

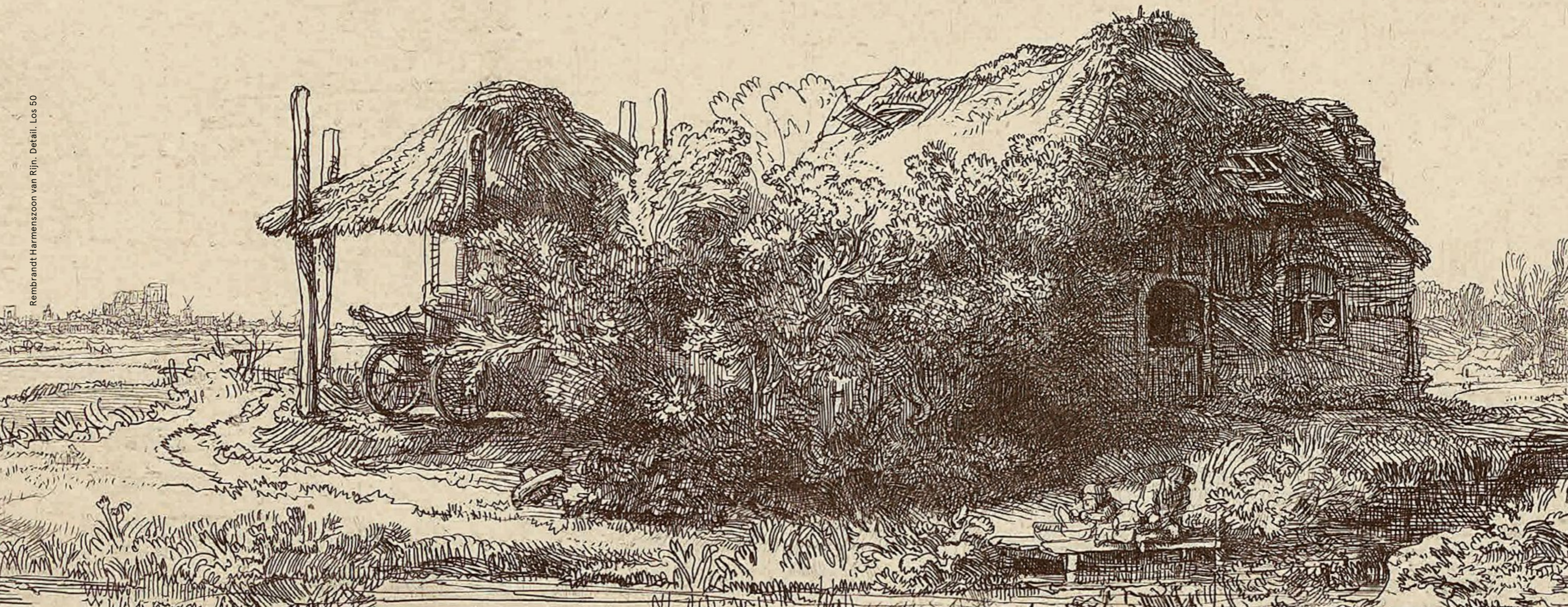
GRISEBACH



Sammlung Rudolf Zwirner –
Arbeiten auf Papier 30. Mai 2024







Sammlung Rudolf Zwirner –
Arbeiten auf Papier
Auktion Nr. 357
30. Mai 2024, 14 Uhr

The Rudolf Zwirner Collection –
Works on Paper
Auction No. 357
30 May 2024, 2 p.m.



Erfahren Sie mehr!



Dr. Anna Ahrens

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



Luca Joel Meinert

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



Constanze Hager

Moderne Kunst
+49 30 885 915 37
constanze.hager@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Ausgewählte Werke

Zürich

Dienstag, 30. April, 10 bis 18 Uhr
Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

München

Moderne & Zeitgenössische Kunst:
Samstag, 4. Mai, 10 bis 18 Uhr
Sonntag, 5. Mai, 10 bis 15 Uhr
Kunst des 19. Jahrhunderts:
Dienstag, 14. Mai & Mittwoch, 15. Mai,
10 bis 18 Uhr
Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Frankfurt

Mittwoch, 8. Mai, 10 bis 15 Uhr
GRISEBACH X FOUR
Junghofstraße 5, 60311 Frankfurt

Düsseldorf

Freitag, 10. Mai, 17 bis 20 Uhr
Samstag, 11. Mai, 10 bis 15 Uhr
Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

Hamburg

Dienstag, 14. Mai, 10 bis 15 Uhr
Tesdaorfstraße 21
20148 Hamburg

Sämtliche Werke

Berlin

23. bis 29. Mai 2024
Grisebach
Fasanenstraße 25 & 27
10719 Berlin
Donnerstag bis Dienstag 10 bis 18 Uhr
Mittwoch, 29. Mai, 10 bis 15 Uhr

Rudolf Zwirner „Der Dialog mit der Kunst kann zur Sinnfrage des eigenen Lebens werden“

Interview von Anna Ahrens mit Rudolf Zwirner im April 2024

Lieber Rudolf, wir sitzen hier in deiner Bibliothek. Die Regale sind bis unter die Decke gefüllt mit Ausstellungskatalogen, Werkverzeichnissen, Monografien und Bestandskatalogen der Museen.

Sie spiegeln nicht nur mein Berufsleben mit der Kunst, sondern auch mein Leben.

Nicht ins Regal passt Aby Warburgs mächtiger Bilderatlas, der hier auf deinem Tisch liegt. Er nannte ihn „Mnemosyne“ – nach der Göttin der Erinnerung und des wachen Gedächtnisses. Für mich ist Warburgs Bilderatlas eine Aufforderung zum vergleichenden Sehen, die Mutter der Erkenntnis.

Mich erstaunt immer wieder dein waches Interesse und deine Neugierde auf Begegnungen mit Kunstwerken. Welche Rolle spielt das für dich?

Die entscheidende Rolle. Die Wahrnehmung von Kunst ist für mich ein sinnliches und anregendes Erlebnis. Letztlich ist sie der Sinn meines Lebens.

Abseits der bekannten Stil- und Zeitzuordnungen untersuchte Warburg die Wechselwirkungen von Bildern aus ganz unterschiedlichen Epochen und kulturellen Kontexten. Auch deine Sammlung besteht aus Objekten der Antike, Asiatika und Kunstwerken vom 17. bis zum 21. Jahrhundert.

Sie ist aber keine bewusst entstandene Sammlung, sondern eine Ansammlung – ohne stilistische, räumliche oder zeitliche Begründung.

Das überrascht! Du wolltest „immer Gegenwart“ – so auch der Titel deiner Biografie. Als Galerist und Kunsthändler hast du erfolgreich mitgewirkt, das Bildgedächtnis für die Kunst des 20. Jahrhunderts zu formen: Wahrnehmung und Bekanntheit von Künstlern wie Twombly, Flavin, Judd und Warhol sowie Klapheck, Polke und Richter sind mit deinem Namen verbunden.

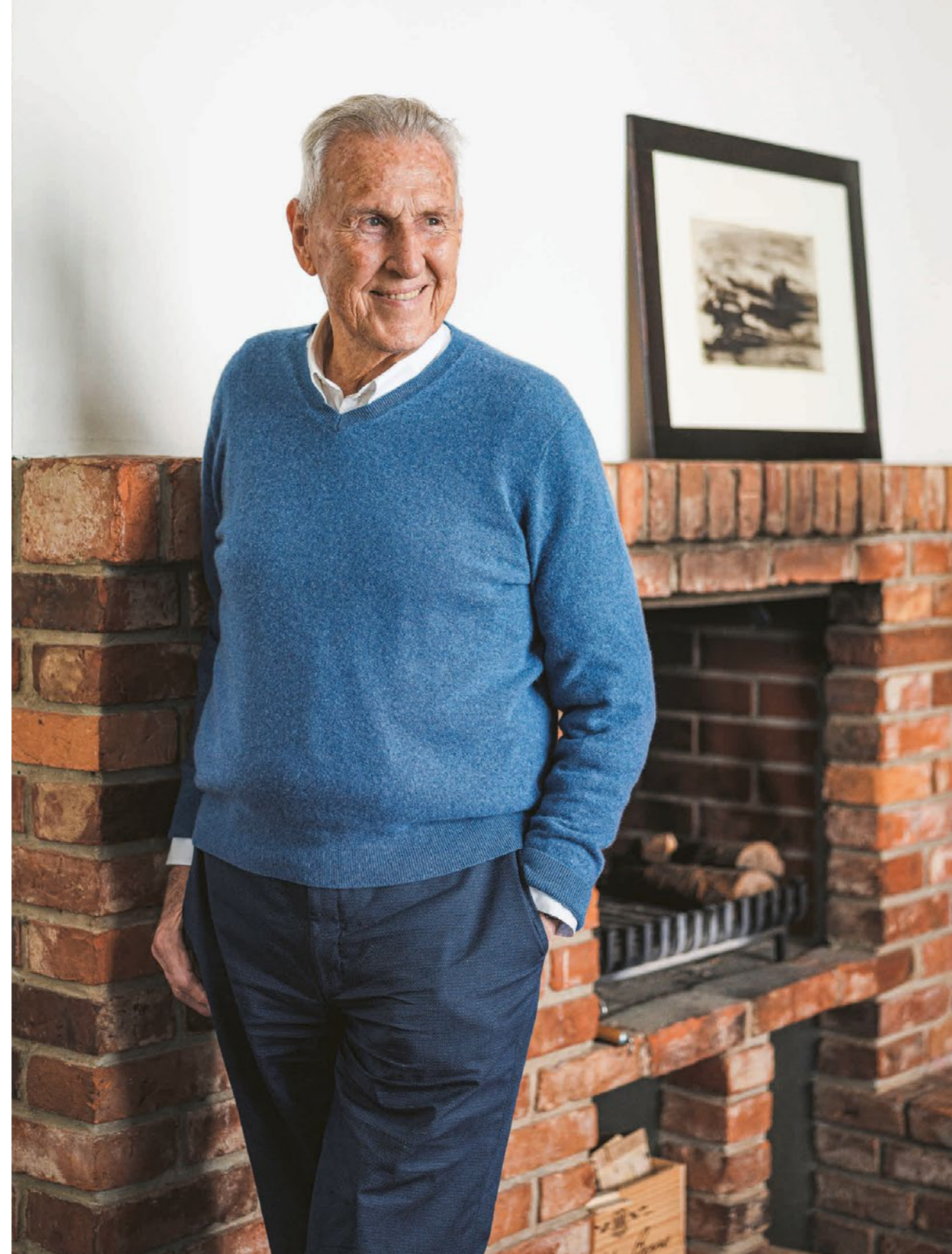
Ich war Galerist und Kunsthändler – und kein Sammler. Natürlich hätte ich gern Arbeiten der Künstler, die ich ausgestellt habe, auch gesammelt. Aber meine Aufgabe war es, sie auszustellen und zu verkaufen.

Nun hast du dich entschieden, eine Auswahl von 31 Arbeiten auf Papier versteigern zu lassen. Was sind deine Beweggründe?

Mit 90 Jahren sollte man sich gedanklich auf seinen Abschied vorbereiten. Ich habe so viel Glück empfunden beim Finden und Erwerben meiner Bilder, und die Freude möchte ich gern weiterreichen.

Es geht dir also darum, den Dialog über die Kunst aufrechtzuerhalten und fortzuführen?

Genau. Das war, ist und bleibt mein Glück.





Anna Ahrens und Rudolf Zwirner in seiner Bibliothek

In deiner Auswahl für die Versteigerung hast du dich für Arbeiten auf Papier entschieden. Von Rembrandt bis Pettibon – viele große Namen, aber auch manches Unbekannte und Überraschende findet sich darunter.

In meinem Leben hat der Zufall eine große Rolle gespielt. Der Zufall ist der eigentliche Motor meines Lebens.

Wo wir wieder bei deinem Gedächtnis und deiner Neugierde wären.

Zufall und Neugierde sind für mich siamesische Zwillinge. Ich hatte kein Konzept für meine Ankäufe. Es war kein Suchen, sondern nur Finden.

Lass uns konkret über deine ausgewählten Arbeiten auf Papier sprechen. Ab wann zeigte sich dein Interesse für Zeichnungen?

Früh. Schon 1953. Noch als Jurastudent in Freiburg. Ich sah dort in einem Antiquariat alte Handzeichnungen und kaufte meine erste Arbeit. Später, als Galerist, besuchte ich Kunsthandlungen für alte und Gegenwartskunst. In einer Galerie in New York, Madison Avenue, sah ich neben Entwürfen für Damenschuhe von Andy Warhol das wunderbare Aquarell von Hubert Robert mit dem trauernden Jüngling vor dem Grabstein (Los 62). Das war Anfang der 1960er-Jahre. Für mich eine Zeitenwende – im doppelten Sinn.

Immer wieder durfte ich selbst erleben, wie du dich auf ein Kunstwerk konzentrierst, das dann den Mittelpunkt deines Interesses bildet. Du nimmst es nicht nur wahr, sondern interpretierst es auch. Welche Papierarbeiten deiner Sammlungs Auswahl haben dich besonders fasziniert?

Vor allem die Arbeiten von Pierre-Paul Prud'hon und Victor Hugo. Die Gouache von Prud'hon (Los 64) sah ich in der Galerie Arnoldi-Livie in München, in den 1970er-Jahren, und war begeistert. Der Entschluss, die Arbeit zu erwerben, war sofort gefasst, obwohl der Preis mein Budget sprengte. Die Gouache ist der Entwurf für Prud'hons bedeutendes Gemälde im Louvre. Für mich ist das Blatt – auch im Vergleich zu den beiden Bildern in Paris und Los Angeles – kompositorisch viel überzeugender, lebhafter und farblich frischer, mit einem Wort: gelungener. Die Arbeit von Victor Hugo (Los 77) sah ich im Stand von Krugier auf der Basler Messe um 1982. Die Zeitlosigkeit überraschte mich, der ideografische Charakter, die formale Abstraktion erweiterten meine Wahrnehmung. Für mich sind Zeichnungen sichtbares Denken. Auch die Arbeit von Friedrich Olivier (Los 52) ist mir wichtig. Ein Schlüsselbild der Romantik. Alle Details sind sinn-beladen und mehrdeutig in einer vollendeten Komposition. Alles symbolisiert das Leben. Nicht anders bei den Zeichnungen von Henri Michaux (Lose 55–57). Sie sind formal sowohl abstrakt als auch gegenständlich – und immer poetisch. Zu den Künstlern, die ich besonders geschätzt habe, zählt außerdem Jean Fautrier (Lose 65, 66). Seine sinnlichen Aktzeichnungen aus dem Schicksalsjahr 1943, in dem auch die abstrakten „Otages“ (Bilder von Geiseln) entstanden sind, zeigen mit wenigen roten, schwungvollen Strichen eine fast barocke Körperlichkeit. Auch wieder das Leben.

Lieber Rudolf, bedeutende Werke der Kunst des 20. Jahrhunderts haben durch dich ihren Platz in großen öffentlichen und privaten Sammlungen gefunden. Wer dich kennt, weiß, wie konsequent du für Überzeugungen eintrittst und mit welcher Leidenschaft du Stellung beziehst. Mit 31 Arbeiten auf Papier gibst du uns nun einen Blick in dein ganz persönliches Pantheon der Kunst, deine „Mnemosyne“-Werke, die dich Jahrzehnte begleitet haben. Magst du den Sammlerinnen und Sammlern, die es dir gleichgültig und Kunst in ihr Leben bringen möchten, einen Gedanken mit auf den Weg geben?

Ja! Der Dialog mit der Kunst kann zur Sinnfrage des eigenen Lebens werden.

50 Rembrandt Harmensz. van Rijn

Leiden 1606 – 1669 Amsterdam

Landschaft mit Hütte und Heuschober. 1641

Radierung auf Bütten, auf ein Fensterpassepartout montiert. Platte: 12,7 × 32 cm (Papier: 13 × 32 cm bzw. 20,5 × 38,4 cm) (5 × 12 5/8 in. (Papier: 5 1/8 × 12 5/8 in. bzw. 8 1/8 × 15 1/8 in.)). Werkverzeichnis: Bartsch 225 / Hollstein 177 / New Hollstein 199. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Geert Adolph Hendrik Buisman Jzn., Niederlande/
Schweiz (bis 2005) / Sammlung Rudolf Zwirner
(erworben 2006 bei Christie's, London)

EUR 50.000–70.000

USD 53,800–75,300

Literatur und Abbildung

Adam Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt et ceux de ses principaux imitateurs*, Wien 1797 / Christopher White: *Rembrandt's etchings: an illustrated critical catalogue in two volumes*. Amsterdam, Van Gendt, 1969, S. 197, Kat.-Nr. B225 / Christopher White u. Karel G. Boon: *Rembrandt's etchings*, 2 Bde., *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts*, Bde. 18-19, 1970 / Auction 7338: *A Collector's Vision: The Private Property of G.A.H. Buisman Jzn.* London, Christie's, 29.3.2006, Kat.-Nr. 41, m. Abb. / Erik Hinterding, Jaco Rutgers: *The new Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts, 1450 – 1700. Ouderkerk aan den IJssel*, Sound & Vision Publishers, 2013, S. 158, Kat.-Nr. 199 / Erik Hinterding/Peter Schatborn: *Rembrandt. Sämtliche Zeichnungen und Radierungen*. Köln, Taschen, 2019, Kat.-Nr. R170



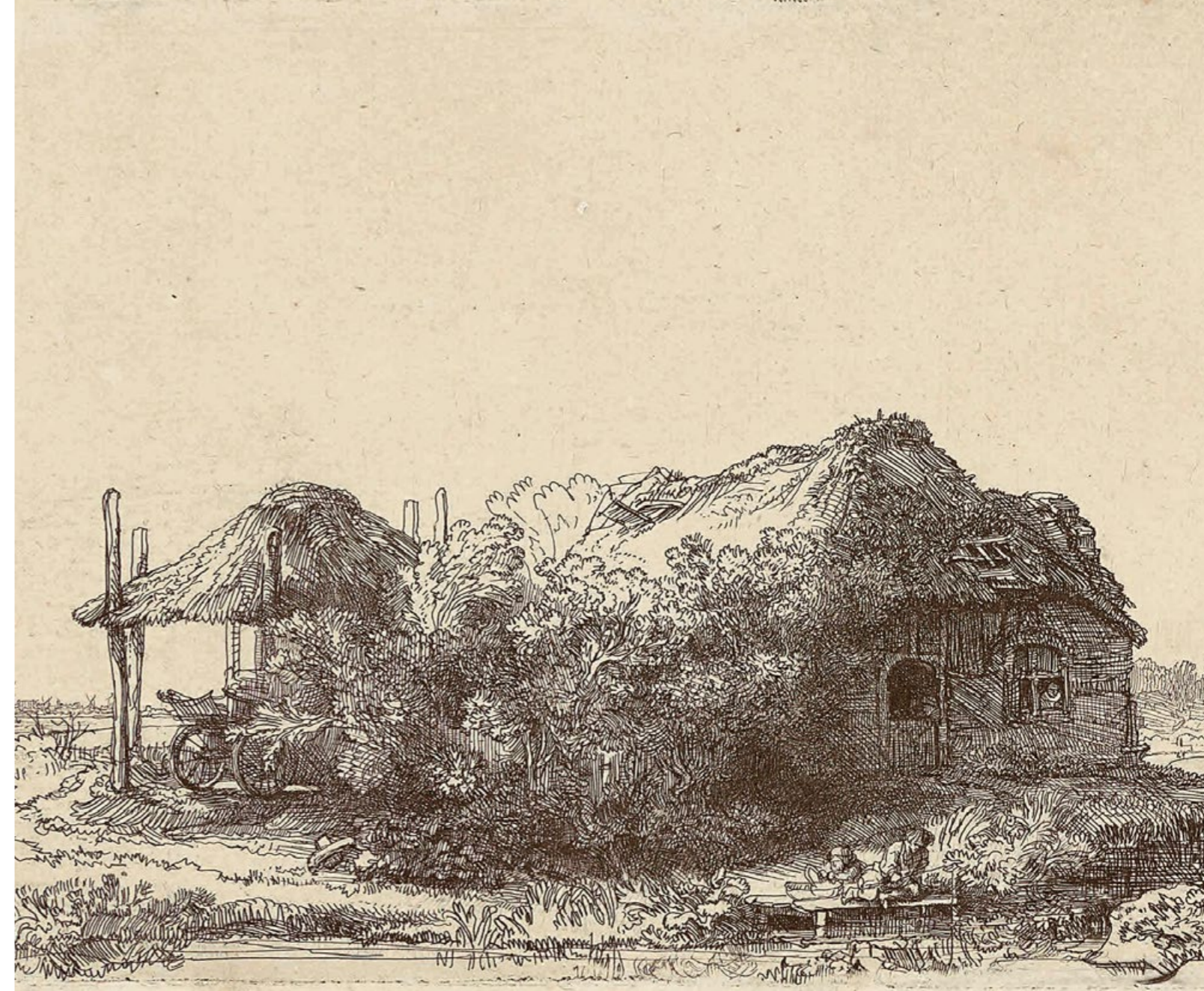
In der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts war man bestrebt, Landschaften naturwahr wiederzugeben. In dieser Weise tritt auch Rembrandts hier besprochene Radierung vor unsere Augen. Doch bedeutete das nicht, dass man nicht „schilderachtig“ (malerisch) frei komponierte und die sichtbare Wirklichkeit umgestaltete. So hat Rembrandt die Landschaft aus Versatzstücken zusammengestellt: einem Bauernhaus, einer an Amsterdam erinnernden Stadtsilhouette links in der Ferne und dem Flusslauf der Amstel mit dem Landgut „Kostverloren“ ihr gegenüber.

