

KETTERER KUNST

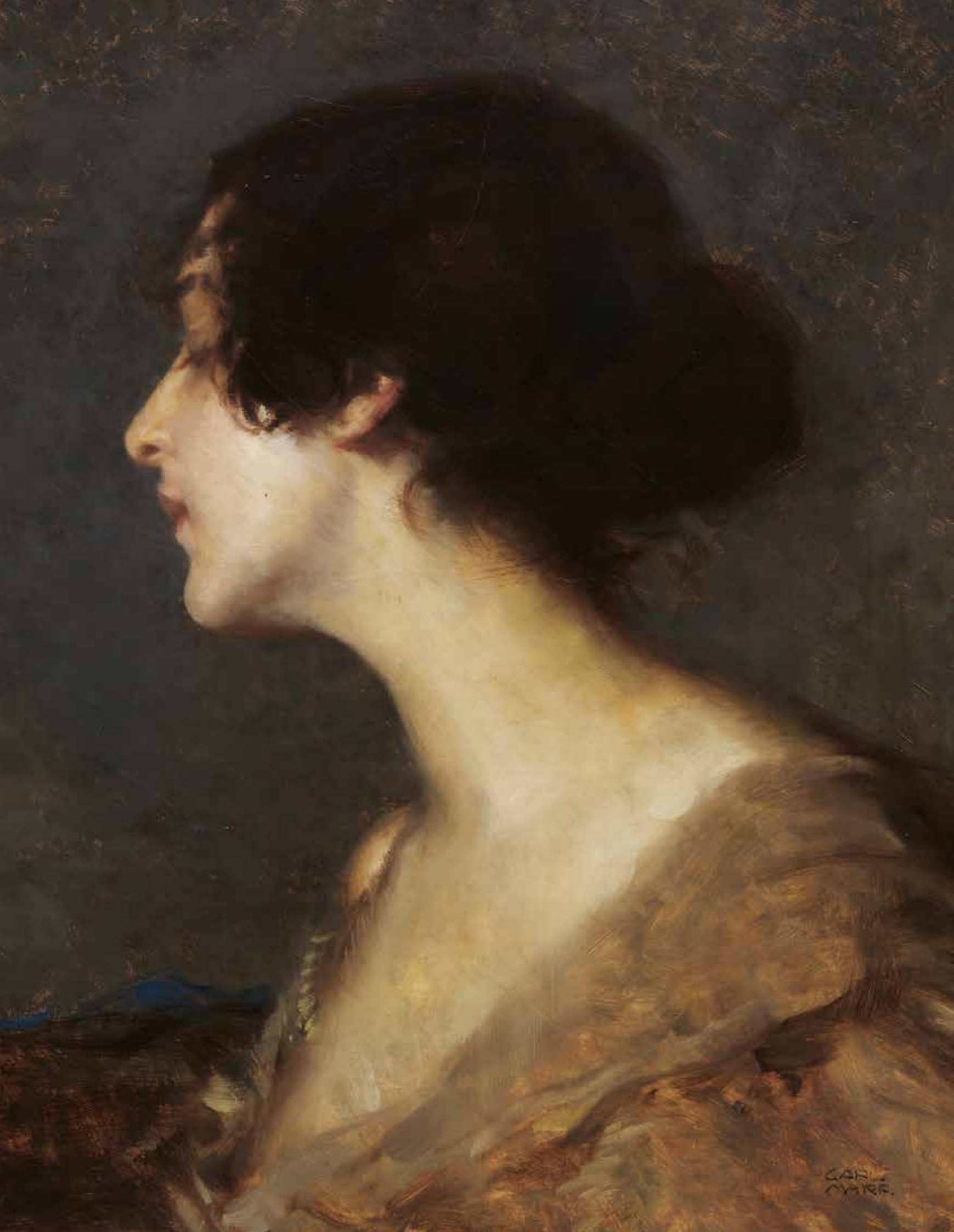
KUNST DES
19. JAHRHUNDERTS

KLASSISCHE
MODERNE

11. Juni 2022







527./528. AUKTION

Klassische Moderne / Kunst des 19. Jahrhunderts

Auktionen | Auctions

Los 300–372 Kunst des 19. Jahrhunderts (527)

Samstag, 11. Juni, 2022, ab 15 Uhr | *from 3 pm*

Los 400–470 Klassische Moderne (528)

Samstag, 11. Juni, ab ca. 17 Uhr | *from ca. 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

Aus gegebenem Anlass bitten wir Sie um vorherige Sitzplatzreservierung unter: +49 (0) 89 5 52 44-0 oder infomuenchen@kettererkunst.de.

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 150–239 Kunst nach 1945/Contemporary Art (529)

Freitag, 10. Juni, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 1–101 Evening Sale (530)

Freitag, 10. Juni, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de

So., 15. Mai 2022, ab 15 Uhr – So., 12. Juni 2022, ab 15 Uhr
Sun, May 15, 2022, from 3 pm – Sun, June 12, 2022, from 3 pm
Läuft gestaffelt aus | *Gradually running out*

Vorbesichtigung | Preview

Wir bitten um vorherige Terminvereinbarung sowie um Angabe der Werke, die Sie in unseren Repräsentanzen besichtigen möchten.

Frankfurt

Bernhard Knaus Fine Art, Niddastraße 84, 60329 Frankfurt am Main
Tel.: +49 (0)6221 58 80 038, infoheidelberg@kettererkunst.de

Mi. 18. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 19. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Düsseldorf

Ketterer Kunst, Königsallee 46, 40212 Düsseldorf
Tel.: +49 (0)211 36 77 94 60, infoduesseldorf@kettererkunst.de

Sa. 21. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
So. 22. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Mo. 23. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Hamburg

Galerie Herold, Colonnaden 5, 20354 Hamburg
Tel. +49 (0)40 37 49 610, infohamburg@kettererkunst.de

Mi. 25. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 26. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin
Tel.: +49 (0)30 88 67 53 63, infoberlin@kettererkunst.de

Sa. 28. Mai 10–19 Uhr | *10 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
(inkl. Tour d'horizon mit Dr. Mario v. Lüttichau)
So. 29. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mo. 30. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 31. Mai 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 1. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 2. Juni 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München (alle Werke)

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 5 52 440, infomuenchen@kettererkunst.de

Sa. 4. Juni 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*
Empfang 17–19 Uhr | *5 pm–7 pm*
So. 5. Juni 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 6. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 7. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 8. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 9. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Fr. 10. Juni 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,16 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag aussen: Los 446 A. Segal (Auktion 528) - Frontispiz: Los 307 F.v. Lenbach (A527) - Seite 2: Los 344 C.v. Marr (Auktion 527) - Seite 6: Los 421 E.L. Kirchner (A 528) - Seiten 8/9: Los 300 J.v.Dillis (Auktion 527) - Seite 98/99: Los 423 E.L. Kirchner (Auktion 528) - Seite 231: Los 470 M. Ernst (Auktion 428) - Seite 232: Los 440 G. Münter (Auktion 528) - Hinterer Umschlag innen: Los 439 E. Nolde (Auktion 528) - Hinterer Umschlag aussen: Los 303 C. Spitzweg (Auktion 527)

INFO

So können Sie mitbieten

Online

Sie können unsere Saalauktionen live im Internet verfolgen und auch online mitbieten.

Online bieten und live mitverfolgen unter: www.kettererkunstlive.de

Wenn Sie sich noch nicht registriert haben und bieten möchten, so können Sie das bis spätestens zum Vortag. Wählen Sie bei der Anmeldung bitte „Jetzt registrieren. Sie erhalten im Anschluss einen Aktivierungslink. Bitte beachten Sie, dass wir eine/n Kopie/Scan Ihres Personalausweises archivieren müssen. Sollten Sie planen für mehr als € 50.000 zu bieten, so möchten wir Sie bitten, uns dies vorab mitzuteilen.

Telefonisch

Sollten Sie nicht bei der Auktion anwesend sein können, so haben Sie die Möglichkeit telefonisch zu bieten. Bitte melden Sie sich bis spätestens zum Vortag der Auktion an. Am Auktionstag werden Sie von uns angerufen, kurz vor Aufruf des Objektes, auf welches Sie bieten möchten. Bitte achten Sie darauf, unter den von Ihnen genannten Telefonnummern erreichbar zu sein. Unsere MitarbeiterInnen stehen Ihnen für Gebote per Telefon in folgenden Sprachen zur Verfügung: Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch (bitte verwenden Sie nebenstehendes Gebotsformular).

Schriftlich

Sollten Sie nicht persönlich an der Auktion teilnehmen können, so nehmen wir gerne Ihr schriftliches Gebot entgegen (bitte verwenden Sie nebenstehendes Gebotsformular).

Im Saal

Sie können selbst oder über einen Bevollmächtigten im Saal mitbieten. Bitte nehmen Sie bis zum Vortag der Auktion eine Platzreservierung vor und lassen Sie sich eine Bieterkarte ausstellen. Bitte bringen Sie zur Auktion auf jeden Fall einen amtlichen Ausweis mit.

Online Only

Außerdem können Sie rund um die Uhr in unseren Online Only Auktionen bieten.

Registrieren und bieten unter www.ketterer-internet-auktion.de

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Sonntag, 12. Juni 2022, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)

FRÜHJAHRSAUKTIONEN 2022 KETTERER KUNST

Aufträge | Bids

Auktionen 527 | 528 | 529 | 530 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

--	--	--	--	--	--	--	--

Kundennummer | Client number

Name Surname	Vorname First name	c/o Firma c/o Company
Straße Street	PLZ, Ort Postal code, city	Land Country
E-Mail Email		USt-ID-Nr. VAT-ID-No.
Telefon (privat) Telephone (home)	Telefon (Büro) Telephone (office)	Fax

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

Name Surname	Vorname First name	c/o Firma c/o Company
Straße Street	PLZ, Ort Postal code, city	Land Country

Ich habe Kenntnis von den in diesem Katalog veröffentlichten und zum Vertragsinhalt gehörenden Versteigerungsbedingungen und Datenschutzbestimmungen und erteile folgende Aufträge:

I am aware of the terms of public auction and the data privacy policy published in this catalog and are part of the contract, and I submit the following bids:

Ich möchte schriftlich bieten. | I wish to place a written bid.

Ihre schriftlichen Gebote werden nur soweit in Anspruch genommen, wie es der Auktionsverlauf unbedingt erfordert.
Your written bid will only be used to outbid by the minimum amount required.

Ich möchte telefonisch bieten. | I wish to bid via telephone.

Bitte kontaktieren Sie mich während der Auktion unter:

Please contact me during the auction under the following number: _____

Nummer Lot no.	Künstler:in, Titel Artist, Title	€ (Maximum Max. bid) für schriftliche Gebote nötig, für telefonische Gebote optional als Sicherheitsgebot

Bitte beachten Sie, dass Gebote bis spätestens 24 Stunden vor der Auktion eintreffen sollen.

Please note that written bids must be submitted 24 hours prior to the auction.

Versand | Shipping

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in

I will collect the objects after prior notification in

München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.

Please send me the objects

Von allen Kund:innen müssen wir eine Kopie/Scan des Ausweises archivieren.

We have to archive a copy/scan of the passport/ID of all clients.

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalia, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

I am aware that Ketterer Kunst is legally obligated, in line with the stipulations of the GwG (Money Laundering Act), to carry out an identification of the contracting party, where applicable any persons and beneficial owners acting on their behalf. Pursuant to §11 GwG (Money Laundering Act) Ketterer Kunst thereby is obligated to archive all my and/or their personal data as well other data, and to make a copy/scan or the like. I assure that I or the person I represent and that I have announced by name is beneficial owner within the scope of § 3 GwG (Money Laundering Act).

Es handelt sich um eine öffentlich zugängliche Versteigerung, bei der das Verbrauchsgüterkaufrecht (§§ 474 BGB) nicht anwendbar ist.

It is a publicly accessible auction in which the consumer goods sales law (§§ 474 BGB) does not apply.

Rechnung | Invoice

Bitte schicken Sie mir die Rechnung vorab als PDF an:

Please send invoice as PDF to:

E-Mail | Email

Ich wünsche die Rechnung mit ausgewiesener Umsatzsteuer (vornehmlich für gewerbliche Käufer/Export).

Please display VAT on the invoice (mainly for commercial clients/export).

Datum, Unterschrift | Date, Signature

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG · Joseph-Wild-Straße 18 · 81829 München · Tel. +49-(0)89-5 52 44-0 · Fax +49-(0)89-5 52 44-177 · info@kettererkunst.de · www.kettererkunst.de



ANSPRECHPARTNER:INNEN



Robert Ketterer
Inhaber, Auktionator
Tel. +49 89 55244-158
r.ketterer@kettererkunst.de



Gudrun Ketterer, M.A.
Director, Auktionatorin
Tel. +49 89 55244-200
g.ketterer@kettererkunst.de



Nicola Gräfin Keglevich, M.A.
Senior Director
Tel. +49 89 55244-175
n.keglevich@kettererkunst.de



Dr. Sebastian Neußer
Director
Tel. +49 89 55244-170
s.neusser@kettererkunst.de



Dr. Mario von Lüttichau
Wissenschaftlicher Berater
+49-(0)89-5 52 44-165
m.luettichau@kettererkunst.de

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



MÜNCHEN
Julia Haußmann, M.A.
Head of Customer Relations
Tel. +49 89 55244-246
j.haussmann@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Dr. Franziska Thiess
Tel. +49 89 55244-140
f.thiess@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Alessandra Löschner Montal, B.A./B.Sc.
Tel. +49 89 55244-131
a.loeschner-montal@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Dr. Isabella Cramer
Tel. +49 89 55244-130
i.cramer@kettererkunst.de

Klassische Moderne



MÜNCHEN
Sandra Dreher, M.A.
Tel. +49 89 55244-148
s.dreher@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Larissa Rau, B.A.
Tel. +49 89 55244-143
l.rau@kettererkunst.de

Kunst des 19. Jahrhunderts



MÜNCHEN
Sarah Mohr, M.A.
Tel. +49 89 55244-147
s.mohr@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Felizia Ehrl, M.A.
Tel. +49 89 55244-146
f.ehrl@kettererkunst.de

Repräsentant:innen



BERLIN
Dr. Simone Wiechers
Tel. +49 30 88675363
s.wiechers@kettererkunst.de



DÜSSELDORF
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 211 36779460
infoduesseldorf@kettererkunst.de



**BADEN-WÜRTTEMBERG,
HESSEN, RHEINLAND-PFALZ**
Miriam Heß
Tel. +49 6221 5880038
m.hess@kettererkunst.de



HAMBURG
Louisa von Saucken
Tel. +49 40 374961-13
l.von-saucken@kettererkunst.de



NORDEUTSCHLAND
Nico Kassel, M.A.
Tel. +49 89 55244-164
n.kassel@kettererkunst.de



**SACHSEN, SACHSEN-ANHALT,
THÜRINGEN**
Stefan Maier
Tel. +49 170 7324971
s.maier@kettererkunst.de



USA
Dr. Melanie Puff
Ansprechpartnerin USA
Tel. +49 89 55244-247
m.puff@kettererkunst.de



THE ART CONCEPT
Andrea Roh-Zoller, M.A.
Tel. +49 172 4674372
artconcept@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Katalogisierung

Silvie Mühlh M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Eva Heisse, Christine Hauser M.A., Alana Möller M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A., Dr. Agnes Thum, Sarah von der Lieth, M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Dr. Katharina Thurmair – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode



KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

11. Juni 2022, ab 15 Uhr

JOHANN GEORG VON DILLIS

1759 Gmain – 1841 München

Landschaft mit dem Untersberg bei Salzburg. Um 1800-1810.

Öl auf Bütten, kaschiert auf Leinwand.

Messerer 81. Verso auf der Leinwand wohl von fremder Hand bezeichnet „Untersberg bei Reichenhall / G v D“. Verso auf dem Keilrahmen von fremder Hand unleserlich bezeichnet. 36 x 49,5 cm (14.1 x 19.4 in).

Mit einer Fotoexpertise von Frau Dr. Barbara Hardtwig, die das Werk im Original begutachtet hat.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,00 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000 ^{R/D}

\$ 8,800 – 11,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern (seit ca. 100 Jahren in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

· Privatleihgabe Königliches Schloss Berchtesgaden (um 1923 oder 1950-1995).

LITERATUR

· Richard Messerer, Georg von Dillis, Leben und Werk, München 1961, S. 49, Nr. 81 (Abb. S. 156).

Zwischen schlanken Laubbäumen erscheint der aus der Ebene steil ansteigende, markante Gipfel des Untersbergs bei Salzburg. Von leicht erhöhtem Standpunkt unterhalb der Wallfahrtskirche Maria Plain nordöstlich von Salzburg geht der Blick über das Salzbachtal auf die charakteristische Felsformation, die sich nach rechts mit einem langen Rücken in die Tiefe erstreckt. Diese Wand begleitet das Saalachtal bei Reichenhall, so dass hinten ein ferner Teil des Lattengebirges und rechts im Bild zwischen dem Laubwerk der Gipfel des Hochstaufen auftaucht.

Die Farbtöne Grau, Gelb und Grün gestalten mit pastos gesetzten Pinselstrichen die Hänge und den Felsenkamm des Untersbergs, der sich in nachmittäglicher Beleuchtung von Westen hell gegen die grüne Böschung vorn mit dem tiefgrünen Waldsaum rechts und den differenziert mit zarten, vor dem Himmel transparenten Baumkronen absetzt. Deren fein gefächertes Laub glänzt vereinzelt mit gelben Sonnenreflexen auf. Erst bei genauerem Hinsehen sichtbar ist die Staffage: ein Paar am Rand der Böschung unter dem mittleren Baum – die Frau sitzend, der Mann vor ihr kniend. In der für ihn charakteristischen Art deutet Dillis diese Figuren mit minimalen Pinselstrichen locker an. Für die Technik der Ölfarbe auf Papier ist hier ungewöhnlicherweise als Bildträger ein festes, relativ grob geschöpftes Büttenpapier gewählt – das Dillis vor allem für Zeichnungen seiner Frühzeit verwendete –, dessen Struktur ein wenig an eine Leinwandoberfläche erinnert. Das Bildmotiv ist mit einer Bleistiftvorzeichnung angelegt, sichtbar am Bergumriss und an der Waldzone darunter. Dillis hält sich über die Jahrzehnte seiner langen Lebenszeit mehrfach – wohl erstmals 1794 – in Salzburg und Reichenhall auf. Spätere Besuche sind für 1816 und 1818 durch Fremdenanzeigen von Salzburger Gasthöfen belegt. Damit ist eine Datierung nicht zu fixieren. Jedoch zeigt die Bildanlage mit dem vorgeschobenen Wiesenvordergrund und den die Fläche gliedernden Bäumen, den schmalen Baumstämmen und dem zarten, differenzierten Laubwerk eine in Dillis' Frühzeit zu datierende Komposition, die man wohl zwischen 1800 und 1810 ansetzen darf.

Dr. Barbara Hardtwig



CARL SPITZWEG

1808 München – 1885 München

Der Alchimist (Chemicus). Ende 1840er Jahre.

Öl auf Papier, kaschiert auf Karton.
14,8 x 19,5 cm (5,8 x 7,6 in).

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger, der das Werk im Original begutachtet hat, für die freundliche Auskunft. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,01 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000 ^{*/D}

\$ 13,200 – 16,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Österreich.

Im Werk Spitzwegs kann man sich immer wieder von neuen Figuren überraschen und verzaubern lassen, die Sonderlingsstatus beanspruchen oder sich ganz ihrer eigenen Passion verschrieben haben. Spitzweg liefert Analysen menschlichen Verhaltens, die dank seiner feingeistigen Beobachtungsgabe und als facettenreicher, tiefsinniger Kommentar zur *Conditio humana* weit über die Genremalerei hinausführen, für die seine Werke oftmals gehalten werden. Eine besondere Gruppe seiner Figuren ist dabei die der Naturforscher, so gibt es den Mineralogen, den Schmetterlingsforscher, den Botaniker, den Kaktusfreund, den Astronomen und auch den Chemiker.

Spitzweg selbst ist von diesem beobachtenden, neugierigen und forschenden Geist durchdrungen. Zurück reicht dieses Interesse sicherlich auch auf seine ursprüngliche berufliche Ausrichtung. Er schlägt zunächst die Laufbahn des Apothekers mit einer Ausbildung an der königlichen Hofapotheke ein, begleitet von einem Studium, das mit der Zeit verschiedene naturwissenschaftliche Fächer miteinschließt. Botanik, Zoologie, Chemie und Physik markieren sein Curriculum, das er 1832 mit Auszeichnung abschließt. Genaue Beobachtung und Analyse bedingen auch sein künstlerisches Schaffen. Hier beobachten wir den Chemiker, wohl ein Laie oder Dilettant im Hausmantel in seiner Kellerstube, wartend auf das Resultat seines Versuchsaufbaus. Die Szene ist dabei aufs Wesentlichste reduziert. Die malerische Ausführung konzentriert sich auf den interessierten Blick des Chemikers auf seine Destillierblase, die Spitzweg in meisterlicher Manier transparent und mit der Spiegelung der Fenster wiedergibt. Der weitere Raum rückt in seiner Unschärfe aus dem erzählerischen Fokus. Eindeutig fasziniert ist Spitzweg von dem In-

strument der Destillierblase, die in einer weiteren Version des Motivs (Staatsgalerie Stuttgart) an einen Destillierofen angeschlossen ist. Spitzweg zeigt mit diesen altmodisch erscheinenden Instrumenten nicht die moderne Chemie, sondern verweist eher auf ihre unwissenschaftliche Vorgängerin, die Alchimie, deren oberstem Ziel – die Suche nach dem Stein der Weisen – dennoch die Erfindung solcher Werkzeuge zuzuschreiben ist. Von dem Chemikus oder Alchimisten existieren weitere Versionen in unterschiedlicher Ausführung und Anordnung, wobei die Wiederholung seiner Motive für Spitzweg gleichermaßen wie ein Experiment oder eine Versuchsanordnung erscheint. Sein Interesse für diese Disziplin entstammt sicherlich auch seiner Studienzeit, zudem war die Chemie im 19. Jahrhundert zu einer der wichtigsten Wissenschaften aufgestiegen. Vor allem die Synthesisierung neuer Farbstoffe, die in Industrie und Malerei die Paletten bereichern, dürfte Spitzweg nicht entgangen sein. Eine Kenntnis über den chemischen Ursprung der Farben wie bspw. seines geliebten Coelinblau, einer chemischen Reaktion durch Erhitzen des Minerals Kobalt, darf sicherlich angenommen werden. Berührend ist immer der Grad an Dilettantismus, der Spitzwegs Forscher antreibt, haben sie sich doch alle ihrer außerprofessionellen Leidenschaft verschrieben. Dies gilt auch für Spitzweg, den malerischen Autodidakten, dessen facettenreiches Œuvre ihn als unglaublich vielseitig interessierten Menschen, als Künstler und Forschenden zwischen Wissenschaft, Kunst, Musik, Theater, Literatur und Natur auszeichnet, der die Welt mit neugierig geweiteten und meist amüsierten Augen betrachtet. [KT]



AUGUST RIEDEL

1799 Bayreuth – 1883 Rom

Zwei Mädchen in Albaner Tracht. 1838.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert, örtlich bezeichnet und datiert „A. Riedel. fec Roma. 1838.“

Verso auf dem Keilrahmen mit altem, handschriftlich nummeriertem Etikett „24.“.

75 x 63 cm (29.5 x 24.8 in).

Wir danken Frau Dr. Theresa Sepp, ZI München, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.02 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 12.000 ^{R/D}

\$ 8,800 – 13,200

PROVENIENZ

- Sammlung Ulmer (bis 1934, laut Annotation im nachgenannten Katalog).
- Hugo Helbing, Gemälde neuerer und alter Meister, Keramik, Metallarbeiten, Wand- und Orientteppiche, Möbel, Skulpturen; Versteigerung vom 25. bis 27. Januar 1934, Los 54 (aus dem Eigentum Ulmer).
- Kunsthandlung Jordan & Müller, München (beim Vorgenannten erworben).
- Galerie Dr. Fresen, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).
- Gütliche Einigung mit den Erben nach Artur Jordan (2022).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freudlichem Einvernehmen mit den Erben nach Artur Jordan auf Grundlage einer gerechten und fairen Lösung.

In der Kreisen der Maler, Bildhauer und Literaten, die sich in der Villa Malta auf dem Pincio versammeln, von König Ludwig I. als Künstlerresidenz zur Verfügung gestellt, nimmt der 1823 erstmals nach Rom gekommene August Riedel eine bedeutende Stellung ein. 1832 lässt er sich endgültig in der Ewigen Stadt nieder, deren vor allem weibliche Bevölkerung zum zentralen Motiv seines Schaffens wird. Die Faszination der dortigen Künstler für den Typus der südländischen Schönheit hatte besonders seit der Entdeckung Vittoria Caldonis, Winzerstocher aus Albano, durch August Kestner ihren Anfang gefunden. In der Folge entsteht ein regelrechter Modellkult, nicht nur um Vittoria, von der über 100 Bildnisse unterschiedlicher Künstler existieren. Die beiden jungen Mädchen entsprechen ebenso dem vorherrschenden Schönheitsideal der Italienerin mit ihrer leicht gebräunten Haut sowie den schwarzen Haaren und Augen, zu denen das leuchtende, frische Weiß der Puffärmel und das intensive Rot, Grün und Blau der Röcke einen koloristischen Kontrast bilden. Riedel gibt außerdem die charakteristische Tracht der Region wieder und zeigt folkloristische Details wie die rote Perlenkette und die typische Kopfbedeckung aus gefalteten Tuch. Die Abendsonne erfüllt die Szene mit sanftem Licht, verleiht den weißen Gewändern Transparenz und überzieht die Darstellung effektiv wie mit Weichzeich-

ner. In der Ferne erblickt man über den Albaner Bergen die blaue Transparenz des südlichen Himmels. Einfühlsam zeigt Riedel die Innigkeit der Beziehung der beiden Mädchen, die - als ob sie ein Geheimnis zu teilen scheinen – anmutig die Köpfe einander zuneigen. Die rechte, ältere, in der Hand ein Madonnenamulett, wird durch das Tragen der Haube als junge Frau dargestellt, im Gegensatz zum Mädchen neben ihr. Dessen nachdenklicher Blick aus dem auf die Hand gestützten Gesicht ruft dem Betrachter die leise Nostalgie des Erwachsenwerdens in Erinnerung, die sich zu der romantischen Italiensehnsucht gesellt. Mit der Dreiecksform der Figuren erinnert Riedel dabei an den zu Beginn des 19. Jahrhunderts hochverehrten Raffael, dessen Darstellungen Mariens und der Heiligen Familie als Inbegriff von Anmut und Grazie gelten. Die Verbindung subtiler erzählerischer Details, kompositorischer Referenzen sowie der technisch versierten Feinmalerei im Zentrum des Bildes, umgeben von aufgelockertem Duktus machen die besondere Qualität dieses Gemäldes aus. Riedel wird schließlich Professor an der römischen Akademie San Luca und vom König zum Ehrenmitglied der Münchner Kunstakademie ernannt. In Rom zählt er zu den angesehensten Mitgliedern der deutsch-römischen Künstlerkolonie und ist Mitbegründer des römischen Kunstvereins. Etliche seiner Werke und Porträts befinden sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, eingegangen über die königlichen Sammlungen Ludwig I., der einer der größten Verehrer des „Römischen Riedels“ ist.

„Zwei Mädchen in Albaner Tracht“ wird 1934 von der jüdischen Kunsthandlung Jordan & Müller erworben. Der Geschäftsinhaber Artur Jordan, geb. am 9.12.1893, ist Teil einer erfolgreichen, gut vernetzten Kaufmanns- und Kunsthändlerfamilie aus München. Seine Brüder Siegfried und Heinrich sind ebenfalls Kunsthändler mit eigenen Geschäften in München - Kunsthandlung Jordan & Co. und Kunsthandlung Gebr. Jordan & Co.

Aufgrund seiner jüdischen Herkunft ist für Artur Jordan die Ausübung seines Berufes ab 1933 deutlich erschwert. Im Herbst 1935 findet sich sein Name dann auf der Liste derjenigen Münchner Kunsthändler, die die Reichskammer der Bildenden Künste mit Berufsverbot belegt hat. Spätestens ab 1936, mit der endgültigen Ablehnung seiner Mitgliedschaft in der Reichskammer, ist der Handel für Artur Jordan unmöglich geworden. Er ist gezwungen, seinen einst so erfolgreichen, mit Passion und Kennerblick geführten Kunsthandel endgültig aufzulösen. Die im Galeriebestand verbleibenden Werke müssen unter Wert verkauft werden, teilweise ins Ausland. Artur Jordan gelingt 1937 die Flucht in die USA. Er kehrt nicht nach Deutschland zurück und stirbt 1980 in seiner neuen Heimat New York. Heute kann das Gemälde, das seinen Galeriebestand zu einem unbekanntem Zeitpunkt zwischen 1934 und 1937 verlassen hat, im besten Einvernehmen mit den Erben nach Artur Jordan angeboten werden. [KT/SvdL]



CARL SPITZWEG

1808 München – 1885 München

Der Mondscheingeiger. Ende 1840er Jahre.

Öl auf Leinwand.

Roennefahrt 1077. Verso auf der Leinwand dreifach mit dem Nachlassstempel (Lugt 2307). 53 x 32 cm (20.8 x 12.5 in).

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger, der das Werk im Original begutachtet hat, für die freundliche Auskunft. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,04 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/N}

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Neue Galerie Schönemann & Lampl, München (1927).
- Hermann Abels, Köln (1928).
- Sammlung Charles Hosmer Morse, München/USA (wohl vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Spitzweg-Ausstellung, unter Mitarbeit von Hermann Uhde-Bernays, Neue Galerie Schönemann & Lampl, München, Mai-Juni 1927, Nr. 24 (hier betitelt: „Ständchen, Geiger auf der Leiter“).
- Meisterwerke deutscher Kunst, Kunstsalon Hermann Abels, Köln, 1930 (m. Abb.).

LITERATUR

- Der Cicerone, Heft 20, 1928, S. 410 (m. Abb.).

Carl Spitzweg – aus einer wohlhabenden Münchner Familie mit einem Spezereien-Großhandel stammend – fügt sich zunächst dem Willen des Vaters und schlägt die Apothekerlaufbahn ein, sein Studium schließt er 1832 mit Auszeichnung ab. Genaue Beobachtungsgabe und analytischer Blick des Naturwissenschaftlers drücken sich auch in seinen pointierten Zeichnungen und Gemälden aus. Hinzu kommt sein musikalisch-künstlerisches Talent, das ihn als Teil des gebildeten Großbürgertums auszeichnet und ihm nach einer Erbschaft, mit der er finanziell abgesichert ist, in den späten 1830er Jahren erlaubt, sich ganz der Malerei zu widmen. Das Besondere an seinen Werken ist sein herausragendes erzählerisches Vermögen, in den Szenen oftmals genau den Moment vor der Wendung des Geschehens einzufangen und mit den Erwartungen der Betrachter:innen zu spielen. So auch in unserem Ständchen: In der verwinkelten Heimlichtuerei der verschatteten und vom Mondschein spärlich beleuchteten Architektur, verstellt von Mauern und Erkern, hat der verliebte Geigenspieler die oberste Sprosse der Leiter erklommen. Dort angekommen muss er feststellen, dass ihm wohl bereits ein anderer Verehrer bei seiner Angebeteten zuvorgekommen ist, wie schemenhaft in dem hohen Fenster zu erkennen. Wie ein Scheinwerfer projiziert der Mond seinen Schatten an die Wand und lässt seine Misere umso deutlicher aufleuchten: Sein Erschrecken über diese Demütigung lässt ihn schwankend um sein Gleichgewicht ringen, ein Sturz rücklings und eine zusätzliche Schmach hierdurch scheint unmittelbar bevorzustehen. Schon früh taucht das Motiv des verliebten Dachgeigers im Werk Spitzwegs auf, zunächst noch als Querformat mit Ähnlichkeiten zur Physiognomie des Künstlers selbst (Wichmann 1075), und beschäftigt ihn bis in die 1870er Jahre mit zahlreichen fantasievollen Abwandlungen und Zuspitzungen. 1848 notiert er in sein Tagebuch die Beobachtung einer solchen Szene: „nächtlicher Geiger gesehen – wie einst! – Lange Schatten – Lichtpunkte auf der Mauer“ (Wichmann, S. 180). Zeitweise wohnt Spitzweg selbst über den Dächern Münchens und mag etliche solcher Begebenheiten miterlebt haben. Darüber hinaus treffen diese auf das Interesse Spitzwegs an Musik und Theater, eine Abwandlung des Motivs ist bspw. die Version des „Spanischen Ständchens“ von 1856 (Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Sammlung Schack, München), in dem Spitzweg vermutlich die Anfangsszene der Oper „Der Barbier von Sevilla“ wiedergibt. Spitzwegs angeheiratete Neffen sind Mitglieder und bedeutende Solisten der bayerischen Hofkapelle, geleitet von seinem Onkel Joseph Moralt, die im Orchester bei einer Aufführung dieser Oper mitwirken. Der verliebte Geiger oder das Ständchen darf als ein beliebtes und persönliches Motiv Spitzwegs gelten, das hier in den für Spitzwegs Nachtstücke so charakteristischen silbrigen Blautönen mondbeschiedener Städtchen wiedergegeben wird. [KT]



CARL SPITZWEG

1808 München – 1885 München

Felsenkessel mit Wildwasser.

Um 1840, 1851 nochmals übermalt.

Öl auf Leinwand.

Wichmann 60. Verso auf der Leinwand zweifach mit dem Nachlassstempel (Lugt 2307). Verso auf dem Keilrahmen mit dem Nachlassstempel sowie mit altem Etikett, dort mit dem Künstlernamen bezeichnet.

71 x 92 cm (27.9 x 36.2 in).

Mit folgenden Original-Expertisen:

Friedrich Dornhöffer, München, 22.5.1922.

Hermann Uhde-Bernays, Starnberg, 2.8.1922.

Hermann Uhde-Bernays, Starnberg, 28.3.1942 (in Abschrift).

Eduard Loreck, München, 22.4.1952.

Eduard Loreck (Bestätigung der zweifachen Aufbringung des Familiennachlassstempels), 5.11.1952.

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger, der das Werk im Original begutachtet hat, für die freundliche Auskunft. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen. [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.05 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 *R/D*

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Prof. Naager, München.
- Sammlung Frieda und Moritz Schönemann, Berlin (bis mindestens 1935/36).
- Maria Abels, Köln-Lindenthal (1953).
- Galerie Aenne Abels, Köln (1960).
- Privatsammlung Schweiz (in Familienbesitz bis 2012: Lempertz 17.11.2012).
- Privatsammlung Niedersachsen (seit 2012).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Im Jahr 2012 wurde eine gütliche Einigung mit den Erben nach Frieda und Moritz Schönemann abgeschlossen.

LITERATUR

- Reiz, Berlin, Auktion, 14.4.1925, Los 27 (hier betitelt: „Felsenpartie“).
- Jacob Hecht, Berlin, Auktion, 29.-30.10.1928, Los 654 (Abb. Taf. 22, hier betitelt „Gebirgssee“).
- Versteigerungshaus Union (Leo Spik), Berlin, Auktion, 16.-17.9.1935, „Wohnungseinrichtung und Kunstbesitz Sch.“, Los 77 (mit Abb. Taf. 8).
- Lempertz, Köln, 378. Auktion, 12.-14.12.1935, Los 132 (hier betitelt „Sonnige Felsenschlucht mit Wasserfall, rechts Gebüsch und Bäume“).
- Paul Graupe, Berlin, Auktion 23.-24.3.1936, Los 112 (mit Abb. Taf. 26, hier betitelt „Felsenlandschaft“).
- Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt, Auktion 28.-29.10.1941, Los 167 (mit Abb. Taf. 30, hier betitelt „Einsamkeit“).
- Günther Roennefahrt, Zum 150. Geburtstag Carl Spitzwegs, in: Die Weltkunst, 27. Jg., Nr. 3, 1.2.1958, S. 5 (mit Abb. auf der Titelseite).
- Günther Roennefahrt, Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle, München 1960, S. 151, Nr. 125 (mit Abb.).
- Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Schlucht und Klamm der Frühzeit, Dokumentation, Starnberg-München, R.f.v.u.a.K. 1997, S. 32f, Text u. Abb., Bayerische Staatsbibliothek München, Inv.-Nr. Ana 656 SW 128.
- Auktionshaus Lempertz Köln, Alte Kunst, 17.11.2012, Los 1515.

Die Landschaft nimmt im Werk Spitzwegs von Beginn an einen bedeutsamen Platz ein. Nach einer Erbschaft finanziell abgesichert, wendet er sich Mitte der 1830er Jahre autodidaktisch der Malerei zu, ohne je wirklich in seinem Ausbildungsberuf des Apothekers tätig gewesen zu sein. Der Mitte-Zwanzig-jährige Spitzweg ist getrieben von Reiselust und Neugier, und ist in den Sommermonaten mit seinem Freund, dem Landschaftsmaler Eduard Schleich im Münchner Umland und im malerischen Voralpenland auf längeren Wanderungen unterwegs. Beinahe jährlich überquert er auf dem Weg nach Venedig schon ab 1829 die Alpen, anschließend hält er sich ab 1836 aufgrund der Cholera-Epidemie in München auf dem Land auf, anschließend ist er im Sommer kaum längere Zeit an einem Ort anzutreffen. Sein Stiefvater Hermann Neunerdt schreibt schon 1834 an Carls Bruder Eduard, dass „Carl seit 8 Tagen mit Pinsel und Staffeley ins Gebürge gewandert“ sei und bereits wieder nach München zurückgekommen sei, um einige „Malereyrequisiten zu holen“ (zit. nach Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke, Stuttgart 2002, S. 25.). Anfänglich ist seine Annäherung an die Landschaft noch vom Vorbild der deutsch-romantischen Malschule Roms wie bspw. Johann Christian Reinharts geprägt. Aber auch die Entwicklungen in Frankreich bleiben von Spitzweg nicht unbemerkt. In der Nähe von Paris hatte sich eine Gruppe von Malern im Wald von Barbizon zusammengefunden und mit ihren unmittelbaren, realistischer ausgerichteten Motiven die Gattung der vom persönlichen Blick des Malers geprägten „paysage intime“ etabliert. Nicht mehr der große, erhabene Anblick, sondern auch das kleine, besondere und spezielle Detail rückt in das Blickfeld des Künstlers. Besonders fasziniert ist Spitzweg auf seinen Wanderungen ins Gebirge von den Felsenschluchten, durch die auch hier und da ein Gebirgsbach herunterstürzt. Das für Spitzweg ungewöhnlich große Format transportiert trotz seiner Ausarbeitung im Atelier eine Natürlichkeit, die aus dem in die Natur eingebetteten Betrachterstandpunkt und der lockeren Malweise resultiert. Spitzweg hält auf seinem Weg alles Interessante in seinem Skizzenbuch fest und fügt teilweise Farbangaben für die spätere Ausführung hinzu: „moosig - schöngrün - braungrau“ (Wichmann 2002, S. 56). Auf einer Reise nach Paris 1851 dürfte die Besichtigung der Werke der Barbizon-Künstler wie Théodore Rousseau und Jules Dupré, von dessen Werken sich einige zeichnerischen Notizen in seinem Skizzenbuch finden, Spitzweg so sehr beeindruckt haben, dass er sich die wildromantische Szenerie seiner frühen Jahre erneut vornimmt. [KT]





305

EDUARD SCHLEICH D. Ä.

1812 Haarbach – 1874 München

Gebirgsbach. Um 1840/50.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert.
98 x 127 cm (38,5 x 50 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,06 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 *R/D*
\$ 3,300 – 4,400

PROVENIENZ

- Schloss Haldenwang im Allgäu.
- Privatsammlung Bayern.

1823 kommt Eduard Schleich nach München, um an der Akademie Landschaftsmalerei zu studieren, wird aber zunächst abgelehnt. So wird die autodidaktische Auseinandersetzung mit Vorbildern wie Christian Morgenstern und Carl Rottmann sowie das Erkunden der Landschaft des Voralpenlandes zur prägenden Grundlage seines Schaffens, das sich durch einen unverstellten, stimmungshaften Zugang zum Motiv auszeichnet. Studienreisen führen ihn nach Holland, Frankreich und Italien, wobei ihn jedoch die oberbayerische und alpine Landschaft am meisten fasziniert. Mit befreundeten Malern wie Carl Spitzweg und Friedrich Volz unternimmt er ab den 1830er Jahren zahlreiche Wanderungen, unter anderem durch das Inntal, auf denen frische und direkte Eindrücke vor dem Motiv gesammelt werden. Herausragend sind in diesem Zusammenhang seine Gemälde der Berglandschaften, in denen er genaue Naturbeobachtung, bewegte Lichtdramaturgie und die Wiedergabe von atmosphärischen Phänomenen in Einklang bringt. Die unberührte und ungezähmte Natur mit der Kraft ihrer Elemente fängt er malerisch ein, in der dem Menschen in den winzigen Staffagefiguren eine kaum nennenswerte Präsenz eingeräumt wird. So verleiht er der Szenerie, betont noch durch die dramatischen Wolken und die schroffen Felsen, eine gewisse Erhabenheit, die besonders in der Darstellung solcher alpiner Motive zum Tragen kommt. [KT]



306

FRANZ NAPOLEON HEIGEL

1813 Paris – 1888 München

Auf der Rast. 1861.

Aquarell.
Unten links der Mitte signiert. Auf festem Velin.
48 x 60 cm (18,8 x 23,6 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,08 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 *R/D*
\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

- Kunsthandel Susanne Munzinger, München.
- Privatbesitz Bayern (in den 1990er Jahren vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Horst Ludwig, Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. II, München 1982, S. 122-123 (m. Abb.).

Franz Napoleon Heigels Werke zeichnen sich durch eine technische Meisterhaftigkeit aus, deren Grundstein während seines Studiums an der Münchner Akademie 1827/28 gelegt wird und die er anschließend im Pariser Atelier von Pierre Narcisse Guérin verfeinert. Dessen klassizistische zeichnerische Raffinesse in der Linienführung, gepaart mit einer fein nuancierten Handhabung des Kolorits prägen den jungen Künstler Zeit seines Lebens und führen 1835 zu seiner Ernennung zum Zeichenlehrer der Prinzessinnen durch König Ludwig I. Seine Haupttätigkeit erstreckt sich darüber hinaus auf die Miniaturmalerei, in der er vor allem als Porträtist des Adels herangezogen wird. Von miniaturistischer Präzision ist auch diese genre-artige Szene, in der Heigel auf außergewöhnliche Art und Weise Landschafts- und Figurenbild kombiniert. Trotz des für die Aquarelltechnik großen Formats legt er sein ganzes Können in winzige Details und in den Ausdruck der Farbe, die dem Blatt in der Figur eine realistische Präsenz und in der Landschaft eine schwebende Transparenz verleiht. Zwischen Ideal und Realität entsteht so eine faszinierende Atmosphäre in diesem Bild, das Wirklichkeitstreue und träumerische Märchenhaftigkeit zugleich in sich vereint. [KT]

FRANZ VON LENBACH

1836 Schrobenhausen – 1904 München

Landschaft mit schlafendem Hirtenknaben. Ca. 1858-1860.

Öl auf Malpappe.

Verso von fremder Hand bezeichnet „Eigenthum der Gräfin Paulina v. Kalkcreuth / Prof. Franz von Lenbach fec. / aus seiner frühesten Zeit ehe / er Prof. in Weimar war“ sowie mit Galerieetiketten und Etikett der Rahmenhandlung Emil Plesko, München. 26,5 x 36,8 cm (10.4 x 14.4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.09 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 ^{R/D}

\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Gräfin Pauline von Kalkcreuth (1856-1929), München.
- Galerie Heinemann, München (1907; verso mit dem Etikett, Nr. 8869).
- Georges Wenger, Lausanne (1908 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland.
- Daxer & Marschall, München.
- Privatsammlung Bayern (beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Lenbach-Ausstellung im Königlichen Ausstellungsgebäude am Königsplatz, München 1905, Nr. 181 (m. Abb.).
- Lenbach. Sonnenbilder und Porträts, Neue Pinakothek/Sammlung Schack, München, 6.5.-8.8.2004, Nr. 14 (m. Abb. S. 52).

LITERATUR

- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 29.6.2001, Los 6 (m. Abb.).

