

GRISEBACH

Ausgewählte Werke
28. November 2024

Ausgewählte Werke

Auktion Nr. 363

Berlin, Donnerstag 28. November 2024

18 Uhr

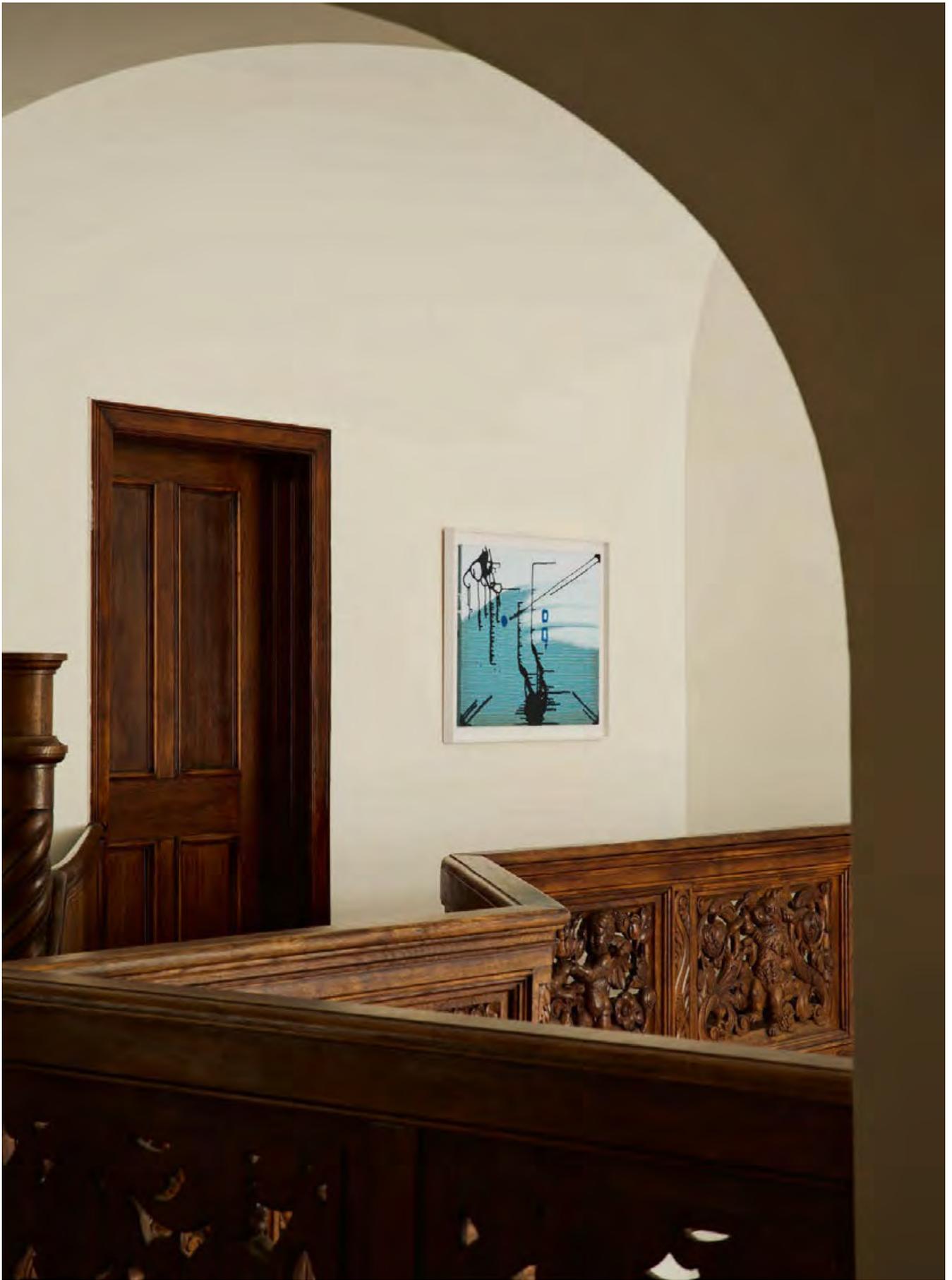
Selected Works

Auction No. 363

Berlin, Thursday 28 November 2024

6 p.m.

GRISEBACH













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

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

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

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

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

Luca Joel Meinert
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 4494
luca.meinert@grisebach.com

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

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

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

Elena Sánchez y Lorbach
Zeitgenössische Kunst
+49 30 885 915 4495
elena.sanchez@grisebach.com

Frida-Marie Grigull
Kunst des 19. Jahrhunderts
+49 30 885 915 4493
frida-marie.grigull@grisebach.com

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com



Grisebach – Winter 2024



Ausgewählte Werke

Düsseldorf
30. Oktober, 10 bis 18 Uhr
31. Oktober, 10 bis 15 Uhr

Grisebach
Bilker Straße 4-6
40213 Düsseldorf

Frankfurt am Main
2. November, 11 bis 15 Uhr

GRISEBACH X SALON KENNEDY
Kennedyallee 100
60596 Frankfurt am Main

München
5. November, 10 bis 18 Uhr
6. November, 10 bis 15 Uhr

Grisebach
Türkenstraße 104
80799 München

Zürich
8. November, 10 bis 18 Uhr

Grisebach
Bahnhofstrasse 14
8001 Zürich

Hamburg
13. November, 10 bis 15 Uhr

GRISEBACH X JB FINEARTS
Tesdorfstraße 21
20148 Hamburg

Sämtliche Werke

Berlin
21. bis 27. November

Grisebach
Fasanenstraße 25 und 27
21. bis 26. November, 10 bis 18 Uhr
27. November, 10 bis 15 Uhr

1 Louise Stomps

Berlin 1900 – 1988 bei Wasserburg am Inn

„Sitzende“. 1939

Marmor. 52 × 24 × 20 cm (20 ½ × 9 ½ × 7 ¾ in.). Werkverzeichnis: Schrader 1267 (Online-Werkverzeichnis). Unikat. [3067]

Provenienz

Nachlass der Künstlerin / Privatsammlung, Berlin

EUR 15.000–20.000

USD 16,500–22,000

Ausstellung

Louise Stomps. Natur Gestalten. 1928–1988. Skulpturen und Zeichnungen. Berlin, Berlinische Galerie, 2021/22, Abb. S. 124

Die „Sitzende“ ist eine der wenigen Figuren, die sich aus Louise Stomps' Schaffenszeit vor dem Zweiten Weltkrieg erhalten haben. In ihrer Unversehrtheit, Größe und ihrem Ausdruck ist sie eine absolute Rarität. Sie stellt einen Höhepunkt in Stomps' Frühwerk dar, das sich mit den modernen Skulpturen von Bildhauerkolleginnen der Weimarer Zeit wie Renée Sintenis (1888–1965), Emy Roeder (1890–1971) oder Milly Steger (1881–1948) messen kann.

Unsere Skulptur aus dem Jahr 1939 zeigt eine sitzende weibliche Figur aus weißem Marmor. Mit entblößtem Oberkörper dreht sich die Sitzende leicht nach links zur Seite. Die überlängten Arme und Beine schmiegen sich eng und parallel dem Körper an; die Füße ruhen übereinandergestellt auf der Plinthe. Die räumliche Massivität der Figur war für Stomps, die sich nach dem Unterricht bei Johannes Röttger und Milly Steger überwiegend autodidaktisch schulte, durch den Marmorblock vorgegeben. Sie verstand ihn zu nutzen und betrachtete ihn nicht als Beschränkung, sondern suchte vielmehr die Herausforderung.

Mit mandelförmigen Augen schaut die Sitzende versunken nach vorn. Ihr langes Haar ist silhouettiert und Hände sowie Füße entstehen durch fast ornamental in den Stein gekerbte Linien. Es ging Stomps nicht um das Abbilden eines Individuums, sondern um die Darstellung des menschlichen Körpers in seiner Einfachheit und Ausdrucksstärke. Mit weichen und sanft polierten Formen bildet sie eine weibliche Figur heraus, deren glatte Oberfläche das Licht hell reflektiert. Die Sitzende strahlt eine archaische Ruhe und Innerlichkeit aus, sie erscheint der Zeit entrückt.

Entstanden ist unsere Skulptur in einer für die Künstlerin schwierigen Zeit. Als die Werke von Ernst Barlach und Käthe Kollwitz von der Jubiläumsausstellung der Akademie der Künste in Berlin 1936 ausgeschlossen wurden, solidarierte Stomps sich mit ihnen und stellte nicht mehr aus. Sie zog sich immer mehr zurück. Mehrere Male war sie gezwungen, in Berlin umzuziehen: 1939 beanspruchten die Nationalsozialisten ihr Atelier in der Schaperstraße zur Nutzung. Infolge der ersten Bombenangriffe 1940 vergrub sie ihre Skulpturen in einem angemieteten Fluchtasyl in Caputh bei Potsdam.

Erst nach dem Krieg gelang Stomps endlich der künstlerische Durchbruch. Ihre Holzskulptur „Das Paar“, die sich heute in der Nationalgalerie Berlin befindet, kaufte der Magistrat von Berlin unmittelbar nach Kriegsende an.

Zweifellos war für Stomps die Bildhauerei nicht nur eine Leidenschaft. Sie folgte vielmehr einem inneren Drang, den sie nicht hinterfragte, sondern dem sie einfach nachgehen musste. Die „Sitzende“ zeugt von einer elementaren Stärke, mit der sie ihre Werke auch oder gerade in bewegten Zeiten ausstattete.

SES



2 Karl Hofer

Karlsruhe 1878 – 1955 Berlin

„Esther und Ruth“. Um 1920

Öl auf Leinwand. 79,8 × 89,8 cm (31 ⅜ × 35 ⅜ in.).

Unten rechts monogrammiert: CH. Rückseitig ein

Etikett der Kunsthalle Berlin. Werkverzeichnis:

Wohlert 411. Stellenweise Craquelé. [3283] Gerahmt.

Provenienz

Paul Rusch, Dresden / Staatliche Gemäldegalerie Dresden (1923 durch Schenkung vom Vorgenannten erworben, 1937 als „entartet“ beschlagnahmt, EK-Nr.: 13660) / Deutsches Reich, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin / Kunsthändler Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1941) / Theodor Fischer, Luzern (1941) / Privatsammlung, Frankfurt a. M. (um 1951) / Privatsammlung, Bayern

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

Nyare Tysk Konst [Neue Deutsche Kunst]. Stockholm, Liljevalchs Konsthall, 1922, Kat.-Nr. 69 / Neue christliche Kunst. Köln, Kölner Kunstverein, 1922, Kat.-Nr. 53 / Entartete Kunst. Bildersturm vor 25 Jahren. München, Haus der Kunst, 1962, Kat.-Nr. 52, m. Abb. / Karl Hofer 1878–1955. Berlin, Kunsthalle Berlin, 1978, Kat.-Nr. 39 / Karl Hofer. Selm, Schloss Cappenberg, 1991, S. 182, Abb. S. 78

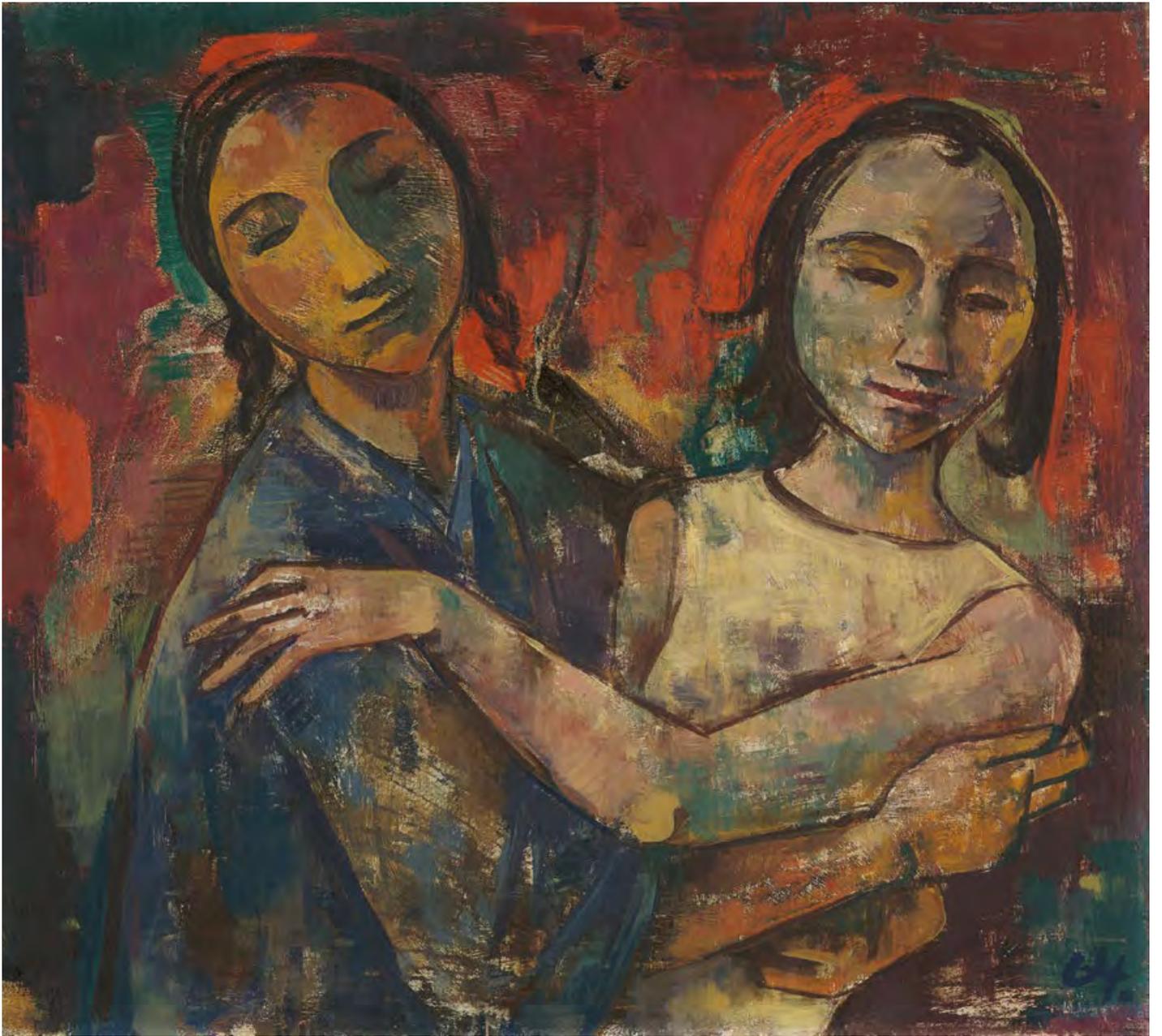
Literatur und Abbildung

Ministerium für Volksbildung (Hg.): Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Dresden, Wilhelm und Bertha v. Baensch Stiftung, 1927, Inv.-Nr.: 2585A / Auktion: Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen. Luzern, Galerie Fischer, 30.6.1939, Kat.-Nr. 55 / Franz Roh: „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich. Hannover, Fackeltträger-Verlag, 1962, S. 150 / Ausst.-Kat.: „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland. Berlin, Deutsches Historisches Museum; Los Angeles, County Museum of Art, 1991, Abb. S. 157 (nicht ausgestellt) / Gesa Jeuthe: Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hg.): Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus. Berlin, Akademie Verlag, 2007, S. 273

Wie im Tanz verschlungen, halten sich Hofers Esther und Ruth im Bild. Mit dem Gesicht uns zugewendet, verharren sie zurückhaltend, introvertiert, den Blick ins Innere gekehrt. Ganz anders als die zeittypischen Frauenbilder der Zwanzigerjahre malt Hofer Frauen, die den Blick verträumt schweifen lassen, leise und mit unnahbarer Geste, in völliger Ruhe. Für Hofers Figuren existiert kein Publikum. So bleiben seine Bildgestalten geheimnisvoll und lassen Raum für Ambiguität. Mit Anspielung auf das Alte Testament im Titel symbolisieren Ruth und Esther starke Archetypen, verkörpern Mut und Führung, Treue und Hingabe. Hofers Hauptmotiv, die Frauengestalt, ist dabei von einem fast körperlich spürbaren „Sehnsuchtszauber“ erfüllt, wie Christoph Stölzl einst schrieb. Hofer hat deutlich erkennbar seinen Stil gefunden, das Bild zeigt ihn auf dem Höhepunkt seines Schaffens.

Mit dem Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft legt sich ein düsterer Schatten über Hofers Arbeiten. Auf einem Plakat wird er 1933 als „Vertreter des zersetzenden liberalistisch-marxistischen-jüdischen Ungeistes“ verleumdet und wenig später mit einem Arbeits- und Ausstellungsverbot belegt. 1937 konfiszierten die Nationalsozialisten im Zuge ihrer Beschlagnahmeaktion mehr als 300 Werke Hofers aus deutschen Museen, um sie dann in der großen Femeschau „Entartete Kunst“ in München zu zeigen. Auch „Esther und Ruth“ wird, einst der Dresdner Staatsgemäldegalerie zugehörig, durch die Nationalsozialisten entwendet. Als „international verwertbar“ klassifiziert, wird das Bild zunächst im Depot von Schloss Schönhausen verwahrt und landet dann 1939 bei der bekannten Auktion der Galerie Fischer in Luzern, wo es zunächst unverkauft bleibt und 1941 durch Theodor Fischer selbst für eine lächerliche Summe von 20 Schweizer Franken angekauft wird. Von hier gelang es 1951 in eine Frankfurter Privatsammlung.

Seit 1946 ist Hofer immer wieder umfassend ausgestellt worden. Viele deutsche Museen erwarben nach dem Ende des NS-Regimes seine Bilder, um die von den Nazis gerissenen Lücken in ihren Sammlungen zu schließen. Mehrere Hundert Arbeiten Hofers sind in den Kriegswirren oder durch die nationalsozialistische Kulturpolitik zerstört worden oder bis heute verschollen. Umso mehr ist dieses starke Frauenbildnis von großer kunsthistorischer Bedeutung. AES



3 Thomas Schütte

Oldenburg 1954 – lebt in Düsseldorf

Wicht. 2006

Bronze mit anthrazitfarbener Patina, Künstlerkonsole aus Stahl. 40 × 42 × 39 cm (Konsole: 32,5 × 50 × 30,5 cm) (15 ¾ × 16 ½ × 15 ⅝ in. (12 ¼ × 19 ⅝ × 12 ⅝ in.)). Auf der Unterseite monogrammiert und datiert: T.S. 06. Dort auch der Gießstempel: Kayser Düsseldorf. Einer von 6 nummerierten Güssen. [3285]

Provenienz

Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf / Privatsammlung, Rheinland

EUR 180.000–240.000

USD 198.000–264.000

Thomas Schütte, dem aktuell eine Retrospektive im New Yorker Museum of Modern Art gewidmet ist (bis 18.01.2025), wird dort als einer der „bedeutendsten derzeit arbeitenden Bildhauer“ vorgestellt. Der Künstler, der einst als Meisterschüler von Gerhard Richter an der Kunstakademie Düsseldorf studiert hat, arbeitete in den vergangenen Jahrzehnten in einem breiten Spektrum künstlerischer Medien: Neben Malerei und Zeichnung erschuf er Architektorentwürfe und -modelle. Vor allem aber ist Schütte für seine Skulpturen bekannt, bei denen er sich dem Narrativen und Figurativen zuwendet. Sein skulpturales Werk ist durch eine große Bandbreite an Materialien und Dimensionierungen charakterisiert, wobei die Büste als der Nukleus der Schütteschen Figurenwelt angesehen werden kann. Vielfach setzt sich der Künstler in seinen Arbeiten in ein Verhältnis zu Geschichte und Tradition. In der Absicht einer Aktualisierung nahm er sich bereits verschiedener klassischer Skulpturengattungen an. So setzte er sich bei seiner monumentalen Bronzeskulptur „Vater Staat“ (2007-2010; u.a. in den Sammlungen des Art Institute of Chicago und der Nationalgalerie Berlin) mit der Tradition des Denkmals auseinander.

Auch in seiner 13-teiligen Werkserie der „Wichte“ griff Schütte eine historische Skulpturengattung auf: die Ehrenbüste. Jedoch ist die Würdeform der Büste bei den „Wichten“ bewusst unterlaufen. Während damit traditionell vorbildhafte Individuen geehrt wurden, erschuf Schütte Büsten anonymen Männer. Beim Schaffensprozess ging er rasch und intuitiv vor. Zu seinen Büsten sagte der Künstler einmal, die Herausforderung bestehe darin, Leben in das tote Material zu bringen – bei den „Wichten“ arbeitete er mit Ton. „Und immer wenn ich denke: Jetzt lebt dieser Kopf, dann hör ich auf, dann mache ich auch nicht weiter. Im Prinzip passiert das sehr schnell. [...] Die ‚Wichte‘ sind [...] nach einer Stunde beendet [gewesen]. Und wenn man Glück hat, dann leben die auch nach dem Guss und nach der Patina.“ Durch seine intuitive, spielerisch wirkende Arbeitsweise gelingt es ihm, dem klassischen Material der Bronze neue Aktualität zukommen zu lassen.

Auch die Form der Präsentation gewährt einen Einblick in die Intentionen des Künstlers: So inszenierte er seine „Wichte“ in Ausstellungen bereits mehrfach auf bronzenen Konsolen, die oberhalb der Kopfhöhe der Betrachtenden angebracht waren und somit nur in Untersicht betrachtet werden konnten. Die dominante Überlegenheit, die den bronzenen Büsten dadurch zugeschrieben wird, ist in deren grotesken Physiognomien konterkariert. Schütte selbst äußerte: „Es gibt keine Helden, die bleiben.“ Indem Schütte mit seinen „Wichten“ an die Stelle verdienstreicher Individuen namenlose karikatureske Wesen stellt, präsentiert er eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit der Tradition der Ehrenbüste.

Thomas Schütte setzt sich mit kunsthistorischen Stilen und Genres auseinander, die heute keine breite Verwendung mehr finden. Er belebt diese und aktualisiert sie für unsere Gegenwart. Hierin liegt die zeitgenössische Relevanz seines künstlerischen Werks. Benjamin Dörr

Dr. Benjamin Dörr ist Kunsthistoriker und Gastprofessor an der FH Potsdam.



4 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Dschunke und Dampfer“. 1913

Aquarell auf chinesischem Reispapier. 23,3 × 27,4 cm (9 1/8 × 10 3/4 in.). Unten rechts mit Bleistift signiert: Nolde. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.1247 im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3039]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (1978 bis 2023 als Leihgabe im Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen)

EUR 70.000–90.000

USD 76,900–98,900

Ausstellung

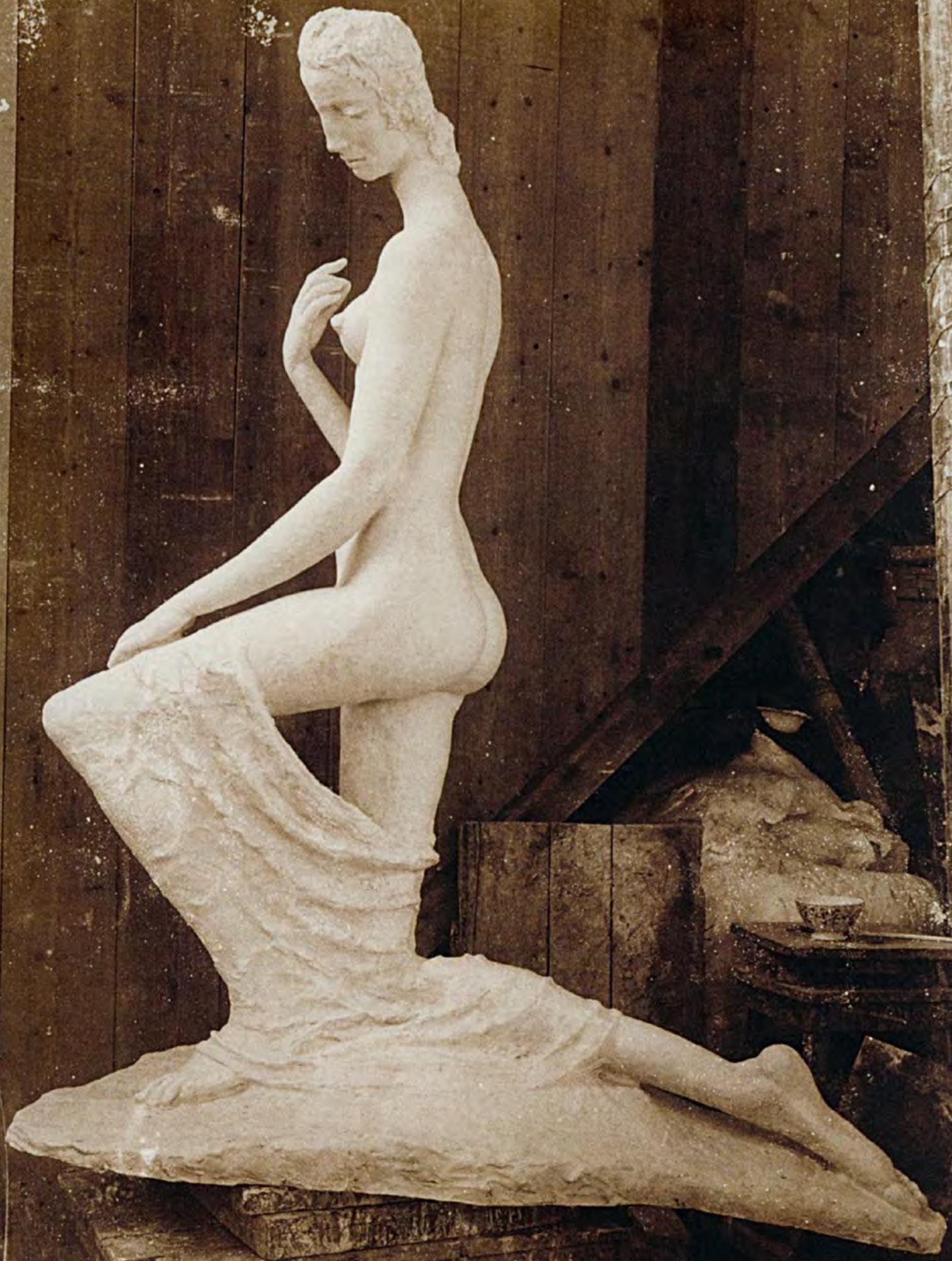
Klassiker der Moderne – Bilder aus Privatbesitz. Eine Dauerausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum der Stadt Aachen, 1978, Kat.-Nr. 21 / Aquarelle des Expressionismus. Bilder aus einer Privatsammlung. Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum, 1996, o. Kat.-Nr., Abb. S. 45

Die Reise von Emil und Ada Nolde in die ferne Südsee begann in freudiger Erregung und mit innerer Anspannung auf die zu erwartenden Ereignisse. Der Fernzug der nur fünfköpfigen Gruppe verließ den Berliner Bahnhof Zoo in der Nacht vom 2. auf den 3. Oktober 1913. Während der endlos erscheinenden Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn gen Osten stellte sich allmählich Ernüchterung ein. Über Wochen war für Nolde an künstlerische Arbeit nicht zu denken. Dies änderte sich erst Mitte November bei der Ankunft im chinesischen Hankou, wo das bunte, geschäftige Treiben der unzähligen Dschunken, Boote und Pinassen auf dem Jangtsekiang den Maler sofort in seinen Bann zog: „Mein Zeichnen hatte während ein paar Wochen geruht. Hier war dies unmöglich. Mit Pinsel und Farben arbeitete ich wie ein Besessener; nur die Augen brauchte ich vom Papier aufzuheben, es waren alles Bilder, alles Bilder um mich, reichstes tobendes, fließendes Leben, Spiegelungen, Boote, Menschen in außergewöhnlichsten Stellungen, und dazwischen der Dunst – ich malte unaufhörlich“ (zit. nach: Emil Nolde: Welt und Heimat. 2. Auflage, Köln 1965, S. 45).

Ein herausragendes Zeugnis dieses spontanen Betätigungsdrangs ist das Aquarell „Dschunke und Dampfer“. Leuchtendes Rot in zahlreichen Schattierungen bedeckt nahezu vollständig die Bildfläche. Wie bei Nolde üblich, erfolgt der Farbauftrag auf bereits angefeuchtetes, besonders saugfähiges Japanpapier. Bei dieser Nass-in-Nass-Technik entstehen auf dem weißen Bildgrund wolkenartige Strukturen unterschiedlichster Helligkeiten und Intensitäten, vom Künstler nur bedingt kontrollierbar und oft reine Zufallsprodukte, die der Maler jedoch als „Selbstüberraschungen“ in seinen Aquarellen sehr schätzte. Fast entsteht der Eindruck, als drohten die eigentlichen Bildmotive, die mit sicherem grauem Tuschpinselstrich in dieses atmosphärisch aufgeladene Farbinferno eingeschriebenen Schiffe, hierin unterzugehen. Nolde hat in seiner Malerei die Grenze zur Abstraktion nie überschritten. Er kommt ihr in diesem bemerkenswerten Aquarell jedoch so nah wie in kaum einem anderen Werk.

AF





Gloria Köpnick **Beseelte Melancholie – der Geneigte Frauenkopf von Wilhelm Lehmbruck**

1910 hatte der rheinische Bildhauer Wilhelm Lehmbruck ein Atelier im Pariser Künstlerviertel von Montparnasse bezogen. Der Kunsthistoriker Julius Meier-Graefe, der noch 1932 Lehmbrucks Fähigkeit bewunderte, „Schönheit zu gießen“, erinnert sich: „Nichts erwartete man weniger in Paris als diesen Lehmbruck. Ich ging manchmal in die Avenue du Maine. Man traf ihn immer. Er wohnte mit seiner Frau [Anita] in der Ecke des Ateliers hinter dem Vorhang“ (Julius Meier-Graefe: Lehmbrucks fünfzigster [sic!] Geburtstag: 4. Januar, in: Frankfurter Zeitung v. 5.1.1932).

Bei einem seiner Besuche besichtigte Meier-Graefe auch Lehmbrucks jüngste Plastik: die Figur der „Knienden“ (1911). Ein bahnbrechendes, ein ikonisches Werk im Œuvre des Bildhauers. Der Kunstkritiker war zunächst jedoch schockiert: „In der Mitte des Ateliers stand eine überlebensgroße halb kniende Frauengestalt, die nicht aufhörte. Sie widersprach allem Maréeschen Geiste und erst recht der Geschlossenheit Maillols. [...] Meine Enttäuschung kannte keine Grenzen“ (ebd.). Doch wenig später kehrte Meier-Graefe, dem die Figur gotisch erschien, zurück und setzte sich mit seinem Wundern und Staunen ob dieses Bruchs mit den Traditionen und Lehmbrucks vollkommen neuer Auffassung des Menschenbildes in der Bildhauerei nochmals intensiver auseinander: „Um die Kniende muß man sich bemühen“, resümierte er schließlich.

Aus der Figur der „Knienden“ entwickelte Lehmbruck unseren „Geneigten Frauenkopf“ als Ausschnitt und Konzentrat. Fassungen der Büste, die der Künstler in unterschiedlichen Materialien ausführte, befinden sich unter anderem in den Sammlungen des Museums Ludwig in Köln, der Staatsgalerie Stuttgart, in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien und im Art Institute Chicago. In unserem zu Lebzeiten des Künstlers entstandenen farbigen Zementguss von musealer Qualität wird deutlich: Lehmbruck „liebte gewisse Drehungen des Kopfes [...], um das Licht spielen zu lassen, und enthüllte dabei weitere Eigenschaften seines Frauentyps“ (ebd.).

Besonders eindringlich hat der Kunstpublizist Paul Westheim das Ringen des Künstlers um die richtige Form geschildert: Er „knetet wieder und wieder an dem Werk herum, er ist versessen auf äußerste Vollkommenheit. So war es immer bei ihm. Mit dem Gießer unternimmt er oft die wagehalsigsten Experimente“ (Paul Westheim, zit. nach: Martina Rudloff und Dietrich Schubert (Hg.): Wilhelm Lehmbruck, Ausst.-Kat. Bremen/Berlin/Duisburg/Mannheim 2000/2001, Bremen 2000, S. 92). In unserem eindringlichen Werk hat der Pionier der Ausdrucksplastik diese Vollkommenheit erreicht: Die beseelte Melancholie der Büste mit dem schmalen Kopf und dem nach unten gerichteten Blick vermittelt eine zarte Insichgekehrtheit. Dieser Wirkung stehen die angeschnittenen Brustspitzen der Frauenbüste gegenüber, die uns die Verletzlichkeit der Figur fast schmerzhaft bewusst machen.

Gloria Köpnick ist promovierte Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst der klassischen Moderne sowie die Kulturgeschichte der Weimarer Republik und der frühen Nachkriegszeit.

5^N Wilhelm Lehmbruck

Duisburg 1881 – 1919 Berlin

„Büste der Knienden (Geneigter Frauenkopf)“. 1912/14
Zementguss, rotbraun getönt. 43 × 46 × 27,5 cm
(16 7/8 × 18 1/8 × 10 7/8 in.). An der rechten Schulter
signiert: W. LEHMBRUCK. Werkverzeichnis: Schubert
61 B. 2. Einer von 7 Güssen zu Lebzeiten des Künstlers
in diesem Material. [3255]

Provenienz

Alexander Soldenhoff, Zürich (1918 direkt im Atelier
des Künstlers erworben) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 250.000–350.000

USD 275,000–385,000



6 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Stilleben“. 1907

Öl auf Pappe. 47,4 × 59,5 cm (18 ⅞ × 23 ⅜ in.).
Unten links signiert und datiert: A. Jawlensky 07.
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz bezeichnet: N. 7.
Dort auch zwei Etiketten der Galerie Stangl und der
Galerie Thomas, beide München. Werkverzeichnis:
Jawlensky 177. Kanten etwas beschnitten. [3002]
Gerahmt.

Provenienz

Adolf Erbslöh, Irschenhausen / Privatsammlung,
Süddeutschland

EUR 200.000–300.000

USD 220,000–330,000

Ausstellung

Alexej Jawlensky 1864–1941. München, Städtische
Galerie im Lenbachhaus; Baden–Baden, Staatliche
Kunsthalle, 1983, Kat.-Nr. 13, Abb. S. 103 (datiert: 1903) /
Alexej Jawlensky. Locarno, Pinacoteca Comunale
Casa Rusca; Emden, Kunsthalle, 1989/90, Kat.-Nr. 18,
Abb. S. 37

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 15: Ausgewählte Kunstwerke. Berlin, Villa
Grisebach Auktionen, 23.11.1990, Kat.-Nr. 10, m. Abb. /
Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky. Mailand, Palazzo
Reale, 1995, Abb. S. 14

In dem meisterhaften Früchtestillleben wird die frühe Begegnung des Blauen Reiter-Künstlers Alexej von Jawlensky mit dem Werk Paul Cézannes und der französischen Moderne sichtbar wie selten. Auf einem dunklen Holztisch und in einer weißen Schale liegen – wie zufällig platziert – Äpfel, deren Schale in den Komplementärfarben Rot und Grün leuchten. Zwei gelbe Quitten ergänzen das Arrangement. Das Farbspektrum ist von einem warmen, lange Schatten werfenden Licht bestimmt. Die bewegte Form der Obstschale setzt sich in der Rocaille der Musterung des weiß-blauen Hintergrunds fort.

In seinen Erinnerungen bemerkte Jawlensky, wie ihn das Sujet des Stilllebens über viele Jahre beschäftigte und er darin „die Harmonie in den Farben“ suchte. Bereits 1905 notiert er in einem Brief: „Meine Freunde, die Äpfel, die ich wegen ihrer reizenden roten, gelben, lila und grünen Kleider liebe, sind für mich, auf diesem oder jenem Hintergrund, in dieser oder jener Umgebung, keine Äpfel mehr. Ihre Töne und ihre strahlenden Farben auf dem Grund anderer nüchternerer Töne verschmelzen sich zu einer von Dissonanzen durchzogenen Harmonie. Und sie erklingen meinem Auge wie eine Musik, die mir diese oder jene Stimmung meiner Seele wiedergibt“ (Alexej von Jawlensky, zit. nach: Clemens Weiler, Köpfe Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 108 und 121).

So ist das Stillleben im Werk Jawlenskys ein bemerkenswerter Katalysator auf der Suche des Künstlers nach einem eigenen Ausdruck: Spiegelt sich in früheren Arbeiten noch der Einfluss Vincent van Goghs – der Pinselduktus ist flirrend, wie der des großen Vorbilds –, so reflektiert Jawlensky in unserem Stillleben die nach Harmonie suchende Malweise Cézannes: Die Anordnung der Objekte, die Farbwahl und Formauffassung stehen in enger Verwandtschaft zu dem 1906 in Aix-en-Provence verstorbenen Meister. Im Herbst 1907 reiste Jawlensky eigens nach Paris, um im Salon d’Automne die große Gedächtnisausstellung mit über 50 Werken des Malers sehen zu können. Unser Bild ist eine der wenigen Arbeiten und unter diesen vielleicht die wichtigste, die die Begegnung und kreative Auseinandersetzung Jawlenskys mit dem Werk Cézannes dokumentiert. Die Harmonie der Werke Cézannes half ihm, die gestische Malerei seiner „wilden“ Jahre zugunsten einer neuen Klarheit und kompositorischen Strenge zu überwinden: Noch im selben Jahr entstehen schließlich Stillleben, in denen sich die Lösung vom Studium malerischer Vorbilder zeigt. Die Symbiose von gesteigerter Farbkraft und kompositorischer Klarheit ließ ihn schließlich zu einem der führenden Vertreter der Künstler des Blauen Reiter werden. So wundert es nicht, dass unser Gemälde aus der Sammlung des Münchner Künstlerfreundes Adolf Erbslöh stammt, der mit Jawlensky und Marianne von Werefkin zu den Gründungsmitgliedern der Neuen Künstlervereinigung München gehörte, aus der der Blaue Reiter hervorging. GK



A. Lawrence

7^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„Pour Zina“. 1944

Tuschfeder auf der linken Hälfte eines Doppelbogens gelblichen Papiers (Rückseite eines Titelblatts von Christian Zervos' Picasso-Werkverzeichnis).

50 × 32,5 cm (19 5/8 × 12 3/4 in.). Unten gewidmet und signiert: Pour Zina Picasso. Auf der rechten Doppelbogenhälfte unten datiert: Paris le 14 Août 44. [3250]

Provenienz

Heinz Berggruen, Paris / Privatsammlung, Schweiz (1995 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Ausstellung

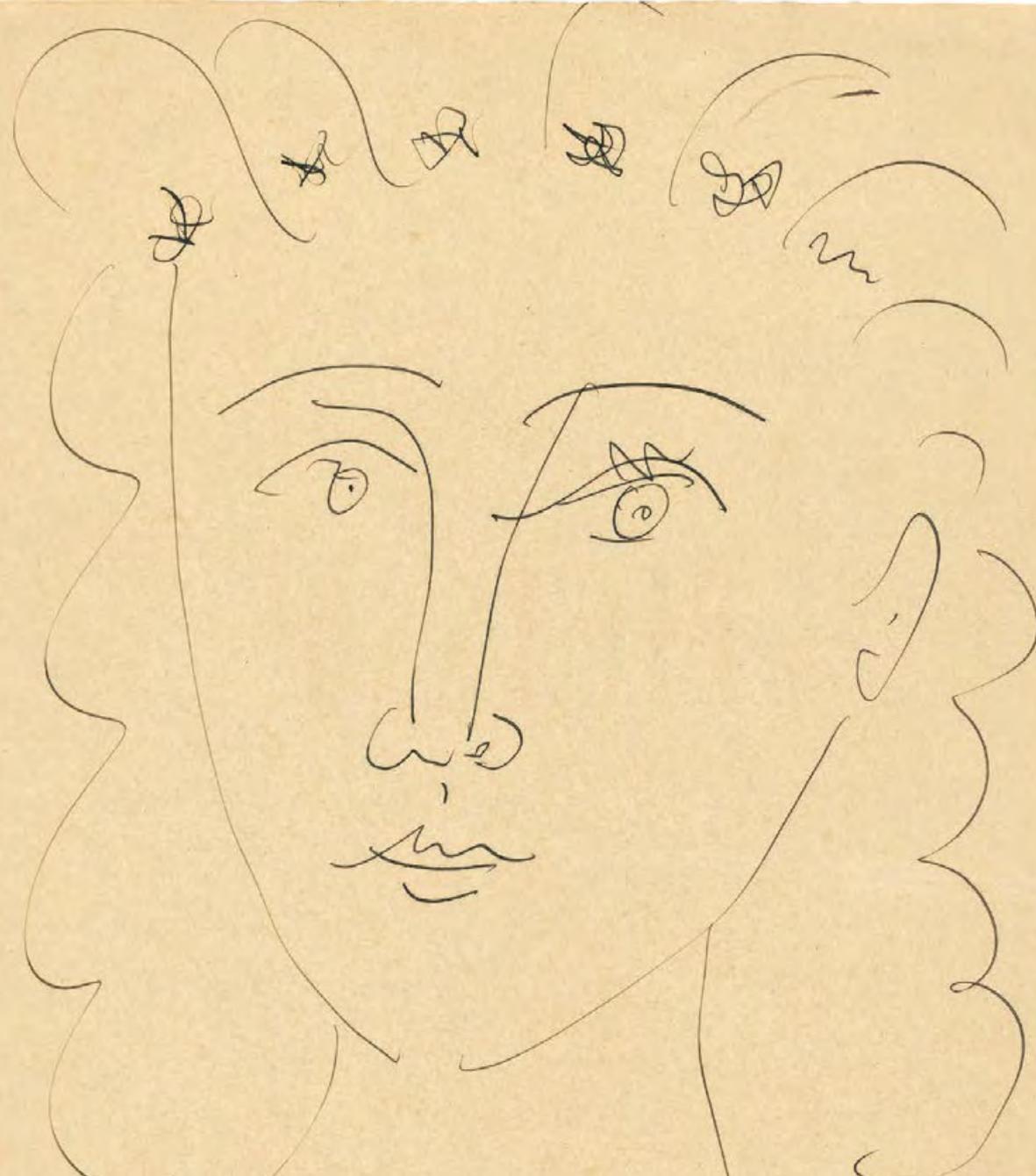
Musen, Maler und Modelle. Kampen, Galerie Pels-Leusden, 1996, S. 58, Abb. S. 59

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 43: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 26.5.1995, Kat.-Nr. 73, m. Abb.

**„Zeichnen ist eine Art der Meditation;
die Linie führt mich und enthüllt das Wesentliche
des menschlichen Ausdrucks.“**

Pablo Picasso

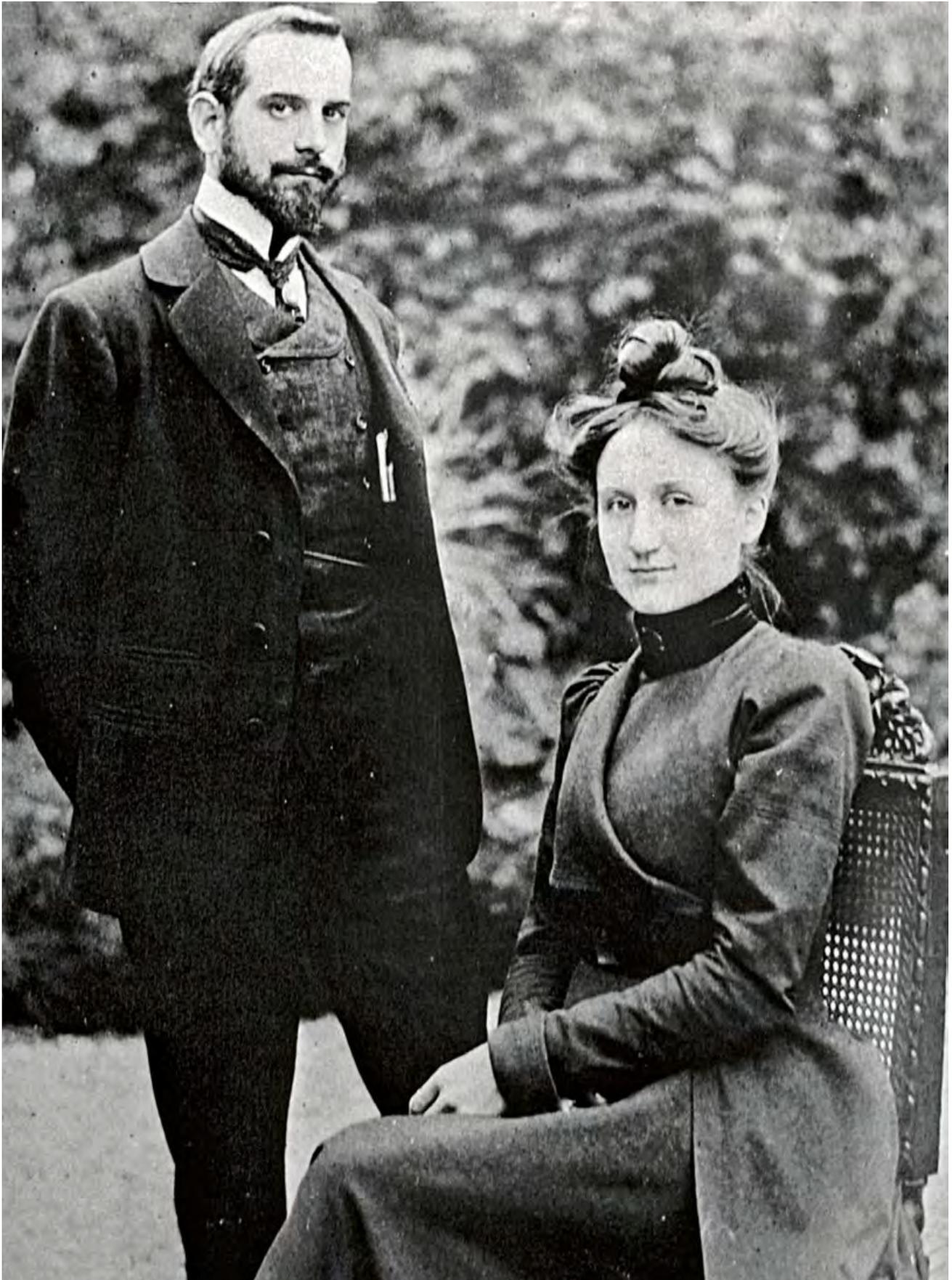


pour

Tina

oooooooooooo

Pinky 10



Grisebach – Winter 2024

Rainer Stamm Im Schatten der wilden Bäume – Henri Manguin und die Farbigkeit des Südens

Gemeinsam mit Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Charles Camoin und Albert Marquet gehörte Henri Manguin zu den Künstlern, für die der Kritiker Louis Vauxcelles 1905 – im selben Jahr, in dem sich in Dresden auch die Künstlergemeinschaft Brücke gründete – den Begriff „Les Fauves“ (Die Wilden) prägte. Mit kraftvollen, reinen Farben und gestischen Pinselstrichen hatten die Maler im Pariser Herbstsalon von 1905 für Aufsehen gesorgt: Den Kontrast der ausgestellten Skulpturen, u.a. von Maillol, zu der Farbkraft der Bilder von Matisse und seinen Weggefährten hatte Vauxcelles mit der Aufstellung eines Werks von Donatello in einem Käfig wilder Tiere („chez les fauves“) verglichen. Die Bezeichnung „les Fauves“ wurde seither zum Inbegriff der wilden Malerei in Frankreich.

