

GRISEBACH



Kunst des 19. Jahrhunderts 31. Mai 2017





M. Cuydelid.





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

19th Century Art
31 May 2017, 3 p.m.

Experten Specialists



Florian Illies

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



Dr. Anna Ahrens

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



Diandra Donecker

+49 30 885 915 4494
diandra.donecker@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Vorbesichtigung der Werke

Sale Preview

Ausgewählte Werke

München

Ausgewählte Werke:

3. und 4. Mai 2017

Kunst des 19. Jahrhunderts:

17. und 18. Mai 2017

Grisebach

Jesco von Puttkamer

Dorothee Gutzeit

Türkenstraße 104

80799 München

Düsseldorf

6. Mai 2017

Grisebach

Anne Ganteführer-Trier

Bilker Straße 4-6

40213 Düsseldorf

Zürich

9. bis 11. Mai 2017

Grisebach

Verena Hartmann

Bahnhofstrasse 14

8001 Zürich

Dortmund

15. und 16. Mai 2017

Galerie Utermann

Wilfried Utermann

Silberstraße 22

44137 Dortmund

Hamburg

18. und 19. Mai 2017

Galerie Commeter

Stefanie Busold

Bergstraße 11

20095 Hamburg

Sämtliche Werke

Berlin

26. bis 30. Mai 2017

Grisebach

Fasanenstraße 25, 27 und 73

10719 Berlin

Freitag bis Montag 10 bis 18 Uhr

Dienstag 10 bis 15 Uhr

100 Carl Friedrich von Rumohr

Reinhardtsgrimma 1785 – 1843 Dresden

Italienische Gebirgslandschaft.

Feder in Schwarz auf Bütten. 19,3 × 20,7 cm
(7 5/8 × 8 1/8 in.). Randmängel. [3027]

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Wir danken Dr. Hinrich Sieveking, München, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

Das eigenhändige Zeichnen als wichtige Übung zur Schärfung der Wahrnehmung – oder, wie es in seiner berühmten Schrift „Drey Reisen nach Italien“ heißt, „die Gabe, mit Schärfe und richtig zu sehen“ – spielte für Carl Friedrich von Rumohr zeitlebens eine zentrale Rolle. Der Mitbegründer einer auf Quellenforschung basierten Kunst- und Kulturwissenschaft, versierte Berater beim Aufbau musealer Sammlungen (Berlin, Kopenhagen), maßgebliche Förderer junger Talente wie Franz Horny und Friedrich Nerly war ein bedeutender Kunsthistoriker – und Künstler.

Rumohr hatte 1802 bis 1804 in Göttingen studiert, unter anderem Kunstgeschichte bei Fiorillo, war 1805/06 das erste Mal nach Italien gereist und lebte ab 1807 meistens in München, wo er sich an der eben gegründeten Kunstakademie eingeschrieben hatte. 1812 kehrte er für die Übernahme der Familiengeschäfte auf seine holsteinischen Güter zurück.

Sein Interesse als Künstler galt seither der Darstellung von Landschaft. Er war überzeugt, „der Natur hier noch eine neue Seite abzugewinnen“ zu können. Rumohr hatte Georg v. Dillis kennengelernt, der damals im Englischen Garten skizzierte, da er hier „viel Anziehendes für das malerische Auge“ fand: „Diese inbrünstige Anschauung der Natur“ sei es, „die den Künstler macht“, fand auch Rumohr. Eine vorbildhafte

Orientierung boten auch ihm die „wahrsten Meisterwerke der holländischen Schule“ (allen voran Ruisdael), deren „Virtuosität im Technischen“ Rumohr in seiner eigenen, umfangreichen Kupferstichsammlung studierte.

Unsere „Italienische Gebirgsgegend“ führt die Meisterschaft vor, die Rumohr in seinen späten Arbeiten erreichte. Die Komposition war ursprünglich auf einem größeren Blatt nach allen Seiten hin offen angelegt und wurde, vielleicht noch von Rumohr selbst, durch Beschneiden verdichtet. Wie die meisten der nach seiner zweiten Italienreise (1816–21) entstandenen Zeichnungen zeigt auch unser Blatt eine erfundene oder erinnerte Gegend. Hinrich Sieveking merkt auch hier mögliche ältere Vorlagen an, etwa von Dietrich, Ferdinand Kobell oder gar Allart van Everdingen (vermittelt durch druckgrafische Blätter). Charakteristisch aber sind vor allem die in unterschiedlich dichten parallelen Strichlagen schraffierten Felder, aus denen Rumohr seine Landschaft modelliert: mit „furios fetzender Feder“ und in „wild wechselnden Formationen“, so Sieveking, baut Rumohr sich sein Naturbild, wobei er die farbperspektivisch eingesetzte schwarze Tusche, zur Andeutung der räumlichen Tiefe etwa bei den Bergketten, im Hintergrund zunehmend verdünnt.

Die zentrale Idee lag für Rumohr zeitlebens in einer wechselseitigen Befruchtung von intensiver Naturbeobachtung und ideeller Konstruktion. Er sah sich in der Nachfolge des in Rom lebenden Joseph Anton Koch, dessen „historisch-dichterische Auffassung der Dinge“ auch er favorisierte. Die „malerische Wirkung“, auf die es Rumohr ankam, basiert auf dem ausgewogenen Verhältnis von hervorhebenden Licht- und das Auge beruhigenden Schattenpartien. „Dichterische Momente“ finden sich in den beiden flankierenden Bäumen (links abgestorben und rechts in voller Blüte), sowie in den klaren Kompositionslinien (nach oben und nach unten schwingende Gebirgsformationen, die Vorder- und Hintergrund markieren). Dem intensiv wahrnehmenden Künstler ging es nicht darum, „nur mechanisch“ das Natürliche nachzubilden: Rumohr studierte die Natur, um „mit Schärfe und richtig zu sehen“ – und das Gesehene dann in einem „historisch-dichterischen“ Sinn „in die Kunst hinüberzuziehen“.

Anna Ahrens



101 Joseph Anton Koch

Obergiblen/Tirol 1768 – 1839 Rom

Olevano und Civitella von Süden. 1805

Bleistift auf Bütten. 14,3 × 20,1 cm (5 5/8 × 7 7/8 in.).
Rückseitig unten links mit dem Stempel Lugt 2067b.
Etwas stockfleckig. [3394]

Provenienz

Ehemals Sammlungen Prof. Paul Arndt und Eugen
Roth, jeweils München

EUR 2.500–3.000

USD 2,670–3,200

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog CLXXXV: Die Handzeichnungssammlung Professor Paul Arndt-München und andere Beiträge aus privatem Besitz. Deutsche Meister des XIX. Jahrhunderts [...]. Leipzig, C. G. Boerner, 16.5.1934, Kat.-Nr. 177, Abb. Tf. VI

Der Tiroler Joseph Anton Koch, seit Frühjahr 1795 Wahrömer auf Lebenszeit, wandte sich nach langer Auseinandersetzung mit Dante und anderen literarischen Stoffen seit 1803 verstärkt der römischen Landschaft zu. Mit seinem Freund Gottlieb Schick (1776–1812), wie Koch Carlsschüler in Stuttgart und seit Herbst 1802 in Rom, wanderte er im Juli 1804 zum Zeichnen in die Äquerberge, die etwa 50 km östlich von Rom liegen. Im Herbst des folgenden Jahres war Koch dort erneut, nun mit dem jungen Tübinger Friedrich Dörr (1782–1841). Davon berichtet er am 14. Januar 1806 an den Kunstfreund Karl Friedrich Emich Freiherr von Uexküll nach Stuttgart: „Ich machte mit Dörr vor einigen Monaten eine kleine Fußreise in das Gebirge von Subiaco, allwo ich ein ganzes Buch voll Zeichnungen verfertigte, worunter manche sind, welche, besonders wenn ich noch ein wenig nachhelfe, wie Kompositionen aussehen, besonders wenn ich noch etwelche Geschichten hineinmische.“

Zu diesem „ganzen Buch“, das Koch im Herbst 1805 in den Äquerbergen mit Zeichnungen füllte, gehörte vorliegendes, der Öffentlichkeit und Fachwelt bisher unbekanntes Blatt. Es zeigt inmitten des landschaftlichen Reichtums dieser Region mit ihren felsigen Höhen und bewaldeten Tälern den Hauptort von Kochs Interesse: das kleine, in 570 m über dem Meer auf dem Rücken des Monte Celeste gelegene Bergstädtchen Olevano Romano und rechts oberhalb davon in der Ferne das Örtchen Civitella, das eine 815 m hohe Kuppe eines Kalkfelsens krönt. Olevano mit seiner selbst heute noch weitgehend unberührten Umgebung wurde für Koch neben Rom zur zweiten Heimat in Italien, zu einer Art Arkadien, das er in zahllosen Zeichnungen und auch vielen Gemälden jahrzehntelang feierte. Anteil daran hatte nicht zuletzt, dass er dort auch auf Freierrfüßen erfolgreich unterwegs war. 1806 heiratete er Cassandra Rainaldi, eine der Töchter seiner Olevaner Wirtsleute.

Bereits im späten 18. Jahrhundert hatten einzelne deutsche Maler Olevano aufgespürt. Aber erst Koch wurde der eigentliche künstlerische Entdecker des bald berühmten Ortes. Im Lauf seines Lebens übernahm er in seiner knurrig-liebenswürdigen Art sogar die Rolle einer Vaterfigur, eines Mentors für viele dorthin ziehende deutschrömische Künstler. Bewundert wurde von den Jüngeren Kochs besondere Fähigkeit, beim Zeichnen in freier Natur intuitiv bildmäßige Landschaftsausschnitte zu finden und schnell zu erfassen sowie sein sicherer Strich und klarer Aufbau. Deshalb musste Koch in der Tat – wie er es am 14. Januar 1806 andeutet – oft nur noch wenig nachhelfen mit der Staffage, um Bildkompositionen entstehen zu lassen. Das „Buch voll Zeichnungen“ von 1805 wurde nach Kochs Tod aufgelöst und von seinem Schwiegersohn, dem Maler Johann Michael Wittmer (1802–1880), im Jahr 1865 zu wesentlichen Teilen an die Akademie der bildenden Künste in Wien veräußert. 84 Blatt gelangten dorthin. Ein größerer Rest wird verloren sein, das legt die vermutlich von Wittmer angelegte, zum Teil sprunghafte Seitennummerierung der Zeichnungen nahe.

Das Auftauchen des vorliegenden Blattes ist ein Glücksfall, denn es war eindeutig Bestandteil des Skizzenbuches, von dem Koch in seinem Schreiben an Uexküll spricht. Zeichenstil und Format stimmen mit den 84 Wiener Zeichnungen überein. Lutterotti gibt generell die Maße mit 14 x 20 cm an, während Reiter überwiegend um wenige Millimeter geringere, vereinzelt aber auch etwas größere Maße mitteilt. Das rührt daher, dass die Zeichnungen in Wien auf Kartons aufgezogen, unter Passepartouts montiert und damit schmale Randstreifen überdeckt wurden. Reiter maß den einzelnen Passepartoutausschnitt. Des Weiteren passen Papierart und Wasserzeichen vollständig zu dem Wiener Zeichnungsemble. Und dann trägt unsere Zeichnung auf der Rückseite die Aufschrift „N 76“, womit auch ihre ursprüngliche Einordnung in Kochs „ganzem Buch voll Zeichnungen“ bestimmt sein dürfte, da z. B. die Wiener Inv.-Nr. 6359, 6396 und 6397 mit Studien von Olevano und seiner näheren Umgebung mit den Seitennummern 78, 79 und 80 versehen sind. Unseren Blick auf Olevano hat Koch an einem wolkenreichen Tag wohl direkt vor Ort festgehalten. Das legen temperamentvolle Strichführung, Schnelligkeit des Arbeitens, cursorische Charakterisierung von Wolken und Büschen nahe und auch der Freiraum vorne. Der Künstler sieht aus südöstlicher Richtung zu den unterschiedlichen Bergkuppen hinauf. Olevano stuft sich in Licht und Schatten hoch, akzentuiert links oben von der Dachschräge eines größeren Baues und rechts oben von der noch heute existierenden Turmuine, der markanten Torre della Rocca dei Colonna. Folgt man dem Künstler gedanklich auf seinen Wegen, dann führt die hier unten skizzierte Straße durch Olevano hindurch, an dem durch Koch berühmt gewordenen Eichenhain Serpentara vorbei und weiter hinauf, wo sie sich gabelt nach links hin zur Höhe von Civitella und rechter Hand hinab nach Subiaco. In diesem Kernbereich der Äquerberge hat der Künstler die größte Fülle von Anregungen für sein Schaffen gefunden.

Aus den Dutzenden ihm vorliegenden Zeichnungen seiner ersten Wanderjahre wählte Koch eine ganze Reihe aus für seine im Jahr 1810 erschienenen Radierungen „Römische

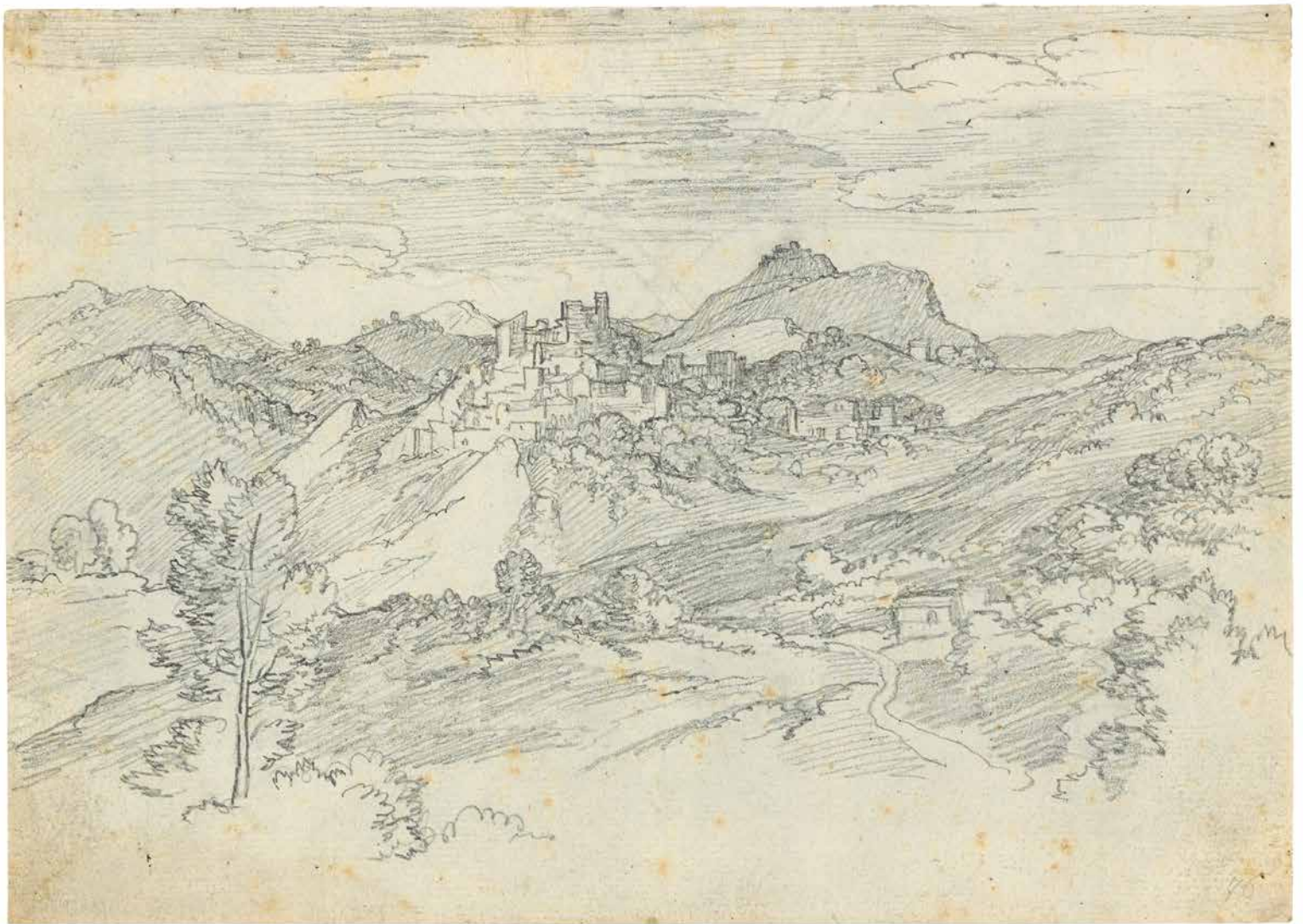


Abbildung in Originalgröße

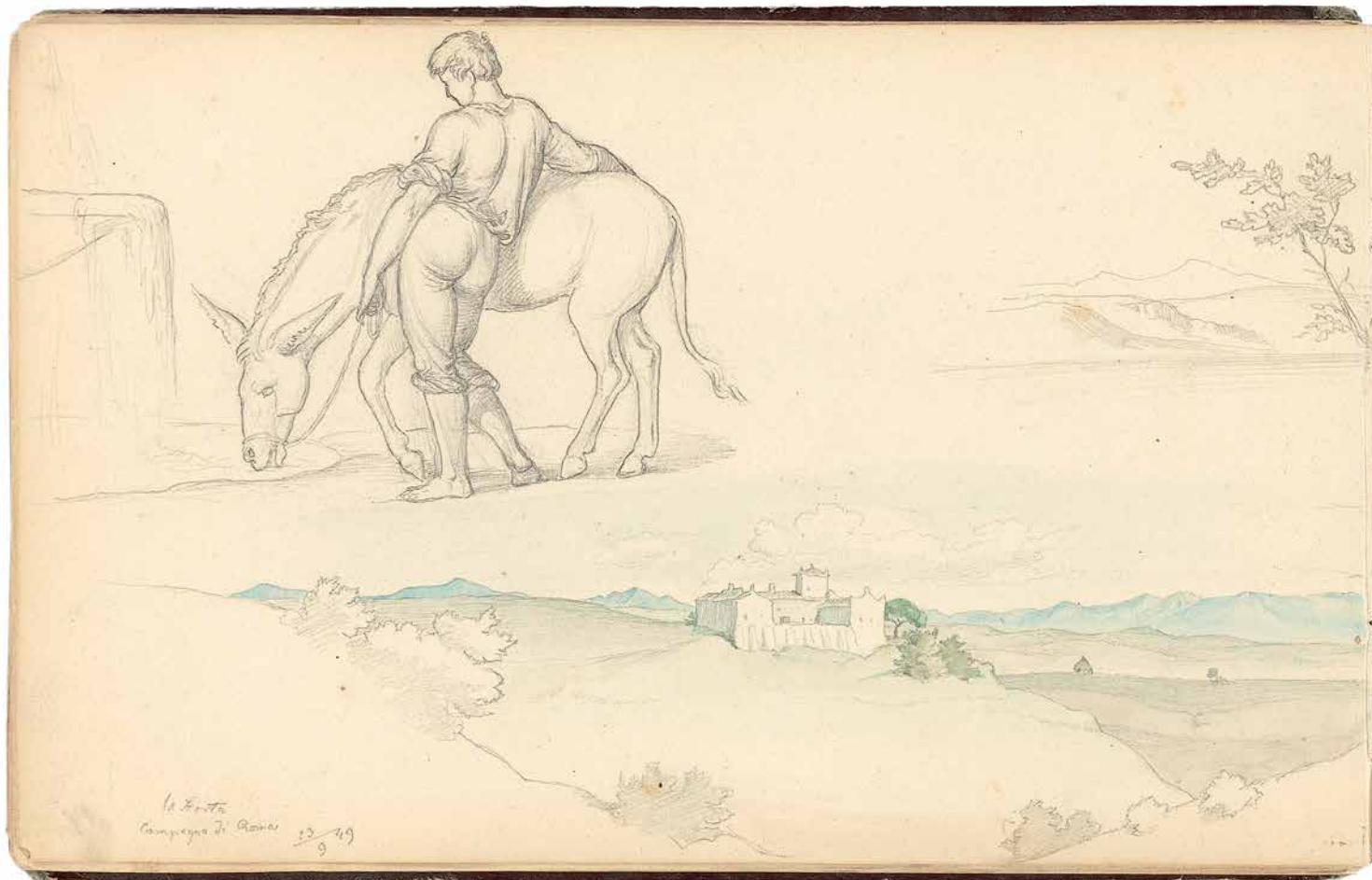
Ansichten/Vedute Romane". 20 Blatt umfasste der Zyklus. An mehr mochte er zeitweilig gedacht haben, wie einzelne Zahlen auf den Wiener Zeichnungen vermuten lassen, doch blieben der erhoffte Anklang und vor allem der finanzielle Erfolg aus. Einzelne Motive seiner „Ansichten“ gefielen ihm aber so, dass er sie über viele Jahre hin aufgriff und modifizierte.

Es stellt sich die Frage, warum das vorliegende, den Künstler so trefflich charakterisierende Blatt nicht für den Wiener Bestand ausgewählt wurde. Das rührt wohl daher, dass es noch zwei weitere Zeichnungen aus ähnlicher Perspektive zu Füßen Olevanos gibt (die allerdings als solche bisher nicht erkannt und daher nur vage „Blick auf italienische Bergstädte“ genannt wurden; Lutterotti Z 849 und 882). Jeweils sieht Koch hinauf nach Olevano und Civitella, einmal mehr aus westlicher, dann aus östlicher Richtung. Die Entscheidung 1865 zugunsten dieser beiden Blätter mag darin gründen, dass Koch bei sehr ähnlicher Gesamtanlage jeweils in der Ausführung genauer und bedächtiger verfahren ist als in unserer mehr skizzenhaften Ansicht. Die Präferenz in der

Wiener Akademie galt den eher bildmäßigen Kompositionen. Unser Blatt hat dem die größere Unmittelbarkeit der Wahrnehmung voraus und dazu passend die Leidenschaft der Ausführung unter einem sich zuziehenden Himmel. Dem fügt Koch bei der mehr von Süden gesehenen Ansicht einen fernen Regenschleier hinzu, ein effektvolles Element, das er auch bei vielen seiner Landschaftsbilder gern einsetzte.

Blickt man auf unser Blatt und das ganze Ensemble der Wiener Zeichnungen von 1805 und vergegenwärtigt sich Kochs häufige Aufenthalte in Olevano, dessen Wind und Wetter auch oft eine erfrischende Alternative zur Glut Roms boten, so kann man nachvollziehen, wenn der Künstler 1820 schreibt: „Diesen Sommer brachte ich zu Olevano oder Olibanum zu; die schönste Gegend, so ich kenne, ein Gebirge, allwo ich mich wohlbehalte und an Stärke, Gesundheit und Kraft zunehme“ und 1826 heißt es sogar: „Alldort hat die Natur einen Urcharakter, wie man ihn beim Lesen der Bibel oder des Homer sich denken kann.“

Christian von Holst



102 Deutsch, 1847/49

Skizzenbuch aus Italien. 1847-49

Bleistift, teilweise aquarelliert bzw. mit Kreide weiß gehöht, auf 53 (von 60) verschiedenfarbigen Blatt Papier. Maße des Skizzenbuchs: 17,2 × 26,5 cm (6 $\frac{3}{4}$ × 10 $\frac{3}{8}$ in.). Auf dem Deckel mit der Goldprägung: Album. Der Rücken fehlt, der Vorderdeckel und einzelne Seiten sind lose. Die Seiten etwas fleckig, teilweise mit kleinen Randmängeln. [3141]

EUR 1.500-2.000

USD 1,600-2,130



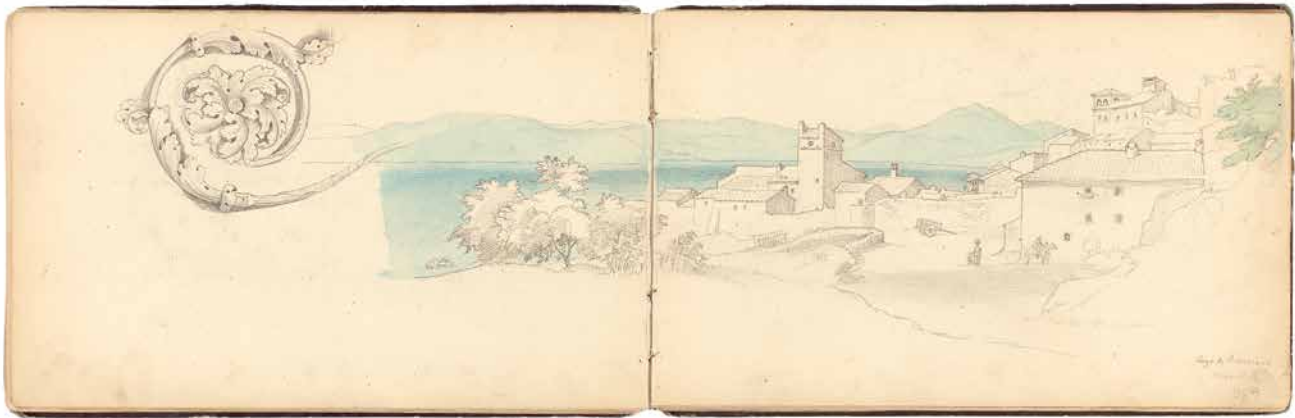
Schönheitssinn und kriminologisches Geschick sollte der zukünftige Besitzer dieses Skizzenbuches besitzen. Denn die qualitätsvollen Zeichnungen lassen sich bisher noch keinem Künstler eindeutig zuweisen. Neben Bleistiftskizzen mit Genremotiven finden sich in dem Album aquarellierte Landschaften aus der Campagna di Roma und Portraitstudien von poetischem Zauber. *Acqua acetosa*, Aricca, der Nemi-See – alle diese Erinnerungsorte des deutschrömischen Bildgedächtnisses hat der Zeichner offenbar erwandert.

Doch um wen handelt es sich? Eine Entstehung von der Hand eines deutschen Zeichners ist wahrscheinlich. Figurenstil und Landschaftsauffassung könnten etwa auf die Dresdener Akademie, auf einen Schüler Eduard Bendemanns oder Ludwig Richters, hinweisen. Hier werden die Jahre der Entstehung, von 1847 bis 1849, für die Recherche bedeutend. Seit Mitte 1848 war es nämlich, wie im übrigen Europa, auch in Rom zu revolutionären Unruhen gekommen, die im November des Jahres Papst Pius IX. nötigten, den Vatikan zu verlassen und nach Gaeta zu fliehen. Für fünf Monate war Rom nun eine Republik. Aus Furcht um Leib und Leben hatten viele deutsche Künstler jedoch schon 1848 die Stadt verlassen. Berichte der Dortgebliebenen wie Friedrich Overbeck geben ein sprechendes Bild von dem blutigen Chaos in den Straßen, das sich dann bei der Niederschla-

gung der Republik durch französische Interventionstruppen vollzog.

Dennoch zeichnete unser unbekannter Künstler, der in Rom blieb, gerade in diesen Monaten Skizzen von großer Schönheit. Das von Friedrich Noack angelegte Verzeichnis der Mitglieder des Deutschen Künstlervereins (Rom, Bibliotheca Hertziana) listet für das Jahr 1848/49 noch 84 Mitglieder auf. Unter ihnen wäre unser Zeichner wohl zu suchen, denn eine persönliche Verbindung mit dem Künstlerverein liegt für einen Deutschen in diesen Jahren nahe. Neben den dauerhaft ortsansässigen Künstlern wie Heinrich Dreber, Franz Ludwig Catel, Dietrich Wilhelm Lindau, Johannes Rippenhausen, Franz Nadorp und Johann Martin von Wagner, die als Schöpfer wohl nicht in Frage kommen, erscheinen hier Namen wie Carl von Blaas, Salomon Corrodi, Julius Elsasser, Edmund Hottenroth, Wilhelm Kandler, August Riedel Ludwig Thiersch, Carl Werner und Ernst Willers. Kenner-schaft und biographische Kombinatorik versprechen eine baldige Lösung des Rätsels. Doch auch als Werk eines Unbekannten bewahrt das Skizzenbuch einen großen künstlerischen Reiz, der sich vor allem dem Wechsel der Motive und den verschiedenen Zeichentechniken verdankt.

Michael Thimann



Das Skizzenbuch enthält Landschafts- und Figurenstudien, von denen einige wie folgt bezeichnet und datiert sind: Lago d'Albano 14/8 47; Lago di Nemi d. 15/8 47; Nemi 15/8 47; Ariccia d. 16/8 47; Rom 30/10 47; Grotta ferrata, 15/3 48; Ariccia d. 26/3 48; Putuzzuola[?] Lago di Albano d. 26/3 48; Monte Porzio d. 27/3 48; S. Giovanni e Paolo Roma 28/3 48; Roma Caracalla Ruine; Roma 21/4 48; [Frauenstudie] Menicu... [wohl der Name]; Campagna di Roma (porta popolo) d. 14/5 48; Campagna di Roma (porta pia) ponte nomentano 28/5 48; [Frauenkopf] Roma; monte aventino; torre di Schiave August 48; acqua acetosa Novembr 48; 19/9 49 ponte molle; Bracciano, la Storta Campagna di Roma 23/9 49; Campagna di Roma la Storta 23/9 49; Lago di Bracciano Anquillara 30/9 49; Bracciano; castello di Bracciano 1/10 49; Campagna di Roma (marigliano); Roma; marigliano Tiberthal 7/10 49; via Bernisi all'Arco di pandoni No 30 [...] alle salita di grillo; [Modellstudie] via purificazione No 49 presse[?] piano Luisa. Auf Blatt 57 u. a. bezeichnet: von Mutter erhalten für den Monat September: [...]; von Dr. Braun [Brunn?] ...; von Mulbing [Malbing?] ... Auf Blatt 60: geliehen von Guntel [Gantel?]. Auf dem hinteren Spiegel oben bezeichnet: ...[a] colo scavoline No 57. [Kind] Elisabetha Framilli. via di Monte vecchio No 2 Giuseppe Bambini bärtiger Kopf. via otte cantone No 61/secondo piano ([...] Imdarn[?] Sig. Sterbini.



103 Louis Gurlitt

Altona 1812 – 1897 Naundorf/Sachsen

Vorgebirgslandschaft (Studie).

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen. 17 × 30,6 cm
(6 ¾ × 12 in.). Auf der Rückpappe unten rechts mit
dem mit Bleistift beschrifteten Stempel: [L. Gurlitt]
Nachlass. Kleine Retuschen. [3444] Gerahmt.

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200

Es handelt sich hier wohl um eine Studie aus der Alpen- und
Voralpenregion Salzkammergut in Österreich, um 1836.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Schulte – Wülwer, Flensburg, für
freundliche Hinweise zur Lokalisierung und Datierung.

Louis Gurlitt war laut einer Einschätzung Johann Christian
Dahls in der Kunstszene der 1830er und 1840er Jahre „der
Mann des Tages“. Der Hamburger Maler gehört neben Carl
Robert Kummer (1810–1889) und Eduard Hildebrandt (1818–
1868) zu den bedeutenden deutschen Reisemalern des 19.
Jahrhunderts. Mit der großen Routine des Freilichtmalers
ausgestattet, skizzierte er auch unsere kleine Studie vor
Ort in Öl.

Besteht die Arbeit auch aus zwei Teilen – einem oberen,
fertigen und einem unteren, mehr angedeuteten Bild-
teil – formen und verbinden sich Ebene, Hügel und Himmel
dennoch in starkem Blau und Grün. Gurlitt fängt die früh-
abendliche Stimmung ein, bevor sich die Dämmerung über
die Felder und Berge senkt. Mit sicherem, fließendem Strich
findet er eine so weiche wie realistische Bildsprache zur
Charakteristik dieser Vorgebirgslandschaft.

104 Ludwig Vogel

Hildburghausen 1810 – 1870 Tambach b. Coburg

„Tivoli“. Um 1837/46

Öl auf Papier. 21,8 × 28,4 cm (8 5/8 × 11 1/8 in.). Rückseitig mit Feder in Braun signiert und bezeichnet: Louis[!] Vogel Tivoli. [3063] Gerahmt.

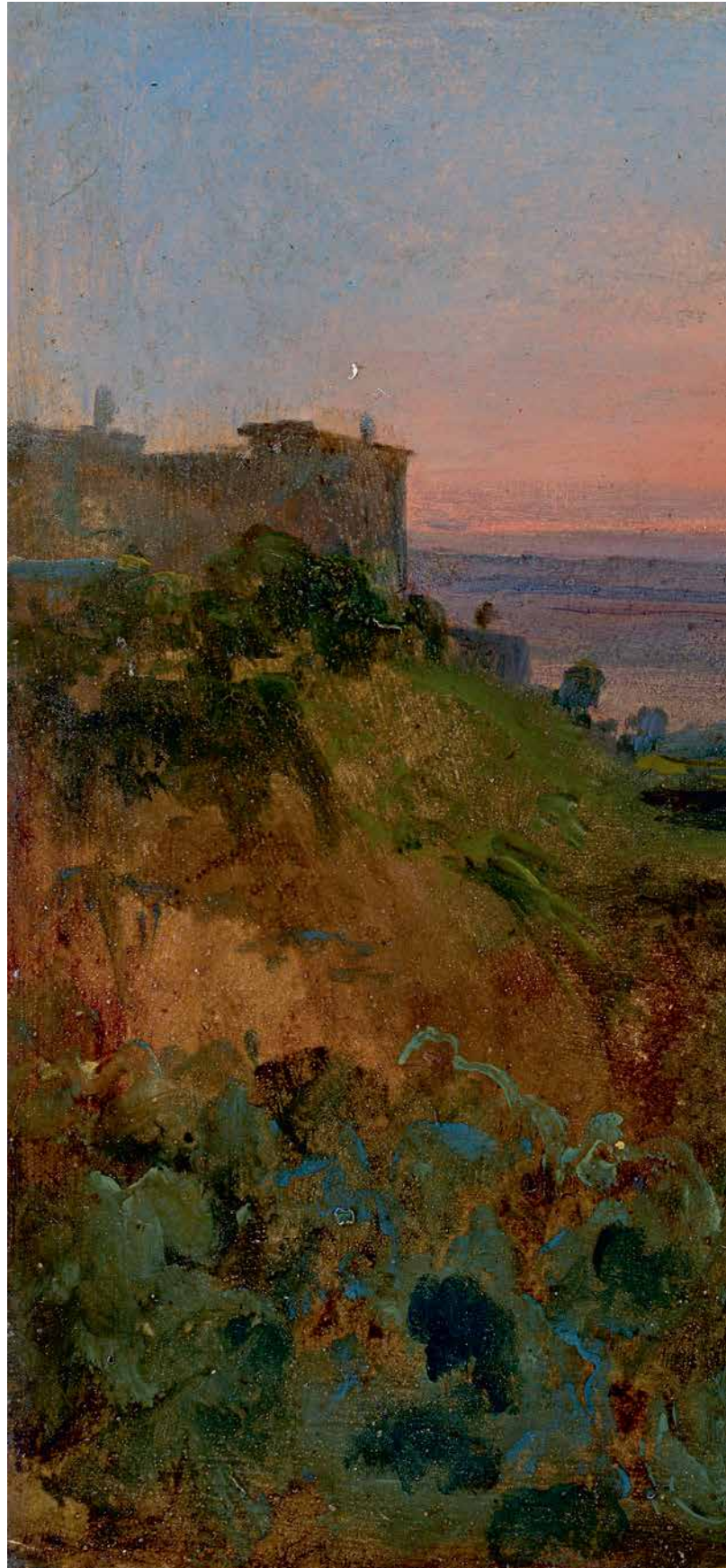
EUR 3.000–4.000

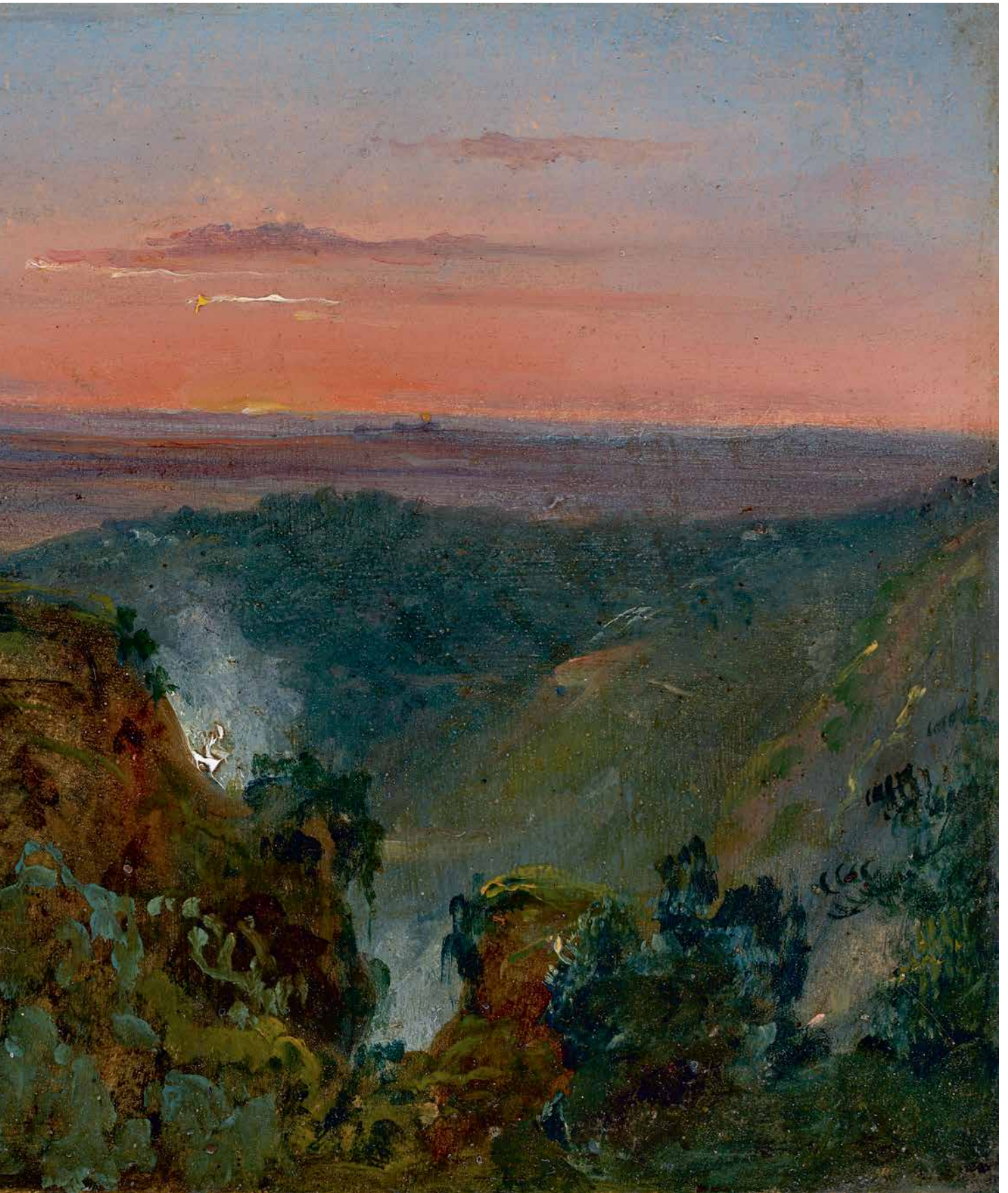
USD 3,200–4,270

Die kleine Ölskizze zeigt Tivoli „von hinten“. Von der Stadt sind links nur einige Umriss zu sehen, von den berühmten Wasserfällen kaum mehr als ein weißlicher Nebel, der vor dem Dämmer des schon verschatteten Tals im letzten Abendlicht aufleuchtet. In diesen atmosphärischen Effekten liegt das malerische Potenzial der im Vergleich zu kanonischen Veduten der Kaskaden seltener gewählten Rückansicht, bei der es wenig an Details zu zeichnen, aber viel an Farbstimmungen zu malen gibt, speziell bei Sonnenuntergang.

Deutsche Italien-Künstler dieser Zeit haben sich eher als gewissenhafte Zeichner mit Liebe zum Detail verstanden, was auch daran lag, dass ihnen oft die technische Erfahrung für das rasche Anfertigen von Ölskizzen fehlte – im Gegensatz zu den professionell ausgebildeten, dezidiert malerisch arbeitenden Franzosen. Doch gab es Ausnahmen wie die hinreißenden Ölskizzen Blechens, Reinholds oder Schilbachs, und auch Ludwig Vogel zeigt, was er kann, wenn er das Blau-Rosa des Abendhimmels, das Violett der in den letzten Sonnenstrahlen liegenden Campagna sowie das abendliche Olivbraun von Berg und Tal zu einem zwischen romantischer Sehnsucht und klassischer Elegie changierenden Tableau zusammenfasst und gleichzeitig die chthonische Schwere des abendlichen Erdreichs gegen den leichten, südlich-sonnigen Äther setzt. Die Signatur „Louis“ zeigt, wie stolz der deutsche Ludwig war, auf dem schwierigen, „französischen“ Terrain der atmosphärischen Landschaftsskizze zu reüssieren.

Golo Maurer







105 Französisch, um 1830

Blick auf Ariccia mit dem Palazzo Chigi.

Öl auf Papier auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen.
22,3 × 34,4 cm (8 ¾ × 13 ½ in.). Rückseitig mit Feder
in Violett beschriftet: J. G. Dillis N. 71. Dort auch ein
Etikett des Fotografen A. Provost, Toulouse und
Perpignan. Retuschen. [3525] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

106 Deutsch, um 1850/60

Gasse mit Blick auf den Vesuv.

Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen. 50,7 × 35,2 cm
(20 × 13 ⅞ in.). [3448] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Frau Hugo Haniel, Düsseldorf

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270





107 Carl Ludwig Kaaz (Katz)

Karlsruhe 1773 – 1810 Dresden

Rocca di Papa.

Kreide, ganz leicht weiß gehöht, auf braunem Papier.
28 × 42 cm (11 × 16 1/2 in.). Unten rechts bezeichnet:
Rocca del[!] Papa. Auf dem alten Unterlagekarton mit
Bleistift beschriftet: Carl Kaaz [...]. [3450] Gerahmt.

EUR 2.000–2.500

USD 2,130–2,670

Im Kreis der deutschen Landschaftsmaler um 1800 gerne übersehen, gebührt dem frühverstorbenen, in Dresden tätigen Carl Ludwig Kaaz das Verdienst, den klassisch-idealen Landschaftstypus des 17. Jahrhunderts, der durch Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Gaspard Dughet seine wirkungsmächtige Prägung erfahren hatte, in der eigenen Gegenwart erneut aufleben zu lassen. Von 1802 bis 1804 bereiste Kaaz Italien und fand dort einen Motivschatz vor, auf den er sich nach seiner Rückkehr immer wieder beziehen sollte. Besonderes Interesse brachte

man dem Künstler in Weimar entgegen – auch in kunstpraktischer Hinsicht. Goethe schätzte Kaaz nicht nur als Dialogpartner, sondern erhielt von diesem auch Zeichenunterricht und ließ sich von ihm die unterschiedlichen Techniken nahebringen.

Das südöstlich von Rom in den Albaner Bergen am Fuße des Monte Cavo gelegene Rocca di Papa – die „Burg des Pappes“ – avancierte im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem beliebten Ausflugsziel unter den in der Ewigen Stadt ansässigen Künstlern. Bereits Goethe war von den landschaftlichen Reizen dieser Gegend mit ihren pittoresken Blickwinkeln angetan, wie seine Bemerkung vom November 1787 deutlich macht: „Donnerstag gingen wir von Frascati auf Monte Cavo über Rocca di Papa, wovon du einmal Zeichnungen haben sollst, denn Worte und Beschreibungen sind nichts“.

Auf seiner Bleistiftzeichnung hat Kaaz den Ort mit dem markanten Burgberg in den Mittelgrund versetzt. Wie so oft in seinem Werk findet sich auch hier im unmittelbaren Vordergrund ein Weg, der den Betrachter zum imaginären Durchwandern des Bildraumes einlädt. Das Blatt ist bildmäÙig durchorganisiert und verdeutlicht Kaaz' Anspruch, den unmittelbaren Natureindruck mit einer Bildanlage zusammenzuführen, die auf den kanonisierten Positionen der klassischen Ideallandschaft fuÙt. So ist eine Komposition entstanden, die das Vorgefundene ästhetisiert und ein harmonisches Ganzes zu evozieren sucht. Damit erhebt Kaaz' Ansicht von Rocca di Papa den Anspruch auf Überzeitlichkeit.

Markus Bertsch



108 Carl Hummel

1821 – Weimar – 1907

Monte Pellegrino.

Öl auf Papier, auf Japan aufgezo-
gen. 33 × 57,5 cm
(13 × 22 5/8 in.). Unten rechts mit Feder in Braun
bezeichnet: Palermo u M Pelegrino[!]. Rückseitig
unten rechts mit Feder in Schwarz beschriftet: Nach-
lass von Prof. Carl Hummel / Weimar / Beglaubigt von
Margarete Hummel. Fehlstellen und hinterlegte
Einrisse am Rand. [3390]

Provenienz

Aus dem Nachlass des Künstlers (1943–1993 im
Schlossmuseum Weimar verwahrt)

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Von seinem Weimarer Lehrer Friedrich Preller übernahm Carl Hummel den fließenden Strich und die Liebe zu Italien: In den Jahren von 1842 bis 1845 reiste er in den Süden und schuf dabei eine große Anzahl von Zeichnungen, Aquarellen und Ölstudien. Es sind vor allem die Studien in Öl, die in den letzten Jahren den Ruhm Hummels, der zu Lebzeiten ein berühmter Landschaftsmaler war, erneuert haben. Mit großer Souveränität gelingt es Hummel in unserem Blick auf den Monte Pellegrino die besondere warme, weiche Lichtstimmung eines italienischen Sommerabends zu erfassen. Das Grün der Olivenbäume und die erdigen Brauntöne werden farblich aktiviert durch den kleinen Streifen des azurblauen Mittelmeeres.

Dass die Studie am rechten oberen Rand auf ein sehr unregelmäßig erhaltenes Stück festen Papiers gemalt wurde und insgesamt an den Rändern stark ausfranst, verleiht ihr aus heutiger Sicht einen besonderen Reiz – die Zufälligkeit sowie die Brüchigkeit des Bildträgers machen diese italienische Ansicht für den modernen Blick besonders zugänglich. Ölstudien wollten immer nur Fragmente sein, ein Puzzleteil aus einer großen Wirklichkeit – selten wird das so anschaulich wie in diesem Werk.

FI

109 Oswald Achenbach

1827 – Düsseldorf – 1905

Aus der Umgebung von Rom. 1871

Öl auf Leinwand. 71,5 × 100,5 cm (28 ½ × 39 ¾ in.).

Unten rechts signiert und datiert: Osw. Achenbach

1871. Retuschen, stellenweise Craquelé.

[3300] Gerahmt.