Bevor Franz von Lenbach vor allem mit seinen Porträts der angesehenen Münchner Gesellschaft zum Malerfürsten mit repräsentativer Villa aufsteigt, beginnt er seine künstlerische Laufbahn mit realistischen Naturstudien und genrehaft gefärbten Landschaften. Eines der frühesten Motive, derer sich Lenbach mit großem Erfolg annimmt, ist das des in der Mittagshitze schlummernden Hirtenknaben. Ohne Zweifel einer real beobachteten Szene entsprungen, entstehen von dem Motiv Studien und Gemälde bis hin zu dem großformatig ausgeführten „Hirtenknaben“, den schließlich Adolf Graf von Schack, sein erster Förderer und Bewunderer, für seine Galerie ankauft (heute Sammlung Schack, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München). Über das frühe und im Vergleich zur dunklen Tonalität der späteren Porträts so lichtvolle Gemälde schreibt dieser: „Noch sehr jung und fast gar nicht bekannt war vor zwanzig Jahren der jetzt als grösster Porträtmaler Deutschlands berühmte Franz von Lenbach. [...] Andere Originalbilder Lenbachs, als Porträts, sind in äusserst geringer Zahl vorhanden; doch war ich so glücklich, mehrere derselben an mich zu bringen. Der Hirtenknabe ist eines der frühesten, die er überhaupt gemalt hat; und da es in seiner Art meisterhaft genannt werden muss, erregt es Erstaunen, wenn man denkt, dass es die Arbeit eines Anfängers ist. Die Richtung, welche er später einschlug, als er sich in begeisterter Anschauung der alten Kunst gebildet, erkennt man darin noch nicht. Es ist in realistischer Weise behandelt, und der oberflächliche Beschauer wird besonders die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit bewundern. Doch die erste nähere Betrachtung ergibt sogleich, dass der Jüngling, der dies in seiner Art einzige Bild schuf, schon damals weit über den gewöhnlichen Realismus hinaus war. Wie ist das Leben und Weben der Natur an einem glühenden Sommermittage, das Wimmeln und Sich-Bewegen in Gräsern und Kräutern hier aufgefasst; wie das Tote und Seelenlose hier lebendig gemacht und vergeistigt! Wir glauben den sengenden Brand, die blendende Glut der Sonne zu sehen und zu fühlen, möchten uns mit dem Knaben, der sich in göttlicher Faulheit dahinstreckt, von den Mittagsstrahlen durchwärmen lassen!“ (zit. nach Graf Adolf Friedrich von Schack, Die Gemälde-Galerie des Grafen A. F. v. Schack, München 1890, S. 34). Geboren in einfachen Verhältnissen in Schrobenhausen (Oberbayern) kommt Lenbach 1854 nach München und studiert bis 1857 bei Carl Theodor Piloty, eine erste Italienreise folgt 1858, eine weitere, von Schack geförderte 1862, auf der er für ihn Kopien nach alten Meistern anfertigen soll. In ihrer Intimität und Unmittelbarkeit faszinieren gegenüber den mondänen Bildnissen besonders solche frühen Werke, die für ihre Entstehungszeit um die Mitte des 19. Jahrhunderts den erstarkenden Realismus widerspiegeln und die allgemeine Hinwendung zur Freilichtmalerei vorwegnehmen. [KT]



CARL SPITZWEG

1808 München – 1885 München

Die Stadtwache. Um 1850/55.

Öl auf Holz.

Wichmann 124. Rechts unten mit dem verwishten Nachlassstempel (Lugt 2307).

Verso mit teilw. fragmentierten (Galerie-)Etiketten, rautenförmigem Etikett und Stempel des Malereibedarfs Fritz Schachinger, München.

40,5 x 31 cm (15,9 x 12,2 in).

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger, der das Werk im Original begutachtet hat, für die freundliche Auskunft. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:10 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^{R/D}

\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Privatbesitz.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

AUSSTELLUNG

- Spitzweg-Ausstellung, Moderne Galerie Thannhauser, München, September 1916, Nr. 1 (mit Abb. S. 8, verso mit dem Galerieetikett, Nr. 4504).
- Sonderausstellung Carl Spitzweg, Hugo Helbing, Berlin, 20.2.-20.3.1927, Nr. 5 („Torbogen mit Wachsoldaten“).

LITERATUR

- Günther Roennefahrt, Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle, München 1960, S. 211, Nr. 739 (mit Abb.).

Auf seinen zahlreichen Reisen von München aus in die Dörfer des Umlands, in größere Städte Bayerns und Tirols sowie seinen Aufenthalten in Venedig, Wien und Prag füllt Spitzweg seine Skizzenbücher mit zahlreichen Architekturansichten. Dabei versucht er stets, den charakteristischen Stil der jeweiligen Stadt einzufangen, wie er zum Beispiel begeistert aus Nürnberg schreibt: „Die zackigen Häuser, und Zinnen, die alten Thürme und Brücken sind reizend [...] hier ist alles gotisch, die Fenster, Häuser, Kirchen, Thürme, sogar meine zwei Hausfräuleins, denn ich wohne privatier, sind voll Erker, Zinnen, Spitzbögen, Arabesken und Schnörkeln.“ (zit. nach Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke, Stuttgart 2002, S. 26). Der in den Sommermonaten dauerhaft auf Reisen umherschweifende Spitzweg führt zeichnerisch Buch über seine Entdeckungen und zeichnet im süddeutschen und Tiroler-Raum in Memmingen, Bad Tölz, Augsburg, Innsbruck und Bozen. Oftmals positioniert er sich dabei auf dem Marktplatz, dem Zentrum der Städtchen vor Kirche oder Rathaus, auf dem die Bewohner zusammentreffen. Das Gewirr der Fassaden, Giebel, Treppen und Fenster einer über Jahrhunderte einigermaßen willkürlich und ungeplant zusammengewachsenen Architektur scheint ihn dabei künstlerisch besonders zu interessieren. In den Architekturen seiner Werke verschmelzen ebenso die verschiedensten Stile und Epochen, mittelalterliche niedrige Häuschen, aus denen Schornsteine, Dachgauben und Torbogen wachsen, ducken sich neben wuchtigen barocken Türmen und geschwungenen Giebeln. Hieraus ergeben sich helle und dunkle Winkel, Schattenwürfe und hell erleuchtete Partien, die den Gebäuden ihre Lebendigkeit verleihen. Ein wiederkehrender Anblick ist der große Torturm mit Uhr, darunter Reste einer charakteristischen süddeutschen Lüftmalerei, die vermutlich den heiligen Schutzpatron der Stadt zeigt. Wie auf einer Bühne arrangiert er in dieser Szenerie die Figuren. Auf ihrem erhöhten Posten vor dem Schildhaus beobachtet ein Wachtposten die Straße darunter und den Eingang zur Stadt. Im Schatten der kleinen Bäumchen haben es sich zwei weitere Wachtposten gemütlich gemacht. Am Turm wehen kleine Fahnen, die die Herrschaftszugehörigkeit des Städtchens markieren, wohingegen die Wachtposten mittlerweile keine Kämpfe mehr als die gegen die heißen Strahlen der Mittagssonne und die kaum vergehende Zeit auszutragen haben. Der beinahe wolkenlose klare blaue Himmel, in dem Spitzweg die von ihm besonders geschätzte Farbe so intensiv und flächig wie selten einsetzt, betont die Friedlichkeit und Trägheit der Szene und verleiht ihr eine fast schon italienisierende Atmosphäre. [KT]





309

FRANZ VON DEFREGGER

1835 Stronach/Tirol – 1921 München

Miedl. 1886.

Öl auf Leinwand.

Defregger S. 324. Am linken Rand unterhalb der Mitte signiert und datiert.

55 x 45 cm (21.6 x 17.7 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:12 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 R/D

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

Im umfangreichen Œuvre von Franz von Defregger zählen besonders die Mädchenporträts zu den beliebtesten Motiven. Am bekanntesten sind darunter wohl die sogenannten „Dirndl“, Bildnisse der Tiroler Landmädchen in typischer Tracht, von gesunder Frische und einfacher Schönheit, die hoch im Kurs seiner großbürgerlichen Käuferschaft stehen. Etliche dieser Bildnisse gehen zurück auf seine Aufenthalte in Bozen ab 1872, wo er sich eine Villa mit Atelier bauen lässt und Frühling und Herbst dort verbringt. In dieser großen Zahl an ländlichen Schönheiten steht selten der individuelle Charakter der Dargestellten im Vordergrund, auch ihre Namen sind typisch für die Alpenregion: Franzl, Leni, Zenzi und Annamirl lassen keinen Zweifel an ihrer einfachen Herkunft. Defreggers malerische Laufbahn beginnt in Innsbruck in Tirol, führt in den 1860er Jahren über die Münchner Akademie nach Paris und schließlich in die Historienklasse Karl von Pilotys, in der er 1867-1870 sein Studium beendet. In kurzer Zeit sehr erfolgreich, wird er 1878 selbst von König Ludwig II. zum Professor für Historienmalerei der Münchner Akademie ernannt. Seine repräsentative Villa in München in der Königinstraße wird ab Beginn der 1880er Jahre zum kulturellen Zentrum und belegt seinen Status als Aufsteiger in der Münchner Künstlerszene, den er neben den Maurer- und Müllersöhnen Lenbach und Stuck, mittlerweile als „Malerfürsten“ gefeiert, innehat. Neben diesen Erfolgen sind die 1880er und die frühen 1890er Jahre die Zeit der Typenbildnisse und Porträts. Eine sittsame und anständige, unverfängliche Schönheit in traditionellem folkloristischem Gewand wird hier zum Idealtypus erhoben und in zahlreichen Bildnissen „gesammelt“, in Anlehnung an die Tradition einer „Schönheitengalerie“, wie sie nicht erst Ludwig I. zusammenstellen ließ. Die einfachen Landmädchen Defreggers, die zum Inbegriff einer uneitelten, ungekünstelten Schönheit werden, sind demnach auch als Demokratisierung der seit jeher der weiblichen Schönheit verpflichteten Kunst zu verstehen, die nun nicht mehr nur dem Fürsten, sondern einer zahlungskräftigen Klientel verfügbar wird. [KT]

310

FRANZ VON DEFREGGER

1835 Stronach/Tirol – 1921 München

Dirndl mit Kappe. 1881.

Öl auf Holz.

Defregger 11572. Am linken Rand mittig signiert und datiert. Verso auf der Platte nummeriert „59“ sowie mit alter Messing-Plakette mit dem Künstlernamen. 37 x 27 cm (14.5 x 10.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:13 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 R/D

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Finnland.

LITERATUR

· Dr. Günther Deneke, Berlin, Auktion Nr. 3, 7.12.1932, Gemälde alter und neuer Meister, ... aus verschiedenem Privatbesitz, Los 59 (m. Abb. Tafel 1) (verso mit der Los-Nr.).



Neben den Genreszenen der Tiroler und oberbayerischen Landbevölkerung stehen gleichbedeutend die zahlreichen Typenbildnisse und vor allem die Porträts, die geradezu einen Schwerpunkt im Werk Defreggers bilden. Dabei versteht er es auf beeindruckende Weise, Charakterköpfe voll malerischer Kraft zu gestalten, am bekanntesten sind darunter wohl die Kopfbildnisse junger Frauen, den sogenannten Dirndl. Besonders in den Kinderporträts zeigt sich allerdings Defreggers Vermögen, hier in toniger Modulation das frische Inkarnat und die individuelle Physiognomie des Mädchens zu erfassen, wobei er dem von ihm bevorzugten Farbspektrum der abgedämpften Tonalität in Rot und Grün helles Weiß und Blond entgegensetzt. Auch seine eigene Familie dient ihm vor allem für Kinderporträts als beliebtes Modell. Defregger hatte die Wirtstochter Anna Müller 1872 geheiratet und mit ihr fünf Söhne, Robert, Hermann, Franz, Hans und Friedrich, sowie zwei Töchter, Hermine und Emma, bekommen, die jedoch beide im Kindesalter versterben. Besonders das Kinderbildnis stellt die Künstler:innen immer wieder vor die Schwierigkeit, deren Ursprünglichkeit und unverstellte Natürlichkeit einzufangen, was Defregger hervorragend gelingt. [KT]

EDUARD VON GRÜTZNER

1846 Großkarlowitz/Schlesien – 1925 München

Ein guter Braten. 1889.

Öl auf Holz.

Balogh 481. Links unten signiert und datiert.

70,5 x 91 cm (27,7 x 35,8 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.14 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/P

\$ 22.000 – 33.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Baden-Württemberg (nach 1960 erworben).

LITERATUR

- Personal- und Ateliernachrichten, in: Die Kunst für Alle, Heft 11, 1889, S. 172.
- Xylographie in: Universum 1890.
- Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. I.1, S. 448, Nr. 68.
- Auktionshaus Weinmüller, München, Oktober 1971, Nr. 1331 (m. Abb.).

1886 wird Eduard von Grützner Professor an der Münchner Akademie. Neben den Mönchsbildern, für die er am bekanntesten ist, malt Grützner auch einen Falstaff-Zyklus, Szenen aus dem Theater- und Jägerleben sowie Interieurstudien, die ihre Verwendung vielfach anschließend in den Klosterbildern finden. Darüber hinaus betätigt er sich als hervorragender Zeichner mit Illustrationen und Karikaturen, zahlreiche seiner beliebten „Trinkgemälde“ werden in Zeitschriften reproduziert und dadurch weithin bekannt. Nach anfänglichem Zeichenunterricht war Grützner 1865 in die Malklasse von Anschütz an der Akademie eingetreten. Nebenbei holte er sich Rat und Anregung bei Carl Theodor von Piloty, bis er 1867 in dessen Klasse aufgenommen wird. Drei Jahre später verlässt er die Akademie und bezieht ein eigenes Atelier. Bereits in seiner Studienzeit klingt mit dem Gemälde „Im Klosterkeller“, das Grützner aufgrund seiner Beliebtheit diverse Male wiederholen muss, die künftige Thematik seiner Arbeiten an. Mit seinen Werken hebt er gewissermaßen das Genre der klösterlichen Trinkgemälde aus der Taufe, in denen er in anekdotisch-humoristischer Manier das Genre des lustigen und sinnenfreudigen Mönches bedient. In den Klosterkellern, Küchen und Schankstuben gilt sein Interesse besonders dem Moment der Verkostung alkoholischer Erzeugnisse oder der Vorfreude auf sinnliche Genüsse. Seine Meisterschaft im Genrebild zeigt sich vor allem in der variationsreichen kompositorischen Durcharbeitung der Szenerie, der Lebendigkeit der Figuren, seine Detailfreude und seine technische Versiertheit bei der Darstellung unterschiedlichster Stofflichkeiten und Materialien. Mit zeichnerischer Genauigkeit widmet er sich der Ausstattung der Klosterküche, zeigt Keramik- und Metallgeschirr, alte und geschnitzte Holzbänke und -tische, abgetretene Steinfließen und verschiedene Gemüse im Bastkorb. Die erzählerische Szene im Zentrum konstruiert er durch fein modellierte Gesten und Haltungen, in denen der Charakter und die Emotionen der Figuren voll zur Geltung kommen: die Freude der beiden Mönche über das erlegte Wildschwein, der stolze Jäger mit dem etwas simpel erscheinenden Gehilfen, der aufgeregte Jagdhund der seine Belohnung aus der Hand des Kochs erwartet. Wie auf einer kleinen Theaterbühne arrangiert Grützner das Schauspiel und erfüllt zugleich die Funktion des Regisseurs, Bühnen- und Kostümbildners – Fähigkeiten, die seine hervorragende Ausbildung im Atelier des renommierten Historienmalers Piloty eindrucksvoll zur Geltung bringt. [KT]



EDUARD VON GRÜTZNER

1846 Großkarlowitz/Schlesien – 1925 München

Was ihr wollt. 1871.

Öl auf Leinwand.

Balogh 648. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen mit neuerem typografischen Stempel „BV 594“. 74,5 x 59,5 cm (29,3 x 23,4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,16 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D}

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Sammlung Webb, London.
- Galerie Weber, München.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (nach 1960 erworben).

LITERATUR

- Die Kunst für Alle, Jg. 1, Heft 6, 1885, S. 87 (m. xylogr. Abb.).
- Ernst Friedrich Wüstemann, Eduard Grützner, in: Allgemeine Kunst-Chronik, Jg. 11, Heft 6, 1887, S. 146.
- Fritz von Ostini, Grützner, Bielefeld/Leipzig 1902, S. 100.

In der Historien- und Genremalerei des 19. Jahrhunderts greifen zahlreiche Künstler auf literarische Stoffe zurück, die durch ihre Verbreitung in Büchern in das allgemeine kulturelle Wissen übergegangen sind. So sind es beispielsweise bei Grützner vor allem Figuren wie der sympathische Trunkenbold Sir John Falstaff aus William Shakespeares Stücken „Heinrich IV.“ und „Die lustigen Weiber von Windsor“, oder auch Szenen aus Komödien wie das um 1600 entstandene „Was ihr wollt“. Verwechslungen, Maskeraden, Ausschweifungen und sich überschlagende Ereignisse machen dieses Stück für einen an inszenatorischen Herausforderungen interessierten Künstler wie Grützner zum gefundenen Motiv. Gekonnt und fantasievoll staffiert er seine Darsteller mit den Kostümen des englischen 17. Jahrhunderts aus und lässt jeden eine fast schauspielerische Pose einnehmen. Über das Interesse an der Wiederentdeckung historischer Epochen hinaus zeigt das Werk die spielerische Freude Grützners an der Verbindung zwischen Theater, Literatur und Kunst und der Möglichkeit der Inszenierung, die den Künstler zum Regisseur werden lässt. [KT]





PROVENIENZ

- Sammlung Delcroix/Delcroix, München (1917).
- Sammlung Abraham Adelsberger/Isay, Nürnberg (spätestens 1925 - mindestens November 1933).
- Privatbesitz Deutschland
- Gütliche Einigung des Vorgenannten mit den Erben nach Abraham Adelsberger/Isay (2022).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

LITERATUR

- Hugo Helbing, München, Münchener Privatbesitz, Auktion 28.4.1917, Los 136 (m. Abb. Tafel XIV), aus der Sammlung Delcroix.
- Hugo Helbing, München, Sammlung A. Adelsberger, Nürnberg, Auktion 8.10.1930, Los 196 (m. Abb. Tafel 6).
- Hugo Helbing, München, Ölgemälde und Handzeichnungen des XIX. und XX. Jahrh.: aus dem Nachlasse Universitätsprofessor Dr. Karl Schlösser, Allgauhaus bei Schaftlach und anderem Besitze, Auktion 14. November 1931, Los 199 (mit Abb. Tafel 9).

313

HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt – 1941 München

Kühe und Schafe an der Tränke. Um 1880.

Öl auf Holz.
Rechts unten signiert und ortsbezeichnet „Münch.“.
26,5 x 42 cm (10.4 x 16.5 in).

Wir danken Yana Slavova, Abraham Adelsberger Art Research Project (AAARP), FU Berlin, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,17 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}
\$ 4,400 – 6,600

Zügels eindrucksvolles und charakteristisches Gemälde stammt aus der bedeutenden Sammlung des Nürnberger Spielwarenfabrikanten Abraham Adelsberger (1863-1940), deren Schicksal bis heute nicht vollständig aufgeklärt werden konnte. Seit 2019 befasst sich das an der FU Berlin angesiedelte „Abraham Adelsberger Art Research Project“ (AAARP) mit der Rekonstruktion und Verlustgeschichte der Sammlung, die durch komplexe Kredittransaktionen geprägt ist. Wie viele andere von der Weltwirtschaftskrise betroffen, ist Adelsberger bereits ab dem Ende der 1920er Jahre gezwungen, Kredite aufzunehmen, um sein Unternehmen weiterführen zu können. Seine Kunstsammlung nutzt er dabei immer wieder als Sicherheit. Auch Zügels Gemälde setzt Adelsberger wohl bereits 1930 und erneut Ende 1932 als Sicherheitsübereignung ein. Doch nun ist es längst nicht mehr nur die Wirtschaftskrise, die das Leben von Abraham Adelsberger beeinträchtigt. Der zunehmende Antisemitismus erschwert insbesondere seit 1933 seine berufliche Situation massiv. Abraham Adelsberger ist es aufgrund seiner Verfolgung durch die Nationalsozialisten nun kaum mehr möglich, die als Sicherheit gegebenen Kunstwerke wieder auszulösen. Unklar bleibt, was mit dem Gemälde von Zügel geschieht, das im November 1933 zuletzt bei Adelsberger nachweisbar ist. Sicher ist nur eines: Das Bild geht ihm während der NS-Zeit verloren. 2022 erfolgt eine gütliche Einigung der Erben nach Abraham Adelsberger mit dem privaten Eigentümer des Gemäldes. So kommt die bewegte Geschichte dieses Bildes zu einem guten Ende, und das stimmungsvolle Werk kann heute frei von Restitutionsansprüchen angeboten werden. [AT]



314

HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt – 1941 München

Hirte mit drei Jungrindern. 1913.

Öl auf Leinwand.
Diem 833. Unten links der Mitte signiert und datiert. Verso mit altem Etikett sowie handschriftlich bezeichnet.
60 x 80 cm (23,6 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,18 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000 ^{R/D}
\$ 5,500 – 7,700

PROVENIENZ

- Galerie Oscar Maria Hermes, München (mit dem Etikett).
- Privatsammlung Niedersachsen.

Um 1894 beginnt Zügel, das „Malerparadies“ um das kleine am Altrhein gelegene Fischerdorf Wörth in der Nähe von Karlsruhe für sich zu entdecken, wo er in seiner mehr als 20-jährigen Lehrtätigkeit an der Karlsruher und Münchner Kunstakademie mit seinen Studenten, der sogenannten „Zügelschule“, in den Sommermonaten zahlreiche impressionistisch gemalte Landschaften und Tierbilder schafft. Ein ihn besonders faszinierendes Motiv, das er in immer neuen Variationen gestaltet, ist dabei das des Hütejungen, der eine Gruppe Rinder vor sich her treibt. Breite Pinselstriche und pastoser Farbauftrag schaffen ein malerisches Äquivalent zur Kraft und Schwere der Rinder, die der sie begleitende Hütejunge zu bändigen hat. In den Rheinauen konnte er dieses Schauspiel immer wieder beobachten und in schnellem, pastosen Duktus auf die Leinwand bannen. Dazu griffen Zügel und seine Schüler auf die Dienste der sogenannten „Malbuben“ zurück, die ihnen die Tiere zum Modellstehen hielten, die Malutensilien nachtrugen oder selbst Modell standen, woraus in der Wörther Jugend ein richtiggehendes Gewerbe entstand. Stärkste Einnahmequelle der Bevölkerung war aber die Vermietung der Tiermodelle – schön gemusterte Tiere oder besonders brave „Modellkühe“ hatten natürlich ihren Preis. Nach 1900 hat sich Zügel vollends der Plein-air-Malerei zugewandt, woraufhin seine Werke zusehends an Schwung und Dynamik gewinnen. Sein eigentliches Interesse als bedeutender Vertreter der Tiermalerei gilt weniger einer präzisen Wiedergabe der Tieranatomie und der Formen als vielmehr dem bewegten und lebendigen Licht in der Natur, das so das Bildgeschehen bestimmt. Zügels späte Werke zeigen einen Künstler, der bis in seine letzte Schaffensphase einer Pleinair-Malerei treu bleibt, die ganz aus der kraftvollen Farbigkeit heraus lebt. [KT]

315

EDWARD THEODORE COMPTON

1849 London – 1921 Feldafing

Hoher Göll, Berchtesgaden. 1878.

Aquarell über Bleistift.
Rechts unten signiert und datiert. Auf leichtem Karton. 40,7 x 58,5 cm (16 x 23 in), blattgroß.
Verso mit Bleistiftzeichnung „Griechischer Tempel am Fluss mit Wasserbüffeln“.

Wir danken Frau Sybille Brandes, Tutzing, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.20 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 *R/N*

\$ 3,300 – 4,400

PROVENIENZ

· Privatsammlung Großbritannien
(seit den 1960er Jahren in Familienbesitz).



Der an der Grenze zwischen Bayern und Salzburg liegende Hohe Göll dürfte für den geübten Bergsteiger Edward Theodore Compton wohl nicht die Herausforderung gewesen sein, der er sich sonst während seiner Touren im Hochgebirge der Schweiz beispielsweise stellte. So gibt Compton die Szenerie auch gewissermaßen aus idyllischer Perspektive am Fuße des Berges wieder. Die Abendsonne färbt die Bergsilhouette in feinsten Aquarelltechniken rötlich, über die sanft ansteigende hügelige Lichtung gleitet der Blick über die dunkel im Schatten liegenden Tannen hinweg in die Höhe. Erahnen lässt sich dennoch, was so viele Bergsteiger zum Aufstieg treibt. Dahinter steckt eine zutiefst menschliche Neugier, die zum Aufbruch aus dem heimeligen Tal in die Gefahren der Bergwelt drängt, um die Weite und das Licht am obersten Gipfel zu erfahren. [KT]



Die große Leidenschaft Edward Theodore Comptons gilt den Bergen. In den sanfteren Süden führt ihn erst seine Hochzeitsreise mit der Münchnerin Gusti von Romako (Auguste Amalie Plötz) in den Jahren 1872-74, während der er auch die Insel Capri besucht. Hier dürfte unser feines Aquarell entstanden sein, mit dem sich Compton der hellen und luftigen Atmosphäre nähert. Die Felsen am Meer, die Wellen und die steilen Klippen bilden ein ursprüngliches und raues Naturschauspiel, das Compton in transparentem Farbeinsatz detailreich wiedergibt. Die Marina piccola befindet sich an der ruhigeren Südküste der Insel, von der aus man ebenfalls die Faraglioni-Felsen im Blick hat, die Compton in weiteren Aquarellen festhält. 1874 aus Italien zurückgekehrt, lässt sich das Paar schließlich in Feldafing am Starnberger See nieder. [KT]

316

EDWARD THEODORE COMPTON

1849 London – 1921 Feldafing

Marina piccola, Capri. 1874.

Aquarell über Bleistift.
Rechts unten signiert und datiert. Auf leichtem Karton, kaschiert auf Malkarton.
43 x 65,2 cm (16,9 x 25,6 in), blattgroß.

Wir danken Frau Sybille Brandes, Tutzing, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.21 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 *R/N*

\$ 2,200 – 3,300

PROVENIENZ

· Privatsammlung Großbritannien.



317

EDWARD THEODORE COMPTON

1849 London – 1921 Feldafing

Glacier des Bois, Chamonix. 1869.

Aquarell über Bleistift.
Links unten signiert. Rechts unten bezeichnet und datiert „Glacier des Bois Chamonix Sept. 1. 1869“. Verso auf dem Auflegekarton mit dem Etikett der Galerie Heinemann, München, sowie dem Stempel der Rahmenhandlung G. Wieser, München; handschriftlich mit dem Künstlernamen und Titel bezeichnet sowie datiert „72“. Auf festem Velin, kaschiert auf Karton.
24 x 33 cm (9,4 x 12,9 in).

Wir danken Frau Sybille Brandes, Tutzing, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.22 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 *R/D*

\$ 2,200 – 3,300

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Galerie Heinemann, München (verso auf dem Auflegekarton mit dem Etikett, dort nummeriert „15225“).
- Sammlung Direktor E. Krause, München (1921 vom Vorgenannten erworben, es handelt sich wohl um den Münchner Brauereidirektor Emil Krause).
- Privatsammlung Bayern (durch Erbschaft).

AUSSTELLUNG

- E. T. Compton, Galerie Heinemann, München, Mai/Juni 1921, Nr. 89.

Zu den beeindruckendsten Motiven Edward Theodore Comptons zählen wohl seine Ansichten hochalpiner Gletscher, insbesondere die der französisch-schweizerischen Alpen. Einer der bedeutendsten ist dabei das sogenannte Mer de Glace im Massiv der Mont-Blanc-Gruppe, in dem sich früher eine zerklüftete 12 Kilometer lange und bis fast 2 Kilometer breite Gletscherzunge bis hinunter ins Tal von Chamonix an die Siedlung Les Bois zog. Am oberen Berghang gab es einen Aussichtspunkt bei Montenvers, zu dem schließlich 1909 eine Zahnradbahn für die zahlreichen Touristen eingerichtet wurde. Der imposante Gletscher war damals bereits eine im Laufe der Jahre von zahlreichen Dichtern wie Goethe oder Victor Hugo und Malern wie Caspar David Friedrich oder William Turner besuchte Sehenswürdigkeit, vor der sich die Erhabenheit der Schweizer Bergwelt erspüren ließ. Neue bahnbrechende Forschungen in der Glaciologie englischer Wissenschaftlicher wie die von John Tyndall, veröffentlicht 1860 in seiner Schrift „The glaciers of the Alps“, mögen sicherlich auch für Compton interessant gewesen sein und dem vor allem von englischer Seite betriebenen Alpinismus Vorschub geleistet haben. Das zarte und lichtvolle Aquarell schildert die Ausdehnung des Gletschers, von dem mittlerweile nur noch ein Bruchteil übrig geblieben ist. An seinem Rand positioniert Compton staunende Besucher, sich winzig klein ausnehmend gegenüber der steil und schroff in die Höhe ragenden Bergkulisse des Dome du Rochefort, des Dent du Geant und der Aiguille des Grandes Charmoiz. Nuanciert in Grau, Weiß, Blau und Türkis gibt er die leuchtende Helligkeit von Schnee und Eis sowie die transparente Kühle der Hochgebirgslandschaft wieder und hält einen Eindruck fest, der den heutigen Betrachter:innen nicht mehr vergönnt ist. [KT]



318

LOUIS KOLITZ

1845 Tilsit – 1914 Berlin

Abendlandschaft
(Landsberg a. d. Warthe). 1868.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen mit altem Etikett mit biografischen Daten. 44 x 63 cm (17,3 x 24,8 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,24 h ± 20 Min.

€ 1.000 – 1.500 *R/D*

\$ 1,100 – 1,650

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

· XLVI. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Berlin, 30.8.-1.11.1868, Nr. 408.

LITERATUR

· Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. I.2, S. 765, Nr. 1.
· Kunstkritik. Die Ausstellung der königlichen Akademie der Künste zu Berlin (Fortsetzung), in: Die Dioskuren, Jg. 13, Nr. 37, 11. Oktober 1986, S. 313.

In Louis Kolitz' Werk spiegelt sich ein wesentlicher Aspekt, der für die Entwicklung der Kunst im 19. Jahrhundert so prägend ist: Die Maler verlassen traditionelle akademische Gattungen mit ihren maltechnischen und motivischen Anforderungen, wodurch ein freierer, persönlicherer und unmittelbarer Zugang zur Welt möglich wird. Besonders in Kolitz' Landschaften wird diese Entwicklung sichtbar, von denen hier vermutlich eine seiner frühesten und als eine der ersten ausgestellten vorliegt. Ein Großteil seiner Motive behandelt anschließend militärische Ereignisse, allen voran den Deutsch-Französischen Krieg 1870/71, den er als einschneidendes Erlebnis selbst als Offizier miterlebt. In Kassel lehrt er ab 1879 an der Kunstakademie, wodurch auch etliche Porträts der Kassler Bürgerschaft entstehen. Kolitz hatte selbst bis 1862 an der Berliner Akademie studiert. Sein Interesse für die Landschaft führt ihn anschließend an die Düsseldorfer Akademie, wo er unter anderem von Oswald Achenbach unterrichtet wird. Bei seiner ersten Teilnahme an der Großen Berliner Kunstausstellung zeigt er zwei Werke, darunter auch unsere Abendlandschaft. In lockeren, fast vorimpressionistisch zu nennenden Zügen fällt der Blick des 23-jährigen Künstlers auf Landsberg an der Warthe, damals im östlichen Preußen gelegen. In der freien Pinselführung und dem friedlichen Sujet des familiären Abendspaziergangs über die sanften Hügel unterm aufgehenden Mond ist noch eine in der Zeit bereits langsam ausklingende romantische Intimität spürbar. Nach seinem Tod erwirbt die Neue Galerie Kassel den größten Bestand seiner Werke, einige weitere befinden sich in den Kunstmuseen in Berlin und Düsseldorf. [KT]

319

JOHANN SPERL

1840 Buch bei Fürth – 1914 Bad Aibling

Frühlingslandschaft. Um 1880.

Öl auf Holz.

Moritz 78. Verso mit verschiedenen handschriftlichen Nummerierungen.

36 x 15,5 cm (14,1 x 6,1 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,25 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 *R/D*

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

- Sammlung Sigmund Waldes, Dresden (bis 1939/1941).
- Devisenstelle beim Oberfinanzpräsidenten Dresden.
- („Sicherstellung“ aus dem Eigentum des Vorgenannten, 1939-1941).
- Deutsches Reich (durch Übernahme vom Vorgenannten, bis 1943: Hans W. Lange, 16./17. April 1943).
- NSDAP, Parteikanzlei München (1943 für Reichsleiter Martin Bormann über Maria Almas Dietrich vom Vorgenannten erworben: Hans W. Lange, 16./17. April 1943. Verso mit der Inventarnr. J 1467 sowie der Nummer B 444/V).
- Altaussee, Depot (im CCP vergebene Zugangsnummer Altaussee: 7013).
- Central Collecting Point, München (25.10.1945-10.6.1949, verso mit der München-Nr. 12115).
- Ministerpräsident Bayern (treuhänderische Verwahrung 1949-1952).
- Treuhandverwaltung von Kulturgut beim Auswärtigen Amt der Bundesrepublik Deutschland (treuhänderische Verwahrung, 1952-1956).
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (1956 vom Vorgenannten an den Freistaat Bayern übereignet -2021).
- Restitution der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen an die Erben nach Sigmund Waldes (2021).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

LITERATUR

- Hans W. Lange, Berlin, Verschiedener deutscher Kunstbesitz. Gemälde alter und neuerer Meister; Möbel, Tapisserien, Gold Dosen. Auktion 16./17.4.1943, Los 226.
- Wolfgang Johannes Bekh, Die Münchner Maler. Von Jan Pollak bis Franz Marc, Pfaffenhofen 1978, S. 228.
- Bayerische Staatsgemäldesammlungen /Neue Pinakothek (Hg.), Deutsche Künstler von Marées bis Slevogt, Bd. 3: Sailer – Zumbusch, München 2003, S. 100.
- Nadine Bauer, Kunstlieferantin des „Dritten Reichs“. Umkreis und Wirkungsradius von Maria Dietrich, Diss. TU Berlin, Berlin 2021, S. 340.

1865 tritt Johann Sperl in die Akademie in München ein, wo er seine Studien in der Meisterklasse des renommierten Historienmalers Karl Theodor von Piloty abschließt. Er widmet sich anschließend vor allem ländlichen Darstellungen des Volkslebens, bis mit der Bekanntschaft Wilhelm Leibls und Max Liebermanns die Landschaft zusehends in sein Interesse rückt. In den Sommermonaten findet sich der sogenannte Leibl-Kreis in den Ortschaften im Münchner Süden zusammen, 1871 in Bernried am Starnberger See, einige Zeit später in Unterschondorf am Ammersee. Mit Leibl hält er sich wiederholte Male im bayerischen Oberland auf, wobei in engster Zusammenarbeit während des Sommers in Bad Aibling 1888 sogar gemeinschaftliche Werke entstehen. Sein Interesse für das einfache Landleben vervollständigt Sperl mit frühlingshaften und sommerlichen Motiven der Bauernhäuser und blühenden Obst- und Blumengärten, die eine harmonische Üppigkeit und friedvolle Ursprünglichkeit ausdrücken. In seinen frühen, noch von der Genremalerei geprägten Szenen fügt er oftmals ein anekdotisch-erzählerisches Moment ein, wie hier in den spazierenden Mädchen, eines beschwingt voranschreitend, das andere ängstlicher vor den Gänsen zurückweichend an die Mutter geschmiegt. [KT]





320

HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt – 1941 München

Kühe und Hirte an der Tränke. 1911.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen
handschriftlich nummeriert sowie mit Etikett.

60 x 80 cm (23.6 x 31.4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.25 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 ^{R/D}

\$ 6,600 – 8,800

PROVENIENZ

- Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (mit dem Etikett).
- Privatbesitz Rheinland.

LITERATUR

- Auktionshaus Neumeister, München,
Auktion 1.12.2010, Los 1006.



321

HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt – 1941 München

Schäferin mit Schafherde am Stall.
Um 1925.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen
von fremder Hand mit dem Künstlernamen
bezeichnet und datiert „1925“.

55 x 70,5 cm (21.6 x 27.7 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.28 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 ^{R/D}

\$ 6,600 – 8,800

PROVENIENZ

- Privatbesitz Hessen.

1869 kommt Heinrich von Zügel nach München und besucht die aufsehenerregende internationale Ausstellung im Glaspalast, auf der unter anderem Gustave Courbet und Constant Troyon als bedeutende Vertreter eines neuen Realismus gefeiert werden. Vor allem die Tiermalerei Anton Braiths wird vor diesen neuen Einflüssen für ihn zum Vorbild, dessen Nachfolge als erfolgreichster deutscher Tiermaler er schließlich antreten wird. Mit seinen ländlichen Tiermotiven kann sich Zügel schnell bei der Käuferschaft etablieren. Zügels Motive ändern sich während seines Schaffens kaum, nur die spontane Malweise bereichert vor allem die spätimpressionistische Komposition mit neuen und zarten Tönen. Alles Kompakte ist verschwunden, nur der Duktus der reinen Farbe bestimmt das Bildgeschehen. Wie viele seiner Zeitgenossen kommt Zügel in seinem Alterswerk zu einer Konsolidierung der Ausdrucksmittel. Das erzählerische Moment tritt zugunsten einer Vereinheitlichung der Komposition zurück. Die Farbigkeit wird in ihrem Grundton ausgeglichener und die Komposition in ihrer Grundhaltung beruhigter, nur schwach klingt noch die drängende Dynamik an, die Zügel besonders in den Schafherden gern bevorzugte. Sein eigentliches Interesse gilt nun dem alles auflösenden Licht, das sich flächig ausbreitet und so das Bildgeschehen bestimmt. Der sublimen Reiz gerade dieser späten Kompositionen vermittelt sich oft erst auf den zweiten Blick. Zügels späte Werke zeigen einen Künstler, der bis in seine letzte Schaffensphase einer Pleinair-Malerei treu bleibt, die ganz aus der delikaten Farbigkeit heraus lebt. [KT]



322

ROBERT KUMMER

1810 Dresden – 1889 Dresden

Amselgrund. Ca. 1830/37.

Öl auf Papier, kaschiert auf Malpappe.
Verso auf der Malpappe mit altem Etikett, dort signiert und betitelt. 39,7 x 47,5 cm (15,6 x 18,7 in).

Wir danken Frau Dr. Elisabeth Nüdling, Fulda, sowie Herrn Dr. Matthias Lehmann, Konz-Könen, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,29 h ± 20 Min.

€ 3.500 – 4.500 ^{R/D}
\$ 3,850 – 4,950

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland.

Die Dresdner Kunstakademie ist zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine der führenden Institutionen im Fach der Landschaftsmalerei, neben der sich jedoch parallel ein neues Naturgefühl zu entwickeln beginnt. Auch Carl Robert Kummer nimmt dort 1825 sein Studium auf, prägender dürfte allerdings die Zeit im Atelier von Johann Christian Clausen Dahl gewesen sein, das er zwischen 1827-1830 besucht, und wodurch neben Kummer eine ganze Generation junger Dresdner Maler geprägt wird. Dort lernt er auch Caspar David Friedrich kennen, der seit 1823 mit Dahl im selben Haus wohnt. Bei Dahl lernt er eine intimere, realistischere und unmittelbare Naturauffassung kennen, die sich von klassizistischen Traditionen abwendet. Diese erlaubt eine näherungsweise, die sich nun oftmals nicht mehr nur zeichnerisch, sondern malerisch in Form von Ölstudien vor dem Motiv gestaltet. In den Sommermonaten dieser Frühzeit durchstreift Kummer bereits das Umland Dresdens und fertigt Studien aus dem Plauenschen Grund und dem Rabenauer Grund an, die sich auch den abseitigen, unentdeckten Motiven abseits jeglicher Inszenierung widmen. „Mit dem Erwachen des Frühlings konnte ich nicht mehr im Zeichensaale verbleiben, es zog mich unwidderstehlich hinaus, Lüfte, Ferne, Pflanzen und Bäume zu studieren.“ (Lebensbericht, zit. nach Elisabeth Nüdling, Carl Robert Kummer, Petersberg 2008, S. 29). Er wohnt dabei meist in der Hohnsteiner Mühle unterhalb es Hocksteins. Ohne kompositorische Eingriffe zeigt Kummer die Waldlandschaft, in genauer Beobachtung und in bemerkenswerter zeichnerischer Präzision in der Handhabung der Farbe. Mit solchen Studien trägt auch Kummer zu einem Wandel der Ästhetik bei, der viele Zeitgenossen schließlich die Ölstudie dem Gemälde vorziehen lässt. [KT]



323

CARL FRIEDRICH LESSING

1808 Breslau – 1880 Karlsruhe

Eichenwald mit einem am Brunnen rastenden Kreuzritter. 1839.

Öl auf Leinwand.
32,5 x 40 cm (12,7 x 15,7 in).
Wohl vorbereitende Ölstudie zu dem Gemälde im Frankfurter Städel, Kriegsverlust 1945 aus dem Auslagerungsdepot in Amorbach gestohlen (ehemal. Inv.-Nr. 882).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,30 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}
\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Thüringen.

LITERATUR

- vgl. Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. 1.2, S. 882, Nr. 2.
- vgl. Hans-Joachim Ziemke, Ernst Holzinger, Die Gemälde des 19. Jahrhunderts.
- Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main 1972, S. 193.

Ganz im Geiste der deutschen Romantik ist die Malerei Carl Friedrich Lessings zum einen von der Landschaft, zum anderen von Sagen und historischen Gestalten vor allem des Mittelalters. Die historisierende Malerei der Düsseldorfer Schule, zu einem deren bedeutendsten Vertreter Lessing zählen darf, interessiert sich im Rahmen der deutschen nationalen Einigungsbewegung unter anderem für den Kaiser Barbarossa. Der Kaiser des römisch-deutschen Reichs war 1189 auf dem Kreuzzug im Heiligen Land ertrunken und nie zurückgekehrt. Lessing stattet unter anderem 1840 den Kaisersaal im Frankfurter Römer mit einem monumentalen Barbarossa-Gemälde aus. Der Kreuzritter unserer Darstellung befindet sich bereits im heimatischen Eichenwald einsam auf der Rückkehr und hält an einem Brunnen inne. Neben der kunstvollen Darstellung der Waldlandschaft ist das Gemälde Zeugnis einer der vielschichtigsten und literarisch, künstlerisch und historisch interessantesten Epochen in Deutschland. [KT]

324

FERDINAND GRAF VON HARRACH

1832 – 1915

Kaiser Maximilian I. in der Martinswand. 1867.

Öl auf Holz.
Unten rechts der Mitte monogrammiert.
Verso bezeichnet „Erhalten u gemalt vom Grafen Harrach / Weimar 1868“ sowie mit dem Etikett des Malerei-Bedarfs G. Bormann, Berlin. 18 x 11,8 cm (7 x 4,6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,32 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000 ^{R/D}
\$ 2,200 – 3,300

LITERATUR

- vgl. Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. 1.1, S. 486, Nr. 5.

PROVENIENZ

· Privatsammlung Thüringen.

Das Motiv des jungen Kaisers Maximilian I von Habsburg (1459-1519), der sich in jugendlichem Leichtsinne bei der Gemsenjagd versteigt und drei Tage und drei Nächte in der Steilwand in einer Höhle ausharrt, bis er von der Erscheinung eines Bauernjungen sicher hinabgeführt wird, erfreut sich in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Der Habsburger Kaiser strickt wohl schon zu seinen Lebzeiten an der Legende seiner göttlichen Errettung. Bis ins 19. Jahrhundert jedenfalls reicht die Bekanntheit dieser Szene, der sich Ferdinand von Harrach hier widmet, wie vor ihm bereits die Maler der Düsseldorfer Kunstakademie. Von Harrach studiert dort selbst bis 1858, ehe er an die Großherzogliche Malschule nach Weimar berufen wird. In Weimar leistet er dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar darüber hinaus Dienste als Jagdbegleiter und unternimmt zahlreiche Reisen in die Alpengebiete. Die großformatige ausgeführte Version des Gemäldes befindet sich heute in der Klassik Stiftung Weimar. [KT]



CARL WAGNER

1796 Rossdorf/Rhön – 1867 Meiningen

Elblandschaft bei Sonnenaufgang. Wohl 1821.

Öl auf Leinwand, kaschiert auf Holz.

Verso mit Leinwand beklebt, dort mit nummeriertem Etikett und handschriftlichen Nummerierungen sowie rotem Siegel.

42,5 x 57,5 cm (16,7 x 22,6 in).

Wir danken Herrn Dr. Matthias Lehmann, Konz-Könen, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

*Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:33 h ± 20 Min.***€ 7.000 – 9.000 R/D**

\$ 7,700 – 9,900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

- **Carl Wagner gilt als bedeutende Figur der Dresdner Romantik in der Landschaftsmalerei**
- **Wagner ist Zeitgenosse Caspar David Friedrichs und Johann Christian Clausen Dahls, mit dem ihn eine künstlerische und freundschaftliche Beziehung verbindet**
- **Die Grandiosität und landschaftliche Schönheit der Elbtäler und der sächsischen Schweiz gelten als charakteristisches Motiv der Romantik**
- **Wagners Malerei fasziniert vor allem durch den Umgang mit dem Licht, das sich hier in der morgendlichen Sonne wie ein goldener Schleier über die Landschaft legt**

Im Kreis der Dresdner Romantiker kommt Carl Wagner eine bedeutende Stellung zu. Zunächst hatte der Sohn des Dichters Johann Ernst Wagner an den Forstakademien in Dreißigacker und Tharandt studiert, bevor er sich 1817-1820 an der Dresdner Kunstakademie der Malerei widmet. Dort geschehen zu der Zeit wesentliche Entwicklungen in der Landschaftsmalerei mit so bedeutenden Größen wie Caspar David Friedrich und Johann Christian Clausen Dahl. Mit Letzterem befindet sich Wagner in regem Austausch. Kennzeichnend für Wagners Landschaften ist die ungemein zarte und stimmungsvolle Beleuchtung, die oft den Mondschein oder die Abenddämmerung bzw. – wie in diesem Gemälde – die Morgendämmerung wiedergibt. Möglicherweise handelt es sich bei dem Gemälde daher um die 1821 in Dresden präsentierte „Landschaft mit Morgenbeleuchtung“. Die hohe, über das weite Land gerichtete Perspektive verleiht der Ansicht universalen Charakter, dennoch bleibt Wagner den topografischen Gegebenheiten verpflichtet: Am „Strom wie ein

silbern Band“ (Joseph von Eichendorff, „Nachts“) entlang geht der Blick in das Elbtal, mit den markanten Landmarken der Kleinen und Großen Gans. Der an Baumformen sehr interessierte ehemalige Forstanwärter Wagner stellt ungewöhnlich prägnant eine doppelstämmige Birke in den Vordergrund, wie sie sich auch in seinen Skizzenbüchern finden lässt. Auch im Werk von Dahl finden sich immer wieder große schöngewachsene Birken, teils ebenfalls doppelstämmig. Nicht zuletzt die kleine, in Betrachtung des Lichts versunkene Staffagefigur mit der roten Kappe findet sich als folkloristisches Kleidungsstück in späteren norwegischen Gemälden Dahls. Wagner und Dahl sind sich über die Landschaftsmalerei hinaus auch freundschaftlich verbunden, was der Austausch von Gemälden und Zeichnungen belegt. In diesem Sinne kann diese von romantischem Geist durchwehte Landschaft möglicherweise auch als versteckte Hommage an einen der wichtigsten Landschaftsmaler der Zeit gelesen werden. [KT]



FERDINAND GEORG WALDMÜLLER

1793 Wien – 1865 Hinterbrühl bei Wien

Carl Wilhelm Lucas (1803-1857),
Hofschauspieler am k.u.k. Burgtheater. 1839.