Unter den „Wilden“ gehörte Manguin zu den kultiviertesten: Die leuchtende Farbigkeit seiner Malerei hält er durch die Ausgewogenheit der Komposition und das Festhalten an der Lokalfarbe der Gegenstände im Gleichgewicht. Gemeinsam mit Matisse und Marquet hatte Manguin seit 1894 zu den Schülern Gustave Moreaus in dessen Pariser Atelier gehört. Von den Werken Cézannes inspiriert, suchte er schließlich nach Harmonie in der Komposition seiner Bilder, und mit dem Sommer 1905, den er im südfranzösischen Saint-Tropez verbringt, findet er das Licht und die Farbigkeit des Südens.

Im Austausch mit Marquet, der ihn im Frühsommer des Jahres in seinem Domizil in der Villa Demièrre in Saint-Tropez besucht, entstehen Manguins wichtigste Werke wie in einem Schaffensrausch. „Manguin, der seine Frau als Modell posieren lässt, arbeitet jeden Tag stundenlang. Er arbeitet die ganze Zeit, hält sich nicht mit Essen auf, sondern isst mit der Gabel in der einen und dem Stift in der anderen Hand“, berichtet Marquet an Henri Matisse (Matisse – Marquet. Correspondance 1898–1947, Lausanne 2008, S. 41, Brief v. 15. Juni 1905).

Tatsächlich gelingt Manguin in diesem Sommer der Durchbruch. „Ein großer Fortschritt: ein unabhängiger Künstler, der aus den Farbskizzen herausgetreten ist und nun wieder auf das große Bild zusteuert“, schwärmt der Kritiker Vauxcelles über Manguins in Saint-Tropez entstandene Bilder, zu denen auch unser Werk gehört. Die wichtigsten Sammler und der Kunstmarkt werden auf Manguins neueste Werke aufmerksam. Der legendäre Pariser Galerist Ambroise Vollard sichert sich mit rund 150 Bildern nahezu die ganze Produktion des Malers, und die amerikanischen Sammler Leo und Gertrude Stein nehmen seine Bilder ebenso in ihre

berühmten Salons in der Rue de Fleurus auf wie die russischen Sammler Iwan Morosow und Sergei Schtschukin in ihre Villen.

In unserem Gemälde, das jahrzehntelang zur Sammlung des bedeutenden Kunstschriftstellers und Vermittlers der französischen Avantgarde Julius Meier-Graefe gehörte, begegnet uns Manguin auf dem Höhepunkt seiner Kunst. Das in den sommerlich flirrenden Farben der Côte d’Azur strahlende Bild zeigt die Frau des Malers im Schatten der Bäume im Garten der Villa, mit dem Blick auf das Taubenhaus. Luftig sind die Farbflächen nebeneinandergesetzt, das ganze Bild atmet den Sommer und die Überwindung des Postimpressionismus. Es steht für den Aufbruch der französischen „Wilden“ in das Abenteuer der Moderne, unter denen sich Manguin als feinsinnig-sinnlicher Kolorist erweist.



Henri Manguin, Olivenbäume in Cavalière.
1906. Öl/Lwd. Verkauft 2016 bei Sotheby's
für EUR 1.000.000

Prof. Dr. Rainer Stamm war von 2000 bis 2010 Direktor der Kunstsammlungen der Museen Böttcherstraße und des Paula Modersohn-Becker Museums in Bremen. Seit 2024 ist er Direktor des Osthaus Museums Hagen.

8 Henri Manguin

Paris 1874 – 1949 Saint Tropez

„Jeanne près du pigeonier de la ville Demièrre à Saint-Tropez“.
1905

Öl auf Leinwand. 92 × 72,5 cm (36 ¼ × 28 ½ in.). Unten rechts signiert: Manguin. Auf dem Keilrahmen zwei Etiketten der Ausstellung München 1906/07 (s.u.). Werkverzeichnis: Nicht bei Sainsaulieu. Das Gemälde wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde von Henri Manguin von Claude Holstein-Manguin, Villeneuve-lès-Avignon, aufgenommen. [3029] Gerahmt.

Provenienz

Ambroise Vollard, Paris (1906 vom Künstler erworben) /
Julius Meier-Graefe, Berlin (wohl um 1906/07) /
Annemarie Meier-Graefe Broch, Saint-Cyr-sur-Mer /
Privatsammlung, Hessen (Geschenk der Vorbesitzerin)

EUR 200.000–300.000

USD 220,000–330,000

Ausstellung

Ausstellung französischer Künstler. München, Kunstverein; Frankfurt a. M., Kunstverein; Dresden, Kunst-Salon Ernst Arnold; Karlsruhe, Kunstverein; Stuttgart, Kunstverein, 1906/07, Kat.-Nr. 81 („Wald in Saint-Tropez [Provence]“)

Wir danken Claude Holstein-Manguin, Villeneuve-lès-Avignon, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes und freundliche Hinweise.





Gloria Köpnick Die Stille am Morgen – Max Pechsteins „Erste Sonnenstrahlen am Mühlengraben“

Ab 1920 war Leba in Pommern ein beliebtes Reiseziel für den Expressionisten Max Pechstein. Als Rückzugsort vom trubeligen Berliner Stadtleben fand er hier über viele Jahre nicht nur Sommerfrische und Erholung, sondern auch künstlerische Inspiration. Mehrfach wiederholte Pechstein Motive und Ansichten des Ortes, sodass die hier entstandenen Werke einen Überblick über seine künstlerische Entwicklung geben. Auch den auf den Hafen zulaufenden Mühlengraben nahm sich Pechstein ab 1921 und noch bis nach 1950 wiederholt zum Motiv.

Unser farbstarkes, um 1934 entstandenes Werk zeigt den schmalen Wasserlauf im Morgenlicht. Die glühend gelborange Sonne beginnt langsam zu steigen, ihr Licht spiegelt sich – wie die Bäume des nahen Ufers – in der blaugrünen Wasseroberfläche. Die menschenleere Landschaft ist von der ruhigen Stille des Morgens erfüllt. Die Flächigkeit der frühen Brücke-Jahre ist in nun einer kraftvollen, expressiven Sachlichkeit gewichen.

Fühlte sich Pechstein, wie der Künstler später erinnerte, in der Reichshauptstadt Berlin, dem Zentrum der nationalsozialistischen Macht, kaum fähig, einen Strich zu tun, wirkte die Zurückgezogenheit an der Ostsee befreiend. Doch auch im Badeort Leba hält sich der Einsamkeit suchende Künstler nur kurz auf. Ruhe findet er in den frühen Morgenstunden, wie hier in unserem Bild. Nach kurzer Zeit zieht es ihn bereits weiter an den nahegelegenen Koser See, wo er ebenso den jungen Tag bevorzugt: „Ich fing an zu arbeiten. In frühester Morgenstunde, vor Sonnenaufgang war ich bereits mit meinem Boot auf dem [Koser] See, hielt die Sonnenaufgänge fest und fischte dann“ (Max Pechstein: Erinnerungen. Wiesbaden, 1960, S. 115).

Unser großformatiges, museales Gemälde, das nach seiner Entstehung zunächst im Besitz des Künstlers blieb, überstand die Bombardements des Zweiten Weltkriegs durch die Auslagerung beim Schweizer Roten Kreuz und wurde erstmals 1946 in Berlin ausgestellt. In Vorbereitung der Ausstellung schrieb Pechstein, der das Ende des Krieges in ebenjenem Leba erlebt hatte, an den befreundeten Schriftsteller Herbert Eulenber: „Junge, Junge, was habe ich nicht Alles an eigenen Arbeiten verloren. Jetzt da ich dabei bin, die wenigen geretteten Arbeiten für eine Februar-Ausstellung zu sichten, merke ich erst was alles fehlt“ (Brief vom 20. Januar 1946, zit. nach: Aya Soika: Max Pechstein. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, 1919–1954, München 2011, S. 90).

Die vom Magistrat der Stadt Berlin in der frühen Nachkriegszeit organisierte Pechstein-Schau, in der unser Gemälde gezeigt wurde, war weit mehr als eine Überblicksausstellung des Expressionisten. Sie war Teil der Antwort auf die Frage, wie Kunst und Kunstbetrieb nach den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur fortgesetzt werden konnten. Der Rezensent der „Neuen Zeit“ rief die orientierungslose Jugend dazu auf, „das Auge [in der Pechstein-Ausstellung] auf Abenteuer zu schicken“ und sich von Pechsteins „ursprünglicher Schaufreude“ anstecken zu lassen: „Hier ist ein Weg für die Jungen: dem reichen Lebensgang Max Pechsteins zu folgen. Rucksäcke mit Vorurteilen sind an der Garderobe abzugeben!“ (Werner Fiedler: Bilder einer Entwicklung. Lehrreicher Gang durch die Pechstein-Ausstellung, in: Neue Zeit vom 2. März 1946)

Gloria Köpnick ist promovierte Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst der Klassischen Moderne sowie die Kulturgeschichte der Weimarer Republik und der frühen Nachkriegszeit.

9 Max Pechstein

Zwickau 1881 – 1955 Berlin

„Die ersten Sonnenstrahlen am Mühlengraben“. Um 1934
Öl auf Leinwand. 80,5 × 100,5 cm (31 ¾ × 39 ½ in.).
Unten rechts signiert und datiert: HMPechstein 34.
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert und
mit Adressangaben bezeichnet: Die ersten Sonnen-
strahlen Am Mühlengraben HMPechstein Berlin-
Grunewald Hubertus Allee 18 [durchgestrichen:
Berlin W. 62. Kurfürstenstr. 126]. Werkverzeichnis:
Soika 1934/3. [3332] Gerahmt.

Provenienz

Im Besitz des Künstlers (bis 1947; zwischen 1943 und
1945 Auslagerung beim Schweizer Roten Kreuz) /
Privatsammlung, Berlin (bis 1989) / Privatsammlung,
Schweden / Privatsammlung, Berlin

EUR 100.000–150.000

USD 110.000–165.000

Ausstellung

Max Pechstein. Berlin, Staatsoper/Admiralspalast,
veranst. Vom Magistrat der Stadt Berlin, Abteilung für
Volksbildung, 1946, Kat.-Nr. 9 (Die ersten Sonnen-
strahlen, Leba) / Max Pechstein. Zwickau, Städtisches
Museum, 1947, Kat.-Nr. 109

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat. Max Pechstein. Sein malerisches Werk.
Berlin, Brücke-Museum; Tübingen, Kunsthalle; Kiel,
Kunsthalle, 1996/97, Abb. Nr. 156 / Andrzej Czarnik:
Pomorskie plenery Maxa Pechsteina. Słupsk, Pomorska
Akademia Pedagogiczna w Słupsku, 2003, Abb. o.S.











Elke Ostländer Selbstbekräftigung durch die Kunst – Max Beckmanns Bronze-Selbstbildnis von 1936

Max Beckmann modellierte das überlebensgroße „Selbstbildnis“ 1936 in Berlin. Er lebte damals nach dem Verlust seines Lehramtes an der Frankfurter Städelschule durch die Nationalsozialisten seit drei Jahren wieder in der Stadt, in der er vor dem Ersten Weltkrieg seinen Ruhm als Maler begründet hatte. Die Plastik veranschaulicht ein weiteres Mal Beckmanns fortwährende Selbstprüfung und sein Standhalten. Die kraftvolle Monumentalität des Werks erfährt bei näherer Betrachtung eine Wandlung. Dann können die verhaltenen Zweifel und melancholischen Momente nachempfunden werden, die Beckmann lebenslang begleiteten. Beide Aspekte finden sich auch unmittelbar im Formalen, in den subtilen Reizen der Oberfläche. Blockhafte, flächige Formen stehen hier kleinteiligen Strukturen, die bis ins Feinste durchgebildet sind, gegenüber. Augen, Mund und Nase zeigen auf das Deutlichste die sensiblen Wahrnehmungsfähigkeiten des Künstlers. Geschlossen, ruhig und unbewegt stehen hingegen der wuchtige Hals und die runde Wölbung des Hauptes vor uns. Beckmann eröffnete sich mit der Skulptur in einer Phase größter Bedrohung seiner künstlerischen Arbeit und damit aller seiner Existenzgrundlagen die dritte Dimension; er betrat den „unsichtbaren Raum“.

Die innere Konzentration des Kopfes, die allein mit malerischen Mitteln so intensiv nicht hätte gestaltet werden können, überträgt sich auf das Verhältnis des Volumens zu seiner Umgebung. „[Beckmanns] Drang zur Selbstbekräftigung durch die Kunst ist verständlich. Wie konnte er ihn besser verwirklichen als mit dem massiven Selbstbildnis von 1936? Er bewies aufs Deutlichste – ja aufs Handgreiflichste –, dass er trotz aller Schicksalsschläge eine unleugbare gegenwärtige Kraft darstellte. Beckmann hat zahlreiche Selbstporträts gemalt und radiert; ihr Ausdruck wechselt von Sarkasmus zu philosophischer Innenschau, von geselligem Amusement zu starrem Stolz. Das Bronze-Selbstbildnis wirkt ruhig. Es zeigt kaum Bitterkeit, es ist von forschendem Ernst belebt. Der breite, ausdrucksstarke Mund, dessen Winkel herabgezogen sind, scheint im Begriff zu sein, eine wichtige Wahrheit auszusprechen. Die Augen, kühl in die Ferne gerichtet, zeigen den zurückhaltenden Blick des Beobachters, nichts des Handelnden. Das Gewicht als solches verkündet schon eine vitale Macht, die sich schwerlich unterdrücken läßt“ (Stephan Lackner, in: Ausst.-Kat. Skulptur des Expressionismus. Köln 1984, S. 65).

Den vollendeten Selbstbildniskopf stellte der Künstler im Entstehungsjahr 1936 auch in den Mittelpunkt des „Stillebens mit Plastik“ (Göpel 448). „Ein ebenso willensstarker wie leidgeprüfter Imperator; im Profil jedoch, entgegen dem plastischen Wollen, ein sensibel geöffneter, gleichsam sprechender Kopf. Innenwelt und Außenwelt, die Einheit der Gegensätze – Beckmann verklärt sie in einem triumphierenden Stilleben, worin er die ‚schwarze Menschenmiene‘ des Selbstbildniskopfes den heiter wie Vögel zum Licht erweckten Blüten des Alpenveilchens auf Rosa schimmernder Decke entgegensetzt: inmitten der Lebensschönheit ein düsterer Gruß aus der Ewigkeit“ (Fritz Erpel: Max Beckmann, Leben im Werk, Die Selbstbildnisse, München 1985, S. 62).

Das Gipsmodell des plastischen Selbstporträts bewahrte Beckmann sein Leben lang in seinem Atelier. Aus Berlin nahm er es 1937 mit in das Exil nach Amsterdam; von dort begleitete ihn das Werk 1949 nach Amerika. In New York hütete nach dem Tod Beckmanns seine Witwe einen Steinguss, bis dieser aus Quappis Nachlass 1993 von der Neuen Nationalgalerie in Berlin erworben werden konnte. Die nach seinem Tod entstandenen Bronzegüsse befinden sich bis auf das vorliegende Exemplar in Museums- und privatem Sammlungsbesitz.

10^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Selbstbildnis“. 1936

Bronze mit schwarzer Patina. 35,5 × 30 × 30 cm
(14 × 11 ¾ × 11 ¾ in.). Die Bronze wird in das Werkverzeichnis der Skulpturen Max Beckmanns von Mayen Beckmann, Berlin, aufgenommen. Einer von 6 posthumen Bronzegüssen. Guss von 1968 der Roman Bronze Works INC, New York. [3202]

Provenienz

Catherine Viviano Gallery, New York / Grace Borgenicht Gallery, New York / Robert Gore Rifkind Foundation, Los Angeles (1968) / Privatsammlung, Schweiz

EUR 250.000–350.000

USD 275,000–385,000

Ausstellung

Max Beckmann. New York, Grace Borgenicht Gallery, 1981 / German Expressionist Sculpture. Los Angeles, County Museum of Art; Washington, D.C., Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution; Köln, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1984, Kat.-Nr. 29 / Max Beckmann Retrospective. Saint Louis, Art Museum; Los Angeles, County Museum of Art; München, Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie, 1984/85 / Los Angeles, County Museum of Art, 1985 (Dauerleihgabe) / Max Beckmann. Zürich, Galerie Caratsch, de Pury & Luxembourg, 2004, Kat.-Nr. 23

Literatur und Abbildung

Anonym: An Appeal for Empathy. In: Art in America, November 1984, S. 123, m. Abb. / Cornelia Stabenow: Metaphern der Ohnmacht. Zu den Plastiken Max Beckmanns. In: Max Beckmann. Retrospektive. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen und Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie; Saint Louis, Art Museum; Los Angeles, County Museum of Art, 1984/85, S. 139–146, hier S. 143 / Andreas Franzke: Max Beckmann. Skulpturen. München, Piper, 1987, S. 34–36, 42 / Auktion 7791: Impressionist & Modern Art. Part. I. New York, Sotheby's, 8.5.2002, Kat.-Nr. 49, m. Abb.

Von den sieben existierenden Güssen befinden sich, von unserem Exemplar abgesehen, aktuell alle in bedeutenden Museen: Museum of Modern Art, New York; Museum der bildenden Künste Leipzig; Saint Louis Art Museum; Hamburger Kunsthalle; Pinakothek der Moderne, München, und Neue Nationalgalerie, Berlin (Steinguss).

Wir danken Mayen Beckmann, Berlin, für freundliche Hinweise.





Eugen Blume 1938 malt Max Beckmann im Exil seine Frau am Strand – eines der schönsten Quappi-Bildnisse

Im Sommer 1925 malte sich Max Beckmann mit seiner jungen Verlobten Mathilde Quappi von Kaulbach als verkleidetes Karnevalspaar (Göpel 240), das als eine Selbstbefragung und Allegorie der Geschlechterbeziehung zu verstehen war, die eines von Beckmanns großen Themen war. Seine Verlobte war immerhin zwanzig Jahre jünger, und die Problematik einer solchen Bindung dürfte Beckmann bewusst gewesen sein. Einen Monat nach der Trauung, die am 1. September 1925 in München stattfand, malte Beckmann das erste Bildnis seiner Frau (Göpel 245), die er 1923 in Wien im Hause der mit den Kaulbachs befreundeten Familie von Motesiczky kennenlernte. Die musikalisch begabte, damals erst neunzehn Jahre alte Quappi studierte nach einer Ausbildung als Geigerin wie Beckmanns erste Frau Minna Gesang. Sie verzichtete nach der Hochzeit auf ihre Karriere als Musikerin und stellte fortan ihr Leben ganz in den Dienst des Künstlers. Die zahlreichen Porträts von Quappi zeugen von Beckmanns achtungsvoller und dankbarer Liebe, aber auch von dem Wissen um ihren Verzicht auf Eigenständigkeit und um seinen schwierigen Charakter, den er seiner jungen Frau zumutete.

Das Paar lebte bis zur Machtübernahme durch die Nationalsozialisten im Jahr 1933 und Beckmanns darauf folgender sofortiger Entlassung aus der Lehre an der Städel-Kunstgewerbeschule in Frankfurt/Main in gesicherten Verhältnissen. 1937, nach Hitlers Verfemung der Moderne, darunter auch Beckmanns Kunst (590 seiner Werke wurden beschlagnahmt), entschlossen sie sich, gleichsam über Nacht nach Holland ins Exil zu gehen. Die erste Zeit in Amsterdam war schwierig, und 1938, im Entstehungsjahr des Bildes „Quappi mit grünem Sonnenschirm“, kann von gesicherten Verhältnissen keine Rede sein. Umso erstaunlicher ist diese ungetrübte, berauschte Apotheose der 34 Jahre alten Quappi. Auf ihr persönliches Schicksal findet sich ein Jahr vor Kriegsausbruch nirgends ein Hinweis. Möglicherweise waren der 1938 gefasste Plan, nach Frankreich auszureisen, und die Aussicht, im eleganten Paris zu wohnen, an dieser Hochstimmung beteiligt.

Es handelt sich in jeder Hinsicht um ein ungewöhnliches Porträt. Unter den zahlreichen Bildnissen von Quappi ist keines, das so offen ihre erotischen Vorzüge zeigt.

Beckmann malt seine junge Frau in einem betörenden Kleid mit einem lässig über die Schulter gelegten grünen Sonnenschirm in einem gelben Korbstuhl offenbar am Strand von Zandvoort oder Scheveningen unweit von Amsterdam. Obwohl man bei Beckmann auf apotropäische Zeichen gefasst sein muss und etwa in der seltsam angeschnittenen dunklen, braunen Figur rechts unterhalb des Horizonts ein solches Signal möglicher Gefahren vermuten darf, ist der Gesamteindruck des Bildes von einer überwältigenden Sinnlichkeit, die sich allgemein zur Schönheit des Weiblichen bekennt und hier konkret die verführerische Ausstrahlung von Quappi feiert. Die Figur ist raffiniert ins Bild gesetzt. Sie ist leicht schräg mit übereinandergeschlagenen Beinen nach vorn in die Diagonale geschoben. Den rechten Arm nach hinten gewendet, stützt sich die Dargestellte mit gespreizten Fingern auf die Stuhlkante. Durch ihre leichte Aufrichtung verstärkt Beckmann die erotische Spannung, die durch Details noch betont wird, etwa durch den herabgefallenen rechten Träger, den hochgeschobenen Saum

des Kleides, die roten Kniestrümpfe, die auffälligen Ohrringe und die zwei Blumen, die Beckmann seiner Frau wie zufällig auf die nackten Oberschenkel legt (vgl. „Lesende Frau“, Göpel 350). Das mit halbhochem roten Strumpf bekleidete linke Bein scheint in seiner plastischen Formulierung aus dem Bild herauszuragen. Die gesamte Figur ist von einer schwarzen Linie gefasst, in deren Grenzen die Farbe den Körper erotisch modelliert.



Los 11

Die Sonne steht in einem leicht bewölkten Himmel schräg hinter ihr und erhellt ihre rechte Seite, während der Schirm Gesicht, Schulter und Arm verschattet und die exotische Wirkung der jungen Frau verstärkt, die nachdenklich in die Ferne sieht. Trotz aller herausgestellten Sinnlichkeit ist sie kein Objekt des männlichen Blicks, sondern selbstbewusste Verführerin und Seherin in einer Person. Ihre Sinnlichkeit ist untrennbar mit Beckmanns Liebe verbunden, die offensichtlich den eingefleischten Skeptiker zu verzaubern versteht.

Max Beckmann hat seine Bildnisse nie nach Modell, sondern, von einzelnen Vorzeichnungen abgesehen, aus dem Gedächtnis gemalt. Das Malen unmittelbar vor dem Modell überlässt gewöhnlich dem Auge die Führung, das sich ständig an der Wirklichkeit des Gegenübers rückversichert, während das erinnernde Malen dem Sinnlichen den Vorrang einräumt, das Auge sich nur noch auf das richtet, was aus dem Geist des Künstlers auf der Leinwand entsteht. Die Imagination führt über die retinale Macht hinaus in tiefere Gebiete der Seelenkunde, als die Beckmann seine Bilder vom Menschen verstanden hat. „Quappi mit grünem Sonnenschirm“ ist ein Bild seiner Fantasie, eine Erfindung, die mit Fragen der Ähnlichkeit und dergleichen wenig zu tun hat. Über die Huldigung an seine junge Ehefrau hinaus ist dieses Gemälde eine tiefe Verneigung vor dem Weiblichen, vor den geheimnisvollen Energien und Anziehungen, die zwischen Mann und Frau herrschen können. Der Maler feiert den ewigen Zauber der erotischen Verzückung ohne jeden Besitzanspruch. Das Bildnis erhöht Beckmann über seine Frau hinaus zu einer allegorischen Figur, die sich mit Erinnerungen an

andere Frauen in Beckmanns Leben vermischt; so erinnern die Augen Quappis an die geheimnisvolle Naila, die hin und wieder in Beckmanns Bildern auftaucht (vgl. „Großes Frauenbild“, 1935, Göpel 415). Beckmann, der seine Frau Quappi nach eigener Aussage als einen ihm gesandten Engel verstanden hat, zeigt sie nun als eine Göttin, die in ihrem Habitus an die farbenfroh gewandeten, mit Schmuck reich ausgestatteten indischen Liebesgöttinnen erinnert. Die rätselhaften Blumen auf

Quappis Beinen würden sich hierdurch erklären, Blumen sind deren sinnbildliches Beiwerk, und der ihnen oftmals zuge dachte Schirm wirkt nun wie eine Gloriole. Beckmann, der sich mit indischer Philosophie beschäftigt und Helena Blavatskys „Geheimlehre“ der anglo-indischen Theosophie geschätzt hat, kannte sich in der indischen Bildwelt aus. Die offenherzigen Botschaften asiatischer Göttinnen waren ihm näher als die pruden, körperfeindlichen Morallehren des Christentums.

Drei Jahre später wendet sich Beckmann dem Thema in direkter Weise zu und malt Quappi mit einem Inder (vgl. „Quappi und Inder“, 1941, Göpel 587; und „Inderin“, 1943, Göpel 637). Die „Dame mit Spiegel“ von 1943 (Göpel 635), mit einem Turban sichtlich als Inderin gekleidet, könnte durchaus ein Bildnis Quappis sein.

Wie immer der Betrachter das Porträt von „Quappi mit grünem Sonnenschirm“ deuten mag, den Reizen und der Schönheit dieser jungen Frau wird er sich nur schwer entziehen können. Unter den Frauenbildnissen Beckmanns hat es einen außerordentlich hohen Rang und ist zweifellos eines der schönsten Quappi-Bildnisse. Die überraschend „unverbrauchte“ Ausstrahlung des außergewöhnlichen Originals lässt sich darauf zurückführen, dass es bisher in nur zwei unbedeutenden Ausstellungen 1938 (Amsterdam) und 1968 (Schwenningen) zu sehen war und in den großen retrospektiven Max-Beckmann-Ausstellungen leider fehlte.



Quappi am Strand von Rimini, 1927

Prof. Dr. Eugen Blume ist Kunsthistoriker und Kurator. Von 2001 bis 2016 war er Leiter des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart in Berlin. Er ist ein großer Kenner des Werks von Max Beckmann.



Max Beckmann. „Lesende Frau“. 1931. Öl/Lwd. Wien, Oberes Belvedere

11^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Quappi mit grünem Sonnenschirm“. 1938

Öl auf Leinwand. 110 × 65 cm (43 ¼ × 25 ½ in.).

Unten links signiert und datiert: Beckmann A. 38.

Werkverzeichnis: Tiedemann/Göpel 491 (Online-Werkverzeichnis). [3180] Rahmen: Spanien, zweite Hälfte 17. Jhd.

Provenienz

Atelier Max Beckmann, Paris / Käthe von Porada, Paris/Vence (1938/39) / Privatsammlung (1965) / Privatsammlung, Schweiz (im Kunsthandel London erworben)

EUR 4.000.000–6.000.000

USD 4,400,000–6,590,000

Ausstellung

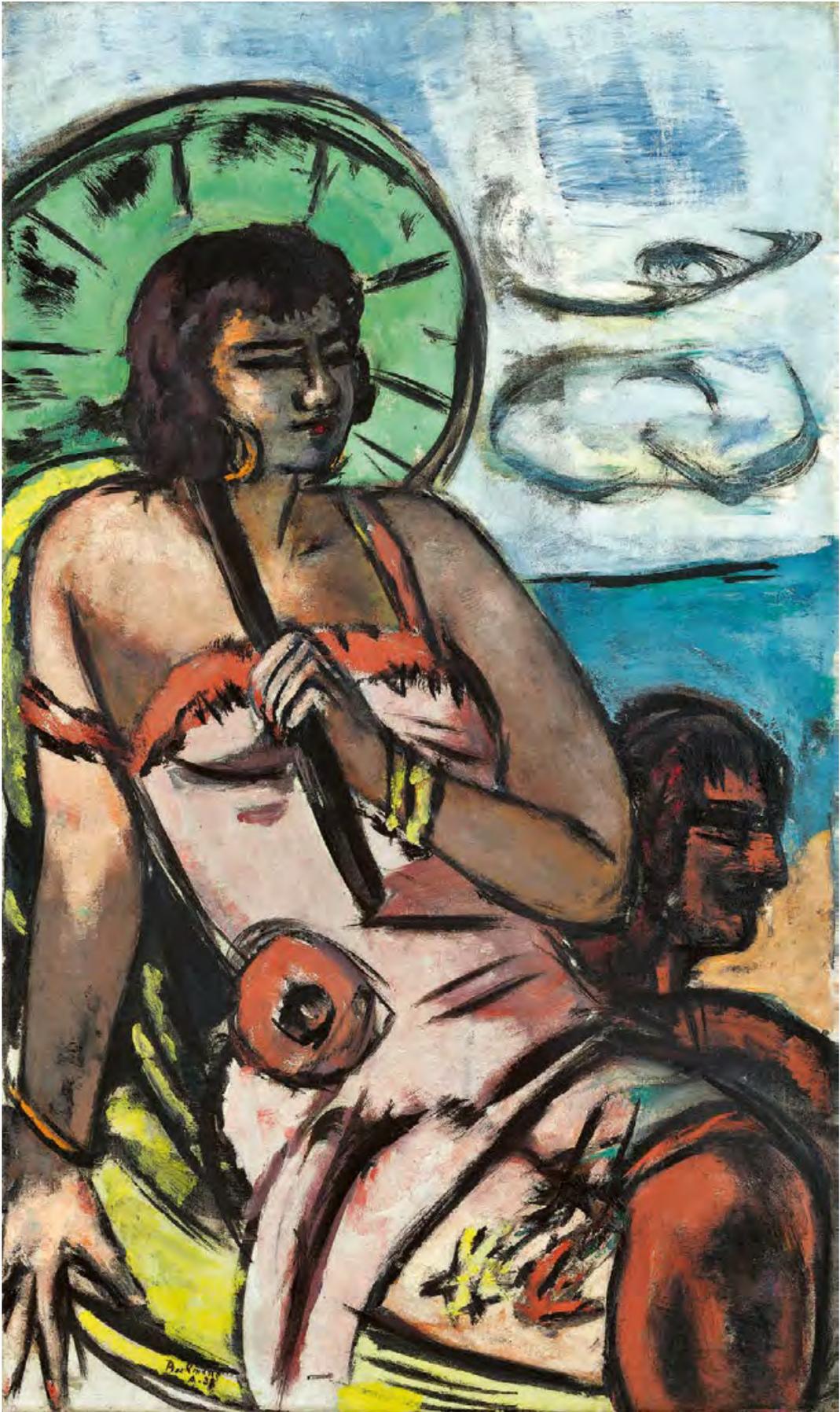
Tentoonstelling van nieuwe werken door Max Beckmann. Amsterdam, Kunstzaal Van Lier, 1938 / 11. Städtische Kunstaussstellung. Max Beckmann Graphik. Schwenningen, Ausstellungsräume der Berufsschule, 1968, Kat.-Nr. III

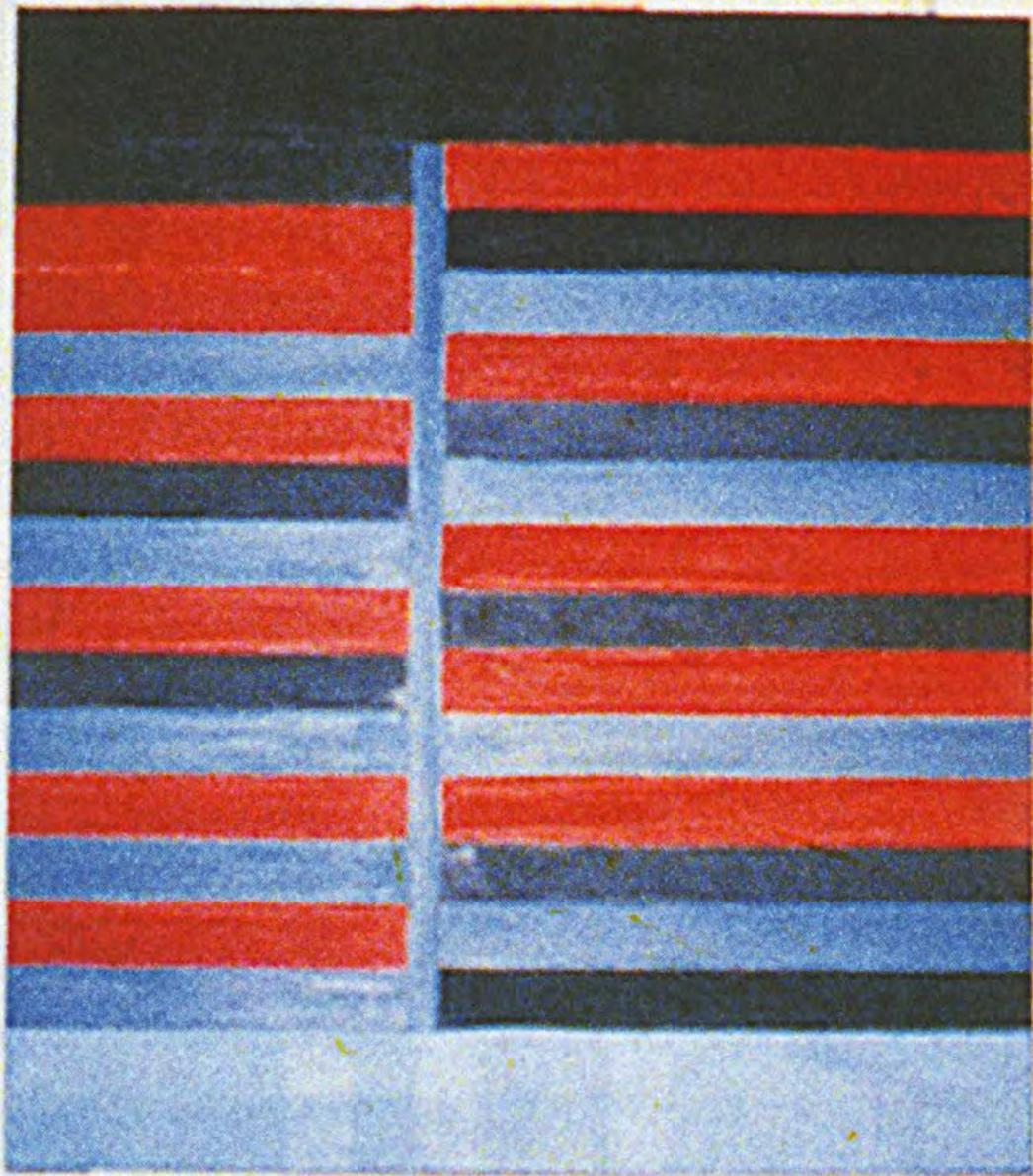
Literatur und Abbildung

Anonym. In: Nieuwe Rotterdamsche Courant, 16.6.1938 / Kasper Niehaus: Beckmann's expressionisme. Expositie bij van Lier van nieuwe werken. In: De Telegraaf (Amsterdam), 22.6.1938 / Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949, Kat.-Nr. 398 / Erhard und Barbara Göpel: Katalog der Gemälde. 2 Bde. Bern, Kornfeld und Cie, 1976, hier Bd. I, Kat.-Nr. 491, u. Bd. II, Abb. Tf. 171 / Ausst. Kat.: Max Beckmann sieht Quappi ... was werde ich für schöne Portraits von Dir machen. Emden, Kunsthalle, 1999, S. 30, Abb. 31 (nicht ausgestellt) / Anja Tiedemann (Hg.): Max Beckmann. Die Gemälde. Band II. Ahlen (Westfalen), Kaldewei Kulturstiftung, 2021, Kat.-Nr. 491, m. Abb.



Erfahren Sie mehr!





Zdravka Bajović John Wesleys Flug in die Nacht zwischen Traum und Realität

John Wesley, dessen außergewöhnliche künstlerische Karriere mit ersten Werken und Ausstellungen Anfang der 1960er-Jahre in New York begann, wird meist der Pop-Art zugeordnet. Seine humorvollen, ironischen, oft erotischen Werke wurden häufig zusammen mit heute weltberühmten Pop-Art-Künstlern wie Tom Wesselmann, Andy Warhol oder Roy Lichtenstein ausgestellt und besprochen. Für seine unverwechselbare Bildsprache bediente sich der Autodidakt ebenso wie sie bei Comics oder Cartoons, den Massenmedien und der amerikanischen Alltagskultur.

Stilistisch zeichnet Wesley sich durch klare, präzise Linien, den Einsatz einer häufig wiederkehrenden Farbpalette mit Blau, Rosa und Schwarz und durch die Verwendung glatter monochromer Farbflächen aus. Das Stilmittel der seriellen Wiederholung, indem er etwa Körper, Tiere und Objekte multipliziert, hat etwas Hypnotisches. Die Formen seiner Figuren und Objekte sind auf das Wesentliche reduziert, die Bildkompositionen minimalistisch und scheinbar simpel. Doch nichts ist, wie es auf den ersten Blick scheint.

1972 zeigte Harald Szeemann in seiner epochalen documenta 5 acht Werke des Künstlers. Er präsentierte sie in einem eigenen Raum der Neuen Galerie, waren sie doch nicht eindeutig einer der übergeordneten Themengruppen – Neuer Realismus, politische Propaganda oder individuelle Mythologien – zuzuordnen.

Richtungsweisend ist auch seine Beziehung zur Minimal Art und ihren Protagonisten. So beschrieb sein langjähriger Freund und Bewunderer, der Künstler Donald Judd, in einer Rezension zu Wesleys Ausstellung 1963 in New York die Formen als „coole, psychologische Seltsamkeiten“ – und widmet ihm Jahrzehnte später eine Dauerausstellung in der weltbekannten Chinati Foundation in Marfa, Texas.

Seine gestalterische Präzision entwickelte er in den 50er-Jahren als technischer Zeichner bei der Northrop Aircraft Cooperation in Los Angeles; sie bringt ihn durch die Strenge und Systematik der Produktion erneut in die Nähe von Dan Flavin und Donald Judd. Ein Zeichenraster ist die Grundlage seiner Werke sowie kleinere Versionen als Gouachen, die dann in großformatigen Malereien ihren finalen Ausdruck finden.

Mit dem Titel „Night Landing“ lädt der Künstler den Betrachter auf eine Reise ein: Zu sehen ist die schwarze Flugzeug-Silhouette einer historischen Doppeldecker-Propellermaschine inmitten eines blaugrauen Nachthimmels. Scherenschnittartig schieben sich die eigenwilligen Formen in das zweidimensionale Bild. Ein Reifen des Flugobjekts berührt bereits den unebenen, kurvigen und tief-schwarzen Boden. Trotzdem scheint die Szene eingefroren wie ein Filmstill. Und dort, inmitten der dunklen Nacht, leuchtet es hell und rosa aus zwei Flugzeugfenstern. Wo befinden wir uns? In welcher Zeit? Was genau spielt sich hier ab? Bei längerer Betrachtung vermeint man, eine fliegende Maus – können Mäuse fliegen? – auszumachen. Und dann staunt man über die fast kindlich anmutende Darstellung des Flugzeugs. Ist es ein Traum? Oder gar ein Albtraum? Der Titel kann durchaus mehrdeutig verstanden werden. „Night Landing“ steht auch für nächtliche Begegnungen und Aktivitäten mit sexuellen und erotischen Untertönen. Und schon tauchen phallische Formen und zartrosa Brustwarzen auf.

Zdravka Bajović ist Kunsthistorikerin und Autorin. Seit 20 Jahren arbeitet sie als Kunstvermittlerin u.a. bei der documenta, der Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst oder dem Haus der Kulturen der Welt. Der direkte Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern ist essenzieller Teil Ihrer Expertise für die Kunst ab 1960.

12 John Wesley

Los Angeles 1928 – 2022 New York

„Night Landing“. 1983

Acryl auf Leinwand. 152,5 × 152,5 cm (60 × 60 in.).
Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert und
datiert: „Night Landing“ John Wesley 1983. Stellen-
weise Glanzunterschiede im Schwarz. [3163]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

John Wesley. New York, Robert Elkon Gallery, 1984 /
John Wesley. Venedig, Fondazione Prada, 2009, Abb.
S. 269



Werner Busch **Abend über der Lagune – Friedrich Nerlys Blick auf Venedig**

Die Forschung neigt dazu, Friedrich Nerlys Œuvre in zwei Teile zerfallen zu lassen: zum einen in den Teil der heute sehr geschätzten kleinen Ölskizzen. Sie entstammen primär Nerlys Rom-Aufenthalt von 1828 bis 1835. Der andere Teil umfasst seine von den zeitgenössischen Venedig-Reisenden hoch geschätzten Venedig-Ansichten, von Nerly vertrieben in verschiedenen Formaten und Varianten. Nerly blieb ab 1837 bis zu seinem Tod 1878 in Venedig, residierte bald im Palazzo Pisani, galt schnell als der gesuchteste Vedutenmaler vor Ort. Dieses Forschungskonstrukt fragt nicht, was der eine Teil mit dem anderen zu tun hat. Die Ölskizzen, Öl auf

Papier oder Pappe, gelegentlich auf Leinwand oder Holz übertragen, sind zum allergrößten Teil „en plein air“, unmittelbar vor der Natur aufgenommen. Mit ihnen studiert der Künstler die Natur in all ihren Erscheinungsformen, bedingt durch Tageszeiten, Wetterumstände, Lichtverhältnisse, und versucht einen Erscheinungsmoment einzufangen. Diese Skizzen bleiben zumeist privat, können die Wände des Künstlerateliers pflastern. Selten werden sie verkauft, und wenn, dann an Künstlerkollegen oder wenige mit den Künstlern vertraute Sammler und Kunstförderer. Für Corot, gleichzeitig mit Nerly in Rom, ist überliefert, dass er seine Ölskizzen an andere Künstler ausgeliehen hat. Die Ölskizzen, Ausnahmen bestätigen die Regel, dienen nicht als Vorlage für offizielle, größere Ölbilder. In ihnen erobert sich der Künstler ein Repertoire atmosphärischer Momente, zügig gemalt und ohne Glättung der Faktur.



Friedrich Nerly. Kloster im Gebirge bei Subiaco.
Um 1830. Öl/Papier. Angermuseum Erfurt

Die Veduten, auf die sich Nerly in Venedig mit einem erstaunlichen Publikumserfolg spezialisiert hat, entstehen in einem gänzlich anderen Werkprozess. Nerly hat auf ungezählten Venedig-Spaziergängen in Skizzenbüchern Motive und Aussichten gezeichnet – das Angermuseum in Erfurt besitzt allein zweiundzwanzig Skizzenbücher und rund 900 Einzelzeichnungen, die Bremer Kunsthalle etwa 500 Zeichnungen, beide Museen verfügen über einen größeren Bestand an Ölskizzen, Erfurt zudem über die meisten ausgeführten Gemälde. Aus flüchtigen Skizzenbuchzeichnungen können Bildentwürfe werden, im Detail ausgeführt zuerst in größerformatigen Zeichnungen, die die Kompositionen weitgehend festlegen und in die bereits im Vordergrund Staffage eingeführt wird. Dem folgt, dem Kompositionsentwurf verpflichtet, eine Ölstudie, die in erster Linie der farbigen Fassung dient, auch sie nicht selten in Öl auf Papier, das auf einen festeren Bildträger transferiert wird. Erst daran schließt sich das endgültige größere Ölbild. Bei erfolgreichen Bildprägungen fertigt Nerly Varianten an, nicht selten mit neuer oder variiert Staffage, aber auch motivisch geringfügig verändert oder in das Licht einer anderen Tageszeit getaucht. Seine Ölskizzen konnten ihm genug Möglichkeiten atmosphärischer Momente anbieten.

So auch bei der vorliegenden besonders schönen Ansicht auf Venedigs Kernstück, gesehen von den Giardini Pubblici aus, die unter Napoleon angelegt wurden und heute der Biennale dienen. Der Blick geht über die Gondelanlegestelle an den Giardini über den Canal und den Bacino di San Marco auf venezianische Landmarks: auf der rechten Seite vom Campanile der Piazzetta San Marco bis zu San Giorgio Maggiore mit ihrem Campanile auf der gegenüberliegenden Seite. Dazwi-



Los 13

schen, weiter zurückliegend, Santa Maria della Salute und die vorgelagerte Dogana di Mare. Noch herrscht reger Gondel- und Segelschiffverkehr auf dem Wasser, dabei ist die Sonne gerade untergegangen, etwa zwischen Santa Maria della Salute und San Giorgio Maggiore. Der Sonnenuntergang hat den Himmel in der unteren Partie orangerot gefärbt, nach oben hin wird er stärker gelb und grünlich grau. Einzelne Seevögel sind noch unterwegs. Am Giardini-Anleger ist es geruhsam. Links, wie Nerly ein wenig süffisant berichtet, der griechische Erzbischof, in ein Buch schauend mit Begleitung, in der Mitte steigt man zu den Gondeln die Stufen hinab, es folgen zwei Gondolieri, einer bietet offenbar Obst in zwei Körben feil, rechts, nicht ganz klar zu erkennen zwei weitere abgewendete kirchliche Würdenträger. Der gesamte Vordergrund, die Schiffe im Kanal, vor allem aber die sich über das ganze Bild

hinziehende Stadtsilhouette, liegen bereits im Gegenlichtschatten, sodass viele Details geschluckt werden. Über das Ganze ist ein zarter Abendnebel gezogen, der dazu führt, dass wir uns bei der Bildbetrachtung besonders bemühen, die Dinge zu identifizieren.

Verschiedene Fassungen des ausgeführten Gemäldes haben existiert. Die Hauptfassung, sofort 1839 erworben vom Kaiser von Österreich, scheint nicht erhalten. Neben einer großen Entwurfszeichnung im Städel in Frankfurt bewahrt das Angermuseum in Erfurt, dessen Bestand gerade bearbeitet wird, weitere Entwurfszeichnungen für Details auf. Auf seinen Spaziergängen hat Nerly Staffagefiguren festgehalten, über sie verfügt er frei in seinen Bildern, kann sie immer wieder variieren.

Um zu unserer Ausgangsfrage zurückzukommen: Die Ölskizzen haben Nerly ein Repertoire farbiger Himmelserscheinungen geliefert, er verfügt souverän über farbige Übergänge und Varianten, jeweils aus der direkten Anschauung gewonnen. Sie hatte schon sein früher Mentor, der Freiherr von Rumohr, als Voraussetzung für alle Kunst angesehen, die Naturrechtigkeit sollte in jedem Falle auch im fertigen Bild aufbewahrt werden. Auch Gegenlichtphänomene hat Nerly in Zeichnung und Ölskizze studiert. Für die Venedig-Ansicht von den Giardini aus ist eine kleine, flüchtige Zeichnung überliefert, die die Seitenfront des Palazzo Ducale am Markusplatz und die Klostergebäude von San Giorgio mit den angrenzenden Magazzini zu bloßen breiten Riegeln werden lässt, die, wenn nicht bereits Lichter aufgesteckt sind, als graue Streifen wirken, allenfalls sind noch schwache Reste von Details zu erahnen. Trotz der Staffage und der Bootsbewegungen auf dem Wasser liegt eine abendliche Ruhe über dem Ganzen. Eine derartige gänzlich überzeugende atmosphärische Einbindung wäre ohne die Erfahrung, die die Ölskizzen vermittelt haben, nicht



Friedrich Nerly. Blick auf Venedig. Aquarell/Papier. Städel Museum, Frankfurt a. M.

möglich gewesen. Die vorliegende Ansicht ist ein Beleg für die gelungene Verbildlichung einer atmosphärischen Seherfahrung, die in uns venezianische Erinnerungen aufzurufen vermag.

Werner Busch lehrte von 1988 bis 2010 als Professor für Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der europäischen Kunstgeschichte, -theorie, -philosophie und -praxis des 18. und 19. Jahrhunderts mit zahlreichen maßgeblichen Publikationen. Werner Busch ist Mitglied der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

13 Friedrich Nerly d. Ä.

Erfurt 1807 – 1878 Venedig

Blick auf Venedig, von den Giardini Pubblici aus gesehen.

