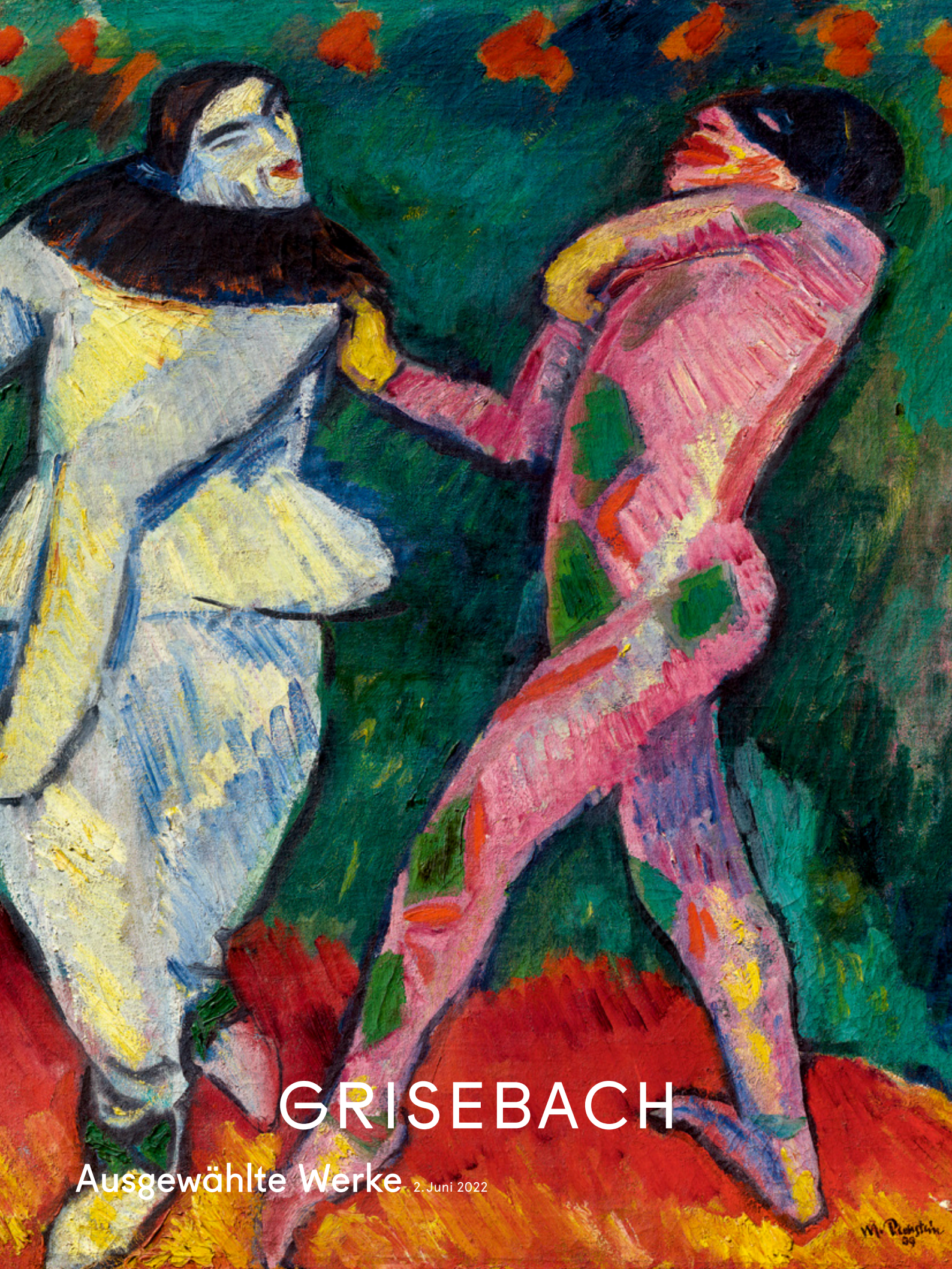
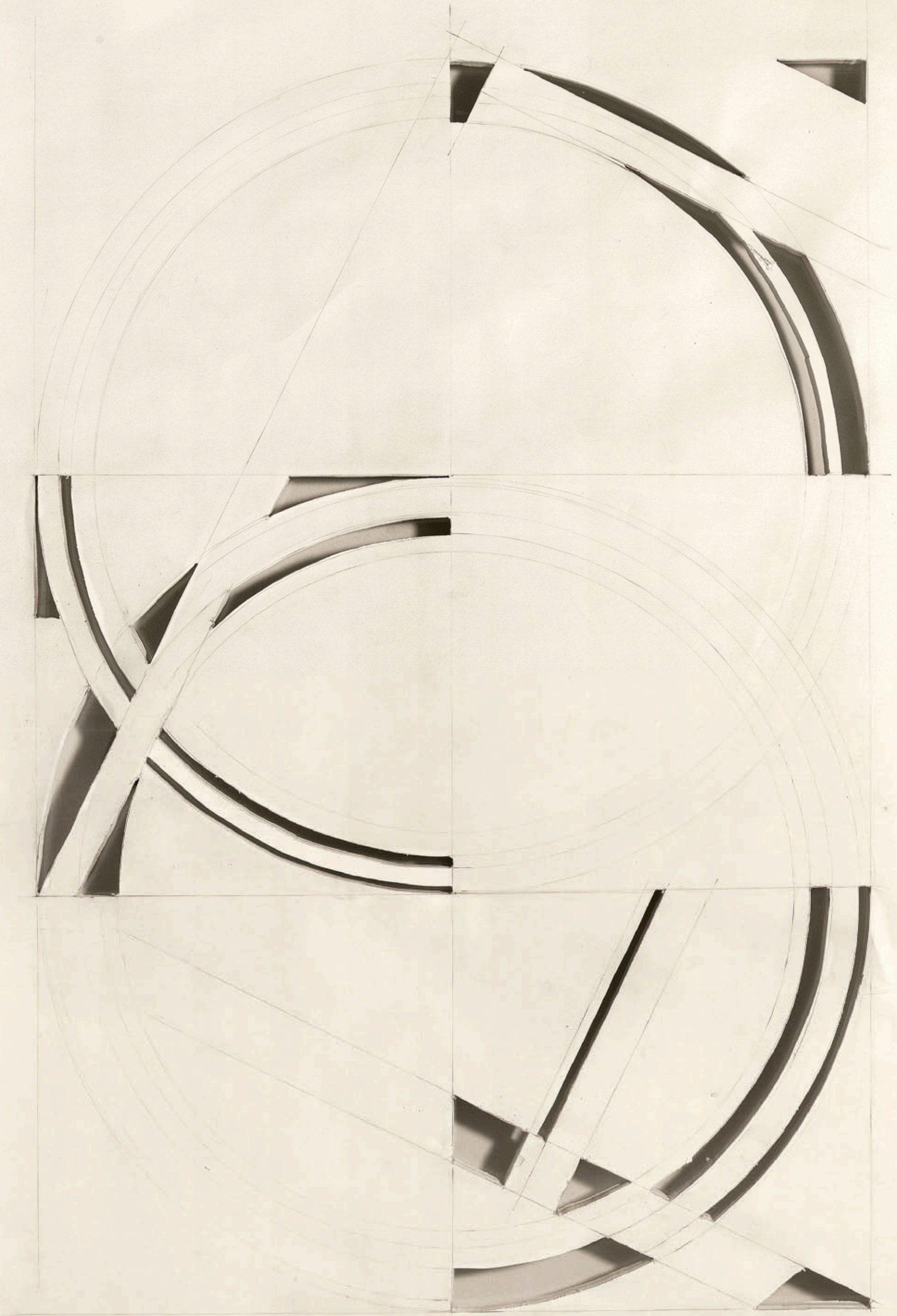


GRISEBACH

Ausgewählte Werke 2. Juni 2022

Gordon Matta-Clark. Detail. Los 4



Max Slevogt, Los 28

Hans Hartung, Los_27

Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 342
2. Juni 2022, 18 Uhr

Selected Works
Auction No. 342
2 June 2022, 6 p.m.

Experten Specialists

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

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

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

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

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

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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung Preview

Ausgewählte Werke

München
Ausgewählte Werke:
3. und 4. Mai 2022
Kunst des 19. Jahrhunderts:
10. bis 12. Mai 2022
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München
10 bis 18 Uhr

Dresden
Kunst des 19. Jahrhunderts:
4. und 5. Mai 2022
Hochschule für Bildende Künste
Senatssaal, Brühlsche Terrasse 1
01067 Dresden
10 bis 18 Uhr

Zürich
9. und 10. Mai 2022
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich
10 bis 18 Uhr

Düsseldorf
13. und 14. Mai 2022
Grisebach
Bilker Straße 4–6
40213 Düsseldorf
10 bis 18 Uhr

Sondervorbesichtigung
Sammlung Adalbert & Thilda Colsman
6. bis 14. Mai 2022
Grisebach
Fasanenstraße 25
10719 Berlin
10 bis 18 Uhr

Sämtliche Werke

Berlin
24. bis 31. Mai 2022
Grisebach
Fasanenstraße 25, 27 und 73
10719 Berlin
Dienstag bis Montag 10 bis 18 Uhr
Dienstag, 31. Mai, 10 bis 15 Uhr

1N Lyonel Feininger

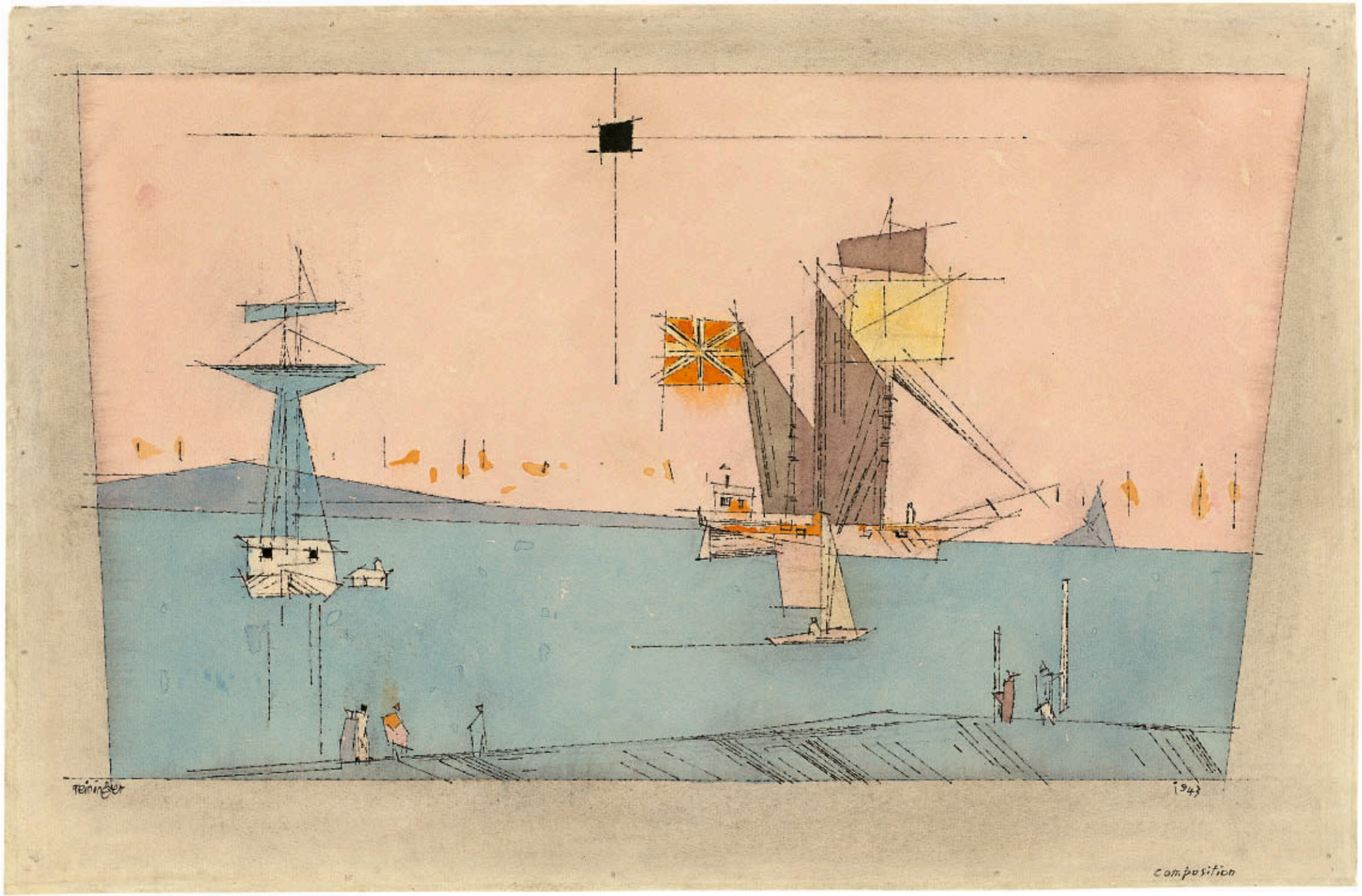
1871 – New York – 1956

„Composition". 1943
Aquarell und Tuschfeder auf Arches-Bütten. 31,5 × 48 cm (12 ⅜ × 18 ⅞ in.). Unten links signiert: Feininger. Unten rechts datiert und betitelt: 1943 composition. [3146] Gerahmt.

Provenienz
Curt Valentin, New York / Gertrude Bernoudy, St. Louis / Achim Moeller Fine Art, New York / Privatsammlung, Schweiz

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Ausstellung
American Art in St. Louis: Paintings, Watercolors and Drawings Privately Owned, St. Louis, USA, City Art Museum, 1994 / Im Hafen von Peppermint – Die Schiffe Lyonel Feiningers. Wolgast, Museum der Stadt; Flensburg, Schiffahrtsmuseum, 1999 (lt. rücks. Etikett)



Lyonel Feininger konstruiert in Perfektion. Es sind die haarfeinen, präzisen Linien, die für die Tuschfederzeichnungen des deutsch-amerikanischen Künstlers so charakteristisch sind. Sie wirken nahezu skizzenhaft, sind aber jede für sich wohlgesetzt. Mit den bis auf das Minimum reduzierten geometrischen Formen entwirft er in seinem 1943 entstandenen Aquarell eine seiner berühmten und eindrucksvollen Küstenlandschaften mit Segelschiffen.

Neben der Architektur empfand der 1919 von Walter Gropius berufene Leiter der grafischen Werkstatt des neu gegründeten Staatlichen Bauhauses Weimar große Leidenschaft für die See und das Meer. Immer wieder zog es den 1871 in New York geborenen Künstler gemeinsam mit seiner Frau Julia in den Sommermonaten der 1920er-Jahre an die Ostseeküste. Fasziniert von den vorbeiziehenden Schiffen, entstanden in dieser Zeit zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen, die seine Ideen und Eindrücke festhielten und ihn nachhaltig inspirieren sollten.

1937 wanderten Lyonel Feininger, dessen Werke im nationalsozialistischen Deutschland als „entartet" galten, und seine Frau nach New York aus, wo der Künstler bis zu seinem 16. Lebensjahr gelebt hatte. In der alten Heimat, in der er sich anfangs fremd fühlte, schwelgte er in Erinnerungen an die ihm vertraute Ostsee. Einige Jahre später entstand das von außergewöhnlicher Zartheit bestimmte Aquarell, in dem der hellrosa Himmel auf das leuchtende Blau des Meeres trifft. In der unverkennbaren, von Geometrie und Abstraktion geprägten Handschrift Feiningers konstruiert er eine Erinnerung, die uns bis heute fasziniert. SSB

2 George Rickey

South Bend, Indiana 1907 – 2002 St. Paul, Minnesota

„Triple N Gyratory II". 1988
Kinetische Edelstahlskulptur mit 3 beweglichen Blättern (Außenskulptur). Maße variabel: maximale Breite: 165 cm (63 ¾ in.). Höhe (ohne Sockel): 183 cm (72 ⅛ in.). Auf der Standfläche signiert und datiert (eingeritzt): Rickey 1988. Eines von 3 nummerierten Exemplaren. Auf temporären Betonsockel montiert. [3178]

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland (vom Künstler erworben)

EUR 150.000–200.000
USD 167,000–222,000

Literatur und Abbildung
George Rickey in Köln. Köln, moderne stadt, 1992, Abb. S. 32 und 33

Wir danken Maria C. Lizzi, Estate of George Rickey, East Chatham, für freundliche Hinweise.

Die kinetische Edelstahlskulptur „Triple N Gyratory II" zählt mit ihrer Struktur aus verschiedenen geometrisch-rechtwinkligen Elementen, die auf einem Sockel montiert sind, zu den charakteristischen Plastiken George Rickeys. Typisch für diese Arbeiten ist ihr Bewegungsspiel, das seinen poetischen Reiz aus dem Kontrast von Material, Form, Größe und der scheinbaren Schwerelosigkeit bezieht. Einer harmonischen Choreografie folgend, entfaltet sich die Skulptur dabei wortwörtlich, greift in den Raum aus, nutzt ihre Dreidimensionalität, um die ihr innewohnende Formenvielfalt zum Vorschein zu bringen.

George Rickey, einer der bedeutendsten Vertreter der kinetischen Kunst, widmete sich zunächst ausschließlich der Malerei und Zeichnung. Erst seine Begegnung mit dem Bildhauer David Smith an der Indiana University in Bloomington, wo Rickey von 1949–1955 lehrte, weckte sein Interesse an der Skulptur, der Bearbeitung von Edelstahl und am Experiment mit der Formensprache des Materials. Rickey ging es dabei um die Verbindung von Malerei und Skulptur, von Zwei- und Dreidimensionalität, um die Übersetzung der Zeichnung in den Raum. Der Bewegung fällt dabei eine besondere Rolle zu. Sie verleiht dem Werk eine weitere Dimension, eröffnet der Wahrnehmung einen zusätzlichen Raum – und ein Fenster zu den virtuellen Bilderwelten unserer Zeit. MM

3 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Drei Orange“. 1967

Öl auf Leinwand. 110 × 100 cm (43 ¼ × 39 ⅜ in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay 67. Auf dem Keilrahmen in Schwarz signiert, betitelt und datiert: NAY – „Drei Orange“ – 1967. Dort auch ein beschriftetes Etikett der Ausstellung München 1967 (s.u.). Werkverzeichnis: Scheibler 1256. [3293]

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (1983 aus dem Nachlass des Künstlers erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 180.000–240.000
USD 200,000–267,000

Ausstellung

Nay. München, Galerie Günther Franke, 1967, Kat.-Nr. 13

Ernst Wilhelm Nay war nicht nur ein Maler, er war auch ein schreibender Maler. Seine Selbstzeugnisse, Notizen, Briefe und Redeentwürfe gehören zu den aufschlussreichsten Schriften zu seinem Werk. Um 1966, etwa zwei Jahre vor seinem Tod, formuliert er: „Diese elementare Malerei arbeitet nun [...] mit eindeutig artistisch gesetzter Farbe, frei erfunden, gesetzt in Rhythmen, Punkten, Bändern, in frei gewählten wiederholbaren Reihen.“ Und etwas weiter unten fährt er im selben Notat fort: „Das offene Nomadische, Ausbreitung, nicht Abgrenzung, gibt Freiheit. Und Freiheit nach allen Seiten“ (E.W. Nay: Lesebuch, Köln 2002, S. 279).

Das war es, was er am Ende seiner künstlerischen Laufbahn suchte: „Freiheit nach allen Seiten“. Diese Freiheit findet sich in dem Gemälde „Drei Orange“ aus dem Jahr 1967 auf eine berückende Art und Weise. Längsformen – lang gestreckt, gewellt, gerundet, elliptisch – bestimmen die Komposition in Weiß, Gelb, Orangetönen und einem tiefdunklen Blau in der Mitte des Bildes. Zusammen halten sie sich die Waage, schweben in den Vertikalen, zelebrieren auf das Schönste die „Freiheit nach allen Seiten“.

Ernst Wilhelm Nay ist endgültig in der Leichtigkeit angekommen. Von „Drei Orange“ geht eine unbeschreibliche Ausstrahlung aus. Ein schwer in Worte zu fassender Reiz, den man auch in den besten Arbeiten der amerikanischen Abstrakten Expressionisten oder den Meisterwerken Joan Mirós findet. Folgt man seinem Biografen Werner Haftmann, so war sich Nay damals bewusst, lauter „vorletzte und letzte Bilder“ zu schaffen (Werner Haftmann: E. W. Nay. 2. Auflage, Köln 1991, S. 278). „Drei Orange“ ist unter ihnen sicher eines der stärksten und hellsten. UC

Gordon Matta-Clark. 1974

Christian Ganzenberg

Der Schnitt als künstlerisches Prinzip – wie Gordon Matta-Clark mit seinen Cut Drawings die Definition der Zeichnung erweiterte

Die Interaktion des menschlichen Körpers in und mit der Natur bzw. Architektur ist das zentrale Gelenk, das nahezu alle Projekte von Gordon Matta-Clark miteinander verbindet. Nach seinem Studium der Architektur hatte der Künstler Ende der 1960er-Jahre erste Berührungspunkte mit der „Earth Art", unter anderem von Dennis Oppenheim, Jan Dibbets oder Robert Smithson, mit dem er sich anfreundete. Im Lauf seiner viel zu kurzen Karriere wurde Matta-Clark besonders durch seine „Cuttings" in Gebäuden bekannt, Schnitte und Extraktionen von Gebäudeteilen. Heute ist leider keines dieser Werke mehr erhalten, sodass seine Ideen und die damit verbundenen Arbeitsprozesse nur noch in Videos, Fotos und eben auch seinen Zeichnungen nachvollzogen werden können.

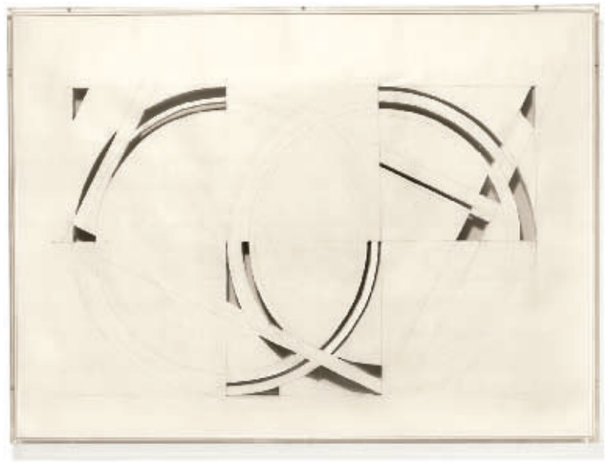
Wie ein Architekt pflegte auch Matta-Clark die Gewohnheit, zeichnend seine Welt zu begreifen und seine Projekte zu konzipieren. Die außergewöhnliche Vielfalt und der Umfang seines zeichnerischen Werkes, das erst nach seinem Tod bekannt wurde und durch Sabine Breitwieser in einem Werkverzeichnis dokumentiert wurde, verwundert daher keineswegs. Matta-Clark schuf einen großen Korpus ganz unterschiedlicher Zeichnungen, von Baumdarstellungen, Energiezeichnungen und Skizzen bis hin zu den berühmten „Cut Drawings". Viele seiner Zeitgenossen beschreiben den Künstler als eine sehr physische und charismatische Person. Nicht nur sei er ein ausgezeichneter Tänzer gewesen, sondern auch ständig in Bewegung: „Sogar wenn er zeichnete, arbeitete er in einem Zustand höchster Erregung. […] Er führte einen kleinen Teufelstanz auf. Er nahm Buntstifte, drückte, presste diese, ganz hart und schnell, und kritzelte vor sich hin" (Mary Heilmann: Interview mit Joan Simon, in: Gordon Matta-Clark. A Retrospective, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago 1985).

Bis auf wenige Ausnahmen blieben die Zeichnungen unbetitelt und undatiert, daher lassen sich kaum Rückschlüsse auf den Inhalt und die Bezüge zu seinen Projekten ziehen. Im Fall von „Circle Grid Overlay" von 1977 lassen sich jedoch Bezüge zu einem der bekanntesten Werke des Künstlers herstellen: „Office Baroque" aus dem gleichen Jahr, realisiert in Antwerpen.

Matta-Clark hatte ursprünglich geplant, eine Kugelform – über die gesamte Höhe – aus einer Ecke auszuschneiden und zu entfernen. Da diese Idee jedoch nicht genehmigt wurde, entwickelte er eine Lösung für die Innenräume des Gebäudes: Zwei bogenförmige, überlappende Formen, die an der Stelle, an der sie sich überschnitten, die Bugform eines Bootes ergaben. Diesen Eingriff wiederholte Matta-Clark wie ein Motiv in einem Musikstück auf allen fünf Etagen: „Zum ersten Mal war es möglich, eine mehrstöckige Struktur mit zwei Kreisbögen zu inszenieren, die den Raum modulieren, indem sie die Form und Größe der Räume im Gebäude verändern. Das Ergebnis ist eine Reihe von arabeskenartigen Schnitten, die das gesamte Gebäude für eine sich ständig verändernde Promenade von Innenansichten öffnen" (Gordon Matta-Clark. Office Baroque, in: Sabine Breitwieser: Reorganizing Structure by Drawing through it, Köln 1997, S. 242).

