olevano. Drei Jahre später, auf seiner zweiten Italienreise, war Venus 1869 vom 14. Juni bis zum 31. Juli noch einmal in Olevano. Unsere Studie, die aus dem Nachlass seines Freundes Viktor Paul Mohn stammt, dürfte auf der ersten Reise entstanden sein, es ist ein Blick von der Casa Baldi nach links. Sie ist geprägt von dem für Venus so charakteristischen Kolorit trockener Braun- und Grüntöne, seiner Vorliebe für gedehnte Horizontlinien und zarten, sensiblen Farbauftrag. Man spürt, wie er in Italien die Ludwig Richtersche Prägung hinter sich lässt, den zeichnerischen Zugriff auf die Wirklichkeit überwindet und in Anlehnung an die atmosphärisch dichten Studien Oswald Achenbachs, die ihn in Bann schlugen, ein eigenständiges singuläres Ölstudienwerk schuf, das in sich noch das Wissen um die Romantik trägt, sich davon aber abstößt, um zu neuen Ufern zu gelangen. Da Venus schon wenig später der Lungenschwindsucht erliegt, also sich einreiht in die Reihe von August Heinrich, von Fries und Fohr und den anderen großen Frühvollendeten der deutschen Malerei des neunzehnten Jahrhunderts ist, wissen wir nicht, was ihn und uns am anderen Ufer erwartet hätte. Florian Illies

417 Pál Böhm

Nagyvárad 1839 – 1905 München

Stilleben mit Zitronen. 1902
Öl auf Leinwand. 37 × 52,5 cm (14 × 20 ⅝ in.).
Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:
fest: Böhm Pál. München 1902. Február. Kleine
Farbverluste und Retuschen. [3806] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 6.000–8.000
USD 6,820–9,090

Kennst Du
das Land ...?

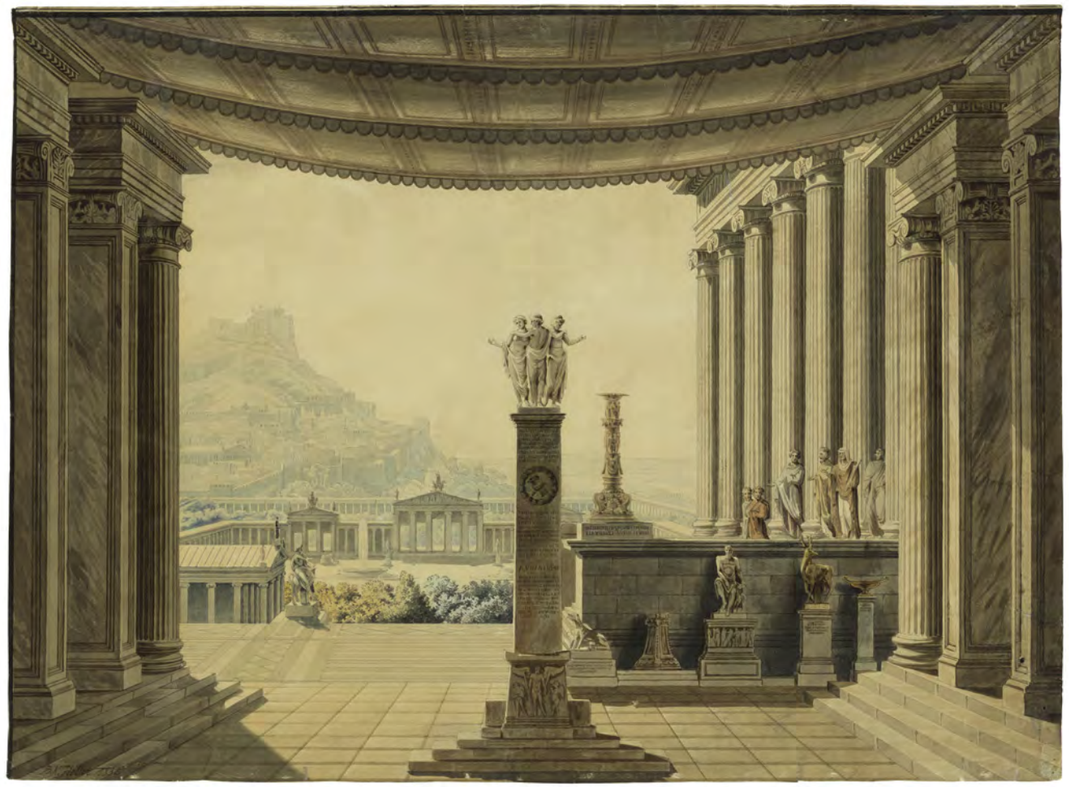
J.W. v. Goethe

418 Deutsch/Dänisch, um 1830

Tempel in Paestum.
Öl auf Bütten, auf Leichtschaumplatte aufgezogen.
29,5 × 39 cm (11 ⅝ × 15 ⅜ in.). Retuschen. [3241]

EUR 6.000–8.000
USD 6,820–9,090

Es ist das kühle Licht, das Zurückhaltende des Farbauftrages, die Gegenüberstellung des kristallinen Blaus mit den hellen Erdtönen, das bei dieser frühen Tempelstudie an einen Künstler aus dem deutsch-dänischen Kreis der frühen Italienreisenden wie etwa Louis Gourlitt denken lässt.



419 B. K. (d. i. Karl Christoph Friedrich) Heller

Nürnberg 1809 – 1877 Nördlingen

Idealansicht der Akropolis. Um 1832
Aquarell über Bleistift und Feder in Schwarz auf braunem Papier, auf Japan aufgezogen. 43,6 × 59,5 cm (17 ⅛ × 23 ⅜ in.). Unten links signiert und datiert: B.K.Heller 1832. Kleiner, geschlossener Einriss. Randmängel. [3806] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 7.000–9.000
USD 7,950–10,230

420 Ippolito Caffi

Belluno 1809 – 1866 bei Lissa

Das Colosseum bei Mondschein. 1840
Öl auf Papier auf Leinwand. 37 × 23,2 cm (14 ⅝ × 9 ⅛ in.). Unten links bezeichnet und datiert (in die nasse Farbe geritzt): Colosseo il 13 aprile 40. Rückseitig auf der Stützleiste des Keilrahmens mit Feder in Schwarz beschriftet: I. Caffi Roma. [3145] Gerahmt.

EUR 6.000–8.000
USD 6,820–9,090

421 Albert Emil Kirchner

Leipzig 1813 – 1885 München

Blick über einen Hinterhof auf San Marco in Venedig.
Öl auf Leinwand. 66,5 × 50 cm (26 ⅛ × 19 ⅝ in.). Unten links monogrammiert: AK. Auf dem Keilrahmen unten der Rest eines roten Wachssiegels: ... Venezia. Kleine Retuschen. [3234] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 10.000–15.000
USD 11,400–17,000

Wir danken Dr. Golo Maurer, Rom, und Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für freundliche Hinweise.

Dass Albert Emil Kirchners Name heute kaum mehr Erwähnung findet, ist im Grunde kaum zu glauben. Zu seinen Lebzeiten war er einer der angesehensten Künstler der Münchner Szene und noch 1906 ließ sich Hyacinth Holland durch Kirchners Kompositionen zu der Formulierung hinreißen: „Hier waltet der ganze Zauber der Romantik! Das ist Poesie! Eine Fülle von Licht, Gluth und Sonnenglanz zittert und wogt und spielt darüber, die ganze Vergangenheit steigt herauf und packt den Beschauer mit magischer Gewalt."

Tatsächlich trat Kirchners besonderes Talent schon früh zutage. Mit gerade einmal 15 Jahren begann er 1828 ein Zeichenstudium an der Leipziger Akademie und ging kurz darauf nach Dresden, wo er Schüler von Dahl und Caspar David Friedrich wurde. Ab 1834 lebte er in München und verkehrte im engsten Kreis von Genelli, Preller und Moritz von Schwind. Bei allem Einfluss, den diese großen Künstler auf ihn ausübten, behauptete Kirchner dennoch einen völlig eigenständigen und unverwechselbaren Stil (und hatte auch „feinere Bildung als viele seiner Collegen", wie Holland betont). Seine Bilder – Landschaften und Architekturszenen – sind topografisch präzise und von einer technischen Meisterschaft, die ihresgleichen sucht, dabei aber voll tiefempfundenem Gefühl, seltsam melancholisch entrückt und häufig in ein geradezu surreal anmutendes, gelbes Licht gehüllt. Die traumverlorene Atmosphäre erinnert Hyacinth Holland an Rottmann, und tatsächlich ist Kirchner mit diesem mindestens in einer Hinsicht verbunden: in der Liebe zu Italien.

Seit 1840 zog er regelmäßig über die Alpen, „um sich und seine Kunst zu frischen" (Holland, 1906). Venedig gehörte zu seinen liebsten Zielen. Er zeichnete und malte unter anderem die Seufzerbrücke, Santa Maria della Salute, den Palazzo dei Turchi am Canale Grande und unser perfekt erhaltenes Bild, das wahrscheinlich auf eine der frühesten Reisen datiert. Das Motiv ist nur auf den ersten Blick unspektakulär. Denn Kirchner zeigt de facto eine Architektur-Ikone, den Dom von San Marco, allerdings nicht in der weltberühmten, tausendfach porträtierten Frontansicht, sondern von seiner wenig repräsentativen Rückseite. Die Stelle sieht heute fast noch genauso aus wie vor rund 175 Jahren: eine Treppe mit Eisengeländer, ruinöse Wände, Baumaterialien lehnen an der Wand, Tauben sitzen auf den Simsen.

Es gehört schon etwas Chuzpe dazu, diesem Motiv der Motive, dieser Kirche, „die einzig dasteht unter den Kirchen der Welt" (Karl Stieler, 1876), buchstäblich auf die Hinterseite zu schauen. Dass Kirchner auch anders konnte beweist seine 1863 gemalte, große „Ansicht der Piazzetta und Piazza di San Marco" aus der Sammlung des Grafen von Schack (Bayerische Staatsgemäldesammlungen München). Hier werden Platz und Dom in ein prächtiges, Canaletto-artiges Panorama gegossen, das mit Staffagefiguren in Kostümen der Barockzeit auf die historische Bedeutung des Ortes verweist. Ganz anders unser Bild. Eine junge Venezianerin tritt als zauberhaft hingetupfter Farbakzent aus dem Hintereingang heraus, aber sie erzählt uns keine große Geschichte. Der Alltag blinzelt unaufgeregt in die Szene hinein, und auf einmal sind wir mittendrin im wirklichen Venedig: im Venedig der Hinterhöfe und Gassenlabyrinthe, in denen die Fassaden bröckeln und der Boden matscht, wo Tauben gurren und Schritte und Stimmen hallen, während in der Ferne die Möwen kreischen und die Wellen klatschen.

Frida-Marie Grigull

422 Ludwig Passini

Wien 1832 – 1903 Venedig

Anna Passini auf dem Balkon des Palazzo Priuli in Venedig.
Um 1866

Aquarell auf Papier, auf Karton aufgezogen.
57,8 × 42,4 cm (22 ¾ × 16 ¾ in.). Unten rechts signiert:
Ludw. Passini. [3134] Gerahmt.

EUR 50.000–70.000
USD 56,800–79,500

Dieses Blatt entführt uns nach Venedig und zu dem, was in der DNA dieser Stadt verborgen liegt: der Liebe zur Vanitas, zur Schönheit des Vergehens. Und wir hören, wenn wir die Ohren spitzen: den ewigen Sound des träge gegen die Mauern schlagenden Wassers der Kanäle.

Aber natürlich sehen wir zuerst und vor allem: eine Frau. Sie sitzt auf dem Balkon des Palazzo Priuli, einem Prachtbau, ausgemalt von Palma Vecchio, beschrieben von John Ruskin. Und sie scheint seltsam entrückt dort oben auf ihrem Balkon, in sich versunken, wie von einer anderen Welt. Und dort war sie wohl auch schon, als Ludwig Passini, dieser große Aquarellist, dieses Blatt zu ihrem Angedenken schuf. Sie sitzt mehr auf einer Wolke, als dass ihr weißer Rock sie noch trägt.

Passini war 1849 nach Venedig gekommen, wo er seine Ausbildung, die in Wien bei Thomas Ender begonnen hatte, bei Carl Werner fortsetzte, beide zählen zu den begnadetsten Aquarellmaler ihrer Zeit. Passinis Meisterschaft ist vor allem durch das atemraubende Blatt der „Deutschen Künstler im Café Greco in Rom" aus der Hamburger Kunsthalle bekannt – dort in Rom verkehrte er mit Böcklin und Feuerbach und Liszt. Passini, der schon einen italienischen Nachnamen trug, ging also ganz in dem deutschen Sehnsuchtsland auf. Dort lernte er 1863 den Berliner Bankier Alexander Mendelssohn und dessen Sohn Robert Warschauer kennen – und über die beiden die Liebe seines Lebens, Warschauers Tochter Anna. Die Leidenschaft muss so groß gewesen sein, dass sie sogar Eingang in die Kunstgeschichte fand. Friedrich Pecht schrieb: „Man kann den geistvollen und schönen Kopf dieser Frau nicht sehen, Passini nicht kennen, ohne die ächte Neigung sehr wohl zu begreifen, welche die beiden rasch so fest aneinander fesselte, daß sie bald auch jedes äußere Hinderniß überwand." Sie heirateten wenig später, der alte Mann und die junge Frau – und sie wurde schwanger, aber sie starb unter tragischen Umständen 1866 im Kindbett. Passini lebte dann bis zu seinem Tod am Canale Grande, um sich mit seiner Trauer eingebettet zu fühlen in den Geist der Vanitas, der Venedig durchweht. Unser Bild darf man wohl als Memorialbild verstehen, entstanden in Erinnerung an die große Liebe, die Zeit der Gemeinsamkeit heraufbeschwörend und doch, durch die Platzierung auf dem entfernten Balkon, den Abschied akzeptierend. Es ist offenbar diese geheime Bindung zwischen dem Künstler und dem Modell, die diesem Aquarell neben aller technischen Brillanz seine subtilen emotionalen Schwingungen verleiht.

Die ungewöhnliche Perspektive, der Ausschnitt, der verdeckte Himmel geben der Szenerie zudem eine faszinierende Dynamik – und lenken die Blicke auf den Mittelpunkt, den gesenkten Kopf der sinnenden Frau. Seiner Frau. Mit einer Detailgenauigkeit und Lebendigkeit der Farbe, wie man sie sonst nur von Rudolf von Alt kennt, bildet Passini hier nicht italienische Paläste ab, sondern er scheint von ihren Farben, ihren Steinen, ihrer Geschichte zu erzählen. Die „unerhörte Kraft zur Personalisierung", die Friedrich Pecht bei Passini rühmte, versteht er eben nicht nur auf Personen, sondern auch auf Gebäude und Landschaften anzuwenden. Adolf Rosenberg rühmte Passini: „Als die Aquarellmalerei noch nicht zur Modesache geworden war, hatte Passini den Wasserfarben eine coloristische Vielseitigkeit, eine Kraft und Tiefe und, wo es das Motiv erforderte, eine ernste charactervolle Grundstimmung abgewonnen, die noch von keinem der Mitglieder der zahlreichen englischen, französischen und deutschen Gesellschaften von Aquarellmalern in ihrem ganzen Umfange erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist." Möchte jemand widersprechen?

Florian Illies

423 Deutsch/Dänisch, um 1830/40

Sonnenbeschienene Felsspalte vor Bäumen.
Öl auf Papier auf Pappe. 27,2 × 37 cm (10 ¾ × 14 ⅝ in.).
Unten rechts in Sütterlin monogrammiert: SMJ [?] ...
[die weitere Bezeichnung beschnitten]. [3139]

EUR 1.800–2.400
USD 2,050–2,730

424 Deutsch, um 1830/40

Italienische Landschaft.
Öl auf Pappe. 14,2 × 21,4 cm (5 ⅝ × 8 ⅜ in.). [3807]

EUR 2.000–3.000
USD 2,270–3,410

425 Deutsch, um 1840

Blick auf den Rhein (bei Rüdesheim?).
Öl auf Papier auf Karton. 19,1 × 26,8 cm (7 ½ × 10 ½ in.).
Unten rechts mit Bleistift beschriftet (verwischt).
[3181]

EUR 1.500–2.500
USD 1,700–2,840

Wir danken Karsten Keune, Bonn, für freundliche Hinweise zur Topografie.

„Sehnsucht Rhein", „Der Rhein – Strom der Romantik" und „Romantik im Rhein-Main-Gebiet", so heißen die stattlichen Katalog-Bildbände, die sich in den letzten Jahren kennerschaftlich diesem in der Tat sehr ergiebigen Thema gewidmet haben. Unter den Malern waren es vornehmlich die des 19. Jahrhunderts. Der Rhein ist, natürlich auch für Dichtkunst und Musik dieser Zeit, ein nie versiegender Quell, die Ideal(fluss)-landschaft der Deutschen. Er ist als Projektionsfläche ideal, denn der Fluss ist breit und der Fluss ist lang und an seinen Ufern haben sich die unterschiedlichsten Landschaften herausgebildet. Bei unserer Ölskizze ist es eine Auenlandschaft in der Gegend von Rüdesheim vor Ausläufern des nur noch sanft welligen Rheinhessischen Tafel- und Hügellandes. Keinen Mensch und kein Tier sieht man, auch kein Kloster und keine sagenhafte Burg, nur ein kleines Dorf am anderen Ufer. Dafür mitten im Wasser zwei längliche Inseln. Alles schön stimmungsvoll in einem gedämpften grünlich-braunen Grauton (genau so hat der große Johann Heinrich Schilbach zur selben Zeit italienische Landschaften gemalt).

Das vordergründige Wald-und-Wiesen-Gebiet aber wollte der unbekannte Maler nicht zu Ende bringen, sondern lieber frei lassen, sodass dieser Leerraum als spannender Gegenpol zum ganz farbschwach ausgemalten Himmel wirkt. Dieses wie hingehauchte Firmament nimmt nur andeutungsweise ordnende Gestalt an durch kaum konturierte, echohaft auf die Gebirgszüge antwortende Wolkenstriche. Also horizontal ab in die Unendlichkeit! Deutsche Romantik at it's best.