Die Darstellung ist malerisch ausgeführt. Helle und dunkle Bildpartien kontrastieren miteinander, subtil ist das reiche Spiel von Sonnenlicht und Schatten auf dem Dach der Hütte und in den Bäumen erfasst. Das Haus erhebt sich wie eine Insel inmitten der flachen Landschaft; die kurvigen Wege und Wassergräben erzeugen den Effekt, als drehe diese sich um das Anwesen. Das Reetdach ist teilweise abgedeckt, und auch sonst scheint das Haus halb verfallen zu sein. Links steht ein Heuschaber, erkennbar an dem Strohdach zwischen den Pfählen; hier hat man eine Kutsche untergestellt. Eine Tür ist halb geöffnet; im Dämmerlicht des Inneren kommt ein alter Mann zum Vorschein, eine Frau daneben schaut aus dem Fenster. Auf dem Holzsteg zuvorderst angelt ein Junge im Bach, ein Kleinkind macht sich hier an einem Korb zu schaffen. Eine Person weiter rechts geht, begleitet von einem Hündchen, leicht gebückten Schrittes ihres Weges.

Panoramaansichten von Amsterdam sind in Rembrandts Werk selten; meist hielt er in Skizzenbuchblättern malerische Ansichten von Grachten und Straßenzügen in seiner Heimatstadt fest. Spaziergänge führten ihn oft heraus in die nähere Umgebung, so an die durch die Poldergegend mäandernde Amstel. Das dort an einer Biegung des Flusses stehende Landhaus „Kostverloren“ mit seinem markanten Turm hielt er mehrmals mit der Feder fest; denselben Flussabschnitt zeigt auch unser Blatt, nur (bedingt durch den Druck) in spiegelbildlicher Wiedergabe.

Stadt und Land sind einander gegenübergestellt, die quirlige Handelsmetropole dem einfachen Landleben. Dieses wurde im Verlauf des 17. Jahrhunderts zunehmend von wohlhabenden Städtern, die sich gern Landsitze wie das Haus „Kostverloren“ zulegten, besungen und idealisiert. Graphikserien aus dem frühen 17. Jahrhundert benannten solche Szenerien als „Plaisante plaetsen“ (anmutige Orte). Halb verfallene Bauernhäuser gibt es in der holländischen Kunst schon im frühen 17. Jahrhundert, so bei Jan van de Velde (1593–1641). Man stellte sie der pittoresken Erscheinung wegen dar, bisweilen eingebunden in bukolische Szenen. Holländische Kunst der Rembrandtzeit enthielt oft verborgene symbolische und moralische Sinngebungen. Erlaubt uns das, die halb verfallene Kate, die sich dem Naturzustand wieder anzuverwandeln scheint, in Verbindung mit den verschiedenen Lebensaltern der die Szene belebenden Figuren zu bringen? Liegt hier ein Hinweis auf die Vergänglichkeit menschlichen Tuns und Strebens vor?

Rembrandt schuf in den Jahren von ca. 1640 bis 1652 insgesamt 25 Landschaftsradiierungen. Unser Blatt gehört zu den frühesten und schönsten Arbeiten dieses Themenbereichs. Für das große, längliche Blattformat, das sich für Flachlandschaften anbot, mögen die älteren Landschaftsblätter Jan van de Velde Vorbild gewesen sein. Durch unterschiedlich lange Ätzwgänge der Platte erwirkte Rembrandt Abstufungen zwischen den zarten Linien für die Hintergrundpartien und den kräftigen Strichen im Vordergrund. Zudem fügte er hier und da Kaltnadelstriche hinzu, deren samtige Grate tiefschwarze Akzente beifügen, in den Baumkronen und dem Buschwerk sowie den Schilf- und Pflanzenbüscheln. Rembrandt hat seine Druckplatten häufig überarbeitet und in mehreren Zuständen auf den Markt gebracht, hier liegt nur ein Zustand vor. Nach Motiv, Technik und Format bildet die ebenfalls 1641 datierte Radierung „Die Hütte mit dem großen Baum“ (Bartsch 226) ein Gegenstück zu unserem Blatt.



Detail

51 Al Taylor

Springfield 1948 – 1999 New York

Untitled (Can Study). 1993

Kugelschreiber auf Papier. 54,6 × 40,6 cm
(21 ½ × 16 in.). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 1994 bei Galerie
Fred Jahn, München)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ausstellung

Al Taylor. Zeichnungen 1984–1994, Galerie Fred Jahn,
München 1994

Werke des Künstlers befinden sich u.a. in den Sammlungen
des Museum of Modern Art, New York, des Musée National
d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, des British
Museum, London, der Staatlichen Graphischen Sammlung
München, der National Gallery of Art, Washington, des
Museum of Fine Arts, Houston, und des Whitney Museum of
American Art, New York.

**„Nimm einen Gegenstand. Mach etwas
damit. Mach etwas anderes damit.“**

Jasper Johns



„Im Winter 1814 kehrte Friedrich Olivier nach Wien zurück um seine Studien wieder aufzunehmen, wo sie waren unterbrochen worden. Einige Zeit folgte er hier noch in der Wahl seiner Gegenstände seinem frühen Hange zum Partikularen, Allegorischen und Symbolischen“, schreibt 1836 der Münchner Journalist und Schriftsteller Adolph von Schaden in seinen Nachrichten über das „Artistische München im Jahre 1835“. Friedrich Olivier war 1811 zusammen mit seinem Bruder Ferdinand nach Wien zum Studium an die dortige Akademie gekommen, doch hatte er sich schon wenig später in den Befreiungskriegen gegen Napoleon dem Lützowschen Freikorps angeschlossen. So beginnt Oliviers künstlerisches Schaffen bis auf einige wenige eher als Notizen anzusehende Zeichnungen eigentlich erst nach seiner Rückkehr 1815 in Wien, wo er im Herbst mit ambitionierten Bilderfindungen hervortrat, deren christlich-allegorischer Gehalt bis heute nicht ganz entschlüsselt ist.

Von diesen streng nazarenisch aufgefassten Bleistiftzeichnungen, die sich heute im Kupferstichkabinett der Wiener Akademie befinden, unterscheidet sich unsere Ansicht eines Ziehbrunnens maßgeblich allein durch die Wahl des Zeichenmittels – über einer flüchtigen Bleistiftvorzeichnung entwickelt Olivier allein mit dem Pinsel auf hellbraunem Papier den kubischen Brunnen. Vor allem ist es aber das eher unscheinbare Motiv eines einfachen Ziehbrunnens, das dem Frühwerk Oliviers einen neuen, bisher unbekanntem Aspekt hinzufügt. Der Brunnen füllt das Blatt in der Höhe vollständig aus und besteht aus zwei quadratischen Steinpfeilern mit einer waagerechten, sie verbindenden Steinschwelle und unten aus einer kastenförmigen Steineinfassung zwischen den Pfeilern. Ein hölzerner Eimer ist an einer Eisenkette über ein zwischen den Pfeilern angebrachtes Rad offensichtlich gerade nach oben geholt und entleert worden – schräg steht er auf der Steineinfassung rechts, wo darunter wie eingemeißelt Oliviers an das Monogramm Dürers angelehntes Signet mit dem Datum 1815 erscheint. Vor dem Brunnen lagert ein sargähnlicher, von Gräsern und Blattpflanzen umstandener Steintrog, der die gesamte Breite des Blattes einnimmt. Die Pflanze, die am höchsten gewachsen ist – wohl eine Brennnessel –,

leitet auf der linken Seite zur Kette über, sodass eine fein abgestimmte, aufeinander bezogene Ordnung der einzelnen Bildelemente entsteht, die wesentlich für die monumentale Erscheinung des Brunnens verantwortlich ist. Bei allem Realismus, mit dem Olivier Pflanzen und Gräser, aber auch die fleckige Oberfläche des Sandsteins mit den Eisenankern oder das Ziehrad genau wiedergibt, überwiegt doch noch der Gedanke der Inszenierung, die auf einen tieferen Sinngehalt deutet – das von Mensch und Natur geschaffene Ensemble verweist auf die Quelle des Lebens, auf den Lebensbrunnen (*fons vitae*) im Garten Eden, den Ambrosius mit Christus gleichgesetzt hatte. In einer als göttlich verstandenen Welt ist Christus allgegenwärtig – auch im wasserspendenden Brunnen, mit dem das für Mensch und Natur lebenswichtige Element zutage gefördert wird.

52 Friedrich Olivier

1791 – Dessau – 1859

Brunnen. 1815

Pinsel in Braun über Bleistift, weiß gehöht, auf Papier. 28 × 19,7 cm (11 × 7 ¾ in.). Am Brunnen rechts mit Feder in Braun monogrammiert (ligiert) und darunter datiert (beides schwach lesbar): FO 1815. Werkverzeichnis: Mit einem Gutachten von Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, vom 16. Dezember 2014. Gebräunt, fleckig. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Gustav Stein, Köln (wohl erworben bei C.G. Boerner, Düsseldorf) / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben in den 1960er Jahren direkt von Gustav Stein, Köln)

EUR 40.000–60.000

USD 43.000–64.500



53 Max Ernst

Brühl 1891 – 1976 Paris

„Plantation farcineuse hydropique parasite“. 1921

Aquarell und Bleistift auf Autotypie (Übermalung), auf festem Papier aufgezogen. 7,8 × 11,8 cm (17,9 × 22,9 cm) (3 1/8 × 4 5/8 in. (7 × 9 in.)). Über der Darstellung auf dem Unterlagepapier mit Tuschfeder betitelt und datiert: plantation farcineuse hydropique parasite / 1921. Unten rechts signiert: max ernst. Werkverzeichnis: Spies/Metken 432. Unterlagepapier gebräunt. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Tristan Tzara, Paris / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000

Ausstellung

Exposition Dada Max Ernst, La Mise sous Wisky Marin. Paris, Galerie Au Sans Pareil, 1921, Kat.-Nr. 14 / Dada. Dokumente einer Bewegung. Düsseldorf, Kunsthalle; Frankfurt a.M., Kunsthalle; Amsterdam, Stedelijk Museum, 1958/59, Kat.-Nr. 304 bzw. 299, Abb. im Kat. Amsterdam / Max Ernst. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1959, Kat.-Nr. 130 / Max Ernst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum und Zürich, Kunsthhaus, 1962/63, Kat.-Nr. 153 / Dada. Ausstellung zum 50jährigen Jubiläum. Zürich, Kunsthhaus und Paris, Musée National d'Art Moderne, 1966/67, Kat.-Nr. 72 / Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism. New York, Museum of Modern Art; Houston, The Menil Collection; Chicago, Art Institute of Chicago, 1993, Kat.-Nr. 89, Abb. 91 / Die Erfindung der Natur. Hannover, Sprengel Museum; Karlsruhe, Badischer Kunstverein; Salzburg, Rupertinum, 1994, Kat.-Nr. 60

Literatur und Abbildung

Georges Hugnet: L'aventure Dada (1916–1922). Paris, Seghers, 1971, Abb. o.S

„Ich fühlte mein ‚Sehvermögen‘ plötzlich so gesteigert, dass ich die neuentstandenen Objekte auf neuem Grund erscheinen sah. Um diesen festzulegen, genügte ein wenig Farbe oder ein paar Linien, ein Horizont, eine Wüste, ein Himmel.“

Max Ernst, 1919



54 Max Ernst

Brühl 1891 – 1976 Paris

„Plantation boophile d'outremer hyperboréenne“. 1921
Aquarell und Bleistift auf Autotypie (Übermalung), auf festem Papier aufgezogen. 8,1 × 11,8 cm (17,8 × 22,9 cm) (3 ¼ × 4 ⅝ in. (7 × 9 in.)). Über der Darstellung auf dem Unterlagepapier mit Tuschfeder betitelt und signiert: plantation boophile d'outremer hyperboréenne / max ernst. Auf der Rückpappe Etiketten der Ausstellungen New York/Houston/Chicago 1993 und Hannover/Karlsruhe/Salzburg 1994 (s.u.) sowie der Galerie Brusberg, Berlin. Werkverzeichnis: Spies/Metken 431. Kleine Fehlstellen in der linken Darstellungshälfte, Unterlagepapier gebräunt. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Tristan Tzara, Paris / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000

Ausstellung

Exposition Dada Max Ernst, La Mise sous Whisky Marin. Paris, Galerie Au Sans Pareil, 1921, Kat.-Nr. 13 / Dada. Dokumente einer Bewegung. Düsseldorf, Kunsthalle; Frankfurt a.M., Kunsthalle; Amsterdam, Stedelijk Museum, 1958/59, Kat.-Nr. 305 bzw. 300 / Max Ernst. Paris, Musée National d'Art Moderne, 1959, Kat.-Nr. 131 / Max Ernst. Köln, Wallraf-Richartz-Museum und Zürich, Kunsthhaus, 1962/63, Kat.-Nr. 154 / Dada. Ausstellung zum 50jährigen Jubiläum. Zürich, Kunsthhaus und Paris, Musée National d'Art Moderne, 1966/67, Kat.-Nr. 73 / Max Ernst. Dada and the Dawn of Surrealism. New York, Museum of Modern Art; Houston, The Menil Collection; Chicago, Art Institute of Chicago, 1993, Kat.-Nr. 88, Abb. 91 / Die Erfindung der Natur. Hannover, Sprengel Museum; Karlsruhe, Badischer Kunstverein; Salzburg, Rupertinum, 1994, Kat.-Nr. 59

Literatur und Abbildung

Patrick Waldberg: Max Ernst. Paris, Pauvert, 1958, Abb. S. 135





Berenice Abbott. Max Ernst. 1925–30

Im Jahr 1920 bediente sich Max Ernst erstmals einer Methode, mit der er anschließend einige seiner besten Bilder erschaffen hat. Er wählte bereits vorhandene und für andere Zwecke verwendete Bilder und steigerte deren Potenzial durch nachträgliche Übermalungen. So erzielte er eine Komplexität, die bei einer Schöpfung aus dem Nichts nur schwer erreichbar ist. Zu den etwa dreißig auf diese Weise entstandenen Werken gehören auch die beiden hier zu besprechenden.

Vorlagen für seine Bearbeitungen fand der Künstler in pädagogischem Anschauungsmaterial für den Biologieunterricht und in populärwissenschaftlichen Zeitschriften wie „La Nature“. Die Illustrationen, die er dort entdeckte, kannte er schon aus früher Kindheit, als er noch nicht verstand, was sie eigentlich darstellen. Was geben sie uns heute noch zu sehen? Man könnte sagen, dass beide Bilder Lebewesen zeigen, die uns wenig vertraut sind, weil sie sich entweder unter Wasser aufhalten oder nur mit einem Mikroskop zu erkennen sind. Tatsächlich könnten die vier länglichen, braunen Körper des einen Bildes mit ihren sieben am Kopf ansetzenden Tentakeln zur Spezies der „Hydra vulgaris“ gehören. Die offenbar etwas stabileren Lebewesen im zweiten Bild wären dann vielleicht Algen und Korallen.

Die Illustrationen, die Max Ernst hier benutzte, hat man bislang noch nicht aufgespürt. Bei der weiteren Suche wäre aber zu beachten, dass beide Bilder mit einem feinen Raster gedruckt wurden, was

für die Technik der Autotypie charakteristisch ist. Da diese erst 1880 entwickelt wurde, können die gesuchten Bilder nur danach publiziert worden sein. Zudem darf man annehmen, dass die Vorlagen nicht farbig, sondern mit schwarzer Farbe auf Papier gedruckt waren. Da Papier im Laufe der Zeit vergilbt, kann man eine geringe durchgängige Verfärbung ins Gelbliche vermuten.

Bei dem einen seiner Bilder benutzt Max Ernst diese Verfärbung, um in Verbindung mit den von ihm aufgetragenen Grüntönen eine schwüle, überhitzte Stimmung zu erzeugen und mit den hellen Umrandungen der Figuren eine kaum merkliche Vibration anzudeuten, ein leichtes Verschwimmen der Formen, wodurch die Tentakel in schwebende Bewegung versetzt werden. Außerdem erwecken die drei kleinen grünen Wolken den Eindruck eines weiten und luftigen Himmels, was zur Folge hat, dass die Organismen plötzlich riesig groß werden, was wiederum dazu passt, dass wir am unteren Rand drei Bergspitzen ausmachen können, die offenbar nachträglich hinzugemalt wurden.

In dem anderen Bild wird der Kontrast von Figur und Grund durch ein zum Teil massives Blau betont, was zu der vergleichsweise festen Konsistenz der Figuren passt, von denen sich eine ganz rechts schon zu der Starrheit eines Baumes mit Ästen und Zweigen verhärtet hat. Deshalb kann sich die Farbe hier auch nicht mehr dezent ins Gegebene infiltrieren. Man sieht, dass sie erst durch nachträgliche Intervention ins Bild gekommen ist. Besonders deutlich wird das an den beiden sechseckigen Feldern oben links sowie an dem kegelförmigen Gegenstand, der die untere Bildkante überschneidet. An beiden Stellen wurden Rot und Ultramarin mit gebieterischer Verve aufgepinselt. Das hat unter anderem zur Folge, dass man nicht mehr sicher ist, ob man es mit Getier zu tun hat oder mit Menschenwerk. Deshalb kann sich der vom Maler weitgehend unberührte Streifen, der das Bild in der Mitte in schräg-vertikaler Richtung durchzieht, unter unseren Augen in den Papierstreifen eines Morsegerätes mit kryptografisch verschlüsselten Nachrichten verwandeln.