Bereits 1972 hatte Matta-Clark den Schnitt als eine zeichnerisch-skulpturale Technik in seinen „Cut Drawings" eingeführt. Waren seine ersten Schnittzeichnungen noch relativ grob und ohne Vorzeichnung direkt ausgeführt, lässt sich die weiterentwickelte Komplexität und technische Raffinesse in „Circle Grid Overlay" erkennen, ohne dass es jedoch die „clean-line brutality" der Vorgänger verloren hätte. Matta-Clark presste für seine Schnittzeichnungen Stöße von Papierbögen zusammen, bezeichnete das oberste Blatt mit Bleistift, um anschließend mit einer Laubsäge oder anderen Schneidewerkzeugen die geometrischen Linien nachzuzeichnen und die Papiervolumina auszuschneiden. Einige dieser Zeichnungen, die bis zu 8 cm hoch waren, wurden auf dem Boden liegend präsentiert, wie John Gibson, sein New Yorker Galerist, beschrieb: „[...] er machte die aufregendste Ausstellung mit Zeichnungen, die ich je erlebt habe. In jeder der flachen Holzkisten, die auf dem Boden standen, lag ein Papierstoß. Er nahm eine Säge und schnitt/‚zeichnete' durch den Stoß von etwa 500 Bögen auf einmal. An der Wand hinter den Stößen hat er jeweils ein Foto angebracht; er vollzog hier die gleiche graphische Geste, d.h. er schnitt in der gleichen Weise durch die Wand, wie er durch den Papierstoß geschnitten hatte" (John Gibson: Interview mit Joan Simon, in: Gordon Matta-Clark. A Retrospective, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Chicago 1985).

Spätere „Cut Drawings", wie auch das „Circle Grid Overlay", sind circa 2 cm hoch, und verglichen mit den früheren Zeichnungen sind die kurvigen Linien hier sehr viel flüssiger ausgeführt. Aus dem Zusammenspiel zwischen Bleistiftlinie und exakten Schnitten in die übereinandergeschichteten Papierbögen haben diese Zeichnungen eine Tiefe wie „negative Reliefs" (Pamela M. Lee: Dazwischenzeichnen, in: Sabine Breitwieser: Reorganizing Structure by Drawing through it, Köln 1997, S. 19), die ein Spiel aus Durchblicken, Licht und Schatten gestatten. Es wird deutlich, warum die „Cut Drawings" – entgegen der Intention des Künstlers – keine Zeichnungen im klassischen Sinne mehr sind, sondern durch ihre Materialität und das Volumen des Papierstapels bestimmt werden. Indem Gordon Matta-Clark die gezeichnete Linie zur Schnittlinie und damit zur skulpturalen Geste macht, hat der Ikonoklast nicht nur Gebäude in „panoramaartige Arabesken" verwandelt, sondern auch die Definition der Zeichnung erweitert.



Gordon Matta-Clark. „Office Baroque".
Antwerpen. 1977

Los 4

4 Gordon Matta-Clark

1943 – New York – 1978

„Circle Grid Overlay". 1977

Cut Drawing: Bleistift auf Papierstapel, geschnitten, in Acrylglasbox. 71,3 × 97,5 × 1,3 cm (28 ⅛ × 38 ⅜ × ½ in.). Rückseitig ein Etikett mit den gedruckten Werkangaben. Dort mit Kugelschreiber in Schwarz signiert: Gordon Matta-Clark. Werkverzeichnis: Nicht bei Breitwieser. Das Werk ist in der Datenbank der Werke von Gordon Matta-Clark bei der Generali Foundation, Wien, registriert. [3210] Gerahmt.

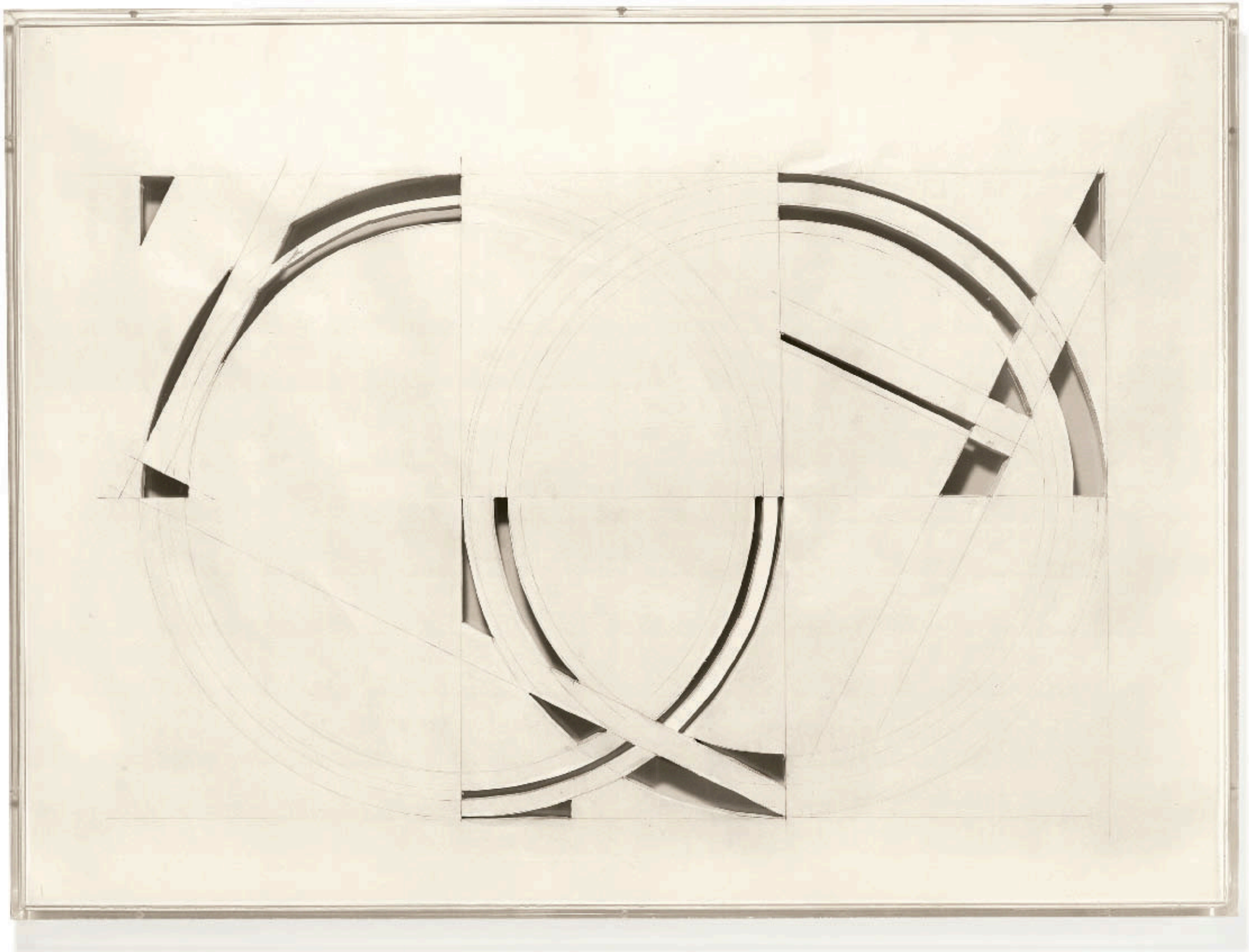
Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (1977 in der Galerie Schmela, Düsseldorf, erworben)

EUR 200.000–250.000
USD 222,000–278,000

Ausstellung

Gordon Matta-Clark. Reorganizing Structure by Drawing through it. Zeichnung bei Gordon Matta-Clark. Wien, Generali Foundation; Barcelona, Museu d'Art Contemporani (MACBA); New York, P.S.1, Contemporary Art Center; Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, 1997–2000 (nur in Münster ausgestellt)



Erfahren Sie mehr!

Präsentation von Ernst Wilhelm Nays Gemälden
auf der documenta III. Kassel, 1964

Ulrich Clewing Den Betrachter fest im Blick – Ernst Wilhelm Nays Augenbilder

Obwohl Ernst Wilhelm Nay ein ausdrücklich der Gegenwart verpflichteter Künstler war, sollte man sein Interesse an der geschichtlichen Dimension von Kunst nicht unterschätzen. Werner Haftmann, Nays erster Biograf, greift in dem Kapitel, in dem er die 1963/64 entstandenen „Augenbilder" des Malers behandelt, auf der Suche nach einer Herleitung für diese Bilderfindung weit zurück in die europäische, altamerikanische und afrikanische Kulturgeschichte. Demnach wandelte sich das Motiv „des den Betrachter unentwegt fixierenden Bildes" im mittelalterlichen Kulturkreis des Abendlandes von der Unheil abwehrenden zur „kultisch-magischen Funktion" (Werner Haftmann: E. W. Nay. 2. Auflage, Köln 1991, S. 247).

Da sich in Nays Gemälden nur sehr selten etwas Eindeutiges findet, fällt es allerdings auch Haftmann nicht leicht, die „Augenbilder" des in den 1960er-Jahren einsetzenden Spätwerks zu interpretieren – immer wieder landet er bei den Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten, die der Künstler ganz bewusst seinen Bildern mitgab. 1964 schuf der Maler „epochale großformatige Bilder", eines davon trägt den „sonderbaren Titel ‚Inferno Halleluja'" (ebda., S. 252), andere werden schlicht die „documenta-Bilder" genannt, da Nay sie anlässlich seiner dritten documenta-Teilnahme im gleichen Jahr malte.

Für Haftmann handelte es sich dabei um „die rufkräftigsten Erzeugnisse dieses ganzen unruhigen Jahres" (ebda., S. 255): Arnold Bode, der Leiter der documenta, hatte für die drei quadratischen Gemälde einen eigenen schmalen, langgestreckten Raum konstruieren lassen und sie dort hintereinander in schräg gestellter Anordnung unter die Decke gehängt. Genauso verfuhr Bode damals auch mit Bildern von Sam Francis – beide Präsentationen erregten 1964 beim Publikum in Kassel außerordentlich viel Aufsehen.

Das Gemälde „Mit grüner Scheibe" wirkt wie eine Blaupause auf dem Weg zu diesen Werken, obgleich es im Format nur etwas mehr als halb so groß ist wie „Inferno Halleluja". Das kompositorische Gewicht, das Nay dem Weißraum der unbehandelten Leinwand beimisst; die sich kreuzenden Linien von flachen Kreissegmenten, die, mit einem Punkt in ihrer Mitte, das „Auge" formen; schließlich die Partien im Bild, die durch Schüttungen und Spritzungen nasser Farbe scheinbar zufällig entstanden: All das ist hier wie da in eindrucksvoller Wucht präsent und macht „Mit grüner Scheibe" zu einem zentralen Werk in einer von Nays faszinierendsten Schaffensphasen.

5 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Mit grüner Scheibe". 1964

Öl auf Leinwand. 110 × 100 cm (43 ¼ × 39 ⅜ in.). Unten rechts signiert und datiert: Nay 64. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz zweifach signiert, datiert und betitelt: NAY 1964 „mit grüner Scheibe". Werkverzeichnis: Scheibler 1096. [3293]

Provenienz

Christoph Scheibler, Köln (1980) / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 250.000–350.000
USD 278,000–389,000

Ausstellung

Ernst Wilhelm Nay. Malerier – Akvareller. Oslo, Holst Halvorsens Kunsthandel, 1965, Kat.-Nr. 9 / Nay-Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag. München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung; Bonn, Kunstmuseum, 2002/03, Kat.-Nr. A 89, m. Abb.

316 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Christina". 1915

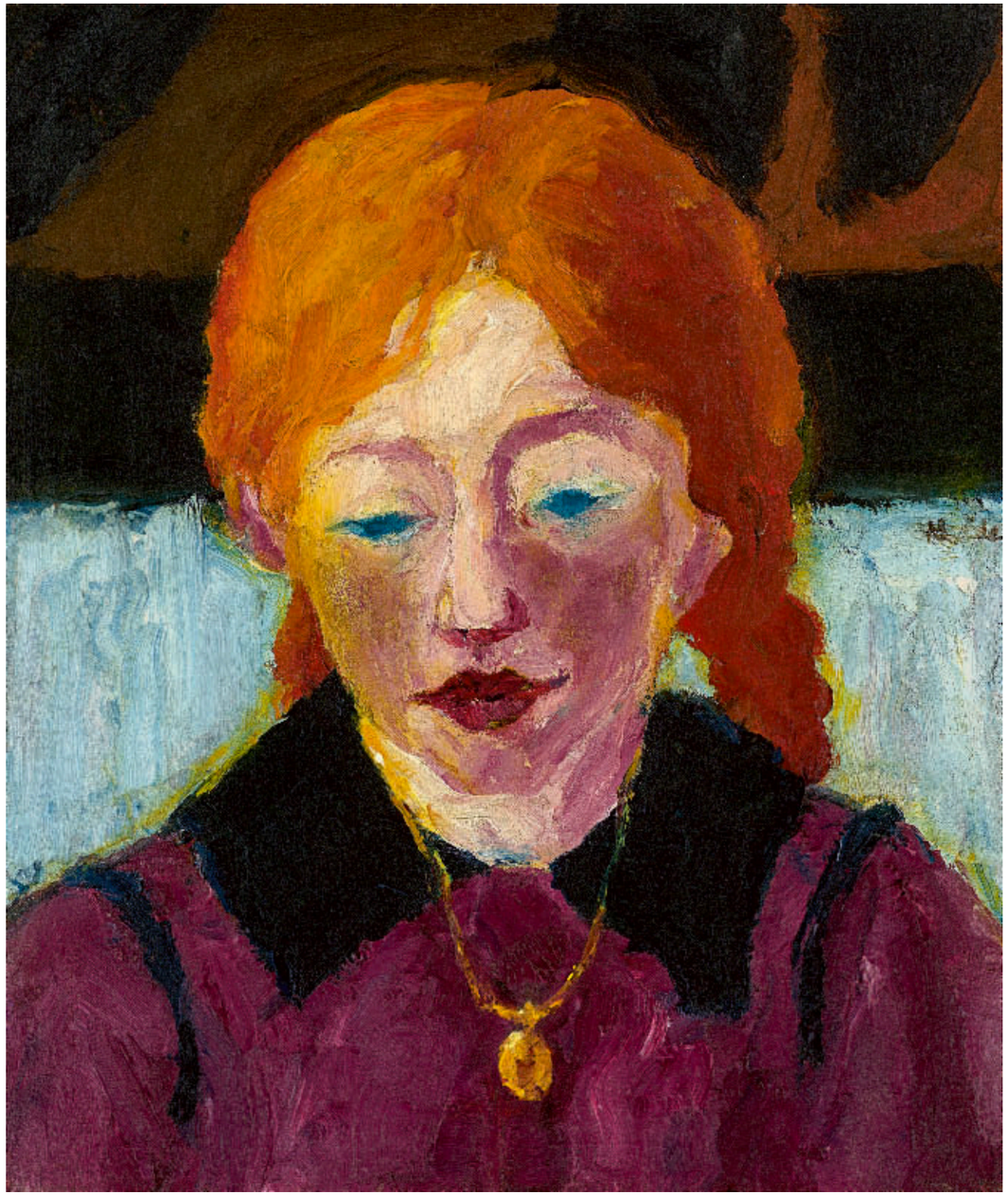
Öl auf Leinwand. 59 × 50 cm (23 ¼ × 19 ⅝ in.). Rechts in der Mitte signiert (etwas verwischt): Nolde. Werkverzeichnis: Urban 675. Gerahmt.

Provenienz

Christina Christensen, Nichte des Künstlers, Klein Jyndevatt (1950/52 als Geschenk des Künstlers erhalten) / Galerie Aenne Abels, Köln / Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (1957 bei Abels erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000
USD 444,000–667,000

Aus unserer Auktion „Sammlung Adalbert & Thilda Colsman", Katalog 345, Donnerstag, 2. Juni 2022, 15 Uhr



6 Franz Marc

München 1880 – 1916 Verdun

„Kleines Fabeltier I". 1912

Aquarell und Feder in Schwarz auf dünnem Papier, auf leichten Karton (Postkarte) aufgezogen. 6,3 × 11,2 cm (9,2 × 14,1 cm) (2 ½ × 4 ⅜ in. (3 ⅝ × 5 ½ in.)). Auf dem Karton unterhalb der Darstellung von Maria Marc mit Bleistift beschriftet: Nickel-Katalog Nachlass Franz Marc – best[ätigt] Maria Marc. Rückseitig mit dem von Maria Marc bestätigten Nachlassstempel. Dort auch mit Bleistift beschriftet: Fabeltier. Werkverzeichnis: Hoberg/Jansen 274. Beigabe: Original-Passepartout mit Widmung von Maria Marc: Die allerherzlichsten Glück- und Segenswünsche Ihnen, lieber J[oachim], und Ihrer jungen Frau zu Ihrer Vermählung. Möge Ihr Zusammenleben leicht und nett werden und Ihnen bringen, was Sie selbst wünschen. In herzlichem Gedenken Ihre Maria Marc. [3134] Gerahmt.

Provenienz

Joachim und Lore Probst, Ilvesheim (1943 als Hochzeitsgeschenk von Maria Marc erhalten, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Ausstellung

150. Ausstellung: Franz Marc. Gedächtnisausstellung. Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1936, Kat.-Nr. 68

Literatur und Abbildung

Alois J. Schardt: Franz Marc. Berlin, Rembrandt-Verlag, 1936, S. 171, Nr. IV-1912-1 / Klaus Lankheit: Franz Marc. Katalog der Werke. Köln, Verlag DuMont Schauberg, 1970, Kat.-Nr. 721

Unter den Künstlern des deutschen Expressionismus war es lieb gewonnene Tradition, sich gegenseitig Grüße auf Postkarten zuzusenden, die auf der Vorderseite mit einer eigenhändigen Zeichnung oder Aquarell versehen waren. Gelegentlich kamen auch Freunde und Förderer ihrer Malerei in den Genuss eines solchen kostbaren Unikats. Motivisch gab es hierbei keine Grenzen. Es finden sich sowohl Miniaturen von bekannten Hauptwerken als auch gänzlich neu Erfundenes, kleine Bildgedanken, die es dem Adressaten in dieser schönen Form zu übermitteln galt. Franz Marc war ein eifriger Gestalter eigener Ansichtskarten. Ihm nahestehende Menschen wurden an ihrem Geburtstag, zum Jahreswechsel oder anlässlich anderer Festtage gern mit einem selbst gestalteten Kartengruß bedacht.

Das auf unserem Aquarell wiedergegebene Tierwesen ist ein Fantasieprodukt Franz Marcs. Es hat einen an seine berühmten Pferde erinnernden Kopf, der Leib jedoch ist lang gestreckt wie bei einer Katze, die Hinterläufe könnten von einem Reh stammen. Die Vorderpfoten wiederum sind mit Krallen oder Schwimmhäuten besetzt, was diesem Mischwesen im Zusammenspiel mit dem grünen Kolorit einen echsenhaften Charakter verleiht. Es wird nicht deutlich, ob das Tier über die linke oder rechte Schulter nach hinten blickt, die räumliche Situation ist unklar. Nur drei rötliche Linien definieren die vordere und hintere Bildebene.

Die Karte war nicht für einen speziellen Adressaten bestimmt, was für Marc nicht ungewöhnlich ist. Aus einer Sammlung kleiner Bilder wählte er immer das Motiv aus, welches ihm für den jeweiligen Empfänger angemessen erschien. Nach Marcs frühem Tod betitelte seine Frau Maria die Karte rückseitig mit „Fabeltier" und bestätigte durch Nachlassstempel und Unterschrift deren Echtheit. 1943 gelangte sie als Hochzeitsgeschenk Maria Marcs in die Sammlung von Joachim und Lore Probst. Joachims Vater war der Kunsthändler Rudolf Probst (1890–1968), der in den 1920er-Jahren die berühmte Galerie Neue Kunst Fides in Dresden leitete. AF

Originalgröße

7 Marianne von Werefkin

Tula 1860 – 1938 Ascona

Der Abgrund. 1923

Tempera auf dünnem Karton, auf Pappe aufgezogen. 59 × 69 cm (23 ¼ × 27 ⅛ in.). Unten rechts gewidmet, signiert und datiert: meinem Freund Dr. [nicht lesbar] M.v.Werefkin 1923. Rückseitig ein Etikett der Galerie Michael Haas, Berlin. [3126] Gerahmt.

Provenienz

Klopfer Fine Art, Sevgein / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 100.000–150.000
USD 111,000–167,000

Literatur und Abbildung

Bernd Fäthke: Marianne Werefkin. München, Hirmer Verlag, 2001, S. 205, Abb. 227

Inmitten der gewaltigen, mit ewigem Eis bedeckten Tessiner Berge, die steil aus dem türkisfarbenen Lago Maggiore emporragen, steht sie da – dem Abgrund nahe, unter ihr das mystisch leuchtende, nahezu endlos tiefe Grünblau. Umgeben von der einzigartigen Schönheit und allgegenwärtigen Kraft der Natur, scheint es dort oben nur die junge Frau zu geben – sie und eine schwarze Ziege. Verlassen, aber nicht allein inmitten der massiven, uralten Steinriesen.

Als die 1860 in Russland geborene Marianne von Werefkin 1923 das ausdrucksstarke Gemälde „Der Abgrund" malte, blickt sie auf eine 27-jährige Beziehung zu Alexej von Jawlensky zurück, die von Höhen, aber auch Tiefen geprägt war. Die selbstbewusste und bereits anerkannte Künstlerin verhalf ihrem vier Jahre jüngeren, damals mittellosen Freund auf beeindruckend kluge Art und Weise als Mäzenin und Lehrerin zu seinem künstlerischen Durchbruch. 1896 ließ sich das Paar in einer herrschaftlichen Wohnung in München nieder; gemeinsam mit ihrem Dienstmädchen Helene Nesnakomoff, die im zarten Alter von 16 Jahren von Alexej von Jawlensky schwanger wurde und 1902 einen Sohn gebar.

Nach mehrjähriger Pause widmete sie sich wieder der Malerei – erste expressionistische Werke entstanden, die auch bereits Einflüsse des Symbolismus erkennen lassen. Einige Jahre zuvor hatte Werefkin den „Rosafarbenen Salon" gegründet, einen Treffpunkt zahlreicher fortschrittlich gesinnter Künstlerinnen und Künstler, der im weiteren Sinne als Keimzelle der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters gesehen werden kann. Bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges floh das Künstlerpaar gemeinsam mit Helene Nesnakomoff und Jawlenskys inzwischen zwölf Jahre altem Sohn Andreas in die Schweiz – ihr Leben in München ließen sie schweren Herzens zurück, große Teile ihres Vermögens gingen verloren.

Nach gemeinsamen Jahren am Genfersee und in Zürich ließen sie sich 1918 in Ascona nieder, wo Alexej von Jawlensky die von zunehmenden Streitereien geprägte Beziehung zu Marianne von Werefkin nach knapp 30 Jahren endgültig beendete – per Brief. Jawlensky zog zurück nach Deutschland, um dort die Mutter seines Kindes zu heiraten; Werefkin blieb im Tessin zurück. 1922 schrieb er: „Dort, wo so ein Hass und solch eine Verachtung herrscht, kann keine Liebe sein, und ohne Liebe kann es kein gemeinsames Leben geben. Zwischen uns ist jetzt ein Abgrund."

Ein Jahr später entstand Marianne von Werefkins „Abgrund" – ein meisterliches Zusammenspiel expressionistischer Farben und vereinfachter Formen. Zunächst tief verletzt und enttäuscht, gelang es ihr nach und nach, neue Kraft zu schöpfen. Die beeindruckende Persönlichkeit, die es zeit ihres Lebens verstand, Kontakte zu knüpfen und Menschen zusammenzubringen, lebte bis zu ihrem Tod im Jahr 1938 zwar mittellos, aber keineswegs vereinsamt. Angesehen, gar verehrt in der Tessiner Gesellschaft und vereint mit der Natur, malte sie bis zuletzt. SSB

8 Piero Dorazio

Rom 1927 – 2005 Perugia

„ARCANO I-III". 1991

Triptychon: Öl auf Leinwand. Jeweils: 151 × 50 cm (59 ½ × 19 ⅝ in.). Jeweils rückseitig mit Pinsel in Rot signiert, datiert und betitelt: PIERO DORAZIO 1991 ARCANO I [bzw.] „ARCANO" II [bzw.] „ARCANO" III. Auf dem Mittelkreuz jeweils mit der Folgenummer bezeichnet. Auf dem Keilrahmen sowie auf dem Überspann jeweils mit dem runden Künstlerstempel in Violett mit der eingetragenen Werknummer: PIERO DORAZIO TODI 2685. Werkverzeichnis: Nicht mehr bei Crisafi. [3077] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Aufgewachsen im faschistischen Italien Mussolinis, war Dorazios künstlerische Entwicklung von der Zeit des Umbruchs nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt. Die Hinwendung zur Abstraktion signalisierte die Überwindung des vom Faschismus propagierten Realismus. Dorazio wurde zu einem der führenden abstrakten Künstler Italiens. Nach langen Jahren in den USA ließ er sich 1974 in dem ehemaligen Kloster Todi in Umbrien nieder, das neben Rhodos in den folgenden Jahrzehnten sein Lebens- und Arbeitsort wurde.

Unser Triptychon von 1991 zeigt den vollendeten Einsatz von Farbe und Licht – das zentrale Thema seines Werks. Der Farbgrund der drei Leinwände ist in den für den Künstler typischen Primärfarben Rot, Blau und Schwarz gehalten. Darüber hat er ein Netz aus farbigen Schraffuren gelegt, die ineinander übergehen, sich überlagern und ein geometrisches Konstrukt bilden, das jedoch so frei und leicht wirkt, als wäre es rein zufällig entstanden. Zusammen erzeugen die kräftigen Farben und flimmernden Muster einen visuellen Sog. Meisterhaft setzt Dorazio die Farbe so ein, dass die Leinwand aus sich heraus zu leuchten scheint, ohne erkennbare Lichtquelle. Er modelliert keine Schatten oder klaren Kanten und lässt so keinerlei räumliche Tiefe entstehen. Vielmehr suggeriert er Empfindungen und Stimmungen, die, ganz dem Rhythmus seiner Farben und Linien entsprechend, mal impulsiv und energiegeladen daherkommen, mal harmonisch und gelassen. Im dynamischen Spiel von Licht und Schatten bewegen sich die Linien und Raster aufeinander zu und voneinander weg, die Farben scheinen unaufhörlich vor und zurück zu schwingen. FvW

Max Pechstein in Paris, 1908

Anna Ahrens

Pas de deux der Künste – Max Pechstein und das Russische Ballett in Berlin

Was für ein Abend! Tilla Durieux stürmte aus der Berliner Kroll-Oper nach Hause. „Toll vor Freude", konnte sie es kaum abwarten, ihrem Lebensgefährten und baldigen Mann Paul Cassirer von diesem St. Petersburger Ballett-Ensemble zu erzählen, das seine hohe Kunst als Tanzeinlagen – so damals üblich – eines russischen Operngastspiels darbot.