Um 1838

Öl auf Papier auf Pappe auf Spannrahmen.

28,8 × 43,3 cm (11 3/4 × 17 in.). Unten rechts signiert und bezeichnet: F. Nerly f. [3195] Rahmen: Frankreich, um 1800 (Leihgabe Rahmenwerkstatt Markus Dengg, Berlin)

Provenienz

Privatsammlung, Brandenburg

EUR 150.000–180.000

USD 165.000–198.000





Rainer Stamm **Zwischen Licht und Farbe – Paul Klees** **Wintertag am Horn in Weimar**

1923 befand sich das Staatliche Bauhaus in Weimar auf dem Höhepunkt seiner Anerkennung: Im Sommer des Jahres zeigte die Avantgarde-Hochschule mit ihrer ersten großen Ausstellung eine Leistungsschau des seit der Gründung 1919 Erreichten. Lehrer und Schüler entwarfen dafür die heute legendären und gesuchten Bauhaus-Postkarten, die für die Ausstellung werben sollten. Paul Klee hatte gleich zwei Motive für die Postkartenserie gestaltet.



Los 14

Paul Klee war 1920 von Walter Gropius zum Bauhausmeister berufen worden. Im Januar 1921 nahm er seine Lehrtätigkeit in Weimar auf. Für den Wechsel von München nach Weimar begab sich Klee auf Wohnungssuche für sich und seine Familie, mit der er seit 1906 in der Ainmillerstraße in München-Schwabing, in unmittelbarer Nähe zu den anderen Künstlern der Neuen Künstlervereinigung und des Blauen Reiter wohnte. In Weimar fand Klee in der herrschaftlich, über dem Ilmpark gelegenen Straße Am Horn sein neues Domizil und seinen neuen Lebensmittelpunkt. In Weimar begann für ihn eine neue Lebensphase.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in der thüringischen Residenzstadt am 10. Januar 1921 berichtet Klee seiner Frau Lily überschwänglich und poetisch von der künftigen Wohnadresse, dem „goldenen“ Horn: „Feudale Gegend, feudale Villen. Riesengärten. Eichhörnchen. [...] Der Gedanke ist märchenhaft, besonders wenn

man vor 12 Stunden noch ganz in der Ainmillerstraße steckte“ (Paul Klee: Briefe an die Familie 1893–1940, Bd. 2, Köln 1979, S. 968).

Das zwei Jahre später im Winter 1922/23 entstandene Aquarell „Später Wintertag am Horn zu Weimar“ ist ganz von dem Zauber dieses Ortes geprägt: In luftigen Rosé- und Ockertönen schildert der Bauhausmeister die hoch gelegene Straße mit ihrer lockeren Bebauung, wie er sie bereits bei seiner Ankunft in Weimar erlebt hatte: „Der reine Landaufenthalt, auf der Höhe über dem Park. Der Weg ins Atelier führt durch diesen.“

Nachdem Klee 1921 zunächst in einer Pension Am Horn 39 untergekommen war, konnte er im Verlauf des Jahres schließlich eine Etage in der klassizistischen Villa Am Horn 53 anmieten und seine Familie nachkommen lassen. „Täglich wanderten wir durch den herrlichen Park, über die Ilm, am [...] Liszt-Haus vorbei zum staatlichen Bauhaus“ (ebd., S. 966), erinnerte sich der Sohn Felix, der selbst Schüler am Bauhaus wurde, später an die glückliche Zeit.



Paul Klee im Atelier des Bauhauses. Weimar, 1922

Die luftige Leichtigkeit unseres Aquarells, das in der kubischen Zusammenfassung der Bauten noch an die Aquarelle der Tunisreise des Jahres 1914 erinnert, ruft diese unbeschwerten Tage herauf. Nach der Bauhaus-Ausstellung im Sommer 1923, zu der auch das legendäre „Musterhaus“ Am Horn 61 entstand, war dem Bauhaus in Weimar keine Zukunft mehr beschieden: 1924 kürzte der Thüringische Landtag der Hochschule den Etat, die daraufhin 1925 nach Dessau umzog. Hier fand die Familie Klee ihr neues Domizil in den von Walter Gropius entworfenen Meisterhäusern.

Der „Späte Wintertag am Horn“ gehört somit zu den persönlichsten Aquarellen Klees aus der kurzen Blütezeit des Bauhauses in Weimar.

Prof. Dr. Rainer Stamm war von 2000 bis 2010 Direktor der Kunstsammlungen der Museen Böttcherstraße und des Paula Modersohn-Becker Museums in Bremen. Seit 2024 ist er Direktor des Osthaus Museums Hagen.



Klees Wohnhaus Am Horn 53 in Weimar

14 Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto bei Locarno

„Später Wintertag am Horn zu Weimar“. 1923

Aquarell auf Bütten, auf Karton aufgezogen.

23,1 × 30,5 cm (27,5 × 35,5 cm) (9 1/8 × 12 in. (10 7/8 × 14 in.)).

Unten rechts mit Feder in Braun signiert: Klee. Auf dem Unterlagekarton unten datiert, mit der Werknummer bezeichnet und betitelt: 1923 /// 35 Später Wintertag am Horn zu Weimar. Rückseitig auf dem Bütten eine Federzeichnung [durch den Karton abgedeckt]. Werkverzeichnis: Paul-Klee-Stiftung Nr. 3128. Mit einer Bestätigung der Paul-Klee-Stiftung, Bern, vom 9. September 1991 (in Kopie). Farben leicht geblichen. Kleine Randmängel. [3055] Gerahmt.

Provenienz

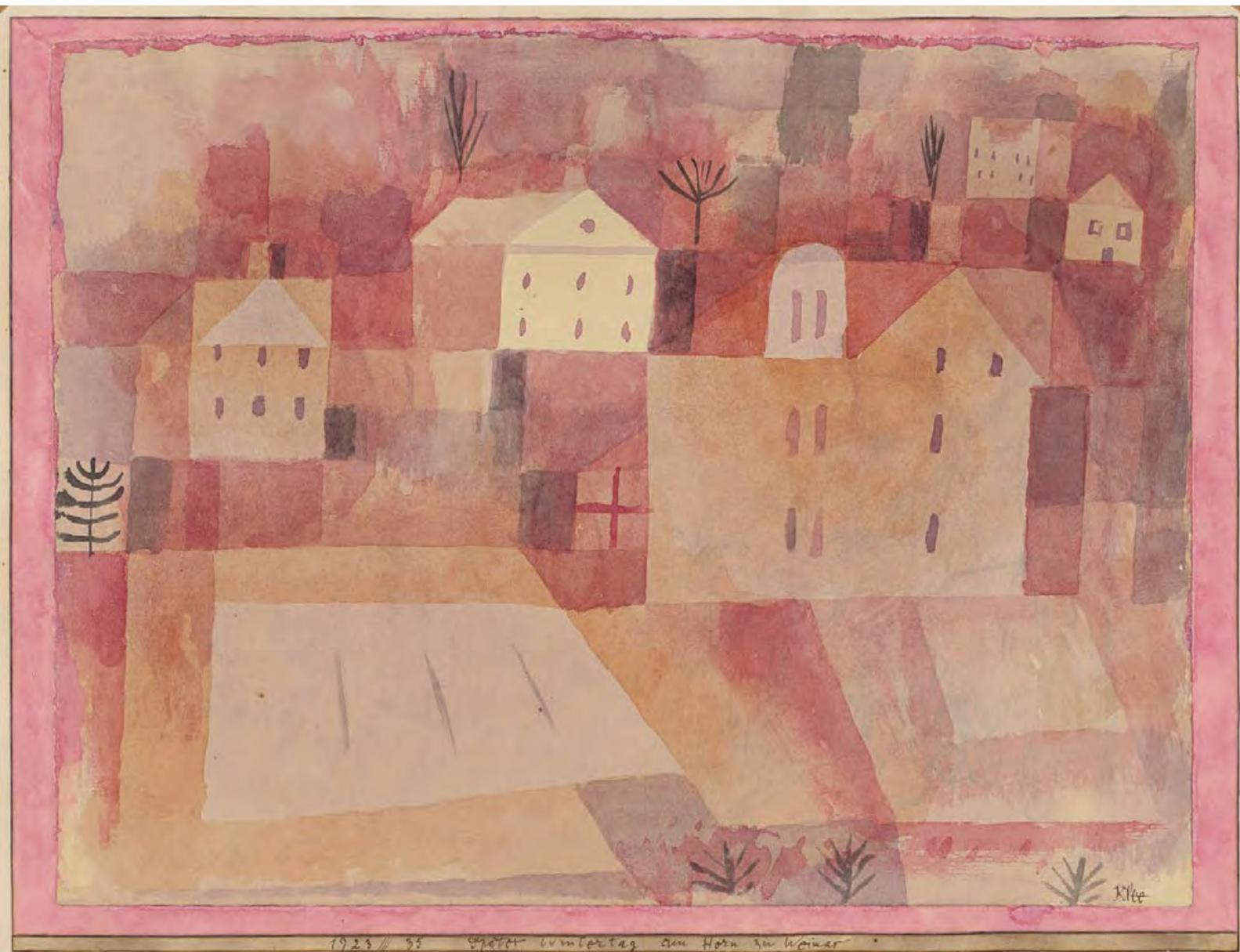
Robert Pauson, Lichtenfels (vom Künstler erworben) / Emilie Pauson, Lichtenfels (Geschenk von Robert Pauson, bis 1938) / bei der Plünderung der Wohnung am 9./10. Nov. 1938 beschlagnahmt / unbekannter Besitz / Otto Urbach, Bensheim (seitdem in Familienbesitz)

EUR 180.000–240.000

USD 198.000–264.000

Paul Klees winterliches Aquarell gehörte einst zur Sammlung der in Münchberg (Bayern) geborenen Emilie Pauson (geb. Ziegler, 1901–1971). Sie heiratete 1921 Robert Pauson (1897–1960), den Bruder von Thekla Hess, die mit dem Erfurter Schuhfabrikanten und Sammler Alfred Hess verheiratet war. Emilie und Robert Pauson hatten eine Tochter, Erika. Die Familie lebte in Lichtenfels in Bayern. Robert Pauson leitete dort das Familienunternehmen Gebrüder Pauson, eine Korbwarenfabrik. Das sammelnde Ehepaar beschenkte sich zu besonderen Anlässen gern gegenseitig mit Kunstwerken. So besuchten die beiden 1923 das Atelier von Paul Klee, wo Robert als Geburtstagsgeschenk für seine Frau das Aquarell „Später Wintertag am Horn zu Weimar“ erstand. Im September 1938 floh die jüdische Familie nach England und musste ihren Besitz in Deutschland zurücklassen. Während der Novemberpogrome fiel die Wohnung der Familie Pauson in Lichtenfels dem Vandalismus zum Opfer. Unter den geraubten Kunstwerken befand sich auch unser Aquarell von Paul Klee.

Das Aquarell ist frei von Restitutionsansprüchen und wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Emilie Pauson angeboten.



1923 // 55 Später Winterstag am Horn zu Winter

Golo Maurer Carl Blechens Italien: Jenseits von Klischees und Sonnenuntergängen

Nicht allen Ausnahmekünstlern ist es gegeben, zu Lebzeiten vom Publikum als solche erkannt zu werden. Bei Carl Blechen ist dieses Missverhältnis allerdings besonders krass. Er war der richtige Maler zur falschen Zeit. Eine Anekdote macht das deutlich, erzählt von Gustav Nicolai im Vorwort seines hochpolemischen



Los 15

Anti-Italien-Buchs „Italien wie es wirklich ist“ von 1834: „Bei Gelegenheit der letzten Kunstausstellung in Berlin hatte der geniale Landschaftsmaler Blechen Ansichten von Italien, in Öl gemalt, der öffentlichen Beurteilung hingegeben. Der Himmel ist auf diesen Bildern ganz wie bei uns, Erde und Baumbaum sind bräunlich gefärbt; man sieht ein verbranntes, unfruchtbares Land vor sich [...]. Die Beschauer waren unwillig, und allgemein hielt man die Bilder für schlecht. Ein ehrwürdiger Kunstveteran aber, der lange in Italien gewesen ist, flüsterte, als er sie geprüft hatte, einem Freunde ins Ohr: ‚So sieht Italien aus; es ist richtig; aber man darf’s nur nicht sagen!‘“ (Nicolai 1834, 1. Teil, S. 8).

Das trifft den Kern des Rezeptionsproblems Blechens. Seine Bilder haben wenig bis gar

nichts mit den eingefahrenen Italien-Erwartungen der Zeit zu tun, weder in Sujet, Technik noch der Art der Darstellung. Er sah und malte ein anderes Italien. Nirgendwo blühende Zitronen, keine Goldorangen, kein Zephyr weht aus dem Himmel, der auch nicht blau ist.

Schwer zu sagen, ob es sein seltenes, seltsames und dabei so eigenständiges Talent gewesen ist, das Blechen dieses andere Italien sehen und malen ließ. Denn ein Ausnahmetalent war Blechen, auch und erst recht vor dem Hintergrund der doch ein wenig durchschnittlichen deutschen Italien-Szene seiner Zeit. Seine Begabung steht an der Spitze einer kleinen Gruppe, zu der vielleicht noch Rottmann und Fries, Fohr und Reinhold zählen, aber doch mit einigem Abstand hinter Blechen. Er ist gewissermaßen unser Corot – wenn nicht in Wirklichkeit, pardon, Corot der französische Blechen wäre.

Doch nicht nur die Bilder, auch Person, Laufbahn und Italien-Erlebnis dieses genialen deutschen Landschaftsmalers sind in vielem eigentümlich oder zumindest

Doch nicht nur die Bilder, auch Person, Laufbahn und Italien-Erlebnis dieses genialen deutschen Landschaftsmalers sind in vielem eigentümlich oder zumindest ungewöhnlich. Der in Cottbus als Sohn eines Steuerbeamten geborene Blechen hätte eigentlich Bankkaufmann werden sollen, man stelle sich das vor. Doch war sein weitgehend autodidaktisch entwickeltes Zeichentalent so auffallend, dass er seine Banklehre abbrach und auf Empfehlung Schinkels ab 1824 als Dekorationsmaler am Königstädtischen Theater in Berlin zu arbeiten begann. Nicht der direkteste Weg nach Italien, möchte man meinen. Doch war Italien schon da, bei ihm und in ihm. Wieder eine Anekdote, diesmal von Schinkel, seinem Entdecker und Förderer: „Gestern war der junge Blechen wieder in meinem Atelier, er bewunderte eine Dekoration, die [...] ein venezianisches Patrizierhaus darstellte. Plötzlich griff Blechen nach einem Pinsel, tunkte ihn in meine teure Sepia und sagte, indem er nach einem Bogen Papier zu seinen Füßen griff: ‚Ich sehe jetzt Venedig vor mir. Wenn ich doch auch einmal dort sein könnte!‘ Und sogleich warf er ein Bild des großen Kanals mit der Salutenkirche auf das Blatt, dass mir bei der Arbeit ganz gräulich zumute wurde: so treffend bewältigte er ein Motiv, was er leibhaftig vor Augen sehen musste. Denn es konnte ihm aus anderen Bildern diese völlig vom üblichen entfernte BlickEinstellung nicht in Erinnerung sein, da sie m. W. kein Maler vor ihm gemalt hat“ (Paul Ortwin Rave: Karl Blechen. Leben, Würdigung, Werk. Berlin 1940, S. 25). Ob das wahr ist, weiß Schinkel allein. Aber sind nicht solche Künstler-Legenden das sicherste Zeichen früher Größe?

Wie auch immer, Venedig-Ansichten hat Blechen dann nicht gemalt, auch wenn er dort am 14. November 1828 auf seinem Weg nach Rom ganz kurz halt machte, wie danach in Ferrara, Bologna und Florenz. Was man als goethesche Rom-Fixierung deuten könnte, hat wohl eher mit seiner knappen Kasse und der daher knappen Zeit zu tun. Anfang Dezember 1828 kam er in Rom an, Ende November 1829 war er schon wieder in Berlin. Da geht man nicht lange im Boboli-Garten spazieren. Auch in Rom verlor Blechen nur wenig Zeit in Gesellschaft der deutschen Larifari-Künstler vom Café Greco und anderen Arbeitsvermeidungsanstalten. Er studierte bald auf eigene Faust merkwürdige Motive in der Umgebung und unternahm im Frühjahr eine ausgedehnte, hastig durchgeführte Reise nach Süden, die ihn bis nach Capri und eben nach Amalfi führte.

Als Sujet ist ein enges Mühlental einigermaßen eigenwillig, vor allem bei Amalfi, wo eigentlich leuchtende Küsten, glitzernde Meere und purpurne Sonnenuntergänge fällig gewesen wären. Wer Schluchten, Wasserläufe und Kaskaden



Carl Blechen. Mühlental bei Amalfi. Um 1829. Öl/Papier. Hamburger Kunsthalle

mit Mühlen, die über Schornsteine verfügen wie das Walzwerk in Neustadt-Eberwalde, auch so ein Blechen-Motiv. Nun, irgendwie fühlte sich Blechen vom schattig-kühlen Mühltal angezogen, das Thema kommt bei ihm immer wieder vor. Mindestens zwei Ölskizzen hat er vor Ort angefertigt und aus jeder davon ein Gemälde entwickelt, eines in Berlin (Abb. rechts) und das unsrige. Die heute in Hamburg (Abb. vorherige Seite) verwahrte Skizze ist eine direkte Vorstudie für letzteres, entstanden nach der Rückkehr aus Italien.



Carl Blechen. Erinnerung an Amalfi. 1835. Öl/Papier.
Verkauft 2018 bei Grisebach für EUR 47.500

Was wir sehen, frappiert zunächst in der Andersartigkeit zu dem, was Richter, Fries oder Schilbach kurz zuvor in dieser Gegend gemalt hatten. Die Stimmung ist ambivalent, ein wenig wie in solchen Märchen der Gebrüder Grimm, die man den Kinder längst nicht mehr vorliest: magisch verwunschen bis abgründig bedrohlich, erzeugt durch ein delikates Gleichgewicht aus Zeigen und Verbergen, aus greller Ausleuchtung und schattig-obskurem Dämmer. Sofort wird die ausmalende, weitermalende Fantasie des Betrachters angerregt, ohne dass es konkrete Hinweise für Verborgenes oder gar Bedrohliches geben würde. Ganz wenige sehr gute Filmregisseure arbeiten so. Dass ein Bild zu uns spricht, ist eine leere Floskel. Hier aber ist es tatsächlich so, und wer angesprochen wird, muss antworten.

Dieses unweigerliche Verwickelt-Werden des Betrachters hat auch mit seinem Standpunkt zu tun. Ohne große Durch- und Überblicke stecken wir tief drin in diesem Tal, in das nur ganz oben ein kleines Stück Himmel hereinschaut, unerreichbar, durch steile, finster bewaldete Berghänge verstellt, deren Grate das mittäglich einfallende Sonnenlicht wohl bald wieder schlucken werden. Denn es ist Mittag auf diesem Bild, eine ganz ungewöhnliche Bildertageszeit, High Noon am Bergbach, Pan-Stunde im Mühltal, zu deren friedlicher Unheimlichkeit auch die völlige Leere beiträgt, kein Mensch zu sehen und auch kein Vieh, aber doch das den Bachlauf überspannende, aus dem Dunkeln hervorleuchtende Mühlengebäude in seiner ganz eigenen, nicht ganz geheuren Präsenz, die leer blickenden

Fensterhöhlen auf den Bachlauf gerichtet. Ist das eine arbeitende Mühle? Oder eine stillgelegte Ruine? Rauch kommt – anders als auf der ganz anders gearteten Berliner Version des Themas – jedenfalls nicht aus dem Schornstein. Wie grünbrauner Rauch dagegen erscheint die Vegetation, die in schweren Kaskaden den verschatteten Hang düster herabquillt, um auf der Gegenseite – aufgeschäumt durch die Kraft des Sonnenlichts – in erregten Wirbeln wieder aufzusteigen. Zwi-



Carl Blechen. Schlucht bei Amalfi. 1831. Öl/Lwd. Staatliche Museen zu Berlin/
Alte Nationalgalerie

schen dieser dramatischen Handlung läuft glatt rauschend der vergleichsweise friedliche Gebirgsfluss. Tales-Einsamkeit, irgendwo zwischen Vergil und Eichendorff.

Ist das Italien? Natürlich, und wie. Nämlich jenes Italien entlang der schmalen Grenzlinie zwischen Kultur und Natur, wie man sie in dieser Schärfe – Hochkultur trifft auf Wildnis – auch damals nur in Italien noch antreffen konnte. Das leuchtende Mauerwerk der Mühle auf ihrem mächtigen Brückenbogen könnte auch römisch sein, es ist klassisch in jedem Fall, so klassisch, wie der schroffe Urwald dahinter erhaben ist wie aus antiker Dichtung. Arkadisches Hirtenland grenzt an die Wälder des Mythos, die wuchtig gegen sie anrücken wie die Schatten der Bergzüge gegen das besonnte Ufer, wo für einen kurzen, aber stillstehenden Moment Friede herrscht an der besonnten Treppe und der warmen Steinmauer, aus deren Ritzen die Bachkräuter wachsen. Was für ein Bild!

Dr. Golo Maurer leitet die Bibliotheca Hertziana in Rom. Er habilitierte zum Thema Landschaftswahrnehmung deutscher Künstler und Reisender in Italien im 18. und 19. Jahrhundert und veröffentlichte maßgebliche Schriften zur deutschen Landschaftsmalerei in Italien, zur Architektur der italienischen Renaissance und zur Geschichte der Kunstgeschichte.

15 Carl Blechen

Cottbus 1798 – 1840 Berlin

„Mühlental von Amalfi“. Um 1830

Öl auf Leinwand. Doubliert. 74,5 × 99 cm
(29 3/8 × 39 in.). Auf dem Keilrahmen ein Etikett mit
schwarzem Rundstempel: Bundespräsidialamt
Bundeseigentum. Werkverzeichnis: Rave 1122.
[3027] Gerahmt.

Provenienz

Isaac (gen. Jacques) Heymann Goldschmidt, Berlin
(spätestens 1906–1911) / Eugen Carl und Arthur
Jacques Goldschmidt, Berlin (1911–1938, durch
Erbschaft, anschließend an Edgar Jacques Moor,
den Neffen der Vorgenannten, durch Erbschaft) /
Deutsches Reich (1942–1944, durch Enteignung) /
Sonderauftrag Linz (1944–1945, beim Auktionshaus
Hans W. Lange, Berlin, im Direktkauf erworben) /
Unbekannt (1945–1946, Diebstahl aus dem „Führer-
bau“, München) / Amerikanische Militärregierung,
Central Collecting Point, München (1946–1949) /
Ministerpräsident Bayern, München (1949–1952) /
Bundesrepublik Deutschland (1952–2024, zuletzt
als Leihgabe in der Stiftung Fürst-Pückler-Museum
Park und Schloss Branitz, 2024 restituiert an die
Erben nach Edgar Jacques Moor) / Privatsamm-
lung, USA

EUR 100.000–150.000

USD 110,000–165,000

Ausstellung

Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–
1875 [Deutsche Jahrtausstellung]. Berlin,
Königliche Nationalgalerie, 1906. Bd. 1: Auswahl der
hervorragendsten Bilder, S. 125, Abb. 105; Bd. 2:
Katalog der Gemälde, S. 28, Nr. 96; [Handkatalog:]
Gemälde und Skulpturen, 2. Auflage, S. 59, Nr. 96

Literatur und Abbildung

G(uido) J(oseph) Kern: Karl Blechen. Sein Leben
und seine Werke. Berlin 1911, S. 172 („Mühle im Tal
von Amalfi“) / Gemälde deutscher Meister des XIX.
und XX. Jahrhunderts: Sammlung Oskar Skaller,
Berlin, Nachlaß Rudolf Philipp Goldschmidt und
anderer Privatbesitz. Berlin, Paul Cassirer, und
Hugo Helbing, München, 13.12.1927, Kat.-Nr. 42,
Abb. Tf. XVIII / B [sic]: Dezember-Auktion bei
P. Cassirer. In: Der Cicerone. Halbmonatsschrift
für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers,
Nr. 19, 1927, S. 746–747, hier S. 747 / Anonym: Kunst-
auktionen. Berlin. In: Kunstwanderer. Zeitschrift
für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sam-
melwesen, 1./2.12.1927, S. 158–159, hier S. 159 /
Anonym: Vorberichte. Berlin. In: Die Kunstauktion.
Deutsches Nachrichtenblatt für das gesamte
Kunstauktionswesen und Buchauktionswesen, Jg. 1,
H. 9, 11.12.1927, S. 1 / Ausst.-Kat.: Carl Blechen.

Mit Licht gezeichnet. Das Amalfi-Skizzenbuch aus der
Kunstsammlung der Akademie der Künste, Berlin.

Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Berlin, Alte National-
galerie, und Rom, Casa di Goethe, S. 128 (nicht ausge-
stellt)

Unser Gemälde von Carl Blechen befand sich seit dem frü-
hen 20. Jahrhundert im Besitz der jüdischen Familie Gold-
schmidt aus Berlin. Die Brüder Dr. Arthur Jacques (1882–
1938) und Dr. Eugen Carl Goldschmidt (1878–1938) hatten das
Werk 1911 von ihrem Vater Isaac (gen. Jacques) Heymann
Goldschmidt (1842–1911) geerbt. Die Recherchen der Kunst-
verwaltung des Bundes ergaben, dass Arthur den Beruf des
Verlegers erlernte und in Philosophie promoviert wurde.
Sein Bruder Eugen Goldschmidt war Chemiker und ebenfalls
in Philosophie promoviert. Beide waren jüdischer Konfession
und in der NS-Zeit der antisemitischen Verfolgung ausge-
setzt. Kurz nach den Novemberpogromen nahmen sie sich
das Leben. Ihr Neffe Edgar Jacques Moor (1912–1994), der
ebenfalls in Berlin lebte, erbt den Nachlass und emigrierte
noch im selben Jahr nach Südafrika. Seinen Besitz musste er
zurücklassen. 1942 wurde das Vermögen von Moor – und
damit höchstwahrscheinlich auch das „Mühlental von Amalfi
– von der Gestapo in Berlin beschlagnahmt. 1944 geriet es
über den Berliner Kunsthändler Hans W. Lange in die Hände
des „Sonderauftrags Linz“ für das von Hitler geplante „Führer-
museum“. Nach dem Krieg kam das Bild 1946 im von der US-
Militärregierung eingerichteten Central Collecting Point
(CCP) in München wieder zum Vorschein und ging später in
den Besitz der Bundesrepublik Deutschland über. Nach über
80 Jahren hat die Kunstverwaltung des Bundes das „Mühlent-
tal von Amalfi“ restituiert.

Das Gemälde ist frei von Restitutionsansprüchen und wird
im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Edgar
Jacques Moor angeboten.



16 Lovis Corinth

Tapiau/Ostproußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Walchensee“. 1924

Aquarell auf Papier. 50,4 × 61 cm (19 7/8 × 24 in.).
Unten links mit Feder in Braun signiert, bezeichnet und datiert: Lovis Corinth Walchensee August 1924. Die Kanten etwas gebräunt.
[3309] Gerahmt.

Provenienz

Wohl Charlotte Berend-Corinth, Berlin/
New York / Erich Cohn, New York / Richard A.
Cohn, New York (1996) / Privatsammlung,
Berlin (1998 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 110,000–165,000

Ausstellung

Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis. Berlin, Nationalgalerie, 1926, 3. Aufl., Kat.-Nr. 460 / Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, Vision und Realität. Regensburg, Ostdeutsche Galerie, und Bremen, Kunsthalle, 1986, Kat.-Nr. 157 / Lovis Corinth. München, Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, und London, Tate Gallery, 1996/97, S. 388 (Werkregister), Kat.-Nr. 254, Abb. S. 355 / Lovis Corinth am Walchensee. Späte Bilder. Berlin, Galerie Pels-Leusden, 2002, S. 32, Kat.-Nr. 15 (Leihgabe), Abb. S. 33 / Lovis Corinth. Aquarelle und späte Gemälde. Emden, Kunsthalle in Emden, 2004, Kat.-Nr. 53, Abb. S. 73 / Lovis Corinth. Seelenlandschaften. Walchenseebilder und Selbstbildnisse. Kochel am See, Franz Marc Museum, 2009, S. 119, S. 27, Abb. 7

Literatur und Abbildung

Auktion Nr. 67: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 27.11.1998, Kat.-Nr. 47, m. Abb.

Das Zauberwort des späten Corinth heißt Walchensee. In Urfeld entstand eine große Zahl von Landschaften, die an Freiheit, Leuchtkraft und Empfindung zum Herrlichsten gehören, das er geschaffen hat (Ludwig Justi, 1931). Von den Aquarellen, die stets vor der Natur gemalt worden sind, sagt die Frau des Künstlers: „Corinth malt viele Stunden an einem Aquarell, oft länger als am Ölgemälde, er arbeitet mit äußerster Anstrengung, dieser eigentümlichen Technik in seiner Art Herr zu werden“ (Charlotte Berend-Corinth, 1925, vgl.: Lovis Corinth, Die Bilder vom Walchensee: Vision und Realität. Bearbeitet von Werner Timm. Regensburg, Ostdeutsche Galerie, 1986, S. 100).

Im letzten Sommer, den er in Urfeld verbringen konnte, entstanden von seiner Hand verschiedene Ansichten vom Winkel des Sees mit dem Blick auf den Jochberg. Das bekannteste Gemälde dieses Motivs befindet sich in der Ostdeutschen Galerie Regensburg (Berend-Corinth/Hernad 958). Beim Aquarell ist der freie Blick auf die Bucht gewählt. Der Baumvorhang ist beiseitegezogen, und das Blau des Wasserspiegels liegt frei. Ist es ein Zufall, dass der Künstler sich erlaubt hat, dem Schatten das Profil eines Drachenkopfes mit spitzen Zähnen zu geben? Er selbst hat 1921 die Legende vom Drachen notiert, der im Berge des Walchensees schläft: „Sollte er einst erwachen, dann brennen die Berge zusammen, die Wasser stürzen herunter und begraben unter sich die ganze Münchner Stadt“ (a.a.O., S. 24).

Corinth unterscheidet zwischen der gewischten Nähe der Baumwand links, der massiven Ruhe des gescheitelten Berghangs in der Mitte und dem verschwimmenden Fernbild rechts. Rechts unten die Villen im Liliputanerstil (Corinth) ergeben den Maßstab für die gewaltigen Raumverhältnisse. Es geht ihm in Bildern dieser Art fast nicht mehr um die Lichtstimmung, sondern um die Anschauung einfacher Größe. Der Maler kehrt am Ende zurück zu den Versen des Dichters Paul Heyse: „Hoch über einem sonnigen Nachbar liegt / In finstrier Majestät der Walchensee“ (aus: Die Hochzeitsreise and den Walchensee, Novelle in Versen, 1858, a.a.O., S. 13).



Louis Corriente
View of San Juan
August 1928.

17 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„War Cut II“. 2004

Öl auf Buchdeckel der Vorzugsausgabe des Künstlerbuches „War Cut I“. 25,6 × 22 cm (10 ¼ × 8 ⅝ in.). Auf dem Vorsatzpapier mit Bleistift signiert und datiert: Richter, 2004. Auf der letzten Seite zusätzlich mit Kugelschreiber in Blau signiert. Werkverzeichnis: Butin 125. Eines von 20 auf dem Vorsatzpapier und auf der letzten Seite römisch nummerierten Unikaten (h.c.) aus einer Gesamtauflage von 70. Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004. [3012]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen (2005 in der Galerie Löhrl, Mönchengladbach, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 90.000–120.000

USD 98,900–132,000

„War Cut II“ ist die Vorzugsausgabe von Gerhard Richters Künstlerbuch „War Cut“, in dem er Berichte aus den ersten Tagen des Irakkriegs 2003 den Detailfotos seines Ölgemäldes „Abstraktes Bild“ von 1987 gegenüberstellt. Jedes Exemplar ist ein Unikat. Der Buchdeckel wurde von Richter mit der für ihn typischen Rakeltechnik übermalt. Der Rakel ist das unkalkulierbare Element – von oben über die Seite gezogen, bestimmt der Zufall die Form des Bildes. Strahlendes Rot, Gelb und Blau überlagern und vermischen sich im Prozess zu einem visuellen Inferno.

Die im Buch verwendeten Zeitungsartikel erschienen alle während der ersten Tage der Invasion in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung. Darüber hinaus gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte zu Autoren oder zur Datierung. Die Berichte sind in nicht chronologischer Reihenfolge in Form eines Fließtexts angeordnet. Ihnen gegenübergestellt sind die aus verschiedenen Perspektiven aufgenommenen Detailfotos, die Materialität, Farbe und Struktur des Gemäldes zeigen.

Richter untersucht das Verhältnis von Medien, Bild und politischer Wahrheit. Indem er die Meldungen zum Krieg einem abstrakten Bild gegenüberstellt, umgeht er den Impuls, die Schreckensmeldungen zu illustrieren. Die Abstraktionen bieten einerseits eine unendliche Projektionsfläche und geben andererseits keinerlei konkrete Anhaltspunkte für eine Interpretation. Ihre Anordnung steht in keinem bestimmten inhaltlichen Zusammenhang zum Text. Trotzdem sind die Details von „Abstraktes Bild“ in der visuellen Wahrnehmung höchst tendenziös. Durch jahrzehntelange Kriegsberichterstattung haben sich Bilder in unserem kollektiven Bildgedächtnis festgesetzt, deren Spuren wir jetzt in den Abstraktionen zu sehen scheinen. So passiert es doch, dass man in grellem Rot die Gewalt oder in der zerfurchten Oberfläche der Malerei die karge Wüste des Iraks zu erkennen glaubt.

FvW





Conversation entre K...
mphrey
Soir Orléans
1957
Assiècle et va remettre
ils civils en Algérie
COMMERCE
UNICAMA
RAJANO
PLUS 30 MORTS SUR LES BOITES
A la suite de
Des milliers de
Des milliers de
Des milliers de
Des milliers de

Martin Engler Zao Wou-Ki und die Kunst des Übergangs

Das Foto des Abschieds könnte aus einem Film von Wong Kar-Wai stammen – allerdings ohne Farbe: Zao Wou-Ki, 1947 im Hafen von Shanghai im Kreise seiner Familie. Die Reise geht ins Zentrum der damaligen Kunstwelt, nach Paris. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme ist Zeugnis einer untergegangenen Zeit. Die Welt, die er verließ, ging unter im chinesischen Bürgerkrieg. Zwei Jahre später rief Mao Zedong auf dem Platz des Himmlischen Friedens die Volksrepublik China aus. Nach China sollte Zao nie wirklich zurückkehren. Stattdessen wurde er zu einem der interessantesten Protagonisten der europäischen und amerikanischen Nachkriegskunst.

Ein weiteres Foto, 15 Jahre später, zeigt ihn, jetzt in Farbe zwischen Joan Mitchell und Jean-Paul Riopelle. Aus dem Sohn des chinesischen Bankiers wurde in wenigen Jahren ein europäischer Avantgardist. Ein Freund André Malraux' und Henri Michaux', der sich schnell in der Pariser Kunstszene etablierte.

Der kleinen Ölmalerei „Au petit jour“ von 1957 sieht man die geografische und künstlerische Herkunft ihres Schöpfers nicht an. Er meidet bewusst die Tusche und seine Ausbildung in klassischer Kalligrafie. Ebenso hinter sich gelassen hat Zao seine frühen noch in Shanghai und den ersten Jahren in Paris entstandenen abstrahierten Landschaften.

Was man hingegen erkennen möchte, ist eine Nähe zu Zaos frühem Freund Henri Michaux. Michaux veröffentlicht schon 1950 ein Künstlerbuch mit Gedichten zu Lithografien Zaos – noch bevor er diesen selbst kennenlernte. Zaos Malerei jedoch wird sich zeitlebens unterscheiden von der Kunst des Informel ebenso wie von jener des Abstrakten Expressionismus. Dessen Protagonisten lernte er anlässlich einer New-York-Reise 1975 kennen. Dass er angeblich bei seinen amerikanischen Kollegen deren größere Direktheit und Spontaneität schätzte, mag man auch in „Au petit jour“ erkennen, das in ebendiesem Jahr entsteht.

Es ist vielleicht eines seiner freiesten, dynamischsten Bilder. Aber selbst hier spürt man die Konzentration und Fokussierung, mit der Zao seine Geste steuert. Die über dem schmutzigen Gelb sich bewegende Struktur in Erdtönen wächst aus dem Untergrund heraus. Und doch verliert sie bei aller expressiven Freiheit nie ihr Zentrum in dem von innen leuchtenden Malgrund. Die Ambivalenz des „Morgengrauens“, wie man „Au petit jour“ übersetzen könnte, schwingt mit, wenn sich die gestische Struktur wie ein Nebel über den erwachenden Tag legt.

Die Kunst des Informel, in die Zao im Paris der 1950er eintritt, kann ohne den kurz zuvor beendeten Krieg nicht gedacht werden. Zumindest wenn man sie im Kontext der europäischen Kunstgeschichte betrachtet. Was bedeutet dies für einen Künstler, der zwar derselben Generation angehört, diese historische Erfahrung aber vor einem komplett anderen kulturellen Hintergrund machte? Vielleicht ist es dieses Rätsel, das immer auch Zaos Bildern innewohnt. Seine Bilder werfen trotz aller Vertrautheit einen fremden, im besten Sinne irritierende Blick auf „unsere“ Kunstgeschichte.

Dr. Martin Engler, Kunsthistoriker, Kurator und Kritiker, war 2002 bis 2008 Kurator am Kunstverein Hannover. Von 2008 bis 2022 leitete er die Sammlung Gegenwartskunst am Städel Museum Frankfurt am Main. Lehrtätigkeiten führten ihn an deutsche und europäische Universitäten und Akademien, unter anderem an die Goethe-Universität und Städelschule in Frankfurt am Main.

18 Zao Wou-Ki

Peking 1921 – 2013 Nyon

„Au petit jour“. 1957

Öl auf Leinwand. 45,5 × 55 cm (17 7/8 × 21 5/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: Wou-Ki [auf Chinesisch] Zao [auf Pinyin] 57. Rückseitig signiert, betitelt und datiert: ZAO WOU-KI Au petit jour 1957. Werkverzeichnis: Marquet-Zao/Hendgen P-0508 / Archives ZWK n° P-57-18. [3014] Gerahmt.

Provenienz

Galerie de France, Paris / Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (Ende der 1950er-Jahre in der Galerie de France, Paris, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 500.000–700.000

USD 549,000–769,000

Wir danken Yann Hendgen, Fondation Zao Wou-Ki, Lausanne, für freundliche Hinweise.



Erfahren Sie mehr!



19 Hermann Nitsch

Wien 1938 – 2022 Mistelbach

Schüttbild. 1986

Öl auf Jute auf Spannrahmen. 200 × 300 cm
(78 ¾ × 118 ⅞ in.). Rückseitig mit Pinsel in Blau
signiert und datiert: hermann nitsch 1986. [3288]

Provenienz

Privatsammlung, Schweiz (1991 in der Galerie Fred
Jahn, München, erworben)

EUR 90.000–120.000

USD 98,900–132,000

Für den 21 Jahre alten österreichischen Künstler Hermann Nitsch war 1959 die Ausstellung „Junge Maler der Gegenwart“ im Wiener Künstlerhaus, die informelle Kunst von Sam Francis, Jackson Pollock, Arnulf Rainer und weiteren Künstlern zeigte, wegweisend. Diese Ausstellung führte dazu, dass Nitsch zu malen begann – „die erste stufe der realisation des o.m. theaters fand auf einer bildfläche statt“, so Nitsch.

Das für sein künstlerisches Schaffen zentrale „Orgien Mysterien Theater“, das Nitsch bereits seit Ende der 1950er-Jahre gedanklich entwickelte, war von einer tiefen Auseinandersetzung mit antiken Opferkulten, mittelalterlichen Festen und Mysterien, Philosophie, Psychoanalyse und Religiosität geprägt. Die erste Aktion des „Orgien Mysterien Theaters“, bei der Nitsch sich an ein Kreuz binden und mit Farbe beschütten ließ, fand 1962 statt, die bislang letzte, 160. Aktion posthum im Mai 2023. Parallel zu dem „Orgien Mysterien Theater“ führte Nitsch von 1960 bis 2021 insgesamt 91 Malaktionen durch. Die dabei entstandenen Gemälde sind integraler Bestandteil seines Gesamtkunstwerkes.

Bereits zu Beginn der 1960er-Jahre fand Nitsch dabei zu dem von ihm lebenslang bevorzugten Format von zwei mal drei Metern, in dem auch unser Bild gehalten ist; ein Format, das dem Künstler Raum für seinen körperlich-gestischen Schaffensprozess gab wie auch die Möglichkeit, dessen Kraft, Dynamik und Unmittelbarkeit zu vermitteln. Zugleich ermöglicht das Großformat dem Betrachtenden, sich visuell und körperlich ganz auf das Kunstwerk einzulassen.

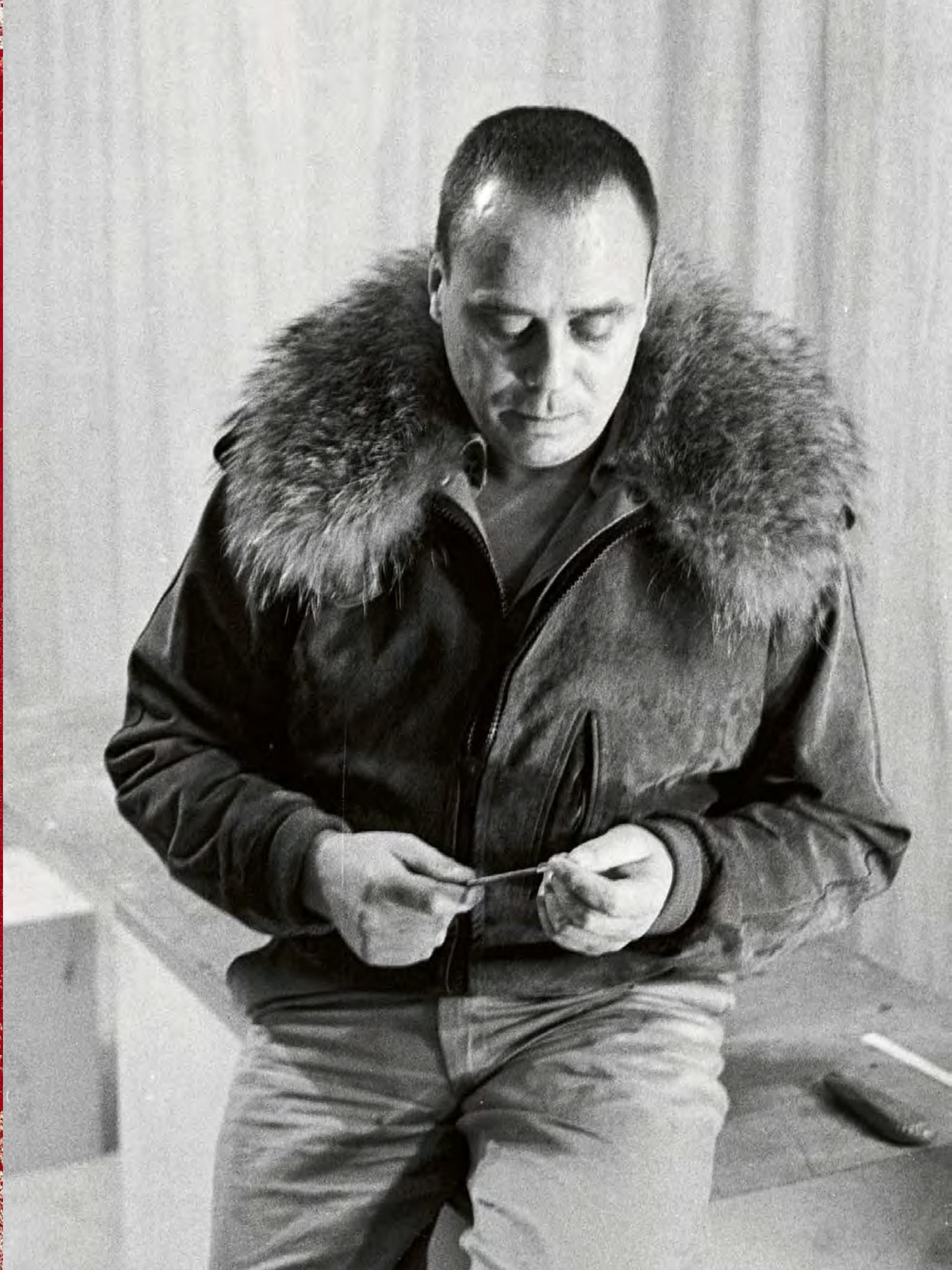
Während sich Nitsch zwischen 1963 und 1983 vor allem auf Aktionen des „Orgien Mysterien Theaters“ und auf das Schreiben von Partituren sowie die Aufbereitung von Aktionsrelikten konzentriert hatte, begann 1983 durch eine Malaktion im Schloss Prinzendorf eine erneute Hinwendung zu den Gemäldeserien. Ab diesem Zeitpunkt betrachtete Nitsch seine Malaktionen als befruchtende Ergänzungen zu den Aktionen des „Orgien Mysterien Theaters“. Seine „Wiederentdeckung“ der Malaktionen beschrieb Nitsch 1983: „eine starke lust überkam mich, alle wände und bodenflächen wieder zu bemalen. ich erlebte im heißen august dieses jahres viel freude beim beschütten, besudeln und bespritzen der flächen mit blutroter farbe. geschult durch die aktionen erreichte ich eine bei den früheren malereien nicht vorhandene unbekümmertheit, frische und spontanität.“

Einige der von 1983 bis 1986 entstandenen Schüttbilder zeigen aufgrund der verschiedenen Fließ- und Schüttrichtungen deutlich, dass sie im Gegensatz zu den Werken mit vertikalen Fließspuren mit der Leinwand auf dem Boden liegend erschaffen wurden. Wie auf vielen Werken aus dieser Zeit sind auch auf unserem gut sichtbare Abdrücke der Füße des Künstlers erhalten.

Unser kraftvolles Bodenschüttbild von 1986 steht exemplarisch für Nitschs Ansatz, die Grenzen der Malerei zu überschreiten. Es vereint die Einflüsse des Abstrakten Expressionismus und der europäischen Avantgarde mit seiner persönlichen Vision von Kunst als einem spirituellen und existenziellen Erlebnis.

BvC





Cecilia Hock Aufforderung zum Tanz – Günther Uecker und die Dynamik der Nägel

„Meine Objekte sind eine räumliche Realität, eine Zone des Lichtes. Ich benutze mechanische Mittel, um die subjektive Geste zu überwinden, zu objektivieren, eine Situation der Freiheit zu schaffen.“

Gehorsam neigen die weiß gekleideten Nägel ihre Köpfe. Die antreibende Kraft bleibt verborgen: wie ein Wind, den man nur sieht, wenn Äste sich biegen, Blätter fallen, Wasser sich kräuselt. In regelmäßigen Abständen sind die Nägel in die weiße, plastische Masse eingeschlagen. Der einzelne Nagel geht in der Gesamtstruktur auf und leistet organisch seinen Beitrag zum Ganzen. Der Blick fließt von einem Nagel zum nächsten. Dem Fluss der Bewegung folgend, gerät der Betrachter in einen fast hypnotischen Sog, der im Zentrum der Spiralform kulminiert, jedoch nie vollständig zum Stillstand kommt. Aus der rhythmischen Ordnung ergibt sich eine Ruhe, die dem Chaos widersteht. Was bleibt, sind Bewegung und Struktur.