Christoph Müller

Abbildung in Originalgröße

426 Adolf Senff

Halle a.d. Saale 1785 – 1863 Ostrau

Zwei Mädchenbildnisse (Kopf von vorn und Kopf nach rechts). 1833
Jeweils Öl auf Leinwand. 17,7 × 18,8 cm bzw. 17,4 × 18,7 cm (7 × 7 ⅜ in. bzw. 6 ⅞ × 7 ⅜ in.).
[3239] Gerahmt.

EUR 35.000–45.000
USD 39,800–51,100

Wir danken Dr. Bärbel Kovalevsky, Berlin, und Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Gemälde und Ralf Glitsch, Dresden, Ralf Wilsch, Halle, für freundliche Hinweise.

Warum berühren uns diese beiden Mädchenbildnisse? Weil sie zu uns sprechen und weil sie zauberhaft gemalt sind. Das aber ist es nicht allein.

Florian Illies

Zwei kleine Ikonen der deutschen Romantik, in denen die in Italien gestillte Sehnsucht neues Feuer fängt

Warum berühren uns diese beiden Mädchenbildnisse? Weil sie zu uns sprechen und weil sie zauberhaft gemalt sind. Das aber ist es nicht allein. Wir spüren, auch wenn wir es nicht wissen, dass hinter ihrer Anmut und ihrem Blick eine größere Geschichte verborgen ist. Es ist, kurz gesagt, die Geschichte der deutschen Romantik. Jene stille Kraft der Innerlichkeit, die sich nach Italien, dem Land der Sehnsucht, fortträumt, um dann, gestillt, nach Deutschland zurückzukehren.

Zwei Mädchen aus Halle-Ostrau werden so von dem in Rom lebenden Adolf Senff zu geistigen Schwestern von Vittoria Caldoni, der legendären Verkörperung von „Italia", wie wir sie aus Overbecks Gemälde kennen. Diese Bilder erzählen also auch die Geschichte von Adolf Senff, eines für die Kunst- und Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts wichtigen Künstlers.

Schon 1816 zog er nach Italien. Stand den Nazarener und Berthel Thorwaldsen nahe und war mit Franz Catel und Christian Daniel Rauch befreundet. Senff war ein stiller Mensch, es zog ihn weniger in die Landschaft als zu den Menschen und zu den Dingen. Neben seinen Porträts, durch die noch der Geist des Klassizismus weht, sind es immer wieder die mediterrane Früchte und Pflanzen, die er für seine Stillleben arrangiert und naturgetreu und hoch empfindsam malt. Das Land, in dem die Zitronen blühen und wachsen und reifen, war seine zweite Heimat geworden. Er wollte das Sehnsuchtsland begreifen, in einem haptischen und elementaren Sinne. Mit großer Andacht und Zuwendung schaute er auf das, was der fruchtbare Boden des gelobten Landes hervorbrachte. Bald wurde er von seinen Malerkollegen und Sammlern „Raffael der Blumen" genannt.

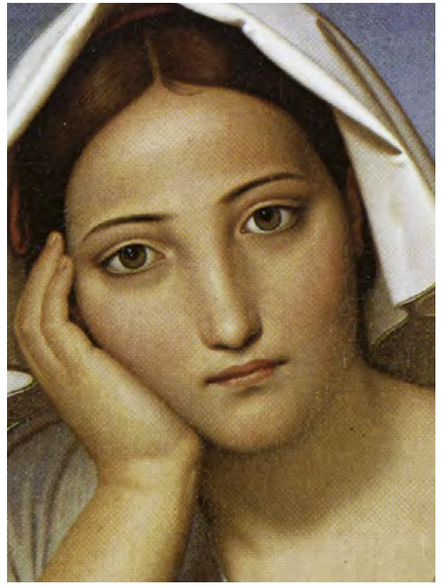
Senff hatte einen Sonderstatus und stand ein wenig abseits, war ein bescheidener, nicht karriereversessener Künstler. Vielleicht hatte er genau deshalb die Muse, den Geist seiner Zeit zwischen Klassizismus und Romantik mit vollen Zügen zu inhalieren.

Natürlich lernte Senff in Rom auch Vittoria Caldoni kennen, das berühmteste Modell seiner Zeit. Seit ihrer Entdeckung um 1820 verkörperte sie, in ihrer Raffaels´ Madonnen gleichenden Schönheit, in besonderem Maße das deutsche Ideal mediterraner weiblicher Schönheit.

Die Vertrautheit mit Vittoria Caldoni und deren Rezeption kann man bei Senff also voraussetzen, als er in seiner Heimat, im Jahre 1833 unsere beiden Mädchen erstmals sah. Vergleicht man das den Betrachter anblickende Mädchen mit Overbecks´ Caldoni in der Neuen Pinakothek (unsere Abbildung), sieht man eine frappierende Ähnlichkeit. Allein Teint und das gedämpfte Kolorit machen sein junges Mädchen zu einem des Nordens. Wie überrascht muß Senff gewesen sein, in seiner Heimat ein deutsches Äquivalent zu Vittoria Caldoni entdeckt zu haben. Man spürt dem Bild dieses freudige, ergriffene Staunen an.

1833 und 1845 verließ Senff für ein Jahr Rom, um Verwandte in seiner Heimat bei Halle zu besuchen. Sowohl stilistisch als auch von der Kleidermode der Dargestellten sind unsere Bilder eindeutig der Reise von 1833 zuzuordnen. Während seines Heimataufenthaltes entstanden hauptsächlich Familienbildnisse – worum es sich auch in unserem Falle handeln dürfte. Die Landschaft im Hintergrund konnte eindeutig identifiziert werden: Es ist die „Goldene Aue", gesehen von Halle-Ostrau. Im Hintergrund erhebt sich der Kyffhäuser. Romantischer also geht es kaum. Dort in Ostrau wohnte Senff im Jahre 1833 bei seinem Bruder, dem Pastor Carl Wilhelm Senff. Auch die Malweise der Bilder verweist eindeutig auf unseren Künstler: „Die strenge nazarenische Zeichnung, die klassizistisch gesehene Figur vor einer weiten Landschaft entspricht seiner Schulung bei Gerhard von Kügelgen und der weiteren Ausformung seines Stils unter den Nazarenern in Rom", betont Bärbel Kovalevski.

Was diese beiden beseelten Bildnisse aber zu neuen Hauptwerken von Senff erhebt, ist auch ihre Modernität. Zum einen natürlich der Bildausschnitt, die Frontalität, die der Close-Up-Ästhetik unserer Gegenwart entspricht. Dahinter der Blick zum Kyffhäuser, eine Landschaft, die von Italien kaum mehr zu unterscheiden ist. Besonders deutlich wird die mediterrane Umdeutung des landschaftlichen Hintergrundes im vereinzelten Nadelbaum auf dem zweiten Bildnis: er will eigentlich eine Pinie sein, die sich in die italienische Sonne reckt.



Friedrich Overbeck, Vittoria Caldoni, 1821,
Neue Pinakothek München (Ausschnitt)

Frappierend ist auch die Kombination beider Bilder, die zunächst zwei Ansichten eines Mädchens sein könnten. Alters- und Gesichtsunterschiede machen jedoch deutlich, dass es sich wohl eher um Schwestern handeln dürfte. Gleichwohl entsteht aus diesem Nebeneinander des zugewandten und des abgewandten Blicks ein intensiver Austausch zwischen Betrachter und den Dargestellten: wir schauen in die Augen eines der Mädchen, erwidern ihren so klugen wie bescheidenen Blick, dann sehen wir das zweite Mädchen, das sich abwendet und sich nur im Abwenden malen lassen will. Und genau in diesem Dualismus von Zuwendung und Abwendung, von Offenheit und Innerlichkeit können wir die Sehnsüchte des deutschen Biedermeier so präzise erahnen wie selten zuvor.

427 Ludwig Emil Grimm

Hanau 1790 – 1863 Kassel

„Die fünfjährige Ideke (Friederike) Grimm, die Tochter des Künstlers im roten Kleid mit einem Vogel, Profilbildnis". 1839
Aquarell über Bleistift auf Papier. 22,1 × 16 cm (8 ¾ × 6 ¼ in.). Unten rechts auf dem Stuhl signiert und datiert: L. GRIMM 1: May 1839 ad viv. Werkverzeichnis: Koszinowski/Leuschner P 365 („Besitzer unbekannt"). Links unten am Rand eine vom Künstler ausgebesserte Partie. [3275]

EUR 18.000–24.000
USD 20,500–27,300

Literatur und Abbildung
Wilhelm Praesent: Ludwig Emil Grimm. Ein deutsches Bilderbuch. Kassel, Bärenreiter-Verlag, o. J. (1939), hier 2. Aufl. 1942

Immer wieder hat Ludwig Emil Grimm seine Tochter Friederike, genannt Ideke, gezeichnet. 1833 geboren, dürfte sie auf dem vorliegenden Blatt etwa sechs Jahre alt sein. Ideke war das einzige Kind des Künstlers, da ein Sohn schon vier Wochen nach der Geburt gestorben war. Grimm hat sein kleines Kind in allen Lebenslagen mit dem Zeichenstift begleitet und ihre Handlungen wie beiläufig notiert. So gibt es Ideke lesend, Handarbeiten verrichtend oder mit einem Hasen spielend. Dem vorliegenden Aquarell eignet im Gegensatz zu den zumeist in Bleistift ausgeführten Skizzen geradezu ein offizieller Charakter, indem althergebrachte Würdeformeln der Porträtmalerei bemüht werden. Im adretten Kleidchen mit altdeutschem Kragen und geflochtenen Zöpfen hat sich Ideke wie eine Erwachsene im Profil postiert. Ein kostbar wirkender Vorhang schließt das Kind schützend vor der Außenwelt ab, eröffnet aber auf der linken Bildhälfte den Blick in eine parkartige Waldlandschaft. Innen und außen, Natur und Innenraum werden hier miteinander kombiniert. Der liebevolle Blick des Vaters auf sein Kind verrät sich wieder im Detail: Obgleich Ideke sich im roten Kleid wie zurechtgemacht präsentiert, hat sie nackte Füße, als wolle sie gleich aufstehen und in die Natur fortlaufen. Doch hält ein weiteres Bilddetail ihre Aufmerksamkeit gespannt. Es ist der Vogel, der sich vertraut auf ihren Knien niedergelassen hat und mit dem sie ein Zwiegespräch führt. Bei dem Vogel handelt es sich zweifellos um einen Grünfink (Chloris Chloris), einen noch heute verbreiteten Gartenvogel, der vor Inkrafttreten der EU-Vogelschutzrichtlinie gern auch im Käfig gehalten wurde, in der Hoffnung, dass er seinen dem Kanarienvogel nicht unähnlichen Gesang ertönen lässt. Der Ikonologe wittert hier eine tiefere Bedeutung, doch schweigt sich schon der Physiologos über die etwaige Symbolik des Grünfinks aus. In der Kunstgeschichte hat er keine bleibenden Spuren hinterlassen. Mag sein, dass auf Jagdstillleben des Barock auch einmal ein Grünfink unter einem Berg von Rehen, Hasen und Enten herumliegt, aber das lässt sich kaum mit mehr als dem Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen erklären. Zwar singen Lennon/McCartney explizit von einem grünen Vogel: „You say you've seen seven wonders and your bird is green / But you can't see me, you can't see me.", doch führt auch von dort kein Weg zur spezifischen Bedeutung des Grünfinks auf unserem Blatt. Also erscheint der Vogel hier zunächst als eine gewitzt vom Maler angebrachte Naturstudie, die das Porträt zweifellos belebt. Minutiös gezeichnet und in seinem Wesen nach leicht bullig daherkommend, dabei sein Einheitsgrün durch einen frech gelben Flügelstreif durchbrechend, hat der Vogel auf Idekes Knie Platz genommen. Grimm hat das Blatt auf dem Stuhl präzise auf den 11. Mai 1839 datiert: Der kaum noch lesbare Zusatz „ad viv(um) " ist hier mehr als eine Floskel der Naturwahrheit der Kunst. Es ist ebenjener geliebte zahme Singvogel, Idekes ganz persönlicher Grünfink, der hier in das Bild gesetzt wurde. Ludwig Emil Grimm hat den Zusatz „ad vivum" häufig auf seine Bildnisse, gerade auf die seiner Tochter, gesetzt, so als wolle er gegen die Vergänglichkeit des Kindseins anarbeiten und den Augenblick, so wahr wie die Natur, ins Bild bannen. Für die Porträtästhetik der Romantik ist der Zusatz zugleich eine Güteformel, deutet er doch darauf, dass nicht Verstellung und Rollenspiel, sondern Treue zum Naturvorbild vom Zeichner eingelöst wurden und die ‚Wahrheit' im konkreten Kunstwerk aufscheine.

Michael Thimann

Abbildung in Originalgröße

428 Ferdinand von Rayski

Pegau 1806 – 1890 Dresden

Junger Herr vor der Morgentoilette. Um 1850 (?)

Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen. 40 × 30,5 cm (15 ¾ × 12 in.). Rückseitig ein mit Schreibmaschine beschrifteter Aufkleber: Erworben aus dem Nachlasse von: FERDINAND VON RAYSKI. Studie: Junger Herr vor der Morgentoilette. Werkverzeichnis: Walter 736 („Mädchenkopf"). [3089] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Dr. Arthur Schurig, Dresden / Alfred Vogel, Werdau/Sachsen (im Herbst 1923 von Schurig erworben) / Privatsammlung, Bayern

EUR 3.000–4.000
USD 3,410–4,550

Literatur und Abbildung

Otto Grautoff: Ferdinand von Rayski. Berlin, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1923, S. 89 („Weiblicher Kopf"), Abb. S. 168 („Studienkopf") / Mathias Goeritz: Ferdinand von Rayski und die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Hans von Hugo Verlag, 1942, S. 146, Abb. S. 149

Mit diesem Porträt eines jungen Mannes, das lange Zeit als „Studienkopf" oder „Mädchenkopf" galt, tritt uns die ganze Bedeutung des Dresdner Meisters Ferdinand von Rayski im wahrsten Sinne des Wortes auf Augenhöhe entgegen. Die historischen Fakten sind schnell berichtet: Wie die Aufkleber auf der Bildrückseite verraten, wurde unser Bild nach dem Tod des Künstlers 1890 aus dem Nachlass durch den Schriftsteller und Übersetzer Arthur Schurig in Dresden erworben. Im Werkverzeichnis von Maräuschlein Walter von 1943 wird es als „Weiblicher Kopf" um 1850 datiert und mit den Worten „frisch und breit gemalt" beschrieben. Einzuordnen ist es in die mittlere Schaffensperiode Rayskis, die von wundervollen Kinderporträts charakterisiert ist. Zeitlebens unverheiratet und kinderlos, sind Rayskis Werke dennoch – oder gerade deswegen? – mit den besten englischen Kinderbildnissen von Thomas Gainsborough (1727–1788) und Joshua Reynolds (1723–1792) zu vergleichen. Während also die Porträts von Kindern und jungen Erwachsenen als eigenständige, ins Bild zu setzende Individuen ideengeschichtlich von der (englischen) Aufklärung abzuleiten sind, ist die kompositorische, malerische und technische Durchdringung des Gegenstandes eine genuine Leistung Rayskis.

Werfen wir nun also einen Blick auf den Studienkopf: Distanzlos, konfrontativ, fast herausfordernd blickt uns der Gemalte mit leicht nach rechts geneigter Kopfhaltung an. Die absolute Dominanz des Brustbildes über den Bildraum – wie für Rayski üblich ist der Hintergrund in warmen Brauntönen gehalten – unterstreicht die optische Präsenz des Bildes auf seine Umwelt: Diesem Blick kann man nicht ausweichen! Hat man sich ihm gestellt, so erscheinen nach und nach die feinen Nuancen der malerischen Handschrift Rayskis. Dem Charakter einer privaten Studie entspricht die Führung des Pinsels, der auf Konturlinien verzichtet und Farbfelder fließend nebeneinandersetzt. So undogmatisch der Künstler mitten in der Restaurationszeit auf jegliche narrative Bildelemente verzichtet, so vielschichtig ist doch die Studie durch das „malerische Sehen" (Gerd Spitzer). Die weichen, sehr symmetrischen Gesichtszüge, das zart rosafarbene Inkarnat, die feine Lippenpartie und das kurze braune Haar sind mit großer Meisterschaft auf die Leinwand gebracht, ohne verkrampft zu wirken, eben „frisch und breit gemalt".

Rätselhaft bleiben Modell und Thema des Bildes. Handelt es sich möglicherweise um eine intime Studie eines jugendlichen Liebhabers? Oder ist es doch eher ein burschikoser Frauentypus, der gezeigt wird? Hier gesellt sich also noch eine weitere Qualität zum bislang Gesagten hinzu, nämlich eine gewisse Uneindeutigkeit, eine Spur des Geheimnisvollen, des Non-finis, das Rayskis Werken bei allem Realismus stets zueigen ist. Aus maltechnischer wie aus kunsthistorischer Sicht ist zudem bemerkenswert, wie Rayski auf eine rahmende Linie für die Konturierung der Darstellung fast völlig verzichtet: „Das Gestaltliche", schreibt Mathias Goeritz 1942, würde „allein aus den hellen, gedrungenen Farbflächen, die sich in und über die dunkleren des Hintergrunds schieben" entstehen. In einer derart „verdichteten Form" ist Rayski als Vorläufer der großen süddeutschen Realisten des späten 19. Jahrhunderts, Wilhelm Leibl und Wilhelm Trübner, zu sehen.

Als Realist avant la lettre und als absoluter Meister des Porträtfachs zählt Rayski noch immer zu den großen Unbekannten der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts, auch wenn seine Werke mittlerweile prominent im Dresdner Albertinum zu bewundern sind. Eigenwillig und eigenständig behauptete er schon zu Lebzeiten seine Sonderrolle im Dresdner Kunstbetrieb, und auch seine „Wiederentdeckung" auf der Jubiläumsausstellung von 1906 in Berlin blieb nur von kurzer Dauer. Der „Studienkopf" unterstreicht vehement, wie groß heute noch der Raum für die weitere Entdeckung der malerischen Welt von Rayski ist.