Das war im Mai 1908. Tilla Durieux erinnerte sich noch im hohen Alter an dieses Ereignis. Wohl auch, weil Paul Cassirer sofort reagierte. Schon in der nächsten Vorstellung saßen sie zusammen mit ihren engsten Künstlerfreunden im Zuschauersaal. Die Begeisterung übertrug sich, und Paul Cassirer wurde aktiv. Er wandte sich an den Manager des Balletts und veranlasste den Abbruch des Gastspiels – unter Zusage seiner Unterstützung bei einem erneuten Besuch in der kommenden Saison und unter der Prämisse, dieses hervorragende Corps de Ballet als eigenständiges Ensemble, sprich losgelöst von der langatmigen Operninszenierung, auftreten zu lassen.

Paul Cassirer, Kunsthändler, Galerist und Verleger, hatte durch seine engen Verbindungen in sämtliche Kunst- und Kulturkreise des In- und Auslandes, insbesondere rund um die französische Avantgarde, erheblichen Anteil daran, dass sich Berlin in jenen Jahren zur echten Kunstmetropole mauserte und als Künstler-Hotspot für moderne wie aktuellste internationale Positionen neben Paris etablierte. Sein spontanes Engagement für den Tanz, speziell für das russische Ballett, mag zunächst erstaunen, fügt sich aber bei genauerer Betrachtung konsequent seiner Utopie von einem im Leben verankerten und sich gegenseitig befruchtenden „Fest der Künste", das sämtliche Bereiche der bildenden, darstellenden, literarischen und musikalischen Kunstäußerung umfasst.

Max Pechstein lebte in diesem Frühjahr, genauer bis Ende März 1908, als erster und einziger „Brücke"-Künstler in Paris. Aufgewachsen in bescheidenen Zwickauer Verhältnissen, hatte Pechstein eine Ausbildung an der Dresdner Akademie in der Tasche (auch hier war er die Ausnahme), als er sich 1906 der progressiven Künstlergemeinschaft um Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff anschloss. Neugierig beobachtete er zugleich die Pariser Kunstszene – van Gogh, Cézanne, Gauguin, Matisse, die Fauves.

Max Pechstein war einer der ersten deutschen Künstler, der die Ausdrucksmittel der französischen Avantgarde, insbesondere des Fauvismus, rezipierte und in einen eigenständigen, farbstarken, expressiven Stil umwandelte. In den progressiven Kunsthandlungen, speziell bei Durand-Ruel, Bernheim-Jeune, Vollard, Kahnweiler, begegnete Pechstein aktuellsten Ausdrucksformen der Gegenwartskunst auf internationalem Niveau. Als Pechstein zum Abschluss seiner Pariser Monate die noch heute legendäre Schau im Salon des Indépendants besuchte, die Werke von Künstlern wie Modigliani, Braque, Derain, Van Dongen, Kandinsky, Munch präsentierte, fuhr es ihn ins Mark: „Ich denke modern zu sein, aber was da meine Augen zu sehen bekamen, war nicht zum Aushalten" – „Donnerwetter noch mal, man kann sich keinen Begriff machen, wenn man´s nicht gesehen."

Den Pariser Pulsschlag noch in den Adern, mag es kaum verwundern, dass der junge Pechstein in Dresden gleich wieder seine Koffer packte, um nach Berlin umzuziehen. Ab Herbst 1908 lebte und arbeitete er in einem Dachatelier im Haus Cuhrt, Kurfürstendamm 152. Im Laufe seines ersten Berlinjahres entstanden richtungsweisende Ölbilder von enormer Ausdruckskraft, energetisch aufgeladen in ihrer eigenen Auseinandersetzung mit aktuellen (Kunst-)Ereignissen und der Pariser Maler-Avantgarde.

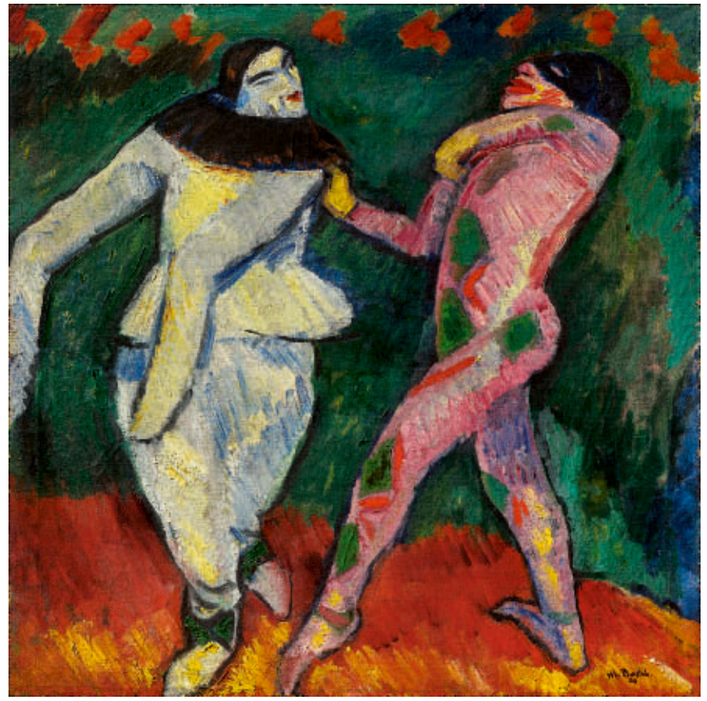
Um deren Sichtbarkeit in der Hauptstadt kümmerte sich Paul Cassirer weiterhin tatkräftig. Im Januar 1909 zeigte er Henri Matisse in einer ersten großen Einzelschau. Selbstverständlich besuchte auch Pechstein jene legendäre Ausstellung, die Kritiker wie Museumsleute von aufgewühlt bis ratlos entließ. Pechstein aber kannte sehr wahrscheinlich Werke dieses „Donatello chez les Fauves" schon aus Paris. Er und Kirchner, extra aus Dresden angereist, waren begeistert – sinnliche Erlebnisse als ausdrucksstarke Bilder, flächig, konzentriert, radikal in der Reduktion der Form, befreit, ja „frech", in leuchtenden, emotionsgeladenen Farben.

Ermutigt vom Aufbruch, den Pechstein in jener Zeit verspürt haben mag, stellte sich der 26-jährige Künstler den Impresarios des hauptstädtischen Kunstlebens, Max Liebermann und Paul Cassirer, mit Werkbeispielen aus Paris vor. Im April 1909 war er erstmals auf der Frühjahrsschau der Berliner Secession vertreten – und verkaufte zwei von drei Gemälden noch aus der Ausstellung heraus. Quasi über Nacht wurde Pechstein zum „sammelbaren" Secessionskünstler einer neuen Generation, den nun auch die Presse (trotz viel Häme) als Maler der europäischen Moderne wahrnahm. Noch am Eröffnungstag hatte der Künstler selbst mit „Schreck" festgestellt, „wie stark und eindeutig meine Formensprache gegenüber den Impressionismus sich Geltung erzwang".

Michel Fokine als Harlekin in „Carnaval", Paris 1910

In dieser ersten Hochphase seiner noch jungen Karriere erhielt sicher auch Max Pechstein jene Einladung der Berliner Secession, die Paul Cassirer in seiner Funktion als geschäftsführender Sekretär den Mitgliedern und Freunden der Künstlervereinigung sowie diversen Pressevertretern zukommen ließ: ein Ensemble des russischen Hofballetts gebe am Nachmittag des 5. Mai 1909 – dem Vortag eines zweiwöchigen Gastspiels in der Kroll-Oper – für die Secessionskünstler und ihre Freunde eine exklusive Privatvorstellung. Anschließend waren alle Anwesenden – Künstler, Freunde, Schriftsteller und natürlich auch die russischen Tänzerinnen und Tänzer mit ihrer Crew – zum großen Bankett ins Hotel Esplanade geladen.

„Es ging alles über Erwarten gut aus", wie Tilla Durieux sich erinnerte: „Im Publikum saß, von Gerhart Hauptmann und Max Liebermann angefangen, alles, was schrieb, malte und in Stein hieb. Der Applaus war wie ein Orkan, man schrie, jubelte und klappte mit den Stühlen." Das begeisterte Publikum machte das Gastspiel zum „stürmischen Erfolg" – auf den auch die Berliner Künstler reagierten. Max Slevogts bekanntes, heute in der Galerie Neue Meister in Dresden ausgestelltes Rollenporträt der Anna Pawlowa als Bajadere geht zurück auf ein Stück aus dem offiziellen Gastspielprogramm, das am 7. Mai 1909 zur Aufführung kam. Ebenso wie Ernst Oppler, der seit diesem ersten Gastspiel – auch für ihn eine Art „Schlüsselerlebnis" – die Berliner Auftritte der Ballets Russes über zwanzig Jahre zeichnend begleitete und so zum „deutschen Ballettmaler" avancierte.


Los 9

Max Pechstein, eine Generation jünger als die beiden „deutschen Impressionisten", setzte der russischen Ballettpremiere in Berlin als einziger Künstler ein ikonisches Bilddenkmal. Zwei Hauptfiguren der Harlequinade, jenes allerersten Stücks, das das Secessions-Publikum am 5. Mai 1909 mit klappenden Stühlen bejubelte, sind auch seine Protagonisten – Harlekin und Pierrot. Die berühmten Charaktere aus der Commedia dell´arte sorgten in der Inszenierung von Marius Petipa und Riccardo Drigo als tanzende Gegenspieler für den Spannungsbogen einer Geschichte, deren Handlung schnell erzählt ist: Harlekin liebt Columbine (Pawlowa), ihr Vater aber will sie mit dem reichen Leandre verheiraten. Der Pierrot soll Harlekin mit allen Mitteln fernhalten. Am Ende siegt die Liebe.

Auf Pechsteins frühem Hauptwerk „Russisches Ballett" sind weder eine spezifische Szene noch bestimmte Tänzer oder spektakuläre Inszenierungsmomente das Thema. Pechsteins Pas de deux der beiden seit der Renaissance bekannten Charaktere konzentriert sich ganz auf die Grundgestalten und den (sinnlich übertragenen) Symbolgehalt der beiden Figuren in ihren typischen Kostümen: Harlekin, traditionell der Sieger bei spaßigen Streichen, erfinderisch und schlagfertig, trägt einen schmalen, aus leuchtend-bunten Flickenkaros zusammengesetzten Anzug, der Schnelligkeit, Wandelbarkeit, Beweglichkeit symbolisiert, dazu eine geheimnisvolle schwarze Maske. Der Pierrot hingegen steckt in einer weißen, eher sackartigen Robe mit überlangen Ärmeln, die seine körperliche Unterlegenheit und die Ungeschicklichkeit seiner Gesten zum Ausdruck bringt. Stolz und siegessicher, mit geschwollener Brust im standfesten Ausfallschritt, legt der Harlekin dem zurückweichenden Pierrot seine Hand auf die Schulter. Letzterer scheint sich aus der Situation herauswinden zu wollen – ohne dabei sein sprichwörtliches Gesicht zu verlieren, das er dem Rivalen wie einen Spiegel entgegenhält. Konsequent blendet Pechstein alles aus, was die Szene genauer beschreiben oder die Handlung näher verorten könnte. Der Fokus liegt auf der gestalterischen Ausdruckskraft, die sich auf die Eigengesetzlichkeit von Form und Farbe beruft. Die kostümierten Gegenspieler dominieren das Bild und verbinden sich zugleich mit den kräftigen Farbakkorden des Bühnenraumes. „Der Umfang jeder farbigen Fläche wird dabei für die Wirkung, den Ton und den Klang wesentlich", heißt es bei Heymann: Pechsteins „Strich Temperamentausdruck. Er geht schon in der Zeichnung auf ‚Ausdruck', sucht aber die Fläche gleichmäßig klingen

Max Pechstein. Brief an Erich Heckel mit Illustration zu „Carnaval". Um 1909/10. Stiftung Historische Museen Hamburg, Altonaer Museum

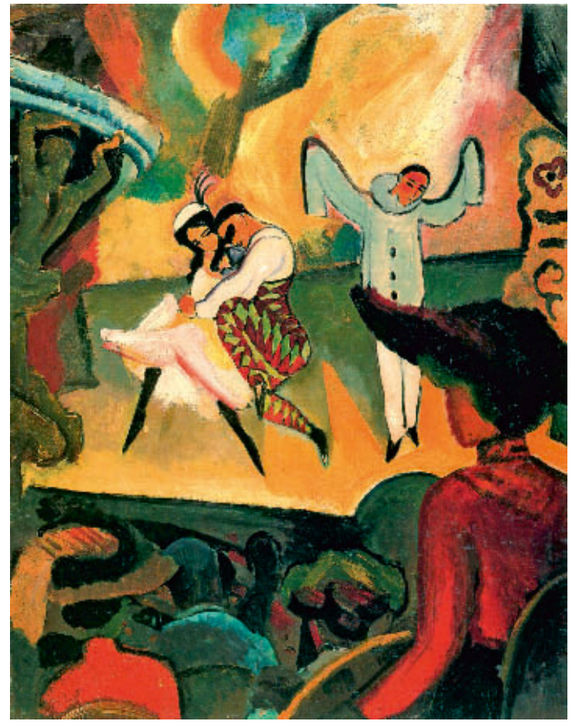
zu lassen, ein Hauptaugenmerk kann darin sein, darf aber nicht heraussspringen".

Pechsteins Gegenspiel der konkurrierenden Bühnencharaktere ist damit zugleich ein Zusammenspiel. Das strahlende Weiß des einen spiegelt sich auf dem bunten Kostüm des anderen und bringt es noch mehr zum Leuchten. Aktion und Reaktion verbinden sich auch kompositionell in den Haltungen der Dargestellten, die über den ausgestreckten linken Fuß des Harlekins und dem rechten des Pierrots eine gemeinsame Bewegungsrichtung andeuten. Es ginge ihm um eine „mir-speziell-starke Wesensdarstellung", so Pechstein über eine Grundausrichtung seiner Kunst in Heymanns Protokoll.

In einem undatierten Brief an seinen Brücke-Freund Erich Heckel berichtet Pechstein nach Dresden: „Jetzt war hier das russische Ballett einfach phänomenal." Er bedauerte, dass er „bloß einmal hingehen" konnte. Ob er das Schreiben 1909 oder erst 1910 verfasste, ist unklar. Denn genau ein Jahr später, im Mai 1910, war das Russische Ballett erneut in Berlin – diesmal unter der Leitung von Sergej Diaghilew. Ab 1906 lebte und wirkte dieser in Paris, wo der bald gefeierte Impresario 1909 seine erste russische Opern- und Ballettsaison initiierte. Am 19. Mai, sprich genau zwei Wochen nach der Berliner Premiere, trat nun Diaghilews Auswahl der besten Tänzerinnen und Tänzer aus dem Hofballett seines Heimatlandes erstmals im Pariser Théâtre du Châtelet auf. Neben bald berühmten Solisten wie Fokine und Nijinski gehörte selbstverständlich auch Anna Pawlowa zu seinem Ensemble, das von Beginn an den Brückenschlag zur bildenden, gestaltenden und komponierenden Kunst suchte. Diaghilew kreierte mit den Ballets Russes schließlich die einflussreichste Tanzkompanie seiner Zeit. Er öffnete den Balletttanz für moderne Choreografien und ging bahnbrechende Kooperationen mit Komponisten wie Strawinsky und Debussy, Künstlern wie Matisse, Kandinsky, Picasso und (Kostüm-) Designern wie Léon Bakst und Coco Chanel ein.

Pechstein hielt seine Eindrücke aus der Produktion von 1910 in Lithografien und Radierungen fest. Die sequenzartig angelegten Illustrationen visualisieren seine Faszination für expressive Bewegungsmomente, die er mit wenigen Linien virtuos einfängt. Wieder sind es Harlekin und Pierrot, denen er sein Hauptaugenmerk schenkt – dieses Mal als Ensemblefiguren des Stückes Carnaval, choreografiert von Michel Fokine, nach der Musik von Robert Schumann. Ein Gemälde aber wie das „Russische Ballett" von 1909 entstand 1910 offenbar nicht. Vielleicht enthält der Gedanke des bekannten Kritikers Fritz Stahl zumindest einen Hinweis auf mögliche Antworten. Noch 1923 beschrieb er eindrücklich, welchen Stellenwert die erste Aufführung am 5. Mai 1909 für die Berliner Künstler einnahm – ein auch für Pechstein persönlich besonderes Jahr, in dem nicht nur das Russische Ballett, sondern auch der Künstler selbst erstmals mit seinen neuen Ausdrucksformen in die Kunstöffentlichkeit getreten war.

„Das Russische Ballett hat Weltruhm erworben. Alle wissen heute, dass es etwas ganz Besonderes ist. Aber niemand mehr, der das nicht miterlebt hat, weiß, wie es auf uns gewirkt hat, als es zum ersten Mal im Westen auftrat, in Berlin, bei Kroll, vor den Gästen der Secession, Künstlern und Kunstkritikern. Keiner dagegen, der jenen Abend miterlebt, der jenen Enthusiasmus geteilt und weiterverbreitet hat, wird das je vergessen können."



August Macke. Russisches Ballett I. 1912. Öl/Karton. Kunsthalle Bremen

Die ungekürzte Version dieses Textes finden Sie in unserer Sonderbroschüre über Max Pechsteins Gemälde „Russisches Ballett" sowie online unter grisebach.com

Max Pechstein. Karneval III. 1910. Lithografie

9N Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Russisches Ballett“. 1909
Öl auf Leinwand. 100 × 100 cm (39 ⅜ × 39 ⅜ in.).
Unten rechts signiert und datiert: M. Pechstein 09.
Rückseitig signiert, betitelt und datiert: M. Pechstein
Russisches Ballet [!] 1909. Werkverzeichnis:
Soika 1909/50. [3018] Gerahmt.

Provenienz
Herbert Thannhaeuser, Berlin (bis 1956) / Privatsammlung, Süddeutschland (erworben 1956 in der Auktion bei Leo Spik, Berlin, seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000.000–3.000.000
USD 2,220,000–3,330,000

Ausstellung
Der junge Pechstein. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen. Berlin, Hochschule für Bildende Künste, 1959, Kat.-Nr. 40 / Künstler der Brücke in Berlin 1908–1914. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke. Berlin, Brücke-Museum, 1972, Kat.-Nr. 68, Abb. Tf. 39 / Max Pechstein. Schloss Cappenberg, 1989, Abb. S. 75 / Berlin – Moskau / Moskau – Berlin. 1900-1950. Berlin, Berlinische Galerie, im Martin-Gropius-Bau, und Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, 1995/96, S. 624, Kat.-Nr. I/20, Abb. S. 57 / Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 2001, S. 303, Kat.-Nr. 41, Abb. S. 101 / Die „Brücke“ in Dresden 1905–1911. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, im Schloss, 2001/02 Kat.-Nr. 128, Abb. S. 138 / „Brücke“. El nacimiento del expresionismo alemán. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2005, Kat.-Nr. 176, Abb. S. 290 / „Brücke“. Die Geburt des deutschen Expressionismus. Berlin, Brücke-Museum, in der Berlinischen Galerie, 2005/06, Kat.-Nr. 184, Abb. S. 325

Literatur und Abbildung
408. Auktion. Berlin, Leo Spik, 2./3.2.1956, Kat.-Nr. 80, m. Abb. / Ausst.-Kat.: Max Pechstein. Sein malerisches Werk. Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle, und Kiel, Kunsthalle, 1996/97, Kat.-Nr. 33, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Birgit Zeidler: „Ballett-enthusiasmus“ in der Berliner Presse. In: Claudia Jeschke, Ursel Berger, Birgit Zeidler (Hg.): Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste. Berlin 1997, S. 186-193, hier S. 189 und S. 193, Anm. 24 / Gerhard Leistner (Bearb.): Max Pechstein, Blauer Tag, 1911. Regensburg, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, 2003, Abb. S. 12 (nicht ausgestellt)

Erfahren Sie mehr!

10 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Gesichter". 1914-1919
Original-Halbleinenmappe mit 19 Kaltnadelarbeiten, jeweils auf Bütten (mit dem Prägestempel der Marées-Gesellschaft, München). Mit dem Textheft mit einer Einleitung von Julius Meier-Graefe, Titel, Inhaltsverzeichnis im Original-Umschlag. Mappe: 53 × 39,2 × 2,8 cm (20 ⅞ × 15 ⅜ × 1 ⅛ in.). Jeweils signiert. Werkverzeichnis: Hofmaier 81, 84, 88-90, 105, 108, 126-137. Jeweils einer von 60 Abzügen der Normalausgabe aus einer Gesamtauflage von 100 Exemplaren. München, Verlag der Marées Gesellschaft, R. Piper & Co. (=13. Druck der Marées Gesellschaft), 1919. [3148]

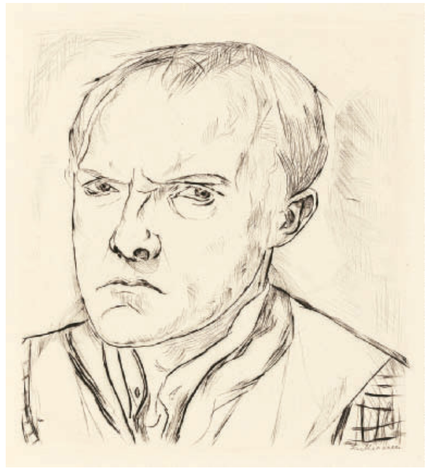
Provenienz
Privatsammlung, Schleswig-Holstein

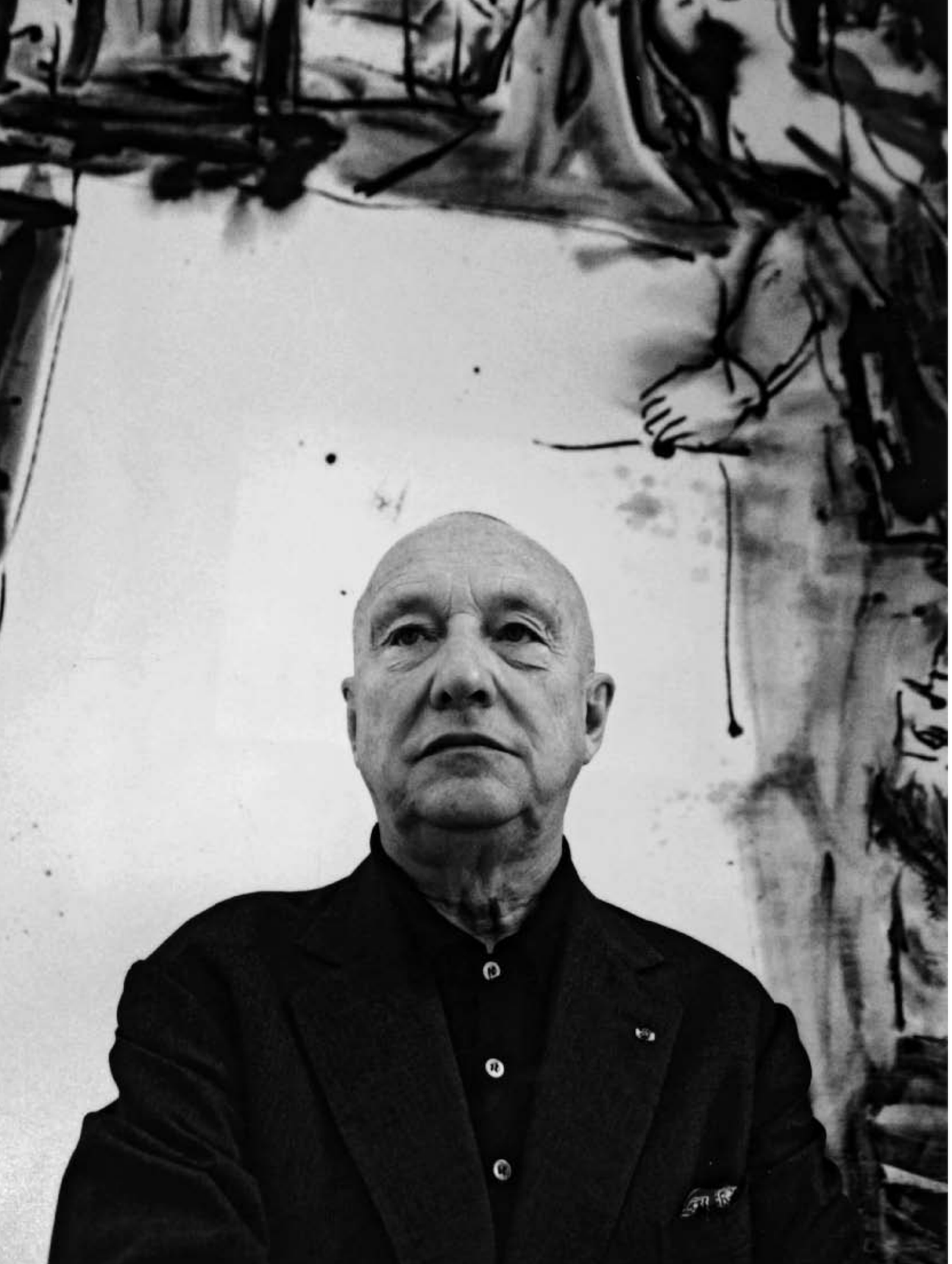
EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Die Mappe vereint Kaltnadelarbeiten aus etwa 5 Jahren. Sie enthält die Blätter:

1. Selbstbildnis 1918 (Hofmaier 137 II.B.b.) (Abb.)
2. Familienszene (Hofmaier 127 B.b.)
3. Irrenhaus (Hofmaier 135 II.B.b.)
4. Liebespaar I (Hofmaier 88 B.b.)
5. Liebespaar II (Hofmaier II.126 B.b.)
6. Mainlandschaft (Hofmaier 128 IV.B.b.) (Abb.)
7. Die Gähnenden (Hofmaier IV.129 B.b.) (Abb.)
8. Theater (Hofmaier 89 III.B.b.)
9. Cafémusik (Hofmaier 130 III.B.b.)
10. Der Abend (Hofmaier 90 II.B.b.) (Abb.)
11. Kreuzabnahme (Hofmaier 131 II.B.b.)
12. Auferstehung (Hofmaier 132 II.B.b.)
13. Frühling (Hofmaier 133 II.B.b.)
14. Landschaft mit Ballon (Hofmaier 134 II.B.b.) (Abb.)
15. Zwei Autooffiziere (Hofmaier 84 B.b.)
16. Spielende Kinder, Breitformat (Hofmaier 136 II.B.b.)
17. Prosit Neujahr 1917 (Hofmaier 108 VI.B.b.) (Abb.)
18. Große Operation (Hofmaier 81 VI.B.b.) (Abb.)
19. Selbstbildnis mit Griffel (Hofmaier 105 II.B.b.) (Abb.)