Öl auf Holz.

Feuchtmüller 582. Rechts unten signiert und datiert. Verso mit verschiedenen
Etiketten, handschriftlich und typografisch bezeichnet und nummeriert.

31,5 x 26,4 cm (12.4 x 10.3 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:34 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D}

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Sammlung Moritz Freiherr von Königswarter (1837-1893), Wien
(bis 1906: Kunsthandlung Friedrich Schwarz, Wien).
- Sammlung Franz Gabler, Wien/Linz/Traun.
- Galerie Bruno Meissner, Zürich (1990, verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Bayern (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Akademieausstellung zu St. Anna, Wien, 1839, Nr. 263 oder 264.
- Kunst-Sammlung des Herrn Moritz Freiherrn von Königswarter. Alte Meister
und moderne Werke, Künstlerhaus Wien, 1.6.-30.8.1890, Nr. 32.
- 50 Jahre österreichische Malerei, Jubiläums-Kunstaussstellung, Künstlerhaus
Wien, 20.10.-26.12.1898, Nr. 78.
- Ferdinand Georg Waldmüller, Kunstforum Wien, 14.9.-16.12.1990, Nr. 57 (m.
Abb. Taf. 48).

LITERATUR

- Kunsthandlung Friedrich Schwarz, Wien, Katalog der Sammlung Baron
Königswarter, Auktion 9./10.5.1906, Los Nr. 82 (m. Abb.).
- Sotheby's, Wien, 23.02.1989, Los Nr. 125 (mit Abb.).
- Ferdinand Georg Waldmüller, hrsg. von Klaus Albrecht Schröder, Ausst.-Kat.
Kunstforum Wien 1990, München 1990, S. 242, Nr. 57 (m. Abb. Taf. 48).

Mit dem Beginn der 1830er Jahre etabliert sich Ferdinand Georg Waldmüller als bedeutendster Porträtist des Wiener Hofes, der Aristokratie und des höheren Amtsadels. Vorausgegangen ist mit den Bildnissen Kaiser Franz I. gleichsam die Adellung seines künstlerischen Schaffens. Zu Bildnissen der Grafen und Gräfinnen Esterházy oder der von Koudelkas gesellen sich auch solche der künstlerischen und musikalischen Größen der Zeit. Waldmüller selbst ist ab 1814 mit der Opernsängerin Katharina Waldmüller verheiratet, deren Engagements auch ihren Mann bis zu ihrer Verpflichtung am Wiener Kärntnertheater 1817 in verschiedenste Städte wie Brünn und Prag führen, immer mit dem Wunsch, in Wien zu Erfolg zu gelangen. So erstaunt es nicht, dass Waldmüller auch die Künstler der Zeit porträtiert, angefangen bei Ludwig van Beethoven 1823 und daneben auch immer wieder Schauspieler des k.u.k. Hoftheaters. Als er den Hofschauspieler Carl Wilhelm Lucas porträtiert, gehört er zu den angesehensten Malern Wiens, zudem fungiert er als Kustos der Gemäldeansammlungen und ist zum Professor an der Akademie ernannt. Seine virtuoson Fähigkeiten im Porträtfach hat er sich während einer unregelmäßigen Zeit zwischen 1807-1813 an der Wiener Akademie angeeignet, nach der er als Miniaturist und Zeichenlehrer in Zagreb bei dem ungarischen Grafen Gyulay tätig gewesen ist, und schließlich durch Eigenstudium in der Wiener Galerie des Belvedere und der Galerie der Esterházy an den Gemälden alter holländischer und italienischer Meister seine Technik perfektioniert. Aristokratisch mutet auch das Bildnis des Schauspielers Lucas an. Dieser gehört ab 1834 zum Ensemble des Burgtheaters, wo er in Inszenierungen von u. a. „Emilia Galotti“, „Hamlet“, „Wilhelm Tell“ und „Kabale und Liebe“ mitwirkt. Waldmüller lässt ihn auf einem in rotem Brokat gepolsterten Sessel Platz nehmen, die Arme selbstbewusst auf den Lehnen ruhend, der Blick geht distanziert an den Betrachter:innen vorbei. In der inszenierten Natürlichkeit, der koloristischen Reduktion sowie der feinmalerischen Akribie in der Schilderung von Stofflichkeit erinnert die Ausführung an den eleganten, herrschaftlichen Klassizismus Jacques-Louis Davids, der einige Zeit zuvor stilprägend gewesen ist. Größte Aufmerksamkeit widmet Waldmüller der Physiognomie, dem sanften Glanz des Inkarnats und dem modisch gelockten Haar. Fast zum Greifen nah erscheint der samtige Stoff des Sessels, das polierte Holz sowie der seidige Glanz von Weste und Halstuch. Besonders in den männlichen Bildnissen wird Waldmüllers treffender Blick verbunden mit einer zurückhaltenden Eleganz deutlich, neben welcher Realität und Pose, Momenthaftigkeit und überzeitliche Dauerhaftigkeit ein spannungsvolles Verhältnis eingehen. [KT]





327

FRIEDRICH NERLY

1807 Erfurt – 1878 Venedig

Pilgerkreuz bei Palermo mit Blick auf den Monte Pellegrino. Um 1835.

Öl auf Leinwand, kaschiert auf Malkarton.
Rechts unten signiert. 34,5 x 43 cm (13,5 x 16,9 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:36 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000 ^{R/D}
\$ 15,400 – 19,800

PROVENIENZ

· Privatsammlung Thüringen

Der Aufbruch zur Italienreise mit Carl Friedrich von Rumohr gibt dem Werk von Friedrich Nerly den entscheidenden Anstoß. In Hamburg geboren und aufgewachsen, nimmt ihn der Kunsthistoriker, Schriftsteller und Mäzen unter seine Fittiche und fördert den jungen Künstler, der ihn anschließend 1827 nach Italien begleitet. 1828 reist Nerly allein nach Rom weiter und findet dort schnell Anschluss an die dortige lebensfreudige Künstlergemeinschaft. In dem Ponte-Molle-Zusammenschluss der Künstler kommt ihm schließlich die wichtige Organisation des alljährlichen Cervaro-Festes im Frühling zu, bei der die ganze Gesellschaft einen karnevalistischen Umzug in die römische Campagna veranstaltet. Wesentlichen künstlerischen Eindruck hinterlassen bei Nerly die Landschaften Johann Christian Reinharts. Bis 1835 dauert seine Zeit in Rom, bis er sich entschließt neue Wege einzuschlagen und weiter nach Süditalien und Sizilien reist, bis er sich im Oktober endgültig in Venedig niederlassen wird. In Sizilien nimmt er mit dem Monte Pellegrino eines der prägnantesten Motive in den Blick, von dessen beeindruckender Schönheit und Lage bereits Goethe in seiner Italienreise schwärmt. Der an der nördlichen Küste über Palermo, wo die Reisenden vom Festland ankommen, gelegene Berg hat darüber hinaus seit dem 17. Jahrhundert große Bedeutung als Wallfahrtsort. In einer Höhle wurde der unverweste Leichnam der Heiligen Rosalia gefunden, woraufhin eine in Palermo wütende Pestepidemie ihr Ende fand. Die Heilige wurde daraufhin zur Schutzpatronin der Stadt erklärt. Den Pilgerberg lässt Nerly in zartem Blau im Hintergrund erscheinen und arrangiert die Szenerie ganz den klassischen Traditionen der Landschaftsmalerei entsprechend. Eine größere Rolle kommt jedoch der Figurenstaffage zu, die sich durch ihre Natürlichkeit und die genaue Beobachtung des Lokalkolorits auszeichnet. Im Vordergrund rastet eine Frauengruppe in typisch süditalienischer Tracht, in Verückung gerät eine Gruppe Priester, während sich andere Pilger mit den großen Pilgerhüten bereits auf der Rückkehr befinden. Große Agaven und elegante Bäume rahmen die Szenerie. Nerlys besonderes Vermögen, in der Landschaft Natürlichkeit, realistische Anklänge und idealisierende künstlerische Eingriffe zu vereinen, lässt sich in dieser Ansicht hervorragend erkennen. [KT]



328

OSWALD ACHENBACH

1827 Düsseldorf – 1905 Düsseldorf

Straßenszene in einem italienischen Bergdorf. 1879.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 54 x 43 cm (21,2 x 16,9 in).

Wir danken der Galerie Paffrath, Düsseldorf, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:37 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000 ^{R/D}
\$ 5,500 – 7,700

PROVENIENZ

· Privatsammlung Schleswig-Holstein.

Als die ersten Sonnenstrahlen die höchsten Giebel des Bergdorfes erhellen, ist das Treiben in dem italienischen Dorf schon in vollem Gange: Fein gekleidet verlässt die Bevölkerung die schlichte, kleine Kirche, deren Glockenturm sich um die Wette mit einer Zypresse gen Himmel reckt. Die Kirche ist an einen Hang gebaut, auf dem in steiler Höhe weitere Steinhäuser thronen. Eingeklemmt in ein Häuserdickicht, führt auf der anderen Seite der Kirche eine dunkle Straßenschlucht in den Ort. Majestätisch überragt die hell erleuchtete Bergspitze die Szene und bildet zum bewölkten, blauen Himmel einen reizvollen Kontrast. Die Sonne taucht die oberen Häuserfassaden und einen Teil der Bewohner in warmes, goldenes Licht, wodurch ein starker Hell-Dunkel-Kontrast zu den Schattenpartien entsteht. Die Atmosphäre ist einzigartig und erinnert jeden Italienreisenden an die warmen Tagesanbrüche in den kleinen, verwinkelten Orten. Oswald Achenbach geht es vor allem um die Atmosphäre. Besonders die Begegnung mit Bildern von William Turner beeinflussen ihn diesbezüglich in seinem Spätwerk. Ein ziemlicher Schritt, bedenkt man, dass Achenbach an der Düsseldorfer Malerschule zunächst das genaue Zeichnen und Komponieren erlernt. Die genaue Ausformulierung jedes Details tritt hier nun zugunsten der Gesamtwirkung zurück. Wie bei einem impressionistischen Werk entsteht das Bild im Auge des Betrachters durch die Loslösung von Einzelheiten. In den 1870er Jahren beschäftigt sich Achenbach verstärkt mit belebten Straßenszenen, die seine motivische Neuausrichtung von Landschaftsdarstellungen zu Städtebildern markieren. Es ist die Zeit, in der er seine Professur an der Düsseldorfer Akademie niederlegt. In den folgenden Jahren reist Achenbach häufiger in den Süden, um sich vermehrt den Italienbildern zu widmen, die er in seinem Atelier nach seinen Reiseskizzen anfertigt. Seine Bilder sind nicht nur beim deutschsprachigen Gründerzeitpublikum beliebt, sondern werden bis nach Russland und in die USA verkauft. [HO]



329

ALBERT FLAMM

1823 Köln – 1906 Düsseldorf

Campagnalandschaft. 1864.

Öl auf Leinwand.

Am linken unteren Rand signiert und datiert.

54,5 x 76 cm (21.4 x 29.9 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,38 h ± 20 Min.

€ 2.500 – 3.500 ^{R/D}

\$ 2,750 – 3,850

Neben Oswald Achenbach gilt Albert Flamm als bedeutendster Italien-Maler der Düsseldorfer Schule, der in der akademischen Landschaftsmalerei zwischen Romantik und Realismus anzusiedeln ist. 1840 wendet er sich nach einem anfänglichen Studium der Architektur endgültig der Malerei zu. Zusammen mit Oswald Achenbach erhält er Unterricht bei dessen Bruder Andreas. Gemeinsam reisen sie auch in den nächsten Jahren an Rhein und Mosel, nach Südtirol und Oberitalien. 1850-1853 lebt Flamm in Rom und besucht von dort aus Neapel und Sizilien. Anschließend lässt er sich wieder in Düsseldorf nieder, dennoch führen ihn zahlreiche, fast jährliche Reisen mit verschiedenen Malerfreunden in der folgenden Zeit immer wieder nach Italien. Die dort entstehenden Landschaften zeichnen sich durch ihre warme und lichterfüllte Tonalität, ihre Wahrhaftigkeit in der Darstellung der Natur und der Menschen sowie ihre Atmosphäre aus, die nie genau preisgibt, wie viel Ideal und wie viel Wirklichkeit ihr zu entnehmen sind. 1871 übernimmt er schließlich in Vertretung von Oswald Achenbach für ein Jahr die Landschaftsklasse an der Düsseldorfer Kunstakademie. Flamm ist Mitglied mehrerer Künstlervereinigungen und bereits 1848 Gründungsmitglied des renommierten Düsseldorfer „Malkasten“. [KT]



330

ALBERT FLAMM

1823 Köln – 1906 Düsseldorf

Landschaft an der Amalfiküste.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen

mit altem Etikett. 114 x 90,5 cm (44.8 x 35.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,40 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Thüringen.

AUSSTELLUNG

· Norddeutsche Cyclus Kunstvereine

(verso mit dem Etikett).



331

NARCISSE-VIRGILE DIAZ DE LA PEÑA

1808 Bordeaux – 1876 Menton

Femme assise sur un tronc d'arbre / Sous-bois à Fontainebleau. 1862/65.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf der Leinwand sowie auf dem Keilrahmen mit alten Etiketten, nummeriertem Etikett „F 518“ sowie handschriftlich und typografisch nummeriert. 26,5 x 37,5 cm (10.4 x 14.7 in).

Mit einer Expertise von André Watteau, CNES Paris, vom 16. Januar 1980 (im Original).

Wir danken Frau Rolande Miquel und Michael T. Klaa, Catalogue raisonné Narcisse Diaz de la Peña, die die Authentizität des Werkes bestätigen. Das Werk ist im Catalogue raisonné unter der Nr. 571 verzeichnet.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.41 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 *R/D*

\$ 6,600 – 8,800

PROVENIENZ

- James Staats Forbes (1823-1904), London (wohl bis 1913 in dessen Nachlass: F. A. C. Prestel, 10.12.1913).
- Hewson & Forster, Sheffield.
- J.W. Nicholson (1919 erworben).
- Privatsammlung (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten, bis 1979: Christie's London).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1980 erworben).

AUSSTELLUNG

- Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin/Hamburg (mit dem Etikett).
- L'école de la nature inspirée par Barbizon, Galerie du Fleuve, Paris, November-Dezember 1979.

LITERATUR

- F. A. C. Prestel, Katalog der Sammlung des Herrn Baron Th. J. Gudin mit Beständen aus der Sammlung J. S. Forbes - London und anderem Besitz, Gemälde und Zeichnungen Alter Meister und von Meistern der Barbizon-Schule. Im Anhang: Katalog einer rheinischen Sammlung, Auktion 10.12.1913, Frankfurt a.M. 1913, Los 54 („Frau im Walde“; m. Abb).
- Christie's, London, Auktion 6.4.1979, Los 216.



332

HENRI JOSEPH HARPIGNIES

1819 Valenciennes – 1916 Saint-Privé

Paysage au ruisseau. 1889.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert sowie mit alten Etiketten „2196 / Harpignies / J. J. G. CO.“ und der Galerie Georges Petit, Paris. 44,5 x 32 cm (17,5 x 12,5 in).

Mit einer Expertise von André Watteau, CNES Paris vom 12. Januar 1981 sowie von Robert Hellebranth, Paris, vom 9. Oktober 1987 (im Original).

Wir danken Herrn Jean-Pierre Cappoen, Lille, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.42 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 *R/D*

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

- Privatsammlung Baden-Württemberg (1980 erworben).



333

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

1817 Paris – 1878 Paris

Bords de l'Oise, Temps d'Orage. 1872.

Öl auf Holz.

Hellebranth 381. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Rahmenrückpappe mit diversen Etiketten, dort bezeichnet und nummeriert. 38,5 x 67 cm (14,9 x 26,3 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15.44 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 *R/D*

\$ 6,600 – 8,800

PROVENIENZ

- Sammlung Alfred-Emmanuel Beurdeley (1847-1919), Paris (bis 1920, verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Frankreich.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1980 erworben).

AUSSTELLUNG

- Exposition centennale de l'Art français, Institut français, Sankt Petersburg, März 1912, Nr. 232.
- Daubigny, Galerie Barbizon, Paris, März 1971, Nr. 2753 (mit dem Etikett).

LITERATUR

- Galerie Georges Petit, Paris, Collection de M. A. Beurdeley. Tableaux modernes, tableaux anciens. Sculptures, tapisseries anciennes [...], Auktion 6.-7.5.1920, Los 27 (mit dem Etikett).

Ein Großteil des Schaffens Charles Francois Daubignys entwickelt sich im Dialog mit der Oise, einem in Belgien entspringenden malerischen Fluss, der nördlich von Paris schließlich in die breitere Seine mündet. In Paris ansässig, stellt Daubigny ab 1838 regelmäßig im Salon aus. Eine erste Landschaft aus Barbizon, wo er sich der Künstlergemeinschaft und vor allem Camille Corot, den er sehr bewundert und mit dem ihn später eine Freundschaft verbindet, angeschlossen hatte, folgt 1844. Besonders in der sogenannten Schule von Barbizon entwickelt sich eine neue Landschaftsauffassung, in der romantische und realistische Elemente harmonisch zusammenfließen. Wundervoll zu beobachten ist dies in den kleinen Gemälden Daubignys. Eine fließende Ruhe und lyrische Atmosphäre entsteht in seinen Flusslandschaften, die er als einer der ersten unmittelbar vor dem Motiv anfertigt. Dazu hatte er sich ein kleines Atelierboot, getauft „Le Botin“, eingerichtet, mit dem er auf der Oise zwischen Cergy, Pontoise, Valmondois und L'Isle Adam zu den unterschiedlichsten Tages- und Jahreszeiten unterwegs ist. Daneben richtet er sich ein Haus mit Atelier in Auvers-sur-Oise ein. An der Oise findet er zu einer lockereren und freien Malweise, die mit ihrem Interesse an Atmosphäre, Licht und Wetterstimmungen zum Impressionismus hinzuführen beginnt. Als Mitglied der im Allgemeinen eher konservativen Salonjury ab 1866 spricht er sich für die Malerei der jüngeren Generation des Realismus und Impressionismus aus, bis die wiederholte Ablehnung der Werke Claude Monets ihn dieses Amt aufgeben lässt. An der ersten Ausstellung der Impressionisten 1874 nimmt er allerdings nicht teil und präsentiert seine Werke weiterhin im offiziellen Salon. Paul Cézanne, Claude Monet, Auguste Renoir und Vincent van Gogh bringen seiner Malerei große Wertschätzung entgegen, der ein gedämpfter, poetischer Zauber und eine berührende Intimität innewohnt. [KT]

334

LUDWIG MECKLENBURG

1820 Hamburg – 1882 München

Das Innere des Doms zu Mailand.
Wohl 1858.

Öl auf Leinwand.
137 x 98 cm (53,9 x 38,5 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,45 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern.

AUSSTELLUNG

· Deutsche allgemeine und historische Kunstausstellung, München, September 1858, S. 58, Nr. 1535.

LITERATUR

· Karl Klunzinger, Friedrich Müller, Die Künstler aller Zeiten und Völker, oder Leben und Werke der berühmtesten Baumeister, Bildhauer, Maler, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen etc. von den frühesten Kunstepochen bis zur Gegenwart, Bd. III, Stuttgart 1864, S. 59.
· Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. II.1, S. 4, Nr. 14.



Der aus Hamburg stammende Ludwig Mecklenburg erhält seine Ausbildung bei dem Landschafts- und Vedutenmaler Johann Joachim Faber, der nach langem Italienaufenthalt dorthin zurückgekehrt war. Nach Abschluss seines Studiums zieht es Mecklenburg 1843 in die südlicher gelegene Kunstmropole München, von der aus er zahlreiche und lange Reisen nach Italien, das Land der Vedute, unternimmt. Zahlreiche Ansichten entstehen dabei vor allem von Venedig, das nicht zuletzt wegen seiner romantischen gotischen Formen auf die Künstler eine ungebrochene Faszination ausübt, aber auch von weiteren Städten des nördlicheren Italiens wie Verona und Mailand. Eine besondere Stellung in seinem Œuvre nimmt dabei dieses Interieur des Mailänder Domes ein, eines der größten architektonischen Kunstwerke der italienische Gotik. Die über 200 Jahre sich erstreckende Bauzeit dieses majestätischen Gesamtkunstwerks überführt Mecklenburg eindrucksvoll in die überstreckende Perspektive seiner Malerei, in der das gotische Strebewerk in das in mystisches Dunkel getauchte Gewölbe führt. Sein Blick richtet sich aus dem rechten Querhaus auf den Altarraum, flankiert von den zwei mächtigen Kanzeln, auf dessen Stufen sich die Betenden versammeln. Mecklenburg gelingt es so auf beeindruckende Weise, die Faszination dieses besonderen Ortes in die Malerei zu übertragen und der Architekturmalerei zu ihrer vollendeten künstlerischen Ausdruckskraft zu verhelfen. [KT]



335

ADOLF SCHREYER

1828 Frankfurt a. M. – 1899 Kronberg im Taunus

Die Heimkehr. Um 1860.

Öl auf Holz.

Links unten signiert. 23 x 32 cm (9 x 12,5 in).

Wir danken Herrn Dr. Christoph Andreas, Frankfurt am Main, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,46 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 ^{R/D}

\$ 3,300 – 4,400

PROVENIENZ

· Privatsammlung Niedersachsen.

Schon während seines Studiums, das Adolf Schreyer 1843 am Städel'schen Kunstinstitut in Frankfurt beginnt, gilt sein Interesse der Darstellung von Pferden, die bald das zentrale Thema seines Werkes werden. Schreyers Motive sind wesentlich seinem von zahlreichen Reisen geprägten Lebenswandel zuzuschreiben. Nach seinem Studium reist er mit dem Prinzen Emmerich von Thurn und Taxis durch Ungarn, die Walachei und das südliche Russland, ebenso begleitet er diesen 1855/56 als Zeichner und Freiwilliger in den Krimkrieg. Er lernt das Soldatenleben sowie die fremd und folkloristisch erscheinenden Länder am Schwarzen Meer und dem Balkan kennen, füllt seine Skizzenbücher mit zahlreichen Pferde- und Reiter Szenen, die ihm auch später noch als Motivrepertoire dienen sollen. Im weiteren Verlauf seiner Malerkarriere wird er zu einem der bekanntesten und erfolgreichsten deutschen Vertreter des Orientalismus, dessen Werke damals vor allem bei einer aristokratischen und großbürgerlichen Käuferschaft sehr begehrt sind - etliche Werke finden gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch ihren Weg in prestigeträchtige amerikanische Sammlungen wie die der Vanderbilts oder Rockefellers. [KT]



336

EUGEN GUSTAV DÜCKER

1841 Arensburg/Insel Ösel – 1916 Düsseldorf

Dünenlandschaft an der Ostsee.
Um 1890/1900.

Öl auf Papier, kaschiert auf Malpappe.

Mit dem Wasserzeichen „Canson & Montgolfier“. Verso handschriftlich nummeriert und bezeichnet sowie mit neuem Eitkett, dort betitelt „Heidelandschaft“.

31,5 x 47,5 cm (12.4 x 18.7 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,48 h ± 20 Min.

€ 2.500 – 3.500 *R/D*

\$ 2.750 – 3.850

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schleswig-Holstein (1982 vom Vorgenannten erworben, seitdem Familienbesitz).

Eugen Gustav Dücker entstammt einer deutsch-baltischen Familie und wächst auf der Ostseeinsel Ösel (heute Saaremaa) im heutigen Estland auf. Sein Studium absolviert er 1858-1862 an der Akademie in Sankt Petersburg, anschließend bereist er Europa und lässt sich nach Stationen in Karlsruhe und München in Düsseldorf nieder, wo er 1872 zum Nachfolger Oswald Achenbachs in der Klasse der Landschaftsmalerei an der Akademie wird. Besonders geprägt ist sein Werk von den Küstenlandschaften der Nord- und Ostsee, die ihn seit der Kindheit begleiten. Etliche seiner Landschaften entstehen bei seinen Aufenthalten am baltischen Ostseestrand, den er in naturalistischer Weise wiedergibt. In nuancierter, fast monochrom-gedämpfter Farbgebung fängt er das milde und gleichmäßige nordische Licht an der oft stürmischen und bedeckten Küste ein, der dennoch stets eine beruhigte Kühle und Sanftheit innewohnt. Dücker ist das Verdienst zuzuschreiben, in der Düsseldorfer Schule für eine genauere realistische Beobachtung der Natur einzustehen, der es gelingt, auch dem unscheinbaren, undramatischen und deshalb umso mehr wahrheitsvollen Natureindruck zu Bildwürdigkeit zu verhelfen. [KT]



337

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel – 1933 Werder a. d. Havel

Meeresküste - Fischer und Boote an der Ostsee. 1872.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert.

41 x 62,5 cm (16.1 x 24.6 in).

Mit einer schriftlichen Expertise von Frau Dr. Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister Archiv & Werkverzeichnis, Berlin. Die Arbeit wird im Karl Hagemeister-Archiv registriert sowie in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,49 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 *R/D*

\$ 3.300 – 4.400

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (ca. 1998 erworben).

Ein prägendes Element im Werk Hagemeisters ist bereits zu Beginn seiner malerischen Laufbahn die Begegnung mit Bewegung und der Kraft des Wassers, das er bereits in der von zahlreichen Seen, Flüssen und Kanälen durchzogenen Havellandschaft in seiner Kindheit erfährt. Die Fürsprache des Landschaftsmalers Ferdinand Konrad Bellermann eröffnet ihm die Möglichkeit, im Atelier Friedrich Prellers in Weimar an der Fürstlichen freien Zeichenschule die Malerei zu erlernen. Hagemeister studiert dort bis 1873 und unternimmt währenddessen bereits mehrere Studienreisen an die Ostseeküste nach Rügen sowie nach Abschluss des Studiums in Richtung Berge ins oberbayerische Land. Dort macht er die Bekanntschaft von Carl Schuch und Wilhelm Trübner, mit denen er 1873/74 in Belgien und den Niederlanden unterwegs ist. Diese Reise diente sicherlich nicht zuletzt dazu, sich mit der großen realistischen Schule der Landschaftsmalerei der Niederlande näher bekannt zu machen. Das Interesse an dieser von Wirklichkeitstreue, Einfachheit und dem Meer geprägten Schule lässt die vorliegende Landschaft des jungen, 24-jährigen Künstlers erahnen, die auf faszinierende Weise von der Suche nach individuellem künstlerischen Ausdruck geprägt ist. Im Vordergrund zeigt Hagemeister die einfachen Fischer, realistisch und in groben Pinselstrichen gearbeitet, während in der Ferne elegant und auf holländische Marinen verweisend zwei kleine Segelboote vorüberziehen. Pittoresk schwingt sich ein Schwarm Möwen vor den abziehenden Gewitterwolken auf, die die Sicht auf den sich langsam verfärbenden Himmel freigeben. Zwischen akademischer Erwartung und dem Drang, der Natur auf unverstellte und aufrichtige Art malerisch zu begegnen, ist in diesem sehr frühen Gemälde bereits die individuelle künstlerische Sprache Hagemeisters auszumachen. [KT]



338

EUGÈNE PETIT

1839 Paris – 1886 Paris

Rosen und Astern. Um 1880.

Öl auf Leinwand.

Links unten mit dem Stempel „Vente Eug. Petit“. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich erneut bezeichnet „Vente Eug. Petit“.

46 x 60 cm (18.1 x 23.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,50 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 ^{R/D}

\$ 3,300 – 4,400

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schleswig-Holstein (1981 vom Vorgenannten erworben, seitdem Familienbesitz).

Das Blumenstillleben erfreut sich im 19. Jahrhundert insbesondere nach der Befreiung der Malerei von der Erwartung einer detaillierten Nachbildung der Wirklichkeit durch den Impressionismus als Sujet großer Beliebtheit. Die Künstler nutzen in dieser Gattung mehr und mehr die Möglichkeit zum freien malerischen Ausdruck und der Gestaltung einer belebten Oberfläche durch den lockeren, freien und dynamischen Farbauftrag. Das duftige Volumen der Blüten gibt Anlass zu variantenreicher Malweise in pastoseren Farbtupfen, einer Mischung der Farbvaleurs auf der Leinwand und dem Spiel mit Leichtigkeit, Bewegung, Transparenz und Opazität. Auch Eugène Petit, an der École des Beaux-Arts in Paris zum Maler ausgebildet, versteht es, dem einfachen Sujet eine malerische, koloristische und effektvolle Vielfalt zu verleihen in der kontrastreichen Verteilung von Helligkeitswerten, der nuancierten farblichen Durcharbeitung der Blütenköpfe und der zarten Transparenz der Vase. Das Wechselspiel zwischen deutlich erkennbaren Blütenformen und ihrer Auflösung in reine Farbtupfen macht das Gemälde zu einem Werk, das immer wieder neuen Anlass zur Betrachtung gibt und es zu einem angenehmen Zeitvertreib im Spiel mit der ästhetischen Wahrnehmung werden lässt. [KT]



339

EUGÈNE HENRI CAUCHOIS

1850 Rouen – 1911 Paris

Bouquet de roses. Um 1880/90.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und mit Widmung „À Mme Bernard / Vives sympathies“. 33 x 46 cm (12.9 x 18.1 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,52 h ± 20 Min.

€ 1.200 – 1.500 ^{R/D}

\$ 1,320 – 1,650

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schleswig-Holstein.

Mit seinen frischen, bereits von impressionistischer Lockerheit gefärbten Blumenstillleben wird Eugène Cauchois in den 1880er Jahren in Paris höchst erfolgreich. Er studiert an der École des Beaux-Arts bei den renommierten Salonmalern Ferdinand Duboc und Alexandre Cabanel, die vor allem eine Vorliebe für Stofflichkeit, technisches Können und harmonisches Kolorit an ihre Schüler vermitteln. Ab 1874 stellt Cauchois regelmäßig im Pariser Salon des artistes français aus und wird dort mehrfach für seine Blumenstillleben ausgezeichnet. Seine Blumenarrangements zeichnen sich durch eine spannungsvolle Kombination aus Tradition und Moderne aus: Er wählt die einfache, konzentrierte Präsentation vor neutralem Hintergrund und verzichtet auf akribische Detailschilderung. Die Blüten, bei denen er oftmals feinblättrige und duftige Köpfe bevorzugt wie hier in dem Rosenstrauß, entstehen aus dem freien und lockeren Farbauftrag. Mehr und mehr löst sich auch Cauchois vom Diktum der Imitation der Natur und legt den Fokus auf eine Malerei, die Farbharmonien und Lichtreflexe zu ihrem hauptsächlichen Inhalt macht. [KT]



340

THEODOR ALT (ZUGESCHRIEBEN)

1846 Döhlau bei Hof/ Saale – 1937 Ansbach

Sitzender Mann. Um 1870/73.

Öl auf Holz.

Verso bezeichnet „G.“, mit Bleistift nummeriert „275 KÖ 138“ sowie mit unleserlichem Stempel. 45 x 20 cm (17,7 x 7,8 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,53 h ± 20 Min.

€ 2.500 – 3.500 ^{R/D}

\$ 2.750 – 3.850

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern.

An der Münchner Kunstakademie ist Theodor Alt in der Klasse Hermann Anschütz' und Arthur von Ramber einer der Mitschüler Wilhelm Leibls. Ihnen schließen sich die Maler Rudolf Hirth du Frênes und Johann Sperl an, mit denen nach Ende der Akademiezeit ein gemeinsames Atelier in München bezogen wird. Aus dieser Atelieregemeinschaft entsteht in den 1870er Jahren der für die Entwicklung des Realismus in Deutschland so prägende Leibl-Kreis, zu dem im Laufe der Zeit weitere Künstler wie Wilhelm Trübner und Carl Schuch dazustoßen. Mit realistischem Ansatz und der temperamentvollen, kräftigen und breiten Malweise in der Nachfolge des berühmten französischen Vorbild Courbets wählen die Künstler bei ihren Aufenthalten im Münchner Umland und in Oberbayern oftmals einfache Sujets, Landschaften und Porträts der dortigen Bevölkerung. Im Vordergrund steht dabei nicht die virtuose Malerei, auch nicht die detailgenaue Imitation des Gesehenen, sondern eine Idee der Authentizität, die sich in dem oftmals ‚einfachen‘ Kolorit, den intuitiven und direkten Pinselstrichen sowie der unmittelbaren Übertragung des Gesehenen auf die Leinwand ausdrückt. [KT]



341

WILHELM BUSCH

1832 Wiedensahl bei Hannover – 1908 Mechtshausen bei Seesen/Harz

Bauer aus Wiedensahl. 1870/80.

Öl auf Karton.

Vgl. Gmelin 40. Am rechten Rand unten signiert.

Verso mit altem Zollstempel.

29 x 19,5 cm (11,4 x 7,6 in).

Wir danken Frau Ruth Brunngraber-Malottke, die das Werk im Original begutachtet hat, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,54 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 ^{R/D}

\$ 6.600 – 8.800

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland-Pfalz (ca. 1980 aus Familienbesitz erhalten).

Die Porträtstudien Wilhelm Buschs sind aufgrund der Tatsache so faszinierend, dass sie zwischen Individuum und Typus beständig changieren. Besonders in den Männerbildnissen, deren Inspiration sicherlich auf die von Busch so bewunderten niederländischen barocken Meister zurückzuführen ist, zeigt sich seine besondere Fähigkeit auf diesem Gebiet. In einer in ihrer Freiheit an Frans Hals gemahnenden Malweise, die sich am reichen, pastosen Farbmateriale erfreut und eine akademische Feinmalerei überschreitet, gelingt es Busch, eine genaue Charakteristik des Dargestellten zu schildern, ohne sich in akribisch-realistischer Detailschilderung zu verlieren. Seine Motive sucht er bei den einfachen Leuten: Der pfeifestopfende Alte, der Bauer, der Bettler, der Alte mit dem zerbrochenen Krug sind alles Bildnisse einer gewöhnlichen Schicht, wie sie schon bspw. Adriaen Brouwer auf die Leinwand gebannt hatte. Das bei den Niederländern oft prägende komische Element meidet Busch jedoch zugunsten eines mitfühlenden und menschlichen, das auch das für gewöhnlich eher Bildunwürdige zur Malerei erhebt. Dazu kommt die reduzierte Palette, die nicht in den buntesten Farben schwelgt, sondern sich in abgedämpften, abgetönten Farben mit Bescheidenheit und Demut der harschen Realität nähert. [KT]

PAULA MONJÉ

1849 Düsseldorf – 1919 Düsseldorf

Ihr erster Kirchgang. Um 1880/90.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und bezeichnet „P. Monjé Nachlass“. Verso auf dem Keilrahmen mit Ausstellungsetiketten und handschriftlichen Nummerierungen. 108 x 82 cm (42.5 x 32.2 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15:56 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}

\$ 4.400 – 6.600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen (aus Familienbesitz erhalten).

AUSSTELLUNG

· Kunstpalast Düsseldorf, Nr. 328 (mit dem Etikett).
· Elberfelder Museumsverein, Nr. 2709 (mit dem Etikett).

Zu den Wiederentdeckungen letzter Zeit gehört die Düsseldorfer Künstlerin Paula Monjé, die zu den wenigen weiblichen Kunstschaferinnen gehört, denen es gelingt, auch im offiziellen akademischen Kontext Fuß zu fassen. Weiblichen Künstlerinnen war der Akademiebesuch zwar nicht grundsätzlich untersagt, eine vorgegebene Erwartungshaltung bezüglich der Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter machte diesen jedoch finanziell und rechtlich – eine Erlaubnis des Vaters oder Ehemanns musste eingeholt werden – oftmals unmöglich. Eine Möglichkeit ist für Frauen oft die Ausbildung in privaten Ateliers. Auch Monjé gelingt es, diesen Weg durchzusetzen, und sie nimmt ein Studium auf bei den eigentlich an der Düsseldorfer Akademie lehrenden Professoren Eduard Gebhardt und Wilhelm Sohn. Sohn ist renommierter Genre- und Historienmaler. Monjés Sujets sind ebenso einer großformatigen Genremalerei verpflichtet, die hohes technisches Können in der Schilderung von Stofflichkeit und Figurendarstellung voraussetzt. Zur künstlerischen Weiterentwicklung besucht Monjé sogar in Paris zeitweise das Atelier von Jean Baptiste Courtois und reist nach Italien und in die Niederlande, wo sie sich besonders von den holländischen Alten Meistern maltechnisch und motivisch inspirieren lässt. Auch sie widmet sich bevorzugt der Gattung des erzählerischen Genres und stellt dabei zumeist weibliche Figuren in den Mittelpunkt. Hier schildert sie unter dem Titel „Erster Kirchgang“ den ersten Besuch des kleinen Neugeborenen in der Kirche in den Armen seiner jungen, festlich gekleideten Mutter, neben ihr eine ältere Frau in schwarzer Witwenracht. Die Künstlerin vereint damit die drei Lebensalter und konzentriert darüber hinaus die zu damaliger Zeit essentiellen vorgegebenen Rollen der Frau. Ambivalent mag der nach oben gerichtete Blick der jungen Frau sein: Erbittet sie den Segen für den kleinen Säugling oder richtet sich ihr Blick weg von dem Kind in ihrem Arm, hin zu ihren unerfüllten Wünschen? Deutlich wird in jedem Fall die erzählerische und psychologisierende Kunstfertigkeit Monjés, die sie in technischer Versiertheit auf die Leinwand bringt. Erfolgreich nimmt Monjé an den wichtigen deutschen Ausstellungen in Berlin, im Münchner Glaspalast sowie in Wien und Antwerpen teil. Sie wird ab Ende der 1870er Jahre von der renommierten Galerie Eduard Schulte in Düsseldorf vertreten. Selbstbewusst und wissend um die Macht der Adellung durch museale Präsentation schenkt sie 1888 zwei Bilder an die Berliner Nationalgalerie mit der Bedingung, dass diese in der Schausammlung gezeigt werden. Sie beschwert sich persönlich bei Hugo von Tschudi und seinem Nachfolger Ludwig Justi, als die Bilder in kleinere Museen abgeschoben werden. So ist es umso erfreulicher, dass Monjé 2019/20 mit der Einbindung in die Ausstellung „Kampf um Sichtbarkeit. Künstlerinnen der Nationalgalerie vor 1919“ in Berlin wieder ein Platz im musealen Pantheon zugestanden worden ist. [KT]



343

FRIEDRICH AUGUST VON KAULBACH

1850 München – 1920 Ohlstadt

Maximilian von Heyl. 1899.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert.
125,5 x 95,5 cm (49.4 x 37.5 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,57 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 *R/D*
\$ 4.400 – 6.600

PROVENIENZ

- Sammlung Freiherr Maximilian von Heyl zu Hershheim, Worms.
- Privatbesitz Brandenburg.

LITERATUR

- Klaus Zimmermann, Friedrich August von Kaulbach 1850-1920, Monographie und Werkverzeichnis, München 1980, Nr. 189 (mit Detail-Abb. S. 109), S. 236.



Karl Maximilian Freiherr von Heyl zu Hershheim (1844-1825) gibt hier mit Mitte 50 sein Bildnis bei Kaulbach in Auftrag. Von Heyl entstammt einer noch heute in Worms ansässigen und in der Lederindustrie tätigen Fabrikantendynastie. Nach anfänglicher militärischer Betätigung widmet er sich zusammen mit seiner Frau Doris Stein der Verwaltung seines umfangreichen Besitzes und dem Aufbau einer bedeutenden Kunstsammlung. Sein Interesse gilt dabei vor allem den symbolistischen und mythologischen Bildwelten Arnold Böcklins, von dem er schließlich einen großen Bestand dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt stiftet, wo seine Frau und er seit 1890 leben. Mit Kaulbach verbindet von Heyl seit Ende der 1870er Jahre eine mäzenatische und freundschaftliche Verbindung. Kaulbach und Lenbach beraten das Paar bei ihren Kunstkäufen und wecken die Leidenschaft für Böcklin, ein erstes Porträt von Doris von Heyl aus der Hand Kaulbachs entsteht schon in dieser Zeit. Kaulbach zeigt den Aristokraten und Unternehmer in seiner ganzen Souveränität und Ernsthaftigkeit. Entschlossenheit im schweren Blick und Haltung bewahrend, wählt er eine stehende Pose, die zwischen der Festigkeit in der auf den roten Sessel aufgestützten Hand und der locker in der Tasche ruhenden Spannung erzeugen. Seine tadellose Kleidung spricht von zurückhaltender Eleganz, die sich im satinierten Revers, der kleinen Krawattennadel und der goldenen Uhrenkette ausdrückt und durch den gepflegten modischen Schnurrbart auf die Höhe der Zeit gebracht wird. Gerade in dieser Zurückhaltung kommen den malerischen Details und der subtilen Pose eine umso bedeutsamere Wirkung zu, die noch durch das altmeisterliche, auf Rot-, Schwarz-, Weiß und Grautöne reduzierte Kolorit veredelt wird. Auf meisterhafte Weise wird Kaulbach so der kunstsinnigen, am Allgemeinwohl interessierten und vermutlich von kraftvoller Disziplin, Haltung und Geistesadel durchdrungenen Persönlichkeit des Dargestellten gerecht. [KT]

344

CARL VON MARR

1858 Milwaukee – 1936 München

Bildnis einer Dame (Dora von Marr?).
Um 1890.

Öl auf Kupfer.
Rechts unten signiert. Verso mit altem
fragmentiertem Etikett, handschriftlich
bezeichnet „Ehl [...] Porto [...]“.
54,3 x 46,2 cm (21,3 x 18,1 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 15,58 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 *R/D*
\$ 3.300 – 4.400

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schleswig-Holstein (1981 vom Vorgenannten erworben, seitdem Familienbesitz).



Mit nur 17 Jahren verlässt der 1858 in Milwaukee geborene Carl von Marr, Sohn deutscher Auswanderer, Amerika, um in Europa seine künstlerische Ausbildung zu beginnen. Nach anfänglichen Studien in Weimar und Berlin zieht er 1877 in die zu der Zeit hochangesehene Kunststadt München und studiert an der Akademie, wo er nach Studienabschluss selbst als Dozent lehrt. Carl von Marr genießt bald großes Renommé in München des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Als Direktor der Kunstakademie, Präsident der Künstler-Genossenschaft und langjähriger Leiter der berühmten Glaspalast-Ausstellungen zählt er schließlich zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Jahrhundertwende. Neben an den Symbolismus angelehnten Motiven, mit denen er seinem Münchner Kollegen Franz von Stuck nahesteht, wird er zudem vor allem für seine Porträts der angesehenen Gesellschaft gefeiert. In vornehm-aristokratischer, abgedunkelter Tonalität schafft er Darstellungen von subtiler Eleganz, die durch die lockere und freie Pinselführung noch gesteigert wird. Seine Porträts faszinieren oft durch die in ihnen liegende Ambivalenz des Zeigens und Verbergens: so die leuchtende, transparent erscheinende Haut der Dargestellten, deren Blick in der Abwendung des Kopfes jedoch nach innen und auf sich selbst zurückfällt. Marr lässt so ein Mysterium um die junge Dame entstehen, das in den Betrachter:innen den Wunsch aufrechterhält, die Porträtierte möge den Kopf wenden, um einen Blick in ihre sicherlich wundervollen Augen zu erhaschen. Mit großer Kunstfertigkeit erzielt Marr eine faszinierende Spannung, die dem Werk seinen ganz besonderen Charakter in der Gattung des Porträts verleiht. [KT]



345

FRANZ SKARBINA

1849 Berlin – 1910 Berlin

Dame mit Muff. Um 1886.

Gouache.

Links unten signiert. Auf festem bräunlichem Velin.

39,9 x 19,5 cm (15,7 x 7,6 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.00 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 ^{R/D}

\$ 3,300 – 4,400

Nach seinem Studium an der Berliner Kunstakademie 1865-69 und Reisen in die mondänen Metropolen des 19. Jahrhunderts wie Wien, Venedig und München findet Franz Skarbina schließlich bei einem ersten Aufenthalt in Paris zu seinem ganz eigenen Stil und den für ihn so typischen Motiven des urbanen Lebens der Belle époque. Impressionistische Leichtigkeit und die Beobachtung von Bewegung, Licht und Farbenspiel in alltäglichen Szenen des städtischen Raums kennzeichnen seine Werke vor allem in den 1880er Jahren, als er sich längere Zeit in Paris aufhält und 1883 beginnt, im dortigen Salon auszustellen. Besonders die Pariser Zeit zwischen 1885-86 wird zu seiner fruchtbarsten künstlerischen Periode. Er bewohnt ein Atelier am belebten Boulevard de Clichy im Künstlerviertel Montmartre und knüpft Kontakte zu französischen Künstlern, Sammlern und Kunstkritikern. Der Boulevard mit seinem eleganten Kommen und Gehen, die modische Kleidung auf der Höhe der Zeit und die Öffentlichkeit als Bühne der kapriziösen Pariserin faszinieren den versierten Mode- und Kostümzeichner Skarbina, der für Magazine und Handbücher der Kostümkunde gearbeitet hat. Die moderne Flüchtigkeit und Wandelbarkeit fängt er bevorzugt in den leichten und schnellen Techniken des Aquarells, der Gouache und des Pastells ein. Mit Max Liebermann und Walter Leistikow zählt 1892 er zu den Gründern der progressiven „Vereinigung der XI“, ebenso 1898 zu den Künstlern, die sich mit der Gründung der Berliner Secession von der akademisch-traditionellen Malerei abwenden, obwohl er selbst seit 1878 an der Kunstakademie lehrt und dort 1888 zum Professor ernannt wird. [KT]



346

FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis – 1928 München

Bildnis der Tochter Mary mit grünen Schleifen. Um 1910.