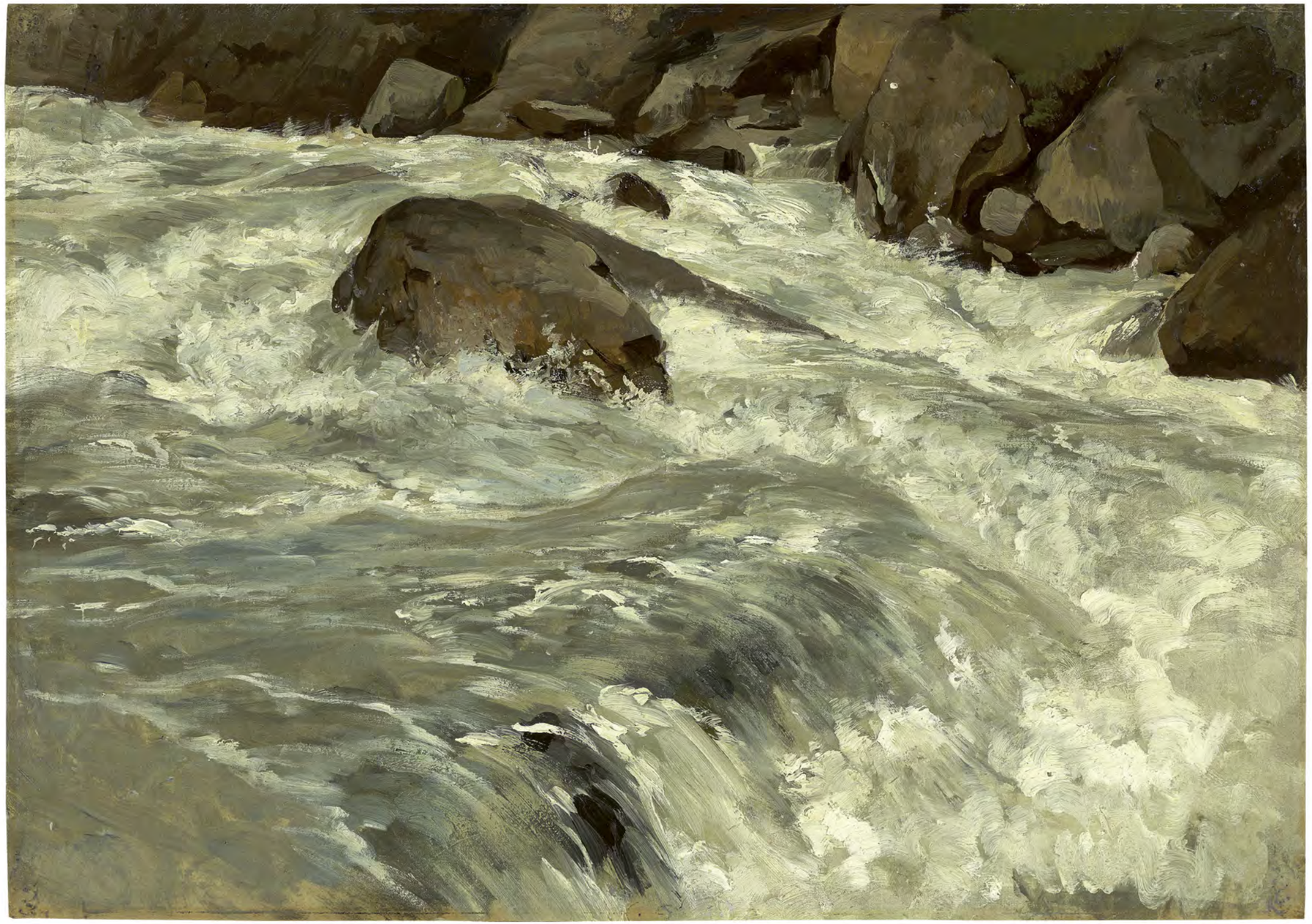
Oliver Sukrow

429 Friedrich Preller d. J.

Weimar 1838 – 1901 Blasewitz bei Dresden

Der Gebirgsbach Ache im Ötztal. 1901
Öl auf Leinwand auf Pappe. 34,5 × 49 cm
(13 ⅝ × 19 ¼ in.). Rückseitig mit einer Bestätigung von Toni Preller, der Witwe des Künstlers.
[3235] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980



Obwohl Friedrich Preller dem Jüngeren die Natur der Alpen von Kindheit an aus Erzählungen, Skizzen und Ölstudien des ab 1844 in Weimar als Hofmaler wirkenden Vaters vertraut war, erschienen seinen an italienischen Landschaften geschulten Künstleraugen Gegenden wie das Salzkammergut und die Ramsau lange Zeit nicht bildwürdig. Berchtesgaden beschrieb er gar als „Alpennatur für Damen, trotz Watzmann." Eine Änderung dieser Betrachtungsweise vollzog sich erst während eines Aufenthalts in Tirol im Jahre 1886, das fortan den Hauptanziehungspunkt aller nachfolgenden Alpenreisen bilden sollte. Im Ötztal studierte Preller mit unermüdlicher Ausdauer die wild-romantischen Gebirgsgewässer, von denen er sich ganz besonders durch die Ötztaler Ache angezogen fühlte. Deren mit Felsblöcken übersätes Flussbett legt dem schnell fließenden Wasser Hindernisse in den Weg, sodass es sich – mitunter kräftig aufschäumend – durch schroffe, teilweise mit Bäumen bewachsene Bergsturzhalden hindurchzwängt.

Auf der Suche nach dem geeigneten Motiv spürte Preller den kapriziösen Windungen und Gefällen der Ache nach, wobei er den Fluss sogar von Stein zu Stein springend durchkreuzt haben soll. Dieser lebensgefährliche Wagemut wird neben zahlreichen Skizzenbuchblättern auch durch unsere im September 1901 entstandene Ölstudie „Gebirgsbach Ache im Ötztal" dokumentiert, welche motivisch an ein auf 1888 datiertes Bild aus der Dresdner Galerie Neue Meister (Gal.-Nr. 3374) anknüpft. Vor Ort malend, fokussierte Preller einen relativ kleinflächigen Abschnitt der Flusslandschaft, um ungefähr drei Viertel der Leinwand mit dem graublau bis grünlich nuancierten Wasser und seinen weiß aufleuchtenden Schaumkronen zu füllen. In Anschauung der in leichter Aufsicht unbändig dahinsprudelnden Ache vermag das Auge des Betrachters nur an dem schmalen Streifen des braunen Ufergesteins und einem gewaltigen, die Strömung brechenden Felsbrocken Halt zu finden. Insofern gelingt es dem Künstler, sowohl den unmittelbaren Natureindruck als auch die realen Entstehungsumstände des Bildes zu transportieren. Darüber hinaus zeigt unsere nur wenige Wochen vor Prellers Tod gemalte Studie in ihrer koloristischen Ausdifferenziertheit und maltechnischen Präzision ein vollendetes Naturporträt, welches in Reminiszenz an das heute im Warschauer Muzeum Narodowe befindliche Ölgemälde „Landschaft aus den Ötztaler Alpen" (1889) entstanden sein dürfte. Uwe Steinbrück

430 Österreichisch / Deutsch, 1834

Selbstbildnis vor der Staffelei. 1834
Öl auf Holz. 27,9 × 22,3 cm (11 × 8 ¾ in.). Rechts unten, oberhalb des rechten Knies, monogrammiert und datiert (in die nasse Farbe geritzt): F. K. [1]834. [3109]

Provenienz
Privatsammlung, Berlin

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

Wir danken Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für freundliche Hinweise.

Zwei Männer schauen uns an. Der eine ist in seinen besten Jahren, sitzt in einem rot gepolsterten Sessel und schlägt entspannt die Beine übereinander. Der andere ist ein Senior mit grauen Haaren und als unvollendetes Brustbild auf eine Leinwand gemalt, die auf einer wuchtigen Staffelei steht. Ein Malstock ist dagegen gelehnt. Alles ist ganz nah aneinandergerückt, und fast nichts lenkt von dieser Zweisamkeit (oder sollte man sagen: Parallelexistenz?) ab: kein Tand oder Fenster oder dramatischer Schatteneffekt an der Wand, kein Schnörkel am Mobiliar. Die Farbflecken auf dem Holz der Staffelei bringen kaum mehr als eine Ahnung von Unruhe in die Komposition hinein und verweisen darauf, dass hier eigentlich ein Künstler mit klecksenden Pinseln am Werke war beziehungsweise ist. Die äußerliche Aufgeräumtheit scheint sich gleichsam auf das Innere dieser beiden Seelen auszudehnen. Die beiden Männer schauen freundlich-zufrieden aus dem Bild (im Bild) heraus und man erkennt eine gewisse Ähnlichkeit in den Gesichtszügen, vor allem im Bereich von Mund und Kinn. Haben wir es mit einem Porträt von Vater und Sohn zu tun? Oder doch mit einer Zusammenkunft von Kollegen oder Freunden oder gar von zwei Menschen, die einander nie begegnet sind? Eine Kombination von Künstlerselbstporträt und Gedächtnisbild für einen hochgeschätzten Verstorbenen? Dafür zumindest spricht vieles, wenngleich dieser Verlust – wenn es denn einen gab – ganz offensichtlich nicht (mehr) mit frischem, alles einnehmendem Schmerz empfunden, sondern beidseitig gefasst, ja geradezu im Modus inneren Seelenfriedens vorgetragen wird.

Der Künstler F. K., der uns diese stille Zusammenkunft überliefert, gibt seine Identität vorerst nicht preis, aber er entstammt zweifellos der ersten Garde großer Biedermeiermaler. In der Inszenierung von schlichter Eleganz und Kultiviertheit, in der motivischen Konzentration, in der Aufmerksamkeit für Details wie die Edelholz-Maserung des Sessels und den Pelzbesatz des Gehrocks knüpft er nahtlos an Peter Fendi und andere an. Mit der Wahl des Sujets reiht er sich zugleich selbstbewusst ein in die Tradition der Künstlerselbstbildnisse vor der Staffelei. FMG

431 Österreichisch / Deutsch, um 1830

Moosbewachsene Felsen vor einer Hütte.
Öl auf Leinwand. 30,1 × 23,2 cm (11 ⅞ × 9 ⅛ in.).
[3139] Gerahmt.

EUR 1.500–2.500
USD 1,700–2,840

... wenn es auf einem Steine so geheimnisvoll glänzte und leuchtete und äugelte, daß man es gar nicht ergründen konnte ...

Adalbert Stifter, Bunte Steine, 1852

432 Französisch, um 1820/30

Wolkenstudie.
Öl auf Leinwand, auf Pappe und dann auf Karton aufgezogen. 30,5 × 38 cm (12 × 15 in.). Retuschen. [3145] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400
USD 2,050–2,730

433 Französisch, um 1820/30

Wolkenstudie.
Öl auf Leinwand auf Karton. 25,2 × 20 cm (9 ⅞ × 7 ⅞ in.). [3145] Gerahmt.

EUR 1.200–1.500
USD 1,360–1,700

434 Deutsch, um 1860

Der Watzmann.
Öl auf Papier auf Pappe. 26,2 × 42 cm (10 ⅜ × 16 ½ in.). Retuschen. [3044] Gerahmt.

EUR 1.500–1.800
USD 1,700–2,050

435 Albert Zimmermann

Zittau 1808 – 1888 München

Blick auf den Großglockner. 1833
Öl auf Leinwand. 15,5 × 23,5 cm (6 ⅛ × 9 ¼ in.). Auf dem Spannrahmen rechts ein alter Aufkleber, mit Feder in Braun beschriftet: Die Fuschler Tauern vom Pinz-Gau bei Bruck ... aufgenommen. Gemalt von Albert Zimmermann, 1833. Auf Spann- und Schmuckrahmen links mit alter Inventarnummer in Rot beschriftet: 50/B32. [3229] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980

Ursprünglich war für Albert Zimmermann eine Musikerkarriere vorgesehen, doch erlernte er in Dresden als Autodidakt die Malerei und spezialisierte sich auf Landschaften. 1832 ging er nach München und konzentrierte sich auf die Wiedergabe der Alpen in Oberbayern und Tirol. Das Gemälde gehört zu diesen frühesten Arbeiten und zeigt eine Partie bei Fuschl im Salzkammergut. Zwei als Staffage eingeführte Jäger kontemplieren das Alpenpanorama, lassen ihre Büchsen ruhen und folgen mit ihren Blicken dem Flug des Steinadlers.

436 Friedrich Wasmann

Hamburg 1805 – 1886 Meran

Auf einem Weingut in Meran (Sandgruberhof).
Öl auf Papier auf Pappe. 31,2 × 51,2 cm (12 ¼ × 20 ⅛ in.). Rückseitig in der Mitte mit Feder in Schwarz beschriftet: Friedrich Wasmann / Dorf mit Weinberg / Meran in Tirol / aus der Sam]m]lung / Spekter[!]. Werkverzeichnis: Nicht bei Nathan. Retuschen. [3044]

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Fast ein halbes Jahrhundert seines langes Lebens verbrachte der Hamburger Maler Friedrich Wasmann in Meran, das ihm zur Wahlheimat wurde. Erstmals hatte der Künstler im Spätsommer 1830 die Stadt besucht, um zunächst für eineinhalb Jahre zu bleiben. Vermutlich zeigt Wasmanns virtuose, ausschnitthaft konzipierte Ölskizze einen Teil des zum Dorf Tirol gehörenden Sandgruberhofes, der sich nahe Meran in exponierter Hanglage befindet. 1831 hatte der Künstler auf dem Areal des Hofes verschiedene Studien angefertigt, weshalb es naheliegt, die vorliegende Arbeit damit zu verbinden. Eine spätere Entstehung ist freilich nicht ausgeschlossen. Eingerahmt von Gehöften und einigen Bäumen, ist im Zentrum von Wasmanns Bild einer der Weinberge zu erkennen, inmitten derer besagter Hof liegt. Markus Bertsch

437 Robert Zünd

1827 – Luzern – 1909

Schweizer Gebirgslandschaft.
Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen.
38 × 29 cm (15 × 11 ⅜ in.). [3241]

EUR 3.000–4.000
USD 3,410–4,550

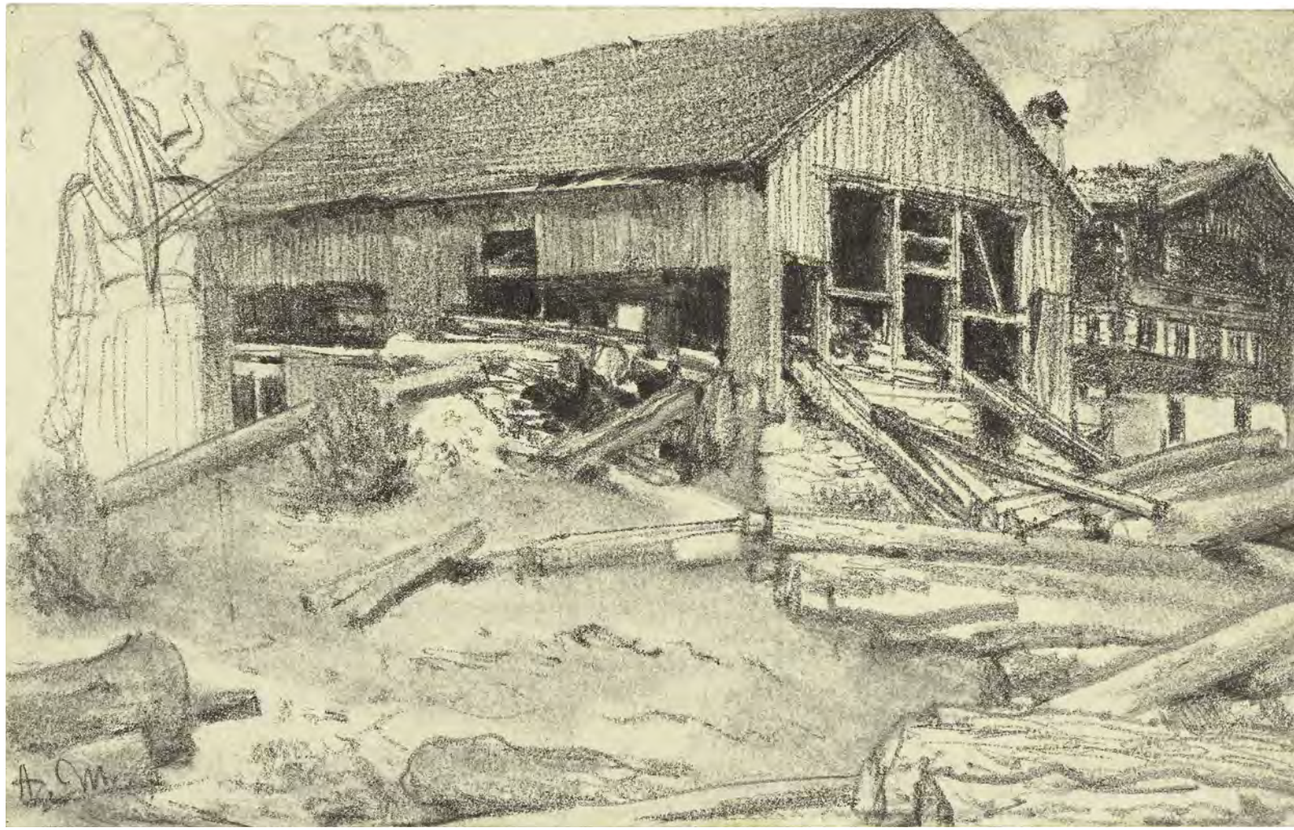


Abbildung in Originalgröße

438 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Scheune und Bauernhaus. Um 1872/74
Bleistift auf Velin. 13,1 × 21 cm (5 ⅛ × 8 ¼ in.). Unten links monogrammiert: A. M. Wohl während eines Sommeraufenthalts in Hofgastein gezeichnet. Oben links mit der Skizze einer Bäuerin. [3112]

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

Wir danken Dr. Marie Ursula Riemann-Reyher, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

439 Deutsch, um 1840/50

Überwuchertes Tor.
Aquarell auf Papier. 15,5 × 23,7 cm (6 ⅛ × 9 ⅜ in.). [3139]