EUR 18.000–24.000

USD 19,200–25,600

Die Landschaftsgemälde Oswald Achenbachs sind ab der Mitte des Jahrhunderts die prägende zeitgenössische Form deutscher Italienaneignung. In den großformatigen Leinwänden des Düsseldorfer Akademielehrers wird der Blick der Romantiker der ersten und zweiten Generation überwunden. Ließen sich diese noch selbst überwältigen von dem Licht des Südens, von den scheinbar märchenhaften Lebensformen der Landbevölkerung in den Bergdörfern um Olevano, so will der selbstbewusste Achenbach selbst den Betrachter überwältigen: Nicht nur mit seinen Formaten, sondern eben auch mit seiner meisterhaft inszenierten Lichtführung, seiner mit den Effekten spielenden atmosphärischen Erzählweise, in der sich immer aus leichtem Dunst die italienischen Landschaften und Menschen erheben. Wie ein Filmregisseur nimmt Achenbach alle Fäden in die Hand – und er wird zum Idol einer ganzen Generation von Malern und Sammlern. Achenbachs singuläres malerisches Schaffen steht genau an der Wendemarke zwischen der langen Tradition der mythisierenden deutschen Romantik und der anschließenden Remythisierung Italiens in den Werken der Deutschromer Feuerbach und Böcklin.

Unser Gemälde aus dem romantischen Kernland, den Sabiner Bergen, demonstriert, wie ihm das immer aufs Neue eindrucksvoll gelingt – durch ein subtiles Spiel von Nah- und Fernsichten und durch ein Betonen der Blickachsen durch das durch das Bild ziehende Personal. So dynamisiert Achenbach den Bildraum und macht Italien zu einer Bühne für das Licht und seine malerische Brillanz. FI





110 Deutsch (?), um 1830/40

Der Arco Naturale auf Capri.

Öl auf Papier auf Pappe. 42,4 × 54,5 cm
(16 ¾ × 21 ½ in.). [3524] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Nachlass des Malers Wilhelm Trübner (1926),
dort als Oswald Achenbach

Ausstellung

Italienische Landschaften deutscher Künstler des 19.
Jahrhunderts. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, 1926

EUR 9.000–12.000

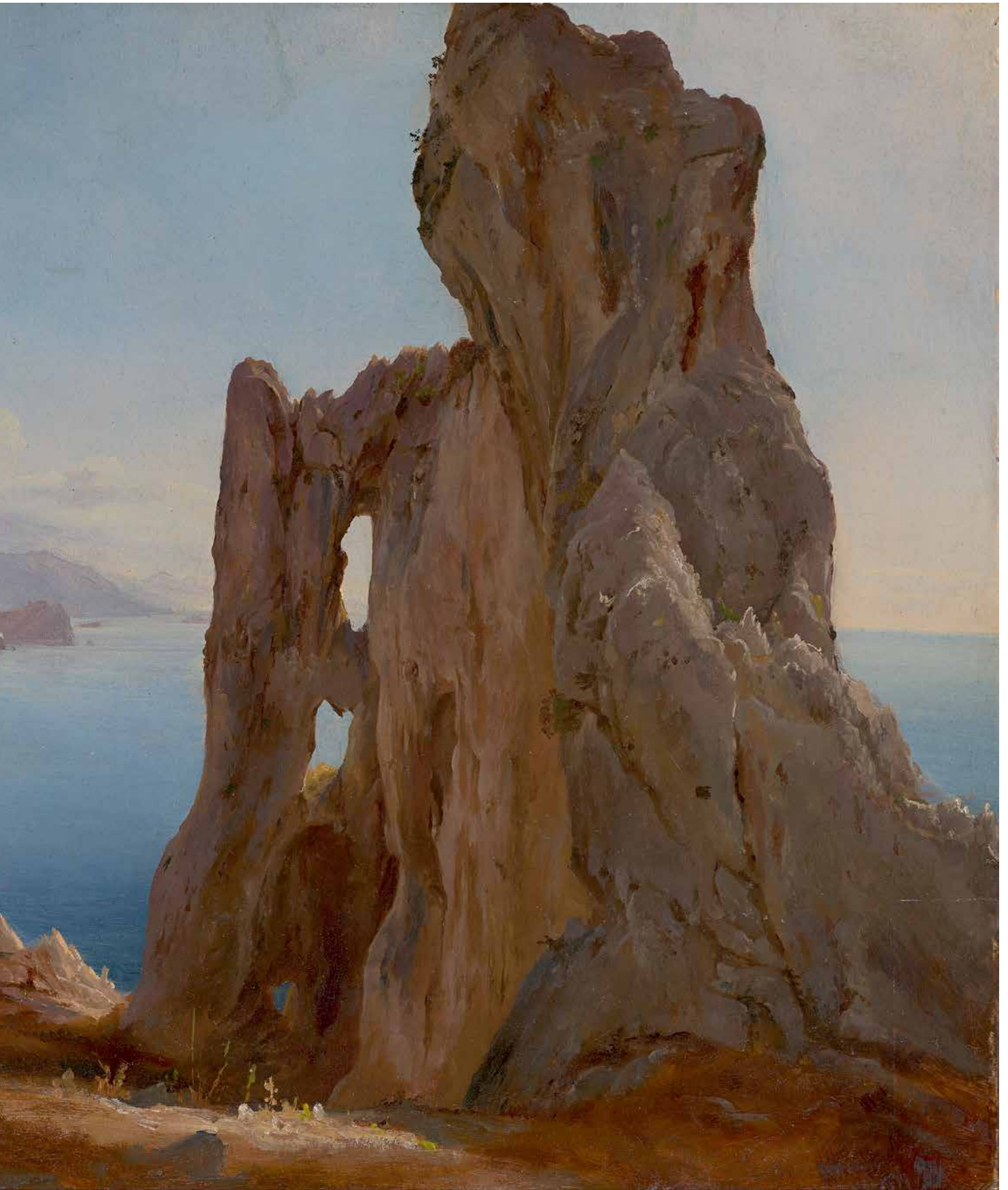
USD 9,610–12,800

Das mythenumrankte Eiland Capri, im Jahre 26. n. Chr. vom römischen Kaiser Tiberius als Regierungssitz bestimmt, zählt seit jeher zu den besonderen Sehensuchtsorten. Insbesondere nach der Wiederentdeckung der Blauen Grotte durch den malenden Dichter August Kopisch und seinen Künstlerfreund Ernst Fries kamen die Touristen wie auch die Künstler in Scharen, um die an spektakulären Naturschönheiten reiche Insel ausgiebig zu erkunden. Neben den Faraglioni, vier nahezu lotrecht aus dem Meer aufragende, kegelförmige Felsen im Südosten der Insel, zählte der oberhalb der Ostküste befindliche Arco Naturale zu den besonders häufig aufgesuchten Sehenswürdigkeiten – und daran hat sich bis heute nichts geändert.

Auch unser anonymes Landschaftsmaler, der seine Ölstudie im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts angefertigt haben dürfte, wählte den markanten Felsbogen, der in der Steinzeit beim Einsturz einer Grotte entstand, zum bestimmenden Gegenstand seiner Komposition (wir kennen eine Ölstudie Thomas Fearnleys vom selben Standpunkt). Als raumhaltiges Repoussoir dominiert der Bogen deren rechte Hälfte, wobei der Künstler die zerklüfteten Strukturen des Kalkgesteins mit seiner bizarren Formensprache überzeugend zur Anschauung brachte. Dabei hat er sich für einen Standpunkt oberhalb des Bogens entschieden, von dem aus sich dessen eindrucksvolle Ausmaße – 18 Meter in der Höhe und 12 Meter in der Breite – kaum noch errahnen lassen. Doch dafür wird der Betrachter mit einem Blick entschädigt, der in nordöstlicher Richtung über den weit unterhalb liegenden Spiegel des Meeres bis zur Halbinsel von Sorrent schweifen kann, die sich im Dunst der Ferne abzeichnet. Von den pittoresken Reizen unter mediterranem Himmel absorbiert, nehmen wir erst auf den zweiten Blick die beiden Figuren wahr, die im Mittelgrund der Studie nahe der Abbruchkante zu erkennen sind.

Markus Bertsch







111 Carl Friedrich Seiffert

Grünberg/Schlesien 1809 – 1891 Berlin

Die Blaue Grotte auf Capri.

Öl auf Leinwand. 43,5 × 59 cm (17 1/8 × 23 1/4 in.). Mit einem Gutachten von Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, vom 3.10.2014 („vermutlich von Carl Seiffert“). Retuschen. [3168] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000

USD 4.270–6.400

„Von dieser blauen Grotte haben Sie alle geträumt“, schrieb Ferdinand Gregorovius 1880 rückblickend auf die Malerei der Romantik. Zwei junge deutsche Künstler, August Kopisch und Ernst Fries, hatten die Höhle mit ihrem einzigartigen Licht- und Farbenspiel am 17. August 1826 bei einem Ausflug nach Capri entdeckt – und sogleich schwimmend (!) erstmals erkundet. Auch der Name „la Grotta Azzura“ geht auf die beiden abenteuerlustigen Maler zurück: weil „das Wasser blauem Feuer ähnlich die Grotte“ erfüllt – „jede Welle scheint eine Flamme“, wie Kopisch noch am selben Tag im Gästebuch des Hotels Pagano notierte.

Die Blaue Grotte ist seit damals eine Touristenattraktion, die zahlreiche Künstler, insbesondere aber die Künstler der Romantik in ihren Bann zog. Eines der schönsten,

wenn auch späteren Beispiele stammt von dem Berliner Carl Friedrich Seiffert. Das Gemälde aus dem Jahre 1860 hängt in der Berliner Nationalgalerie, unmittelbar neben den farbexplosiven Werken des Dichter-Malers August Kopisch. Sofort kommt einem dessen berühmter Gästebucheintrag in den Sinn: Seifferts Komposition, die das von den Felswänden umschlossene azurblaue Wasser wie eine geheime Kostbarkeit präsentiert, lässt den strahlenden Lichtkegel, den das schmale Höhlenportal im Hintergrund formt, tatsächlich wie eine Flamme auf dem Wasser tanzen.

Neben einer Vorstudie – ein Aquarell (ohne Boot), das zur Sammlung der preußischen Schlösser und Gärten gehört – handelt es sich bei unserem Bild wohl um die erste Gemäldefassung. Eine weitere Komposition in Öl aus der Studiensammlung von Walter Grzimek datierte Helmut Börsch-Supan zeitlich in die unmittelbare Nähe des Gemäldes der Nationalgalerie, um 1861. Diese spätere Fassung scheint damit identisch mit jenem Gemälde, das 1866 auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt wurde (Boetticher Nr. 71). Unser Bild, das sich durch Lichtführung und Komposition von den späteren Versionen in einigen Details unterscheidet, wurde hingegen schon 1850 auf der Akademie-Ausstellung präsentiert (Boetticher Nr. 31). Da die Ausstellungseröffnung bereits in den Februar fiel, ist eine Entstehung in den Jahren unmittelbar nach Seifferts Italienaufenthalt 1847 wahrscheinlich. Ihr erster Besitzer war Graf Georg Herbert zu Münster, „Bismarcks unbotmäßiger Botschafter“ (so der Titel seiner Biografie), der unsere wahrscheinlich erste „Blaue Grotte“ von Seiffert für seine Sammlung erwarb. AA



112 Julius Elsasser

Berlin 1814 – 1859 Rom

Ansicht von Subiaco.

Öl auf Leinwand. Doubliert. 48 × 64 cm
(18 7/8 × 25 1/4 in.). Auf dem Keilrahmen ein Etikett der
Wilton Gallery, London. Retuschen. [3311] Gerahmt.

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Wir danken Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes und für freundliche Hinweise.

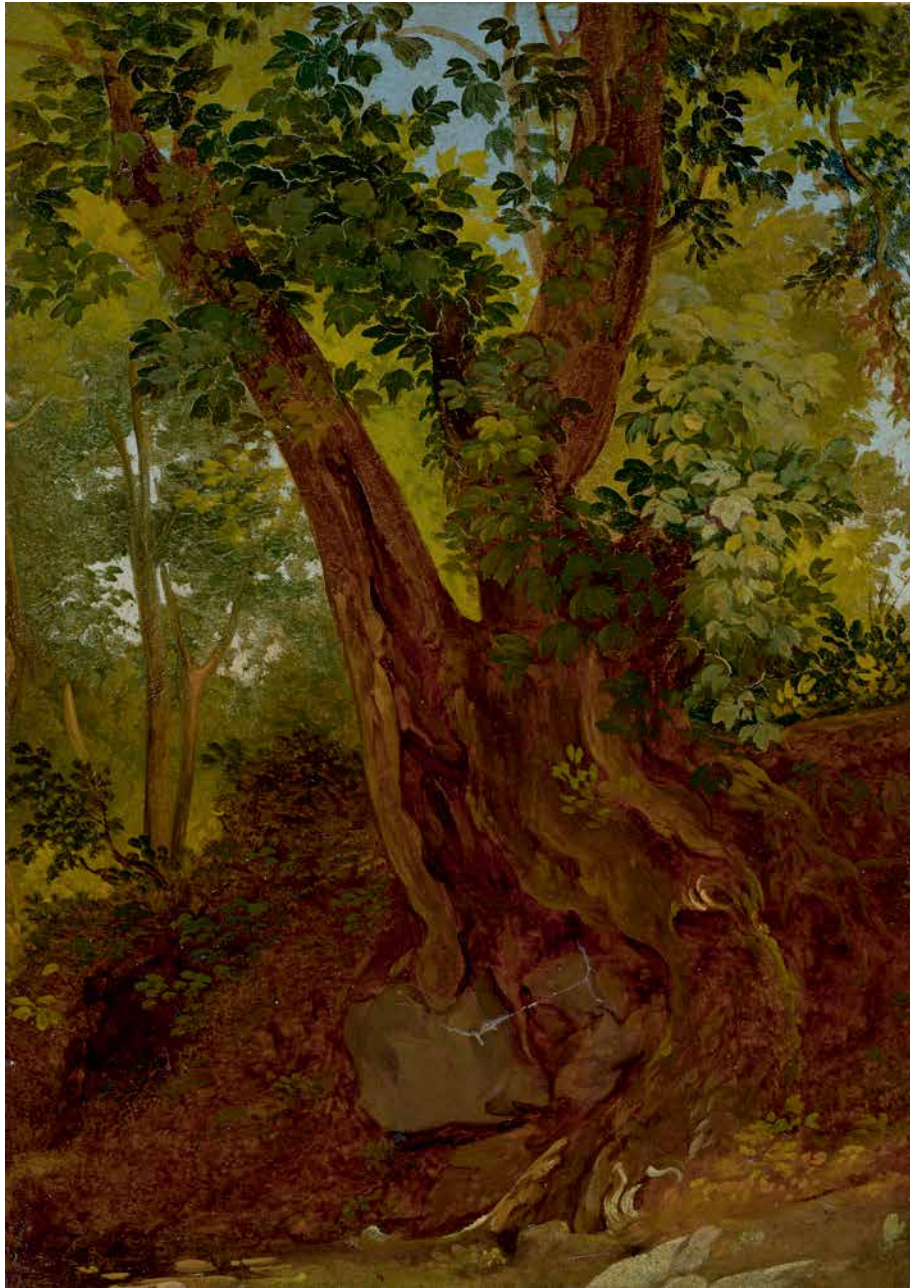
Es lohnt sich, auf Julius Elsasser aufmerksam zu machen und ihn aus dem Schatten seines älteren Bruders, August Friedrich (Berlin 1810 – 1845 Rom), zu befreien.

Denn auch wenn das gelb-grüne Kolorit und die Auffassung von Landschaft des vorliegenden Ölgemäldes den Einfluss August Friedrichs' erkennen lassen, deuten sich doch Eigenarten an.

Elsassers Gemälde wagt den Versuch, den speziellen Reiz der Licht- und Farbbedingungen Italiens einzufangen. Von einem erhöhten Standpunkt blicken wir über eine saftig-grüne Landschaft hinweg. Schnurgerade in den Himmel wachsende Zypressen und Platanen kreuzen die ineinander verwobenen Ebenen. Im Bildhintergrund, entlang der Bergkette, wird der Blick auf das diffuse Gelb einer auf- oder untergehenden Sonne zentriert.

Die Ansicht von Subiaco stellt keine exakte Vedute dar. Mehr scheint Elsasser hier vom Naturbild inspiriert, dem er eine Komposition „aufzwingt“. Nach Börsch-Supan nimmt der von links in die Bildmitte hineinwachsende Baum ein klassisches Kompositionsschema idealer Landschaften auf. Auch die beinahe bildmittig angelegte Platane, die zum linken Rand des kleinen Hauses steht, stützt diese Ansicht.

Die skizzenhaft angedeuteten Gräser und Halme am unteren Bildrand sowie die feinen Pastositäten zeigen hier eine eigene Freiheit und Dynamik des Künstlers, die dem Bild eine gewisse Großzügigkeit verleihen. DD



113 Deutsch, um 1820/30

Baumstudie.

Öl auf Papier auf Leinwand. 20,7 × 14,8 cm
(8 1/8 × 5 7/8 in.). [3448] Gerahmt.

Wir danken Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für die freundlichen Hinweise zur Datierung.

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200



114 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

Straßenleben in Italien. 1863

Öl auf Leinwand. 35 × 61 cm (13 ¾ × 24 in.). Unten rechts signiert und datiert: Eugen Bracht 1863. [3202] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000

USD 4,270–6,400

Eine marode Architektur mit Arkadengang, ländlich gekleidete Personen, Kühle suggerierender Schatten und gleißendes Licht, ein von Bäumen abgeschirmter See – Eugen Bracht gestaltete eine südlich anmutende Szenerie mit angedeutetem Marktgeschehen im Mittelgrund und entsprechender Architektur im Hintergrund.

Die Bildanlage folgt mit der Diagonalkomposition, dem Wechsel von Licht-Schatten-Zonen und einer kalkulierten Blickführung den Kriterien eines im Atelier entstandenen Werkes, das ob seines studienartigen Charakters als Vorarbeit zu einem angedachten Großformat gedient haben könnte. Wie für derartige Landschaften mit genrehafter Ausstattung typisch, beleben in die Tiefe gestaffelte Figuren als narrative Elemente die Szene. Ambiente, insbesondere aber Habitus beziehungsweise Tracht verweisen auf einen italienischen Landschaftsausschnitt. Die für Bracht

ungewöhnlich vielfigurige Szene – wie sie sich sonst nur in einzelnen Italien- und seinen Orientlandschaften findet – geht auf den von ihm selbst konstatierten Einfluss des Düsseldorfener Malers Oswald Achenbach und dessen erfolgreiche Italienlandschaften zurück. In der rheinischen Kunststadt hatte Bracht sich als Autodidakt von 1861 bis 1864 weitergebildet und sich die zeitgenössischen Kompositionskriterien angeeignet.

Italienreisen unternahm Bracht mehrfach während seiner Künstlerkarriere, so bereits im Frühjahr 1863 eine Studienfahrt an die oberitalienischen Seen. Überliefert sind die Stationen Bellinzona, Magadino, Luino und Locarno, doch lässt sich bisher keiner dieser Orte mit Brachts Szene in Verbindung bringen.

Das Gebäude mit dem hallenartigen Arkadengang findet sich nahezu identisch auf einer im Hessischen Landesmuseum Darmstadt verwahrten Gouache (Inv. Nr. HZ 5454). Dort jedoch dient die Architektur als linker Abschluss eines Innenhofes. Eines der Kapitelle trägt ein dreigeteiltes Wapen mit Löwe, Adler und Querbalken, bei dem es sich um das des aus Como stammenden Adelsgeschlechts der Rusconi handeln könnte.

Das Werk trägt rechts unten eine Originalsignatur, wie sie Eugen Bracht zwischen 1880 und 1898 verwendete. Dieser Typus steht somit in deutlichem Widerspruch zur angegebenen Datierung „1863“ – jedoch ist dies nicht ungewöhnlich für Bracht, da er in der Regel seine Werke erst signierte, wenn er sie veräußerte, für Ausstellungen vorbereitete.

Manfred Großkinsky

115 Franz Ludwig Catel

Berlin 1778 – 1856 Rom

„Ansicht der Gartenterrassen der Villa Doria-Pamphilj mit musikalischem Ständchen als Staffage und Blick auf die Kirche San Pancrazio“. Um 1837/38

Öl auf Leinwand. Doubliert. 41,7 × 63,3 cm
(16 3/8 × 24 7/8 in.). Das Gemälde wird aufgenommen in
das Werkverzeichnis der Gemälde Franz Ludwig
Catels von Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg (in
Vorbereitung). Kleine Retuschen. [3342]

Provenienz

Sammlung Dohrem, Stettin (1838) / Galerie Scheid-
wimmer, München (1952) / Sammlung Georg Schäfer,
Schweinfurt (frühestens 1952 bis 2000)

EUR 90.000–120.000

USD 96,100–128,000

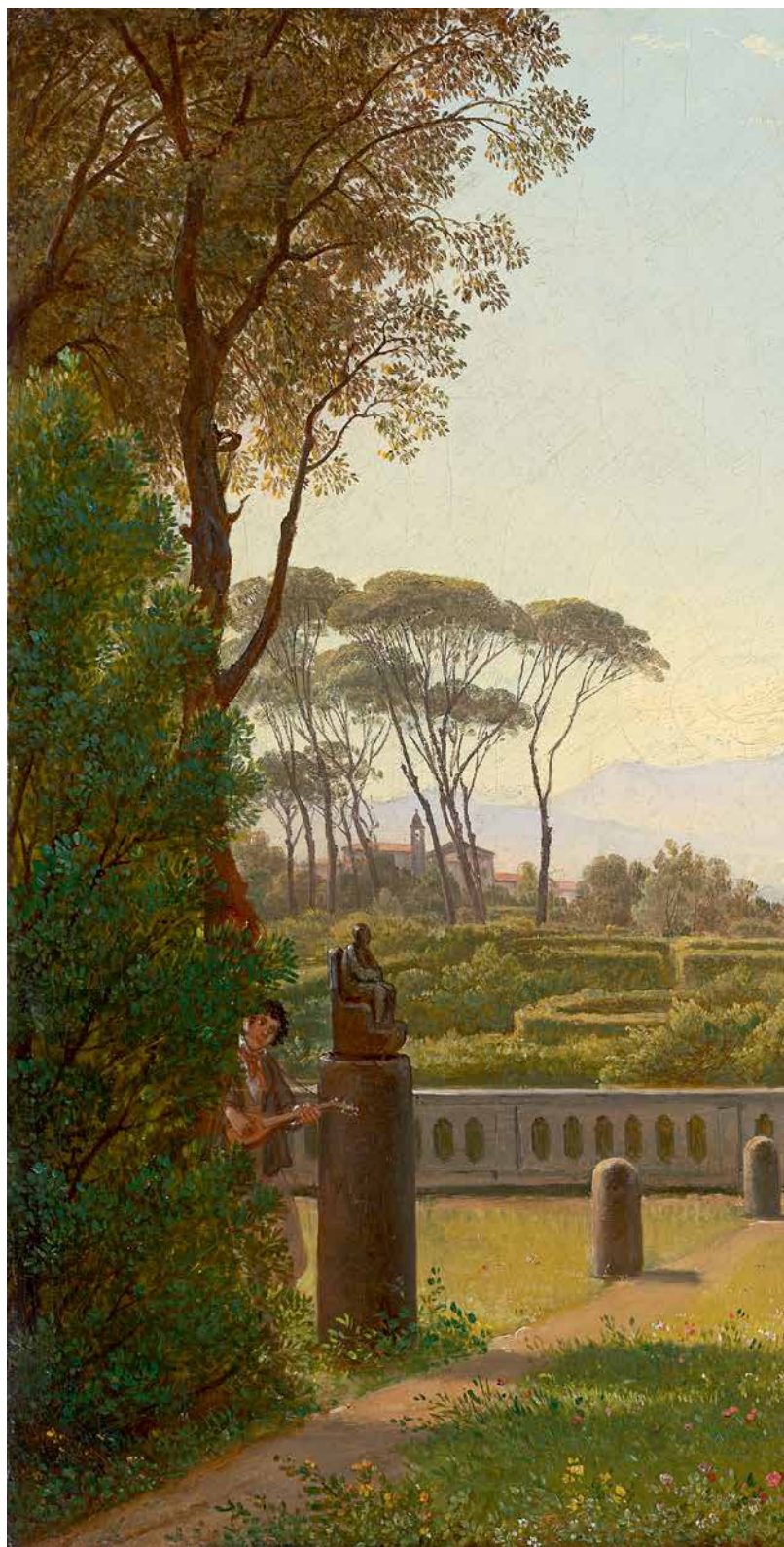
Ausstellung

Atelierausstellung des Malers Friedrich August Elsasser,
Rom, August 1838 / XXX. Kunstausstellung. Berlin,
Königliche Akademie der Künste, September 1838, Kat.-
Nr. 107 / European Paintings. London, The Matthiesen
Gallery, 2001, S. 38 u. S. 39, Abb. 4 / Plein Air Painting in
Europe 1780–1850. Sydney, Art Gallery of New South
Wales, und Shizuoka, Shizuoka Prefectural Museum of
Art, 2004, Kat.-Nr. 57, S. 114–115 (japanisch), m. Abb., u.
S. 235–236 (engl.) / Franz Ludwig Catel. Italienbilder der
Romantik. Hamburg, Kunsthalle, 2015/16, S. 416, m.
Farbabb., und S. 455–456, Kat.-Nr. 194

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: Gemälde aus der Sammlung
Dr. Georg Schäfer. Düsseldorf, Christie's, 31.1.2000,
Kat.-Nr. 4, m. Farbbildung, u. Detailabb. S. 11 /
Johann Christian Reinhart. Ein deutscher Land-
schaftsmaler in Rom. Hamburg, Kunsthalle, und Mün-
chen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue
Pinakothek, 2012/13, S. 259, Abb. 1 (nicht ausgestellt)

In dieser sehr fein ausgewogenen Landschaftskomposition näherte sich der seit 1811 in Rom lebende Berliner Maler Franz Ludwig Catel in der gewählten Figurenstaffage der Malerei des in Frankreich entwickelten und in Italien von Malern wie Giambattista Gigola aufgegriffenen Troubadour-Stils an. Mit der Ansicht der in wunderbares, gleißendes Sonnenlicht getauchten Gartenterrassen der Villa Doria Pamphilj mit Blick auf die Kirche San Pancrazio und die Albaner Berge am Horizont griff Catel motivisch zudem ein bereits 1832 entstandenes Bild des Malers Johann Christian Reinhart auf (siehe Vergleichsabbildung). Wie bei Reinharts im Auftrag von Ludwig I. von Bayern entstandenen Werk basiert auch der Reiz von Catels Gemälde auf dem Kontrast zwischen der strengen Geometrie der berühmten barocken Gartenanlage und den frei in den Himmel hinaufschießenden, majestätisch über dem Park thronenden Schirmpinien.





116 Franz Ludwig Catel

Berlin 1778 – 1856 Rom

Für viele Kompositionen Catels dieser Jahre ist die Abkehr von der Staffage aus dem einfachen Volk hin zu vornehm gekleideten Damen von Stand zu beobachten. Zwei Damen in vornehmer, römischer Kleidung mit Schulter- und Schleiertuch aus feinem weißen Spitzenstoff sind mit dem Pflücken von Blumen auf der Wiese beschäftigt, während links ein im Gebüsch versteckter, Mandoline spielender Galan der stehenden Frau musikalisch den Hof macht. Die am Boden kniende zweite Frau beobachtet lachend die Reaktion der Begleiterin auf das Ständchen. Rechts im Mittelgrund auf der zur Terrasse hinaufführenden Treppe beobachtet eine weitere Frau das Geschehen. Sie schaut eher skeptisch und hält ihre herangewachsene Tochter fest an der Hand, um sie von dem lockeren Treiben der Dreiergruppe abzulenken.

Auf einem Aquarell in der Bremer Kunsthalle finden sich ähnlich vornehm gekleidete Frauen und gleichfalls ein Mandolinenspieler in Aktion (siehe Vergleichsabbildung). Hier bildet der Blick auf Sankt Peter vom Brunnen vor der Villa Medici auf dem Monte Pincio aus den Hintergrund der Szenerie. Diese in verschiedenen Wiederholungen nachgewiesene Komposition entstand in der Mitte der 1830er-Jahre, also kurz vor der hier vorliegenden, bislang nur in dieser einen Version bekannten Darstellung, die spätestens 1837/38 von Catel gemalt wurde.

Andreas Stolzenburg



Johann Christian Reinhart, Im Park der Villa Doria Pamphilj, 1832, Öl auf Leinwand, 71 x 101 cm, Museum Folkwang, Essen



Franz Ludwig Catel, Blick auf Rom vom Pincio aus, Um 1835 Aquarell, Deckweiß, Bleistift, 225 x 304 mm, Unbez., Kunsthalle Bremen, Inv. Nr. 1954/287

„Bärtiger Mönch in Kontemplation im Licht des Mondes“.
Um 1828 (?)

Öl auf Papier auf Pappe. Durchmesser: 8,7 cm (Tondo) (3 3/8 in.). Rückseitig mit Feder in Schwarz signiert und (schwer lesbar) datiert: F L Catel 28. Dort auch ein achteckiger, blaugerahmter Aufkleber, mit Feder in Schwarz beschriftet: [No.] F. L. Catel. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde Franz Ludwig Catels von Dr. Andreas Stolzenburg, Hamburg (in Vorbereitung). [3448] Gerahmt.

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200

Eines der erfolgreichsten Motive des Berliner Malers Franz Ludwig Catel, der von 1811 bis zu seinem Tod in Rom lebte und arbeitete, waren Mönche in Kontemplation. Angeregt durch Chateaubriands Epos „Le Génie du Christianisme“ von 1802 und vergleichbare Klosterdarstellungen des mit dem Künstler bekannten französischen Malers François-Marius Granet entstanden spätestens ab 1818 zahlreiche Variationen dieses Bildthemas. Dabei postierte Catel stets sinnende Mönche oder Nonnen in von ihm aufgesuchten Klöstern, die im Zuge der Aufhebung derselben meist weitgehend unbewohnt waren. In seinen Bildern und denen Granets wurden diese Örtlichkeiten mit einem romantisch inspirierten Figurenpersonal zu neuem Leben erweckt.

Ein Mönch in weißer Kutte, vermutlich ein Kartäusermönch, steht im hellen Licht des Mondes vor einer Mauer in einer offenen Loggia, deren konkrete Architektur nicht nachvollziehbar ist. Neben ihm steht ein Tisch mit einem Trinkglas und einem abgelegten Gewand darauf. Er stützt sich mit einem dicken Buch, vermutlich die Bibel, auf die Tischplatte und blickt sinnierend, die linke Hand an der Kordel seiner Kutte, hinaus in eine nächtliche Berglandschaft.

Das Bild des einzelnen, in seiner Einsamkeit kontemplierenden Mönches taucht in Catels Werk ebenso mehrfach auf, wie das extrem kleine Format der bildmäßigen Ölmalerei auf Papier. Das vorliegende Bild in der Form eines Tondos stellt nicht nur deshalb eine Besonderheit dar, weil es sehr klein ist, sondern mehr noch weil die runde Form der Komposition bislang nicht im Werk des Künstlers nachweisbar gewesen ist. Die rückseitige Datierung sowie die typische Malweise vor allem in der nächtlichen Berglandschaft mit dem hellen, reliefhaft aufgetragenen Mondlicht weisen die Miniatur aber zweifellos als ein Werk von der Hand Catels aus. Die rückseitig notierte Datierung ist nur schwer lesbar, passt aber gut mit einem Höhepunkt der Mönchs-darstellungen des Künstlers um 1827 zusammen, als er u. a. eine große Komposition der Certosa di San Giacomo auf der Berliner Kunstausstellung präsentierte.

Andreas Stolzenburg





117^R Ludwig Emil Grimm

Hanau 1790 – 1863 Kassel

„Zwei Portraitskizzen von Grimms Töchterchen Friedrike, gen. Ideke, im Alter von 15 und 17 Jahren. [...]“. 1848 und 1850
 Bleistift auf Bütten. 12,5 × 20 cm (4 7/8 × 7 7/8 in.). Unten links datiert und bezeichnet: Montag den 16 Januar 1848. Abends ad. viv[um]. Oben rechts datiert und bezeichnet: Son[nt]ag Abends 17 Nov 1850 adviv[um].
 Werkverzeichnis: Koszinowski/Leuschner P 405.
 Beigabe: Untersatzblatt mit einem Gedicht des Künstlers von 1851. [3160]

Provenienz

Ehemals Friederike von Eschwege, geb. Grimm, Kassel (in Familienbesitz bis 1976)

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

Literatur und Abbildung

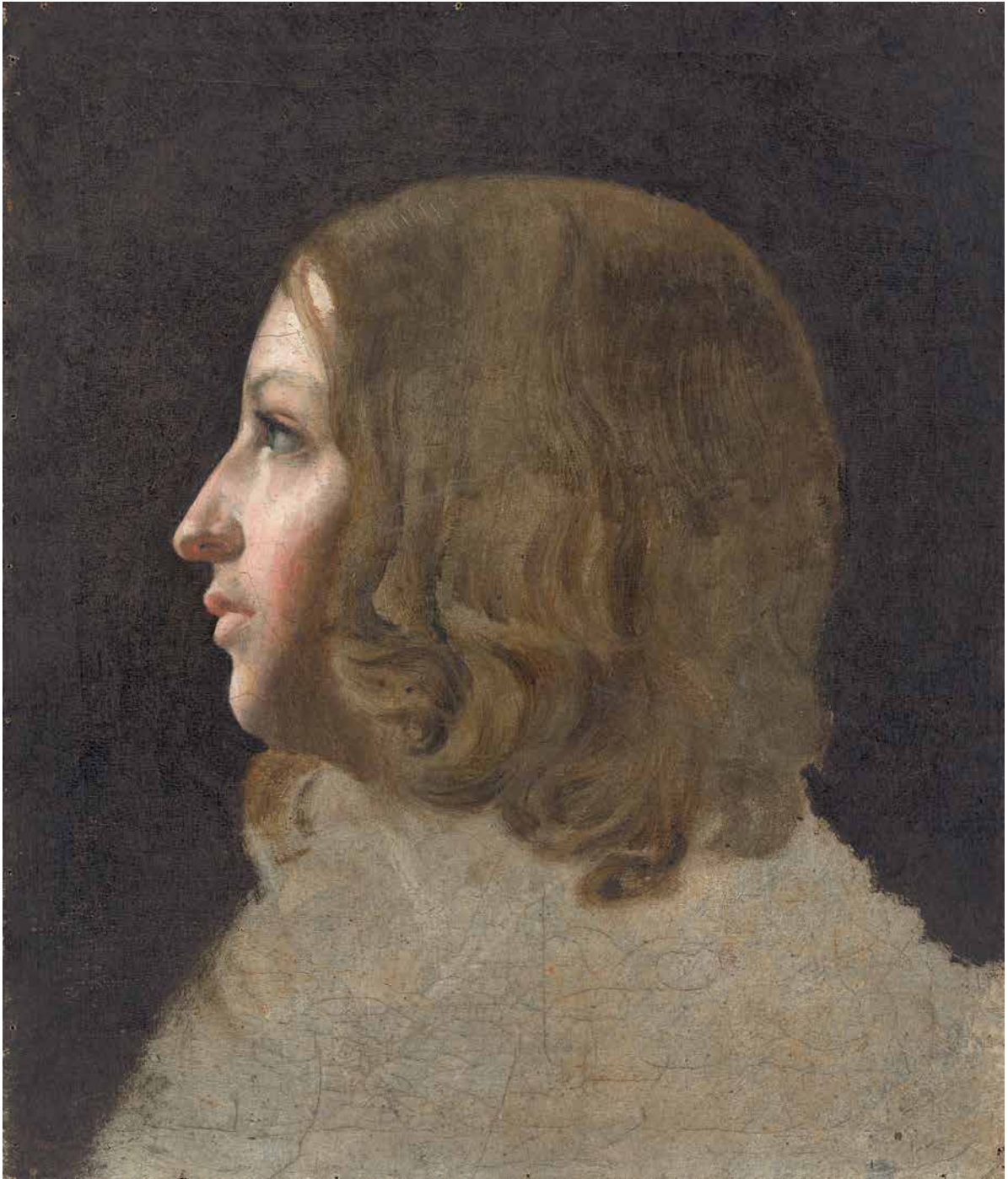
Neue Lagerliste 67: Düsseldorf, C. G. Boerner, 1976, Kat.-Nr. 102, mit Abbildung

Was macht ein Romantiker am Montagabend? Er zeichnet seine Kinder. Mit liebevoller Hingabe fixierte Grimm am Abend des 16. Januar 1848 seine 15-jährige Tochter Friederike auf dem Blatt. „Ideke“, wie das Mädchen genannt wurde, war das einzige Kind

des Künstlers und seiner Frau Marie. Mit gesenktem Blick, ganz einer Tätigkeit wie der Lektüre eines Buches hingegeben, scheint Ideke gar nicht gewahr zu werden, dass sie im selben Moment vom Vater gezeichnet wird. Der hier angebotenen Zeichnung liegt die Handschrift eines Gelegenheitsgedichts von Grimm bei: „Das gute Kind es strickt so fleisig ...“. Möglich, dass sich auch Ideke auf der Zeichnung einer Handarbeit widmet.

Die Poesie des Blattes liegt in dem Ausdruck von beseelter Versunkenheit auf dem Gesicht der Dargestellten. Das Blatt ist Dokument eines zutiefst romantisch-bürgerlichen Gedankens, demjenigen von der familiären Liebe und Verbundenheit der Eltern zu ihren Kindern. Zudem enthält das Blatt, auch dies eine Forderung der Romantiker, Hinweise auf die Ansprüche an den Wahrheitsgehalt des Porträts, indem mit dem Zusatz „ad viv(um)“ ausdrücklich betont wird, dass die Bildnisse nach dem Leben gezeichnet wurden. Unverbildet und natürlich sollten gerade die Kinder im Porträt erscheinen. Die vorliegende Zeichnung ist ein Meisterwerk dieser Gattung. Sie fixiert einen flüchtigen Augenblick in der Zeit und gestaltet durch die Hinzufügung eines zweiten Bildnisses desselben Modells, datiert auf den 17. November 1850, eine biografische Passage. Der besondere Reiz liegt darin, dass zwei Bildnisse derselben Person auf einem Blatt vereint sind. Grimm hat also bewusst die ältere Zeichnung wieder hervorgeholt, um eine zweite Studie seiner Tochter darauf anzubringen. Damit schreibt sich die verflossene Zeit zwischen den beiden Momentaufnahmen dem Blatt unwiderruflich ein. Es scheint, als blicke die Heranwachsende mit größerem Bewusstsein bereits auf ihre Kindheit zurück; Ideke wird zur Beobachterin ihrer selbst.

Michael Thimann



118 Deutsch, um 1830

Porträtstudie.

Öl auf Leinwand. Doubliert. 43 × 36,5 cm
(16 ⁷/₈ × 14 ³/₈ in.). [3523] Gerahmt.

EUR 2.500–3.500

USD 2,670–3,740

119 Theodor Hildebrandt

Stettin 1804 – 1874 Düsseldorf

Freundschaftsbild. Um 1823 (?)

Öl auf Leinwand. Doubliert. 53 × 34,5 cm
(20 7/8 × 13 5/8 in.). Kleine Retuschen. [3317] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 20.000–30.000

USD 21,300–32,000

Zwei Freunde sitzen auf einem Stein, nah zusammengerückt. Die Hand des Linken ruht auf der Schulter des Rechten, der ein Bein aufgestellt hat und eine Flöte in den Händen hält. Links auf dem Boden liegt eine zweite, mit einem Schriftstück (Noten?) umwickelte Flöte. Die Stimmung ist entspannt: Der kleine, schwarze Hund hält ein Nickerchen, die Hüte sind abgenommen, die Jacken (halb) aufgeknöpft und die Frisuren leicht zersaust. So sitzen sie da, jugendlich und schön wie zwei Posterboys aus der Jetztzeit, schauen mit blauen Augen und leicht entrücktem, fast schon ätherischem Blick jeder für sich aus dem Bild und wirken dabei dennoch innig verbunden. Der Efeu, der sich um den abgelegten Zylinder rankt, und der Hund als traditionelle Symbole der immerwährenden Treue verstärken diesen Eindruck noch und damit auch unser vages Gefühl, dass die Grenze zwischen Liebe und Freundschaft nicht vollkommen klar gezogen ist. Der Einklang dieser beiden Seelen scheint sich gleichsam auf die Landschaft auszudehnen, oder umgekehrt: das harmonische Zusammenspiel von klarem Himmel, sanft ansteigender Hügelkette, glattem See und frühlingsart aufsprießender Vegetation strahlt auf die zwei Freunde ab. In dieser Hinsicht ist das Bild klassisch romantisch und löst Carl Gustav Carus' Idee vom Entsprechen zwischen Gemütsstimmungen und Naturzuständen ein. In Sachen Figurendarstellung könnte der Unterschied zu Carus und Caspar David Friedrich allerdings kaum größer sein. Die zwei Freunde sind keine namenlosen (Rücken-)Figuren, sondern in ihrer Individualität und Körperlichkeit sehr präsent und darüber hinaus meisterhaft gemalt. Doch wessen Porträt sehen wir?

Das Museum Kunstpalast in Düsseldorf bewahrt in seinem Depot eine fast identische Fassung unseres Bildes auf, die 1949 als „Selbstbildnis mit einem Freund“ von Theodor Hildebrandt in die Sammlung gelangte. Tatsächlich findet sich schon 1838 bei Johann Josef Scotti ein Hinweis auf zwei Versionen eines solchen Porträts. Scotti listet die Kopie eines „Bildnisse[s] des Professors Th. Hildebrandt und seines Jugendfreundes“, gemalt von dem heute weitestgehend vergessenen Hildebrandt-Schüler Bodo von Hopfgarten „nach des Meisters eigenen ersten Produktion im Jahre 1823“. Die Familie des Vorbesitzers des Düsseldorfer Bildes überlieferte, dass sich Hildebrandt hier neben Otto Sigismund Runge (1806–1839) dargestellt habe. Otto Sigismund war Bildhauer, der älteste Sohn von Philipp Otto Runge, nachweislich mit Hildebrandt

befreundet, und Bildnisse von ihm weisen einige Übereinstimmungen mit dem rechten der beiden Männer auf. Allerdings ist dessen Ähnlichkeit mit Theodor Hildebrandt noch schlagender, und der linke Freund gleicht weder Otto noch Theodor. Auf die richtige Spur führt eine Notiz im Düsseldorfer Inventar, nach der links der „Verleger Effert“ dargestellt sei, „über den nichts bekannt wurde“, so Irene Markowitz im Bestandskatalog. Dabei gab es im Leben des jungen Hildebrandt tatsächlich einen engen Freund namens Effert: Theodors drei Jahre älteren Cousin August Effert (1801–1870). Beide waren in Stettin geboren und gingen nach Berlin, wo August seit 1815 in der Nicolai Buchhandlung tätig war (die er später übernahm) und Theodor ab 1820 an der Akademie studierte. Eine Bleistiftzeichnung Hildebrandts zeigt die beiden Vetter im Kreis der sogenannten Pentadelphie und räumt letzte Zweifel an der Identifikation unseres Freundespaars aus dem Weg. Die Pentadelphie (Fünfbrüderschaft) war eine Art schöngeistiger Zirkel, den Effert und Hildebrandt 1824 zusammen mit Theodors Kommilitonen Julius Hübner und zwei weiteren Freunden ins Leben gerufen hatten. Man traf sich alle acht Tage im Nicolaischen Stammhaus, „um neu erschienene Bücher oder ihnen unbekannte Sachen zu lesen, zu musizieren und zu arbeiten ... Jeder der Beteiligten wurde mit einem selbst gewählten Namen genannt. Hildebrandt war Faust ... Effert – Lorenzo (nach dem Franziskaner-Pater aus Shakespeare's Romeo und Julia)“.

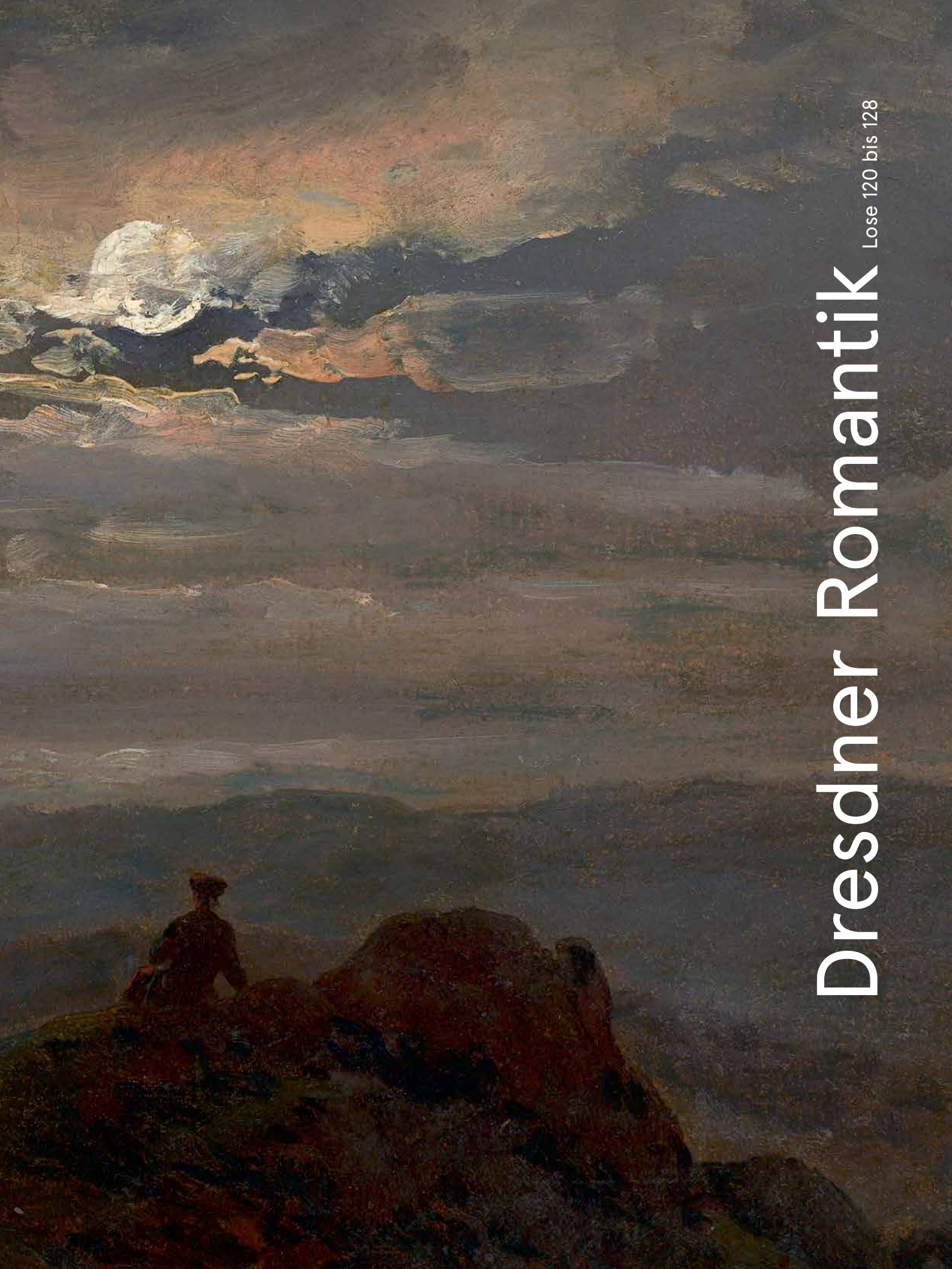
So ist es nicht überraschend, dass Hildebrandt Flöten und Noten in das Freundschaftsbild integrierte und sich selbst in Theaterkleidung, mit enger Trikothose, porträtierte. Dem Theater und der Musik blieb er auch nach seinem Wechsel an die Düsseldorfer Akademie (1826) treu. Gemeinsam mit Lessing u.a. war er im Kirchenchor von Felix Mendelssohn Bartholdy und im Sängerkränzchen von Robert Schumann aktiv, entwarf Dekorationen für das Theater und trat als Darsteller auf, etwa neben seinem Lehrer Schadow in Immermanns Stück „Albrecht Dürers Traum“ (1833). In der Kunst avancierte er im Laufe der Jahre zu einem der bekanntesten und gefeiertsten Vertreter der Düsseldorfer Malerschule, vor allem im Porträtfach. Seine Virtuosität war so groß, dass manch Zeitgenosse meinte, seine Bildnisse seien „die wahrste[n], die man sehen kann. Man glaubt dabei mitunter, die gemalte Gestalt werde gleich zu reden anfangen“ (W. Müller von Königswinter, 1854).