Pastell über Bleistift auf Malkarton.

Vgl. Voss 353, 424, 534. Rechts mittig signiert.

Verso auf der Rahmenrückpappe mit beschriftetem und mit Siegel versehenem Etikett

„Des Künstlers Töchterlein“ / erworben am 23. Dez.

1910. / Frh. Walter v. Pölnitz“.

55 x 49 cm (21.6 x 19.2 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.01 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000 ^{R/D}

\$ 7,700 – 9,900

PROVENIENZ

- Galerie Pietro del Vecchio, Leipzig (mit dem Etikett auf der Rahmenrückpappe).
- Sammlung Walter v. Pölnitz (erworben 1910; mit dem gesiegelten Etikett auf der Rahmenrückpappe).
- Privatsammlung Hessen.

Franz von Stuck ist bereits ab den 1880er Jahren über München hinaus als hervorragender Zeichner unter anderem für die „Fliegenden Blätter“ bekannt. Erst später wendet er sich der Ölmalerei zu, doch bleibt die Zeichnung für ihn auch in den folgenden Jahrzehnten ein wichtiges Mittel zur Findung des Motivs und der Kompositionsvorbereitung. Auch das Pastell, quasi als Vermittler zwischen der Zeichnung und der Ölmalerei, wählt Stuck besonders gerne als Technik für Porträts, erlaubt es ihm doch einerseits die feine detailreiche Zeichnung, andererseits eine intensive Farbigkeit bei ansprechendem Großformat. Auffallend häufig verwendet Stuck eben jene Pastellfarben für die technisch brillanten Porträts seiner Tochter. Franziska Anna Marie-Louise, genannt Mary, Stucks einziges leibliches Kind, wird 1896 in München geboren und stammt aus Stucks Liebesbeziehung zu Anna Maria Brandmaier (1875-1944), einer Serviererin aus dem eleganten Münchner Café Luitpold und Modell für seine „Sünde“. Als Stuck kurz nach ihrer Geburt 1897 die vermögende Amerikanerin Mary Lindpaintner heiratet, adoptiert diese Mary einige Jahre später. Stuck malt seine Tochter immer wieder, sie sitzt ihm Modell für die zahlreichen Porträts, die in den folgenden Jahren entstehen. Oft stellt er Mary in spanischen Kostümen oder Biedermeierkleidern dar, die sich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg großer Beliebtheit erfreuten. Auf dem hier angebotenen Werk porträtiert Stuck seine Tochter im klassischen Dreiviertelporträt. In den Gesichtszügen ist noch das Kindlich-Naive zu erkennen, das Stuck oder seine Frau Mary auf einem 1905 entstandenen Foto der damals 9- oder 10-Jährigen festgehalten hat. Mit fein modellierender Malweise erfasst der Zeichner Stuck die Gesichtspartien, den leichten Rüschenkragen deutet er mit nur wenigen Strichen an. Die opake Farbwirkung der grünen Gouache setzt dabei einen reizvollen Gegenpol zu der durchscheinenden Qualität der Pastellkreide, die die Zartheit der Haut Marys auf technischer Ebene subtil herausarbeitet. Einen reizvollen Kontrast hierzu bildet die ungroundierte Oberfläche der Malpappe, die das Porträt optisch schweben lässt und sich farblich harmonisch in das Gesamtkonzept des Bildnisses einfügt. Die kleine Mary ist eines von Stucks liebsten Modellen und darüber hinaus eines der erfolgreichsten Motive. [KT]

347

ARTUR VOLKMANN

1851 Leipzig – 1941 Geislingen an der Steige

Silen, auf Esel reitend. 1899.

Bronze, teilweise schwarzbraun und auf der Plinthe rötlich patiniert.
Auf der Plinthe signiert und datiert „A. Volkmann, Rom / April 1899“.
Gesamt: 68,5 x 57 x 27,5 cm (26.9 x 22.4 x 10.8 in).
Auf rotem Marmorsockel.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.02 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern.

LITERATUR

· Anette Niethammer, Wie auf den Tag das Abendsonnenlicht: Hans von Marées' Meisterschüler Artur Volkmann (1851-1941), Nordhausen 2006, S. 363-366, S. 486-487, Nr. 137 (m. Abb.).

Die Figur des Silen entstammt der griechischen Mythologie. Als Lehrer von Dionysos oder dessen Begleiter bei seinen rauschhaften Umzügen ist er ein Wesen der Natur, der Triebe und des Instinkts. In der Kunst etabliert sich seit der Wiederentdeckung der Mythologie in der frühen Neuzeit das Motiv des trunkenen Silenen, oftmals dargestellt mit den Mänaden im Tross des Bacchus auf einem Esel reitend. Gerade am Ende des 19. Jahrhunderts werden die Typen der Mythologie in ihrer allgemeinen Aussage wiederentdeckt, allen voran durch Friedrich Nietzsche mit dem philosophischen Begriffspaar des Apollinisch-Dionysischen, der Veranlagung des Menschen zwischen Ratio und Rausch. Der Silen fügt den ansonsten von einem schönlinigen, idealen Klassizismus geprägten Plastiken Volkmanns eine weitere Dimension hinzu, die seine künstlerische Arbeit in engem Austausch mit den Diskursen seiner Zeit zeigen. Artur Volkmann studiert ab 1873 Bildhauerei in Dresden und Berlin. Ab 1876 ermöglicht ihm ein zweijähriges Stipendium einen Aufenthalt in Rom, wo er für die anschließenden Jahrzehnte seine Wahlheimat findet. Dort macht er die Bekanntschaft mit dem Maler Hans von Marées, der ihn künstlerisch wesentlich beeinflusst. Lediglich aus finanziellen Gründen kehrt Volkmann immer wieder für einige Zeit nach Deutschland zurück, um sich neue Aufträge zu sichern. In Zwiesprache mit der Antike, ihrer „edlen Einfalt und stillen Größe“ entstehen Bildwerke und Plastiken antiker Figuren wie Bacchus, Psyche, Aphrodite, die sich einem neuen Klassizismus in der Vereinfachung der Form und Betonung der Linie verschreiben, aber dennoch eine gewisse Natürlichkeit ohne Idealisierung auszudrücken versuchen. 1911 siedelt Volkmann, inzwischen zum Professor berufen, nach Frankfurt am Main über, wo er ein Atelier am Städelschen Institut innehat. Er gehört zu dem Kreis der Künstler, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert weiterhin dem Erbe der griechisch-römischen Antike verpflichtet fühlen. [KT]



OTTO MODERSOHN

1865 Soest – 1943 Fischerhude

Mädchen im Moor. Um 1893.

Öl auf Malpappe.

42,3 x 22,6 cm (16,6 x 8,8 in). [CH]

Wir danken Herrn Rainer Noeres, Otto Modersohn Museum, Fischerhude, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.04. h ± 20 Min.

€ 8.000 – 12.000 *R/D*

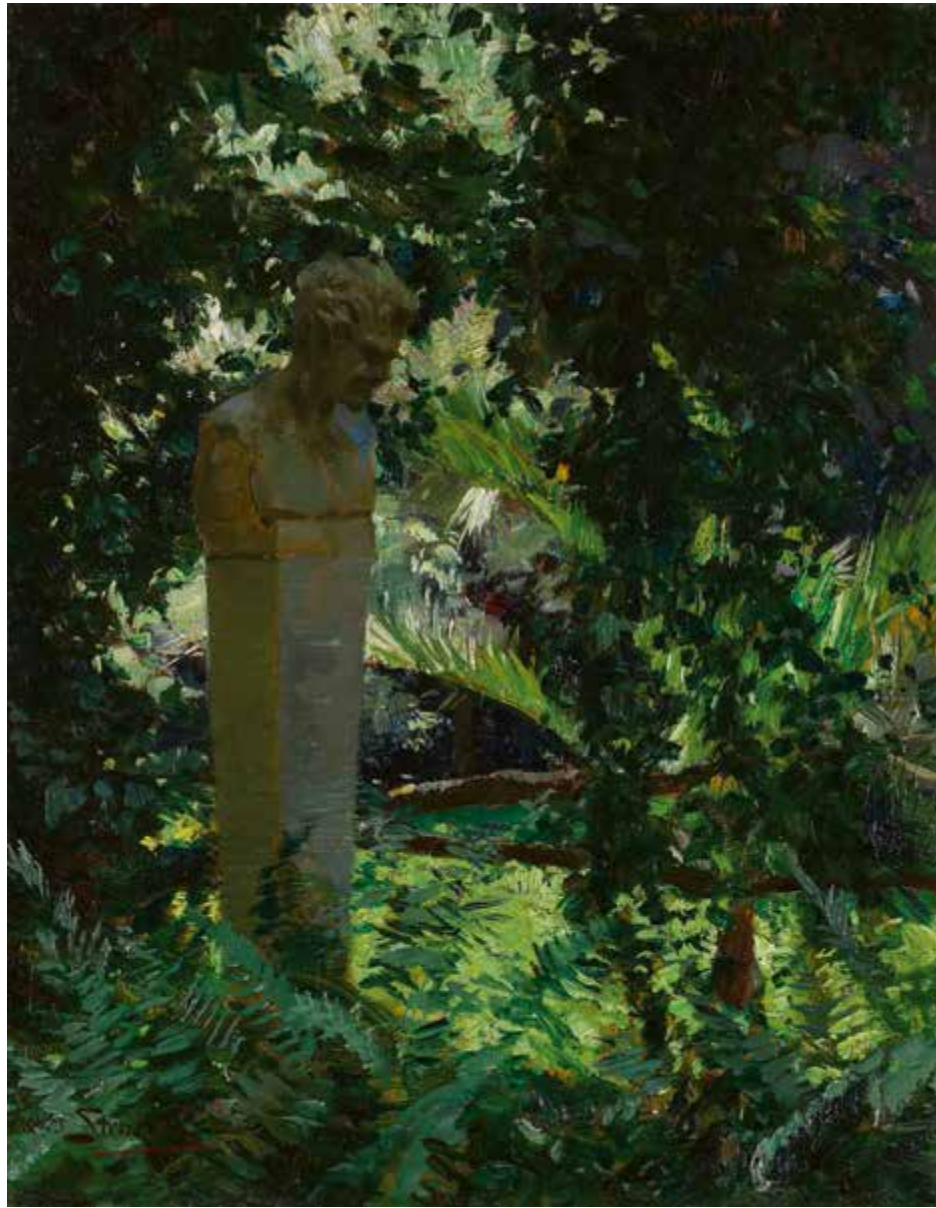
§ 8,800 – 13,200

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland (vor 1967 erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Seitdem in Familienbesitz.

Otto Modersohn beschreibt den Antrieb seines Kunstschaffens als die Suche nach dem Ursprünglichen, dem Naiven und Reinen, nach einer Schlichtheit, die sich vor allem in der vom Menschen unberührten Natur finden lässt. Schon während seiner Zeit an der Düsseldorfer Akademie gerät er mit der akademischen Kunstauffassung in Konflikt, die sich so sehr von den von ihm bewunderten französischen Malern von Barbizon unterscheidet. 1889 folgt er schließlich Fritz Mackensen nach Worpswede. Dort werden seine Kompositionen immer einfacher und reduzierter, im Kolorit meidet er jegliche Übersteigerung und nutzt die bräunlich-grünen, abgedämpften Farben der Moorlandschaft. Die Ursprünglichkeit der Landschaft verstärkt er oftmals durch die darin erscheinenden kleinen „Moormädchen“, die sich wie kleine Elfen oder Moorgeister alleine in der Landschaft aufhalten. Kindlichkeit und Naturhaftigkeit sind Zustände, in die sich der Maler selbst oft hineinräumt, ist er doch „...erfüllt von Gefühl. Einem ahnenden, geheimnisreichen, märchenhaften, erhabenen und tiefen Naturgefühl“ (Otto Modersohn, Tagebuch, 22.2.1888, zit. nach Otto Modersohn, Fischerhude/Bremen 1989, S. 170). Wie viele Zeitgenossen sehnt sich auch Modersohn in der fortschrittsgetriebenen Moderne nach einer Aufhebung der besonders um die Jahrhundertwende empfundenen Entfremdung. Schon 1889 beginnt er sich diesem für die Gründergeneration der Worpsweder so typischen Motiv zuzuwenden, ein weiteres an eine Birke gelehntes Mädchen widmet er schließlich 1895 seiner Schülerin und späteren Ehefrau Paula Becker. [KT]





349

OTTO STRÜTZEL

1855 Dessau – 1930 München

Faun. 1906.

Öl auf Holz.

Links unten signiert, rechts oben datiert „10.11.06“. Verso auf der Rückpappe mit diversen alten typografisch sowie handschriftlich nummerierten Etiketten, dort von fremder Hand mit dem Künstlernamen bezeichnet und betitelt. 27 x 21,5 cm (10.6 x 8.4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.05 h ± 20 Min.

€ 1.000 – 1.500 R/D

§ 1,100 – 1,650

PROVENIENZ

- Galerie Ernst Arnold, Dresden (mit dem Etikett).
- Privatsammlung.

Nach 1900 gelangt Otto Strützel zum Höhepunkt seiner impressionistischen Malweise. Der hervorragende Ruf der Düsseldorfer Kunstakademie hatte ihn 1879 dazu bewegt, dort sein Studium aufzunehmen. Ab 1885 ist Strützel in München ansässig, wo er vor allem das Dachauer Land malerisch erschließt. Seine bevorzugten Jahreszeiten sind der Frühling und der Herbst, die ihm mit dem wechselhaften und milderem Licht ein nuancierteres, vibrierendes Kolorit erlauben. Gestattet es die winterliche Jahreszeit nicht, in der freien Natur auf Motivsuche zu gehen, wendet sich Strützel in dem auf den 10. November datierten Blick ins Grüne an die künstlich geschaffene Natur. Gleichsam um der Kälte und dem Grau zu trotzen, schildert Strützel hier in allen erdenklichen frischen und satten Grüntönen in pastosem Farbauftrag die reiche Vegetation im Gewächshaus, in dem Farne und Palmen in der Wärme überwintern. Eine Faun-Herme schmückt die immergrüne Szenerie und verweist so auf ein arkadisches Reich ewigen Frühlings – ein Ort, der in der Gartenkunst sowie in der Kunst der Malerei vom Menschen selbst geschaffen und genossen werden kann. [KT]



350

CARL MOLL

1861 Wien – 1945 Wien

Schifferhaus in Lübeck. 1894.

Gouache auf leichtem Karton.

Vgl. Cabuk GE 99. Links unten signiert und datiert. 33,5 x 27 cm (13.1 x 10.6 in), Blattgröße.

Wir danken Frau Dr. Cornelia Cabuk, Wien, für die freundliche Auskunft. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.06 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000 R/D

§ 6,600 – 8,800

PROVENIENZ

- Wienerroither & Kohlbacher, Wien.
- Privatsammlung (2008 vom Vorgenannten erworben).

Carl Moll ist einer der zentralen Künstler der Wiener Jahrhundertwende. 1897 gehört er neben seinen Zeitgenossen Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich zu der Gruppe der Künstler, die sich vom offiziellen Kunstbetrieb abwenden und die Wiener Secession begründen. Hier ist Raum für künstlerische Wege, die sich abseits tradierter Normen und Ansprüche abspielen, eine freiere Positionierung des Künstlers erlauben und in der neue Strömungen wie Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil ihren Platz finden. Im November 1895 heiratet Moll die aus Hamburg stammende Schauspielerin und Sängerin Anna Sofie Bergen (1857–1938). Sicherlich dürfte das Paar bereits zuvor von Hamburg aus an die Nordsee gereist sein, wo Moll in Lübeck das Schifferhaus als Motiv entdeckt. Unsere Gouache dürfte eine vor Ort entstandene Version des Motivs sein, dessen in einzelnen Details leicht abgewandeltes, ausgeführtes großformatiges Gemälde vom Künstler in seinen Eingangsbüchern 1894/95 verzeichnet ist und sich heute im Belvedere Museum Wien befindet. Für die Einrichtung dieser Galerie für zeitgenössische Kunst hatte sich neben den Künstlern der Secession vor allem Moll stark gemacht, die letztlich 1903 zur Gründung des Belvedere Museums führte, in dem sich heute noch ein großer Bestand an Werken Molls findet. Insbesondere die Interieurs von Moll sind aufgrund ihrer ganz eigentümlichen Raumkonstruktion bemerkenswert. So auch in der hier steil zulaufenden Flucht über die Tische hinweg, betont noch durch das Hochformat des Ausschnitts. Das große, undurchblickbare Fenster am Ende lässt ein milchiges Licht in den Raum sickern und sorgt für Reflexe und Spiegelungen, die die herausragende Stellung Molls in dieser Gattung bekräftigen. [KT]

LOUIS VALTAT

1869 Dieppe – 1952 Choisel

Au café. Mme Victor et Mme Suzanne Valtat. Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert. Verso auf der Leinwand signiert.

Verso auf dem Keilrahmen mit Galerieetikett.

38,5 x 46 cm (15,1 x 18,1 in).

Mit einer Bestätigung der Galerie Bühler/Dr. Hans-Peter Bühler, München, April 1989, dass das Werk in den Archives Valtat verzeichnet ist.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.08 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D, F

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Sammlung Maurice Coutot (1901-1987), Paris.
- Galerie Dr. Bühler, München (1989).
- Privatsammlung Schleswig-Holstein (vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Browse & Darby, London (1985, verso mit dem Etikett).

LITERATUR

- Drouot-Montaigne, Paris, Auktion 22.11.1987, Los 394 (m. Abb.).
- Christie's, London, Auktion 21.2.1989, Los 199 (m. Abb.).

- Valtat ist ein wichtiger Vertreter der französischen Moderne, der in engem Austausch mit der Kunst der Impressionisten, der Nabis, Paul Gauguins und Henri de Toulouse-Lautrec steht
- Um 1900 wird er von den bedeutenden Galeristen Ambroise Vollard und der Galerie Durand-Ruel vertreten
- Als Modell dient Valtat oftmals seine Frau Suzanne mit dem zum modischen Chignon hochgesteckten blonden Haar
- Wundervolle Gartenszene in leichter, blumiger Ausführung, dem individuellen, charakteristisch bewegten Stil Valtats



Louis Valtat folgt zunächst dem klassischen Curriculum des Malers und beginnt 1886 ein Studium an der Pariser École des Beaux-Arts bei dem angesehenen Salonmaler Jules Lefebvre sowie im Atelier von Gustave Moreau. Die Fortsetzung seiner Ausbildung an der freien Académie Julian unter Gustave Boulanger bringt ihn in Kontakt mit der neuen Generation von Malern wie Pierre Bonnard und Edouard Vuillard, die in der Dekorativität und der Befreiung der Formen neue Wege suchen und schließlich als die Künstlergruppe der „Nabis“ im Umfeld Paul Gauguins und Maurice Denis' in Erscheinung treten. Zwischen der Befreiung der Farbe von der Form in der Zersplitterung der Töne, wie es die Neoimpressionisten um Paul Signac betreiben, dem dekorativen Stil der „Nabis“-Künstler Bonnard und Vuillard und der Betonung der Linie des Jugendstils wie bei einem weiteren seiner Bekannten, Henri de Toulouse-Lautrec, entsteht ein Werk, das dynamisch alle diese Einflüsse aufsaugt und sie in eine höchst individuelle Sprache verwandelt. Dabei steht die Betonung der Fläche im Vordergrund, mit der sich vor allem die französische Avantgarde von den tradierten akademischen Mustern zu lösen versucht. In dynamischer Pinselführung setzt Valtat die beiden eleganten, am weißen Teetisch-

chen im Park sitzenden Frauen, rechts die Ehefrau Suzanne, auf die Leinwand. Ihre leichten Kleider, das Haar und die Hütchen, der elegant geschwungene Tisch entstehen aus einer Handschrift, der Bewegung. In den locker geschwungenen Strichen wirken die hingetupften Figuren wie Blumen vor dem grünen Hintergrund. Sommerliche Leichtigkeit und Ungezwungenheit drücken sich in der Malweise aus, die von einem künstlerischen Selbstbewusstsein spricht, das weniger der Wiedergabe der Wirklichkeit als dem eigenen Eindruck und der künstlerischen Vorstellung verpflichtet ist. Seine so individuelle Bildsprache weckt das Interesse bedeutender Galeristen und Sammler wie Ambroise Vollard und Ivan Morozov, der etliche Bilder von ihm für seine Sammlung der französischen Avantgarde ankauft. Valtat stellt ebenso in der Galerie Durand-Ruel aus und nimmt an den für die Moderne so zentralen Ausstellungen der Brüsseler „Libre Esthétique“ teil wie auch am Salon d'automne, wo er 1905 mit Henri Matisse, Maurice de Vlaminck und André Derain zu einem der ersten Mitglieder der „Fauves“ werden wird. Die völlig freie, energiegeladene und der Bewegung verpflichtete Malweise solcher Werke zeigt bereits seine wesentliche Bedeutung für den Aufbruch in die Moderne. [KT]



352

THOMAS THEODOR HEINE

1867 Leipzig–1948 Stockholm

Ein Patriot. 1901.

Tuschzeichnung, Graphit und Gouache.
 Links unten mit dem Künstlermonogramm. Auf festem Velin.
 36,9 x 14,7 cm (14,5 x 5,7 in), Blattgröße.
 Originalentwurf, publiziert in *Simplicissimus*, Jg. 6, Heft 25,
 9.9.1901, S. 197.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Thomas Raff für
 die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.09 h ± 20 Min.

€ 1.000–1.500 R/D
 \$ 1,100–1,650

PROVENIENZ
 · Privatsammlung Schleswig-Holstein.

Nach dem Studium an der Kunstakademie Düsseldorf beginnt Heine in München als Karikaturist und Illustrator für humoristische und künstlerisch-literarische Zeitschriften wie die „Fliegenden Blätter“ und „Pan“ zu zeichnen. Als er 1895 den Verleger Albert Langen kennenlernt, heben die beiden die politisch-satirische Zeitschrift „Simplicissimus“ aus der Taufe, für die Heine die bekannte rote Bulldogge als Emblem kreiert. Im „Simplicissimus“ publiziert Heine seine Zeichnungen zu politischen und sozialen Themen, wobei er in der ihm individuellen Linienführung Elemente politischer Karikatur, künstlerischer Grafik und Illustration vereint. Heine gehört in der publizistischen Landschaft der für die Zeit so charakteristischen Zeitschriften und Magazine, denen ein hoher künstlerischer als auch sozialpolitischer Anspruch innewohnt, sicherlich zu den bedeutendsten und stilprägendsten Figuren, die das Zeitgeschehen nicht mit Worten, sondern mit präzisen Zeichnungen kommentieren. [KT]

353

EDWARD CUCUEL

1875 San Francisco–1954 Pasadena

Dresdener Kunstausstellung. 1901.

Tuschfederzeichnung.
 Links unten signiert und datiert. Unten rechts
 der Mitte mit Stempel „Ausstellungs Centrale“.
 Auf dünnem Velin. 37,5 x 48,5 cm (14,7 x 19 in),
 blattgroß.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.10 h ± 20 Min.

€ 1.500–2.500 R/D, F
 \$ 1,650–2,750



354

EDWARD CUCUEL

1875 San Francisco–1954 Pasadena

Eisenbahnabteil. 1901.

Tuschfederzeichnung.
 Links unten signiert und datiert. Auf feinem Velin.
 39,5 x 45,5 cm (15,5 x 17,9 in).
 Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.12 h ± 20 Min.

€ 1.500–2.500 R/D, F
 \$ 1,650–2,750



355

LUDWIG VON HOFMANN

1861 Darmstadt – 1945 Pillnitz

Frühlingslandschaft mit Paar am Froschteich. Um 1900.

Pastell über Bleistift.

Links unten monogrammiert. Auf Velin. 22,5 x 23,5 cm (8.8 x 9.2 in), blattgroß. [KT]

Wir danken Frau Dr. Verena Senti-Schmidlin, Zürich, für die freundliche wissenschaftliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.13 h ± 20 Min.

€ 1.500 – 2.000 ^{R/D}

\$ 1,650 – 2,200

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Gotthold Findeisen, Dresden (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

Gestaltung eines als Duft und Farbe empfundenen landschaftlichen Eindrucks geben diesen Werken einen Zauber, der in der Geschichte der deutschen Kunst ohne Beispiel ist“, so Dr. Edwin Redslob, Museumsdirektor in Erfurt, anlässlich der Ausstellung 1917 in der Galerie Ernst Arnold. Schon 1899 kauft bereits Hugo von Tschudi Pastelle für die Berliner Nationalgalerie. Die ohne Zeit und Ort in einem ewigen Frühling mythologisch-paradiesischer Anmutung gezeigten Szenen verzaubern mit ihren träumerischen, oftmals ungreifbaren Motiven und transportieren die Betrachtenden in ein von Ruhe und Schönheit durchdrungenes Land der Fantasie. [KT]



356

Frühlingsidylle mit Badender und Blumenkindern. Um 1900.

Pastell.

Rechts unten signiert. Auf chamoisfarbenem Velin. 26 x 20 cm (10.2 x 7.8 in), blattgroß. [KT]

Wir danken Frau Dr. Verena Senti-Schmidlin, Zürich, für die freundliche wissenschaftliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.14 h ± 20 Min.

€ 1.500 – 2.000 ^{R/D}

\$ 1,650 – 2,200

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Gotthold Findeisen, Dresden (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

357

Grotte mit badenden Frauen. Um 1900.

Pastell.

Links unten monogrammiert. Auf Velin. 23,5 x 17,5 cm (9.2 x 6.8 in), blattgroß. [KT]

Wir danken Frau Dr. Verena Senti-Schmidlin, Zürich, für die freundliche wissenschaftliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.16 h ± 20 Min.

€ 1.500 – 2.000 ^{R/D}

\$ 1,650 – 2,200

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Gotthold Findeisen, Dresden (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).



358

Frauen mit Kind in arkadischer Landschaft. Um 1900.

Pastell.

Links unten mit dem Künstlermonogramm. Auf bräunlichem Velin. 31 x 22,3 cm (12.2 x 8.7 in), blattgroß. [KT]

Wir danken Frau Dr. Verena Senti-Schmidlin, Zürich, für die freundliche wissenschaftliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.17 h ± 20 Min.

€ 1.500 – 2.000 ^{R/D}

\$ 1,650 – 2,200

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Gotthold Findeisen, Dresden (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

359

EDWARD CUCUEL

1875 San Francisco – 1954 Pasadena

Heißer Tag (Zwei Damen unter Bäumen). 1915.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie mit altem Etikett, dort kaum leserlich wohl von der Hand des Künstlers betitelt; des Weiteren mit verschiedenen Nummerierungen.

90 x 100 cm (35.4 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.18 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 R/D, F

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Atlanta (1989 erworben).
- Privatsammlung (2008 erworben).

LITERATUR

- Christie's, New York, Auktion 28.9.1989, Los 280 (m. Abb.).

- **Charakteristisches Motiv im Schaffen Cucuels, der sich vor allem den eleganten Frauengestalten in der Natur widmet**
- **Cucuel zeigt sein malerisches Können im lebhaften Wechselspiel von Licht und Schatten, die die sommerliche Leichtigkeit spürbar machen**
- **In der pastosen, impressionistischen Malweise fasziniert besonders das schillernde nuancenreiche Farbenspiel der hellen Partien, in denen Cucuel das Licht in prismatisches Irisieren aufbricht**
- **Entstanden in der Sommervilla des Malers am Ammersee, seinem zentralen Wirkungsort**

„Cucuel ist ein äußerst frisches Temperament. Die französische Schule und Anregungen von der ‚Scholle‘ sind in seinen Damenbildnissen deutlich sichtbar. Aber er ist ein Maler, der aparte Situationen zu finden weiß und in seinen fröhlichen Frauenporträts sehr interessanten Farbenreizen nachgeht.“

(zit. nach: Kunstdruck, III. Jahrgang Nr. 19/20, Berlin Juli 1914, S. 95).

Das Werk Edward Cucuels ist ab den 1910er Jahren geprägt durch eine heitere, unbeschwerte Freiluftmalerei, die er zunächst mit seinem Freund und Lehrmeister Leo Putz in Hartmannsberg am Chiemsee betreibt. Hier arbeiten die Maler über vier Jahre hinweg jeden Sommer Seite an Seite. Zuvor ist er hauptsächlich als Grafiker und Illustrator für die Presse tätig, unter anderem in den 1890er Jahren in New York, nachdem er in seiner Geburtsstadt San Francisco an der Kunstakademie und in Paris an der fortschrittlichen Académie Julian studiert hat. Ab 1914 ist Cucuel am Ammersee und anschließend am Starnberger See südlich von München ansässig, wo er eine Villa mit weitläufigem Seegrundstück besitzt. Hier führt er die zuvor gewählte Motivik weiter: junge Modelle, bekleidet oder unbekleidet dem Müßiggang fröhlich, inmitten der durch Sommer und Herbst gezeichneten Natur. Im Stil unabhängiger von Putz werdend, fängt Cucuel seine Bilder durch einen ungebrochen flüssig bis flüchtigen Pinselduktus in satten Farbtönen von hoher Leuchtkraft ein. Den besonderen Reiz von Edward Cucuels Gemälden macht ihre spürbare Leichtigkeit und nonchalante

Eleganz aus. Die Inszenierung der Modelle lässt die Grenze zwischen Pose und unbeobachteter Spontaneität verschwimmen, in der lockeren Ausführung erscheint die Malerei als angenehmer sommerlicher Zeitvertreib. Häufig verwendet er dabei nicht nur den Pinsel, sondern trägt die Farbe in breiten Strichen mit dem Malmesser auf, wodurch seine Motive trotz der hellen, pastelligen Farben eine solide Körperlichkeit erlangen. Cucuels Gemälde atmen die Wärme des Sommers, den Duft der Vegetation und die Kühle des Wassers. Sie verhelfen ihm aufgrund dieser Sinnlichkeit und der stets präsenten leicht voyeuristischen Erotik zu großem internationalen Erfolg. Seine Modelle, die er wie in unserem Gemälde mit den femininen Accessoires der Zeit wie den Florentiner Hüten und den hellen luftigen Kleidern ausstattet, verkörpern die melancholische Eleganz der Belle Époque. Die zarte Sinnlichkeit der Frauen zeigt er hier in der hellen Haut und den feinen, halbtransparenten Stoffen, auf die tanzende Lichtreflexe fallen. Seine lichterfüllten und leichten, eleganten Werke machen Cucuel zu einem zentralen Vertreter des Impressionismus in Deutschland. [KT]



LUDWIG VON HOFMANN

1861 Darmstadt – 1945 Pillnitz

Die Zauberinsel. Um 1915/1920.

Öl auf Leinwand.

Links unten monogrammiert.

85 x 92 cm (33.4 x 36.2 in).

Im originalen Künstlerrahmen.

*Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.20 h ± 20 Min.***€ 10.000 – 15.000 ^{R/D}**

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Gotthold Findeisen, Dresden (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

- Galerie Arnold, Dresden (verso auf dem Rahmen mit dem Galerieetikett).
- Künstlerbundaustellung im Kunstverein Hannover, 1928, Nr. 365 (verso auf dem Rahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart (verso auf dem Rahmen mit dem Ausstellungsetikett).

Das große Thema Ludwig von Hofmanns ist das Verhältnis, das Neben- und Miteinander von Mensch und Natur. Die meisten seiner Szenen spielen sich in der Natur ab, wobei sich diese überwiegend in der floral ornamentalen Formensprache des Jugendstil präsentiert. Ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist zudem eine Tendenz zum Abstrahieren erkennbar. An dieser Schwelle befindet sich auch das vorliegende Werk. Während im Vordergrund ein nackter Jüngling versonnen zu Boden blickt, eröffnet sich dem Betrachter in einem registerartig übereinander gestaffelten Hintergrund der Blick in eine arkadische Landschaft. Eine antik anmutende Stadt thront mittig auf einer Anhöhe. Einem Paradies gleich fließen silberblaue Bäche und Flüsse durch die sommerlich blühende Landschaft, über den rosabewölkten Himmel ziehen einige Vögel hinweg. Von Hofmann reduziert die Formen der Natur und des jungen Mannes nahezu völlig auf Farbflächen und betont zudem die Konturlinien, in dem er Senkrechte und Waagerechte klar herausstellt. Damit erreicht er eine ornamentale Einbindung der stehenden Figur in den umgebenden Naturraum sowie eine gewisse Monumentalisierung. Geradezu greifbar ist sein Bestreben nach Ausgeglichenheit und Harmonie. Fast mutet die Komposition an wie ein farbiger Holzschnitt. In der friedlichen Atmosphäre des Motivs wird Ludwig von Hofmanns Ideal einer Einheit von Mensch und Natur deutlich, einer künstlerischen Verwirklichung des glücklichen Arkadiens. [EL]





361

PEDER (PEDER MØRK MØNSTED) MØNSTED

1859 Grenaa – 1941 Fredensborg

Waldinneres mit Gewässer. 1896.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut signiert und bezeichnet „P. Mønsted d. 21-3-1941“.

22 x 38 cm (8.6 x 14.9 in).

Wir danken der Galerie Paffrath, Düsseldorf, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.21 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000 R/D

\$ 3,300 – 4,400

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland.

Seine technische Virtuosität erlangt Mønsted an der Kopenhagener Kunstakademie, an der noch die Präzision und genaue Beobachtungsgabe der Künstler des dänischen Goldenen Zeitalters nachwirkt. Ein Aufenthalt im Atelier des französischen Salonmalers William Adolphe Bouguereau 1882-83 mag sicherlich auch die akademische Feinmalerei und die Ausformulierung von Stofflichkeit in seinem Schaffen gestärkt haben. Neben seinen Winterlandschaften faszinieren im Werk Mønsteds vor allem die Flusslandschaften, in denen sich ein magischer Sog in die lichtvolle, von dichter Vegetation erfüllte idyllische Landschaft entwickelt. In oft großem Format verleiht er der Landschaft in den präzise ausgeführten Gemälden eine geradezu fotorealistische Präzision. Sein Interesse gilt darin vor allem der Spiegelung in ruhigen Gewässern und dem Licht, das sich seinen Weg durch das dichte grüne Laub bahnt. Ebenso faszinierend mutet der malerische Weg zu diesen Gemälden an: in der kleinen Ölstudie zeigt sich seine genaue Beobachtungsgabe, mit der er den landschaftlichen Eindruck zunächst vor dem Motiv einfängt. Freier und lockerer ist hier der Duktus, der dennoch eine detaillierte und lebendige Szenerie entstehen lässt. Auch im kleinen Format erreicht Mønsted eine Tiefe des Raumes, eine malerische Herausforderung, die er mit Bravour meistert. Mit dem sich in den Hintergrund schlängelnden Waldbach lenkt er den Blick in die Frische und Ruhe des Waldes und lässt die Betrachter:in in den zartgrünen und gelblichen, frühlingshaften Farbraum eintauchen. [KT]



362

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel – 1933 Werder a. d. Havel

Märkische Seenlandschaft mit Entenjäger im Kahn stehend. 1891.

Öl auf Papier auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert.

58 x 100 cm (22.8 x 39.3 in).

Mit einer schriftlichen Expertise von Frau Dr. Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister Archiv & Werkverzeichnis, Berlin. Die Arbeit wird im Karl Hagemeister-Archiv registriert sowie in das Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.22 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 R/D

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

In Ferch am Schwielowsee, wo sich Hagemeister schon 1877 niederlässt, obwohl er zu damaliger Zeit noch zahlreiche Reisen in die Niederlande und nach Italien unternimmt, entsteht der Großteil seiner Landschaftsgemälde. Beeinflusst von der kraftvollen Malweise vor allem des großen Vorbilds des französischen Realismus Gustave Courbets, aber auch von Wilhelm Trübner, der die breite energische Pinselschrift in Deutschland als künstlerisches Ausdrucksmittel zum Erfolg bringt, entstehen ausdrucksstarke Landschaften, in denen das Temperament der künstlerischen Handschrift sichtbar wird. Auf der Suche nach neuer Inspiration entscheidet sich Hagemeister, seinem Künstlerfreund Carl Schuch im Winter 1883 für kurze Zeit nach Paris zu folgen. Die Unmittelbarkeit der Naturerfahrung ist jedoch für sein Schaffen unabdingbare Voraussetzung und neben dem in Paris ausbrechenden künstlerischen Dissens mit Schuch einer der Gründe, in die havelländische Heimatregion zurückzukehren. Dort führt Hagemeister nun inmitten der Abgeschlossenheit der Natur ein im Kontrast zum nahen Berlin gewissermaßen vorzivilisatorisches Leben und ernährt sich, außer von den Einkünften seiner Malerei, mit Jagen und Fischen. Das seenreiche, von kleinen Kanälen und Flüssen durchzogene Gebiet dient Hagemeister als Rückzugsort, in dem er gänzlich in die urwüchsige und unberührte Natur eintauchen kann. Viele der dortigen Anwohner besitzen selbst einen kleinen Kahn, so auch Hagemeister, der diesen zur Erkundung verborgener Orte im Dickicht des teils sumpfigen, teils bewaldeten Gebietes nutzt. So gelingt es ihm, an jene Stellen zu gelangen, die so charakteristisch für seine Kompositionen sind: unmittelbare Aussichtspunkte in Nahsicht direkt vom niedrigen Kahn aus, über das dichte Schilf und die Gräser hinweg, verdeutlichen den Standpunkt des Malers und so auch des Betrachters in der Einbettung in die Natur. Selten erscheinen menschliche Figuren, die zwar das Bindeglied zwischen ungebändigter und nutzbar gemachter Natur im Bild darstellen, sich in der fleckenhaft getupften Malweise jedoch nicht von der Vegetation unterscheiden. Im Variantenreichtum seiner Malweise drückt sich auch die Vielfalt der reichen Flora aus. Jedes Gras, Blättchen oder jeder Ast weist eine eigene materielle Qualität auf, die in der konturenlosen Alla-Prima-Malerei intuitiv in der Pinselführung nachempfunden wird und nicht – wie in der akademischen Landschaftsmalerei lange üblich – durch akribische zeichnerische Studien vorbereitet und anschließend mimetisch im Atelier nachzubilden versucht wird. Die Entscheidung, in stiller Einsamkeit zu malen und sich ganz in der Natur zu versenken, ist für das Schaffen und die künstlerische Entwicklung Hagemeisters von essenzieller Bedeutung. [KT]

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel – 1933 Werder a. d. Havel

Verschneiter Birkenwald an einem Bachlauf. 1891/95.

Öl auf Leinwand.

Warmt G 279. Links unten signiert und datiert „1891“.

Rechts unten erneut signiert und datiert „1895“.

208 x 115 cm (81.8 x 45.2 in).

Aufzugszeit: 11.06.2022 – ca. 16.24 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D}

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Brandenburg (um 1920 vom Künstler erworben, bis 1980 in Familienbesitz).
- J.Sucksdorff - Architektur und Antiquitäten, Berlin.
- Kunsthandel Krausz, München.
- Privatsammlung Niedersachsen (2012 erworben).

AUSSTELLUNG

- Karl Hagemeister. „...das Licht, das ewig wechselt“. Landschaftsmalerei des deutschen Impressionismus, Potsdam Museum - Forum für Kunst und Geschichte, 8.2.-5.7.2020 / Museum Georg Schäfer, Schweinfurt 18.10.2020-21.2.2021, S. 50, Nr. 54 (m. Abb.).

LITERATUR

- Leo Spik, Berlin, Auktion 6.12.2012, Los 58 (m. Abb.).



Karl Hagemeister steht mit seinen Werken insbesondere ab den 1880er Jahren in der Tradition der Plein-air-Malerei, die sich allmählich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt hatte. Damit setzt sich eine neue Auffassung der Landschaftsmalerei durch, die sich den akademischen Traditionen motivischer und technischer Art entledigt. Diese forderten zunächst ein intensives zeichnerisches Naturstudium, die sich vor allem der Linie und der Form widmet, worauf die male- risch-farbliche Ausarbeitung im Atelier folgt. Erste Schritte direkt in die Natur, die über das kleine Format der Ölstudie hinausgehen, wagen die Maler der französischen Schule von Barbizon, die den wilden und urwüchsigen Wald bei Paris gegen die komponierten Ideallandschaften klassizistischer Prägung setzen. Ihre Gemälde, wie auch die der ihnen folgenden späteren Impressionisten der 1870er und 1880er Jahre, tragen so einen paradoxen Wahrheitsgehalt in sich: die spontane und schnelle Pinselführung, in der das Gesehen auf die Leinwand übertragen wird, lässt zwar Detailgenauigkeit und Realismus hinter sich, weist sich aber durch ihre Entstehung direkt am Objekt als umso authentischer aus. 1883/83 unternimmt Hage- meister eine Studienreise nach Paris und lernt dort die Malerei der Barbizon-Künstler wie die Waldlandschaften Théodore Rousseaus sowie die der Impressionisten mit eigenen Augen kennen. Er begreift, dass die Essenz der Malerei das ewig wechselnde Licht ist, das sich in der Farbe ausdrückt; seine Palette hellt sich daraufhin merklich auf. Die Landschaft um den Schwielowsee, an dem er sich um 1880 endgültig niedergelassen hatte, wird zu seinem zentralen Motiv. Anders als viele Landschaftsmaler, die die Sommermonate auf Mo- tivsuche verbringen und im Winter im Atelier arbeiten, scheut Hage- meister selbst die Kälte und den Schnee nicht, bezieht er doch seine Inspiration wesentlich aus dem Eintauchen in die Natur und die Elemente und im Malprozess gleichsam ein Teil davon zu werden. Der helle verschneite Birkenwald in dem für die Plein-air-Malerei außergewöhnlichen, fast lebensgroßen Format entsteht ebenfalls in freier Natur. Schon früh finden sich die schlanken jungen Bäume in Hagemeysters Gemälden, die mit ihrer weißen gefleckten Rinde helle und dunkle Lichtreflexe noch unterstreichen. Ein vom Licht durchdrungenes Dickicht, erhellt vom Weiß des Schnees zwischen wirren Zweigen, grünen und herbstlich braunen Blättern bringt er in materialreicher Malweise auf die Leinwand. So beeindruckend scheint der Malprozess des riesigen Formats im Wald gewesen zu sein, dass Hermann Hinzel, Maler und Schüler Hagemeysters, die Situation fotografisch festhält. Die Fotografie ist die einzig existie- rende, die den Künstler bei seiner für gewöhnlich in der Abgeschie- denheit und dem völlig Eintauchen in die Natur stattfindenden Arbeit zeigt. [KT]



KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel – 1933 Werder a. d. Havel

Seeufer bei Ferch. 1895.

Mischtechnik, Öl auf Leinwand.

Warmt G 315. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand mit Widmung „Prof. Hagemeister an Frl. Spinde“.

74 x 60 cm (29.1 x 23.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.25 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Martha Spinde, Haushälterin des Künstlers, Werder a. d. Havel (als Geschenk direkt vom Künstler erhalten, verso mit der Widmung).
- Weick Antiquitäten, Berlin.
- Privatsammlung Berlin (um 1978 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karl Hagemeister. „...das Licht, das ewig wechselt“. Landschaftsmalerei des deutschen Impressionismus, Potsdam Museum - Forum für Kunst und Geschichte, 8.2.-5.7.2020, S. 188, Nr. 107 (m. Abb.).

LITERATUR

- Peter Paret, Die Berliner Secession: moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland, Berlin 1981 (Abb. Taf. 19).
- Irmgard Wirth, Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1990 (Abb. Taf. 76).
- Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister. In Reflexion der Stille, Berlin 2016 (Abb. S. 139).

Eine besondere Qualität der Wasserlandschaften Karl Hagemeisters ist der Zugang, den diese den Betrachter:innen eröffnen: In einem oft selbst verschwimmenden, dunstigen Farbraum ermöglichen sie ein Sich-Versenken in die Landschaft und so das Nachempfinden des Gefühls, das auch Hagemeister vor der ruhenden Natur bewegt. Die Nachbildung und Veräußerung dieses Gefühls stellt seinen innersten Antrieb der kreativen Tätigkeit dar. Hagemeister hatte sich nach dem Studium in Weimar, Aufenthalt in Paris und Jahren des Reisens schließlich in den 1880er Jahren in Ferch am havelländischen Schwielowsee niedergelassen. Von der immer schneller wachsenden nahegelegenen Hauptstadt des Kaiserreichs, die für so viele Künstler das Emblem der Moderne darstellt, hält er sich fern, um sich gänzlich in die sanfte und geheimnisvolle Landschaft, durchzogen von Flüssen und Seen, zu versenken. Er lebt allein, nur für die Natur und die Malerei, und verschmilzt mit der Landschaft, löst sich in ihr auf, atmet sie ein und malerisch gleichsam wieder aus. So besitzen seine Gemälde stets etwas Ruhend-Geheimnisvolles, Unergründliches, genauso wie die unklaren Konturen, die sich auflösenden und ineinander übergehenden Formen, die von einem bewegten Hauch leicht und beseelt erscheinen. Eine schwebende Atmosphäre, hervorgerufen durch die Stille der menschenleeren Natur, die Kühle des Wassers und das sanfte Rauschen der Schilfblätter verleihen seinen Werken jene kontemplative Wirkung, die sie so erholsam für Auge und Geist werden lassen. Eingehüllt in Wasser, Luft und Licht werden auch die Betrachtenden Teil einer Empfindung „vom bewegten Athem der Natur, von der bewegten Stimmung über und zwischen den Dingen, vom seelischen Element der Natur“, der der Mensch nicht gegenübersteht, sondern in deren belebten Organismus er selbst eingeschlossen ist (Hagemeister, Tagebuchaufzeichnungen, zit. nach: Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister. Reflexion der Stille, Berlin 2016, S. 142). [KT]





365

WLADIMIR BARANOFF-ROSSINÉ

1888 Cherson – 1944 Auschwitz

Arbre et son reflet dans l'eau. 1907.