Diese Bemerkungen werden manchen zu spekulativ erscheinen, und man kann darüber streiten, was als legitime Beschreibung durchgeht und was bloß noch subjektive Anmutung ist. Doch genau diese Unentschiedenheit führt zu einer Einsicht, die für das Verständnis der Arbeiten von Max Ernst grundlegend ist: Man kann sie auf sehr verschiedene Weise sehen. Und nicht nur das, der Künstler hat es offensichtlich ganz bewusst darauf angelegt, dass dies möglich ist. Das erweist sich auch anhand der Titel, die jeweils über der Oberkante der Bilder notiert wurden. Der eine lautet: „Plantation farcineuse hydropique parasite“. Das erinnert an Fachausdrücke aus der biologischen Taxonomie, ist aber frei erfunden, um Doppeldeutigkeiten zu erzeugen, zum Beispiel dadurch, dass sich die Begriffe „Faszination“ und „Farce“ miteinander vermischen.

Warum bemüht sich Max Ernst so nachdrücklich um eine Bedeutungsaufladung seiner Bilder? Man könnte das biografisch begründen, mit Verweis auf die Schrecken des Krieges oder die erotische Verwirrung durch die Affäre mit Gala Éluard. Das erklärt jedoch nicht, was daran auch für uns heute noch von Interesse sein soll. Plausibler scheint da die These, dass es nicht um ein einzelnes konkretes Schicksal gehen kann, sondern um die generellen Strukturen, die darin wirksam sind. Da sich Max Ernst intensiv mit den Lehren von Sigmund Freud beschäftigt hat, könnte man meinen, sein Werk wolle die Prozesse des menschlichen Seelenlebens exemplifizieren, von der kontextabhängigen über die selektive Wahrnehmung und Speicherung bis hin zur Verdrängung von Traumatischem und der Konstruktion von Deckerinnerungen. Einfacher wäre es allerdings, vom Erscheinen der „Traumdeutung“ noch einmal 110 Jahre zurückzugehen, um sich von Kants „Kritik der Urteilskraft“ bestätigen zu lassen, dass sich die Erfahrung gelungener Kunst immer dadurch auszeichnet, dass diese, wie es wörtlich heißt, „viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch ein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann“.

55 Henri Michaux

Namur 1899 – 1984 Paris

Ohne Titel. 1957

Gouache auf Arches-Velin. 38,2 × 56 cm (15 × 22 in.).
Unten rechts monogrammiert: hm. Werkverzeichnis:
Die Zeichnung ist in den Archives Henri Michaux,
Paris, unter der Nr. hm7765 registriert (Maße dort:
32 × 50 cm). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a.M., und Elie de
Rothschild, Paris (1959) / Sammlung Rudolf Zwirner
(erworben bei der Galerie Le Point Cardinal,
Paris, 1967)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Wir danken Franck Leibovici, Archives Henri Michaux, Paris,
für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung und für
Hinweise zur Provenienz.

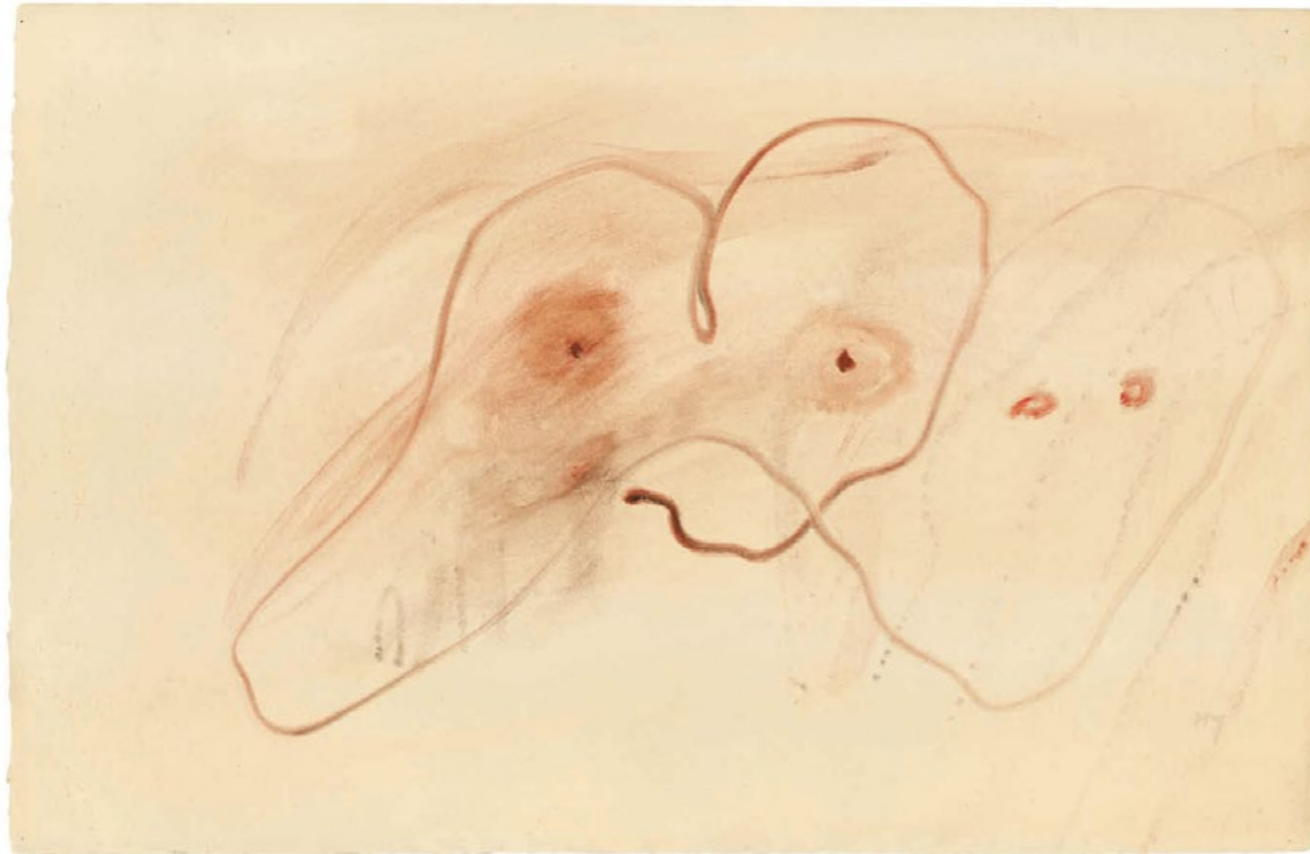


„Michaux hat mich fasziniert. Der große Ethnologe,
Dichter und Maler. Ich machte früh eine Ausstellung mit
Werken von ihm in meiner Galerie. Er kam persönlich
nach Köln, führte mich durchs Rautenstrauch-Joest-Museum
und hat mir die wunderbaren Zeichnungen geschenkt.“

Rudolf Zwirner

„Ich male, wie ich schreibe. Um zu finden, um
mich wiederzufinden, um mein eigenes Bestes
zu finden, das ich besaß, ohne es zu wissen.
Um der Überraschung und gleichzeitig um der
Freude willen, es erkannt zu haben.“

Henri Michaux. Aus dem Katalog der Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a.M. 1959



56 Henri Michaux

Namur 1899 – 1984 Paris

Ohne Titel. 1957

Gouache auf Velin. 33 × 50,2 cm (13 × 19 ¾ in.). Unten rechts monogrammiert (ligiert): HM: Rückseitig unten rechts datiert: août 57. Werkverzeichnis: Die Zeichnung ist in den Archives Henri Michaux, Paris, unter der Nr. hm7762 registriert. Leicht gebräunt. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a.M., und Elie de Rothschild, Paris (1959) / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 1967 bei der Galerie Le Point Cardinal, Paris)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ausstellung

Henri Michaux. Aquarelle, Temperabilder, Federzeichnungen, Mescalinezeichnungen. Frankfurt a.M., Galerie Daniel Cordier, 1959 / Henri Michaux. Aquarelle, Frottagen und Zeichnungen von 1946–1966. Köln, Galerie Rudolf Zwirner, 1966

Wir danken Franck Leibovici, Archives Henri Michaux, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnungen und für Hinweise zu Provenienz und Ausstellungen.



57 Henri Michaux

Namur 1899 – 1984 Paris

Ohne Titel. 1957

Gouache auf Velin. 32,6 × 50 cm (12 ⅞ × 19 ⅝ in.). Unten rechts monogrammiert: hm. Rückseitig datiert: juin 1957. Werkverzeichnis: Die Zeichnung ist in den Archives Henri Michaux, Paris, unter der Nr. hm7764 registriert. Leicht gebräunt. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Daniel Cordier, Frankfurt a.M., und Elie de Rothschild, Paris (1959) / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben bei der Galerie Le Point Cardinal, Paris, 1967)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ausstellung

Henri Michaux. Amsterdam, Stedelijk Museum, 1964 / Henri Michaux. Aquarelle, Frottagen und Zeichnungen von 1946–1966. Köln, Galerie Rudolf Zwirner, 1966
1966 wurden in der Galerie Le Point Cardinal, Paris, Arbeiten von Henri Michaux gemeinsam mit Werken von Max Ernst und Antonin Artaud gezeigt.

58 Venezianisch

Kain und Abel. Frühes 18. Jahrhundert
Tusche und Röteln auf Papier. 47 × 34,5 cm
(18 ½ × 13 ⅝ in.). [3144] Gerahmt.

Provenienz
Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 5.000–7.000
USD 5,380–7,530

„Wir müssen uns jetzt einem anderen großen italienischen Kunstzentrum zuwenden, dem bedeutendsten nach Florenz – der stolzen, blühenden Republik Venedig.“

Ernst Gombrich



59 Raymond Pettibon

Tucson 1957 – lebt in New York

No Title (The water ahead...). 1991

Tinte auf Papier. 50 × 33,7 cm (19 5/8 × 13 1/4 in.).

[3144] Gerahmt.

Provenienz

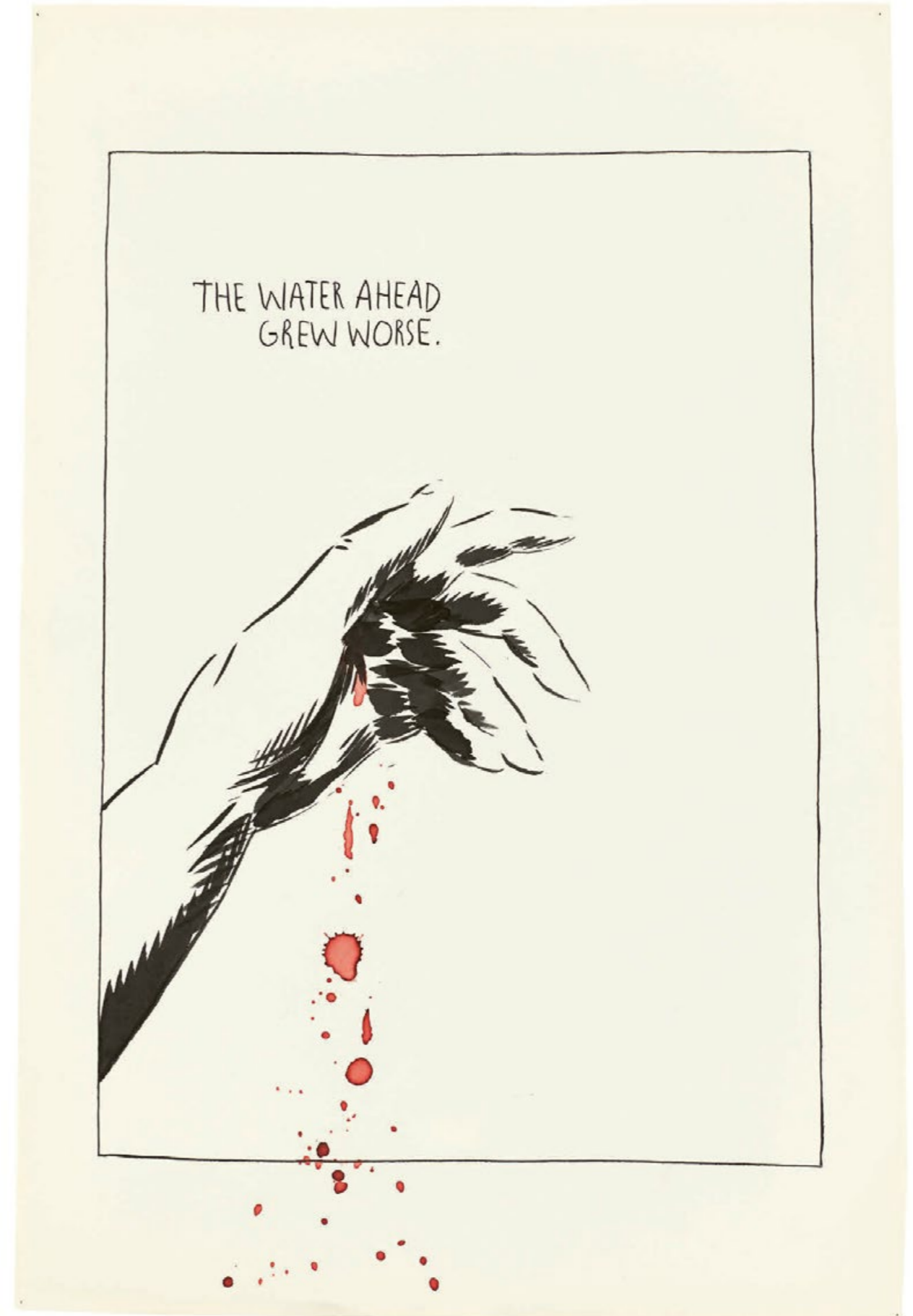
Sammlung Rudolf Zwirner (erworben bei Esther Schipper, Köln, um 1991)

EUR 10.000–15.000

USD 10,800–16,100

Raymond Pettibon ist einer der herausragenden amerikanischen Zeichner der Gegenwart. Seine Kunst entstammt der Subkultur der Comic-, Punk- und Musikszene, deren authentischen Charakter sie bis heute bewahrt hat. Pettibons kraftvolle Bild-Text Kombinationen entziehen sich eindeutiger Interpretation und faszinieren durch ihre Spannung zwischen Wiedererkennbarkeit und Verrätselung. Die unvermittelt aufeinandertreffenden Bild- und Textfragmente liefern zudem ein Spiegelbild für die in Einzelinteressen zersplitterte Welt von heute.

Die blutende Hand kann zu Pettibons persönlichsten Werken gezählt werden, symbolisiert sie doch Schicksal und Hingabe des Künstlers, der vor der leeren Bildfläche unablässig zu schöpferischer Tätigkeit herausgefordert wird.



60 Antonio Calderara

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago di Ameno

Natura Morta.

Öl auf Holz. 11,5 × 17,5 cm (4 ½ × 6 ⅞ in.).

[3144] Gerahmt.

Provenienz

Galleria d'Arte del Grattacielo, Legnano / Galerie Regio, Freiburg i.Br. / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben in der Galerie Regio, Freiburg)

EUR 5.000–6.000

USD 5,380–6,450



61 Antonio Calderara

Abbiategrosso 1903 – 1978 Vacciago di Ameno

La chiesa del Crocifisso. 1947

Öl auf Holz. 9,5 × 13 cm (3 ¾ × 5 ⅛ in.).

[3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben in der Galerie Regio, Freiburg i.Br.)

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Ausstellung

Antonio Calderara. Lettere di un convalescente, Epigrammi. March-Hugstetten b. Freiburg, Galerie Regio, 1990

Luca Joel Meinert Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers

Als „Robert des ruines“ – den Maler der Ruinen – bezeichnete der Philosoph und Kunstkritiker Denis Diderot (1713–1784) den Künstler Hubert Robert, der mit seiner eigenen Interpretation römischer Capricci schon früh eine Meisterschaft entwickelte, die ihn über Ländergrenzen hinaus Bekanntheit erlangen ließ. Im Alter von einundzwanzig Jahren kam Robert 1754 nach Rom und blieb mehr als zehn Jahre in der Ewigen Stadt. Als Student der Académie de France à Rome gehörte zu seinem Curriculum vor allem die Erkundung der Stadt, ihrer Monumente und archäologischen Ausgrabungsstätten, Eindrücke, die er in Pleinair-Studien auf Papier dokumentierte. Fasziniert von den antiken Ruinen, komponiert Robert erfindungsreiche Ensembles aus verschiedenen Versatzstücken seiner Studien und arrangiert damit neue theatralische Inszenierungen vor den Kulissen der römischen Vergangenheit.

Wie auf einer Bühne bewegt sich der Betrachter in antikisiertem Gewand beinahe unbefangen am Fuß des Monuments. Mit verschränkten Armen blickt er zu dem steinernen Sarkophag auf, dessen Stirnseite ein Medusenhaupt trägt und der, von zwei mit Amphoren reliefierten Stützen getragen, auf einem fast mannshohen Sockel thront. Damit unterstreicht Robert nicht nur die Dimension und Grandiosität des Monuments, sondern belebt die Komposition zusätzlich mit der Alltäglichkeit des menschlichen Betrachtens und Reflektierens. Umfängen wird die Szene von einem bukolischen Pappelhain, während am Himmel bedrohliche Gewitterwolken aufziehen. Das vollendete Können Roberts als Aquarellist wird in der Betrachtung der zarten Lavierungen offensichtlich. Er ergänzt die Grau- und Sepiatöne mit transparenten Farbtupfern in Blau, insbesondere im Bereich des Himmels und der Bäume, führt damit das Licht in dramatischem Kontrast zum Bildvordergrund und schafft den Effekt der Dreidimensionalität. Die in Kapitalen ausgeführte und latinisierte Signatur des Künstlers auf dem Treppenabsatz unten rechts fügt sich nahtlos in die Inszenierung ein und hebt die zeitliche Distanz zwischen dem Künstler und der Antike auf.

Hubert Roberts Werk bewegt sich am Schnittpunkt zwischen Gegenwart und Vergangenheit und sensibilisiert für die Wandlungsprozesse, die in den Spuren vergangener Zeiten genauso zu finden sind wie in den Veränderungen seiner Gegenwart. Das Grabmonument ist ein Entwurf, erdacht vom Künstler für die Bestattung Jean-Jacques Rousseaus auf der Pappelinsel im Park von Ermenonville. Hier verbrachte Rousseau die letzten Wochen seines Lebens und vollendete „Les rêveries du promeneur solitaire“ („Die Träumereien eines einsamen Spaziergängers“), seine autobiografischen Rückblicke, die durch ihr Einfangen von

Naturstimmungen als eine Vorbereitung der Romantik gelten. Der deutsche Gartentheoretiker Christian Cay Lorenz Hirschfeld schrieb 1780 über seinen Besuch des Parks von Ermenonville: „Mit inniger Rührung erblicke ich hier Rousseau's Grab, das Grab des Mannes, der so viel für die Menschheit empfand, und so viel von ihr litt. [...] hier verlebte er seine letzten Tage in einem kleinen Hause [...] durch Bäume abgesondert, an der Seite eines Wäldchens, worin er täglich spazierte und Pflanzen sammelte. Nun schlummert er hier die ganze Nacht, das Gesicht gegen den Aufgang der Sonne gerichtet, auf einer kleinen mit Pappeln bepflanzten Insel, die man seitdem Elysium nennt.“

Als Wegbereiter der Aufklärung von den Franzosen verehrt, setzte Rousseaus Tod eine Erinnerungskultur mit Zügen eines antiken Heldenkults in Gang und machte sein Grabmal zu einer literarischen Pilgerstätte. Frei nach dem Streben „Zurück zur Natur!“ entwirft Hubert Robert dem Helden und seiner paradiesischen Vereinigung mit der Natur ein Monument.