Günther Uecker gilt als Entdecker des Nagels und der Nagel als seine Ikone. Das Motiv des Nagels taucht in seinen Werken schon früh auf – anfangs jedoch nur passiv, als Konzept. So kratzt Uecker mit einer selbst gebauten Nagelbürste Bewegungen in die Farbe oder hinterlässt Spuren in Papieroberflächen, die er mit Nagelpfeilen durchdringt. 1957 tritt der Nagel dann allein auf Ueckers Bühne, es entsteht mit „Informelle Struktur“ das erste Nagelbild, und der Nagel rückt endgültig ins Zentrum seines Schaffens. Uecker enthebt das industrielle Produkt, welches wir als Werkzeug der Befestigung und Fixierung kennen, seiner ursprünglichen Funktion und verwandelt es in ein transformatives künstlerisches Medium.

In „Spirale“ (2005) wird diese Transformation auf wunderbare Weise sichtbar. Die einzelnen Nägel sind massiv, statisch und aufdringlich materiell. Ihr Einschlag in den Untergrund birgt ein unterschwellig aggressives Potenzial. Als Ganzes jedoch wirken die Nägel dynamisch und scheinen im Licht ihrer Umgebung zu tanzen. Die Spannung zwischen der dumpfen Materialität der Nägel und der aus ihrer organischen Gesamtausrichtung entstehenden überraschenden Eleganz hebt das Kunstwerk über seinen bloßen Objektcharakter hinaus. Die Nagelstruktur erzeugt ein Spiel aus Licht und Schatten, eine Oberfläche, die je nach Lichteinfall variiert, lebt und vibriert. Und plötzlich scheint der Nagel selbst nicht mehr zentral: In ihrer Gesamtheit formen sich die einzelnen Einschläge in Bewegung um. Sie führen ein Eigenleben, werden zum Sinnbild von Zeit und Raum, die Konzeption schafft eine neue Wirklichkeit. Ueckers Werk steht somit für die radikale Neudefinition von Kunst, wie sie von der Ende der 1950er-Jahre gegründeten Gruppe ZERO angestrebt wurde, welcher sich Uecker 1961 anschloss.

Uecker hat den Nagel auf die Probe gestellt, erforscht und geprüft. Er hat sich seiner bemächtigt, mit ihm unterschiedliche Ziele verfolgt. Der Nagel wurde zum Mittel der Verfremdung vertrauter Gegenstände, der Artikulation von Räumlichkeit, wurde über seine physische Präsenz hinweg zum Träger von Bewegung und Dynamik, wurde als Kontrastmedium zum Körper von Licht und Zeit, wurde lesbar durch haptische Oberflächen, wurde zur Irritation als Riese und bedrohlich als Stachel. Er wurde zum Impulsgeber, um Denk- und Sehgewohnheiten zu hinterfragen.

Ueckers Nagelbilder gelten bis heute als die bedeutendsten und gefragtesten Werke des Künstlers. Das 2005 geschaffene Werk „Spirale“ ist ein Paradebeispiel für seine Auseinandersetzung mit dem Nagel und verdeutlicht eindrucksvoll, welche Poesie der Künstler diesem einfachen Alltagsgegenstand zu entlocken vermag.

20 Günther Uecker

Wendorf/Mecklenburg 1930 – lebt in Düsseldorf

„SPIRALE“. 2005

Nägel, weiße Farbe und plastische Masse auf Leinwand auf Holz. 90,5 × 90 × 14 cm (35 5/8 × 35 3/8 × 5 1/2 in.). Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, signiert, datiert und mit Richtungspfeil bezeichnet: SPIRALE Uecker 05. Hier mit Bleistift beschriftet: Galerie Löhrl. Das Werk ist im Uecker Archiv, Düsseldorf, unter der Nummer GU.05.012 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis. [3012]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen (2005 in der Galerie Löhrl, Mönchengladbach, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 200.000–300.000

USD 220,000–330,000





„Bekam vor 8 Tagen herrliches Orchideenbild
geschenkt! Es ist das schönste Stilleben was T[iger]
gemacht hat u. meine Lieblingsfarben Jadegrün
Rosa.“

Quappi Beckmann, 1946

Eugen Blume Max Beckmanns Stilleben und das Spiel übersinnlicher Mächte

Wie kein anderer Maler hat Max Beckmann im 20. Jahrhundert die allegorische Bildkunst der mittelalterlichen Memento mori und der niederländischen Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts wiederbelebt. Wie die illusionistisch gemalten Moralbilder und ihre verschlüsselte florale, faunische und Dingsymbolik sind Beckmanns Stilleben von einer esoterischen Ikonografie durchzogen. Diese symbolträchtigen Werke sind in jeder Phase seines Schaffens zu finden und durchwandern gleichsam dialogisch das gesamte Werk Beckmanns. Neben den Bildnissen, reichen Figurenbildern und Landschaften bilden sie das vierte große Sujet. Alle vier Themen bleiben eng verwoben und greifen oftmals ineinander.



Los 21

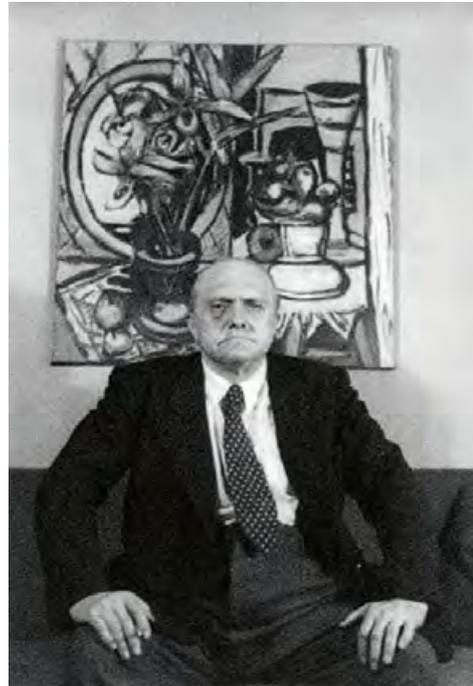
Im Gegensatz zu den niederländischen Moralbildern, die an den Betrachter appellieren, seine begrenzte Lebenszeit zu nutzen und nicht sinnlosen Genüssen zu opfern, hat Beckmann keine belehrenden Ambitionen. Sein Ziel ist vielmehr, das Spiel übersinnlicher Mächte zu entschlüsseln, ihnen seine Deutung entgegenzuhalten und Eintritt in ihre Welt „hinter dem Vorhang“ zu verlangen. Insbesondere das Stilleben spiegelt Beckmanns Überzeugung, dass hinter den Dingen eine Welt existiert, deren Zeichen in der sogenannten Wirklichkeit verborgen sind. Als Maler sah er es als seine Aufgabe, diesen metaphysischen Gewalten zu trotzen. Was sich dem Auge des Betrachters als harmlose Komposition eines sorgfältig gebauten, farbenreichen Stillebens aus Alltagsgegenständen darstellt, ist für Beckmann von symbolischen Zeichen durchzogen, gleichsam eine bildnerische Geheimschrift, die sich aber nicht des Worts, sondern doppel-sinniger Gegenstände bedient. Im Zentrum steht die Königin der Blumen, rosa-weiße Orchideen, dazu ein Strelitzienzweig vor einem ovalen Spiegel. Möglicherweise handelt es sich um eine Bletilla, eine Japanorchidee. Die Orchidee wird allgemein als ein Sinnbild für Verführung,

Leidenschaft und sexuelle Lust betrachtet, was der Spiegel im Hintergrund im Hinblick auf die Verführung zu unterstreichen scheint.

Seltsamerweise wirken die in dieser Auktion angebotenen Werke „Quappi mit dem grünen Sonnenschirm“ (Los 11) und das „Stilleben mit Orchideen und Birnen“ wie aufeinander bezogen, obwohl ihr Entstehungszeitpunkt acht Jahre auseinanderliegt. Allein die formale Gestaltung, die Malerei und das augenfällige Grün (Quappis Lieblingsfarbe), verbinden sie, aber auch thematisch scheinen in dem Stilleben die Liebe und das Sinnliche als Thema wiederzukehren. Wenn wir uns erlaubt haben, Quappis Erscheinung in dem Bildnis von 1938 mit indischen Liebesgöttinnen in Verbindung zu bringen, so ist die Orchidee in der asiatischen Symbolik mit Seelenverwandtschaft, Weiblichkeit, Leidenschaft verbunden. Der Vase mit den Orchideen dient eine Zeitung als Unterlage, deren angedeutete Schriftzeichen als Aufforderung gelten können, das Bild „zu lesen“. Zeitungen oder Notenblätter sind seit den 1920er-Jahren in Stilleben Beckmanns wie zufällig eingefügte Unterlagen für Vasen und andere Gegenstände auf Tischen zu finden. Die kaum zu erkennenden schwarzen Handschuhe hinter dem Blumentopf



Max Beckmann. „Quappi mit großem Stilleben“. 1941. Öl/Lwd. Zerstört.



Max Beckmann vor dem „Stilleben mit Orchideen und Birnen“. Saint Louis, 1949.

könnten im alten Sinne Treue symbolisieren. Die verderblichen Früchte, Birnen und Äpfel, verweisen für Beckmann wie in den barocken Vanitas-Bildern auf die Vergänglichkeit.

Vor allem aber zeigt das Werk von 1946 Beckmanns Interesse an Raumkonstellationen und Farbbeziehungen. Die Farbe spielt in dem von Dingen sorgsam ausgewogenen Gefüge des quadratischen Formats die entscheidende Rolle. Sie führt das Auge über die gesamte Fläche und setzt im Wesentlichen Rot gegen Grün. Das Schwarz, mit dem Beckmann gewöhnlich die Gegenstände konturiert, festigt den Zusammenhalt, man könnte auch sagen die Widerstandskraft der Konstruktion, die sich jede räumliche Tiefe versagt, bewusst flächig bleibt und lediglich die Gegenstände plastisch modelliert. Die Farbigkeit insgesamt verzichtet auf die bedrohlichen dunklen Töne der Besatzungszeit, Beckmanns Palette hat sich nach der Befreiung Hollands und der persönlichen Aussicht, nach Amerika auszureisen, aufgehellt. Die hellen Farben stimmen bis auf einen schmalen schwarzen Spalt in der Mitte des Bildes optimistisch. Dass sich zeigende Dunkel ermahnt den Betrachter, den allgegenwärtig drohenden Abgrund nicht zu vergessen.

Die intime Botschaft des Stillebens ist offenbar an Beckmanns Frau Quappi gerichtet, die er ein einziges Mal („Quappi mit großem Stilleben“, 1941; im Krieg zerstört, Göpel 569) hinter einem Stilleben malte, das gleichsam durch die dargestellten Dinge mit ihr korrespondierte.

Nicht ohne Grund hat Max Beckmann die verschlüsselte Liebeserklärung „Stilleben mit Orchideen und Birnen“ seiner Frau Quappi geschenkt, die zeitlebens in ihrem Besitz geblieben ist (siehe Foto oben).

Prof. Dr. Eugen Blume ist Kunsthistoriker und Kurator. Von 2001 bis 2016 war er Leiter des Hamburger Bahnhofs – Museum für Gegenwart in Berlin. Er ist ein großer Kenner des Werks von Max Beckmann.

21^N Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Stilleben mit Orchideen und Birnen“. 1946

Öl auf Leinwand. 90,5 × 90,5 cm (35 ½ × 35 ½ in.).
Rückseitig auf der Leinwand mit Filzstift in Schwarz
von Mathilde Quappi Beckmann beschriftet: „Stil-
leben mit Orchideen und Birnen“ painted By Max
Beckmann, Amsterdam 1946. Mathilde Quappi
Beckmann, New York 1950. Auf dem Keilrahmen
Etiketten der Galerie Curt Valentin, New York, und
der Ausstellungen Boston 1957, Boston/New York
1964/65 und Hamburg/Frankfurt a. M. 1965 (s.u.).
Werkverzeichnis: Tiedemann/Göpel 709 (Online-
Werkverzeichnis). [3180] Gerahmt.

Provenienz

Atelier Max Beckmann / Mathilde Quappi Beck-
mann (Geschenk des Künstlers) / Familie Beck-
mann / Privatsammlung, USA / Privatsammlung,
Schweiz

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,100,000–1,650,000

Ausstellung

European Masters of Our Time. Boston, Museum of
Fine Arts, 1957, Kat.-Nr. 9, m. Abb. / Max Beckmann.
Boston, Museum of Fine Arts; New York, Museum of
Modern Art, und Chicago, Art Institute, 1964/65, Kat.-
Nr. 63, m. Abb. / Max Beckmann, Gemälde, Aquarelle,
Zeichnungen. Hamburg, Kunstverein, und Frankfurt
a. M., Kunstverein, 1965, Kat.-Nr. 59, m. Abb. / Max
Beckmann, Paintings, Drawings and Graphic Work.
London, Tate Gallery, 1965, Kat.-Nr. 62 / Max Beck-
mann. Gemälde – Aquarelle – Zeichnungen – Skulptu-
ren aus dem Nachlass Mathilde Q. Beckmann und
anderen Sammlungen. Berlin/Kampen (Sylt), Galerie
Pels-Leusden, 1997

Literatur und Abbildung

Benno Reifenberg und Wilhelm Hausenstein: Max
Beckmann. München, R. Piper & Co. Verlag, 1949,
Kat.-Nr. 590 / Peter Beckmann (Hg.): Max Beckmann.
Sichtbares und Unsichtbares. Stuttgart, Belser Verlag,
1965, Abb. S. 103 / Peter Selz: Max Beckmann. in
Ausst.-Kat.: Max Beckmann. Boston, Museum of Fine
Arts; New York, Museum of Modern Art, 1964, S. 86/87,
m. Abb. / Erhard und Barbara Göpel: Katalog der
Gemälde. 2 Bde. Bern, Kornfeld und Cie, 1976, hier
Bd. I, Kat.-Nr. 709, u. Bd. II, Abb. Tf. 259 / Erhard
Göpel (Hg.): Max Beckmann, Tagebücher 1940–1950.
München, Piper Verlag, 1984, S. 147, 151 und 152 / Jutta
Schütt, Christiane Zeiller: Time-Motion. Ein Kaleidoskop
in Bildern und Worten. In: Ausst.-Kat.: Beckmann &
Amerika. Frankfurt a. M., Städel Museum, 2011, S. 23–51,
hier S. 39, m. Abb. (nicht ausgestellt) / Karin Schick:
Die Dinge außer uns. Zu einigen Objekten in Beck-
manns Stilleben. In: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Die
Stilleben. Hamburg, Kunsthalle, 2014, S. 11–25, hier
S. 24 und 25, m. Abb. / Simon Kelly: »Ein wunderbarer
Mensch und Lehrer«. Max Beckmann als Dozent und
die Bedeutung des Stillebens. In: Ausst.-Kat. Max
Beckmann. Die Stilleben. Hamburg, Kunsthalle, 2014,
S. 66–75, hier S. 69 (nicht ausgestellt) / Anja Tiede-
mann (Hg.): Max Beckmann. Die Gemälde. Band II.
Ahlen (Westfalen), Kaldewei Kulturstiftung, 2021, Kat.-
Nr. 709, m. Abb.



Erfahren Sie mehr!





Martin Schmidt Hans Uhlmann und die Visualisierung von Bewegungsenergien im Raum

Hans Uhlmann gilt als Begründer der Metallplastik in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Nachdem er 1950 an die Berliner Hochschule für bildende Künste berufen worden war und 1952 die Bildhauerklasse übernommen hatte, eröffneten sich ihm in Gestalt seines großzügigen Dienstateliers neue Möglichkeiten der Gestaltung mit Stahl und verschiedenen Schweißtechniken. Die Phase der Drahtplastiken fand so ihr Ende. 1953 begründete Uhlmann die erste Klasse für Metallplastik in der Bundesrepublik. Zahlreiche Aufträge im öffentlichen Raum begleiteten seine Dozententätigkeit.

Die signifikante Präsenz Uhlmanns im Jahr 1954, manifestiert in seinen Auftritten auf der Biennale in Venedig und der Mailänder Triennale, weckte auch das Interesse des Kurators für Malerei und Skulptur am New Yorker Museum of Modern Art, Andrew C. Ritchie. Er sah seine Ausstellung im Deutschen Pavillon und lud Uhlmann ein, an der für das kommende Jahr geplanten Ausstellung zu den aktuell 22 bedeutendsten europäischen Künstlern zu partizipieren. In Venedig waren ihm vier Skulpturen Uhlmanns aufgefallen, die er in seine New Yorker Schau „The New Decade: 22 European Painters and Sculptors“ integrieren wollte, welche im Mai 1955 eröffnet wurde. Als einziger deutscher Bildhauer stellte Uhlmann dort neben seinen beiden Künstlerkollegen Theodor Werner und Fritz Winter aus.

1960 erhielt er den Auftrag für eine Plastik, die auf dem Platz vor der Bibliothek der Technischen Hochschule Stuttgart aufgestellt werden sollte. Uhlmann konzipierte dafür „Aggression I“. Unser Werk in Stahl ist das Modell für die Großplastik, die allerdings in dunkel patiniertem Messing ausgeführt wurde.

Uhlmann hat die schmalen Formelemente in ausladendem Gestus angeordnet, sodass der Eindruck einer stark bewegten und erregten Figur vermittelt wird, die zweifellos die titelgebende Aggression in visuell erfahrbare Vehemenz umsetzt. An der Plinthe wachsen die entfesselten Gewalten in Gestalt eines Schattens optisch wieder zusammen, sodass sie eine Klammer bilden, mit der die ganze Plastik in spannungsvoller Schwebe gehalten wird. Wie nur wenige seiner plastisch arbeitenden Zeitgenossen verstand es Uhlmann, dynamische Bewegungsenergien sichtbar zu machen.

22 Hans Uhlmann

1900 – Berlin – 1975

„Aggression I“. 1961

Stahl, schwarz getönt. 140 × 160 × 129 cm
(55 1/8 × 63 × 50 3/4 in.). Auf der Plinthe monogrammiert
und datiert: U. 61. Werkverzeichnis: Lehmann-Brock-
haus 95. Unikat. [3037]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (von Hildegard Uhlmann,
der Witwe des Künstlers, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 132,000–165,000

Ausstellung

Hans Uhlmann. Berlin, Akademie der Künste, 1968,
Kat.-Nr. 91, Abb. auf dem Umschlag und Plakat

Endgültiger Entwurf zur Skulptur vor der Bibliothek der Tech-
nischen Hochschule in Stuttgart (Höhe 450 cm) (Lehmann-
Brockhaus 204).





Susanne Schmid Naturwissenschaft als fantastisches Bilderrätsel – Ella Bergmann-Michels hybrides Ökosystem „Funktionelle Vegetation“

Schon im dadaistisch anmutenden Bildtitel „Funktionelle Vegetation“ vereint sich offenbar Widersprüchliches: Zwei unterschiedliche gestalterische Ansätze, die in Wechselwirkung treten und sich gegenseitig verstärken – wie das künstlerische Werk von Ella Bergmann-Michel und Robert Michel, die sich in Weimar kennenlernten und 1919 dort heirateten. In seinem Essay zur Ausstellung „Mit voller Kraft (der Zeit) voraus“ schreibt Eric Mouchet: „[...] obwohl man hier zu Recht von einem Künstlerpaar spricht und sie tatsächlich beide zusammen die Moderne vorangebracht und ihr ganzes Leben lang gemeinsam den gutbürgerlichen Geschmack bekämpft haben, gehen ihre Werke diese Moderne auf sehr unterschiedlichen Wegen an. Robert transzendiert in der Zeichnung seine Leidenschaft für das Mechanische, während Ella, die den Naturwissenschaften und der Physik zuneigt, seit 1925 abstrakte Collagen auf der Grundlage von Papierstücken schafft, die sie aus Werken über die Theorie der Dispersion des Lichts ausgeschnitten hat“ (Ausst.-Kat. Galerie Eric Mouchet und Galerie Zlotowski, Paris, 2018, S. 22).

Ella Bergmann, Tochter eines Apothekers aus Paderborn, nimmt 1915 ein Studium an der Großherzoglich-Sächsischen Hochschule für Bildende Künste in Weimar auf, neben Stuttgart die einzige Kunsthochschule des Reiches, an der Frauen sich einschreiben können. Robert Michel ist ein ehemaliger Ingenieur und Pilot, der sich nach einem schweren Unfall den darstellenden Künsten zugewandt hat. Nach einem kurzen Intermezzo am Weimarer Bauhaus verlassen beide die Stadt, um sich 1920 in Roberts Geburtsort Vockenhausen in der Nähe von Frankfurt a. M. niederzulassen. In der alten Farbenmühle der Familie Michel richten sie ihre Ateliers ein. Die sogenannte Schmelz entwickelt sich zu einem Treffpunkt der künstlerischen Avantgarde. Neben Kurt Schwitters zählen László Moholy-Nagy, El Lissitzky, Willi Baumeister, Johannes Molzahn, Mart Stam und Ilse Bing zum Freundeskreis des Paares.

In ihrem „Heimatemuseum of Modern Art“, so der von Robert Michel entworfene Stempel für in der Schmelz entstandene Werke, leben Ella und Robert also keineswegs komplett zurückgezogen. Bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten, mit der ihre künstlerischen Aktivitäten vorerst beendet werden, engagieren sich beide im städtebaulichen Projekt „Das Neue Frankfurt“ und beteiligen sich an zahlreichen Ausstellungen. Ella ist zudem seit 1927 als Fotografin, seit 1931 als Filmmacherin tätig.

Ella Bergmann-Michel setzt sich intensiv mit der materiellen Darstellbarkeit des immateriellen Lichts auseinander. In ihrer Tuschzeichnung „Funktionelle Vegetation“ schwebt ein hybrides Objekt, eine Art technoide Pflanze, durch einen Lichtraum. Der sezierende Längsschnitt offenbart ein zentrales Rückgrat mit spiralförmigem Kern. Am oberen Ende dieser röhrenartigen „Wirbelsäule“ entfalten sich zwei fragile, schwingende Blütenstängel. Winzige Partikel scheinen sich zu zerstreuen und parallel ein mechanisches Getriebe zu durchlaufen. Ein lebendiges Ökosystem aus geometrischen, konstruktiven und organischen Elementen, lichten und schattigen, flächigen und fein strukturierten Formen. Detailliert vermerkt Bergmann-Michel auf der Rückseite ihrer subtilen Komposition die künstlerischen Mittel und Materialien, mit denen sie ein scheinbar wissenschaftlich logisches, doch eigentlich surreal fantastisches Bilderrätsel erschafft, das uns staunen lässt und zugleich die Idee einer kinetischen Kunst vorwegnimmt.

23 Ella Bergmann-Michel

Paderborn 1896 – 1971 Eppstein

„Funktionelle Vegetation“. 1921/22

Farbtusche, Gouache und Grafit auf Transparentpapier auf Karton auf Holz. 56,8 × 47 cm (Papier) / 87 × 76,5 cm (leinenbezogener Karton) (22 $\frac{3}{8}$ × 18 $\frac{1}{2}$ in. / 34 $\frac{1}{4}$ × 30 $\frac{1}{8}$ in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert und datiert: ELLA BERGMANN 21/22. Unten links mit der Werknummer bezeichnet: B 121. Rückseitig mit Feder in Rot und Schwarz signiert, datiert, betitelt und bezeichnet: Ella Bergmann 1921/22 · „funktionelle vegetation“ · (B 121) FARB-TUSCHE + GRAPHIT – rückseitig – TRANSPARENT-PAPIER und Carton-COLLAGE · H = 86,5 × Breite 76,5 cm · einschliesslich – PLATTEN und CANVAS-MONTAGE gemessen ... Dort auch der runde Stempel „Heimatmuseum of Modern Art“ sowie zwei Etiketten der Waudell Gallery, New York, und Annely Juda Fine Arts, London. [3166] Gerahmt.

Provenienz

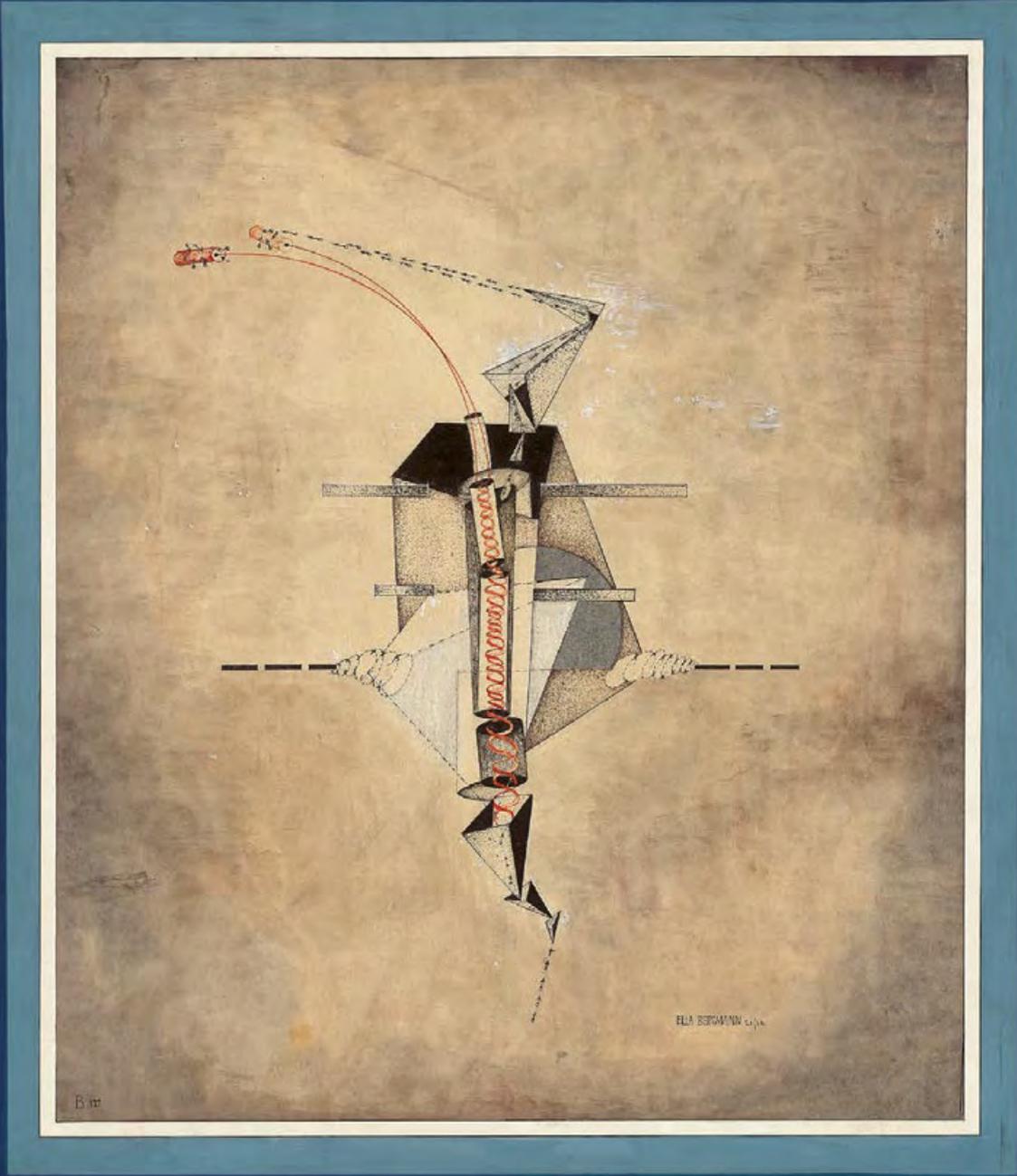
Privatsammlung, Berlin (2018 bei der Galerie Eric Mouchet, Paris, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Ausstellung

Ella Bergmann-Michel et Robert Michel. Le progrès à bras-le-corps / Mit voller Kraft der Zeit voraus / Getting to grips with progress. Paris, Galerie Eric Mouchet und Galerie Zlotowski, 2018, Kat.-Nr. EBM 9, Abb. S. 123 / Ella Bergmann-Michel und Robert Michel. Ein Künstlerpaar der Moderne. Hannover, Sprengel Museum, 2018, Abb. S. 69



24 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Figur“. 1922/23

Deckfarbe in Weiß, Grau, Rot, Braun, Ocker, Hellblau und Schwarz und Bleistift auf Papier. 43,6 × 29,4 cm (17 ¼ × 11 ⅝ in.). Auf der Rückpappe des Passe-partouts ein Etikett der Galerie Renée Ziegler, Zürich. Dort auch auf einem aufgeklebten Papier mit Feder in Schwarz signiert und datiert: W Baumeister 1922/23. Werkverzeichnis: Gauss/Gutbrod/Baumeister 0131 (Online-Werkverzeichnis). [3166] Gerahmt.

Provenienz

Ernst Friedrich Burckhardt, Küsnacht (vom Künstler erworben) / Privatsammlung, Berlin

EUR 40.000–60.000

USD 44.000–65.900

Ausstellung

Willi Baumeister. Paris, Galerie d'Art Contemporain, 1927

Der erste Besitzer der Gouache, der Schweizer Architekt Ernst Friedrich Burckhardt (1900–1958), gilt als Pionier der Landesplanung und wirkte als Dozent für Theaterbau an der ETH Zürich.

Als junger Mann hatte Willi Baumeister einen denkbar günstigen Einstieg in die Kunstwelt. 1911 reiste er für einen längeren Aufenthalt nach Paris, während seines anschließenden Studiums an der Kunstakademie Stuttgart bei Adolf Hölzel lernte er Oskar Schlemmer und Alf Bayrle kennen. Noch als Student nahm er 1914 am berühmt gewordenen, von Herwarth Walden organisierten Ersten Deutschen Herbstsalon in der „Sturm“-Galerie teil. In Berlin begegnete er Franz Marc, ein Jahr darauf in Wien Oskar Kokoschka und Adolf Loos. Sie alle prägten ihn, ohne dass er seinen eigenen Weg dafür hätte verlassen müssen.

Bei der Gouache „Figur“ von 1922/23 handelt es sich um eine sehr bemerkenswerte Arbeit aus Baumeisters Frühwerk, und das in mehrerlei Hinsicht. Zum einen kommt sie zum ersten Mal überhaupt auf den Markt. Der in Küsnacht bei Zürich ansässige Schweizer Architekt Ernst Friedrich Burckhardt erwarb sie vor rund einhundert Jahren direkt von Baumeister, seitdem befand sie sich im Besitz von Burckhardts Familie. Zum anderen zeigt sich Baumeister hier früh gereift und absolut sicher in der Wahl seiner Mittel: Kreise, Halbkreise, Balken, Linien und auch eine Volute ergeben die „Figur“. Sie offenbart einen Grad an Abstraktion auf höchstem künstlerischen Niveau. Anklänge an das „Triadische Ballett“ von Schlemmer, an Fernand Léger, Giorgio de Chirico und die Farbkompositionen Robert Delaunays kann man hier entdecken.

Und gleichzeitig gewährt das Blatt bezaubernd intime Einblicke in Baumeisters künstlerische Vorgehensweise, in seine „Mal-Werkstatt“, wenn man so will. Rund um das Zentrum hat er Farbproben für das Motiv angelegt – und am Ende stehen lassen. Vor allem am linken und am unteren Rand sieht man sie in den Grau-, Braun- und Ockertönen, und die meisten davon findet man auch in der „Figur“ wieder. Aber eben nicht alle. Es muss dieser Werkstattcharakter gewesen sein, der den Architekten Ernst Friedrich Burckhardt an der Gouache besonders faszinierte. Noch heute kann man sich ihren Reizen kaum entziehen. UC



25 Kurt Schwitters

Hannover 1887 – 1948 Ambleside/England

„Merzzeichnung 47“. 1920

Collage und Gouache auf Papier auf Karton.
10,7 × 8,3 cm (4,1 × 3,3 in. (5 ½ × 4 ¾ in.)).
Unter der Darstellung mit Feder in Braun signiert,
datiert und betitelt: K. Schwitters. 1920 Merzzeich-
nung 47. Werkverzeichnis: Orchard/Schulz 629.
Etwas gebräunt. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Evert Rinsema, Assen / Thijs Rinsema, Assen (bis
ca. 1955) / Walter von Aggelen, Assen (um 1955,
Geschenk) / Frits van Aggelen, Apeldoorn (bis ca.
1995, durch Erbschaft) / Privatsammlung, New York /
Privatsammlung, Berlin

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Ausstellung

Thijs Rinsema, Leeuwarden, Fries Museum;
Dordrecht, Dordrechts Museum; Roermond, Museum
H. Luyten - Dr. Cuijpers, 1980/81, Kat.-Nr. 2, Abb.
S. 30 / Holland Dada, Paul Citroen et het Bauhaus.
Franeker, Museum 't Coopmanshuis; Den Haag,
Haags Gemeentemuseum, 1974 (ohne Kat.)

Die in der Provenienz genannten Künstlerbrüder Thijs und
Evert Rinsema waren mit Kurt Schwitters befreundet.

Gerrissenes Papier, Farbe, Worte, Buchstaben: Diese
„Merzzeichnung“ ist nur ein wenig größer als eine Postkarte,
aber auf ihr tut sich der ganze Kosmos von Kurt Schwitters
auf. Man kann die Komposition studieren und ihre Ausgewo-
genheit bewundern. Man kann das Blatt drehen und wen-
den, wie man will. Man kann versuchen, die Schriftzüge zu
entziffern und ihnen einen Sinn zu entlocken. Und man kann
dieses Dada-Meisterwerk zum Anlass nehmen, an seine
eigenen Grenzen zu stoßen.

1918 hatte Schwitters den Berliner Verleger und Gale-
risten Herwarth Walden kennengelernt. Noch im selben
Jahr zeigte er seine bis dahin entstandenen Arbeiten in des-
sen „Sturm“-Galerie. Im November 1919 veröffentlichte der
Künstler in der Zeitschrift „Der Zweemann“ den Text „Die
Merzmalerei“, in dem er die Grundzüge seiner revolutionä-
ren, grundsätzlich neuen Art von Kunst beschrieb: „Die
Merzmalerei bedient sich ... nicht nur der Farbe und der
Leinwand, des Pinsels, der Palette, sondern aller vom Auge
wahrnehmbarer Materialien und aller erforderlichen Werk-
zeuge. Dabei ist es unwesentlich, ob die verwendeten Mate-
rialien schon für irgendwelchen Zweck geformt waren oder
nicht“ (Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): Kunsttheorie im
20. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 1998, S. 388).

Und in dem „Selbstbestimmungsrecht der Künstler“
betitelten Nachwort eines Gedichtbandes aus demselben
Jahr erklärt er: „Die abstrakte Dichtung wertet Werte gegen
Werte. Man kann auch „Worte gegen Worte sagen. Das
ergibt keinen Sinn, aber es erzeugt Weltgefühl, und darauf
kommt es an“ (Kurt Schwitters: Anna Blume – Dichtungen,
Hannover 1919, S. 36). Nur wenige Monate später muss
Schwitters die „Merzzeichnung 47“ angefertigt haben. Sie
beweist auf die denkbar schönste Weise, dass seine gerade
zitierten Ausführungen nicht blutleere Theorie geblieben
sind. In dem Wirrwarr von Sinn und Unsinn, von Form und
Farbe, von Proportionen und Analogien, das einem hier auf
dieser „Zeichnung“ entgegentritt, äußert sich in der Tat „ein
Weltgefühl“ – es ist die direkte, unverfälschte Aura der
Moderne im Augenblick ihres Entstehens. UC

26 Willi Baumeister

1889 – Stuttgart – 1955

„Blau mit rotem Quadrat (Figuren in Landschaft)“. 1946

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Karton.

35,5 × 46,2 cm (14 × 18 ¼ in.). Oben rechts mit

Bleistift signiert und datiert: Baumeister 5.46.

Rückseitig mit Kohle signiert, bezeichnet, betitelt

und datiert: Willi Baumeister, Stuttgart-O Gerok-

straße 39 „Blau mit rotem Quadrat“ 1946 kleines

Format. Werkverzeichnis: Beye/Baumeister 1482.

[3248] Gerahmt.

Provenienz

Franz und Juliane Roh, München / Kunsthandel

Marion Grčić-Ziersch, München / Privatsammlung,

Baden-Württemberg

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Ausstellung

Hommage à Franz Roh. München, Kunstverein,

1966, m. Abb. (o.S.)

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Franz Roh zum 100. Geburtstag. München,

Staatgalerie Moderne Kunst, Bayerische Staats-

gemäldesammlungen, 1990, S. 49 / Marion Grčić-

Ziersch Kunsthandel, München, Katalog März 1996,

S. 24, Abb. S. 25

Linien werden Umrisse, Umrisse werden Zeichen, Zeichen werden Figuren auf dem Gemälde „Blau mit rotem Quadrat“ von Willi Baumeister. Man möchte sich vorstellen, dass er dort Menschen im Sommer am Meer gemalt hat: Dann wäre die hellbraune Zone am unteren Rand der Strand, der blaue Hintergrund wäre das Wasser und die Wolken am Himmel und das rote Quadrat wären die Abendsonne. Es könnte aber alles auch ganz anders sein: Der Künstler, schrieb Baumeister ein Jahr, nachdem er dieses Bild geschaffen hatte, in seinem Manifest „Das Unbekannte in der Kunst“ gleich zu Beginn, „produziert seine bedeutenden Werte ohne Lehrgut, ohne Erfahrung, ohne Nachahmung. Nur auf diese Weise findet er bisher Unbekanntes, Originales. Das Genie ‚kann‘ nichts und nur damit alles“ (Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 753).

Gegen eine konkrete Interpretation dieses Gemäldes spricht, dass Baumeister 1946 im Begriff war, sein weithin bekanntes Spätwerk vorzubereiten. Diese Bilder, die nach seinem Tod 1955 auf den drei ersten Ausgaben der Documenta in Kassel gezeigt wurden, haben nichts Wiedererkennbares mehr – sie sind vollständig abstrakt. In der Ambivalenz der unterschiedlichen Lesarten liegt der besondere Reiz, den eine Arbeit wie „Blau mit rotem Quadrat“ verströmt.

Virtuos hat Baumeister in dieser Komposition Linien gezogen, dreidimensionale Schatten angelegt, Andeutungen gemacht und Indizien gestreut. Doch sobald man diese Andeutungen und Indizien auf ein bestimmtes Geschehen, auf eine belastbar, plausibel und eindeutig nachzuerzählende Geschichte anwendet, entziehen sie sich einem wieder. Sie sind wie ein nächtlicher Traum, der – eben noch präsent – morgens im Moment des Erwachens verblast.

Das hat Baumeister im „Unbekannten in der Kunst“ in ganz ähnliche Worte gefasst: „Der anbrechende Tag gleicht dem Werden eines Werkes, das die Arabesken der Kunst gleich farbigen Augenblicken aneinanderreicht.“ Die Rätsel der Welt, so der Maler, „werden bildhaft im Entstehen“ (a.a.O.). Die Rätsel der Welt, in dem Gemälde „Blau mit rotem Quadrat“ offenbaren sie sich dem Betrachter in der schönsten Selbstverständlichkeit. UC



27 Fritz Wotruba

1907 – Wien – 1975

„Kleiner Gehender“. 1952

Bronze mit dunkelbrauner Patina. 41 × 28 × 13 cm
(16 ¼ × 11 × 5 ⅛ in.). Auf der hinteren Schmalseite der
Plinthe mit dem Gießerstempel: GUSS A. ZÖTTL WIEN.
Werkverzeichnis: Breicha 165. Eines von drei römisch
nummerierten Künstlerexemplaren aus einer
Gesamtauflage von 10 Güssen. [3166]

Provenienz

Privatsammlung, Wien (vom Künstler erworben) /
Privatsammlung, Berlin

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Mit ihrer flachen Plinthe ist die Figur „Kleiner Gehender“ aus dem Jahr 1952 nur etwas mehr als vierzig Zentimeter hoch. Aber sie wirkt und bewegt sich, sie ist gebaut und blickt um sich wie ein Gigant. Zwar hat sein Schöpfer, der österreichische Bildhauer Fritz Wotruba, dem „Kleinen Gehenden“ keine Arme gegeben. Doch der Rest seines Körpers erscheint wie aus dicken Balken und breiten Quadern gebaut, mit tiefen Furchen, scharfen Kanten und furchtlos gezogenen großen Linien. In dem Zusammenhang ist es mehr als nur ein biografisches Detail, dass Wotruba als angehender junger Künstler in Wien sich auch dadurch fortbildete, indem er Zeichnungen Michelangelo Buonarottis kopierte: Dessen wuchtige Präsenz in der Darstellung von Mensch und Tier hat sich Wotruba ganz offensichtlich angeeignet, um sie in die Gegenwart des 20. Jahrhunderts zu übersetzen.

Auch sonst ist an diesem kleinen Gehenden überhaupt nichts klein. Wotruba hatte in seiner rund fünf Jahrzehnte umspannenden künstlerischen Laufbahn schon immer ein Interesse an blockhaft aneinandergefügten Formen und Ensembles gezeigt. Und es ist kein Zufall, dass eines seiner Hauptwerke buchstäblich ein Stück Architektur ist: die aus 152 großen Betonquadern bestehende, ein Jahr nach seinem Tod geweihte Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Wien Mauer, die inzwischen allgemein nach ihrem Urheber „Wotruba-Kirche“ genannt wird. Doch selten ist es ihm gelungen, in einer Komposition die schiere Kraft des Ausdrucks derart zu bündeln und zu konzentrieren wie bei „Kleiner Gehender“. Selbst sein „Großer Gehender“ – ein nach dem Tonmodell angefertigter Gipsguss befindet sich in der Sammlung des Belvedere in Wien – bleibt in der Hinsicht hinter der lediglich den Abmessungen nach kleineren Version des „Gehenden“ zurück.

So ist „Kleiner Gehender“ ein schönes Beispiel dafür, dass sich künstlerische Qualität nicht an die Maßeinheiten von Länge, Breite und Gewicht hält. Sie kommt, wenn es die Eingebung will, wenn schöpferisches Genie und grobes Material sich in dem einen glücklichen Moment vereinen, der sich weder berechnen noch voraussehen lässt. UC



28 Max Beckmann

Leipzig 1884 – 1950 New York

„Strandansicht von der Terrasse aus gesehen“. 1935

Aquarell, Tuschpinsel und Deckweiß auf Papier.
49,6 × 61,5 cm (19 ½ × 24 ¼ in.). Unten rechts mit
Feder in Braun gewidmet, signiert und datiert: Für
Jo u. Mimi Kijzer in Freundschaft von Beckmann
Mai 35. Werkverzeichnis: Beckmann/Gohr/Hollein
79. Farben leicht geblichen. [3122] Gerahmt.

Provenienz

Jo und Mimi Kijzer-Lanz, Amsterdam (Geschenk
des Künstlers) / Galerie Schönwald und Beuse,
Krefeld (1998) / Galerie Salis & Vertes, Salzburg /
Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 120.000–150.000

USD 132.000–165.000

Literatur und Abbildung

Auktion 2338: German Week in Amsterdam.
Christie's, Amsterdam, 18.6.1997, Kat.-Nr. 350,
m. Abb.

Der Arzt Dr. Jo Kijzer und seine Frau Mimi waren Freunde
von Mathilde Q. Beckmanns Schwester Hedda Schoon-
derbeek, geb. Kaulbach.

Menschliches Tun ist nur am Rande zu erkennen: ganz rechts
Badende, ungefähr in der Mitte nahe am Ufer ein Pferde-
karren, wie ihn die Muschelsucher einsetzen. Am Ende der
Bühne vielleicht ebenfalls Personen. Ein Boot links daneben.
Dies alles ist vor einem schmalen blauen Meeresstreifen zu
erkennen. Die größte Fläche nimmt der helle Himmel mit ein
paar Wolkenkringeln ein. Dann der breite Sandstreifen, der
von einer Terrasse aus zu sehen ist. Das Auge des Betrach-
ters gelangt an das Ufer, wenn es die Korbstühle vorne
überwunden hat, die nur angeschnitten zu sehen sind.
Besondere Aufmerksamkeit beanspruchen die damals übli-
chen Strandkörbe, die in lockerer Reihe am Ufer warten.
Manche sind mit Fähnchen geschmückt. Gelb leuchten die
Körbe, wenn sie zum Ufer gedreht sind, einige sind mit Rot
ausgeschlagen, was zu sehen ist, wenn die Strandkörbe
landeinwärts gerichtet stehen. Beckmann hat ein ganz all-
tägliches, völlig unspektakuläres Inventar zum Bildmotiv
„veredelt“.

Während der Mitte der Dreißigerjahre hatte er immer
wieder Reisen ans Meer unternommen, wie etwa nach Zand-
voort in den Niederlanden. Genauso wie er sich selbst erholen
wollte, dienten auch Aquarelle der Entspannung von seiner
gedankenreichen Malerei, zum Beispiel von der lange währen-
den Arbeit am ersten Triptychon „Abfahrt“, die von 1932 bis
1935 dauerte.

Beckmann hat das Komische ergötzt, das sich ergibt,
wenn die Strandkörbe an menschliche Körper erinnern und
wie Pinguine auf dem Strandsand zu watscheln scheinen.
Dass Beckmann durchaus die humorvollen Seiten von Men-
schen und Gegenständen wahrnahm, ließe sich an manchen
Beispielen zeigen. Eine Terrasse bot einen sicheren Beobach-
tungsposten. Die Majestät des Meeres und die unfreiwillige
Komik des von Menschen Gemachten trafen aufeinander.

Häufig hat Beckmann Aquarelle nahestehenden Per-
sonen gewidmet. Hier sind es der Arzt Dr. Jo Kijzer und sei-
ne Frau Mimi, die das Geschenk erhalten haben. Das Ehe-
paar war eng befreundet mit Quappi Beckmanns Schwester
Hedda Schoonderbeek, geb. Kaulbach. Siegfried Gohr

Siegfried Gohr, Kunsthistoriker, Kurator und freier Publizist,
war Direktor der Kölner Kunsthalle, des Museums Ludwig in
Köln, wo er insbesondere für die Ergänzung der Sammlung
mit einem Schwerpunkt auf der europäischen Avantgarde
nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich war. Er lehrte
als Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Hoch-
schule für Gestaltung in Karlsruhe und an der Kunstakade-
mie in Düsseldorf.



For you
in front of
London 1905



Anne Ganteführer-Trier **Christos verhüllte Welt: Die Anfänge der „Empaquetages“ in Düsseldorf**

Christo und Jeanne-Claude kamen Anfang 1963 nach Düsseldorf, wo nach Ausstellungen in der Galerie Haro Lauhus in Köln und der Galerie J in Paris am 20. Februar 1963 in der Galerie Schmela die dritte Einzelausstellung eröffnen sollte. Alfred Schmela stellte Christo kein Budget für etwaige Transportkosten seiner Arbeiten von Paris nach Düsseldorf zur Verfügung, sodass das Künstlerpaar sämtliche Werke eigenständig vor Ort schaffen musste. Die beiden lebten und arbeiteten in dieser Zeit in Günther Ueckers Atelier in der Hüttenstraße 104. Uecker selbst ließ sein Atelier in den Wintermonaten mangels einer Heizung ungenutzt.

Genau dort ist unsere frühe „Empaquetage“ entstanden. Monika Schmela, die Frau des Galeristen, erinnert sich: „Ich färbte für ihn zu Hause im Waschkessel in der Küche einige seiner Stoffe, die er für die Empaquetages benötigte.“

Bereits 1958 entstanden in seinem Pariser Atelier erste Verhüllungen von leeren Farbdosen, die Christo in harzgetränkter Leinwand verpackte. Eine solche Arbeit hat er im selben Jahr in einer Gruppenausstellung in der Kölner Galerie DuMont gezeigt. Der Käufer dieses Werks war kein Geringerer als Lucio Fontana. Schon im Folgejahr begann Christo die Stoffe für seine „Empaquetages“ pur zu verwenden. Der Künstler Arman erwarb 1960 eine solche in Paris. Es scheint, dass Christo bereits in seiner frühen Schaffenszeit als ein Künstler-Künstler geadelt worden ist.