EUR 600–800
USD 682–909

440 Carl Friedrich von Rumohr

Reinhardtsgrimma 1785 – 1843 Dresden

Baumbestandener Felsen.
Feder in Braun und Schwarz auf Papier. 18 × 13 cm (7 ⅛ × 5 ⅛ in.). Unten links signiert: C. F. Rumohr. Schwach gebräunt. Vertikale Falten am linken und rechten Rand. [3044]

EUR 1.200–1.500
USD 1,360–1,700

Abbildung in Originalgröße

441 Ludwig Voltz

Augsburg 1825 – 1911 München

Gräserstudie.
Öl auf Papier auf Pappe. 21 × 42,2 cm (8 ¼ × 16 ⅝ in.). Rückseitig ein mit Bleistift beschrifteter Aufkleber: Original Studie von Ludw. Voltz Herkunft Sammlung [...] Jan. 1922 P. [...]. Kleine Retuschen. [3239]

EUR 1.800–2.400
USD 2,050–2,730

442 Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Bodenpflanzenleben.
Bleistift auf gelbem Papier. 13,6 × 19,2 cm (5 ⅜ × 7 ½ in.). Oben links und unten rechts unleserlich mit Bleistift bezeichnet: ... ein ...hang. [3310]
Provenienz
Kunsthandlung Friedrich Axt, Dresden / Privatsammlung, Sachsen (erworben 1937 bei Axt, seitdem in Familienbesitz)

EUR 600–800
USD 682–909

443 Rudolf Schick

1840 – Berlin – 1887

Pflanzenstudien aus Italien. 1862/67
Aquarell über Bleistift auf Papier. 28,2 × 21,2 cm (11 ⅛ × 8 ⅜ in.). Die Pflanzenstudien sind mit Feder in Schwarz bezeichnet und datiert; oben links (Darstellung und Bezeichnung auf einem aufgeklebten Blatt): Schönna bei Meran 10/7 62; oben rechts: 17/10 67 Maler.[?] Blätter von 6 Zoll Durchmesser; unten links: 17/10 67 Vor Porta S. Giovanni Rom. Rückseitig (als Querformat): „Fernsicht bei Villa Madonna, Rom". 1868. Aquarell über Bleistift auf Papier. Unten in der Mitte mit Bleistift signiert(?): Schick. Unten rechts mit Feder in Schwarz datiert und bezeichnet: 25/7 68 Fernsicht bei Villa Madonna, Rom. Dort auch die Sammlerstempel L.3549 (in Grün) und L.3575 (in Schwarz). [3803] Gerahmt.
Provenienz
Ehemals Erhard Oskar Kaps, Leipzig (gest. 2007), und Ines Beckendorf-Kaps (Erbin des Vorbesitzers)

EUR 600–800
USD 682–909

444 Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Baumkrone („Gorbitz").
Bleistift auf braunem Papier (Wasserzeichen: Frèr[es Montgolfier] de Canson). 18,4 × 14,2 cm (7 ¼ × 5 ⅝ in.).
Unten rechts bezeichnet: [...] Gorbitz. [3310]

Provenienz
Kunsthandlung Friedrich Axt, Dresden / Privatsammlung, Sachsen (erworben 1937 bei Axt, seitdem in Familienbesitz)

EUR 600–800
USD 682–909

Grisebach zeigt noch bis zum 13. Oktober 2018 die Ausstellung „Christian Friedrich Gille – Ölstudien aus Privatbesitz" (kuratiert von Gerd Spitzer). Parallel dazu erschien im Imhof Verlag Gerd Spitzers erste umfassende Monografie über den Künstler: „Christian Friedrich Gille (1805–1899) – Malerische Entdeckung der Natur", 240 Seiten, 140 Farb- und S/W-Abbildungen, Hardcover

445 Carl Hummel

1821 – Weimar – 1907

„Misdroy". 1878
Aquarell auf Karton. 35 × 51 cm (13 ¾ × 20 ⅛ in.).
Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert:
C Hummel, Misdroy 16/8 1878. Rückseitig unten rechts der ovale Stempel in violett (nicht bei Lugt): Smlg. H.
[3328] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980

In Misdroy, auf der unmittelbar östlich von Usedom gelegenen Ostseeinsel Wollin/Wollyn, trafen sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts die Dresdner und Weimarer Malerschule zu gemeinsamen Sommersessions, um Natur und Licht des Nordens zu studieren. Schauten die Weimarer dabei vermehrt auf die entsprechende Kunstpraxis der in den Wäldern um Barbizon malenden französischen Kollegen, folgten die Dresdner einer Tradition, die bis Caspar David Friedrich zurückreicht. Carl Hummel kam mehrmals nach Misdroy. Unser Aquarell zeigt einen hinter den Dünen gelegenen Birkenhain. Die Sanddünen sind am linken Bildrand gut zu erkennen. Vor leicht bewölktem Himmel umweht eine nordisch schattige Kühle die malerische Baumgruppe, deren Kronen das Licht einfangen wie ein Sonnenspeicher – und in transparentem, hellem Goldgelb wie aus sich selbst heraus zu strahlen scheinen. Die Natur als Kathedrale des Lichts – ein später Gruß an Kosegarten und ein wunderschönes, zeitloses Stück Malerei! AA

446 Ferdinand Küss

Wien 1800 – 1886 Pörtschach

Pflanzenstudie (aus Mondsee). 1871
Öl auf Leinwand. 36,9 × 27,2 cm (14 ½ × 10 ¾ in.).
Unten rechts mit Bleistift signiert, bezeichnet und datiert: Küss Mondsee 1871. [3045] Gerahmt.

EUR 1.200–1.500
USD 1,360–1,700

447 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

„Im Sonnenschein". 1893
Öl auf Leinwand. 99,5 × 68,5 cm (39 ⅛ × 27 in.). Unten rechts von der Mitte signiert, datiert und bezeichnet: F. Skarbina 1893 Valmondois. Auf dem Keilrahmen in schwarzer Kreide zweimal signiert und einmal betitelt: F. Skarbina „Im Sonnenschein". Dort auch je ein fragmentarisches Etikett der Großen Berliner Kunstausstellung 1909 und der Großen Kunstausstellung des Kunstvereins in der Hamburger Kunsthalle. [3148] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Berlin / Privatsammlung, Hessen

EUR 10.000–15.000
USD 11,400–17,000

Ausstellung
3. Ausstellung der Vereinigung der XI. Berlin, Galerie Schulte, 1894 (ohne Katalog) / Große Berliner Kunst-Ausstellung. Berlin, Landesausstellungsgebäude, 1909, Kat.-Nr. 1322, S. 70 (hier betitelt: „Sonnenschein") / Der Berliner Maler Franz Skarbina. Ein Querschnitt durch sein Werk. Berlin, Berlin Museum, Große Galerie, 1970/71, Kat.-Nr. 16, Abb. 8 /

Literatur und Abbildung
Margrit Bröhan: Franz Skarbina. Berlin, Verlag Ars Nicolai, 1995, Abb. S. 112 (nicht ausgestellt) / Sabine Meister: Die Vereinigung der XI. Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin. Freiburg i. Br., Univ.-Diss., 2005, S. 163 und S. 374, Nr. 140 (https://freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:2769/datastreams/FILE1/content; Abfrage am 3.9.2018)

Wir danken Frau Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

448 Friedrich Stahl

München 1863 – 1940 Rom

Mohnfeld.
Öl auf Holz. 84 × 65 cm (33 ⅛ × 25 ⅝ in.). Rückseitig unten links mit blauem Farbstift beschriftet: „Mohnstudie" von Professor Friedrich Stahl, Rom (Privat-Besitz). [3806] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 10.000–15.000
USD 11,400–17,000

449R Ludwig von Hofmann

Darmstadt 1861 – 1945 Pillnitz

Arkadische Szene. 1920er Jahre
Öl auf Leinwand. 78 × 65,5 cm (30 ¾ × 25 ¾ in.). Unten monogrammiert (ineinandergestellt): LvH. [3874] Gerahmt.

EUR 25.000–35.000
USD 28,400–39,800

Ausstellung
Berliner Kunstherbst. Berlin-Spandau, Museum Zitadelle, 2002, Nr. 1025 (lt. rückseitigem Etikett)

450 Fritz Erler

Frankenstein/Schlesien 1868 – 1940 München

Frau mit Lilien. Um 1905
Öl auf Holz (im Oval). 77,5 × 112,5 cm (30 ½ × 44 ¼ in.). Rechts in der Mitte signiert: Erler. Feine Risse in der Malschicht. [3095] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Brockstedt, Hamburg (1970) / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 6.000–8.000
USD 6,820–9,090

Ausstellung
Kunst- und Antiquitäten-Messe. Hannover-Herrenhausen, Galerie- und Orangeriegebäude, Foyer, 1970, Abb. S. 44 („Damenbildnis")

Der aus Frankenstein in Schlesien stammende Maler Fritz Erler lässt uns auf seinem querovalen Bild einer Frau mit Lilien eine geheimnisvolle, symbolstarke Szene gegenübertreten. Mittig positioniert im Brustbild ist eine jüngere Frau, die sich nach rechts dem Betrachter zuwendet. Eingerahmt wird sie von einer prächtigen gelbroten Taglilie und einem überhängenden Baumast. Nicht nur die üppige Vegetation im Vordergrund, sondern auch jene im restlichen Bild lässt an eine parkartige Umgebung an einem Sommerabend denken.

In diesem Sommernachtstraum spielt die Dame in der Bildmitte die Hauptrolle. Wie bei den berühmten Pariser Frauendarstellungen von Alphonse Mucha bilden Kleidung, Schmuck, Frisur und Pose eine Einheit mit der Umgebung. Die Blütenpracht korrespondiert mit der selbstbewussten Frau, beide sind stolz, dominieren das Bild und ziehen alle Blicke auf sich. Ihr Blick ist neugierig mit einer Spur Finesse, die auch durch das leicht gehobene Kinn und die Kopfstellung hervorgerufen wird. Zeitgenossen lobten „die sehr individuelle Linie, die keinerlei Manier und Schablone unterworfen ist, weil sie aufs innigste mit der Eigenart der dargestellten Personen zusammenhängt", wie Karl Mayr 1907 schreibt. Wunderbar hat Erler tatsächlich den die Linie unterstreichenden Farbakkord von Grün, Gelborange und Blautönen eingefangen. Es spricht für die Malkultur des Wahl-Münchners, die Elemente des Spätimpressionismus mit denen des farbenprächtigen Symbolismus eines Paul Gauguin vereint. Es liegt nahe, dass Erler die Werke des Franzosen gekannt hat, denn nach Studium in Breslau, Berlin und Weimar war er 1892 bis 1894 in Paris an der Académie Julian eingeschrieben und besuchte die Bretagne.

Rätselhaft bleibt in diesem Werk das Verhältnis der Burgruine im rechten Hintergrund und der Ikonografie der Lilie zur „Frau mit Lilien". Soll man die Blume als Symbol für Schönheit und Vergänglichkeit lesen? Vielleicht ging es Erler ja genau um die Darstellung dieses traumartigen Zustands im Zwischenreich von Fantasie und Wirklichkeit, die den Symbolismus besonders interessierte und der nicht komplett ausdeutbar ist. Eine ähnliche Strategie der Kopplung von Porträt und floralen Elementen weisen seine Arbeiten für die Zeitschrift „Jugend" auf, für die er zwischen 1895 und 1914 annähernd 60 Titelbilder entwirft. In allem spürt man aber auch noch spätromantische Züge wie sein Interesse für die germanische Sagen- und Mythenwelt. Der 1868 geborene Erler war im Münchner Jugendstil eine zentrale Figur. Seine ornamental-dekorativen Blätter haben die Erscheinung dieses Stils entscheidend geprägt. Im Porträt war er einer der gefragtesten Meister seines Faches und erhielt deutschlandweit Aufträge. Er war zudem als Wandmaler und Innenarchitekt für das Großbürgertum tätig, arbeitete aber auch an öffentlichen Monumentalfresken (z.B. in Hannover, Wiesbaden, München, Berlin). Im Ersten Weltkrieg arbeitete Erler als Militärmaler. Er konnte nach 1918, nunmehr am Ammersee lebend, an seine Erfolge anknüpfen. 1932 ehrte in die Münchner Künstlergenossenschaft mit einer großen Retrospektive.

Oliver Sukrow

451 Edward von Steinle

Wien 1810 – 1886 Frankfurt a.M.

Bildnis der Tochter Marie von Steinle. Um 1853/54
Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf bräunlichem Papier. 52 × 39,8 cm (20 ½ × 15 ⅝ in.). Rückseitig unten links der Stempel Lugt 2312a. Gebräunt. [3110]

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Hessen

EUR 2.000–2.500
USD 2,270–2,840

Literatur und Abbildung
Catalog des künstlerischen Nachlasses des [...] Herrn Edward Ritter von Steinle [...]. Frankfurt a.M., F.A.C. Prestel, 7./8.11.1887, Kat.-Nr. 216 („Lebensgrosses Portrait einer jungen Dame, mit Federbarett, fast ganz von vorn gesehen. Vollendete Kreidezeichnung", 47 x 34 cm) (?)

452 Deutsch, um 1860/80

Handstudie mit Fächer.
Öl auf Leinwand (nicht aufgespannt). 23,8 × 18,1 cm (9 ⅜ × 7 ⅛ in.). Kleine Farbverluste am Rand. [3048]

EUR 1.000–1.500
USD 1,140–1,700

453 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Pariserin (Studie). 1885

Öl auf Pappe. 23,8 × 21,2 cm (9 ⅜ × 8 ⅜ in.). Oben rechts mit Bleistift signiert, bezeichnet und datiert: F. Skarbina Paris 1885. [3139] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Literatur und Abbildung

Katalog 101: Gemälde, Zeichnungen, Plastik, Möbel, Teppiche aus verschiedenem Besitz. Frankfurt a.M., Kunsthaus Wilhelm Ettle, 20. 5.1941, Kat.-Nr. 122 („Studien nach einer Pariserin. Bezeichnet und datiert: 1885. Malpappe. 24 x 20 cm"; Einlieferer „G. St." nichtjüdisch lt. Katalog)

Unwillkürlich fühlt sich der Betrachter von Franz Skarbinas Doppelstudie einer jungen Dame im eleganten Straßenkostüm an Charles Baudelaires Gedicht „A une passante" erinnert. Wie im Vorübergehen hat der Künstler sein Modell erfasst. Der virtuose Pinselschwung des Malers und die unprätentiöse Gestik und Mimik der jungen Frau legen nahe, dass sich die zweifache Studie einer mondänen Pariserin einer zufälligen Begegnung in den Straßen oder Parks der französischen Hauptstadt verdankt, in der der Künstler Mitte der 1880er-Jahre ein Studienjahr verbrachte und sich zu diesem Zweck von seiner Lehrtätigkeit an der Berliner Hochschule für die Bildenden Künste beurlauben ließ. Zu dieser Zeit hatte sich Skarbina bereits als „Maler der Frauen" einen Namen in Berlin gemacht und sich schon früh als von französischen Einflüssen inspiriert gezeigt. So steht er mit vorliegender Studie in der Tradition der „Parisienne"-Darstellungen französischer Impressionisten und gibt sich zudem als jener versierte Modezeichner zu erkennen, als der er zur Entstehungszeit der Doppelstudie auch als Illustrator für die französische „Revue Illustrée" in Erscheinung trat. Hier jedoch kam es Franz Skarbina weniger auf die minutiös detailgenaue Ausgestaltung des Kostüms als vielmehr auf das Festhalten eines kurzen Augenblicks an, dessen Flüchtigkeit zu betonen sein Hauptaugenmerk gilt.

„Bin ich's wert, gemalt zu werden?", scheint der Blick der jungen Pariserin zu fragen, deren Aufputz verrät, dass sie sich ihres attraktiven Äußeren durchaus bewusst ist.

Der Maler ist sich der Bildwürdigkeit seines Modells jedenfalls absolut sicher, wenn er die Opulenz ihrer mondänen Robe mit virtuosem Gestus in Szene setzt und dabei dem ausladenden Cul de Paris ihres karmesinroten Rockes und dem aufwendigen Kopfputz besondere Aufmerksamkeit schenkt. So scheint dessen prachtvolle Dekoration mit gelben und roten Federn im festgehaltenen Bewegungsmoment noch zu vibrieren. Ebenso wie der weiß-silbern schimmernde Ohrring der jungen Dame, auf den der Maler seinen Fokus richtet, wenn er sie auf einer Parkbank sitzend im fliehenden Profil ein zweites Mal mit großer malerischer Verve porträtiert und es dem Betrachter dabei noch heute ermöglicht, ihm beim Arbeiten buchstäblich über die Schulter zu schauen. So deutet Skarbina weite Teile der Robe mit furiosem Strich nur an und macht damit deutlich, worauf es ihm ankommt: die Schönheit des Moments festzuhalten. Diese konzentriert sich für den Maler in dem sanft schaukelnden Ohrring der jungen Pariserin.

In ihrer lebendig-sprühenden Auffassung ist vorliegende Doppelstudie ein einzigartiges Beispiel für die Befreiung von Skarbinas malerischen Mitteln in Paris, wo der Künstler zwischen Oktober 1885 und September 1886 in unmittelbarer Nähe zu renommierten französischen Impressionisten ein Atelier am Boulevard Clichy unterhielt und mit seinen französischen Künstlerkollegen in engem Austausch stand. Die sprühende Lebhaftigkeit der Auffassung und das Interesse an den malerischen Schönheiten des Alltäglichen geben Skarbina dabei als jenen „Maler des modernen Lebens" im Sinne des Dichters und Kunsttheoretikers Charles Baudelaire zu erkennen, der dem am großstädtischen Alltag orientierten, neuen Künstlertypus 1863 in seinem Figaro-Essay „Le peintre de la vie moderne" ein literarisches Denkmal gesetzt hat. Nicht das Ideale, sondern das Alltägliche als Triebfeder des künstlerischen Schaffensprozesses zu begreifen galt zur Entstehungszeit unserer Ölstudie im Wilhelminischen Kaiserreich als eminent modern. Trefflich führt vorliegende Doppelstudie somit die originäre Rolle Franz Skarbinas unter den deutschen Künstlern seiner Zeit vor Augen: Skarbina ist der „Flaneur der Malerei" .