Abbildung aller Druckgrafiken unter grisebach.com





Georg Baselitz, 2008, Foto: Angelika Platen

Ute Diehl Bekenntnis zur Tradition – „Schöne und hässliche Porträts" sind der Schlüssel zum Werk von Georg Baselitz

Von Georg Baselitz kann man keine schönen Bilder erwarten. Auch wenn er einer Porträtserie den Titel „6 schöne, 4 häßliche Porträts" gibt, sehen alle 10 gleich „hässlich" aus. Aufgerissene Münder, grelle Farben, meist ein flackerndes Punktmuster im Hintergrund.

Es sind keine Porträts mit einer möglichst ähnlich wiedergegebenen Physiognomie. Der Maler wühlt sich unter das äußere Erscheinungsbild und findet da ein unzivilisiertes Geschöpf. Baselitz schätzt die Kunst der Geisteskranken und der Art brut. Auch er bringt den Menschen von Trieben beherrscht und von gesellschaftlich vereinbarten ethischen Zielen überfordert zur Darstellung.

Das „häßliche Porträt 9", überlebensgroß, zeigt ein verquollenes Gesicht in schmutzig-rosa Farbe, beherrscht von einer breiten roten Nase, die niedrige Stirn von giftgrünen Haaren umrahmt. Auch die Augen sind rot, blicklos, vielleicht geschlossen. Im halb geöffneten deformierten Mund ist eine Reihe von auseinanderstehenden Zähnen sichtbar. Man kann sich nicht vorstellen, dass dieser Mund sprechen könnte. Nur ein Schrei wäre denkbar.

Als Bildgrund hat der Künstler eine Holzplatte gewählt, die er mit dem Messer bearbeitet und schwarz überstrichen hat. Bei naher Betrachtung sieht man Schnittspuren, was den Eindruck von etwas Gewalttätigem noch verstärkt. Links und rechts vom Kopf sind zwei stilisierte rosa Arme nach oben gestreckt.

Das Gesicht hängt kopfüber ins Bild. Seit 1969 dreht Baselitz all seine Motive um. Ein Befreiungsschlag. Das widerspricht zwar menschlicher Sehgewohnheit, verstärkt aber die Konzentration auf Form und Farbe. Beim Umdrehen fällt sozusagen der Inhalt heraus. Die schönen und hässlichen Porträts sind der Schlüssel zum Werk des Malers.

„Für einen Künstler ist es das Beste, zu nutzen, was er hat, was ihm mitgegeben wurde", meint Baselitz. „Wir fahren nach Italien, sehen Botticelli, finden ihn wunderbar mit seiner selbstverständlichen Eleganz, aber es ist nicht unsere Kultur. Dann fahren wir heim und haben unseren Hans Baldung, Albrecht Dürer, Erich Heckel... alle eigentlich ziemlich hässlich." Deutsch sei allerdings nicht gleichbedeutend mit hässlich. „Aber es gibt die Tradition, zu der man gehört und zu der ich mich bekenne."

Baselitz wurde 1938 als Hans-Georg Kern im sächsischen Deutschbaselitz geboren. Als Kunststudent in Ost-Berlin musste er 1956 nach zwei Semestern wegen „gesellschaftspolitischer Unreife" die Hochschule verlassen. Als er nach West-Berlin wechselte, überschritt er nicht nur eine politische, sondern auch eine kulturelle Grenze. Westdeutsche Nachkriegskunst hatte abstrakt zu sein. Hann Trier, sein Lehrer an der Hochschule, war ein Maler des Informel und versuchte aus dem DDR-Flüchtling „einen modernen Menschen" zu machen.

1958 wurde der Zwanzigjährige durch eine Ausstellung amerikanischer abstrakter Expressionisten vollkommen überwältigt. „Man konnte als junger Künstler ja nicht sagen, ich mache da mit, ich werde jetzt Amerikaner. Das war alles so unnahbar!", erinnert sich Baselitz. „Ich habe dann überlegt, wie ich möglichst schnell auffällig werden könnte." 1963 erregte er Aufsehen mit dem Bild eines onanierenden Jungen mit übergroßem Glied, „Die große Nacht im Eimer". „Ich malte mit einer bösartigen, eruptiven Weise Schweinereien, aber dann wurde es ernst." Seine Malerei blieb gegenständlich, aber er fand einen Stil, durch den traditionelle Themen wie Figur, Bildnis und Landschaft, die eigentlich als überwunden galten, befremdlich neu und aufregend erschienen.

11 Georg Baselitz

Deutschbaselitz/Sachsen 1938 – lebt in Basel, Salzburg, am Ammersee und Imperia

„6 schöne, 4 häßliche Porträts: häßliches Porträt 9". 1988
Öl auf bearbeiteter Holzplatte. 90 × 72,5 cm (35 ⅜ × 28 ½ in.). Rückseitig mit Kreide in Blau, Bleistift und Pinsel in Schwarz mit der Richtungsangabe bezeichnet, signiert und betitelt: OBEN G. Baselitz häßliches Porträt 9, 6 schöne, 4 häßliche Porträts. Daneben mit Kreide in Grün datiert: 18.II 88 + 20.II 88. Ebendort ein Etikett der Galerie Beyeler, Basel. [3077] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Michael Werner, Köln / Galerie Beyeler, Basel / Privatsammlung, Bayern

EUR 200.000–300.000
USD 222,000–333,000

Ausstellung
Georg Baselitz. Das Motiv. Bilder und Zeichnungen 1987–1988. Bremen, Kunsthalle, 1988, Kat.-Nr. 16, Abb. S. 19 und auf dem Rückentitel (Detail) / Hölzer, Stämme, Körper. Holzplastik in Baden-Württemberg. Eine Ausstellung im Rahmen der Landeskunstwochen. Reutlingen, Fabrikhalle Danzer, 1991 / Georg Baselitz. Gemälde. Schöne und häßliche Portraits. Karlsruhe, Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais; Linz, Neue Galerie der Stadt Linz, 1993, Kat.-Nr. 38, Abb. S. 197

Wir danken Detlev Gretenkort, Archiv Georg Baselitz, München, für freundliche Hinweise.

12 Paula Modersohn-Becker

Dresden 1876 – 1907 Worpswede

„Brustbild eines Jungen vor Apfelbäumen". 1901
Öl auf Pappe. 38,7 × 53.8 cm (15 ¼ × 20 ⅞.3 ⅛ in.).
Rückseitig rechts mit Bleistift datiert: Aug. 1901.
Werkverzeichnis: Busch/Schicketanz/Werner 170.
Ecke unten rechts wieder angefügt. [3003] Gerahmt.

Provenienz
Christian Bruhn, Reinbek b. Hamburg (1916) / Maria Friedlaender-Bruhn, Amsterdam/Jerusalem (1939) / Max Bruhn, Reinbek b. Hamburg (1961; lt. rückseitigem Aufkleber) / Privatsammlung, Israel (1996) / Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen/Berlin (1998) / ehemals Privatsammlung, Berlin

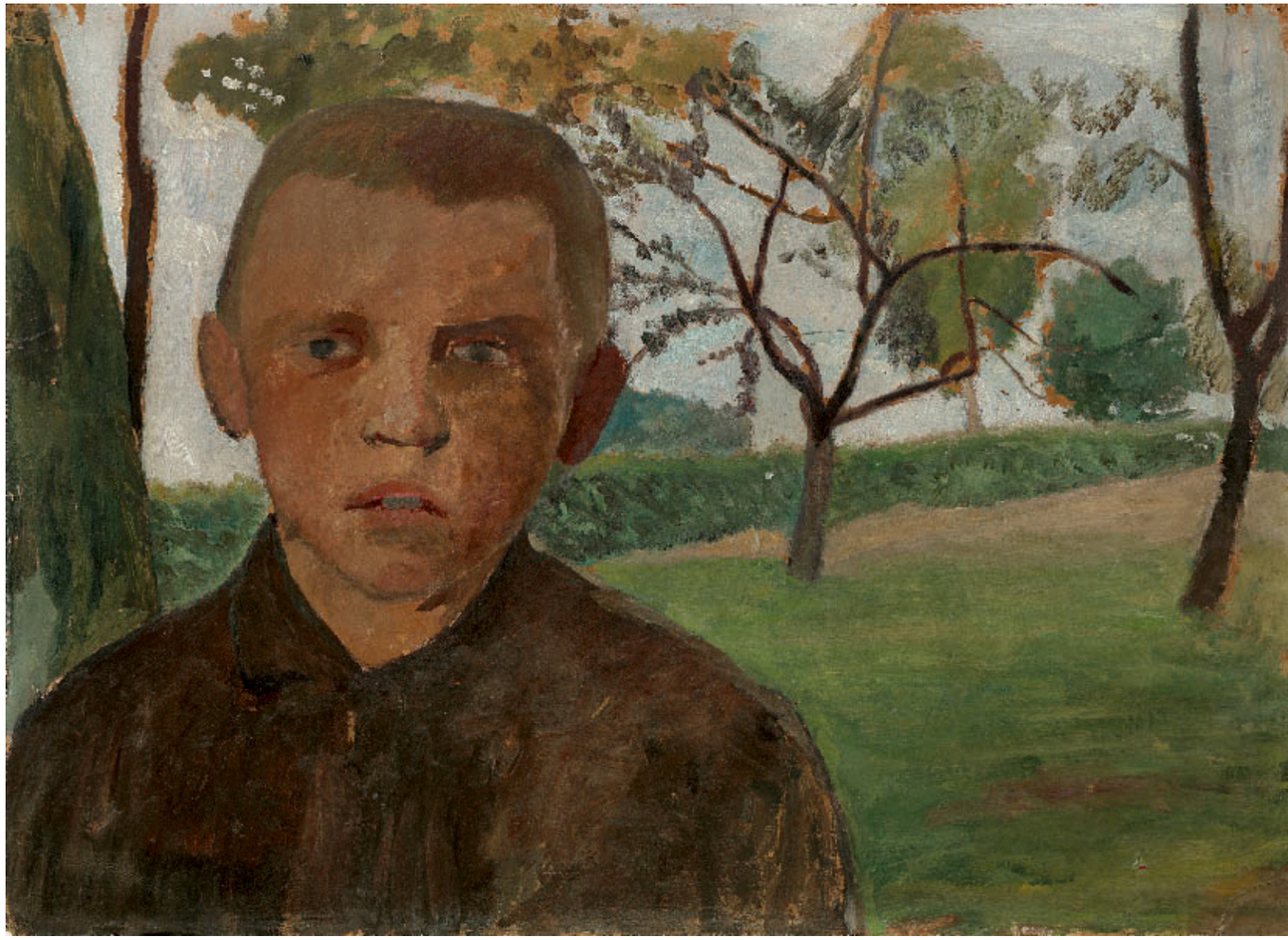
EUR 120.000–180.000
USD 133,000–200,000

Ausstellung
Ausstellung von Werken neuerer Kunst aus Hamburger Privatbesitz. Hamburg, Kunsthalle, 1917, Kat.-Nr. 69

Literatur und Abbildung
Christa Murken-Altrogge: Paula Modersohn-Becker, Leben und Werk. Köln, DuMont, 1980, S. 84, Abb. 71

In Paula Modersohn-Beckers Werk nehmen Bildnisse von Kindern einen breiten Raum ein, zumeist handelt es sich hierbei um Mädchenbildnisse. Unser Gemälde mit der Darstellung eines Jungen ist die seltene Ausnahme und allein aus diesem Grund ein besonderes Werk. Doch nicht nur das Sujet, auch die Komposition ist außergewöhnlich. Die Malerin rückt das Kind sehr nah an den Betrachter. Hätte die Künstlerin den Jungen mittig platziert, erschiene er durch die Nahsicht unwillkürlich monumental und dominant. Um dies zu vermeiden, platziert Modersohn-Becker den Jungen in die linke Hälfte einer auf den ersten Blick fast konventionell anmutenden Landschaft: Am linken Rand begrenzt ein Stamm das Bild, eine Hecke führt das Auge in die Tiefe der Landschaft. Im Mittelgrund stehen einige Apfelbäume, hinter der Hecke finden sich weitere Bäume in der Ferne.

Der namenlose Junge wirkt ernst und verschlossen, fast ein wenig trotzig. Die Landschaft liest sich wie ein Kommentar der Malerin zum Charakter und den Lebensumständen des Kindes in der Moorlandschaft um Worpswede, wo Modersohn-Becker seit 1898 lebte: Die Hecke begrenzt das Umfeld der Menschen in der kargen Weite Norddeutschlands. Die Obstbäume, verwachsen und kaum belaubt, wirken wie ein Symbol des entbehrungsreichen Lebens der Bauern. Modersohn-Beckers Bildnis ist mitfühlend, sie verzichtet dabei aber auf jede Sentimentalität. Künstlerisch zeigt sich in diesem Werk die Stellung der Malerin zwischen den älteren Vertretern des deutschen Impressionismus wie Liebermann und einer jungen Generation, die nur wenige Jahre nach der Entstehung des Bildes den Expressionismus begründen wird. In allen Teilen des Werkes offenbart sich ein Zug zur Vereinfachung und Abstraktion des Naturvorbildes. Diesen Weg beschreitet Modersohn-Becker in den folgenden Jahren konsequent weiter. OH



13N Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Stehende Kuh, Windkuh“. 1923
Bronze mit schwarzer Patina. 18,5 × 32 × 14,3 cm (3 ⅜ × 12 ⅝ × 5 ⅝ in.). Auf der Plinthe mittig mit dem Künstlersignet. Werkverzeichnis: Schilling 15 a. Guss zu Lebzeiten des Künstlers aus einer Gesamtauflage von 13 Exemplaren (davon ein Guss im Museum of Modern Art, New York). Patina stellenweise etwas unregelmäßig. [3033]

Provenienz
Privatsammlung, USA

EUR 60.000–80.000
USD 66,700–88,900

Die Sommerreise des Jahres 1923 führte Ewald Mataré nach List auf Sylt. Was gab es in der kargen, von Wind und Meer geprägten Landschaft nicht alles an Motiven zu entdecken. Die Kühe zum Beispiel, die auf der Weide den Elementen trotzten. Und so entstanden neben Selbstporträts vor allem Holzschnitte und Reliefs dieser geduldigen, widerstandsfähigen Tiere. Zur Skulptur war Mataré durch einen Zufall gelangt, nachdem er ein Jahr zuvor bei einem Aufenthalt auf der kleinen Insel Spiekeroog keine Bretter für Holzschnitte auftreiben konnte, sammelte er Treibholz und begann zu schnitzen. Von nun an wurde die Plastik zu Matarés bevorzugtem Ausdrucksmittel.

Eine wichtige Rolle spielte dabei auch die Auseinandersetzung mit Adolf von Hildebrands programmatischer Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“. Darin forderte Hildebrand in der plastischen Gestaltung eine Abwendung von der tastbaren Körperform hin zu einem die Geschlossenheit steigernden „Fernbild“, welches durch größere Flächigkeit und geringeres Volumen gekennzeichnet sei. Auch Mataré suchte nach den verspielten, detailreichen Ausschweifungen der Gründerzeitskulptur eine Verknappung und Dichte der Form. Doch das Betasten und Fühlen von Rundungen und Kanten, das ihn während des Herstellungsprozesses einer Skulptur leitete, wollte er als sinnliches Element auch dem fertigen Werk einschreiben.

Matarés „Windkuh“, durch das wenig nahrhafte Gras der Salzwiesen auf schlanker Gestalt gehalten, stemmt sich unbeirrbar gegen den rauen Nordseewind. Die stoische Haltung, die der Künstler an den Rindern auf Sylt beobachten konnte, übersetzt er daheim im Atelier in klare Linien und Volumina. Bestimmte Partien wie die Vorder- und Hinterläufe oder den Schädel des Tieres behandelt er dabei frei und ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Die Stilisierung, die damit einhergeht, steht der Eleganz der besten Werke des französischen Art déco in nichts nach. Im Gegenteil: Gerade dadurch gelingt es Mataré, das Wesenhafte der Kreatur präzise zu erfassen. OH

14 Ernst Wilhelm Nay

Berlin 1902 – 1968 Köln

„Figurale - Eta". 1949

Öl auf Leinwand. 70,6 × 90 cm (27 ¾ × 35 ⅜ in.). Unten links signiert und datiert: Nay 49. Rückseitig auf dem Keilrahmen in Schwarz signiert, betitelt und datiert: NAY FIGURALE - ETA – 1949. Werkverzeichnis: Scheibler 486. [3293]

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland (1984 bei Hauswedell & Nolte, Hamburg, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000
USD 167,000–222,000

Ausstellung

E. W. Nay (Retrospektive) Katalog (Ölbilder, Gouachen. Aquarelle, Zeichnungen). Hannover, Kestner-Gesellschaft, 1950, Kat. Nr. 56 / Neue Rheinische Secession Düsseldorf. München, Haus der Kunst, 1950, Kat.-Nr. 149 (hier: 1945) / Ernst Wilhelm Nay, Die Hofheimer Jahre 1945-1951. Frankfurt a. M., Städtische Galerie im Städel; Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1994, Kat.-Nr. 47, Abb. S. 119

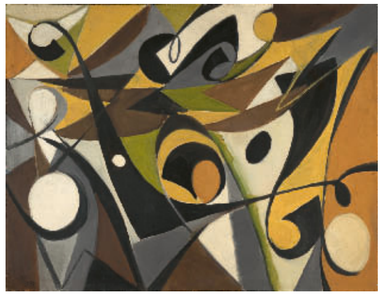
Literatur und Abbildung

Auktion 254: Moderne Kunst. Hamburg, Hauswedell & Nolte, 9.6. 1984, Kat.Nr. 1177a, Abb. Tf. 47

Schwungvolle Linien, tiefe Harmonie: Die gedämpften Töne von „Figurale - Eta" ergeben einen ausgesprochen eleganten Farbklang. Und dieser Begriff hat in dem Fall doppelte Bedeutung. Über „Figurale – Eta" (ein Titel, der in seiner Verklausulierung typisch ist für Nay) liegt eine beschwingte Musikalität. Man muss nicht, aber man könnte die heiter geschwungenen Formen auch als Notenschlüssel oder Teile einer rätselhaften Partitur lesen. Vielleicht denkt die eine oder der andere dabei auch an die Bugstücke venezianischer Gondeln, jedenfalls birgt dieses Gemälde eine Fülle von Assoziationen und expressiven Gefühlsregungen.

Tatsächlich war das Jahr 1949, in dem „Figurale – Eta" entstand, für Nay ein Jahr des Neubeginns. In die Zeit fiel nicht nur die Heirat mit seiner jungen Lebensgefährtin Elisabeth Kerschbaumer, der Nichte des Expressionisten Anton Kerschbaumer, die er bei dem Galeristen Günther Franke in München kennengelernt hatte. Auch künstlerisch klärte sich für ihn in diesem Jahr einiges. Nach langem Ringen fand er eine neue, ihn befriedigende Form der Abstraktion, mit der er seinem Wunsch nach Dynamik und Rhythmus adäquat Ausdruck zu verleihen vermochte.

Die Wortschöpfung „Figurale" benutzte der Maler ab 1949 in Kombination mit einem zweiten Fantasie-Wort eine Zeitlang für alle seine Bilder; sie sind in die Kunstgeschichte auch als „Fugale"-Bilder eingegangen. Vom Publikum lange eher mit Unverständnis aufgenommen, weiß man heute, dass Nays Gesamtwerk ohne diese Serie von Gemälden zwangsläufig unvollständig geblieben wäre. Wie bedeutend sie sind, dafür ist „Figurale – Eta" eines der schönsten Beispiele, die man von Ernst Wilhelm Nay kennt. UC



Max Beckmann am Meer, 1934

Elke Ostländer Zwischen Jetzt und Ewigkeit – die Meerbilder von Max Beckmann

„[...] das Meer, meine alte Freundin, zu lange schon war ich nicht bei dir. Du wirbelnde Unendlichkeit mit deinem spitzenbesetzten Kleide. Ach, wie schwoll mein Herz", schrieb Max Beckmann in einem Brief vom 16.3.1915 aus Ostende an Minna Beckmann. Das Meer war schon zu diesem Zeitpunkt ein Hauptthema für den Künstler, und das sollte so bleiben. Viel später wird die Nordseeküste zu den bevorzugten Motiven gehören, seit der Maler im Schicksalsjahr 1937, als der Feldzug der Nationalsozialisten gegen die Moderne begann, Deutschland für immer verließ und die Niederlande sein Zufluchtsort wurden. Beckmanns letztes vollendetes Triptychon handelt von den Argonauten, Seefahrern der Antike, und reflektiert sein hochgerühmtes Frühwerk „Junge Männer am Meer" (Tiedemann 18, Weimar, Klassik Stiftung).

Im Sommer 1928 verbrachte Beckmann einige Zeit in Holland. Ein Aufenthalt in Scheveningen, dem Badeort nahe Den Haag, war Inspiration für insgesamt sechs Bilder, die danach im Frankfurter Atelier des Künstlers entstanden. Diese essentielle Werkgruppe bildet einen beispielhaften Schwerpunkt in der anhaltenden Beschäftigung des Künstlers mit seiner „alten Freundin".

Auf den ersten Blick ist „Grauer Strand" aus dem Jahr 1928 ein ruhiges, undramatisches Bild, das jedoch schnell überraschende Details und grandiose malerische Einzelheiten preisgibt. Der Strand beginnt jenseits einer diagonal den Vordergrund querenden Balustrade mit Wellenbrechern, Badekabinen und Strandkörben, Kinder spielen im Sand. Die Brandung des Meeres aus zahlreichen Grautönen und dunklen Tiefen schäumt in weißer Gischt auf. Gegen den Horizont verschmilzt die beruhigte Fläche im lichtgrauen Himmel. Die stille Synthese zwischen Grau, Weiß und Ocker belebt Beckmann durch kleine Farbzeichen in den Fahnen und Wimpeln, die an der Promenade wehen, das Grün der Wellenbrecher scheint noch einmal in der linken Ecke auf. Der Kunsthistoriker Julius Meier Graefe erwähnt unser Bild 1929 in einem Artikel zu der Berliner Ausstellung „Max Beckmann Neue Gemälde und Zeichnungen" bei Alfred Flechtheim gleich zweimal: „Das kleine Bild mit den Strandkörben in dem anbetungswürdigen Grau-Weiß-Ocker" und „Scheveninger Strandbild mit den Badekörben, einer Perle, die Manet gegrüßt hätte" (zit. nach: Max Beckmann in Frankfurt. Hrsg. von Klaus Gallwitz, Frankfurt am Main (Insel Verlag) 1984, S. 152/153).

In seinem berühmten ersten Triptychon „Abfahrt" (1932, Tiedemann 412, New York, Museum of Modern Art) wird das Meer Bühne für den Aufbruch zu neuen Ufern. Was den Personen, die sich da auf die Reise begeben, beschieden ist, bleibt ungewiß. Die geheimnisvolle Spannung, die Erwartung ist aber schon in unserem Seestück zu spüren. Wind und Wellen können im nächsten Augenblick die Natur in Aufruhr bringen. Ihre widerstreitenden Kräfte sind beispielsweise den Wolkenwirbeln der gleichfalls 1928 entstandenen „Strandpromenade" (Tiedemann 295, Zürich, Kunsthaus) zu entnehmen. Die morgendliche Ansicht „Scheveningen, fünf Uhr früh" (Tiedemann 293, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) hingegen, ebenfalls aus dem August dieses Jahres, verströmt die gleiche Stille wie „Grauer Strand". In einem vergleichbaren späteren „Stimmungs"-Bild läßt der Künstler 1942 ein paar Sturmmöwen auf der Brüstung sitzen (Tiedemann 598), von wo sie, wie Schicksalsvögel, die Brandung und anlandende Boote beäugen.

Und dann nimmt das Auge auf einmal wahr, am Horizont hinter dem „Grauen Strand" fahren Schiffe, winzig klein in der Entfernung, wie Beckmann es 1915 ausdrückte: „Alles Lebende war draußen. Jenseits." „Grauer Strand" beschreibt in träumerischer Sicherheit diesen Zustand zwischen Stille und Unruhe, zwischen Jetzt und Ewigkeit.

15N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Grauer Strand". 1928

Öl auf Leinwand. 35,5 × 78,5 cm (14 × 30 ⅛ in.). Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert: Beckmann F[rankfurt] 28. Auf dem Keilrahmen ein Etikett des Graphischen Kabinetts, München, und ein Stempel der Ausstellung Oslo 1932 (s.u.). Werkverzeichnis: Tiedemann 298 (Online-Werkverzeichnis, Abfrage vom 17.4.2022). [3214] Gerahmt.