Zurück nach Düsseldorf: Nicht alle der dort entstandenen Werke haben sich erhalten. Im zugeschnittenen Hof vor Ueckers Atelier verhüllten Christo und Jeanne-Claude einen neuen VW Käfer, der einem Freund des Fotografen Charles Wilp gehörte. Der Freund bestand auf den Rückerhalt seines Wagens, sodass dieser noch am selben Tag wieder entpackt wurde. Dank der Fotografien von Charles Wilp schrieb der verhüllte Käfer dennoch Geschichte. Neben den „Empaquetages“ waren in der Galerie eine verhüllte Rechenmaschine, eine Druckerpresse und ein Einkaufswagen zu sehen und sogar verpackte Schaufensterpuppen: „In der Ausstellung nun hatten wir Empaquetages unterschiedlicher Größe und Verpackungsknüpfung: weiße Seide oder Satin, grüngefärbter Stoff, dunkles Schwarz, naturbelassene Stücke aus alten Säcken. Im Schaufenster zur Hunsrückstraße waren in die gelbliche Plastikfolie der damaligen Zeit verpackte Mannequins, d.h. Schaufensterpuppen aus dem nahegelegenen Kaufhof, platziert. Aufgrund einer Anzeige kam die Sittenpolizei und bestand auf Entfernung der Nackten. Es waren geschlechtlose, zudem verhüllte Puppen. Den Beamten klarzumachen, dass es sich hier um Kunst handelte, war nicht leicht. Die Düsseldorfer Künstler aber waren begeistert von den ‚Paketen‘, die damals zudem mit 150 bis 200 DM fast nichts kosteten“ (Monika Schmela).

Andere Arbeiten hatten Schaden genommen, nachdem ein Künstler dem Galeristen seine brennbaren Werke vorführen wollte und dabei ein Feuer ausbrach. Aber das ist eine andere Geschichte. Unsere Arbeit hatte zum Glück schon vorher ein neues Zuhause gefunden (das sie bis dato nie verlassen hat).

29 Christo

Gabrovo 1935 – 2020 New York

Empaquetage. 1963

Stoff, Seil und Kordel auf Holz. 43 × 35 × 16 cm
(16 7/8 × 13 3/4 × 6 1/4 in.). Rückseitig mit Pinsel in Weiß
signiert und datiert: Christo 63. [3068]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland/Berlin (1963 in der Galerie
Schmela, Düsseldorf, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

Christo. Düsseldorf, Galerie Schmela, 1963 / Reliefs.
Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im
20. Jahrhundert. Münster, Landesmuseum für Kunst
und Kulturgeschichte; Zürich, Kunsthaus Zürich, 1980,
Kat.-Nr. 157, Abb. S. 238

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





Sarah Miltenberger Immersiver Optimismus – Katharina Grosse grenzenlose Farbwelten

„Wenn ich male, bin ich emotional verbunden mit sich überlappenden Farbbewegungen. Ich fühle mich in diesem Moment wie eine Schiedsrichterin zwischen Gelb und Blau.“

Katharina Grosse zählt zu den innovativsten Künstlerinnen der zeitgenössischen Malerei. Internationale Institutionen, darunter das MoMA in New York und Privatmuseen wie das chi K11 art museum in Shanghai, haben die Künstlerin mit Ausstellungsprojekten gewürdigt. Ihre Arbeit findet auch auf renommiertesten Biennalen, wie der von Venedig, größte Anerkennung. Über die Malerei hinaus haben ihr ihre immersiven und raumgreifenden Arbeiten mit ihrer überzeugenden medialen Darstellbarkeit zu weltweiter Bekanntheit verholfen.

Grosses 2002 entstandenes Werk „untitled“ ist ein großartiges Beispiel dafür, wie ihre großformatigen Bilder uns mit ihrem Farbenreichtum, ihrer wellenartigen Bewegung und rhythmischen Abstraktion in den Bann ziehen.

Die wie von Markern gezogenen Farbbänder sind von variierender Opazität, überlagern und verflechten sich ineinander. Dadurch wird eine komplexe Verschränkung von Hinter-, Unter- und Vordergrund erreicht. Es entstehen dynamische Raster, die den Raum förmlich zum Pulsieren bringen. Die leuchtenden Farben legen sich vielfach übereinander. Abhängig vom Blickwinkel und dem Lichteinfall wandelt sich das visuelle Erlebnis von strukturierter Ruhe hin zu vibrierender Energie. Beeindruckend sind der frische Optimismus und die dynamische Qualität der Komposition.

Die sich kreuzenden Farbbänder gehören zu einer Serie von Arbeiten, die Grosse kontinuierlich entwickelt hat. Sie entstanden zwischen 2001 und 2007 sowohl auf Papier, auf Aluminium und in ihrer höchsten Vollendung auf großformatigen Leinwänden.

Was lässt diese Arbeiten so beispielhaft entgrenzt wirken? Durch das nachträgliche Aufspannen der Leinwände als Bestandteil ihrer Produktionsmethode entsteht der Eindruck, dass die Farben den frontalen Bildraum überwinden und sich scheinbar um den Spannrahmen legen. So deutet unser frühes Werk von Katharina Grosse bereits unverkennbar auf die expansive Komponente hin, die heute unter anderem für den durchschlagenden Erfolg ihres Schaffens verantwortlich ist. Denn ihre prozessuale Arbeitsweise war von Anfang an – vielleicht zunächst unter dem Einfluss ihres Professors Gotthard Graubner, der mit seinen Kissenbildern bereits zaghafte, aber vergleichbare expansive künstlerische Maßnahmen unternommen hatte – darauf angelegt, die traditionellen Grenzen der Leinwand zu überwinden.

Katharina Grosse erobert den Raum in seiner Gesamtheit: Wände, Böden, Decken, Objekte, ja sogar Landschaften werden zu Trägern ihrer immersiven Farbwelten. Außerdem ist es ihr mit ihrer vollkommen autonomen Bildsprache gelungen, die Malerei zurück in den institutionellen Diskurs zu bringen.

30 Katharina Grosse

Freiburg 1961 – lebt in Berlin

Untitled. 2002

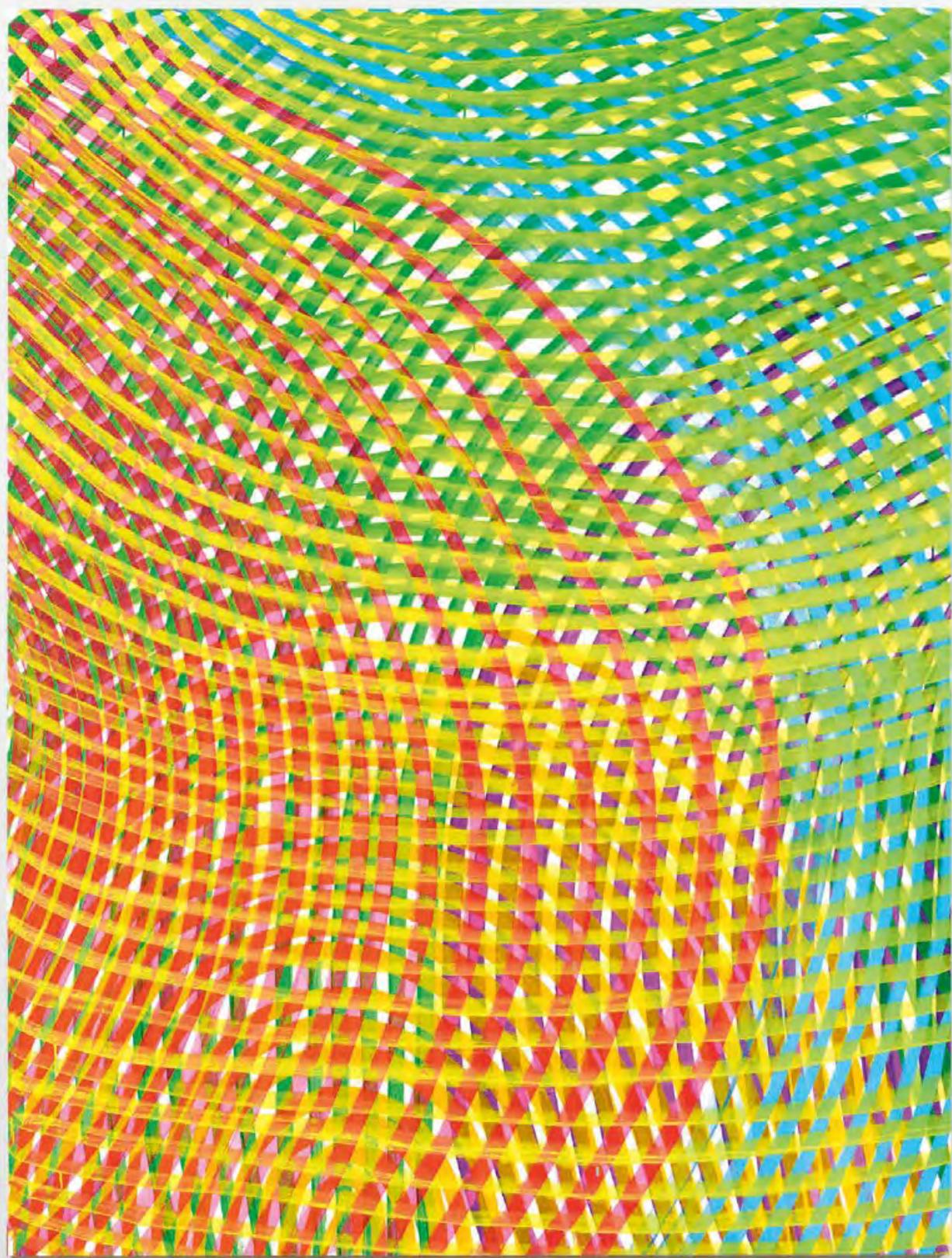
Acryl auf Leinwand. 268 × 203 cm (105 ½ × 79 ⅞ in.).
Rückseitig mit Kreide in Schwarz signiert, datiert und
mit Werknummer und Richtungspfeilen bezeichnet:
Katharina Grosse 2002 2002/1019 L. [3316]

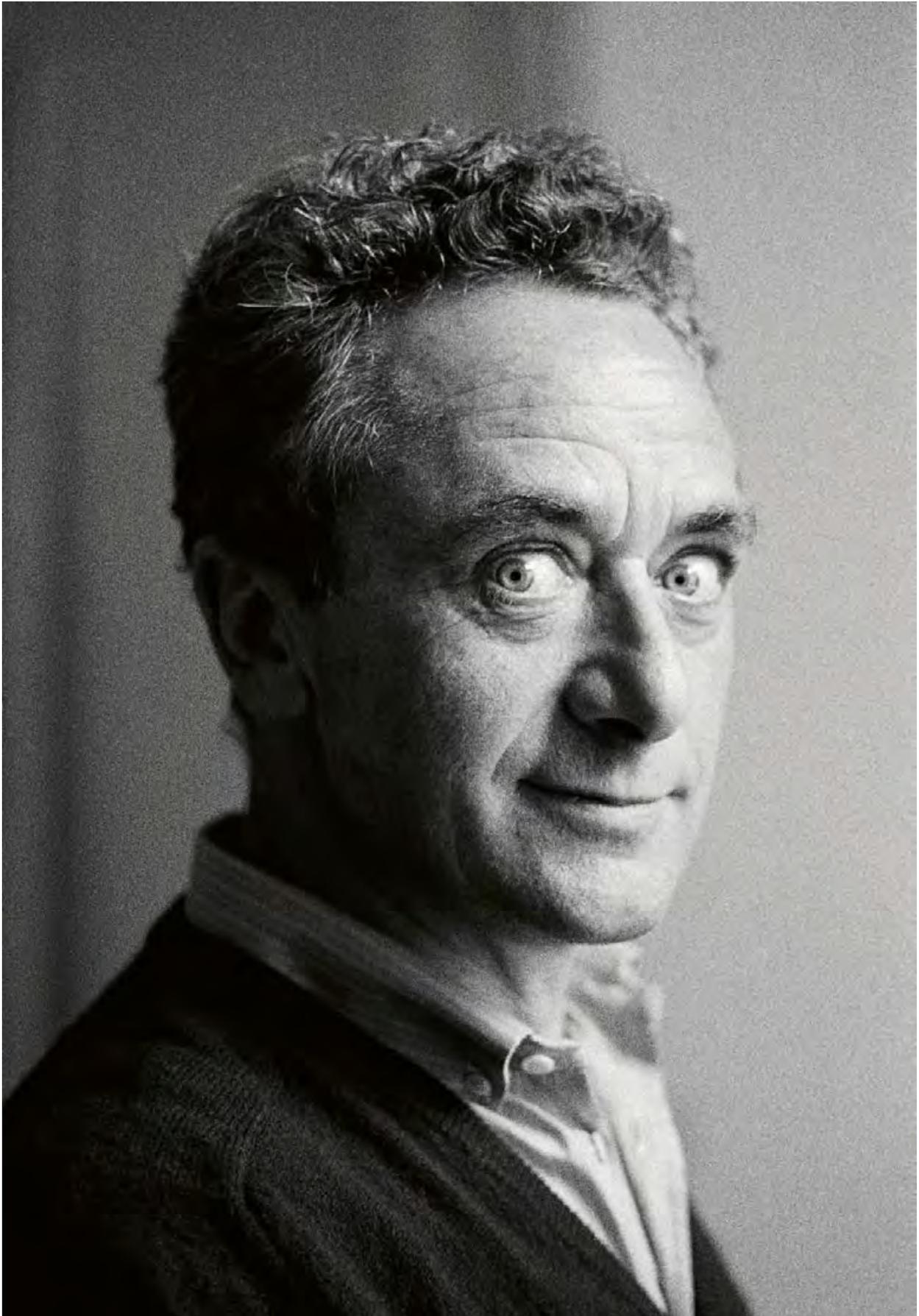
EUR 100.000–150.000

USD 110,000–165,000

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (2003 bei der Galerie
Conrads, Düsseldorf, erworben)





Zdravka Bajović Schichten der Wirklichkeit: Gerhard Richter und die Natur der Abstraktion

Gerhard Richter malte dieses kleinformatige, virtuose „Abstrakte Bild“ Anfang 1990. Ende der 1980er-Jahre erreichte Richters Bedeutung und die Sichtbarkeit seines Werks durch eine Ausstellung in Düsseldorf, Berlin, Bern und Wien sowie aufgrund einer Retrospektive in Toronto, Chicago, Washington, D.C., einen ersten Zenit. Seine Arbeiten erzielten auf dem Kunstmarkt bereits zu diesem Zeitpunkt für einen lebenden Künstler Preise in ungeahnten Höhen.

Zudem befand Richter sich in einer äußerst produktiven Schaffensphase. Die 15 fotorealistisch verschwommen in Schwarz-Weiß-Kontrast gemalten Bilder des Gemäldezyklus, „18. Oktober 1977“, 1988 abgeschlossen, wurden 1989 erstmalig in Krefeld und Frankfurt am Main gezeigt. Die Serie löste eine gesellschaftlich bedeutende, äußerst kontrovers geführte Debatte über die moralischen Grenzen der Darstellbarkeit von Gewalt und Terror der Roten Armee Fraktion (RAF) und den Tod der Akteure in der zeitgenössischen Kunst aus.

Tatsächlich entstehen nach dem „Oktober“-Zyklus, wie sein langjähriger Chronist Dietmar Elger schreibt, „um 1990 seine bislang reifsten und im Farbauftrag dichtesten Abstrakten Bilder“, und diese sind „überwiegend von einer düsteren und melancholischen Stimmung beherrscht“. Richter reflektiert malend über die Grenzen und Möglichkeiten der abstrakten Malerei. Er arbeitet oft an mehreren Bildern gleichzeitig und über längere Zeit hinweg. Dabei werden einzelne Farbschichten immer wieder einer Revision unterzogen. Eigens angefertigte Rakel und Spachtel helfen dabei, den Zufall in den Prozess einzubeziehen.

Bereits seit 1976 malt Richter ungegenständlich, aber erst mit der Methode der Rakeltechnik erreicht er die Schichtung von Farbe und Form, die den Bildern eine ausgesprochene Tiefenstruktur verleiht und immer wieder unterschiedliche Effekte erzeugt. Richter geht noch einen Schritt weiter, indem er die Spachtel nicht mehr nur zum Auftragen und Vermischen, sondern auch zum Abtragen der Ölfarbe in horizontalen und vertikalen Bahnen verwendet. Das Ergebnis ist ein faszinierendes Zusammenspiel von Zufall und bewussten Entscheidungen, bei dem der Entstehungsvorgang sichtbar bleibt.

Auch das quadratische Format, das wiederholt in verschiedenen Größen in Richters Werk zu finden ist, öffnet sich besonders dem Entstehen eines abstrakten Bildes im kontrollierten Hin und Her von „Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung“.

Dass der Betrachter in diesem Gemälde dennoch Landschaft(en) und Natur ausmacht, liegt an der reichen Palette an krustigen Erdtönen und an der Andeutung von Himmel durch die Blautöne am oberen Bildrand. Das Bild ist da und ist dem Subjekt für eine eigene Überprüfung von Wirklichkeit überlassen.

Zdravka Bajović ist Kunsthistorikerin und Autorin. Seit 20 Jahren arbeitet sie als Kunstvermittlerin u.a. bei der documenta, der Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst oder dem Haus der Kulturen der Welt. Der direkte Austausch mit Künstlerinnen und Künstlern ist essenzieller Teil Ihrer Expertise für die Kunst ab 1960.

31 Gerhard Richter

Dresden 1932 – lebt in Köln

„Abstraktes Bild“. 1990

Öl auf Leinwand. 62 × 62 cm (24 $\frac{3}{8}$ × 24 $\frac{3}{8}$ in.). Rückseitig mit Filzstift in Schwarz mit der Werkverzeichnissnummer bezeichnet, signiert und datiert: 713-2 Richter 1990. Werkverzeichnis: Elger 713-2. Das Gemälde ist im Werkverzeichnis von 2015, Bd. 4, in einem ersten Zustand reproduziert. Im in Vorbereitung befindlichen 7. Band wird das Werk in seinem überarbeiteten, endgültigen Zustand abgebildet werden. [3012] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Fred Jahn, München / Privatsammlung, Schweiz / Galerie Löhrl, Mönchengladbach / Privatsammlung, Hessen (2005 vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 300.000–400.000

USD 330,000–440,000

Ausstellung

Gerhard Richter. Malerei aus drei Jahrzehnten. Friedrichshafen, Kunstverein, und Zeppelin Museum, 2001, Abb. S. 63

Wir danken Dietmar Elger, Leiter des Gerhard Richter Archivs Dresden und Bearbeiter und Herausgeber des Werkverzeichnisses, für freundliche Hinweise.



32 Peter Brüning

Düsseldorf 1929 – 1970 Ratingen

„Ohne Titel“. Um 1961

Öl und farbige Kreiden auf Leinwand. 100 × 130 cm
(39 3/8 × 51 1/8 in.). Werkverzeichnis: Otten 427.

[3293] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass Peter Brüning, Ratingen / Galerie Heimeshoff,
Essen / Privatsammlung, Süddeutschland / Privat-
sammlung, Süddeutschland (2003 bei Ketterer,
München, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Ausstellung

Peter Brüning – Retrospektive seines Werkes. Saar-
brücken, Moderne Galerie des Saarland-Museums;
Dortmund, Museum am Ostwall, 1988, Kat.-Nr. 56,
Tf. 40

Literatur und Abbildung

Auktion 285: Sonderauktion Informel. München, Ketterer,
5.12.2003, Kat.-Nr. 327, m. Abb.

Zuerst fallen schwarze und rote Farbschlieren in dem Gemälde von Peter Brüning auf. Schwarz und Rot, das Dunkle und das Blutige, sind Farben, die in der gestischen, nicht figurativen Nachkriegsmalerei häufig benutzt wurden. Lesbar waren solche Farbaufträge als verletzte Körper, offene Wunden und frenetische Malereihandlungen angesichts des vorangegangenen Krieges. In diesem Werk Brünings verblasen solche Spuren nun. Sie verlaufen dünnflüssig nach unten, als würden die vehementen Erfahrungen langsam ausgewaschen werden. Warme Ockerfarben und ein zartes Grün mischen sich auf der Leinwand dazu. Zu erkennen ist in diesem Werk auch die für Brüning typische, sich nach unten und links ziehende Bewegung der Farbkleckse, die mit feinen Linien aus Pastellkreide kontrastiert werden. Ein Malprozess, in dem der Bewegungsreichtum des menschlichen Körpers für die Malerei ausgeschöpft wird, schlägt sich auch bei Brüning nieder.

Brüning hat mehrere Werkphasen durchlaufen. Noch 1954 malte er figurative und kubistische, vegetabile Stillleben und Landschaften, die an surrealistische Wälder denken ließen. Eine eigenständige Abarbeitung an der Formensprache von Fernand Léger und Max Ernst kann hier erkannt werden. Dann bersten diese geschlossenen Formen in Pinselstriche auf, die nicht dem Ziel einer figurativen Darstellung untergeordnet sind. Brüning befindet sich in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre auf Augenhöhe des malerischen Zeitgeschehens in Paris, dessen Informel-Szene er gut kennt. 1961 löst sich das Bildfindungsverfahren von einem solchen körperlich-gestischen Malereiverständnis jedoch langsam ab. Das Bild „Ohne Titel“ deutet dies durch eine bunter werdende Farbpalette an, die dann in späteren Werken voll erblühen wird. Spielerisch wird der Maler topografische Motive in seiner Malerei finden und wieder in geschlossenen Formen und bunteren Farben malen. Unser Gemälde von 1961 kündigt diesen Prozess des sich Arrangierens mit dem vorangegangenen Kriegsdunkel und seiner unterschwelligeren künstlerischen Bearbeitung der 1950er-Jahre bereits an. DE





Siegfried Gohr **Remix – Georg Baselitz’ alte Helden in neuer Leichtigkeit**

Vor überraschenden Wendungen in seinem Werk ist Georg Baselitz nie zurückgeschreckt. Das hat er schon 1969 mit der Motivumkehr bewiesen, die heftige Reaktionen hervorrief. Warum standen die Motive auf dem Kopf? Manche glaubten an einen Trick, um Aufmerksamkeit zu erregen. Andere verstanden das Argument des Malers, der das Motiv nur als Vorwand für seine Malerei gelten lassen wollte. Als er 1980 im deutschen Pavillon der Biennale in Venedig seine erste Holzskulptur in die Rotunde rückte, brach ein politisch motivierter Sturm los, weil der erhobene Arm der Skulptur als Hitlergruß missverstanden wurde.

2005 – er begann mit dem Werkabschnitt der „Remix“-Bilder – riskierte er von Neuem Ablehnung oder Unverständnis der Öffentlichkeit. Baselitz scheute sich nicht, der Grenzgänger zu sein, der sich nicht an den Mainstream anpasste. Deshalb übernahm er den Begriff „Remix“ für das, was er in seiner neuen Malerei anstrebte, aus der Praxis der aktuellen Populärmusik. Hier bedeutet der englische Begriff „Remix“ die Neuabmischung von Tonspuren eines vorhandenen Titels. Dies kann dazu dienen, die Musik für neue Verwendungen zu präparieren oder sie an neue Aufführungsorte anzupassen. Auch die Befähigung, sich in einem neuen sozialen Umfeld zu bewähren und zu behaupten, kann Grund für das „Remix“ sein. Konnte Baselitz mit einer vergleichbaren Methode das eigene Werk auf eine spontane, lockere Weise neu interpretieren? Konnte aus dieser Methode etwas Gütiges entstehen, das sich neben den Modellen aus früheren Jahren zu behaupten vermochte?

Innerhalb der berühmten Reihe der „Helden“-Bilder entstand 1965 das Gemälde „Verschiedene Zeichen“. Es zeigt die typische männliche Figur, hier aufrecht vor einem schwarzen Zaun stehend, von Utensilien umgeben, z. B. einer Maler-Palette. Der Maler wählte 2008 das größere Format von 250 × 200 cm statt der ursprünglichen 162 × 130 cm. So schuf er die Voraussetzung für eine entspannte Figuration auf einer größeren Fläche. Den Malgrund hatte Baselitz stehen lassen wie eine Schultafel, die nicht sehr sorgfältig geputzt worden war. Deshalb bildeten sich weißliche Wolkenkringel auf dem schwarzen Grund. Aus den Abdrücken von Turnschuhen ist zu schließen, dass die Leinwand zwischendurch auf dem Boden gelegen haben muss. Nachdem der Malgrund auf diese Weise vorbereitet war, konnten die figürliche Darstellung und die rinnende weiße Farbe zugefügt werden. Das Weiß durchkämmt die untere Bildhälfte wie nach einem Attentat, kalt wie eine willkürliche Spur, welche ein Frost zum Eiszapfen erstarren ließ. Während die Figur sehr filigran gestaltet wurde, steht das fließende Weiß lapidar in der schwarzen Fläche.

Nicht nur das Motiv der „Helden“ paraphrasiert ein früheres Modell, sondern auch die zweigeteilte Komposition insgesamt. Es war damals ein radikaler Schritt, als der Maler die „Helden“ in Streifen zu teilen begann. Eines der ersten

bedeutenden Beispiele stammt von 1966 „Erstes Frakturbild – Der neue Typ (Maler im Mantel)“ von 1966. Mit diesem Werk begann der Weg zur Motivumkehr, die 1969 mit dem „Wald auf dem Kopf“ endgültig vollzogen war. Gleichzeitig verlor mit der Verrückung der Figurenteile gegeneinander das Motiv an Dominanz.



Los 33

Das Zerschneiden und Zerreißen der Figuren hatte nicht nur Zerstörung, sondern auch neue Freiheiten gebracht, das Konzept „Remix“ eröffnete seit 2005 noch einmal großartige schöpferische Möglichkeiten, mit dem eigenen „Material“ eine neue Stufe von Freiheit, Gelassenheit und Distanz zu sich selbst zu gewinnen. Wie Baselitz zu diesen neuen Ergebnissen gelangte, erschließt sich dem Betrachter, wenn er die Machart eines Gemäldes wie „schön gelb“ genauer ins Auge fasst. Wenn eine Aussage wie „Gelb ist die Hauptfarbe des Bildes“ geäußert wird, ist dies eine oberflächliche Vereinfachung. Jeder sieht, dass auch Weiß und Grau die Farbwirkung mitbestimmen. Aber selbst das Gelb ist nicht ein strahlendes Gelb, wie das bei Baselitz auch vorkommen kann, ganz zu schweigen vom Gelb der Sonnenblumen, das Vincent van Gogh seinen Farbtuben entlockt hatte. In dem angeblich schönen Gelb sind rötliche, gräuliche, bläuliche und weiße Töne gemischt.

Koloristisch geschieht also einiges, was den Betrachter fesseln kann. „schön gelb“ – ein Titel voller Zweideutigkeiten. Ein Blick in das Œuvre von Baselitz, die Aquarelle und Pastelle eingeschlossen, beweist, dass er dieses gedämpfte Gelb gern eingesetzt hat. Manchmal einen Glanz andeutend, der jedoch nicht auftrumpfend erstrahlt. Das besagt auch die Ironie des Titels „schön gelb“. Über der Farbschicht liegt als zweites entscheidendes Bildelement

ein Gespinnst aus brüchigen schwarzen Linien. Diese sind mit einem Stöckchen gezeichnet, das nur wenig Farbe annimmt und deshalb oft neu angesetzt werden muss. Aus dieser Technik ergibt sich wie von selbst das Spontane und Schwere, das dem „Remix“-Konzept entspricht. Das ursprüngliche Motiv, das einen leidenden Ausdruck besaß, verwandelt sich in die Erinnerung an frühere Mühen und Verletzungen, die nicht mehr schmerzen.

Wie ist der Zusammenhang zwischen dieser schwierigen und gleichzeitig entlasteten „Helden“-Figur mit der unteren Bildhälfte zu verstehen? Für sich allein betrachtet, wirkt die weiße Farbe wie durch ein Versehen oder Unglück vergossen. Aber das Gegenteil ist der Fall.

Eine erste Lesart ergibt sich aus der Analogie vom Vergehen des menschlichen Lebens in der Geschichte mit dem Fließen von Wasser. Während der Geschichte der Malerei haben die Künstler viele Methoden erdacht, Zeit und Bewegung im Bild sichtbar zu machen. Mehransichtigkeit, Drehbewegungen, der



Georg Baselitz. „Verschiedene Zeichen“. 1965. Öl/Lwd.

furchtbare Moment wurden raffiniert in Szene gesetzt. Baselitz ließ mit einer elementaren Geste, dem Fließen der Farbe, Zeit sichtbar werden und zugleich erstarren. Die Imagination des Betrachters vollendet das Verschwinden im Schlund des Nichts. Eine weitere Lesart des ungewöhnlichen weißen Kamms mit den unordentlichen Zacken wäre die folgende: Mit der Zeit versinkt auch die Erinnerung, zumal diejenige an Katastrophen und Leid, in den heilsamen Zustand des Vergessens. Deshalb bedeutet das Vergessenkönnen nicht nur einen Verlust, sondern auch etwas Rettendes, ohne das der Mensch nicht leben kann. Das vollkommene Gedächtnis schürt Wahnsinn.

Im Jahr 2008 stand der Künstler in seinem 70. Lebensjahr. Gehörte sein Schaffen jetzt in die Kategorie „Spätwerk“? Gilt das Werk dann nur noch als eine ehrenwerte Leistung im Alter? Das trifft sicher auf manche Alterswerke zu, die an Inspirationsmangel leiden, an fehlender Kraft der Realisierung, die den Nerv der Zeit nicht mehr treffen, die in Selbstmitleid, Ressentiment und Routine abgleiten.

Die Verwendung des Konzepts „Remix“ jedoch beweist, dass Baselitz ein wacher Zeitgenosse ist. Aus der Distanz, ohne jeden Anflug von Sentimentalität, bilden die „Remix“-Bilder einen Kommentar zur jeweiligen Gegenwart. Es ist während der letzten Jahre viel über Erinnerungskultur diskutiert worden, wortreich, gedankenreich mit gültigen und fraglichen Ergebnissen.

Die „Remix“-Bilder bringen lapidar und konkret die Problematik des Erinnerns und Vergessens in die Sichtbarkeit. Baselitz bietet keine Lösung an, aber indem er solche Bilder wie „schön gelb“ malt, zeigt er, dass diejenigen irren, die wie ein neuer Alexander vorgeben, den gordischen Knoten durchschlagen zu können.

Siegfried Gohr, Kunsthistoriker, Kurator und freier Publizist, war Direktor der Kölner Kunsthalle, des Museums Ludwig in Köln, wo er insbesondere für die Ergänzung der Sammlung mit einem Schwerpunkt auf der europäischen Avantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich war. Er lehrte als Professor für Kunstgeschichte an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe und an der Kunstakademie in Düsseldorf.



Georg Baselitz. „Erstes Frakturbild – Der neue Typ (Maler im Mantel)“. 1966. Öl/Lwd.

33 Georg Baselitz

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

„schön gelb“. 2009

Öl auf Leinwand. 250 × 200 cm (98 $\frac{3}{8}$ × 78 $\frac{3}{4}$ in.).
Rückseitig mit Kreide in Schwarz betitelt, signiert,
datiert und mit Richtungspfeil bezeichnet: „schön
gelb“ G. Baselitz 5.XII.09. [3251]

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland (direkt vom Künst-
ler erworben)

EUR 450.000–650.000

USD 495,000–714,000





Grisebach – Winter 2024

Silke Stahlschmidt Die andere Seite des Helden: Yan Pei-Mings mehrdeutige Auseinandersetzung mit Mao Zedong

Der chinesische Künstler Yan Pei-Ming zählt zu den bedeutendsten Porträtmalern unserer Zeit und steht für eine faszinierende Verschmelzung von Kulturen. Seine Werke bewegen sich im Spannungsfeld zwischen seinen chinesischen Wurzeln und seinem tiefen Eintauchen in die europäische Kunsttradition. Seine Motive reichen von Menschen des Alltags über Prominente und Päpste bis hin zu persönlichen Figuren wie seinem Vater oder Selbstporträts. In dem hier präsentierten Gemälde porträtiert er Mao Zedong. Unabhängig davon, wen er darstellt, beeindrucken seine Werke stets durch ihre großformatigen Leinwände, dynamische, expressive Pinselstriche und einen pastosen, teils gespachtelten Farbauftrag. Dabei beschränkt er seine Farbpalette konsequent auf Schwarz und Weiß oder Rot und Weiß. Ohne weitere kontextuelle Elemente wirken seine Porträts zeitlos.

Yan Pei-Mings Faszination für die Porträt- und Historienmalerei verweist auf seine intensive Auseinandersetzung mit der europäischen Kunsttradition, doch seine Werke heben sich deutlich ab. Er verzichtet auf klassische Kompositionselemente und arbeitet stattdessen mit Fotografien oder alten Abbildungen. Die reduzierte Farbpalette schafft eine einzigartige Spannung im Hinblick auf Licht und Form und verleiht seinen Bildern eine düstere, schwere Atmosphäre. Die großen Formate und die kraftvolle Malweise erzeugen eine innere Unruhe. Durch diese Stilmittel vermeidet es Yan Pei-Ming, dem Betrachter eine klare Deutung vorzugeben, und lädt stattdessen zur eigenen Reflexion über Identität und Moral ein. Dabei enthält er sich offensichtlicher Kommentare, doch gerade bei der Darstellung Maos fällt auf, dass dieser nicht heroisch inszeniert wird, sondern durch die gewählten Mittel fast austauschbar erscheint.

Das hier angebotene Werk entstammt der Serie „Mao, Chinese Vermilion“. Im Dreiviertelprofil blickt Mao dem Betrachter entgegen. Der pastose Farbauftrag verleiht seinem Gesicht Lebendigkeit, die durch den ruhigen Hintergrund zusätzlich unterstrichen wird. Mao-Porträts sind ein fester Bestandteil der Kunstgeschichte. Sie finden sich sowohl in der chinesischen, stark propagandistischen Kunst als auch bei Künstlern wie Andy Warhol und Gerhard Richter. Yan Pei-Ming, der während der Kulturrevolution in China als Plakat- und Wandmaler tätig war, hat Mao bereits in dieser Zeit porträtiert. Nach seinem Umzug nach Frankreich 1980 und dem Beginn seiner Karriere als bildender Künstler diente ihm Mao – eine der bekanntesten und umstrittensten Persönlichkeiten des 20. Jahrhunderts – als Motiv, das ihm sowohl als junger, unbekannter Künstler Aufmerksamkeit verschaffte als auch seine kulturellen Wurzeln unterstrich.

34 Yan Pei-Ming

Shanghai 1960 – lebt in Dijon

„Mao, Chinese Vermilion #7“. 2001

Öl auf Leinwand. 115 × 115 cm (45 ¼ × 45 ¼ in.).

Rückseitig mit Pinsel in Weiß datiert, signiert und betitelt (auf Englisch und Chinesisch): 2001 Yan Pei-Ming „Mao, Chinese Vermilion #7“. [3269]

Provenienz

Privatsammlung, Europa (2010 in der Galerie Massimo De Carlo, Mailand erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900



35 A.R. Penck

Dresden 1939 – 2017 Zürich

„ÜBER DEM ADLER II“. 2000

Acryl auf Leinwand. 120 × 90 cm (47 ¼ × 35 ⅜ in.).

Unten links mit Bleistift signiert: ar. penck. Auf dem Keilrahmen mit Bleistift betitelt: ÜBER DEM ADLER II. [3237] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg

EUR 60.000–80.000

USD 65,900–87,900

In „ÜBER DEM ADLER II“ dreht sich alles, wenig verwunderlich, um einen Adler. Über ihm schweben noch weitere, kleinere, im Anflug befindliche Artgenossen. Darum, im Rechteck kreisend, verteilen sich zwei Pencksche Strichmännchen, wie immer stolz ihre primären Geschlechtsmerkmale präsentierend, ein intensiv blickender Männerkopf und nicht zuletzt zwei Schlangen. Alles in Rot und Schwarz vor schmutzig weißem Grund, ebenso dynamisch wie in sich ruhend. Und bei aller un-hierarchischen Offenheit immer perfekt austariert schwebend. In Pencks Malerei liegen Abstraktion und Figuration stets nah beieinander. Sie erinnern an geheimnisvolle Höhlenmalereien und zeitgenössische Graffiti gleichermaßen. Seine Bilder sind raumlos und figurativ zugleich, sie lassen Bedeutungen anklingen, spielen mit ihnen, ohne sie zu einer konkreten Erzählung zu fügen.

Immerhin, Adler finden sich kaum im Repertoire seiner reduzierten Zeichenwelt. Die erinnern viel eher an Georg Baselitz, der wie Penck unzertrennlich mit der Galerie Michael Werners verbunden ist. Werner kämpfte zuerst in Berlin und Köln und später in New York für den Weltrang „seiner“ deutschen Maler. Mit großem, bis heute beachtlichem Erfolg.

Baselitz ist oder besser war zu jener (und für lange) Zeit das Zentralgestirn der Galerie Michael Werner, um das Galerie wie Künstler kreisten. Zu der Gruppe, die neben Baselitz auch Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Sigmar Polke oder zeitweise Anselm Kiefer umfasste, stieß Penck nach seiner Ausbürgerung aus der DDR 1980.

Dass nun Penck, der Zeichen-Symbolist, Baselitz' Adler ins Zentrum seiner Chiffren-Welt setzt, kann, muss aber nicht als Kommentar gelesen werden. Andererseits sind der Adler in der Schlangengrube, um ihn kämpfende Strichmännchen mit Phallus, streng blickende Köpfe ein zu schönes Bild für jenes komplexe Kunstmarkt-Beziehungsgeflecht aus Freundschaft und Konkurrenz, um nicht zumindest kurz gedacht zu werden ...

ME



36 Paul Klee

Münchenbuchsee 1879 – 1940 Muralto bei Locarno

„Letzte Blätter“. 1934

Rötel und Kohle auf Baumwolle auf Karton.
34 × 35 cm (46,5 × 53 cm) (13 3/8 × 13 3/4 in.
(18 1/4 × 20 7/8 in.)). Oben links signiert: Klee. Auf dem
Karton unten links bzw. rechts mit Feder in brauner
Tinte (etwas verblasst) datiert und bezeichnet bzw.
betitelt: 1934 K14 letzte Blätter. Rückseitig ein Etikett
der Galerie Beyeler, Basel. Werkverzeichnis: Paul-
Klee-Stiftung 6572. [3188] Gerahmt.

Provenienz

Lily Klee, Bern / Klee-Gesellschaft, Bern / Werner
Allenbach, Bern / Galerie Beyeler, Basel / Privat-
sammlung, Süddeutschland (1995 bei Grisebach, Berlin,
erworben)

EUR 100.000–150.000

USD 110.000–165.000

Ausstellung

Paul Klee. Bern, Kunsthalle, 1935, Kat.-Nr. 237 / Paul
Klee. Basel, Kunsthalle, 1935, Kat.-Nr. 161 / Paul Klee,
1879–1940. Ausstellung aus Schweizer Privatsammlun-
gen. Zum 10. Todestag 29. Juni 1950. Basel, Kunst-
museum, 1950, Kat.-Nr. 83, m. Abb. / Klee. Spätwerke.
Basel, Galerie Beyeler, 1965, Kat.-Nr. 15 / Paul Klee
1879–1940. Gesamtausstellung. Basel 1967, Kat.-Nr. 148 /
Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit
der Natur. Saarbrücken, Saarland Museum; Karlsruhe,
Prinz-Max-Palais, 1990, Kat.-Nr. 142, m. Abb. / Elan Vital
oder das Auge des Eros. München, Haus der Kunst,
1994, Kat.-Nr. 381, m. Abb. / Ernste Spiele. Der Geist
der Romantik in der deutschen Kunst 1790–1990.
München, Haus der Kunst, 1995, Kat.-Nr. 269,
m. Abb.

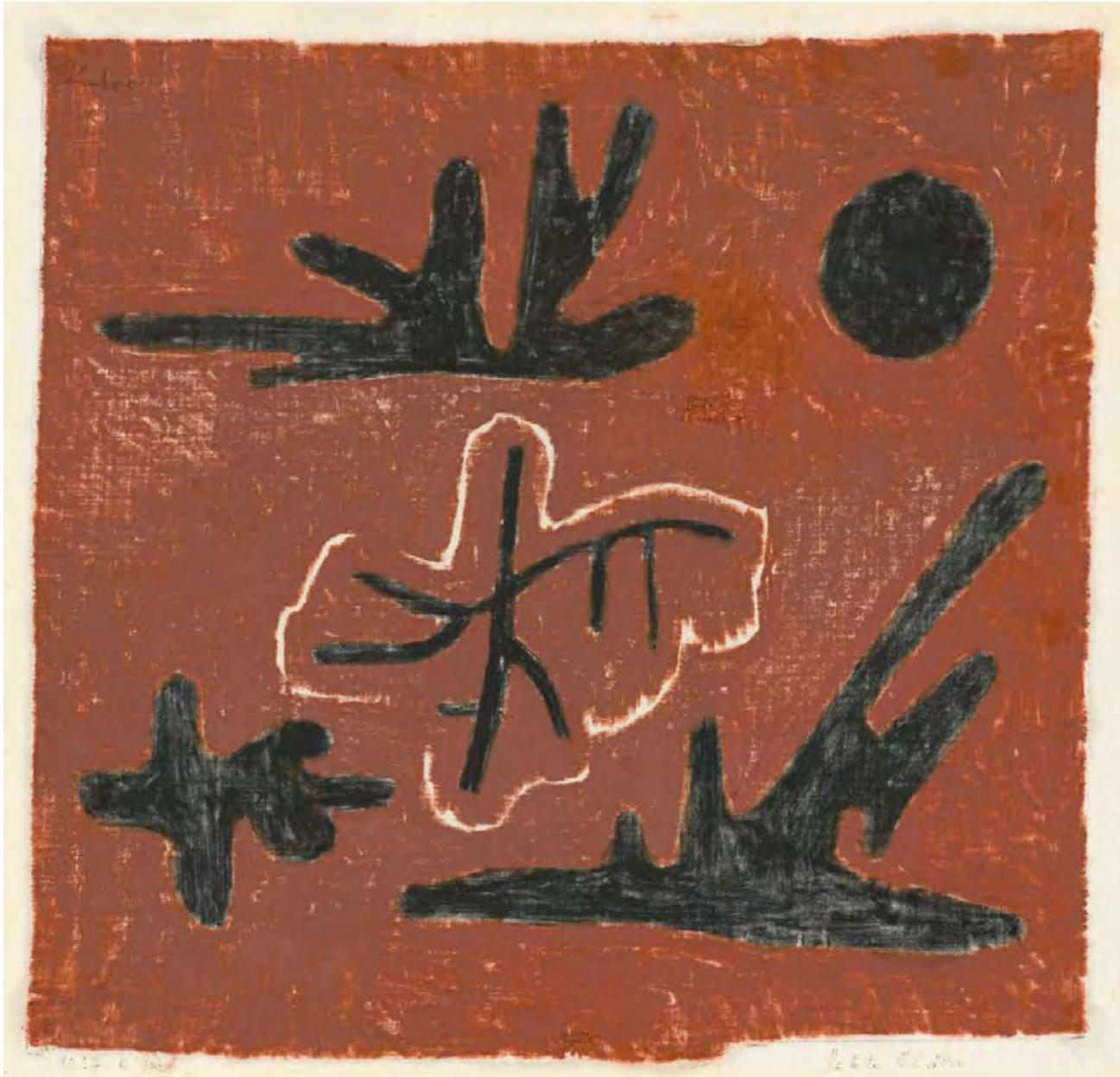
Literatur und Abbildung

Christina Kröll: Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur
Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des 20.
Jahrhunderts. Bonn, Dissertation, 1968, S. 30 / Max
Huggler: Paul Klee. Die Malerei als Blick in den Kos-
mos. Frauenfeld/Stuttgart, Verlag Huber, 1969, S. 154 /
Jürg Spiller (Hg.): Paul Klee – Unendliche Naturge-
schichte. Prinzipielle Ordnung der bildnerischen Mittel,
verbunden mit Naturstudium, und konstruktive Kom-
positionswege. Form- und Gestaltungslehre. Band II.
1970, Basel/Stuttgart, Schwabe Verlag, m. Abb. / 21.
Auktion: 20. Jahrhundert. München, Galerie Wolfgang
Ketterer, 23.5.1977, Kat.-Nr. 1049a, m. Abb. / Auktion
Nr. 43: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach
Auktionen, 26.5.1995, Kat.-Nr. 59, m. Abb. / Ausst.-
Kat.: Paul Klee. Jahre der Meisterschaft 1917–1933.
Balingen, Stadthalle, 2001, S. 217, Anm. 43

Ende des Jahres 1933 war Paul Klee, der einstige Bauhaus-
meister und wenige Wochen zuvor von den Nationalsozialisten
entlassene Professor der Düsseldorfer Kunstakademie, ins
schweizerische Bern emigriert. In seiner Heimatstadt
reflektierte er die unreal scheinende zeitgeschichtliche
Lage. „Die große Stille zwischen mir und Deutschland ist ja
auch zu unheimlich, um für bar genommen zu werden“,
berichtete Klee dem befreundeten Kunsthistoriker Will
Grohmann im Frühjahr 1934. Weiter heißt es in dem Brief:
„Eine große Ausstellung soll in Bern im nächsten Winter
stattfinden, sozusagen zu meinem Wiederantritt auf altge-
wohntem Boden. Unser Leben hier ist still und einfach, ich
habe mit ganz kleinem Orchester wieder einiges gemalt“
(Paul Klee an Will Grohmann, Brief vom Mai 1934, zit. nach:
Karl Gutbrod (Hg.): „Lieber Freund ...“. Künstler schreiben an
Will Grohmann, Köln 1968, S. 78).

Im Sommer 1934 beziehen Paul und Lily Klee, die über-
gangsweise im Elternhaus des Malers Unterkunft gefunden
hatten, eine eigene Wohnung am Kistlerweg 6 in Bern. Trotz
der Wohnungswechsel und der Ungewissheiten wird es mit
über 200 Arbeiten ein produktives Jahr. Im Herbst findet Klee
vor allem Inspiration im Vegetabilen der Natur: Poetisch und
nahezu abstrakt schildert er den heraufziehenden Herbst.
Unsere Rötel- und Kohlezeichnung „Letzte Blätter“ ist eine
Momentaufnahme der fallenden Blätter.

Das Bild wird im Frühjahr 1935 in der oben erwähnten
großen Retrospektive in der Kunsthalle Bern und im Herbst
des Jahres auch auf der zweiten Station der Ausstellung in
Basel gezeigt und steht stellvertretend für die jüngsten Arbei-
ten des Künstlers. Anlässlich der Schau resümiert Grohmann
in einer Berner Zeitung mit Blick auf Werke wie unseres: „Klee
hat sich von vornherein mit der Wiedergabe des Sichtbaren
nicht begnügt [...]. Seine Kunst sollte sichtbar machen, nicht
nur gesteigerte Wirklichkeit sein. [...] Das Resultat ist eine
Totalität der Darstellung, wie wir sie bisher nicht kannten“
(Will Grohmann: Paul Klee. Zur Ausstellung in der Berner
Kunsthalle, in: Der Bund, vom 21. Februar 1935, S. 2). GK





Grisebach – Winter 2024

Gloria Köpnick **Zwischen Präraffaelismus und Jugendstil – Lovis Corinths „Herbstblumen“**

Unser großformatiges Gemälde „Herbstblumen“ von Lovis Corinth zählt zu den beeindruckendsten frühen Werken des Malers und entstand 1895, dem Jahr seines ersten Gemäldeverkaufs und dem Beginn seiner – auch merkantilen – Anerkennung.