Miriam-Esther Owesle

454 Anton von Werner

Frankfurt (Oder) 1843 – 1915 Berlin

„Studienkopf eines schnauzbärtigen Mannes im verlorenen Profil". 1862

Öl über Kreide auf Papier, auf Pappe aufgezogen. 20 × 16,5 cm (7 ⅞ × 6 ½ in.). Unten links monogrammiert und datiert: A v W 1862. Darunter erneut mit Bleistift monogrammiert: A v W. Rückseitig unten rechts der Nachlassaufkleber, mit Bleistift beschriftet: 1972. Werkverzeichnis: Bartmann 1862-3. [3109] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers, Berlin / Privatsammlung, Berlin

EUR 2.000–3.000
USD 2,270–3,410

Literatur und Abbildung

Auktion 175. München, Karl & Faber, 1988, Kat.-Nr. 242, Abb. Tf. 74

455 Deutsch, um 1870/80

Kostüm- und Kopfstudien / Studie zu Kaiser Wilhelm II. (beidseitig bemalt).

Öl auf Pappe. 73,8 × 48,5 cm (29 × 19 ⅛ in.). Retuschen. Etwas fleckig. [3044]

EUR 3.500–4.500
USD 3,980–5,110

Literatur und Abbildung

1. Kunstauktion 1986. 19. und 20. Jahrhundert. Versteigerung: Teil 1. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 21.11.1986, Kat.-Nr. 157, Farbabb. Tf. 2

Rückseite Los 454

456 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Studie eines sitzenden, bärtigen Mannes und eines stehenden Offiziers. 1898

Bleistift, teilweise gewischt, auf Velin. 18,4 × 12,2 cm (7 ¼ × 4 ¾ in.). Rechts unten monogrammiert und datiert: A. M. / 98. [3063] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Le Claire Kunst, Hamburg (2011) / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 18.000–24.000
USD 20,500–27,300

Literatur und Abbildung

Katalog 29: On Paper. Four Centuries of Master Drawings. Hamburg, Le Claire Kunst, Kat.-Nr. 32, m. Abbildung

Wir danken Dr. Marie Ursula Riemann-Reyher, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

In seinem 83. Jahr malte Menzel längst nicht mehr in Öl, hatte auch die Druckgrafik aufgegeben und vollendete nur noch sehr sporadisch kleine Gouachebilder; sein tägliches Ausdrucksmittel aber blieb die Kombination von Zimmermannsstift und Estompe – dem ledernen Wischer. Von den vielen Zeichnungen dieser späten Jahre sind nur wenige als in sich geschlossene „Bilder" angelegt, die meisten präsentieren sich, wie die hier vorgestellte, als „Studien".

Man erkennt leicht, dass der Offizier zuerst gezeichnet wurde – vielleicht unter den Gästen einer Abendgesellschaft bemerkt und für eine halbe Stunde ins Atelier geladen. Gewissenhaft legt er die Hände auf eine Stuhllehne, um leichter die Pose zu halten. Das Profil ist um ein Geringes weggewendet. Es könnte gerade der mürrische Ernst seines glatten Gesichts sein, das Überwiegen des Typus gegenüber dem Individuum, was den Künstler – Fontanes „Stechlin" steht kurz vor der Vollendung – gereizt hat. Jedenfalls interessiert ihn, wie immer vor allem der Kopf, denn alles andere ist nur andeutend hingewischt und -gestrichelt.

Wie zum Ausgleich bietet sich für die leer gebliebene Ecke eine pittoreskere Gestalt an, ein stämmiger Alter, der mitbringt, was Menzel besonders anzieht: zerfurchte Züge, tiefe Augenhöhlen und vor allem reichlich Bart und Haar. Sicher gehört er zu den vielen halbprofessionellen Modellen, die auf der Hintertreppe des berühmten Künstlers auf ihre Chance warten: mit Vorliebe alte Menschen, deren Schicksale unergründet bleiben, deren Namen mit drei oder vier Ausnahmen nicht überliefert sind. Der Alte, das verlorene Profil schräg in die Tiefe gekeilt, jedoch in unerwarteter Richtung, erreicht mit dem Niemandsland zwischen Schläfe und Haaransatz die vordere Bildebene – ein raumverdrängendes Schwergewicht, das aus dem Hintergrund, wo man beim ersten Hinsehen seinen Platz vermutet, ungeniert nach vorn drängt und sich, im modellierenden Dialog von Wischer und Bleistift immer präsenter werdend, ein eigenes Bruchstück aus dem Bildraum herausbricht. Den Zeichner hat, wie so oft, ein donjuaneskes Ungenügen an der immer begrenzten Bilderernte (mit Schillers Jüngling zu Sais gesprochen: „Was hab' ich, wenn ich nicht Alles habe?") in diese nicht geplante Situation geführt, und ganz zum Schluss wird er sie eilig durch zwei Linien gleichsam besiegeln, zwei mit der scharfen Kante seines Zimmermannsstifts hingeritzte Randlinien, die untere schräg, um denn doch die Hände des Offiziers zu schonen.

So viel des Spontanen und Provisorischen. Den Weg aus dem Ateliermonolog in die Öffentlichkeit eröffnet erst die Signatur. Dabei bewahrt der Zeichner vorsätzlich, die unfertigen Stellen und die keineswegs vertuschte Planänderung bekunden es, den Status der „Studie".

Einer Studie, doch wozu? Ein zugehöriges „fertiges" Werk ist nicht bekannt, so wenig wie zu zahllosen anderen späten Blättern, die Menzel 1892 „Gelegenheitssache für eventuell" nennt. Doch die „Gelegenheit" zum komponierten Bild, er weiß es längst, macht sich immer rarer, und ohne ein „fertiges" Werk oder gar nicht eine Motivsammlung anzustreben, tastet er sich in immer tiefere, vielleicht dunklere Schichten der eigenen Neugier auf Menschen und Formen.

Claude Keisch

Abbildung in Originalgröße

Löwen und löwen lassen.

Paul Meyerheim

457 Paul Meyerheim

1842 – Berlin – 1915

Liegender Löwe. (Vor) 1909

Öl auf Leinwand. 55 × 93 cm (21 ⅝ × 36 ⅝ in.). Unten links signiert: Paul Meyerheim. Rückseitig auf Keil- und Schmuckrahmen Etiketten der Ausstellung Berlin 1909 (s. u.) sowie vom Leipziger Kunstverein und vom Kunstsalon Keller & Reiner, Berlin. [3221] Gerahmt.

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

Ausstellung

Katalog der Großen Berliner Kunst-Ausstellung 1909. Berlin, Ausstellungsgebäude, 1909, Kat.-Nr. 1676

Wir danken Johannes Kramer, Berlin, für die Bereitsstellung der Bilddatei.

Die Schirn Kunsthalle Frankfurt zeigt vom 25. Oktober 2018 bis zum 27. Januar 2019 die Ausstellung „Der König der Tiere – Wilhelm Kuhnert und das Bild von Afrika". Unser liegender Löwe erscheint im begleitenden Katalog.

„‚Und nun hinüber zu Paul Meyerheim. Er malt beim Löwenkäfig!' Meyerheims reckenhafte Gestalt – wenn er mit seinem älteren Freund Menzel, der übrigens auch sein Taufpate war, zusammen ging, gaben sie beide ein gar ungleiches, fast komisch wirkendes Paar ab – war schon von weitem neben der kleinen Feldstaffelei sichtbar. Ihm lag die Fähigkeit ganz weniger großer Künstler im Blute, lebende Wesen in ihren intimsten charakteristischen Bewegungen aus dem Gedächtnis, aus der Erinnerung zu malen. Hierzu gehört selbstverständlich genaueste Kenntnis des anatomischen Baues und ganz gewissenhaftes Studium der Einzelheiten der verschiedenen Körperteile und ihres Verhältnisses zueinander. Das nannte er scherzhaft das ‚Löwenklein' seiner so meisterhaft dargestellten Löwenbilder." (Hanns Fechner, 1916)

458 Wilhelm Leibl

Köln 1844 – 1900 Würzburg

„Bauernmädchen am Fenster". 1899
Kohle auf Papier. 31,4 × 25,6 cm (12 ⅜ × 10 ⅛ in.). Werkverzeichnis: von Manstein 188. Kleine Randmängel. [3297] Gerahmt.

Provenienz
Fürst Liechtenstein / C. G. Boerner, Düsseldorf (1952) / Gustav Stein, Köln (1973) / Galerie Arnoldi-Livie, München (1986) / Privatsammlung, Hessen

EUR 25.000–35.000
USD 28,400–39,800

Literatur und Abbildung
Neue Lagerliste Nr. 4: Deutsche Zeichnungen aus zwei Jahrhunderten. Düsseldorf, C. G. Boerner, 1952, Kat.-Nr. 71 / Ruth-Maria Muthmann: Die graphische Sammlung Gustav Stein. Zu einigen deutschen Blättern. In: Festschrift für Gustav Stein. Zum 70. Geburtstag am 19. April 1973 herausgegeben von Fritz Berg und Berthold von Bohlen und Halbach (= Veröffentlichung des Kulturkreises im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Bergisch-Gladbach 1973), S. 128–135, hier S. 132 u. S. 135, Abb. 6 (zu Muthmann) im Anhang / 70 Zeichnungen und Bilder 1590–1913. München, Galerie Arnoldi-Livie, 1986, Kat.-Nr. 64, Abb. S. 77

Diese prachtvolle Zeichnung von Wilhelm Leibl zeigt ein Mädchen in einem dunklen Raum mit Fenster und ist 1899 in Kutterling, einem kleinen Dorf südlich von Aibling, am Fuße des Wendelsteingebirges entstanden. Weit ab vom Münchner Kunstbetrieb lebte und arbeitete Leibl hier ab 1892 in Arbeitsgemeinschaft mit seinem Malerkollegen Johann Sperl. Hier fand er in der einfachen Landbevölkerung die Authentizität der Menschen, die fortan zum Hauptthema seiner Kunst werden sollte. Auch das dargestellte Bauernmädchen, die aufgrund ihres Aussehens wohl mit der sogenannten „Malresl" identisch ist, stammte aus der unmittelbaren Nachbarschaft und arbeitete bei Leibl als Haushaltsgehilfin und Modell.

Unser Blatt belegt eindrucksvoll, wie tief Leibl in den Seelenzustand seiner Modelle eingedrungen ist. In dem verschatteten Raum, wahrscheinlich die häufig von Leibl dargestellte Küche, fällt das Licht von links herein sowie von dem Fenster im Hintergrund und entfaltet seine größte Wirkung hell aufleuchtend auf der Stirn und dem Kragen des jungen Mädchens.
Ihr kontrastreich herausgearbeitetes Gesicht bildet zweifellos das Zentrum der Zeichnung. Aus dem Bildfeld hinausblickend wirkt sie ruhig und in sich versunken, während der Hintergrund in dynamisch gesetzten Parallelschraffuren Bewegung suggeriert. In den dunklen Bildpartien scheint die Mädchenfigur mit dem Hintergrund fast zu verschmeltzen.

Leibl bietet in diesem Blatt alle technischen Möglichkeiten auf, die eine Zeichnung im Spektrum zwischen Schwarz und Weiß hergibt. Mit Kohle und tiefschwarzer Kreide wird hier gezeichnet, schraffiert, gewischt, radiert und dann alles miteinander kombiniert, was eine Vielzahl von Oberflächenstrukturen erzeugt.

Am Ende des Arbeitsprozesses radierte Leibl noch die helle horizontale Fläche im Vordergrund hinein, die man als Tischkante deuten könnte, und erreicht dadurch eine größere räumliche Tiefe und die Konzentration auf die Mädchengestalt. Mit solchen, sehr experimentell wirkenden Zeichnungen steht Leibl auf der Höhe seiner Zeit und braucht den Vergleich mit anderen deutschen Künstlern wie Adolph Menzel und auch den französischen wie etwa Georges Seurat nicht zu scheuen. Auch 130 Jahre nach seiner Entstehung hat das Blatt jedenfalls nichts von seiner Modernität und Eindringlichkeit eingebüßt. Michael Mohr

459 Charles Emile Jacque

1813 – Paris – 1894

An der Stalltür. Um 1876

Bleistift auf bräunlichem Papier, auf leichten, graublauen Karton aufgezogen. 40,6 × 30 cm (16 × 11 ¾ in.). Unten rechts signiert: ch.Jacques. Vorzeichnung zum gleichnamigen Gemälde, siehe das folgende Los. Außerdem gibt es eine spiegelbildliche Radierung zu diesem Thema von 1876. [3235]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 1.500–2.000
USD 1,700–2,270

460 Charles Emile Jacque

1813 – Paris – 1894

An der Stalltür. Um 1876

Öl auf Leinwand. Doubliert. 65 × 54 cm (25 ⅝ × 21 ¼ in.). Unten links signiert: ch.[!] Jacque. [3801] Gerahmt.

Provenienz

Henry B. Ashmead, Philadelphia (bis 1904) / Privatsammlungen, USA (bis 1979) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 8.000–10.000
USD 9,090–11,400

Ausstellung

Art Loan Exhibition. Philadelphia, Union League of Philadelphia, 1899 (lt. rückseitigem Etikett)

Literatur und Abbildung

Sale 4208: 19th Century European Paintings. New York, Sotheby Parke Bernet, 26.1.1979, Kat.-Nr. 159, m. Abbildung

Ihre stoische Gelassenheit und ihre unbeirrbare Geduld machen Schafe geradezu zur Verkörperung von lyrischer Sanftmut. Ihr krauses, wollenes Fell ist mehr wuschelig als kuschelig. Vor allem aber garantiert es Wärme, wenn man es anfasst. Zu allem Überfluss sind Schafe auch noch „Bild-schön"! Und davon profitiert der französische Maler Charles Jacque. Es gibt keine trefflicheren Darstellungen von Schafen als seine.

Der Pariser Demimonde und ihrer Salonkunst entflohen, wurde Jacque zum Mitbegründer der sogenannten Schule von Barbizon. Das Dorf im malerischen Wald von Fontainebleau zog seit den 1830er-Jahren Dutzende von später weltberühmten Künstlern an, die hier „sur le motif", also direkt in der sie umgebenden Natur und nicht mehr bloß im Atelier malten und so den Impressionismus vorerfanden. Théodore Rousseau, Narcisse Díaz, Georges Michel (dem malte Jacque Tiere in seine düster glühenden Landschaften) und Jean-François Millet wurden seine engsten Weggenossen. Nebenbei bemerkt: In Deutschland sind diese glorreichen Fünf aus unerfindlichen Gründen so gut wie nicht vertreten.

Wie es der Zufall will, werden hier nun gleich zwei Jacques angeboten, jeder von einem anderen Einlieferer. Zeichnung und Gemälde, beide signiert, gehören direkt zusammen und sind auch künstlerisch gleichwertig. Auf der Bleistiftzeichnung sind es weniger Schafe. Auch fehlt der schwarze Hirtenhund (es ist immer der gleiche), nach dem offenbar sein Herrchen gerade offenen Mundes ruft (auch dieser Schafhirte ist immer der gleiche). Ort der Handlung ist beide Male des Malers eigenes Wohnhaus, in das eine undefinierte Türöffnung zu den Stallungen führt.

Jacque ist aber nicht nur Schafzüchter, sondern auch Hühnerhalter und, wie das Fenster mit Huhn oberhalb der Tür

zeigt, auch dies im eigenen Wohnquartier. Er malte also auch eifrig Hühnerhöfe und sich suhlende Schweine (im hohen Alter leider auch Stillleben und Akte gar). Doch zum Markenzeichen wurden nur die Schafe.

Der junge Hirte, mitunter auch eine verträumte Hirtin, hat nichts zu tun und stützt sich, auf der Zeichnung, bequem auf seinen Stab. Am anderen Ende der beängstigend dicht gepfercht, aber total folgsam ihrem vorausgetrabten Leithammel zum Schlafen in den Stall folgenden Herde macht, auf dem Gemälde, der Hund ritualhaft seinen wachsamen Rundgang. Alles geht hier, Tag für Tag, seinen friedvoll gleichen Gang, von zwei neugierigen Hühnern aus nächster Nähe still beobachtet.

Der Abend breitet von links hinten seine Schatten aus. Über dem Dach klumpen hinter Bäumen weiße Wolken und unterm mehrfarbig delikat gemalten Dach hängt die Laterne für die Nacht. Wo das nachlassende Licht noch voll auf die dick gemauerte Hauswand fällt, zaubert Jacque fleckige Farb- und Formmuster, in die der schwarze Hund wie ein Schattenriss hineinplatzt. Genial. Auch das auf all seinen Bildern wiederkehrende Blau des Schäfer-Kittels ist großartig platziert, wie es da solitär herausragt aus dem Meer von flockig gekräuseltem Schafsfell-Braun, Schnauzen-Weiß und dünnknochigen Beinchen.

Auch unser letzter Blick gilt natürlich den Schafen. Vielleicht, Gott bewahre, sind sie doch dumm. Oder, im Gegenteil, entschlossen dickköpfig gegen den eingeübten Alltagstrott? Im Zwischenreich von Licht und Schatten auf dem Gemälde laufen, unbemerkt von Hund und Hirte, drei Rebellen-Schafe zielstrebig genau in die Gegenrichtung, also nicht rein, sondern raus! Und die Zeichnung bringt die Schafherde gleich ganz zum Verschwinden: Zunächst noch ein Schafskopf im Profil, dann nur noch, mit zwei Ohren, der Hinterkopf, dann, schon im Halbdunkel, noch unförmiger und schließlich unmöglich dicht gedrängt nichts als schwarze Wellenlinien. So lösen sich Leib und Leben der liebsten Tiere der Welt auf im, sagen wir kühn, Niemandsland zwischen Licht und Dunkel, Himmel und Hölle.