Provenienz

Erich Raemisch, Berlin/Krefeld (erworben 1929 von der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin; in Familienbesitz bis 2008) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 1.000.000–1.500.000
USD 1,110,000–1,670,000

Ausstellung

Max Beckmann, Neue Gemälde und Zeichnungen. Berlin, Galerie Alfred Flechtheim, 1929, Kat.-Nr. 14, m. Abb. / Lebende deutsche Kunst aus rheinischem Privatbesitz. Düsseldorf, Galerie Alfred Flechtheim, 1929, Kat.-Nr. 3 / Max Beckmann. Frankfurt a. M., Kunstverein, 1929, Nr. 38 / Max Beckmann-Ausstellung. München, Graphisches Kabinett (Günther Franke), 1930, Nr. 18 / Max Beckmann. Basel, Kunsthalle, 1930, Kat.-Nr. 76 / Max Beckmann. Zürich, Kunsthaus, 1930, Kat.-Nr. 62 / Nyere tysk kunst. Oslo, Kunstnernes Hus, 1932, Kat.-Nr. 9 / Nyere tysk kunst, maleri og skulptur. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 1932, Kat.-Nr. 11 / Neue deutsche Kunst. Köln, Kongreß-Saal Kölner Messe, 1932, Kat.-Nr. 8 / Max Beckmann Gedächtnis-Ausst. Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut, 1951 (o. Kat.) / Max Beckmann zum Gedächtnis, 1884–1950. München, Haus der Kunst; Berlin, Schloß Charlottenburg, 1951, Kat.-Nr. 66 / Max Beckmann. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1951/52, Kat.-Nr. 20 / Max Beckmann. Die Landschaften. Basel, Kunstmuseum, 2011/12, Kat.-Nr. 24, m. Abb. / Max Beckmann. Gemälde, Papierarbeiten, Graphiken. München, Galerie Thomas, 2013, S. 14, Abb. S. 12–13 u. S. 15

Literatur und Abbildung

Julius Meier-Graefe: (Rezension der Ausstellung in der Galerie Flechtheim). In: Berliner Tageblatt, 15.1.1929 / (Willi) Wolfradt: Berliner Ausstellungen. In: Der Cicerone, Jg. 21, 1929, S. 59, hier Abb. S. 58 / Der Querschnitt, IX. Jg., 1929, Abb. nach S. 818 / Fritz Wichert: Max Beckmann. In: Kunst und Künstler, Jg. 29, 1931, S. 7–14, hier Abb. S. 12 / Max Beckmann. Paris, Galerie de la Renaissance, 1931, (Faltblatt-) Nr. 22 (nicht ausgestellt) / Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949, Kat.-Nr. 265 / Franz Roh: Beckmann als Landschafter. In: Die Kunst und Das schöne Heim, Jg. 50, 1952, S. 9–15, hier S. 9, m. Abb. / Erhard und Barbara Göpel: Katalog der Gemälde. 2. Bde. Bern, Kornfeld und Cie, 1976, Kat.-Nr. 298 / Nina Peter: Max Beckmann: Landschaften der Zwanziger Jahre. Frankfurt a.M. u.a. Orte, o.J. [1993], S. 94, Abb. 43 auf S. 207 / Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hg.): Max Beckmann, Briefe. 3 Bde. München u. Zürich, Piper, 1993–1996. Hier Bd. II: 1925–1937, bearb. v. Stephan von Wiese, S. 355 / Birgit Schwarz und Michael Viktor Schwarz: Dix und Beckmann, Stil als Option und Schicksal. Mainz, 1996, S. 35, Abb. 4 / Ausst.-Kat.: Max Beckmann, Landschaft als Fremde. Hamburg, Kunsthalle u.a. Orte, 1998/99, S. 20, Abb. S. 21 (nicht ausgestellt)

Helmut Friedel

„Das Kreuz als Kleid, Mantel der Engel" – Arnulf Rainer und die Präsenz der Farbe

Giotto di Bondone. Kruzifix. Um 1290/95. Tempera und Gold auf Holztafel. 578 × 406 cm. Florenz, Santa Maria Novella

Die weiche, gerundete Bewegung des intensiven Farbauftrags kann den Betrachter an den Torso eines menschlichen Körpers erinnern, der sich vor hellerem, rosarotem Grund dunkel in Violett, Blau und Schwarz abhebt. Die Assoziation an Körperliches entsteht aus dem Malgestus, mit dem Arnulf Rainer die Farbe auf den Malgrund bannt. Mit einem kräftigen Schwung setzt der Maler mit breitem Pinsel die zentrale Partie der Darstellung ins Bild: tiefes, feierliches Violett, das die ganze Dynamik der Malaktion manifestiert. Diesem Grundmotiv des Bildes folgen dunklere, blauschwarze Malhiebe, mit denen in einem oberen Bogen eine hüllende Form geschaffen wird, die an Schulter und Armansatz anspielt, während vertikal ein weiterer C-Bogen die Vorstellung der Figur rundet.

Die gestische Malbewegung ist bei Rainer aus einer intensiven Befassung mit der Ausdrucksmöglichkeit seines Körpers entwickelt worden. 1968/69 lotet er zunächst die mimische Bandbreite seines Gesichts anhand von Automatenfotos aus. Aus überarbeiteten Vergrößerungen der kleinen Passfotos entstehen um 1972/73 Werke, die er „Face Farces" betitelt. Diese führen ihn dann weiter zu Untersuchungen der Ausdrucksmöglichkeiten des gesamten Körpers. Aus der „body language" entwickelt Rainer seinen körperbezogenen, malerischen Ausdruck.

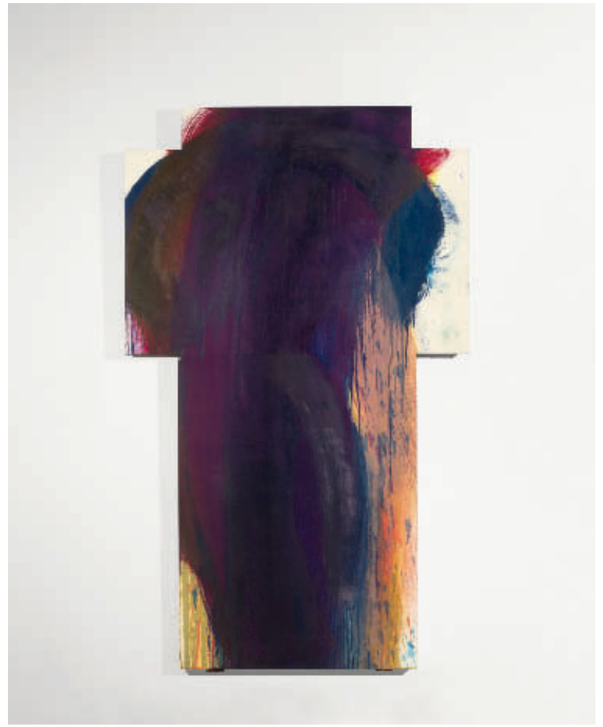
So kommt es in den 1970er- und zu Beginn der 1980er-Jahre zu Hand- und Fingermalereien, bei denen Arnulf Rainer mit bloßen Händen die Ölfarbe als teigige Masse auf die am Boden liegende Malfläche aufschlägt und verreibt. Der extrem physische Akt dieser Malerei wird in den späteren 1980er-Jahren aufgehoben von einer Malerei mit fließenden Farben. Nun kann die Farbe mit breiten Pinseln an längeren Stielen auf die Bildträger gesetzt werden. Farbe in transparenten, schleierartigen Schichten offenbart nun auf der Malfläche die Schönheit ihrer Töne, bis sie in den dichteren Partien ins Dunkel sich verschließt. Diese zarten Farbklänge werden überlagert von heftigen, schwarzen Farbbahnen, die den Schlussakkord ins Bild setzen.

Die „Übermalungen" Rainers aus den 1950er- und 1960er-Jahren mündeten in dichte, ledrige Oberflächen, welche aus der Schichtung vieler Farbaufträge resultieren. So erwuchs aus dem fortlaufenden Malprozess eine Geschichte, die im Gemälde geborgen liegt und sich an der Oberfläche des Bildes an den narbigen Erinnerungsspuren der Malhaut zeigt. Diese letzten Malschichten sind keinesfalls nur schwarz, sondern können auch rot, grün, blau oder auch weiß abschließen. Auffallend aber ist, dass stets Ränder der Malfläche frei und unbehandelt bleiben. An diesen Rändern lässt sich das vorangegangene Malgeschehen vieler Farbaufträge erahnen.

Da Malerei immer aus dem Bezug von Farbe zur Malfläche entsteht, ist letztere auch entscheidend für die Wirkung und „Aussage" der Farbe. Das Rechteck begnügt sich mit vier Ecken; die Malerei nach 1945 hat mit unterschiedlicher Intention „shaped canvases" eingesetzt. Seit etwa 1955 (wie Atelieraufnahmen zeigen) setzt Arnulf Rainer die Kreuzform neben Kreisen und Rechtecken ein; intensiv auch in den 1980er- und 1990er-Jahren.

Das Kreuz ist eine symbolische Form: Mit seinen vier Enden bildet es den stehenden Menschen ab, der seine Arme streckt und so oben und unten, rechts und links markiert. Auf den Boden gelegt, dient das Kreuz der Orientierung, indem es eine Seite nach Osten (Orient) gerichtet, auch die anderen Himmelrichtungen bezeichnet. Das Kreuz ist als christliches Zeichen beherrschend für eine Religion. Giotto, mit dem eine eigenständige abendländische Maltradition begann, malte um 1290/95 ein riesiges, etwa sechs Meter hohes Kreuz für Santa Maria Novella in Florenz. Dieses besteht nicht aus einer einfachen Kreuzform, sondern ist vielgestaltig in seiner Fläche. Daraus wird klar, dass am Beginn unserer Maltradition auch die Frage nach der „richtigen" Malfläche steht.

Arnulf Rainer setzt auf die Kreuzform in unterschiedlichsten Ausprägungen, vom schmalen Hochformat bis zur breit lagernden Form einer ausgebreiteten Kleidung, immer in der Absicht, seinem Farbauftrag einen passenden Grund zu geben. So berühren die vielen Ecken und Kanten der Malfläche die „Figur" unseres Bildes, schneiden in sie ein, stützen sie und schaffen so einen spezifischen Raum für ihre Präsenz durch Farbe.



Los 16

16 Arnulf Rainer

Baden bei Wien 1929 – lebt in Enzenkirchen und auf Teneriffa

„Dunkle Figur". 1990/91
Öl auf Holz. 198,5 × 121,5 cm (78 ⅛ × 47 ⅞ in.). Rückseitig mit Kreide in Schwarz betitelt, signiert und datiert: Dunkle Figur A. Rainer 90/91. Dort auch ein Etikett der Galerie Michael Haas, Berlin. Mit einem vom Künstler signierten Zertifikat vom Atelier Arnulf Rainer, Wien, vom 11. Mai 2018. [3120]

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland (in der Galerie Pfefferle, München, erworben)

EUR 180.000–250.000
USD 200,000–278,000

Nie steht das Kreuz ruhig vor dem Betrachter, immer konfrontiert es ihn mit Zweifel, mit einer inneren Anspannung, Vernichtung, Verwandlung und Auflösung, aber vor allem mit einem Geheimnis.

Christa Armann

Erfahren Sie mehr!

17R Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

In der Kirche. Nach 1898

Bleistift und Kreide auf Papier. 24,4 × 32,5 cm (9 ⅝ × 12 ¾ in.). Rückseitig unten links mit Feder in Braun beschriftet: Dieses Blatt ist eine / Original-Arbeit / Adolph von Menzel's / meines Onkels / Margarethe Krigar-Menzel. [3273] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Michael Haas, Berlin (1998) / Sammlung Berliner Sparkasse (1998 bei Grisebach erworben)

EUR 60.000–80.000
USD 66,700–88,900

Ausstellung

Adolph von Menzel, 1815 – 1905. Berlin, Galerien Thannhauser, 1928, Kat.-Nr. 317 („Andacht"), Abb. S. 63

Literatur und Abbildung

Katalog der Versteigerung einer Sammlung moderner Ölgemälde, Aquarelle und Handzeichnungen erster Meister. Sammlung G.... – München und anderer Besitz. Leipzig, P. H. Beyer & Sohn, 22.11.1913, Kat.-Nr. 111, m. Abb. / Versteigerungskatalog: 19th Century European Paintings and Watercolours. London, Phillips, 24.3.1998, Kat.-Nr. 112, m. Abb. / Auktion 63: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 5.6.1998, Kat.-Nr. 1, m. Abb.

Sein Lebtag hatte Menzel seine zahllosen Bleistiftzeichnungen als „Studien", als „Gelegenheitssachen für eventuell" (sein Wort) aufgefasst; in seinen letzten Jahren jedoch fand er zu komplexen Szenen aus einem imaginierten Alltag, deren Unschärfe dem Traum verwandt ist.

Da in der hier angebotenen Zeichnung „In der Kirche" alle Motive bis dicht an die Bildränder geführt oder sogar angeschnitten sind, erscheint die Szene wie zufällig aus einem größeren Zusammenhang ausgeschnitten. Nur um die betenden Hände in der Mitte ist Leere. Von rechts und von unten her stürzt alle Bewegung auf sie zu, links und oben entfernt sich alles, während die räumliche Situation der beiden Kinder undefiniert bleibt. So voluminös die beiden vorderen Figuren (und so auffallend ganz vorn der Hut!), so verhaucht erscheinen die entfernt Vorbeiziehenden. Die Kirchenbank schiebt sich schräg in den Raum, und allein ihre nach ganz vorn drängende barocke Wange verweist auf eine jener süddeutsch-österreichischen Kirchen, die Menzel so oft gezeichnet und gemalt hat. Eine Messe ist zu Ende, die ersten Andächtigen verwandeln sich wieder in eilige Passanten. Auch den Hutbesitzer wird die Zeitung in seiner Tasche bald in den Alltag rufen. In dieser erregten Bildwelt ist nichts von Dauer.

Den links aus dem Bild laufenden Knaben hat Menzel seinem Skizzenbuch 72 entnommen (1897–1899, heute im Berliner Kupferstichkabinetts). Hier findet sich die Figur mehrfach: auf Seite 33, 64/65, 67, 68 und 69, darunter eine Großansicht des Kopfes. Derart wiederholte Anläufe sind in den Skizzenbüchern selten. Diese Blätter sind wohl 1898 gezeichnet worden, unsere Komposition daher nicht lange darauf, zumal sich die Vorlage für die Dame in der Mitte des Hintergrundes gleich am Anfang des am 14. Juni 1899 begonnenen Skizzenbuchs 74 findet.

Das Kinderpaar ist nicht ganz vollendet worden: eine traumverwandte Erscheinung. Wiederholtes Verreiben des Graphitstaubs hat einen grauen Nebel erzeugt, in den der Zeichner mit tiefschwarzer Kreide Akzente gesetzt hat: Diese sind bis in die kleinste Figur hinein erkennbar, überall raut ihre steinige Materialität – mit der breiten Seite der Mine, mit stumpfer Spitze oder mit nadeldünnem Strich aufgetragen – das gewischte Graphitgrau auf. Claude Keisch

18R Volker Stelzmann

Dresden 1940 – lebt in Berlin

„Berliner Nacht“. 1989
Triptychon: Öl auf Hartfaser. 200 × 52,5 cm (78 ¾ × 20 ⅝ in.), 200 × 178 cm (78 ¾ × 70 ⅛ in.) bzw. 200 × 58 cm (78 ¾ × 22 ⅞ in.). Die linke Tafel links mittig monogrammiert, bezeichnet und datiert: V.S. H.M.F. 89 in Berlin. Die Mitteltafel und die rechte Tafel unten mittig bzw. unten links monogrammiert, zweifach datiert und bezeichnet: V.S. 89 H.M.F. 90 in Berlin. Jeweils rückseitig ein Etikett der Galerie Alvensleben, München. Die rechte Tafel rückseitig zusätzlich mit einem Etikett der Forum Gallery, New York. [3273] Gerahmt.

Provenienz
Sammlung Berliner Sparkasse

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Ausstellung
Versuchsanordnungen: Figurenbilder 1990–98. Leipzig, Museum der bildenden Künste; Schleswig, Landesmuseum Schloss Gottorf, 1999/2000

Volker Stelzmann war bereits seit einigen Jahren Dozent an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, als er 1986 anlässlich eines Besuchs in West-Berlin nicht mehr in die DDR zurückkehrte. Die wenig später angenommene Professur an der Hochschule der Künste (später UdK) Berlin führte zu einer Auseinandersetzung mit Georg Baselitz und nahm damit den deutsch-deutschen Bilderstreit der frühen Neunziger Jahre vorweg.

Die Leipziger Schule, deren zweiter Generation Volker Stelzmann zugerechnet werden darf, erweist sich in ihren vielfältigen stilistischen Ausdrucksformen als nicht homogenes Phänomen. Ausgehend vom Verismus Otto Dix’ und beeinflusst von der Neusachlichkeit Christian Schads, fand Stelzmann seinen künstlerischen Stil als Dokumentarist des Zeitgeschehens, das er mittels dramatischem Bildaufbau und teils expressiver Körperhaltung umso spannungsvoller illustriert. Das Triptychon „Berliner Nacht“ ist in dieser Hinsicht exemplarisch.

Die große, mittlere Tafel zeigt ein illustres Panoptikum verknäulten Personals, offenbar beziehungslos vor einer pilastergerahmten Passage positioniert. Kokotte und Stabträger als (sexuelle) Gegenpole sind gute Bekannte im Bilderkosmos des Malers. Der lange Stab verstärkt den ohnehin souverän gesetzten Effekt der Lichtführung. Der Künstler selbst schaut im Hintergrund über die Schulter eines Abgewandten. Einen Überblick über das Geschehen kann aus dieser Position auch er nicht haben. Mit dem dargestellten Mauerabschnitt der rechten Tafel erschließt sich der zeitgeschichtliche Kontext des Entstehungsjahrs 1989. Die linke Seite, als Altarflügel ursprünglich Stiftern und Heiligen vorbehalten, zeigt in unserem Triptychon die Protagonisten des gesellschaftlichen Umbruchs. Dessen Kehrseite, die drohende Vereinzelung, Armut und Obdachlosigkeit, kann der Chronist Stelzmann bereits wahrnehmen.

Mit dem Einsatz der ihm eigenen Metaphorik betreibt Stelzmann seine ganz individuelle Weiterentwicklung des spätmittelalterlichen Altarbildes. Mit sichtbaren Hinweisen auf jüngere Vorgängerwerke, wie das Weltkriegstriptychon von Otto Dix, wird Stelzmanns Interpretation zu einem großen Gesellschaftspanorama von Mauerfall und Wendejahr: bei aller malerischen Raffinesse auch ein imposantes Zeitdokument, dessen Verschlüsselung der Künstler instinktiv aber konsequent betreibt. „Ich verrätsele ja das Bild nicht absichtlich, aber es sollte doch so etwas wie sein Geheimnis […] bewahren, auch für den, der es macht“ (Gespräch Volker Stelzmann und Martina Morawietz, in: Bernd Lindner. Über Mauern. bpb, Bonn 2021).

Datiert und signiert ist das Werk darüber hinaus mit dem rätselhaften Zusatz „H.M.F.“ versehen, dessen Bedeutung ebenfalls absichtsvoll im Unklaren bleiben soll. Möglicherweise handelt es sich um einen Hinweis auf Stelzmanns Leipziger Lehrer Hans Mayer-Foreyt. TS

19R Max Ernst

Brühl 1891 – 1976 Paris

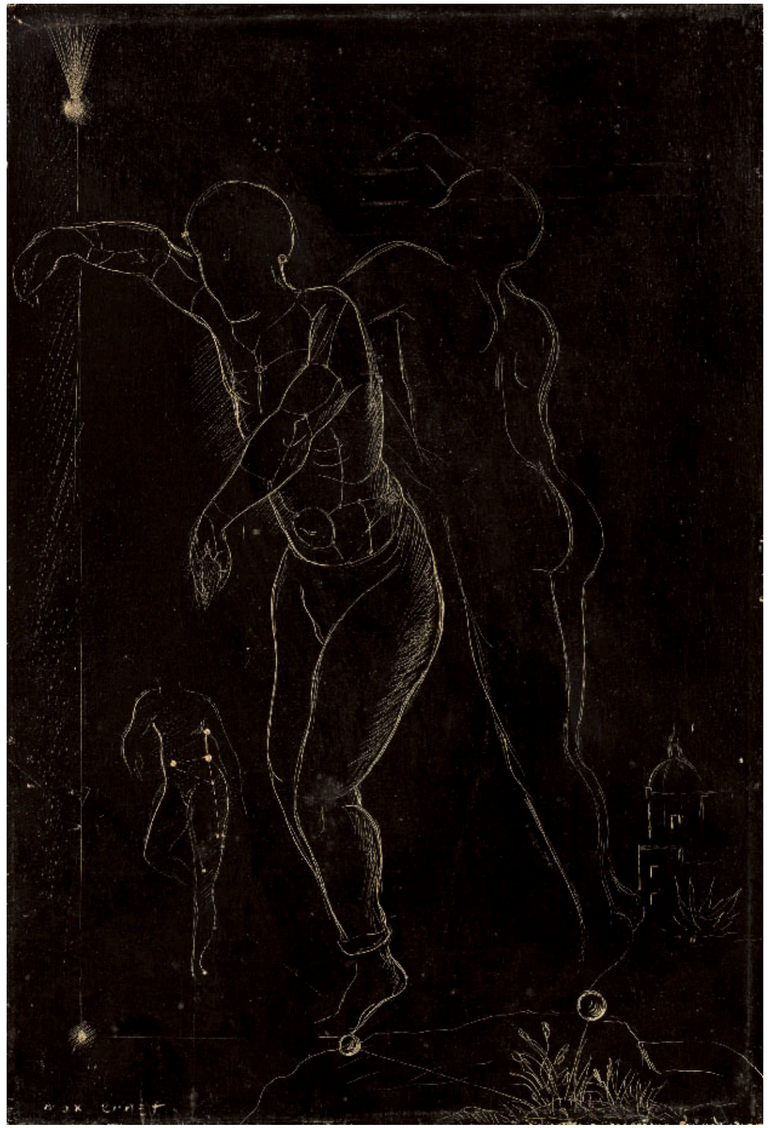
„(Schwebende Figuren)". Um 1923
Öl auf Holz mit Ritzung in schwarzem Grund. 35 × 24 cm (13 ¾ × 9 ½ in.). Rückseitig ein Etikett mit einem Stempel vom Haus am Waldsee, Berlin. Werkverzeichnis: Spies/Metken 610. [3108] Gerahmt.

Provenienz
Hans Rilke, Düsseldorf / Dittmar Steinhauer, Düsseldorf / ehemals Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 70.000–90.000
USD 77,800–100,000

Ausstellung
Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920–1950. Brühl, Schloß Augustusburg, und Berlin, Haus am Waldsee, 1951, Kat.-Nr. 5 / Max Ernst. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, und Darmstadt, Mathildenhöhe, 1952, Kat.-Nr. 48

„Max Ernst hat sich von Anfang an dagegen gewehrt, Künstler im konventionellen, ja auch im avantgardistischen Sinne zu werden. Bereits im Frühwerk finden wir Versuche, sich gegen klar aussprechbare Einflüsse – seien es die des Kubismus, des Futurismus oder des damals in Deutschland vorherrschenden Expressionismus – zu wehren. In dieser Ablehnung liegt der Grund für die Eigenartigkeit und die Einzigartigkeit seines Stils. Und dieser Stil, besser gesagt, dieser vielfältige Entwurf einer skeptisch-visionären Welt, stand lange einer wirklichen Popularität Max Ernsts entgegen. Denn anders als Künstler, die Markenzeichen entworfen haben, hat sich Max Ernst jederzeit selbst in Frage gestellt und alles, was leichte Erkennbarkeit ist, von sich gewiesen. […]
Es kommt darauf an, die Grenze des Verstehens im Werk abzutasten, das logische Erfassen, die Analyse ständig wiederkehrender Gestaltungsprinzipien und Strukturen in diesen Bildern und Collagen, Frottagen zu studieren. In der Wirkung, in der Fähigkeit, einen ‚Funken Poesie' zu entzünden, gehen sie weit über alles hinaus, was die surrealistische Kunst geschaffen hat. Seine Werke halten die Schwebe zwischen Wirklichem und Möglichem" (Werner Spies: Aggressivität und Erhebung, in: Max Ernst. Retrospektive. Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst, und Berlin, Nationalgalerie, 1979, S. 9 u. 30).



20N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

Blick in die Tiefe. Um 1925

Aquarell und Tuschfeder auf festem Velin. 69 × 51 cm (27 ⅛ × 20 ⅛ in.). Oben rechts signiert: SRottluff. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. [3299] Gerahmt.

Provenienz

C. Kracht, Schweiz (seitdem in Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000
USD 77,800–100,000

Ausstellung

Schmidt-Rottluff. Gemälde, Landschaften aus 7 Jahrzehnten. Aquarelle aus den Jahren 1909 bis 1969. Hamburg, Altonaer Museum (Gemälde), und B·A·T Cigaretten-Fabriken GmbH (Aquarelle), 1974, Kat.-Nr. 67, m. Abb.

Die Aquarellmalerei hat in Karl Schmidt-Rottluffs langem Künstlerleben einige markante Wandlungen erfahren. Anfang der 1920er-Jahre werden die sich bislang frei auf der Bildfläche ausbreitenden kräftigen Farben von formbestimmenden schwarzen Konturlinien umgeben. Im Gegensatz zu seinen expressionistischen Malerkollegen von der Künstlergemeinschaft Brücke bietet Schmidt-Rottluff dem Fluss der Farben Einhalt, um sie nun wieder ganz in den Dienst der Gegenstandsbeschreibung zu stellen. Innerhalb der neu gesteckten Grenzen dürfen sie sich dennoch mit unverändert mächtiger Bewegung und Intensität weiterhin ausbreiten.