Diese besondere Lebendigkeit atmet auch unser Freundschaftsbild. Die Arbeit ist de facto künstlerisch so ausgereift, dass man geneigt ist, in ihr das Original von Hildebrandt zu sehen, das Scotti auf 1823 datierte. Dann würde es sich bei der Fassung im Düsseldorfer Museum um Hopfgartens Kopie handeln. Allerdings kann auch eine eigenhändige Kopie Hildebrandts oder eine Gemeinschaftsarbeit von Hildebrandt und Hopfgarten und/oder anderen Schülern nicht vollkommen ausgeschlossen werden. Der südlich-wärmenden Klang der Farben, das tief empfundene Gefühl von Friedlichkeit und liebevoller Zusammengehörigkeit und die malerischen Qualitäten sprechen indessen für sich und für Hildebrandt.

Frida-Marie Grigull







Dresdner Romantik

Lose 120 bis 128

120^R Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Selbstbildnis“. Um 1803

Holzschnitt auf bräunlichem Velin. 13,5 × 9 cm (21,5 × 13,9 cm) (5 3/8 × 3 1/2 in. (8 1/2 × 5 1/2 in.)). Werkverzeichnis: Börsch-Supan/Jähmig 74. Nach Zeichnung von Caspar David Friedrich von seinem Bruder Christian in Holz geschnitten. [3433] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Sammlung A. Struve, Dresden

EUR 50.000–70.000

USD 53,400–74,700

Literatur und Abbildung

Neue Lagerliste 101: Düsseldorf, C. G. Boerner, 1993, Kat.-Nr. 17, m. Abb. / Auktion 423, Hamburg, Hausweddell & Nolte, 11.6.2010, Kat.-Nr. 3, m. Abbildung

Wir danken Dr. Christien Melzer, Kunsthalle Bremen, Armin Kunz und Dr. F. Carlo Schmid von C. G. Boerner, Düsseldorf/ New York, für zahlreiche freundliche Hinweise.

Mindestens 17 Abzüge des Holzschnitts lassen sich nachweisen, davon 14 in öffentlichem Besitz. Bereits 1861 wurde ein Exemplar des „Selbstbildnisses“ in Katalog 31 von Weigels Kunsthandlung in Leipzig unter der Nr. 92 aufgeführt. Aber es blieb Alfred Lichtwark, dem Wiederentdecker der deutschen Romantik, vorbehalten, diesen Holzschnitt 1905 für die Hamburger Kunsthalle zu erwerben und zum ersten Mal zu publizieren (1973 dort zwei Exemplare verzeichnet). Im Abstand von jeweils gut zehn Jahren folgten mit ihren Erwerbungen die Kupferstichkabinette in Berlin (1915) und Dresden (1925), schließlich die Kunsthalle Bremen im Jahre 1933 (nach Kriegsverlust 1991 zurückerhalten). Als erstes ausländisches Museum hatte sich schon 1923 die Albertina in Wien ein Exemplar gesichert und kurz darauf, 1927, auch das Metropolitan Museum in New York. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten Abzüge in kurzer Folge nach Basel (1953), München (1955), Chicago (1957), Boston (1961) und schließlich nach Karlsruhe ([nach] 1976). Als vorläufig letztes Museum sicherte sich die Klassik Stiftung Weimar 2002 ein Exemplar. Das Erwerbungsjahr der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel konnte nicht ermittelt werden. Seit 2004 ist ein Exemplar in der Sammlung von Charles Booth-Clibborn, London (vormals Sammlung Richard Zinser, C.G. Boerner, Lagerliste 122, 1999, Nr. 48).

Von Friedrich sind sieben Selbstbildniszeichnungen erhalten, von einer weiteren existiert ein Foto, eine ist allein quellenmäßig überliefert. Alle Zeichnungen stammen aus dem Zeitraum von 1800 bis 1810, also aus dem Frühwerk Friedrichs. Mehrere haben offenbar die Funktion von Freundesgaben,

andere stellen Ausdrucksstudien vor dem Spiegel dar. Eine der in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrten Selbstbildniszeichnungen fällt ein wenig heraus. Es handelt sich um eine reine Profilzeichnung nach links, sie dürfte 1802/03 zu datieren sein. Sie bildet die Vorlage zum vorliegenden Holzschnitt. Der Holzschnitzer, Friedrichs Bruder Christian, ein gelernter Tischler, nimmt sich gegenüber den Vorzeichnungen die eine oder andere minimale Freiheit, indem er vor allem im Haar und im Gesicht weitere Schraffuren einfügt. Andere Details zeigen jedoch ganz unmittelbare Übereinstimmungen. Parallel zum Bildnisholzschnitt hat Christian Friedrich drei weitere, eher emblematisch aufgeladene Holzschnitte nach Caspar David Friedrich gefertigt. Sie gehen auf Zeichnungen des Mannheimer Skizzenbuchs von 1801 zurück, das eine ganze Reihe weiterer emblematisch argumentierender Blätter aufweist. Diesem Typus entspricht der Bildnisholzschnitt nicht. Selbstbildnisse im Profil sind selten, wenn auch mittels zweier Spiegel nicht schwer herzustellen. Zum einen ist das reine Profil, wie beim um 1800 beliebten Scherenschnitt, physiognomisch eindeutig. Zum anderen jedoch ist uns in der Profildarstellung die Person entzogen, sie ist ohne Gefühlsäußerung, liefert nur objektiv das Erscheinungsbild. Eines der frühesten Künstlerselbstbildnisse der Geschichte, Albertus Selbstdenisplakette in Bronze von 1432/34, liefert einen Hinweis darauf hinweisen, dass der Typus vom römischen Münzporträt abstammt, um dann im 15. Jahrhundert in der Tradition von Pisanello im gemalten Porträt, vor allem aber in der Medaille aufgegriffen zu werden. Auch Medaillen waren nicht selten Freundesgaben.

Welche Funktion könnte der Holzschnitt mit dem Bildnis Friedrichs unter dieser Prämisse gehabt haben? Helmut Börsch-Supan hat vermutet, Friedrich könnte geplant haben, den Holzschnitt als Titelblatt für eine Publikation seiner zu diesem Zeitpunkt verstärkt geschriebenen Gedichte zu nutzen. Quellenmäßig gibt es dafür keinen Beleg. Doch der Hinweis auf eine Titelblattfunktion hat vieles für sich. Wir möchten vermuten, dass Friedrich eine Serie von Holzschnitten nach den Zeichnungen des Mannheimer Skizzenbuches geplant hat und sein Bildnis voransetzen wollte, um sich dem Publikum mit seinen Möglichkeiten vorzustellen. Friedrich versuchte über längere Zeit, seinen Bruder zu bewegen, sich intensiver dem Holzschnitt zu widmen. Doch Christian ging nach Abschluss seiner Tischlerlehre auf Wanderschaft, und so dürfte der Plan nicht zur Ausführung gekommen sein. Zudem hatte Friedrich exakt in diesen Jahren mit seinen großen Landschaftssepiesen Erfolg und wandte sich um 1805/06 endgültig der Ölmalerei zu.

Nach 1810 sollte Friedrich bis zum Ende seines Lebens 1840 kein weiteres Selbstbildnis verfertigen. Die Tatsache, dass Friedrich seine Ölbilder nicht signierte, spricht dafür, dass die besondere, unverwechselbare Form seiner Bilder als eine Weise, göttliche Ordnung zu evozieren, allein auf seinen Urheber verweisen sollte. Als Person trat er dahinter zurück. So kann der Bildnisholzschnitt in seinem Objektivitätsanspruch ein authentisches Bildnis Friedrichs überliefern, während uns die Ölbilder das hinter der Erscheinung liegende Bild Friedrichs vermitteln können.

Werner Busch



Abbildung in Originalgröße

121^N Johan Christian Clausen Dahl

Bergen 1788 – 1857 Dresden

Mondscheinlandschaft („Wanderer on a Mountain Top“). 1823
Öl auf Papier auf Pappe. 18,1 × 24,6 cm (7 1/8 × 9 5/8 in.).
Unten links monogrammiert und datiert: JD d. 19
Novbr. 1823. Auf dem Schmuckrahmen oben mit
Feder in Schwarz beschriftet: Professor C. Dahl 1823
[...] Maaneskinslandskab [...]. Werkverzeichnis: Bang
433. [3060] Gerahmt.

Provenienz

L. W. Dahl, Christiania (?) / Dr. Joh. Schweigaard, Oslo
(1937) / Privatsammlung, Nürnberg (1987) / Privat-
sammlung, Schweiz

EUR 40.000–60.000

USD 42,700–64,000

Ausstellung

Christiania [Oslo], Kunstforening, 1888, Kat.-Nr. 30 (?)

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog 121. München, Neumeister,
1969, Kat.-Nr. 859, Abb. Tf. 66

„In der Composition ihrer Landschaften wetteifern auf verschiedenem Wege Friedrich und Dahl. Ist jener genial als Idealist, so ist es dieser als Naturalist. Dahl verbindet mit schöpferischem Geist; Friedrich erfindet. Zeichnet diesen Größe der Idee und Tiefe der Empfindung aus, so erkennt man jenen an dem Reichthum seiner Phantasie und an der Klarheit seiner Darstellung.“ Die bündige Formulierung eines anonymen Kunstkritikers, die am 20. Oktober 1823 im literarischen Conversations-Blatt erschien, zeigt exemplarisch, dass Johan Christian Dahl und Caspar David Friedrich bereits von ihren Zeitgenossen als einander verwandte, aber doch klar unterscheidbare künstlerische Temperamente beschrieben wurden. Ihre Nähe und Freundschaft zeigte sich nicht nur darin, dass beide Maler seit dem Frühjahr 1823 im selben Haus in Dresden (An der Elbe 33) wohnten und arbeiteten. Vielmehr wiesen auch die Werke, mit denen sie bei den Dresdner Ausstellungen an die Öffentlichkeit traten, unverkennbare Ähnlichkeiten auf. In der Wahl der Motive und in der Vorliebe für nordische Landschaften mussten Dahls Gemälde die Dresdner Kunstliebhaber unweigerlich an Werke des gut 13 Jahre älteren Friedrich erinnern. Und dennoch wurde Dahl nie auf die Rolle eines bloßen Nachfolgers von Caspar David Friedrich reduziert. Er konnte die Nähe zu dem ebenso bekannten wie eigenwilligen Maler riskieren, weil er bereits 1818 bei seiner Ankunft in Dresden als eigenständige künstlerische Persönlichkeit in Erscheinung getreten war.

Die eingangs zitierte Bemerkung zeugt davon, wie die Zeitgenossen Friedrichs und Dahls die Nähe und zugleich Eigenständigkeit beider Maler auf Begriffe zu bringen versuchten, um sie sich begreiflich zu machen. Mit den Stich-

worten Idealismus und Naturalismus bot die Ästhetik der Goethezeit Begriffe, mit denen sich nachvollziehen ließ, dass Dahls Landschaften den Eindruck einer sehr weitgehenden Naturtreue vermittelten, während Friedrichs Bilder oftmals durch sperrige Kompositionen nach tieferer Ausdeutung verlangten. Die Charakterisierung der beiden Künstler mit diesen Begriffen ist zwar nicht gänzlich irreführend, wird aber zur groben Verzeichnung, wenn in ihr noch die traditionelle Unterscheidung von Ideallandschaft und Vedute nachzuhallen scheint.

Denn Friedrichs und Dahls Werke des Jahres 1823 lassen keinen Zweifel daran, dass das Verhältnis der beiden Maler komplexerer Natur war und keineswegs nur Dahl von Friedrich profitierte. Während sich Dahl vom älteren Malerfreund zu Mondscheinlandschaften und Rückenfiguren anregen ließ, konnte Friedrich im Austausch mit dem gebürtigen Norweger die Vorzüge rascher Ölstudien kennen und schätzen lernen. Friedrich hatte für seine Gemälde bis in die frühen 1820-er Jahre fast ausschließlich auf Naturstudien zurückgegriffen, die er in Bleistiftzeichnungen festgehalten hatte. Dahl war hingegen vermutlich schon während seiner Kopenhagener Studienzeit (1811–1817) mit den Möglichkeiten der Ölstudie vertraut gemacht worden. Insbesondere während seines Italienaufenthalts in den Jahren 1820 und 1821 übte er sich darin, rasch wechselnde atmosphärische Situationen und Wolkenformationen zügig mit dem Pinsel und Ölfarben auf Papier oder Pappe zu fixieren. Dahl machte sich damit eine Praxis zu eigen, die kurz zuvor bereits Maler wie Thomas Jones oder Pierre-Henri de Valenciennes erprobt hatten und die um 1820 insbesondere in Rom und Neapel (zu denken ist u. a. an Anton Sminck van Pitloo) eine regelrechte Konjunktur erlebte. Es verdankt sich sicherlich einer Anregung Dahls, wenn auch Friedrich im Herbst 1824 einige Ölstudien schuf, die dramatisch beleuchtete Abendhimmel zeigen.

Dahls kleine Mondscheinlandschaft vom November 1823 gibt sich ebenfalls als eine solche Ölstudie zu erkennen. Bereits der Bildträger, das auf Pappe aufgelegte Papier, signalisiert, dass das kleinformatige Bild sich in diese Tradition stellt. Es zeigt einen höchst transitorischen Moment, in dem Wolken Schleier den hell leuchtenden Vollmond entweder verdecken oder aber gerade von ihm wegziehen. Die Scheibe des Mondes ist daher auf effektvolle Weise partiell verhüllt, und das Licht kann sich am Wolkenraum brechen, sodass am nächtlichen Himmel Nuancen von Rot und Gelb widerscheinen.

Während sich die Himmelspartie von Dahls kleinem Bild gut in die Konventionen der Ölstudie einordnen lässt – in Dahls Œuvre finden sich weitere, etwa zeitgleich entstandene vergleichbare Beispiele (vgl. Bang Nr. 389 u. Nr. 415) –, weicht der untere Teil des Gemäldes von diesem Bildtyp ab. Dahl deutet hier nicht nur eine Berglandschaft an, sondern



fügt in die Szenerie auch eine Figur ein, die lotrecht unter dem Vollmond etwas rechts der Mittelachse des Bildes erscheint. So skizzenhaft der sitzende Wanderer auch ausgeführt ist, weist er sich als Rückenfigur mit Barett doch sogleich als eine Reminiszenz an Landschaftsbilder Caspar David Friedrichs aus. Mit diesem Motiv beansprucht die kleine Ölstudie den Rang eines autonomen Bildes, dessen Funktion sich nicht darin erschöpft, dem Naturstudium und der Vorbereitung anderer Bilder zu dienen. Es ist daher auch nur konsequent, dass Dahl seinem kleinen Gemälde eine klar hervortretende Komposition zugrunde legt, die den kurvigen Verlauf der Wolken auf die von Mond und Figur markierte Achse hin ausrichtet. Fast schon programmatisch führt Dahl vor Augen, dass sich die evokative, nachdenklich

stimmende Wirkung der Landschaften Friedrichs auch mit den modernen Mitteln der pastosen Ölstudie erzielen lässt. Damit bündelt und verdichtet seine Mondscheinlandschaft in wohl einzigartiger Weise das produktive, von Nähe ebenso wie von Eigenständigkeit gekennzeichnete Verhältnis zwischen Dahl und Friedrich.

Johannes Grave

122^R Johan Christian Clausen Dahl

Bergen 1788 – 1857 Dresden

Mondschein über der Elbe („The Elbe by Moonlight“). 1856 (?)
Öl auf Papier auf Holz. 8,3 × 13,4 cm (3 ¼ × 5 ¼ in.).
Rückseitig mit Feder in Braun mit Widmung bezeichnet:
Ihre Hochwohl. Frau Oberstin von der Decken
zum heiligen Weihnachtsabend d. 24 Decbr. 1856 von
Ihrem stets ergebenen Freund Dahl. Werkverzeichnis:
Bang 1168. [3002] Gerahmt.

Provenienz

Geschenk des Künstlers an seine Freundin und Förderin
Wilhelmine von der Decken, geb. Brauns (1783–1858)

EUR 10.000–15.000

USD 10,700–16,000

Wir danken Albrecht von der Decken, Hamburg, und Prof. Dr.
Reinhard Wegner, Jena, für freundliche Hinweise.

Heisst es auf der Rückseite unseres Loses „Ihre Hochwohl. Frau Oberstin von der Decken Zum heiligen Weihnachtsabend d. 24. Decbr. 1856 von Ihrem stets ergebenen Freund Dahl.“, so handelt es sich hierbei um eine Widmung von Dahl an seine Freundin und Förderin Wilhelmine von der Decken, geb. Brauns (1783-1858), genannt Minny. Ihr Salon war Treffpunkt für Diskussionen, Lesungen und musikalische Veranstaltungen und spielte in Dresdner Künstlerkreisen eine herausragende Rolle. Grisebach konnte in der vergangenen Auktion bereits zwei Dahl-Studien aus dem ehemaligen Besitz von Frau von der Decken versteigern (Auktion 262, November 2016, Los 142 und 143).

„Denn diese sind besser als die ausgeführten Gemälde“ – Mit dieser bemerkenswert klaren und durchaus selbstbewussten Aussage setzte sich Johan Christian Dahl schon 1843 persönlich dafür ein, dass die Nationalgalerie in Oslo nicht nur Gemälde sondern auch Studien seines frühzeitig verstorbenen norwegischen Landsmannes und Schülers Thomas Fearnley ankaufte. Dahl fand Fearnleys Studien „besser“ als die ausgeführten Gemälde, „denn hier gibt er sich selbst, wie er war und die Natur empfand, wenn er sie vor sich hatte“.

Die Episode deutet auf den hohen Stellenwert hin, den Dahl auch seinen eigenen Studien beimaß. Dabei ging es (noch) nicht darum, den repräsentativen Anspruch von Gemälden überhaupt in Frage zu stellen und durch Studien zu ersetzen. Das Naturstudium und damit auch die Ölskizze hatten in der ersten Hälfte des 19 Jahrhunderts einen festen – wenn für Dahl auch zentralen – Platz, und zwar innerhalb der „privaten“ Arbeits- und Werkprozesse eines Landschaftsmalers. Als persönlichste, ja intimste Form künstlerischen Ausdrucks besaßen Ölstudien für Dahl gerade deshalb eine besondere, eine nur ihnen eigene Qualität – und damit auch einen eigenen künstlerischen Wert.

Unser kleinformatiges Blatt vereint ganz wesentliche und sehr charakteristische Merkmale der Natur- und Kunstauffassung des großen Romantikers: wir blicken auf eine nächtliche Szene, mit dunkler Palette aus Braun- und Schwarztönen aufs Papier gebracht, deren effektvoller Einsatz von Licht und Schatten uns zur genauesten Beobachtung herausfordert – und unsere Einbildungskraft steigert. Erfahrungen und Erwartungen oszillieren mit einem Faktor des Unbekannten.

Vor uns liegt die Elbe als schmaler Streifen am unteren Bildrand. Zentral aber tief hängt der volle Mond, dessen obere Hälfte vorbeiziehende Wolkenschwaden verdunkeln. Sein weißgelbes Licht tänzelt als schlanker Strahlenkegel auf dem Wasserspiegel. Die mit wenigen Pinselstrichen markierte, helle Mondlichtspur kennzeichnet zugleich die Breite des Flusses,



Rückseite von Los 122 mit der Widmung von Dahl, kurz vor seinem Tod



Wilhelmine Maria Sophia von der Decken, 1783-1858,
Die Oberistin gemalt, Dresden d. 19. Feb. 1842 von Dahl



Abbildung in Originalgröße

dessen gegenüberliegendes Ufer ein paralleler und wie die Wolken dunkler Streifen markiert. Lediglich angedeutete vertikale Strukturen am linken Bildrand, die Umrisse von Pappeln und die filigrane Zeichnung der Takelage eines Bootes, reichen aus, um das Gegengewicht zur Horizontalen zu bilden und dem Betrachter als Maßstab des Landschaftsraumes zu dienen.

Um „große Massen zu beherrschen und Farbtöne und Effekte zu studieren“, war Dahl seit frühester Zeit bestrebt, mit sparsamsten Verweisen auf alles Gegenständliche auszukommen. Eine solche, hier deutlich zu beobachtende Tendenz zur Reduktion zeichnet insbesondere Dahls spätere Ölstudien aus. Auch unsere Studie erzielt ihren großen ästhetischen Reiz aus der Komposition von parallel verlaufenden Farbflächen, die Räumlichkeit lediglich suggerieren. Die pastos und breit aufgetragenen Farben sind Ausdruck einer „rein malerischen“ Auffassung und erzeugen damit keine unmittelbare Illusion von Wirklichkeit mehr. Die Konzentration auf das Wesentliche mit ihren stark abstrahierenden Tendenzen verleiht insbesondere Dahls Wolkenstudien ihren besonderen poetischen Charakter.

Die genaue Beobachtung der Natur – speziell deren Lichtverhältnisse und die Bedingungen, unter denen sich atmosphärische Stimmungen verändern – kennzeichnen sowohl Dahls Ölstudien als auch seine Gemälde. Die nächtliche Elbe bei Mondschein ist seit seiner Übersiedelung nach Dresden im Jahr 1818 ein zentrales und stetig wiederkehrendes Motiv. Da Dahl seine Wolkenstudien in Öl von Beginn an meist in einem sehr viel kleineren Format als seine übrigen Studien ausführte und weder vor Ort signierte noch datierte, mag auch unser Bild als solche eingestuft werden.

Das Werkverzeichnis von Marie Lødrup Bang führt nicht nur unsere Studie auf, sondern auch zu dem Vergleich mit

einer weiteren, von Dahl rückseitig sehr viel früher datierten Arbeit. Der „Blick von der Augustusbrücke bei Mondschein“, den Dahl bereits 1833 malte (Werkverzeichnis Bang 734), weist augenscheinliche Ähnlichkeiten auf: in der Formation der Wolken, der Stellung des Mondes und dessen Spiegelung in der Elbe, sogar den Pappeln am linken Rand der Landzunge. Wie Bang vermerkt, schenkte Dahl diese Studie 1843, also zehn Jahre nach ihrer Entstehung, Elisabeth Børs. Was Bang erstaunlicherweise nicht bemerkte, ist die große Nähe zu unserem Blatt. Es ist ebenfalls undatiert und „nur“ rückseitig von Dahl mit einer Widmung versehen: „Ihre Hochwohlb. Frau Oberistin von der Decken zum heiligen Weihnachtsabend d. 24 Decbr. 1856 von Ihrem stets ergebenen Freund Dahl“. Ist vielleicht auch unsere Studie schon sehr viel früher entstanden, gemeinsam mit dem erwähnten „Blick von der Augustusbrücke“, und von Dahl aus seinem umfangreichen, gut behüteten Vorratsschatz an Wolkenstudien als Weihnachtsgabe für die Oberistin v. d. Decken herausgefischt worden? Oder hat Dahl sich des reizvollen Motivs erinnert und es noch einmal gemalt? Ersteres scheint wahrscheinlich, denn andernfalls müsste es noch eine weitere „Augustusbrücken-Studie“ mit vergleichbaren Wolkenformationen geben – die genannte frühere Version hatte Dahl ja ebenfalls bereits verschenkt.

Vielleicht bleibt die Frage der genauen Datierung für immer ein Teil des Geheimnisses seiner Studien selbst. Unser Kleinod jedenfalls zeigt sich, gerade mit seiner rückseitigen persönlichen Widmung, als wertvoller Ausdruck und intimes Bekenntnis der Kunst von Johan Christian Dahl, „denn hier gibt er sich selbst, wie er war und die Natur empfand, wenn er sie vor sich hatte“.

Anna Ahrens

123 Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

„Gotische Kirche über Baumwipfeln bei Mondenschein“ („Kleine Mondscheinlandschaft mit Kirchlein“). Um 1840
Öl auf leichtem Karton. 7 × 11,1 cm (2 ¾ × 4 ¾ in.).
Werkverzeichnis: Prause 194 (ident. m. Prause 203).
Auf der Rückseite einer Einladungskarte für „Herrn Hof- und Medicinalrath Dr. Carus“ zur Monatsversammlung der Flora, Sächsische Gesellschaft für Botanik und Gartenbau, Dresden, 2. Mai [ohne Jahresangabe]. [3454] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Neumeister u. Gräf, München (1955) / Sammlung Georg Schäfer, Obbach (1955 bis 1999) / Nachlass Prof. Dr. Jens Christian Jensen, Hamburg

EUR 25.000–35.000

USD 26,700–37,400

Ausstellung

Carl Gustav Carus und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmalerei. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt, Altes Rathaus, 1970, Kat.-Nr. 3, Abb. Farbtafel 5 / Caspar David Friedrich und Umkreis. Hamburg, Galerie Hans, 2006, Kat.-Nr. 24, m. Farbabb. / Carl Gustav Carus. Natur und Idee. Dresden, Kupferstich-Kabinett und Galerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Residenzschloss Dresden, und Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, 2009/2010, Kat.-Nr. 139, m. Farbabbildung

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog 38. Hamburg, Dr. Ernst Hauswedell, 1949, Kat.-Nr. 1207 / Robert Rosenblum: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition. From Friedrich to Rothko. London, Thames & Hudson, 1975, Nr. 131, m. Abbildung

„Ich kam an einer alten verlassenen gotischen Kapelle vorbei, die im Mondschein ein gar hübsches Bild gegeben haben müsste [...]“, schrieb Carl Gustav Carus am 4. Juni 1844, als er sich in dem englischen Städtchen Windsor aufhielt. Der tagebuchartige Eintrag, den er nur ein Jahr später, 1845, in seiner zweibändigen Schrift „England und Schottland im Jahr 1844“ veröffentlichte, stellt keine Ausnahme dar. Die Notizen, die Carus auf Reisen niederschrieb, sind vielmehr durchzogen von Hinweisen auf Bauwerke und deren Anmutung. Was diese kurzen Erwähnungen oder Beschreibungen auszeichnet, ist die Art und Weise, in der Carus sie mit atmosphärischen Schilderungen oder gedanklichen Assoziationen verbindet. Immer wieder formuliert er Eindrücke, die sich implizit oder sogar ausdrücklich als regelrechte Bilder zu erkennen geben. So hielt er am 27. Juni 1844 nach einem Spaziergang in Oxford fest: „Jetzt erst, in dem stillen röhlichen Abendlicht, beim Leuchten des ersten Mondviertels, waren diese Baulichkeiten vollkommen schön! – Wie malerisch wirkt nun das Grau dieser alten Verzierungen, das Verwitterte dieser Thürme, das Grün dieses Epheus! [...] Wunderbare Bilder überall!“ Das kleine Gemälde einer gotischen Kapelle bei Mondschein wirkt fast wie ein bildliches Pendant zu diesen Schilderungen, die ihrerseits ja bereits poetische Bilder evozieren. Trotz des äußerst kleinen Formats und des Kartons, der als Bildträger dient, beschränkt sich das Gemälde nicht darauf, wie eine Ölskizze eine Beobachtung festzuhalten. Vielmehr gibt es sich als gezielt komponiertes Bild zu erkennen, in dem der linke der beiden schlanken Ecktürme exakt die Mitte des Bildes markiert. Die ins Zentrum gerückte Kapelle wird effektiv von Baumwipfeln verdeckt. Rechts wird sie zudem um ein weiteres, niedrigeres Gebäude mit Dachreiter und Glocke ergänzt. Vor allem aber ist die in ihrer Farbigkeit beinahe silhouettenhaft reduzierte Szenerie von einem warm leuchtenden, gestirnten Nachthimmel hinterfangen. Kaum zufällig ist die mit dem Zirkel gezogene Mondsichel dabei so tief positioniert, dass sie sich mit einem der Ecktürme zu berühren scheint.

Es fällt nicht leicht, das ungewöhnlich kleine Bild zu datieren. Dass Carus die Rückseite eines Einladungskartons



Die Rückseite von Los 123. Die Rückseiten der Einladungskarten der Künstlervereinigung „Flora“ waren übrigens auch für Johan Christian Clausen Dahl ein beliebter Malgrund für kleine Ölstudien.



Carl Gustav Carus, Stadt in der Abenddämmerung, Um 1845, Öl auf Leinwand, Museum Behnhaus Drägerhaus, Leihgabe aus Privatbesitz



Abbildung in Originalgröße

der „Flora“, einer Dresdner Gesellschaft für Botanik und Gartenbau, benutzte, erlaubt aber zumindest eine erste Eingrenzung. Zwar fehlt dem dort handschriftlich eingetragenen Datum eine Jahreszahl, doch ist die partiell verloren gegangene Ortsangabe als „Zwinger-Salon“ zu ergänzen – ein Seitenblick auf ähnliche Kartons, die Johan Christian Dahl ebenfalls als Bildträger nutzte, bestätigt diese Vermutung (vgl. Grisebach Auktion 262, Los 142 und 143; Thomas Le Claire Kunsthandel, Johan Christian Dahl 1788–1857. Zehn Ölskizzen, Hamburg 2009, Nr. 9; oder Bang 1987, Nr. 1075 und 1076). Der Salon im Zwinger stand der „Flora“ allerdings erst ab 1832 zur Verfügung, sodass das Bildchen von Carus nicht zuvor entstanden sein kann.

Noch wahrscheinlicher ist jedoch eine Entstehung in der Mitte der 1840er Jahre. Denn Gebäude, wie er sie in sein kleines Gemälde aufnahm, hatte Carus insbesondere auf seiner England-Reise des Jahres 1844 in selten großer Zahl sehen können: Vergleichbare Kapellenbauten mit Westfassaden, die von schlanken Ecktürmen gerahmt, durch ein großes zentrales Maßwerkfenster geschmückt und mit einem Giebel gekrönt werden, finden sich u. a. in einigen alten Colleges von Cambridge, das Carus am 20. Juni 1844 besuchte, oder auch in Eton, wo er sich wenige Wochen zuvor aufhielt. Wenn man erwägt, dass Carus sein kleines Gemälde in Erinnerung an solche englischen Reiseeindrücke schuf, könnte der Dachreiter ein benachbartes Collegegebäude krönen.

Dennoch dürfte es sich kaum um eine Vedute handeln, die einen bestimmten Bau mit einiger Präzision wiedergeben will. Der unverkennbar bewusst komponierte Bildaufbau und der Umstand, dass die Kapelle keine Details erkennen lässt, die es erlauben würden, sie verlässlich zu identifizieren, sprechen vielmehr dafür, dass das Gemälde ein nachträglich synthetisiertes Erinnerungsbild vor Augen führt. Auf diese Weise variierte Carus ein Motiv, mit dem er in den 1840er-Jahren mehrfach und in deutlich größeren Bildern – zu denken ist etwa an die Stadt in der Abenddämmerung, um 1845, (Prause 1968, Nr. 68) – nochmals eindrucksvolle späte Zeugnisse der Dresdner Romantik schuf.

Johannes Grave

124 Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

Frühsommerlicher Weinberg in Pillnitz. Um 1830/40

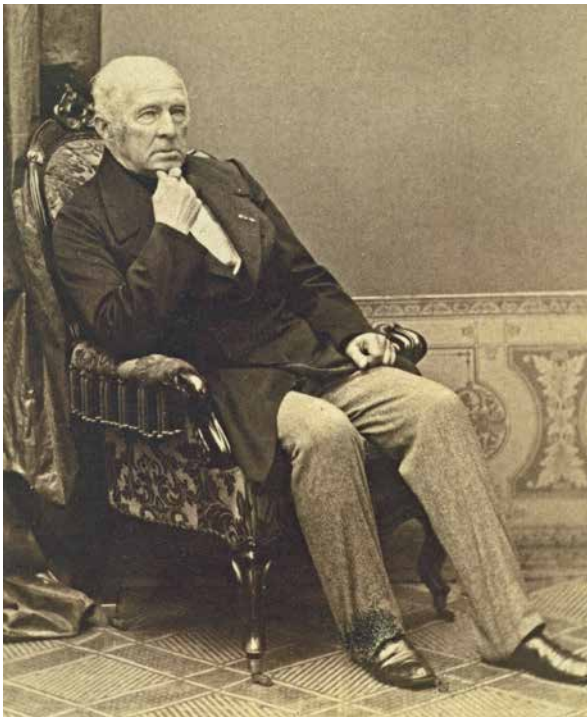
Öl auf leichtem Karton. 12,5 × 11,9 cm (4 $\frac{3}{8}$ × 4 $\frac{5}{8}$ in.). Auf der Holz-Rückwand ein alter, mit Feder in Schwarz beschrifteter Aufkleber: Ruine zu Pillnitz. Dort auch ein mit Bleistift nummeriertes Etikett: G. [unter dem Signet einer Krone] Cap. B. Raum [IX] Nr. [289]. Werkverzeichnis: Nicht bei Prause (vgl. Prause 287). – Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, vom 31. März 2017. [3063] Gerahmt.

Provenienz

König Georg von Sachsen (bis 1904) (?) / Privatsammlung, Dresden (nach 1945 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 25.000–35.000

USD 26,700–37,400



Bildnis Carl Gustav Carus' im Sessel, Um 1865, Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. Nr. D 1977-80

Carl Gustav Carus ist bereits von den Zeitgenossen als der dritte herausragende Meister romantischer Landschaftsmalerei in Dresden neben dem Doppelgestirn Friedrich und Dahl angesehen worden. Bekannt ist er heute vor allem für jene Werke, mit denen er sich den einzigartigen Bilderfindungen des zeitweise eng befreundeten Caspar David Friedrich anzunähern suchte. Doch malerisch überzeugender noch und von der Anlage her den persönlichen Intentionen des Naturforschers Carus wohl auch entsprechender sind jene wirklichkeitsverpflichteten Naturstudien, mit denen er viel mehr an Dahl als an Friedrich anknüpfte. Carus ist Dahl bereits 1820 in Dresden begegnet und er bewunderte in dessen Bildern „die Wahrheit vieler einzelner Gegenstände“. Einem Freund berichtete Carus schon 1822 von eigenen Ölstudien unmittelbar vor der Natur. Danach saß er „unter Pflanzen und Bäumen viele Stunden lang, sie frisch, wie es nur gehen wollte, in Farben nachbildend“.

Seit Carus 1827 zu einem der königlichen Leibärzte ernannt worden war, zählte der Dienst in der wettinischen Sommerresidenz Schloss Pillnitz zu seinen Aufgaben, und Carus erwarb 1832 ein kleines Landhaus in der Nähe des Schlosses, am Eingang zum Dorfe Pillnitz, um die Familie auch während der Dienstperioden bei sich haben zu können. So wurde die landschaftliche Umgebung von Dorf und Schloss Pillnitz zu einem bevorzugten Erfahrungsraum für die malerischen Naturstudien von Carus.

Der aufsteigende Schrägblick in den Weinberg geht hinauf zu einer Gruppe von Nadelbäumen auf der Anhöhe, inmitten derer sich ein Bauwerk abzeichnet. Es handelt sich um die künstliche Ruine bei Pillnitz oberhalb des Friedrichsgrundes, die 1785 unter Kurfürst Friedrich August III. im neogotischen Stil errichtet worden war. Platziert an der Stelle eines mittelalterlichen Vorgängerbaus, war sie historischer Reflexionsort und Ausgangspunkt für die empfindsame Landschaftsbetrachtung zugleich.

In solchen kleinen, gleichsam privaten Studien war Carus unbefangener gegenüber den Erwartungshaltungen der Öffentlichkeit, und diese Freiheit zeigt sich in einer für die Zeit erstaunlich offenen malerischen Form. Das ausgeprägte Interesse an der unmittelbaren Wahrnehmung der Natur und die spürbare Freude an einer spontanen malerischen Umsetzung der optischen Eindrücke sprechen aus diesen außerordentlich reizvollen Arbeiten von Carus. Es scheint aufschlussreich, dass gerade Caspar David Friedrich an den Bildern von Carus „einen gewissen freien Naturalismus“ schätzte, „wie er eben nur aus unzähligen Naturstudien vollkommen hervorzugehen pflegt“. Dabei erprobte der Maler Carus in seiner Studie aus dem Weinberg bei Pillnitz mit rasch notierendem Pinsel nicht nur die Differenzierung unterschiedlicher Stofflichkeit und die Aufnahme wirklichkeitsnaher Farbigkeit, sondern er nahm die unterschiedlichen Augeneindrücke auch mit tendenziell abstrahierendem Blick auf. So werden die großen Weinblätter und die federgleichen Nadelbüschel als Formvokabeln in vielfacher Wiederholung einander gegenübergestellt, und die vertikale Parallelschraffur der Spalierstäbe scheint in dem nahezu quadratischen Bildformat durch eine horizontale Schichtung der Wolkenballungen aufgefangen zu sein.



Abbildung in Originalgröße

Der Arzt und Naturwissenschaftler, Schriftsteller und Philosoph Carl Gustav Carus, ein „Universalgelehrter“ noch im Sinne Goethes und Alexander von Humboldts, war Künstler eigentlich nur im Nebenberuf und gehörte doch auch auf diesem Gebiet zu den besten Kräften seiner Zeit. Dabei ist er an Innovation und künstlerischer Originalität manchem Kollegen im Hauptberuf weit überlegen gewesen. Für Carus gehörte das Malen und Zeichnen wie die vielfältigen anderen Tätigkeiten seiner beruflichen Laufbahn zum ganzheitlichen Entwurf eines gelingenden Lebens. So resümierte er 1827 in einem Brief, der von den zahlreichen täglichen Arbeitsbelastungen berichtete: „Bei alle dem will doch mitunter zum Zeichnen im Freien und zum Malen Zeit gefunden werden – und sie findet sich.“

Gerd Spitzer

125 Julius von Leypold

Dresden 1806 – 1874 Niederlößnitz

Nebel über einem russischen Friedhof. Um 1830

Öl auf Pappe. 26,2 × 42,1 cm (10 3/8 × 16 5/8 in.). Werkverzeichnis: Mit Bestätigungen von Prof. Dr. Werner Sumowski, Stuttgart, vom 27. Juli 1997 und von Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, vom 31. März 2017. [3291] Gerahmt.

EUR 55.000–65.000

USD 58,700–69,400

Ausstellung

Caspar David Friedrich und Umkreis. Hamburg, Galerie Hans, 2006, Kat.-Nr. 32, mit Abbildung

Wir danken Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, für freundliche Hinweise.

Die „Dresdner Romantik“, das war aus der Sicht der Nachgeborenen lange nur Caspar David Friedrich. Es ist deshalb auch nicht verwunderlich, daß unser im Nebel versinkender Friedhof lange Zeit als ein Werk von der Hand des Meisters galt. Doch über die letzten Jahrzehnte hat sich durch intensive Forschungsarbeit und große Ausstellungen unser Wissen über die erste Dresdner Romantikergeneration erheblich erweitert: Wir gewinnen einen immer besseren Überblick über die Bedeutung und künstlerischen Eigenständigkeit von Carl Gustav Carus, Ernst Ferdinand Oehme und eben Carl Julius von Leypold. Als ihm Werner Sumowski unsere Landschaft vor zehn Jahren zuschrieb, war das noch eine kunsthistorische Pionierleistung. Sumowski selbst hatte Leypold 1971 in einem Aufsatz überhaupt erst als eigenständige Künstlerfigur aus dem Schatten Friedrichs treten lassen.



Carl Julius von Leypold, Kirchhofseingang, 1832, Öl auf Leinwand, 25,5 x 35 cm, Inv. Nr. Gm 2005, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Unser Bild des „Russischen Friedhofs im Nebel“ ist künstlerisch am verwandtesten mit Leypolds „Kirchhofseingang“ aus dem Jahre 1832 (siehe die Vergleichsabbildung), wo ebenfalls auf einen detaillierten Vordergrund ein Nebelraum folgt, in dem die Perspektive aussetzt. Wie Leypold das künstlerisch löst, macht unser Gemälde nach Einschätzung von Hans-Joachim Neidhardt zu einem „Hauptwerk des Künstlers“. Er betont: „Diese Schilderung des aufsteigenden Nebels ist von einer Sensibilität der Beobachtung, die außerordentlich ist und rückt Leypold nachdrücklich in die erste Reihe der Dresdner Romantiker.“

Man könne, so Neidhardt, an diesem Gemälde genau erkennen, welche Faszination die Nebellandschaften Friedrichs auf Leypoldt ausgeübt habe. Im Gegensatz zum allgemeinen Publikum, das genau diesen Aspekt Friedrichs ablehnte, weil von ihnen eine zu große Schwermütigkeit ausgehe. Diese Melancholie kennzeichnet natürlich auch dieses Gemälde Leypolds, allein schon thematisch durch die Friedhofsszenenerie, aus der die Nebel aufsteigen wie leise Wolken. Aber wie der Künstler dies kompositorisch und malerisch löst, demonstriert seine Meisterschaft – auf engstem Raum entsteht ein wehmütiges romantisches Stimmungsbild, das von vergangenen Zeiten und auch von einer vergangenen Zukunft zu erzählen scheint. Ein Gemälde von größtmöglicher Zeitlosigkeit – obwohl es ja mit den Grabsteinen scheinbar das ultimative Motiv der Endlichkeit zeigt.

Es gibt, worauf Sumowski und Neidhardt hinweisen, natürlich auch den „anderen“ Leypold, den genauen Architekturmaler. In unserem Bild aber gehen beide nicht davon aus, daß es sich um einen konkreten russischen Friedhof handelt, sondern, gemäß des romantischen Symbolismus, um eine Ideallandschaft, komponiert aus verschiedenen Versatzstücken, um ein Nachdenken über Tod und Auferstehung in Gang zu setzen: „Die Sonne, die gerade im Nebel über den Gräbern zu erscheinen beginnt, soll dem Betrachter Gewissheit künftigen ewigen Lebens vermitteln“, so Werner Sumowski.

Das Bild verbindet Leypolds stupendes künstlerisches Vermögen in der realistischen Schilderung, das er von seinem zweiten Dresdner Lehrer, Johan Christian Clausen Dahl, gelernt hatte mit der subtilen Tiefe Friedrichs zu einem neuen Ganzen. Die Bäume, die kahl in den Himmel ragen, scheinen ebenso aus dem Boden zu wachsen wie die Grabkreuze, eines davon ist abgebrochen, als sei es ein morscher Baum, Gotteswerk und Menschenwerk scheinen von einem Holze, nach hinten in die unendlichen Weiten des Bildraums verdichten sich die Grabkreuze wie zu einem undurchdringlichen Wald.

Florian Illies



Die wabernden Nebelschwaden zwischen den Grabmälern, darüber das unsicher und fern aufleuchtende Licht der Erlösung, machen unser Gemälde zu einem bedeutenden Werk der Dresdner Romantik um 1830, als sich Realismus und Symbolismus in einer aufregenden Balance befinden.



126 Peder Balke

Helgøya 1804 – 1887 Kristiana (Oslo)

„View of Fredriksten Fortress in Moonlight“.

(Fredrikshald im Mondschein.) Um 1852

Öl auf Karton, auf Pappe aufgezogen. 24,7 × 45,3 cm
(9 ¾ × 17 ⅞ in.). Unten links signiert: Balke. Retuschen.
[3227] Gerahmt.

EUR 100.000–150.000

USD 107.000–160.000

The Norwegian painter Peder Balke must be considered one of the most original artists of the Romantic movement in Northern Europe. While neglected in his own lifetime and unknown for many years outside his native Norway, he is today hailed as a visionary painter for his innovative depictions of the northern landscape.

Peder Andersen Balke (1804–1887) grew up in a rural community in eastern Norway, where he originally was trained as a house painter; in other words as a craftsman. With the support of well-to-do farmers, he travelled to the capital, Christiania (Oslo today) to attend at the Royal Drawing School in the 1820s. Between 1829 and 33, Balke stayed in Stockholm, studying with the Swedish landscape painter, Carl Johan Fahlcrantz. Later, he became the pupil of Johan Christian Dahl, the leading Norwegian painter, who had settled in Dresden. He stayed with Dahl for a few months in 1836 and then again in 1843/44. Through Dahl, Balke also became acquainted with the work of the German romantic Caspar David Friedrich and his circle.

Balke was a travelling artist. He undertook journeys in his native country to study its nature. In 1832 he went to the northernmost parts of Norway, and the dramatic landscape there haunted his paintings for the rest of his life. He also travelled in the southern parts of Norway, including a journey to its mountains together with his mentor Dahl in 1844. But Balke was also something of a cosmopolitan who travelled widely in Europe; first to educate himself, and then eventually to sell his works or to gain commissions. Thus, he visited Berlin, Dresden, Paris, London and St. Petersburg through some busy years in the 1840s. In Paris, Balke managed to get an audience with the King of the French, Louis-Philippe, who himself had visited the northernmost parts of Scandinavia in his youth and now was eager to engage artists to depict this landscape. The meeting resulted in the commission of a large series of Norwegian landscapes. Due to the February Revolution of 1848, Louis-Philippe was not in the position to uphold this, but two finished landscapes as well as 26 of Balke's sketches are preserved in the Musée du Louvre. Around 1850, Balke settled in Christiania with his family. Though he continued to paint, he more and more withdrew from public art life, concentrating on his business and his political commitment.