Es zeigt ein Mädchen mit buntem Blumenkranz im Haar. Mit melancholischem Blick schaut es dem Betrachter entgegen. Ihr langes, dunkelblaues Kleid aufspannend, präsentiert sie im Schoß eine farbkraftige Auswahl herbstlicher Blumen, die das Zentrum des Bildes bilden. Hinterfangen wird die junge Frau von einem diffusen graublau melierten Fond, der ebenfalls von Blumen und Blättern durchsetzt ist und mit dem Kleid fast zu verschmelzen scheint. In der Gestaltungweise hat sich Corinth in diesem Bild bereits von der gedämpften Farbigkeit seiner früheren Werke entfernt, doch seine spätere vom pastosen Pinselduktus geprägte, impressionistische Bildauffassung kündigt sich noch nicht an. Das Werk steht auf bezaubernd eigenartige Weise zwischen den Zeiten und steht in Verwandtschaft zur Kunst der Präraffaeliten wie etwa von Edward Burne-Jones oder des Schweizer Malers Ferdinand Hodler. Es markiert die kurze Phase der Einbettung Corinths in die Zeit der künstlerischen Stilwende und des Münchener Jugendstils. In einem 1902 erschienenen Beitrag des Kunstkritikers Hans Rosenhagen über die künstlerische Entwicklung Corinths, ist unser Gemälde als eines von wenigen Werken abgebildet. Rosenhagen unterstreicht die zeitgenössische Anerkennung des Bildes (Hans Rosenhagen: Louis Corinth, in: Die Kunst für Alle, 18. Jg. 1902/1903, H. 4 v. 15. November 1902, S. 82-88, hier S. 86).

Zunächst zählte das Gemälde, welches eine Rarität auf dem Kunstmarkt ist, zur umfangreichen Sammlung des Berliner Kunsthändlers Ernst Zaeslein. Im Katalog seiner Corinth-Sammlung ist es noch unter dem Titel „Frühling“ abgebildet und beschrieben: „von duftigem grauem Kolorit, bildet [es] einen scheinbaren Kontrast zu den andern Figurenbildern; aber wir wissen, daß der Maler der ‚Salome‘ auch dem Zarten in der Natur zugänglich ist und namentlich Blumen über alles liebt“ (zit. nach: Originalgemälde von Lovis Corinth: Sammlung im Besitze von Ernst Zaeslein. München 1910). Der von Zaeslein gewählte Titel verweist auf ein unserem Bild eng verwandtes, heute verschollenes Gemälde Corinths (Abb.), in der das blumentragende Mädchen zentrale Person eines mehrfigurigen „Frühlingsreigen“ ist. Auch zwischen den tanzenden, der Überlieferung nach wohl in Schweizer Trachten gekleideten Menschen bleibt das Blumenmädchen seltsam vereinzelt und entrückt.



Lovis Corinth. „Frühlingsreigen“. 1895. Öl/Lwd. Verbleib unbekannt.

Gloria Köpnick ist promovierte Kunsthistorikerin, Kuratorin und Autorin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Kunst der klassischen Moderne sowie die Kulturgeschichte der Weimarer Republik und der frühen Nachkriegszeit.

37 Lovis Corinth

Tapiau/Ostpreußen 1858 – 1925 Zandvoort

„Herbstblumen“ (Frühling). 1895

Öl auf Leinwand. 120 × 70 cm (47 ¼ × 27 ½ in.). Unten rechts signiert: LOVIS CORINTH. Werkverzeichnis: Berend-Corinth/Hernad 123. [3333] Gerahmt.

Provenienz

Paul Bach, München/Berlin / Ernst Zaeslein, Berlin (ab 1912) / A.W. Heymel, Berlin (bis 1917) / Max Haase, Berlin (1917 bei Cassirer, Berlin, erworben) / Helene Haase, Berlin (durch Erbschaft) / Deutsches Reich (1942–1943, durch Enteignung) / Hans W. Lange, Berlin, Auktion 16.–17.4.1943, Los 130: „Frühling“ (im Versteigerungsauftrag als „Blumenmädchen“) / dort möglicherweise von Maria Almas-Dietrich („Alm?“) erworben / Privatsammlung, Hessen / Privatsammlung, Süddeutschland (2001 bei der Galerie Konrad Bayer, München, erworben)

EUR 120.000–150.000

USD 132,000–165,000

Ausstellung

Jahresausstellung. München, Glaspalast, 1899, Kat.-Nr. 140 / Originalgemälde von Lovis Corinth. Sammlung im Besitze von Ernst Zaeslein, [überklebt: Grunewald] umfassend alle Schaffensperioden Königsberg, Paris, München, Berlin 1889 [hs. korrigiert zu: 1879] bis 1910. Berlin, Galerie Eduard Schulte, 1912, Kat.-Nr. 566 [I], m. Abb. („Frühling“) / Lovis Corinth. München, Haus der Kunst; Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin; Saint Louis, The Saint Louis Art Museum, und London, Tate Gallery, 1996/97, Kat.-Nr. 17, Abb. S. 114 / Sind uns Blumen eingepflanzt ... Natur als Seelenspiegel: vom Biedermeier bis zum Neuen Realismus. Paderborn, Städtische Galerie in der Reithalle, 2000, Kat.-Nr. 35, Abb. S. 194 und auf dem Umschlag

Literatur und Abbildung

Die Kunst für alle, 18. Jg., Heft 4, Nov. 1903, Abb. S. 86 / Nord und Süd, 32. Jg., Heft 3, März 1908 / Georg Biermann: Lovis Corinth. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, 1913 u. 2. Aufl. 1922, S. 26, Abb. 29 („Herbstblumen“) / Versteigerungskatalog: Sammlung von Gemälden erster deutscher Meister des 19. Jahrhunderts. Frankfurt a.M., F.A.C. Prestel, 10.5.1915, Kat.-Nr. 41, m. Abb. („Frühling“) / Versteigerungskatalog: Moderne Gemälde aus dem Nachlass A. W. von Heymel. Sammlung M. Pickenpack u.a. Berlin, Kunstsalon Paul Cassirer, und Hugo Helbing, München, 8.3. [1917], Kat.-Nr. 16 („Herbstblumen“), m. Abb. / 207. Auktion: Moderne Kunst I. München, Ketterer Kunst, 4.12.1995, Kat.-Nr. 9

Obwohl das Mädchen auf unserem Gemälde herbstliche Blumen in den Händen hält, wurde es verschiedentlich als „Frühling“ bezeichnet. Der jüdische Textilunternehmer Max Haase aus Berlin-Wilmersdorf erwarb das Bild mit dem passenden Titel „Herbstblumen“ 1917 in einer Auktion bei Paul Cassirer. Als Haase im November 1934 starb, erbte seine Frau Helene Haase (geb. Wittenberg, 1873–1961) das Gemälde. Durch die Nationalsozialisten ihrer Kunstgegenstände beraubt – darunter auch des Blumenmädchens – wurde Helene Haase 1942 nach Theresienstadt deportiert. Das in ihrem Wohnungsinventar von 1942 aufgeführte Gemälde wurde im April 1943 bei Hans W. Lange in Berlin – nun wieder unter dem Titel „Frühling“ – versteigert. Helene Haase starb 1961, ohne ihre Bilder zurückerhalten zu haben. Mit den Erben nach Helene Haase konnte nun eine gütliche Einigung gefunden werden.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen und wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Helene Haase angeboten. Wir danken Dr. Caroline Flick, Berlin, für ihre Provenienzrecherchen.



PAUL C. COLEMAN





Martin Schmidt Im beglückenden Strudel der Variationen – aus der Werkstatt eines Genies

Es gibt keinen kreativen Kopf, der so unumschränkt wie Pablo Picasso als Prototyp des genialen Künstlers im 20. Jahrhundert gilt. Die Höhe, die wir seinem Sockel zumessen, verdankt sich zum einen den zahlreichen radikalen Stilwechseln des rastlosen Spaniers, die auch für viele seiner Zeitgenossen bald zum künstlerischen Maßstab wurden. Zum anderen entzündet sich unsere Faszination an der Vielfalt der Variationen, mit denen Picasso das einzelne Motiv in immer neuen und überraschend anders gestimmten Bildern aufgehen ließ.

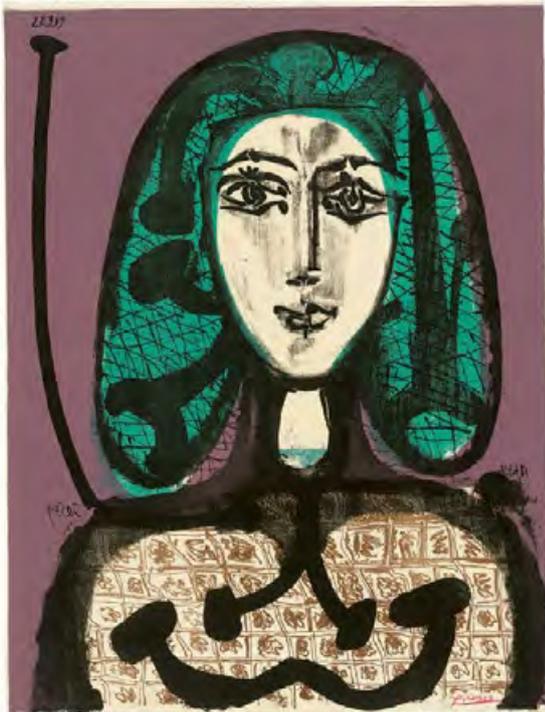
Vor allem die Druckgrafik ist das Feld, in dem sich die Freude am Weiter-spinnen einer Komposition nahezu unumschränkt austoben kann. Picasso hat dazu in allen manuellen Drucktechniken in beeindruckender Vielfalt beigetragen. Dabei fällt besonders ins Auge, dass sich seine Motive erst im Verlauf der Druck-plattenbearbeitung und der Begutachtung der Probeabzüge entwickeln. Die Idee der Darstellung konkretisiert sich vor allem im Prozessualen des Handwerks zu der immensen Variationsbreite an Bildern, die wir vor uns haben.

Während Radierung und Aquatinta den Künstler seit seinen Anfängen begleitet hatten, entdeckte er die Lithografie erst spät, im Winter 1945/46. Entscheidend an der Begeisterung für die ihm zwar nicht völlig neue, aber doch vorher selten genutzte Drucktechnik war die Begegnung mit dem Drucker Fernand Mourlot, in dessen Pariser Werkstatt Picasso ab November 1945 technische Unterstützung und uneingeschränkte Kooperation genoss. Mourlot war ein Könnler seines Metiers, der das nötige Verständnis für Picassos oft unkonventionellen Umgang mit der Lithografie aufbrachte. Er war es auch, der von Beginn an, soweit Picassos Arbeitseifer das zuließ, von jedem Zustand sechs Abzüge druckte, von denen fünf an den Künstler gingen und einer an ihn selbst. Diese Druckerexemplare bildeten die Grundlage für das Werkverzeichnis, das Mourlot von Picassos Lithografien später erstellen sollte. Aus Mourlots Sammlung stammen auch die 8 Abzüge verschiedener Zustände der Farblithografie „La femme à la résille“, die jetzt zur Auktion kommen (Lose 38–45).

Vorbild dieses Porträts ist die Künstlerin Françoise Gilot, die Picasso im Jahr 1943 kennenlernte und die seine Lebensgefährtin wurde, bis sie sich 1953 entschloss, den egomanischen Künstler zu verlassen.

Für das Bildnis arbeitete Picasso hier statt auf den schweren Lithosteinen auf den wesentlich leichter zu handhabenden Zinkplatten. Insgesamt benutzte er vier Platten, für jede Farbe sowie für die Schwarzzeichnung eine. Der

Weg zum endgültigen Druckzustand des Frontalbildnisses führte über 5 Schwarzkonzepte und 2 Farbkonzepte, sodass in der Kombination aller Druckplatten insgesamt 13 Druckvarianten zu verzeichnen sind, von denen uns hier 7 Blätter vorliegen. Während das Farbkonzept für die Lithografie (Violett, Grün und Hellbraun) früh feststand und sich im Wesentlichen nur leicht veränderte von offeneren zu geschlosseneren Flächen und in der Verdichtung der ornamentalen Gewandstruktur, variierte Picasso die Schwarzzeichnung deutlich mehr. Der größte



Los 45



Picasso beim Prüfen eines Probedrucks an der Druckpresse. 1957

gestalterische Sprung liegt zwischen der 2. (Los 40, hier mit einer Farbfassung zusammengedruckt) und der 3. Zeichnung (Los 41). Der Künstler hat die breiten dunklen Linien mit Sandpapier aufgehellt und vor allem das Antlitz vom stark Stilisierten in eine plastischere Form gebracht, die deutlich mehr Ausdruck zeigt und lebensnaher wirkt. Da Picasso sich aber immer gern hat überraschen lassen, hat er auch einen Zusammendruck der 2. Schwarzzeichnung mit dem 2. Farbkonzept veranlasst (Los 40), um die Wirkung zu prüfen. Die 3. Schwarzzeichnung ließ er dann auch mit dem 1. Farbkonzept drucken (Los 42), dessen Abzüge ohne das Antlitz schon vorher angefertigt worden waren. In Mourlots Werkstatt hatten sich also bereits Drucke der beiden Farbkonzepte angesammelt (vgl. Lose 38 und 39), auf die dann die Schwarzvarianten 2–4 aufgebracht werden konnten, um deren unterschiedliche Wirkung direkt vergleichen zu können. Die verschiedenen Varianten der Druckzustände haben sich also nicht nur linear summiert, sondern wurden im Zusammenspiel von Farbe und Schwarz parallel ausprobiert und in allen denkbaren Kombinationen vereint. Nicht nur diese Vorgehensweise zeigt, dass es dem Künstler nicht lediglich auf ein perfektes Endresultat ankam. Die Zustandsdrucke waren ihm bildnerisch genauso lieb.

Gleichwohl wählte er für den schließlichen Auflagedruck die Kombination des Farbkonzeptes II mit der 5. Schwarzzeichnung, die nur minimal von der 4. abweicht (Aufhellung der ovalen Fläche über der Stirn). Vor allem zwischen der 3. und 4. bzw. 5. Schwarzzeichnung vollzieht sich ein bedeutender Stimmungswechsel. Das melancholisch umflorte Antlitz der Variante 3 (Los 42) wandelt sich in Variante 5 (Los 44) zu dem ruhigen Ausdruck eines Aufgehobenseins, die eine emotional wohltemperierte Identifikation des Betrachtenden ermöglicht. Das spricht für Picassos bewussten Blick auf den Kunstmarkt und sagt nur bedingt etwas über seine bildnerischen Präferenzen aus.

Unsere 7 Zustandsvarianten gewähren einen einzigartigen Einblick in die konzeptuellen und gestalterischen Wege der Kunstpraxis Picassos und ihre aus dem Experimentellen erwachsende Wirkungsmacht.

Mit einer Bestätigung für alle hier aufgeführten Zustandsdrucke der „Femme à la résille“ von Jacques Mourlot, dem Sohn des Druckers Fernand Mourlot, Paris, vom 19. Dezember 1988 (in Kopie).

38^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949
Farblithografie auf Arches-Velin. 65 × 50 cm
(25 5/8 × 19 3/4 in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Rau 457 / Vgl. Bloch
612 und Mourlot 178 / Goeppert/Goeppert-Frank,
2. Zustand im Gesamtkonzept. Einer von 6 Probe-
abzügen. 1. Zustand des Farbkonzepts I. [3250]

Provenienz

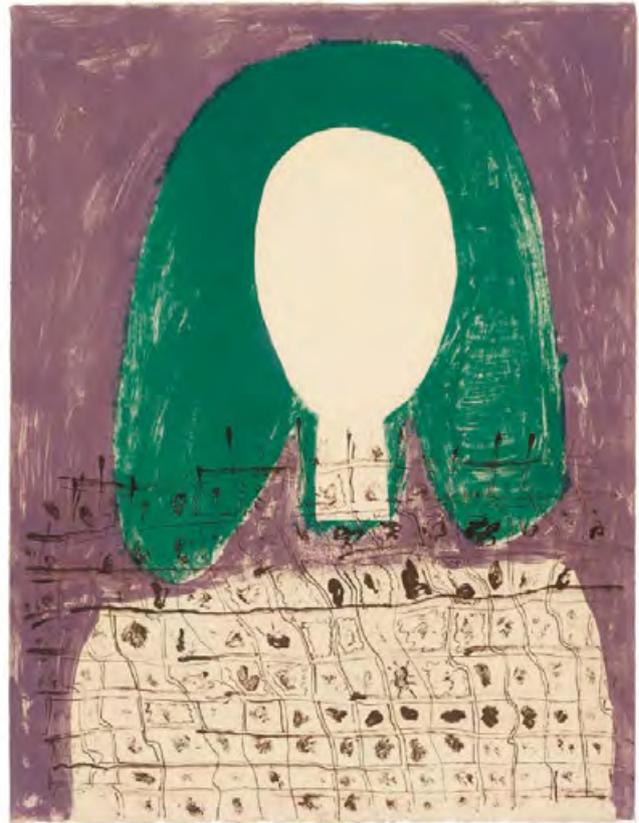
Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 8.000–12.000

USD 8,790–13,200

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 20, Abb. S. 21 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New
York, Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185, Abb. S. 87



39^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949
Farblithografie auf Arches-Velin. 66 × 50,3 cm
(26 × 19 3/4 in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Dieser Zustand bei
Rau nicht beschrieben. Vgl. Bloch 612 und Mourlot 178 /
Goeppert/Goeppert-Frank, 6. Zustand im Gesamt-
konzept. Einer der wenigen Probeabzüge. 1. Zustand
des Farbkonzepts II. [3250]

Provenienz

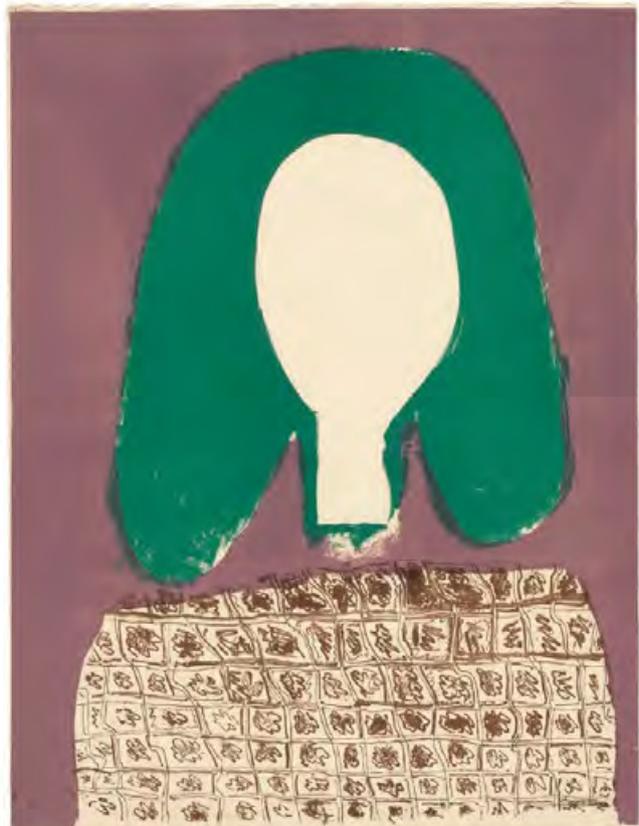
Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 8.000–12.000

USD 8,790–13,200

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 28, Abb. S. 29 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New York,
Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185



40^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949

Farblithografie auf Arches-Velin. 65,5 × 50 cm
(25 ¾ × 19 ⅝ in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Rau 459 / Vgl. Bloch
612 und Mourlot 178 / Goeppert/Goeppert-Frank,
7. Zustand im Gesamtkonzept. Einer von 6 Abzügen.
Kombination des Schwarzkonzepts 2 mit dem
Farbkonzept 2. [3250]

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 33,000–44,000

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 30, Abb. S. 31 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New York,
Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185, Abb. S. 87



41^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949
Lithografie auf Arches-Velin. 65,5 × 50 cm
(25 ¾ × 19 ⅝ in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Rau 460 (dort irr-
tümlich als 2. Zustand der Schwarzplatte verzeich-
net) / Vgl. Bloch 612 und Mourlot 178 / Goeppert/
Goeppert-Frank, 8. Zustand im Gesamtkonzept.
Einer von 6 Abzügen. 3. Zustand der Schwarzplatte.
[3250]

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 32, Abb. S. 33 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New York,
Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185



42^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949

Farblithografie auf Arches-Velin. 65 × 50 cm
(25 3/4 × 19 3/8 in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Dieser Zustand bei
Rau nicht beschrieben. Vgl. Bloch 612 und Mourlot
178 / Goeppert/Goeppert-Frank, 9. Zustand im
Gesamtkonzept. Einer von wohl 6 Abzügen. Kombina-
tion des Schwarzkonzepts 3 mit dem Farbkonzept 1.
[3250]

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 34, Abb. S. 35 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New York,
Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185



43^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949
Lithografie auf Arches-Velin. 65 × 49,8 cm
(25 5/8 × 19 5/8 in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Rau 462 (dort irr-
tümlich als 3. Zustand der Schwarzplatte verzeich-
net) / Vgl. Bloch 612 und Mourlot 178 / Goeppert/
Goeppert-Frank, 11. Zustand im Gesamtkonzept.
Einer von 6 Abzügen. 4. und endgültiger Zustand
der Schwarzplatte. [3250]

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Literatur und Abbildung

Fernand Mourlot: Picasso Lithographe. Bd. II. Monte-
Carlo, André Sauret, Éditions du Livre, 1950, S. 200,
Abb. S. 201 / Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein
Bild und seine Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von
Sebastian Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frank-
furt a. M. und Leipzig, 2001, S. 38, Abb. S. 39 / Auktion
1322: Picasso Lithographs: Themes and Variations. New
York, Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185



44^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“)
(22.7). 1949

Farblithografie auf Arches-Velin. 66 × 50,5 cm
(26 × 19 7/8 in.). Rückseitig von Fernand Mourlot
bezeichnet. Werkverzeichnis: Rau 463 / Bloch 612 /
Mourlot 178 / Goeppert/Goeppert-Frank, 12. und
endgültiger Zustand im Gesamtkonzept. Einer von
6 Abzügen außerhalb der Auflage von 50 numme-
rierten Exemplaren. [3250]

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privatsamm-
lung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz (2003 bei
Christie's, New York, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine
Vor-Bilder. Hrsg. und kommentiert von Sebastian
Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.
und Leipzig, 2001, S. 22, Abb. S. 43 / Auktion 1322:
Picasso Lithographs: Themes and Variations. New York,
Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185



45^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949
Farblithografie auf Velin. 66 × 50,5 cm (26 × 19 7/8 in.).
Signiert. Werkverzeichnis: Rau 463 / Bloch 612 /
Mourlot 178 / Goeppert/Goeppert-Frank, 12. und
endgültiger Zustand im Gesamtkonzept. Einer von
50 nummerierten Abzügen. [3202] Gerahmt.

Provenienz

Fernand Mourlot, Paris / Kunsthandel, Großbritannien /
Villa Grisebach Auktionen, Berlin (1988) / Privat-
sammlung, Japan (1988) / Privatsammlung, Schweiz
(2003 bei Christie's, New York, erworben)

EUR 40.000–60.000

USD 44,000–65,900

Literatur und Abbildung

Auktion 1322: Picasso Lithographs: Themes and Varia-
tions. New York, Christie's, 28.4.2003, Kat.-Nr. 185

28.3.69.



P.P.81

P.P.80

Y. 1. 1. 1. 1. 1.

46^N Pablo Picasso

Málaga 1881 – 1973 Mougins

„La femme à la résille“ („Femme aux cheveux verts“). 1949

Druckplatte: Pinsel mit lithografischer Tusche auf Zink, mit Sandpapier aufgehellt. 70,1 × 55,2 cm (27 5/8 × 21 3/4 in.). Goeppert/Goeppert-Frank, 12. Zustand im Gesamtkonzept. [3250] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland / Privatsammlung, Schweiz (2002 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 200.000–300.000

USD 220,000–330,000

Literatur und Abbildung

Pablo Picasso. Das Antlitz der Muse. Ein Bild und seine Vor-Bilder. Herausgegeben und kommentiert von Sebastian Goeppert/Herma C. Goeppert-Frank. Frankfurt a. M. und Leipzig, 2001, S. 40, Abb. S. 41 / Sale 9244: Nineteenth And Twentieth Century Print. New York, Christie's, 2./3.11.1999, Kat.-Nr. 569 / Auktion 100: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 7.6.2002, Kat.-Nr. 86, m. Abb.

Es handelt sich um die originale Druckplatte des Schwarzkonzepts 5, das gegenüber dem Schwarzkonzept 4 nur durch die leichte Aufhellung der oberen Partie des Haarschmucks verändert wurde. Diese Platte wurde für die Abzüge der endgültigen Fassung Rau 462 benutzt (Lose 44 und 45). Sie ist eine der wenigen Original-Druckplatten, die es außerhalb des Pariser Musée Picasso gibt.





Anne Ganteführer-Trier **Wie bei Sigmar Polke das Unvorhersehbare zur Realität wird**

So überbordend erzählerisch viele Werke von Sigmar Polke sind, so sehr verweigern seine „Probierbilder“ eine Aussage und fokussieren vielmehr auf den Prozess ihrer Entstehung.

Unser Bild von 1985 ist eines der „Kleinode“, so die Umschreibung des Galeristen Erhard Klein, die dieser 1986 in seiner Bonner Galerie gezeigt hat. Die Ausstellung war ein voller Erfolg, fast alle 64 Werke fanden Eingang in öffentliche und private Sammlungen. Das nahm Erhard Klein 13 Jahre später zum Anlass, diese legendäre Ausstellung „Farbproben – Materialversuche – Probierbilder aus den Jahren 1973–86“ nachträglich in einer Publikation zu dokumentieren.

Der Träger unseres Bildes ist ein türkis-weiß gestreifter Stoff. An sich hat der Stoff eine sachliche Strenge. Auf der Bildfläche, die Polke zuvor auf einen Keilrahmen aufzog, hat er verschiedene Setzungen vorgenommen. Zunächst hat er den Untergrund in der oberen Bildhälfte von rechts nach links mit weißer Acrylfarbe mit kontrolliertem Pinselduktus überstrichen. Die weiße Farbe hat damit die Wirkung einer Grundierung, auf der sich die anschließend verlaufene schwarze Farbe kontrastierend absetzt. Es ist für die Betrachter schnell erkennbar, dass die schwarzen Verläufe nicht mit einem Pinsel ausgeführt sind. Vielmehr sind es dickere Farbkleckse oder Schüttungen in drei Bildecken, am unteren Bildrand und links oben, die durch Bewegung und Rütteln des Bildträgers das Schwarz in verschiedene Richtungen auf der Fläche verlaufen lassen. Wie sollen die Betrachter dabei nicht an das Bild „Höhere Wesen befehlen: rechte obere Ecke schwarz malen!“ (1969) denken? Der pure Stoff saugt die schwarze Farbe auf, sie frisst sich in den Malgrund ein und bildet vom Künstler unkontrollierte, gezackte Ränder, die dennoch mit der Streifenstruktur zu korrespondieren scheinen. Die letzten Setzungen in Form eines blauen Kreises und der zwei vertikal angeordneten Rechtecke vervollständigen die reduzierte Komposition und führen die Aufmerksamkeit der Betrachter wieder in das Zentrum des Bildes. Mit seinen zwei Blautönen, Weiß und Schwarz ist es kein buntes Bild, das hier dem Labor Sigmar Polkes entsprungen ist. Die Strenge auf der einen Seite und die sinnlichen Verläufe auf der anderen führen zu einer konzentrierten Sicht auf die gewachsenen und gemalten Formen. Wenn sich gegensätzliche Charaktere anziehen, so sind sie in diesem Bild definitiv vereint.

Das Werk entstand nur ein Jahr, bevor Sigmar Polke Deutschland auf der Biennale in Venedig vertreten hat. Im Deutschen Pavillon hat er 500 × 300 Zentimeter messende Bilder ausgestellt, die mit einer reichen Palette verschiedenster Flüssigkeiten nach demselben Prinzip entstanden sind. Für seinen Beitrag auf der Biennale ist Polke mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet worden.

47 Sigmar Polke

Oels 1941 – 2010 Köln

Ohne Titel. 1985

Acryl auf bedrucktem Stoff. 70,5 × 90,5 cm
(27 ¾ × 35 ⅝ in.). Auf dem Keilrahmen mit Kugelschreiber
in Blau signiert und datiert: Sigmar Polke 85.
[3012] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Erhard Klein, Bonn / Galerie Löhrl, Mönchengladbach / Privatsammlung, Hessen (2005 vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 120.000–150.000

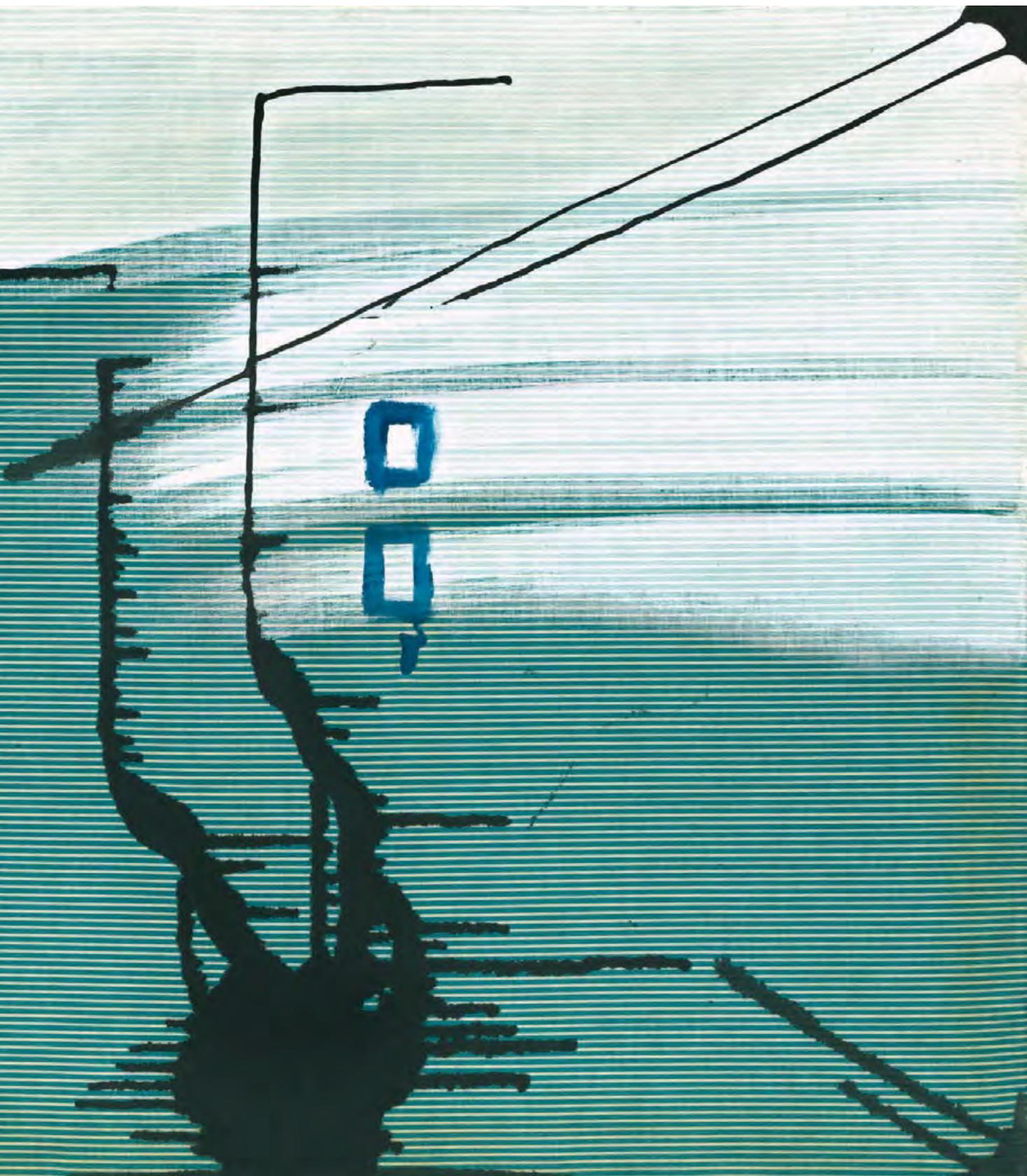
USD 132.000–165.000

Ausstellung

Sigmar Polke. Farbproben – Materialversuche – Probierbilder aus den Jahren 1973–86. Bonn, Galerie Klein, 1986, Kat.-Nr. 16, Abb. o. S. (Katalog 1999 in Bad Münstereifel herausgegeben)

Wir danken Michael Trier, Köln, für freundliche Hinweise.





Xavier Tricot Victor Servranckx: Vom Konstruktivismus zur kosmischen Vision – ein belgischer Pionier der abstrakten Kunst und seine experimentelle Reise

Victor Servranckx hatte schon seit drei Jahren an der Académie royale des Beaux-Arts in Brüssel studiert, als er den um ein Jahr jüngeren René Magritte traf. Die angehenden Künstler, der eine 19, der andere 18 Jahre alt, freundeneten sich an und verfassten sechs Jahre später gemeinsam das Manifest "L'Art pur: Défense de l'esthétique". Zu dem Zeitpunkt arbeiteten beide als Gestalter und technische Zeichner in Tapetenfabriken. Auch wenn es ihm noch kein regelmäßiges

Einkommen verschaffte, widmete sich Servranckx schon damals intensiv der Malerei. Gemälde wie „Opus 30-1922 (Factory)“, heute im Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid, zeigen ihn als Vertreter des Konstruktivismus, allerdings verfolgte er bereits dabei einen ganz eigenen Weg. Ab 1927 vollzog er einen radikalen Bruch und begann mit den unterschiedlichsten Materialien zu experimentieren – Leinwand, Holz, Karton, Plastik, Textil. Auch avantgardistische künstlerische Techniken wie Collage, Grattage und Assemblage fanden sein Interesse.

Mit diesen Experimenten wollte er sich von der von ihm als „normativ“ empfundenen Malerei seiner Zeit absetzen. Seine Werke sollten sich durch einen „Vitalisme élevé“ – eine gesteigerte Lebendigkeit auszeichnen. An die Stelle seiner bis dahin praktizierten abstrakten, konstruktivistischen Formsprache traten traumbildartige, teilweise auch apokalyptisch wirkende Motive. Mit ihnen bezog er sich auf extraterrestrische Phänomene, wie etwa in den Bildern „Opus 3-1927 (Terre de terreur, terre de désastre)“

oder „Opus 4-1927 (Le désastre apprivoisé)“. Andere Arbeiten aus dem Jahr 1927 tragen Titel wie „Cosmogonische Vision: Ende und Anfang der Welten“ (Opus 9a-1927) oder „Das Reich des Wassers“ (Opus 2-1927). Nicht nur der Makrokosmos, auch der Mikrokosmos von Bakterien und Einzellern wurde für Servranckx eine Quelle der Inspiration.

Sein Schaffen gründete aber auch auf einer sehr konkreten Basis. Durch seine Tätigkeit als Designer entdeckte er die besonderen gestalterischen Qualitäten der Maserungen von Holz und Marmor. Serpentinenförmige Linien, mineralische Adern, Knotenpunkte, Scharten und Verdichtungen finden sich in seinen Kompositionen. Vor allem in seinen Zeichnungen dominieren mäandernde Ornamente, als handele es sich bei ihnen um Abbilder des Unterbewusstseins. Auch gab Servranckx zahlreichen seiner Gemälde aus den späten Zwanziger- und frühen Dreißigerjahren effektvolle, stark farbige Hintergründe, die die exzentrischen, klar umrissenen Formationen davor umso stärker betonen. Das Gemälde „Opus 7-1930“ könnte ein Felsmassiv darstellen, das sich vor einem wolkenreichen Himmel abhebt. Und etwas versteckt zeichnet sich dort zwischen dem Gebirge und dem Firmament auch ein sternartiges Gebilde ab – möglicherweise ein unbekannter Planet?



Los 48



Victor Servranckx in seiner Einzelausstellung im Palais des Beaux-Arts in Brüssel. 1929

Wo Servranckx auf „Opus 7-1930“ keine Farbe aufgetragen hat, scheint der hölzerne Bildträger durch. Die Zeichnung des Holzes wird dann selbst zum Mittel der Gestaltung. Damals hatte der Künstler bereits Bekanntschaft mit dem Werk Max Ernsts gemacht – dessen Vielfalt in der Wahl der Mittel bestärkte ihn in seiner eigenen künstlerischen Herangehensweise. Servranckx hat gern erzählt, dass er die „Entdeckung“ der Farbe seinem Praktikum in der Fabrik Peters-Lacroix in Haren unweit von Brüssel verdankte. In einer bewegenden Erinnerung beschrieb er, wie viel ihm das Anmischen der einzelnen Farbtöne in den großen Bottichen gebracht habe. Für ihn lag darin ein Zauber, der ihn nachhaltig prägte.

„Opus 7-1930“ trägt auf der Rückseite die Beschriftung: „Œuvre à voir dans tous les sens“. Das birgt eine interessante, für Servranckx typische Ambivalenz. Schließlich kann „sens“ sowohl „Richtung“ als auch „Sinn“ bedeuten. Eine ähnliche „Handlungsanweisung“ tragen das Bild „Opus 23-1923“ von 1923 aus der Sammlung der Kölner Familie Neven DuMont sowie das Gemälde „Opus 1-1941“ aus dem Jahr 1941. Auf beiden hat Servranckx vermerkt „Tableau à contempler dans tous les sens“. Es sind also Arbeiten, die man drehen und wenden kann, wie man möchte. Und in denen man jeden Sinn erkennen darf, den einem seine Wahrnehmung nahelegt. In den Titeln offenbart sich, dass der Maler diesen drei Werken völlig eigenständige, nicht bildhaft reproduzierende Merkmale zusprach. Und er beschränkte sich auch nicht mehr auf die Wand, an der das Bild hängen sollte. Er überschritt deren Grenze und machte das Gemälde zum Objekt, das genauso gut frei im Raum betrachtet werden kann.

Servranckx war zu Beginn seiner Laufbahn zwar ein „kühler“ Konstruktivist, aber er stand auch einem beinahe mystischen Sensualismus nahe. Das musste kein Widerspruch sein. Für ihn ging es beide Male um Transzendenz und die Überwindung der Begrenztheit von Material und Form. Bis heute gilt Servranckx als belgischer Vertreter und Wegbereiter der abstrakten Kunst. Doch griff er mit seiner Malerei weit darüber hinaus. Er gab sich dem Puls der Zeit hin und wandte sich gleichzeitig gegen den gängigen Kanon. Mit außergewöhnlicher Einfühlsamkeit reflektierte der Künstler die Ideen und Werke seiner Zeitgenossen, aber wie eine Arbeit wie „Opus 7-1930“ zeigt: Servranckx gelang es dabei stets, zu verhindern, dass er einseitig vereinnahmt wurde.

Xavier Tricot ist ein Kunsthistoriker, Autor, Kurator und Künstler. Er ist Kurator am James-Ensor-Haus in Ostende und verfasste das Werkverzeichnis der Gemälde des Künstlers. Demnächst erscheint das von Tricot zusammengestellte Werkverzeichnis für Viktor Servranckx.

48 Victor Servranckx

Diegem b. Brüssel 1897 – 1965 Vilvoorde

„Opus 7-1930“. 1930

Öl auf bearbeiteter Furnierplatte. 69,5 × 89,7 cm (27 3/8 × 35 3/8 in.). Unten rechts signiert und datiert: SERV-RANCKX 1930. Rückseitig mit Pinsel in Schwarz signiert, betitelt und datiert: SERV-RANCKX Opus 7-1930. Zusätzlich mit Bleistift an allen vier Seiten signiert: SERV-RANCKX. Dort auch mit Bleistift in Französisch und Niederländisch bezeichnet: Œuvre a voir dans tout les sens / Dit werk kan in alle richtingen aangeschouwd worden. [Dieses Bild kann von jeder Seite aus betrachtet werden.] Rückseitig ein Etikett der Ausstellung Ixelles 1965 (s.u.). Das Gemälde wird unter der vorläufigen Nr. 166 in das Werkverzeichnis der Arbeiten von Victor Servranckx von Xavier Tricot, Ostende, aufgenommen. [3079]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Paul Servranckx, Brüssel / Privatsammlung, Belgien

EUR 100.000–150.000

USD 110,000–165,000

Ausstellung

Servranckx. Ixelles, Musée d'Ixelles, Museum van Elsene, 1965, Kat.-Nr. 118, m. Abb. / Victor Servranckx. Knokke, Studio Prisma – Galerie Rivage, 1967, Kat.-Nr. 37 / Retrospectieve tentoonstelling Victor Servranckx. Hasselt, Provinciaal Begijnhof, 1970, Kat.-Nr. 62 / Victor Servranckx. Knokke, La Réserve, 1988, Kat.-Nr. 9 / Victor Servranckx 1897-1965 et l'art abstrait. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'art moderne, 1989, Kat.-Nr. 92, m. Abb. / Hommage à Victor Servranckx. Brüssel, Group 2 Gallery, 2019, Nr. 2 (Faltblatt)

Literatur und Abbildung

Jozef Gijsbrechts: Servranckx Mysteries. Constructivistic Surrealistic Abstract Belgian Artist 1897-1965. Kortenberg, Privatdruck, 2005, Abb. S. 38



49 Victor Brauner

Piatra Neamț 1903 – 1966 Paris

Ohne Titel. 1929

Öl auf Leinwand. 60,5 × 36 cm (23 7/8 × 14 1/8 in.).
Unten rechts signiert und datiert: VICTOR
BRAUNER 1929. Auf dem Keilrahmen ein Etikett
der Ausstellung Hannover/Karlsruhe/Salzburg
1994 (s.u.) und 2 Etiketten der Galerie Dreiseitel,
Köln. Auf dem Schmuckrahmen Etiketten der
Ausstellungen Houston 2001/02 und Ludwigshafen
2009 (s.u.) sowie eines der Galerie
Farber, Brüssel. Retuschen. [3331] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland (1972 im Nachlass
des Künstlers erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

Zeichnungen, Gouachen, Ölbilder 1928–1938.
Köln, Galerie Dreiseitel, 1973, Kat.-Nr. 23, m.
Abb. / Victor Brauner. Miti, presagi, simboli .
Opere dal 1929 al 1965. Lugano, Mostra pro-
mossa dal Dicastero Musei e Cultura della Città
di Lugano, 1985, Abb. S. 13 / Die Erfindung der
Natur. Max Ernst, Paul Klee, Wols und das sur-
reale Universum. Hannover, Sprengel Museum;
Karlsruhe, Badischer Kunstverein; Salzburg,
Rupertinum, 1994, Kat.-Nr. 44, Abb. S. 231 /
Victor Brauner, Surrealist Hieroglyphs. Houston,
The Menil Collection, 2001/02, Kat.-Nr. 9, Abb.
S. 75 / Victor Brauner. Der Phantastische Bilder-
bogen. Salzburg, Museum der Moderne, 2004,
Abb. S. 16 / Gegen jede Vernunft. Surrealismus
Paris – Prag. Ludwigshafen am Rhein, Wilhelm-
Hack-Museum und Kunstverein, 2009 (lt. Etikett
auf dem Schmuckrahmen)

Eine Straße, Häuser, eine stehende Figur – aber was für eine Figur ist das? Sie hat Beine, eines rötlich, das andere weiß, aus denen Schlangen wachsen. Ein Rückgrat, das aufeinander geschichteten Kieselsteinen ähnelt. Aus ihrem Rücken ragen links ein schlanker Arm und rechts eine Art Pflanze mit einem grünen Blatt. Der Kopf ist ganz und gar unbeschreiblich: eine Mischung aus Umriss und Rauchwolke. Und dann ist da noch ein weiterer Arm, sehr muskulös, aber man kann durch ihn hindurchsehen.

Es gibt noch weitere orgiastische Einzelheiten auf diesem Gemälde, das wie aller Vernunft zum Hohn und jedweder Interpretation zum Trotz den Titel „Ohne Titel“ trägt. Da ist zum Beispiel eine Katze, die wirklich sehr merkwürdig aussieht, aber die Kuriositäten alle aufzuzählen würde hier den Rahmen sprengen. Victor Brauner malte dieses Meisterwerk des Surrealismus im Jahr 1929 – drei Jahre bevor er von Bukarest nach Paris übersiedelte. Vier Jahre zuvor hatte er sich schon einmal für längere Zeit in der Stadt aufgehalten, dabei André Breton kennengelernt und die Arbeiten Giorgio de Chiricos für sich entdeckt. Breton sollte später das Vorwort im Katalog zur ersten Einzelausstellung schreiben, die die Galerie Pierre Victor Brauner 1934 ausrichtete. Deren Inhaber, Pierre Loeb, war damals im Begriff, zu einem der bedeutendsten Kunsthändler der Moderne in Paris aufzusteigen – er hatte 1924 die erste Ausstellung der Surrealisten um Breton organisiert.

Schon im November des Jahres zuvor hatte Brauner mit anderen Mitgliedern der Gruppe der Surrealisten am 6. Salon des surindépendants teilgenommen. In der Folgezeit reiste der Künstler zwischen Bukarest und Paris hin und her, um sich dann 1938 ganz in der französischen Hauptstadt niederzulassen, wo er sich eine Wohnung mit Yves Tanguy teilte, zu dem er eine besonders enge Freundschaft pflegte.

Das Gemälde „Ohne Titel“ von 1929 zeigt den 26-jährigen Brauner auf einem frühen Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Die Komposition mit dem angedeuteten blauen Himmel am oberen Bildrand, mit der abstrakten Formation aus wenigen geraden Linien links und der Häuserzeile rechts dient nur einem Zweck: die Figur im Zentrum so hervortreten zu lassen, dass ihre wirre Rätselhaftigkeit und der Schauer, den sie bei den Betrachterinnen und Betrachtern auszulösen vermag, auf die denkbar intensivste Weise zur Geltung kommen.

Dieses Bild hat zweifellos Museumsqualität. Dort, im Museum, befinden sich bereits zahlreiche Werke Brauners – in Paris etwa im Louvre und im Musée National d'Art Moderne im Centre Pompidou, wo man dem Künstler vor vier Jahren eine umfangreiche Retrospektive widmete. Auch in der aktuellen Schau „Surréalisme“, die dort noch bis zum 13. Januar läuft, ist Brauner mit seinen Arbeiten vertreten. UC



50 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Mädchen aus Laren, stehend nach rechts“. 1886

Öl auf Pappe. 71,7 × 46 cm (28 ¼ × 18 ⅛ in.). Unten rechts signiert: M. Liebermann. Werkverzeichnis: Eberle 1886/12. Knickspuren. [3119] Gerahmt.