Schmidt-Rottluffs Aquarell „Blick in die Tiefe" verdeutlicht diese Reduktion auf die elementare Form und deren Steigerung durch frei eingesetzte Farben auf bemerkenswerte Weise. Mit einfachsten Mitteln entsteht auf dem Papier eine Küstenlandschaft mit gelbem Sandstrand, blauem Meer und hohen Felsen. Eine Frau mit kurzem Haar und markanten Gesichtszügen geht entlang dieser Felsklippe spazieren. Unvermittelt hält sie in ihrem Gang inne und wendet sich dem Abgrund zu. Die gesamte linke Körperhälfte dreht sich plötzlich in Richtung der Abbruchkante, der gesenkte Kopf ragt bereits gefährlich weit über sie hinaus. Ob das Menschenpaar unten am Strand ihre Aufmerksamkeit weckt, wird nicht klar. Ist ihr Blick nur gesenkt, oder sind die Augen ganz geschlossen? Letzteres scheint angesichts der verdrehten Körperhaltung und der schlafwandlerischen Erscheinung der Frau wahrscheinlicher. Schmidt-Rottluff lässt es jedoch offen, ob sie in ihr Verderben taumelt oder ihre erhöhte Position nur für einen waghalsigen Blick in die Tiefe nutzt. Aus diesem Zwiespalt erwächst die hohe Dramatik des Blattes, die im Schaffen des Malers ihresgleichen sucht.

AF

21 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Scheveningen – Strand". 1904

Öl auf leinenbezogenem Karton. 23,5 × 32,7 cm (9 ¼ × 12 ⅞ in.). Unten rechts signiert: KANDINSKY. Rückseitig mit blauem Farbstift bezeichnet und signiert: N 62. KANDINSKY – Holland. Scheweningen [!]. Dort auch ein Etikett der Modernen Galerie Otto Stangl, München. Werkverzeichnis: Roethel 127. [3073] Gerahmt.

Provenienz

Gabriele Münter, Murnau (Geschenk des Künstlers) / Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München / Privatsammlung, Süddeutschland (in der o.g. Stiftung erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 140.000–180.000
USD 156,000–200,000

Ausstellung

Kandinsky – Marc – Münter. Unbekannte Werke. München, Moderne Galerie Otto Stangl, 1954-55, Kat.-Nr. 54 / Kandinsky und Gabriele Münter. Werke aus fünf Jahrzehnten. München, Städtische Galerie im Lenbachpalais, 1957, Kat.-Nr. 23

Literatur und Abbildung

Will Grohmann: Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1958, S. 342, Nr. 51

Wassily Kandinskys Frühwerk wird in unserer Wahrnehmung überstrahlt von seinen Arbeiten auf dem Weg in die Abstraktion und seinen reifen Werken im Bereich der ungegenständlichen Malerei. Kandinsky war nicht nur einer der Ersten, der die wahrnehmungspsychologische Wirkung von grafischen Elementen wie Strichen und Punkten verstand und nutzte, er steuerte, einmal bekannt geworden, seine Stellung als Künstler innerhalb der zeitgenössischen Kunstszene durch eine mediale Präsenz, die ihresgleichen suchte. Er veröffentlichte Bücher und Traktate, nahm an Ausstellungen teil und war vernetzt mit wichtigen Künstlern seiner Zeit.

Die Bilder aus der Zeit vor seiner „Berühmtheit" blieben lange unbeachtet. Vollkommen zu Unrecht. Unser Werk aus dem Jahr 1904 ist eine meisterhafte neoimpressionistische Landschaft. Kandinsky übersetzt das genau beobachtete Naturvorbild in ein Gewebe aus dicht beieinanderliegenden Farbnuancen. Im Grunde besteht das Gemälde aus lediglich zwei Farben: Blau und Ocker. Das Licht überflutet die Landschaft an der Nordsee mit seiner schattenlosen Helligkeit. Doch was gibt es bei der gewählten Sparsamkeit der farblichen Mittel nicht alles zu entdecken: einige an den Strand gespülte Algenbüschel, den Streifen feuchten Sandes an der Wasserkante, Menschen am Strand und im Wasser und im Hintergrund der 1901 eröffnete Pierpavillon von Scheveningen. Auslassungen, an denen der Malgrund durchscheint, verstärken die Wirkung von Luft und Wasser, alles scheint leicht und veränderlich.

Kandinsky lernte in München Gabriele Münter kennen. Das Paar verbrachte im Mai 1904 einen Tag im holländischen Scheveningen; Münter beschrieb den Ausflug in ihrem Tagebuch. Kandinsky schenkte dieses Bild seiner Lebensgefährtin, es ist ein Symbol der Liebe zwischen dem bedeutenden Künstlerpaar zu Beginn des 20. Jahrhunderts. OH

Der Strand von Scheveningen. Historische Postkarte

22 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Stilleben mit Blumen und Früchten". Um 1905
Öl auf Leinwand. Doubliert. 57,5 × 48 cm (22 ⅝ × 18 ⅞ in.).
Oben rechts sowie unten links monogrammiert: A. J.. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Nierendorf Gallery, New York, und ein Etikettenrest der Berliner Secession. Werkverzeichnis: Jawlensky 118.
[3074] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Nierendorf, Berlin/New York / Sidney Janis Gallery, New York (mind. 1957 bis 1959) / Leonard Hutton Gallery, New York / Eugene V. Thaw Gallery, New York (wohl bis 1981) / Galerie Thomas, München (1985) / Galerie Ludorff, Düsseldorf (1987) / Galerie Harald Wolff, München u. Luxemburg / Privatsammlung, Norddeutschland (erworben 1997 in der Galerie Wolff, seitdem in Familienbesitz)

EUR 200.000–250.000
USD 222,000–278,000

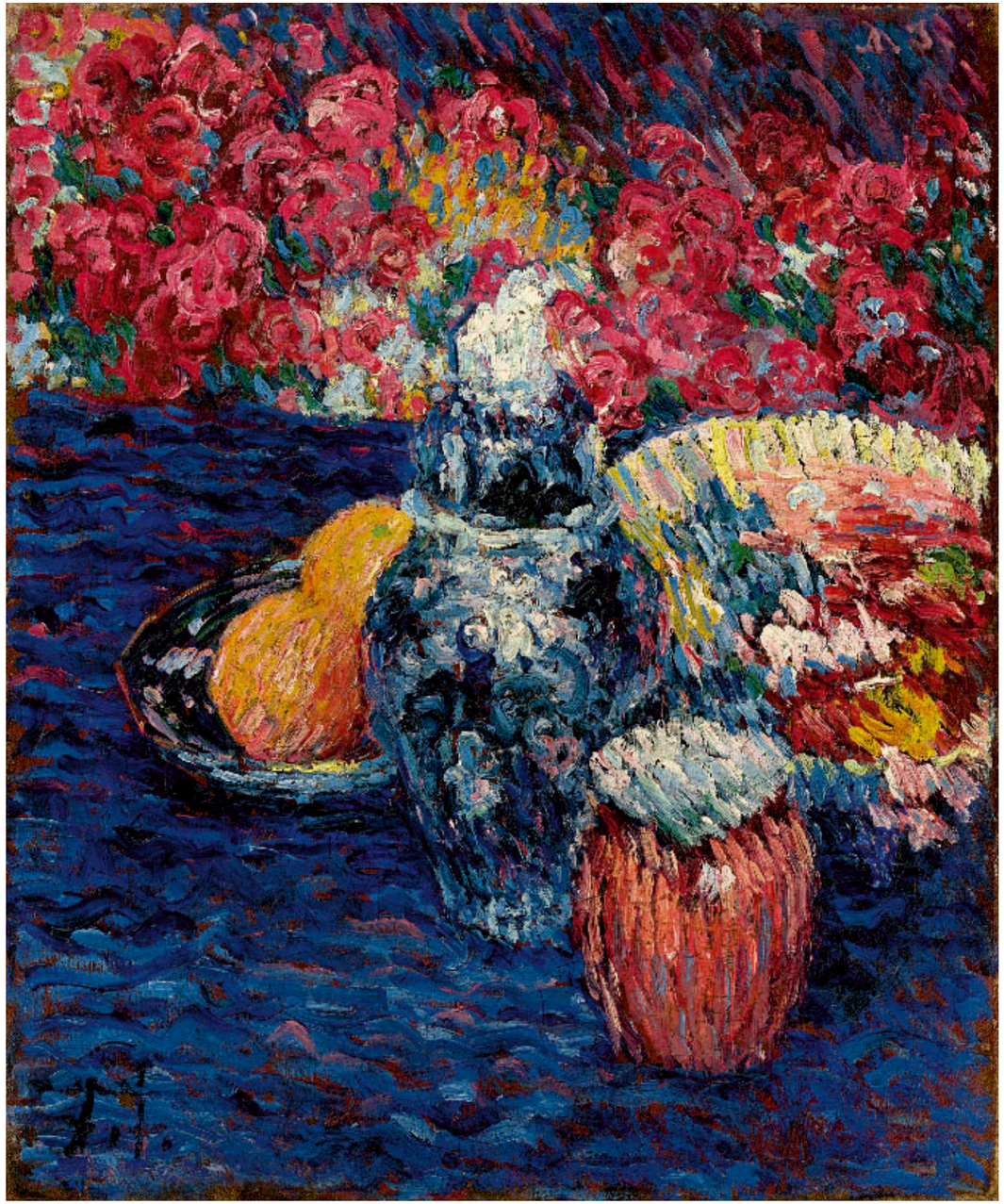
Ausstellung
Exhibition of 51 Paintings by Alexej Jawlensky. New York, Sidney Janis Gallery, 1957, Kat.-Nr. 1 / Katalog 29: Expressionismus. Klassische Moderne. München, Galerie Thomas, 1985, Kat.-Nr. 21, m. Abb. / Katalog 47. Herbst 1987. Düsseldorf, Galerie Ludorff, 1987, S. 82, Abb. S. 83

Literatur und Abbildung
Clemens Weiler: Alexej Jawlensky. Köln, Verlag M. DuMont Schauberg, 1959, S. 277, Kat.-Nr. 707, Abb. S. 152 / New York, Sotheby's, 5.11.1981, Kat.-Nr. 223, m. Abb. / Auktion 164: Kunst. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik alter und neuer Meister. München, Karl & Faber, 24./25.11.1983, Kat.-Nr. 903, Abb. Farbtf. 30

Flirrend, vibrierend – in einzigartigem Zusammenklang scheinen die Pinselstriche das um 1905 entstandene „Stilleben mit Blumen und Früchten" zum Leben zu erwecken. Einer Meereslandschaft gleich, definieren die verschiedenen Blau-Facetten wellenförmig den Untergrund. Dem entgegengesetzt erscheinen leuchtende Rot- und Orangetöne der Obstschalen und Keramikkannen und die sich über den Hintergrund erstreckende Blütenpracht, die sich aufgrund ihrer Farbigkeit vom Grund abheben. Es sind zudem die einzeln sichtbaren, dicht gesetzten Pinselstriche, die je nach Ausrichtung der Pinselführung die Objekte definieren, gar rhythmisieren und dem Gemälde eine eindrucksvolle Dynamik verleihen.

Als der 1864 in Russland geborene Alexej von Jawlensky mit seiner Lebenspartnerin und Mäzenin Marianne von Werefkin 1896 nach München zog, schloss er zahlreiche neue Bekanntschaften mit der lokalen Künstlerschaft. Auf seiner Reise nach Frankreich kurz nach der Jahrhundertwende kam er zudem erstmals mit Werken von Henri Matisse, Paul Gauguin, Paul Cézanne und Vincent van Gogh in Berührung, die seine künstlerische Entwicklung nachhaltig beeinflussen sollten.

Jawlenskys frühes, neoimpressionistisches Stillleben lässt zweifelsohne die intensive Auseinandersetzung mit der Kunst van Goghs und die Begeisterung für dessen charakteristische Pinselführung erkennen. Die Bildkomposition der alltäglichen Objekte steht in diesem Gemälde nicht im Fokus – es ist vielmehr die eindrucksvolle Art und Weise, wie er sie darstellt. Alexej von Jawlensky gelingt es meisterlich, die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit der Dinge einzufangen. SSB



23 Gerhard Hoehme

Greppin bei Bitterfeld 1920 – 1989 Neuss-Selikum

„Symparabol". 1959
Öl und Polyester auf Leinwand. 105 × 155 cm (41 ⅜ × 61 in.). Unten links mit Bleistift signiert und datiert: G. Höhme 59. Rückseitig mit Bleistift signiert, bezeichnet, betitelt und datiert: G. Hoehme Düsseldorf „Symparabol" 1959. Werkverzeichnis: Hoehme 59-14. [3096] Gerahmt.

Provenienz
Privatsammlung, Rheinland (vom Künstler erhalten, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000
USD 88,900–133,000

Ausstellung
Winterausstellung 1959 der bildenden Künstler von Rheinland und Westfalen. Düsseldorf, Kunstpalast, 1959 / Interferenzen. Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein, im Städtischen Museum, 1961, Kat.-Nr. 82 / Gerhard Hoehme. Bilder und Objekte. Ulm, Museum, 1967, Kat.-Nr. 8 / Gerhard Hoehme 1957. Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 1985, m. Abb.

Literatur und Abbildung
Gerhard Hoehme: Unterwegs zu „jetzt", „so", „morgen" und „auch". Untersuchungen 1950–1960, in: Das Kunstwerk, XV. Jg, 1962, H. 8, S. 16, Abb. 6 / Rolf Gunter Dienst: Deutsche Kunst. Eine neue Generation. Köln, DuMont Schauberg, 1970, Abb. 129 / Giulio Carlo Argan und Hans Peter Thurn: Gerhard Hoehme. Werk und Zeit 1948–1983. Stuttgart und Zürich, Belser, 1983, Abb. S. 65 / Gottfried Boehm (Hg.): Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag. München, W. Fink, 1985, S. 65

In den 1950er-Jahren entwickelte sich die Kunst in Deutschland ausgesprochen dynamisch. Die Aufbruchsstimmung war beinahe mit Händen zu greifen. Eines der wichtigsten Zentren lag damals zweifellos im Rheinland – und dort nahm Düsseldorf eine besondere Stellung ein. Unter den Künstlerinnen und Künstlern, die im Umkreis der Kunstakademie für Aufsehen sorgten, zählte Gerhard Hoehme zu den auffälligsten und eigenwilligsten. „Die Kunsthistoriker werden es schwer mit mir haben", sagte Hoehme einmal. Der Künstler war 1952 nach Düsseldorf gekommen. Bald schon wurde der wichtigste Galerist der Stadt, Jean-Pierre Wilhelm, auf ihn aufmerksam. Im Jahr darauf gründete er mit Kommilitonen wie Heinz Mack und Peter Brüning die Künstlervereinigung Künstlergruppe Niederrhein 53 e.V., aus der später die Gruppe 53 hervorgehen sollte.

Sechs Jahre nach dieser Gründung entstand das Bild „Symparabol". Es zeigt beispielhaft die Sonderstellung, die Hoehme in der Kunst der Nachkriegszeit innehatte. Anfangs noch vom Informel beeinflusst, löste sich der Künstler von dessen Dominanz, um einen eigenständigen künstlerischen Weg einzuschlagen. In „Symparabol" bilden eine Vielzahl von aneinandergereihten, nahezu identischen halbkreisförmigen Binnenelementen vage ein unregelmäßig-regelmäßiges Raster aus vertikalen und horizontalen Linien.

Innerhalb dieses „Rasters" hat Hoehme ein Farbspektrum aus Gelb und Ocker, aus Weiß- und Grautönen komponiert, das in der Mitte der Leinwand und an deren unterem Rand an Intensität zu gewinnen scheint. In seiner optischen Bewegtheit erinnert „Symparabol" an Werke der italienischen Avantgarde, die damals mit der Entwicklung der Arte Povera und der Hinwendung zu kinetischer und konkreter Kunst im Begriff war, in Europa eine Vormachtstellung zu erlangen. Hoehme selbst schloss, ein Jahr nachdem er „Symparabol" geschaffen und an der Documenta II teilgenommen hatte, in Rom Freundschaft mit Piero Dorazio, einem Hauptvertreter der italienischen Kunst um 1960. In der folgenden Zeit wird er sich auf installative dreidimensionale Arbeiten konzentrieren – „Symparabol" ist für Hoehmes weitere künstlerische Laufbahn demnach ein Schlüsselwerk. UC

329 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Hohe See“. 1939
Öl auf Leinwand. 86 × 100 cm (33 ⅞ × 39 ⅜ in.).
Unten rechts signiert: Emil Nolde. Auf dem Keilrahmen oben links mit Pinsel in Schwarz signiert und betitelt: Emil Nolde: Hohe See. Werkverzeichnis: Urban 1200. Gerahmt.

Provenienz
Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (1940 vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.000.000–1.500.000
USD 1,110,000–1,670,000

Aus unserer Auktion „Sammlung Adalbert & Thilda Colsman”, Katalog 345, Donnerstag, 2. Juni 2022, 15 Uhr

24 Christo

Gabrovo 1935 – 2020 New York

„Running Fence (Project for Sonoma and Marin Counties)".
1976

Schwarze und farbige Kreide sowie Fotografie auf leichtem Karton, unter Acrylglas gerahmt.
70,8 × 55,7 cm (27 ⅞ × 21 ⅞ in.). Unten rechts signiert, datiert und bezeichnet: Christo 1976 RUNNING FENCE (PROJECT FOR SONOMA AND MARIN COUNTIES). Dort und oben rechts weitere technische Angaben. Auf der Rückpappe ein Etikett der Galerie Annely Juda Fine Art, London. Das Werk ist im Archiv des Nachlasses des Künstlers, New York, registriert. [3225] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Berlin

EUR 35.000–45.000
USD 38,900–50,000

Wir danken Matthias Koddenberg, Studio Christo und Jeanne-Claude, New York, für freundliche Hinweise.

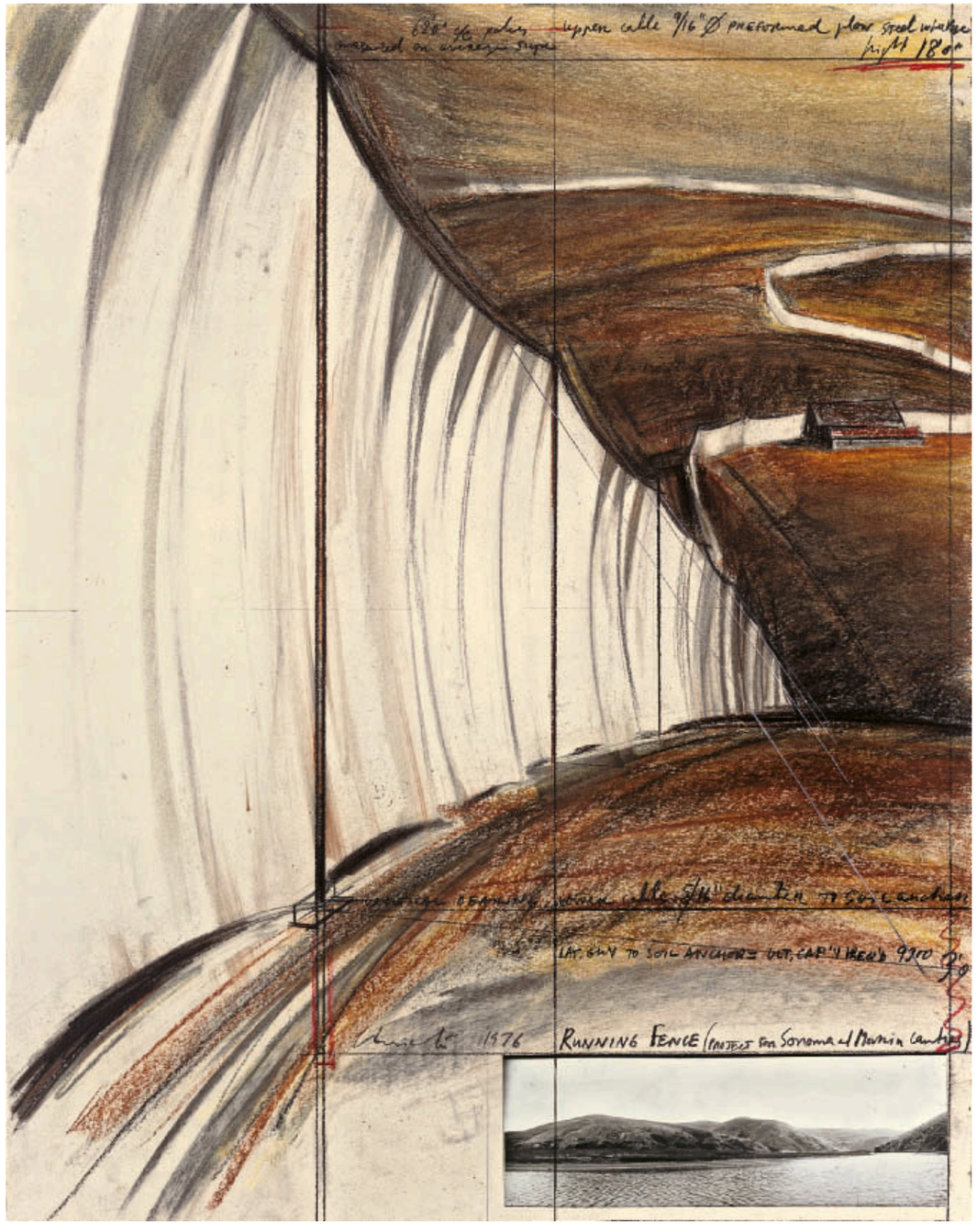
Christo und Jeanne-Claude, „Running Fence, Sonoma and Marin Counties, California", 1972–76, Foto: Wolfgang Volz

1972 installierte Christo einen tonnenschweren, orangefarbenen Vorhang, den „Valley Curtain", in eine Schlucht in Colorado. Dieser musste schon nach wenigen Stunden wegen Sturmgefahr wieder abgenommen werden. Da war das Künstlerpaar schon mit seinem nächsten Projekt beschäftigt, dem „Running Fence".

Christo und und seine Frau Jeanne-Claude träumten von einem weithin sichtbaren hellen Band, das sich nördlich von San Francisco in Ost-West-Richtung über die Ebene, dann in die Hügellandschaft bis zum Pazifischen Ozean schlängeln sollte. Die Herausforderung war beachtlich. Christo sah aus wie ein Hippie, der Ruhm hatte ihm noch nicht den Weg geebnet, und 59 Rancher mussten wegen der Landrechte von seiner künstlerischen Vision überzeugt werden. Der Zaun kreuzte 14 Straßen und ließ Durchgänge für Autos und Tiere frei.

Christo war ein großartiger Zeichner, und ein Vergleich mit Fotos, die von dem fertigen „Running Fence" gemacht wurden, zeigt, wie klar er in der vorliegenden Planskizze das endgültige Resultat schon vor sich sah. Man erkennt den mittleren Verlauf des Zauns in der hügeligen Landschaft. Ein winziges Farmhaus dient als Maßstab, um die Größe der Installation zu verdeutlichen. Ein Foto der Bodega-Bucht ist in den Zeichenkarton eingelassen. Hier versank der 5 Meter hohe Zaun aus weißem Nylongewebe nach 40 Kilometern in den Wellen des Pazifiks.

Die kalifornische Agrarlandschaft, nur kurz von einer poetischen Vision gestreift, lag wenige Tage später da wie immer. Mit Christos Zeichnung haben wir einen kleinen Zipfel von seiner größten und eindrucksvollsten Inszenierung in der Hand. UD



25 Hans am Ende

Trier 1864 – 1918 Stettin

„Kornfeld im Hochsommer" (Worpswede). 1897
Öl auf Leinwand. 128 × 125 cm (50 ⅜ × 49 ¼ in.).
Unten rechts signiert: Hans am Ende. Auf dem Keilrahmen oben rechts mit Kreide signiert, bezeichnet und betitelt: Hans am Ende Worpswede „Kornfeld im Hochsommer". [3132] Gerahmt.