62 Hubert Robert

1733 – Paris – 1808

Entwurf für ein Grabmal. 1798

Aquarell und Feder in Schwarz über Bleistift auf Velin, mit braun bemaltem Papierrand gerahmt.

30,6 × 24,8 cm (12 × 9 ¾ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert und datiert: H. ROBERT. 1798.

[3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 1964 bei der Bodley Gallery, New York)

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300



63 Friedrich Preller d. Ä.

Eisenach 1804 – 1878 Weimar

Hochgebirgslandschaft mit Wanderern. Um 1849/50

Aquarell über Bleistift auf Velin. 57 × 75,5 cm
(22 ½ × 29 ¾ in.). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Hammelsbeck, Köln / Privatbesitz, Süd-
deutschland / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben
2016 bei Karl & Faber, München)

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600

Wir danken Uwe Steinbrück, Jena, für die Bestätigung der
Authentizität und für freundliche Hinweise.



„Das Gesehene vergeht in dem Augenblick,
da das Denken sich seiner bemächtigt“

Jean Dubuffet

64 Pierre-Paul Prud'hon

Cluny 1758 – 1823 Paris

„L'Enlèvement de Psyché“. Um 1808

Schwarze Kreide über Bleistift, grau laviert und mit Deckweiß gehöht, auf schwerem Papier.

53,6 × 44,3 cm (21 ¼ × 17 ½ in.). Unten rechts der Sammlerstempel Lugt 353. Werkverzeichnis: Guiffrey 150. – Die Zeichnung wird in das neue Verzeichnis der Werke Pierre-Paul Prud'hons von Sylvain Laveissière, Paris, aufgenommen. Studie zum gleichnamigen Gemälde im Musée du Louvre, Paris (Inv.-Nr. RF 512). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Charles-Pompée Boulanger de Boisfrémont, Paris (1823 vom Künstler geerbt, bis 1838) / Mme Power, geb. de Boisfrémont / M. Marcellot, Paris, (auf der Versteigerung 1864 erworben, bis mind. 1884) / Unbekannter Besitz / P. & D. Colnaghi & Co., London (1975) / Galerie Arnoldi-Livie, München (1976) / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 200.000–300.000

USD 215.000–323.000

Ausstellung

Exposition des dessins de maîtres modernes (de 1780 à 1883). Paris, École des Beaux-Arts, 1884, Kat.-Nr. 562

Literatur und Abbildung

Catalogue des dessins. Compositions, portraits, études d'après nature et esquisses peintes par Prud'hon, légués par lui à M. de Boisfrémont. Paris, Hotel Drouot, 15./16.4.1864, Kat.-Nr. 57 / Edmond de Goncourt: Catalogue raisonné de l'œuvre peint, dessiné et gravé de P. P. Prud'hon. Paris, Rapilly, Libraire et Marchand d'Estampes, 1876, S. 106 (erwähnt unter Nr. 43) / Exhibition of French Drawings, Post-neo-classicism. London, P. & D. Colnaghi & Co, 1975, S. 11 / Kunst in Frankreich 1800–1870. Von Prud'hon bis Puvis de Chavannes. München, Galerie Arnoldi-Livie, 1976, Kat.-Nr. 15, m. Abb. / Weltkunst, Jg. 46, 1976, S. 802, m. Abb. (Annonce der Galerie Arnoldi-Livie)



Er ist der Solitär unter den Malern im Frankreich der Revolution und des Empire, der alles entscheidenden Umbruchphase – Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823). Geschult an den Meistern der italienischen Hochrenaissance, hat er einen Klassizismus entwickelt, der nicht die äußere Statik und die scharfe Kontur, sondern vielmehr die Darstellung innerer Bewegtheit und, orientiert an Leonardos sfumato, die sanften Übergänge sucht. Zu Lebzeiten stand er nicht etwa im Schatten des tonangebenden akademischen Opportunisten Jacques-Louis David, sondern an ganz eigener, unorthodoxer Position. Géricault hat für sein »Floß der Medusa« nach seinen Werken kopiert; hochgepriesen wurde er zudem von den Vorreitern der Moderne, namentlich von Delacroix und Baudelaire.

Den Zeitgenossen war er zunächst und vor allem als Zeichner und durch die Druckgrafik bekannt geworden – Medien, auf die er nicht nur aufgrund der zeitweise prekären Auftragslage auswich, sondern weil sie seiner Vorliebe für das Clair-obscur besonders entgegenkamen. Kenner und Liebhaber schätzten ihn bis heute vor allem als Grafiker. Spätestens im Jahr 1808 aber, als er den jährlichen Pariser Salon mit drei Leinwänden, darunter »L'Enlèvement de Psyché«, bestückte, setzte er sich auch als Maler durch. Dominique-Vivant Denon, Direktor des Musée Napoléon, rühmte sein »delikates«, mit keiner der bekannten Schulen vergleichbares Talent und setzte beim Kaiser dessen Aufnahme in die Légion d'honneur durch – die höchste Weihe.

Uns interessiert das heute im Louvre verwahrte Gemälde »L'Enlèvement de Psyché«, das nicht wenigen als Prud'hons Hauptwerk gilt, deshalb, weil das in Rede stehende Blatt eine Vorstudie dazu darstellt, eher vielleicht sogar eine Vorstufe. Nicht ausgeschlossen ist, dass es unabhängig davon, weit zuvor, als Entwurf für eine grafische Reproduktion entstanden ist. Vorlage für die spätere, in Nuancen abweichende Fassung in Öl ist es aber unübersehbar.

Das anakreontische Thema aus den »Metamorphosen« des Apuleius (2. Jhdt. n. Chr.), ist in der Malerei nur selten aufgegriffen worden. Die schöne Königstochter Psyche, die Venus aller Aufmerksamkeit beraubt, wird auf deren Veranlassung hin auf einen öden Berggipfel verbannt, wo sie einem Dämon zur Frau gegeben werden soll. Venus' Sohn Amor jedoch, selbst in Liebe zu Psyche entbrannt, beauftragt wiederum die Windgöttheit Zephyr, sie in seinen Palast zu entführen – im Götterhimmel unsterblich zusammen kommen beide freilich erst nach einer weiteren Serie unerquicklicher Prüfungen.

Prud'hon wählt hier den Moment, in dem Zephyr die schlummernde Psyche von der Bergkuppe hebt. In einer tief in den Raum ragenden Diagonale lagert der entblößte Körper, nur am Schoß von einer durch die Lüfte lebhaft ondulierten Draperie umfassen, auf den Armen und Schultern Zephyrs und seiner zwei Gehilfen (im Gemälde werden es drei sein und der Körper gänzlich unbedeckt). Ein vom Wind niedergedrückter, belaubter Baum im unteren, rechten Eck unterstützt die der Diagonalen entgegengesetzte aufstrebende Kraftbewegung: Levitation versus Gravitation. Auf der ohnehin weit weniger dynamisch belebten Leinwand fehlt dieses Detail. Und dass es hier rechts figuriert, erlaubt die Vermutung, dass diese Gouache als Vorlage für einen Stich hätte dienen sollen. Nach den Gesetzen der Windrose verortet der Blick den Osten rechts, den Westen links. Zephyr aber verkörpert den milden Westwind (im Gegensatz zu Euros, der den Ostwind symbolisiert), und erst in der seitenverkehrten druckgrafischen Übersetzung hätte diese Ausrichtung ikonografischen Sinn ergeben. In der seitenidentischen malerischen Wiedergabe entfiel der Baum daher.

Prud'hon verwandelt Psyche (griech. Seele) in ein Monument des Unbewussten. Ihr leicht geöffneter Mund signalisiert eher Traum als Schlaf; ihre Armbewegungen verweisen auf (widerstreitende?) Empfindungen. Die »Schlummernde Venus« war lange Zeit eines der



Pierre-Paul Prud'hon. L'Enlèvement de Psyché. Musée du Louvre, Paris

anspruchsvollsten Sujets der Malereigeschichte. Seit Tizian und Giorgione galt es als besondere Herausforderung, der weiblichen Schönheit, die ihrer erotischen Begehrlichkeit nicht gewahr, den männerfantastischen Blicken aber schutzlos ausgesetzt ist, ein würdevolles Erscheinungsbild zu sichern. Johann Heinrich Füssli hat in seinem, freilich zunächst nur auf den Britischen Inseln bekannt gewordenen »Nachtmahr« (1781) die Abgründigkeit dieses Motivs für die Moderne unhintergebar gemacht. Prud'hon rekurriert mit seiner schlummernden »Psyche« dagegen noch einmal auf die Tradition: in Komposition und der meisterhaften Gestaltung des Chiaroscuro auf Correggio (als »Corrège français« hat man ihn früh schon apostrophiert); in der wie aus gleißend-weißem Marmor gehauenen Figur der Psyche auf die Skulpturen des mit ihm gleichalten Antonio Canova, der es wie kein anderer verstanden hatte, sinnliche Präsenz und ästhetische Distanz miteinander zu verschmelzen.

Anders als eine vorbereitende Skizze zu dem Gemälde (vielleicht bereitete sie aber tatsächlich die Gouache vor), heute ebenfalls im Louvre, die in kraftvoller Schraffur und kontrastreicher Lavierung den inventiven Prozess veranschaulicht, ist unser Blatt vollkommen bildmäÙig gestaltet. Es steht ganz in eigenem Recht. Prud'hon hat als Maler zwar reüssiert – zumal seine ausdrucksstarken Porträts haben ihm einen prominenten Platz in der Kunstgeschichte gesichert –, war aber im Ölauftrag wohl ungeübt. Viele seiner Gemälde sind stark nachgedunkelt oder in problematischem Erhaltungszustand. Umso kostbarer diese wohl erhaltene Gouache. Technisch steht sie zwischen den Gattungen, malerischer und zeichnender Duktus kommen darin gleichermaßen zum Zuge. Und motivisch feiert Prud'hon hier nur vordergründig noch einmal das Frauenbild von klassischer Schönheit. Indem er Psyche mimisch und gestisch aus dem Unbewussten heraus agieren lässt, präludiert er zugleich die moderne Psychologie.

Zephyr's breath and goddess of the soul

He stands out among the painters active in France during the crucial phase of upheaval that was the Revolution and First Empire: Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823). Trained on the masters of the Italian High Renaissance, he developed a Classicism that did not focus so much on external structural relations and sharp contours and instead on inner movement and on gentle transitions borrowing from Leonardo's sfumato technique. During his lifetime, he was not content to remain in the shadow of an opportunist like the leading academic painter Jacques-Louis David, but instead staked out his own, unorthodox territory. Prud'hon's work would serve as an inspiration for Géricault's Raft of the Medusa and he would garner high praise from the pioneers of Modernism, notably Delacroix and Baudelaire.

Prud'hon first attracted the notice of his contemporaries with his drawings and prints – media to which he would resort whenever his painting assignments became scarce and which suited his clair-obscur aesthetic. Indeed, many connoisseurs and aficionados value him primarily as a graphic artist to this day. But he did manage to establish himself as a painter as well – certainly by no later than 1808, when three of his canvases, including L'Enlèvement de Psyché, graced the annual Paris Salon exhibition. Dominique-Vivant Denon, director of the Musée Napoléon, was full of praise for his “delicate” talent, which he felt could not be compared to any of the known schools, and convinced the Emperor Bonaparte himself to induct him into the Legion of Honor, the highest possible accolade.

L'Enlèvement de Psyché, now kept in the Louvre and considered by many to be Prud'hon's salient work, is of particular interest to us here, since the folio to be offered at auction represents a preliminary study, or perhaps even an early stage, of this painting. It cannot be ruled out that it might have been created separately at a much earlier time for purposes of graphic reproduction. In any case, it clearly recognizable as a template for the later version in oil, which differs only in certain nuances.

The work's motif – not often found in a painting – is a scene from one of the “Anacreontic” tales of love and wine told by 2nd century poet Apuleius in his Metamorphoses: Psyche, a king's daughter so beautiful that she upstages even Venus, is banished at the envious goddess' instigation to a desolate mountain peak, where she is to be married off to a demon. Yet Venus' own son Cupid becomes enraptured with Psyche and has the wind god Zephyr spirit her to his palace. The two lovers eventually come together as immortals in the empyrean realm of the gods, but only after mastering a further series of harsh trials.

Prud'hon has chosen the exact moment when Zephyr lifts the slumbering Psyche from the mountaintop. Covered only by richly undulating drapery, her half-naked body rests, on a diagonal descending deeply into the picture's space, on the arms and shoulders of Zephyr and two assisting sprites

(the finished painting would later feature three sprites and a fully exposed Psyche). A leafy tree bent by the wind in the lower right-hand corner seems to support the forces directed diagonally upwards: levitation versus gravity. This is a detail missing from the later canvas, which is generally far less dynamic and busy. The tree's placement on the right allows us to infer that this gouache was meant as a template for an engraving. As we can see on any compass rose, East is on the right and West on the left. But since Zephyr embodies the mild west wind (in contrast to Euros, who symbolizes the east wind), this iconography would only make sense in the reverse image resulting from a print. This also explains why the tree was omitted from the later painted version, in which the sides are not reversed.

Prud'hon transforms Psyche (Greek for “soul”) into a monument to the unconscious. Her slightly parted lips suggest she is dreaming rather than sleeping, while her arm movements indicate (conflicting?) sensations. The motif of the Sleeping Venus, so perfectly realized by Giorgione and Titian, long counted as one of the most demanding motifs throughout the history of painting. Artists who tackled it were at pains to give dignity to this paragon of female beauty, who, unaware of her erotic allure, is defenseless against the covetous gaze of men. Johann Heinrich Füssli's painting The Nightmare (1781), initially known only in the British Isles, made it impossible for modernity to circumvent the abyss of the motif. By contrast, Prud'hon's slumbering Psyche harks back to tradition. His composition and masterful application of chiaroscuro are a nod to Correggio (it was not for nothing that he became known early on as the Corrège français). While his rendering of Psyche's figure, which looks carved out of glistening white marble, is a nod to the sculptures of Antonio Canova, his contemporary born in the same year as himself who understood like no other how to fuse sensual presence and aesthetic distance.

Our particular folio is designed entirely pictorially, which is in stark contrast to a preparatory sketch for the oil painting (or perhaps for a gouache version) that is also held by the Louvre and that illustrates the inventive process with its powerful hatch marks and high-contrast washes. It stands entirely on its own. Though Prud'hon found success as a painter – his expressive portraits alone have secured him a prominent place in art history – he probably had little experience painting in oils. Many of his works have darkened heavily over time or are in a problematic state of preservation. Which makes this well-preserved gouache all the more precious. It is a genre-straddling work in technical terms, in which painting and drawing styles are given equal weight. And though Prud'hon's motif seems to be paying homage to the celebration of Classical female beauty, it also has a deeper dimension: By allowing Psyche's facial expressions and gestures to spring from her unconscious, the artist aptly prefigures the insights of modern psychology.

Un souffle de vent soulève la déesse de l'âme

C'est un cas à part parmi les peintres de la France de la Révolution et de l'Empire, période de transition décisive : Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823). Formé par les maîtres de la Haute Renaissance italienne, il a développé un classicisme qui aspire non pas au statisme extérieur et aux contours nets, mais plutôt à la représentation du mouvement intérieur et, inspiré par le sfumato de Léonard de Vinci, aux transitions douces. De son vivant, la place qu'il occupait n'était pas dans l'ombre de Jacques-Louis David, l'opportuniste académique qui donnait le ton, mais tout à fait originale et peu orthodoxe. Géricault s'est inspiré de ses œuvres pour son « Radeau de la Méduse » ; les précurseurs de l'art moderne, notamment Delacroix et Baudelaire, comptaient également parmi ses admirateurs.

Ses contemporains le connaissaient d'abord et avant tout comme dessinateur et à travers la gravure, supports qu'il n'utilisait pas seulement en raison de la précarité de ses commandes, mais aussi parce qu'ils correspondaient particulièrement bien à sa prédilection pour le clair-obscur. Aujourd'hui encore, les connaisseurs et amateurs l'apprécient surtout comme graphiste. Il s'impose cependant aussi comme peintre au plus tard en 1808, lorsqu'il expose trois toiles, dont « L'Enlèvement de Psyché », au Salon annuel de Paris. Dominique-Vivant Denon, directeur du Musée Napoléon, loue son talent « délicat », sans commune mesure avec les écoles connues, et obtient de l'empereur qu'il soit décoré de la Légion d'honneur, consécration suprême.

Si le tableau « L'Enlèvement de Psyché », aujourd'hui conservé au Louvre et considéré par beaucoup comme l'œuvre principale de Prud'hon, nous intéresse, c'est parce que la feuille en question représente une étude préparatoire, peut-être même une étape préliminaire. Il n'est pas exclu qu'elle ait été réalisée indépendamment bien avant, comme projet de reproduction graphique. Mais il est évident qu'il s'agit d'un modèle pour la version ultérieure à l'huile, qui diffère par certaines nuances.

Le thème anacréontique des « Métamorphoses » d'Apulée (IIe siècle après J.-C.) n'a été que rarement repris en peinture. Psyché, la magnifique fille du roi qui ravit totalement l'attention portée à Vénus, est reléguée à l'instigation de cette dernière au sommet d'une montagne aride, où elle doit être donnée en mariage à un démon. Le fils de Vénus, Cupidon, passionnément épris de Psyché, demande à Zéphyr, la divinité du vent, de l'emmener dans son palais ; ce n'est toutefois qu'après une nouvelle série d'épreuves pénibles qu'ils seront unis, tous deux immortels, dans le ciel des dieux.

Prud'hon choisit ici le moment où Zéphyr soulève Psyché assoupie du sommet de la montagne. Dans une diagonale qui plonge dans l'espace, le corps dénudé, uniquement enveloppé autour de la taille d'une draperie ondulée par les airs, repose sur les bras et les épaules de Zéphyr et de ses deux assistants (dans le tableau, ils seront trois et le corps

sera entièrement découvert). Dans l'angle inférieur droit, un arbre feuillu abattu par le vent soutient le mouvement de force ascendant opposé à la diagonale : lévitation contre gravitation. Ce détail est absent de la toile, qui est par ailleurs nettement moins empreinte de dynamisme. Et le fait qu'il figure ici à droite permet de supposer que cette gouache aurait dû servir de modèle pour une gravure. Selon le principe de la rose des vents, le regard situe l'est à droite et l'ouest à gauche. Or, Zéphyr incarne le vent d'ouest doux (contrairement à Euros, qui symbolise le vent d'est), et ce n'est que dans la reproduction en gravure inversée que cette orientation aurait eu un sens iconographique. Dans la reproduction picturale à l'identique, l'arbre était donc absent.