In the 1840s and 50s, Balke painted a series of cityscapes, such as Dresden, Copenhagen, Stockholm, Christia-







Knut Ljøgdøt war Direktor des Northern Norway Art Museum in Tromsø, das gemeinsam mit der National Gallery in London im Jahre 2014 die erste große Ausstellung zu Peder Balke organisierte und für dessen Katalog er den zentralen Text, „In Quest of the Sublime: Peder Balke and the Romantic Discovery of the North“ verfasste.

nia, and Halden (formerly Fredrikshald). The composition of these are often close to that of „View of Fredriksten Fortress in Moonlight“, with the sea or a landscape in the foreground and the buildings of the city hovering above. Most of them are nightly moonlight scenes of a somewhat melancholy mood. We find similar elements in many of the artist's landscapes from Northern Norway, including his many depictions of the North Cape. These paintings appear more as visions than as realist, topographical renderings, related to the transcendental romanticism of Friedrich. „View of Fredriksten Fortress in Moonlight“ reveals Balke's own, individual technique: The board (or sometimes canvas) was grounded with a thick layer of white paint, functioning almost as a layer of lacquer. When dry, he would add a layer of thinned paint, which he would then partly remove – using a brush, a sponge, a piece of cloth, a palette knife or even his own hand – to create the effect of light, waves, clouds etc.

Deutsches Kunstblatt in December 1851 brings a piece on Balke's works: "We saw a very copious collection of Scandinavian views from Mr Balke's portfolio, briskly and sketchily tossed down to paper, full of life and effect." ("Wir sahen eine sehr reiche Sammlung skandinavischer Gegenden aus Hr. Balke's Mappe, skizzenhaft Frisch in Oel auf Cartonpapier geworfen, voll Lebendigkeit und Wirkung.") It is unclear whether the correspondent saw Balke's works in an actual exhibition or in the artist's studio, and whether this took place in Berlin or in Norway. However, as the artist stayed in Berlin that year, we may assume that he held an exhibition here. What is of special interest to us is that the notice mentions a series of cityscapes: "Stockholm, Copenhagen, Christiania, Hammerfest, Frederikshald [Halden], Trondheim etc., mostly in the extraordinary light of the moon or the setting sun, these are the subjects of the pictures." ("Stockholm, Copenhagen, Christiania, Hammerfest, Friedrichshall [Frederikshald/Halden] Drontheim u.s.w., meis in der ungewöhnlichen Belichtung der scheidenden Sonne oder des Mondes, das sind die Gegenstände, die den Darstellungskreis der Blätter bilden.") (Deutsches Kunstblatt, 20 December 1851, p. 417; M. Lange: "Peder Balke: Vision and Revolution", in London 2014, pp. 36–37.) We do not know exactly which paintings that were exhibited, but perhaps the Fredrikshald painting mentioned is identical with the work on show here.

The view is taken from the port of Halden on the south-eastern coast of Norway, seen towards Fredriksten Fortress. The main parts of the fortress were built in the latter half of the 17th century, strategically placed for protection against Sweden, which the twin kingdom Denmark-Norway was constantly at war with at the time. Other artists had painted the fortress earlier, including Mathias Blumenthal in the 18th century. We know other versions of the subject by Balke. E.g., the motif is included in the series of sketches he presented to King Louis-Philippe of France, and is preserved in the Musée du Louvre's Balke collection (Vue de Fredrikshald (aujourd'hui Halden), avec le monument de Charles XII. INV. 1005. (L.P.7070)). A variant close to the painting on show here is in a private collection, dated 1852 (Tromsø 2014, cat.no. 26, p. 56; London 2014, cat. no. 15, p. 79.). The latter belongs to a pair of paintings, the other depicting the North Cape. Perhaps „View of Fredriksten Fortress in Moonlight“ also used to have a companion piece with a northern motif. The political-historical significance of the fortress can at least partly explain Balke's interest in the subject. The artist was politically active in the early labor movement of Norway. He was a strong advocate for the rights of common people, and opposed to the union with Sweden that Norway had been forced to in 1814. Others of Balke's landscapes hint at the artist's social and political sympathies, and in this case, perhaps the fortress can be regarded as a symbol for Norwegian independence and democracy.

Knut Ljøgdøt



127^N Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

„Waldlandschaft“.

Öl auf Papier auf Pappe. 40,5 × 26,6 cm (16 × 10 ½ in.).
Rückseitig mit einer Bestätigung von F. Rietschel,
Dresden, dem Enkel des Künstlers, vom 18. Mai 1923.
Werkverzeichnis: Prause 406. Stellenweise Craquelé.
[3411] Gerahmt.

EUR 12.000–15.000

USD 12,800–16,000

128^R Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

Vorplatz einer gotischen Kirche bei Mondschein.

Aquarell, Tuschkpinsel und -feder auf Papier, auf
Papier aufgezogen. 31,3 × 37,8 cm (12 ¾ × 14 ⅞ in.).
Leicht fleckig und berieben. Kleine Randmängel.
[E] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass Dr. (Heinrich) Lahmann, Sanatorium Weißer
Hirsch, Dresden (lt. rückseitiger Notiz) / Privatsamm-
lung, Berlin

EUR 15.000–20.000

USD 16,000–21,300

Literatur und Abbildung

Auktion 518: Gemälde des 16.–20. Jahrhunderts [...].
Berlin, Leo Spik, 8.–10.10.1981, Kat.-Nr. 473, Abb. Tf. 17

Dr. Marianne Prause hat das Aquarell 1981 gegenüber dem
Auktionshaus Spik mündlich bestätigt.

Der Blick von erhöhtem Standort auf eine tiefer liegende Stadt
bei Mondschein gehört zum Motivrepertoire von Carl Gustav
Carus und ist überdies typisch für die stimmungsbetonte
Dresdner Architekturmalerei im Unterschied besonders zur
Berliner.

Dennoch nimmt das Blatt im Werk des vielseitig begab-
ten Dilettanten durch seine ungewöhnlich ambitionierte (den
Maler etwas überfordernde) Wiedergabe hochgotischer Archi-
tektur eine Sonderstellung ein.

Dargestellt ist im Vordergrund offenbar eine Friedhofs-
kirche. Das Licht des Vollmonds, der aus leicht bewölktem
Himmel auf die reich gegliederte Westfront des dreischiffigen
Basilika mit Strebebögen und einer auf drei Seiten geöffneten
Vorhalle fällt, hebt Einzelheiten hervor und wirft tiefe Schat-
ten. Eine Erinnerung an die Fürstenkapelle vor der Westfront
des Meißner Domes, mehr aber noch an Domenico Quaglios
berühmte Darstellung der Pfarrkirche von Hall in Tirol, mag
Carus geleitet haben. Mit dem Rund des Mondes korrespon-
diert das Rundfenster über der Vorhalle, und dem von rechts
einfallenden Mondlicht antworten die perspektivischen
Fluchtlinien des Gebäudes in der Gegenrichtung. Einen unbe-
dingt notwendigen Abschluss der Komposition rechts bildet
der schlanke Baum direkt unter dem Mond und dicht neben
dem Wohnhaus, aus dessen Fenster noch der Schein einer
Lampe fällt, eine von Carus gern in seine Nachtbilder eingefügt
Einzelheit. Der Phantasie des Betrachters ist ein reicher Spiel-
raum belassen, aber – anders als bei Caspar David Friedrich-
wirkt ihm keine eindeutige Botschaft übermittelt. Dabei gehen
alle nächtlichen Architekturbilder der Dresdner Schule mit
betretbarem Vordergrund und einer Stadtansicht dahinter,
sogenannte Söllerbilder, von Friedrichs verschollenem großen
Gemälde von 1815 „Söller vor dem Domplatz im Zwielflicht“ aus,
das 1816 in den Besitz des preußischen Kronprinzen gelangte.
Als Zeichnung auf blauem Tonpapier ist bei Carus gut zu ver-



gleichen eine Ansicht „Die Dreikönigskirche im Mondschein“ (Ausstellungskatalog „Carl Gustav Carus. Natur und Idee, Dresden 2009 Nr. 66).

Marianne Prause, die Verfasserin des Werkverzeichnisses der Gemälde „Carl Gustav Carus. Leben und Werk“, Berlin 1968, hat die Zeichnung 1981 als Arbeit von Carus bestätigt. Sie stammt aus der Sammlung Dr. Heinrich Lahmann, dem Bruder des hochbedeutenden Johann Friedrich Lahmanns, der fast 60 Gemälde von Carus besaß. Ich möchte das Blatt um 1830 datieren.

Helmut Börsch-Supan

129 Christian Jankowski

Göttingen 1968 – lebt in Berlin

„Neue Malerei – Friedrich“. 2017

Öl auf Leinwand. 95 × 75 cm (37 ¾ × 29 ½ in.). [3576]

Provenienz

Direkt aus dem Studio des Künstlers

EUR 7.000–9.000

USD 7,470–9,610

Was sehen wir hier? Wir sehen ein Bild von unserem Bild von der Kunst der deutschen Romantik. Denn so unübersehbar wir hier die klassische romantische Konstellation vor uns haben, also die Rückenfigur, auf Steinen stehend, in die Ferne blickend, so unübersehbar ist dieses Bild auf das Jahr 2017 datiert. Der Schöpfer dahinter, Christian Jankowski, ist unbestritten einer der hellwachsten Konzeptkünstler seiner Generation. Er hat über die vergangenen Jahre mit ausgeklügelten und feinsinnigen Rollenspielen den Kunstbetrieb und seine Institutionen herausgefordert.

1999 reichte er einen Beitrag zur Biennale in Venedig ein, der aus den Prognosen von fünf italienischen Wahrsagerinnen zu seiner Zukunft als Künstler bestand, als er, zusammen mit drei anderen Künstlern, für den „Preis der Nationalgalerie“ in Berlin nominiert wurde, ließ er vorab schon mal vier Redenschreiber eine potenzielle Laudatio auf sich und jeden seiner Kollegen verfassen. Unter dem Titel „Herzlichen Glückwunsch“ war dieser Blumenstrauß sein künstlerischer Beitrag zu dem Wettstreit. Das alles sollte man nicht als Größenwahn missverstehen, sondern als ein aufgeklärtes Bewusstsein des Künstlers über die Zufälligkeit von Ruhm und die Wertzuschreibungen der Gesellschaft und des sogenannten „Betriebs“. Es ist natürlich voll herrlicher Ironie, dass Jankowskis subversive Diskursirritationen längst selbst institutionell geworden sind – er hat eine „Professur für Bildhauerei“ an der Staatlichen Akademie der Künste in Stuttgart.

Zuletzt sorgte Jankowski für Aufsehen, als er als Kurator der Manifesta in Zürich im vergangenen Sommer Künstler mit verschiedenen klassischen Werkträgern der Stadt zusammenbrachte und über ihr jeweiliges Berufs- und Kunstverständnis sprechen ließ.

Genau dieses Projekt führt auch zu den Wurzeln unserer Arbeit aus dem Frühjahr 2017. Die große Frage ist natürlich zunächst einmal, wer ist hier der Schöpfer? Die Serie „Neue Malerei“, die Jankowski 2016/2017 entwickelt hat, basiert auf Fotografien von „Tableaux vivants“, die er im Internet gefunden hat. Unser Werk, das den Titel „Neue Malerei – Friedrich“ trägt, hat als Ursprung eine Fotografie von Spencer Harding, der an einem englischen Kunstprojekt teilnahm, bei dem Studenten aufgefordert wurden, berühmte Werke der Malereigeschichte nachzustellen.

Dieses aktuelle Foto also, das bereits eine Umsetzung des berühmten Gemäldes „Wanderer über dem Nebelmeer“ von Caspar David Friedrich aus der Hamburger Kunsthalle ist,

sandte Jankowski dann in einem zweiten Schritt an eine chinesische Kopistenwerkstatt mit dem Auftrag, das Foto in Malerei zu übertragen, auf einer Leinwand, die genau den Maßen des Gemäldes von Friedrich entspricht. An diesem Punkt kommt dann neben der eigenen konzeptuellen Arbeit von Jankowski natürlich auch Martin Kippenbergers Gestus des „Lieber Maler, male mir“ ins Spiel, der den deutschen Geniekult um den Schöpfer erstmals subversiv ins Leere laufen ließ.

In China entstand dann in diesem Frühjahr unser Gemälde. Von Christian Jankowski befragt, antwortete der Kopist, dass er seine Arbeit sehr gern gemacht habe, da dies „eine gute Weiterbildung“ sei. Gibt es ein größeres Lob aus dem Mund eines Chinesen? Außerdem: „The composition makes sense.“ Wahrscheinlich wunderte ihn zunächst höchstens, dass er rechts diesen schmalen Streifen pure Leinwand frei lassen musste. Aber genau diese kleine Störung macht das Werk natürlich besonders zugänglich und zeitgenössisch, obwohl sie eigentlich nur dadurch entstanden ist, dass der chinesische Kopist die Fotografie maßstabsgetreu auf die vorgegebene Leinwandgröße des Friedrich übertragen sollte. So schreiben sich sowohl das Format des „Tableau vivant“-Bildes als auch das Format des Friedrich-Originals in Jankowskis neuer Malerei ein. Die chinesische Kopistenwerkstatt, in der Jankowski die Leinwände seiner Serie erstellen ließ, ist es seit Langem gewohnt, für den Weltmarkt Hunderte echte Bildvorlagen von Friedrich, Picasso und van Gogh zu kopieren. Im Fall der Werke von Jankowskis „Neue Malerei“ handelt es sich aber immer um ein Unikat. Bereits 2007 arbeitete Jankowski mit Kopistenmalern aus China an einer konzeptuellen Gemäldegruppe unter dem Titel „China Painters“, die Werke befinden sich heute in großen europäischen, amerikanischen und – ! – asiatischen Sammlungen.

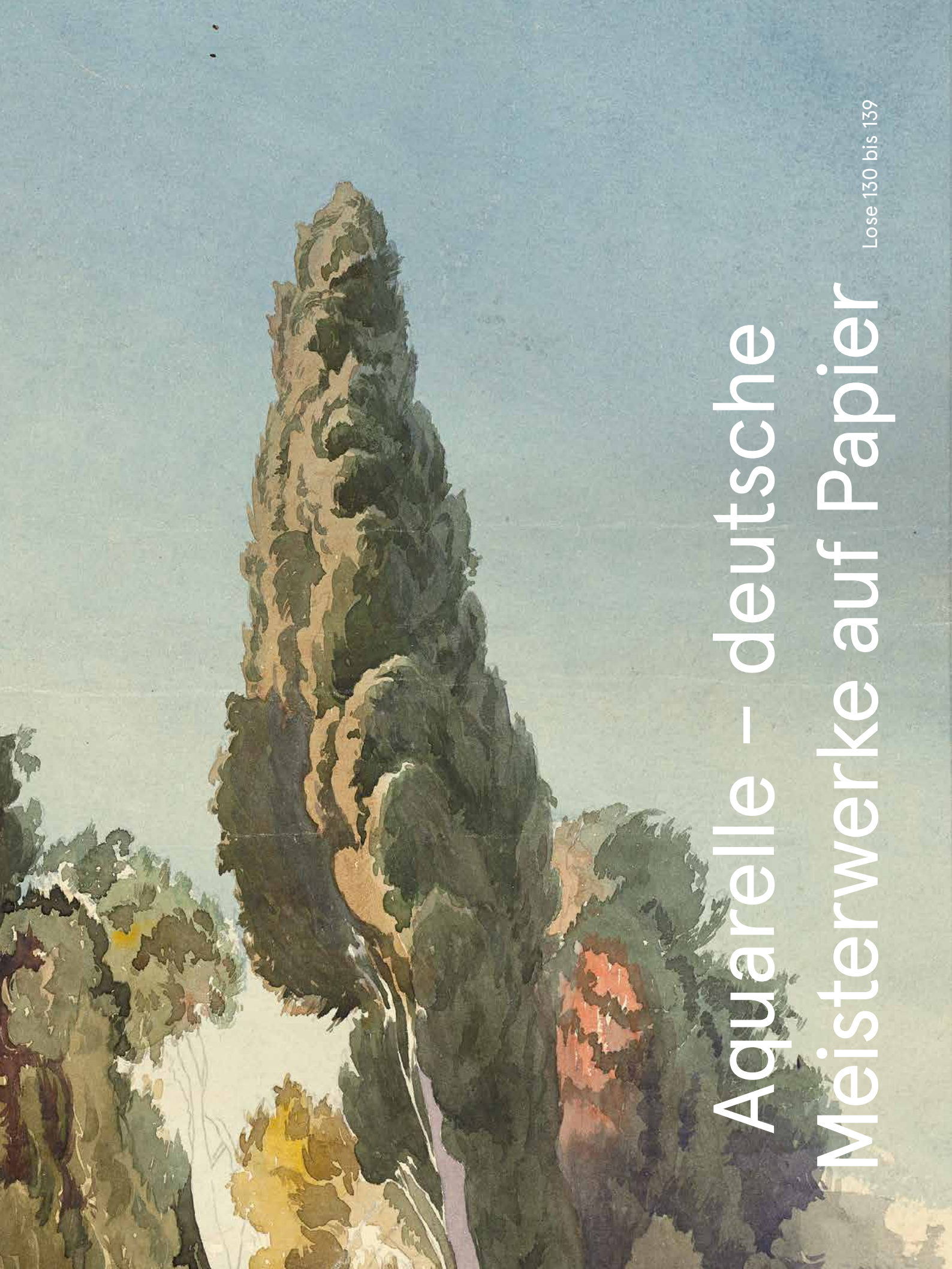
„Neue Malerei – Friedrich“ ist Malerei nach dem Prinzip der Stillen Post: Ein junger Engländer überträgt Caspar David Friedrichs fiktives Alpenpanorama in ein reales Foto, das wiederum die Grundlage für einen jungen Chinesen ist, der dieses Bild, einst made in Germany, nun umwandelt in eine Malerei made in China. Aber die Vision Friedrichs, sein Kick-off-Painting, ist so stark, dass es sogar diese mehrfache Verwandlung unbeschadet übersteht und neben dem geistigen Vater Jankowski also auch immer der geistige Großvater Friedrich zu spüren ist.

Christian Jankowski sagt, dass es ihm gefalle, eine globale, von Massenmedien beeinflusste Malerei von Sehnsüchten zu produzieren, wenn man eine zeitgenössische Aneignung einer Ikone der Kunstgeschichte im Internet finde, diese in eine andere Kultur transferiere und dann als Überraschung wieder eine Malerei mit der Post aus China bekomme. Eine Überraschung, so darf man hinzufügen, die ihre faszinierende Kraft vor allem daraus bezieht, dass wir hier ein globalisiertes und zeitgenössisches Bild unseres Verständnisses von deutscher Romantik vor Augen haben. Was insofern in einem Katalog „Kunst des 19. Jahrhunderts“ so vollkommen falsch wie vollkommen richtig aufgehoben ist.

Florian Illies







Aquarelle – deutsche Meisterwerke auf Papier

Lose 130 bis 139

130 Carl Morgenstern

1811 – Frankfurt a. M. – 1893

Blick von Lorch über den Rhein auf Niederheimbach. 1853
Aquarell über Bleistift auf Papier. 15,8 × 23,2 cm
(6 ¼ × 9 ¼ in.). Unten links mit Bleistift bezeichnet
und datiert: Lorch 20 Aug 1853. Rückseitig unten in
der Mitte mit dem Stempel Lugt 1823d: Nachlass Carl
Morgenstern; darunter mit Bleistift nummeriert: 26.
Unten rechts mit Bleistift beschriftet: Bayerhoffers
früher Nachmittag [...]. [3160]

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

Literatur und Abbildung

Versteigerung: Catalog über den künstlerischen
Nachlass des zu Frankfurt a. M. verstorbenen Kunst-
malers Prof. Carl Morgenstern, 1811–1893. [...] Frank-
furt a. M., F. A. C. Prestel, 9.5.1899, Kat.-Nr. 195 („Nie-
derheimbach a. Rh., [...], vom Strande bei Lorch aus
gesehen“)

Im Sommer 1853 hielt der für seine italienischen Landschaften berühmte Frankfurter Maler Carl Morgenstern den Strom in einem Aquarell fest. Von Lorch betrachtete er über das Wasser hinweg die Ortschaft Niederheimbach mit der mittelalterlichen, im 19. Jahrhundert von Friedrich Wilhelm von Preußen zum Jagdschloss umgebauten Burg Sooneck. In zartem Hellblau spannt sich der Himmel über den Weinhängen. Abgestufte Nuancen schildern Licht und Schattenzonen, sparsam, aber akzentuiert werden Häuser beschrieben. Im Zentrum des Blattes jedoch steht der Rhein. Seine unaufhaltsame Kraft mutet bei sommerlichem Niedrigwasser zurückgenommen an, die Größe des Flusses ist auch im kleinen Format aber deutlich spürbar. Heute gehört die Staatsgrenze zwischen Rheinland-Pfalz (linksseitig) und Hessen (rechtsseitig) von Koblenz bis Bingen zum Unesco-Welterbe Oberes Mittelrheintal.

EO





131 Carl Hummel

1821 – Weimar – 1907

Zypressen.

Aquarell über Bleistift auf leichtem Karton.

32 × 42,4 cm (12 5/8 × 16 3/4 in.). Rückseitig unten rechts mit Bleisitift beschriftet: Inv. 205. Horizontale Knickfalten, Randmängel. [3390]

Provenienz

Aus dem Nachlass des Künstlers (1943–1993 im Schlossmuseum Weimar verwahrt)

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200

Die Zypressen im Garten der Villa d'Este sind die berühmtesten Nadelbäume der deutschen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts: Carl Blechen hat sie 1830 nach Studien vor Ort gemalt, als eine monumentale Säulenallee, die links und rechts den Bildraum begrenzt. Es sind keine grünen Bäume mehr, sondern Auffanglager für das warme italienische Abendlicht, sie leuchten in tausend Tönen auf und in tausend Schatten (Berlin, Alte Nationalgalerie). Dann das „Porträt“ der Zypressen, genau zehn Jahre später: Johann Wilhelm Schirmer malt eines seiner schönsten Gemälde überhaupt, als er 1840 die hellen Stämme der Bäume aufblitzen lässt zwischen dem dunklen Grün, geborgen von einem leuchtend blauen italienischen Himmel. Auch dieses Gemälde basiert auf einer 1839 vor Ort entstandenen Studie (Museum Kunstpalast, Düsseldorf). Bei unserem Aquarell von Carl Hummel sind wir nun, wieder einige Jahre später, in den Kronen der Bäume angelangt. Es scheint, als webe Hummel hier einen orientalischen Teppich aus Farbschichten und Farbfeldern, deren Nuancen er am rechten Bildrand mit dem Pinsel erprobt. Ein federleichtes Bild unserer Sehnsucht nach Italien, ein lichterfülltes kleines Meisterwerk. FI

132 Carl Blechen

Cottbus 1798 – 1840 Berlin

„Meeresküste mit Fischerbooten und Fischern“. 1828

Aquarell über Bleistift auf Papier. 21,7 × 34,5 cm (8 ½ × 13 ⅝ in.). Rückseitig unten links die Stempel Lugt 263b und L. 307c; darunter mit Bleistift nummeriert: 169.I.2. Werkverzeichnis: Rave 680. Rückseitig (um 180° gedreht): Fischerboote am Strand. Bleistiftskizze. Etwas gebräunt. Kleine, sorgfältig restaurierte Randmängel. [3066] Gerahmt.

Provenienz

Hans Friedrich Wilhelm Brose, Berlin / Carl Brose, Berlin / Dr. Schmidt, Cottbus (1928 bei Hollstein & Puppel erworben) / Magdalena Schmidt, Berlin (1940) / Privatsammlung, Bayern

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800

Literatur und Abbildung

G(uido) J(oseph) Kern: Karl Blechen. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1911, S. 169, Sp. I, Nr. (8) („Partie von der deutschen Meeresküste mit Fischerbooten und Volk. Wasserfarbe, 22 [x] 35 [cm]“) / Kunstauktion XL: Sammlung C. Brose, Berlin, und andere Beiträge: 140 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Karl Blechen. [...]. Berlin, Hollstein & Puppel, 8.-10.11.1928, Kat.-Nr. 69, Abb. Tf. XIV

„Das zur Zeit mit der größten Überlegenheit gehandhabte Genre ist das Aquarell. Unvergleichbar ist die Gewandtheit, mit der sich unsere Zeichner der Wasserfarben bedienen“, schrieb Étienne Délecluze über die Vielzahl der ausgestellten Werke „dieser Machart“ auf dem Pariser Salon des Jahres 1831. Der Gebrauch der Farbe und die Freiheit in der Handhabung hatten das Aquarell als grafisches Gegenstück zur Ölstudie seit der Jahrhundertwende zunehmend in den Fokus von Künstlern und Sammlern gerückt. Über ihre Studien- und Vorlagefunktion hinaus wurden „Wasserfarbengemälde“ – ausgehend zunächst von England, dann verstärkt auch von Frankreich – bald europaweit zur beliebten und gut verkäuflichen Form des Kunstgenusses. Denn die farbigen Blätter waren nicht nur wesentlich günstiger (für Portemonnaie und Reisegepäck!) als die meist teuren Leinwände: Kaum ein anderes malerisches Medium offerierte seinerzeit eine solche „Mannigfaltigkeit der Manieren“. Weit mehr als in den vollendeten Gemälden suchte und erkannte man in den Aquarellen, „den ersten, den unverdorbenen Entwurf und somit den reinsten Erguß künstlerischer Schöpferkraft“. Auch ein Aquarell von Carl Blechen („Mönch auf einer Terrasse“, Museum Wiesbaden) wurde so schon damals zu einer „Delicatesse für jeden Kunstkenner“. 1835 stellte das Kunstblatt anerkennend fest: „In der Sicherheit der Technik und dem, was man vorzugsweise das Geistreiche des Vortrages nennt, ist Blechen in seiner so eigenen Art wohl am meisten von allen hiesigen Künstlern mit den Franzosen verwandt.“



Unser Aquarell führt Blechens „wirklich geniale Leichtigkeit“, seine „Sicherheit in der Technik“ und „das geistreiche des Vortrags“ gleichsam eindrucksvoll vor Augen. Es mag, wie schon Rave (Nr. 680) vermutete, auf Blechens Ostseereise entstanden sein. Ob Blechen diese Reise, wie bisher allgemein angenommen, im Sommer 1828 oder doch erst 1834, so die Überzeugung von Helmut Börsch-Supan, angetreten ist, muss bis dato offen bleiben. Zusammen mit vergleichbaren Arbeiten, wie etwa „Die Stubbenkammer auf Rügen“ (Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig), bestechen die Aquarelle dieser (auch aus Zeichnungen bestehenden) kleinen Werkgruppe durch ihre lockere und schwebend leichte Malweise. Mit sicherem



Pinsel und nahezu ohne (oder zumindest kaum erkennbare) Bleistiftvorzeichnung gelingt es Blechen „in seiner so eigenen Art“, die „von Licht und Feuchtigkeit durchdrungene Atmosphäre der Meeresküste“ (Achenbach 1990, S. 47) in Wasserfarben auf Papier zu bannen. Der Bildträger, sprich das Papier selbst, schimmert an nahezu jeder Stelle durch die nur zart aufgetragene Farbe, die sich im Bildhintergrund zunehmend mit dem Papier zu verschmelzen, ja in dem Papier aufzulösen scheint. Himmel und Atmosphäre sind in wässrig blauen Flecken lediglich angedeutet. Alles scheint in das diesige Licht der Küste getaucht, wobei der nuancierte Farbauftrag ein subtiles Gefühl für Nähe und Ferne evoziert. Die reduzierte Palette aus Blau-, Braun- und

Gelbtönen unterstreicht die unaufgeregt ruhige Stimmung der Szenerie: Das Nachmittagslicht spiegelt sich auf der nahezu bewegungslos daliegenden Wasseroberfläche, die Fischerboote mit ihren geflickten Segeln sind an der Strandküste mit Ankern vertäut, Fischer und ihre Familien entladen und räumen das Tagwerk. Blechens malerische Skizze eines Natureindrucks wird mit „genialer Leichtigkeit“ zu einem „Naturgemälde“: das „ganzheitliche Erleben einer Natur- und Kulturwirklichkeit“, transformiert in ein Bild, „das vom Betrachter mit Verstand, Gefühl, Assoziation und Imagination individuell nachempfunden werden kann“ (Pietsch 2009, S. 123).

133 Eduard Gaertner

Berlin 1801 – 1877 Zechlin

„Bauplatz der Fabrik March Söhne in Charlottenburg, Marchstraße“. 1869

Aquarell und Deckweiß über Bleistift auf Papier.
33,5 × 50,8 cm (13 ¼ × 20 in.). Rechts unterhalb der Darstellung mit Bleistift signiert und datiert: E. Gaertner Fec. im April [!] 1869. Werkverzeichnis: Wirth 443. Leicht gebräunt. [3109] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Dr. Heinz Hendrickx, Deutsche Ton- und Steinzeugwerke AG, Mannheim (1959 wohl bei Spik erworben)

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800

Literatur und Abbildung

Auktion 425: Gemälde, Möbel, Kunstgewerbe, Skulpturen, Teppiche aus verschiedenem Besitz. Berlin, Leo Spik, 12.3.1959, Kat.-Nr. 126, Abb. Tf. 16 / Irmgard Wirth (Bearb.): Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin. Stadt und Bezirk Charlottenburg. 2 Bände. Verlag Gebr. Mann, Berlin, 1961, Textband S. 629, Tafelband Abb. 823 / Christine Alexandra Wolf: Studien zur Tonwarenfabrik March in Charlottenburg. Berlin, Technische Univ., Diss., 1989, S. 45, Anm. 27 / Birgit Jochens und Doris Hünert (Hg.): Von Tonwaren zum Olympiastadion. Die Berliner Familie March. Eine Erfolgsstory. Edition Berlin im Metropol Verlag, Berlin, 2000, S. 57, Abb. S. 56 / Ausst.-Kat.: Eduard Gaertner, 1801–1877. Berlin, Stiftung Stadtmuseum, Museum Ephraim-Palais, 2001, Kat.-Nr. 112 (erwähnt)

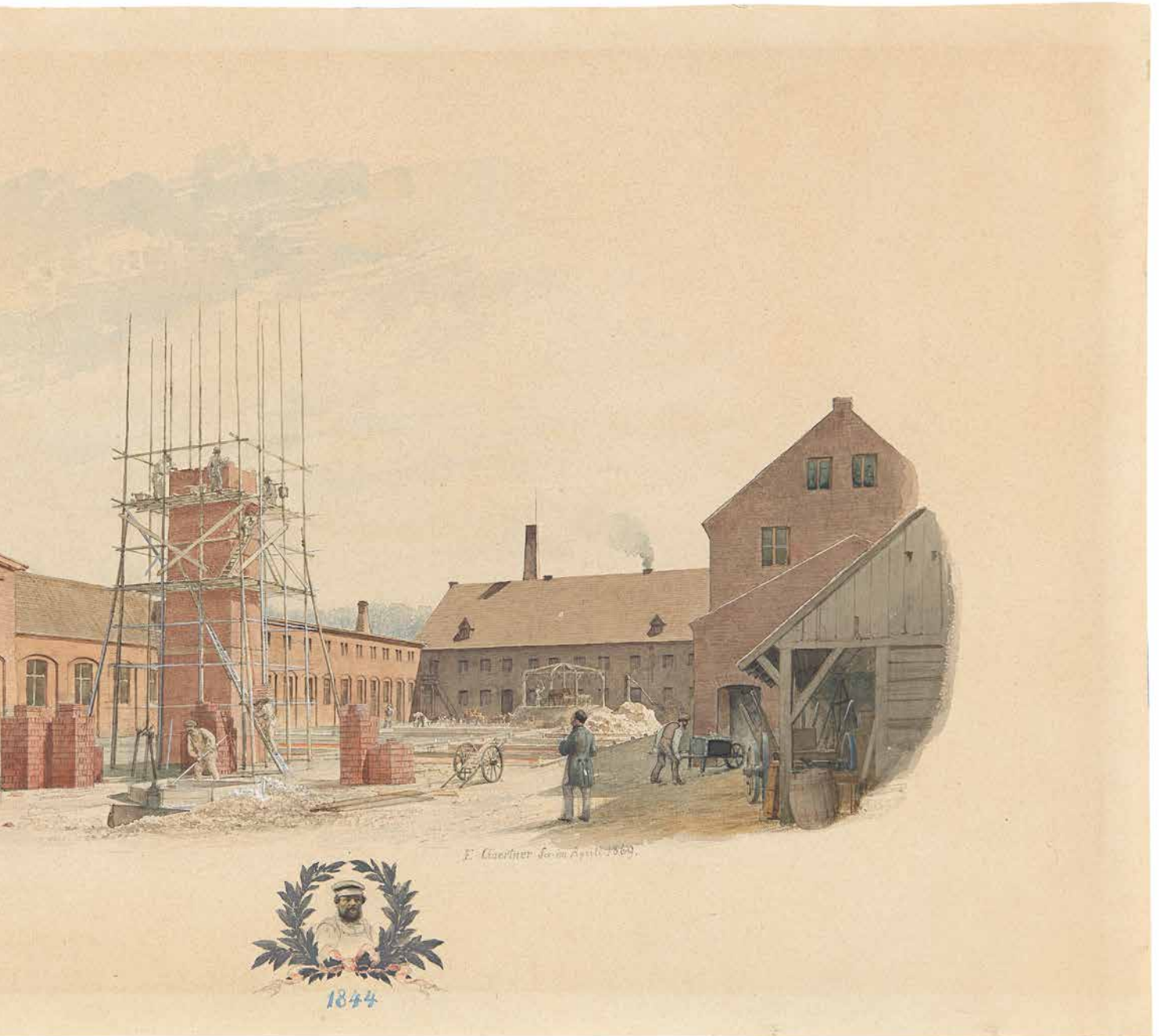
Die Charlottenburger Tonwarenfabrik Ernst March Söhne war 1869 ein expandierendes Unternehmen, in dem Industrie- und hochwertige Baukeramik hergestellt wurde. Ernst March, der die Fabrik 1836 gegründet hatte, starb 1847 im Alter von nur 49 Jahren. Mit innovativen Ideen und kaufmännischem Geschick überflügelte er die Firma seines Lehrherrn Tobias Feilner, dessen Teilhaber er kurzzeitig war, und erwarb seinen Produkten einen über Preußen hinausreichenden Ruf. Marchs Witwe Sophie geb. Keller führte den Betrieb mit großer Umsicht weiter und übergab ihn 1863 ihren 1830 beziehungsweise 1837 geborenen Söhnen Paul und Emil.

Eduard Gaertner stand mit der Familie March in enger freundschaftlicher Verbindung. Schon 1835 malte er eine Ansicht des in einer alten Ölmühle eingerichteten, damals auf freiem Felde westlich des Tiergartens liegenden Fabrikgebäudes, die auf Briefen und Rechnungen als Firmenlogo Verwendung fand (Wirth 32). Auf dem um 1845 entstandenen Familienporträt (Wirth 89) ist Paul March mit seinem Vater im Gespräch über eine Bau- oder Konstruktionszeichnung dargestellt. Offenbar ist er 1844, im Alter von 14 Jahren, als Lehrling in den väterlichen Betrieb eingetreten, sodass er 1869 ein silbernes Jubiläum feiern konnte. In der Vignette unter dem

Bild des Fabrikhofes ist demzufolge über der Jahreszahl 1844 sein von einem silbernen Lorbeerkranz umrahmtes Porträt zu erkennen. Ein weiteres Mal ist der Jubilar auf der Darstellung selbst als kleine Rückenfigur abgebildet, hier jedoch nicht in Arbeitskluft, sondern im Gehrock, den Bau eines neuen Schornsteins inspizierend.

Meisterlich hat Gaertner bis ins kleinste Detail das Fabrikgelände wiedergegeben, in dessen baulicher Struktur sich das Wachstum des Unternehmens spiegelt. Schlichten Zweckbauten schließt sich links ein architektonisch anspruchsvolleres Gebäude mit einem Giebelrelief an, dem auf der rechten Seite ein hölzerner Schuppen gegenübersteht.





Am linken Bildrand wiederum stapeln sich große Tonröhren. Auch Arbeitsabläufe werden gezeigt. Im hinteren Teil des Hofes wird ein Pferdegepöpel betrieben, der offenbar Wasser in die davorliegenden, der Aufbereitung des Tonmaterials dienenden Becken leitet und bewegt. Die Szenerie gipfelt in der Baustelle für den Schornstein oder Brennofen: Die Gerüststangen streben über das Mauerwerk hinaus himmelwärts und verkörpern, wenn man so will, den Fortschrittsoptimismus des noch jungen Industriezeitalters. Brustwehren kannte man damals, wie es scheint, noch nicht, und die Ziegel lasteten leichter auf den Schultern der Arbeiter. Helles Sonnenlicht verbreitet eine Atmosphäre friedvoller Harmonie.

Dabei ist es ein Vergnügen, den feinen Farbnuancen nachzuspüren, die Gaertner auch hier dem Spiel von Licht und Schatten abzugewinnen wusste.

Ob das Blatt ein Geschenk der Angehörigen des Geehrten, seiner Belegschaft oder des Freundes der Familie war, ist kaum zu entscheiden. Die Gestaltungsweise, das Bildmotiv wie ein Ornament freizustellen, ist für Glückwunschkarten in dieser Zeit nicht ungewöhnlich. Gaertner hat schon 1851 für die Aquarelle des Friedrich Wilhelm IV. dedizierten Ostbahn-Albums darauf zurückgegriffen (Wirth 386), und sein jüngerer Kollege Carl Graeb hat diese Form der Darstellung regelrecht bevorzugt. Gerd Bartoschek



134 Friedrich Preller d. Ä.

Eisenach 1804 – 1878 Weimar

Hügelige Landschaft. Um 1830/32

Kreide, braun laviert, auf festem Papier.

30,5 × 45,8 cm (12 × 18 in.). Unten links (vom Künstler?) signiert: F Preller. Rückseitig unten rechts der (verblasste) Stempel in Rot: Nachlass Friedrich Preller. [3027]

EUR 800–1.200

USD 854–1,280

In der nicht datierten Landschaftsstudie kennzeichnet Friedrich Preller d. Ä. die farblich nuancierte Vegetation als auch das hügelig ansteigende Landschaftsterrain durch Verwischungen, Schraffuren und Aussparungen, die sich im Auge des Betrachters zu geradezu dynamisierenden Strukturlinien verdichten. Alle wesentlichen Landschaftselemente sind logischer Bestandteil einer ausgewogenen Bildtechnik, die auf eine Entstehungszeit zwischen 1830 und 1832 verweist.

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



135 August Richter

Dresden 1801 – 1873 Pirna

Rückseitig: Dorfszene. Pinsel in Graubraun über Bleistift. Papierklebestreifen am oberen Rand. [3393]

Blick aus der Heilanstalt Sonnenstein.(?) Um 1844/48
 Aquarell auf Büttchen. 17,8 × 21,8 cm (7 × 8 5/8 in.). Werk-
 verzeichnis: Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Hans
 Joachim Neidhardt, Dresden, vom 31. März 2017.

EUR 1.000–1.500
 USD 1,070–1,600

Wir danken Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, für die Bestätigung der Authentizität des Aquarells und Frank Richter, Dresden, für freundliche Hinweise.



Rückseite

August Richters Œuvre scheint zwiespalten, ganz so, wie man es auch seiner Persönlichkeit nachsagt. Liegen die Anfänge seines Schaffens im Nazarenertum, schwor er dieser Tradition um 1835 ab und schlug einen neuen Weg ein. Richter entwickelte einen realistischen Blick auf seine Umgebung, von dem man sich wünschte, er hätte noch mehr Zeit gefunden, sich zu formen. Schon 1844 wurde Richter in die Heilanstalt Sonnenstein bei Pirna eingeliefert. Einen Ausblick auf die Landschaft sehen wir hier mit großer Dynamik wiedergegeben. Die realistische Auffassung zeigt deutlich den schnellen Pinsel, wie wir ihn aus Vergleichsarbeiten im Aquarell dieser Zeit kennen, und bezeugt das individuelle und malerische Temperament des Künstlers. DD

136 Carl Graeb

1816 – Berlin – 1884

„Bei S. Anastasia in Verona“. 1864

Aquarell über Bleistift auf Papier. 31,8 × 24 cm
(12 ½ × 9 ½ in.). Unten rechts bezeichnet, signiert und
datiert: bei S. Anastasia in Verona. Carl Graeb 1864.
[3231] Gerahmt.

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Wenn von der Meisterschaft deutscher und speziell Berliner Aquarellmalerei des 19. Jahrhunderts die Rede ist, wird man recht bald auch auf Carl Graeb stoßen. Nach Eduard Gaertner und Carl Blechen, dessen Schüler er war, gehört Graeb zur nächst jüngeren Künstlergeneration, die um und nach der Jahrhundertmitte ihre fruchtbarste Zeit erlebte. In seiner ausgeprägten künstlerischen Individualität führte Graeb – vielleicht noch weitergehend als seine Berliner Mitstreiter Eduard Biermann, Eduard Pape oder August Wilhelm Schirmer – die Architekturmalerei weg von der das Genre bislang charakterisierenden präzisen, tendenziell nüchternunaufgeregten Malweise der um 1800 Geborenen (Blechen einmal ausgenommen) hin zu einer malerisch effektvollen, dramatisch gesteigerten Bildwirkung. Der Wandel an Themen und künstlerischer Auffassung, der bei den jüngeren (Architektur-)Malern insgesamt zu beobachten ist, verlief dabei auffällig parallel zum Thronwechsel in Preußen. Mit dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelms IV. 1840 änderte sich nicht nur das politische, sondern auch das künstlerische Klima in Berlin grundlegend.

Nach einer ersten Ausbildung im Atelier des Hoftheatermalers Gerst (der später sein Schwiegervater wurde) und in der akademischen Landschaftsklasse von Carl Blechen, ging Graeb – wie Blechen in früheren Jahren – 1838 als Dekorations- und Bühnenmaler ans Königstädtische Theater. Daneben verfolgte er seine eigenen Ambitionen als Künstler und reiste in die Alpen, bis nach Südfrankreich und 1843 erstmals nach Italien. Hier studierte er „nach der Natur“, wie schon die frühesten Katalogeinträge ausgestellter Arbeiten Graeb's explizit anmerken. Seine individuellen Architekturaufnahmen fanden Anklang bei den Berliner Sammlern – und bei Hofe. Der „kunstsinnige“ Friedrich Wilhelm IV., der bekanntlich einen gänzlich anderen Geschmack vertrat als sein Vater und auf dem Gebiet der Architekturdarstellungen selbst zeichnend dilettierte, war mit sachlich nüchternen Aufzeichnungen kaum zu begeistern. Der junge Regent bevorzugte Bilder, die Bauten, Orte und Räume ins Ideelle zu steigern und effektiv mit Bedeutung und ästhetischem Reiz aufzuladen vermochten. In Carl Graeb sollte er ab 1851 einen Hofmaler finden, der diese Bedürfnisse mit dem eigenen Kunstanspruch genial vereinte.

Unser Blatt gehört zu einer Gruppe italienischer, genauer Veroneser Ansichten, von denen Beispiele schon damals in die königlich-preußischen Sammlungen gelangten („Die Grabmäler der Scaligeri in Verona“, 1860). Wir blicken aus einer alten Durchfahrtsgasse auf den berühmten „Arca di Castelbarco“ – einen spätgotischen Torbogen, der das Baldachingrab des Guglielmo di Castelbarco, eines Gefolgsmannes der Scaliger, auf seinem Rücken balanciert. Der Bogen verbindet zwei der bedeutendsten Kirchen Veronas miteinander: die im 13. Jahrhundert als Säulenbasilika errichtete Dominikanerkirche Sant' Anastasia, die links von uns liegt und auf deren Piazzetta wir schauen, und San Pietro Martire, deren ebenfalls gotische Seitenfassade sich rechter Hand auftürmt. Aus der extremen Untersicht erscheint das Portal, trotz seiner eigentlich geringen Höhe, dramatisch monumentalisiert. Die eindrucksvolle Wirkung des bekrönten Torbogens, der seinerzeit noch von weiteren, später entfernten Grabmälern flankiert wurde, weiß Graeb durch die sogartige Perspektivwirkung der sich von rechts diagonal in den Darstellungsraum hineinschiebenden Fassade von San Pietro Martire noch zu steigern: sie ist ebenfalls mit einem überdachten Balkon geschmückt, der über unsere Köpfe ragt und damit eine zusätzliche Dynamik ins Bild bringt. Die lediglich partiell eingesetzten, stark leuchtenden Farben verstärken den überhöhenden Eindruck der gotischen Architektur, deren Spuren des Alters und des Verfalls Graeb nicht nüchtern erfasst, sondern individuell bewertend auflädt.

Den heutigen Betrachter mag das Blatt an die beliebte Inszenierung farbig angestrahelter öffentlicher Gebäude erinnern. Auch in unserem Blatt scheint der mittelalterlichen Architektur durch den ungewöhnlichen Einsatz von Farbe und Licht alle Schwere genommen. Die malerisch akzentuierende Aquarellierung tritt mit den gänzlich unbezeichneten, den Grundton des Papiers offen stehen lassenden Partien in eine Wechselwirkung, die das Auge ebenso wie die Fantasie anzuregen vermag.

Der individuelle, noch aus dem Geist der Romantik schöpfende Stimmungsgehalt jener Blätter beeindruckte auch Theodor Fontane: Die Architekturmalerei weckte ansonsten kein gesteigertes Interesse bei ihm – mit Ausnahme der Arbeiten von Carl Graeb.

AA



Palazzo della Ragione
in Verona. Carl Gustav
1864



137^N Albert Venus

1842 – Dresden – 1871

Campagna-Landschaft mit Ruine.

Aquarell auf genarbttem Papier. 17,7 × 25,3 cm
(7 × 10 in.). Unten links mit Feder in Braun im Kreis
monogrammiert: AV. [3039]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600



138^N Albert Venus

1842 – Dresden – 1871

Ruine an der Via Appia.

Aquarell über Bleistift mit etwas Deckweiß auf Papier.
16,4 × 23,7 cm (6 ½ × 9 ⅜ in.). Unten links mit Feder in
Braun monogrammiert (im Kreis) und bezeichnet: AV
Via Appia. [3039]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600



139^N Albert Venus

1842 – Dresden – 1871

Campagna-Landschaft mit dem Mausoleo dei Gordiani.
Aquarell auf genarbttem Papier. 17,2 × 25,3 cm
(6 $\frac{3}{4}$ × 10 in.). Unten links mit Feder in Braun im Kreis
monogrammiert: AV. [3039]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600

Wir danken Dr. Nico Zachmann, Basel, für freundliche Hinweise zur Topografie.