Provenienz

Max Liebermann, Berlin (bis mind. 1917) / H. Goldstaub, Berlin-Charlottenburg (wohl ab 1923) / Winser (1948 bei Sotheby's, London, erworben) / Kunsthandel Neumeister & Gräf, München / Georg Schäfer, Schweinfurt (1956 bei Neumeister & Gräf, München, erworben) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 60.000–80.000

USD 65,900–87,900

Ausstellung

Katalog der zweiten Ausstellung der Freien Secession. Berlin, 1916, Kat.-Nr. 122 („Strickendes Mädchen“) / Max Liebermann. Ausstellung zum 70. Geburtstage des Künstlers. Berlin, Königliche Akademie der Künste, 1917, 3. Aufl., Kat.-Nr. 78a, m. Abb. / Max Liebermann in seiner Zeit. Berlin, Nationalgalerie, und München, Haus der Kunst, 1979/80, Kat.-Nr. 50, Abb. S. 237 / Zij waren in Laren... Laren, Singermuseum, 1989/90, Kat.-Nr. 82, m. Abb. / Max Liebermann. Der Realist und die Phantasie. Hamburg, Kunsthalle; Frankfurt a.M., Städelsches Kunstinstitut, und Leipzig, Museum der bildenden Künste, 1997/98, S. 265, Kat.-Nr. 57, Abb. S. 142 / Max Liebermann. Poesie des einfachen Lebens. Schwäbisch Hall, Kunsthalle Würth, 2003/04, Abb. S. 17, Tf. S. 75

Literatur und Abbildung

PAN III, Jg. 1897, Heft 2, Abb. 101 / Hans Rosenhagen: Max Liebermann. In: Die Kunst für Alle, Jg. XIX, 1903/04, S. 154, Abb. S. 163 / Wynford Dewhurst: Impressionist Painting. Its Genesis and Development. London, George Newnes, S. 95-100 (German Impressionist: Max Liebermann), Abb. im Frontispiz („A Study“) / Gustav Pauli: Max Liebermann. Des Meisters Gemälde in 304 Abbildungen. Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlags-Anstalt, 1911 (= Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Neunzehnter Band), S. 245, Anm. zu S. 96 / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 1914, S. 533 (Werkkatalog) / Alfred Gold: Max Liebermann-Berlin. In: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 39, 1916/17, Abb. S. 31 / Karl Scheffler: Die Ausstellung der freien Secession. In: Kunst und Künstler, Jg. XIV, H. 7, März 1916, S. 319-341, Abb. S. 344 / Max Liebermann. 24 farbige Faksimiledrucke nach Gemälden a. d. Ausstellung seiner Werke in d. königlichen Akademie der Künste. Berlin 1917, Nr. 12 / Erich Hancke: Max Liebermann. Sein Leben und seine Werke. Berlin, Bruno Cassirer, 2. Auflage 1923, Abb. S. 213 / Max J. Friedländer: Max Liebermann. Berlin, Propyläen Verlag, o. J. (1924), S. 74, Abb. 32 / Kunstversteigerung 264: Sammlung A. Salm, Köln. Privatgalerie eines Berliner Sammlers. Verschiedener Besitz. Hocharangige Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln, Kunstauktionshaus Math. Lempertz, 27.3.1928, S. I (Vorwort von H[ans] R[osenhagen]), Kat.-Nr. 41, Abb. Tf. 8 (verkauft) / Auktion: Fine Modern Paintings and Drawings. Sotheby's London, 24.11.1948, Los 59 / Willy Kurth: Max Liebermann. Achtundvierzig Bilder. Potsdam, Eduard Stichnote, 1949, Abb. als Frontispiz / Katrin Boskamp: Studien zum Frühwerk von Max Liebermann mit einem Verzeichnis der Gemälde und Ölstudien von 1866–1889. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 1994 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 88), Kat.-Nr. 208, Abb. 91

Essay von Gloria Köpnick unter grisebach.com





Gloria Köpnick **Farben, Licht und Natur – Max Liebermann und seine Gartenbilder am Wannsee**

Mit seinem Haus und großzügigen Garten am Wannsee hatte sich Max Liebermann 1909 zunächst einen Ort der Erholung vom trubeligen Berliner Stadtleben geschaffen. Wichtiger Partner bei der Gestaltung war der Hamburger Kunsthistoriker und Museumsdirektor Alfred Lichtwark gewesen. Ausführliche Briefe zwischen dem Maler und dem Museumsmann veranschaulichen die wechselseitige Wertschätzung und detaillierte Planung: „Inzwischen habe ich meiner Frau natürlich den Gaul’schen Brunnen ‚Fischotter‘ zu Weihnachten geschenkt, ob wir ihn in den mittleren der 3 Gärten setzen oder ans Ende, möchte ich auch Ihrer Entscheidung – die freilich nur an Ort und Stelle möglich ist – überlassen“, berichtete Liebermann im Januar 1910 (Max Liebermann an Alfred Lichtwark, Brief vom 3. Januar 1910, zit. nach: Jenns Eric Howoldt und Uwe M. Schneede (Hg.): Im Garten von Max Liebermann, Ausst.-Kat. Hamburg/Berlin 2004, S. 177). Lichtwark antwortet prompt: „Dass Sie den Fischotter haben, ist herrlich. Der muß den schönsten Platz haben. Es ist ein Vergnügen daran zu denken, daß ich ihn mit aussuchen soll. An Ort und Stelle wird sich zeigen, wo er seiner Größe nach am besten wirkt. Wir werden gut thun, eine Silhouette des Brunnens in Pappe zum Aufstellen mit hinauszunehmen. [...] Es muss auch der Platz auf den Terrassen untersucht werden. Vielleicht ist er zu zart, um im Garten zu wirken“ (Alfred Lichtwark an Max Liebermann, Brief vom 4. Januar 1910, zit. nach: ebd.).

Während der Garten in den frühen Jahren kein relevantes Bildmotiv ist, ändert sich dies mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs. Liebermann reist nicht mehr – wie in all den Jahren zuvor – nach Holland, sondern verbringt die Sommermonate nun am Wannsee. Zeitweilig wird der Garten sogar zum Anbau von Gemüse genutzt, doch vor allem nehmen in dieser Zeit die Bilder, die im Wannsee-Garten entstehen, stark zu. Präzise Zeichnungen, zarte Pastelle, einige Druckgrafiken und vor allem zahlreiche farbenprächtige Gemälde entstehen und bilden eine umfassende Werkgruppe, die das Spätwerk Liebermanns kennzeichnen und zum Höhepunkt seines Schaffens zählen: „Liebermann malte wieder den ganzen Sommer, und immer nur in seinem Garten. Immer andere Blumen werden gepflanzt, die verschiedenen Winkel der Gärten vor und hinter dem Hause geben die verschiedenartigsten Bildmotive“, heißt es in einem zeitgenössischen Bericht (Albert Lamm: Vor neuen Bildern Max Liebermanns, in: Kunst und Künstler, 27. Jg. 1929, H. 6, S. 215).

Für unser im Sommer 1918 entstandenes impressionistisches Meisterwerk wählte Liebermann die nahe dem Haus gelegene Blumenterrasse mit Blick Richtung Norden. Pastos gemalte Rabatten mit roten Blumen und flächige grüne Rasenstreifen leiten den Blick auf das Bildzentrum: die erwähnte Stele mit dem bronzenen Fischotter von August Gaul, die hier ihren Aufstellungspunkt gefunden hat. Im Hintergrund bilden große, dicht belaubte Bäume einen grün melierten Fond. Den rechten Bildrand markiert der Stamm eines Baumes – Liebermann hatte seine Staffelei offenbar auf dem schattigen Birkenweg, der Richtung See führt, platziert. Erneut wählte der Berliner Künstler diese Perspektive des Gartens im folgenden Sommer: Unserem musealen Werk eng verwandt ist das Gemälde „Die Blumenterrasse im Wannseegarten nach Norden“ (1919), welches zur Sammlung der Kunsthalle Mannheim zählt.

51 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Die Blumenterrasse im Wannseegarten nach Norden“. 1918

Öl auf Pappe auf Spannrahmen. 49,8 × 75 cm
(19 5/8 × 29 1/2 in.). Unten rechts signiert und datiert:
M. Liebermann 191[8?]. Auf dem Spannrahmen oben
Fragment eines Etiketts der Galerie Paul Cassirer,
Berlin. Werkverzeichnis: Eberle 1918/15. Etwas
ungleichmäßig gewölbt. [3318] Gerahmt.

Provenienz

W. Behrend, Dresden / Galerie Arnold (Ludwig W.
Gutbier), Dresden (1929) / Daniel B. Grossman, New
York (1986) / Galerie Dr. Hans-Peter Bühler, München
(1986) / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung,
Brandenburg

EUR 350.000–450.000

USD 385,000–495,000

Ausstellung

Neuere Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz, Dresden,
Sächsischer Kunstverein, 1929, Kat.-Nr. 175 / Eine
Galerie sammelt ..., Werke des 19. und 20. Jh. München,
Galerie Dr. Hans-Peter Bühler, 1986/87, Kat.-Nr. 35,
m. Abb.

Literatur und Abbildung

Weltkunst. Jg. LVI, 1986, Heft 20, S. 2992, m. Abb.



52^N Georg Kolbe

Waldheim/Sachsen 1877 – 1947 Berlin

„Kopf der Tänzerin“. 1911/12

Bronze mit dunkelbrauner Patina, auf Marmorsockel montiert. 26,5 × 23 × 27 cm (10 3/4 × 9 × 10 3/4 in.). Hinten am Hals monogrammiert: GK. Auf der rechten Schmalseite der Plinthe mit dem Gießerstempel: H NOACK BERLIN. Werkverzeichnis: Berger 17. Einer von etwa 6 posthumen Güssen zu Beginn der 1970er-Jahre. [3255]

Provenienz

Privatsammlung, USA / Privatsammlung, Schweiz (1990 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 30.000–40.000

USD 33,000–44,000

Literatur und Abbildung

Auktion 13: 85 ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach, 1.6.1990, Kat.-Nr. 18, m. Abb.

Die vorliegende Plastik geht auf Kolbes Bronze „Tänzerin“ zurück. Kolbe stellte sie 1912 in der Berliner Secession aus, wo die Berliner Nationalgalerie sie mit der Bedingung erwarb, dass sie ein Unikat bleiben müsse. Der Künstler entschloss sich daraufhin, nur den Kopf der ganz in den Tanz und die Bewegung versunkenen Figur als einzelnes Kunstwerk gießen zu lassen. Die „Tänzerin“ ist eine der bekanntesten Figuren in seinem Œuvre.



53 August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Porträt Elisabeth Gerhardt“ (Porträt Elisabeth Macke). 1909
Gouache, Pastell und Bleistift auf Bütten.
33,5 × 31 cm (13 ¼ × 12 ¼ in.). Werkverzeichnis:
Heiderich 413. Randmängel. [3264] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 60.000–80.000

USD 65,900–87,900

Ausstellung

Franz Marc – Gouachen, Aquarelle und Zeichnungen,
August Macke – Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Zeich-
nungen, Plastik. Berlin, Galerie Pels-Leusden,
1977/78, Kat.-Nr. 72 („Portrait Elisabeth“) / August
Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Münster,
Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur-
geschichte, Bonn, Kunstmuseum und München, Städ-
tische Galerie im Lenbachhaus, 1986/87, Kat.-Nr. 248,
Abb. S. 363 / Mein zweites Ich – August und Elisabeth
Macke. Bonn, August Macke Haus, 2009/10, o. Kat.-
Nr., Abb. S. 102

Nachdem August Macke und Elisabeth Gerhardt im Oktober 1909 geheiratet und eine ausgedehnte Hochzeitsreise un-
ternommen hatten, ließen sie das Jahr am Tegernsee ausklingen:
„Tegernsee – der Ruhepunkt auf unserer Reise, zum ersten
Male eine eigene Häuslichkeit“, erinnert sich die Künstlergattin
(Elisabeth Erdmann-Macke: Erinnerung an August Macke, Stutt-
gart 1962, S. 131). Während August Macke hier – angeregt durch
die Eindrücke der Reise, die das Paar auch nach Paris geführt
hatte – einen Schaffensrausch erlebte, genoss Elisabeth in
Erwartung ihres ersten gemeinsamen Kindes das häusliche
Leben.

In immer neuen Variationen wählte ihr Mann sie in die-
sem Jahr als Motiv. Macke „war glücklich, in mir ein brauchba-
res Modell zu haben, denn er hasste es, sich mit stumpfsinnigen
Mädchen abzugeben, die keine harmonische Bewegung
aus sich machen konnten und mühselig zurechtgestellt wer-
den mußten“, erinnert sich Elisabeth (ebd., S. 132). Ende des
Jahres 1909 entstehen am Tegernsee die vielleicht schönsten
Porträts der Künstlergattin, so etwa die Fassungen im Landes-
museum Münster oder im Lenbachhaus in München. Auch
unsere feinsinnige, intime Gouache entsteht in diesem Winter:
Elisabeth, deren markante Frisur gut erkennbar ist, ist in ein
wärmendes, weißes Schultertuch gehüllt, das sich auf ver-
schiedenen Bildern wiederfindet, und wie so oft ist sie ganz in
ihre Tätigkeit – wie hier in das Lesen – vertieft. In Bildinhalt
und -aufbau steht unsere Fassung besonders einem Gemälde
nahe, welches sich heute im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigs-
hafen befindet.

GK



Rainer Stamm **Aufbruch in die Moderne – Alexej von Jawlensky und die Farben von Murnau**

Im August 1908 kam Alexej von Jawlensky gemeinsam mit Marianne von Werefkin erstmals nach Murnau am Staffelsee, das Gabriele Münter und Wassily Kandinsky sich im Laufe des kommenden Jahres als gemeinsamen Lebens- und Schaffensort wählten. Hier, rund 70 Kilometer südlich von München, entstand eine Art Gruppenstil der Pioniere der modernen Kunst, der Anfang 1909 zur Gründung der Neuen Künstlervereinigung München und 1911 zur Abspaltung der Künstler des Blauen Reiters führte, zu deren wesentlichen Protagonisten Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin gehören sollten.



Los 54

In Jawlenskys Gemälde „Murnau – Rote Dächer“ bereitet sich der Aufbruch in die Moderne vor: 1896 war Alexej von Jawlensky gemeinsam mit Marianne von Werefkin aus Sankt Petersburg nach München gekommen, wo er die private Kunstschule von Anton Azbe besuchte und seinen Landsmann Wassily Kandinsky kennenlernte. 1903 reiste Jawlensky erstmals nach Paris, wo er in den Bann der französischen Moderne geriet. Vor allem die Werke der Neoimpressionisten und Vincent van Goghs begeisterten ihn. Dessen farbstarke Malerei wurde ihm zum Vorbild: Mit finanzieller Unterstützung Marianne von Werefkins gelang es ihm im Frühjahr 1908 sogar, mit van Goghs Gemälde „Die Straße in Auvers/La maison du père Pilon“ ein Werk seines Idols zu erwerben, das in seiner Wohnung „wie ein Andachtsbild verehrt wurde“ (Gisela Kleine: Gabriele Münter und Wassily Kandinsky, Frankfurt/Main und Berlin 1998, S. 321). „Van Gogh ist mir ein Lehrer und Vorbild gewesen. Als Mensch und Künstler ist er mir theuer und lieb“, schrieb er nach dem Kauf bewegt an Johanna van Gogh-Bonger, die Schwägerin und Nachlassverwalterin des Künstlers: „Etwas von seiner Hand zu besitzen war seit Jahren mein heißer Wunsch“ (vgl. Walter Feilchenfeldt: „By Appointment Only“. Schriften zu Kunst und Kunsthandel. Cézanne und Van Gogh, Wädenswil 2005, S. 64f.).

In Murnau, im engen Austausch mit seinen Malerfreunden, gelang es Jawlensky, die Einflüsse van Goghs zu verarbeiten und sein übermächtiges Vorbild hinter sich zu lassen: Die „farbige Klarheit der großflächigen Vorgebirgslandschaft“ (Kleine, a.a.O., S. 320) und das gemeinsame Arbeiten in den Jahren 1908 und 1909 ermutigten die vier Münchner Avantgardisten zu einer Erneuerung ihrer Bildauffassung. Jawlenskys rhythmischer, postimpressionistischer Pinselduktus der vorangegangenen Jahre weicht hier einer souveränen und kraftvollen Flä-



Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Andreas Jawlensky und Gabriele Münter in Murnau. Um 1909

chigkeit des Farbauftrags. Dunkle Linien fassen Farben und Formen zusammen und schaffen Raum für gewagte, kaum je zuvor ausprobierte Klänge. Zwischen den nebeneinandergesetzten Farbflächen bleibt der ockerfarbene Malkarton stellenweise unbedeckt: Ein Vermitteln zwischen dem Zitronengelb, den Violett- und Rosatönen, den unterschiedlichen Grün- und den ungemischten Blautönen ist nicht mehr möglich und wird nicht mehr versucht. Wie bei den Bildern der französischen Fauves stehen die Farbfelder unvermittelt nebeneinander. Der Spätimpressionismus ist überwunden, hier in Murnau entstehen fortan die ikonischen Werke der Expressionisten, die sich ab 1911 als Mitglieder der Redaktion „Der Blaue Reiter“ formierten. Künstlerisch und gestalterisch waren sich die vier Künstler nie näher als hier, in den ersten Murnauer Jahren. Von hier aus entwickelten sie ihren je eigenen Stil.

Jawlensky selbst blickte später auf die Entwicklung der entscheidenden Jahre zwischen 1906 und 1910 zurück: „Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. [...] Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das, was ich fühle“ (zit. nach Anna Niehoff: Der Weg nach Innen. Jawlenskys Landschaften, in: Alexej von Jawlensky. Gesicht, Landschaft, Stillleben, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn 2020, S. 11).

Prof. Dr. Rainer Stamm war von 2000 bis 2010 Direktor der Kunstsammlungen der Museen Böttcherstraße und des Paula Modersohn-Becker Museums in Bremen. Seit 2024 ist er Direktor des Osthaus Museums Hagen.

54 Alexej von Jawlensky

Torschok 1864 – 1941 Wiesbaden

„Murnau - Rote Dächer“ („Rotes Dorf“). Um 1909/10

Öl auf Pappe. 44,8 × 32,6 cm (17 5/8 × 12 7/8 in.). Unten links signiert: A. Jawlensky. Rückseitig mit Kopierstift betitelt: Rotes Dorf. Dort auch jeweils ein Etikett der Leonard Hutton Galleries, New York, der Ohana Gallery und Redfern Gallery, beide London, sowie der Galerie Fricker, Paris. Werkverzeichnis: Jawlensky 261. [3120] Gerahmt.

Provenienz

Galka Scheyer, Hollywood / Redfern Gallery, London (1956) / Ohana Gallery, London / Privatsammlung, London / Leonard Hutton Galleries, New York / Galerie Thomas, München / Anneliese und Dr. Wolfgang Schieren, München (1996 bei Hauswedell & Nolte, Hamburg, erworben)

EUR 180.000–240.000

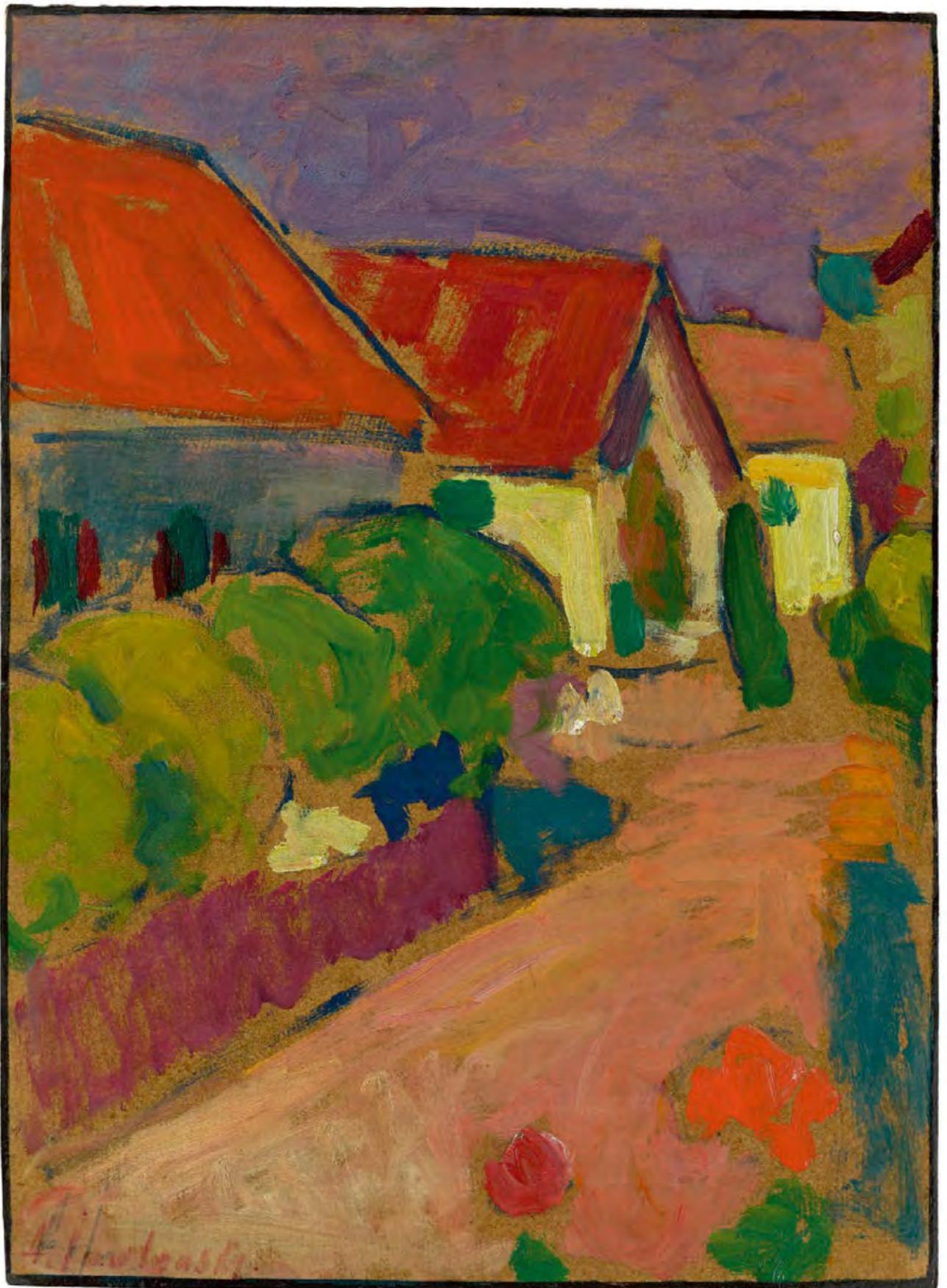
USD 198,000–264,000

Ausstellung

A. Jawlensky. London, The Redfern Gallery, 1956, Kat.-Nr. 17 („Rotes Dorf“) / Alexej von Jawlensky 1864–1941. Paris, Galerie Fricker, 1956 / The Blue Four. Feininger, Jawlensky, Kandinsky, Paul Klee. New York, Leonard Hutton Galleries, 1984, Kat.-Nr. 15, Abb. S. 29 / Correspondences: European and American Affinities. New York, Barbara Mathes Gallery, 1985, Kat.-Nr. 2a, m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 263: Moderne Kunst. Hamburg, Hauswedell & Nolte, 9./10.6.1986, Kat.-Nr. 541, Abb. Tf. 7 und auf dem Umschlag



Erika Rödiger-Diruf Ein Meisterwerk am Wendepunkt: Von der Arbeit auf Papier zum Gemälde auf Leinwand

1986 erwarb die Staatliche Kunsthalle Karlsruhe das Gemälde „Via Mala“ von Joseph Anton Koch (1768–1839), das 1804 datiert ist, von dem Freiherrn von Uexküll in Auftrag gegeben wurde und sich seitdem in Familienbesitz befand (Abb. rechts). 1989 wurde es als eines der frühen Hauptwerke von Koch unter der Katalognummer 70 in der verdienstvollen Stuttgarter Ausstellung „Joseph Anton Koch 1768–1839. Ansichten der Natur“, bearbeitet von Christian von Holst, präsentiert (im Folgenden zitiert als: von Holst, 1989).



Los 55

2020 wurde mir als Autorin mehrerer Publikationen zu Carl Rottmann (1797–1850) eine weitere Version der „Via Mala“ aus Stuttgarter Privatbesitz vorgelegt, die sich seit geraumer Zeit irrtümlicherweise als Werk Rottmanns in Familienbesitz befunden hatte (Los 55). Rottmann soll zwar in seiner Münchner Anfangszeit das Gemälde von Koch „Landschaft mit Regenbogen“, das sich heute in den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen, Neue Pinakothek, befindet und seinerzeit in der Münchner Kunstakademie hing, kopiert haben, doch ist diese Kopie heute nicht mehr nachweisbar.

Abgesehen von einigen motivischen Details im Unterschied zu dem Karlsruher Bild, das in Öl auf Leinwand gemalt ist, hatte Koch die Stuttgarter „Via Mala“ zwar in Öl, aber auf Papier (!) ausgeführt. Dieser Befund wurde von einer renommierten Münchner Restauratorin nach gründlicher Inaugenscheinnahme des Bildes bestätigt.

Bis 1803/04 hat Koch seine Kompositionen, abgesehen von wenigen Ausnahmen, fast ausschließlich auf Papier geschaffen, und dies auch in großen Formaten. Es gibt zwar einige Landschaften in Öl auf Leinwand von seiner Hand, die vor diesem Zeitpunkt entstanden sind, doch erfolgte seine endgültige Hinwendung zum Leinwandbild etwa in dieser Phase. Wie man weiß, war der Stuttgarter Maler Gottlieb Schick (1776–1812) an diesem Entwicklungsschritt maßgeblich beteiligt. Als Zeitzeuge ist hier der Tübinger Schriftsteller Philipp Josef von Rehfués (1779–1843) zu zitieren: „Um die Zeit, da ich wieder nach Rom

kam (November 1803), fing Koch erst an, in Öl zu malen; bis dahin hatte er sich in Kompositionen in bloßen Umrissen, mit Radierungen und Gouachemalereien beschäftigt. Auch hier kam ihm das Glück zu Hilfe. Im nämlichen Hause wohnte der Maler Schick von Stuttgart [...] Schick ging Koch in seinen ersten Ölmalereien treulich an die Hand [...]“ (Ausst.-Kat. Gottlieb Schick, Stuttgart 1976, S. 100).

Wiedergegeben ist die Via Mala, ein südlich von dem schweizerischen Chur bei Thusis gelegener Gebirgsweg am Rande der gleichnamigen Schlucht bei Graubünden. Der Standort des Künstlers ist etwa in Höhe des Gebirgsbaches am Fuße der Schlucht zu denken. Die Idee zu diesem Motiv hatte Koch wohl schon auf seiner Reise 1792/94 während seines Aufenthalts in der Schweiz. Eine kleinformatige Zeichnung von seiner Hand (17,2 x 21,1 cm) in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe mit dem Titel „Hochgebirgslandschaft mit Kastell auf halber Höhe“ gibt das



Joseph Anton Koch. Die Via Mala in Graubünden. 1804. Öl/Lwd. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe



Joseph Anton Koch. Via Mala. Feder und Pinsel/ Papier. Privatsammlung

Motiv der Via Mala ebenso wieder wie die großformatige Papierarbeit „Schweizer Gebirgslandschaft“ in Dresden (von Holst, 1989, Nr. 63, S. 198, 199), wenn auch im landschaftlichen Kontext noch unterschiedlich aufgefasst.

Das Stuttgarter Bild auf Papier ist insofern besonders bemerkenswert, als es einen Zwischenschritt in Kochs Arbeitsprozess hin zur endgültigen Komposition in Öl auf Leinwand darstellt: So schuf er zunächst zwei großformatige Zeichnungen, die sich in den Staatlichen Museen zu Berlin (von Holst, 1989, Nr. 69, S. 208) sowie in Privatbesitz befinden (Abb.), denen er dann eine Version mit Ölfarbe auf Papier folgen ließ, nämlich das vorliegende, bislang unbekannte und nun zur Auktion gegebene Werk aus Stuttgart. Dieses entspricht motivisch den Zeichnungen wie dem glatt abfallenden Wasserfall an der rechten Felswand, der Figurengruppe auf dem linken Felsvorsprung oder dem Durchblick auf den fernen Schneegipfel. Auf der sicher wenig später entstandenen Karlsruher Fassung aus Uexküllschem Besitz springt nun der Wasserfall wie ein munterer Bach über die Unebenheiten der Felswand hinab, außerdem ist die Figurengruppe insofern verändert, als die Frau bei den beiden Männern auf dem Felsvorsprung links großbürgerlich gewandelt ist. Auf der Stuttgarter Ansicht und den Zeichnungen hingegen ist sie eher ländlich schlicht gekleidet. Auch der hintere Abschluss bzw. die Fortführung der Schlucht ist auf dem Karlsruher Bild im Hintergrund klarer durchgestaltet.

Angesichts der Werkgenese der Via-Mala-Ansicht bei Koch bis hin zu der endgültigen Komposition auf Leinwand in der Karlsruher Kunsthalle ist davon auszugehen, dass für Koch selbst das Motiv außerordentlich wichtig war. Der renommierte Koch-Kenner Otto R. von Lutterotti schreibt dazu: „Das [Karlsruher] Gemälde ist eine kraftvolle Darstellung der dräuenden Enge und wilden Steilheit alpiner Felsenspässe und bereitet auf den monumentalen Stil von Kochs Alpenlandschaften vor“ (Otto R. von Lutterotti, Joseph Anton Koch 1768–1839. München 1985, S. 51, 284).

Offensichtlich war auch der Heidelberger Maler Ernst Fries (1801–1833) von dem Motiv fasziniert, denn er hat 1820 eine Lithografie entsprechend der Stuttgarter Version „Via Mala“ von Koch ausgeführt (Sigrid Wechsler, Ernst Fries (1801–1833). Monographie und Werkverzeichnis, Heidelberg 2000, Textabb. 11, WV 784). Einen Abzug bewahrt das Kurpfälzische Museum Heidelberg. Da Fries im Stein neben seinem Signet „EF“ den Hinweis „nach W“ hinzugefügt hat, ging Fries wohl davon aus, dass die Bildfindung von dem schottischen Maler George Augustus Wallis (1761–1847) stammen würde, den Fries noch aus Heidelberger Zeiten kannte und zu dem Koch ein freundschaftliches Verhältnis hatte. Monika von Wild, die Autorin der Monografie zu George Augustus Wallis (Frankfurt a.M. 1996, S. 152), vertritt die Auffassung, dass „Wallis es mit der Wahrheit nicht so ganz genau nahm und die Zeichnung unter Verschweigen des wahren Autors dem jungen Mann in Heidelberg überlassen hat, der daraufhin bei ihrer späteren Verwertung die irreführende Angabe auf der Platte machte“. (Gekürzte Fassung zu dem Aufsatz der Autorin: Eine bislang unbekannte Vorarbeit zu dem Gemälde ‚Via Mala‘ von Joseph Anton Koch, Münchner Jahrbuch 2023.)

Prof. Dr. Erika Rödiger-Diruf war von 1993 bis 2007 Direktorin der Städtischen Galerie Karlsruhe, wo sie unter anderem Ausstellungen zum Thema Kunst und Natur im 19./20. Jahrhundert organisierte. 1978 gab sie die Carl Rottmann-Monographie mit kritischem Werkkatalog heraus.

55 Joseph Anton Koch

Obergiblen/Tirol 1768 – 1839 Rom

Via Mala. Um 1805

Öl auf Papier, auf Keilrahmen aufgezogen.

105,5 × 80 cm (41 ½ × 31 ½ in.). Retuschen. [3115]

Provenienz

Freiherr W. v. Marschall von Bieberstein, Karlsruhe /
Privatsammlung, Stuttgart (spätestens 1911 vom Vor-
genannten als Geschenk erhalten, seitdem in Familien-
besitz)

EUR 80.000–120.000

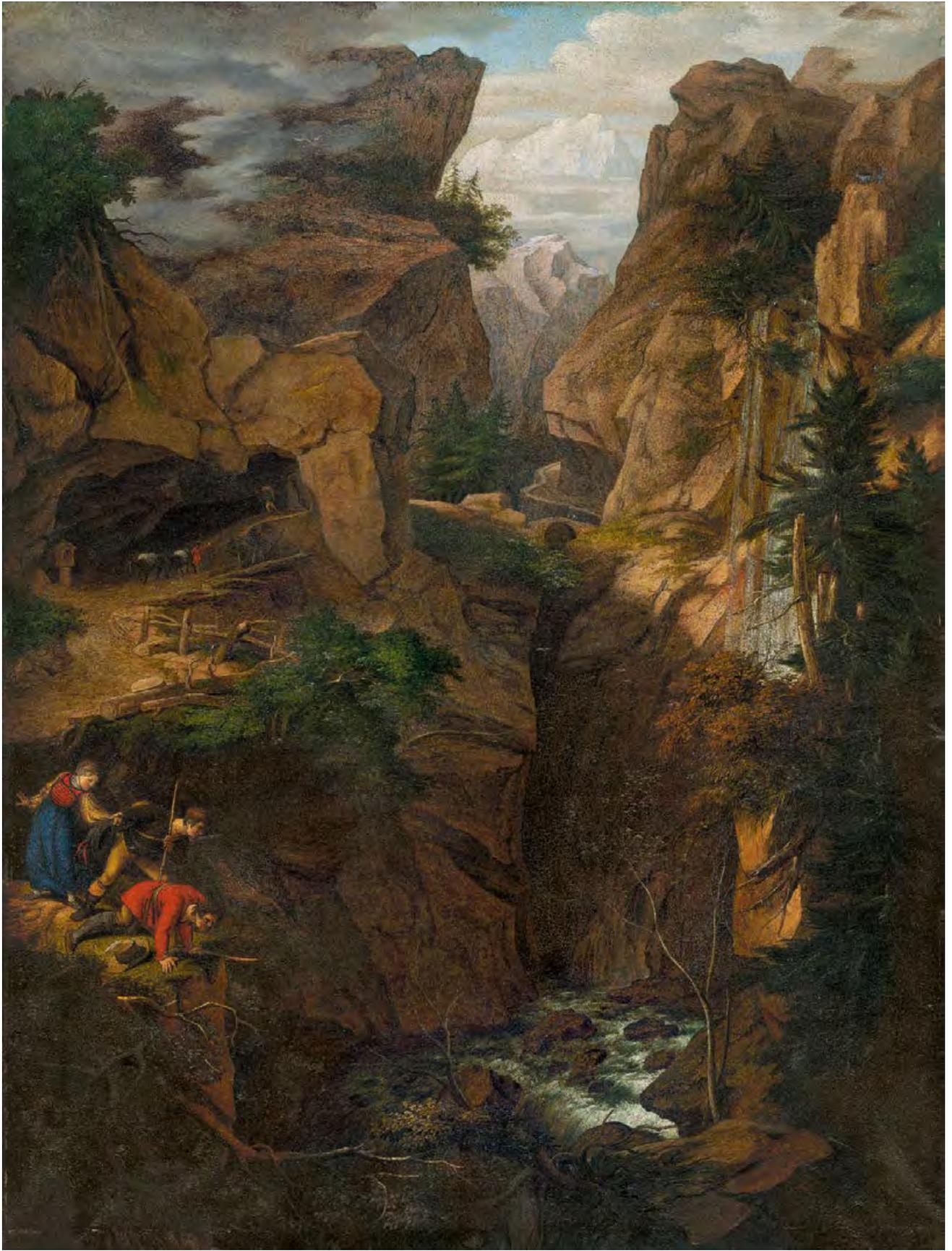
USD 87,900–132,000

Literatur und Abbildung

Erika Rödiger-Diruf: „Eine bislang unbekannte Vor-
arbeit zu dem Gemälde ‚Via Mala‘ von Joseph Anton
Koch“, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst
2023, Staatl. Kunstsammlungen und Zentralinstitut für
Kunstgeschichte München (Hrsg.), Sieveking Verl.,
S. 177–182 (erscheint in Kürze)

Wir danken Professor Christian von Holst, Stuttgart, für
freundliche Hinweise.

Unser Gemälde ist eine Vorarbeit für das Gemälde „Die Via
Mala in Graubünden“, das sich in der Staatlichen Kunsthalle
Karlsruhe befindet.



Christina Grummt **Auf den Spuren von Caspar David Friedrichs Skizzenbüchern**

Bei meiner Arbeit am Werkverzeichnis zu den Zeichnungen von Caspar David Friedrich stellte ich immer wieder fest, dass viele Zeichnungen, die uns heute als einzelne Blätter vorliegen, bestimmte Merkmale aufweisen, die auf eine ursprüngliche Zugehörigkeit des Blattes zu einem Skizzenbuch schließen lassen. Hierzu gehören beispielsweise Übereinstimmungen im Blattformat, in der Papiersorte, der Eckengestaltung, der Bindungskante, in dem Wasserzeichen und Blattschnitt. Zuweilen lassen sich sogar Abriebspuren finden, die auf ein häufiges Durchblättern durch das Skizzenbuch verweisen. Wie wichtig Skizzenbücher im zeichnerischen Œuvre von Caspar David Friedrich sind, mag die Tatsache verdeutlichen, dass zum gegenwärtigen Zeitpunkt etwa für die Hälfte des ungefähr 1000 Blatt umfassenden Gesamtwerks an Friedrich-Zeichnungen eine ursprüngliche Zugehörigkeit zu einem Skizzenbuch nachgewiesen werden kann (Christina Grummt: Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen – Das gesamte Werk. München 2011, passim).

Der derzeit bekannte Bestand an Skizzenbüchern von Caspar David Friedrich macht ferner deutlich: Nur sechs der ursprünglich 20 Skizzenbücher sind noch erhalten. Alle übrigen Skizzenbücher wurden aufgelöst (Grummt 2011, S. 377, Nr. 383; der Einfachheit halber werden die Nummern wie folgt benannt: G 383; G 422; G 530; G 555; G 722; G 812).

Wie dem Nachlassverzeichnis von 1843 zu entnehmen ist, befanden sich zu diesem Zeitpunkt noch 14 Skizzenbücher von Caspar David Friedrich in seinem Nachlass. Von diesen Skizzenbüchern enthielten 12 weniger als 24 Blätter, während die Skizzenbücher Nr. 14 und Nr. 22 „49 Blatt“ bzw. „46 Blatt“ enthielten (Dickel 1991, S. 27; Börsch-Supan/Jähniß 1973, S. 219; Sumowski 1970, S. 245f.). Zu Recht vermutete Hans Dickel: „Eines dieser beiden Bücher war vermutlich das Kleine Mannheimer Skizzenbuch, denn dieses gelangte direkt aus dem Nachlass in die Kunsthalle Mannheim.“ Diese Vermutung kann inzwischen präzisiert werden: Von den heute noch gebunden vorliegenden Skizzenbüchern von Caspar David Friedrich, zu denen das Karlsruher Skizzenbuch von 1804 (G 383), das Osloer Skizzenbuch von 1806–1808 (G 422), das Osloer Skizzenbuch von 1807 (G 530), das Osloer Skizzenbuch von 1807–1812 (G 555), das Osloer Skizzenbuch von 1815 (G 722) und das Osloer Skizzen-

buch von 1818 (G 812) gehören, weist keines die Nr. 14 auf. Jedoch lässt sich auf dem ersten Blatt des Osloer Skizzenbuchs von 1806–1808, dessen originaler Einband nicht mehr erhalten ist, oben links die mit Bleistift von fremder Hand geschriebene Nummer „22“ lesen. Das heißt, wenn Hans Dickels Vermutung zutrifft, dann kommt für das Kleine Mannheimer Skizzenbuch nur die Nr. 14 infrage. Das wiederum bedeutet, dass das Kleine Mannheimer Skizzenbuch von 1800–1802 ursprünglich „49 Blatt“ enthalten haben muss. Eine dieser Skizzenbuchseiten liegt uns nun erstmals vor (G 260).

Wie auch andere Blätter des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches weist das vorliegende Blatt mehrere Figurenstudien auf. So sind in der oberen Blatthälfte zwei Wanderer zu sehen. Ob es sich dabei tatsächlich um zwei alte Bauern han-



Los 56 recto



Caspar David Friedrich. Figurenstudien. 25. Juli 1801. Aus dem Kleinen Mannheimer Skizzenbuch. (Grummt 262 recto). Pommersches Landesmuseum Greifswald

delt, wie die von Andreas Aubert angefertigte Liste zum Kleinen Mannheimer Skizzenbuch vermerkt (siehe hierzu: Dickel 1991, S. 6–7), sei dahingestellt. Beide wandernde Bauern erscheinen dicht beieinanderstehend, wobei der linke von beiden barfüßig und mit Kniebundhosen, Hemd, kurzer Jacke sowie Zipfelmütze bekleidet ist. Indem er sich mit seiner Rechten auf einen großen Wanderstab stützt und seinen linken Arm lässig über die rechte Schulter seines Begleiters legt, steht er mit seinem linken Fuß auf Zehenspitzen. Der rechte Wanderer trägt Stulpenstiefel, eine lange Hose, ebenfalls eine kurze Jacke über einem Hemd und einen Schlapphut. Die zweite Zeichnung auf dem Blatt ist in der unteren Blatthälfte dargestellt und zeigt eine Frau mit einem bodenlangen Kleid und einem Krug, den sie vor der Brust hält. Die Rückseite zeigt in der unteren Blatthälfte einen vor einem Felsbrocken stehenden Mann, der mit seinem erhobenen linken Arm sein Gesicht verdeckt, während sein ausgestreckter Zeigefinger auf etwas weist. Bekleidet ist er mit einer Kniebundhose, einem Hemd und einer kurzen Jacke (G 262 verso).

Diese mit Feder und Pinsel in Braun über Bleistift ausgeführte frühe Studie Friedrichs steht in unmittelbarer Nachbarschaft zu anderen Blättern des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches. Insbesondere fällt hier die Nähe zum Blatt „Figurenstudien“ (G 262 recto, Abb.) auf. Hier wie dort widmet sich Friedrich der Darstellung einer Frau, die einen Krug trägt. Am selben Tag wie das vorliegende Blatt ist das Blatt „Junge auf einem Felsen sitzend; sitzender Soldat“ (G 261 recto, Abb.) entstanden. Eine stilistische Nähe lässt sich zudem für das Blatt „Abschiedsszene“ (G 106 recto) beobachten, das bereits am 16. Mai 1799 von Friedrich gezeichnet wurde. Figuren gehören in Friedrichs zeichnerischem Œuvre zu den seltenen Sujets und lassen sich insbesondere in seinem Frühwerk nachweisen.

Dr. Christina Grummt promovierte 1999 an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit zu Adolph Menzel. 2011 publizierte sie das Werkverzeichnis der Zeichnungen von Caspar David Friedrich. Sie arbeitet als Kunsthistorikerin und Kunstexperten unter anderem im Wissenschaftlichen Beirat des Kunsthauses Zürich und im Kunst Museum Winterthur – Reinhart am Stadtgarten.



Caspar David Friedrich. Junge auf einem Felsen sitzend; sitzender Soldat. 23. Juli 1801. Aus dem Kleinen Mannheimer Skizzenbuch. (Grummt 261 recto). Pommersches Landesmuseum Greifswald

56 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Zwei wandernde alte Bauern, Frau mit Krug, langer Mann“.
1801

Bleistift und Feder in Sepia, laviert, auf Papier, beidseitig. 18,7 × 11,8 cm (7 3/4 × 4 5/8 in.). „Zwei wandernde alte Bauern“, unten links datiert: den 2t Juni 1801. „Frau mit Krug“ unten links datiert: den 23t Juli 1801. „Langer Mann“ unten mittig datiert: den 23t Juli 1801. Von fremder Hand rückseitig mit Bleistift beschriftet: CD Friedrich. Werkverzeichnis: Grummt 260. Zum Kleinen Mannheimer Skizzenbuch vgl. Grummt 240. Mit einer Expertise von Dr. Christina Grummt, Bülach (CH) (in Vorbereitung). Leicht gebräunt. [3312]

Provenienz

Nachlass des Künstlers (bis 1916 bei Harald Friedrich, Hannover) / Kunsthalle Mannheim (vom Vorgenannten erworben) / Richard von Kühlmann, Berlin (1920 von der Vorgenannten erworben) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Literatur und Abbildung

Andreas Aubert: Liste mit den Blättern des Kleinen Mannheimer Skizzenbuches, Mai 1906, abgedruckt in: Hans Dickel: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. III. Caspar David Friedrich und seine Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. Weinheim, VCH, Acta humaniora, 1991, S. 4-11, hier S. 6-7, Nr. 16 („a. Zwei wandernde alte Bauern b. Frau mit Krug lang, Rückseitig langer Mann ... [...]“) / Hans Dickel: Kleines Mannheimer Skizzenbuch. In: Hans Dickel: Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, Bd. III. Caspar David Friedrich und seine Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier. Weinheim, VCH, Acta humaniora, 1991, S. 2-41 / Helmut Börsch-Supan: Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz. München, Berlin, 2008, S. 127-128

Das Auftauchen dieses bedeutenden Blattes aus dem Kleinen Mannheimer Skizzenbuch im Nachlass von Dr. Richard von Kühlmann (1873–1948) ist ein Glücksfall, der engstens mit der Geschichte der „Wiederentdeckung“ Caspar David Friedrichs im frühen 20. Jahrhundert verknüpft ist.

Der ehemalige kaiserliche Staatssekretär des Auswärtigen Amtes von 1917–1918, Richard von Kühlmann, war ein versierter Kunstkenner und Sammler. Im November 1943 war sein Haus in Berlin in der Tiergartenstraße durch einen Bombenangriff zerstört worden, dem nicht nur die bedeutende Bibliothek sondern auch die kostbaren Gemälde, Handzeichnungen und Autografen zum Opfer fielen. Nur Teile konnten vorab ins Schloss Ramholz, sowie den Wohnsitz Ohlstadt in Oberbayern ausgelagert werden.

Da das Blatt aus einem Skizzenbuch Caspar David Friedrichs stammt, das die Mannheimer Kunsthalle 1916 erworben und später blattweise verkaufte, lag die Vermutung nahe, dass Kühlmann es von dort erworben hatte, zumal ihn mit dem langjährigen Direktor der Mannheimer Kunsthalle und späterem Direktor der Frankfurter Städelschule Dr. Fritz Wichert (1878–1951) eine lebenslange Freundschaft und Zusammenarbeit in Kunstfragen verband. Wie der Historiker Markus Bußmann erläutert, der an einer Biographie Richard von Kühlmanns arbeitet und kürzlich eine wissenschaftliche Edition der ersten Fassung von dessen Memoiren herausgegeben hat, lernten sich die beiden während Kühlmanns Zeit als Gesandter in den Niederlanden (1915–1916) kennen und schätzen. Wichert kehrte erst 1919 auf seinen während des Weltkrieges verwaisten Posten als Direktor der Mannheimer Kunsthalle zurück. Er beriet Kühlmann bei seiner Sammlertätigkeit und trat zeitweise sogar als sein „Privatsekretär“ auf. Ein Brief Wicherts vom Oktober 1918 belegt das wertschätzende Verhältnis: „Dass Sie jetzt häufiger an mich denken und mich zur Teilnahme an dieser oder jener Angelegenheit aufrufen, macht mich ordentlich froh. Je häufiger Sie sich dazu entschließen werden, desto dankbarer würde ich sein.“ Beispielhaft sind etwa die Verhandlungen mit „unserem alten Freund Liebermann“ und dem Kunstsalon Paul Cassirers über ein Porträt Kühlmanns sowie die Vereinbarung zu einer Auswahl von handgeschriebenen Rilke-Gedichten, Illustrationen Max Slevogts zu veröffentlichen, die Kühlmann finanzierte.