Öl auf Leinwand.
70 x 53 cm (27,5 x 20,8 in).

Wir danken Herrn Wladimir Baranoff-Rossiné, Enkel des Künstlers, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.26 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000 R/D
\$ 8,800 – 11,000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Eugène Baranoff-Rossiné, Paris (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Galerie Brusberg, Berlin (1983 vom Vorgenannten erworben).
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover (vom Vorgenannten erworben).

Wladimir Baranoff-Rossiné wächst in dem kleinen Ort Welyka Lepetycha bei Cherson auf, wo der Belarus, Russland und die Ukraine durchquerende Strom Dnjepr schließlich ins Schwarze Meer mündet. Die Nähe zum Fluss und zum Wasser, zu einer von Kanälen und Sümpfen durchzogenen Uferzone prägt sein Frühwerk und lässt ihn in seiner heimatlichen Region kurz nach Abschluss seines ersten Studiums an der Kunstschule in Odessa 1907 zahlreiche Motive entdecken. In der frühlinghaft-klaaren und noch in matten Farben gegebenen Landschaft spiegelt das schlammige Wasser den hellen, blauen Himmel und verändert dessen Farbigkeit in der transparenten Spiegelung. Ebenso zum harmonischen, abgetönten und gleichsam entsättigten Kolorit tragen die kleinen graubraunen Dorfhäuser im Hintergrund bei, die Baranoff-Rossiné mit seinen Pinselstrichen in der pastos und kräftig aufgetragenen Farbe modelliert. Mit dieser reliefartigen, materialreichen Malweise lässt Baranoff-Rossiné einen faszinierenden Kontrast gegenüber der zarten und verhaltenen Farbigkeit entstehen, in der die Feuchtigkeit und Kühle der Wasserlandschaft stimmungsvoll transportiert wird. [KT]



366

WLADIMIR BARANOFF-ROSSINÉ

1888 Cherson – 1944 Auschwitz

Péniches sur le Dniepr. 1907.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand mit gestempelter und signierter Authentifikation durch Pauline Baranoff-Rossiné, Ehefrau des Künstlers. Sowie mit weiteren, unleserlichen Stempeln, Siegel sowie handschriftlicher Bezeichnung in Rot. Verso auf dem Keilrahmen mit diversen handschriftlichen Nummerierungen sowie Ausstellungsetikett der Réunion des Musées Nationaux.
65 x 81,5 cm (25,5 x 32 in).

Wir danken Herrn Wladimir Baranoff-Rossiné, Enkel des Künstlers, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.28 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 12.000 R/D
\$ 11,000 – 13,200

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Eugène Baranoff-Rossiné, Paris (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Galerie Brusberg, Berlin (1983 vom Vorgenannten erworben).
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co. KG, Hannover (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gruppe Stefanos, Stroganov Kunstschule, Moskau, 27.12.1907-15.1.1908, Nr. 171.
- Vladimir Baranoff-Rossiné, Musée National d'Art Moderne, Paris, 12.12.1972-29.1.1973, Kat.-Nr. 3 (m. Abb.) (verso mit dem Etikett).
- Wladimir Baranoff-Rossiné. Retrospektive, Galerie Brusberg, Berlin, 3.9.-29.10.1983, S. 8 (m. Abb.).

Wladimir Baranoff-Rossiné beginnt sein Studium zunächst in Odessa an der Kunstfachschule 1903-07, bevor er 1908 an die Kunstakademie nach Sankt Petersburg aufbricht. Bereits in Odessa entstehen Gemälde, in denen sein Interesse an der zentraleuropäischen Avantgarde, insbesondere der Pariser, sichtbar wird. Er beteiligt sich an Ausstellungen ukrainisch-russischer Künstlergruppen in Odessa, Kiew, Sankt Petersburg und Moskau, wo er 1907 bei der Gruppe „Stephanos“ unter anderem zusammen mit Natalia Gontscharova ausstellt. 1910 fällt er den Entschluss, nach Paris zu gehen, und schließt sich dort in der Künstlerkolonie La Ruche anderen bedeutenden Exil-Künstlern ukrainischer Herkunft wie Alexander Archipenko oder Sonia Delaunay-Terk an und präsentiert regelmäßig Werke im Pariser Salon d'automne sowie im Salon des Indépendants. Sein in der Ukraine entstandenes Frühwerk zeugt noch ganz von der Auseinandersetzung mit Impressionismus und Neoimpressionismus in der Aufteilung der Farbe in einzelne Tupfen und ihrer Zusammensetzung im Bild. Sein späteres Interesse am Zusammenhang zwischen Farbtönen und ihrer musikalischen Entsprechung mag in dieser frühen Beschäftigung mit der Aufteilung des Lichts in seine Spektralfarben bereits begründet liegen. Baranoff-Rossiné wächst in dem kleinen Ort Welyka Lepetycha bei Cherson auf, wo der Belarus, Russland und die Ukraine durchquerende Strom Dnjepr schließlich ins Schwarze Meer mündet. Kraftvoll und fast reliefartig widmet sich Baranoff-Rossiné hier den anliegenden Frachtkähnen, die in das transparente, helle Licht am Ufer eingebettet sind. [KT]



367

WILLI SCHLOBACH

1864 Brüssel – 1951 Nonnenhorn

Blühende Apfelbäume. 1924.

Öl auf Leinwand, kaschiert auf Malpappe.
Rechts unten mit dem Künstlermonogramm
und datiert.

31,8 x 40 cm (12,5 x 15,7 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.29 h ± 20 Min.

€ 3.500 – 4.500 ^{R/D}

\$ 3.850 – 4.950

Willy Schlobach, von deutsch-belgischer Abstammung, erlebt in Belgien den Aufbruch der Avantgarden zwischen Symbolismus und Impressionismus mit. Zusammen mit bedeutenden belgischen Künstlern wie Theo van Rysselberghe, Willy Finch und James Ensor begründet er 1883 die Künstlergruppe Les XX, zu deren Ausstellungen unter anderem Vincent van Gogh, Paul Gauguin und Paul Signac eingeladen werden. Darüber hinaus ist er selbst auf den wichtigsten Präsentationsplattformen der Moderne und des Neoimpressionismus vertreten, wie der Brüsseler Libre Esthétique, dem Pariser Salon des Indépendants und der Berliner Secession. In dieser Zeit macht sich auch bei Schlobach eine deutliche Hinwendung zum neoimpressionistischen und pointillistischen Stil bemerkbar. Nach dem ersten Weltkrieg sieht er sich gezwungen, Belgien zu verlassen und findet am Bodensee eine neue Heimat, wo er sich im Großteil seines Spätwerks der wundervoll blühenden Natur widmet. In dieser Gegend, eines der größten und ältesten Obstanbaugebiete Europas, gleicht die Landschaft in der Frühlingszeit in April und Mai einem Blütenmeer in Rosa und Weiß. Mit leichten Tupfen, in denen noch seine pointillistischen Anfänge zu erkennen sind, gibt Schlobach die Zartheit der Blüten wieder, neben denen die Frische des Grüns und das Blau des Himmels das für den impressionistischen Blick Schlobachs wundervolle Motiv koloristisch vollenden. [KT]



368

PAUL MADELINE

1863 Paris – 1920 Paris

Im Garten. Um 1900/1910.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen
handschriftlich nummeriert.

54 x 65 cm (21,2 x 25,5 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.30 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 ^{R/D}

\$ 4.400 – 6.600

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schleswig-Holstein
(1981 vom Vorgenannten erworben,
seitdem Familienbesitz).

Paul Madeline wächst in Paris auf und studiert dort schließlich an der École des Beaux-Arts. Er begeistert sich vor allem für die Landschaft und schließt sich malerisch den Impressionisten an, von denen er Gleichgesinnte wie Claude Monet und Armand Guillaumin bei einem Aufenthalt in der reizvollen Flusslandschaft bei Crozat im Limousin kennenlernt. Sein Interesse gilt ebenso der Freilichtmalerei, der Erkundung des Lichts und der Farben der Natur, die er in unterschiedlichsten Regionen Frankreichs einfängt. Besonders die blühenden, frischen Gärten des Sommers rücken in sein Blickfeld, möglicherweise inspiriert von Monet, der ab 1893 vermehrt seinen von kleinen Bächen durchzogenen Garten in Giverny malt. Madelines Landschaften in der freien Natur erwecken ebenso oftmals den Eindruck eines Gartens, sind sie doch von variantenreicher Anordnung der Vegetation und dem harmonischen Arrangement der Szenerie geprägt. Er bedient sich dabei oft einer grün-bläulich-violetten Palette, die seinen Werken eine farbliche Gesamtharmonie verleiht. So auch in dieser idyllischen Gartenlandschaft, in der sich vor allem in der einen Großteil des Bildes ausmachenden Rasenfläche eine reine Malerei in der Erkundung der grünen, gelblichen und bläulichen Farbtöne im Spiel des Lichts Bahn bricht. Madeline stellt regelmäßig im Salon des artistes français sowie im Salon d'automne aus und wird von der Galerie Durand-Ruel, der Galerie der Impressionisten, vertreten. Werke von diesem so subtilen Postimpressionisten befinden sich in zahlreichen französischen Museen. [KT]

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel – 1933 Werder a. d. Havel

Die Woge. 1915.

Öl auf Leinwand.
Warmt G 563. Rechts unten signiert und datiert.
99 x 149 cm (38.9 x 58.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.32 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/D}
\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Gemälde-Cabinett Unger, Dachau.
- Galerie Eduard Schulte, Düsseldorf (verso mit dem handschr. Eintrag).
- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Schleswig-Holstein
(1981 vom Vorgenannten erworben, seitdem Familienbesitz).

LITERATUR

- Horst Ludwig, Karl Hagemeister, in: Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bruckmanns Lexikon der Münchner Kunst, München 1982, Bd. 2, S. 80 (m. Abb.).

Zwischen 1908 und 1915 hält sich Karl Hagemeister in Lohme auf Rügen auf, wo seine überwältigenden Wellenbilder entstehen, in denen er den „Kampf der Elemente“ studiert. Dabei setzt sich Hagemeister, mit den Füßen im Meer stehend, im Malprozess tatsächlich direkt der Gewalt der Elemente aus: „Wenn ich dann ein Seebild malen wollte (nicht unter 1,60 m lang) so befestigte ich den Rahmen am Balken des Herrenbades. Und nun beobachte ich die Stimmung, den Wellengang, das Tempo, den Ton des Wassers und die Wirkung von Luft auf den Wellen. So stand ich meist lange, nie unter einer Viertelstunde, und nun fing ich an, nachdem ich das Ganze in mir aufgenommen hatte, mit angespannter Vehemenz das Bild zu entwickeln. Das geschah in der Zeit von 2 bis 3 Stunden. So, und nun bewegten sich die Wellen, die Wolken flogen und das Ganze war ein bewegter Organismus. Meine Seebilder sind auf diese Weise elementar schöpferisch.“ (Karl Hagemeister, Kleine Selbstbiographie, zit. nach: Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister. Reflexion der Stille, Berlin 2016, S. 172). Das Ergebnis ist dabei auch technisch faszinierend: Über eine lasierende Grundierung in unterschiedlichsten Blautönen trägt er mit dem Palettenmesser breite Farbleckse auf, die die Gischt markieren und in ihrer Pastosität reliefartig und haptisch ins Auge springen. Die schnelle, temperamentvolle Malerei ist dabei weniger ein Abbilden als vielmehr ein Interpretieren der Energie der Bewegung in dieser Auseinandersetzung mit den Elementen, die der Maler zuvor in sich

aufgesogen hat. Die Differenz zwischen der ewigen Bewegung des Meeres und dem Festhalten des speziellen Augenblickes, in dem die Welle heranrollt, ist dabei in seiner faszinierenden Widersprüchlichkeit und Gleichzeitigkeit des Flüchtigen und Ewigen der Kerngedanke der Moderne, wie ihn Charles Baudelaire 1863 im „Maler des Modernen Lebens“ manifestartig formuliert. Gustave Courbet und Charles-François Daubigny sind dabei die Vorbilder, die in der Gattung der Landschaft neue Wege beschreiten. Im Salon von 1870 sorgt Courbet mit „La mer orangeuse - La vague“ (heute Musée d’Orsay, Paris) für Aufsehen, als er ein erstes, in Étretat in der Normandie entstandenes Wellenbild ausstellt, bei dem er mit dem Messer die Farbe in dicken Schichten aufgetragen hat. In seinem Atelier unmittelbar am Meer hat Courbet die anbrandenden Wellen so gleichsam direkt auf die Leinwand übertragen. Im Gegensatz zur akademisch-zeichnerischen Landschaftskomposition wird hier die Malerei zum Selbstzweck, zum Schwelgen in der Farbe und einem direkten Nachfühlen der Bewegung in der Handschrift des Künstlers. Die Natur, gesehen durch ein Temperament – so die Formulierung Émile Zolas in Bezug auf Courbet – ist auch Hagemeisters Herangehensweise, in den Worten „tumultuari-sche Elementarschöpfung eines unwiderstehlichen Malertemperaments“ (Franz Servaes, Karl Hagemeister, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, Bd. 38/II, 1923/24, S. 272). Eine Welle aus der Hand Courbets erwirbt Hugo von Tschudi 1904 für die Nationalgalerie in Berlin, es folgen die Museen in Bremen und Frankfurt. Für Hagemeister sind die Courbet’schen Wellen jedoch noch nicht zum höchsten Ausdruck gelangt: „Ich habe erkannt, dass zum atmenden Leben Bewegung gehört, und dass diese nur durch feinste Unterschiede im Farbauftrag erreicht werden kann. Wenn man alles pastos malt, so gibt es keine Bewegung, wohl aber, wenn man vom Pastosen bis zur äussersten Zartheit und von der klaren deutlichen Ferne bis zur Verschwommenheit abstuft.“ (zit. nach: Karl Scheffler, Karl Hagemeister, in: Kunst und Künstler, Heft 8, 1910, S. 417). Im Spiel mit Fernsicht und Nahsicht, Illusion sowie dem Offenlegen der Gemachtheit des Bildes gelingt es Hagemeister, die Bewegung im Sehprozess des Betrachters zu aktivieren. Insofern wohnt unserer Welle eine auf abstrakten Expressionismus oder Informel vorausweisende Modernität inne, die Gegenständlichkeit und Repräsentation in der Malerei hinter sich lässt und Farbe und Bewegung zum Selbstzweck werden lässt. Anlässlich des 75. Geburtstags von Hagemeister veranstaltet Ludwig Justi, damaliger Direktor, eine Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, wobei der größte Saal den in Serie gehängten Wellenbildern vorbehalten ist; deren überwältigende Wirkung soll selbst den ange-reisten Maler beeindruckt haben. [KT]



„Ich sehe ein, dass man keine Wellen abmalen kann, und wenn das noch so gut mit Hilfe der Momentphotographie möglich wäre. Solche gemalten Wellen werden still stehen. Um sie bewegt zu malen, muss man vorher alles genau studieren, die Durchsichtigkeit der Stimmung, den Rhythmus der Wellen, und wenn man alles erfasst hat, muss man schnell gefühlsmässig gestaltend das Ganze hinschreiben. So nur wird die Darstellung den Beschauer mit fortreißen. Die letzten Aufenthalte an der See überzeugten mich, dass ich schliesslich nur See malen sollte, um schliesslich Herr des Meeres zu werden – eine grosse Aufgabe, wenn ich denke, dass nur Courbet der einzige ist, der den Eindruck der Unendlichkeit, der Allgewalt des Meeres getroffen hat.“

Karl Hagemeister, zit. nach: Ausst.-Kat. Galerie Heinemann, München, 1912, S. 18.



370

KARL THEODOR BOEHME

1866 Hamburg – 1939 München

Abendstimmung in Nervi. Um 1924.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert sowie ortsbezeichnet „München“. Verso auf dem Keilrahmen wohl von der Hand des Künstlers nummeriert „433“ sowie betitelt und signiert. 70 x 90 cm (27,5 x 35,4 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16,33 h ± 20 Min.

€ 2.500 – 3.500 ^{R/D}

\$ 2.750 – 3.850

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

Die Darstellung der bewegten Wasseroberfläche gilt als wahre malerische Herausforderung, die genaue Beobachtungsgabe und Farbgespür erfordert. Zum Hauptakteur seiner Landschaften macht Karl Theodor Boehme stets das Meer, das sich in seiner fließenden Bewegung an der kantigen Härte der Felsen bricht. Boehme beeindruckt in seinen Küstenbildern durch die elementare Wucht der Naturgewalten: Luft, Wasser und Erde erzeugen vor der oftmals menschenleeren Ursprünglichkeit der Landschaft eine fast magische Atmosphäre. Hinzu kommt die Unmittelbarkeit des Betrachterstandpunkts, der auch durch die hohe Horizontlinie eine Position inmitten des Geschehens erlaubt. Dabei löst sich Boehme zusehends von einer akademisch geschulten malerischen Technik und nutzt eine impressionistisch anmutende lockere Pinselführung, trotz derer es ihm gelingt, einer an der Realität orientierten Darstellungsweise treu zu bleiben. So ergeben sich fein nuancierte Kontraste zwischen der linearen Maserung der Felsen, der lockeren Gischt, der Luftigkeit der Wolken sowie der Transparenz des in der Ferne türkis schimmernden Himmels, die in der Betrachtung von ferne verschmelzen und in der Nahaussicht ihre faszinierende Macht offenbaren. Bereits während seines Studiums an der Kunstakademie in Karlsruhe bei Gustav Schönleber unternimmt Karl Theodor Boehme 1888 Reisen nach Rügen, Bornholm und Norwegen, auf der ihn schon die durch Schönleber geweckte Faszination für Küsten- und Meereslandschaften begleitet. Großen Erfolg erreicht er jedoch mit seinen Küstenmotiven aus Italien, wo er sich wiederholte Male zwischen 1893 und 1912 auf Capri aufhält sowie um 1924 an der ligurischen Küste bei Genua und Nervi. [KT]



371

EDWARD HARRISON COMPTON

1881 Feldafing – 1960 Feldafing

Piz Boè / Sella Gruppe. 1940.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert.

Verso auf der Leinwand mit dem Stempel der Malereibedarfshandlung Doerner.

82,5 x 113 cm (32,4 x 44,4 in).

Wir danken Frau Sybille Brandes, Tutzing, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16,34 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000 ^{R/D, F}

\$ 7.700 – 9.900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

Wie sein Vater, der berühmte englische Bergmaler Edward Theodore Compton, ein ausgezeichnete Alpinist, der zahlreiche Erstbesteigungen absolviert - begeistert sich auch Edward Harrison Compton leidenschaftlich für die alpine Landschaft und das immer wieder überwältigende und veränderliche Naturerlebnis der Berge. Er besucht nach einer Ausbildung bei seinem Vater die Kunstgewerbeschule in London. Zahlreiche Reisen führen ihn in die Schweiz, nach Oberitalien und Tirol, wobei er - anders als sein Vater - weniger die dramatische Hochgebirgswelt als vielmehr die Schönheit der unberührten Gebirgswälder und -bäche und der weiten Almwiesen in den Blick nimmt. Hier richtet sich der Blick auf den Piz Boè, den höchsten Gipfel der beeindruckenden Sella-Gruppe der Dolomiten. Eine Erstbesteigung des Dreitausenders gelang 1864 dem österreichischen Alpinisten Paul Grohmann. [KT]



372

OTTO PIPPEL

1878 Łódź – 1960 München

Hauskonzert. Um 1930/40.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf der Leinwand

erneut signiert und betitelt.

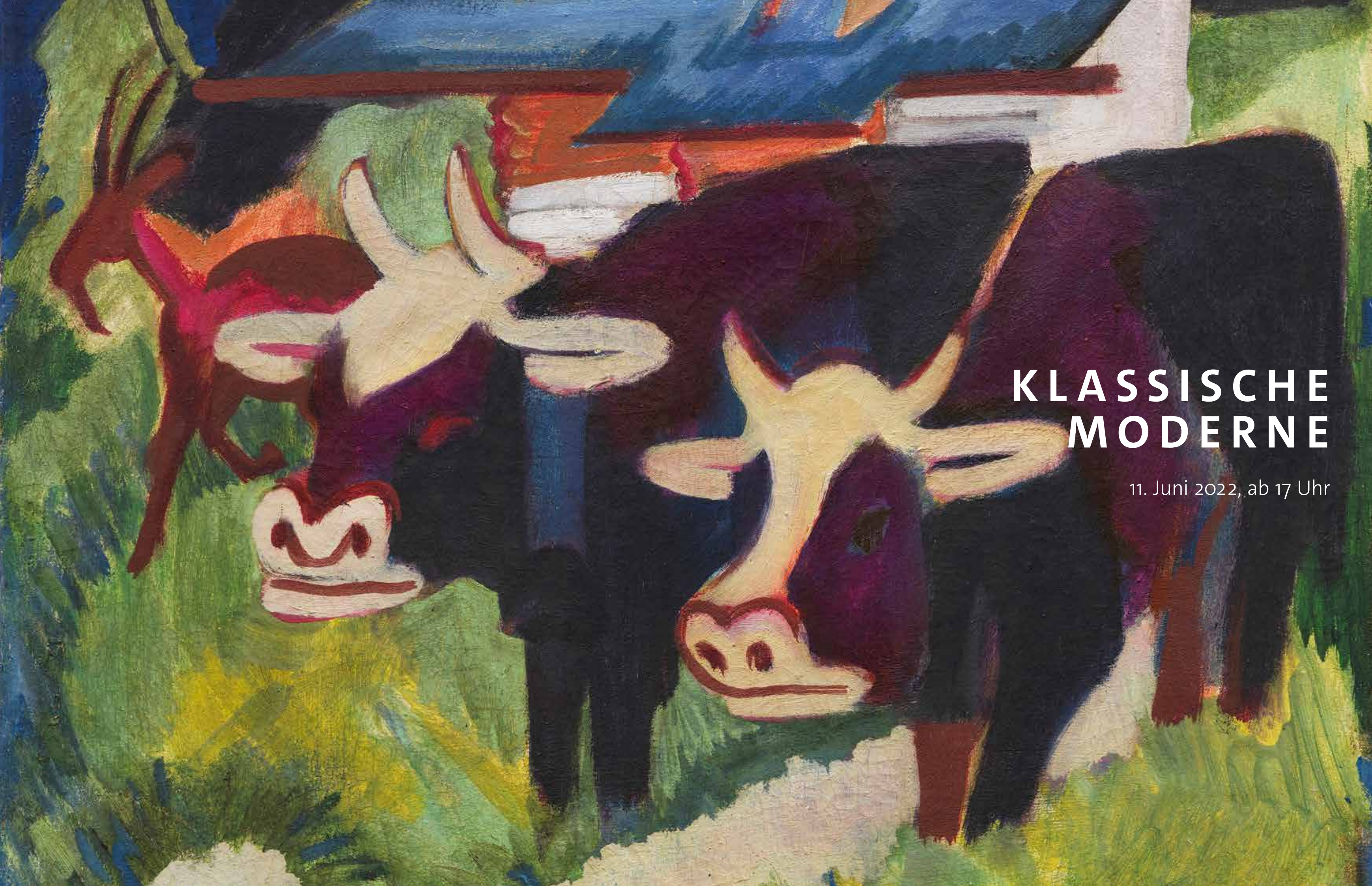
80 x 99,5 cm (31.4 x 39.1 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 16.36 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000 ^{*/D, F}

\$ 13,200 – 16,500

Otto Pippel gehört zu den bedeutendsten Impressionisten zweiter Generation im süddeutschen Raum. Mit dem Vorhaben, Innenarchitekt und Dekorationsmaler zu werden, beginnt er seine Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Straßburg. 1905 nimmt er sein Studium der Malerei in Karlsruhe bei Friedrich Fehr und Julius Hugo Bergmann auf, wechselt 1907 an die Dresdner Akademie zu Gotthard Kuehl. Als Pippel 1908 zum Abschluss seiner Studien nach Paris reist, wird er durch die französischen Impressionisten bestärkt, die Licht- und Eindrucksmalerei für sich weiterzuentwickeln. Er wird Mitglied der „Luitpold-Gruppe“ und stellt 1912 erstmals im Glaspalast in München aus. Seine von lockerer Hand und in pastosem Farbauftrag geschaffenen Gemälde finden bald eine große Anhängerschaft und es entsteht in den folgenden Jahren ein umfangreiches Œuvre, das immer wieder die atmosphärische Stimmung des Lichts in den Vordergrund rückt. Es entstehen Landschaften und Motive deutlich französisch-impressionistischer Prägung, in denen zum einen der flüchtige atmosphärische Augenblick, zum andern auch die mondänen Beschäftigungen einer städtischen Gesellschaft in den Fokus treten. Neben den im Freien und vor dem Motiv entstandenen Szenen widmet sich Pippel mit Vorliebe auch dem Interieur, vornehmlich der abendlich musizierenden Gesellschaft. Hier tritt die punktuelle, künstliche Beleuchtung in sein Interesse, mit der sich ebenso stimmungsvolle Effekte erzielen lassen. Im warmen, goldenen Licht des rokokohaften Kerzenleuchters vor der schemenhaften prunkvollen Architektur lösen sich die Konturen der Szenerie auf, wie die Melodien der Musik, die den Raum füllt. Die Gewänder der Frauen scheinen aus der Zeit gerückt und verweisen auf frühere Epochen. Eine gewisse eskapistische Sehnsucht nach einem Raum, in dem Kunst und Musik die Seele der Wirklichkeit entrücken, wird so deutlich spürbar. [KT]



KLASSISCHE MODERNE

11. Juni 2022, ab 17 Uhr

400

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Die Birkenallee im Wannseegarten nach Osten.
Wohl 1924.

Öl auf Holz.

Eberle 1924/27. Links unten signiert. 50 x 39,5 cm (19,6 x 15,5 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{RP}

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Mrs. Balsen, London (bis 1965).
- Galerie Abels, Köln (1965, verso mit dem Galerieticket).
- Dr. Heinrich Schult, Essen (1965).
- Privatsammlung Süddeutschland.

„Der geborene Maler will nicht nur, sondern er muß malen, was er sieht, denn er malt ja nicht die Wirklichkeit, sondern die Vorstellung von der Wirklichkeit: Er malt subjektive Natur ...“

Max Liebermann, zit. nach: Martin Faass (Hrsg.), Max Liebermann und Emil Nolde – Gartenbilder, München 2012, S. 40.

Max Liebermanns Grundstück am Wannsee, das er im Jahr 1909 erwirbt, ist ein willkommener Rückzugsort für den Künstler und seine Familie. Mit direktem Blick auf den See lässt Liebermann vom Architekten Paul Baumgarten ein Wohnhaus errichten und plant zusammen mit Alfred Lichtwark, dem damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, die weitläufigen Grünanlagen rund um das Gebäude. Wie zufrieden er mit dem Ergebnis gewesen sein muss, wird in einem Brief deutlich, den er seinem Hamburger Freund im Jahr 1911 schreibt: „Verehrtester Freund, Ihr Brief vom 31/5 hat mich ganz besonders erfreut und ich wollte ihn sofort Abends, nachdem ich ihn in der Früh erhalten, beantworten. Aber die Abende sind im Garten so schön, daß ich mich nicht entschließen konnte, mich an den Schreibtisch zu setzen...“ (Liebermann an Lichtwark am 5. Juni 1911, zit. nach: Jennis Howoldt/Udo Schneede (Hrsg.), Im Garten von Max Liebermann, Berlin 2004, S. 167). Doch der Maler genießt abseits der Großstadt nicht nur die Ruhe der Natur. Schon bald liefert ihm der selbst geplante Garten einige seiner schönsten Motive. Mehr als 200 Ölbilder sowie zahlreiche Aquarelle und Zeichnungen entstehen. Immer wieder malt er die Blütenpracht des Nutzgartens und der

Blumenterrasse, widmet sich aber auch dem üppigen Grün der Bäume und der großen Rasenfläche.

Unsere Arbeit wird einer kleinen Gruppe von Birkenansichten zugeordnet, die 1924 entsteht und die Baumallee an der Südgrenze des Grundstücks aus unterschiedlichen Perspektiven zeigt. Der serielle Charakter dieser Arbeiten sowie das Spiel von Licht und Schatten im begrenzten Bildraum lassen seine Bewunderung für die französischen Impressionisten erkennen. In mitunter dicken Farbschichten und mit dynamischem Pinselstrich hält er die satten Grüntöne und Natureindrücke fest, bearbeitet die Farbflächen so lange, bis ihn das Ergebnis überzeugt und seiner Wahrnehmung entspricht. Lediglich mit den warmen Farbtönen des Weges und den vereinzelt roten Blüten setzt er hier im Vordergrund einige kleine Akzente in der ansonsten dominanten grün-braunen Farbpalette. Mit seiner für diese Zeit charakteristischen Malweise erschafft Max Liebermann mit der Ansicht der Birkenallee einen visuellen Rückzugsort, in dem der kühle Schatten genauso zu spüren ist wie die Wärme der Sonnenstrahlen, und überlässt uns mit dem Gemälde ein kleines, eindrucksvolles Stück seines grünen Gartenglücks. [AR]





401

LESSER URY

1861 Birnbaum – 1931 Berlin

Partie am Landwehrkanal Berlin.
1888.

Öl auf Leinwand auf Malpappe aufgelegt.
Links unten signiert und datiert.
18,2 x 9 cm (7.1 x 3.5 in). [EH]

Mit einem Gutachten von Frau Dr. Sibylle Groß,
Werkverzeichnis Lesser Ury, vom 12. Mai 2022.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,01 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^{R/N}

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Niedersachsen.
- Galerie Rosenbach, Hannover (1996).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1996 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen/Schweiz (vom Vorgenannten geerbt).

LITERATUR

- Leo Spik, Berlin, Auktion 471, 31.3.-1.4.1971, Nr. 194 mit Abb. auf Taf. 88 (Partie am Landwehrkanal zu Berlin, 1888; verkauft)
- Leo Spik, Berlin, Auktion 572, 23.-25.3.1995, Nr. 346 mit Abb. auf Farbtaf. 7 (Partie am Landwehrkanal zu Berlin, 1888; verkauft).

- Außergewöhnlich stimmungsvolle Arbeit mit Berliner Motiv
- Ury begeistert mit meisterlichem atmosphärischen Lichteffect
- Lesser Ury gehört neben Max Liebermann und Lovis Corinth zu den Protagonisten des deutschen Impressionismus



402

THEO VON BROCKHUSEN

1882 Maggrabowa/Ostpreußen – 1919 Berlin

Landstraße mit Bäumen. 1905.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert.
146 x 188,5 cm (57.4 x 74.2 in).
Im Originalrahmen. [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,02 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D}

\$ 16,500 – 22,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland (bis 2011).
- Privatsammlung Niedersachsen (2014 erworben).

AUSSTELLUNG

- XI. Ausstellung der Berliner Secession, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm 208/9, Berlin 1906, Inv.-Nr. 311 (auf dem Schmuckrahmen mit dem Etikett).
- Deutsch-Nationale Kunstausstellung, Gruppe Berliner Secession, Städtischer Kunstpalast Düsseldorf, 11.5.-29.9.1907, Inv.-Nr. 22 (auf dem Schmuckrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, Auktion 383, 28.10.2011, Los 463 (m. Abb.).

- Beeindruckend großformatige, lebhaftige Landschaft mit harmonischer Lichtstimmung
- 1906 tritt Brockhusen in die avantgardistische Berliner Secession ein und wählt das vorliegende Gemälde für seine erste Ausstellungsbeteiligung aus
- Entstanden in der malerisch produktiven Frühphase, in der sich Brockhusen am französischen Impressionismus orientiert und vom renommierten Berliner Galeristen Paul Cassirer vertreten wird
- Charakteristisches Motiv im Schaffen des Künstlers, der sich bevorzugt der langgestreckten Perspektive baumgesäumter Straßen und Alleen widmet

WILHELM LEHMBRUCK

1881 Duisburg – 1919 Berlin

Badende. 1913.

Gips.

Schubert 71 A 5. Höhe: 23,1 cm (9 in).

Fragment der ursprünglich 92 cm hohen Plastik. Leбzeitguss.

Gegossen vor 1919. [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.04 h ± 20 Min.€ 20.000 – 30.000 *R/D*

\$ 22,000 – 33,000

- Aus Lehmrucks wichtiger Pariser Zeit
- In ihrem Entstehungsjahr 1913 wird ein Exemplar der „Badenden“ im Salon d’Automne in Paris ausgestellt
- 1913 ist Lehmruck als einziger deutscher Bildhauer auf der legendären Armory Show in New York vertreten
- Leбzeitguss

„Ein jedes Kunstwerk muß etwas von den ersten Schöpfungstagen haben, von Erdgeruch, man könnte sagen: etwas Animalisches. Alle Kunst ist Maß. Maß gegen Maß, das ist alles. Die Maße, oder bei Figuren die Proportionen, bestimmen den Eindruck, bestimmen die Wirkung, bestimmen den körperlichen Ausdruck, bestimmen sie Linie, die Silhouette und alles.“

Wilhelm Lehmruck, zit. nach: Paul Westheim, Wilhelm Lehmruck, Potsdam-Berlin 1919, S. 61.

PROVENIENZ

- Leo Nachlicht, Berlin, seit spätestens 1928 (seit Januar 1930 als Sicherungsübergabe an die Danat-Bank, später Dresdner Bank).
- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (in Kommission Januar 1932 - Dezember 1933).
- Geheimrat Gustav Brecht, Köln (im Dezember 1933 vom Vorgenannten erworben).
- Christoph Brecht, Essen (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen mit den Erben nach Leo Nachlicht auf Grundlage einer gerechten und fairen Lösung.

AUSSTELLUNG

- Ausstellung neuerer deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz, Nationalgalerie Berlin April 1928, Kat.-Nr. 96 (dieses Exemplar).
- Galerie Ferdinand Möller, Ausstellung 30 deutsche Künstler, Juli-September 1933, Kat.-Nr. 32 (dieses Exemplar).

LITERATUR

- Lynn Rother, Die Dresdner Bank als „marchand-amateur“? Zur Rolle der Banken im Kunstmarkt während des Nationalsozialismus, in: Uwe Fleckner u.a. (Hrsg.), Markt und Macht. Der Kunsthandel im „Dritten Reich“, Berlin 2017, S. 67-91, hier S. 77-81 und 85f. (dieses Exemplar).
- Lynn Rother, Kunst durch Kredit. Die Berliner Museen und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935, Berlin/Boston 2017, S. 197 Anm. 95, S. 216, 220f. (dieses Exemplar).
- Rechnung der Galerie Ferdinand Möller an Geheimrat Gustav Brecht, Köln, vom 15.12.1933 mit Zahlungsbeleg vom 19.12.1933 und Begleitschreiben (Familienbesitz).
- Ohne Titel („Badende“ von Wilhelm Lehmruck), Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, Werkfotografien, BG-KA-N/F.Möller-F0743 (dieses Exemplar).
- Brief August Hoff an Ferdinand Möller, 2.7.1932, Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C,II 1,126-1,152 (dieses Exemplar).
- Empfangsbestätigung der Nationalgalerie Berlin für die Ausstellung von 1928, Zentralarchiv der staatlichen Museen zu Berlin, ZA I_NG 719 S. 368 (dieses Exemplar).





Wilhelm Lehmbruck, Badende, 1913. Historische Aufnahme des vorliegenden Fragments.

Die Beschäftigung Lehmbrucks mit der Plastik „Badende“ im Jahr 1913 ist ausführlich. Laut Dietrich Schubert fertigt der Bildhauer mehrere Bleistiftzeichnungen an (Wilhelm Lehmbruck Museum), um sich dem Thema zu nähern. Auch Pinselzeichnungen helfen dem Künstler, das Volumen seiner Idee zu klären (Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, 1990, S. 194). Der Kunsthistoriker August Hoff, von 1924 bis 1929 Direktor des städtischen Kunstmuseums in Duisburg, entwickelt schon bald ein empathisches Gespür für das Werk des in Duisburg geborenen Bildhauers. Er beschreibt die „Badende“, „als still und mit sich selbst beschäftigt; in sich geschlossen ist die Masse und der Umriss. Ihre Bewegung verhüllt den Leib mehr, als sie ihn preisgibt. Körperlicher ist freilich diese Gestalt als die anderen Werke, von plastisch vollem Wuchs. Das kühne Weglassen der Unterschenkel betont die Bewegung in den Raum nur stärker. Die Melodie der Rückenlinie von edlem einheitlichem Zug findet in der Vorderansicht wieder ihre bewegtere Begleitung; dann bricht sie plötzlich in die Torso-Bildung ab“ (zit. nach: Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk, Berlin 1936, S. 54f.)

Die „Badende“ wird im Jahr 1913 von zwei weiteren (im Vergleich zu der „Knienden“ und dem „Emporsteigenden“ eher „kleineren“) Skulpturen begleitet: zum einen von dem „Geneigten Frauentorso“ und zum anderen von der „Rückblickenden“, drei Skulpturen also, die von Bewegung und Gegenbewegung gezeichnet sind.

Die Liste der Ausstellungen der „Badenden“ zu Lebzeiten nach der ersten Präsentation 1913 im Pariser Salon d'Automne ist lang und lässt eine Begehrlichkeit für diese Figur vermuten. Nicht zuletzt nimmt Otto Mueller, der die „Badende“ wohl 1914 mit der Ausstellung der Freien Sezession in Berlin wahrnimmt, die Geste der „Badenden“ in sein Repertoire auf und zitiert das Werk direkt und unverblümt. Laut dem Werkverzeichnis von Schubert hat Lehmbruck die „Badende“ sechs, vielleicht auch sieben Mal in Gips- oder Zement-Mischungen gießen lassen, Bronzen sind demnach posthum entstanden (Dietrich Schubert, Wilhelm Lehmbruck, Catalogue raisonné der Skulpturen 1898-1918, Worms 2001, S. 278ff.). Unter der Nr. 71 A 5 wird unser Exemplar, oder besser, was davon noch übrig ist, zitiert.

Provenienz

„Wer sich mit Kunstwerken solcher Art umgibt, eben Entstandenes erwirbt [...] lebt das lebendigste Leben mit, im status nascendi gleichsam, nimmt an der Erregung und Beglückung teil, welche das Suchen nach der neuen Form gibt [...], er legt nicht an [...], sondern bezahlt die Erhöhung seines eigenen Daseins.“

Mit diesen hymnischen Worten leitet Ludwig Justi, Direktor der Berliner Nationalgalerie, 1928 den Katalog zur „Ausstellung neuerer deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz“ ein. Viele illustre Sammler haben Leihgaben beigesteuert, darunter Bernhard Koehler und Tilla Durieux, Eduard Freiherr von der Heydt und Hugo Simon. Der renommierte Architekt Leo Nachtlicht stellt seine „Badende“ von Wilhelm Lehmbruck zur Verfügung.

Leo Nachtlichts interessante Kunstsammlung umfasst Werke von Künstlern wie Otto Dix, Lovis Corinth, Oskar Kokoschka, Christian Rohlf, Paula Modersohn-Becker und Erich Heckel. Der Sammler jedoch gerät durch die Weltwirtschaftskrise sowie durch die zunehmende antisemitische Hetze in eine finanzielle Notlage, die ihn schließlich zu einem Bankenengagement zwingt, das Lynn Rother umfassend untersucht hat: Für einen notwendigen Kredit bei der Danat-Bank muss Nachtlicht als Sicherungsübereignung Anfang 1930 neben zwei Gemälden von Otto Dix – darunter das große Bild „Maler und sein Modell“ - auch die „Badende“ von Lehmbruck einsetzen. Ebenso wie das Dix-Gemälde wird die Skulptur dabei auf beachtliche 6000 Reichsmark geschätzt.

Die Kunstwerke verbleiben in Nachtlichts Besitz und werden erst nach dessen Zahlungsunfähigkeit im Herbst 1931 in den bankeigenen Tresor verbracht. Von dort gelangt die „Badende“ im Januar 1932 kommissionsweise zum Berliner Kunsthändler Ferdinand Möller. Einfach ist ein Verkauf in diesen Jahren der Krise aber beileibe nicht, auch wenn sogar August Hoff sich 1932 bei Möller nach dem „äußersten Preis des sehr schönen Gusses der ‚Badenden‘ von Lehmbruck“ erkundigt. Auf Hoff's Expertise bezieht sich Möller dann auch 1933, wenn er das Werk als „eine ganz hervorragende Arbeit aus der Pariser Zeit des Künstlers“ lobt.

Dies tut er in einem Schreiben an den Kölner Geheimrat Gustav Brecht, Maschinenbauingenieur und Wirtschaftsführer unter anderem als Vorstandsvorsitzender der Rheinischen Braunkohle AG. Brecht entdeckt das Werk vielleicht schon im Sommer 1933 auf Möllers Ausstellung „30 deutsche Künstler“. Im Dezember desselben Jahres entschließt er sich, die Plastik gemeinsam mit Noldes „Rittersporn und Silberpappeln“ (Evening Sale Los 80) zu erwerben. Denn für den jüdischen Sammler Leo Nachtlicht gibt es nach 1933 keine Möglichkeit mehr, die als Sicherheiten gegebenen Kunstwerke wieder auszulösen: Dem renommierten Architekten wird bereits zum 31. Januar 1933 von den Nationalsozialisten die Arbeitserlaubnis entzogen; als Vorstand des Bundes Deutscher Architekten wird er abgesetzt.

Die „Badende“ gelangt also im Dezember 1933 in das Eigentum von



Otto Dix, Maler und sein Modell (Bildnis des Malers Karl Schwesig mit Modell), 1925, Öl auf Holz, verschollen.

Gustav Brecht. Dessen Wohnhaus im noblen Köln-Marienburg wird jedoch rund ein Jahrzehnt später bei einem Bombenangriff zerstört. Von der „Badenden“ kann nur der Kopf aus dem Bauschutt gerettet werden. Ein Schicksal, das Assoziationen weckt an den Berliner Skulpturenfund, als im Jahr 2010 bei einer archäologischen Grabung im Vorfeld von U-Bahn-Arbeiten vor dem Roten Rathaus Skulpturen der klassischen Moderne ans Licht kommen. Es stellt sich heraus, dass es sich bei diesen Stücken um von den Nationalsozialisten als „entartete Kunst“ aus deutschen Museen entfernte und seitdem vermisste Kunstwerke handelt – eine kleine Sensation.

Als Fragment bleibt Lehmbrucks Meisterwerk in der Brecht'schen Familiensammlung - bis zum heutigen Tage. Nun kann das Kunstwerk, das auch ein bemerkenswertes Zeugnis deutscher Geschichte ist, in bestem Einvernehmen mit den Erben nach Leo Nachtlicht angeboten werden. [MvL / AT]



404

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Abend am See. Um 1909.

Öl auf Malpappe.

Verso mit dem Nachlassstempel sowie mit neuem Etikett, Sammlerstempel und mit Bleistift bezeichnet. 9,7 x 16,3 cm (3,8 x 6,4 in). [KT]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 27. Oktober 2015 (in Kopie). Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,05 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D, F}

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Franz Resch, Gauting.
- Sammlung Hildegard Auer (1929-2015), Oberpfalz (vom Vorgenannten als Geschenk erhalten).
- Privatsammlung Süddeutschland (verso mit dem Sammlerstempel).

- **Entstanden in den frühesten Murnauer Jahren, als Münter und Kandinsky die wunderbare Landschaft malerisch erschließen und im August 1909 das „Münterhaus“ als gemeinsamen künstlerischen Mittelpunkt erwerben**
- **Einzigartiges Format**
- **Intime, spontane Landschaftsskizze, die die unmittelbare Frische des persönlichen Eindrucks der Künstlerin transportiert**
- **Mutig und experimentierfreudig beginnt Münter hier ihren Weg zur kompakten, expressiven und abstrahierenden Form, der für ihre Landschaften so charakteristisch wird**



- **Entstanden während des Sommeraufenthaltes in Kallmünz mit der „Phalanx“-Klasse**
- **Diese frühesten, kleinen Ölskizzen gelten als entscheidende Meilensteine im Werk Gabriele Münters**
- **Lückenlose Provenienz**

405

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Sommertag. Ca. 1903.

Öl auf Leinwand, auf Leinwand kaschiert. Verso mit dem Nachlassstempel sowie einem Etikett mit der teils handschriftlichen und teils gestempelten Nummer „L 595“. 18 x 29 cm (7 x 11,4 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 4. März 2020. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,06 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D, F}

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass Gabriele Münter (1962-1966).
- Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung (1966-1973).
- Kunsthandel Franz Resch (1973 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung W. Grovermann, Augsburg (1973 vom Vorgenannten erworben).
- Collectio Artium, Augsburg (vom Vorgenannten geerbt).
- Privatsammlung Saarland.

AUSSTELLUNG

- Schöne Aussichten. Der Blaue Reiter und der Impressionismus, Franz Marc Museum, Kochel, 22.3-19.7.2015, S. 195 u. Farbabb. S. 83.
- Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 31.10.2017-13.1.2018; Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, 3.5.-19.8.2018, und Museum Ludwig, Köln, 15.9.-13.1.2019, Kat.-Nr. 36 mit Farbabb. S. 57.