Es macht den besonderen Zauber der Aquarelle von Albert Venus aus, dass sie zeitlich zunächst nicht einzuordnen sind. In ihnen schwingt noch die frühe Italienliebe der deutschen Künstler der 1820er-Jahre mit, die gemalten Huldigungen an die märchenhafte Einsamkeit der Campagna und der Hügel um Olevano, die wir von Ludwig Richter kennen, dem Dresdner Lehrer von Venus. Als der Schüler dann 1866 und 1869 nach Italien zog, da stand er zunächst auch noch ganz im Banne der alten Pfade und des alten Italienbilds des Altvorderen. Doch dann, von Woche zu Woche mehr, emanzipierte er sich von diesem und entwickelte ein ganz eigenes Aquarell-Œuvre, das sich durch eine melodiose Strichführung und einen besonders warmen Einsatz der Farben auszeichnet. Es ist eine besondere Bereicherung des schmalen Œuvres dieses Frühverstorbenen, dass jetzt in amerikanischem Privatbesitz die Serie dieser drei Aquarelle aus der Campagna aufgetaucht ist (Lose 137, 138, 139), die exemplarisch sind für die fein ausbalancierten Modulationen bei Venus, die Sicherheit seines Strichs und seinen warmherzigen Blick auf die kargen Landschaften der römischen Campagna.

FI

140 Deutsch, 1820/30

Italienische Ruine mit Staffage.

Feder in Braun auf Bütten (Wasserzeichen: P M).
21,5 × 28,8 cm (8 ½ × 11 ⅜ in.). Rückseitig unten links
mit dem Stempel Lugt 2067b; rechts daneben mit
Bleistift beschriftet: L. Richter. [3394]

Provenienz

Ehemals Sammlungen Prof. Paul Arndt und Eugen
Roth, jeweils München

EUR 1.200–1.500

USD 1,280–1,600

Wir danken Dr. Hinrich Sieveking, München, für freundliche
Hinweise.

Dieses melodiöse Blatt aus der italienischen Campagna dürfte in den späten 1820er, frühen 1830er Jahren entstanden sein. Die ursprüngliche Zuschreibung an Ludwig Richter, der noch bei Paul Arndt und Eugen Roth, den beiden illustren Vorbesitzern dieser Arbeit, als Schöpfer galt, ist nach den neuesten Forschungserkenntnissen fast hundert Jahre später nicht mehr aufrecht zu erhalten. Vor allem wegen der souveränen Figurendarstellung unten links, die nicht zu den frühen italienischen Zeichnungen Richters passt, die in den letzten Jahrzehnten bekannt geworden sind, hält Prof. Dr. Hans-Joachim Neidhardt, Dresden, eine Zuschreibung an Richter für sehr unwahrscheinlich.

Aus heutiger Sicht kann man wegen der kalligraphischen Linien in der Nachfolge Richters zum einen an Franz Dreber denken, wegen der monumentalen Bildauffassung auch an Friedrich Preller den Älteren, von denen man zahlreiche italienische Blätter in dieser hellbräunlichen Tinte kennt. Hinrich Sieveking verweist auf den Hamburger Maler Erwin Speckter, der von 1831 bis 1834 in Rom weilte und dessen Zeichnungen dieselbe interessante „Unentschiedenheit zwischen realistischer und nazarenischer Darstellungsweise“ auszeichnen wie unser Blatt.



141 Godfred Christensen

1845 – Kopenhagen – 1928

Der Tiber mit Torre Lazzaroni. 1874

Öl auf Leinwand. 30 × 44,5 cm (11 ¾ × 17 ½ in.). Unten links monogrammiert, bezeichnet und datiert: G C Roma 1874. Nicht bei Magnussen. [3063] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

Der Großmeister dänischer Kunsthistoriografie, Emil Hannover, liegt in seiner grandiosen Überblicksdarstellung des 19. Jahrhunderts leider nicht ganz richtig. Jeder Überblick versagt hier und da, wenn es ins Detail geht – so beim dänischen Maler Godfred Christensen, geboren 1845: „In dem federleichten Tanz, in dem sein Pinsel über die Natur ... hinwegfegte, ist es oft unmöglich, etwas anderes zu erkennen als eine große Oberflächlichkeit gegenüber dem Eigentlichen.“ Nanu? Kannte Herr Hannover unsere Studie nicht? Hat er übersehen, dass Christensen eine besondere Stellung in der Geschichte einnimmt? Er ist nämlich der allererste, aber auch der nordischste und eigenwilligste Impressionist aus Dänemark. Er gehört nicht zu den plakativen dänischen Nachahmern neuer französischer Malerei, geht lieber eigene Wege. Er reduziert

das, was Monet und andere zu dieser Zeit gerade entwickeln.

Die Landschaft lässt er stehen, löst sie nicht in Atmosphärisches auf, er integriert den Impressionismus als Gegenpol zur Festigkeit, vermittelt so zwischen dänischer Maltradition des goldenen Zeitalters und der neuen Malerei. Unser Bild „Der Tiber mit Torre Lazzaroni“ von 1874 ist eine Variante der Gemälde „Der Tiber mit dem Lazzaroni-Turm“ (1876) und „Der Tiber am Monte Polle“ (1873), entstanden auf Christensens Italienreise. Unsere kleine, sehr eigenständige Studie ist wohl unter freiem Himmel gemalt oder zumindest begonnen worden. Sie zeigt nur auf den ersten Blick, der gleich nach hinten auf die fotografisch scharfen Berge gleitet, eine traditionelle Landschaft. Der zweite Blick zerstreut sich im Mittelgrund auf der Wasseroberfläche des Tibers, schwirrt mit den Lichtflecken auf dem beschatteten Uferweg im Vordergrund – der deutsche Erneuerer Max Liebermann hat solche Lichtflecken etwa gleichzeitig gemalt.

Wie auch Monet liebt Christensen es, große Wasserflächen in Pinselstriche aufzulösen. Das Wasser ist auf unserer Studie sogar der heimliche Hauptdarsteller. Die Spiegelung des Turms (benannt nach der Familie Lazzaroni) ist bei Christensen ein Realismus-Effekt, gleichzeitig der Beweis künstlerischer Größe. Der Gegenstand steht Kopf, ist in eine schwimmende Atmosphäre geworfen. Christensens neuartige Malgeste durchwirkt alte Traditionen, ohne sie wegzuwischen.

Simon Elson



142 Julius Schnorr von Carolsfeld

Leipzig 1794 – 1872 Dresden

„Sanheribs Macht wird auf Hiskias Gebet gebrochen“
(Der Erzengel Gottes schlägt die Armee des Assyrsers). 1858

Feder in Schwarzgrau über Bleistift auf beigefarbenem Papier. 22 × 26,1 cm (8 5/8 × 10 1/4 in.). Unten rechts monogrammiert (ligiert) und datiert: 18 JSC 58. Unten links datiert: d. 31 Decembr. Vorzeichnung zum Holzschnitt der „Bilderbibel“ von 1860, Tafel 132 (2. Buch der Könige, Kap. 19, Vers 32–35). Kleine, sorgfältig restaurierte Fehlstelle. [3160]

EUR 7.000–9.000

USD 7,470–9,610

Bei diesem grandiosen Blatt handelt es sich um die Vorzeichnung für Blatt 122 der „Bibel in Bildern“, die als Summa von Schnorrs Beschäftigung mit der Bibel zwischen 1855 und 1860 bei Georg Wigand in Leipzig erschien. Schnorr plante zunächst eine Reproduktion seiner Vorzeichnungen in braunem Kupferstich, schwenkte dann aber auf den Holzschnitt um. Seit den 1820er-Jahren in Rom hatte er Zeichnungen für die Bilderbibel angefertigt, die zunächst als ein Gemeinschaftsprojekt nazarenischer Maler gedacht war. Schon bald arbeitete Schnorr aber allein an seiner Bilderbibel und fertigte Hunderte von Zeichnungen, oft in mehreren Fassungen, an. Die spät entstandenen Zeichnungen zeigen schon den Wechsel von der braunen Tusche zur Feder in Schwarzgrau, welche die Wirkung des gedruckten Holzschnitts vorwegnehmen sollte.

Die vorliegende Illustration zum Alten Testament bezieht sich auf das 2. Buch der Könige 19, 1–37 (bzw. Jesaja 36–37). Sanherib, der König Assyriens, belagert Jerusalem und verhöhnt Jahwe. Das inständige Gebet verschafft Hiskia, dem König von Juda, den Beistand Gottes. Der Herr spricht über den König von Assyrien: „Er soll nicht in diese Stadt kommen und keinen Pfeil hineinschießen und mit keinem Schild davorkommen und soll keinen Wall gegen sie aufschütten, sondern er soll den Weg wieder zurückziehen, den er gekommen ist, und soll in diese Stadt nicht kommen.“ Zum Schutz Jerusalems sendet der Herr als göttlichen Streiter einen Engel, der Sanherib vertreibt. Der Engel erschlägt in einer Nacht 185.000 assyrische Krieger: „Und als man sich früh am Morgen aufmachte, siehe, da lag alles voller Leichen.“ Sanherib gibt die Belagerung auf und zieht sich nach Ninive zurück.

Kompositorisch lehnte sich Schnorr an Raffaels Heliodor-Fresko in der Stanza d’Eliodoro im Vatikan an. Auch dort ereignet sich im Vordergrund die göttliche Erscheinung eines gerüsteten Streiters, der den Tempelräuber Heliodor vertreibt, während der Hohepriester Onias im Hintergrund betet. Auf der Zeichnung ist im Hintergrund Hiskia im Gebet zu erkennen, womit Schnorr die zeitliche Abfolge der Handlung in ein räumliches Kontinuum übertrug. Der Engel als Wunder göttlichen Eingreifens erscheint in himmlischer Schönheit, für die sich Schnorr direkt auf Renaissance-Vorbilder bezog. Die Grausamkeit des gigantischen Gemetzels, welches die toten und fliehenden Krieger der Streitmacht Assurs anzeigen, wird dabei von der göttlichen Erscheinung des Engels überstrahlt. Am letzten Tag des Jahres 1858 entstanden, zeugt das Blatt von Schnorrs auch im Alter ungebrochener Meisterschaft als Zeichner mit der Feder, der souverän komplexe Figurengruppen organisiert und dem Momente von höchster Vollendung in den Einzelfiguren gelingen.

Michael Thimann



Raffaello Sanzio da Urbino, Vertreibung des Heliodor, 1511, Vatikan, Vatikanpalast



a. 51 Decemb.

158



143 Heinrich Schwemminger

1803 – Wien – 1884

Tod der heiligen Rosalia. 1838

Öl auf Leinwand. Doubliert. 79 × 91 cm
(31 1/8 × 35 7/8 in.). Oben links monogrammiert (ineinandergestellt, über einem Schwert), oben rechts datiert: HS 1838. Retuschen. [3189] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 4.000–6.000

USD 4,270–6,400

Ausstellung

Kunstwerke, öffentlich ausgestellt [...]. Wien, Österreichisch-Kaiserliche Akademie der Bildenden Künste bey St. Anna, 1839, Nr. 289 (Saal VII)

Literatur und Abbildung

Constant von Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich [...]. 32. Theil: Schrötter – Schwicker. Wien, Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1876, S. 365–367, hier S. 365 / H. Meynert: [Neuigkeiten. Wien] Die Wiener Kunstausstellung 1839. In: Allgemeine Theaterzeitung und Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben (Wien), 32. Jg., Nr. 79/80, 19./20.4.1839, S. 395–396 (I), hier S. 396 / Manuel: Heinrich Schwemminger. Biographische Skizze. In: Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände (Wien), 33. Jg., Nr. 136, 26.8.1841, S. 554–555, hier S. 555

Es ist eine kleine kunsthistorische Sensation, dass hier ein unbekanntes Meisterwerk nazarenischer Malerei zusammen mit zwei Vorzeichnungen angeboten werden kann. Und es ist nicht ganz untypisch für unsere Kenntnis des 19. Jahrhunderts, dass mit diesen Arbeiten ein Maler die Bühne betritt, dessen Namen uns die kunsthistorische Großzählung von der Romantik bisher geflissentlich verschwiegen hat. Dabei ist das Gemälde ein faszinierender Fall von Selbstbezüglichkeit und mehrfach gebrochenen Nachahmungsspielen, wie sie in der Romantik nicht selten sind. Heinrich Schwemminger imitierte hinsichtlich Bildformat und Komposition eine Inkunabel der Nazarenerkunst, nämlich Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoffs berühmte Hl. Caecilie, von zwei Engeln betrauert von 1821 (Wien, Belvedere). Scheffer, im Kreis der römischen Lukasbrüder ‚Raffaellino‘ genannt, hatte dieses Bild der toten Heiligen nach der Marmorstatue Stefano Madernos in S. Cecilia in Rom von 1600 geformt und mit ihm ein Bekenntnis der Liebe zu einer verheirateten Frau, Cäcilie Bontzak, abgelegt. Die erhoffte Inbesitznahme der unerreichbaren Geliebten blieb bei Scheffer jedoch auf das Bild beschränkt, er starb schon im Januar 1822 in Wien an der Tuberkulose.



Keine Frage, das ist ein Hauptwerk der Kunst der Nazarener, das seinen Reiz aus dem seltenen Thema, der sicheren Zeichnung und der farblichen Brillanz bezieht.

Schwemminger, in jungen Jahren offenbar mit Scheffer befreundet, griff auf das Erfolgsbild des Älteren zurück, jedoch war sein Tod der Hl. Rosalia kein persönliches Bekenntnisbild. Vielmehr folgte Schwemminger der Ikonographie der toten Heiligen als Liegefigur, so wie sie als barocke Marmorplastik in der zu einer Kirche ausgebauten Grotte auf dem Monte Pellegrino bei Palermo zu sehen ist. Rosalia stammte aus edlem Hause in Palermo, entschied sich aber für ein Leben als Nonne und zog sich als Eremitin auf den später nach ihr benannten Monte delle Rose bei Bivona



Vorzeichnung zum Gemälde, Teil von Los 144

ich bei dem Schein einiger stiller Lampen. Sie lag wie in einer Art von Entzückung, die Augen halb geschlossen, den Kopf nachlässig auf die rechte Hand gelegt, die mit vielen Ringen geschmückt war. Ich konnte das Bild nicht genug betrachten; es schien mir ganz besondere Reize zu haben.“

Angeblich wurde Rosalias unverwester und mit einem Rosenkranz bekrönter Leichnam 1625 in der Grotte entdeckt. Von hier aus verbreitete sich das Bild der Heiligen über das katholische Europa. Als keusche Jungfrau, büßende Eremitin und Pestpatronin erfreute sie sich großer Verehrung, namentlich auch in Wien, wo sie eine eigene Kapelle auf der Wieden besaß.

Mit großer emotionaler Intensität hat Schwemminger die tote Heilige in ihrer Grotte oberhalb des Golfs von Palermo ins Bild gesetzt. Zwei Engel sind leise an den Leichnam herangeschwebt, der vordere trägt die Märtyrerpalme, der hintere streut hellrote Rosen. Rosalia hingegen trägt den Brautkranz mit jungfräulich weißen Rosen, die ihre Vermählung mit Christus anzeigen. Das Rosenstreuen bezeichnet zweierlei: Zum einen ist die Rose das auf den Namen der Heiligen bezogene Attribut, zum anderen wird die alte Tradition der Auffindung von Märtyrergäbern aufgerufen, deren Öff-

nung den Legenden zufolge immer von ausströmendem Rosenduft begleitet wurde.

Schwemminger kehrt auf dem Gemälde das Übernatürliche und Phantastische hervor, denn die Engel spielen hier die Hauptrolle. Kunsthistorisch sind wir in der Zeit der Schwebebilder. Bedeutende Werke entstanden in diesen Jahren in Rom. Heinrich Mücke entwarf dort 1836 seine Hl. Katharina, von Engeln nach dem Sinai getragen (Berlin, Nationalgalerie) und Gustav Jäger zeichnete 1837 seinen Moses, von Engeln fortgetragen (Zeichnung in Privatbesitz; Gemälde von 1838 in Leipzig, MBK). Ob Schwemminger das Bildkonzept noch in Wien oder erst in Rom entwarf, ist unklar, auch weil seine Abreise nach Italien widersprüchlich überliefert ist. Eine in der Zeitschrift *Der Sammler* am 26. August 1841 publizierte „Biographische Skizze“ scheint auf persönlicher Bekanntschaft des Autors mit dem Maler zu beruhen. Dort wird die Abreise nach Rom in das Jahr 1836 gelegt. Eine auf 1836 datierte, kolorierte Federzeichnung vom Tod der Hl. Rosalia wurde 1877 auf der Historischen Kunstausstellung der Wiener Akademie gezeigt (vgl. Boetticher II.2, S. 695). Die hier angebotenen Vorzeichnungen könnten als Vorarbeiten für diese bildmäßige Zeichnung gedient haben, deren heutiger Standort unbekannt ist. Für die Werkgeschichte sind diese Zeichnungen Schlüsseldokumente, zeigen sie einerseits den Findungsprozess für die Komposition, andererseits die ersten zarten Notizen für die farbliche Fassung mit deutlichen Variationen in Hinblick auf das Ölbild. Die Ausführung des Gemäldes erfolgte dann 1838 in Rom. Schwemminger hatte 1835 mit seinem *Samson* den Preis gewonnen und hielt sich als Pensionär der Wiener Akademie von 1836 bis ca. 1842/43 im Kreis der Nazarener auf. Sein Kolorit ist deutlich von den deutschrömischen Künstlern um Overbeck beeinflusst, doch ist die Wahl der stärkeren Buntfarben dem direkten Studium Raffaels und seiner Wiener Herkunft, dem Einfluss Leopold Kupelwiesers und Joseph von Führichs, geschuldet. In Wien war er zudem mit Moritz von Schwind befreundet. Nach der Fertigstellung schickte Schwemminger den Tod der Hl. Rosalia nach Wien, wo er auf der Kunstausstellung der Akademie gezeigt werden sollte. Der spätere Verbleib des Gemäldes ist nicht rekonstruierbar.

Keine Frage, hier kann ein Hauptwerk der Nazarenerkunst angeboten werden, das seinen Reiz aus seiner seltenen Ikonographie, sicheren Zeichnung und farblichen Brillanz bezieht. Als Hommage an den frühverstorbenen Scheffer von Leonhardshoff ist es zudem ein singuläres Zeugnis romantischen Künstlergedenkens.

Michael Thimann



144^N Heinrich Schwemminger

1803 – Wien – 1884

Tod der heiligen Rosalia. Um 1836

Aquarell und Feder in Braun über Bleistift auf Bütten. 25,2 x 25,6 cm (9 7/8 x 10 1/8 in.). Ins Halbrund komponiert, am oberen und rechten Rand Farbproben. Rückseitig: Bleistiftskizze zum selben Motiv. Beigabe: Tod der heiligen Rosalia. Um 1836. Feder in Schwarz über Bleistift auf Bütten, 19,1 x 23,3 cm (oben mit halbrundem Abschluß). Studien zum gleichnamigen Gemälde (siehe Los 143). [3537]

EUR 1.800–2.400

USD 1,920–2,560

Es handelt sich bei unseren Losen 143 und 144 um den seltenen historischen Glücksfall, daß fast 180 Jahre nach Ihrer Entstehung die beiden Vorarbeiten zu dem bedeutenden Gemälde von Heinrich Schwemminger und das Gemälde selbst wieder in diesem Katalog vereint werden können. Der Text zu Los 143 von Michael Thimann erläutert den Prozess der Werkentstehung.



145^R Adrian Ludwig Richter

1803 – Dresden – 1884

„Auf dem Gmunder See“. 1823

Bleistift auf Papier. 19,4 × 24,2 cm (7 5/8 × 9 1/2 in.).

Oben rechts bezeichnet und datiert: auf dem Gmunder See, d 7 Aug. 1823. Auf dem Unterlagepapier unten mit Bleistift mit Erläuterungen zum Motiv und zur Provenienz beschriftet; unten rechts der Stempel Lugt 3574. Werkverzeichnis: Mit einer Bestätigung von Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, vom 31. März 2017. Am linken Rand leicht knitterig. [3160]

Provenienz
Ehemals im Nachlass der Enkelin des Künstlers, Sophie Droese, geb. Kretzschmar (gest. 1912)

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200

Wir danken Prof. Dr. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

Unser Blatt – in dem man eine erste Ideenfindung für Ludwig Richters bedeutendes Gemälde „Überfahrt am Schreckenstein“ (1837; Galerie Neue Meister Dresden) sehen könnte – entstand auf der Reise Richters von Dresden nach Rom im Spätsommer des Jahres 1823.

In seinen „Lebenserinnerungen eines deutschen Malers“ schreibt Richter im 11. Kapitel zu seinem Reiseweg am 5. August: „Weiter ging ich dann nach Ischl, über den schönen Traunsee nach Gmunden, bis zum Traunfall bei Lambach, überall zeichnend, was mir Schönes entgegentrat.“ Und weiter: „(...) Von hier aus ging ich am nächsten Morgen wieder nach Gmunden zurück, durchstrich das Land mehrere Tage kreuz und quer, (...)“



146 Dresden, um 1820/30

Segelboot im Mondschein.

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 19,7 × 24,3 cm
(7 ¾ × 9 ½ in.). Rückseitig ein Etikett der Kunsthand-
lung Friedrich Tittel, Dresden. [3142] Gerahmt.

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600



147 Carl Robert Kummer

1810 – Dresden – 1889

Der Hafen von Ragusa.

Bleistift auf Papier. 26,2 × 40,5 cm (10 5/8 × 16 in.).

Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert und über Bleistift bezeichnet: Rob: Kummer Ragusa. Dort auch

der Nachlasstempel Lugt 1596bis. Werkverzeichnis:
Nicht bei Nüdling. Kleiner Fleck unten in der Mitte.
[3450] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400

USD 1,920–2,560

Wir danken Dr. Elisabeth Nüdling, Fulda, für die Bestätigung
der Authentizität der Zeichnung.

148 Louis Gurlitt

Altona 1812 – 1897 Naundorf/Sachsen

Studie eines Troges.

Öl über Bleistift auf Papier auf Karton.

14,3 × 37,4 cm (5 5/8 × 14 3/4 in.). Unten
links monogrammiert: LG. [3203]

EUR 800–1.200

USD 854–1,280





149 Gustav Friedrich Papperitz

1813 – Dresden – 1861

Das erste Schleppdampfschiff auf der Elbe. Nach 1836
 Öl auf Papier auf Pappe. 21,2 × 35,1 cm
 (8 $\frac{3}{8}$ × 13 $\frac{7}{8}$ in.). Das Gemälde wird aufgenommen in
 das Werkverzeichnis von Gustav Friedrich Papperitz
 von Dr. Matthias Lehmann, Konz. [3063] Gerahmt.

Provenienz

Heinrich Calberla, Enkel des Firmengründers, Dresden (1916) / Privatsammlung, Dresden (nach 1945 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

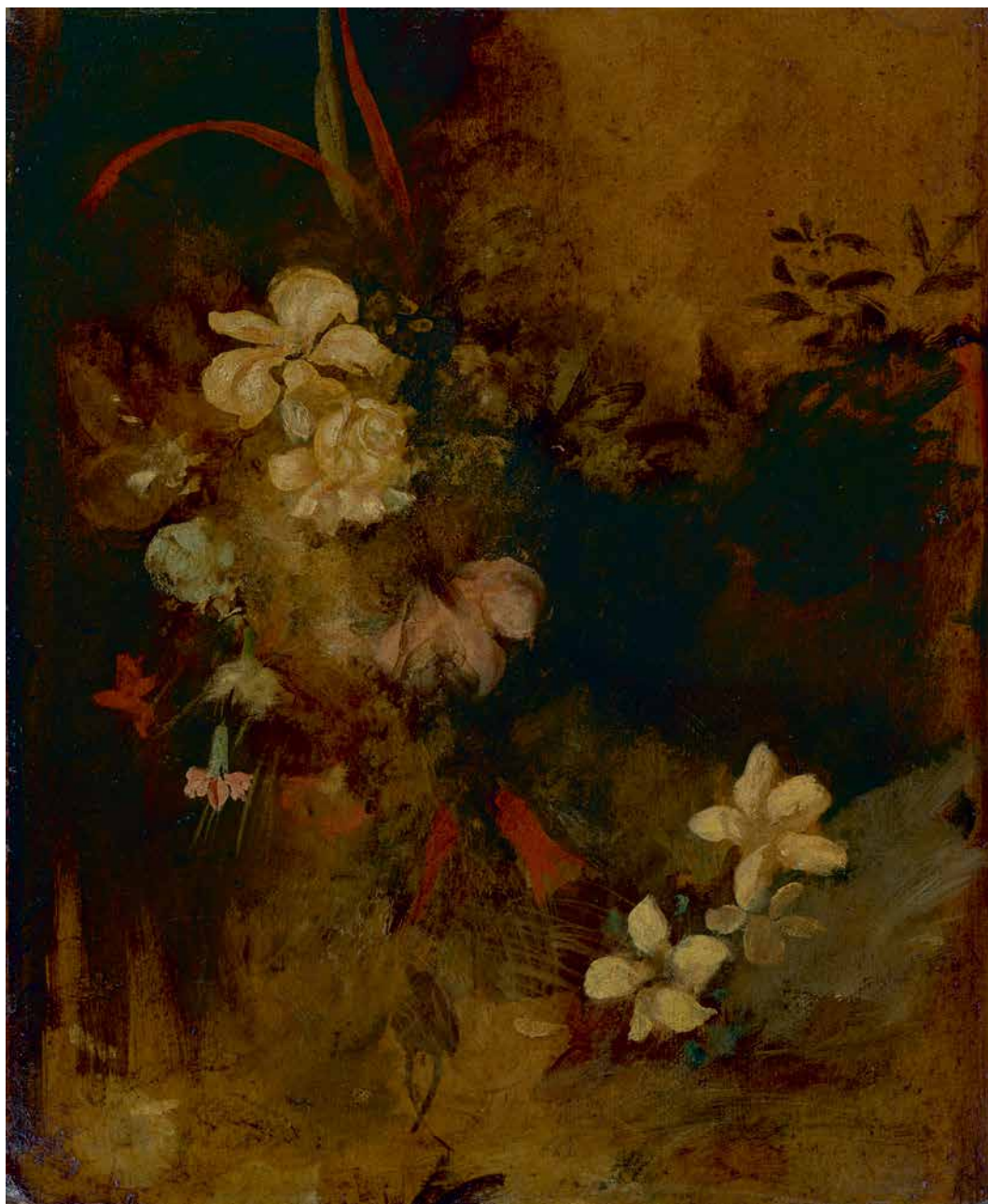
Literatur und Abbildung

Otto Trautmann: Heinrich Wilhelm Calberla und sein Dampfschiff in Dresden 1835. In: Dresdner Geschichtsblätter, 1916, Nr. 3, S. 164-174, Abb. S. 171 (Zeichnung nach dem Gemälde)

Der 1774 in Walle bei Braunschweig geborene Drechsler Heinrich Conrad Wilhelm Calberla gründete 1817 in Dresden die erste sächsische Zuckersiederei. Sie wurde in der Nähe des Italienischen Dörfchens in Sichtweite des Zwingers

erbaut. Jährlich ca. 8000 Zentner braunen Rohrzuckers wurden dort zu weißem Kristallzucker mit Nebenprodukten wie Sirup verarbeitet. Um den aus Übersee kommenden Rohrzucker von Hamburg nach Dresden zu transportieren, ließ Calberla 1833-35 ein Dampfschiff bauen, das einen niedrigen Tiefgang hatte und beladene Transportkähne elb-aufwärts schleppen konnte. Das war nicht selbstverständlich: Wegen der mangelhaften Qualität deutscher Maschinen musste das Dampfschiff mit einem englischen Motor ausgerüstet werden, und weil es in der Elbe noch einige Untiefen und Flußengen, wie z. B. bei Magdeburg, gab, befand sich das Schaufelrad nicht an der Seite, sondern am Heck. Doch dem Unternehmen war kein Glück beschieden: Der Firmengründer starb schon 1836, und sein Sohn Gustav Moritz Calberla (1809-1906) musste vor den Neugründungen der Konkurrenz kapitulieren, vor allem vor der 1838 eröffneten Dresdner Zuckersiederei-Compagnie. Um 1839/40 stellte Calberla jun. den Betrieb ein. Das Schiff wurde in seine Bestandteile zerlegt, die Maschine verkauft, und die Schiffsglocke soll auf dem Dampfer der „Königin Maria“ der neu gegründeten Sächsisch-Böhmischen Dampfschiffahrtsgesellschaft ihren neuen Platz gefunden haben. Zuvor aber hatte Calberlas Sohn dem Maler Gustav Papperitz den Auftrag zu diesem Schiffsporträt erteilt: eine Erinnerung an das erste Dampfschiff auf der Elbe im Königreich Sachsen.

SP



150 Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – 1904 München

Blumenstudie.

Öl auf Pappe. 65 × 53,5 cm (25 $\frac{5}{8}$ × 21 $\frac{1}{4}$ in.). Rückseitig mit einer Bestätigung von Gräfin Pauline Kalckreuth und von Dr. Eberhard Hanfstaengl, dem damaligen Konservator der Staatlichen Gemäldesammlungen, München, vom 30. August 1923. Gebräunter Firnis. Kleine Retuschen, minimale Farbverluste. [3037] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Architekt Henry Helbig, München (lt. rückseitigem Aufkleber)

EUR 5.000–7.000

USD 5,340–7,470



151 Théodore-Charles- Ange Coquelin

tätig in Paris von 1885 bis 1901

Stilleben aus Pflaumen.

Öl auf Leinwand. 15,7 × 26,8 cm (6 1/8 × 10 1/2 in.). Unten
rechts signiert: Th Coquelin. [3078]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600

William Carlos Williams

This Is Just To Say

*I have eaten Ich habe
the plums die Pflaumen
that were in im Eisschrank
the icebox gegessen*

*and which die du sicher
you were probably aufheben
saving wolltest
for breakfast fürs Frühstück*

*Forgive me Vergib mir
they were delicious sie waren köstlich
so sweet so süß
and so cold und so kalt*

Aus dem Amerikanischen übertragen von Heinrich Detering

152^R Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Studie von zwei Kürbissen, einer davon aufgeschnitten. 1839(?)

Öl auf schwerem, braun grundiertem Bütten.
29,1 × 26,1 cm (11 ½ × 10 ¼ in.). Unten in der Mitte
schwach lesbar datiert(?): 9.39. In der Ecke oben
rechts nummeriert: 42. Das Bild wird in das Werkver-
zeichnis Christian Friedrich Gillés von Dr. Gerd Spit-
zer, Dresden, aufgenommen (in Vorbereitung). Rück-
seitig: Flüchtige Figurenstudien in Bleistift. [3160]

Provenienz

Ehemals Sammlungen Johann Friedrich Lahmann,
Dresden, und Walther Heinrich, gen. UNUS, Berlin/Rom

EUR 10.000–15.000

USD 10,700–16,000

Christian Friedrich Gille, der nach 1827 – noch im romanti-
schen Dresden – der begabteste unter den Schülern von
Johan Christian Dahl gewesen ist, wird heute als einer der
wegweisenden Landschaftsmaler des 19. Jahrhunderts
angesehen. Frühe künstlerische Schritte auf dem Weg zur
Moderne lassen sich in seinem Werk jedoch keineswegs nur
anhand der flüssig vor der Natur gemalten Landschaftsstu-
dien beobachten. Die beiden Stillleben (Los 152 und Los
153) zeigen sehr eindrucksvoll, dass Gillés exzellente Fähig-
keiten als Kolorist und intensiver Beobachter der unmittel-
baren malerischen Erscheinung der Natur hier fast noch
mehr zur Geltung kommen konnten. Die Ausbreitung der
Früchte auf neutral grundierter Fläche, die ebenso subtil
wie farbstark ins Verhältnis zum Ganzen gesetzt ist, erweist
Gillés stupenden Sinn für optische Proportionen, indem
das Format vollkommen sicher beherrscht wird und die

schlichten Gegenstände, herbstliches beziehungsweise
winterliches Küchengemüse, in einem spannungsvollen
Verhältnis zueinander gesehen werden. Durch die starke
Aufsicht des Blicks scheinen sie auch gar nicht horizontal
zu lagern, sondern in herangezogener Nahsicht vor einem
imaginären Raumgrund zu schweben. Der aufgeschnittene
Kürbis, im warmen Sonnenlicht leuchtend, wirkt im wirren
Durcheinander des Fruchtfleisches wie ein plötzlich bloß-
gelegter Organismus. In der delikaten farblichen Komposi-
tion, die dem Natureindruck folgt, geht der Maler eigentlich
nur von Varianten des Grundtons Orange aus und setzt
dagegen einige wenige Kontrapunkte aus dem Grünbereich.
Die bizarre äußere Erscheinung des Kohlkopfes dagegen hat
den Maler zu raschen Modellierungen mit dem farbsatten
Pinsel inspiriert, wobei aus breit gesetzten Strichen die
Form in dynamischen Schwüngen sich entwickelt und mit-
tels der zarten Blätter und fleischigen Blattrippen die farb-
liche Nuancierung mit sensibler Genauigkeit ausgearbeitet
wird. Wenn uns bei der Betrachtung dieser Studien spontane
kunstgeschichtliche Vergleiche in den Sinn kommen,
dann denken wir wohl an französische oder deutsche
Impressionisten und vielleicht auch an den Belgier James
Ensor – und stellen dabei fest, dass die infrage kommenden
Werke mehrere Jahrzehnte später entstanden sind. Chris-
tian Gille war auch hier seiner Zeit voraus, weil er in sol-
chen Studien bereits koloristischen Problemen nachging,
denen erst im späteren 19. Jahrhundert vermehrte Auf-
merksamkeit zuteil geworden ist.

Die Herkunft der Arbeiten aus dem Besitz des Schrift-
stellers Walther Heinrich (1872–1939) verweist auf die
berühmte Sammlung Johann Friedrich Lahmann (1858–1939)
in Dresden – Bad Weißer Hirsch, denn Heinrich schrieb
unter dem Pseudonym Unus ein Vorwort für die Kataloge zur
Versteigerung des Nachlasses von Lahmann 1938, sodass die
einstige Zugehörigkeit der Werke zur inzwischen legendären
Gille-Kollektion des verdienstvollen Privatsammlers ange-
nommen werden kann.

Gerd Spitzer

42.





153^R Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Studie von verschiedenen Gemüsen (Möhren, Lauch und Kohl). 1839

Öl auf schwerem, grün grundiertem Bütten.
28,6 × 25,1 cm (11 ¼ × 9 ⅞ in.). Unten in der Mitte
datiert: Novbr. 39. In der Ecke oben rechts numme-
riert: 46. Das Bild wird in das Werkverzeichnis Chris-
tian Friedrich Gillies von Dr. Gerd Spitzer, Dresden,

aufgenommen (in Vorbereitung). Rückseitig:
Gesellschaft am Tische. Bleistiftskizze. [3160]

Provenienz

Ehemals Sammlungen Johann Friedrich Lahmann,
Dresden, und Walther Heinrich, gen. UNUS, Berlin/Rom

EUR 6.000–8.000

USD 6,400–8,540



154^R Josef Selleny

Meidling b. Wien 1824 – 1875 Inzersdorf b. Wien

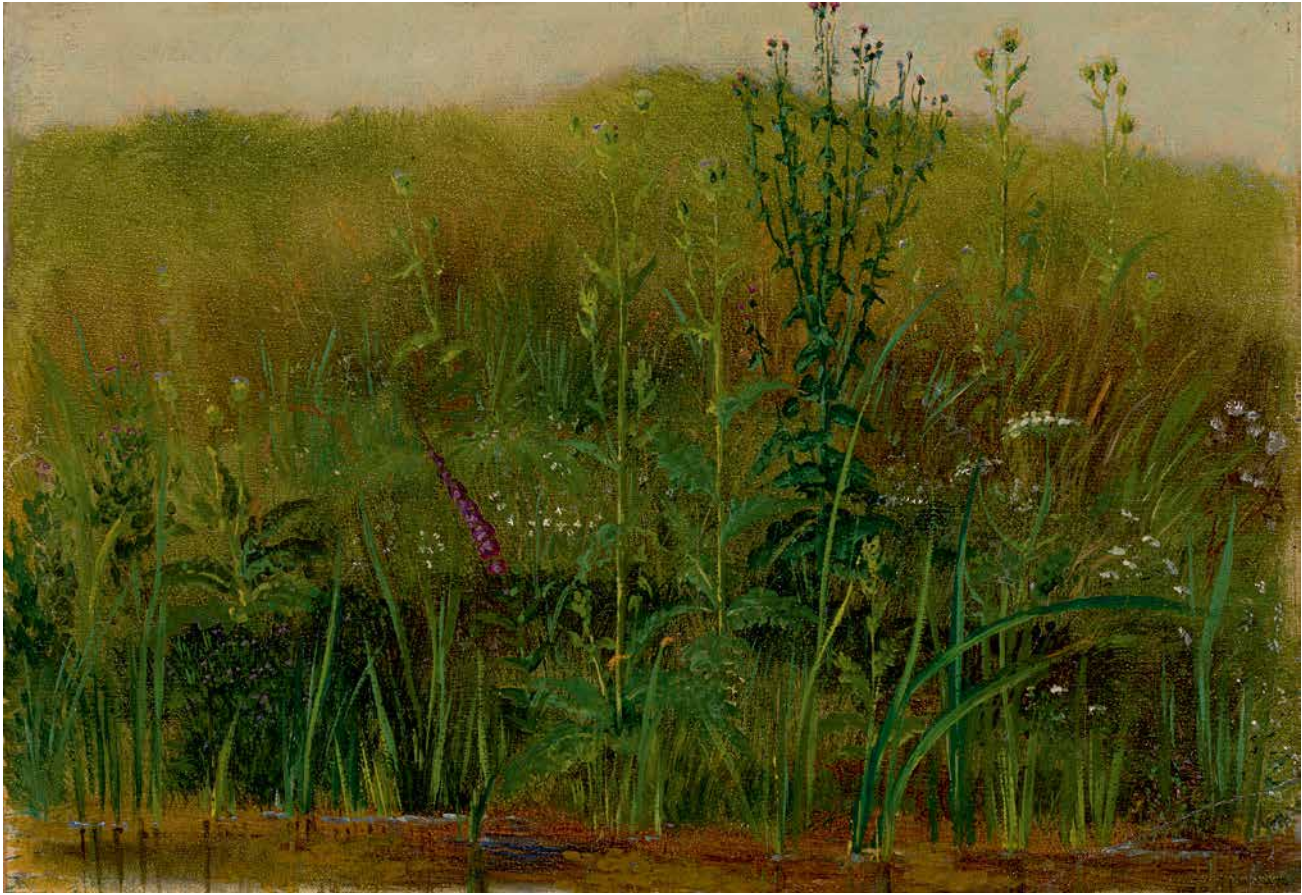
Kakteenstudie.

Aquarell und etwas Deckweiß über Pinsel
und Feder in Graubraun auf Papier.

36,3 × 20,6 cm (14 ¼ × 8 ¼ in.). Unten links
signiert: J Selleny. [3160]

EUR 2.000–3.000

USD 2,130–3,200



155 Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Pflanzen am Gewässerrand.

Öl auf Papier auf Pappe. 18,6 × 26,9 cm
(7 $\frac{3}{8}$ × 10 $\frac{5}{8}$ in.). Rückseitig oben rechts mit Feder in
Schwarz beschriftet: Aus dem Nachlass C. Gille
Dresden erworben, K. Stein Breslau. Das Bild wird in
das Werkverzeichnis Christian Friedrich Gilles von Dr.
Gerd Spitzer, Dresden, aufgenommen (in Vorberei-
tung). [3448]

Provenienz

Ehemals Karl Stein, Breslau

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

Ein Gille wie aus dem Bilderbuch: Es finden sich in dieser Studie alle Merkmale der außergewöhnlichen Kunst dieses Dresdner Ölstudienkünstlers, der bewusste Blick nach unten, aufs Gewässer, in den Untergrund, und die beiden Lieblingspflanzen, die Disteln und das Schilf. Dazu dann diese außergewöhnliche Symphonie aus Grüntönen, die bei Gille wie bei kaum jemand sonst ein besonders vielfältiges Echo erklingen lässt.



156 Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Dresden

Gebirgsbach. 1859

Öl auf Leinwand. 38 × 51 cm (15 × 20 1/8 in.). Unten links signiert und datiert: Gille 59. Sorgfältig restaurierter Einriss. Das Bild wird in das Werkverzeichnis Christian Friedrich Gilles von Dr. Gerd Spitzer, Dresden, aufgenommen (in Vorbereitung). [3448] Gerahmt.

EUR 10.000–15.000

USD 10,700–16,000

Wir haben es hier mit einer ganz außergewöhnlichen Arbeit von Christian Friedrich Gille zu tun. Nicht nur, dass sie signiert und datiert ist, was bei Gille in dieser Kombination selten genug der Fall ist. Hinzu kommt, dass es eine mittelformatige Arbeit in Öl auf Leinwand ist, was bei Gille, der das Gros seiner berühmten Studien auf Papier oder Karton malte, eine weitere Besonderheit darstellt. Insofern wundert es

nicht, dass Gerd Spitzer, der Autor des Werkverzeichnisses und beste Kenner seines Werkes, unsere bis heute unpublizierte Arbeit „eine wirkliche Entdeckung“ nennt. Aufgrund der Landschaftssituation ist Gerd Spitzer überzeugt, dass Gille hier einen der legendären „Gründe“ rund um Dresden darstellt, etwa den „Prießnitzgrund“, den „Rabenauer Grund“ oder auch den „Uttewalder Grund“ in der Sächsischen Schweiz, die uns aus den Zeichnungen und Studien von August Heinrich, Dahl, Ludwig Richter und den anderen Romantikern wohlvertraut sind. Die besondere Qualität unseres kleinen Gemäldes macht darüber hinaus die Kombination von zwei Blickachsen aus: zum einen der für Gille typische Blick nach unten, zum Dunkel, zu den Steinen und zum Gewässer. Zum anderen aber eben im oberen rechten Bereich der Blick hinauf in den Himmel durch das lichtdurchflutete Blattwerk der Frühlingsbäume. Es ist heutzutage oft die Rede davon, dass erst im späten 20., frühen 21. Jahrhundert die Ölstudien als eigenständige Kunstwerke gewürdigt wurden und nicht nur als jenes Arbeitsmaterial, das sie zu Lebzeiten oft für ihre Schöpfer im frühen neunzehnten Jahrhundert waren. Doch auf diesem Gemälde sieht man, dass zumindest Gille selbst erkannte, dass sein ganz besonderer melancholischer Blick auf den sächsischen Boden und die sächsischen Gewächse um ihn herum unbedingt „bildwürdig“ war.

FI



157 Johann Heinrich Schilbach

Barchfeld 1798 – 1851 Darmstadt

Landschaftsstudie.

Öl über Bleistift auf Papier. 20 × 27 cm
(7 7/8 × 10 5/8 in.). Rückseitig mit Feder beschriftet: J. H.
Schilbach Sammlung Brentano Frankfurt und am
unteren Rand rechts mit 87 nummeriert. Etwas
gebräunt. Leicht stockfleckig. [3448]

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Wir danken Dr. Peter Märker, Berlin, für die Bestätigung der
Authentizität des Bildes und für freundliche Hinweise.



158 Johann Heinrich Schilbach

Barchfeld 1798 – 1851 Darmstadt

Weitläufige südhessische Landschaft.

Öl auf Papier. 19 × 27 cm (7 ½ × 10 ⅝ in.). Rückseitig mit Feder beschriftet: J. H. Schilbach Sammlung Brentano Frankfurt und am unteren Rand rechts mit 92 nummeriert. Etwas gebräunt. Leicht stockfleckig. [3448]

EUR 3.500–4.500

USD 3,740–4,800

Wir danken Dr. Peter Märker, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Bildes und für freundliche Hinweise.

Johann Heinrich Schilbach, der größte hessische Ölstudienkünstler, ist vor allem berühmt geworden durch seine italienischen Bilder und Aquarelle. Werke aus seinen Jahren in Hessen kommen sehr selten auf den Markt, der Großteil wird im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt verwahrt. Insofern handelt es sich bei diesen beiden frühen Studien aus Südhessen, die einst im Besitz der Sammlung Brentano waren, um kunsthistorische Raritäten. Wie man auf unserer Studie sieht, gelingt es Schilbach mit seiner warmen Palette, den subtil gesetzten Grün, Braun- und Blautönen auch kurz vor der äußeren Grenze des Limes eine italienische Stimmung zu erzeugen.

159 Friedrich Preller d. J.

Weimar 1838 – 1901 Blasewitz bei Dresden

Baumstudie.

Bleistift, ganz leicht in Grau laviert, auf festem, gelblichem Papier. 45,6 × 30,5 cm (18 × 12 in.). Rückseitig unten rechts der Stempel in Rot: Nachlass Friedrich Preller. Kleine Randmängel. [3027]

Wir danken Uwe Steinbrück, Jena, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung.

EUR 800–1.200

USD 854–1,280





160 Friedrich Preller d. J.

Weimar 1838 – 1901 Blasewitz bei Dresden

Studie aus dem Park in Weimar. 1857

Öl auf Leinwand auf Pappe. 22 × 29 cm

(8 5/8 × 11 3/8 in.). Unten links monogrammiert (ligiert),

bezeichnet und datiert: FP Weimar d. 8[?] Oct 57.

Rückseitig unten rechts der leicht verblasste Stempel:

Nachlass Friedrich Preller senior[!]. [3200]

EUR 1.500–2.000

USD 1,600–2,130

Wir danken Uwe Steinbrück, Jena, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.

Friedrich Preller d. J. berichtet in seiner Autobiografie „Eine Künstlerjugend“ von „sehr ernst betriebenen Studien im Weimarer Park“ an der Ilm, welche seit 1852 zum Malunterricht des Vaters gehörten. Die mit Oct 57 bezeichnete Ölstudie orientiert sich hinsichtlich des flächigen Vordergrunds als auch der ausdifferenzierten Grüntöne des Laubwerks an einem Gemälde Friedrich Preller d. Ä., das unter dem Eindruck einer im Sommer 1855 unternommenen Studienreise in den Neuenburger Urwald bei Jever entstand (Städtische Sammlungen Freital auf Schloss Burgk, Inv.-Nr. 87).