Prud'hon métamorphose Psyché (âme en grec) en un monument de l'inconscient. Sa bouche entrouverte évoque davantage le rêve que le sommeil ; les mouvements de ses bras renvoient à des sensations (contradictoires ?). La « Vénus assoupie » a longtemps été l'un des sujets les plus exigeants de l'histoire de la peinture. Depuis Titien et Giorgione, offrir une image digne de la beauté féminine, inconsciente de sa concupiscence érotique mais exposée sans défense aux regards fantasmés des hommes, était considéré comme un défi particulier. Johann Heinrich Füssli, dans son « Nachtmahr » (1781) dont la notoriété ne dépasse pas dans un premier temps les îles britanniques, a rendu le caractère abyssal de ce motif incontournable pour l'époque moderne. Avec sa « Psyché » assoupie, Prud'hon renoue avec la tradition : dans la composition et la réalisation magistrale du clair-obscur, il se réfère au Corrège (on l'a très tôt qualifié de « Corrège français ») ; dans la figure de Psyché, qui semble taillée dans un marbre d'une blancheur éclatante, il se réfère aux sculptures d'Antonio Canova, son contemporain, qui a su mieux que quiconque fusionner la présence sensorielle et la distance esthétique.

Contrairement à une esquisse préparatoire au tableau (mais peut-être était-elle effectivement destinée à préparer la gouache), aujourd'hui également conservée au Louvre, qui illustre le processus inventif par des hachures puissantes et un lavis contrasté, notre feuille est entièrement conçue de manière picturale. Cela lui appartient pleinement. Si Prud'hon a connu le succès en tant que peintre (ses portraits expressifs lui ont notamment assuré une place de choix dans l'histoire de l'art), il n'était sans doute pas habitué à l'application d'huile. Nombre de ses tableaux ont fortement foncé ou sont dans un état de conservation problématique. Cette gouache bien conservée est donc d'autant plus précieuse. D'un point de vue technique, elle se situe entre les deux genres, la peinture et le dessin s'y côtoient. Et du point de vue du motif, Prud'hon ne célèbre ici qu'en apparence une fois de plus l'image de la femme à la beauté classique. En laissant Psyché agir de manière mimétique et gestuelle à partir de l'inconscient, il préfigure dans le même temps la psychologie moderne.



65 Jean Fautrier

Paris 1898 – 1964 Châtenay-Malabry

Ohne Titel. Um 1943/44

Tuschpinsel in Rot und schwarzer Pastellstift auf China. 26,3 × 19,6 cm (10 3/8 × 7 3/4 in.). Unten rechts unleserlich signiert. Unten eine schwache Knickfalte. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben Ende der 1960er-Jahre bei Galerie Le Point Cardinal, Paris)

EUR 4.000–6.000

USD 4.300–6.450

66 Jean Fautrier

Paris 1898 – 1964 Châtenay-Malabry

Ohne Titel. Um 1943/44

Tuschpinsel in Rot und schwarzer Pastellstift auf China. 25,6 × 19,6 cm (10 1/8 × 7 3/4 in.). Unten rechts unleserlich signiert. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben Ende der 1960er-Jahre bei der Galerie Le Point Cardinal, Paris)

EUR 4.000–6.000

USD 4.300–6.450

Wir danken Dominique Fautrier, La Verdure, für die freundliche Bestätigung der Zeichnungen



„... einer der für mich wichtigen zeitgenössischen Künstler. Seine Bilder, insbesondere die Hostages (Otages), die abstrakten ‚Geiselnbilder‘ aus dem Jahr 43, schätzte ich schon als junger Galerist. Im gleichen Jahr sind auch wunderbare Aktbilder entstanden: die Leichtigkeit des Striches, trotzdem diese barocke Voluminösität der Körperlichkeit – zügig und sicher zu Papier gebracht. Die rote Tusche ist bei ihm sehr selten.“

Rudolf Zwirner

Giovanni Battista Piranesi „Das rauchende Feuer“ ist das sechste Blatt seiner Serie der „Carceri d'invenzione“ – der erfundenen Kerker. Die erste Auflage der Folge erschien 1749 unter dem Titel „Invenzione Capric di Carceri all'aquaforte datte in luce da Giovani Buzard in Roma Mercante al Corso“ und – wie Andrew Robison nachwies – zunächst anonym. Bereits im Titel „Carceri d'invenzione“ ist ein Wortspiel angelegt. So sind die *carceri d'invenzione* einerseits die „erfundenen Kerker“, aber auch die „Kerker der Erfindungskraft“. Dieses mehrdeutige, ambivalente Potenzial des Titels könnte nicht besser gewählt sein für die Serie von Piranesi labyrinthischen, widersprüchlichen, ortlosen und sonderbar geöffneten Kerkerarchitekturen, die das Auge des Betrachters wandern und nirgends zur Ruhe kommen lassen. Und besonders in dieser ersten Auflage, die im Vergleich zu den späteren Versionen auffallend hell, licht und nahezu skizzenhaft ist, lässt sich der Kippmoment zwischen schöpferischer Verspieltheit und auswegloser Dystopie wahrnehmen.

Auf der Grafik „Das rauchende Feuer“ ist ein hohes, lichtiges Gewölbe zu sehen, in dessen Zentrum sich der Rauch des gerade erloschenen, titelgebenden Feuers entfaltet. Über dem weitläufig geöffneten Weg türmt sich die großzügige Architektur der *carceri* aus Bögen, Durchgängen, geländelosen Brücken, vergitterten Fenstern und schmalen, hölzernen Treppen auf. Bevölkert ist dieser Kerker von einigen schemenhaften, verschatteten und – gemessen an der Architektur – verhältnislos kleinen Figuren. Spätestens auf den zweiten Blick offenbaren sich die vielbeschworenen Widersprüche und vexierbildhaften Momente der Darstellung, die dem Betrachter keinen Ruhepunkt bieten und ihn orientierungslos lassen. Zwar sind die monumentalen Bögen und Steinquader hell erleuchtet, doch zugleich scheint der Raum begrenzt und abgeschlossen zu sein. Die schattigen, schemenhaften Gestalten auf dem weitläufigen Weg wirken wie verlorene Miniaturen in der proportional gigantischen Architektur. Ihre Wege sind unbestimmt. Der Titel, „Kerker“, hat lange für eine vor allem düstere und negative Lesart der Serie als Dystopie gesorgt. Piranesi „Carceri“ wurden als

eine frühe künstlerische Artikulation der Verlorenheit des modernen Menschen in den ausweglosen, in ihrem Maßstab alles erschlagenden komplexen Labyrinth einer richtungslosen Welt verstanden. Dieser Lesart stellte Roland Barthes in seiner Beschäftigung mit Piranesi „Carceri“ die Idee der *magnificenza* gegenüber.

Und tatsächlich ist das, was man auf der Radierung sieht nicht nur ein Kerker – ein abgeschlossener, klaustrophobisch kleiner Raum –, sondern zugleich auch sein Gegenteil: eine labyrinthische, offene, rätselhafte, abenteuerliche Welt. Was man sieht, ist also kein enger Kerker, sondern eine offene, verheißungsvolle Welt, die erschrecken, aber auch befreien kann. So gesehen kann „Das rauchende Feuer“ – und dies vor allem in diesem ersten Druckzustand – als eine Vorwegnahme der Träume und Traumata der Moderne verstanden werden.

67 Giovanni Battista Piranesi

Mogliano Veneto 1720 – 1778 Rom

Aus den „Carceri“: Das rauchende Feuer. 1749

Radierung und Kupferstich auf Papier (Wasserzeichen: Lilie im Kreis). 54 × 39,5 cm (21 ¼ × 15 ½ in.).
Werkverzeichnis: Hind 6/I (von III) / Robison 32 I/VII.
Blatt VI (ab zweiter Ausgabe) aus den „Carceri“.
[3144] Gerahmt.

Provenienz

Venator & Hanstein, Köln / Sammlung Rudolf Zwirner
(erworben in der Kunsthandlung Helmut H. Rumbler,
Frankfurt a.M.)

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530



Verena Auffermann **Schwereloser Minnesang**

Zartheit, Sinnlichkeit und Begehren bestimmen das vorliegende Blatt von Henri Laurens (1885–1954). Der Pariser Künstler, der als Autodidakt und Dekorationsmaler begann und durch seine Freundschaft zu Georges Braque in den Künstlerkreis um Picasso aufgenommen wurde, stellte sein grafisches Werk gleichberechtigt neben das seiner bildhauerischen Arbeiten. Picasso hatte darauf bestanden, grafische Blätter nicht als Arbeitsskizze, nicht als Probe, sondern als eigenständiges Werk wahrzunehmen. Von Henri Laurens sind ungefähr 200 grafische Arbeiten (Einzelblätter und Illustrationsfolgen) bekannt, die meisten entstanden in der Spätphase seines Lebens, die vorliegende Collage ist auf die Zeit vor 1951 datiert. Thema sind die „Hetärengespräche“ des um 120 n. Chr. geborenen antiken Dichters Lukian de Samosata. Neben seine Signatur setzt Henri Laurens in feiner Handschrift den Titel „Dialogue des 1. esquisse Courtesanes“.

Lukian von Samosata gilt als der berühmteste Satiriker zu Lebzeiten Mark Aurels und war ein zwischen Athen, Rom und Alexandria reisender, enorm produktiver Schriftsteller, Spötter und Kritiker. Mit impulsiver Schärfe berichtete Lukian vom ungebundenen alltäglichen Leben und Lieben, von den Sitten des Goldenen Zeitalters.

Es war ein Glücksfall, dass der kunstinteressierte Grieche E. Tériade, seit den 1930er-Jahren in der Pariser Kunstwelt als Kunstkritiker, Sammler und Mitbegründer der einflussreichen Cahiers d'Art bestens vernetzt, Henri Laurens' Werk hoch einschätzte und ihn beauftragte, die „Hetärengespräche“, aus Lukians vierteiligem Zyklus (neben den Hetären, den Götter-, Toten- und Meereswesen gewidmet) zu illustrieren.

Für das dialogische Thema nutzt Laurens zwei pastellfarbige feine Papiere und wählt, um die jugendliche Natur dieses Gesprächs zu betonen, Rosa und Lindgrün auf weißem Grund. Eine ebenso sanft gerundete wie raumgreifende weibliche Figur beschreibt mit ihren Armen einen weiten Bogen um den zur Seite gedrehten gelockten Kopf, der sich, gleich einem Pelikan, der eigenen Brust entgegenneigt. Die aufgestellten Beine lenken den Blick des Betrachters hin zur Scham. Durch diese in die Zeichnung collagierten transparenten Papiere erreicht Henri Laurens' Arbeit ihre große Unmittelbarkeit und Plastizität. Das rosa

Papier in der Form eines angedeuteten Rhombus betont die Dialogform, ein lindgrünes, spitz zulaufendes Dreieck akzentuiert den weiblichen, hoch aufgerichteten sitzenden Körper. Die farbigen Papiere sind ein Äquivalent für das Volumen, von Beginn zentrales Thema im Schaffen von Henri Laurens' bildhauerischem Denken und Arbeiten.

Zwischen die aufgestellten Beine der Frau collagierte er ein Stück schwarzen Kartons, aus dem das edle Profil eines Mannes ausgeschnitten ist. Ein den Kopf bedeckender Lorbeerkranz ist mit weißem Stift eingezeichnet. Von dort führt eine gerade, von der Stirn über die Nase herabfallende Linie zum Mund, der sich zum Sprechen oder Singen öffnet. Das Auge bilden wenige elliptische Kreidestriche. Die Schönheit des Profils verweist auf die griechische Vasenmalerei, die Anordnung des Kopfes auf der Höhe der Vagina auf die erotische Verschmelzung des Aktes. Ein Liebesgesang, dessen Schönheit und Wohlklang sich in den selbstbezüglichen Gesichtszügen von Mann und Frau spiegeln. Anders als die Skulptur muss sich das Blatt nicht statisch im Raum behaupten, das schwerelose Spiel triumphiert. Ein vollendeter Minnesang, geschaffen von einem „Künstler für Kenner“.

68 **Henri Laurens**

1885 – Paris – 1954

„Dialogue des Courtisanes“. (Vor) 1951

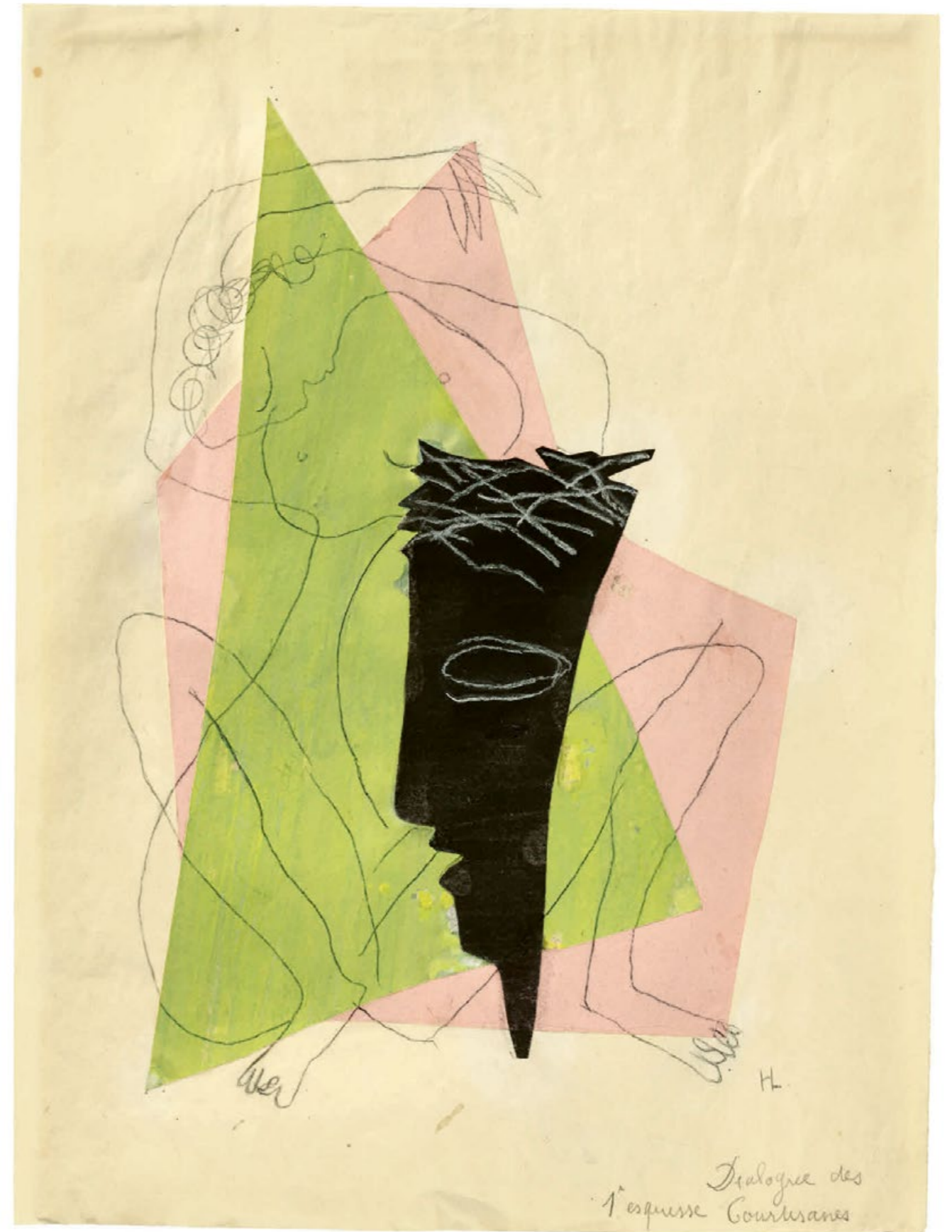
Schwarze und weiße Kreide über Collage aus mit Gouache bemalten Papieren auf Transparentpapier. 35,2 × 26,3 cm (13 7/8 × 10 3/8 in.). Unten rechts mit Bleistift monogrammiert (ligiert), betitelt und bezeichnet: HL Dialogue des Courtisanes 1re esquisse. Erster Entwurf für den Farbholzschnitt (Völker 33.28) zu Lucien de Samosate: Dialogues. Paris, Tériade, 1951. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben bei Hauswedell & Nolte, Hamburg)

EUR 15.000–20.000

USD 16,100–21,500



69 Bernhard Fries

Heidelberg 1820 – 1879 München

Seitenansicht einer Kapelle.

Pinsel in Grau auf dünnem, gelblichen Papier.

22,6 × 19,7 cm (8 7/8 × 7 3/4 in.). Werkverzeichnis: Von Dr. Sigrid Wechsler, Heidelberg, im Dezember 2003 katalogisiert. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass Bernhard und Sophie Fries / Eugen Dreisch, München / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 2019 bei Grisebach)

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530

Literatur und Abbildung

Auktion 310: Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Grisebach, 27.11.2019, Kat.-Nr. 101, m. Abbildung

**„Licht senden in die Tiefe
des menschlichen Herzens –
des Künstlers Beruf.“**

Robert Schumann



Originalgröße

70 Johann Jakob Frey

Basel 1813 – 1865 Frascati

Italienische Baumgruppe. Um 1840

Bleistift und Tusche laviert auf Velin. 41 × 56,2 cm
(16 1/8 × 22 1/8 in.). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben in der Galerie
Knoell, Basel)

EUR 2.000–3.000

USD 2,150–3,230



„Denn wahrhaftig steckt
die Kunst in der Natur,
wer sie heraus kann reißen,
der hat sie.“

Albrecht Dürer

Zweifellos ist das Settecento veneziano als ein Jahrhundert der Zeichnung anzusehen. Sie diente als intensive Vorbereitung für die zahlreichen Aufträge von Altargemälden, Wand- und Deckenfresken in Kirchen sowie für ganze Raumausstattungen in Palästen. Zunehmend fertigten die Künstler auch Zeichnungen um ihrer selbst willen an und trugen zu ihrer Etablierung als autonomes Werk bei. Eine regelrechte Leidenschaft für diese Fingerübungen ist an dem zeichnerischen Œuvre Giovanni Domenico Tiepolos zu beobachten, das sich, über viele private sowie öffentliche Sammlungen verteilt, erhalten hat. Als ältester Sohn Giovanni Battista Tiepolos arbeitete er bereits früh an der Seite seines Vaters, der zu den an den europäischen Höfen hoch anerkannten Protagonisten seiner Epoche gehörte. Die Ausmalung der Würzburger Residenz machte ihn hierzulande berühmt. Domenico assistierte seinem Vater ebenfalls bei diesem großen Projekt in den Jahren von 1750 bis 1753, als in etwa auch vorliegende Zeichnung entstand. Sie zeigt die Anbetung der Hirten. Geführt von dem Lichtstrahl des Sterns, haben die drei Könige das neugeborene Kind im Stall erreicht, der, in wenigen Strichen angedeutet, einer Ruine gleicht. Die Pracht der fließenden Gewänder, des Schmucks und der Geschenke der Könige kontrastiert die ärmliche Umgebung. Maria neigt sich in anmutiger Seitenansicht zu dem einen König hinab, der sich in pathetischer, verbeugender Haltung vorsichtig dem Christuskind genähert hat. Mit offen vorgetragener Virtuosität und mit leicht zittrigem Federstrich beschreibt Domenico die Szenerie. Es gelingt ihm mittels brillant angedeuteter Akzentuierung, wichtige Personen aus diesem Gewirr von Figuren und Strichen hervorzuheben; kompositorisch und mit tupfenartiger Lavierung zeichnet er das Christuskind im Zentrum der Darstellung aus. Wie eine weitere Federzeichnung Domenicos mit dem identischen Sujet von 1754/55 zeigt (siehe: Adelheid M. Gealt, George Knox (Hrsg.): *Gian-domenico Tiepolo. Maestria e Gioco: Disegni dal Mondo*. Ausst.-Kat. Udine 1996, Nr. 72), hat er sich dem etwa zeitgleich angefertigten Altargemälde seines Vaters für das Kloster Münsterschwarzach (1753, heute Alte Pinakothek München) angenähert. Inspirierte das Werk seines Vaters ihn noch in seiner frühen Schaffensphase, grenzte er sich vor allem in späteren Jahren immer mehr von ihm ab. Besonders in seinen während der letzten beiden Lebensjahrzehnte entstandenen zahlreichen Zeichnungsserien kristallisieren sich ein kraftvoller Duktus und eine in den Farben Braun und Grau differenzierende Pinsellavierung heraus. Selbstbewusst beginnt er seine Zeichnungen zu signieren. Sicherlich ist Domenico ein großer Anteil an der sich entwickelnden Eigenständigkeit der Zeichnung zuzuschreiben. Wie viel Freude sie ihm bereitet hat, davon zeugt unser Blatt.