Christoph Müller

461 Jean-Baptiste-Camille Corot

1796 – Paris – 1875

Bouquet d`arbres, effet de crépuscule. Um 1845/50
Öl auf Leinwand. Doubliert. 25,5 × 18,3 cm (10 × 7 ¼ in.). Unten rechts signiert: COROT. Nicht bei Robot. Das Gemälde wird unter der Nummer 55 aufgenommen in den 6. Nachtragsband der Werke von Corot von Martin Dieterle und Claire Lebeau, Paris. [3806]

Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 40.000–60.000
USD 45,500–68,200

Ein wahres koloristisches Kabinettstück liefert uns Camille Corot in dieser Ölstudie mit jungen Bäumen an einem Feldweg. Die sichtbare Realität der Landschaft und das eigene Empfinden des Künstlers gehen hier eine besonders schöne Verbindung ein.

An dieser spontan und mit lockerem Pinselstrich gemalten Studie lässt sich besonders gut der Entstehungsprozess nachvollziehen. So ist im oberen Bildteil eine hellblaue Farbe als Untermalung aufgetragen, die an verschiedenen Stellen offen liegt oder durch die darüberliegenden Farbschichten schimmert. An dem Baum in der Bildmitte ergibt sich dadurch eine besonders delikate Partie, indem die warmen Grüntöne des Laubes auf die hellblauen Farben der Untermalung treffen und so ein schillerndes Kolorit erzeugen. Dagegen sind die fein abgestimmten braun bis orangefarbenen Erdtöne des Landschaftshintergrundes komplementär zum Grün der Vegetation gewählt. Die Baumstämme der jungen Bäume geben dem Bild zusätzlich ein lineares Gerüst und dem Bildganzen eine Raumtiefe, die auch durch die links kniende Figur verstärkt wird. Der kleine rote Farbakzent auf deren Kappe bringt auf subtile Weise die ganze Farbkomposition zum Klingen. Solche Figuren, die sich in der Landschaft zu schaffen machen, tauchen in den 1860er-Jahren vermehrt in Corots Bildern auf und verschmelzen geradezu mit den sie umgebenden Farbflächen.

Es ist immer wieder erstaunlich, wie Corot, ausgehend von so einem einfachen Motiv, eine komplexe Farbharmonie aufbaut, die ebenso die Realität wiedergibt und gleichzeitig ein Stück autonome Malerei ist.

Corots Blick auf die Landschaft scheint jedenfalls der eines Liebenden, denn er hat in deren Darstellung seine Lebensaufgabe gesehen. Besonders schön kommt dies zum Ausdruck in den knappen biografischen Anmerkungen, die er auf Anfrage von offizieller Seite schrieb: „Zuerst war ich Schüler von Michallon. Nachdem ich ihn verloren, trat ich ins Atelier von Bertin ein. Dann warf ich mich auf die Natur und das ist alles".

Michael Mohr

462 Gustave Courbet

Ornans 1819 – 1877 La Tour de Peilz

„La Grève". 1865
Öl auf Leinwand. Doubliert. 45,5 × 65 cm
(17 ⅞ × 25 ⅝ in.). Unten rechts signiert: G. Courbet.
Fernier 516 (dort datiert „1865"). [3806] Gerahmt.

Provenienz
Sammlungen Royane und Simonetti, Marseille /
Schweitzer Gallery, New York (1977) / Friedrich Steffen,
Genf / Fondation La Coudre, Bonvillars, Schweiz
(Schenkung von Friedrich Steffen)

EUR 180.000–240.000
USD 205,000–273,000

Literatur und Abbildung
Versteigerungskatalog. Gemälde alter und neuer
Meister teils aus fürstlichem Besitz. Luzern, Galerie
Fischer, 21.–25.06.1955, Kat.-Nr. 2015, Abb. Tf. 20 /
Pierre Courthion: L'opera completa di Courbet.
Mailand, Rizzoli, 1985, Kat.-Nr. 480, m. Abbildung /
Versteigerungskatalog. Genf, Hotel des Ventes de
Genève, 9.12.2009, Kat.-Nr. 1295

„Liebe Eltern,
wie immer war ich für drei Tage nach Trouville gekommen und bin drei Monate geblieben. Diesmal habe ich meine Zeit nicht verloren, ich habe meine Reputation verdoppelt und alle kennengelernt, die mir nützlich sein können, habe mehr als zweitausend Damen in meinem Atelier empfangen, die nun alle von mir gemalt werden möchten. Außer den Damenporträts habe ich zwei Männer gemalt, außerdem andere Figuren und Seelandschaften."

Gustav Courbet, Trouville, Freitag, den 17. November 1865

Gustave Courbet, Die Welle, 1869, Öl auf Leinwand, Berlin, Alte Nationalgalerie

Es ist, als käme sie gerade auf einen los, man schreckt zurück. Der ganze Saal riecht nach Wasserstaub.

Paul Cézanne (J. Gasquet, Cézanne, Berlin 1930, S. 131)

Los 462

Claude Keisch Das ist Courbets „reinste Malerei" – und zwar in ihrer stürmischsten Form

Im Herbst 1865 verbringt Courbet, 46 Jahre alt und so berühmt wie umstritten, drei Monate in Trouville und Deauville am Ärmelkanal. Er trifft seinen in Honfleur beheimateten Freund Eugène Boudin, verkehrt mit Monet und Whistler, dessen rotblonde Geliebte Jo Hifferman er porträtiert (die erste von vier Fassungen im Nationalmuseum von Stockholm) und der ihn als Wanderer vor dem weiten Meer malt (Museum of Art, Toledo/Ohio). In der wohlhabenden Badegesellschaft findet er Modelle zu gutbezahlten Bildnissen. Beinahe täglich steigt er ins Wasser. Die normannische Küste kennt er seit 1841, und so oft er in den Sechzigerjahren mehrmals dorthin zurückkehrt, entstehen Meerbilder, immer in längeren Serien. Robert Ferniers Catalogue raisonné ordnet allein jenem Jahr 1865 nicht weniger als 33 Seestücke zu, dem folgenden 18. Nicht jedes Datum ist gesichert, denn Courbet fügt seiner Signatur selten eine Jahreszahl bei, und es kommt vor, dass er vor der Natur gemalte Motive im Pariser Atelier noch einmal aufnimmt; immerhin schreibt er seinem Mäzen Alfred Bruyas Anfang Januar 1866 von 25 in jenem Vierteljahr gemalten Seestücken: „fünfundzwanzig Herbsthimmel, eines außergewöhnlicher und freier als das andere. Das macht mir Spaß. Ich habe auch Damenporträts gemalt etc. etc.". Das Motiv der hier vorgestellten Komposition, Les Roches Noires in Trouville, kehrt in zwei anderen Bildern aus demselben Jahr wieder: in „Marine. Le Calme" (Fernier 518, musée de Lons-le-Saunier) und in größerem Format in „L'immensité" (Fernier 510).

Die Kombination von Felsen und Wasser ist Courbet von seiner heimatlichen Juralandschaft vertraut: Viele Male hat er die Quellen der Loue und des Lison gemalt: Natur, zeitlos, kraftvoll, mythisch ohne Mythologie. Doch bei den Meerbildern kommt sehr bestimmend der Himmel hinzu: In unserem Bild erhält er mehr Fläche als Wasser und Küste zusammengenommen. Die schweren, dunklen Wolken hängen verschattend über dem Horizont, der als tiefschwarze Linie erscheint; es ist, als stauche sich ein dunkler Vorhang auf der glatten, grünlichen Wasserfläche, die die weiße Gischt vor sich hertreibt. In das Grau des Gewölks, das sich an einigen Stellen zum blauen Himmel hin öffnet, spielt überall Rosa hinein, wie auch charakteristisches kräftiges Rostrot in den Felsen aufscheint. Hier und in den Steinen des von der Ebbe aufgedeckten Ufers beobachtet man ockrige Spachteldrücker, die glaubhaft Formen suggerieren, ohne sie je – allenfalls einmal ganz am linken Rand – körperhaft nachzubilden. Große Farbschlieren in den Felsen links wirken, als hätten sie sich, durch eine unwillkürliche Bewegung erzeugt, wie dorthin verirrt; doch sie signalisieren Materialität, und nicht zuletzt Courbets vielgerühmte Spachteltechnik dient ihm dazu, die Farbe selbst materiell greifbar zu machen – mit einer Reliefwirkung, die hier infolge einer allzu resoluten älteren Restaurierung leider verloren gegangen ist.

Das ist es, was Courbets deutsche Bewunderer um Wilhelm Leibl die „reine Malerei" nannten, und diese Eigenexistenz der Farbe, die jede neue Version anders ausfallen lässt, begründet auch – neben Verkaufsinteressen und einer prahlerischen Gleichsetzung von Produktivität und Potenz – seine Praxis der Wiederholungen und Varianten. Ebenso als Serie werden 1869 in Etretat die „Wogen"-Bilder entstehen – das wohl schönste befindet sich heute in der Berliner Nationalgalerie –, in denen eine landschaftliche Orientierung kaum mehr möglich ist und die wenig mehr zeigen als den Nahblick auf die stürmische Brandung.

463 Leo von König

Braunschweig 1871 – 1944 Tutzing

„Kinderportrait (Blonder Junge mit Steckenpferd)". (Ludwig von Ziegler). 1903
Öl auf Leinwand. 117 × 67 cm (46 ⅛ × 26 ⅜ in.). Unten rechts signiert und datiert: L. v. König 1903. Werkverzeichnis: Bechter 1904/01 („Standort unbekannt"). Kleine Retuschen. [3185] Gerahmt.

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

Ausstellung
VI. Jahrgang, V. Ausstellung: Edouard Manet, Lucien Simon, Wilhelm Trübner, Robert Breyer, Leo v. König, Philipp Klein. Berlin, Paul Cassirer, 1904, Kat.-Nr. 32 („Kinderbildnis")
Literatur und Abbildung
H(eilbut): (Rezension der Ausstellung bei Paul Cassirer). In: Kunst und Künstler, 2. Jg., 6. H., März 1904, S. 254 / Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hg.): Kunstsalon Paul Cassirer. Die Ausstellungen. Band 2: „Man steht da und staunt", 1901–1905. Wädenswil, Nimbus, 2011, S. 439-452, hier S. 451, u. S. 728

464 Robert Sterl

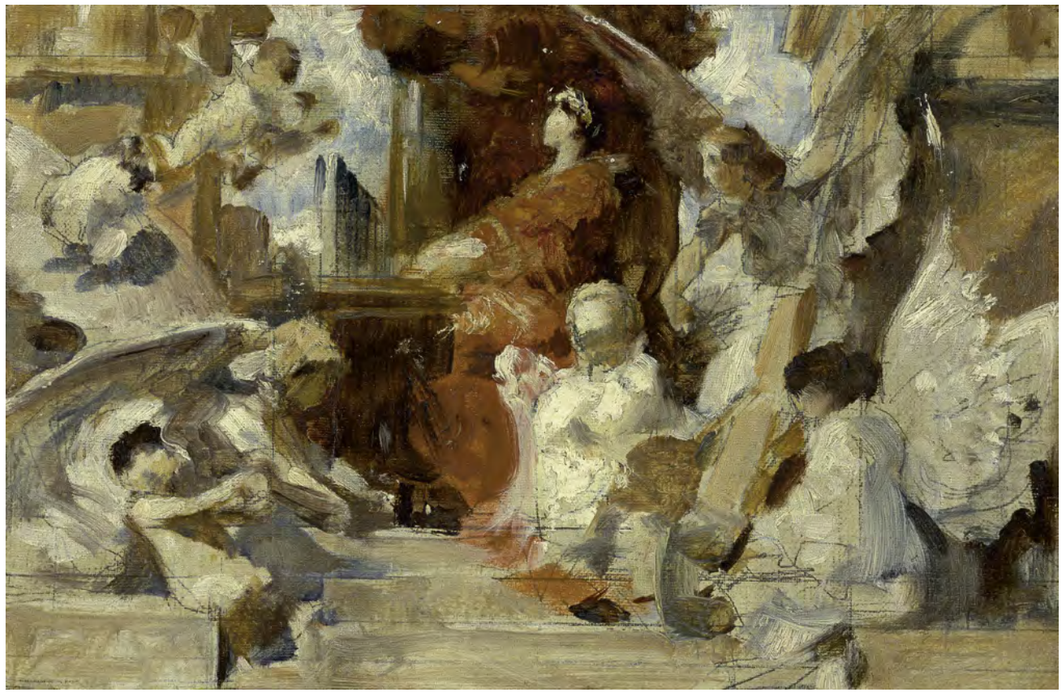
Großdobritz 1867 – 1932 Naundorf

„Klöppelschule". 1916
Öl auf Leinwand. 47,3 × 55 cm (18 ⅝ × 21 ⅝ in.). Unten rechts monogrammiert: R. St. Werkverzeichnis: Popova 1038. Eines der vier Bilder, die Sterl 1916 in der Klöppelschule von Jöhstadt im Erzgebirge malte (vgl. Popova 1037–1040). [3136]
Provenienz
Privatsammlung, Bayern

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

Literatur und Abbildung
Horst Zimmermann: Robert Sterl. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Rostock, Kunsthalle, 1976, Kat.-Nr. 919, m. Abbildung

Mit Robert Sterl und Leo von König (Los 463) präsentieren wir zwei der bedeutendsten Vertreter des deutschen Impressionismus – beide zeigen Kinderbildnisse. Als Sezessionisten nahmen Sterl in Dresden und König in Berlin entscheidenden Einfluss auf die Kunst ihrer Zeit. Geprägt in Frankreich, orientiert sich ihr Malstil formal an der pastosen Leichtigkeit und dem Farbenspiel impressionistischer Auffassung. Beiden ging es jedoch – unabhängig voneinander – um wesentlich mehr: Über das Malerische der äußeren Erscheinung hinaus interessierte sie der Kern, das Seelenleben, Charakter und Psyche der Kinder. Sterls Klöpplerinnen bilden Höhepunkt und Abschluss des Kinderthemas in seinem Werk. Als Kriegsmaler 1916 vom Grauen der Kampfgebiete in Frankreich zurückgekehrt, führt ihn sein erster Weg in das ihm vertraute Jöhstadt. Mit größter Virtuosität und Meisterschaft malt Sterl in pastellig bonbonbunten Farben und expressivem Pinsel eine Welt, in der Fantastisches und Spielerisches kaum mehr existiert. Konzentriert auf ihre Aufgabe sitzen die arbeitenden Mädchen still nebeneinander, in sich versunken, traurig, ernst. Viel zu früh wurden sie in die Erwachsenenwelt hineingedrängt. AA



465 Wilhelm Volz

Karlsruhe 1855 – 1901 München

Studie zu „Die Heilige Cäcilie". (Vor) 1893
Öl über Bleistift auf Leinwand. 25,5 × 37,2 cm (10 × 14 ⅝ in.). Rückseitig mit dem Stempel: Aus dem Nachlaß von Wilh. Volz. Studie zum Gemälde „Die Heilige Cäcilie" von 1893 in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (Inv.-Nr. 867). [3235] Gerahmt.

Provenienz
Ehemals Sammlung Philipp Herrmann, Karlsruhe

EUR 800–1.200
USD 909–1,360

Der in Karlsruhe und München wirkende Künstler Wilhelm Volz zeigt uns in dieser furiosen Ölstudie einen ersten Entwurf zu seinem Bild der Heiligen Cäcilie in der Karlsruher Kunsthalle. Einflüsse seiner Pariser Studienzeit sind hier ebenso zu erkennen wie die der englischen Präraffaeliten, wobei der barocken Charakter unserer Studie auch an die Ölstudien der großen flämischen Maler des 17. Jahrhunderts erinnert. Die duftige Malerei und der ganze Farbklang der Studie lassen das himmlische Kammerkonzert geradezu erklingen.

466 Max Lewis

Hamburg 1863 – 1930 Wien

Die Bildhauerin.
Öl auf Karton. 43 × 54,5 cm (45,5 × 56,5 cm) (16 ⅞ × 21 ½ in. (17 ⅞ × 22 ¼ in.)). Rückseitig unten rechts mit dem von Louise Lewis, der Schwester des Künstlers, bestätigten Stempel in Schwarz: NACHLASS M. Lewis + 1930; mit Bleistift nummeriert: 27. Unten links mit Feder in Schwarz (wohl von der Schwester) beschriftet: No 27 Modelierendes Mädchen / Mein Lieblingslingsbild [...]. [3132] Gerahmt.

Provenienz
Ehemals im Nachlass im Künstlers / Kunsthandel, USA / Privatsammlung

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

Der Künstler als gottgleicher Schöpfer - eine Kernidee des künstlerischen Diskurses seit dem klassischen Altertum – ist hier – eine Frau. Der antike Bildhauer Pygmalion, der sich in die von ihm geschaffene Statue verliebt, die dann zu Leben erwacht, wird zur Pygmalia – die Muse selbst zur Schöpferin. Als Inspirierte sehen wir sie im Moment lauschenden Innehaltens. Sie horcht auf, genau wie die Statuette in ihren Händen, die augenblicklich lebendig wird. Es ist der zarte Klang Mariens, der sie berührt. Kaum zufällig steht die Gottesmutter in Form einer weiteren kleinen Figur ebenfalls im Atelier und stärkt der Künstlerin buchstäblich den Rücken. Ein „momento vivere", nicht unähnlich Böcklins schon damals berühmten „Selbstbildnis mit fiedelndem Tod"? In München entstanden und ausgestellt, mag Lewis das Bild noch gekannt haben. Frauendarstellung waren sein Lebensthema, weibliche Modelle gingen in seinem Atelier ein und aus. Ab 1888 lebte und arbeitete er in Wien, seine Münchener Studienjahre aber hatten ihn geprägt. Unser Bild zelebriert eine seinem Lehrer Ludwig von Löfftz ähnliche, überaus gekonnte Ton-in-Ton-Abstufung, die den Buntwert der Farbe stark reduziert. Die virtuose Pinselführung, das feine Inkarnat, das gekonnte Lichtspiel machen die Malerei zum Meisterwerk. AA

467 Richard Mauch

Weidling 1874 – 1921 Dietramszell

Die Schlafende. 1917
Öl auf Leinwand. 60 × 100 cm (23 ⅝ × 39 ⅜ in.).
Unten rechts signiert und datiert: R·MAUCH 1917.
[3196] Gerahmt.

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

Ein Jahr vor dem dem Ende des Ersten Weltkrieges malt Richard Mauch einen schlafenden Frauenakt, dessen passive erotische Sinnlichkeit gleichzeitig ein Sinnbild auf eine untergehende Welt ist.