Wolken. Eine Erfindung des 19. Jahrhunderts

Lose 161 bis 173



161 Deutsch, um 1860

Wolkenstudie. 1860

Aquarell auf Papier. 12,8 × 21,9 cm (5 × 8 5/8 in.). Rückseitig unten links mit Bleistift (vom Künstler?) bezeichnet und datiert: Ellerbeck 1860. [3337] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400

USD 1,920–2,560

Am Horizont schmales Stratusgewölck, darüber ein Streifen Lichtblau. Die Sonne ist verdeckt. Über mir und vor mir bis hinunter zum Lichtstreif eine geschlossene Wolkendecke in einer vollen Palette von Grautönen aller Schattierungen. (Van Gogh hat einmal an seinen Bruder geschrieben, es gebe 27 verschiedene Graus.) Man kann sie flächig sehen wie ein Bild, man kann sie sich erklären aus der unterschiedlichen Dichte und er dahinter stehenden Sonne, man kann sich aber auch vorstellen, in die Tiefen und Weiten des Himmels zu blicken, die meilenweiten Schichten dazwischen bei gleichzeitiger (gleichräumlicher) Nähe. Ein Zugleich von nächster Nähe und fernster Ferne. Ein Nunc stans wie die Bäume um mich her, an denen sich kein Blatt regt. Totenstille. Auch die Wolke steht minutenlang. Erst langsam, allmählich zeigen sich feine Haar-

risse, die dann breiter werden, Teile aus der kompakten Masse abspalten wie Eisschollen und ein weiches Himmelblau freigeben. Wie beim Auftritt eines Stars wird jetzt die Aufmerksamkeit von der Sonne gefangengenommen, die die sie verhüllenden Wolken verbannt hat. Sie ist noch einmal so grell, daß sie blendet, und „tönt in alter Weise“ gegen die Reglosigkeit. Die graue Wand hat sich in viele weiße Haufenformen geteilt, die noch einmal Sommerhimmel spielen und miteinander konkurrieren. Monets Heuhaufen. Als das Licht geschwunden ist, färben sie sich gleich schwarz und verlieren ihre Konturen. Einige werden verwischt, ausgewischt von der Schultafel, andere entwickeln in verschiedenen Höhen Zapfen, Regensäcke. Aber es bleibt windstill.

Klaus Reichert



162 Deutsch, um 1860

Wolkenstudie. 1860

Aquarell auf Papier. 12,8 × 21,9 cm (5 × 8 5/8 in.). Rückseitig unten mit Bleistift (vom Künstler?) bezeichnet und datiert: Ellerbeck [...] 1860. [3337] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400

USD 1,920–2,560

Wie Du schläfrig im Gras liegst, nicht müde, verschwimmt, was Du siehst, wie manchmal die Zeilen beim Lesen. Nachmittagswolken, träge wie Du, säumen nachlässig am Himmel. Die wohlige Saumseeligkeit im Zögern der blauen Säume. Mögen sie ruhig zerstreut bleiben, denn gleich ist in der Zwischenzeit das Versäumte. Leeres Warten und kein Fragen, ob etwas so zieht oder so.

Klaus Reichert



163 Carl Robert Kummer

1810 – Dresden – 1889

„Stürmische See mit kenterndem Schiff“. Um 1865

Öl auf Papier auf Karton, auf weiteren Karton aufge-

zogen. 26 × 33,6 cm (10 ¼ × 13 ¼ in.). Unten rechts

signiert (in die nasse Farbe geritzt): R. Kummer.

Werkverzeichnis: Nüdling 489. Retuschen.

[3299] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Joseph Fach, Frankfurt a. M. / Privatsamm-
lung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

164 Théodore Gudin

Paris 1802 – 1880 Boulogne-sur-Seine

Strandszene. (Nach) 1866/67

Öl auf Holz. 21,5 × 33,5 cm (8 ½ × 13 ¼ in.). Unten rechts signiert: T. Gudin. Rückseitig ein Stempel der Pariser Künstlerbedarfshandlung Deforge-Carpentier. [3037] Gerahmt.

EUR 5.000–7.000

USD 5,340–7,470

Fast ist man versucht, beim Betrachten dieses vor 150 Jahren gemalten Meeres an Gerhard Richters frühe Seestücke („Foto-Bilder“) zu denken: die gemalte Reproduktion einer fotografisch „dokumentierten“ Wirklichkeit. Denn auch unser Gemälde fordert zum Vergleich mit einem technischen Bild auf – und offenbart sich als eine Malerei in Öl, die ihre künstlerische Raffinesse mit jedem Wimpernschlag eindrucksvoller entfaltet.

Die Fotografie übte bekanntlich seit dem Tag ihrer öffentlichen Bekanntmachung in Paris, am 19. August 1839, enormen Einfluß auf die Kunst aus. Faszination und Aktualität des Erforschens und Hinterfragens von Seh- und Wahr-

nehmungsgewohnheiten in realen und abgebildeten („second-hand“) Welten haben sich bis heute erhalten.

Théodore Gudin, jener dem Zeitalter der Romantik entsprungene „Musiker der Meeresströme“, war 1839 bereits ein europaweit gefeierter Künstler. Seine oft farbechtrigen Naturschauspiele wurden für ihre „Naturwahrheit“ bewundert. Mit größter Virtuosität übertrug Gudin seine geduldigen Naturbeobachtungen in eine furiose Malerei, die einen wahrgenommenen Natureindruck nicht nur ins Bild übersetzte, sondern denselben zugleich reflektierte und „nacherleben“ ließ.

Die Möglichkeit von Abzügen auf Papier hatte der Fotografie seit der Jahrhundertmitte endgültig zum Siegeszug verholfen. Unser Mitte der 1860er Jahre entstandenes Bild charakterisiert keine gesteigerte malerische Inszenierung, sondern die ausgesprochen feine, monochrome Ausführung, mit subtil gesetzten Farbakzenten. Der Betrachter nimmt auf einem imaginierten Beobachtungsposten platz, von wo aus er auf die Szenerie schaut. Die unterschiedlichen Schärfen bzw. Unschärfen in der Darstellung deuten darauf hin, dass auch Gudin sich mit Fotografie beschäftigt und sie als Hilfsinstrument für seine durchdachte und auf genauen Beobachtungen beruhende Komposition genutzt hat – im Sinne der Malerei, deren Möglichkeiten Gudin auskostet, ja die er in ihrer ganzen Schönheit feiert. AA



165 Französisch

Himmel über einem bewaldeten
Abhang. 1851 (?)

Öl auf Leinwand. Doubliert.
21,2 × 29,2 cm (8 3/8 × 11 1/2 in.).
Unten links (wohl) datiert: 51.
Rückseitig mit weißer Kreide
datiert und unleserlich beschriftet:
1851 Chintreuil [?]. Retuschen.
[3311] Gerahmt.

EUR 1.800–2.400

USD 1,920–2,560



166 Paul von Ravenstein

Breslau 1854 – 1938 Karlsruhe

„Himmel und Wasser“. 1898

Öl auf Leinwand auf Pappe. 22,2 × 38 cm (8 3/4 × 15 in.).
Werkverzeichnis: Nicht bei Sefzig. – Mit einer Bestätigung von Ingrid Sefzig, die das Bild unter der Nr. 1898.
G 12 in das Werkverzeichnis Paul von Ravensteins aufgenommen hat. [3212] Gerahmt.

Provenienz

Aus der Familie des Künstlers

EUR 900–1.200

USD 961–1,280

167 Paul von Ravenstein

Breslau 1854 – 1938 Karlsruhe

„Wolkenstudie III“. Nach 1906

Öl auf Leinwand auf Karton.
18 × 35,5 cm (7 1/8 × 14 in.).
Werkverzeichnis: Nicht bei Sefzig. – Mit einer Bestätigung von Ingrid Sefzig, die das Bild unter der Nr. U. G 60 in das Werkverzeichnis Paul von Ravensteins aufgenommen hat. [3212] Gerahmt.

Provenienz

Aus der Familie des Künstlers

EUR 900–1.200

USD 961–1,280



168 Paul von Ravenstein

Breslau 1854 – 1938 Karlsruhe

„Wolkenstudie IV“. Nach 1906

Öl auf Leinwand auf Pappe. 22,2 × 37,4 cm
(8 3/4 × 14 3/4 in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Sefzig. –
Mit einer Bestätigung von Ingrid Sefzig, die das Bild
unter der Nr. U. G 61 in das Werkverzeichnis Paul von
Ravensteins aufgenommen hat. [3212] Gerahmt.

Provenienz

Aus der Familie des Künstlers

EUR 900–1.200

USD 961–1,280

169 Österreichisch, um 1900

Gewitterwolken über dem See. Um 1900

Gouache auf Papier. Passepartoutausschnitt:

16,8 × 21,5 cm (6 5/8 × 8 1/2 in.). Fest unter Passepartout
montiert. [3310]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600

In Österreich um 1900 dürfte diese furiose Studie entstanden sein. Wir kennen diese wilden Farb- und Lichtspiele von den Werken Richard Gerstls und Arnold Schönbergs, so daß die Assoziationen gleich im Wien jener Jahre landen. Wer wohl ihr Schöpfer ist? Aber die Wolken schweigen, türmen sich auf, regnen sich ab (und regen sich ab) und ziehen weiter.





170 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Wolkenstudie (Nachmittags 5 Uhr, Erinnerung). 1905

Öl auf Karton. 25 × 35 cm (9 7/8 × 13 3/4 in.). Am unteren Rand datiert und bezeichnet: 13.11.05 NACHM. 5 ERINN. Rückseitig unten rechts mit dem Stempel in Schwarz: NACHLASS Prof. Osmar Schindler 1867-1927. [3138]

EUR 800–1.200

USD 854–1,280



171 Osmar Schindler

Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

Rote Abendwolken (Studie). 1898

Öl auf Karton. 16,9 × 25,7 cm (6 5/8 × 10 1/8 in.). Unten links mit Bleistift datiert: 14. AUGUST 98. Unten rechts mit dem Stempel in Schwarz: NACHLASS Osmar Schindler 1867-1927. Rückseitig (um 180° gedreht): Blumenwiese. Öl. [3138]

EUR 800–1.200

USD 854–1,280



172 Peter Christian Skovgaard

Hammershus bei Ringstedt 1817 – 1875 Kopenhagen

Dänische Sommerlandschaft.

Öl auf Bütten auf Holz. 21,3 × 35,3 cm (8 3/8 × 13 7/8 in.).

Unten links signiert und (schwer lesbar) bezeichnet:

P C Skovgaard [...]. [3524] Gerahmt.

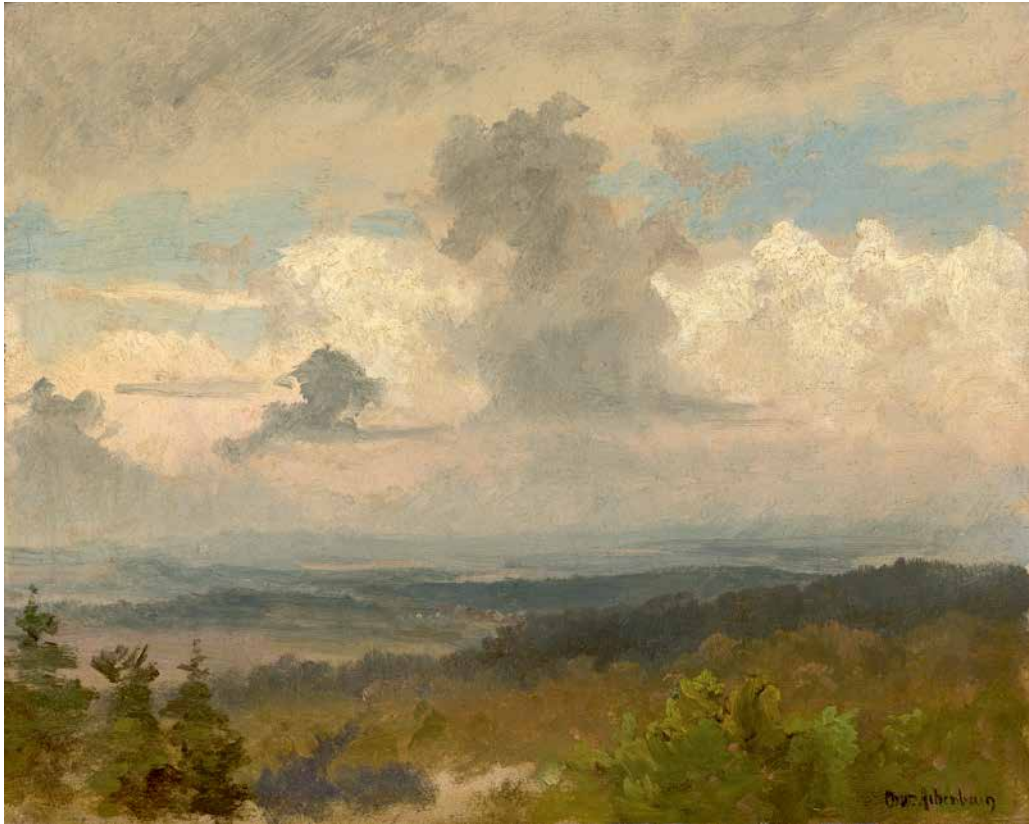
EUR 6.000–8.000

USD 6,400–8,540

Skovgaard zählt in der dänischen Kunst zu den Schlüsselfiguren der sogenannten nationalromantischen Richtung. Deren Vertreter setzten sich zum Ziel, die Reize der heimatlichen Landschaft in all ihren Facetten umzusetzen, um darüber eine identitätsstiftende Wirkung zu erreichen. Eine besondere Meisterschaft erlangte er mit seinen Waldinterieurs sowie mehr oder weniger offen gestalteten, partiell baumbestanden

denen Ansichten. Ob er sich dabei mikrokosmisch in einzelne Details der Vegetation versenkte oder aber das große Ganze eines landschaftlichen Teilraumes in den Blick nahm – stets eilte ihm – und das mitunter durchaus zu Recht – der Ruf voraus, dem Charakter der dänischen Natur in seinen Darstellungen besonders überzeugend getroffen zu haben.

Eine wichtige Etappe auf dem Weg zu einem unmittelbaren, frischen Naturzugriff war die Bekanntschaft mit Johan Thomas Lundbye. Im Jahre 1843 hatten die Künstlerfreunde einige Sommerwochen in Vejby nahe der Nordküste von Seeland verbracht, wo Skovgaard aufgewachsen war. In dieser produktiven Atmosphäre entstand eine Reihe von Ölskizzen in der freien Natur, auf denen sich in der spontanen Pinselschrift die Begeisterung über das gemeinsam Gesehene Bahn brach. Unsere Ölskizze einer Sommerlandschaft unter hohem Himmel wäre ohne diesen „Befreiungsschlag“ nicht zu denken. Der goldgelbe Farbwert, der das gesamte untere Drittel der Komposition dominiert, lässt an eine hochsommerliche Impression denken. Skovgaards souveräne Beherrschung des skizzenhaften Modus offenbart sich in seiner Suche nach geeigneten Abkürzungen für Landschaftliches. So evozierte Skovgaard die Kronen der Bäume im rechten Mittelgrund lediglich durch das gezielte Tupfen mit dem Pinsel. Markus Bertsch



173 Oswald Achenbach

1827 – Düsseldorf – 1905

Gewitterwolken über dem Mittelgebirge.

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen. 25,3 × 31,5 cm
(10 × 12 3/8 in.). Unten rechts signiert: Osw. Achenbach.
[3142] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

„Künstlerische Selbstgespräche“ – selten ist eine Werkgruppe treffender charakterisiert worden als in Karl Koetschau Düsseldorf Katalogtext für die Achenbach-Ausstellung im Jahr 1916. Nicht die aufwendigen Salonbilder des schon seinerzeit berühmten Künstlers wurden hier gezeigt, sondern ausschließlich sein privates, vor den Augen der Öffentlichkeit zeit lebens verborgenes Werk, seine Studien und Skizzen in Öl, in Aquarell und in Bleistift und erhaltene „Untermalungen“, wie Achenbach selbst seine bereits auf dem endgültigen Bildträger angelegten, gemalten Entwürfe bezeichnete.

Auch unsere rein malerisch aufgefasste Studie in Öl mag man gern als ein „künstlerisches Selbstgespräch“ verstehen – und sich mit Koetschau darüber freuen, dass sie

nicht im Verborgenen geblieben ist. Die Studie nimmt uns mit auf einen von Achenbachs Streifzügen in die Natur: keine italienische, sondern eine heimische Gegend, womöglich im Umland von Düsseldorf, wo Achenbach seit 1863 seine einflussreiche Lehrtätigkeit als Professor der Landschaftsklasse ausübte. Das Bild gewährt uns einen intimen Einblick in das künstlerische Selbstverständnis des schulbildenden Meisters. Von einer bewaldeten Anhöhe aus folgen wir seinem Blick hinweg über die Gipfel der vor uns liegenden Wälder, streifen die rotbraunen Dächer einer in die Landschaft gebetteten Kleinstadt und verlieren uns schließlich in der Weite der sanft geschwungenen Ebene und des über uns liegenden prachtvollen Wolkenspektakels im Himmel, dem Achenbach klassische Zweidrittel der Bildfläche einräumt. Mit breitem, leichtgängigem Pinsel skizziert Achenbach nicht nur das Charakteristische der Gegend, sondern fängt wie selbstverständlich Licht und Atmosphäre mit ein. Trotz der gedämpften Erdtöne erscheint die vertraute nordische Ebene leicht, fast schwebend: der regnerische Dunst in der Ferne bringt gemeinsam mit der zwischen den Wolkenbergen aufscheinenden Sonne ein malerisch diffuses Licht hervor, das Himmel und Erde am Horizont miteinander verschmelzen lässt. Achenbach entwickelte seine Studie, vielleicht aus dieser Beobachtung heraus, aus dem Mittel- und Hintergrund. Erst zum Schluss, vielleicht auch zeitlich erst später, fügte Achenbach hier die herrlich temperamentvoll skizzierten Büsche und Bäume als auch seine stolze Signatur hinzu.

AA

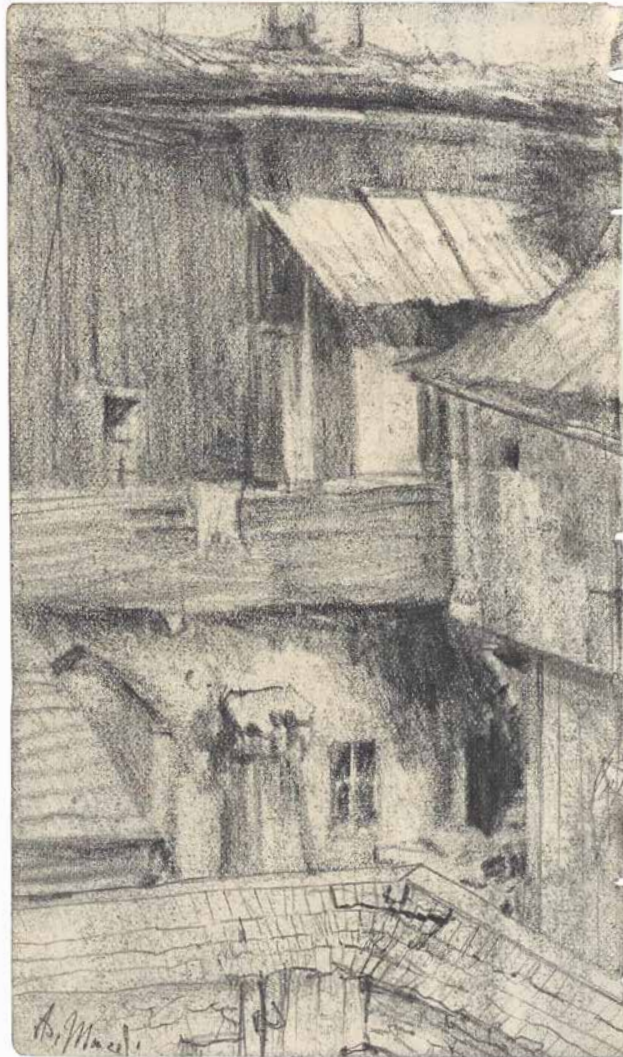


Abbildung in Originalgröße

174^N Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Hinterhof. Um 1872/75

Bleistift, teilweise gewischt, auf Papier (aus einem Skizzenbuch). 13,8 × 8,1 cm (5 $\frac{3}{8}$ × 3 $\frac{1}{4}$ in.). Unten links signiert: A. Menzel. [3411] Gerahmt.

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800

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



Abbildung in Originalgröße

175 Nikola Mašić

Otočac 1852 – 1902 Zagreb

Fensterbild.

Öl auf Holz. 16,6 × 12,4 cm (6 ½ × 4 ⅞ in.). Oben links signiert (in die nasse Farbe geritzt): Nikola Mašić. Rückseitig der schwach lesbare Stempel: Theod. Schmidt München Nachlass. [3063] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals im Besitz des Münchner Malers Theodor Schmidt (Stuttgart 1855 – 1937[?])

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270



176 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Bärtiger Mann nach rechts mit einer Flasche in der rechten Hand sowie mit Details zu dieser Hand. Um 1897 (?)

Bleistift, gewischt, auf Papier. 11 × 8,4 cm
(4 $\frac{3}{8}$ × 3 $\frac{1}{4}$ in.). Unten links signiert: Ad. Menzel.

Mit einer Bestätigung der Authentizität der Zeichnung
(in Kopie) von Marie Ursula Riemann-Reyher, Berlin,
vom Februar 2017. [3392] Gerahmt.

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800

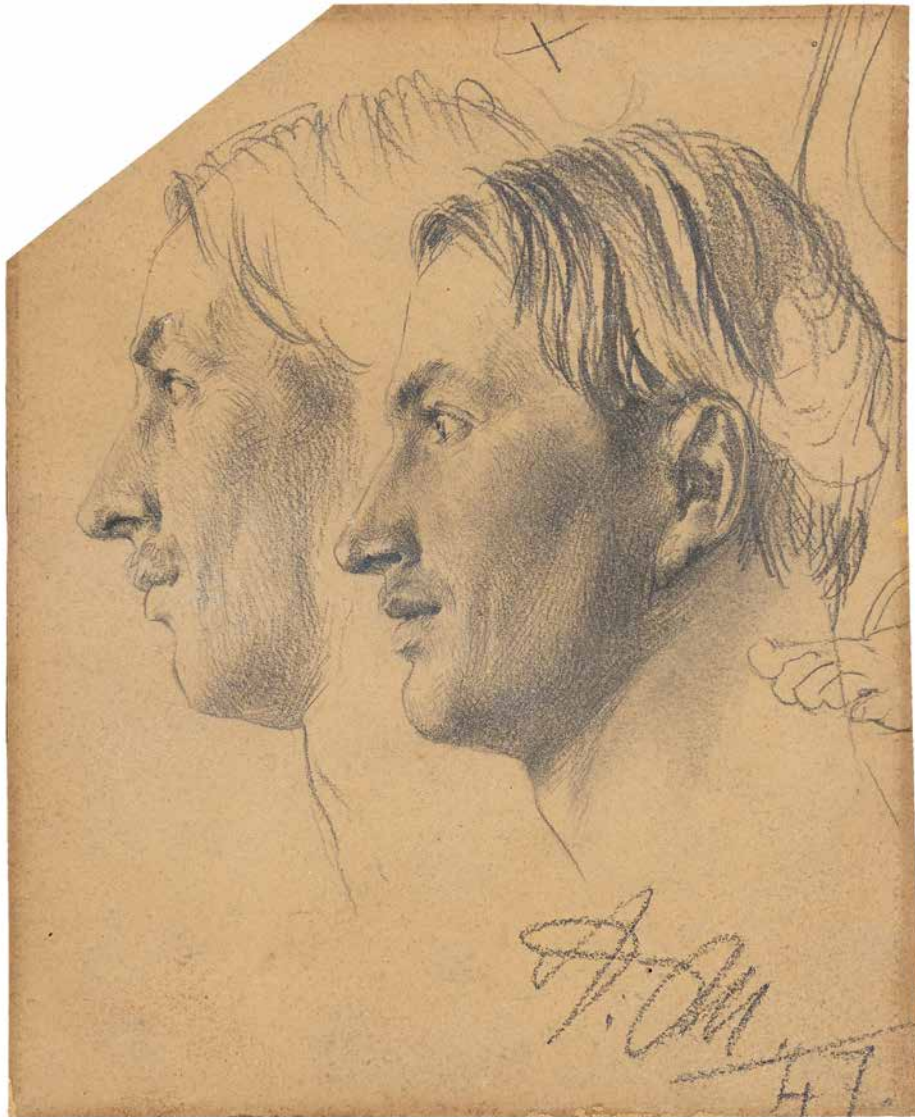


Abbildung in Originalgröße

177^N Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Junger Mann im Profil nach links (Studienblatt). 1847

Bleistift, teilweise gewischt, auf Papier. 15,3 × 12,6 cm (6 × 5 in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: A. M. 47. Oberhalb des Kopfes mit einem Kreuz bezeichnet. Etwas gebräunt, die Ecke oben links vom Künstler abgeschnitten. [3377]

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

EUR 8.000–12.000
USD 8,540–12,800

178 Wilhelm Leibl

„Entwurf zu den Wildschützen“. 1884

Kohle auf Bütten (Wasserzeichen: ED & Cie P L BAS).
56 × 48 cm (22 × 18 7/8 in.). Unten rechts signiert und
datiert: W. Leibl 84. von Manstein 101. Leicht fleckig.
[3596] Gerahmt.

Provenienz: H(einrich) B(althasar) Gerland, Jena (Nr. 29, lt.
Aufkleber auf dem Schmuckrahmen) / Kunsthandlung
Helbing, Berlin (1929) / Privatsammlung, Rheinland
(vor 1991) / Galerie Arnoldi-Livie, München (2003) /
Privatsammlung, Schweiz

EUR 30.000–40.000

USD 32,000–42,700

Ausstellung: Wilhelm Leibl. Ausstellung. Köln, Wallraf-
Richartz-Museum, und Berlin, Preußische Akademie
der Künste und Galerie Matthiesen, 1929, Kat.-Nr. 178
(„Drei Wilderer, sitzend [Studie zu den ‚Wildschüt-
zen‘]“)

Literatur und Abbildung: Versteigerungskatalog: Ölgemälde
und Handzeichnungen moderner Meister aus ver-
schiedenem Besitz. München, Hugo Helbing,
14.7.1925, Kat.-Nr. 144, Abb. Tf. 8 / Versteigerungskata-
log: Ölgemälde und Aquarelle des 19. und 20. Jahr-
hunderts aus ausländischem, nord- und süddeut-
schem Besitz. München, Hugo Helbing, 14.7.1934,
Kat.-Nr. 59 („Erste Fassung zu dem bekannten Bilde:
Die Wildschützen. Kohle auf P. 54 x 48 cm. Bez.: W.
Leibl 84“) / Auktion 664. Köln, Kunsthaus Lempertz,
27.5.1991, Kat.-Nr. 214, Abb. Tf. 85 / Marianne von
Manstein: Mit stechendem Blick. In: Weltkunst, 74.
Jg., H. 11, 1.10.2004, S. 76-79, hier S. 78, Abb. 4

Die Zeichnung ist ein Entwurf für das Bild „Die Wildschützen“,
und die zahlreichen Studien dazu zeigen Leibls Ringen mit die-
ser Komposition, die ihn insgesamt vier Jahre beschäftigte.



Wilhelm Leibl, Die Wildschützen, c. 1882, Kohle auf Papier,
490 x 723 mm, Privatsammlung

Für Leibl als leidenschaftlichen Jäger war dieses Bildthema
jedenfalls etwas, „wo ich mit Leib und Seele dabei bin“, wie er
an seine Schwester berichtete.

Nach der Vollendung des Bildes „Drei Frauen in der Kir-
che“ machte sich Leibl mit großer Energie an diese Aufgabe und
stellte dafür seine künstlerischen Mittel radikal um, was auch
an seinen Zeichnungen sehr deutlich wird. Die enorme Feinma-
lerei des Kirchenbildes weicht nun einer breiter vorgetragenen
Malerei, die Leibl aber während der mehrjährigen Arbeit
zunehmend Schwierigkeiten bereitete. Das direkte Arbeiten vor
den Modellen in dem sehr beengten Raum führte schließlich zu
den recht erheblichen Proportionsverschiebungen auf der
Leinwand, die heute sehr modern wirken, damals aber auch als
künstlerischer Makel ausgelegt werden konnten. In einem bis-
lang unveröffentlichten Brief an seinen Bruder Ferdinand vom
28. Januar 1885 schreibt Leibl: „Leider geht es mit meinem Bil-
de furchtbar langsam voran, da dasselbe ungeahnte Schwierig-
keiten bereitet ...Übrigens muss ich meine Ausgaben aufs Aller-
nötwendigste beschränken, denn die Modelle kosten mich
täglich 8–10 Mark u. das dauert jetzt schon lange u. wird auch
noch lange dauern.“

Nachdem ihn später das fertige Bild künstlerisch nicht
mehr überzeugte und von der Kritik nicht sehr positiv bespro-
chen wurde, zerschnitt Leibl es sorgfältig in mehrere aussage-
kräftige Fragmente. Aus einem ebenfalls unveröffentlichten
Brief Leibls an Wilhelm Trübner vom 31. Januar 1894 geht her-
vor, dass sein Bild der Wildschützen fast zehn Jahre nach der
Vollendung noch existiert und für eine Ausstellung zur Verfü-
gung steht, „wenn es nicht zu schlecht ist“. Der junge Lovis
Corinth bewunderte jedenfalls das Bild auf der Pariser Ausstel-
lung, und als er später von dessen Zerstückelung hörte, bedau-
erte er, „dass die Welt an diesem zerstörten Kunstwerk einen
Schatz verloren hat, wie er nur selten bestanden hat“. Mit die-
sem Anspruch und in dieser Größe sollte es Leibls letzte monu-
mentale Komposition bleiben. Trotz des künstlerischen Schei-
terns sind besonders die vorbereitenden Zeichnungen zum
Wildschützenbild „in ihrem Reichtum und ihrer Zahl und Größe
ein Höhepunkt seiner Kunst, ein Höhepunkt, ohne den seine
Zeichenkunst ihres eigentlichen Zentrums entbehrte“, wie Emil
Waldmann schreibt.

In unserer Zeichnung sind zum ersten Mal alle wesentli-
chen Kompositionselemente des fertigen Bildes enthalten.
Hauptfigur ist der junge Wildschütze rechts, der hier noch pfei-
ferrauchend dargestellt ist, während er im fertigen Bild ein
Gewehr hält. Über diesem Wildschützen sind zwei weitere Kol-
legen erkennbar, die mit ihren Köpfen bis an den oberen Bild-
rand reichen. So entsteht in dieser Zeichnung eine turmartige
Komposition, die auch den sehr beengten Raum zeigt, in dem
die vier Wildschützen sich versteckt halten und mit großer
Anspannung auf das weitere Geschehen warten. In der linken
Bildhälfte der Zeichnung ist eine Figur angedeutet, die im ferti-
gen Bild den sitzenden Mann mit Gewehr darstellt.

Der Zeichenstil unseres Blattes zeigt die ganze Erregtheit
und Kraft, mit der Leibl hier zu Werke geht. Mit großer
Geschwindigkeit gleitet der Zeichenstift über das Papier und
verdichtet hier und da die Körperlichkeit der Figuren mit spitz
zulaufenden Linienbündeln, die geradezu kubistische Formen
ergeben. Beim ersten Betrachten glaubt man eigentlich eher,



eine Zeichnung von Ernst Ludwig Kirchner von 1913 vor sich zu haben als ein Werk Leibls von 1884. Das Ergebnis ist so frappierend, dass man versucht ist, das Blatt lediglich als grobe Skizze zu bezeichnen. Dem widersprechen allerdings die Signatur und die Datierung rechts unten, mit denen Leibl den autonomen Charakter dieser Zeichnung deutlich unterstreicht.

Solche wegweisenden Arbeiten waren immer Kunst für Künstler, und so überrascht es auch nicht, dass unsere Zeichnung jetzt direkt aus einem Künstlernachlass des 21. Jahrhunderts kommt.

Michael Mohr

179 Gotthardt Kuehl

Lübeck 1850 – 1915 Dresden

„In der Katharinenkirche in Hamburg“. Anfang 1890er-Jahre
Öl auf Holz. 98,5 × 58 cm (38 ¾ × 22 ⅞ in.). Unten links
signiert und bezeichnet: G Kuehl. Catharinenkirche
Hamburg. Auf dem Schmuckrahmen drei Etiketten, u.
a. der Großen Kunstausstellung in der Kunsthalle
Hamburg und der Akademischen Kunst-Ausstellung
Dresden 1895. Werkverzeichnis: Neidhardt 225.
[3460] Gerahmt.

Provenienz

Gustav Poser, Dresden / Privatsammlung, Dresden
(1956) / Privatsammlung, Bayern

EUR 16.000–18.000

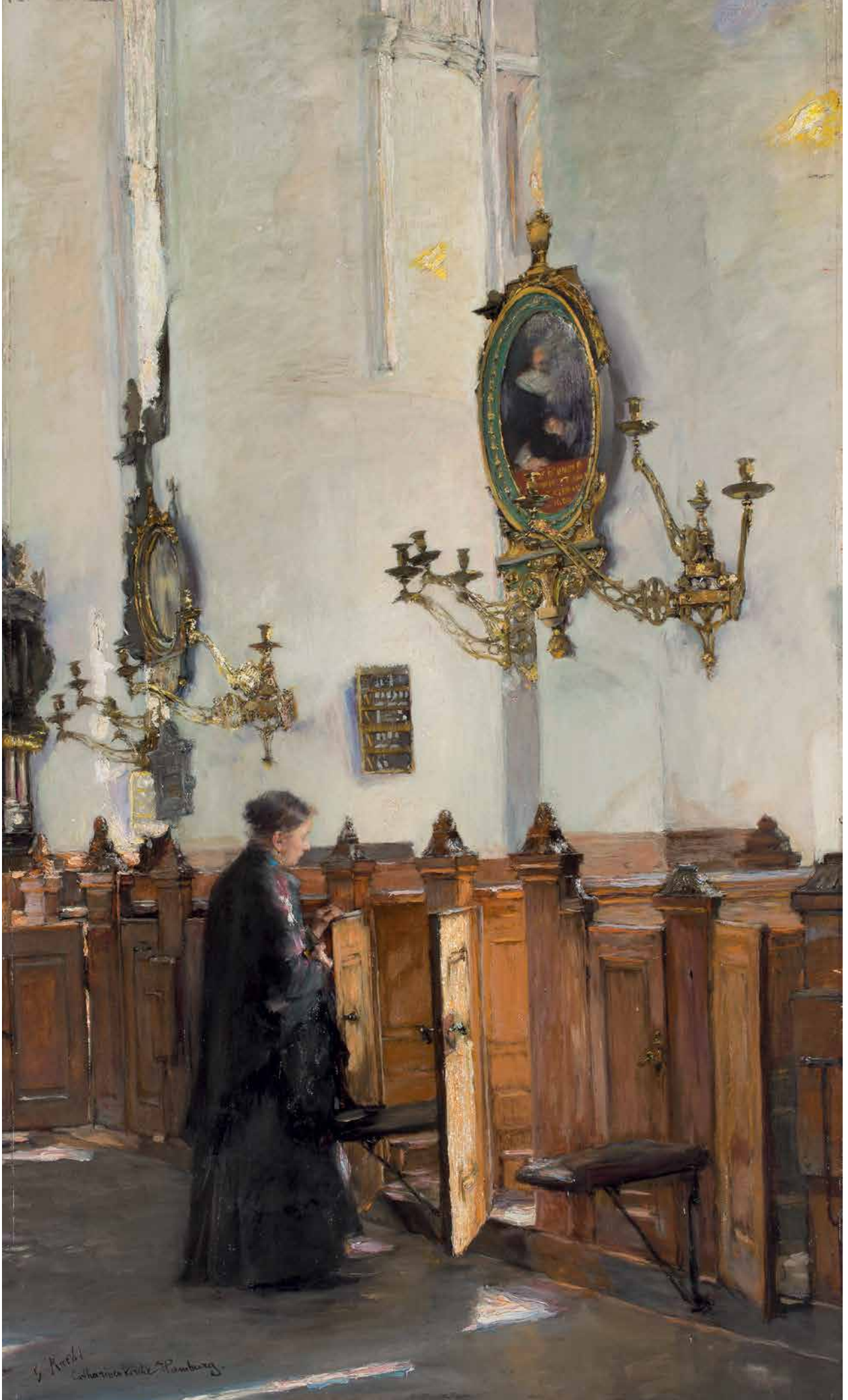
USD 17,100–19,200

Gotthardt Kuehl gehört neben Max Liebermann, Max Slevogt und Lovis Corinth in die erste Reihe deutscher Impressionisten. Für seine Zeitgenossen war dies noch selbstverständlich. So lud der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, Kuehl 1890 ein, Ansichten der Hansestadt für die im Jahr zuvor begründete „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ zu malen. An Max Liebermann schrieb Lichtwark am 30. August 1890: „Kuehl kommt Montag. Von den Kirchenvorständen lasse ich mir ein paar malerische Interieurs der alten Kirchen stiften. Sie beißen schon am Köder herum.“ Tatsächlich brachte der ausgeworfene Köder zwei Pastelle Kuehls mit Ansichten von St. Michaelis und je eines von St. Jacobi und St. Katharinen in die Sammlung der Hamburger Kunsthalle. Die hier gezeigte großformatige Version in Öl auf Holz malte Kuehl wohl im Zusammenhang dieses Auftrages. Das Gemälde ist mit dem Pastell der Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. 1805) motivisch vergleichbar. Jeweils ist der Blick in eines der Seitenschiffe gerichtet. Auf den Reihen der Kirchenbänke zeichnet sich das Lichtspiel der einfallenden Sonnenstrahlen ab. Kontrastreich erheben sich darüber die geweißten Mauern, an denen Kerzenleuchter und einzelne Bildwerke die nüchterne Ausschmückung bilden. Eine schwarz gekleidete Kirchgängerin nähert sich einer der Bänke.

Während Liebermann, Slevogt und Corinth für Lichtwarks „Sammlung von Bildern aus Hamburg“ Ansichten von Alleen, der Außenalster oder des Hafens malten, wählte Kuehl Kirchen und vornehmlich deren Inneres. Denn Kuehls Beitrag zur Moderne liegt vor allem darin, eine impressionistische Licht- und Stimmungsmalerei in die Innenräume gebracht zu haben. Der in Lübeck geborene Gotthardt Kuehl hatte in München Malerei studiert und war von 1879 bis 1889 in Paris, wo er sich einer modernen, impressionistischen Malerei zuwandte. Daneben blieb die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit ihren erzählerischen Interieurdarstellungen prägend für ihn. Die Kombination von beidem macht die Besonderheit und Meisterschaft Kuehls aus. In seinen Kircheninterieurs aus München, Dresden, Lübeck oder eben Hamburg, werden so auch immer die lokalen Besonderheiten deutlich: das barock Überladene einerseits und, wie hier, die Nüchternheit norddeutscher Sakralbauten andererseits.

Auch das vorliegende Kirchenbild zeigt mit der Kirchgängerin eine im Grunde genrehafte Szene. Alles Anekdotenhafte ist jedoch zugunsten einer stimmungsvollen Momentaufnahme aufgegeben. Kuehl genügen wenige Details, in denen er sich als Impressionist auf der Höhe der Zeit offenbart: das Licht auf der geöffneten Tür der Kirchenbank, die leuchtenden Reflexe auf den goldenen Kerzenleuchtern, die Kühle der geweißten Kirchenmauern und die Wärme der Sonnenstrahlen auf dem Kirchengestühl.

Alexander Bastek



S. Knecht
Catharina Kirche, Pommern.

180 Johan Laurentz Jensen

Gentofte bei Kopenhagen 1800 – 1856 Kopenhagen

Weinrebe im Abendlicht. 1832

Öl auf Leinwand. 40 × 31,5 cm (15 ¾ × 12 ⅜ in.). Unten rechts, im Ast des Weinstocks, signiert und datiert: J L JENSEN. 1832. [3340] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Dänemark

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800



181 Carl Vilhelm Holsøe

Århus 1863 – 1935 Asserbo (Vinderød)

Intérieur.

Öl auf Leinwand, auf Hartfaser aufgezogen.

64 × 58 cm (25 ¼ × 22 ⅞ in.). Unten rechts signiert:

C Holsøe. Retuschen. [3409] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin (1942 in Schweden erworben,
seitdem in Familienbesitz)

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800





182 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

Dorfrand. Um 1890

Schwarze Kreide, weiß gehöht, auf graubraunem
Velin, auf Japan aufgezogen. 31,4 × 46,2 cm
(12 3/4 × 18 1/4 in.). Unten links signiert: MLiebermann.
Leicht gebräunt. Kleine Randmängel. [3571] Gerahmt.

EUR 10.000–15.000

USD 10,700–16,000

Ausstellung

The Era of Passion. Picasso to Chun Kyung Ja. Jeon-
buk, Museum of Art, 2014/15, Farbabb. S.87

Wir danken Margreet Nouwen, Berlin, für die Bestätigung
der Authentizität der Zeichnung.

183^N Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Schlafendes Kind im Kinderwagen“ (Studie). 1879

Öl auf braunem Papier auf Pappe. 15,3 × 27,5 cm
(6 × 10 7/8 in.). Unten rechts mit Bleistift signiert und
datiert: MLiebermann 79. Rückseitig unten erneut mit
Bleistift signiert: MLieberman[n]. Nicht bei Eberle. –
Mit einem Gutachten von Prof. Dr. Matthias Eberle,
Berlin, vom 10. April 2017. [3139] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, USA

EUR 30.000–40.000

USD 32,000–42,700

Im Frühling 1879 konnte man Liebermann im Münchener Hofgarten antreffen. Er malte Studien für ein Gemälde, das er in seinem Atelier umsetzen wollte. Das kleinformatige Bravourstück „Kinderspielplatz im Münchner Hofgarten“, das noch in denselben Monaten entstand, hängt im Museum Stiftung Oskar Reinhart in Winterthur. Gleich zwei Frauengruppen sitzen hier im Schatten der Bäume, umringt jeweils von ihren spielenden Kindern. Zentral im Bildvordergrund steht ein Kinderwagen – leider von uns abgewandt, so dass wir nicht in ihn hineinsehen können.

Gern wüsste man, ob das schlafende Baby darin liegt, das Liebermann uns in seiner duftig leichten Studie zeigt. Schwungvoll fixiert er seine Beobachtung auf der oberen rechten Blattseite eines mitgebrachten braunen Papiers. Der leichtgängige, breite Pinsel und der gekonnte Einsatz der Farbe unterstützen den reizvollen Eindruck dieser kleinen Szene und lassen die Freude des Malers an seinem Motiv erahnen. Den komplementären Grün- und Rottönen stellt er Weiß und Rosa zur Seite, den blonden Babyschopf nimmt das gelbe Sonnenlicht auf dem am oberen Bildrand ange deuteten Grasstreifen auf. Dieses Gelb wird in seiner Leuchtkraft wiederum durch eine violette Kissenecke beflügelt, die Liebermann vielleicht nur aus diesem (guten) Grund mit im Wagen platziert haben mag.

Das in die Daunen weich gebettete Baby schläft unter freiem Himmel, wie es Kinder so gerne tun. Es hat sich von uns abgewandt. Liebermann scheint deshalb einmal um den Kinderwagen herum auf die andere Wagenseite gegangen zu sein, um auch das Gesicht des Babys in Farbe zu skizzieren. Auf der linken Blattseite sind zwei angedeutete Köpfe zu erkennen, einmal schlafend und einmal mit geöffneten Augen. Sie wirken, gewollt oder ungewollt, auf den besonderen Reiz unseres Blattes zurück, da sie wie kleine Putten frei im Raum zu schweben scheinen – so wie die Hauptszene selbst, die Liebermann wie ein Traumbild auf der oberen Bildhälfte und damit ebendort platziert, wo wir traditionell Himmel und Wolken zu verorten meinen. AA



184 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Mädchen auf der Düne, stehend nach rechts“. 1890
Öl auf Papier auf Pappe. 35 × 25,6 cm (13 ¾ × 10 ½ in.).
Unten rechts signiert und datiert: M Lieberman[n] 90.
Rückseitig ein Etikett (der Galerie Paul Cassirer, Berlin?), mit Feder in Schwarz beschriftet: Liebermann
[No.] 211 Stehendes Mädchen. Sowie ein Etikett der
Ausstellung Schwäbisch Hall 2003/04 (s.u.). Werkver-
zeichnis: Eberle 1890/24. [3571] Gerahmt.

Provenienz

Kunsthandel, Schweiz / Kunsthandel, München / Pri-
vatsammlung, Berlin (1993) / Kunstkreis, Berlin
(erworben 1993)

EUR 60.000–80.000

USD 64,000–85,400

Ausstellung

Liebermann. Cannes, La Malmaison, und Lutherstadt
Wittenberg, Cranach-Haus, 1996, Farbabbildung S. 16 /
Rainer Maria Rilke und die bildende Kunst seiner Zeit.
Berlin, Georg-Kolbe-Museum, 1997, Kat.-Nr. 45 / Max
Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Frankfurt
a. M., Städelsches Kunstinstitut, und Leipzig, Museum
der bildenden Künste, 1998, Kat.-Nr. 75, Farbabb. S.
161 / Max Liebermann. Stationen eines Malerlebens.
Rüsselsheim, Opel-Villen, 1999, Farbabb. S. 39 / Max
Liebermann. Dessau, Orangerie des Georgiums,
2000, Farbabb. S. 14 / Max Liebermann. Licht, Phan-
tasie und Charakter. Wernigerode, Schloß, 2001,
Farbabb. S. 20 / Max Liebermann, 1847–1935: „Ich bin
doch nur ein Maler“. Rendsburg, Jüdisches Museum,
2002/03, Farbabb. S. 32 / Max Liebermann. Poesie
des einfachen Lebens. Schwäbisch Hall, Kunsthalle
Würth, und Wuppertal, Von der Heydt-Museum,
2003/04, Verzeichnis S. 217, Farbabb. S. 78 / Eröff-
nungsausstellung. Berlin, Kunstsalon Berliner Seces-
sion (Dr. Jörg Thiede Stiftung), 2006 (ohne Katalog) /
Max Liebermann en zijn Nederlandse Kunstenaaersvri-
enden / Max Liebermann und die Holländer. Assen,
Drents Museum, 2007 / The Era of Passion. Picasso to
Chun Kyung Ja. Jeonbuk, Museum of Art, 2014/15,
Farbabb. S. 48

Man wünschte, sie wären sich begegnet: unser „Mädchen auf der Düne“ und Fritz von Uhdes „Heideprinzesschen“. Beide Bilder stellen einen jugendlich-starken Frauencharakter in den Mittelpunkt, sie entstanden annähernd zur selben Zeit (1889/1890), ihre Schöpfer waren bekanntlich befreundet. Uhdes Dorfmadchen, das uns mit dreckig-bloßen Füßen und langem Strohalm im Mundwinkel auf wildwuchernder Wiese skeptisch entgegenblickt, behauptet seit fast hundert Jahren ihren festen Platz in der Berliner Nationalgalerie – selbstverständlich in unmittelbarer Nähe zu den Werken von Max Liebermann.

Unser „Mädchen auf der Düne“ ist bereits eine heranwachsende Frau, zumindest ist sie älter als Uhdes Protagonistin. Sie steht auf einer für die Nordsee so charakteristischen, leicht ansteigenden frühlinggrünen Wiese über sandigem Grund, der die Figur komplett hinterfängt und nur am oberen Bildrand einen schmalen Streifen für das Himmelblau frei hält. Wir sehen sie stehend von ihrer rechten Seite, den Blick leicht gesenkt, schaut sie – kurz innehaltend – über die rechte untere Ecke aus dem Bildraum wohl auf das vor ihr liegende Meer hinaus. Sie trägt ein schmuckloses braunes Kleid mit Holzbotten, ihre zurückgebundenen goldblonden Haare sind mittig locker gescheitelt. In ihrer herabhängenden rechten Hand scheint sie einen kleinen roten Gegenstand zu halten, vielleicht eine Mohnblume, über der linken, uns abgewandten Schulter trägt sie möglicherweise einen gefüllten Korb, das können wir aber nur erahnen.