Die „Phalanx“ ist nicht nur die private Malschule, an der Kandinsky ab 1901 lehrt, an der dann Gabriele Münter seine Schülerin wird und deren persönliche Verbindung beginnt, sondern die „Phalanx“ ist vor allem eine Künstlergruppe, die von progressiven Münchner Künstlern wie Kandinsky und Wilhelm Hüsgen gegründet wird, um ein Gegengewicht zu dem übermächtigen Akademismus eines Franz von Lenbach im München der Prinzregentenzeit zu schaffen. Bei den von der „Phalanx“ organisierten Ausstellungen sind auch Werke von französischen Malern der Avantgarde wie Claude Monet, Paul Signac oder Félix Vallotton zu sehen. Deren Gedanken der Pleinair-Malerei setzt Kandinsky in seiner Malklasse mit Malaufenthalten 1902 in Kochel und 1903 in Kallmünz um. In der Gegend um Kallmünz ist wohl unsere schöne, frühe Flusslandschaft entstanden. Gabriele Münter gelingt es vortrefflich, die atmosphärische Stimmung des Sommertages in allen Facetten einzufangen. Sehr schön ist hier auch die Eigenart des Farbauftrages mit einem kleinen Spachtel zu sehen. Die Farbe ist direkt auf die Leinwand aufgetragen und die Farbtöne auf der Leinwand nebeneinandergesetzt, teils ineinandergezogen und vermischt. So entsteht eine in ihrer Oberflächenstruktur äußerst bewegte Darstellung, wie sie nur in diesen frühen, kleinformatigen Gemälden Gabriele Münters zu finden ist. [EH]

MAURICE DE VLAMINCK

1876 Paris – 1958 Rueil-la-Gadelière

Nature morte avec compotier et vase de fleurs. Um 1910.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert und mit diversen, teilw. fragmentierten Etiketten, dort von fremder Hand bezeichnet sowie typografisch nummeriert.. 47 x 59,5 cm (18,5 x 23,4 in). [KT]

Mit einem Zertifikat des Wildenstein Institutes, Paris, vom 5. Mai 2010 über die Aufnahme ins Werkverzeichnis (im Original). Das Werk ist unter der Nr. 459 verzeichnet.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 *R/D, F*

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Galerie Bernheim-Jeune, Paris (1920)
- Van Diemen-Lilienfeld Galleries, New York (1953).
- Hirschl & Adler Galleries, New York.
- Ludwig Neugass, New York (vor 1984).
- Carolyn Neugass, New York.
- Sammlung Francis E. Fowler III (1984 von Vorgenannter erworben).
- Privatsammlung Schweiz.
- Galerie Salis & Vertes, Salzburg.
- Privatsammlung Europa (2010 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Charles Marriott, *Modern movements in painting*, New York 1920, S. 211 (m. Abb.).
- Sotheby's, New York, Auktion 23.2.1984, Los 57 (m. Abb.).
- Sotheby's, New York, *Impressionist and Modern Art II*, Auktion 14.5.1998, Los 151 (m. Abb.).
- Koller Auktionen, Zürich, Auktion 4.12.2009, Los 3209 (m. Abb.).

Aus einer Musikerfamilie stammend, beschäftigt sich Maurice de Vlaminck schon früh mit den schönen Künsten, lernt selbst Violine und nimmt ersten Malunterricht. Seine ersten beruflichen Schritte unternimmt er als Musiker und verdient sich bisweilen als Radrennfahrer etwas hinzu. Entscheidend ist die Begegnung mit André Derain, der ihm zum lebenslangen Freund und Künstlerkollegen werden wird und mit dem zusammen Vlaminck zu einer der zentralen Figuren der Pariser Avantgarde wird. Als auf dem Weg von seinem Heimatort Chatou ins nahegelegene Paris im Juni 1900 der Zug entgleist, macht er die Bekanntschaft Derains; die beiden legen den Weg in die Großstadt gemeinsam zu Fuß zurück. In den Gesprächen mit Derain fasst er den Entschluss, sich ganz der Malerei zu widmen. Die beiden mieten ein Atelier in Chatou, malerisch an einer Schleife der Seine westlich von Paris gelegen, wo die ersten Landschaften in postimpressionistischer, farbkraftiger Malweise entstehen. Derain siedelt kurz

- **Maurice de Vlaminck zählt zu den zentralen Künstlern der französischen Avantgarde, die er ab 1905 als Teil der „Fauves“ mit Henri Matisse und André Derain wesentlich prägt**
- **Werk aus der entscheidenden und spannendsten Frühphase des Künstlers 1905-1915, in der Vlaminck seinen Rang als Vertreter der Moderne international festigt**
- **1910 erfolgt eine erste Einzelausstellung in den Räumen seines Galeristen Ambroise Vollard in Paris**
- **Seine Stillleben der Zeit präsentiert er anschließend erfolgreich u. a. bei Ausstellungen des „Blauen Reiters“ in München, bei „Expressionismus“ in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ sowie der ersten Army Show 1913 in New York**
- **Stillleben und Landschaften befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art und das Metropolitan Museum, New York, das Musée national d'art moderne/Centre Pompidou, Paris, sowie die Tate Gallery, London**

darauf nach Paris über. Vlaminck bleibt zwar im ländlichen Chatou, verfolgt aber aufmerksam das Geschehen in der Metropole. Besonders die große Retrospektive Vincent van Goghs in der Galerie Bernheim-Jeune, dessen posthumer Ruhm gerade an Fahrt aufnimmt, beeindruckt ihn sehr und bestärkt ihn nachhaltig in seinem eigenen Ausdruck. In den einfachsten Motiven sucht er die größtmögliche Intensität und bedient sich wie van Gogh oftmals der reinen Primärfarbe in der kontrastreichen Verwendung von Blau, Gelb und Rot. Für schlagartige Bekanntheit sorgt seine Teilnahme zusammen mit Derain, Raoul Dufy und ihrem neuen Mentor Henri Matisse im Salon d'automne 1905, bei dem der losen Gruppierung der Titel „Fauves“ verliehen wird. Eine kraftvolle und ungeglättete Wildheit wohnt tatsächlich all seinen Bildern inne, die sich nicht zuletzt auf seine autodidaktische Herangehensweise zurückführen lässt. Schnell werden renommierte Galeristen wie Ambroise Vollard auf ihn aufmerksam,

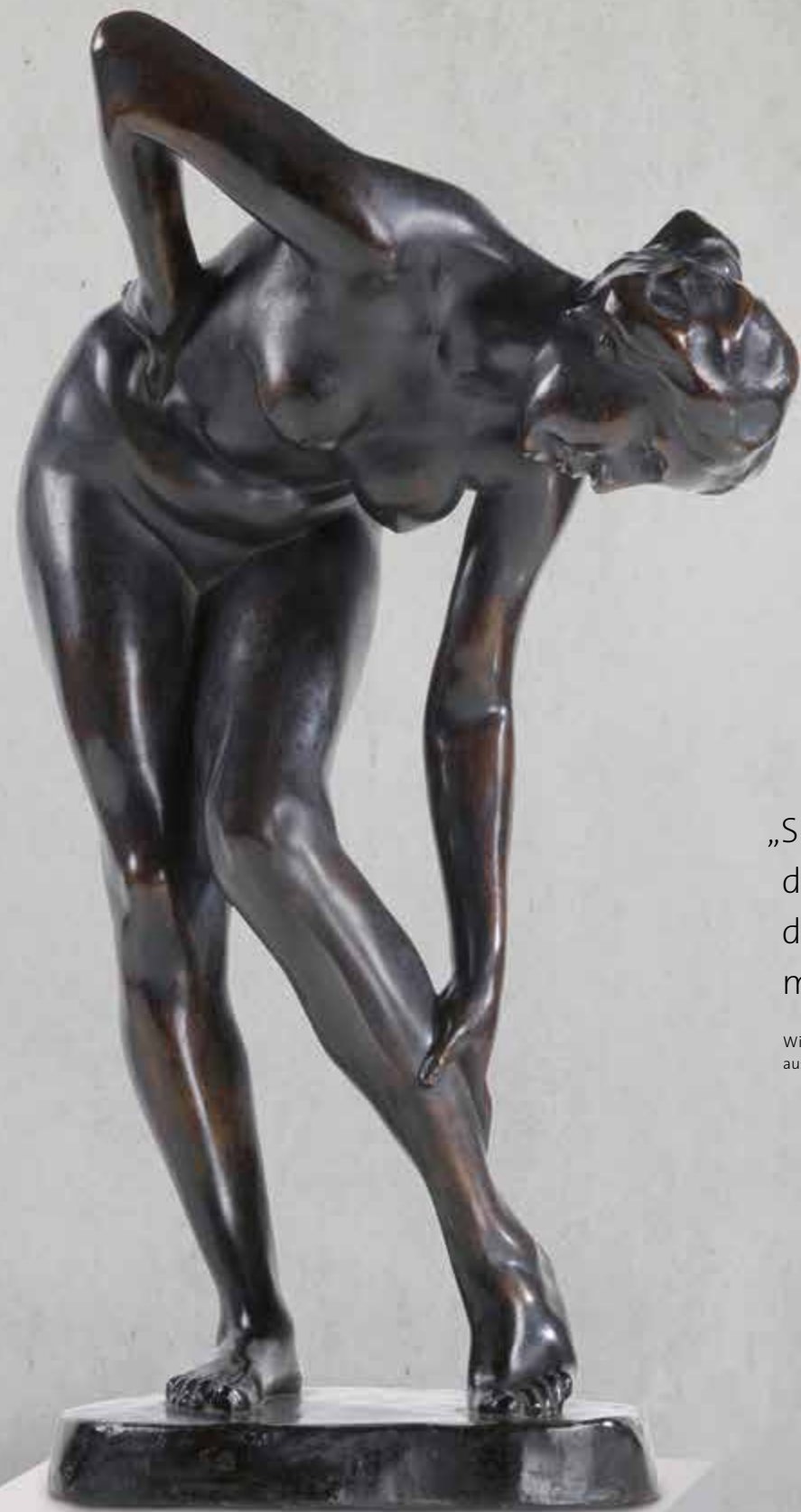


„Maurice de Vlaminck ist einer der begabtesten Maler seiner Generation. Sein Blick ist weit und kraftvoll; seine nüchterne und eindrückliche Ausführung lässt den Linien ihre ganze Freiheit, den Formen ihr Relief und den Farben ihre ganze Klarheit und Schönheit.“

Guillaume Apollinaire, *La Vie artistique: Exposition Maurice de Vlaminck*, in: *L'Intransigeant*, 16. März 1910, S. 2.

der ihn des Weiteren auch ermutigt, 1907 mit dem jungen Daniel Henry-Kahnweiler geschäftliche und später freundschaftliche Beziehungen zu pflegen. Eine erste große Einzelausstellung folgt 1910 in den Räumen Vollards, jährlich nimmt Vlaminck darüber hinaus am Salon des Indépendants und dem Salon d'automne teil. Der bedeutende Kritiker Louis Vauxelles, der den Titel der „Fauves“ 1905 aus der Taufe hob, kommentiert die Ausstellung bei Vollard wohlgesinnt: „Wir begegnen mit Freuden wieder seinen überwältigenden, aber harmonischen Bildern. Seinen harten, aber nicht grellen Blautönen. Seinen reinen Rottönen und seinem blendend frischen Weiß. Raue, barbarische Kunst von kraftvoller Schroffheit“ (Louis de Vauxelles, *Exposition de Vlaminck*, in: *Gil Blas*, 27. März 1910, S. 3). Vlaminck bleibt in dieser frühen Zeit der Avantgarden der Figuration treu, als sich seine Galeriekollegen bei Kahnweiler, Picasso und Braque, dem

Kubismus zuwenden. Er lässt jedoch nicht zuletzt unter dem Eindruck der großen Paul-Cézanne-Retrospektive Neoimpressionismus und Fauvismus hinter sich und widmet sich wieder vor allem im Stillleben der geschlossenen Form und ihrer Anordnung im Raum. Motivisch reduziert auf den kleinen Korb mit roten Äpfeln und die transparente Vase mit blauen und roséfarbenen Anemonen, schleichen sich dennoch im Hintergrund kubistische Reflexionen ein, die das Stillleben umso spannungsreicher und interessanter machen. Auch die Palette wirkt trotz der gelben, roten und blauen Grundfarben gedämpft in der für Vlaminck so charakteristischen Beigabe von Grau- und Schwarztönen und den effektvollen Verschattungen. Das nur scheinbar ruhige und reduzierte Stillleben bietet so den anspruchsvollen und aufmerksam Betrachtenden reichlich Gelegenheit, sich mit der außergewöhnlich individuellen Ausdrucksweise Vlamincks zu beschäftigen. [KT]



„Skulptur ist das Wesen
der Dinge, das Wesen
der Natur, das, was ewig
menschlich ist.“

Wilhelm Lehmbruck, zit. nach: [www.staatsgalerie.de/
ausstellungen/wilhelm-lehmbruck.html](http://www.staatsgalerie.de/ausstellungen/wilhelm-lehmbruck.html)

407

WILHELM LEHMBRUCK

1881 Duisburg – 1919 Berlin

Badendes Mädchen (Kleinere Version). 1902/1905.

Bronze mit schwarzbrauner Patina.

Vgl. Schubert 12a B. Auf der Plinthe hinten
mit dem Namenszug „W. Lehmbruck Df.“, rückseitig auf der Kante
der Plinthe mit dem Gießerstempel „DÜSSELDORF.BRONCEBILD-
GIESSEREI G.M.B.H.“.

Eines von 6 bekannten Exemplaren.

42 x 25 x 22 cm (16,5 x 9,8 x 8,6 in).

Gegossen wohl zwischen 1906-1914. [KT]

Wir danken Herrn Prof. Dr. Dietrich Schubert, Universität
Heidelberg, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,09 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 ^{R/D}

\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Sammlung Franz-Josef Kohl-Weigand (1900-1972), Saarland
(unter der Plinthe mit dem Etikett).
- Privatsammlung Schleswig-Holstein
(aus Familienbesitz erhalten).

1901 nimmt der junge Wilhelm Lehmbruck sein Studium in der Bildhauerkunst an der Düsseldorfer Kunstakademie auf. Gerade um diese Zeit stehen der Bildhauerei genauso wie der Malerei Umbrüche bevor, deren Anzeichen sich auch in Lehmbrucks Schaffen bereits wahrnehmen lassen. Die Badende entsteht 1902 als eines der ersten plastischen Werke Lehmbrucks, das große öffentliche Beachtung erfährt: er präsentiert die Bronzeversion sehr erfolgreich 1906 bei der Deutschen Kunstausstellung in der Kölner „Flora“ sowie 1907 im Salon der Société nationale in Paris. Ebenso entsteht um 1902 eine etwas kleinere Version der Badenden, die Lehmbruck ab 1905–06 in Bronze ausführt; erste Güsse gibt er bei der Düsseldorfer Bronze-gießerei in Auftrag. Die große Handwerkskunst dieser Werkstätten trägt zu den besonders qualitätvollen Güssen der Frühzeit bei. Dies zeigen vor allem die feinen Details in der Ausführung delikater und kleinteiliger Partien wie der Hände und Füße, die präzise und formvollendet gearbeitet sind. Lehmbrucks Interesse an der Einzelfigur

führt bereits in dieser ersten Plastik zu einer raffinierten und trotz der inhärenten Spannung harmonisch ausgewogenen Formfindung. In der natürlichen Pose, die sich durch die Biegung des Rückens und der Torsion des Körpers eine gewisse Spontaneität und Dynamik vereint, treffen die graziösen Linien des Jugendstils und das wohlproportionierte Ideal eines neuen Klassizismus im Sinne der Frauengestalten Aristide Maillols aufeinander. Lehmbruck vermeidet jedoch dessen Statik, versetzt den Körper in Drehung und Bewegungen, die in verschiedenen Richtungen, nach oben und unten, in den Raum eingreifen. Erste expressionistische Anklänge könnte man in der Spitze und der eckigen Form des nach oben weisenden, in die Taille gestützten Armes vermuten, die die Weichheit und Eleganz der Linienführung kontrastiert. So darf die Badende, deren kleinere Version Lehmbruck sicherlich auch wegen des großen Erfolgs und seiner künstlerischen Überzeugtheit anfertigen lässt, als sein verheißungsvollstes Frühwerk gelten. [KT]

- **Renommierte Provenienz:** Exemplar aus der bedeutenden Sammlung Kohl-Weigand
- **Besonders qualitätvoller Guss, erkennbar in den fein gearbeiteten Details insbesondere der zierlichen und zugleich kraftvollen Fußpartie**
- **Die kleine Badende gehört zu den frühesten Plastiken Lehmbrucks – deutlich zeigt sich seine bildhauerische Antwort auf die klassische und ruhende Eleganz der Skulpturen Aristide Maillols**
- **Lehmbruck vereint hier ein klassisches Formideal der Proportionen mit einer vom Jugendstil beeinflussten Grazie der Linienführung**
- **In der Torsion des Körpers lassen sich bereits expressionistische Tendenzen voraussehen, mit denen Lehmbruck zu einem der bedeutendsten Bildhauer der deutschen klassischen Moderne wird**

LESSER URY

1861 Birnbaum – 1931 Berlin

**Berliner Straßenszene im Herbst.
1920er Jahre.**

Pastell auf Malkarton.

Links unten signiert. 49,5 x 35 cm (19,4 x 13,7 in).

Bei Drucklegung lag die Expertise noch nicht vor.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{RVD}

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Sammlung Carl Cahn, Berlin (vor 1932 wohl direkt vom Künstler erworben).
- Seither in Familienbesitz.

- Außergewöhnlich stimmungsvolle Arbeit in der für Lesser Ury so charakteristischen, meisterhaften Pastelltechnik
- Nach ca. 100 Jahren in Privatbesitz erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Ury ist wie kein anderer der Maler der Metropole Berlin in den Goldenen Zwanziger Jahren, deren bewegte Atmosphäre er in seinen Straßenszenen einfängt
- Seine Berliner Szenen zählen zu den großen Meisterwerken des deutschen Impressionismus

„Ja, Ury war der erste, der das moderne Berlin gemalt hat.“

Kunsthistoriker und -kritiker Adolph Donath, zit. nach: Adolph Donath: Lesser Ury. Seine Stellung in der Modernen deutschen Malerei, Berlin 1922, S. 14.

Zu den Malern des modernen Lebens, das um die Jahrhundertwende vor allem durch den Puls des in den Großstädten vibrierenden Treibens definiert wird, gehört für die Metropole Berlin unbestreitbar Lesser Ury. Die Pariser Impressionisten hatten zuvor das Getriebe der Straßen und mondänen Boulevards salonfähig gemacht, bevölkert von Pferdedroschen, Passanten, Verkäufern, Bettlern und Blumenmädchen. Nach seinem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie und Aufenthalt in Brüssel und Paris zieht Lesser Ury 1887 nach Berlin, das fortan das Zentrum seines Schaffens wird und dessen belebte Straßen ihn immer wieder aufs neue faszinieren. Gerade im Einfangen des für die Moderne so wesentlichen Flüchtigen, Transitorischen perfektioniert sich seine Malweise, die in ihrer Leichtigkeit, Dynamik und Schnelligkeit als Äquivalent zum hektischen Großstadtleben verstanden werden kann. Das wech-

selnde Licht regennasser Straßen, die Neuheit elektrischer Beleuchtung und die Atmosphäre wechselnder Jahreszeiten auf dieser Bühne des modernen Menschens bestimmen sein Schaffen. Besonders in der Technik des Pastells zeigt sich eindrücklich Urys Auffassung dieser Essenz des modernen Lebens. Wechselhaft, flüchtig und momenthaft zeigt er die herbstliche Stimmung der sich dynamisch in die Tiefe ziehenden Straßenflucht, vor der sich in schneller Bewegung die Automobile und Passanten schemenhaft ausnehmen. Selbst statische Elemente wie die hoch aufragende Straßenlaterne, Bäume und Häuserfassaden scheinen sich im klaren und kühlen Dunst aufzulösen. In der Augenblicklichkeit, in der sich die Szenerie darbietet, ist sie bereits wieder im Entschwinden begriffen, eingefangen und für die Betrachter:innen jedoch bewahrt durch die Hand des Künstlers. [KT]



KÄTHE KOLLWITZ

1867 Königsberg – 1945 Moritzburg

Frühstück auf der Treppe. 1909.

Schwarze Kreide.

Nagel 531. Links unten signiert und datiert. Auf bräunlichem Velin.

65 x 46,5 cm (25,5 x 18,3 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D}

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern (seit 1971).

LITERATUR

· Artur Fürst, Das Reich der Kraft, Berlin 1912, Abb. S 62.

· Licht und Schatten, Jg. 4, 1914, Nr. 21, Taf.

· Jahresweiser durch alte und neue Kunst, Berlin 1961, Abb. 62.

· Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 10, 1971, Los 1101 m Abb.

(hier „Sitzende“ betitelt).

„Wie kein anderes Medium der bildenden Kunst erlaubt die Zeichnung Einblick in den schöpferischen Entstehungsprozeß eines Kunstwerkes. [...] Wie ihre Zeichnungen belegen, hat es sich Käthe Kollwitz nicht einfach gemacht, sondern ihre Bildvorstellungen überaus gewissenhaft und sorgfältig zeichnerisch entwickelt.“

Dr. Werner Timm, zit. nach: Otto Nagel/Dr. Werner Timm: Käthe Kollwitz, Die Handzeichnungen, Stuttgart 1980, S. 10.

Das besondere Interesse von Käthe Kollwitz für jene, die am Rande der bürgerlichen Gesellschaft leben, ist in ihrem gesamten Schaffen deutlich nachvollziehbar. Käthe Kollwitz verleiht den Dargestellten eine Würde der Haltung und des Ausdrucks, die bis dahin in der bildenden Kunst unbekannt war. Es sind besonders die starken Frauenporträts, die Käthe Kollwitz in diesem Sinne gestaltet. Die vorliegende Kohlezeichnung zeugt von diesem persönlichen Blick der Künstlerin: Sie gibt der alleine im Treppenhaus Sitzenden jene innere Würde, wie sie die Künstlerin in vielen ihrer Porträts bildlich herauszuarbeiten wusste.

Durch klar gegeneinandergesetzte Hell-Dunkel-Partien arbeitet Käthe Kollwitz die vielleicht im Treppenhaus Wartende mit großer Präsenz heraus. Das leere, helle Papier in ihrer linken Hand leuchtet wie ein verheißungsvoller, magischer Gegenstand und wirft helle

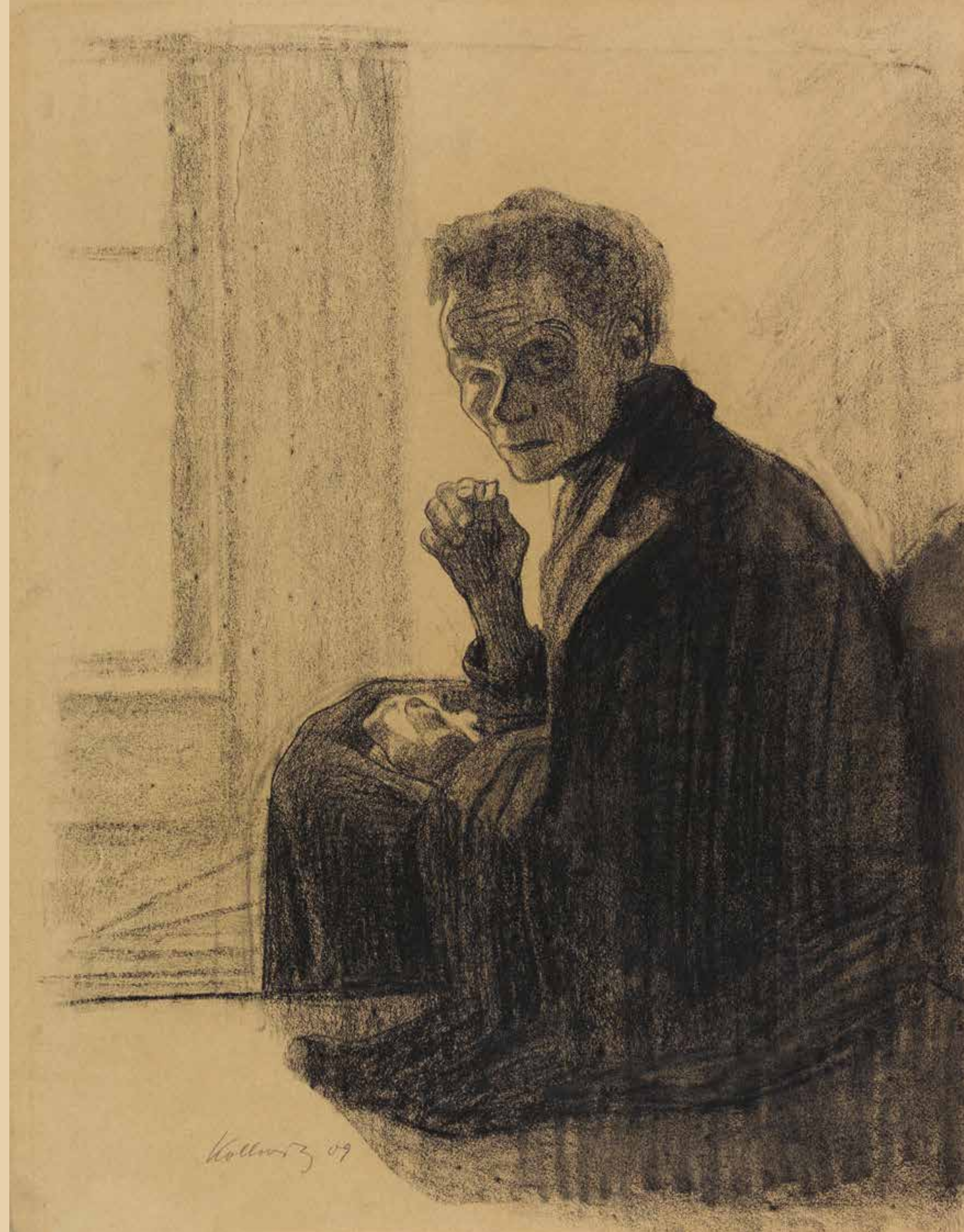
Lichter der Reflexion in ihr Gesicht. Wohingegen das kleine Stück Brot zwischen den Fingern der rechten Hand kaum zu erkennen ist. Die Frau isst ein winziges Stück Brot, während sie im Treppenhaus wartet. Intuitiv ist zu spüren, dass dies der einzige Platz für eine kurze Zeit der Rast ist.

Zu diesem schönen, großformatigen Blatt gibt es eine Studienarbeit „Auf der Treppe hockende Frau“ (Nagel 532), in dem die Figur zweifach in der Haltung minimal variiert und das Detail der linken Hand separat definiert ist. Diese Studienarbeit war zuletzt 1961 im Busch-Reisinger Museum in Cambridge (MA) ausgestellt. In der hier angebotenen, abschließenden Zeichnung „Frühstück auf der Treppe“ ist in der Einzelfigur der Hell-Dunkel-Kontrast wesentlich verstärkt und eine feine Strichführung zur subtilen Darstellung von Haut, Falten und Schwere des Umhangs eingesetzt. [EH]

• Seit 50 Jahren in süddeutscher Privatsammlung

• Großformatige Zeichnung

• Ein besonders eindringliches und starkes Frauenporträt von Käthe Kollwitz





410

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien – 1965 Berlin

Kleine Daphne. 1917.

Bronze mit dunkelbrauner Patina, teils poliert.
Auf Granitsockel montiert.
Berger/Ladwig 030. Buhlmann 63. Verso mit dem Monogramm „RS“. Höhe: 28,3 cm (11.1 in). Sockel: 6,5 x 6 x 6,3 cm (2,5 x 2,3 x 2.4 in).
Die Qualität des Gusses lässt auf die Arbeit der Bildgießerei Noack in Berlin schließen.
Wir danken Herrn Hermann Noack, Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin, für die freundliche Auskunft. [SM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17:13 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000 *R/D, F*
\$ 15,400 – 19,800

PROVENIENZ

- Galerie Bubenik, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1978, direkt vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- (in Auswahl, jeweils wohl anderes Exemplar):
- R. Crevel/G. Biermann, Renée Sintenis, Berlin 1930, S. 22 (mit Abb.).
 - Wolfgang Stechow, Apollo und Daphne, Leipzig/Berlin 1932, Abb. 63.
 - Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 18 (mit Abb.).
 - Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 16 (mit Abb.).
 - C. L. Kuhn, German Expressionism and Abstract Art: The Harvard Collections, Cambridge 1957, S. 71, Abb. 116.
 - H. Westhoff-Krummacher, Die Bildwerke seit 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1965, S. 243 (mit Abb.).

- In der „Daphne“ hat Renée Sintenis den schönsten Ausdruck weiblicher Anmut geformt
- Anmutige Interpretation des traditionsreichen Motivs in der für Sintenis charakteristisch bewegten, tänzerisch leichten Linienführung
- Weitere Exemplare der „Kleinen Daphne“ befinden sich in renommierten öffentlichen Sammlungen Deutschlands, darunter die Nationalgalerie Berlin und das Wallraf-Richartz-Museum, Köln

411

AUGUST MACKE

1887 Meschede/Sauerland –
1914 Perthes-lès-Hurlus (Frankreich)

Ölberg mit Bahngleisen II.
1912.

Aquarell.
Heiderich Aquarelle 171. Vriesen A 128.
Rechts unten signiert und datiert.
Auf Aquarellpapier, wohl auf Velin kaschiert. Ca. 29,7 x 23,8 cm (11.6 x 9.3 in), blattgroß. [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17:14 h ± 20 Min.

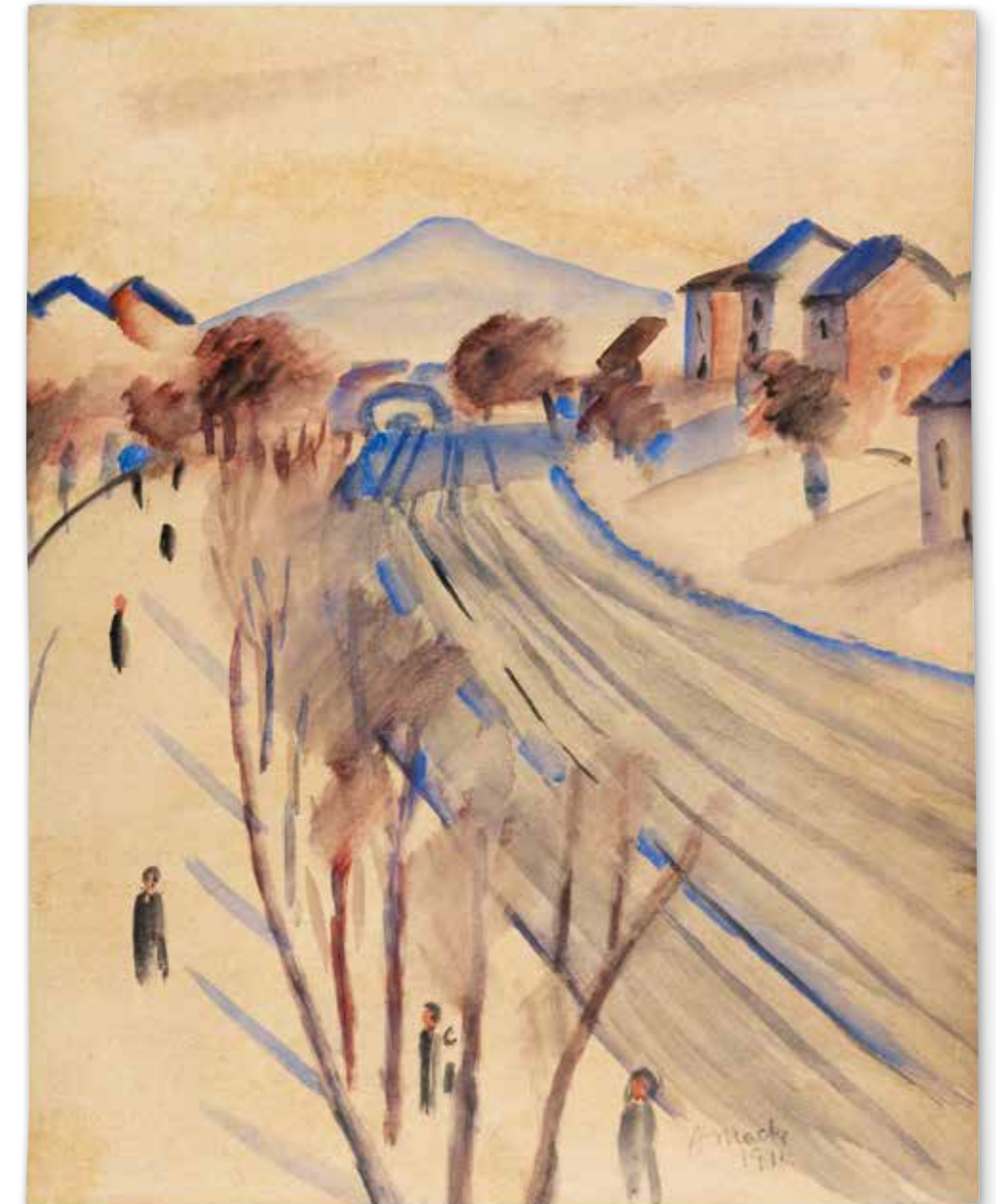
€ 10.000 – 15.000 *R/D*
\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (bis mind. 1945).
- Galerie Vömel, Düsseldorf (1956).
- Privatbesitz Düsseldorf (1957).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Aquarelle und Zeichnungen von August Macke, Galerie Vömel, Düsseldorf, März 1956, Nr. 12.
- August Macke-Aquarelle, Städtisches Kunsthaus, Bielefeld, Juni-Juli 1957, Nr. 128 (Abb. S. 21).



„In der Nähe war das Industrieviertel, dessen pulsendes Leben August stets liebte. Die Bahn war nicht weit [...], die Viktoriabridge, die über die Bahn führte, gleich vor dem Haus. [...] Alles Motive, die in seinem Schaffen immer wieder vorkommen und die er oft und jedes Mal anders geschildert hat.“

Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerung an August Macke, Frankfurt am Main 1987, S. 213-214.

- Stimmungsvolle, in Blau und Dunkelrot getauchte, städtische Szenerie
- Dargestellt ist der Blick von der Bonner Viktoriabridge in der Nähe von August Mackes damaligem Wohn- und Atelierhaus
- Stadtansichten aus dem direkten Umfeld des Künstlers gehören in den Aquarellen zu seinen beliebtesten Motiven, hier mit den für ihn so typischen spazierenden Figuren

412

CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein – 1938 Hagen

Die blauen Berge. Um 1912.

Öl auf Leinwand.

Vogt 527. 80 x 120 cm (31.4 x 47.2 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.16 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 *RVD*

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (in Familienbesitz bis 2016: Grisebach).
- Privatsammlung Norddeutschland (2016 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Christian Rohlf's. Göttingen, Kunstsammlungen der Universität Göttingen, 1949, Kat.-Nr. 25/ Freunde des Museums sammeln. II: Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Essen, Museum Folkwang, 1972, Kat.-Nr. 54, Abb. S. 59.

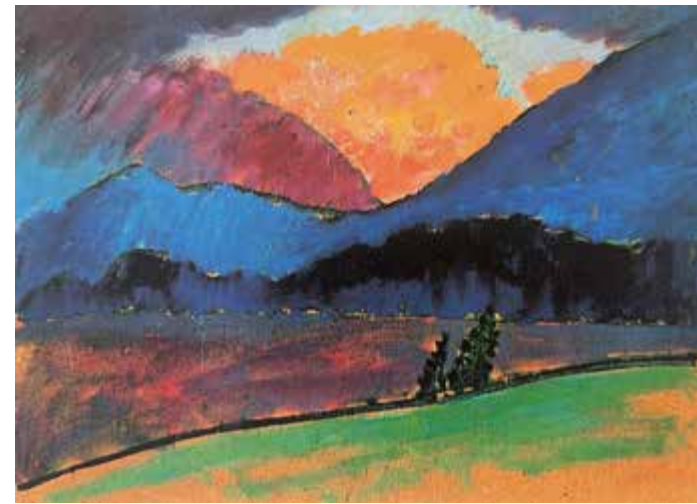
LITERATUR

- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 2.6.2016, 20 Werke aus der Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Los 15.

Isi, die Schwester von Adalbert Colsman, tanzend vor dem Gemälde „Die blauen Berge“ von Rohlf's.



- Aus der bedeutenden Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg
- Entsteht während des ersten Aufenthalts des Künstlers in Bayern
- Trotz der Naturtreue der blauen Berge wirkt die Komposition fast abstrakt und die Behandlung der Farbe tritt in den Vordergrund



Alexej von Jawlensky, Sommerabend in Murnau, Öl auf Malpappe, 1908/09.

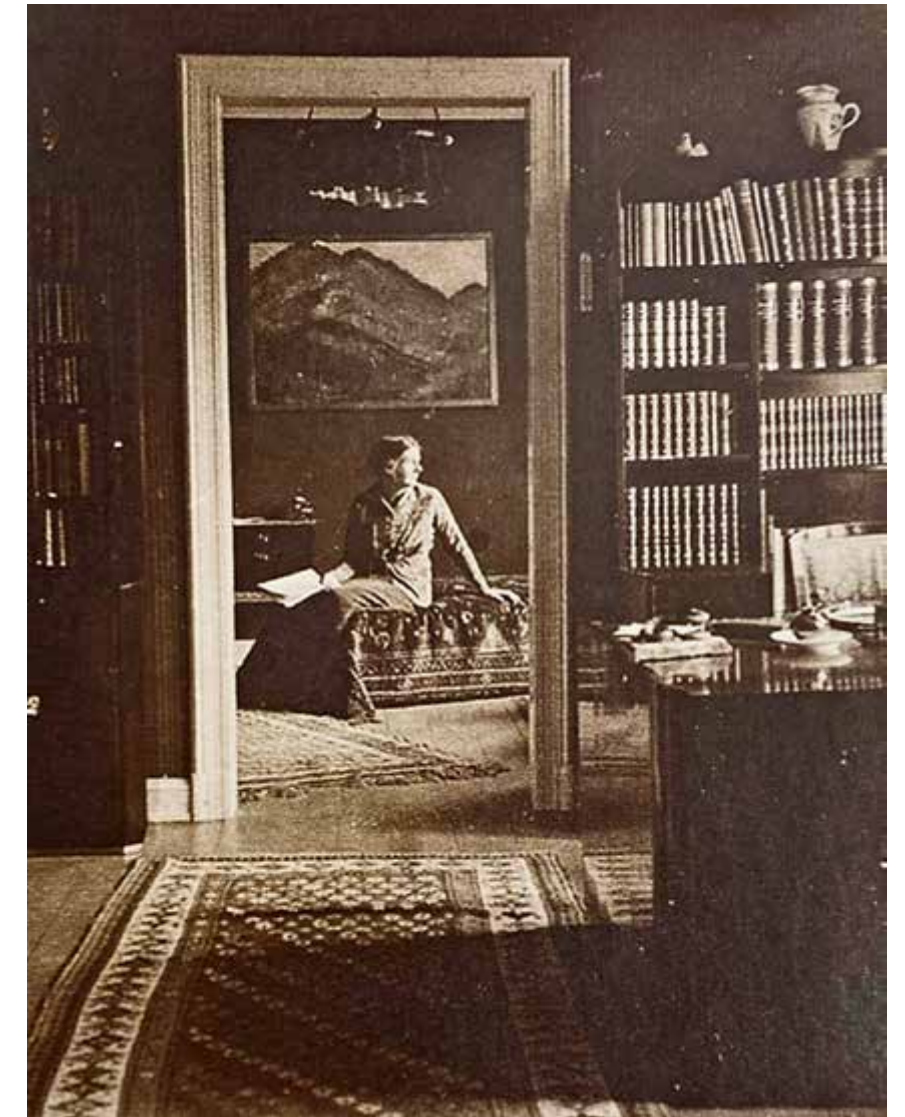


Gabriele Münter, Berglandschaft mit Haus, Öl auf Malpappe, 1910.

Durch die Vermittlung Henry van de Veldes lernt Rohlfs Karl Ernst Osthaus in Hagen/Westfalen kennen. Dieser ist seit 1899 mit Gertrude Colman verheiratet. Das Ehepaar gründet 1902 das Folkwang Museum in Hagen, das weltweit das erste Museum ist, das vorrangig der Gegenwartskunst gewidmet war. Gertrude ist die ältere Schwester von Adalbert Colman, der zusammen mit seiner Frau Thilda zu den führenden Kunstmäzenen der Moderne und wichtigsten Sammlern unter anderem von Christian Rohlfs werden wird. Die Verbindung zu Karl Ernst Osthaus eröffnet Colman einen einzigartigen Zugang zur modernen Kunst. Aus dieser bedeutenden Sammlung Colman stammt auch das Gemälde „Die blauen Berge“, welches prominent in der Wohnung des Sammlerehepaares hing. In der Wohnung hatte es einen mit Bedacht gewählten Platz im Salon, der sich an das Arbeitszimmer von Adalbert und Thilda Colman anschloss. In der Sichtachse der Räume hängend, war es schon von Weitem zu sehen. Das Gemälde entsteht während Rohlfs' erstem Aufenthalt in Bayern. Christian Rohlfs folgt 1910 der Einladung des Sammlers Dr. Hans Commerell nach München. Für zwei Jahre bleibt er im damaligen Zentrum der zeitgenössischen Kunst. In dieser Zeit finden die berühmten Ausstellungen der „Neuen Künstlervereinigung“ und des „Blauen Reiter“

statt; ob Rohlfs diese gesehen hat, ist nicht überliefert. Tatsächlich verbringt er die meiste Zeit nicht in München, sondern im Umland. Die blauen Berge haben vor ihm schon Künstler wie Gabriele Münter und Alexej von Jawlensky fasziniert. Bis dato verwendet Rohlfs identisch zu den Gemälden van Goghs einen kurzen, fast pointillistischen Pinselstrich, der deutlich erkennbar ist und zu großen Teilen fast parallel gesetzt ist.

Mit dem München-Aufenthalt ist diese Periode seiner Malerei endgültig abgeschlossen. In der Komposition „Die blauen Berge“ ist der Einfluss des Pointillismus nicht mehr spürbar, sie besticht durch den opaken flächigen Farbauftrag. Rohlfs erprobt an der sich imposant auftürmenden Bergkette die Bandbreite seiner künstlerischen Mittel. Die Berge sind zu einem grob umrissenen Flächenband komprimiert. Durch die Farbdichte, den mehr oder weniger starken Druck des Pinsels sowie die Richtung des Farbauftrags allein wird die Fläche differenziert. Das Gesehene vereint er zu einer Komposition, die in ihrer Naturtreue unzweifelhaft bleibt, aber im Gesamteindruck fast einer Abstraktion gleicht. Rohlfs erreicht hier Gegenstandsunabhängigkeit durch eine rein optisch begründete Abstraktion. Dies rückt ihn in die Nähe der damaligen zeitaktuellen Strömungen. Ganz im



Blick aus dem Arbeitszimmer der Colsmans, im Hintergrund Thilda Colman vor dem Gemälde „Die blauen Berge“ von Christian Rohlfs.

Sinne des Expressionismus sucht der Künstler nun nicht mehr wiederzugeben, was er sieht, sondern was er fühlt. Farbe und Form beschreiben nicht mehr, sondern besitzen Eigenwert. Dem eigenwilligen Maler gelingt es Zeit seines Schaffens trotz der Fülle der Anregungen seine Eigenständigkeit zu wahren. Seine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Strömungen der Zeit erfolgt weniger auf theoretischer Ebene als vielmehr in erster Linie durch die künstlerische Praxis, während des Arbeitsprozesses, im unmittelbaren Umgang mit Material und Technik, mit Themen und Motiven. Rohlfs wird von Zeitgenossen als einer der führenden Vertreter der deutschen Freilichtmalerei gefeiert und entwickelt einen Stil parallel zur Schule von Barbizon und zum französischen Impressionismus. Kein anderer deutscher Künstler hat in seiner künstlerischen Entwicklung einen solch weitreichenden Bogen zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen geschlagen. Christian Rohlfs gehört zu den großen deutschen Malern des 20. Jahrhunderts. Sein Œuvre umspannt über sieben Jahrzehnte und reflektiert seine große Experimentierfreude: Der Künstler greift unterschiedliche Stile, Motive, Techniken und Medien auf und schafft somit ein spannendes und äußerst abwechslungsreiches Gesamtwerk. [SM]

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Stilleben Metall. 1910.

Öl auf Leinwand.

Berend-Corinth 440. Im oberen rechten Bildviertel signiert und datiert.

77 x 50 cm (30.3 x 19.6 in). [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17:17 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^{R/D}

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Dr. Pater, Königsberg.
- Stadträtin Lemmel, Königsberg.
- Dr. A. Sonnenburg, Berlin.
- Gemälde-Galerie Carl Nicolai, Berlin (1930, verso auf dem Keilrahmen mit dem unvollständigen Etikett).
- Galerie Franz Brutscher, München.
- Galerie Abels, Köln (vom Vorgenannten erworben: Stuttgarter Kunstkabinett 19.5.1954, verso auf dem Keilrahmen mit dem unvollständigen Etikett).
- Privatbesitz.

LITERATUR

- Angebot von Carl Nicolai an die Nationalgalerie, Berlin 1930 (SMB Zentralarchiv, Berlin, I. Nationalgalerie, Angebote von Gemälden 1930, ZA-I/NG 932, S. 437ff.).
- Stuttgarter Kunstkabinett, 19. Auktion, 19.5.1954, Los 747.
- Galerie Abels, Köln, 1956, Nr. 34 (m. Abb.).