Mauch hatte an der Wiener Akademie bei dem berühmten Historienmaler August Eisenmenger (1830–1907) studiert, der u.a. die Deckengemälde im Großen Musikvereinssaal schuf (um 1870). 1909 wechselte Mauch an die Münchner Akademie zu Hugo von Habermann (1849–1929), einem der gefragtestes Porträtmaler der Münchner Gesellschaft.

Schon zu seiner Wiener Zeit hatten Mauchs Bilder einen starken symbolistischen Einschlag, der auch bei unserem Bild zu spüren ist. In der langen kunsthistorischen Tradition von so berühmten lagernden Frauenakten wie Velázquez' „Venus vor dem Spiegel" (1648–1651, London) oder Goyas „Maja" (1795–1800, Madrid) stehend, präsentiert uns Mauch eine schlafende nackte Schönheit auf einem Bett liegend im Querformat. Farblich fein abgestimmt mit einem sehr regelmäßigen Pinselduktus sind die einzelnen Bestandteile des Bildes: angefangen von links mit dem Kopf über den Oberkörper der Frau – man beachte die kompliziert zu malende Stellung vom linkem Arm und Ellenbogen – bis hin zum Dualismus vom dunklem Vorhang im Hintergrund bis hin zur weißen Bettwäsche, welcher die Haut des Models strahlend-plastisch hervortreten lässt. Fein gearbeitet sind auch die Oberflächen im Bild, was von einer großen malerischen Souveränität Mauchs zeugt.

Rechts im Bildhintergrund gibt der zur Seite geschobene Vorhang den Blick frei in eine nicht näher zu bestimmende Umwelt. Entgegen der malerischen Tradition ist das kein Fensterblick in die offene Landschaft, sondern, wie es scheint, in eine trostlose Stadt ohne Lichter und ohne Konturen. Eine Voraussicht auf die Zukunft Europas nach dem Krieg? Oder „nur" eine nächtliche Stadtsilhouette Münchens? Wie dem auch sei: Der auf den ersten Blick so vertraut wirkende Akt von Mauch offenbart bei näherer Betrachtung eine Unruhe, die uns beinahe an Johann Heinrich Füsslis „Nachtmahr" (1781, Detroit) denken lässt: Welchen Traum gebiert die Schlafende aus dem Jahr 1917? Oliver Sukrow

468 Alexander Rothaug

1870 – Wien – 1946

„Der Frühling und die Dryade".
Gouache auf Pappe. 30,4 × 25 cm (36 × 30,8 cm)
(12 × 9 ⅞ in.) (14 ⅛ × 12 ⅛ in.). Unten links signiert:
ALEXANDER ROTHAUG. Rückseitig mit Bleistift in
Versalien betitelt, bezeichnet und signiert: Der
Frühling und die Dryade Guasch Alexander Rothaug.
[3806] Gerahmt.
Provenienz
Privatsammlung, Europa

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

469 Richard Müller

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden-Loschwitz

„Liegender Mädchenakt auf Diwan". 1924
Öl auf Leinwand. 70 × 130 cm (27 ½ × 51 ⅛ in.). Oben links datiert und monogrammiert (ineinander gestellt): 1924 RM. Wodarz M 1924.03. [3806] Gerahmt.

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Süddeutschland (bis 2010) / Privatsammlung, Europa

EUR 60.000–80.000
USD 68,200–90,900

Ausstellung
Kunstausstellung Dresden 1925. Dresden, Brühlsche Terrasse, 1925, Kat.-Nr. 423 (betitelt „Venus"), mit Abb.

Literatur und Abbildung
Rolf Günther: Richard Müller. Leben und Werk mit dem Verzeichnis der Druckgrafik. Dresden, Neumeister, Dresdener Kunstauktionshaus, 1995, S. 55, Abb. 45

Es war genau dieses brillant gemalte Bild eines nackten jungen Mädchens, das der Sächsische Minister für Volksbildung im Jahr 1935 nutzte, um Richard Müller, den Professor an der Dresdner Akademie darüber zu belehren, was nationalsozialistische Kunst sei: „Es gibt eine keusche Nacktheit und es gibt eine mondäne Nacktheit. Die ziemt sich nicht für einen Nationalsozialisten". Und weiter: „Sie verwechseln offenbar peinlichen Naturalismus mit künstlerischem Wert." Müller möge sich bitte sofort in den Ruhestand versetzen lassen, da er es nicht tat, übernahm am 3. Mai 1935 Adolf Hitler diese Aufgabe höchstpersönlich.

Das ist die Geschichte, die hinter jenem jungen Mädchen steht, das hier den Betrachter so verwundert anblickt. Gemalt in der für Müllers neusachlichen Stil berühmten altmeisterlichen Genauigkeit vermischt sie weibliche Attitüde mit mädchenhaftem Körper, bleibt aber dennoch unberührbar. Es war Richard Müller sehr wichtig zu betonen, dass die Eltern des Mädchens die Entstehung dieses Bildes ausdrücklich unterstützten. Aber auch das half ihm nicht und er musste seinen Hut nehmen.

Aus heutiger Sicht blicken wir anders auf die nackten jungen Mädchen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu Bildmotiven wurden, bei Ernst Ludwig Kirchners legendären Serien von „Fränzi" etwa, bei aufgeladenen Schulmädchen-Szenerien von Balthus oder bei den anderen Jungmädchenakten von Klimt und Schiele. Hier hat ein umfassender geschmacksgeschichtlicher Prozess begonnen, der versucht, heutige und damalige moralische Vorstellungen miteinander in Einklang zu bringen und die Frage nach der Absolutheit der Kunst zu thematisieren. Richard Müller beschäftigt sich eigentlich immer nur mit der Darstellung reifer Frauen und deren Sexualität ist durch die Kombination mit Hummern, Borstentieren oder Heizleuchten bei ihm ohnehin immer mehr als gebrochen. Richard Müllers gesamtes Œuvre ist eines der verstörenden Uneindeutigkeit, das den Betrachter permanent herausfordert, die eigenen Vorstellungen von Kitsch, von Malerei, von Abbildbarkeit und von Moral infrage zu stellen.

470R Odilon Redon

Bordeaux 1840 – 1916 Paris

„Bateau de pêche“ (Fischerboot). 1859
Aquarell auf genarbtem Papier. 32,8 × 44,6 cm (12 ⅞ × 17 ½ in.). Oben links mit Feder in Schwarz signiert, bezeichnet und datiert: Odilon Redon d'après Isabey 1859. Werkverzeichnis: Wildenstein 2041. Nach Eugène d`Isabey (1804–1886). [3800] Gerahmt.

EUR 8.000–12.000
USD 9,090–13,600

Ausstellung
Exposition d`œuvres de Odilon Redon (1840–1916). Peintures, pastels, aquarelles, dessins, lithographies, eaux-fortes, art dédoratif. Paris, Galerie Eugène Druet, 1923, Kat.-Nr. 116

Literatur und Abbildung
Versteigerungskatalog. London, Sotheby's, 5.12.1985, Kat.-Nr. 503, m. Abbildung / Old Master, 19th Century and British Drawings and Watercolours. London, Christie`s, South Kensington, 9.7.2009, Kat.-Nr. 676a, m. Abbildung / Pierre Sanchez: Les expositions de la galerie Eugène Druet (1903–1938). Répertoire des artistes et liste de leurs œuvres. Dijon 2009, S. 435, Kat.-Nr. 116 (betitelt: D'après Isabey)

471 Otto Theodore Gustav Lingner

Kolberg 1856 – nach 1930

Liegender weiblicher Akt. 1919
Öl auf Leinwand. 70 × 99,5 cm (27 ½ × 39 ⅛ in.). Oben rechts signiert (ligiert) und datiert: OGLingner 1919. Frühschwundrisse. [3236] Gerahmt.

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

… als schliefe sie mit offnen Augen. Mir wurde ganz unheimlich.

E.T.A. Hoffmann, Der Sandmann, 1816

472 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Spätsommerabend.
Öl auf Pappe. 16,6 × 26 cm (6 ½ × 10 ¼ in.).
Rückseitig der Stempel in Schwarz: NACHLASS Prof. Osmar Schindler 1867–1927. [3089]

EUR 700–900
USD 795–1,023

473 Deutsch, um 1830/40

Italienischer Abendhimmel.
Öl auf Karton, auf Pappe aufgezogen. 12 × 24,3 cm (4 ¾ × 9 ⅝ in.). [3044]

EUR 1.000–1.500
USD 1,140–1,700

474 Friedrich Kallmorgen

Altona 1856 – 1924 Grötzingen

„Gewitterwolken über weiter Landschaft". 1892
Öl auf Leinwand auf Pappe. 21,5 × 36,5 cm (8 ½ × 14 ⅜ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert (in die nasse Farbe geritzt): F. K. 92. Rückseitig mit dem Etikett: Nachlaß Friedrich Kallmorgen No [mit Feder in Braun beschriftet:] Stimmungsstudie 1892. Werkverzeichnis: Eder G 221. [3195] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400
USD 2,050–2,730

Ausstellung
Die Grötzinger Malerkolonie. Die erste Generation 1890–1920. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 1975/76, Kat.-Nr. 56, Abb. S. 121

475 Pierre Auguste Bellet

Galati (Rumänien) 1865 – 1924

Liegender weiblicher Akt.
Öl auf Leinwand. 35 × 45 cm (13 ¾ × 17 ¾ in.). Unten links (schwach lesbar) signiert: P. Bellet. [3116]

EUR 1.000–1.500
USD 1,140–1,700

476 Colombo Max

München 1877 – 1970 Ammerland

Sonnenuntergang über dem Meer bei Sestri Levante.
Öl auf Holz. 20,6 × 30,5 cm (8 ⅛ × 12 in.).
[3142] Gerahmt.

Provenienz
Aus dem Nachlass des Künstlers

EUR 700–900
USD 795–1,023

Ausstellung
Ein Sommer in Sestri Levante. Andechs, Galerie Konrad Bayer, 2005 (lt. rückseitigem Etikett)

Als Sohn seines schon damals berühmten Vaters Gabriel von Max lernte Colombo (ebenso wie sein früh verstorbener Bruder Corneille) das Malen seit Kindestagen. Nach einem Studium an der Münchner Akademie zog es ihn nach Italien. Zu Fuß erlief er sich 1907 malend die ligurische Küste bis nach Sestri Levante. Den atemberaubenden Meerblick, die Intensität des gleißenden Lichts, das immer neue, spektakuläre Farbenspiel der Natur fing er unmittelbar vor Ort in Öl und Tempera ein: Virtuos, leicht, meisterschaftlich in Pinsel und Kolorit atmen auch unsere beiden Studien (Lose 476, 483) die Freiheit und Wärme der erlebten Glücksmomente an der Riviera und zeugen zugleich von dem großem künstlerischen Talent des bekannten unbekannten Malers Colombo Max. AA

477 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Gewitterhimmel.
Öl auf Pappe. 16,5 × 26 cm (6 ½ × 10 ¼ in.). Rückseitig der Stempel in Schwarz: NACHLASS Prof. Osmar Schindler 1867–1927. [3089]

EUR 700–900
USD 795–1,023

478 Albert Hertel

1843 – Berlin – 1912

Abendwolken am Meer.
Öl auf Leinwand. Doubliert. 40 × 29,5 cm (15 ¾ × 11 ⅝ in.). Unten links signiert: Albert Hertel. Unterhalb der Signatur beschnitten. [3044]

EUR 1.200–1.500
USD 1,360–1,700

479 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Abendwolken mit Regenbogen.
Öl auf Pappe. 24,2 × 35 cm (9 ½ × 13 ¾ in.).
Rückseitig mit zwei Nachlassstempeln des Künstlers.
Etwas fleckig. [3089]

EUR 700–900
USD 795–1,023

480 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Abendwolken an der Küste.
Öl auf Pappe. 17 × 25,8 cm (6 ¾ × 10 ⅛ in.).
Rückseitig der Stempel in Schwarz: NACHLASS Prof.
Osmar Schindler 1867–1927. [3089]

EUR 1.000–1.500
USD 1,140–1,700

481 Norwegisch (?), um 1840/50

Gewitterhimmel.
Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen. 19,3 × 36,7 cm (7 ⅝ × 14 ½ in.). Leichte Knicke in der Leinwand. [3044]

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980

Was hier gewittert, sind die Farben. Nur darum geht es. Diese starken Farben sind scharf abgetrennt voneinander. Die große dunkle, unten tiefschwarze Wolke ist streng weißumrandet. Die obere, spitz zulaufende hat sich mit einer violetten Schutzzone umgürtet – Schutz vor dem alles aufzulösen drohenden Gelb, des Malers Siegfarbe? Wer nach Symbolik sucht, kann fündig werden: Zugespitzte dunklere Farbflächen zeigen rechts pfeilartig nach oben und links nach unten. Rechts über der schwärzesten und dicksten Wolke weist der Maler damit nach oben, also zu dem, der über den Wolken angeblich wohnt. Links geht die Stoßrichtung abwärts, also zu denen, die sicherlich unter den Wolken zuhause sind.Die Natur, so kann man sagen, ist sowohl konkret als auch abstrakt. Und unser Maler tut es ihr gleich.

Unser Maler könnte sehr gut einer der vier bedeutenden Norweger sein, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur ihr bergzerklüftetes, heftig meerumspültes Schiffbruch-Heimatland ausgiebig porträtierten, sondern auch via Kopenhagener Malerschule und Caspar David Friedrichs zum Signet der nordischen Romantik gewordenem Dresden an bayerischen Gebirgsgegenden Gefallen fanden.

Diese Vier sind allen voran Johann Christian Dahl, dann der frühverstorbene Thomas Fearnley und schließlich die auf dem heutigen Kunstmark eine zunehmende Rolle als extravagante Spätromantiker spielenden Peder Balke und Knut Baade. Von allen vier gibt es stimmungsvolle Alpenbilder, jeweils meist mit Blick nach oben in den Wolkenhimmel. Für unsere auf die dramatisch beleuchtete Himmelszone konzentrierte Ölskizze kommt der von 1845 bis zu seinem Tod 1879 in München lebende (und dort merkbar auch in Kontakt mit Carl Rottmann und Christian Morgenstern gekommene) Knut Baade am ehesten in Betracht. Auf einer im Osloer Nationalmuseum befindlichen, 1848 entstandenen, signierten und datierten Mondlicht-Wolkenstudie über einer Schattenriss-Kirchturmspitze zittert eine scharf weiß umrandete Wolke in Schwarz über zerfließendem Gelb und Violett, genau wie auf unserem womöglich noch brillanteren Licht-Bild. Christoph Müller

482 Max Pietschmann

1865 – Dresden – 1952

Abendwolken am Meer. Um 1890
Öl auf Pappe. 34,5 × 28,4 cm (13 ⅝ × 11 ⅛ in.). Oben links mit Feder in Schwarz signiert: M. Pietschmann. [3044] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980

483 Colombo Max

München 1877 – 1970 Ammerland

Das Meer.
Öl auf Holz. 20,3 × 30,5 cm (8 × 12 in.).
[3142] Gerahmt.

Provenienz
Aus dem Nachlass des Künstlers

EUR 700–900
USD 795–1,023

Ausstellung
Ein Sommer in Sestri Levante. Andechs, Galerie Konrad Bayer, 2005 (lt. rückseitigem Etikett)

484 Louis Cabat

1812 – Paris – 1893

Landschaft.
Farbige, schwarze und weiße Kreide auf bräunlichem Papier, auf Karton aufgezogen. Lichtes Maß: 15 × 41,3 cm (5 ⅞ × 16 ¼ in.). Unten links mit Bleistift signiert: Cabat. Fest unter Passepartout montiert. Etwas berieben. [3063]

EUR 700–900
USD 795–1,023

485 Max Pietschmann

1865 – Dresden – 1952

Weiblicher Rückenakt, am Wasser liegend. 1891
Öl auf Leinwand auf Pappe. 26 × 35 cm (10 ¼ × 13 ¾ in.). Unten links datiert und signiert: 1.10.91 M. Pietschmann. [3038] Gerahmt.

EUR 1.000–1.500
USD 1,140–1,700

486N Fidus (d.i. Hugo Höppener)

Lübeck 1868 – 1948 Woltersdorf b. Berlin

„Heliante und Luzifer". 1933
Öl auf Leinwand. 56 × 77 cm (22 × 30 ⅜ in.). Oben links signiert, oben rechts datiert und in den unteren Ecken betitelt: Fidus– 1933 Heliante und Luzifer. [3126] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Literatur und Abbildung
Janos Frecot, Johann Friedrich Geist und Diethart Kerbs: Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München, Rogner & Bernhard, 1972, S. 390 (Kap. 5.1: Bildnerische Tätigkeit, 1933.2: Helianthe[!] und Luzifer, Öl, 3. Fassung), Abb. S. 447 / Ernst Osterkamp: Lucifer: Stationen eines Motivs. Berlin und New York, Walter de Gruyter, 1979 (= Münster/W., Univ., Diss., 1977), S. 229

487 Deutsch, um 1900

Frühling.
Bleistift auf Papier, auf Karton aufgezogen. 30,9 × 24,2 cm (55,5 × 45,5 cm) (12 ⅛ × 9 ½ in. (21 ⅞ × 17 ⅞ in.)). Auf dem Passepartout ein ebenfalls mit Bleistift auf Papier gezeichneter, ca. 2 cm breiter Rahmen mit Pflanzenmotiven. [3182] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen

EUR 1.500–2.000
USD 1,700–2,270

488 Fidus (d.i. Hugo Höppener)

Lübeck 1868 – 1948 Woltersdorf b. Berlin

Beethoven. 1900/1920er Jahre
Farbige Heliogravüre auf schwerem, genarbtem Papier. 40 × 28,5 cm (60 × 45 cm) (15 ¾ × 11 ¼ in. (23 ⅝ × 17 ¾ in.)). Signiert. Mit dem Prägestempel: Wohlgemuth & Lissner, Berlin. Wohl eine Reproduktion der 1920er Jahre nach einem Bild von 1900. Kleine Randmängel. [3064] Gerahmt.

EUR 700–900
USD 795–1,023

489 Deutsch, um 1890

Fußwaschung.
Öl auf Leinwand. 66 × 43,5 cm (26 × 17 ⅛ in.). [3044] Gerahmt.