71 Giovanni Domenico Tiepolo

1727 – Venedig – 1804

Die Anbetung der Könige. Um 1750

Feder in Schwarz auf Bütteln, 19,8 × 28,7 cm (7 ¾ × 11 ¼ in.). Werkverzeichnis: Bestätigt von Prof. Dr. George Knox, Vancouver (in seinem Archiv unter „Domenico Tiepolo Drawings, Section 2, pen drawings in 4to, DD02.28“ registriert) und von Dr. Adelheid M. Gealt, Indiana University Art Museum, Bloomington, jeweils am 31. Oktober 2007. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Mrs. Humphries, New York (wohl bis 1972) / Privatsammlung, Süddeutschland / Galerie Arnoldi-Livie, München / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: New York, Sotheby's Parke Bernet, 8.12.1972, Kat.-Nr. 68 / Art at Auction. The Year at Sotheby Parke Bernet 1972-73. Two hundred and thirty-ninth season, S. 48f., London, 1973, Abb. S. 48



72 Domenico II. Quaglio

München 1787 – 1837 Schloß Hohenschwangau bei Füssen

Interieur der Domkirche St. Stephan zu Wien. Um 1830
Aquarell über Bleistift auf Papier. 35,8 × 26,3 cm
(14 1/8 × 10 3/8 in.). Rückseitig oben links mit Bleistift
beschriftet: St. Stephan in Wien 12 Sept 1817 [1847?].
Dort auch, unten rechts, in Bleistift beschriftet:
D. Quaglio. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben im deutschen
Kunsthandel)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

„Kunst wird erst dann interessant,
wenn wir vor irgendetwas stehen, das wir
nicht gleich restlos erklären können.“

Christoph Schlingensief



73 Giovanni Battista Piazzetta, Schule

Kopfstudie eines Mannes mit orientalischer Kopfbedeckung
und Dolch. 18. Jahrhundert

Kohle, mit weißer Kreide gehöht, auf braunem Büt-
ten. 34,7 × 27 cm (13 5/8 × 10 5/8 in.). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rom / Sammlung Rudolf Zwirner
(erworben um 1984 bei der Galerie Sprovieri, Rom)

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530



Jakob Philipp Hackert liebte Bäume. Bei seinem Eintreffen in Rom 1768 war er überwältigt von der Schönheit der südlichen Vegetation: Anmutige Schirmpinien und immergrüne Steineichen, majestätische Kastanien und schlanke Zypressen, Hackert zeichnete sie alle und lancierte schon zu Beginn der 1770er-Jahre einen neuen Bildtyp, das „Baumporträt“, das fortan zu einem seiner Markenzeichen wurde. In diesen Zeichnungen, die einen oder mehrere Bäume als Bildsujet vor einem kleinen Landschaftsausschnitt zeigen, geht es nicht um eine verallgemeinerte Wiedergabe der südlichen Baumarten, sondern immer um den einen, speziellen Baum, der als Individuum erfasst und mit dem Auge eines Botanikers betrachtet wird. Bezeichnend die kategorische Forderung Hackerts: „In der Zeichnung muß man bloß in einen Contour kennen welche Arth des Baums es ist ... ich will daß ein jeder Botanicus den Baum so gleich kennet.“

Hackert liebte Bäume, aber er war auch ein Entdecker. Seine „malerischen Wanderungen“ führten ihn oft weitab der gängigen Touristenrouten in unerschlossene Landschaften, die als Erster künstlerisch zu erfassen eines seiner Ziele war. Seine ambitionierteste Unternehmung war die Reise nach Sizilien, die er von April bis Juni 1777 mit den beiden Engländern Richard Payne Knight und Charles Gore unternommen hatte. Sizilien gehörte im 18. Jahrhundert keinesfalls zu den Reisezielen der Touristen: Die Überfahrt war lang und aufgrund der Piratenüberfälle gefährlich, auf der Insel gab es keine Infrastrukturen oder gesicherten Wege, und so endete die „Grand Tour“ zumeist in Neapel. Die Pionierreise von Hackert und seinen Gefährten hatte den Zweck, einen illustrierten Reiseführer herauszugeben, doch scheiterte das Projekt aufgrund der zeitnahen Publikationen des Abbé Richard de Saint-Non („Voyage pittoresque ou description des Royaumes de Naples et Sicile“, 1781–85) und Jean Houël („Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari“, 1782). Payne Knights Tagebuch wurde erst 1811 von Goethe im Anhang seiner Biografie Hackerts publiziert.

Einer der wichtigsten Orte in Sizilien war Agrigent, wo sich drei griechische Tempel bewundern ließen. Zu dem größten notierte Payne Knight: „Der Tempel des Hercules ... ist viel größer als die vorigen, aber von beinahe gleicher Art und Verhältniß. Nur noch eine einzige Säule steht aufrecht, die übrigen liegen alle an der Stelle, wo sie fielen.“ Hier nun,

inmitten gigantischer Säulenbruchstücke, stieß der Baumliebhaber Hackert auf eine Spezies, die ihm bis dahin völlig unbekannt gewesen sein wird: den Johannisbrotbaum, italienisch *carrubo*. Ursprünglich in Afrika beheimatet, breitete sich dieser immergrüne Baum auch in Süditalien aus. Aus seinen Blüten wurde schon im 18. Jahrhundert Honig gewonnen, die breiten Schoten wurden zu Süßspeisen verarbeitet. Der Baum weckte zweifellos Hackerts botanisches Interesse, doch gleichermaßen wird den Künstler das Ambiente, in dem er wuchs, fasziniert haben. Und so zeichnete er die antike Stätte im hellen Licht des sizilianischen Frühlingstages. Ein Moment der zeitlosen Stille, von keinem Menschen gestört. Die Säulenfragmente erzählen von vergangener Größe und scheinen langsam im Erdboden zu versinken, Gräser, Moos und eine Kaktusfeige schmiegen sich an den Marmor, flirrendes Sonnenlicht modelliert die Oberflächen, und über allem entfaltet der große *carrubo* seine ausladende Krone. Dieses Nebeneinander von uralter Kulturlandschaft und Natur wird für Hackert sinnbildlich für Sizilien gewesen sein – und seine Zeichnung ein Andenken von größtem Erinnerungswert.

74 Jakob Philipp Hackert

Prenzlau 1737 – 1807 San Piero di Careggio

„Ruines du Temple d'Hercule à Girgente“. 1777

Braune Tusche über Bleistift, laviert. 34,5 × 45,5 cm (40,8 × 52,1 cm) (13 5/8 × 17 3/4 in. (16 1/4 × 20 1/2 in.)).

Unten rechts signiert und datiert: Ph. Hackert. f. 1777. Oben links beschrieben: Ruines du Temple d'Hercule à Girgente avec l'arbre nommé Caroubi. Werkverzeichnis: Nordhoff 722. [3144]

Provenienz

C.G. Boerner, Düsseldorf / Privatsammlung, Rheinland / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 2021 bei Karl & Faber)

EUR 8.000–12.000

USD 8.600–12.900



75 Deutsch, um 1820

La Grotta di Posillipo bei Neapel.

Tusche und Feder in Braun, laviert, weiß gehöht auf Papier. 25 × 32,8 cm (9 7/8 × 12 7/8 in.). [3181] Gerahmt.

Provenienz

Norddeutsche Privatsammlung / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 2020 bei Bassenge, Berlin)

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Literatur und Abbildung

Auktion 115: Zeichnungen des 16. bis 19. Jahrhunderts.
Berlin, Bassenge, 5.6.2020, Kat.-Nr. 6773, m. Abbildung

Die „Grotta di Posillipo“ ist eine von den Römern angelegte unterirdische Passage zwischen Neapel und den Phlegräischen Feldern nahe der Hafenstadt Pozzuoli. Im 18. und 19. Jahrhundert wurde die auch „Crypta Neapolitana“ genannte Stätte zu einem beliebten Ausflugsziel für Italienerreisende. Während Goethe seine Eindrücke eher nüchtern beschreibt, spielt die vorliegende Zeichnung mit der geheimnisvollen Aura des Ortes. An einer Wegbiegung machen die winzig klein wirkenden Gestalten zweier Reisender Halt. Über ihnen tanzen letzte Sonnenstrahlen auf der Felswand, während der hoch aufragende Tunnelleingang wie ein riesiger Schlund alles Licht zu verschlingen scheint.



„Wir sind auch noch abends in die Grotte des Posillipo gegangen, da eben die untergehende Sonne zur andern Seite hereinschien. Ich verzieh es allen, die in Neapel von Sinnen kommen“

Johann Wolfgang von Goethe, Neapel, den 27. Februar 1787

Ein Großteil des umfangreichen Œuvres von Francesco Guardi sind „Alterswerke“; bis in die letzten Lebensjahre steigerte er aber nicht nur seine Produktivität, es gelang ihm dabei auch, seine darstellerischen Mittel zu verfeinern, und dies gilt nicht zuletzt für die gemalten wie gezeichneten Capricci.

Von seinem älteren Bruder Giovanni Antonio als Figurenmaler ausgebildet, führte er nach dessen Tod 1760 die vom Vater begründete Familienwerkstatt fort, verlegte sich dann aber mehr und mehr auf die in Venedig fest etablierte Vedutenmalerei. Geübt in der Wiedergabe grandioser Canale-Grande-Szenerien, begriff er die Stadt zunehmend auch als Bühne für Festlichkeiten, Zeremonien und Staatsakte und wurde schließlich zum Chronisten aktueller Ereignisse, so in „Der Ballonaufstieg“ (1784) oder „Der Brand im Quartier von San Marcuola“ (um 1790), die er pittoresk überhöhte. Daneben schuf Guardi eine große Zahl von Bildern ohne konkreten Orts- und Zeitbezug, in denen er architektonische und landschaftliche Versatzstücke frei arrangierte. Hierbei schöpfte er aus einem reichen Motivvorrat nicht nur der Stadt und ihrer Randzonen, sondern auch der Inselwelt der Lagune. Sie stehen in der Tradition des Capriccio, verstanden als „Einfall“ oder „Laune“ des Künstlers, der gestalterischen Fantasie ihren Lauf zu lassen und vertraute Elemente auf irreguläre und überraschende Weise neu zu kombinieren. Grundthema ist bei Guardi die alternde, dem Verfall preisgegebene und zugleich von warmem Licht erfüllte Serenissima.

Die Zeichnung der Sammlung Zwirner reiht sich in eine Gruppe solcher Capricci ein, für die ein Torbogen als beherrschendes Motiv dient. Sie besticht durch ihren sublimen Minimalismus. Ein sparsames, durchlässiges Liniengerüst strukturiert das Blatt. Umschlossen von einer Gartenmauer, scheint der bröckelnde Bogen – ein Künster vergangener Größe – durch einen niedrigen Gebäudetrakt mit einem Palast im Hintergrund verbunden. Die räumliche Situation bleibt indes vage, die Architektur formelhaft; mehr als auf gegenständliche Plausibilität oder schlüssige Lichtführung kam es dem Zeichner auf den atmosphärischen Gesamt-

eindruck an. Die Verbindung der Bildelemente wird durch eine äußerst flüssig aufgetragene, gleichsam schwebende Lavierung gewährleistet; sie unterstreicht die Inbesitznahme des Gebauten durch die Vegetation. Dass an diesem schleichenden Zerstörungswerk auch die salzige Seeluft ihren Anteil hat, suggeriert eine bewusst zittrige, diskontinuierliche Linienführung, die sich von dem windbewegten Gesträuch auf die vorüberziehenden Wölkchen erstreckt.

Guardi erweist sich hier einmal mehr als Meister der Andeutung und der Inszenierung des Flüchtigen. Wie ein vibrierendes Traumbild taucht die Gebäudegruppe aus dem Dunst der Lagune auf, zur elegischen Stimmung passt die Abwesenheit von Staffagefiguren. Trotz der etwa unter dem Halbmond des Torbogens erahnbaren Vorzeichnung mit dem Bleigriffel vermittelt das fast quadratische Blättchen etwas von Guardis über Jahrzehnte eingeübter Kunst der Improvisation. Entscheidend ist hierfür das kalkulierte Zusammenspiel zarter Geraden mit nervösen Zackenlinien, von kleinen Spritzern, Häkchen oder Haltepunkten der Feder, von getupfter und duftig verlaufender Lavierung, von Leere und Verdichtung.

76 Francesco Guardi

1712 – Venedig – 1793

Capriccio mit Gebäuden und Bögen. Um 1790

Feder und Pinsel in Braun auf Bütten. 18,9 × 20,6 cm (7 ½ × 8 ¼ in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Succi (vgl. das Gemälde Succi 362). [3144] Gerahmt.

Provenienz

Paola Rampone, Disegni antichi (It. Etikett auf der Rückpappe) / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300

Wir danken Dr. Dario Succi, Venedig, für die Bestätigung und die Datierung der Zeichnung.



77 Victor Hugo

Besançon 1802 – 1885 Paris

Carnet Guernesey. 1856

Tinte, Gouache und Deckweiß in Schwarz auf Papier,
auf Papier aufgezogen. 24,4 × 38,2 cm (9 5/8 × 15 in.).
Werkverzeichnis: Das Blatt wird aufgenommen in das
Verzeichnis der Zeichnungen Victor Hugos von Pierre
Georgel, Paris. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Jean Hugo, Paris / Galerie Jan Krugier, Genf /
Sammlung Rudolf Zwirner (erworben um 1982)

EUR 100.000–150.000

USD 108,000–161,000

Literatur und Abbildung

Cinquante Dessins de Victor Hugo provenant de la
Collection de Monsieur Jean Hugo. Monte Carlo,
Sotheby's Parke Bernet Monaco, 15.6.1981



Oliver Jahn Das Studium einer Auslöschung – Victor Hugo und seine Gouache „Carnet Guernesey“ (1856)

Es ist das Jahr 1856. Victor Hugo hat sich eben mit seiner Familie auf der Insel Guernsey im Ärmelkanal niedergelassen. Es ist nach Brüssel und Jersey die dritte Exilstation des französischen Romanautors und engagierten Polit-Essayisten, einer Gallionsfigur der französischen Romantik, zugleich herausragend als politisch engagierter Intellektueller und Mitglied zahlreicher Parlamente, der sein Land hatte verlassen müssen, um zwei Jahrzehnte von den Kanalinseln aus zum scharfzünftigsten Kritiker Napoleons III. zu werden, bevor er nach seiner Rückkehr zum Nationalhelden der Dritten Französischen Republik avancieren und nach seinem Tod 1885 mit einem Staatsbegräbnis im Pantheon geehrt werden sollte, bei dem buchstäblich ganz Paris millionenfach auf den Beinen war.

Aber 1856 Guernsey also, nachdem Hugo auch der Nachbarinsel Jersey verwiesen worden ist. Er hat ein Haus gekauft in der Hauptstadt Saint Peter Port und es nach eigenen Entwürfen ausstatten lassen. Und seine Produktivität explodiert. Er schreibt. Und er malt, was er sieht. Der Pariser Großintellektuelle, der sich zeitlebens als Schriftsteller verstand, frönte in der Tat über Jahrzehnte hinweg mit spielerisch-experimenteller Lust auch einer malerischen Passion, deren Ausdruckskraft und Motivik freilich den Welten seiner Romane und Erzählungen unübersehbar verwandt war. Obwohl sich im Nachlass Victor Hugos mehr als 3500 Blätter fanden, trat er jedoch niemals als Künstler auf. Er hat nie an einer Kunstausstellung teilgenommen. In der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts lässt er sich, der vielfach als Vorläufer der Abstraktion und des Surrealismus gedeutet wurde – André Breton verneigte sich vor ihm –, im Spannungsfeld der romantischen Rezeption Rembrandts, des Genres des Zufallsbildes und der surrealen Darstellung von Traumwelten verorten. Nächtliche Landschaften, mittelalterliche Kirchen und Burgen, Friedhöfe, pittoreske Bäume, Sturmszenarien – Kompositionen der Romantik.

So auch wohl auf unserem großformatigen Blatt aus ebenjenem Jahr 1856. Was breitet sich vor uns aus? Das Meer um Guernsey vielleicht, aufgepeitscht, Wellengang, gar ein Schiff, oder ist es ein Felsen, gischtumtost, eine wild treibende Wolkenformation, eine Szene der Nacht, die uns Hugo, der Dichtermaler, hier mit breitem Pinsel und schwarzer Tusche atemlos erzählt? Er kannte diese Welt der Fischer, die stürmische See um die Kanalinseln und ihre Unbilden aufs Intimste. Eine dunkle, raue, eine ehrliche und kompromisslose Welt, die er mit entschlossenem Erzählstrich auf unserer Gouache ins Bild gebannt hat.

Es sind jene Inseljahre, in denen der Künstler sich besonders vielfältig beschäftigte. Beeindruckende Felsformationen, atemberaubende Wetterstimmungen, die Tätigkeiten der Fischer oder die die Küste passierenden Boote inspirierten den Schriftsteller immer wieder zu solch düsteren See- und Flusslandschaften. Auch und vor allem waren die 1850er-Jahre jene Periode, in welcher Hugo manche seiner zukunftsweisenden Experimente auf Papier durchführte. Er ging weit über seine Zeit hinaus, wenn er in Sepia mit wildem Strich oder unter Anwendung völlig unüblicher Kratz-, Wisch- und Klecksverfahren nach dem Zufallsprinzip experimentierte und mit Fetzen geklöppelter Spitze grafische Experimente betrieb, ohne dass sich eine Grenze zwischen abstrahierender Reduktion oder schierer Undeutbarkeit immer klar ziehen ließe.