Provenienz
Ehemals Sammlung Balhorn, Braunschweig (1904)

EUR 100.000–150.000
USD 111,000–167,000

Ausstellung
Mythos und Moderne – 125 Jahre Künstlerkolonie Worpswede. Worpswede, Die Worpsweder Museen, 2014, (Detail-) Abb. S. 202 / Paulas Worpswede „ ...es ist ein Wunderland". Worpswede, Große Kunstschau, 2017 (ohne Kat.) / Von den Worpsweder Malern der Gründergeneration. Worpswede, Große Kunstschau, 2017/18 (o. Kat.) / Worpswede, Rotunde, 2018 (o. Kat.) / Paula Modersohn-Becker. Zwischen Worpswede und Paris. Enschede, Rijksmuseum Twenthe, und Wuppertal, Von der Heydt-Museum, 2018/19 (außer Kat., Abb. auf dem Flyer zur Ausst. in Wuppertal)

Literatur und Abbildung
Hans Bethge: Hans am Ende, Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Carl Vinnen, Heinrich Vogeler. Berlin, Bard u. Marquardt & Co., 1904, Verzeichnis S. 72 / Rainer Maria Rilke: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler. Bielefeld u. Leipzig, Verlag von Velhagen & Klasing, 3. Aufl. 1910, S. 121, Abb. 25, u. S. 122

Hans am Ende, um 1904

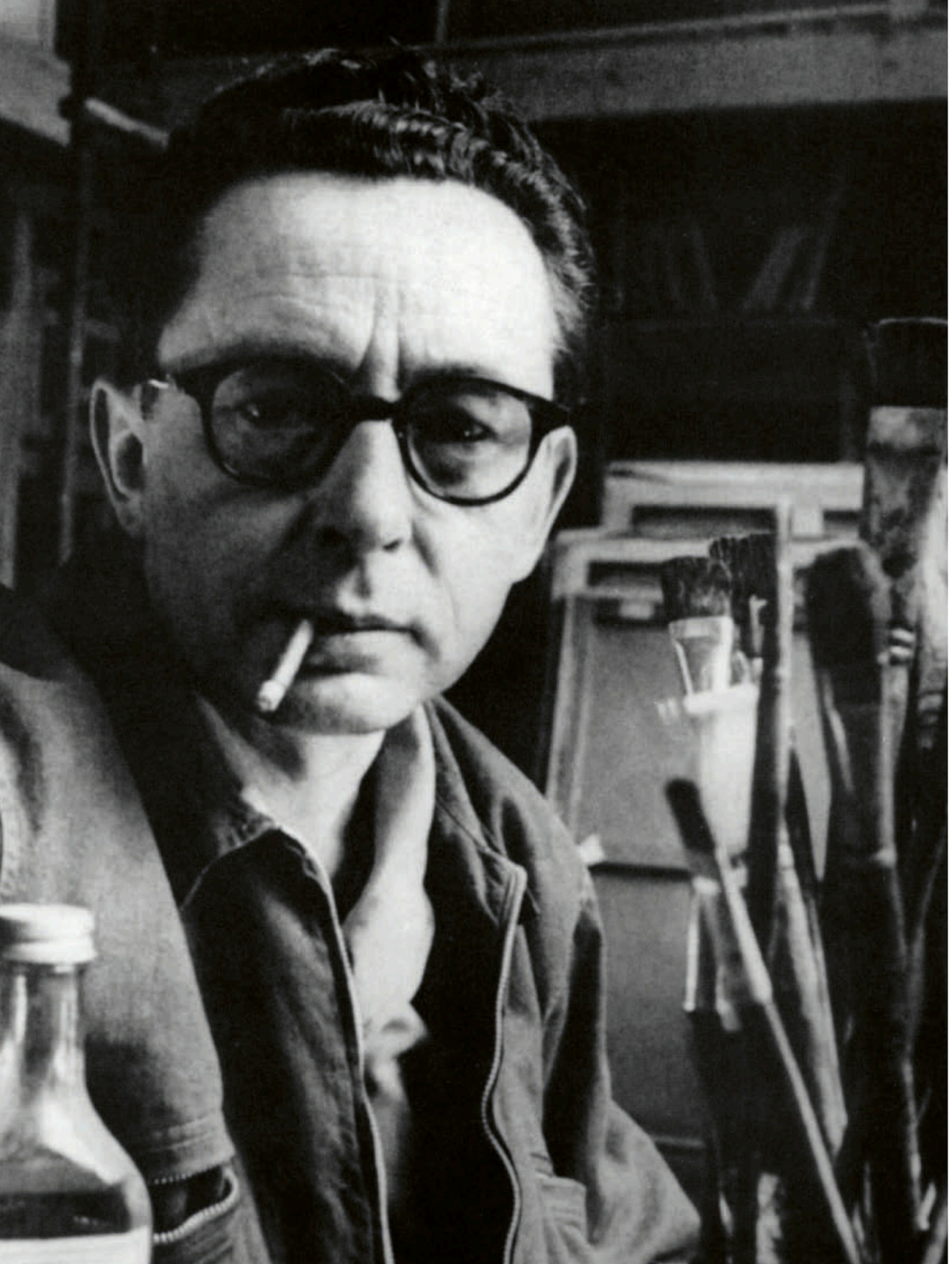
Der Betrachter steht inmitten des Feldes. Unendliche Weite deutet sich in dem sommerlichen Kornfeld und hohen Himmel an. Die goldgelben Ähren, kurz davor, geerntet zu werden, und der leuchtend tiefblaue Himmel darüber spiegeln einen idyllischen Sommertag wider.

Hans am Ende zelebriert in diesem monumentalen Gemälde die Landschaft von Worpswede, mit der er sich zeit seines Lebens künstlerisch auseinandersetzte. Neben Fritz Mackensen und Otto Modersohn gehört Hans am Ende zu den Gründungsmitgliedern der Künstlerkolonie Worpswede. Im Jahr 1889 brachen die drei Kunststudenten ihre akademische Ausbildung in Düsseldorf und München ab. Sie wollten sich von den tradierten Vorstellungen einer historischen oder idealisierenden Malerei befreien, um sich der Beobachtung und Schilderung einer von ihnen neu entdeckten Landschaft hinzugeben.

In den Zeiten eines gewaltigen Umbruchs, der sich vor allem in den rasant anwachsenden Großstädten gegen Ende des 19. Jahrhunderts drohend anbahnte, war Natur für sie ein Zufluchtsort, der ihre Sehnsucht nach Verlässlichkeit, Kontinuität und Einfachheit erfüllte. In dem ländlichen Zusammenleben und künstlerischen Wirken entwickelten die Künstler Ausdrucksformen von alternativer Weltanschauung. Dabei entsprach ihre Kunst den eigenen Lebensidealen, die realistisch, mythisch, symbolisch, volkstümlich oder – wie bei Heinrich Vogeler – auch märchenhaft erfahrbar waren.

Als Sohn eines Pfarrers hat Hans am Ende in der Natur nach Antworten für das menschliche Dasein gesucht. In unserem Gemälde verbindet nicht zufällig der sich am Horizont abzeichnende Kirchturm der Worpsweder Zionskirche das Kornfeld symbolisch mit dem Himmel. Zweifellos greift dieses Gemälde in der Radikalität der kompositorischen Aufteilung in lediglich zwei große Flächen die Spiritualität Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer" auf. Neun Jahre nach der Entstehung unseres Gemäldes wird der deutsche Romantiker und Landschafter auf der Jahrhundert-Ausstellung in der Nationalgalerie in Berlin wiederentdeckt. Wenngleich Hans am Ende kein Meer malte, so ist es doch in der norddeutschen Landschaft und in unserem Gemälde spürbar. Kein anderer als Rainer Maria Rilke beschreibt in seiner Monografie über Worpswede das Fehlen des Meers: „Und überall ist das Meer. Das Meer, das nicht mehr ist, das einmal vor Jahrtausenden hier stieg und fiel und dessen Düne der Sandberg war, auf dem Worpswede liegt" (Rainer Maria Rilke: Worpswede. Fritz Mackensen, Otto Modersohn, Fritz Overbeck, Hans am Ende, Heinrich Vogeler, 1903, S. 15).

SES



Hans Hartung in seinem Atelier, um 1955

Ulrich Clewing Vom Surrealismus zum Tachismus – Hans Hartung und seine lyrischen Farb- und Erlebnisräume

Das Leben von Hans Hartung bietet Stoff für einen Abenteuerroman. Nach längeren Aufenthalten in Norwegen, an der Côte d'Azur, in den Pyrenäen und auf den Balearen ließ sich der gebürtige Leipziger 1934 dauerhaft in Paris nieder. Dort machte er die Bekanntschaft mit Künstlern wie Jean Hélion, Wassily Kandinsky, Joan Miró und dem jungen Alexander Calder. In dieser Zeit war Hartung vom Surrealismus stark fasziniert, er praktizierte unterschiedliche Formen der „écriture automatique", stellte Zufallsexperimente an und malte mit verbundenen Augen.

Im Zweiten Weltkrieg schrieb er sich in der französischen Fremdenlegion ein, überstand eine Beinamputation und griff danach einige seiner surrealen Experimente wieder auf. Daraus entwickelte er zusammen mit Malern wie Jean-Paul Riopelle und Pierre Soulages den Tachismus, eine besondere Spielart der informellen Abstraktion, die sich bald von Paris aus in ganz Europa und – als Abstrakter Expressionismus – in den USA verbreiten sollte. In Frankreich gilt Hans Hartung deshalb bis heute nicht so sehr als deutscher, sondern als französischer Künstler – auch weil er Frankreich nie mehr für längere Zeit verließ. In den 1960er-Jahren zog er nach Antibes an die Côte d'Azur, wo er nach eigenen Plänen ein Atelierhaus für sich errichtete, das inzwischen Sitz der Fondation Hartung et Anna-Eva Bergman ist.

Der Tachismus leitet sich vom Begriff „tache" ab, französisch für „Fleck" oder „Farbfleck". Sowohl bei dem Gemälde „T 1962 - R 29" aus dem Jahr 1962 als auch bei „T 1981 – H 12" von 1981 legte der Maler zunächst die Farbigkeit des Hintergrundes fest, in dem einen Fall ein Verlauf von Schwarz zu Hellblau, im anderen ein lichtes, an manchen Stellen fast weißes Himmelblau. Darauf setzte er mit temperamentvoller Geste dynamische, entfernt an japanische Kaligrafien erinnernde Pinselstriche, mal in überwiegend vertikaler Richtung, mal mehr polyzentrisch.

Die scheinbar unkontrollierten, in rascher Abfolge auf die Leinwand gebrachten „taches" komplettieren nun die Komposition und lenken die Aufmerksamkeit der Betrachterinnen und Betrachter im Bild auf einen vage bestimmten, lyrischen Farb- und Erlebnisraum. Der ist einerseits illusionistisch-dreidimensional und wirkt auf der anderen Seite sehr konkret und handfest. Es ist diese Spannung aus Konkretion und Offenheit der Interpretation, der Hartungs Schaffen seinen außerordentlichen Reiz verdankt.

26 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

„T 1962 – R 29". 1962

Öl auf Leinwand. 92 × 73 cm (36 ¼ × 28 ¾ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert und datiert: Hartung 62. Rückseitig mit Bleistift signiert und datiert: Hartung 62. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz signiert und betitelt: HARTUNG T 1962 – R 29. Das Gemälde ist registriert unter der Nummer T-1962-R 29 in der Fondation Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers von der Fondation Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes (in Vorbereitung). [3077] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 80.000–120.000
USD 88,900–133,000

Jörn Merkert schrieb 1981, dass die Kunst Hans Hartungs europäisch zu nennen sei: „Sie ist es in dem Weltbild der deutschen Romantik, das [...] in ihr anschaulich wird, wie in der französischen ‚clarté', ihrer Reinheit und Rationalität, die seine Bilder durchleuchtet, ebenso wie in seiner Sehnsucht nach und dem Entwurf von Schönheit" (zit. nach: Hans Hartung. Malerei, Zeichnung, Photographie. Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 11).

Jede der Zuschreibungen Merkerts lässt sich auch in unserem Werk ablesen: „Europäisch" ist Hartungs Malerei allein aus der Tatsache heraus, dass der Maler je nach Blickwinkel als deutscher, öfter jedoch als französischer Maler gilt. Versteht man Romantik als den Versuch, die Welt subjektiv zu erfassen, jenseits aller Festschreibungen, so trifft diese Haltung ganz besonders auf Hartung zu. Natürlich gilt er als führender Vertreter des Tachismus, doch bleibt der Maler immer ein Einzelgänger, dessen Bilderfindungen in erster Linie durch Reflexion und in der Abgrenzung von gängigen Kunstströmungen entstehen. Und welche „Reinheit" geht von dem leuchtenden Blau aus: Es ist die Farbe des Himmels über Antibes, der uns entgegenstrahlt. Hier, an der Côte d'Azur, baut sich Hartung ein Wohnhaus mit Atelier, der Ort wird sein Lebensmittelpunkt. Die reine „Schönheit", die sich im Blau manifestiert, erschließt sich jedem Betrachter sofort. Ruhige, zarte Striche verstärken die Intensität der blauen Fläche noch. In der linken Bildhälfte verdichten sich die kalligrafischen Formen, einzelne Linien in Gelb und Orange drängen nach vorn. Das Bild gewinnt durch horizontal verlaufende Gegenbewegungen an Tiefe. Wie ein Schleier liegt das Geflecht vor einer geheimnisvollen Dunkelheit; ein zutiefst romantischer Topos. OH

27 Hans Hartung

Leipzig 1904 – 1989 Antibes

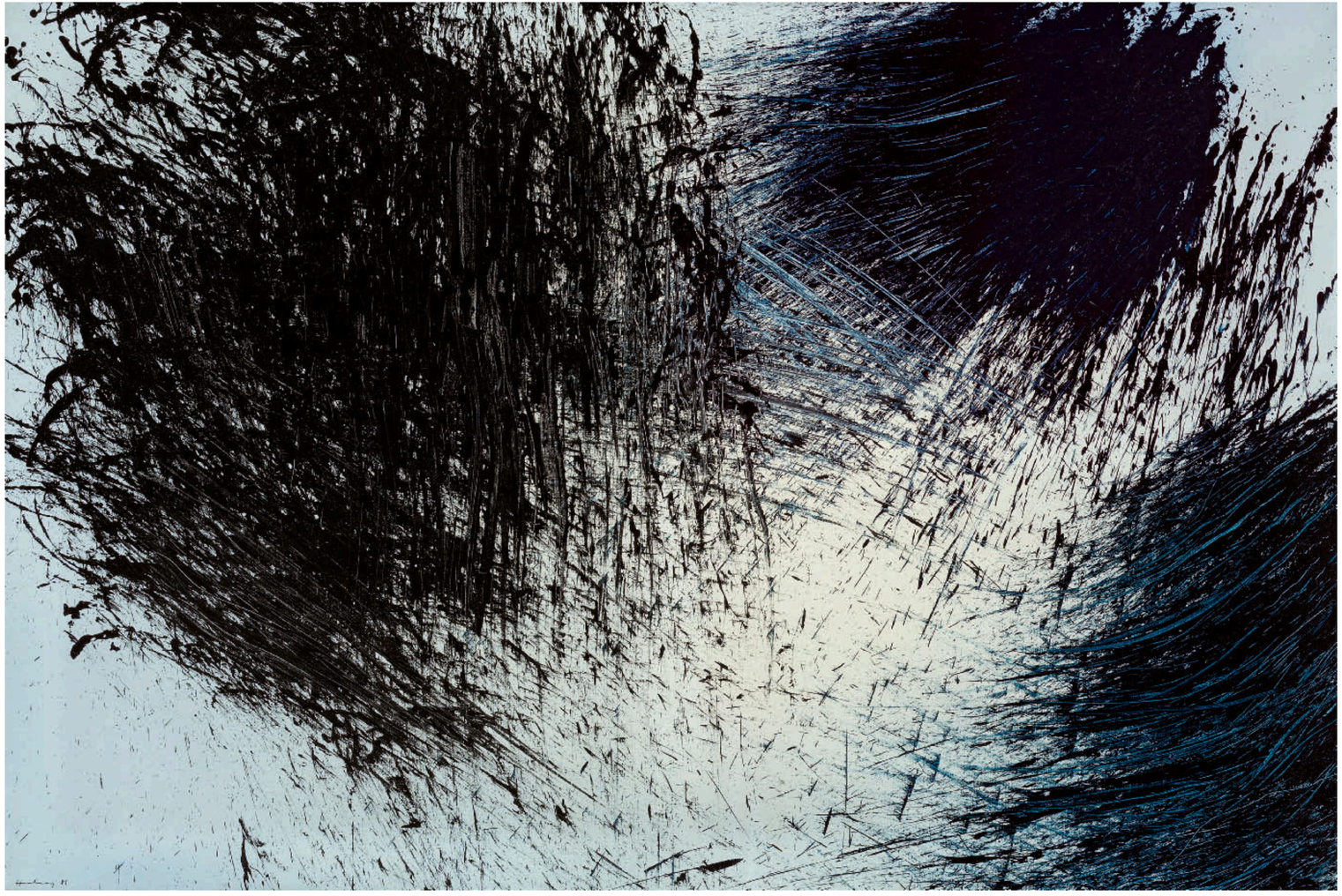
„T 1981–H 12". 1981
Acryl auf Leinwand. 97 × 146 cm (38 ¼ × 57 ½ in.). Unten links signiert und datiert: Hartung 81. Auf dem Keilrahmen mit Filzstift in Schwarz signiert, betitelt und bezeichnet: HARTUNG T 1981-H 12 PARIS. Dort auch ein Stempel der Galerie Daniel Gervis, Paris. Das Gemälde ist registriert unter der Nummer T-1981-H 12 in der Fondation Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis des Künstlers von der Fondation Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes (in Vorbereitung). [3077] Gerahmt.

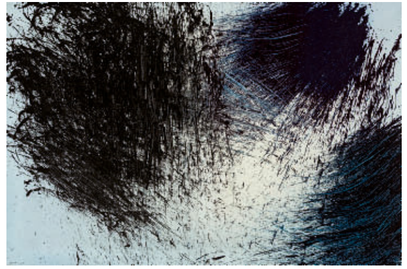
Provenienz
Privatsammlung, Bayern

EUR 120.000–150.000
USD 133,000–167,000

Unter den Malerinnen und Malern der Abstraktion nach 1945 zeichnete sich Hans Hartung durch die besondere Fähigkeit aus, Kompositionen dynamisch anzulegen. Ob im Informel oder im amerikanischen Abstrakten Expressionismus, kein Künstler jener Zeit, von Jackson Pollock vielleicht einmal abgesehen, verstand es so wie Hartung, mit rein malerischen Mitteln Bewegung im Bild zu suggerieren. Ein immer wiederkehrendes Element dabei, das man auch an dem 1981 entstandenen Gemälde „T 1981–H 12" deutlich erkennen kann, ist die Kombination aus monochromem Hintergrund und gestischer, „handschriftlicher" Pinselführung im Vordergrund.

Bei diesem Werk hat der Maler einen ausgesprochen dramatischen Kontrast gewählt: Sein Hintergrund ist lichtblau, in manchen Partien fast weiß – und wohl nicht zufällig erinnert dieser Farbverlauf an die Färbung des Himmels über der Côte d'Azur an einem sehr heißen Sommertag. Auf diesen Grund legte Hartung an drei Stellen der Leinwand Bündel von dünnen, schwarzen Strichen, die er in großer Geschwindigkeit und Intensität ausgeführt haben muss. An ihnen ist etwas Beunruhigendes, Düsteres: Spitz, scharfkantig, fast gewalttätig bemächtigen sie sich der Fläche. In ihrer Wildheit scheinen sie regelrecht darüber hinauszuwachsen, über die Bildränder zu wuchern, ungehindert und unbezähmbar. Hans Hartung hat seine Bilder nicht gemalt, damit man sie mit dem Anspruch auf die eine, die einzig gültige Wahrheit interpretiert. Aber was ihm sicher nicht fremd war, waren Ambivalenzen, Zweideutigkeiten und die Suggestivkräfte, die frei werden, wenn Gegensätze aufeinandertreffen. „T 1981–H 12" ist ein Meisterwerk, mit dem der Künstler viele Fragen stellt – und zum Glück alle einfachen Antworten schuldig bleibt. UC





28 Max Slevogt

Landshut 1868 – 1932 Neukastel/Pfalz

Stillleben mit Äpfeln, Trauben und Zwetschgen. (Vor) 1920
Öl auf Leinwand. 61 × 84 cm (24 × 33 ⅛ in.). Oben links signiert: Slevogt. [3258]

Provenienz
Carl Steinbart, Berlin (um 1920/23 vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Ausstellung
Herbstausstellung. Berlin, Akademie der Künste, 1920 (o. Kat.) / Max Slevogt. Gemälde · Aquarelle · Pastelle · Zeichnungen, zu seinem 60. Geburtstage. Berlin, Preußische Akademie der Künste, 1928, Kat.-Nr. 142 (datiert „1922") / Schilderkunst uit La Belle Epoque. Laren, Singer Museum, 1964, Kat.-Nr. 83 („Vruchten-stilleven met schotel") (lt. rückseitigem Etikett)

Literatur und Abbildung
Max J. Friedländer: Die Herbstausstellung der Berliner Akademie, in: Kunst und Künstler, Jg. XIX, H. 4, Jan. 1921, S. 124–138, hier S. 133, Abb. S. 124 / W(ilken) von Alten: Max Slevogt. Bielefeld und Leipzig 1926 (= Künstler-Monographien, begr. v. H. Knackfuß, Nr. 116), S. 71–72 u. S. 69, Abb. 82 („Früchtestilleben", 1922) / Hans-Jürgen Imiela: Max Slevogt. Eine Monographie. Karlsruhe, G. Braun, 1968, S. 437, Anm. 1 (datiert „1922")

Neben seinen berühmten Werken, die Max Slevogts Liebe zur pfälzischen Hügellandschaft zum Ausdruck bringen (vgl. Los 406, Auktion 343), entstanden einige Stillleben zumeist auf der Terrasse seines Landsitzes bei Neukastel unter freiem Himmel. So auch das eindrucksvolle, um 1920 gemalte „Stillleben mit Äpfeln, Trauben und Zwetschgen".

Das Bild gleicht regelrecht einer Farbexplosion. Mit dynamischen, souverän lockeren Pinselstrichen fängt der 1868 in Landshut geborene Künstler die Lebendigkeit des Vergänglichen ein. Die in kräftigen Rottönen gemalten, frisch geernteten Äpfel, die violett-dunkelblauen, deliziös glänzenden Weintrauben sind harmonisch auf einer dunkelgrünen Tischplatte drapiert. Das saftige Grün der Wiese im Hintergrund wird in wenigen Wochen die Farben des sich bereits ankündigenden Herbstes annehmen.

Die Sommermonate verbrachte Max Slevogt ab 1914 regelmäßig auf seinem Landsitz bei Neukastel in der Pfalz, wo er die Nähe zur nahezu unberührten Natur genoss. Hier konnte er „sein", zur Ruhe kommen und neue Inspiration finden; so trug er die Leinwand vom Atelier hinaus ins Freie und prägte die deutsche Freiluftmalerei – neben Max Liebermann und Lovis Corinth – nachhaltig und auf seine ganz eigene Weise.

SSB

29N Fernando Botero

Medellín 1932 – lebt in Paris u. Pietrasanta

„Pintor y la Modelo". 1992
Bleistift und Rötel auf Velin. 35,8 × 47,8 cm (14 ⅛ × 18 ⅞ in.). Unten rechts signiert und datiert: Botero 92. [3166] Gerahmt.

Provenienz
Galerie Brusberg, Berlin (direkt vom Künstler) / Privatsammlung, Deutschland (1997 von der Galerie Brusberg erworben) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Wir danken Fernando Botero, New York/Paris, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

Philippe Cruysmans: „Ihre übergewichtigen Frauen mit ihren üppigen Pobacken sind immer mit erstaunlich kleinen Brüsten und einem winzigen Geschlecht ausgestattet. Könnten Sie mir diesen Kontrast erklären?"
Fernando Botero: „Um den Effekt der Monumentalität und des Volumens zu erreichen, den ich anstrebe, müssen die Details, zumindest bestimmte Details, klein sein, um nicht von der Masse abzulenken. Die Monumentalität entfaltet sich durch den Schock über die Unverhältnismäßigkeit der Proportionen. Damit die Kraft des Werks hervorbrechen kann, muss die Zeichnung nach außen sehr anspruchsvoll sein und nach innen auf das Äußerste reduziert werden." (Aus einem Interview von Philippe Cruysmans mit Fernando Botero)

Fernando Botero. Selbstporträt mit Modell. 1989 Öl/Lwd.

30 Georg Tappert

1880 – Berlin – 1957

„Varieté (Auftritt im Varieté)". 1922
Öl auf Leinwand. 96 × 80,5 cm (37 ¾ × 31 ¾ in.). Unten rechts signiert: Tappert. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert und datiert: „Varieté" G. TAPPERT. – 1922 –. Auf dem Keilrahmen ein Etikett der Kunsthandlung Gerstenberger, Chemnitz, sowie zwei Adressaufkleber des Künstlers. Werkverzeichnis: Wietek 218. [3224] Gerahmt.