EUR 5.000–7.000
USD 5,680–7,950

Diese hinreißende gemalte intime Szenerie erinnert an die Frühwerke Lovis Corinths beziehungsweise an einen malerisch virtuos begabten Deutschen, der im Paris des späten 19. Jahrhunderts studiert hat.

490[N] Fidus
(d.i. Hugo Höppener)

Lübeck 1868 – 1948 Woltersdorf b. Berlin

Eva. 1931
Öl auf Leinwand. 56 × 77 cm (22 × 30 ⅜ in.). Unten rechts signiert und datiert: Fidus – 1931. [3126] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Literatur und Abbildung
Janos Frecot, Johann Friedrich Geist und Diethart Kerbs: Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München, Rogner & Bernhard, 1972, S. 388 (Kap. 5.1: Bildnerische Tätigkeit, 1931.1: Eva [Gegenstück zu Helianthe], Öl, 2. Fassung)

491 Fidus
(d.i. Hugo Höppener)

Lübeck 1868 – 1948 Woltersdorf b. Berlin

„Der Sohn der Erde". 1896
Aquarell über Bleistift auf Papier, vom Künstler auf braunen Karton montiert. 33,5 × 24,3 cm (39 × 30,8 cm) (13 ¼ × 9 ⅝ in. (15 ⅜ × 12 ⅛ in.)). Unten rechts mit Bleistift monogrammiert und datiert: F. febr.[!] 96. [3064] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500
USD 2,840–3,980

Ausstellung
Galerie Commeter, Hamburg (lt. rückseitigem Etikett)
Literatur und Abbildung
Janos Frecot, Johann Friedrich Geist und Diethart Kerbs: Fidus 1868–1948. Zur ästhetischen Praxis bürgerlicher Fluchtbewegungen. München, Rogner & Bernhard, 1972, S. 326 (Kap. 5.1: Bildnerische Tätigkeit, 1896.17)

„‚Erlebnisbild' von 1906[!], nicht nur als objektiv ‚solches', sondern auch, wie immer bei mir, aus persönlichen Erlebnissen, nämlich Schicksalen, entrungen – also nicht ersonnen. Da aber diese, wie stets solche ersten Skizzen, eben noch nicht die Reife einer objektiven Offenbarung haben, so liess ich sie weder für Ausstellung noch für Druck aus meinen Mappen heraus – und mögen mir noch so viele ‚Expressionisten' mit noch viel unausgegoreneren ‚dunklen Drängen' öffentlich zuvorkommen, und mich als den klassizistischen ‚Schönheitsapostel' als rückständig. ja unkünstlerisch verachten und verläumden. Fidus".

(Eigenhändige Bezeichnung des Künstlers mit Bleistift auf der Rückseite des Blattes)

492 Wilhelm Kuhnert

Oppeln 1865 – 1926 Flims

„Löwe". Um 1917
Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen. 21,8 × 36 cm (8 ⅝ × 14 ⅛ in.). Oben rechts signiert: Wilh. Kuhnert.
Werkverzeichnis: Grettmann-Werner 3586.
[3132] Gerahmt.

EUR 20.000–25.000
USD 22,700–28,400

„Löwen-Kuhnert" – so wurde Wilhelm Kuhnert schon von seinen Zeitgenossen genannt. Darin liegen Anerkennung und Würdigung insbesondere für seine vielfältigen und vor allem kenntnisreichen Löwendarstellungen. Selten sind sie so kleinformatig. Das Ölgemälde zeigt den Löwen als König der Tiere, ruhig, abwartend und in seinem Blick und seiner Wirkung selbstbewusst. Sowohl Löwe als auch Landschaftshintergrund sind mit breiten Pinselstrichen gemalt. „Gepatzt" nannte Kuhnert selbst diese Art des Malens, was er jedoch nicht negativ meinte, sondern es war für ihn einfach ein positiver Ausdruck, da mit wenigen schnellen, breiten und absolut sicheren Pinselstrichen eine überzeugende Wirkung erzielt werden konnte. Die zoologische Individualität und das Biotop des Tieres treten dabei in den Hintergrund zugunsten einer verstärkten malerischen Ausdruckskraft. Mit dieser Art des Malens hatte Kuhnert in seiner späten Schaffenszeit ca. zwischen 1917 und 1926 experimentiert und in Form, Farbe und Wirkung ausdrucksstarke Gemälde geschaffen. Angelika Grettmann-Werner

493 Karl Zorn

1900 – Zeitz – 1950

Kolibris. 1920er-Jahre

Öl auf Leinwand. 110,5 × 120,5 cm (43 ½ × 47 ½ in.).
Unten rechts (quadratisch angeordnet) signiert:
ZORN. Etwas Craquelé. [3245] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Ein Blick in den Dschungel, der zentral zwei flirrende flatternde Kolibris eher versteckt als präsentiert, dürfte von einem botanischen Garten oder einer ähnlichen Einrichtung inspirier sein – womöglich ging Zorn, nachdem er sich von der nächtlichen Seerosen-Sitzung erholt hatte (siehe Los 494), in ein anderes Gewächshaus und beobachtete dort Kolibris. Jedenfalls hat er sie inmitten tropischen, hypertrophen, jedoch teils vertrocknenden Blattwerks gemalt.

Das ganz Erstaunliche an Zorns Gemälden, an diesen Kolibris (aber auch an dem Seerosen-Bild) ist nun, dass sie den Neorealismus verschiedener Pop-Art-Stile in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorwegzunehmen scheinen, eine Entwicklung, die Udo Kultermann 1972 als „radikalen Realismus" beschreibt (so lautet der Titel seines Buches). Er meint damit Stile, die sich auf die Fotografie, vor allem jedoch auf zeitgenössische kulturelle menschliche Umwelt fokussieren. Zorn entwickelte also in den 1920ern einen Vorläufer davon, einen magischen Hyperrealismus, der jeden Millimeter der Leinwand ausfüllt und mit hypnotisierend klarem Pinselstich den Betrachter völlig in die exotischen Dingwelten hineinzuziehen vermag.

„Durch alle Wesen reicht der eine Raum: Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still durch uns hindurch. O, der ich wachsen will, ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum."

Das hat Rainer Maria Rilke im Spätsommer oder im Herbst 1914 geschrieben. Und Zorn hat ihn dann gemalt, diesen gleichzeitig romantischen und modernen Weltinnenraum eines botanischen Gartens. Simon Elson

494 Karl Zorn

1900 – Zeitz – 1950

Victoria regia. 1920er-Jahre
Öl auf Leinwand. 90,5 × 135 cm (35 ⅝ × 53 ⅛ in.).
Unten links (quadratisch angeordnet) signiert: ZORN.
[3043] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000
USD 4,550–6,820

Wer dieser Maler mit der grafisch markanten Signatur war, dieser 1900 geborene Karl Zorn, dessen kunstvoller, quadratisch formierter Nachname fast an konkrete Poesie erinnert, das weiß man nicht. Doch man sieht seinen beiden großen Gemälden genau an, was den Künstler innerlich getrieben hat. Er war ein moderner Romantiker, ein romantischer Moderner, der dem Betrachter eine fremde Natur zeigt, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts doch allerorts vor der Haustüre zu bewundern war, ein exotisches vegetatives Leben, einen kleinen Dschungel unterm Glasdach, kurz: Karl Zorn zeigt dem Betrachter die Wunder des Botanischen Gartens. Früher war das, was uns heute als gemütlicher Sonntagsausflug fern der Bildschirme gilt, ein Zeichen des Fortschritts, ein Symbol für die Eroberung und Erschließung der gesamten Welt. Und jeder Bürger konnte mit wenigen Schritten (und vielleicht einer kleinen Pferdebahnfahrt) zum humboldtschen Entdecker mit Spazierstock und Ausflugs-Bier werden. In Dresden etwa hat man den Botanischen Garten Ende des 19. Jahrhunderts eröffnet – und 1907 das Victoria-Regia-Haus. Dort gedeiht die südamerikanische Seerose „Victoria regia", hierzulande auch als Riesenseerose bezeichnet.

Ebenso, wie viele Berliner vor Kurzem in ihren Botanischen Garten gepilgert sind, ist Zorn vor gut 100 Jahren für das nach seinem Sujet „Victoria regia" genannte Gemälde in den Dresdner Schaugarten gegangen. Dort hat er sich das Spektakel der Blüten angesehen, die zwischen den unfassbar großen massiven Blättern im Spätsommer oder Frühherbst auftauchen und dann in zwei aufeinanderfolgenden Nächten erst weiß, dann rosarot blühen. Da die Lebensdauer dieser Seerosenblüte auf wenige Stunden begrenzt ist, hat der Künstler die Blätter und den Hintergrund vorab gemalt und den Wachdienst des Botanischen Gartens gebeten, ihn zu alarmieren, wenn die Blüten aufgehen. Wie Zorn dann, hastig, verschlafen, vor seiner großen Leinwand in Stellung ging, ist nicht überliefert … Simon Elson

Grisebach Partner und Repräsentanzen Grisebach Berlin and Representatives

Grisebach Berlin
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
T +49 30 885 915 0
F +49 30 882 41 45
auktionen@grisebach.com
grisebach.com

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

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

Florian Illies
florian.illies@grisebach.com
T +49 30 885 915 47

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

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

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

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

Bernd Schultz
bernd.schultz@grisebach.com
T +49 30 885 915 0

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

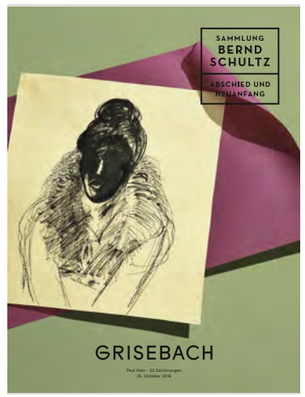
Maureen Sarro
New York, USA/Kanada
maureen.sarro@grisebach.com
T +1 212 308 0762

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

Auktionen in Berlin
25. bis 26. Oktober 2018

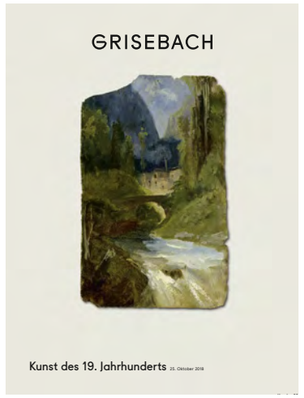
Auctions in Berlin, 25 – 26 October 2018

Sammlung Bernd Schultz I
Alte Meister und
„langes 19. Jahrhundert"
Donnerstag, 25. Oktober 2018,
14 Uhr

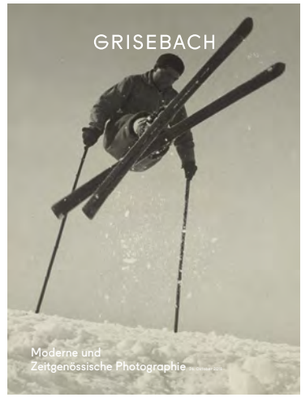


Sammlung Bernd Schultz II
Paul Holz
Donnerstag, 25. Oktober 2018,
16 Uhr

Sammlung Bernd Schultz III
Moderne und
Zeitgenössische Kunst
Freitag, 26. Oktober 2018,
14 Uhr



Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 25. Oktober 2018,
18 Uhr



Moderne und Zeitgenössische
Photographie
Freitag, 26. Oktober 2018,
18 Uhr

Katalogbestellung unter
Order catalogues at
grisebach.com

29. November bis 1. Dezember 2018

Ausgewählte Werke
Moderne Kunst
Zeitgenössische Kunst
Third Floor

15. Dezember 2018

Heinrich Zille – Sonderauktion, ehem. Sammlung
Fackelträger-Verlag, Hannover

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 0,88 (Kurs vom 20. August 2018)

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

1

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

2

The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.88 (rate of exchange 20 August 2018)

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

Noch Fragen?

Wir bieten Ihnen Hilfe und Unterstützung in allen Fragen rund um die Kunst – auch außerhalb der Auktionen.

- **Dokumentation und Aufarbeitung von Sammlungen**
- **Schätzungen für Versicherungen und Erbteilungszwecke**
- **Suche nach Restauratoren, Rahmern, Fotografen, Lagermöglichkeiten**
- **Provenienzrecherche**
- **Private Sales**

Laura von Bismarck
+49 30 885 915 24
laura.bismarck@grisebach.com
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

Sophia von Westerholt
+49 211 862 921 99
sophia.westerholt@grisebach.com
Bilker Straße 4
40213 Düsseldorf

GRISEBACH

grisebach.com

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 2.000.000 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 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % berechnet.
b) Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R" gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19 %.
c) Umsatzsteuerbefreiung
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.

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

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

2. Fälligkeit und Zahlung
Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

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

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

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

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

Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbil-

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

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

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

§ 5
Nachverkauf

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

§ 6
Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

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

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

   Das Eigentum geht auf den Käufer erst nach vollständiger 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.
6. Streitbeilegungsverfahren
   Die Grisebach GmbH ist grundsätzlich nicht bereit und verpflichtet, an Streitbeilegungsverfahren vor einer Verbraucherschlichtungsstelle teilzunehmen.

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 24. Oktober 2018, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

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 2,000,000. 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 2,000,000.

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.

6. Dispute settlement proceedings

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 24 October 2018.

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

Die bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen
unter www.grisebach.com/de/
Auktionen/Kataloge/WVZ_297

Einliefererverzeichnis
Consignor Index

[3034] 405 [3038] 485 [3043] 494 [3044] 403, 409, 434, 436, 440, 455, 473, 478, 481, 482, 489 [3045] 446 [3048] 452 [3063] 456, 484 [3064] 488, 491 [3076] 411 [3089] 428, 472, 477, 479, 480 [3095] 450 [3109] 430, 454 [3110] 400, 451 [3112] 438 [3116] 475 [3117] 415, 416 [3126] 410, 486, 490 [3132] 466, 492 [3134] 422 [3136] 464 [3137] 401 [3139] 423, 431, 439, 453 [3142] 476, 483 [3145] 408, 420, 432, 433 [3148] 447 [3181] 425 [3182] 487 [3185] 463 [3195] 474 [3196] 467 [3221] 457 [3229] 435 [3234] 421 [3235] 429, 459, 465 [3236] 471 [3239] 426, 441 [3241] 402, 418, 437 [3245] 493 [3275] 427 [3297] 458 [3310] 442, 444 [3328] 445 [3800] 407, 470 [3801] 460 [3802] 414 [3803] 412, 413, 443 [3806] 417, 419, 448, 461, 462, 468, 469 [3807] 424 [3874] 449

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
Dr. Markus Krause
Bernd Schultz

Katalogbearbeitung
Florian Illies
Dr. Anna Ahrens
Frida-Marie Grigull
Stefan Pucks

Provenienzrecherche
Dr. Sibylle Ehringhaus

Textbeiträge
Dr. Anna Ahrens (AA)
Dr. Markus Bertsch
(Kunsthalle Hamburg)
Prof. Dr. Werner Busch
(Freie Universität Berlin)
Dr. Claudia Denk
(Christoph Heilmann Stiftung –
Lenbachhaus München)
Dr. Simon Elson, Berlin
Dr. Angelika Grettmann-Werner,
Bremen
Frida-Marie Grigull (FMG)
Florian Illies (FI)
Dr. Claude Keisch, Berlin
Dr. Golo Maurer
(Bibliotheca Hertziana, Rom)
Michael Mohr (MM), Frankfurt
a.M.
Christoph Müller, Berlin
Dr. Claudia Nordhoff
(Casa di Goethe, Rom)
Dr. Miriam-Esther Owesle
(Guthmann Akademie, Berlin)
Uwe Steinbrück
(Friedrich-Schiller-Universität
Jena)
Oliver Sukrow
(Technische Universität Wien)
Prof. Dr. Michael Thimann
(Georg-August-Universität
Göttingen)
Dr. Angela Windholz
(Università della Svizzera, Men-
drisio)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2018
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018
(für vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche
war es nicht in allen Fällen
möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte
wenden Sie sich an auktionen@
grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung, DTP & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlagtitel:
Carl Blechen, Los 411

Künstlerverzeichnis Index of Artists

Achenbach: 413

Bellet: 475
Blechen: 411
Böhm: 417

Cabat: 484
Caffi: 420
Corot: 461
Courbet: 462

Deutsch (?), um 1830: 401
Deutsch/Dänisch, um 1830: 418
Deutsch/Dänisch, um 1830/40: 423
Deutsch (?), um 1840: 408
Deutsch, um 1830: 412
Deutsch, um 1830/40: 424, 473
Deutsch, um 1840: 425
Deutsch, um 1840/50: 439
Deutsch, um 1860: 434
Deutsch, um 1860/80: 452
Deutsch, um 1870/80: 455
Deutsch, um 1890: 489
Deutsch, um 1900: 487

Erler: 450

Fidus: 486, 488, 490, 491
Französisch, um 1820/30: 432, 433
Frey: 414
Fries: 402

Gille: 442, 444
Goldstein: 410
Grimm: 427

Hackert: 407
Heller: 419
Hertel: 478
Hofmann: 449
Hummel: 445

Jacque: 459, 460

Kallmorgen: 474
Kirchner: 421
König: 463
Kuhnert: 492
Küss: 446

Leibl: 458
Lewis: 466
Lingner: 471

Mauch: 467
Max: 476, 483
Menzel: 438, 456
Meyerheim: 457
Müller, Carl Wilhelm (?): 415
Müller, Richard: 469

Norwegisch (?), um 1840/50: 481

Österreichisch/Deutsch, um 1830: 431
Österreichisch/Deutsch, 1834 : 430

Passini: 422
Pietschmann: 482, 485
Preller d. J.: 429

Rayski: 428
Redon: 470
Rittig: 400
Rothaug: 468
Rumohr: 440

Schick: 443
Schindler: 472, 477, 479, 480
Seiffert: 409
Senff: 426
Skarbina: 447, 453
Stahl: 448
Steinle: 451
Sterl: 464

Venus: 416
Voltz: 441
Volz: 465

Wasmann: 436
Wentzel: 405
Werner: 454
Wilson: 403

Zimmermann: 435
Zorn: 493, 494
Zünd: 437