„Ach, Sie kennen meine Sudeleien?“, hatte Hugo ein Jahr zuvor, alles gänzlich herunterspielend, in einem Brief an Jules Laurens geschrieben. „Die sich übrigens nicht gerade anmaßlich aus meinem Hauptberuf ergeben, denn ich erzeuge sie mit den beiden Enden ein und desselben Werkzeugs, das heißt, zeichnenderweise mit der Spitze einer Gänsefeder und malenderweise mit deren Barthaaren.“



Unbekannter Fotograf. Victor Hugo 1868 in Hauteville House während seines Exils in Guernsey (1855–1870)

Die poetische Stärke dieser „Sudeleien“, die man – wenn man sie in ihrer ganzen thematischen Spannweite betrachtet – zwischen den Reverien eines Jean-Jacques Grandville und eines Odilon Redon einordnen könnte, liegt vor allem in ihrer Rätselhaftigkeit, in ihrer fast systematischen Unbestimmtheit, die die Fantasie des Betrachtenden herausfordern. Der damals nicht minder viel gelesene Dichter-Kollege Théophile Gautier, der als einer der wenigen die malerischen Arbeiten seines Freundes kannte, brachte es in einem Artikel auf den Punkt: „Victor Hugo, wenn er nicht Dichter wäre, wäre ein Maler erster Ordnung; ausgezeichnet mischt er, in düsteren und wilden Phantasien, die Hell-Dunkel-Effekte Goyas mit dem architektonischen Schrecken Piranesis.“

Düstere Fantasien der Landschaft, des Himmels und des Meeres und nicht zuletzt vielleicht auch der eigenen Abgründe scheinen unser Blatt zu beherrschen. Da sitzt Hugo in Guernsey und kann, wie sein Tagebuch dieses Jahres 1856 immer wieder verrät, nicht gut schlafen. Alpträume suchen ihn heim, da ist immer so ein Klopfen in der Wand und draußen die pechschwarze Dunkelheit. In seinem epochalen Roman „Die Arbeiter des Meeres“, der zehn Jahre später erschien und auf Guernsey spielt, sollte der Dichter Hugo diese Atmosphäre mit nüchterner Endgültigkeit beschreiben: „Die nächtliche Dunkelheit ist schwindelerregend. Wer sich in sie vertieft, versinkt darin, zappelt darin. Keine Strapaze gleicht dieser Erforschung der Finsternis. Es ist das Studium einer Auslöschung.“ Er hat sie auch gemalt.

The study of an obliteration: Victor Hugo and his gouache "Carnet Guernesey" (1856)

It is the year 1856. Victor Hugo has just relocated with his family to the Isle of Guernsey in the English Channel. After Brussels and Jersey, this is the third station of exile for the French novelist and firebrand political essayist. A leading light of French literary Romanticism as well as a civically engaged intellectual and a member of various French parliaments, he has been forced to leave his homeland behind due to his dissident activism. During the nearly twenty years he will spend on the Channel Islands, he will be one of the sharpest critics of Emperor Napoleon III until the Third French Republic eventually welcomes him back as a national hero. Upon his death in 1885, he will be honored with a state funeral in the Pantheon that brings millions of Parisians into the streets, practically the entire city.

But in 1856, Hugo is an exile on Guernsey, having been expelled the year before from the neighboring island of Jersey. He has purchased a home in the capital of Saint Peter Port and has had it furnished according to his wishes. It is here his productivity explodes. He writes. And he paints what he sees around him.

This intellectual giant from Paris, who considered himself a writer all his life, also indulged a decades-long passion for painting. The expressiveness and thematic richness of his playful, experimental style naturally bore an unmistakable kinship to the worlds he created in his novels and stories. Yet although Victor Hugo left behind more than 3,500 folios in his estate, he never presented himself to the public as an artist. He never took part in an exhibition. In terms of his position in the history of 19th century art, the Romantic reception of Rembrandt comes together with a penchant for the "chance picture" genre and the visualization of surreal dreamscapes. Widely regarded as a precursor of later abstract and surrealist styles, he was highly praised by André Breton. Nightly scenery, medieval churches and castles, cemeteries, picturesque trees, and raging storms – all of them compositions of the Romantic era.

This seems to hold true for our large-format folio from that same year 1856 as well. What is it that we see spread out before us? The ocean along the shores of Guernsey perhaps, with its surging, storm-tossed waves? Is it a ship we can make out through the spray of the surf or a stone outcropping? Or is it a cloud formation driving across a night sky that the painter-poet means to describe with his broad brushstrokes of black ink, narrating a breathlessly suspenseful tale? To be sure, Hugo was intimately acquainted with this world of toiling fishermen, with the inclement seas of the Channel Islands, and with their dangers. It is a somber, raw, an honest and uncompromising world which his storyteller's pen so deftly captures in this particular gouache.



During these island years, the artist devoted himself to a particularly wide range of pursuits. Impressive rock formations, breathtaking weather phenomena, fishermen going about their trade, boats passing the coast – it was all grist for the writer's imagination as he conceived this and other gloomy seascapes and riparian scenes. Perhaps most importantly, the 1850s were also the period in which Hugo executed many of his pioneering experiments on paper. He was far ahead of his time in the way he experimented randomly with wild strokes of sepia ink or wholly unusual techniques like scratching, wiping or daubing. Or when he created graphic images using bits of bobbin lace, with results that often teetered between abstract reductionism and sheer indecipherability.

"Ah, so you know my little blotchings?" Hugo had written a year earlier in a letter to Jules Laurens, deprecating all he was doing. "They result, by the way, without any greater presumption from my main line of work, since I create them with both ends of one and the same tool: with the tip of a goose quill when drawing and with its feathers when painting."

Seen in their full thematic range, these "blotchings" can be said to fall somewhere between the reveries of a Jean-Jacques Grandville and of an Odilon Redon. This is because their impact stems primarily from their cryptic quality and almost systematic ambiguity, which challenge the imagination of the viewer. Théophile Gautier, a fellow writer who was just as popular as Hugo at the time, was one of the few people acquainted with his friend's painterly works and summed them up in one of his articles: "Victor Hugo, were he not a writer, would be a painter of the first order; with outstanding deftness, he combines, in gloomy and wild fantasies, the chiaroscuro effects of Goya with Piranesi's architectural terrors."

Our particular folio seems dominated by just such gloomy fantasies, be they inspired by the landscape, sky, and sea or perhaps by the dark depths of the artist's own psyche. There Hugo sits on Guernsey, unable to get a good night's sleep, as his diary entries from 1856 consistently reveal. He is plagued by nightmares, there is always this knocking sound from inside the wall, and outside, there is the pitch black of the night. In his epic novel "Toilers of the Sea," which was published ten years later and which is set on the island, Hugo the poet would describe this atmosphere with sobering finality: "The darkness of the night is vertiginous. Whoever immerses himself in it goes under, flounders in it. No stress and strain is equal to this exploration of obscurity. It is the study of an obliteration." Which he also captured in paint.

L'étude d'un effacement – Victor Hugo et sa gouache « Carnet Guernesey » (1856)

Nous sommes en 1856. Victor Hugo vient de s'installer avec sa famille sur l'île de Guernesey dans la Manche. Après Bruxelles et Jersey, c'est la troisième étape de l'exil du romancier et essayiste politique engagé français, figure de proue du romantisme français, intellectuel politiquement engagé et parlementaire à de nombreuses reprises, qui avait dû quitter son pays pour devenir pendant deux décennies, depuis les îles Anglo-Normandes, le critique le plus virulent de Napoléon III ; il devient ensuite à son retour le héros national de la Troisième République française avant être honoré à sa mort en 1885 par des funérailles nationales au Panthéon, où le tout Paris s'était déplacé par millions.

Mais revenons en 1856 et à Guernesey, après que Victor Hugo a été également expulsé de l'île voisine de Jersey. Il a acheté dans la capitale à Saint Peter Port une maison qu'il a fait aménager selon ses propres plans. Sa productivité explose. Il écrit. Et il peint ce qu'il voit.

Le grand intellectuel parisien qui se considérera toute sa vie comme un écrivain s'adonnera pourtant pendant des décennies, dans un esprit ludique et expérimental, à sa passion pour la peinture, dont la force d'expression et les motifs sont indéniablement proches de l'univers de ses romans et de ses récits. Bien que plus de 3 500 feuilles aient été retrouvées dans la succession de Victor Hugo, il ne s'est jamais présenté comme un artiste. Il n'a jamais participé à aucune exposition de peinture. Dans l'histoire de l'art du 19e siècle, celui qui a souvent été considéré comme un précurseur de l'abstraction et du surréalisme – André Breton lui vouait une grande admiration – peut être inscrit à la croisée de la réception romantique de Rembrandt, du courant de la peinture aléatoire et de la représentation surréaliste de mondes oniriques. Des paysages nocturnes, des églises et des châteaux médiévaux, des cimetières, des arbres pittoresques, des scènes de tempête – autant de compositions du Romantisme.

C'est sans doute le cas de notre feuille grand format de cette même année 1856. Que se déploie-t-il sous nos yeux ? La mer autour de Guernesey peut-être, agitée, la houle, voire un bateau, ou bien est-ce un rocher balayé par les embruns, une formation de nuages à la dérive, une scène de nuit que Victor Hugo, le poète-peintre, nous raconte ici sans reprendre son souffle avec un large pinceau et à l'encre noire ? Il connaissait intimement ce monde de pêcheurs, la mer agitée autour des îles Anglo-Normandes et ses turpitudes. Un monde sombre et rude, honnête et intransigeant, qu'il a fixé sur notre gouache d'un trait narratif déterminé.

Ce sont les années passées sur l'île au cours desquelles les activités de l'artiste ont été particulièrement variées. Les formations rocheuses impressionnantes, les humeurs météorologiques époustouflantes, les activités des pêcheurs ou les bateaux qui traversent la côte ont tou-

jours inspiré l'écrivain pour ses paysages maritimes et fluviaux sombres. C'est aussi et surtout dans les années 1850 que Victor Hugo a réalisé certaines de ses expériences novatrices sur papier. Il dépasse largement son époque lorsqu'il expérimente le sépia au trait sauvage ou en utilisant des procédés tout à fait inhabituels de frottis, estompage et taches aléatoires, et qu'il se livre à des expériences graphiques avec des lambeaux de dentelle aux fuseaux, sans qu'il soit toujours possible de tracer une frontière précise entre la réduction abstraite et la pure et simple indiscernabilité.

« Ah ! Vous connaissez mes barbouillages ? » avait écrit un an plus tôt Victor Hugo dans une lettre à Jules Laurens, en minimisant totalement la chose. « Qui ne sortent du reste pas trop présomptueusement de mon principal métier car je les fabrique avec les deux bouts de mon même outil c'est-à-dire dessinant avec le bec d'une plume d'oie et peignant avec des poils de barbe ».

La force poétique de ces « barbouillages », que l'on pourrait inscrire – si on les considère dans toute leur étendue thématique – entre les rêveries d'un Jean-Jacques Grandville et d'un Odilon Redon, réside avant tout dans leur caractère énigmatique, dans leur flou presque systématique, qui défie l'imagination de celui qui les contemple. Son confrère poète Théophile Gautier, tout aussi lu à l'époque et l'un des rares à connaître l'œuvre picturale de son ami, le résume parfaitement dans un article : « Victor Hugo, s'il n'était pas poète, serait un peintre de premier ordre ; il excelle à mêler, dans des fantaisies sombres et farouches, les effets de clair-obscur de Goya à la terreur architecturale de Piranèse. »

De sombres fantaisies du paysage, du ciel et de la mer, mais surtout peut-être de nos propres abîmes, semblent dominer notre feuille. Victor Hugo se trouve à Guernesey et, comme le révèle son journal de cette année 1856, il ne dort pas bien. Des cauchemars le hantent, des coups se font entendre dans le mur et dehors, l'obscurité est profonde. Dans son roman épique « Les travailleurs de la mer » paru dix ans plus tard et se déroulant à Guernesey, le poète Victor Hugo devait décrire cette atmosphère avec une sobriété définitive : « L'obscurité nocturne est pleine d'un vertige. Qui l'approfondit s'y submerge et s'y débat. Pas de fatigue comparable à cet examen des ténèbres. C'est l'étude d'un effacement. » Il l'a également peint.

Was ist zu sehen? Eigentlich Wörter und Zeichen, real oder lyrisch, Bilder zwischen den Sphären des politischen oder des romantischen Traums.

Unser Schriftsteller hier als Zeichner – und als solcher ein außerordentlich begabter Dilettant, nun im Exil. Wem noch das Schreiben mit Feder und Tinte vertraut ist – geflügelte Worte des Geistes, seltsam ertrunken in der schwarz tiefen See –, der weiß um das Beiboot, ein Blatt für das Zuviel, ein Zuviel an Tinte, übersät mit Flecken, kurz vor dem Kentern, voll überschwappender Tinte.

Ein Einschreiben der Feder braucht notwendigerweise eine Leichtigkeit, selbst bei schwerem Wörtergewölk. Ganz beiläufig entsteht das Meer aus Tinte, Flecken, Wogen wie Gestalten eines Traums – eines Alptriums, ähnlich der Dunkelheit Goyas. Bildvisionen aus Tinte, aufgetragen mit Feder und Pinsel. Shu fa, das Gesetz des Schreibens: ein Buchstabe, ein Wort, eine Ästhetik, ein Bild. Der gleiche Pinsel, den ein Chinese zum Schreiben verwendet, malt die Schluchten im Bild.

Sehen wir. Sehen geht immer einher mit Wissen. Unser schreibender und zeichnender Exilant sucht Zuflucht auf einer Insel in der normannischen See, wo Schelfmeer und Hochsee des Atlantiks sich treffen. Ein Grenzbereich, in dem sich Tiefe und Fläche begegnen. Vielleicht ist dies die Anziehung, die jenen Sammler, der sich bevorzugt an den Grenzen aufhielt, veranlasste, dieses Blatt zu schätzen, aufzubewahren – denn nichts anderes ist Sammeln. Sammeln heißt, die Wahrheit des Objekts zu bezeugen, es wird zum Subjekt und führt den Geist in seine Welt, dort verschmelzen sie zu einem Dritten.

Folgen wir dem Blick des Sammlers und lassen unseren Geist in das Blatt eindringen. Vor uns eine tiefschwarze Welt, hektisch, ein gestischer Fleck, vielleicht doch zu komplex für einen Fleck, kein tachistischer oder informeller Fleck, diese Flecken erreichen die Kunst erst später. Unser Fleck ist älter. Die gestische Bewegtheit ist Gegenkraft. Sie ist gegen die Schwerkraft gerichtet, die einem Fleck innewohnt. Die jüngeren Flecken sind aus spontanen Regungen des Unbewussten unter Vermeidung jeder rationalen Kontrolle im Bild. Unser Fleck hier markiert scheinbar die Grenze zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion. Das Schwarz hat eine Richtung, ist am Horizont ausgerichtet wie die Schrift. Leerstellen reißen das Schwarz auf, wie Gischtkronen die Wellen auf hoher See. Kontrastreiche Strudel im Hell-Dunkel-Effekt. Das Senkblei findet keinen Boden, wie auch die Tinte nur schwer Halt findet. Der Himmel, aufgetragen von einem fast farblosen Pinsel. Pigmentreste reiben sich auf den Papierbergen ab, die Täler bleiben frei. So trocken aufgetragen und doch so feucht erscheint dieser Himmel über der Meeresskante. An der Grenze, am Horizont, im rechten Drittel des Blattes, kommt es zu einem Richtungswechsel des Strichs. Vertikale Verdichtung. Sehen wir einen Dreimaster? Vielleicht beflaggt? Oder sind es drei Gestalten in einem Beiboot? Wir schauen über ihre Rücken hinweg in einer leicht diagonalen Perspektive. Wer kennt schon den Maßstab auf See?

Er läuft derweil auf der Rue des Peltiers, biegt nach links in die Rue de la Prevoté, durch die Felder zur felsigen Küste hinab. Sitzt dort, steht nicht, auf den Knien ein Block, der zeichnende Schreiber, und denkt an Jean Valjean und die schwarzen Schatten der Vergangenheit, wie Schattenwolken des politischen Verrats, die das Meer noch schwärzer erscheinen lassen, als es ist.





Anna Ahrens „Cul de Paris“

Pastelle sind was für Feinschmecker. Und so französisch wie knuspriges Baguette, buttrige Croissants, schmelzender Käse, guter Wein – möchte man meinen. Dabei kommt das Pastell eigentlich aus Italien: Land der blühenden Zitronen, Wiege der europäischen Kultur und bekanntlich nicht minder guter Küche. Der deutsche Begriff „Pastell“ leitet sich von dem italienischen Wort „pasta“ (Paste, Teig) ab. Michelangelo und Raffael nutzten „teigige“ Farbkreiden für ihre Skizzen. Auch Leonardo da Vinci experimentierte mit den pudrigen Stiften, die um 1500 in drei Farben – Schwarz (Ruß), Rot (Rötel, Zinnober) und Gelb (Ocker) – zu haben waren. In seinen berühmten „Codice Atlantico“ soll er notiert haben, dass dies wohl (eher) ein Medium für französische Künstler sei. Die erste Blütezeit erlebte das Pastell dann im 18. Jahrhundert: Rosalba Carriera, Venezianerin, und Élisabeth Vigée-Lebrun, Französin, führten der europäischen Kunstwelt mit ihren meisterhaften Porträts das enorme malerische Potenzial der fragilen Kreiden vor Augen. Oft dominieren Blau- und Rosatöne, die es nun gab. Grün kam als Pastellfarbe erst im 19. Jahrhundert auf den Markt. Das machte die leicht transportablen, sinnlich staubenden Farbkreiden – Pastellmalerei ist eine Malerei mit den Fingern – erneut höchst attraktiv: gerade für französische Pleinairer und ihre vorausseilend experimentellen Entdeckungsreisen in die flüchtigen Wahrnehmungswelten der eigenen Gegenwart.

Gotthard Kuehl kam 1879 nach Paris. Der Holsteiner hatte zuvor an den Akademien in Dresden und München studiert. „Cul de Paris“, wie Kuehl in lautmalerischem Wortspiel bald überall genannt wurde, blieb zehn Jahre in der Seine-Metropole. Die jungen Impressionisten interessierten ihn. Seit ein paar Jahren beunruhigten sie die Kunstwelt mit ihren farbtintensiven, skizzenhaft umgesetzten Seh-Eindrücken vom gegenwärtigen Stadt- und Landleben: Die Maler hielten ihre „Skizzen“ für bildwürdig und präsentierten sie als vollwertige Kunstwerke in Ausstellungen. Die Kunst machte sich endgültig auf in Richtung Moderne.

Gotthard Kuehl ist einer der ersten und bedeutendsten „deutschen“ Impressionisten. Sein vorausseilender künstlerischer Instinkt, sein Faible für Frankreich und alles Moderne, wurden von den deutschen Künstlerkollegen anfangs noch mehr beäugt als bewundert. Später in München und Dresden, nun als Professor, blieb er „der Franzose“ – er blieb „Cul“.

Schauen wir auf sein herausragendes Pastell. Es mag um 1883 entstanden sein. Kuehl malt in dieser Zeit vermehrt „in den Straßen und an den Kaimauern von Paris“ (Uta Neidhardt, in: Ausst.-Kat. Dresden 1993, S. 171f). Das Museum der bildenden Künste Leipzig bewahrt ein Pastell von der Pont Royal aus derselben Zeit. Ein köstlich lichtdurchflutetes Malereistück der mit Kutschen befahrenen Brücke an einem duftend-dunstigen Frühlingmorgen (WVZ 133). Das Brückenmotiv wird ihn noch zehn Jahre später in Dresden immer wieder beschäftigen. Auch mit unserem Blatt sitzt der Künstler an der Seine. Es ist Winter. Wieder blickt er auf die Pont

Royal, die durch die dichte Nebelwand vor der milchigen Silhouette von Paris mehr zu erahnen als zu erkennen ist. Am Himmel wirbeln dunkle Regenwolken. An wenigen Stellen schafft es das Abendlicht, dünneren Luftschichten eine orange-gelbe Farbigkeit beizumischen. Aus dem Sfumato der diesigen, nasskalten Luft löst sich ein vorbeiziehender Dampfer, dessen rußiger Rauch die Abendröte durchleuchtet und flüchtig in glühendes Korallrot tränkt. Das unruhig fließende Seinewasser spiegelt das tosende Himmelsgeschehen. Direkt vor uns schwankt ein alter, hier abgelegter Holzkahn, dahinter ein Hausboot. Giftiges Grün am Ufer konkurriert mit dem untergehenden, erkalteten Orange des letzten Sonnenlichts. Das ockrige Braun des Papiers ist der Mittelton, den Kuehl hier alles bestimmen lässt. „Die Verschmelzung der Farbtöne, die Verführung der Palette, die Exzellenz der Ausführung, der leichte Farbauftrag, die Pastosität, die kühne und Vergnügen bereitende Lichtsetzung [...] alles läuft zu einem Fest für die Augen zusammen“, schrieb das französische Magazin „l'Artiste“ 1887 über Kuehl („Cul“) – den brillanten „französischen Pleinairisten“ aus dem hohen Norden.