Deutlich klingen Liebermanns Erfahrungen aus Holland sowie sein Interesse an den jüngsten Pariser Kunstströmungen an. Frauen und Männer in Dünen, meist ihrer Arbeit nachgehend, bilden in jenen Jahren um 1890 eine eigene Werkgruppe, die einige seiner bedeutendsten Gemälde hervorbrachte („Netzflickerinnen“, 1889; „Frau mit Ziege“, 1891). Auch wenn Liebermann seine Figurenstudien meist im Atelier vorbereitete, meint man in unserem hinreißenden kleinen Bild doch selbst das befreiende, frühlingswarme Sonnenlicht und den frischen Meerwind zu spüren, die unsere Protagonistin mit hochgekrämpeltem Ärmel für einen Moment innehaltend lassen. Den spontanen und zugleich malerischen Ausdruck unterstreicht Liebermann in der Art des Farbauftrags, der weniger gemalt, sondern zu guten Teilen mit dem Spachtel auf das Papier gebracht ist und der Malerei so ein äußerst anregendes Eigenleben verleiht.

AA



M. Kabanov 90.

185 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Dorfstraße in Militsch – Landschaft mit Teich“. 1883

Öl auf Papier auf Pappe, 22,2 × 35,3 cm (8 ¾ × 13 ⅞ in.).

Unten rechts signiert und datiert (in der letzten Ziffer verwischt): M. Liebermann 83. Rückseitig der Rest eines Etiketts von Paul Cassirer sowie ein Schweizer Zollstempel. Werkverzeichnis: Eberle 1883/10. [3571] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Paul Cassirer, Berlin (Nr. 477, „Landschaft mit Teich“) / Heyser & Rudolf (erworben bei Paul Cassirer am 4.11.1908) / Arthur Nahm, Mannheim / Galerie von Vertes, München (bis Febr. 1992) / Privatsammlung, Berlin (April 1992 bis Oktober 1993) / Kunstkreis, Berlin (im Okt. 1993 erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 42,700–64,000

Ausstellung

Liebermann. Cannes, La Malmaison, und Lutherstadt Wittenberg, Cranach-Haus, 1996, Farbabbildung S. 15 / Max Liebermann. Dessau, Orangerie des Georgiums, 2000, Farbabb. S. 13 / Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens. Schwäbisch Hall, Kunsthalle Würth, 2003/04, Verzeichnis S. 216, Farbabb. S. 74 / Reiselust und Sinnesfreude. Corinth, Liebermann, Slevogt. Apolda, Kunsthaus Apolda Avantgarde, und Aschaffenburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, 2011/12, Kat.-Nr. 25, Farbabb. S. 91 / The Era of Passion. Picasso to Chun Kyung Ja. Jeonbuk, Museum of Art, 2014/15, Farbabb. S. 87

Literatur und Abbildung

Weltkunst, Jg. LVIII, 1988, H. 10, Farbabb. S. 1576 / Holly Prentiss Richardson: Landscape in the Work of Max Liebermann. Phil. Diss., 3 Bände. Ann Arbor, Brown University, 1991, hier Bd. II, S. 22, Nr. 34 / Katrin Boskamp: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889. Georg Olms Verlag, Hildesheim–New York–Zürich, 1994 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 88), Kat.-Nr. 176 (bezweifelt gegen die Quellenlage die Echtheit der Studie)

Das Gemälde wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Arthur Nahm angeboten.



Von München aus reiste Liebermann im Sommer 1883 nach Schlesien, damals noch preußische Provinz. Sein Ziel war das Landgut Militsch, gut 50 Kilometer östlich von Breslau gelegen. Gräfin Maltzan wünschte sich ein Wandbild, wohl mit der Darstellung eines Karpfenteichs. Offenbar erledigte sich die Auftragsangelegenheit schnell wieder (vgl. Hancke 1914, S. 192). Von dem sommerlichen Ausflug aber haben sich zwei herrliche Studien desselben



Motivs erhalten. Unser Bild ist wahrscheinlich die frühere Version. Von einer freien Wiese aus blicken wir mit Liebermann zusammen diagonal über die Bildfläche hinüber zu dem oben rechts liegenden Dorf Militsch. Zwischen rotbraunen Backsteinbauten ragen einzelne Laubbäume in den diesig eingetrübten, ruhigen Sommerhimmel. Eine Teichzunge (vielleicht der besagte Karpfenteich) schiebt sich indess von links in die Wiese hinein und markiert so

die den Großteil der Studie einnehmende Freifläche. Mit breitem Pinsel und in lasierten, wunderbar weich ineinanderfließenden Grün-, Gelb-, Braun- und Violetttönen lässt sich Liebermann die Malerei frei entfalten – so unaufdringlich wie die Gegend und von größtem malerischen Reiz!

AA

186^N Camille Pissarro

Saint-Thomas-des-Antilles 1830 – 1903 Paris

„La Route de Marly, Louveciennes“. 1871

Öl auf Leinwand. 32,5 × 41,5 cm (12 ¾ × 16 ⅝ in.).

Unten rechts signiert und datiert: C. Pissarro. 1871.

Auf dem Schmuckrahmen ein Etikett vom Kunsthaus Zürich. Werkverzeichnis: Pissarro/Durand-Ruel Snollaerts 199. [3517] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (?) / Galerie Bernheim-Jeune, Paris, 1903 / Dr. Georges Viau, Paris (spätestens 1904 bis 1939) / Nachlass Dr. Georges Viau (1939 bis 1942) / Hildebrand Gurlitt, Hamburg (1942 auf der Auktion Viau erworben) / Fritz Nathan, Zürich (1953 bis 1972, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000

USD 427,000–640,000

Ausstellung

Œuvres de l'École impressioniste. Paris, Galerie Bernheim-Jeune, 1903, Kat.-Nr. 48 / Quelques chefs-d'œuvre de maîtres contemporains. Paris, Musée du Luxembourg, 1904, Kat.-Nr. 43 / Centenaire de la naissance de Camille Pissarro. Paris, Musée de l'Orangerie, 1930, Kat.-Nr. 11, m. Abb. / Camille Pissarro. Bern, Kunstmuseum, 1957, Kat.-Nr. 16, m. Abb. / Die Ile de France und ihre Maler. Berlin, Staatliche Museen, Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, 1963, Kat.-Nr. 13

Literatur und Abbildung

Julius Meier-Graefe: Camille Pissarro. In: Kunst und Künstler, 2. Jg., 12. H., Sept. 1904, S. 475–488, hier S. 481 / Ludovic Rodo Pissarro und Lionello Venturi: Camille Pissarro. Son art, son œuvre. 2 Bde. Paris, Rosenberg, 1939, Bd. I (Texte), Kat.-Nr. 121, Bd. II (Planches), Abb. Tf. 24 / Catalogue des Dessins, Aquarelles, Gouaches, Pastels [...], Tableaux Modernes [...], composant la Collection de M. Georges Viau. Paris, Hotel Drouot, 11.12.1942, Kat.-Nr. 109, Abb. Tf. XL / Leopold Reidemeister: Auf den Spuren der Maler der Ile de France. Topographische Beiträge zur Geschichte der französischen Landschaftsmalerei von Corot bis zu den Fauves. Berlin, Propyläen Verlag, 1963, Abb. S. 48



Florian Illies Im Sommer 1871, kurz nach Ende des deutsch-französischen Krieges, malt Pissarro seine Vision des abgründigen Friedens.

In Louveciennes waren die Landschaften entstanden, von denen heute Henri Rouart die schönsten besitzt, die ganz in Duft gehüllten Landstrassen, die Felder und Wiesen von grösster Feinheit des Tons.

Julius Meier-Graefe



Jean-Baptiste-Camille Corot, Le Petit Chaville, near Ville-d'Avray, Um 1823-25, Öl auf Leinwand, 24,8 x 34 cm, Stamped: VENTE COROT, Oxford, Ashmolean Museum

Er ist der nobelste der französische Impressionisten, der stillste, seine Gemälde, Landschaften meist, atmen einen unwiderstehlichen edlen Geist, er setzt die Farben mit großem Bedacht und doch mit einer umwerfenden Souveränität, ein Meister, fast vom ersten Pinselstrich an. Er malt Frankreich, immer wieder Frankreich, mit einer wehmütigen Liebe wie es wohl nur die tun können, die sich doch wurzellos fühlen, denn Pissarro wurde in St. Thomas, einer dänischen Kolonie der Antillen, geboren, kam als Kind nach Paris, musste dann mit 17 zurück nach Südamerika, um erst 1855, also mit fünfundzwanzig Jahren, endgültig in die französische Hauptstadt zurückzukehren.

Es waren dann die beiden großen Koloristen der Vorgängergeneration, Courbet und vor allem Corot, die den jungen Maler in ihren Bann zogen, und der Geist Corots spricht noch lange aus seinen Bildern, auch in unserer Landschaft „La Route de Marly, Louveciennes“ aus dem Jahre 1871. Schaut man etwa auf ein Gemälde von Corot wie „Le Petit Chaville“ aus dem Jahre 1823/25 (siehe Abbildung), dann spürt man, wie die Naturauffassung und die Kompositionsschemata Corots eine nachhaltige Wirkung auf Pissarros Schaffen hatten.

Zwei Jahre zuvor war Pissarro mit seiner Familie in dieses kleine Dorf an der Seine, 30 Meilen von Paris entfernt, gezogen und er fand hier, vor und nach dem brutalen Deutsch-Französischen Krieg, im Schatten des Orkans zu seinem eigenen Stil. Im Oktober 1870, als die Kämpfe näher kamen, muß Pissarro kurzzeitig nach England übersiedeln, wo er die Malerei Constables lieben lernt und in seine Kunst integriert, bevor er Ende Juli 1871 nach Frankreich

zurückkehren kann, als sich der Rauch von den Schlachtfeldern verzogen hat. Es entstehen in der Zeit in Louveciennes, kurz vor und kurz nach den Hauptmonaten des Krieges, immer wieder Landschaften desselben Typs: Im Zentrum steht ein Weg, darauf wenige Personen, im Hintergrund vereinzelte Häuser, rechts und links Vegetation. Es ist ein wahres Wunder, welchen Variantenreichtum Pissarro aus diesem einfachen Kompositionsschema schöpfen kann, wie es ihm immer aufs Neue gelingt, völlig überraschende bildwürdige Blickrichtungen und Perspektiven zu finden. Die Gemäldeproduktion der großen Impressionisten Monet, Pissarro und Sisley - seit den 1870er-Jahren - gleicht „einem stetigen ruhigen Fluß, der mit dem Wechsel der Tages- und Jahreszeiten in Einklang steht“, schreibt Ortrud Westheider. Daraus entstand jenes Vermögen, das „Bewegte und Transitorische einzufangen und ein von Licht und Luft durchflutetes, Himmel und Erde harmonisierendes Erscheinungsbild entstehen zu lassen“ („Impressionismus. Die Kunst der Landschaft, Museum Barberini, 2017, Seite 24).

Unser Bild, obwohl dem Frühwerk Pissarros entstammend, kommt diesem Ideal bereits sehr nahe. Während sich die Wege in seinen Landschaften jener Jahre in der Regel langsam in den Bildraum eröffnen oder langsam nach oben schrauben, kommt unserem Gemälde eine besondere Bedeutung zu: „La Route de Marly, Louveciennes“ ist auf besondere Weise durch den steil abfallenden Weg dynamisiert. Diese extreme Perspektive fordert nicht nur die Meisterschaft des Künstlers



Camille Pissarro: Cote de Jallais, Pontoise, 1867
Metropolitan Museum, New York

heraus, sondern hebt das Bild auch aus der friedlichen Unerschütterlichkeit seiner sonstigen Landschaften heraus. Der Blick des Künstlers geht hinab, er schaut gleichzeitig auf die Straße unter seinen Füßen und in die weite Ferne, wo sich die Wolken türmen über eine fein ausdifferenzierten Landschaft, die eine Hügelkette begrenzt. Die Fassaden der Häuser unten am Weg führen den Blick des Betrachters in einer scharfen Linkskurve zu einem geheimen, nicht sichtbaren Schwerpunkt des

Bildes, von dem ein unmerklicher, aber doch kräftiger Sog auszugehen scheint. Und doch stellt Pissarro die Bäume am rechten Bildrand und die eher statischen Wolkengebilde am Himmel diesem Sog souverän entgegen, so daß das Bild von einem fein austarierten Gleichgewicht der Kräfte vitalisiert wird. Unser Gemälde stammt aus der zweiten Schaffensphase in Louveciennes. Während die Kompositionen der ersten Phase noch von einer ruhigen, strukturierten Raumauffassung geprägt sind (unsere Abbildung „Frühling in Louveciennes“), so verändern sich die Landschaften nach seiner Rückkehr aus London in der zweiten Hälfte 1871. Die feinen Ordnungsgefüge werden subtil und bewusst unterbrochen – durch Schatten, die den Bildraum durchziehen und Bäume, deren Vertikalität betont wird wie in unserem Gemälde.

Natürlich sind die Impressionisten die Maler des Lichts. Doch sie sind es eben in einem komplexeren Sinne, es geht ihnen darum, wie sich die Welt immer wieder neu formt, jede Sekunde, mit dem Wechsel der Wolken und der Winde, mit dem Stand der Sonne und mit ihrem Verschwinden. Der Zauber unseres Gemäldes etwa besteht genau darin, daß es Pissarro gelungen ist, die scheinbare Reglosigkeit unter einer dicken Wolkendecke zu malen. Im Juli 1871 kehrte Pissarro mit seiner Familie

nach Louveciennes zurück, die Lichtstimmung und die Vegetation legen es nahe, daß unser Gemälde unmittelbar danach entstanden ist, im August oder September. Er hatte in London experimentiert, mit der Palette, mit Techniken, mit Motiven. Er hatte vor allem Constable lieben gelernt und dessen kraftstrotzenden Landschaften. Dieses erweiterte Spektrum setzte er ein, als er sich im August 1871 wieder in seinem Heimatort vor seine Staffelei setzen konnte. Unser Gemälde demonstriert mit seinem Weg in den Abgrund aber eben auch das neu gewonnene Bewusstsein des Künstlers über die Gefährdungen der Welt, vor denen auch die schönste französische Landschaft nicht schützen kann. Auch wegen dieser besonderen Sogwirkung ist „La Route de Marly“ eine außergewöhnliche Wegmarke innerhalb dieser großen Künstlerbiographie.



Camille Pissarro: Frühling in Louveciennes, 1870,
National Gallery, London



187^N Hans von Marées

Elberfeld 1837 – 1887 Rom

„Der Heilige Martin“. Um 1880/81

Rötzel auf dünnem Velin (Wasserzeichen: P M Fabriano). 45,8 × 34,9 cm (18 × 13 ¾ in.). Meier-Graefe 585. Studie zu „St. Martin“, der linken Tafel von „Die drei Reiter“ (Gerlach-Laxner 157). Randmängel. [3411]

Provenienz

Artur Volkmann, Rom, und Fritz Lenzner, Stettin

EUR 15.000–20.000

USD 16,000–21,300

Ausstellung

Hans von Marées. München, Kgl. Kunstaussstellungsgebäude, 1908/09 / Hans von Marées. Berlin, Secession, 1909 (außer Katalog) / Hans von Marées. Handzeichnungen. Bremen, Kunsthalle, 1962, Kat.-Nr. 64, m. Farbabbildung

Literatur und Abbildung

Hans von Marées. Mappe mit 30 Faksimiles nach Aquarellen und Zeichnungen. München, 1918, Bl. IX / Julius Meier-Graefe: Der Zeichner Hans von Marées. München, Piper, 1925, Abb. 12 / Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, 1./2.11.1935, Kat.-Nr. 412, Abb. Tf. 4 (Einlieferer: L.-S., d. i. Lenzner-Stettin) / Hans von Marées. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1987/88, Abb. S. 279



188^N Hans von Marées

Elberfeld 1837 – 1887 Rom

„Reiter“. Um 1885/86

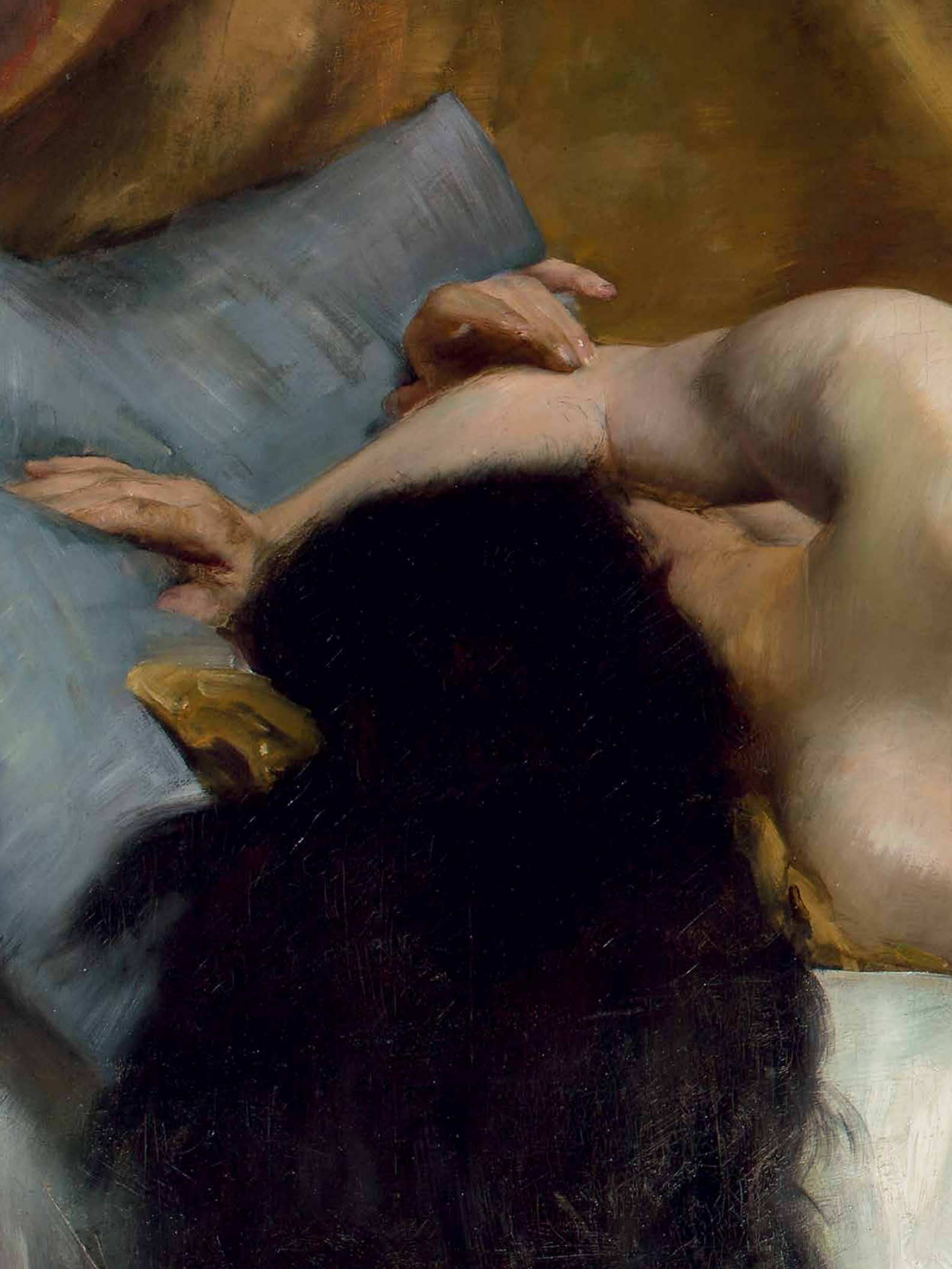
Rötel auf dünnem Velin (Wasserzeichen: P M [Fabriano]). 54,4 × 41,1 cm (21 $\frac{3}{8}$ × 16 $\frac{1}{8}$ in.). Unten rechts der Sammlerstempel Lugt 2745b. Werkverzeichnis: Meier-Graefe 590. Wohl eine Studie zum Gemälde „St. Martin“, der linken Tafel des Triptychons „Die drei Reiter“ (Gerlach-Laxner 157), oder zu einer Skulptur „Reiter“ von Artur Volkmann. Fleckig, geglättete Falten. [3411] Gerahmt.

Provenienz

Artur Volkmann, Rom, und Dr. Matthias Konrad
Hubert Rech, Bonn

EUR 18.000–24.000

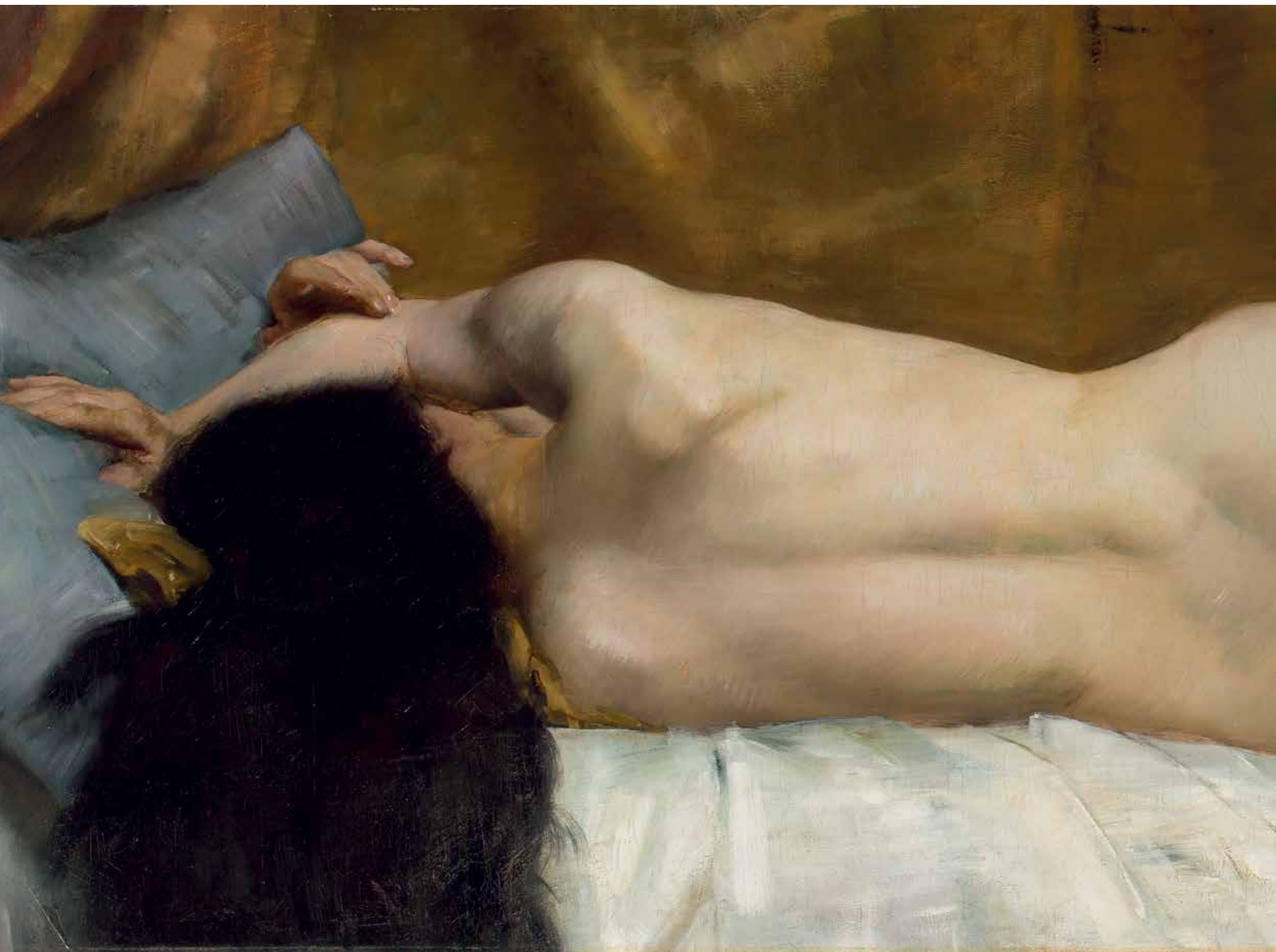
USD 19,200–25,600





Fin de Siècle

Lose 188 bis 197



189 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Liegender weiblicher Rückenakt“. 1887

Öl auf Leinwand. Doubliert. 64 × 174 cm
(25 ¼ × 68 ½ in.). Unten rechts signiert und datiert:
LOVIS CORINTH 1887. Werkverzeichnis: Berend-
Corinth/Hernad 53. Retuschen. [3273] Gerahmt.

Provenienz

W. Becker, München / Dr. J. Deutsch, München / Dr.
Paul Reusch, Direktor der Gutehoffnungshütte, Ober-
hausen (gest. 1956 auf Schloss Katharinenhof bei

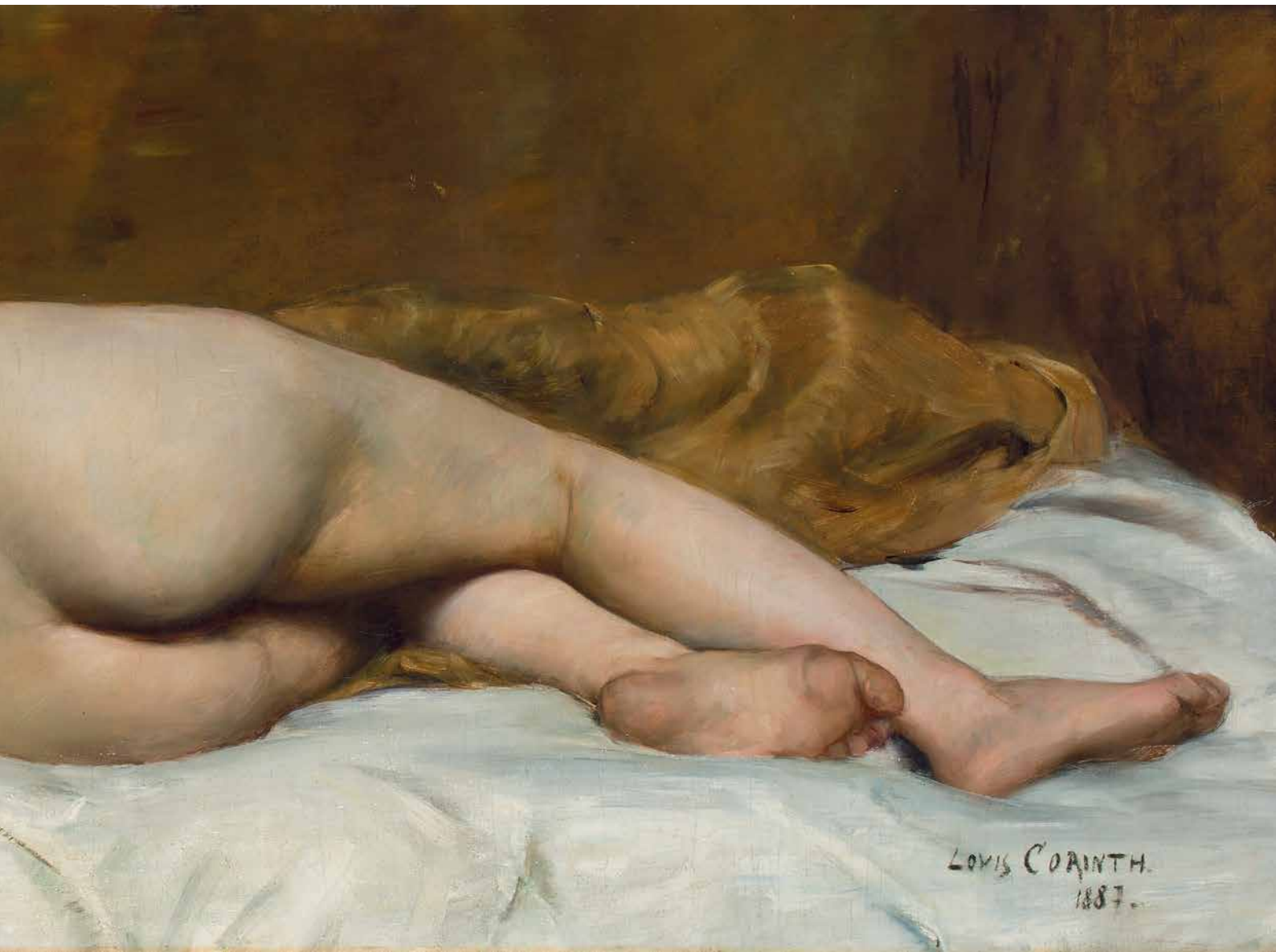
Backnang) / Privatsammlung / Privatsammlung,
Österreich

EUR 200.000–300.000

USD 213,000–320,000

Literatur und Abbildung

Sammlung Dr. J. Deutsch, München. München, Galerie
Hugo Helbing, 12.5.1931, Kat.-Nr. 16 („Weiblicher Akt,
1883“) / Horst Uhr: Lovis Corinth. Berkeley-Los Ange-
les-Oxford, University of California Press, 1990, S. 50
und S. 51, Abb. 27 / Versteigerungskatalog: Deutsche
und Österreichische Malerei und Zeichnungen nach
1800. München, Sotheby's, 23.6.1997, Kat.-Nr. 132



Die linke Hand ist das Zentrum des Bildes, die Finger scheinen wie im Schlaf auf der Klaviatur der Stimmungen zu spielen, eine Melodie, die leise beginnt, um sich dann wie ein Wasserfall über das Bild zu ergießen.

Florian Illies Zur Lage der Frau um 1887: Wie Lovis Corinth in Frankreich lernte, dass nur in der Horizontalen malerische Höhenflüge möglich sind

Bitte schauen Sie auf diese linke Hand! Wie sie nach oben über den Ellenbogen des rechten Armes schaut, dabei diesen kaum wahrnehmbar verdunkelnd und selbst ins Licht auftauchend, in dieser einmaligen Haltung vollkommener Entspannung. Diese Hand ist das subtile Zentrum des Bildes, die Finger scheinen wie im Schlaf auf der Klaviatur der Stimmungen und Gefühle und Farben zu spielen und eine Melodie anzustimmen, die ganz leise beginnt, um sich dann wie in einem Wasserfall über das Bild zu ergießen wie die schwarzen Haare der liegenden Frau. Die andere, rechte Hand ist so kraftvoll wie lässig ins türkisblaue Kissen gestützt, hier beginnt jene Kraftlinie, die sich von links über den ganzen Körper der Frau nach rechts bis zum äußersten Bildrand, bis zu den Zehenspitzen des ausgestreckten Beines erstreckt. In diesen beiden Händen also ist bereits alles angedeutet, was dieses ungeheure



Tony Robert-Fleury, Le Dernier Jour de Corinthe, 1870, Öl auf Leinwand, 401 x 602 cm (Ausschnitt), Musée d'Orsay, Paris

Bild des jungen Lovis Corinth ausmacht: die vitalisierende Wirkung eines Zustandes zwischen Spannung und Entspannung, die lauernde Erotik, die sich selbst genügende Sinnlichkeit dieser reifen Frau. Bevor man also damit beginnt, auf die kunsthistorischen Referenzen zu verweisen, die Corinth beeinflusst haben bei diesem musealen Bild, bevor man also droht, zu theoretisch zu werden, sei ganz praktisch angemerkt: Der Hauptgrund für dieses Bild ist natürlich die Frau gewesen, die sich für Lovis Corinth auf dem weißen Laken räkelt. Es ist nicht Charlotte Berend, die wir hier sehen, also jene Frau seines Lebens, die 1901 sein Modell wird und 1904 seine Frau. Aber auf unserem Gemälde ist genau derselbe Frauentypus zu sehen, sinnlich, reif, genießerisch, das dunkle, üppige Haar geöffnet.

Es ist eine Französin, die wir hier sehen, ein unbekanntes Modell, das Corinth in den letzten Monaten seines Aufenthaltes in Paris malte. Er war 1884 in die französische Hauptstadt gekommen, um an der berühmten privaten Académie Julian zu studieren. Im sogenannten „Kleinen Atelier“ der Akademie, in der 48, rue du Faubourg -Saint-Denis arbeitete Corinth, und hier war es auch, wo er jenes üppige Arrangement entwarf aus dem weißen Laken, dem pflaumenfarbenen Kissen und dem perlmutteten Damastvorhang im Hintergrund. In Paris lernte Corinth, die Frauen zu lieben – und zu malen, wie er in seinen Memoiren bekennt. Und wie man diesem überwältigenden, lebensgroßen Bildnis ansieht.

Corinth hatte zwei Lehrer an der Akademie: William Bouguereau und Tony-Robert Fleury, beides Salonmaler von Gnaden, die in ihrer eigenen Malerei jene Spur Süßlichkeit haben, die Corinth immer verweigert, die aber doch vor allem famose Handwerker waren – und Liebhaber der Frauen. Und vergleicht man unseren Akt mit Corinths früheren Frauendarstellungen, dann ist zu spüren, wie genau er seine Körperwahrnehmung in der Lehrzeit bei den beiden großen Meistern geschult hat: Dass dieser Körper so überzeugend hingegossen ist, das liegt eben auch daran, dass Corinth im vollen Bewusstsein über die Muskeln, die Sehnen, die Knochen, die Schatten in der Wirbelsäule und in der Armbeuge am Werk ist. Erotik entsteht hier aus der tief verstandenen, selbstverständlichen Körperlichkeit. Gerade Fleury hatte eine große Vorliebe für den weiblichen Akt, in seinen monumentalen Werken konnte Corinth sehen, welche Magie aus dem hingestreckten Frauenkörper entstehen kann.

Und natürlich gibt es einen zweiten großen Lehrmeister, ohne den Corinth nie denkbar ist: Courbet. Anders als seine beiden offiziellen Lehrer ist der ein Maler



Gustave Courbet (1819–1877), Frau mit Papagei, 1866, Öl auf Leinwand, 129,5 x 195,6 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

durch und durch, in der Farbe und mit der Farbe lebend, hingezogen zum „Ursprung der Welt“ und einer anderen, tieferen, uninszenierten Weiblichkeit. Seine „Frau mit dem Papagei“ ist das große Kompositions Vorbild für all die liegenden Frauengestalten der Kunst in Paris, ihr Bei-sich-Sein, ihr Sich-selbst-Genießen, ihre Selbstvergessenheit. All dies atmet auch Corinths großer Akt, aber in einem kühnen Zugriff dreht er das Modell auf die Seite. Statt der aufreizenden Vorderseite wie bei Courbets Dame demonstriert Corinth, wie man auch in der Darstellung des Rückens eine Sehnsuchtslandschaft entwerfen kann. Und dieses Drehen lenkt den Blick am Schluss auch auf ein besonderes Detail, das nur auf diese Weise sichtbar werden kann: die Fußsohlen. Denn so scheinbar mondän das Interieur mit dem Damast im linken Bildraum wirkt, an den Füßen macht Corinth deutlich, dass er über seine Lehrer Bouguereau und Fleury in ihrer adorierenden, verklärenden Frauensicht hinauswächst. Sein Modell zeigt selbstbewusst, dass es barfuß geht, dass der Schmutz an seinen Sohlen hängt, dass es also den Boden der Wirklichkeit kennt. Das ist dann ein kleiner Gruß des Berliner Malers in Paris nach Rom, hinüber zu dem großen Caravaggio und seiner malerischen Wirklichkeitsrevolution, den dreckigen Füßen seiner Madonnen und Könige und Pilger. Und es ist vielleicht dieses kleine Detail, das, neben der hinreißenden Souveränität in der Abstufung der Hauttöne, der Gelbtöne, der Sicherheit des Strichs, schon in diesem Frühwerk demonstriert, um welchen eigenständigen Meister es sich bei Lovis Corinth handelt. Es ist Malerei, die immer mit beiden Beinen auf der Erde steht.

Caravaggio, Rosenkranzmadonna (Ausschnitt), 1607, Kunsthistorisches Museum, Wien



Lovis Corinth „Liegender weiblicher Rückenakt“, Los 188 (Ausschnitt)



190^R Franz von Lenbach

Schrobenhausen 1836 – 1904 München

Porträt des Künstlerfreundes Franz von Stuck (1863–1928).
Um 1898

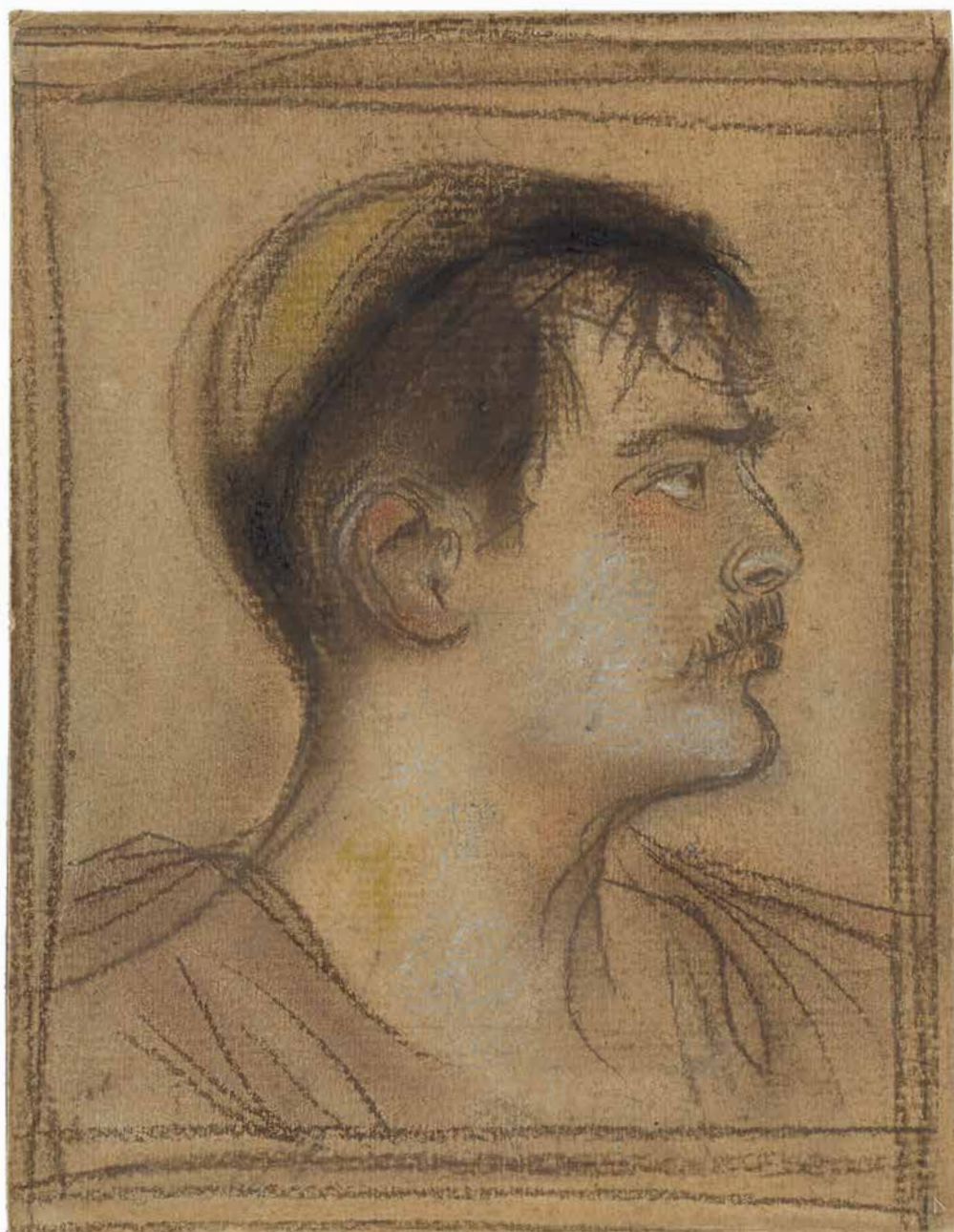
Schwarze und farbige Kreide, weiß gehöht, auf Pappe.
23,3 × 18,1 cm (9 1/8 × 7 1/8 in.). Rückseitig mit dem
Nachlassstempel und mit der Bestätigung von Lolo
von Lenbach, der Witwe des Künstlers, vom 10.
Februar 1937. [3160]

Provenienz

Ehemals im Nachlass des Künstlers

EUR 5.000–7.000

USD 5,340–7,470



191 Adolf Frey-Moock

Jona 1881 – 1954 Egnach

Sitzender Akt.

Öl auf Papier auf Pappe. 45 × 40 cm (17 ¾ × 15 ¾ in.).

Unten rechts signiert: A FREY-Moock. [3037] Im Künstlerrahmen.

EUR 8.000–12.000

USD 8,540–12,800



192 Bruno Piglhein

Hamburg 1848 – 1894 München

Madonna mit Kind. Um 1884 (?)

Öl auf Leinwand. 95 × 69 cm (37 ¾ × 27 ¼ in.). Unten links signiert: Piglhein. Kleiner, sorgfältig restaurierter Einriss. [3187]

EUR 4.000–6.000

USD 4,270–6,400

Schon seine Künstlerkollegen geizten nicht mit Superlativen: „Er war uns in allem überlegen, an Schönheit, an Vermögen, an künstlerischer Begabung“ – in München „der tonangebende Mittelpunkt“, für die Jugend „eine Art Gott“, der eine „ungewöhnliche Verehrung genoß“, so Hans Speckter über den schon mit Mitte Vierzig verstorbenen Freund und ersten Präsidenten der Münchener Sezession. Der auffallend gutaussehende, ja „schöne“ Piglhein kam gebürtig aus Hamburg. Als Sohn eines wohlhabenden Dekorateurs war ihm ein finanziell sorgenfreies Leben vergönnt, was seinem Hang zu feiner Exzentrik, aber auch seiner Unabhängigkeit und Genialität entgegen gekommen sein mag. Anfangs der Bildhauerei verschrieben, fand Piglhein erst im Laufe seiner frühen Studienjahre in Hamburg, Dresden und Weimar zur Malerei. 1870, mit 22 Jahren, kam er nach München – und bemühte sich „möglichst schnell alles zu verlernen, was von akademischer Schablone an ihm klebte“. Er war kurz Schüler von Wilhelm Diez, begeisterte sich aber v.a. für Hans Makarts und Arnold Böcklin. Bald richtete er sich ein „mit allem gemütlichen Komfort“ ausgestattetes Atelier ein, wo er die „Maltechnik in allen ihren Zweigen erforschte, probierte, skizzierte“.

Nach einer Parisreise landete Piglhein 1879 seinen ersten öffentlichen Coup – mit einer Kreuzigungsszene, „Moritur in Deo“ (Er stirbt in Gott), die auf der Internationalen Kunstausstellung im Glaspalast gezeigt wurde und heute zur Sammlung der Berliner Nationalgalerie gehört (geschenkt von Friedrich Alfred Krupp, 1894). „Den Frommen“ war das Bild „nicht heilig genug“ (was kaum verwundert). Richard Muther erkannte in dem Frühwerk bereits ein „koloristisches Bravourstück“. Ein Käufer blieb fern. Piglheins „wahrhaft ekstatische Leidenschaftlichkeit“ war offenbar noch keine ernsthafte Option für die Sammler der frühen Gründerjahre. Zumindest nicht im Zusammenhang mit einer religiösen Darstellung.

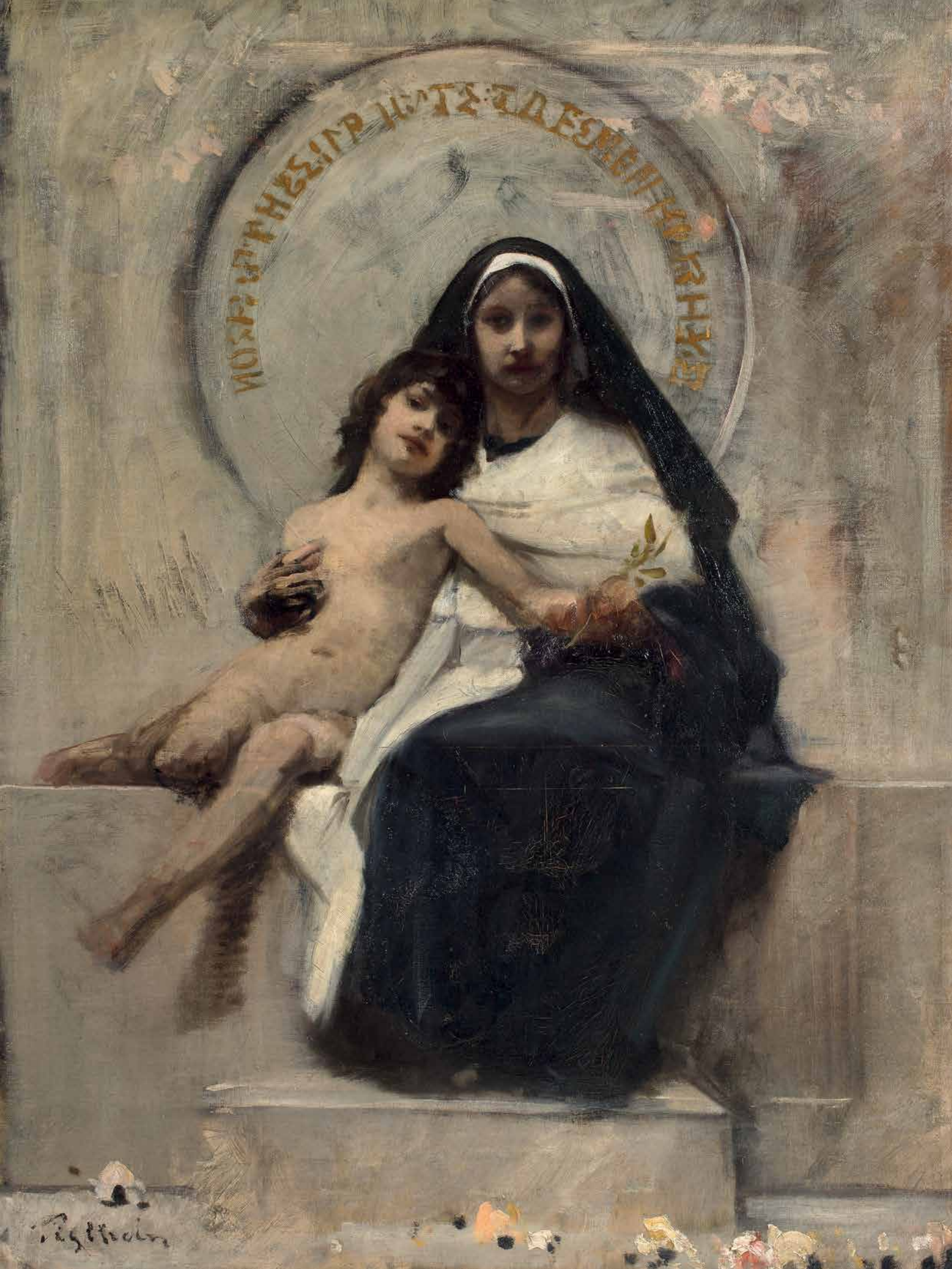
Piglhein malte zunächst keine biblischen Bilder mehr, sondern „griff hinein ins volle Menschenleben“ – und zwar vorrangig mit Pastellfarben, die er „mit allen zehn Fingern modellierte, wischte und mischte“. Besonders „weibliche Jockeys, spanische Tänzerinnen und stark dekolletierte Ballschönheiten“ hatten es ihm angetan. Die Bilder verkauften sich gut, trotz fortdauernder Angriffe der Kunstkritik, die ihn als „Sittenverderber und Hetärenmaler“ tadelte.