1920 erhielt Wichert den Auftrag, für Kühlmann auf der Wittgenstein-Auktion für Zeichnungen mitzubieten und falls die Mannheimer Kunsthalle sich zu Verkäufen entschließe, dann möge Wichert doch „in erster Linie“ an Kühlmann denken und diese ihm anbieten. Einen möglichen Hinweis auf den Erwerb des Blattes aus dem Kleinen Mannheimer Skizzenbuch gibt ein Brief Wicherts an Kühlmann vom 25.6.1920 aus Mannheim: „Ich lasse Ihnen heute 5 auf der Wittgenstein-Auktion bei Bangel für Sie gesteigerte Blätter zusammen mit 4 Zeichnungen von Caspar David Friedrich, die die Kunsthalle Ihnen aus ihren nicht eingeordneten Beständen eventuell überlassen würde, in eingeschriebener Sendung zugehen. [...] Die Caspar David Friedrich-Blätter sollen das große 250 Mk. und jedes der kleinen 150 Mk. kosten. Sie sind durchweg reizend.“ MH



Recto



Verso



Leonie Rolinck Vertrautheit und Unbehagen – Jonas Burgerts postapokalyptischer Traum

Jonas Burgerts komplexe, großformatige Gemälde zeigen düstere, surreale Bildwelten, die von menschlichen Existenzfragen, der Vergänglichkeit und inneren Abgründen handeln. Mit altmeisterlichem Handwerk erzeugt er eine Bildsprache, deren dystopische Atmosphäre Bezug zur Gegenwart aufweist.

Der Bildtitel „Leis“ (als veraltete Kurzform des Wortes leise) steht in einem auffallenden Kontrast zu der vibrierenden, von Unruhe und düsterer Spannung durchzogenen Bildwelt, die Burgert in dem uns vorliegenden Werk entfaltet. Diese Ambivalenz zwischen Titel und Darstellung ist typisch für seine Arbeitsweise: Er lässt Raum für unterschiedliche Interpretationen und fordert den Betrachter heraus, sich tiefer mit den dargestellten Figuren und ihrer Umgebung auseinanderzusetzen.

Unser monumentales Gemälde zeigt zwei menschliche Figuren, in deren Mitte sich eine dritte, sichtlich deformierte Kreatur mit kindlichen Zügen befindet. Alle drei sind von Bändern umhüllt, die sie zu einer familiären Einheit verbinden. Die Personen entspringen – wie so oft in Burgerts Arbeiten – weder vollständig der realen Welt noch der reinen Fantasie. Ihre Gewänder, die aus unterschiedlich gemusterten Textilien zusammengeflochten sind, lassen die Bildmitte erstrahlen.

Der Hintergrund ist tiefschwarz und gibt nur wenig über den Aufenthaltsort der Personen preis. Auch die Frage danach, woher sie kommen und wohin sie gehen, bleibt unbeantwortet. Zu ihren Füßen sprießen Blätter in kräftigem Grün. Diese kontrastierende Farbgebung trägt zur verwirrenden Atmosphäre bei und verstärkt die Ambivalenz der Szene. Die leuchtenden, fast fluoreszierenden Farbakzente der Pflanzen und bunten Gewänder verleihen dem Bild eine surreale Intensität, während Burgerts meisterhafte Verwendung von Licht und Schatten ein tiefes Gefühl von Isolation und Ungewissheit erzeugt – Gefühle, die den Betrachter unweigerlich in den Bann ziehen und ihn in einen Zustand des Nachdenkens versetzen.

Wie einem postapokalyptischen Traum entsprungen, scheinen die Figuren im Zentrum des Gemäldes in einem Zustand der Starre gefangen zu sein – zwischen Bewegung und Stillstand, zwischen Leben und Tod. Ihre Augen blicken ins Leere, und doch ist da eine unterschwellige Energie, die auf ein bevorstehendes Ereignis oder eine Transformation hinweist. Diese Herangehensweise ist typisch für Burgerts Darstellungen von Menschen am Rande des Zerfalls. Die aufwendige Schichtung von Farben und Texturen auf Leinen erzeugt eine visuelle Tiefe, die es den Betrachtenden ermöglicht, immer neue Details in der Komposition zu entdecken.

57 Jonas Burgert

Berlin 1969 – lebt in Berlin

„Leis“. 2016

Öl auf Leinwand. 280 × 220 cm (110 ¼ × 86 ⅝ in.).

Rückseitig mit Pinsel in Schwarz betitelt, datiert und signiert: - Leis - 2016 J. Burgert. [3056]

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Europa (in der Galerie Blain|Southern, Berlin, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

Ausstellung: Jonas Burgert. Lossucht/Scandagliodipendenza, Bologna, Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2017, Abb. o.S.



58 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Frauenporträt mit gelbem Ohrring“. 1921

Aquarell auf dünnem Japan. 47,5 × 34,7 cm
(18 ¾ × 13 ⅝ in.). Unten links mit Bleistift signiert:
Nolde. Mit einer Expertise von Prof. Dr. Martin
Urban, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom
23. Juni 1990. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.182
im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert
und wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und
Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen.
[3045] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Nordrhein-Westfalen (1990 in der
Galerie Michael Neumann, Düsseldorf, erworben)

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Literatur und Abbildung

Auktion: Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts.
München, Sotheby's, 7.6.1989, Kat.-Nr. 54, m. Abb.

Über die vielfältigen Eindrücke und prägenden Erlebnisse der Reise in die Südsee gemeinsam mit seiner Frau Ada in den Jahren 1913/14 schwärmte Emil Nolde nach der Rückkehr: „Sechs Monate reisten wir, sechs Monate waren wir in Neuguinea. Dieses eine Jahr war uns unendlich reich gewesen, so reich, als ob es zehn Lebensjahre enthalte“ (Emil Nolde: Welt und Heimat. 2. Auflage, Köln 1965, S. 134). Seit her waren Menschen, Landschaften, ja sogar Pflanzen- und Tierwelt bereister Länder für den Maler eine wichtige Inspirationsquelle. Ende Februar 1921 zog es die Noldes nach Spanien. Über Barcelona und Málaga reiste das Paar nach Granada, wo man über einen Monat im Hotel „Washington Irving“ nahe der Alhambra Quartier bezog.

Hier galt Noldes besonderes Interesse den etwa dreitausend „gitanos“, die schon seit Jahrhunderten die östlich der Stadt gelegenen Höhlen im Klosterberg von Sacromonte bewohnten. Ihnen war der Maler besonders zugetan, denn sie erinnerten ihn „an die harmlos schönen Naturvölker der Südsee, entfernt und anders, und doch ähnlich in ihrer menschlich losen Ungebundenheit. [...] Ich zeichnete und malte dauernd“ (Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung. 4. Auflage, Köln 1988, S. 45f.).

Bei welcher Gelegenheit Nolde die auf unserem Aquarell wiedergegebene Spanierin Modell stand, ist nicht bekannt. Ihr ausdrucksstarkes Gesicht mit den tiefschwarzen Augen und den vollen, dunkelroten Lippen schaut den Betrachter konzentriert, ja beinahe ernst an. Meisterhaft hat Nolde ihre feinen Gesichtszüge mit einer Vielzahl von Orange- und Brauntönen modelliert, die Augenhöhlen in hellem Olivgrün betont. Das intensive Rot des Schultertuches und das Schwarz in Haar und diffusem Hintergrund geben den farbigen Grundakkord des Blattes vor. Akzente setzen darüber hinaus ein zartes Violett im Bereich des Halsausschnittes sowie das Goldgelb eines markanten Ohrrings. Der stolze und zugleich fragende Blick dieser Spanierin unterstreicht eindrucklich Noldes Erklärung: „Menschen und Menschen sind meine Bilder in ihrer aller Verschiedenheit, ihrem Aussehen, ihrem Gewand, ihrem Charakter, ihrem Seelenleben“ (ebd., S. 104).

AF



59 Egon Schiele

Tulln 1890 – 1918 Wien

„Portrait of a Man with Beard and Hat“. 1907

Öl auf Karton. 61,8 × 47,5 cm (24 $\frac{3}{8}$ × 18 $\frac{3}{4}$ in.).

Am linken Rand unterhalb der Mitte signiert und

datiert: SCHIELE EGON 07. Werkverzeichnis:

Kallir P 23a (Online-Werkverzeichnis). Mit einer

Echtheitsbestätigung von Jane Kallir, Kallir Research

Institute, New York, vom 16. April 2024. [3071]

Provenienz

Unbekannter Vorbesitz / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 60.000–80.000

USD 65,900–87,900

Literatur und Abbildung

Nachrichtenblatt für Kunstauktionen, Wien, Dorotheum, 18.9.1945, Nr. 132 (Brustbild eines bärtigen Mannes)

Egon Schiele war eine der herausragendsten und schillerndsten Künstlerpersönlichkeiten zu Beginn der Moderne. Er wuchs als Kind des Bahnhofsvorstehers Adolf Eugen Schiele und seiner Frau Marie im niederösterreichischen Tulln an der Donau auf. Während seiner Schulzeit am Gymnasium Klosterneuburg entdeckte man seine außergewöhnliche zeichnerische Begabung, und 1906 wurde Egon Schiele im Alter von 16 Jahren an der Wiener Akademie der bildenden Künste aufgenommen. In den zwölf Lebens- und Schaffensjahren, die ihm von da an blieben, schuf er sein einzigartiges und furioses Œuvre von über 3000 Arbeiten auf Papier und mehr als 300 Gemälden.

Wien um 1900 – kaiserliche Residenzstadt und Zentrum eines Weltreiches, in dem sich die größten Geister der Zeit aus Kunst, Musik, Literatur und Wissenschaft versammelten. Die Welt wurde auf vielen Gebieten neu gesehen: Sigmund Freud analysierte die verdrängten Triebe und Ängste der Menschen, Arthur Schnitzler lenkte in seinen Dramen den Blick auf die brüchigen Fassaden der bürgerlichen Gesellschaft, Arnold Schönberg experimentierte mit atonaler Musik. All diese revolutionären Entwicklungen der Wiener Moderne bestärkten Egon Schiele darin, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen – jenseits der an der Akademie gelehrten historisierenden Malerei. 1907 suchte Schiele den Kontakt zu Gustav Klimt, der ein väterlicher Freund und Mentor wurde und die eigenständige Entwicklung des rebellischen Kunststudenten unterstützte.

Das frühe Bildnis des Mannes mit Bart und Hut, Symbolen bürgerlichen Wohlstands, zeigt bereits ein ausgereiftes malerisches Können. Ein gewisses Maß an akademischer Strenge vermischt sich mit Schieles Drang nach Individualität und Offenlegung des Inneren. Lebendig ist das eindrucksvolle Gesicht des Porträtierten herausgearbeitet. Die fast mit dem Hintergrund verschmelzende, verschattete Gesichtshälfte kontrastiert mit dem wachen, skeptisch blickenden und hell erleuchteten Auge. Psychologische Tiefe, innere Zerrissenheit und emotionale Anspannung sind angedeutet, der Weg zur Ausdruckskunst ist beschritten. sch



60 Lesser Ury

Birnbaum/Posen 1861 – 1931 Berlin

„Frühling“. 1902

Öl auf Leinwand. 94 × 64,5 cm (37 × 25 $\frac{3}{8}$ in.). Unten links signiert und datiert: L. Ury. 1902. Mit einer Expertise von Dr. Sibylle Groß, Berlin, vom 12. April 2012. Das Gemälde wird aufgenommen in das Werkverzeichnis der Gemälde, Pastelle, Gouachen und Aquarelle von Lesser Ury von Dr. Sibylle Groß, Berlin. [3069] Gerahmt.

Provenienz

Walter und Gerti Jaruslawsky, Berlin/Australien (bis 2011 in Familienbesitz) / Privatsammlung, Australien (2011/12) / Privatsammlung, Berlin (2012 bei Grisebach, Berlin, erworben)

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Literatur und Abbildung

Auktion 167: The Sunday Art Auction. Melbourne, Leonard Joel, 16.10.2011, Kat.-Nr. 167, m. Abb. („Lake near Berlin“) / Auktion Nr. 195: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 31.5.2012, Kat.-Nr. 1, m. Abb.

Immer wieder hat Lesser Ury die Metropole Berlin verlassen, um die Wälder, die großen und die kleinen Seen der Umgebung aufzusuchen. Die märkische Landschaft bot dem Maler zahlreiche Motive, in denen er die vielfältigen Stimmungen des natürlichen Lichts einfangen konnte. Im Wandel der Jahreszeiten und der mit dem Wetter sich verändernden Farben entwickeln sich auch die Feinheiten in Urys Kolorismus und die Nuancen seiner Palette. Gleichwohl geht es weniger um flüchtige Reize und Momentaufnahmen. Es sind Bilder der Stille sowie der beim Anblick der Natur ausgelösten Empfindungen. So werden auch keine Figuren als Staffage eingesetzt, ein Fußweg am Seeufer genügt, um menschliche Nähe anzudeuten. Durch ein Gerüst aus farblichen und linearen Elementen gibt der Maler dem scheinbar zufällig gewählten Ausblick die Festigkeit einer gültigen Bildkomposition. Nachtdunkles Blau und Grün mischen sich im jenseitigen, dicht bewaldeten Ufer zu geheimnisvoller Tiefe, während im Vordergrund die Schatten bereits zurückgedrängt sind und die Sonnenstrahlen erste Wärme bringen. Das Aufleuchten des Frühlings offenbart sich im federleichten Laubwerk ebenso wie im hellen Blau des Himmels, das sich in der Wasseroberfläche strahlend spiegelt. Im kontrastreichen und lebendigen Einsatz der Farben erkennt man sogleich den Maler der nächtlichen regennassen Straßen und reflektierenden Lichter, doch das pulsierende Großstadtleben ist fern, und das Auge findet in Lesser Urys Landschaftsmalerei zur Ruhe. sch



61^N Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Meer im Abendlicht“. Um 1945/47

Aquarell auf Japan. 22,8 × 26,4 cm (9 × 10 ⅜ in.).
Unten rechts mit Feder in Braun signiert: Nolde.
Mit einer Bestätigung von Martin Urban, Stiftung
Ada und Emil Nolde, Seebüll, vom 4. September
1987. Das Aquarell ist unter der Nr. Fr.A.80 im
Archiv der Nolde Stiftung Seebüll registriert und
wird in das Werkverzeichnis der Aquarelle und
Zeichnungen Emil Noldes aufgenommen. [3078]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin / Galerie Ludorff, Düsseldorf / Privatsammlung, Großbritannien

EUR 80.000–120.000

USD 87,900–132,000

Ausstellung

Herbst 1987. Katalog 47. Düsseldorf, Galerie
Ludorff, 1987, o. Kat.-Nr., m. Abb.

Literatur und Abbildung

Auktion 2: Ausgewählte Werke. Berlin, Villa Grise-
bach Auktionen, 10.6.1987, Kat.-Nr. 227, Abb. auf
dem Umschlag / German and Austrian 20th Century
Art. London, Sotheby's, 12.9.1997. Kat.-Nr. 53, m. Abb.

Im Schaffen Emil Noldes besitzen Ölbilder und Aquarelle gleiche Wertigkeit. Rückblickend betrachtet er seine ab 1908 einsetzende Aquarellmalerei als einen „Vorstoß in der in Deutschland fast ganz vergessenen Technik“ (Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung. 4. Auflage, Köln 1988, S. 27). Mit zunehmender Erfahrung gelangt er „zu der freieren, breiteren und flüssigen Darstellung, die ein besonderes, gründliches Verstehen und Eingehen auf Struktur und Art der Papiere und die Möglichkeiten der Farben erfordert, aber vor allem wohl doch die Fähigkeit der sinnlichen Einstellung des Auges“ (ebd.).

Kaum ein Aquarell vermag die hier beschriebenen künstlerischen Fertigkeiten Noldes besser zu verdeutlichen als sein „Meer im Abendlicht“, entstanden in den schweren Jahren des Zweiten Weltkriegs und gemalt in kleinem Format, weil dem fast Siebzigjährigen das Material knapp zu werden drohte. Auf ruhiger See schiebt sich ein Dampfer, aus einer dunklen Zone kommend, von links ins Bild. Er nimmt Kurs auf zwei Segelboote, die am entgegengesetzten Bildrand in einem von der Abendsonne hell erleuchteten Bereich kreuzen. Mehr geschieht hier nicht, und doch vermag uns der Künstler mittels seiner Farben in eine andere Welt zu entführen, uns innerlich zu berühren, ja vielleicht zu verzaubern. Unter Noldes Händen scheint sich die gelborangene Farbe in echtes Sonnenlicht zu verwandeln, das ganz aus sich selbst heraus leuchtet. Ihre Strahlkraft wird durch das komplementäre Rotviolett entlang der Horizontlinie zusätzlich verstärkt. Blaugrüner Dunst und graue Nebelschleier ziehen von links heran, und als sei all dies noch nicht genug, findet das Farbspektakel am Himmel eine Entsprechung auf der spiegelglatten Oberfläche der ruhigen See. Die gesamte untere Bildhälfte ist ein einziger abstrakter Farbenrausch. Umso mehr verblüfft und erheitert es, wenn Nolde seinem Dampfschiff mit Deckweiß verspielt noch eine kleine Bugwelle hinzumalt. AF



62 Wassily Kandinsky

Moskau 1866 – 1944 Neuilly

„Rapallo – Castello und Kirche“. 1906

Öl auf Leinwand auf Malpappe, auf Holzrahmen montiert. 24 × 32,8 cm (9 ½ × 12 ¾ in.). Rückseitig mit Bleistift datiert und betitelt: 1906 Rapallo. Werkverzeichnis: Roethel 147. [3136] Rahmen: Italien, Anfang 18. Jhd. (Leihgabe Rahmenwerkstatt Markus Degg, Berlin).

Provenienz

Gabriele Münter, Murnau / Galerie Otto Stangl, München / The Solomon R. Guggenheim Museum, New York / Madame Jacques Neubauer, Neuilly-sur-Seine / Marc Blondeau, Paris / Privatsammlung, Berlin (1990 bei Grisebach, Berlin, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 120.000–150.000

USD 132.000–165.000

Ausstellung

45 œuvres de Kandinsky provenant du Solomon R. Guggenheim Museum New York. New York, Guggenheim Museum; Brüssel, Palais des Beaux-Arts; Paris, Musée National d'Art Moderne; Lyon, Palais Saint-Pierre; Oslo, Kunstnernes Hus; Rome, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 1957/58 (mit separaten Katalogen für jede Ausstellungsstation) / Wassily Kandinsky. Toronto, The Art Gallery, 1959, Kat.-Nr. 11

Literatur und Abbildung

Auktion: Catalogue of Fifty Paintings by Vasily Kandinsky. The Property of the Salomon R. Guggenheim Foundation. Sotheby's London, 30.6.1964, Kat.-Nr. 2, m. Abb. / Auktion 15: Ausgewählte Kunstwerke. Berlin, Villa Grisebach Auktionen, 23.11.1990, Kat.-Nr. 9, m. Abb.

Nach mehreren Jahren an der privaten Malschule von Anton Ažbe und einem Studienjahr an der Münchner Akademie unter Franz von Stuck entschied sich Wassily Kandinsky, sich von den akademischen Vorgaben zu lösen und selbstständig vor der Natur zu malen. Zunächst arbeitete er an verschiedenen Orten in München, unternahm bald darauf Ausflüge in die Umgebung und später Reisen ins Ausland, um seinem Drang nach künstlerischer Freiheit genügend Raum zu bieten.

Von 1905 bis 1906 verbrachte Kandinsky zusammen mit Gabriele Münter eine bedeutende Zeit in Italien, fernab gesellschaftlicher Zwänge. Diese kreative Phase nutzten sie intensiv, um ihre künstlerischen Fähigkeiten zu verfeinern und die Schönheit ihrer Umgebung in Fotografien, Zeichnungen und Gemälden festzuhalten.

„Rapallo – Castello und Kirche“ zählt zu den faszinierenden Freilichtbildern, die Kandinsky zwischen 1901 und 1907 malte und als „kleine Ölstudien“ bezeichnete. Diese Arbeiten stehen an der Schwelle zwischen Impressionismus und dem späteren Aufbruch in den Expressionismus. Die Spachteltechnik, die Kandinsky meisterhaft einsetzte, verleiht den Farben eine lebendige Struktur – von pastos bis hin zu transparenten, dünnflüssigen Schichten. In diesem Werk bricht er die klassische Bildkomposition durch kräftige, gegeneinandergesetzte Farbzonen auf, die an einigen Stellen die unbehandelte Leinwand durchscheinen lassen, was der Komposition eine dynamische Spannung verleiht. Das Gemälde fängt die romantische Atmosphäre der ligurischen Küstenstadt ein, umrahmt von Bergen und dem ruhigen Mittelmeer.

Besonders beeindruckend ist der Kontrast zur übrigen Rapallo-Serie, in der Kandinsky oft maritime Motive wählte – hier jedoch fokussiert er sich auf die harmonische Verschmelzung von Architektur und Landschaft. Bereits in diesem Bild werden die frühen expressionistischen Impulse spürbar, die seinen späteren Stil prägen sollten.

Kandinskys „kleine Ölstudien“ gelten als wegweisend für seine Pleinairmalerei und als Vorboten seiner späteren revolutionären Entwicklung hin zum Expressionismus und zur Abstraktion. Sie markieren den Beginn einer neuen Phase in seinem Schaffen und lassen den Aufbruch zu seiner visionären künstlerischen Reise erahnen.

SB



63^N Georg Schrimpf

München 1889 – 1938 Berlin

„Bildnis Mr. Sachs“. 1926

Öl auf Leinwand. 57 × 43,5 cm (22 ½ × 17 ¼ in.).

Unten rechts signiert und datiert: G. Schrimpf

1926. Werkverzeichnis: Hofmann/Präger 1926/5.

[3211] Gerahmt.

Provenienz

Herman Sachs, Los Angeles (wohl ab 1926) / Wyn

R. Evans, Los Angeles / Ray Evans, Los Angeles /

Frederick M. Nicholas, Los Angeles

EUR 50.000–70.000

USD 54,900–76,900

Literatur und Abbildung

Josef Adamiak: Georg Schrimpf. Ein Beitrag zum Problem der Malerei der „Neuen Sachlichkeit“.

Berlin, Humboldt-Univ., Diplomarbeit (unpubliziert), 1961, S. 73, m. Abb. („Mr. Sachs“)

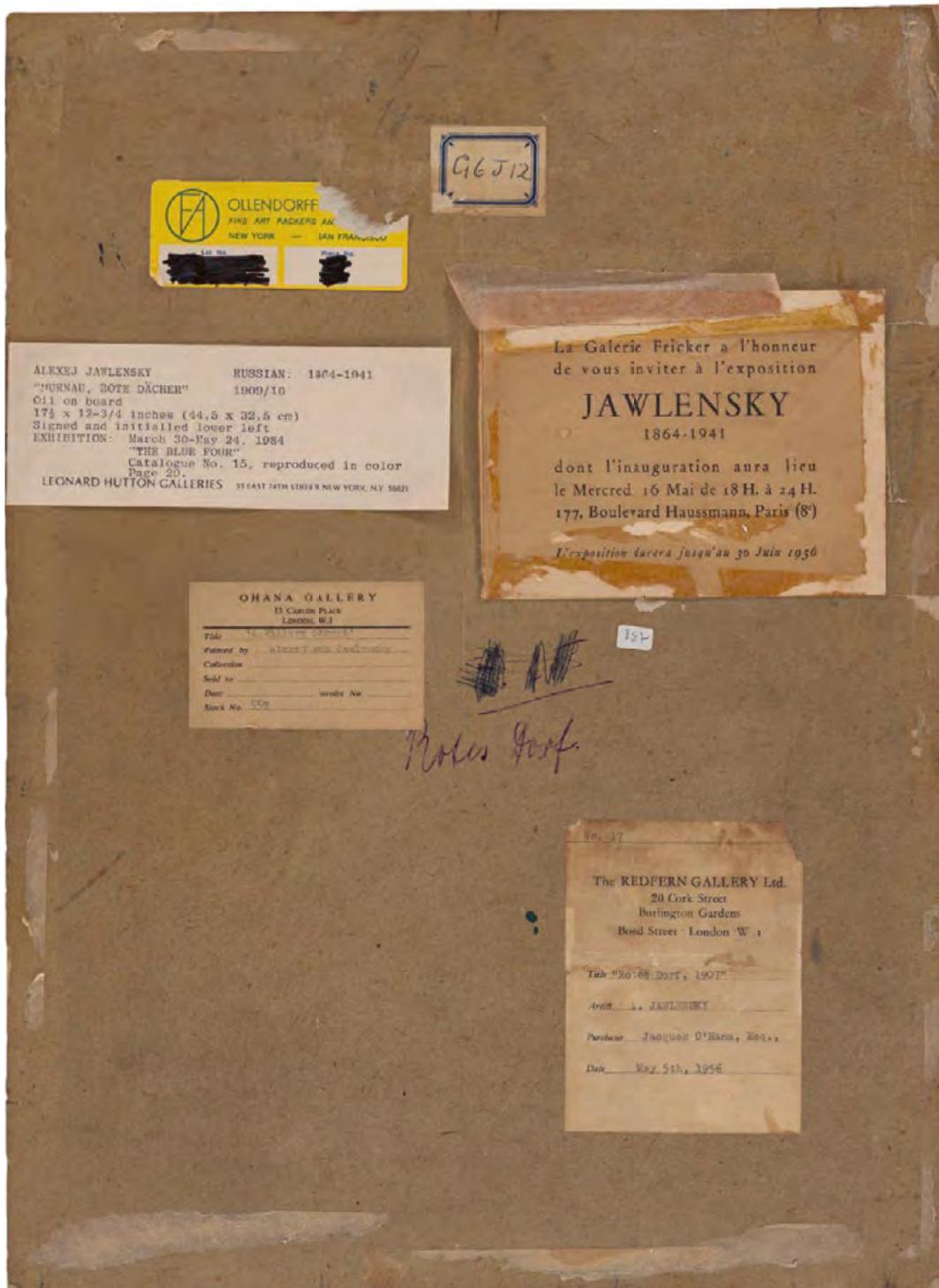
2025 jährt es sich zum einhundertsten Mal, dass die Kunsthalle Mannheim die Ausstellung „Neue Sachlichkeit – deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ zeigte. Ihr verdankt eine ganze Stilepoche ihren Namen – und zu den Künstlern, die der Kunsthallen-Direktor Gustav Friedrich Hartlaub in sein Museum nach Mannheim einlud, gehörte auch Georg Schrimpf. Im Jahr darauf schuf Schrimpf das Porträt „Mr. Sachs“. Es zeigt den Künstler, Architekten und Museumsdirektor Herman Sachs aus Los Angeles. Sachs stammte ursprünglich aus Rumänien und war mit 17 Jahren in die USA eingewandert. In den Zwanzigerjahren wurde er Gründungsdirektor des Dayton Museum of Fine Arts (heute das Dayton Art Institute). Eines der Hauptwerke von Herman Sachs ist die umfangreiche, erst kürzlich bei einer Restaurierung wieder zum Vorschein gekommene Deckenbemalung in der Haupthalle der Union Station in Los Angeles. Und es existierte damals auch eine Verbindung zur Neuen Sachlichkeit: Sachs wurde in den USA Repräsentant von George Grosz.

Schrimpf porträtierte Sachs in der für ihn typischen Malweise: unbewegt, emotionslos, im Dreiviertelprofil, wie ein Meister der florentinischen Renaissance. Und wie bei einem Werk der Renaissance hat Schrimpf hier als Bild im Bild auch eine Landschaft integriert: links eine weite, grüne Ebene, die am Horizont im blauen Sfumato in Hügel übergeht. Rechts erhebt sich in radikal modernen Silhouetten eine Gruppe von Hochhäusern. Tatsächlich zählte der gebürtige Münchner Schrimpf – wie etwa auch Alexander Kanoldt – zu der schon von Hartlaub als eher „konservativ“ eingeschätzten Fraktion von Malern, obwohl Schrimpf zumindest zeitweilig Mitglied der SPD, der KPD und der „Roten Hilfe“ gewesen war. Was diesen konservativen Flügel der Neuen Sachlichkeit auszeichnete, war die Hinwendung zu einem klassischen Farbauftrag und insbesondere einer Atmosphäre der Ruhe, Stille und Gelassenheit.

So liegt auch über dem Porträt des „Mr. Sachs“ eine entrückte, weltabgewandte Aura, eine Stimmung, als sei alle Bewegung in der Malerei eingefroren. Herman Sachs erinnert in seinem dreiteiligen Anzug, mit seinen dunklen Haaren und dem Antlitz, das bereits die ersten markanten Linien des mittleren Alters aufweist, an einen Boten auf Zeitreise, der mit den Insignien, die ihm Schrimpf mit auf den Weg gegeben hat, in einem Atemzug fünf Jahrhunderte überbrückt.

UC





Alexej Jawlensky. Rückseite. Los 54

Ihr Kontakt zu Grisebach

Contact us at Grisebach

Partner

daniel.schacky@grisebach.com
+49 30 885 915 28

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

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

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

markus.krause@grisebach.com
+49 30 885 915 29

Repräsentanten

Nordrhein-Westfalen / Benelux

Düsseldorf
Bilker Straße 4-6, 40213 Düsseldorf

silke.stahlschmidt@grisebach.com
+49 211 8629 2199

benny.hoehne@grisebach.com
+49 211 8629 2199

sophia.westerholt@grisebach.com
+49 211 8629 2197

Köln

anne.gantefuehrer-trier@grisebach.com
+49 170 575 7464

Bayern / München

Türkenstraße 104, 80799 München

moritz.heydte@grisebach.com
+49 89 227 632

Schweiz

Villa Grisebach Auktionen AG
Bahnhofstrasse 14 8001 Zürich

michele.sandoz@grisebach.com
+41 44 212 8888

Hessen / Rheinland-Pfalz / Saarland

britta.campenhause@grisebach.com
+49 179 516 1407

Baden-Württemberg

anna.schaible@grisebach.com
+49 176 840 415 71

Norddeutschland

karoline.kuegelgen@grisebach.com
+49 170 408 65 73

Winterauktionen in Berlin 28. & 29. November 2024

Winter Auctions in Berlin, 28 & 29 November 2024

Kunst
des 19. Jahrhunderts
Auktion Nr. 362
28. November 2024
15 Uhr



Ausgewählte Werke
Auktion Nr. 363
28. November 2024
18 Uhr

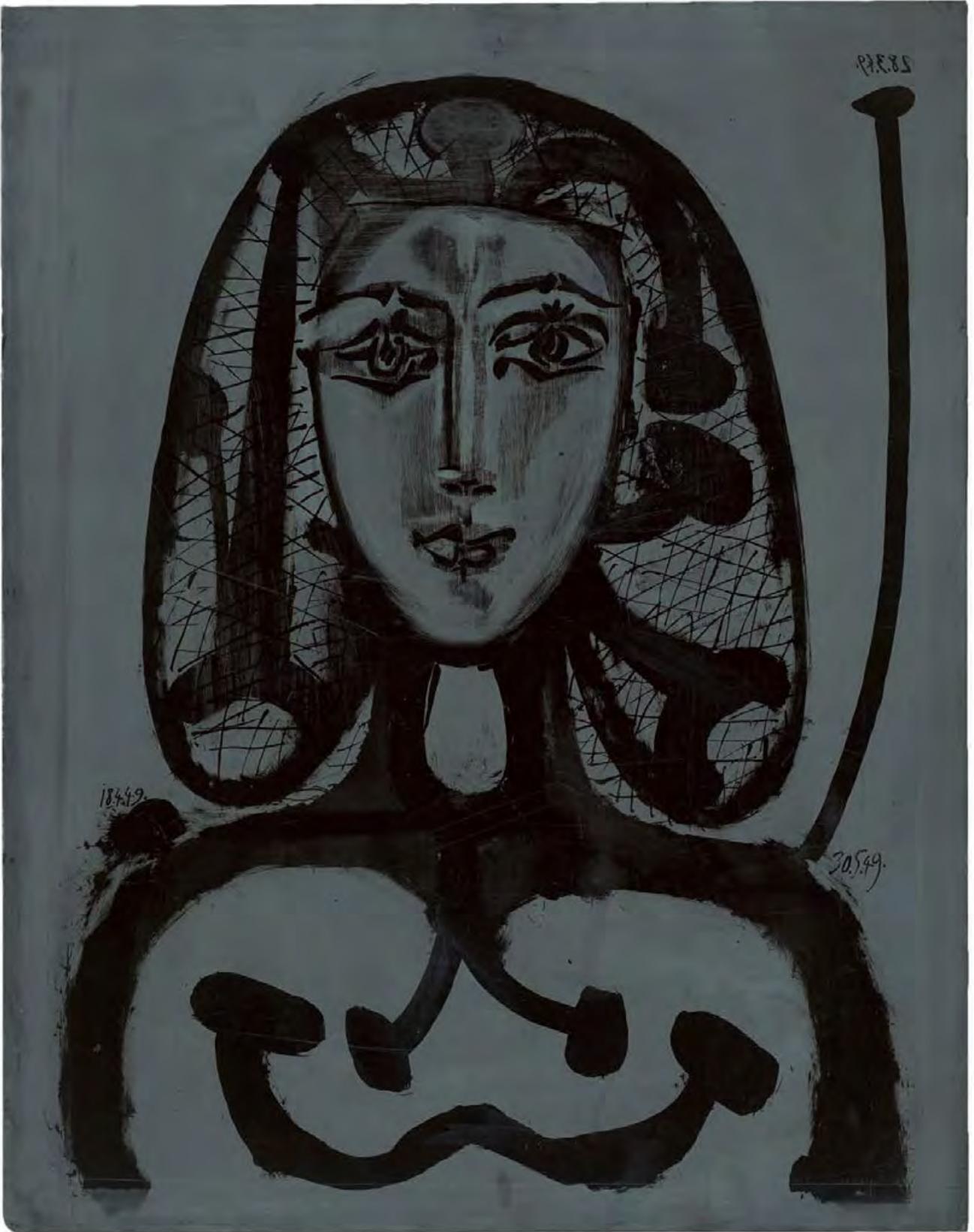


Moderne Kunst
Auktion Nr. 364
29. November 2024
11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Auktion Nr. 365
29. November 2024
18 Uhr





Los 46

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 0,91 (Kurs vom 8. Oktober 2024)
 - 3 Bei den Katalogangaben Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
 - 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
 - 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
 - 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
 - 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
 - 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.
- 1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*
 - 2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.91 (rate of exchange 8 October 2024)*
 - 3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*
 - 4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*
 - 5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*
 - 6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested*
 - 7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach..*
 - 8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

Diese Versteigerungsbedingungen gelten für die Versteigerung in Präsenzauktionen. Für die Versteigerung von Kunstgegenständen in Online Only/Timed Auctions verweisen wir auf die „Allgemeinen Geschäftsbedingungen der Grisebach GmbH für Timed Auctions“

§ 1

Der Versteigerer

1. Die Versteigerung erfolgt im Namen der Grisebach GmbH – nachfolgend: „Grisebach“ genannt. Der Auktionator handelt als deren Vertreter. Er ist gemäß § 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 (wahlweise gedruckt und/oder online), 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. Der Auktionskatalog wird nach Wahl von Grisebach gedruckt und im Internet veröffentlicht (unter www.grisebach.com) oder nur im Internet veröffentlicht. Im Auktionskatalog 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 Schätzwert 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 Kunstgegen-

stände 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 ein gedruckter 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 zeitnahe Bankreferenz.

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

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

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

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

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

c) Telefonische Gebote

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

Die telefonischen Gebote werden von einem während der Versteigerung im Saal anwesenden Mitarbeiter von Grisebach entgegengenommen und unter Berücksichtigung der Weisungen des Bieters während der Versteigerung abgegeben. Das von dem Bieter genannte Gebot bezieht sich ausschließlich auf den Hammerpreis, umfasst also nicht Aufgeld, etwaige Umlagen und Umsatzsteuer, die hinzukommen. Das Gebot muss den Kunstgegenstand, auf den es sich bezieht, zweifelsfrei und möglichst unter Nennung der Los-Nummer, des Künstlers und des Titels, benennen.

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

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

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

Gebote, die vor der Versteigerung über das Internet abgegeben werden (sog. Autobids), werden rechtlich nicht wie schriftliche Gebote behandelt, da sie für den Auktionator nicht im Auktionsbuch sichtbar sind. Internetgebote während einer laufenden Versteigerung werden wie Gebote aus dem Saal berücksichtigt.

4. Der Zuschlag

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

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

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

- A. a) Bei Kunstgegenständen ohne besondere Kennzeichnung im Katalog berechnet sich der Kaufpreis wie folgt: Bei Käufern mit Wohnsitz innerhalb des Gemeinschaftsgebietes der Europäischen Union (EU) berechnet Grisebach auf den Hammerpreis ein Aufgeld von 32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 1.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 4.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungsstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

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

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

b) Umsatzsteuer

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

c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

3. Verzug

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

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

Bis zur Abholung lagert Grisebach für die Dauer eines Monats, gerechnet ab Zuschlag, den ersteigerten Kunstgegenstand und versichert ihn auf eigene Kosten in Höhe des Kaufpreises. Danach hat Grisebach das Recht, den Kunstgegenstand für Rechnung des Käufers bei einer Kunstspedition einzulagern und versichern zu lassen. Wahlweise kann Grisebach statt dessen den Kunstgegenstand in den eigenen Räumen einlagern gegen Berechnung einer monatlichen Pauschale von 0,5% des Kaufpreises für Lager- und Versicherungskosten.

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden
Änderungen dieser Versteigerungsbedingungen im Einzelfall oder Nebenabreden bedürfen zu ihrer Gültigkeit der Schriftform.
2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen
Soweit die Versteigerungsbedingungen in anderen Sprachen als der deutschen Sprache vorliegen, ist stets die deutsche Fassung maßgebend.
3. Anwendbares Recht
Es gilt ausschließlich das Recht der Bundesrepublik Deutschland. Das Abkommen der Vereinten Nationen über Verträge des internationalen Warenkaufs (CISG) findet keine Anwendung.
4. Erfüllungsort
Erfüllungsort und Gerichtsstand ist, soweit dies rechtlich vereinbart werden kann, Berlin.
5. Salvatorische Klausel
Sollte eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Anstelle der unwirksamen Bestimmung gelten die entsprechenden gesetzlichen Vorschriften.
6. Streitbeilegungsverfahren
Die Grisebach GmbH ist grundsätzlich nicht bereit und verpflichtet, an Streitbeilegungsverfahren vor einer Verbraucherschlichtungsstelle teilzunehmen.

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

These Conditions of Sale govern the sale of works of art at live auctions. For the sale of works of art at Online Only / Timed Auctions, please see the "General Terms of Business of Grisebach GmbH for Timed Auctions."

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 (which Grisebach may elect to publish as a printed catalogue and/or online), on the internet and as a document 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. At the election of Grisebach, the auction catalogue is printed and published on the internet (at www.grisebach.com) or published solely on the internet. The auction catalogue 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 a printed 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.

Bids submitted via the internet prior to the auction (known as "autobids") will not be treated in legal terms as if they were bids submitted in writing as they are not visible to the auctioneer in the auction documents ("auction book"). Bids submitted via the internet while an auction is ongoing shall be taken into account as if they were floor bids.

4. **Knock down**

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

- there are any other doubts regarding the knock-down of the work of art concerned.

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

- e) The auctioneer is authorized, without being under obligation of giving notice thereof, to also submit bids on behalf of the Consignor until the reserve price agreed with the Consignor has been reached, and the auctioneer is furthermore authorized to knock down the work of art to the Consignor, citing the consignment number. In such event, the work of art shall go unsold.

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

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

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

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

- b) **Turnover tax**

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

- c) **Exemption from turnover tax**

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

Grisebach shall store the work of art acquired at auction until it is picked up, doing so at the longest for one (1) month, and shall insure it at its own cost, the amount insured being equal to the purchase price. Thereafter, Grisebach shall have the right to store the work of art with a specialized fine art shipping agent and to insure it there. At its choice, Grisebach may instead store the work of art in its own premises, charging a monthly lump-sum fee of 0.5% of the purchase price for the costs of storage and insurance.

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

Should the buyer, prior to having paid the purchase price in full, sell the work of art it has acquired at auction, it hereby assigns to Grisebach, as early as at the present time and on account of performance, the entirety of all claims to which it is entitled under such onward sale, and Grisebach accepts such assignment. Insofar as the claims so assigned are in excess of the claims to which Grisebach is entitled, Grisebach shall be under obligation to immediately re-assign 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 German Civil Code), rescind the agreement based on such defect of title, or it may reduce the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code). In all other regards, the buyer's rights as stipulated by Section 437 of the German Civil Code are hereby contracted out, these being the right to demand the retroactive performance of the agreement, the compensation of damages, or the reimbursement of futile expenditure, unless the defect of title has been fraudulently concealed.

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

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

return of the purchased object in unaltered condition, such return being effected at the registered seat of Grisebach.

Claims to any reduction of the purchase price (Section 437 no. 2 of the German Civil Code), to the compensation of damages or the reimbursement of futile expenditure (Section 437 no. 3 of the German Civil Code) are hereby contracted out. This exclusion of liability shall not apply should Grisebach have fraudulently concealed the defect.

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

Service Service

Zustandsberichte

Condition reports

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

Schriftliche und telefonische Gebote

Absentee and telephone bidding

gebot@grisebach.com
+49 30 885 915 0

Rechnungslegung, Abrechnung

Buyer's/Seller's accounts

auktionen@grisebach.com
+49 30 885 915 36

Versand und Versicherung

Shipping and Insurance

logistics@grisebach.com
+49 30 885 915 54

Die bibliographischen Angaben
zu den zitierten Werkverzeichnissen unter
[www.grisebach.com/kaufen/
kataloge/werkverzeichnisse.html](http://www.grisebach.com/kaufen/kataloge/werkverzeichnisse.html)

Einliefererverzeichnis

Consignor Index

[3002] 6 [3012] 17, 20, 31, 47 [3014] 18 [3027] 15 [3029] 8 [3037] 22
[3039] 4 [3045] 58 [3055] 14 [3056] 57 [3067] 1 [3068] 29 [3069] 60
[3071] 59 [3078] 61 [3079] 48 [3115] 55 [3119] 50 [3120] 54 [3122] 28
[3136] 62 [3163] 12 [3166] 23, 24, 25, 27 [3180] 11, 21 [3188] 36 [3195] 13
[3202] 10, 45 [3211] 63 [3237] 35 [3248] 26 [3250] 7, 38, 39, 40, 41, 42,
43, 44, 46 [3251] 33 [3255] 5, 52 [3264] 53 [3269] 34 [3283] 2 [3285] 3
[3288] 19 [3293] 32 [3309] 16 [3312] 56 [3316] 30 [3318] 51 [3331] 49
[3332] 9 [3333] 37

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 27. November 2024, 18 Uhr mitzuteilen.

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

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

Information for Bidders

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

We are pleased to accept written absentee bids or telephone bids on the enclosed bidding form. At www.grisebach.com you can follow the auctions live and register for online live bidding. All registrations for bidding at the auctions should be received no later than 6 p.m. on 27 November 2024.

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

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

Impressum Imprint

Herausgeber

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

Geschäftsführer

Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause

Auktionator

Dr. Markus Krause
Daniel von Schacky

Katalogbearbeitung

Dr. Anna Ahrens
Susanne Baunach
Laura von Bismarck
Frida-Marie Grigull
Constanze Hager
Cecilia Hock
Luca Joel Meinert
Traute Meins
Vinna Osuagwu
Elena Sánchez y Lorbach
Dr. Frederik Schikowski
Dr. Martin Schmidt

Provenienzforschung

Isabel von Klitzing
Dr. Nadine Bauer
Susanne Baunach
Stefan Pucks

Textbeiträge

Susanne Baunach (SB)
Dr. Britta von Campenhausen (BVC)
Ulrich Clewing (UC)
Dominik Eckel (DE)
Dr. Martin Engler (ME)
Sandra Espig (SES)
Dr. Andreas Fluck (AF)
Moritz von der Heyde (MH)
Dr. Gloria Köpnick (GK)
Dr. Elke Ostländer (EO)
Asta Els Schleuder (AES)
Susanne Schmid (sch)
Felicitas von Woedtke (FvW)

Text-Lektorat

Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung

Ulf Zschommler

Photos

Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2024
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH / Inszenierungen:
© Robert Rieger / Gruppenfoto: © Wolfgang
Stahr / Rückcover und Los 33: © Georg
Baselitz 2024 / Abb. zu Los 1: © Privatbesitz,
Berlin / Abb. zu Los 1: © Privatbesitz, Berlin
/ Abb. zu Los 5: © Unbekannter Fotograf /
Abb. zu Los 8: © Wikipedia, gemeinfrei /
Abb. zu Los 9: © Pechstein Hamburg/Berlin;
Foto: Erika Kruse / Abb. zu Los 10: © Bayeri-
sche Staatsgemäldesammlungen, Max Beck-
mann Archiv, Max Beckmann Nachlässe,
Foto: Helga Fietz / Abb. zu Los 11: © Bayeri-
sche Staatsgemäldesammlungen, Max Beck-
mann Archiv, Max Beckmann Nachlässe,
Fotoalbum Nr. 4; © Sammlung Belvedere,
Wien / Abb. zu Los 12: © John Wesley's
Archive / Abb. zu Los 13: © akg-images;
© Städel Museum, Frankfurt am Main;
© Kunsthalle Bremen - Der Kunstverein in
Bremen, Foto: Die Kulturgutscanner www.
kulturgutscanner.de, Public Domain Mark 1.0
/ Abb. zu Los 14: © Foto: Felix Klee (?) / Abb.
zu Los 15: © Foto: Staatliche Museen zu Ber-
lin, Nationalgalerie/Jörg P. Anders Public
Domain Mark 1.0; © bpk/Hamburger Kunst-
halle / Abb. zu Los 18: © Villepin, Hong Kong
/ Abb. zu Los 20: © Foto: Benjamin Katz,
Köln / Abb. zu Los 21: © Kunsthalle in
Emden, Stiftung Henri und Eske Nannen;
© Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
Max Beckmann Archiv, Max Beckmann Nach-
lässe, Foto: J. Raymond / Abb. zu Los 22:
Keystone Press/Alamy Stock Foto / Abb. zu
Los 23: © Unbekannter Fotograf / Abb. zu
Los 29: © Foto: Charles Wilp, © Christo and
Jeanne-Claude Foundation / Abb. zu Los
30: Foto: Larissa Hofmann / Abb. zu Los 31:
Foto: Benjamin Katz, Köln / Abb. zu Los 33:
© Foto: Angelika Platen; © Foto: Jochen
Littkemann, Berlin; © Foto: Robert Bayer /
Abb. zu Los 34: © Hennessy / Abb. zu Los 37:
© Wikipedia, gemeinfrei; © Charlotte
Berend-Corinth: Lovis Corinth. Werkkatalog
der Gemälde / Abb. zu Los 38: © David Dou-

glas Duncan/Harry Ransom Center, © Suc-
cession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn
2024 / Abb. zu Los 47: © Foto: Angelika
Platen / Abb. zu Los 48: © Group 2 Gallery
/ Abb. zu Los 51: © ÖNB/Wien, Signatur Pf
8954: C (7) / Abb. zu Los 54: © Gabriele
Münter- und Johannes Eichner-Stiftung,
München / Abb. zu Los 55: © Wikipedia,
gemeinfrei
© S. Wechssler: Ernst Fries (1801-1833).
Monographie und Werkverzeichnis / Abb.
zu Los 56: © Pommersches Landesmuse-
um, Greifswald / Abb. zu Los 57: Foto:
Antoine Le Grand Antoine Le Grand / Abb.
Essay Grosse, Servranckx und zu Losen 2,
19, 22: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (für
vertretene Künstler)
Trotz intensiver Recherche war es nicht in
allen Fällen möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte wenden Sie sich
an auktionen@grisebach.com

Markenentwicklung und -gestaltung
Stan Hema, Berlin

Konzeption

Sebastian Fischenich

Layout & Satz

Dani Ziegler, Berlin

Produktion

Nora Rüsenberg

Presse & Kommunikation

Sarah Buschor

Database-Publishing

Digitale Werkstatt
J. Grützkau, Berlin

Herstellung & Lithographie

Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:

Max Beckmann, Los 11 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:

Georg Baselitz, Los 33