In den Stilleben Lovis Corinth zeigt sich seine ganze Liebe zur Malerei und zur Materialität der Dinge, dient diese Gattung doch besonders dazu, unterschiedliche Stofflichkeiten und Qualitäten zu erfassen, zu beschreiben und zu einem Fest für die Augen und die Sinne werden zu lassen. In einem raffinierten Variationsreichtum wählt Corinth hier seine Objekte aus: im Hintergrund die blaue Glasvase mit den pudrig-leichten, vollen Blütenköpfen der sommerlichen Dahlien, davor arrangiert er die metallenen Dinge Kännchen, Dose und Statue. Die feingliedrigen, zarten und dennoch voluminösen Blüten kontrastieren so mit der Schwere, Härte und Massivität der unterschiedlichen Metallobjekte aus Messing, Zinn und Bronze, kraftvoll nimmt sich der Körper der kleinen antikisierenden Statue aus. Allein die nuanzenreiche Gestaltung des messingfarbenen Kännchens lohnt eine längere intensive Betrachtung aus der Nähe, von Corinth in Form gegossen in den unterschiedlichsten Nuancen von roten, gelben, weißen, blauen und grünlichen Farbtupfen. Es ergibt sich eine unheimlich ausgewogene Farbharmonie in Rosé, Rotbraun und Gold,

- Besonders in den pastos angelegten Bildpartien zeigt sich die große Virtuosität Lovis Corinths
- Seine Stilleben aus den 1910er Jahren gehören zu den gefragtesten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)
- Zahlreiche seiner Stilleben aus den 1910er Jahren befinden sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie unter anderem in der Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden (Berend-Corinth 512), dem Museum Kunstpalast, Düsseldorf (Berend-Corinth 465), oder dem Detroit Institute of Arts (Berend-Corinth 718)

wieder aufgenommen in dem gelblich erleuchteten Hintergrund, die Blau- und Grautöne von Vase und Metallobjekten runden diesen Zusammenklang ab. Auge und Hand werden gleichermaßen sinnlich herausgefordert, indem Corinth hier die Zartheit der Blüten, die geschmeidig-glatte und glänzende Oberfläche des Metalls und die kristallene Facettierung der Glasvase im Bild zusammenfügt. Das Stilleben, als „nature morte“, eigentlich die Gattung der unbelebten Dinge, gewinnt hier eine bewegte und lebendige Kraft, die die transformierende Fähigkeit der Malerei unterstreicht, betont noch durch Corinths ausdrucksstarke malerische Handschrift, der Berührung der Leinwand durch den Maler. Die Dinge werden in Corinths Darstellung so auf faszinierende Weise nicht nur visuell, sondern darüber hinaus auch haptisch „begreifbar“. Er vereint Natur in Form der Blumen, Kunst in der Bronzestatue sowie Gebrauchsgegenstände wie Kännchen und Dose, und integriert so alle Bereiche der dem Maler zur Verfügung stehenden Ästhetik. Corinths sinn- und genussfreudige Malerei erreicht um 1910 ihren Höhepunkt, nachdem er aus München 1901 nach Berlin gekommen war und sich der Berliner Secession um Max Liebermann angeschlossen hatte. Paul Cassirer wird auf sein Talent aufmerksam und widmet ihm sogleich eine Einzelausstellung, ein Jahr später wird er in den Vorstand der Secession gewählt. Einen zusätzlichen Höhepunkt erreicht Corinth im Jahr 1910 mit dem Ankauf einiger seiner Gemälde durch die Hamburger Kunsthalle, begleitet von einer regen internationalen Ausstellungspräsenz bei der Berliner und Münchner Secession, dem Deutschen Künstlerbund in Darmstadt und der Vorgängerausstellung der Biennale von Venedig. [KT]



CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein – 1938 Hagen

Soest. Um 1916.

Öl auf Leinwand.

Vogt 570. 81 x 101 cm (31.8 x 39.7 in). [AM/AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17:18 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D}

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Ch. Dixel.
- Galerie Klihm, München.
- Privatsammlung Norddeutschland.

LITERATUR

- Christian Rohlf's, Kunsthalle Düsseldorf, 1960, Kat.-Nr. 48 (mit Abb.).
- L'Esspressionismo, Palazzo Strozzi, Florenz 1964, Kat.-Nr. 501.
- Kunstblätter der Galerie Nierendorf, Nr. 17, Berlin 1969, Kat.-Nr. 10 (mit Abb. S. 20).

- Die Stadt Soest und ihre Bauten sind für Rohlf's ohne Zweifel von großer Bedeutung, immer wieder stellt er sie in seinen Werken dar
- Als Silhouette angedeutet und eingerahmt von üppiger Natur, rückt er sie auch hier unter dem expressiven Gelb des Himmels ins Zentrum der Darstellung
- Seine Werke sind unter anderem im Museum of Modern Art und im Metropolitan Museum of Art in New York, im Städel Museum in Frankfurt am Main und in der Pinakothek der Moderne in München vertreten
- Eine Auswahl seiner Werke wurde 1955 posthum auf der ersten documenta in Kassel ausgestellt

Die große Bedeutung der Stadt Soest für das Leben und Werk von Christian Rohlf's ist vielfach belegt und lässt sich auch heute noch an seinen Werken ablesen. Obwohl der Künstler nur zwei Sommer, 1905 und 1906, in Soest verbringt, fasziniert ihn die Stadt so sehr, dass er sie später aus der Erinnerung heraus immer wieder malt. Insbesondere die gut erhaltenen Fachwerkhäuser und Türme der mittelalterlichen Stadt sollten in den folgenden Jahren immer wieder Eingang in seine Gemälde, Aquarelle und Gouachen finden. Auch das hier vorliegende Werk, entstanden um 1916, lässt sich dieser bedeutenden Werkgruppe zuordnen und muss ebenfalls aus der Erinnerung entstanden sein. Als Silhouette angedeutet und eingerahmt von üppiger Natur, rückt Christian Rohlf's die Stadt unter dem expressiven Gelb des Himmels ins Zentrum der Darstellung. Deutlich lässt sich hier der enorme Entwicklungsschritt erkennen, den seine Malerei seit dem Fortgang aus Weimar innerhalb kurzer Zeit vollzogen hat. Ganz im Sinne des Expressionismus sucht der Künstler nun

nicht mehr wiederzugeben, was er sieht, sondern was er fühlt. Farbe und Form beschreiben nicht mehr, sondern besitzen Eigenwert. Den strahlenden Gelbtönen des Himmels setzt er in eindrucklichem Kontrast das dunkle Grün und Braun des Vordergrunds entgegen. Komposition und Farbgestaltung machen unser Gemälde zu einer der außergewöhnlichsten Arbeiten, die der Künstler zum Thema „Soest“ geschaffen hat. 1984 widmete die Stadt dem Künstler eine eigene Ausstellung. Im Vorwort des Katalogs schreibt Paul Vogt, Werkverzeichnisverfasser seiner Gemälde: „Es geht einmal mehr darum, aufzuzeigen, daß ein Künstler seiner Generation auch heute noch kraft seines Stils mit tausendfach gemalten Themen [...] aktuell und gegenwärtig sein kann, dank einer Malerei, die [...] weder stofflicher noch formaler Auffälligkeiten bedarf, um über die Zeit hinaus zu wirken – reif, weise und zutiefst beglückend.“ (Paul Vogt, in: Wilfried Uttermann (Hrsg.), Christian Rohlf's – und die Stadt Soest in seinem Werk, Dortmund 1984). [AR]



„Aus der Erinnerung geschaffen, gehören diese Leinwände sicher zu den schönsten Werken bis gegen 1920.“

Paul Vogt über die Soester Bilder, in: Ausst.-Kat. Christian Rohlf's, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München/Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1996, S. 21.

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Liegender, blonder Mädchenakt auf buntem Teppich. Um 1912.

Öl auf Leinwand.

Vgl. Berend-Corinth 525. Rechts oben signiert. 30 x 50 cm (11.8 x 19.6 in).

Ölstudie für das Gemälde „Mädchenakt auf Teppich“, 1912 (Berend-Corinth 525), Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA. [KT]

Mit einem Gutachten von Prof. Dr. Thomas Deecke (1940-2017), Berlin, vom April 2010.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,20 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D}

§ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Niedersachsen.

- **Lovis Corinth zählt zu den bedeutendsten deutschen Impressionisten**
- **Auf dem Höhepunkt seines Erfolgs wird Corinth 1911 zum neuen Vorsitzenden der Berliner Secession gewählt, 1913 veranstaltet Paul Cassirer eine umfangreiche Corinth-Retrospektive**
- **Seine Werke befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter das Musée d'Orsay, Paris, das Museum of Modern Art, New York, sowie die Tate Gallery, London**



Lovis Corinths Malerei lebt seit seinen künstlerischen Anfängen aus ihrer sinnlichen Körperlichkeit, sein Interesse gilt der Stofflichkeit der Dinge sowie der Fleischlichkeit der menschlichen Existenz. Schon zu Beginn seiner malerischen Laufbahn widmet er sich dem weiblichen und männlichen Akt, den er mit Vorliebe in seiner Schwere und Fülle in natürlicher Bewegung jenseits akademischer Posen inszeniert. Er begreift die Volumina der Körperformen malerisch, aus der Farbe heraus, die er oft zunächst in Ölstudien einzufangen beginnt. Gewissermaßen als malerische Suche lässt er die Modelle unterschiedliche Posen probieren, in denen er die Proportionen, das Licht und die Bewegung des Körpers in schnellen Strichen in der Malerei zu greifen sucht. Im Berliner Atelier in der Klopstockstraße, das er 1901 bezogen hatte, entsteht auch dieses Gemälde, dem schließlich ein weiterer Akt desselben Modells in veränderter Pose nachfolgt (Saint Louis Art Museum, St. Louis, USA). Ungezwungen auf dem modischen bunten Teppich, dessen Buntfarbigkeit an eine Blumen-

wiese erinnert, arbeitet Corinth mit seinem Modell, dem er sich in schnellen, entschlossenen Strichen, ganz Impressionist, nähert. So unakademisch die Pose erscheint, ist sie doch charakteristisch für das Schaffen Corinths, der den weiblichen Akt mit Vorliebe ruhend und liegend in seiner ganzen Weichheit darstellt. Charakteristisch ist auch die Unmittelbarkeit im zu den Betrachter:innen gewendeten Blick des Modells, ohne Scheu und mit ungekünstelter Selbstverständlichkeit. Die Körperdarstellungen Corinths faszinieren durch den ihnen innewohnenden, malerisch zupackenden Charakter. Oftmals werden hier Brüste, Bäuche und Schenkel vom Modell selbst oder von anderen Figuren umfasst und so in der Berührung in greifbare Realität überführt. Auch hier schmiegen sich Arme an den Körper, weiches Haar fällt über die Schulter, Schenkel berühren sich und zeugen von dem befreiten, natürlichen und ursprünglichen Interesse des Künstlers für eine intensiv wahrgenommene und erlebte Körperlichkeit. [KT]

„Dieser spürbare Takt allem Zarten gegenüber und dabei diese sinnenhafte Deutung des kaum zu Sagenden – das ist der ganze Corinth.“

Gert von der Osten, zit. nach: Gert von der Osten, Lovis Corinth, München 1955.

EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Sitzendes Mädchen mit ausgestrecktem Arm und Bein. 1913.

Bleistiftzeichnung.

Kallir D 1279. Links unten signiert und datiert. Auf Velin.

31,7 x 48,6 cm (12.4 x 19.1 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.21 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 *R/D*

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Fischer Fine Art, London.
- Privatsammlung New York.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten durch Vermittlung von Serge Sabarsky, New York, erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1990, Kat.-Nr. 1279 (m. Abb.).

- **Mit der extremen Pose, dem fragmentierten Bildausschnitt und der verfremdeten Anatomie der fast im Spagat sitzenden Dargestellten verfügt das Werk über eine für Schiele charakteristische Bildsprache**
- **Seit über 40 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**
- **Vergleichbare Zeichnungen befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art in New York und der Albertina in Wien**



Egon Schiele, Liegender weiblicher Akt mit gespreizten Beinen, 1914, Mischtechnik auf Japanpapier, Albertina, Wien.

1911 mietet Egon Schiele ein kleines Haus in Neulengbach, in dem er mit Wally Neuzil, seiner Lebensgefährtin und seinem damals bevorzugten Modell in ‚wilder Ehe‘ lebt. Doch die konservative Wiener Gesellschaft empfindet nicht nur sein Privatleben, sondern insbesondere seine Kunst als Provokation. Für die Blicke seiner Zeitgenossen in der etablierten akademischen Wiener Kunstwelt sind die ungehemmten avantgardistischen Darstellungen von weiblichen und männlichen Akten mit gespreizten Beinen, prominent in Szene gesetzten Genitalien, onanierend, beim lesbischen Liebesspiel oder mit ins Extreme verfremdeten, verdrehten und überzeichneten Gliedmaßen gewöhnungsbedürftig und provokativ, gar gefährlich. Mit der Unterstützung seines Künstlerkollegen und Mentors Gustav Klimt

und dessen Freundeskreis aus dem Kreis der Wiener Secession gelingt Schiele in diesen Jahren die erfolgreiche Rebellion gegen die von der Wiener Akademie verbreitete Kunstauffassung und -kritik. Hier widmet sich der Künstler einem sitzenden weiblichen Akt, der durch Schieles geschickte Komposition von den Grenzen des Bildträgers beschnitten und damit anonymisiert wird. Es geht nicht um die Darstellung eines Aktmodells, sondern eines weiblichen Körpers und seiner Anatomie, der weiblichen Scham und der Auslotung einer extremen, im Ansatz fast zum Spagat gedehnten Sitzposition. Das so subtil angedeutete Handtuch oder Sitzkissen verweist auf Schieles äußerst typischen Einsatz von Stoffen und Textilien als dem Akt beigefügtes, kompositorisch spannungsreiches Bildelement, das



„Neben dem Selbstbildnis ist sicher das dominierende Thema der Frauenakt und den identifiziert man bei Egon Schiele unweigerlich mit einem erotischen Akt. Er hat die erotische Kunst nobilitiert und aus der Ecke des Verborgenen hervorgeholt. [Doch] Egon Schiele geht es nicht in erster Linie um die Erotik bei seinen Aktdarstellungen, ganz im Gegenteil. [...] Dahinter steht eine spirituelle Dimension des Aktes, die ich für wesentlich wichtiger erachte als die erotische. Bei Gustav Klimt spielt sie eine Rolle [...], bei Egon Schiele ist es nur ein Nebenthema.“

Klaus Albrecht Schröder, Direktor der Albertina in Wien, 2017.

sich als solches in einer großen Anzahl seiner Akte wiederfindet. Der Kunstgriff mag sich aus dem anfänglichen künstlerischen Einfluss Gustav Klimts und dessen eher dekorativen textilen Darstellungen des Wiener Jugendstils heraus entwickelt haben und zieht sich schließlich wie ein roter Faden durch das zeichnerische wie malerische Œuvre Egon Schieles.

Auch wenn sein internationaler Durchbruch und sein Aufstieg zu einem der weltweit bekanntesten Künstler der Moderne eine posthume Entwicklung darstellen, verzeichnet Schiele auch zu Lebzeiten bereits große, auch europäische Ausstellungserfolge und gilt nach Klimts Tod im Jahr 1908 bereits als wichtigster lebender Künstler Wiens.

Die Essenz seines 1918 durch seinen tragischen Tod mit nur 28 Jahren abrupt beendeten künstlerischen Schaffens ist nicht nur in seinen Gemälden, sondern insbesondere auch in seinem zeichnerischen Œuvre überliefert. „Schiele’s drawings are, at least, as interesting as his canvases. It is the accuracy and precision of his syntax that places him among the revolutionary critical modernists of the fin-de-siècle Vienna. [...] His works on paper illustrate very well the search for an accurate syntax that would enable him to fulfill the very demanding expectations that he had of his own paintings.“ (Carla Carmona Escalera, Universidad de Sevilla, in: Johann Thomas Ambrózy, Eva Werth u. Carla Carmona Escalera (Hrsg.), Egon Schiele Jahrbuch, Bd. I, Wien 2011, S. 59). [CH]



417

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien – 1965 Berlin

Junger Elefant. 1926.

Bronze mit goldbrauner Patina.
Berger/Ladwig 86. Buhlmann 220.
Am rechten Hinterfuß mit dem Monogramm.
Höhe: 8,6 cm (3,3 in).

Die Qualität des Gusses lässt auf die Arbeit der Bildgießerei Noack in Berlin schließen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,22 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000 *R/D, F*
\$ 27,500 – 38,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

- Ihre Tierplastiken sind das Markenzeichen von Renée Sintenis
- In großer Meisterschaft gelingt es ihr, die individuellen Eigenschaften des Tieres herauszuarbeiten
- Renée Sintenis zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildhauerinnen



418

FRANZ MARC

1880 München – 1916 Verdun

Schlafende Hirtin. 1912.

Holzchnitt.
Hoberg/Jansen 30/1 (von 4). Lankheit 829/1 (von 3).
Verso mit dem Stempel „Handdruck vom Originalholzstock bestätigt:“, von Maria Marc signiert und betitelt. Eines von wohl 20 Exemplaren. Auf feinem Japanbütten.
19,7 x 23,6 cm (7,7 x 9,2 in). Papier: 30,1 x 41,8 cm (11,6 x 16,5 in). [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,24 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 14.000 *R/D*
\$ 13,200 – 15,400

- Beruhigte und expressiv-dynamische Gestaltungselemente verbindet Marc in diesem Holzchnitt zu einer ausdrucksstarken Gesamtkomposition
- Effektvolle Kombination von Schwarz auf Weiß und Weiß auf Schwarz erscheinenden Motivstrukturen
- 18 der wohl 20 Exemplare dieser handgedruckten ersten Auflage befinden sich in den Sammlungen bedeutender öffentlicher Museen, wie u. a. des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, und der Albertina, Wien

PETER AUGUST BÖCKSTIEGEL

1889 Arrode/Westfalen – 1951 Arrode/Westfalen

Stilleben mit Dahlien. 1930.

Öl auf Leinwand.

Von Wedel 254. Rechts oben signiert „P.A. Böckstiegel“ und datiert.
85,5 x 70 cm (33,6 x 27,5 in).

Aufzugszeit: 11.06.2022 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D, F

\$ 22.000 – 33.000

PROVENIENZ

- Privatbesitz Lemoyne, USA.
- Privatbesitz Bielefeld.
- Privatsammlung Thüringen.

AUSSTELLUNG

- Peter August Böckstiegel. Ein westfälischer Expressionist, Kunsthaus Apolda, 14.4.-16.6.2019.

LITERATUR

- Auktionshaus Pforzheim, Auktion 1.10.2011, Los 963.

„Heute und gestern malte ich von früh bis abends zum Dunkel werden an dem Dahlien Gemälde, habe noch den Sonntag und morgen daran zu schaffen. Das Regenwetter macht alles dunkel und geheimnisvoll, auf tief dunkel violett rot leuchten die Krüge in starker Plastik mit matten und leuchtenden Lichtern zum Leuchten der roten Dahlien in allen Tönen, ganz breit und groß wirkt alles.“

Peter August Böckstiegel, zit. nach: David Riedel, Peter August Böckstiegel. Die Gemälde 1910-1951, München 2014, S.262.

Wie viele seine Zeitgenossen ist Peter August Böckstiegel stark von der Sonderbund-Ausstellung 1912 in Köln beeinflusst. Die Malerei van Goghs hinterlässt einen bleibenden Einfluss auf sein Werk. Licht und Farbe als expressive Möglichkeiten der Bildgestaltung interessieren den Künstler und halten ihn im Bann. Die Relevanz der Farbe ist bestimmend für sein gesamtes Œuvre. Im Bombardement Dresdens

1945 verbrennt in seinem Dresdner Atelier der Großteil der bis dahin entstandenen Werke. Dieses prächtige Gemälde „Stilleben mit Dahlien“ von 1930 strahlt in leuchtender Farbigkeit. Es gehört zu einem seiner wichtigsten und liebsten Bildthemen, dem Blumenstillleben. Böckstiegel gelingt es, diese Stilleben durch Farbe, Licht und Leuchtkraft mit großer Lebendigkeit zu erfüllen. [EH]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Blühende Sträucher. Um 1913/14.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf bräunlichem Zeichenpapier, auf Papier aufgezogen.
35,7 x 48,3 cm (14 x 19 in), blattgroß.Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Martin Urban, Ada und Emil Nolde
Stiftung, Seebüll, vom 22. November 1975.

Aufszeit: 11.06.2022 – ca. 17,28 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^{R/D, F}
\$ 66,000 – 88,000**PROVENIENZ**

- Privatsammlung Schweiz.
- Privatbesitz Süddeutschland.

- Entsteht während der Südseereise der Noldes
- Ausdrucksstarke Dschungellandschaft, die Noldes Leidenschaft für Exotik und die Blumenwelt verbindet
- Durch starke Linien eingefasste Formen, gebettet auf einem Farbenmeer

Die große Südseereise, die Emil Nolde dank der Fürsprache des Augen- und Tropenarztes Professor Alfred Leber auf Einladung des Reichskolonialamtes als ethnografischer Zeichner zusammen mit seiner Frau Ada 1913/14 unternimmt, löst entscheidende künstlerische Impulse für das spätere Schaffen des Malers aus. Die Reise kommt unverhofft, ohne dass er sich darum bemüht hat. Mit der Volkskunst seiner Heimat und mit der Kunst der Naturvölker hat er sich bereits zuvor beschäftigt. Seine Kunst war schon immer

ein Suchen nach dem Ursprünglichen und den Urkräften gewesen. Die eigentliche Aufgabe der Expedition ist sachlich-nüchtern, um so erstaunlicher ist, was Nolde daraus gewonnen hat. Bedingt durch die äußeren Umstände sind es vor allem Zeichnungen und Aquarelle, die Nolde von dieser Reise als spontane Notizen zurückbringt. Gerade die Beschränkung auf das mitgeführte Material und die zeitlichen Begrenzungen, die sich im Zusammenhang mit der Reise ergeben, spornen Nolde zu Höchstleistungen an. Die Konzentration auf wenige,

aber wesentliche Merkmale der Komposition zeichnen diese Blätter aus. Die Eindrücke der Reise sind reich und vielgestaltig, die Landschaften, das Licht und die Farben sind von exotischer Einzigartigkeit. Die dort entstandenen Blätter erzählen von der überbordenden Fülle der Erlebnisse und Eindrücke des tropischen Landes. Sein künstlerisches Hauptinteresse gilt der indigenen Bevölkerung, deren Haartrachten, Schmuck und deren Leben. Doch auch die üppig grüne Flora mit ihren intensiven Farben und eigenartigen Formen fasziniert

den Künstler. Die spontane Aquarellierung und die Frische der Zeichnung könnten authentischer nicht sein. Das vorliegende Aquarell zeigt seine intensive Beschäftigung mit dem Kolorit, die Blüten bilden einen starken Kontrast zu den sattgrünen Blättern, umfungen von Tuschkonturen, die das Blattwerk definieren. Seine Begeisterung für das farbenreiche Spiel der Blüten und Blumen sollte ihn fortan zu immer neuen Kompositionen führen. [SM]



© Nolde Stiftung Seebüll 2022

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Bäuerinnen am Brunnen auf der Stafelalp. Um 1919.

Aquarell über Kohle.

Rechts unten signiert. Auf leichtem Karton. 50 x 38 cm (19.6 x 14.9 in), blattgroß. Verso mit der Bleistiftskizze „Hirten mit Ziege und Kühen“, um 1919. [AM]

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.29 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/D}

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

- Galerie Ernst Arnold, Dresden (Mai 1925).
- Sammlung Dr. Heinrich Stinnes, Köln (wohl vom Vorgenannten erworben, bis 1938: Klipstein Bern, 20.-22.6.1938. Verso zweifach mit dem Sammlungstempel, Lugt 4437).
- Sammlung Blohm, Hamburg (seit 1988: Galerie Kornfeld, Bern, 17.6.1988).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner: Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle. Aus einer Privatsammlung, Museum der Bildenden Künste, Leipzig; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 4.12.1992-31.1.1993, Kat.-Nr. 15 (mit Abb.).
- Ernst Ludwig Kirchner: Von Jena nach Davos. Eine Ausstellung zum 90. Gründungsjubiläum des Jenaer Kunstvereins, Stadtmuseum Göhre, Jena, 10.10.1993-16.1.1994, Kat.-Nr. 41 (mit Abb.) (auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).
- Aquarelle der „Brücke“, Brücke-Museum, Berlin, 14.9.1995-7.1.1996, Kat.-Nr. 27 (mit Abb.) (auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).
- Im Zentrum: Ernst Ludwig Kirchner. Eine Hamburger Privatsammlung, Hamburger Kunsthalle, 26.10.2001-13.1.2002, Kirchner Museum, Davos, 27.1.-14.4.2002; Brücke-Museum, Berlin, 17.1.-2.3.2003, Kat.-Nr. 67 (mit Abb.) (auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).

LITERATUR

- Will Grohmann, Kirchner-Zeichnungen, Arnolds Graphische Bücher, 2. Folge, Bd. 6, Dresden 1925, Abb. Tafel 78.
- Doktor August Klipstein, Bern, Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes (...), 20.-22.06.1938, Los Nr. 463 (mit Abb.).
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 198, 17.6.1988, Los 65.

- **Herausragende zeichnerische Ausdruckskraft**
- **In seinen spontan angelegten Aquarellen zeigt sich die einmalige Virtuosität des großen Expressionisten**
- **Reiche Ausstellungshistorie**
- **Nach Kirchners Umzug in die Davoser Bergwelt wird das Leben der Bauern eine bedeutende Inspirationsquelle für das Schaffen des Künstlers**

„Meine Krankheit bleibt immer dieselbe. [...] Sonst tut die Einsamkeit in der großen Landschaft unter feinen freien Menschen wunderbar gut. Man reinigt sich innerlich.“

Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefeler, 21. März 1919, in: Wolfgang Henze (Bearb.), Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart/Zürich 1990, S. 118.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Bauern auf der Alp. 1922.

Farbige Kreidezeichnung.

Links unten signiert und datiert. Verso bezeichnet: „Bauern“ und datiert „1922“. Dort auch in roter Kreide rechts am Rand: „145“. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Da/Bi 2“. Auf festem Velin. 39,2 x 50 cm (15,4 x 19,6 in), blattgroß. Verso: „Männlicher Kopf“, Farbkreidezeichnung, rechts unten datiert und teils unleserlich betitelt.

Das Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,30 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000 ^{R/D}

\$ 15,400 – 19,800

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (1938).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Sammlung Blohm, Hamburg (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

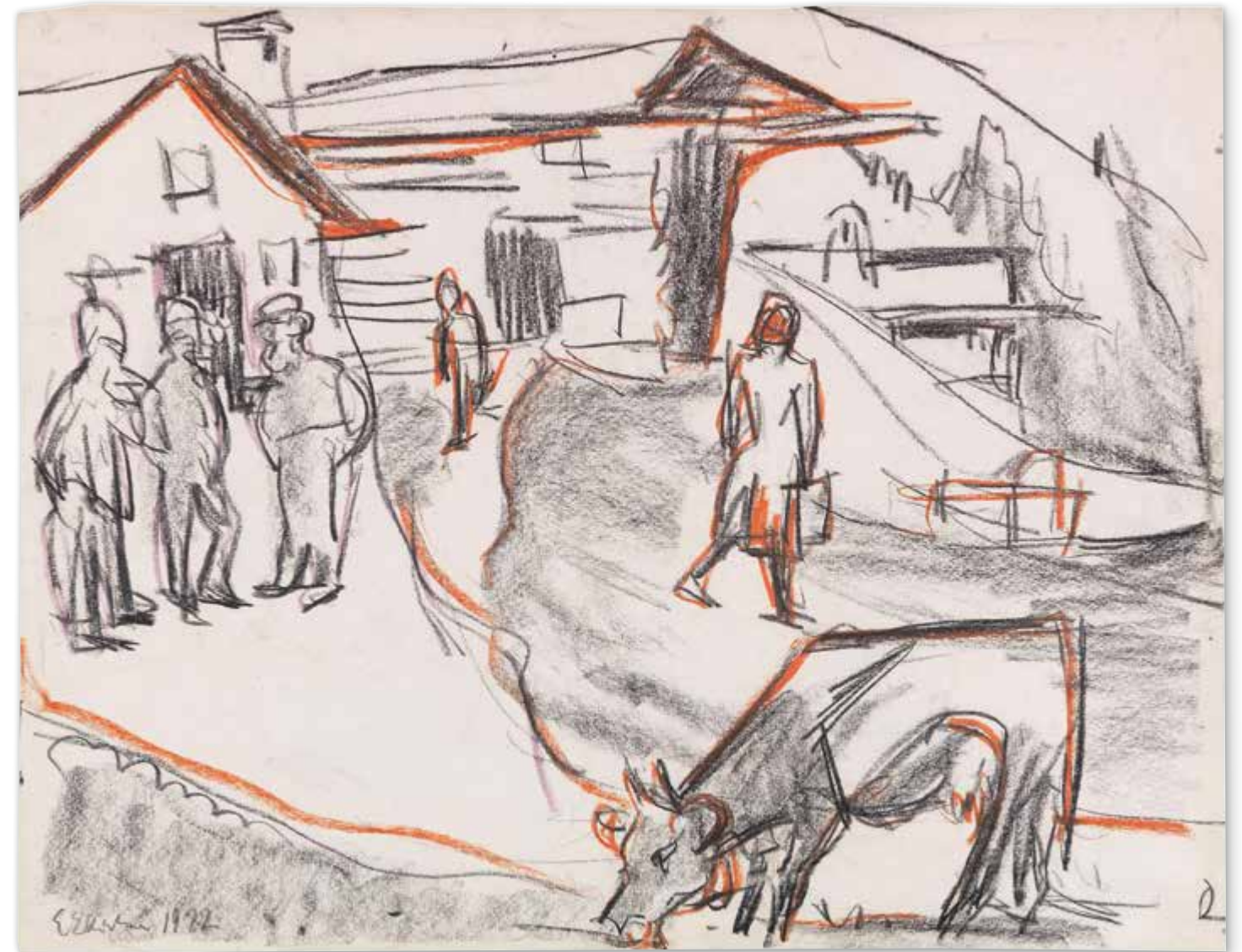
- Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, München, Zürich, Köln, Stuttgart, 1954, Kat.-Nr. 109.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett, 19. Auktion, 19.5.1954, Los 1186.



- Nach Kirchners Umzug in die Davoser Bergwelt wird das Leben der Bauern eine bedeutende Inspirationsquelle für das Schaffen des Künstlers
- Komposition mit kräftiger Strichführung und dezidierter Farbbetonung



1917 lässt sich Kirchner in Frauenkirch bei Davos nieder. In der folgenden Zeit entstehen vor allem Gebirgslandschaften und Darstellungen des ländlichen Lebens. In der Schweiz gewinnt Kirchner Freude an der Gestaltung seiner bäuerlichen Umwelt. Sie wird zum wichtigen Bildgegenstand in seinem Schaffen der 1920er und 1930er Jahre. Auch findet er hier in den 1920er Jahren wieder zur Technik des Zeichnens mit farbigen Kreiden zurück, die er bereits in den frühen Zeichnungen seiner Zeit in Dresden benutzt hatte. Mit sicherem, kraftvollem Strich schildert er das dörfliche Leben der Bauern. Kirchner hat seine Zeichnungen immer als eigenständige Werke gesehen,

die in ihrer Wirkung Werken in anderen Medien gleichgestellt sind. Diese Arbeit ist ganz Zeichnung, sehr spontan zu Papier gebracht, wie fast alle Arbeiten dieser Zeit; frisch in der Wirkung und keinem Kalkül einer Komposition unterworfen, genauso wie Kirchner es immer wollte. Bewusst und pointiert setzt er die Akzente durch die Verwendung reduzierter Farbigkeit.

Der rückseitig mit Farbkreide gezeichnete Bauernkopf zeigt in seiner alla prima in Farbe gesetzten Zeichnung die große Könnerschaft in Ernst Ludwig Kirchners Zeichenkunst. Kirchner verzichtet auf die Vorzeichnung und entwickelt allein aus der Farbe heraus die Figur.[EH]

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Kühe auf der Alp. 1918/19.

Öl auf Leinwand.

Gordon 541. Verso signiert, vordatiert „17“ und betitelt.

59,5 x 70,5 cm (23,4 x 27,7 in).

Im Original-Kirchner-Rahmen.

Das vorliegende Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,32 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 R/D

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Dr. Othmar Huber (1892-1979), Glarus/Schweiz (direkt vom Künstler erworben, wohl durch Vermittlung von Dr. Max Huggler).
- Sammlung Ernesto Blohm, Caracas (1954 vom Vorgenannten erworben, Stuttgarter Kunstkabinett, Auktion 18.-20.5.1954, Los 983).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Kunsthalle Bern, 5.3.-17.4.1933, Kat.-Nr. 30 (dort mit dem Titel „Kühe am Mittag“, m. ganzs. Abb., Tafel VII).
- Expresionismo en Alemania. Exposición conmemorativa del décimo aniversario de la fundación de la Asociación Cultural Humboldt, Asociación Cultural Humboldt und Fundación Eugenio Mendoza, Caracas, November/Dezember 1959, Kat.-Nr. 25 (m. Abb.).
- E. L. Kirchner in Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Grafik, Richard-Kaselowsky-Haus, Kunsthalle der Stadt Bielefeld, 14.9.-26.10.1969, Kat.-Nr. 13.
- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, 6.2.-29.3.1969, Kat.-Nr. 45 (m. Abb., Nr. 56).
- Ernst Ludwig Kirchner - Bilder, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik aus südamerikanischem Privatbesitz, Galerie Günther Franke, München, 5.5. bis Anfang Juni 1970, Kat.-Nr. 1 (hier noch auf 1917 datiert).

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 19. Auktion, Kunstliteratur, Gemälde, Zeichnungen, Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts, 18.-20.5.1954, Los 983, S. 95 (m. Abb., S. 35, hier noch auf 1917 datiert, verso auf dem Rahmen mit der handschriftlichen Nummerierung).
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München/Cambridge (Mass.) 1968, Kat.-Nr. 541, S. 353 (m. Abb.).
- Hanna Strzoda, Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption „primitiver“ europäischer und außereuropäischer Kulturen (Diss.), Petersberg 2006, S. 320 (Fußnote Nr. 2080).

- Seit fast 70 Jahren Teil derselben Privatsammlung
- Geschlossene Provenienz
- Im originalen Künstlerrahmen
- Noch zu Lebzeiten E. L. Kirchners in der groß angelegten Kirchner-Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1933 erstmals ausgestellt
- Nach Kirchners Umzug in die Davoser Bergwelt wird das Leben der Bauern eine bedeutende Inspirationsquelle für das Schaffen des Künstlers
- Außergewöhnlicher, nah an das Motiv herantretender Bildausschnitt

Originalkünstlerrahmen



„Der gute van de Velde schrieb mir heute, ich sollte doch wieder ins moderne Leben zurück. Das ist für mich ausgeschlossen. Ich bedaure es auch nicht. Ich habe hier ein reiches Feld für meine Tätigkeit [...]. Die Welt in ihren Reizen ist überall gleich, nur die äusseren Formen sind andere.“

E. L. Kirchner in einem Brief an Helene Spengler, 3.7.1919.



E. L. Kirchner, Kuh, 1920/1924, Fotografie, Sammlung E. W. Kornfeld, Bern/Davos.



E. L. Kirchner, Blick auf das „Haus in den Lärchen“, um 1918/1923, Fotografie, Privatsammlung (Dauerleihgabe Kirchner Museum, Davos).

Ländlich-bergige Idylle. Kirchners Wahlheimat in der Schweiz

Vor seinem endgültigen Umzug in die Schweiz reist Ernst Ludwig Kirchner ab 1917 aufgrund seines gesundheitlichen Zustands mehrfach nach Davos, um sich dort unter anderem bei Dr. Frédéric Bauer, dem damaligen Chefarzt des Davoser Parksanatoriums, in Behandlung zu begeben. Auch den Sommer 1918 verbringt er in seinem Schweizer Sehnsuchtsort in den Bergen auf der „Stafelalp“, die er auch in den darauffolgenden Jahren als Sommerdomizil auswählt. Hier genießt er ein einfaches, rustikales Leben mit nur wenigen Annehmlichkeiten. Die Alpenlandschaft, das Leben der dort ansässigen Bauernfamilien und die dörflich-bukolische Idylle sind Kirchner in diesen Jahren bedeutende Inspirationsquellen. Der ehemalige Stadtmensch, der das geschäftige Treiben in Dresden und in der Berliner Großstadt mit ihren elektrischen Straßenbahnen, durch die asphaltierten Straßen brausenden Automobilen und den urban-modern gekleideten Einwohnern

gewohnt war, entwickelt für das ländliche, ganz anders getaktete Leben in Davos eine inspirierte Faszination. In einem Brief erklärt er 1919 überzeugt: „Der gute van de Velde schrieb mir heute, ich sollte doch wieder ins moderne Leben zurück. Das ist für mich ausgeschlossen. Ich bedaure es auch nicht. Ich habe hier ein reiches Feld für meine Tätigkeit, dass ich es gesund kaum bewältigen könnte, geschweige denn heute. Die Welt in ihren Reizen ist überall gleich, nur die äusseren Formen sind andere. Und hier lernt man tiefer sehen und weiter eindringen als in dem sogenannten ‚modernen‘ Leben, das meist trotz seiner reichen äusseren Form so sehr viel oberflächlicher ist.“ (Brief an Helene Spengler, 3.7.1919).

Lieblingssymbole eines ehemaligen Großstädtlers

Wie sehr sich der Künstler mit seiner schweizerischen Umgebung und dem bäuerlichen Leben in Davos-Frauenkirch identifiziert, lässt sich u. a. anhand der Sujets der in diesen Jahren entstandenen Gemälde nachvollziehen. Allein zwischen 1918 und 1920 entstehen neben zahlreichen Landschaftsdarstellungen u. a. die Arbeiten „Alte Sennhütte“, „Ziegenhirt am Morgen“, das große Triptychon „Alpleben“, „Kuhstall, Alpbauer beim Melken“, „Der Mäher“, „Auf der Alm, Bauern in der Nacht“, „Milchmädchen“ und viele weitere Darstellungen, in denen die motivische Entwicklung in Kirchners Schaffen offenbar wird. Ganz nach dem Leitsatz der „Brücke“-Künstler, „aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen“ spiegeln auch seine in der Schweiz entstandenen Bilder nun mit jedem Pinselstrich sein Leben in Davos wider, so wie schon seine Gemälde bis 1917 ein Abbild seiner Berliner Zeit und der besonderen Großstadt-Atmosphäre liefern und seine Arbeiten bis 1911 die progressive künstlerische Schaffenskraft der Dresdener Jahre illustrieren (E. L. Kirchner in der „Brücke“-Chronik von 1913, zit. nach: E. W. Kirnfeld, E. L. Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Bern 1979, S. 43).

Im Winter mietet Kirchner in diesen Jahren das Haus „In den Lärchen“ in Frauenkirch und kann so jede der verschiedenen Jahreszeiten und den darauf abgestimmten Rhythmus im arbeitsreichen Leben der Bauern erleben, die harten Winter, die Heuernte, die Bauernfeste und auch die Alpzeit in den Sommermonaten, wenn die Kühe auf die saftigen Weiden getrieben werden. Die auf den Wiesen grasenden Tiere, insbesondere die Ziegen und die Kuhherden haben es dem einstigen Großstadtbewohner dabei besonders angetan. Im Sommer 1919 notiert der Künstler in seinem Tagebuch: „Spaziergang nach der Galtviehweide. [...] mir brennt die Haut und das Gesicht von der Sonne.“ (zit. nach: L. Grisebach, Kirchners Davoser Tagebuch, Wichtach 1997, S. 48). Auf ebensolchen ausgedehnten Spaziergängen in der näheren Davoser Umgebung, bspw. in „Längmatte“, kann Kirchner die Tiere aus nächster Nähe beobachten und in Fotografien und spontanen Zeichnungen sowie später in druckgrafischen Arbeiten und Gemälden künstlerisch festhalten. Sogar eine eigenhändig geschnitzte Skulptur aus Arvenholz hat sich erhalten. Motivisch sind die behörnten Tiere in diesen Jahren für Kirchner von ebenso großer Bedeutung wie die Pferde bei Franz Marc oder das Reh im Schaffen von Renée Sintenis: Die Kühe sind aus Kirchners Œuvre der Davoser Jahre ebenso wenig wegzudenken.

Fokus auf Form, Farbe und Perspektive

Unter den Gemälden sind bspw. „Kühe im Wald“ (Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München), „Kühe bei Sonnenuntergang“ (Sammlung Batliner, Albertina, Wien), „Alpauf-

zug“ (Kunstmuseum St. Gallen), „Absteigende Kühe“ (Georg Kolbe Museum, Berlin), „Weidende Kühe“ (Buchheim Museum, Bernried) zu nennen, doch nur für „Die weiße Kuh“ (1920, Hamburger Kunsthalle) verwendet Kirchner das Tier ebenfalls als bildfüllendes Motiv. In dem hier angebotenen Gemälde „Kühe auf der Alp“ nehmen sie den gesamten vorderen Bildraum ein, der Künstler zeigt die gemütlich grasenden Tiere mit einer einzelnen Ziege vor einem der typischen kleinen Bauernhäuser, wie man sie in Davos-Frauenkirch häufig an den Berghängen findet: mit weit überstehendem Dach und der charakteristischen kombinierten Bauweise aus gemauertem und verputztem Erdgeschoss sowie einem aus Holz aufgesetzten Obergeschoss. Doch Kirchner geht es hier nicht um die Darstellung der idyllischen Davoser Bergwelt, es geht ihm um die Formfindung, Tiefenwirkung, Perspektive und den wirksamen Einsatz von Farbkontrasten. Die formal interessantesten Partien der Tiere – Nüstern, Hörner und Ohren – zeigt der Künstler vereinfacht und in heller Farbigkeit hervorgehoben, während ihre massigen Körper in dunklem Braun und Violett in den Hintergrund treten.

Zusammen mit den eckigen, fast geometrischen Formen des Hauses mit geradliniger Regenrinne und kantigem Schornstein, den Diagonalen der nur angedeuteten Nadelbäume, den spitzen Hörnern und dem langen Bart der grazilen Ziege und dem in heftigen, kurzen Pinselstrichen in Grün- und Blautönen auf die Leinwand gesetzten saftigen Weidegras schafft Kirchner hier eine von der Wirklichkeit entthobene, abstrahierte, formal wie farblich höchst interessante und reizvolle Komposition von großer Anziehungskraft. Wo die früheren und auch einige der gleichzeitig entstandenen Arbeiten noch die typisch nervöse Linienführung der Berliner Jahre aufweisen, findet Kirchner hier bereits zu einer betont flächigen Malweise und zu einer ganz eigenen expressionistischen Formensprache.

Historie. Ausstellungen und Erwähnungen zu Kirchners Lebzeiten

1954 wechselt das Gemälde „Kühe auf der Alp“ in der Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts zuletzt seinen Besitzer. Zuvor ist es Teil der Sammlung des schweizerischen Augenarztes und Kunstsammlers Dr. Othmar Huber (1892–1979) aus Glarus, der es wohl durch Vermittlung von Dr. Max Huggler (1903–1994), dem damaligen Leiter der Kunsthalle Bern und späteren Direktor des Kunstmuseums Bern, direkt von Kirchner erwirbt. Dr. Othmar Huber besaß nachweislich ein weiteres Gemälde des Künstlers („Am Waldrand“, 1935) und versucht in den 1930er Jahren mehrfach Kontakt zu Kirchner aufzunehmen, doch in den Briefen, Tagebuchaufzeichnungen und historischen Dokumenten konnte kein Zusammentreffen von Künstler und Sammler nachgewiesen werden. 1936 schreibt Kirchner zwar an den bereits erwähnten Vermittler Dr. Huggler: „Es wird mich sehr freuen, wenn Sie mit dem Herrn von Glarus [Dr. Othmar Huber] zu mir kommen. Ich werde dort gerne mal etwas zeigen.“ (Brief vom 25. Februar 1936); doch mindestens einmal sagt Kirchner ein geplantes Treffen aus Gesundheitsgründen ab, wie er 1937 in einem Brief an Paul Klee zugeht, wenn er schreibt: „Kennen Sie einen Augenarzt Dr. Huber aus Glarus, der soll Sachen von Ihnen und Kandinsky haben, wollte mich besuchen, ich war aber krank, konnte ihn nicht empfangen.“ (Brief vom 9. Dezember 1937).