78 Gotthardt Kuehl

Lübeck 1850 – 1915 Dresden

Blick auf die Pont Royal im winterlichen Paris. Um 1883–87
Pastell auf Papier auf Pappe. 37,8 × 50,5 cm
(14 7/8 × 19 7/8 in.). Unten links signiert: G. Kuehl.
Kleine Retusche oben rechts. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 2019 bei Grisebach)

EUR 8.000–12.000

USD 8.600–12.900

Literatur und Abbildung

Auktion 303: Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, Grisebach, 29.5.2019, Kat.-Nr. 191, m. Abbildung



Mit Pinsel und Palette vor der Staffelei, mit Modell im Arm oder an der Seite eines Skeletts, kritisch analysierend, fragend, schwermütig, herausfordernd, lebenslustig, ausschweifend: Immer wieder befragt Lovis Corinth das eigene Bildnis, schält die unterschiedlichen Facetten und Charakterzüge heraus, die er in sich weiß. „In den Selbstporträts sind die tausenderlei Nuancen des Seelischen, all die vielen Möglichkeiten seines psychischen Reagierens und seines Verhaltens zu sich selber fixiert – die ganze Biographie seiner Seele liegt da ausgebreitet vor uns“ (Charlotte Berend-Corinth, Lovis, München 1958, S. 81). Ein intensives Künstlerleben, reich an Ereignissen und Kontakten aller Art, nimmt auf Leinwand und Papier

Gestalt an, oft in Form von Rollenspiel oder Maskerade – als Ritter im glänzenden Harnisch, kraftstrotzender Fahnen-träger oder trunkener Bacchant.

In den späten Selbstporträts findet zunehmend das Zufällige, Vorübergehende Eingang ins Bild. Es entstehen Werke einer neuen Qualität. „Später hat er Selbstporträts alljährlich zum Geburtstag gemalt. Das waren sehr ernste und kritische Begegnungen mit dem eigenen Ich. Nach dem Schlaganfall, nachdem er das metaphysische Grauen erlebt und (wie er im Tagebuch notierte) das Nichts gesehen hatte, schien er mehr zu erschauen, als das Spiegelglas ihm an visuell Wahrnehmbarem bot“ (Charlotte Berend-Corinth, a. a. O.). Zu den von Corinths Ehefrau erwähnten „Geburts-tagsbildern“ ist auch die vorliegende Zeichnung zu zählen, in schneller Ausführung auf ein kariertes Blatt geworfen, scheinbar einer spontanen Eingebung folgend. „Urfeld“ ist darüber notiert: Entstehungsort des visionären Alters-werks um den sagenumwobenen Walchensee. In seinen letzten Lebensjahren hat Corinth dort die Sommerzeit, also auch seinen Geburtstag am 21. Juli verbracht.

Der alternde, gesundheitlich angeschlagene Maler prüft im Spiegel die Veränderungen seiner Erscheinung und setzt sich dabei einer Selbstbetrachtung aus, die nicht allein das Äußere betrifft. Vor einem unbestimmten Schat-ten tritt der kantige Schädel hervor, die irritierend ver-zerrten Gesichtszüge deuten auf Gebrechlichkeit und kör-perlichen Verfall hin. Doch der zeichnenden Hand entströmt noch gewaltige Energie, die kraftvolle und varia-tionsreiche Schraffur lässt die Konturen verwischen und das Licht flackern. Wie ein gewaltiger Windstoß ergreift die Bewegung des Stifts das gesamte Blatt, reißt jede schüt-zende Hülle mit sich fort und lässt uns durch die weit auf-gerissenen Augen direkt in die Seele des Künstlers blicken. Der Unerbittlichkeit des eigenen Vergehens setzt Lovis Corinth seinen unbedingten Schaffenswillen entgegen, um durch das Fortdauern seiner Kunst den Tod doch noch zu besiegen.

79 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Selbstporträt“. 1921

Bleistift auf dünnem, kariertem Papier. 27,8 × 22 cm (11 × 8 5/8 in.). Oben rechts signiert, bezeichnet und datiert: Lovis Corinth Urfeld Juli 1921. Rückseitig oben in der Mitte mit Bleistift betitelt: Selbstporträt. Etwas gebräunt. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, USA / Galerie Pels-Leusden, Berlin (erworben 1974 bei Karl & Faber, München) / Sammlung Rudolf Zwirner

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000

Ausstellung

Lovis Corinth zum 50. Todestag. Aquarelle, Hand-zeichnungen und Grafik. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 1975, Kat.-Nr. 17, Abb. S. 36 / Lovis Corinth. Hand-zeichnungen und Aquarelle, 1875–1925. Bremen, Kunsthalle, 1975, Kat.-Nr. 151, Abb. S. 153 / Lovis Corinth. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und druckgraphische Zyklen. Köln, Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Köln, 1976, Kat.-Nr. A 32 / Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, Vision und Realität. Regensburg, Ostdeutsche Galerie, und Bremen, Kunsthalle, 1986, Kat.-Nr. 99, Abb. S. 198

Literatur und Abbildung

Auktion 139: Kunst. Graphik, Zeichnungen, Aquarelle und Ölgemälde alter und neuer Meister. München, Karl & Faber, 28./29.11.1974, Kat.-Nr. 945, Abb.Tf. 73



80 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Selbstbildnis ‚Als ich krank war‘“. 1912

Vernis mou auf Strathmore-Japan. 15 × 10,8 cm (46,4 × 31,7 cm) (5 7/8 × 4 1/4 in. (18 1/4 × 12 1/2 in.)). Unten rechts signiert: Lovis Corinth. Oben rechts bezeichnet und datiert: als ich krank war. 1912. Unten links mit der handschriftlichen Adresse des Druckers Heinrich Wetteroth, München. Werkverzeichnis: Schwarz 84 II. Einer von 50 signierten Abzügen (Platte zerstört). Der breite Rand etwas fleckig. [3144] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Treuenfels, New York / Galerie Gerd Rosen, Berlin / Sammlung Rudolf Zwirner (erworben 1957) / Bernhard Minetti, Berlin (von Zwirner als Geschenk erhalten um 1962/63) / Sammlung Rudolf Zwirner, Berlin (als Geschenk zurück erhalten von Minettis Tochter, nach dessen Tod 1998)

EUR 1.000–2.000

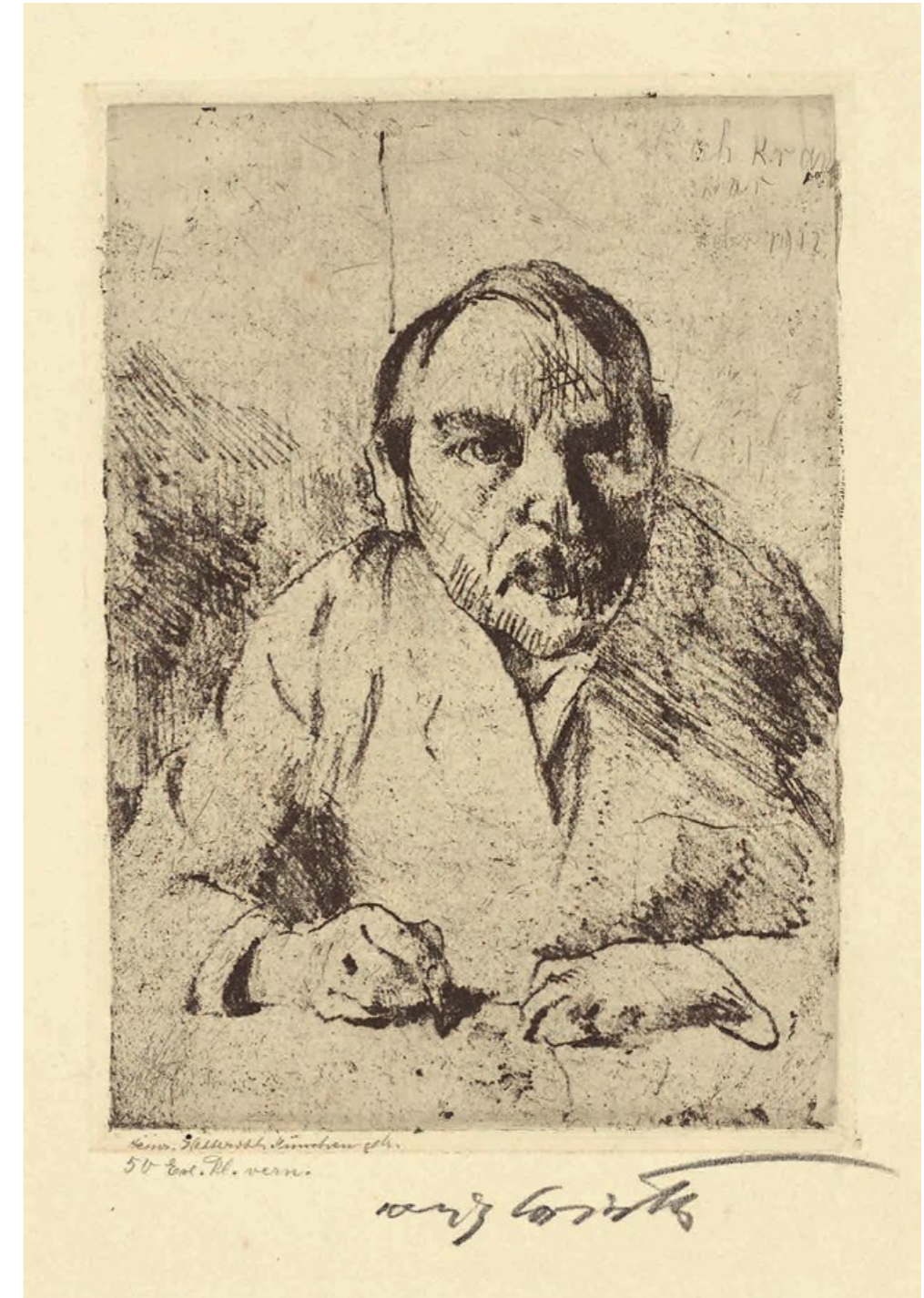
USD 1,080–2,150

Lovis Corinths Radierung „Selbstbildnis ‚Als ich krank war‘“ von 1912 aus Rudolf Zwirners Sammlung hat eine besondere, erzählenswerte Provenienz. Sie gibt Auskunft nicht nur über Lebensetappen Rudolf Zwirners, sondern ist auch Grundstein einer lebenslangen, intensiven Freundschaft mit dem Charakterdarsteller Bernhard Minetti. Die Grafik hatte Zwirner 1957 in seinem ersten Berliner Jahr im Auktionshaus von Gerd Rosen für 80 DM erworben – sein Monatseinkommen lag damals bei 50 DM, erinnert er sich. Wenig später, ebenfalls in Berlin, sah Zwirner Bernhard Minetti in einer Rolle als Alten, Kranken auf der Bühne. Aus Anerkennung für die schauspielerische Leistung und weil er sich an Corinths Selbstbildnis erinnert fühlte, fing Rudolf Zwirner Minetti im Anschluss einer weiteren Aufführung an der Hintertür ab und übergab ihm die Grafik als Geschenk. Die Corinth-Grafik bildete somit den Auftakt ihrer lebenslangen Freundschaft. Besondere Sichtbarkeit erhielt diese, als Bernhard Minetti anlässlich des 20-jährigen Jubiläums von Rudolf Zwirners Kölner Galerie Samuel Becketts „Das letzte Band“ aufführte.

Die Rückkehr der Radierung in Rudolf Zwirners Sammlung fand Jahre nach dem Tod des Schauspielers statt. Bei einem Treffen mit Minettis Tochter im Roten Salon der Berliner Volksbühne, schenkte sie Rudolf Zwirner die Radierung zurück. Offenbar hatte Bernhard Minetti die Corinth-Grafik sein Leben lang bei sich behalten.

Die Grafik selbst entstand 1912 und somit ein Jahr nach Lovis Corinths Schlaganfall, der sein Schaffen und die Wahl seiner Sujets so maßgeblich veränderte. Ein Widerhall der neuen Selbst- und Weltwahrnehmung ist auch in unserem radierten Selbstporträt – am Tisch, in Arbeitskittel und mit Griffel – sichtbar und wird noch verdeutlicht durch den in die Druckplatte geritzten Satz: „als ich krank war.“ Unser vorliegendes Blatt ist einer von 50 signierten Abzügen.

Constanze Hager



Originalgröße

Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



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



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



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



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



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



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



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



Silke Stahlschmidt
Nordrhein-Westfalen/Benelux
silke.stahlschmidt@grisebach.com
T +49 211 8629 2199



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



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



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



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



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



Michèle Sandoz
Schweiz
michele.sandoz@grisebach.com
T +41 44 212 8888



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

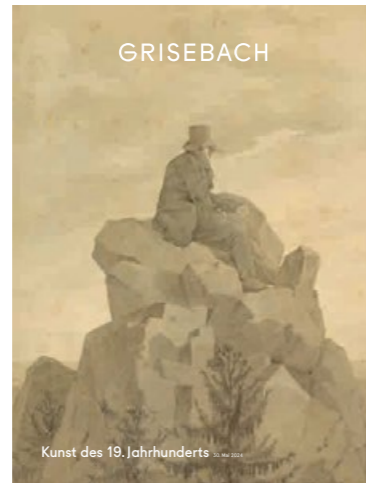
New York, USA/Kanada
auktionen@grisebach.com

Sommerauktionen in Berlin 30. & 31. Mai 2024

Summer Auctions in Berlin, 30 & 31 May 2024



Sammlung Rudolf Zwirner –
Arbeiten auf Papier
Donnerstag, 30. Mai 2024, 14 Uhr



Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 30. Mai 2024, 15 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 30. Mai 2024, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 31. Mai 2024, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 31. Mai 2024, 18 Uhr

Grisebach – Sommer 2024

Setzen Sie auf unsere Expertise



Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:

+49 30 885 9150

auktionen@grisebach.com

ONLINE ONLY.
THIRD FLOOR
ONLINE ONLY.

Auktion 744
14. bis 23. Juni 2024

Auktion 745
23. August bis 8. September 2024



Dorothy Lamone. I lift my lamp beside the golden door. 1977. Farbserigrafie auf Papier. EUR 1.000-1.500



Restitution & Provenienzforschung bei Grisebach

Die Provenienz eines Kunstwerkes ist von größter Wichtigkeit und hat in den letzten Jahren immer weiter an Bedeutung gewonnen. Sie zu recherchieren, wichtige Informationen aufzuspüren, diese zu deuten und zu einem möglichst vollständigen Bild zusammensetzen, ist ein wesentlicher Teil bei der Bearbeitung der uns anvertrauten Werke geworden.

Gerne unterstützen Sie bei Grisebach die renommierte Provenienzexpertin Isabel von Klitzing als Beraterin und ihr Team Dr. Nadine Bauer und Stefan Pucks.

Kontaktieren Sie uns unter auktionen@grisebach.com



Stefan Pucks, Isabel von Klitzing, Dr. Nadine Bauer
Foto: Roderick Aichinger

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
 - 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,93 (Kurs vom 2. April 2024)
 - 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 0.93 (rate of exchange 2 April 2024)
 - 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.



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



Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

- 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.

- 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.

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

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der 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 Beweis Zwecken 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

- 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).

- 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.

- 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.

- 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 beantragt 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.

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

32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungsstellung 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.

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

a) Aufgeld

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

b) Umsatzsteuer

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

c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

3. Verzug

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

Das Eigentum geht auf den Käufer erst nach vollständiger 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 0,5% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

6. Streitbeilegungsverfahren

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

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 29. Mai 2024, 14 Uhr mitzuteilen.

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

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

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

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

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

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

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

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

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

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

c) Phoned-in absentee bids

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

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

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

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

d) Absentee bids submitted via the internet

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

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

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

4. Knock down

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

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

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

d) The auctioneer may revoke any knock-down and may once again call up the work of art in the course of the auction to ask for bids; the auctioneer may do so in all cases in which – The auctioneer has overlooked a higher bid that was submitted in a timely fashion, provided the bidder so overlooked has immediately objected to this oversight; – A bidder does not wish to be bound by the bid submitted; or – There are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

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

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

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

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer’s premium of 32% to the hammer price. A buyer’s premium of 27% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer’s premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000. This buyer’s premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

b) Works of art marked by the letter “N” (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the 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 27% to the hammer price. A buyer’s premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer’s premium of 17% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

Information for Bidders

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.5% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

The work of art is sold in the condition it is in at the time it is knocked down to the buyer, and in which it was viewed and inspected. The other characteristic features of the work of art are comprised of the statements made in the catalogue (Section 2 Clause 1) regarding the work's creator(s), technique and signature. These statements are based on the scholarly knowledge published up until the date of the auction, or otherwise generally accessible, and on the information provided by the Consignor. No further characteristic features are agreed among the parties, in spite of the fact that such features may be described or mentioned in the catalogue, or that they may 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

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](http://www.grisebach.com/kaufen/kataloge/werkverzeichnisse.html)

Herausgeber

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

Geschäftsführer

Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause

Auktionatoren

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

Katalogbearbeitung

Diandra Donecker
Susanne Schmid

Textbeiträge

Dr. Anna Ahrens
Verena Auffermann
Dr. Holm Bevers
Prof. Dr. Andreas Beyer
Dr. Heiko Damm
Sandra Espig
Constanze Hager
Oliver Jahn
Prof. Dr. Karlheinz Lüdeking
Luca Joel Meinert
Michael Müller
Dr. Claudia Nordhoff
Dr. Peter Prange
Susanne Schmid

Provenienzrecherche

Dr. Sibylle Ehringhaus
Carolin Faude-Nagel

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2024
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Rückcover: Raymond Pettibon
Courtesy the artist and David
Zwirner / Porträts Interview &
Inszenierung: © Wolfgang Stahr
/ Abb. zu Los 53/54: Image
courtesy Clark Art Institute.
clarkart.edu / Abb. zu Los 64: ©
GrandPalaisRmn (musée du Lou-
vre) / Adrien Didierjean / Abb.
zu Los 77: © PVDE / Bridgeman
Images
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

Lisa Borges

Produktion

Nora Rüsenberg

Database-Publishing

Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung, DTP & Lithographie

Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:

Pierre-Paul Prud'hon, Los 64
(Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:

Raymond Pettibon, Los 59
(Detail)

Künstlerverzeichnis

Index of Artists

Calderara: 60, 61
Corinth: 79, 80

Deutsch: 75

Ernst: 53, 54

Fautrier: 65, 66
Frey: 70
Fries: 69

Guardi: 76

Hackert: 74
Hugo: 77

Kuehl: 78

Laurens: 68

Michaux: 55-57

Olivier: 52

Pettibon: 59
Piazzetta, Schule: 73
Piranesi: 67
Preller d. Ä.: 63
Prud'hon: 64

Quaglio: 72

Rembrandt H. van Rijn: 50
Robert: 62

Taylor: 51
Tiepolo: 71

Venezianisch: 58

THE WATER AHEAD
GREW WORSE.