Provenienz
Peter Hopf, Berlin / Privatsammlung, Europa

EUR 60.000–80.000
USD 66,700–88,900

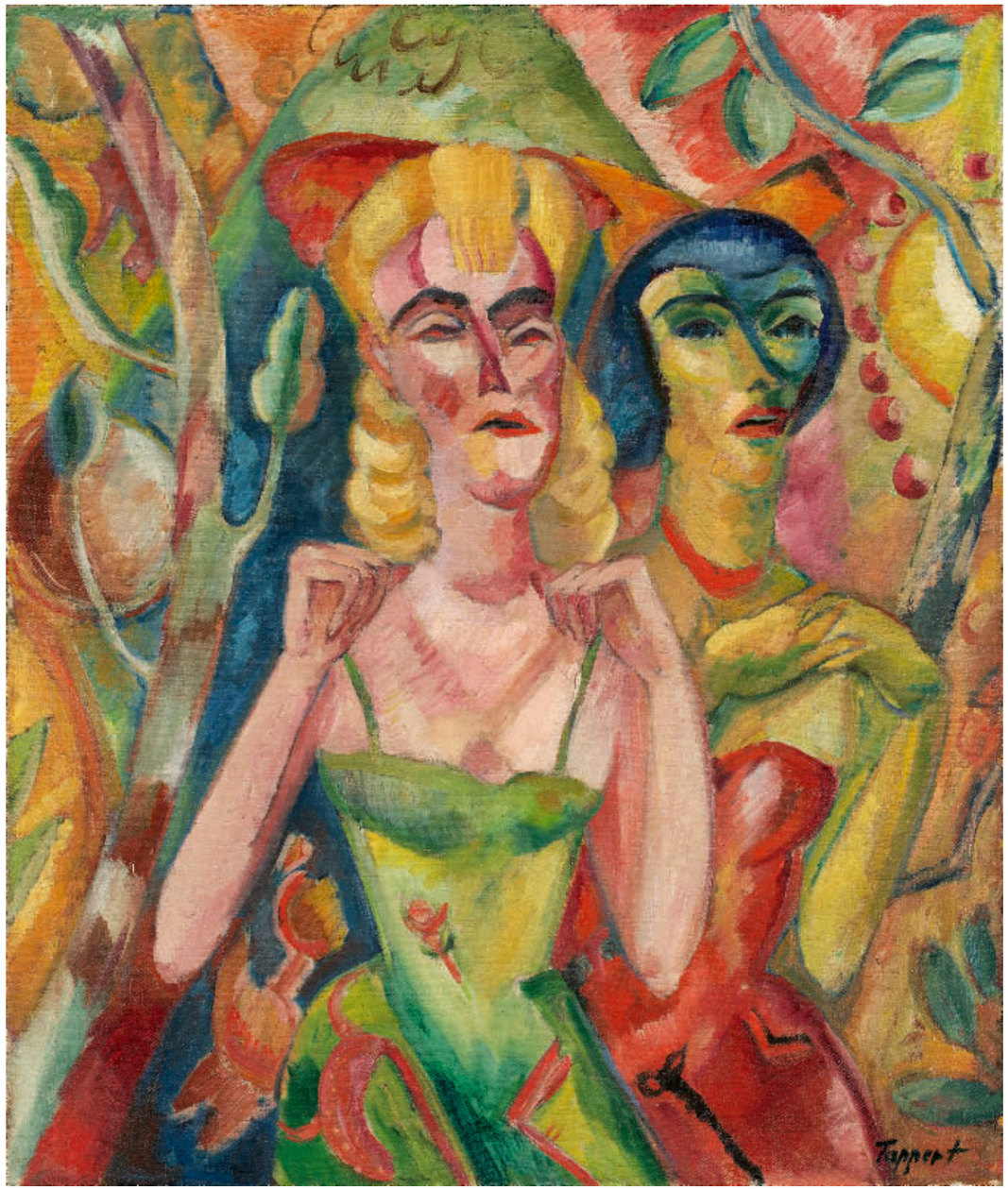
Ausstellung
Große Berliner Kunstausstellung. Abteilung Novembergruppe. Berlin, Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof, 1928, Kat.-Nr. 1022 / Deutsche Kunst der Gegenwart. Baden-Baden, Kurhaus – Gartensaal und Wintergarten, 1947 / Georg Tappert. Wiederentdeckung eines Expressionisten. Hamburg, BAT-Haus, 1977, Kat.-Nr. 38 / 15. Europäische Kunstausstellung. Tendenzen der zwanziger Jahre. Die Novembergruppe. Teil I: Die Maler. Berlin, Kunstamt Wedding – Walther-Rathenau-Saal und Rathaus Wedding, 1977, Kat.-Nr. 64, Abb. S. 141 / Georg Tappert. Ein Berliner Expressionist, 1880 bis 1957. Berlin, Berlinische Galerie, 1980/81, Kat.-Nr. 31, m. Abb. / Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, 2001, Kat.-Nr. 106, Abb. S. 235

Literatur und Abbildung
Auktion Nr. 138: Sammlung Hopf. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 1.12.2006, Kat.-Nr. 1650, m. Abb.

Mit der Wortfindung „Die Schönheit häßlicher Bilder" hat der Kafka-Freund Max Brod 1918 die Phänomene der Moderne auf den Punkt zu bringen versucht. Aus diesem ästhetischen Amalgam ist auch das großartige Varieté-Bild Tapperts geschaffen. Die Blonde und die Schwarze: Sind sie nun hässlich oder schön? Zu dick ihre Schminke, zu extrem die Stilisierung, als dass man darüber die Wahrheit herausfinden könnte. Die Girls aus dem Varieté blicken ihre Zuschauer gleichermaßen kalt an. Künstlich das Licht, künstlich, eine Bühnenmaler-Illusion, der exotische Urwald hinter ihnen. Was sie singen, könnten wir aus der Hitliste des Jahres 1922 mit einiger Treffsicherheit rekonstruieren: Mit den amerikanischen Truppen ist 1918 auch der Jazz nach Europa gekommen.

Tappert hat den zwei „Nachtlichtern" eine betörende, an den Errungenschaften des Fauvismus geschulte Palette gewidmet. An durchdringender Wucht, exemplarischer Verdichtung von Zeitgeist und Malerei behauptet sich das Bild mühelos gegenüber den kanonisierten Meilensteinen des deutschen Expressionismus. Vielleicht ist Tapperts Gemälde auch deshalb so überzeugend, weil es 1922 entstanden ist, in einer Zeit, als die Flucht aus der bitteren Realität der Inflationsnot ins Tingeltangel zu einem Massenphänomen geworden ist. In Berlin triumphierte nach 1918 das Amüsiertheater über alle „ernsten" Kulturformen. Von den rund fünfzig Theatern Berlins waren zwei Drittel der Unterhaltung gewidmet. Die drei Revuepaläste, das Große Schauspielhaus, der Admiralspalast und die Komische Oper, alle an der Weidendammer Brücke, boten jeden Abend zusammen 7.000 Plätze an. Hinzu kamen Apollotheater, Metropoltheater und das Theater des Westens, die gleichfalls Revuen spielten. Bis zu 167 Kabaretts und Varietés, darunter die Großbetriebe Scala, Wintergarten und Plaza (mit bis zu 3.000 Sitzen!) nennt die Berliner Statistik jener Epoche. Man schätzt für die großen und kleinen Unterhaltungsbühnen Berlins am Ende der 1920er-Jahre etwa 70.000 Besucher täglich.

Christoph Stölzl



31N Ernst Barlach

Wedel 1870 – 1938 Rostock

„Der singende Mann“. 1928
Bronze mit goldbrauner Patina. 49 × 52 × 39 cm (19 ¼ × 20 ½ × 15 ⅜ in.). Unterhalb des rechten Fußes signiert: E. Barlach. Dort auch der Gießerstempel: H.NOACK BERLIN. Werkverzeichnis: Laur 432. Einer von 38 posthumen Bronzegüssen (Gesamtauflage: 54 Exemplare und 3 Zinkgüsse). [3098]

Provenienz
Privatsammlung, Schweiz

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Die für Ernst Barlachs bildhauerisches Schaffen entscheidende Wandlung vollzog sich nach der Russlandreise des Künstlers 1906. Die einfachen, ja primitiven Lebensbedingungen der bäuerlichen Bevölkerung, ihre symbiotische Existenz im Einklang mit der Natur ließen ihn zu sparsamer Gestaltung finden. Seine Figuren sind nun von gesammelter Körperhaltung und geschlossenen Konturen bestimmt. Wenige Einzelheiten, ein gereckter Kopf, eine ausgestreckte Hand oder eine Neigung der Achse tragen den Ausdruck, auf beschreibende oder gar ausschmückende Details verzichtet Barlach.

Den bewegten, expressiveren Skulpturen nach 1914 folgen im Œuvre wieder in sich verharrende, stille Arbeiten, deren eindrucksvollste wohl das Güstrower Ehrenmal, ein schwebender Engel mit den Zügen der Käthe Kollwitz, ist. Nicht weniger bekannt ist der „Singende Mann“, dessen ungewöhnliche Pose Barlach in mehreren Zeichnungen vorbereitet hat. Mit geschlossenen Augen trägt der Sitzende sein Lied vor, das linke Bein ruht angewinkelt auf dem Boden, während das rechte vor dem leicht zurückgebeugten Oberkörper mit beiden Armen umfasst wird. Kleidung und Haartracht des Mannes sind zeitlos, ja mönchisch karg, seine Züge, wenngleich von den zwei Jahrzehnte zurückliegenden Skizzen beeinflusst, ebenso idealtypisch.

Oft ist der Sänger als Sinnbild der Kontemplation gesehen worden, der Welt abhandengekommen und nur noch seinem Lied und der Konzentration darauf verpflichtet. Bertolt Brecht hat ihn anders verstanden. „Der singende Mann singt kühn, in freier Haltung, deutlich arbeitend an seinem Gesang. Er singt allein, hat aber anscheinend Zuhörer“ (zit. nach: Handbuch Museum Ludwig, Köln, 1979, S. 74). EO

32N Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

Sitzende Frau in den Dünen. 1926

Aquarell und Tuschfeder auf Papier. 48,3 × 67,3 cm (19 × 26 ½ in.). Unten links signiert: SRottluff. Rückseitig bezeichnet: Nachtrag zum Geburtstag 1926 Herzlichst K.u.E. Mit einem Gutachten (in Kopie) von Prof. Gerhard Wietek, Hamburg, vom Oktober 1989. Das Aquarell ist registriert im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin. Leichte Randmängel. [3299] Gerahmt.

Provenienz

Rosa Schapire, Hamburg/London (Geburtstagsgeschenk des Künstlers) / Privatsammlung (Geschenk von Rosa Schapire) / C. Kracht, Schweiz (seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000
USD 55,600–77,800

Literatur und Abbildung

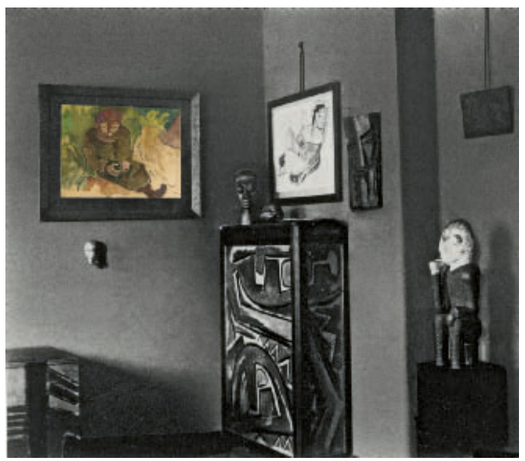
Gerhard Wietek: Dr. phil. Rosa Schapire. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 9, 1964, Foto S. 133 / Gerhard Wietek: Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein (= Kunst in Schleswig-Holstein, Bd. 25). Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1984, Foto S. 40 / Ausst.-Kat.: Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive. Bremen, Kunsthalle, und München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1989, S. 91, Abb. 39 (Foto) / Auktion 3957: Impressionist & Modern Drawings & Watercolours, Christies, London, 22.11.1988, Kat.-Nr. 369, m. Abb.

Ab 1908 entwickelte sich zwischen Karl Schmidt-Rottluff und der promovierten Kunsthistorikerin Rosa Schapire (1874–1954) eine enge Freundschaft. Rasch wurde sie zur wichtigsten Sammlerin und Förderin seiner Kunst. 1924 erstellte sie das Werkverzeichnis seiner grafischen Arbeiten.

1920 fand der Maler für sich und seine Frau Emy ein neues regelmäßiges Sommerdomizil in dem Fischerdorf Jershöft (heute Jarosławiec) an der hinterpommerschen Ostsee. Der reizvolle Wechsel von Steilküste, breitem Strand und flachen Sanddünen begründete den Aufstieg dieses Ortes zu einem der ältesten preußischen Ostseebäder. Rosa Schapire war hier ein gern gesehener Gast und stand ihrem malenden Freund gelegentlich sogar Modell. Hiervon zeugen unter anderem die 1924 entstandene Radierung „Ruhende in den Dünen“ (Brücke-Museum, Berlin) sowie unser Aquarell „Sitzende Frau in den Dünen“.

Mit übereinandergeschlagenen Beinen hat die Dargestellte in entspannter Haltung vor einer mit Strandhafer begrünten Sanddüne Platz genommen. Es wird nicht deutlich, ob sie mit gesenktem Blick einer Tätigkeit mit ihren Händen nachgeht oder meditierend ganz in sich versunken ist. Der Künstler zeigt sie als Teil des Kosmos, konzentriert, in sich ruhend und von Äußerlichkeiten unbeeindruckt.

Laut rückseitiger Widmung schenkte Schmidt-Rottluff seiner Mäzenin dieses Aquarell am 9. September 1926 nachträglich zum 52. Geburtstag. Wie sehr sie dieses Bild schätzte, belegt eine Fotografie des Wohnzimmers in ihrer Hamburger Wohnung, das Schmidt-Rottluff 1921 gestaltete und mit eigens für sie entworfenen und bemalten Möbeln ausstattete. Hier hing das Blatt an prominenter Stelle. AF



Blick in Rosa Schapires Wohnung in Hamburg. Foto: Olga Zuntz

Grisebach Partner und Repräsentanzen Grisebach Berlin and Representatives

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

Diandra Donecker
diandra.donecker@grisebach.com
T +49 30 885 915 27

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

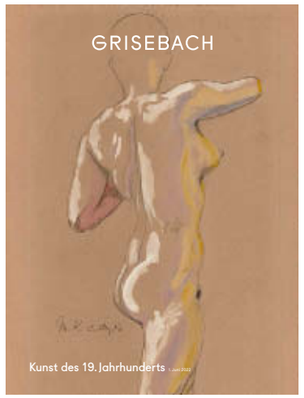
Urs Lanter
Schweiz
urs.lanter@grisebach.com
T +41 44 212 8888

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

New York, USA/Kanada
auctions@grisebach.com

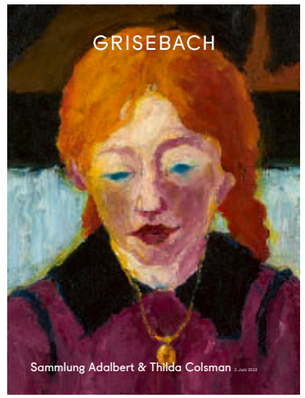
Sommerauktionen in Berlin
1. bis 3. Juni 2022

Summer Auctions in Berlin, 1 – 3 June 2022

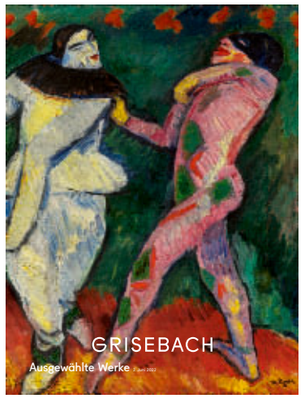


Kunst des 19. Jahrhunderts
Mittwoch, 1. Juni 2022, 15 Uhr

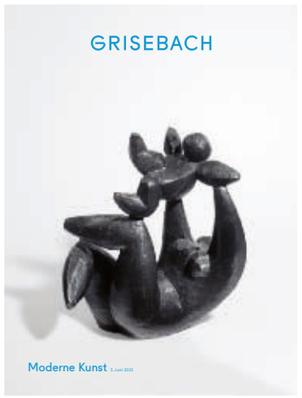
Photographie
Mittwoch, 1. Juni 2022, 18 Uhr



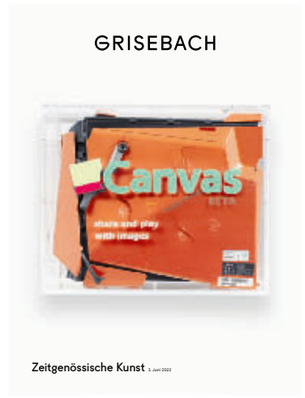
Sammlung Adalbert & Thilda Colsman
Donnerstag, 2. Juni 2022, 15 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 2. Juni 2022, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 3. Juni 2022, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 3. Juni 2022, 18 Uhr

Setzen Sie auf unsere Expertise

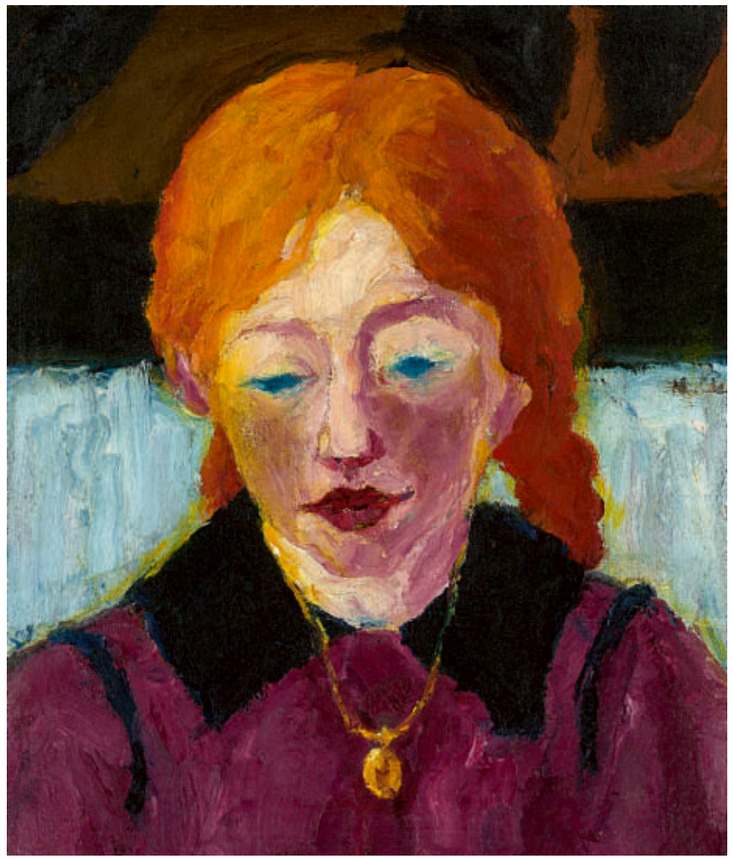
Photo: © René Fietzek

Einlieferung zu unseren Auktionen

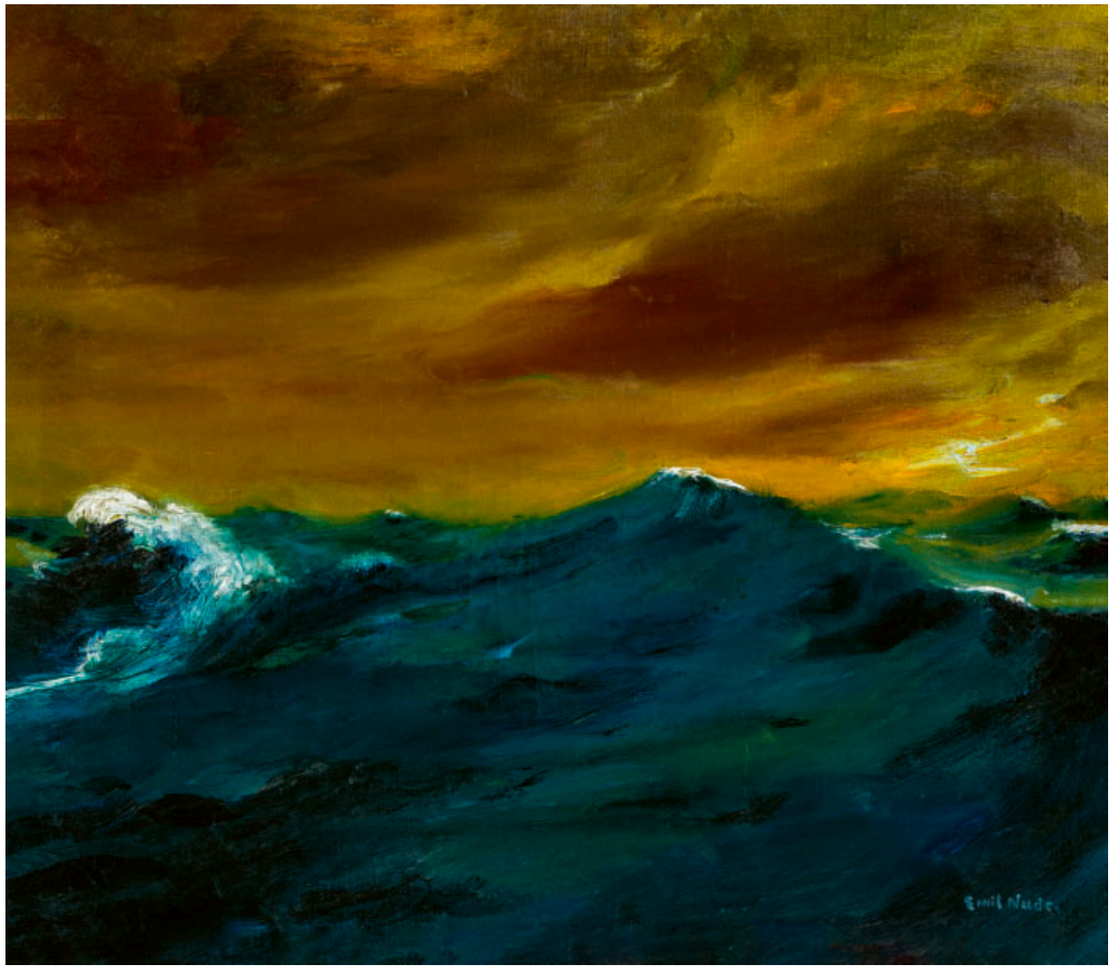
Kontaktieren Sie unsere Experten unter:
+49 30 885 9150
auktionen@grisebach.com

instagram.com/grisebach_ grisebach.com facebook.com/grisebachauctions

Sammlung Adalbert & Thilda Colsman



Los 316: Emil Nolde. „Christina“. 1915. Öl auf Leinwand. 59 × 50 cm. EUR 400.000–600.000



Los 329: Emil Nolde. „Hohe See“. 1939. Öl auf Leinwand. 86 × 100 cm. EUR 1.000.000–1.500.000

Auktion 345
Donnerstag, 2. Juni, 15 Uhr

Lassen Sie sich hier in die Welt dieser besonderen Sammlung entführen.

© Nolde Stiftung Seebüll

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 0,9 (Kurs vom 1. April 2022)

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

1

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

2

The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.9 (rate of exchange 1 April 2022)

3

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

4

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

5

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

6

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

7

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

8

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

Kunst vermitteln & Diskurse fördern

Photo: © René Fietzek

Presse und Kommunikation

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

Veranstaltungen und Ausstellungen

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

Entdecken Sie unseren Podcast
DIE SUCHT ZU SEHEN mit Rebecca Casati

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1
Der Versteigerer

1.
Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach" genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i. S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.

2.
Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E" gekennzeichnet.

3.
Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 2
Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

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

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

Für jeden der zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände kann bei 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 32 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

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

B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R" hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
a) Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25 %. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 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.

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1
The Auction House

1.
The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as "Grisebach". The auctioneer will be acting as Grisebach's representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).

2.
As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an "E" in the catalogue.

3.
The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction and on the internet; furthermore, they are posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2
Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition
All of the works of art that are to be sold at auction will be exhibited prior to the sale and may be viewed and inspected. The time and date of the pre-sale exhibition, which will be determined by Grisebach, will be set out in the catalogue. The works of art are used and will be sold "as is", in other words in the condition they are in at the time of the auction.

3.
Grisebach will determine the venue and time at which the auction is to be held. It is entitled to modify the venue and the time of the auction, also in those cases in which the auction catalogue has already been sent out.

Section 3
Calling the Auction

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Knock down
a) The work of art is knocked down to the winning bidder if, following three calls for a higher bid, no such higher bid is submitted. Upon the item being knocked down to it, this will place the bidder under obligation to accept the work of art and to pay the purchase price (Section 4 Clause 1). The bidder shall not be named.
b) Should the bids not reach the reserve price set by the Consignor, the auctioneer will knock down the work of art at a conditional hammer price. This conditional hammer price shall be effective only if Grisebach confirms this bid in writing within three (3) weeks of the day of the auction. Should another bidder submit a bid in the meantime that is at least in the amount of the reserve price, the work of art shall go to that bidder; there will be no consultations with the bidder to whom the work of art has been knocked down at a conditional hammer price.
c) The auctioneer is entitled to refuse to accept a bid, without providing any reasons therefor, or to refuse to knock down a work of art to a bidder. Where a bid is refused, or where a work of art is not knocked down to a bidder, the prior bid shall continue to be valid.
d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which
– The auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight;
– A bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or
– There are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.
Where the auctioneer exercises this right, any knock-down of a work of art that has occurred previously shall cease to be effective.
e) The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached, and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.

Section 4
Purchase Price, Payment, Default

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

A. a) For works of art that have not been specially marked in the catalogue, the purchase price will be calculated as follows:
For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 32 % to the hammer price. A buyer's premium of 27 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 22 % will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 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.

Service Service

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

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

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

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

Die bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen unter
www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html

Einliefererverzeichnis
Consignor Index

[3003] 12 [3018] 9 [3033] 13 [3073] 21 [3074] 22 [3077] 8, 11, 26, 27 [3096] 23 [3098] 31 [3108] 19 [3120] 16 [3126] 7 [3132] 25 [3134] 6 [3146] 1 [3148] 10 [3166] 29 [3178] 2 [3210] 4 [3214] 15 [3224] 30 [3225] 24 [3258] 28 [3273] 17, 18 [3293] 3, 5, 14 [3299] 20, 32

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 1. Juni 2022, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 1 June 2022.

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

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

Impressum Imprint

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

Geschäftsführer
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause
Rigmor Stüssel

Auktionator
Dr. Markus Krause

Katalogbearbeitung
Anna Ahrens
Laura von Bismarck
Sandra Espig
Roberta Keil
Dr. Markus Krause
Traute Meins
Sarah Miltenberger
Stefan Pucks
Elena Sánchez y Lorbach
Dr. Martin Schmidt
Isabel von Verschuer
Felicitas von Woedtke

Provenienzrecherche
Dr. Sibylle Ehringhaus
Carolin Faude-Nagel

Textbeiträge
Shantala Sina Branca (SSB)
Ulrich Clewing (UC)
Ute Diehl (UD)
Sandra Espig (SES)
Andreas Fluck (AF)
Oliver Hell (OH)
Maria Morais (MM)
Dr. Elke Ostländer (EO)
Dr. Martin Schmidt (MS)
Tilo Schmidt (TS)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2022
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Inszenierungen: Noshe
Umschlag vorne u. Abb. zu Los 9: 2022 © Pechstein Hamburg/ Preetz
Umschlag hinten, 1. u. 3. Vorlaufseite u. Abb. zu Los 4: © VG Bild-Kunst, Bonn 2022
Abb. zu Los 5: © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/ VG Bild-Kunst, Bonn 2022
Abb. zu Los 9: © akg-images
Abb. zu Los 29: © 2022 Sylvio Acatos, Lausanne (CH)
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

Layout & Satz
Dani Ziegan, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Max Pechstein, Los 9 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Arnulf Rainer, Los 16

Grisebach — Sommer 2022