Doch Piglhein portraitierte nicht nur die Koketten, sondern auch die Münchner Gesellschaft – und kam „in Mode“. In seinem Bildnis des Dichters Paul fand die „rein malerische Portraitsymbolik“ außerhalb des Werkes von Wilhelm Leibl „ihren stärksten virtuosen Ausdruck“, so Uhde-Bernays.

Der Auftrag eines ortsansässigen Geschäftsmannes brachte Piglhein 1884 schließlich erneut zur religiösen Malerei: das „Panorama Jerusalem (Kreuzigung Christi)“, 1887 fertig gestellt, war mit einer Fläche von 1700 Quadratmetern eines der signifikantesten und bedeutendsten Rundbilder des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Als Beispiel für eine historisch genaue, religiöse Momentaufnahme wurde es an mehreren Orten ausgestellt, bevor es 1892 verbrannte. Finanziert wurde das Unternehmen von der Panorama-Aktien-gesellschaft, die „wie heute der Filmproduzent“ regelrechte „Starrollen“ verteilte: „die Stars waren die Künstler, d.h. die Maler und Hersteller der Rundbilder, und sie erhielten wahrhafte Märchenhonore für die Werke“. Der Maler Bruno Piglhein erhielt nachweisbar für seine Arbeiten an dem Rundbild „Kreuzigung Christi“ für eine vorausgehende Studienreise nach Palästina 40.000 Mark“, wie in der Zeitschrift Kunst für Alle 1890 zu lesen war.

Piglheins Palästina-reise 1885, die der genauen topografischen Dokumentation des Ortes anhand von fotografischen Aufnahmen diente, war sicherlich eines der prägendsten Ereignisse seines Lebens. An eben jener Schnittstelle entstand wahrscheinlich auch unser Gemälde, eine „Madonna mit einem zu großem Kind“. Vielleicht handelt es sich um dasselbe Bild, das 1895 in der Berliner Nationalgalerie ausgestellt wurde, was sich aber bis dato nicht belegen läßt. Piglheins Virtuosität und „ekstatische Leidenschaft“ für das rein Malerische führt unser Gemälde hingegen unmittelbar vor Augen – ebenso wie die berühmten Vorlagen, auf denen die Komposition ganz offensichtlich beruht: Raffaels „Sixtinische Madonna“ (Dresden) und Caravaggios „Amor als Sieger“ (Berlin). Auf geradezu geniale Weise vereint Piglhein die beiden Ikonen der Kunstgeschichte in einem Bild. Und nicht nur das: er holt die so unterschiedlichen Himmelswesen herab auf die Erde, macht sie zu „realen“ Menschen – die Heilige Jungfrau zur Nonne, Amor zum Kind. Beide sitzen, ganz ohne süßliches Beiwerk, vereint auf den Stufen einer hinter ihnen aufgestellten Stein-, wohl einer Grabplatte. Ein mittig herausgearbeitetes Rondo mit goldenem, wohl hybräischem Schriftzug hinterfängt ihre Köpfe wie ein Heiligenschein. Gut möglich, dass Piglhein sich in Vorbereitung des großen Panorama-Auftrages gezielt mit kunsthistorischen Vorbildern beschäftigte und zu dieser außergewöhnlichen Bildidee fand. Die Genialität des Malers wird dabei nicht nur in der Komposition sondern auch in der Malerei selbst überdeutlich: der Schwierigkeit der Verkürzungen, des Inkarnats, des Frauentyps, den malerischen Zitate (Rosen als Farbabstreifer am unteren Bildrand). Mit „auf die Leinwand gekneter Farbe“ haucht Piglhein seinen himmlischen Gestalten virtuos irdisches Leben ein.

Anna Ahrens





193 Deutsch, um 1900

Blick nach oben in den Sommerhimmel.

Lackfarbe auf Holz. 28,4 × 23,3 cm (11 1/8 × 9 1/8 in.).
[3398]

EUR 1.000–1.500

USD 1,070–1,600

194 Lucien-Victor Guirand de Scévola

Suète 1871 – 1950 Paris

„La Nuit“. 1889

Öl auf Leinwand. 121,5 × 90 cm (47 7/8 × 35 3/8 in.).

Oben links signiert, betitelt und datiert: GUIRAND DE
SCEVOLA. - La Nuit - 1889. Rückseitig ein unvollende-
tes Portrait. Retuschen. [3322]

EUR 3.000–4.000

USD 3,200–4,270

QUIRANT. LES SÉNECLA.

St. Louis

1838



195 Osmar Schindler

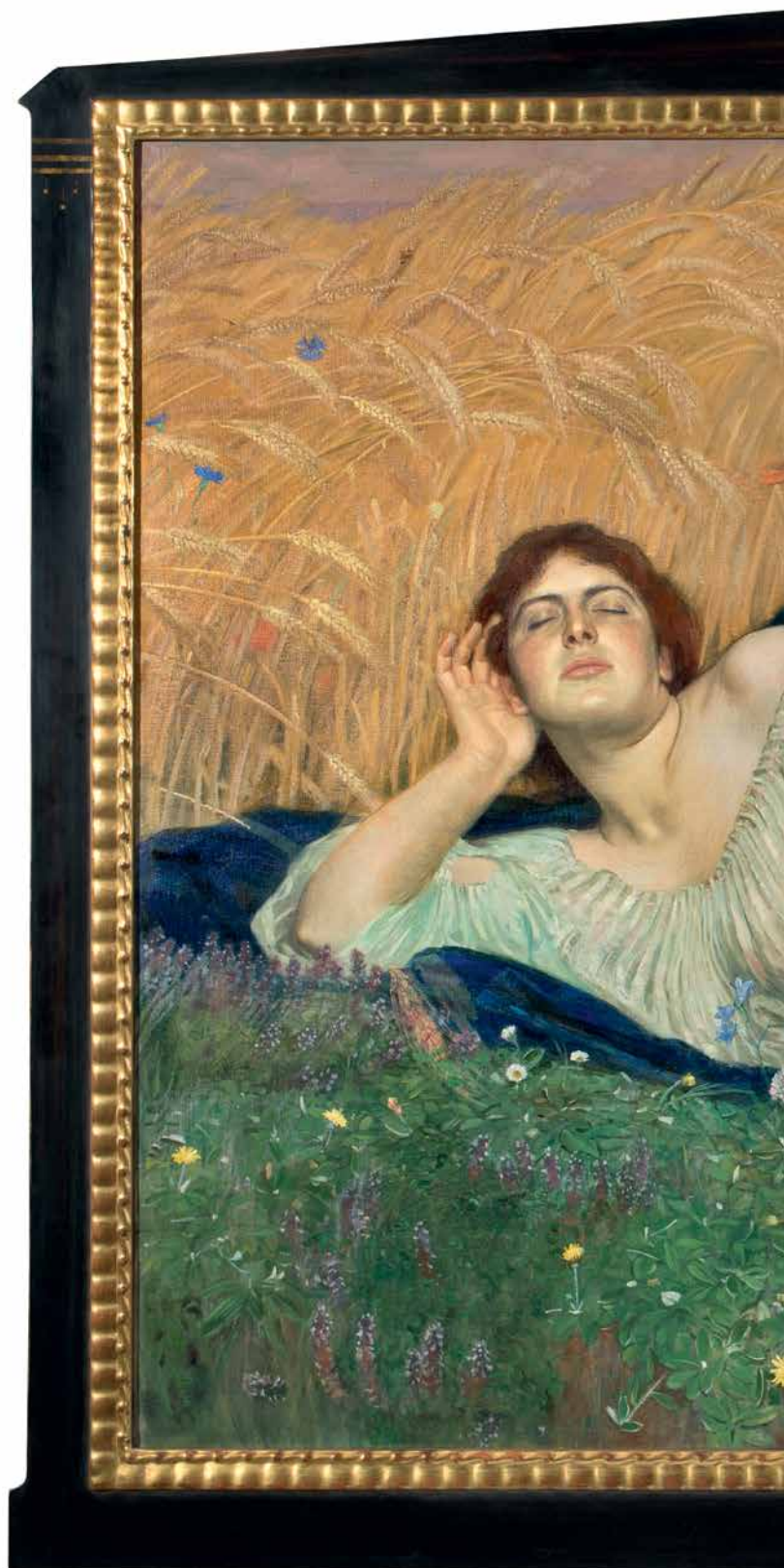
Burkhardtsdorf 1867 – 1927 Dresden-Wachwitz

„Ceres“ (Demeter). Um 1900–03

Öl auf Leinwand. 120 × 180 cm (47 ¼ × 70 ⅞ in.). Mit 41 Beigaben (15 Ölstudien, 5 Pastelle und 21 Zeichnungen). Kleiner, restaurierter Einriss oben links. Die Studien teilweise mit Gebrauchsspuren. [3138]

EUR 30.000–40.000

USD 32,000–42,700





Diandra Donecker **Kopf nach links oder nach rechts?**
**Wie man einem Hauptwerk Osmar Schindlers
beim Entstehen zusehen kann.**



Was für eine prachtvolle Gestalt! Am Saum eines Weizenfeldes nimmt sie ein Sonnenbad, aufblühend wie die Natur, mit der sie eins wird. Zentral und den Bildraum ausfüllend, liegt die Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaus, Ceres, in einer blühenden Wiese. Vor dem Goldgrund des Weizenfeldes erinnert ihre dahingegossene Figur an einen Fries der Antike, ihr blaues Gewand stellt die Verbindung zum Marienkult dar und schafft so die Beziehung zum Göttlichen. Das schimmernde Inkarnat bildet einen kühlen Lichtpunkt im Spiel der lebendigen Farben um sie herum. Das Bild ist schattenlos ausgeleuchtet und die Oberfläche matt glänzend. Ihr Gesicht wird von der Sonne beschienen, eine Sonne so gleißend, als bräche sie durch Gewitterwolken. Ceres darin wirkt aber berührbar und menschlich.



Obwohl sie als Liegende genießend dargestellt ist, darf man der Göttin gleichsam bei der Arbeit zusehen: Den Arm aufgestützt, die Hand am Ohr, horcht Ceres geschlossenen Auges in die Erde hinein, vereint sich mit den Elementen. Ceres' kraftvolle Erscheinung zeigt an, dass die ganze Figur ein Bindeglied zwischen Wiese und Kornfeld, Blüte- und Erntezeit ist. Dieser Verweis auf die Jahreszeiten ist auch der Hinweis auf den ewig wiederkehrenden Rhythmus der Natur, das ständige Wachsen und Werden. So wird das Bild auch zum Symbol der Verbindung von Mensch und Unendlichkeit.



Das 19. Jahrhundert brachte das Weibliche in verschiedenen Vorstellungsräumen unter. Zudem ist Schindlers Ceres – das Bild der Frau, auch hier das Bild des Mannes von der Frau – deshalb so einmalig, weil das Bild eine eher untypische Göttin darstellt: Weder ist Ceres ausschließlich vergeistigt, rein und erhaben, noch wird ihre erdschwere Seite zu dominant. Der Künstler hat sein Geschöpf zur Allegorie der Weiblichkeit und Erotik der Frau an und für sich geformt.

Der Maler des Bildes, Osmar Schindler, war ein geschätzter Künstler, der eine Professur an der Kunstakademie in Dresden innehatte. Besonders erwähnenswert ist seine Leitung der Modellierklasse – Gütesiegel seiner besonderen Gabe, dem Betrachter einen haptisch-sinnlichen Zugang zu seinen Werken zu vermitteln. Form und Plastizität einer Figur zu erfassen gelingt ihm im Gemälde der Ceres durch eine theatralische Darstellung von Körperlichkeit, die von ihrer Leuchtkraft, nicht von der Schattierung lebt. Das Bild darf als eines seiner zentralen Hauptwerke gelten.



Während aus Schindlers Klasse prominente Künstler wie etwa George Grosz hervorgingen, ließ die Entdeckung seines eigenen Werkes lange auf sich warten. Erst seit 2015, als der Nachlass entdeckt wurde, erfährt es zunehmend die ihm gebührende Aufmerksamkeit.

Das Los umfasst zahlreiche Skizzen und Entwürfe – ein seltener Fall, der dazu einlädt, an Schindlers Ideenfindung und dem Entstehungsprozess des Werkes teilhaben zu können.

Eine Auswahl von sechs Zeichnungen soll uns die Möglichkeit des Einblicks in Schindlers Arbeitsprozeß gewähren. Minutiös und sensibel widmete er sich der Wiedergabe der Natur und durchdachte die Position und Haltung seiner Ceres genau. Wirkt der Pinselduktus auf dem großen Gemälde beinahe impressionistisch, so sind die Studien selbst stille Zeu-



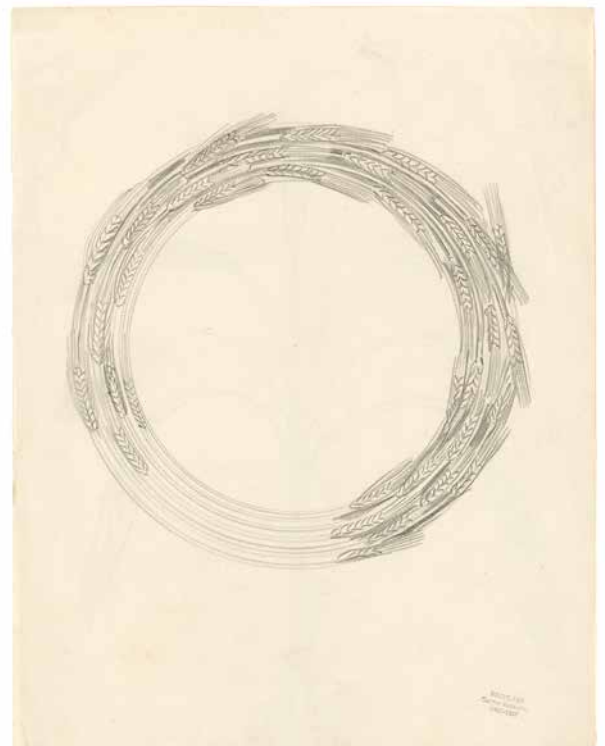
Alle abgebildeten Werke auf dieser Doppelseite sind Teil der 41 Beigaben zu Los 194, die den Entstehungsprozess von Schindlers „Ceres“ sichtbar machen.

gen der konzentrierten, realistischen Auffassung und detailgenauen Beschäftigung mit dem Motiv.

Die Zeichnungen zu den Pflanzen inszenieren die botanischen Eigenarten einerseits und sind Beleg der Qualität von Schindlers genauer Beobachtungsgabe. Der kreisrund gelegte Ährenkranz ist Referenz an das Attribut der Göttin Ceres in ihrer mythologische Rolle, aber auch Spiel mit Ornament und Form, ganz in der Tradition des Symbolismus.

Die Göttin selbst wird vor unserem Betrachterauge erschaffen, und beinahe meint man dem Künstler beim Arbeiten über die Schulter blicken zu dürfen: Ceres in Pastell, Ceres in Tusche, Ceres in Bleistift und Kohle; Schindler bezeugt hier seinen sicheren Umgang mit den verschiedenen Techniken. In kräftigem wie auch fein differenzierten Strich, modelliert er die Figur und verleiht ihr so eine eigentümliche, bildfüllende Präsenz.

Die Zeichnungen erlauben es, das große Werk in seiner komplexen Komposition zu begreifen und es zwischen traditioneller Einbettung und Aufbruch in die Modernen einzuordnen. Die fleischlichen Qualitäten der Ceres, ihre Plastizität und Volumen, genauso wie das besondere Einfangen von Licht und die Wiedergabe von Natur, die ein Ideal der Verbindung von Mensch und Natur vermittelt – all das liegt gebündelt im Gemälde und aufgefächert in den Studien vor.



196 Richard Müller

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden-Loschwitz

„Liebe und Tod“. 1918

Öl auf Leinwand. 54,5 × 37 cm (21 ½ × 14 ⅝ in.). Oben in der Mitte monogrammiert und datiert (übereinandergestellt): RM 1918. Werkverzeichnis: Wodarz M 1918.04. [3460] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Bayern

EUR 40.000–60.000

USD 42,700–64,000

Ausstellung

Die Schöne und das Biest. Richard Müller & Mel Ramos & Wolfgang Joop. Leipzig, Museum der bildenden Künste, 2013/14, Abbildung S. 169

Nie haben sich die Wege von Realismus, Surrealismus, Jugendstil und Symbolismus so unauflöslich ineinander verschlungen wie im Werk des Dresdners Richard Müller. Seine Bilder fallen immer aus ihrer jeweiligen Gegenwart, weil sie so tief wurzeln in der Geschichte der Kunst und des Geistes, und doch macht gerade dieses Austreten aus der gewöhnlichen Chronologie oder klassischen Stilgeschichte sie für uns heute so aufregend. Die handwerkliche Meisterschaft Müllers, vor allem in der Malerei der 1910er- und 1920er-Jahre, ist frappierend. Da ist die ganze Dresdner Romantik enthalten in ihrer Liebe zu den Wolken und dem ruhigen, trägen Dahinfließen der Elbe. Müller wählt die Aussicht vom Plateau des Liliensteins in der sächsischen Schweiz elbaufwärts Richtung Böhmen. Das Rasenstück vor dem Bein der Frau soll natürlich in seiner Meisterschaft an Dürer denken lassen, Müllers größten Helden, den er auch in seiner Verwendung von Monogramm und Jahreszahl immer wieder heraufbeschwört.

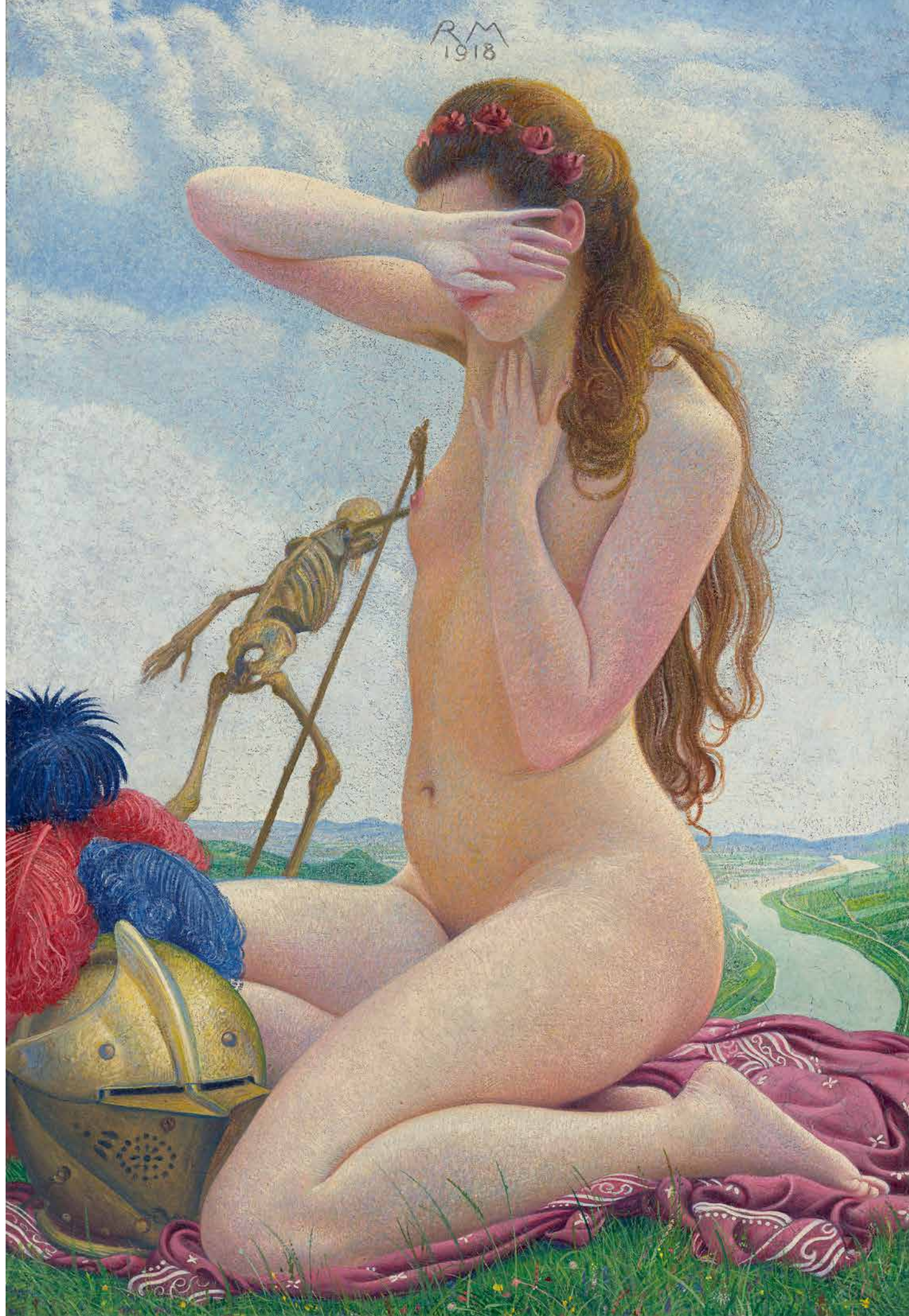
Vor genau 99 Jahren ist also dieses Bild gemalt, in jenem Moment, als sich im Sommer 1918 endlich die quälenden Rauchwolken des fürchterlichen Ersten Weltkrieges verzogen. Oben, in der Bildmitte, hat Müller sein Monogramm und die Jahreszahl gesetzt, wie ein Zeichen des Innehaltens, ein Feiern jenes Momentes, in dem der Tod sich endlich wieder zurückzieht und das Leben aufatmen kann. Der Tod ist schon geschrumpft auf eine Zwergengröße und geht schwerfällig auf seinem Stock, gleich wird er hinter dem Körper des aufblühenden jungen Mädchens verschwinden und hinabsteigen in das Tal der Elbe.

Was aber ist es, das die junge Frau erschreckend oder errötend die Arme vors Gesicht schlagen lässt? Trauert sie wirklich um ihren gefallenen Liebhaber, den wir uns also links neben dem Bildraum liegend vorstellen sollen, neben seinem blau und rot geschmückten Helm? Dies schreibt Corinna Wodarz in ihrem Werkverzeichnis. Aber erzählt „Liebe und Tod“ wirklich von Trauer? Die ganze Gestik der jungen Frau, ihr sich entfaltender Liebreiz, lassen einen an einer so eindeutigen Lesart zweifeln. Auch das Datum, der Moment des Kriegsendes, ist irritierend für ein Memorialbild und auch die ganze Szenerie, die von einem frühlinghaften Hervorbrechen der Natur und einem Abzug des Todes erzählt. Hinzu kommt, dass der Helm in seinem feierlichen Schmuck natürlich nicht aus den Schlachten des Ersten Weltkrieges stammt, sondern aus fernen, vergangenen Zeiten. Und schließlich, die Frage muss erlaubt sein, warum bettet sich die junge Geliebte nackt auf einer Picknickdecke hoch über der Elbe, um dann dort erstaunt zu erkennen, dass ihr Geliebter verschieden ist?

Man darf deshalb wohl eher ein klassisches Symbolbild in der kleinen, altmeisterlich fein gemalten Leinwand sehen, „Liebe und Tod“ als die zwei großen Kräfte des Lebens, die Triebfedern, die Quellen der Angst und der Freude, die großen Antipoden. Liebe und Tod. Alles andere, sagt Camus, ist Nuance.

FI

RM
1918



197 Wilhelm Busch

Wiedensahl 1832 – 1908 Mechtshausen

„Auf der Weide“.

Öl auf leichtem Karton, auf Pappe aufgezogen.

6,1 × 20,2 cm (2 3/8 × 8 in.). Rückseitig mit einer Bestätigung von Otto Nöldeke, einem Neffen des Künstlers, Lüthorst, vom 25. April 1922. Werkverzeichnis: Gmelin 690. [3110] Gerahmt.

EUR 5.000–7.000

USD 5,340–7,470



198 Richard Müller

Tschirnitz/Böhmen 1874 – 1954 Dresden-Loschwitz

„Die Stärkere“. 1946

Öl auf Leinwand. 46 × 65,5 cm (18 ¼ × 25 ¾ in.).
Unten rechts (von fremder Hand) monogrammiert:
RM. Werkverzeichnis: Wodarz M 1946.17. Leichtes
Craquelé. [3458] Gerahmt.

EUR 6.000–8.000

USD 6,400–8,540

Und irgendwann muß dann selbst das wunderbare neunzehnte Jahrhundert zu Ende gehen. Nirgendwo hat es so lange überdauert wie in Dresden, dieser selbstvergessenen Schönheit, die sich schon immer in die kulturellen Wurzeln versenkte, wenn es auf der Erde zu unwirtlich wurde. Richard Müller also malt im Jahre 1946, als er auch den Zweiten Weltkrieg überlebt (siehe Losnummer 195 aus dem Jahre 1918), dieses Bild von „Europa“, für das schon immer der Stier als Symbol stand. Eine junge Frau ist auf seine Hörner geklettert, sie dekoriert Europa zu einem Pfingstochsen um, sie ist, da ist sich nicht nur Müller sicher, ganz offenkundig: „Die Stärkere“. Das ist dann eine so seltene Hinterlist und malerische Meisterschaft, aus Lust an der symbolischen Spielerei, dass es nicht nur für alle im Sternzeichen des Stiers Geborenen eine helle Freude ist.



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



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



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



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



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



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



Stefanie Busold

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



Dr. Arnulf Herbst

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



Eva Winkeler

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



Anne Ganteführer-Trier

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



Dr. Annegret Funk

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



Jesco von Puttkamer

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



Dorothee Gutzeit

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



Verena Hartmann

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



Aurélie Tanaqui

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



Eva Sichelschmidt

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

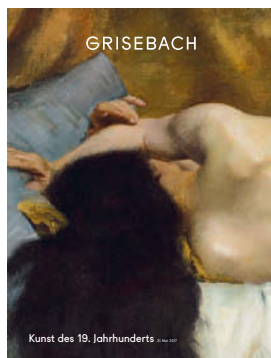


Maureen Sarro

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

Frühjahrsauktionen in Berlin 31. Mai bis 3. Juni 2017

Spring Auctions in Berlin, 31 May – 3 June 2017



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



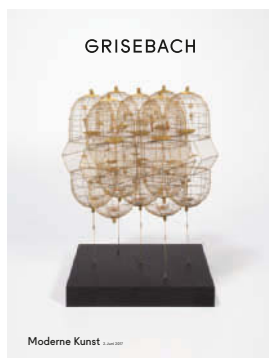
Moderne und Zeitgenössische
Photographie
Mittwoch, 31. Mai 2017, 18 Uhr



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



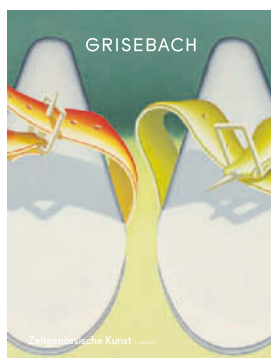
Ausgewählte Werke
Donnerstag, 1. Juni 2017, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 2. Juni 2017, 11 Uhr



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



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 2. Juni 2017, 18 Uhr



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

Hinweise zum Katalog

Catalogue Instructions

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
 - 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,937 (Kurs vom 4. April 2017)
 - 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
 - 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite, wobei bei Originalen die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben wird. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand. Bei druckgraphischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet.
 - 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BFK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
 - 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
 - 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
 - 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.
- 1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*
 - 2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.937 (rate of exchange 4 April 2017)*
 - 3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. These titles are printed within quotation marks. Undated works have been assigned approximate dates by Villa Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*
 - 4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or designations for these works are not noted in the catalogue. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*
 - 5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BFK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*
 - 6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.*
 - 7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.*
 - 8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gem. § 34b Abs. 5 GewO öffentlich bestellt. Die Versteigerung ist somit eine öffentliche Versteigerung i.S. § 474 Abs. 1 S. 2 und § 383 Abs. 3 BGB.
2. Die Versteigerung erfolgt in der Regel für Rechnung des Einlieferers, der unbenannt bleibt. Nur die im Eigentum von Grisebach befindlichen Kunstgegenstände werden für eigene Rechnung versteigert. Sie sind im Katalog mit „E“ gekennzeichnet.
3. Die Versteigerung erfolgt auf der Grundlage dieser Versteigerungsbedingungen. Die Versteigerungsbedingungen sind im Auktionskatalog, im Internet und durch deutlich sichtbaren Aushang in den Räumen von Grisebach veröffentlicht. Durch Abgabe eines Gebots erkennt der Käufer diese Versteigerungsbedingungen als verbindlich an.

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

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

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

Für jeden der zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände kann bei ernstlichem Interesse ein Zustandsbericht von Grisebach angefordert und es können etwaige von Grisebach eingeholte Expertisen eingesehen werden.

Die im Katalog, im Zustandsbericht oder in Expertisen enthaltenen Angaben und Beschreibungen sind Einschätzungen, keine Garantien im Sinne des § 443 BGB für die Beschaffenheit des Kunstgegenstandes.

Grisebach ist berechtigt, Katalogangaben durch Aushang am Ort der Versteigerung und unmittelbar vor der Versteigerung des betreffenden Kunstgegenstandes mündlich durch den Auktionator zu berichtigen oder zu ergänzen.

2. Besichtigung

Alle zur Versteigerung kommenden Kunstgegenstände werden vor der Versteigerung zur Vorbesichtigung ausgestellt und können besichtigt und geprüft werden. Ort und Zeit der Besichtigung, die Grisebach festlegt, sind im Katalog angegeben. Die Kunstgegenstände sind gebraucht und werden in der Beschaffenheit versteigert, in der sie sich im Zeitpunkt der Versteigerung befinden.

3.

Grisebach bestimmt Ort und Zeitpunkt der Versteigerung. Sie ist berechtigt, Ort oder Zeitpunkt zu ändern, auch wenn der Auktionskatalog bereits versandt worden ist.

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

Jeder Bieter erhält von Grisebach eine Bieternummer. Er hat die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anzuerkennen.

Von 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, Los-Nummern zu verbinden oder zu trennen oder eine Los-Nummer zurückzuziehen.

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

Mit Zustimmung von Grisebach können Gebote auf einem dafür vorgesehenen Formular auch schriftlich abgegeben werden. Sie müssen vom Bieter unterzeichnet sein und unter Angabe der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels den für den Kunstgegenstand gebotenen Hammerpreis nennen. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Mit dem schriftlichen Gebot beauftragt der Bieter Grisebach, seine Gebote unter Berücksichtigung seiner Weisungen abzugeben. Das schriftliche Gebot wird von Grisebach nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um ein anderes Gebot zu überbieten.

Ein Vertrag auf der Grundlage eines schriftlichen Gebots kommt mit dem Bieter durch den Zuschlag des Auktionators zustande.

Gehen mehrere gleich hohe schriftliche Gebote für denselben Kunstgegenstand ein, erhält das zuerst eingetroffene Gebot den Zuschlag, wenn kein höheres Gebot vorliegt oder abgegeben wird.

c) Telefonische Gebote

Telefonische Gebote sind zulässig, wenn der Bieter mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung dies schriftlich beantragt und Grisebach zugestimmt hat. Der Bieter muss die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennen.

Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen

des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

Telefonische Gebote können von Grisebach aufgezeichnet werden. Mit dem Antrag zum telefonischen Bieten erklärt sich der Bieter mit der Aufzeichnung einverstanden. Die Aufzeichnung wird spätestens nach drei Monaten gelöscht, sofern sie nicht zu Beweiszwecken benötigt wird.

d) Gebote über das Internet

Gebote über das Internet sind nur zulässig, wenn der Bieter von Grisebach zum Bieten über das Internet unter Verwendung eines Benutzernamens und eines Passwortes zugelassen worden ist und die Versteigerungsbedingungen als verbindlich anerkennt. Die Zulassung erfolgt ausschließlich für die Person des Zugelassenen, ist also höchstpersönlich. Der Benutzer ist verpflichtet, seinen Benutzernamen und sein Passwort Dritten nicht zugänglich zu machen. Bei schuldhafter Zuwiderhandlung haftet er Grisebach für daraus entstandene Schäden.

Gebote über das Internet sind nur rechtswirksam, wenn sie hinreichend bestimmt sind und durch Benutzernamen und Passwort zweifelsfrei dem Bieter zuzuordnen sind. Die über das Internet übertragenen Gebote werden elektronisch protokolliert. Die Richtigkeit der Protokolle wird vom Käufer anerkannt, dem jedoch der Nachweis ihrer Unrichtigkeit offensteht.

Grisebach behandelt Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden, rechtlich wie schriftliche Gebote. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. Der Zuschlag

- a) Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Zuschlag verpflichtet den Bieter, der unbenannt bleibt, zur Abnahme des Kunstgegenstandes und zur Zahlung des Kaufpreises (§ 4 Ziff. 1).
- b) Der Auktionator kann bei Nichterreichen des Limits einen Zuschlag unter Vorbehalt erteilen. Ein Zuschlag unter Vorbehalt wird nur wirksam, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt. Sollte in der Zwischenzeit ein anderer Bieter mindestens das Limit bieten, erhält dieser ohne Rücksprache mit dem Bieter, der den Zuschlag unter Vorbehalt erhalten hat, den Zuschlag.
- c) Der Auktionator hat das Recht, ohne Begründung ein Gebot abzulehnen oder den Zuschlag zu verweigern. Wird ein Gebot abgelehnt oder der Zuschlag verweigert, bleibt das vorangegangene Gebot wirksam.
- d) Der Auktionator kann einen Zuschlag zurücknehmen und den Kunstgegenstand innerhalb der Auktion neu ausbieten,
 - wenn ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot von ihm übersehen und dies von dem übersehenen Bieter unverzüglich beanstandet worden ist,
 - wenn ein Bieter sein Gebot nicht gelten lassen will oder
 - wenn sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen.Übt der Auktionator dieses Recht aus, wird ein bereits erteilter Zuschlag unwirksam.
- e) Der Auktionator ist berechtigt, ohne dies anzeigen zu müssen, bis zum Erreichen eines mit dem Einlieferer vereinbarten Limits auch Gebote für den Einlieferer abzugeben und den Kunstgegenstand dem Einlieferer unter Benennung der Einlieferungsnummer zuzuschlagen. Der Kunstgegenstand bleibt dann unverkauft.

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

Der Kaufpreis besteht aus dem Hammerpreis zuzüglich Aufgeld. Hinzukommen können pauschale Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer.

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

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

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

- b) Bei Kunstwerken mit der Kennzeichnung „N“ für Import handelt es sich um Kunstwerke, die in die EU zum Verkauf eingeführt wurden. In diesen Fällen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% des Hammerpreises erhoben.
 - B. Bei im Katalog mit dem Buchstaben „R“ hinter der Losnummer gekennzeichneten Kunstgegenständen berechnet sich der Kaufpreis wie folgt:
 - a) Aufgeld
Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15% berechnet.
 - b) Umsatzsteuer
Auf den Hammerpreis und das Aufgeld wird die jeweils gültige gesetzliche Umsatzsteuer erhoben (Regelbesteuerung mit „R“ gekennzeichnet). Sie beträgt derzeit 19%.
 - c) Umsatzsteuerbefreiung
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die in Staaten innerhalb der EU von Unternehmen erworben und aus Deutschland exportiert werden, wenn diese bei Beantragung und Erhalt ihrer Bieternummer ihre Umsatzsteuer-Identifikationsnummer angegeben haben. Eine nachträgliche Berücksichtigung, insbesondere eine Korrektur nach Rechnungsstellung, ist nicht möglich.
Keine Umsatzsteuer wird für den Verkauf von Kunstgegenständen berechnet, die gemäß § 6 Abs. 4 UStG in Staaten außerhalb der EU geliefert werden und deren Käufer als ausländische Abnehmer gelten und dies entsprechend § 6 Abs. 2 UStG nachgewiesen haben. Im Ausland anfallende Einfuhrumsatzsteuer und Zölle trägt der Käufer.
Die vorgenannten Regelungen zur Umsatzsteuer entsprechen dem Stand der Gesetzgebung und der Praxis der Finanzverwaltung. Änderungen sind nicht ausgeschlossen.
2. Fälligkeit und Zahlung
Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.
Der Kaufpreis ist in Euro an Grisebach zu entrichten. Schecks und andere unbare Zahlungen werden nur erfüllungshalber angenommen.
Eine Begleichung des Kaufpreises durch Aufrechnung ist nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen zulässig.
Bei Zahlung in ausländischer Währung gehen ein etwaiges Kursrisiko sowie alle Bankspesen zulasten des Käufers.
3. Verzug
Ist der Kaufpreis innerhalb von zwei Wochen nach Zugang der Rechnung noch nicht beglichen, tritt Verzug ein.
Ab Eintritt des Verzuges verzinst sich der Kaufpreis mit 1% monatlich, unbeschadet weiterer Schadensersatzansprüche.
Zwei Monate nach Eintritt des Verzuges ist Grisebach berechtigt und auf Verlangen des Einlieferers verpflichtet, diesem Name und Anschrift des Käufers zu nennen.
Ist der Käufer mit der Zahlung des Kaufpreises in Verzug, kann Grisebach nach Setzung einer Nachfrist von zwei Wochen vom Vertrag zurücktreten. Damit erlöschen alle Rechte des Käufers an dem ersteigerten Kunstgegenstand.
Grisebach ist nach Erklärung des Rücktritts berechtigt, vom Käufer Schadensersatz zu verlangen. Der Schadensersatz umfasst insbesondere das Grisebach entgangene Entgelt (Einliefererkommission und Aufgeld), sowie angefallene Kosten für Katalogabbildungen und die bis zur Rückgabe oder bis zur erneuten Versteige-

rung des Kunstgegenstandes anfallenden Transport-, Lager- und Versicherungskosten.

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

Das Eigentum geht auf den Käufer erst nach vollständiger Belegung des Kaufpreises über.

2. Lagerung

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

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

Weist der erworbene Kunstgegenstand einen Rechtsmangel auf, weil an ihm Rechte Dritter bestehen, kann der Käufer innerhalb einer Frist von zwei Jahren (§ 438 Abs. 4 und 5 BGB) wegen dieses Rechtsmangels vom Vertrag zurücktreten oder den Kaufpreis mindern (§ 437 Nr. 2 BGB). Im übrigen werden die Rechte des Käufers aus § 437 BGB, also das Recht auf Nacherfüllung, auf Schadensersatz 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 Urhebererschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes aufgewandt hat und keine Gründe vorlagen, an der Richtigkeit dieser Angaben zu zweifeln. In diesem Falle verpflichtet sich Grisebach, dem Käufer das Aufgeld, etwaige Umlagen und die Umsatzsteuer zu erstatten.

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

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 30. Mai 2017, 15 Uhr mitzuteilen.

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

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

1. The auction will be implemented on behalf of Grisebach GmbH – referred to hereinbelow as “Grisebach”. The auctioneer will be acting as Grisebach’s representative. The auctioneer is an expert who has been publicly appointed in accordance with Section 34b paragraph 5 of the Gewerbeordnung (GewO, German Industrial Code). Accordingly, the auction is a public auction as defined by Section 474 paragraph 1 second sentence and Section 383 paragraph 3 of the Bürgerliches Gesetzbuch (BGB, German Civil Code).
2. As a general rule, the auction will be performed on behalf of the Consignor, who will not be named. Solely those works of art owned by Grisebach shall be sold at auction for the account of Grisebach. Such items will be marked by an “E” in the catalogue.
3. The auction shall be performed on the basis of the present Conditions of Sale. The Conditions of Sale are published in the catalogue of the auction and on the internet; furthermore, they are posted in an easily accessible location in the Grisebach spaces. By submitting a bid, the buyer acknowledges the Conditions of Sale as being binding upon it.

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

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

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

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer's premium of 30% to the hammer price. A buyer's premium of 25% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer's premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. This buyer's premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

- b) Works of art marked by the letter "N" (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammer price, will be charged in addition to the buyer's premium.
- B. For works of art marked in the catalogue by the letter "R" behind the lot number, the purchase price is calculated as follows:

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

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

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

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

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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

Information for Bidders

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 3 p.m. on 30 May 2017.

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

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

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

[E] 128 [3002] 122 [3027] 100, 134, 159 [3037] 150, 164, 191
[3039] 137, 138, 139 [3060] 121 [3063] 104, 124, 141, 149, 175
[3066] 132 [3078] 151 [3109] 133 [3110] 197 [3138] 170, 171, 195
[3139] 183 [3141] 102 [3142] 146, 173 [3160] 117, 130, 142, 145, 152,
153, 154, 190 [3168] 111 [3187] 192 [3189] 143 [3200] 160 [3202] 114
[3203] 148 [3212] 166, 167, 168 [3227] 126 [3231] 136 [3273] 189
[3291] 125 [3299] 163 [3300] 109 [3310] 169 [3311] 112, 165
[3317] 119 [3322] 194 [3337] 161, 162 [3340] 180 [3342] 115
[3377] 177 [3390] 108, 131 [3392] 176 [3393] 135 [3394] 101, 140
[3398] 193 [3409] 181 [3411] 127, 174, 187, 188 [3433] 120
[3444] 103 [3448] 106, 113, 116, 155, 156, 157, 158 [3450] 107, 147
[3454] 123 [3458] 198 [3460] 179, 196 [3517] 186 [3523] 118
[3524] 110, 172 [3525] 105 [3537] 144 [3571] 182, 184, 185
[3576] 129 [3596] 178

Die bibliographischen Angaben

zu den zitierten Werkverzeichnissen

unter www.grisebach.com/de/

Auktionen/Kataloge/WVZ_270

Impressum Imprint

Herausgegeben von
Grisebach GmbH
Fasanenstraße 25
10719 Berlin

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

Auktionatoren
Peter Graf zu Eltz
Dr. Markus Krause
Bernd Schultz

Katalogbearbeitung
Florian Illies
Dr. Anna Ahrens
Stefan Pucks
Diandra Donecker

Provenienzforschung
Dr. Sibylle Ehringhaus

Textbeiträge
Dr. Anna Ahrens (AA), Dr. Alexander Bastek (Museum Behnhaus Drägerhaus), Dr. Gerd Bartoschek, Dr. Markus Bertsch (Kunsthalle Hamburg), Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Dr. Werner Busch (Freie Universität Berlin), Diandra Donecker (DD), Simon Elson, Prof. Dr. Johannes Grave (Universität Bielefeld), Frida-Marie Grigull, Dr. Manfred Großkinsky (Museum Giersch, Frankfurt), Prof. Dr. Christian von Holst, Florian Illies (FI), Dr. Knut Ljøgdø, Dr. Golo Maurer (Bibliotheca Hertziana), Michael Mohr, Dr. Elfriede Ostländer (EO), Stefan Pucks (SP),

Prof. Dr. Klaus Reichert (ehemals Universität Frankfurt am Main; Autor des Werkes „Wolken-dienst“, S. Fischer Verlag, FFM, 2016), Dr. Gerd Spitzer, Uwe Steinbrück, Dr. Andreas Stolzenburg (Kunsthalle Hamburg), Prof. Dr. Michael Thimann (Georg-August-Universität Göttingen), Prof. Dr. Reinhard Wegner (Friedrich-Schiller-Universität Jena)

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2017
RECOM GmbH & CO.KG, Berlin
Grisebach GmbH
© Los 115 Museum Folkwang, Essen
© Los 115 Kunsthalle Bremen, Inv.Nr. 1954/ 287
© Los 123 Die Lübecker Museen, Museum Behnhaus Drägerhaus, Leihgabe aus Privatbesitz, Berlin
© Los 124 Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
© Los 125 Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
© Los 142 Vatikan, Vatikanspalast
© Los 178 Privatsammlung
© Los 186 Oxford, Ashmolean Museum
© Los 186 Metropolitan Museum of Art, New York
© Los 186 National Gallery, London
© Los 189 Musée d'Orsay, Paris

© Los 189 Kunsthistorisches Museum, Wien
© Los 189 Metropolitan Museum of Art, New York
© VG Bildkunst, Bonn 2017 (für vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, die Rechteinhaber ausfindig zu machen.

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Produktion
Nora Rüsenberg

Database-Publishing
Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung, DTP & Lithographie
Königsdruck GmbH

Gedruckt auf
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften
Fugue, Radim Pesko
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlagtitel:
Lovis Corinth, Los 189 (Detail)

Künstlerverzeichnis Artist Index

Achenbach: 109, 173

Balke: 126

Blechen: 132

Bracht: 114

Busch: 197

Carus: 123, 124, 127, 128

Catel: 115, 116

Christensen: 141

Coquelin: 151

Corinth: 189

Dahl: 121, 122

Deutsch: 102

Deutsch, um 1820/30: 113, 140

Deutsch, um 1830: 118

Deutsch, um 1830/40: 110

Deutsch, um 1850/60: 106

Deutsch, um 1860: 161, 162

Deutsch, um 1900: 193

Dresden, um 1820/30: 146

Elsasser: 112

Französisch: 165

Französisch, um 1830: 105

Frey-Moock: 191

Friedrich: 120

Gaertner: 133

Gille: 152, 153, 155, 156

Graeb: 136

Grimm: 117

Gudin: 164

Guirand de Scévola: 194

Gurlitt: 103, 148

Hildebrandt: 119

Holsøe: 181

Hummel: 108, 131

Jankowski: 129

Jensen: 180

Kaaz (Katz): 107

Koch: 101

Kuehl: 179

Kummer: 147, 163

Leibl: 178

Lenbach: 150, 190

Leybold: 125

Liebermann: 182-185

Marées: 187, 188

Mašić: 175

Menzel: 174, 176, 177

Morgenstern: 130

Müller: 196, 198

Österreichisch, um 1900: 169

Papperitz: 149

Piglhein: 192

Pissarro: 186

Preller d. Ä.: 134

Preller d. J.: 159, 160

Ravenstein: 166-168

Richter, Adrian Ludwig: 145

Richter, August: 135

Rumohr: 100

Schilbach: 157, 158

Schindler: 170, 171, 195

Schnorr von Carolsfeld: 142

Schwemminger: 143, 144

Seiffert: 111

Selleny: 154

Skovgaard: 172

Venus: 137-139

Vogel: 104