Vermutlich erwirbt Huber die „Kühe auf der Alp“ in den 1930er Jahren. Bis mindestens 1933 müssen sie sich noch im Besitz des Künstlers befunden haben, denn in diesem Jahr sendet er das Gemälde für eine retrospektive Ausstellung nach Bern. Für den Katalog wählt er

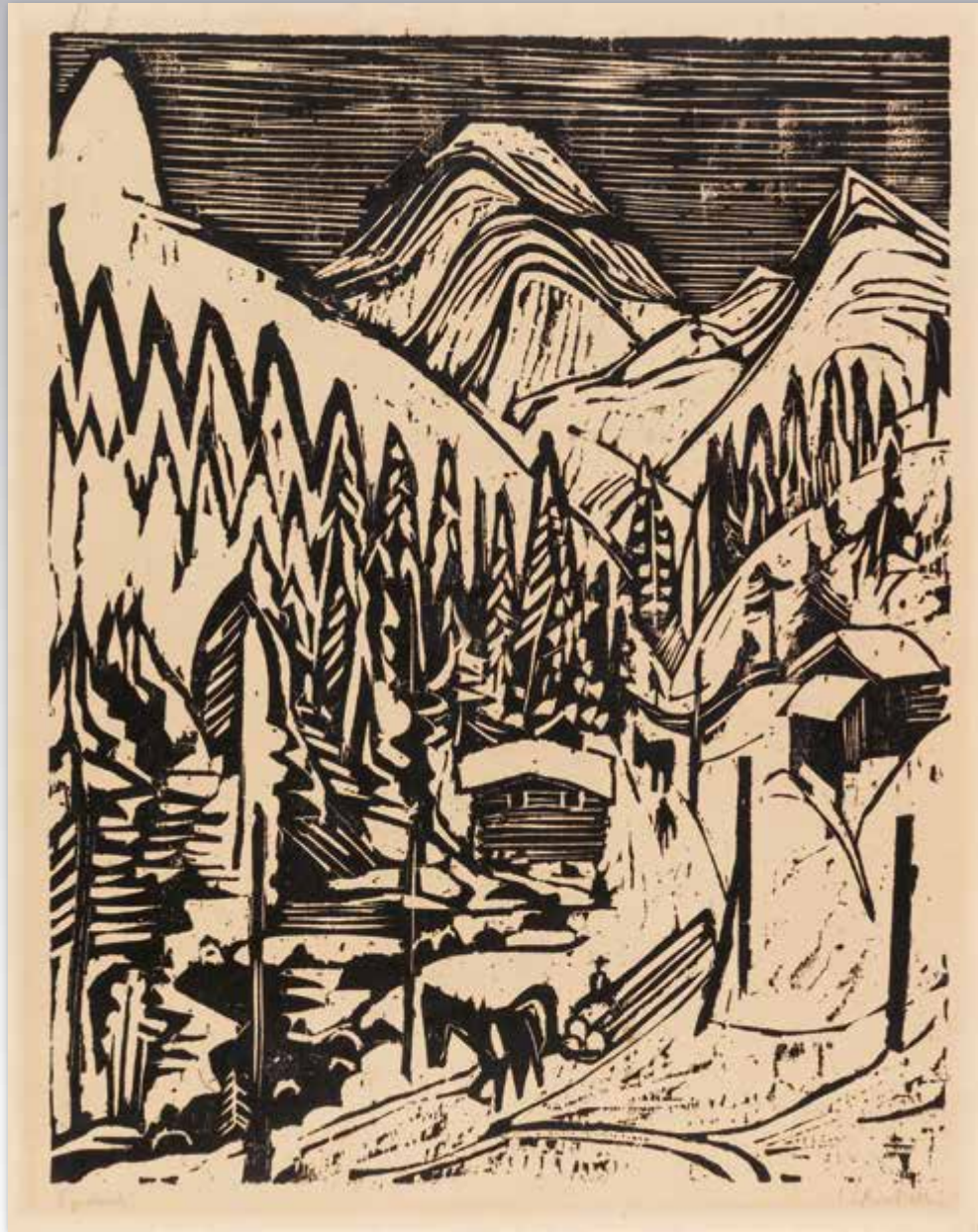


E. L. Kirchner, Kühe im Walde, 1919, Öl auf Leinwand, Pinakothek der Moderne, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



E. L. Kirchner, Grasende Kuh, um 1918, Kreidezeichnung, Städel Museum, Frankfurt am Main.

eigenhändig die entsprechenden Abbildungen aus und schreibt diesbezüglich an den Leiter der Kunsthalle Dr. Max Huggler: „Beiliegend endlich die Photos für den Katalog. Es war sehr schwer sie zu bestimmen, ich habe 2 Tage gebraucht, aber so wird es nun gut sein, denke ich. Bitte sagen Sie mir, wie Sie die Auswahl finden. Es sind leider 22 geworden, anstatt 20. [...] Von den Bildern kann nichts weggelassen werden, es sind sowieso zu wenig. Gern hätte ich noch das Strassenbild mit roter Kokotte und das Damenporträt der Frau H gebracht, aber was nicht geht, geht eben nicht.“ (Brief 2798 ELK an Max Huggler, 16. Februar 1933). Kirchner scheint unser Gemälde als besonders wichtig erachtet zu haben, denn unter den nur 22 abgebildeten Werken sind auch die „Kühe auf der Alp“ (Tafel VII). Letztendlich übertrifft die Ausstellung sogar die Vorstellungen des Künstlers, denn in einem Brief schreibt er wenig später begeistert: „Nun steht die Ausstellung und ist so schön geworden wie wohl noch keine überhaupt bisher [...]. Mit seltener Hingabe hängten wir die über 100 Bilder und über 120 Zeichnungen, die einen Überblick über mein ganzes Schaffen geben. Schade, dass so etwas in Deutschland nie möglich war. Der Katalog ist an sich eine kleine Monographie.“ (Brief an Kurt Hentzen, 8. März 1933). [CH]



E. L. Kirchner, Sertigweg im Sommer, 1924, Öl auf Leinwand, Privatbesitz (Gordon 757).



- Ein Exemplar dieses Holzschnitts wird nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Virtuose Darstellung des Sertigtals, das Kirchner nach seinem Umzug im Jahr 1923 in verschiedenen künstlerischen Medien festhält
- 1924 entsteht das motivisch sehr ähnliche Gemälde „Sertigtal im Sommer“ (Gordon 757)

424

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Sertigstraße im Winter. 1924.

Holzschnitt.

Schiefler H 498. Dube H 570 (dort „1926“ datiert). Gercken 1417. Signiert und bezeichnet „Eigendruck“. Eines von drei bekannten Exemplaren des Druckes. Auf Büttlen von Van Gelder (mit dem Wasserzeichen).

44 x 34,2 cm (17,3 x 13,4 in).

Papier: 62,2 x 44,2 cm (24,5 x 17,4 in). [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,33 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 ^{R/D}

\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart, Kupferstichsammlung (1924-1937, verso mit dem Sammlungsstempel und der handschriftlichen Inventarnummer).
- Staatsbesitz (1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nr. 9553).
- Sammlung Sofie und Emanuel Fohn, Rom/München (1939 durch Tausch vom Vorgenannten erhalten, bis 1959: Stuttgarter Kunstkabinett, 30.5.1959).
- Privatsammlung Wuppertal (1959 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Blohm, Hamburg.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 33. Auktion, 30.5.1959, Los 413.
- Karin von Maur, Bildersturm in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987, Kat.-Nr. 200.
- Günther Wirth, Verbotene Kunst, Stuttgart 1987, S. 264.
- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr. 9553).

425

ERNST BARLACH

1870 Wedel/Holstein – 1938 Rostock

Der Mann mit dem Mantel. 1922.

Bronze mit brauner Patina.

Laur 347. Schult 269. Auf der Plinthe rückseitig mit dem Namenszug „Barlach“ sowie mit dem Gießerstempel „H. Noack Berlin“. Aus einer unnummerierten Auflage von 12 posthumen Exemplaren, die seit 1965 gegossen wurden. 47 x 19,5 x 11,6 cm (18,5 x 7,6 x 4,5 in).

Gegossen von der Kunstgiesserei Hermann Noack, Berlin. [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,34 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000 ^{R/D}

\$ 27,500 – 38,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.

LITERATUR

- Villa Grisebach Auktionen, Auktion Nr. 2, Berlin 10.6.1987, Los 6.

- Seit mehr als 30 Jahren in Privatbesitz
- Ernst Barlachs blockartig geschlossene und doch ausdrucksstarke Formensprache ist einzigartig unter den deutschen Expressionisten
- Seine Figuren hüllt er meist in weite Gewänder, wie auch hier, wodurch die Körperlichkeit hinter dem Ausdruck zurücktritt



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Kühe im Frühling. 1933/34.

Farbholzschnitt.

Gercken 1730 a (von c). Dube H. 643 1 (von 4). Signiert und bezeichnet „Eigen-
druck“. Eines von bislang 8 bekannten Exemplaren. Auf dünnem Japanbütten.
34,9 x 50,1 cm (13,7 x 19,7 in). Papier: 40 x 56,8 cm (15,7 x 22,3 in). [AR]

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,36 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D}

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Sammlung Ernesto Blohm, Caracas.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kunsthalle Bielefeld, Richard-Kaselowsky-Haus, 14.9.-26.10.1969, Kat.-Nr. 166 a, b (hier als Probedruck bezeichnet).
- Ernst Ludwig Kirchner. Privatsammlung, Galerie Günther Franke, München, 5.5. bis Anfang Juni 1970, Kat.-Nr. 67 a, b (m. Abb., wohl dieses Exemplar).

- Sehr selten, bislang sind nur acht Exemplare bekannt
- Drei Exemplare befinden sich in öffentlichen Sammlungen: im Sprengel Museum in Hannover, im Detroit Institute of Arts sowie im Kunstmuseum in Basel
- Im Winter 1933/34 entstehen einige seiner herausragendsten Farbholzschnitte
- Kaum eine andere grafische Arbeit Kirchners zeigt eine solche Vielfalt der Farbpalette

Im Winter 1933/34 entsteht eine kleine Serie von mehrfarbigen Holzschnitten, die einen Höhepunkt im späten druckgrafischen Schaffen Ernst Ludwig Kirchners darstellen. Auch das hier vorliegende Exemplar von „Kühe im Frühling“ lässt sich dieser Gruppe zuordnen. In einem Brief an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann berichtet der Künstler im Mai 1934 von den Arbeiten und schreibt: „Hier ist es sehr still und einsam. Ich bearbeite den Garten und koche mein Essen etc. Eine Reihe farbiger Holzschnitte sind diesen Winter entstanden und Bilder sollen nun folgen.“ In einem zweiten Brief einige Tage später greift er das Thema erneut auf: „Ich habe in den letzten

Monaten fast nur Farbholzschnitte gemacht. Ich arbeite gern in dieser Technik.“ (Ernst Ludwig Kirchner, 16.5.1934, 21.5.1934, zit. nach: H. Delfs, M.-A. von Lüttichau, R. Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nodle, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Ostfildern-Ruit 2004, S. 431).

Obwohl der Künstler seinem Freund nur sehr nüchtern und fast wie nebenbei von den Farbholzschnitten berichtet, lässt sich an den Arbeiten dennoch ablesen, wie sehr er sich für die Drucktechnik begeistert haben muss.

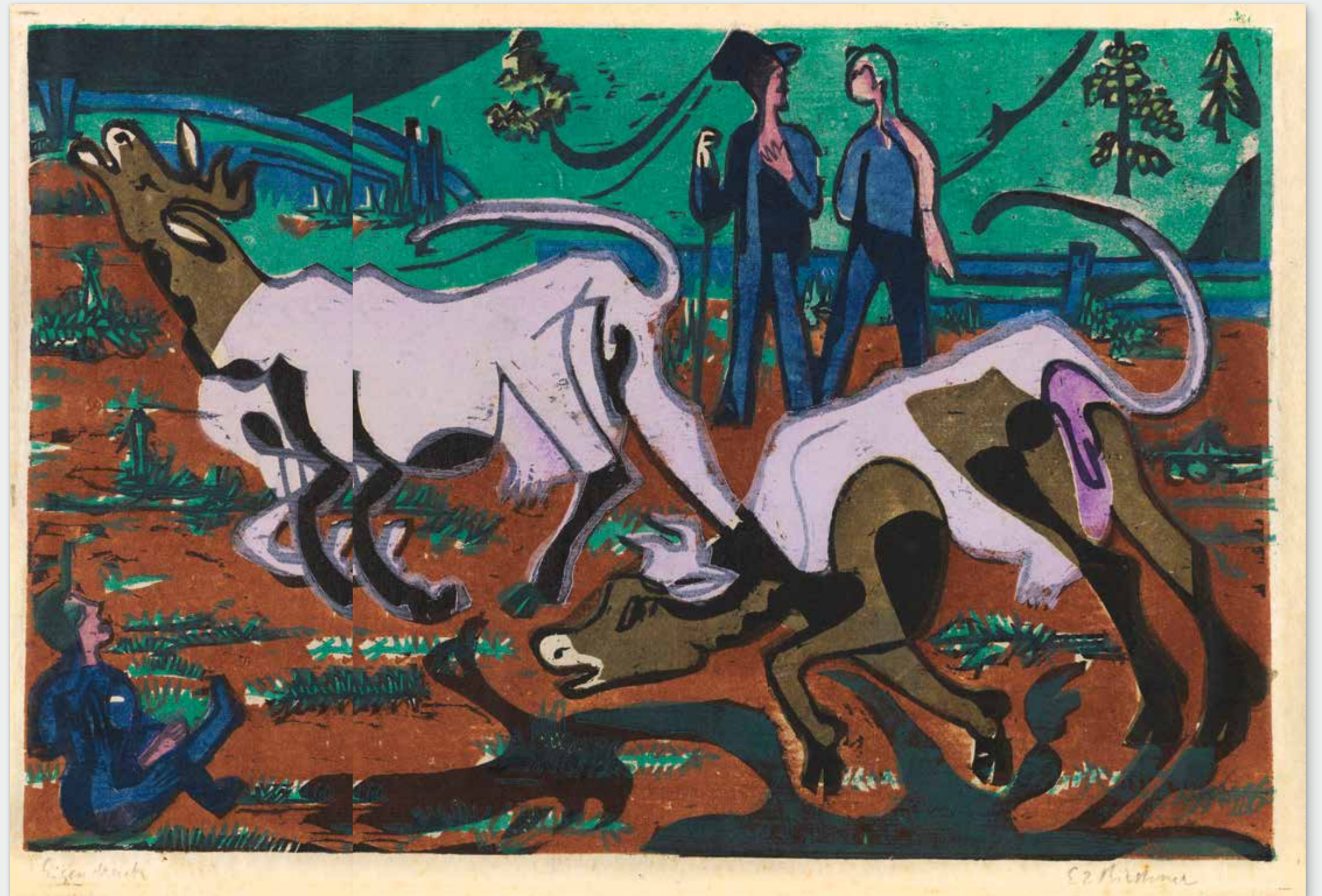
Eine Reihe unterschiedlicher Motive entsteht, darunter ein Porträt,

eine Tanzszene, zwei Akte, eine Landschaftsdarstellung und unsere Tierdarstellung. Dabei fertigt Kirchner die Darstellungen immer wieder in unterschiedlichen Farbvariationen an, testet das Zusammenspiel von Farbtönen und Kontrasten.

Bei „Kühe im Frühling“ erreicht er schließlich die wohl größte Vielfalt an Farben. Neben Schwarz, Grün, Braun und Blau kommen in unserem Exemplar auch Hellviolett, Violett, Sepia und Rosa zum Einsatz. Zu sehen ist eine alltägliche Szenerie des bäuerlichen Lebens, wie sie Kirchner in zahlreichen Arbeiten während seiner Zeit in der Schweiz dargestellt hat. In den darauffolgenden Jahren entstehen kaum noch

farbige Druckgrafiken. Fast scheint es, als ob sich Kirchners geballte Farbkraft in den Holzschnitten aus dem Winter 1933/34 restlos erschöpft hat.

In seinem letzten Brief an Carl Hagemann berichtet der Künstler wenige Monate vor seinem Freitod noch einmal von seinen Arbeiten: „Ich habe wohl einiges neue angefangen kleine Bilder, ein paar Holzschnitte.“ (Ernst Ludwig Kirchner, 30.4.1938, zit. nach: ebd., S. 741). Diese sollten nicht mehr zur Vollendung kommen und so bleibt die kleine Gruppe an Farbholzschnitten mit den lila Kühen eine der letzten und herausragendsten Druckgrafiken des Spätwerks. [AR]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Und Pippa tanzt. 1924.

Mischtechnik. Wachskreide, Aquarell sowie Tuschpinsel und -feder über Bleistift.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „III/Da 67“. Verso von fremder Hand datiert, betitelt und bezeichnet „Hauptmann“. Auf glattem, festem, chamoisfarbenem Velin. 35,5 x 47,5 cm (13,9 x 18,7 in), blattgroß.

Der Künstler bezieht sich hier auf Gerhart Hauptmanns 1905 entstandenes und 1906 in Berlin uraufgeführtes Märchendrama „Und Pippa tanzt!“ [CH]

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,37 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 R/D

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Kunstkabinett Klihm, München (22.4.1965).
- Sammlung und Nachlass Ethel S. Paul (1900-1988), USA.
- Privatsammlung USA/Spanien (seit 2005, Christie's, 2.11.2005).

LITERATUR

- Kunsthaus Lempertz, Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts, 21.5.1965, Los 459 (m. Abb., Tafel 11).
- Christie's, New York, Impressionist and Modern Works on Paper, 2.11.2005, Los 174.

- **Besonders detailreiche, dynamische Figurenkomposition aus der Davoser Zeit**
- **Kirchner gelingt es mit seiner meisterlichen Strichführung, die mehrfigurige, bewegte Theaterszene in ihrer Unmittelbarkeit und dichten Atmosphäre einzufangen**
- **Um 1924 beschäftigt sich der Künstler intensiv mit den Darstellungen von Schauspielszenen, u. a. entsteht auch das Gemälde „Das Versprechen. Hutten begrüßt Sickingen“ nach Goethes Schauspiel „Götz von Berlichingen“ (Gordon 745) oder „Die Erscheinung der Sieben im Eulenspiegel“ nach den Geschichten um Till Eulenspiegel (Gordon 752)**

„Und Pippa tanzt!“, so der Titel des Märchendramas in vier Akten von Gerhart Hauptmann, das im Herbst 1905 entsteht und im Januar 1906 im Berliner Lessing-Theater uraufgeführt wird. Aus den vielen Szenen, die sich im schlesischen Riesengebirge im Dunstkreis der alten Glashütte abspielen, wählt Kirchner den all Abend stattfindenden Umtrunk der Glasbläser und Waldarbeiter in einem Gasthof. Pippa, die minderjährige Tochter des italienischen Glastechnikers Taglazioni, tanzt leichtfüßig im Kreis der Gäste „zu den Klängen der Okarina“ mit dem im Tanzrhythmus zitternden, grobschlächting-zotteligen Huhn, ein ehemaliger Glasbläser. Huhn steht in Hauptmanns Glashüttenmärchen für die rohe animalische Kraft, die tanzende Pippa für Grazie und Schönheit. Dieser Moment der Gegensätzlichkeit in den beiden Charakteren fasziniert Kirchner natürlich, er stellt die ungleiche Begeg-



nung mit dieser höchst dynamischen Skizze heraus und versetzt das Ereignis vor den Hintergrund einer voll besetzten Davoser Kneipe. Dass sich Ernst Ludwig Kirchner Zeit seines Lebens für das verrückte, aber auch bunte Leben in Bars, Cafés und Theatern begeistern lässt, ist keine besondere Nachricht. Schon aber, dass sich Kirchner mit entlegener Literatur beschäftigt und hier in diesem Aquarell einen szenischen Höhepunkt illustriert, in dem die jugendliche Tänzerin in ihrer Leichtfüßigkeit ihren alten Gegenspieler, den dunkel kostümierten Huhn mit Hut, vielleicht auch in erotischer Absicht in den zitternden Wahnsinn treibt.

Aus welchem Grund sich Kirchner gerade mit diesem Thema beschäftigt, wissen wir nicht. Seine Affinität für Theater und inszenierte Bühnen lassen den Künstler immer wieder literarische Stoffe in seine

Bilderwelt einflechten. Er organisiert Auftritte für die Tänzerin Nina Hardt Anfang der 1920er Jahre in Davos, besucht und zeichnet Mary Wigmann in Dresden 1926. In den Davoser Jahren wirkt Kirchner an sieben Theaterproduktionen als Bühnenbildner und Theatermaler mit und gestaltet Bühnenbilder für das Laientheater des gemischten Chors in Frauenkirch. Die Vorstellungen finden im Gasthof „Zum Sand“ am Eingang zum Sertigtal statt, in der zum Gasthof gehörenden Scheune wird getanzt und Theater gespielt.

Warum sollte Kirchner damals nicht auch über eine Inszenierung zu „Und Pippa tanzt!“ von Gerhart Hauptmann nachgedacht haben, den er übrigens im Januar 1911 in einem Berliner Restaurant über Otto und Maschka Mueller kennenlernt und dies mit einer Postkarte an Erich Heckel sogleich kundtut. [MvL]



- Blatt von größter Seltenheit, in zahlreichen Ausstellungen gezeigt
- Entstanden 1916 während des Aufenthalts im Sanatorium von Dr. Kohnstamm in Königstein im Taunus
- Teil der über 250 Blatt umfassenden Schenkung Kirchners an den Kunstverein Jena in Erinnerung an seinen besonderen Förderer Botho Graef (Botho-Graef-Stiftung)

PROVENIENZ

- Kunstverein Jena, Botho-Graef-Stiftung (1918-1937, als Schenkung des Künstlers erhalten, verso zweifach mit dem Monogrammstempel, Lugt 4337, sowie dem Stempel des Kunstvereins Jena, recto außerdem mit der Inventarnummer „182“ des Kunstvereins).
- Staatsbesitz (1937-1940, „Entartete Kunst“, EK-Nummer 13221).
- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (verso mit dem Stempel, 1940 durch Tausch vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Ferdinand Möller, Zermützel (1943-1949).
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 215, 23.6.1995, Los 80.
- Sammlung Blohm, Hamburg (1995 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung der Botho-Graef-Stiftung, Kunstverein Jena, 15.2. bis Ende April 1920.
- Ernst Ludwig Kirchner – Von Jena nach Davos, Stadtmuseum Göhre, Jena/Leipzig 1993/94, S. 99.
- Ernst Ludwig Kirchner: Leben ist Bewegung, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 28.11.1999-27.2.2000, und Landesmuseum Oldenburg, 9.3.-18.6.2000, Kat.-Nr. 48 (m. Abb.).
- Im Zentrum: Ernst Ludwig Kirchner - eine Hamburger Privatsammlung, Hamburger Kunsthalle, 26.10.2001-13.1.2002, Kat.-Nr. 62 (weitere Stationen dieser Ausstellung: Kirchner Museum, Davos, und Brücke-Museum Berlin).

428

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Dinertafel-Sanatorium. 1916.

Lithografie.

Schiefler L 288 und Nachtrag, Bd. II, S. 496.
Dube L 332. Gercken 802 1 (von 2). Signiert und bezeichnet „Handdruck“. Verso eigenhändig bezeichnet „Sanatorium. E L Kirchner. Litho/ Friedenau Körnerstr. 45“. Eines von zwei bekannten Exemplaren dieses Drucks in Schwarz. Auf Velin. 59,3 x 50,5 cm (23,3 x 19,8 in). Papier: 64,4 x 54,3 cm (25,4 x 21,4 in). Es handelt sich um eines der beiden bei Gercken erwähnten Exemplare. [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,38 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 R/P

\$ 19,800 – 26,400

LITERATUR

- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (Nr. 13221).
- Maria Schmid, Rausch und Ernüchterung. Die Bildersammlung des Jenaer Kunstvereins – Schicksal einer Sammlung der Avantgarde im 20. Jahrhundert, Jena/Quedlinburg 2008, S. 131, Kat.Nr. 182.
- Kurt Reutti, Werke aus der Aktion „Entartete Kunst“. Ferdinand Möller [sichergestellt im Nov 1946 in Zermützel bei Neuruppin], Typoscript Berlin 1946-1951 (SMBK-ZA, V/Sachthemat. Slg. 69).

429

ERNST BARLACH

1870 Wedel/Holstein – 1938 Rostock

Der Spaziergänger. 1912.

Bronze mit brauner Patina.

Laur II 189. Schult 135. Auf der Standfläche rechts mit dem Namenszug „Barlach“ sowie auf der Rückseite mit dem Gießerstempel: „H. Noack Berlin“. Eines von 15, nach 1938 gegossenen Exemplaren. 51 x 24 x 17 cm (20 x 9,4 x 6,6 in). [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 R/P

\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Richard A. Cohn, New York (bis 1972).
- Franz Resch, Gauting (1972 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2012).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 434. Auktion, Moderne Kunst Teil I, 2.12.2011, Los 15 (mit Farbabb.).

- Großformatige Arbeit aus den glücklichen ersten Jahren in Güstrow, von Ernst Barlach zunächst als Gipsmodell und in Holz ausgeführt
- Noch zu Lebzeiten des Künstlers entstehen 1938 die ersten zwei Bronzegüsse
- Eingehüllt in ein weites Gewand fängt Barlach den Spaziergänger in der Bewegung ein, betont den Gesichtsausdruck des sinnierenden Mannes und verleiht der Momentaufnahme eine unbestimmte Zeitlosigkeit
- Auf der documenta 1 in Kassel (1955) wurden drei Arbeiten von Ernst Barlach gezeigt, darunter auch ein Exemplar des „Spaziergängers“ (Kat.-Nr. 22)



„Ich dachte, wie bin ich in allem, was ich mache so, zu kritisch arrogant, beweisend und beschwatzend. Nur zum Beispiel in dem ‚Schlafenden Paar‘ und dem ‚Spaziergeher‘ liegt so etwas von allzu stündlicher Zeitigkeit, Weltgefühl, Hängen im großen, bloßen Dasein ohne Zeiteinteilung sind drin.“

Ernst Barlach, 9.11.1916, Güstrower Tagebuch, Berlin 1978, S. 262.



- Blatt aus einem Skizzenbuch von Max Beckmann
- Aus der renommierten Sammlung des Münchner Verlegers Reinhard Piper (Verlag R. Piper & Co.), der mehrfach von Beckmann porträtiert wurde und ab 1912 eine enge Freundschaft mit dem Künstler pflegte (s. Ausst.-Kat. Max Beckmann. Briefe an Reinhard Piper, Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1994)
- Gesellschaftsszene mit drei Charakterköpfen

430

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Zwei Männer und eine Frau am Bartisch. 1922.

Bleistift.
Zeiller Skizzenbuch 3, S. 208 2. Wiese 503.
Rechts unten monogrammiert und datiert „22“. Links unten von fremder Hand bezeichnet „v. W. 499“. Verso mit dem Stempel der Sammlung Reinhard Piper (Lugt 5594).
Auf Pergamin. 14 x 11 cm (5,5 x 4,3 in), blattgroß. [EH]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,41 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 RPD

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

- Sammlung Reinhard Piper (1879-1953), München (verso mit dem Sammlerstempel, wohl direkt vom Künstler erhalten).
- Nachlass Reinhard Piper (1953-1981).
- Süddeutsche Privatsammlung (seit 1981: Karl & Faber).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann in der Sammlung Piper. Handzeichnungen, Druckgraphik, Dokumente 1910-1923, Kunsthalle Bremen, 27.10.-1.12.1974, Kat.-Nr. 95.
- Max Beckmann, Zeichnungen und Aquarelle aus deutschem und amerikanischem Besitz, Galerie Günther Franke, 10.2.-5.4.1975, Kat.-Nr. 95.

LITERATUR

- Stephan von Wiese, Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903-1923, Düsseldorf 1978, Kat.-Nr. 503.
- Karl & Faber, München, 156. Auktion, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik des 20. Jahrhunderts. Sammlung Reinhard Piper, 29.6.1981, S. 146, Los 153 (m. Abb., S. 147).
- Max Beckmann Gesellschaft und Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Hrsg.), Christiane Zeiller (Bearb.), Max Beckmann. Die Skizzenbücher, Bd. I, Ostfildern 2010, Skizzenbuch 3, Kat.-Nr. 2, S. 208 (m. Abb., S. 209).

431

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Männerkopf im Profil. 1922.

Bleistiftzeichnung.
Zeiller Skizzenbuch 3, S. 208 5. Wiese 502.
Rechts unten monogrammiert und datiert „22“. Links unten von fremder Hand bezeichnet „v. W. 502“. Verso mit dem Stempel der Sammlung Reinhard Piper (Lugt 5594).
Auf Pergamin. 14,1 x 11 cm (5,5 x 4,3 in), Blattgröße. [CH]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,42 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000 RPD

\$ 4,400 – 6,600

PROVENIENZ

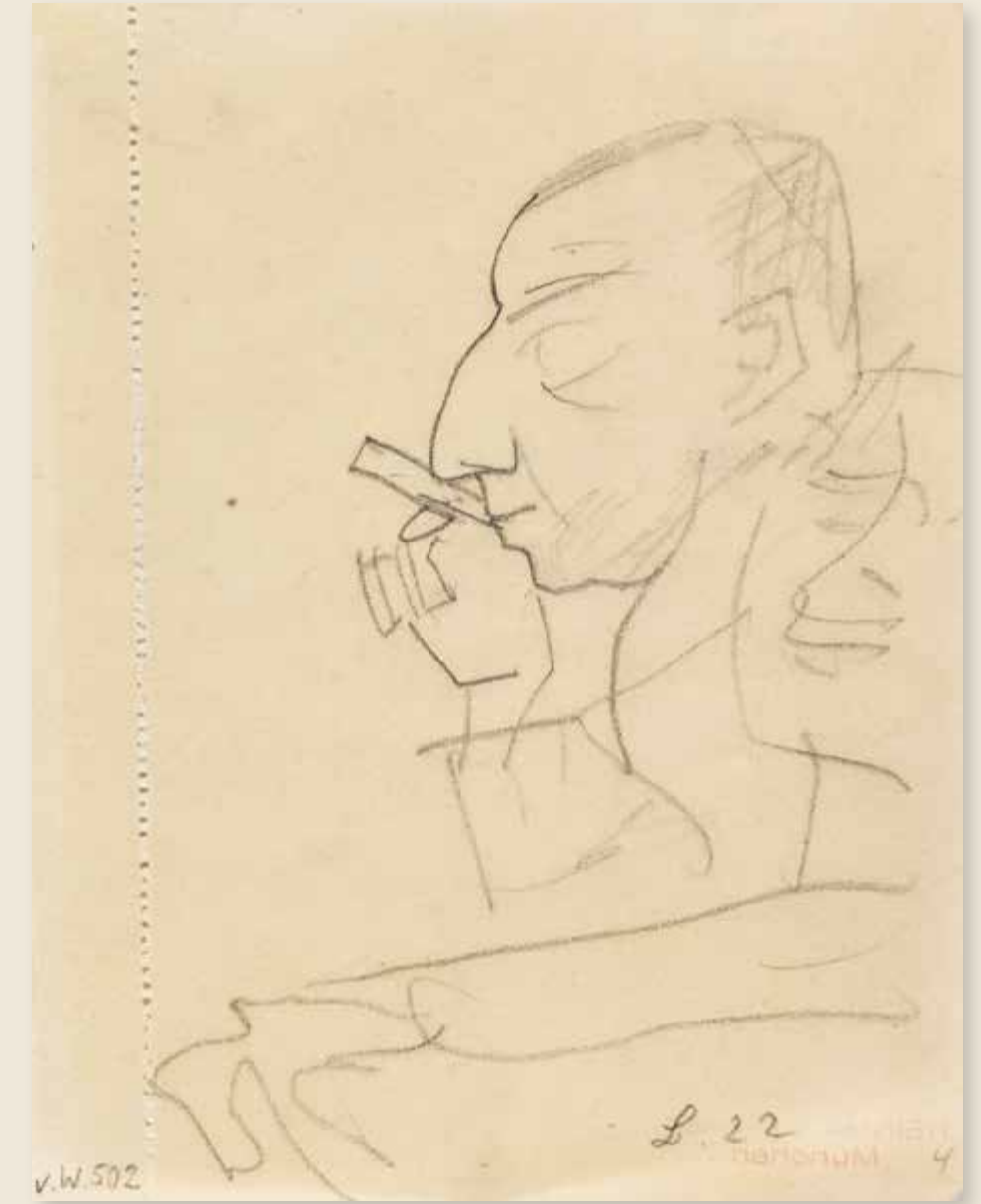
- Sammlung Reinhard Piper (1879-1953), München (verso mit dem Sammlerstempel, wohl direkt vom Künstler erhalten).
- Nachlass Reinhard Piper (1953-1981: Karl & Faber).
- Privatsammlung Süddeutschland (in den 1980er Jahren erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann in der Sammlung Piper. Handzeichnungen, Druckgraphik, Dokumente 1910-1923, Kunsthalle Bremen, 27.10.-1.12.1974, Kat.-Nr. 93.
- Max Beckmann, Zeichnungen und Aquarelle aus deutschem und amerikanischem Besitz, Galerie Günther Franke, 10.2.-5.4.1975, Kat.-Nr. 93.

LITERATUR

- Stephan von Wiese, Max Beckmanns zeichnerisches Werk 1903-1923, Düsseldorf 1978, Kat.-Nr. 502.
- Karl & Faber, München, 156. Auktion, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik des 20. Jahrhunderts. Sammlung Reinhard Piper, 29.6.1981, S. 146, Los 153 (m. Abb., S. 147).
- Max Beckmann Gesellschaft und Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München (Hrsg.), Christiane Zeiller (Bearb.), Max Beckmann. Die Skizzenbücher, Bd. I, Ostfildern 2010, Skizzenbuch 3, Kat.-Nr. 5, S. 208 (m. Abb., S. 209).



Alfred Flechtheim, 1928, Fotografie, Fotograf: Hugo Erfurth.



- Feine Charakterstudie aus dem Skizzenbuch des Künstlers
- Beckmann porträtiert hier vermutlich den Zigarre rauchenden Kunsthändler Alfred Flechtheim (1887–1937)
- Im Entstehungsjahr schafft Beckmann die berühmten Grafikmappen „Berliner Reise“ und „Jahrmarkt“ und ist mit druckgrafischen Arbeiten auf der XIII. Biennale in Venedig vertreten
- Ehemals Teil der renommierten Sammlung des Münchner Verlegers Reinhard Piper (Verlag R. Piper & Co.), der mehrfach von Beckmann porträtiert wurde und ab 1912 eine enge Freundschaft mit dem Künstler pflegte (s. Ausst.-Kat. Max Beckmann. Briefe an Reinhard Piper, Staatsgalerie Moderner Kunst, München 1994)

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Wittenbergplatz. Um 1915.

Tuschpinselzeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „F Be / Ab 10“. Auf chamoisfarbenem Velin. 34,5 x 54,1 cm (13,5 x 21,2 in), blattgroß. [CH]

Das vorliegende Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{RVP}

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, München (1954).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1968).
- Sammlung Blohm, Hamburg.

AUSSTELLUNG

- Expressionisten. Aquarelle, Bilder, Graphik, Galerie Nierendorf, Berlin 1965, Kat.-Nr. 30.
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938. A Tribute of the Artist's Centennial Year, Wortington Gallery, Chicago 1980, Kat.-Nr. 14 (mit Abb.).
- Ernst Ludwig Kirchner. Zeichnungen, Aquarelle, Pastelle, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 4.12.1992-31.1.1993; Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, 29.2.-9.5.1993, Kat.-Nr. 8 (mit Abb.).
- Ernst Ludwig Kirchner. Leben ist Bewegung, Galerie der Stadt Aschaffenburg, 28.11.1999-27.2.2000; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg, 9.3.-18.6.2000, Kat.-Nr. 27 (mit ganzseitiger Abb., S. 130).
- Im Zentrum: Ernst Ludwig Kirchner. Eine Hamburger Privatsammlung, Hamburger Kunsthalle, 26.10.2001-13.1.2002; Kirchner Museum, Davos, 27.1.-14.4.2002; Brücke-Museum Berlin, 17.1.-2.3.2003, Kat.-Nr. 60 (mit ganzseitiger Abb., S. 61, auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 235. Auktion, 6.6.1980, Moderne Kunst, Los 685 (mit Abb.).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 282. Auktion, Moderne Kunst II; 8.6.1990, Los 487 (mit Abb., Tafel 81).
- Magdalena M. Moeller, Ernst Ludwig Kirchner. Die Straßenszenen 1913-1915, München 1993, Kat.-Nr. 47 (mit ganzseitiger Abb.).

- **Berliner Großstadt-Szenen von E. L. Kirchner sind auf dem Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit**
- **Seit über 30 Jahren Teil der Sammlung Blohm, Hamburg**
- **Kirchner überträgt das geschäftige Treiben des damaligen Verkehrsknotenpunkts inmitten der pulsierenden Großstadt Berlin in eine dynamische, bewegte Zeichnung**



Wittenbergplatz, Berlin, 1927. Fotograf: Max Missmann.



„Wie dumm und oberflächlich die Menschen urteilen, sie sehen nicht, dass gerade das Flüchtige in meiner Zeichnung das Wichtigste ist, weil ich dadurch die feinste erste Empfindung einfange. Würde ich langsam so eine Zeichnung machen wollen, so ginge dieses erste feine Gefühl verloren [...]“.

E. L. Kirchner, Davoser Tagebuch, Wichtrach/Bern 1997, Nr. 98 (1925), S. 88.



E. L. Kirchner, Nollendorferplatz, 1912, Öl auf Leinwand, Stiftung Stadtmuseum, Berlin.

Der Maler der modernen Metropole

Nach der gemeinsamen Gründung der Künstlergruppe „Brücke“ mit Karl-Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl und einigen erfolgreichen Jahren in Dresden gehen die Künstler mit Ausnahme Fritz Bleyls 1911 in die Großstadt Berlin. Die noch junge Metropole hatte sich zu dieser Zeit bereits zu einem der aufregendsten kulturellen Zentren in Deutschland entwickelt und zieht so u. a. auch den jungen E. L. Kirchner und seine „Brücke“-Kollegen in den Bann. In seinem Wohnatelier in der Durchlacher Straße in Berlin-Wilmersdorf und später in der Körnerstraße in Berlin-Steglitz bzw. -Friedenau verarbeitet er fortan die Eindrücke seines neuen Wohnorts. Ab 1912 widmet sich Kirchner in Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden vermehrt Berliner Straßen- und Alltagsszenen und macht auch bekannte Berliner Sehenswürdigkeiten, große Plätze und Verkehrsknotenpunkte zum Motiv seiner Werke, darunter das Hallesche Tor (1913, Gordon 305), das Brandenburger Tor (1915, Gordon 437), der Belle-Alliance-Platz (1912, Gordon 371) oder der Nollendorferplatz (1912, Gordon 292). Außerdem entsteht eine kleine Werkreihe mit den Darstellungen von Bahnhöfen, Eisen- und Straßenbahnen (um 1914, Gordon 378–381).

Auch in Dresden waren bereits einige Stadtansichten entstanden, darunter Darstellungen von Straßenzügen und Gebäuden in Dresden-Friedrichstadt, der Semper-Oper, der katholischen Hofkirche und des Schlosses, von Eisenbahnüberführungen, Bahnhöfen, Brücken und fahrenden Straßenbahnen. Mit deutlichem Kontrast zu diesen Dresdener Szenen spiegeln die Berliner Stadtlandschaften in ihrer viel bewegteren, dynamisierten Form und Komposition nun jedoch die ganz besondere Atmosphäre einer Metropole wider, die Kirchner auf unzähligen Streifzügen durch die Berliner Viertel in sich aufnimmt. Mit energischen, schwungvollen Strichen hält Kirchner die Geschwin-

digkeit der Fahrzeuge, den alltäglichen Trubel und die nervöse Hektik auf den Straßen und Plätzen, das nächtliche Treiben auf den Boulevards fest, thematisiert die allgemeine Vergnügssehnsucht der Bewohner und ihren mondänen Wohlstand, aber auch die dunkleren Seiten des Großstadtlebens, die Prostitution, die zunehmende Anonymität und Schnelllebigkeit der auf engem Raum lebenden großen Vielzahl von Menschen.

Eine Darstellung in Bewegung

In der hier angebotenen Zeichnung verewigt Kirchner den Wittenbergplatz, einen damaligen Verkehrsknotenpunkt in Berlin-Schöneberg. Bereits 1902 war die erste U- und Hochbahnlinie Berlins eröffnet worden und der Wittenbergplatz dabei eine der beiden einzigen Stationen, die damals bereits unterirdisch verliefen. In der Mitte unserer Darstellung ist das 1913 nachträglich erbaute, kreuzförmige Bahnhofsgebäude mit seinem prägnanten Dreiecksgiebel zu erkennen, das man optisch dem Baustil des links dahinter liegenden, imposanten Gebäudes des 1907 eröffneten KaDeWe anpasste. Kirchner stellt die Szene aus einem erhöhten Blickwinkel dar, reduziert die ihn umgebende Architektur in der Zeichnung auf das Wesentliche und spielt mit der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher, verfremdeter Perspektiven sowie mit den Größenverhältnissen. Während der Bahnhof und die am rechten Bildrand flanierenden Figuren trotzdem nahezu frontal gezeigt werden, schauen die Betrachter aber von oben auf das geschäftige Treiben auf der Straße: Eine Droschke eilt rechts an den überlebensgroßen Fußgängern vorbei, links scheint gerade ein Automobil an dem Gebäude vorbeizurasen und auch die „Elektrische“, die den Platz umfahrende Straßenbahn rechts, ist in einer eigenartigen Vermischung aus Vogelperspektive und seitlicher Aufsicht dargestellt. Die monumentalen Gebäude im Hintergrund überragen die Szenerie wiederum in Weitwinkelansicht.

Kirchner gelingt mit der hier angebotenen Arbeit eine Verbildlichung von Bewegung innerhalb der lebhaft-hektischen modernen Großstadt. Der vom modernen Leben begeisterte Künstler selbst erklärt, „besonders die Beobachtung der Bewegung“ rege ihn zum Schaffen an: „Aus ihr kommt mir das gesteigerte Lebensgefühl, das der Ursprung des künstlerischen Werks ist.“ (zit. nach: Magdalena M. Moeller, E. L. Kirchner. Die „Straßenszenen“ 1913–1915, München 1993, S. 25). Offenkundig wird dies auch in der unmittelbaren Konfrontation mit der Großstadt des 20. Jahrhunderts in unserem „Wittenbergplatz“.

Nicht nur mit der Montage unterschiedlicher Blickwinkel, dem Spiel mit verfremdeten Größenverhältnissen und der auf die zeitgenössischen Fortbewegungsmittel fokussierten Motivwahl, sondern auch mit der künstlerischen Ausführung der Zeichnung selbst, der starken Zickzack-Schraffur und der energischen, stakkatohaften Strichführung entwirft Kirchner hier einen einzigen großen Bewegungskreislauf: Unterschiedliche Verkehrsteilnehmer umrunden den großen Platz mit seinen zahlreichen Straßenkreuzungen gleichzeitig und gegen den Uhrzeigersinn. Die Schnelligkeit ihrer jeweiligen Fortbewegung überträgt der Künstler zum Teil sogar als direkte Verbildlichung von Bewegung. Hier und da soll ein kühn und schwungvoll gesetztes Linienspiel die Schnelligkeit eines soeben vorbeigeraschten Automobils evozieren. Die Bewegung ist in Kirchners Arbeiten somit nicht nur Motiv der Darstellung, sondern auch Darstellungsmittel, denn der Künstler ist der Überzeugung, dass das Gefühl, was über einer Stadt liegt, sich in sogenannten Kraftlinien darstellt. So heißt es in einem Textentwurf über seine „Straßenszenen“ jener

Jahre: „In der Art, wie sich Menschen im Gedränge komponieren, ja in den Bahnen, wie sie liefen, fand er Mittel, jeweils das Erlebte zu erfassen. Es gibt Bilder und Grafiken von ihm, wo ein reines Liniengerüst mit fast schematischen Figuren doch aufs lebendigste Straßenleben darstellt.“ (Textentwurf von E. L. Kirchner über seine „Straßenszenen“, zit. nach: Davoser Tagebuch, Wichtrach 1997, S. 78). Stadtlandschaft und „Straßenszene“

Obwohl es sich bei der hier angebotenen Zeichnung eher um eine dynamisch komponierte Berliner Stadtlandschaft handelt, enthält die um 1915 entstandene Komposition Elemente der berühmten „Straßenszenen“, in denen er in ebendieser Zeit ab 1912 bis etwa 1915 die auffällig und exzentrisch gekleideten, auf den Bürgersteigen Berlins flanierenden Prostituierten zum eigentlichen Bildthema erhebt. Die Werkreihe gilt heute als einer der großen Höhepunkte im Œuvre des Künstlers. In der rechten Darstellungshälfte unserer Zeichnung sind mehrere in flüchtigen Strichen wiedergegebene menschliche Figuren zu erkennen. Eine davon wird von Kirchner sogar mit einem opulenten kreisrunden Hut ausgestattet. Der imposante Federhut gilt – wie etwa auch bei Kirchners „Dame mit Hut“ (1913, Nationalgalerie Berlin), die ganz zu Beginn der Gemäldereihe seiner „Straßenszenen“ entsteht – als typisches Kennzeichen der „Kokotten“, die der Künstler gern, wie auch in unserer Zeichnung, in die Menschenmenge auf dem Bürgersteig integriert. Gleichzeitig bettet er hier sozusagen die Andeutung einer solchen Straßenszene in eine größere Gesamtkomposition ein. Es scheint, als hätte man aus den „Kokotten-Bildern“ herausgezoomt, um nun ein vollständigeres Bild des Geschehens zu erhalten. Tatsächlich geht der Wittenbergplatz hinter dem Bahnhofsgebäude in die Tauentzienstraße über, auf der in der damaligen Zeit nachweislich eine große Anzahl von auf dem Bürgersteig flanierenden Prostituierten anzutreffen war. Kirchner verweist somit auf äußerst subtile Weise auf die zu dieser Zeit herrschende Allgegenwärtigkeit der in die Menschenmenge integrierten Kokotten und macht sich so auch ihre erotischen Konnotationen künstlerisch zu eigen.

Erlebnis und Empfindung als Voraussetzung für das eigene Schaffen Anders als bei den Großstadt-Malern wie beispielsweise Lesser Ury (1861-1931) sind Kirchners Stadtlandschaften stets Ausdruck eines



E. L. Kirchner, Leipziger Strasse, Kreuzung, 1914, Lithografie, Gercken 669 I (von II).

bestimmten zeitgenössischen Lebensgefühls: Sie beschönigen und romantisieren nicht, sondern verkörpern die besondere schnelllebige Atmosphäre der überbevölkerten Stadt Berlin. Kirchner verbindet die städtischen Motive mit einer dynamischen, besonders spontanen Ausführung und visualisiert damit eine „urbane Psychologie“ (Magdalena M. Moeller, in: E. L. Kirchner. Die „Straßenszenen“ 1913-1915, München 1993, S. 32). Damit folgt der Künstler dem 1906 verfassten Programm der „Brücke“-Künstler, welches die Empfindung und das Erlebnis als oberste Voraussetzung für das eigene Schaffen beschreibt, und zugleich auch dem Gebot der „Brücke“-Chronik von 1913 „aus dem Leben die Anregung zum Schaffen zu nehmen und sich dem Erlebnis unterzuordnen.“ (zit. nach: ebd., S. 31).

Die ab 1912/13 entstandenen „Straßenszenen“ veranschaulichen Kirchners künstlerische Entdeckung der Metropole Berlin, einer modernen, schnell gewachsenen Großstadt, und gelten allgemein als einer der Höhepunkte in Kirchners gesamtem Schaffen. Auch die hier angebotene Zeichnung ist zeitlich in ebendiese Epoche einzuordnen und zeigt Kirchner als Meister seines Fachs, als talentierten Zeichner auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Könnens, als treffenden Beobachter seiner Zeit und seiner großstädtischen Umgebung. Seine Zeichnungen erreichen damals „einen kaum zu übertreffenden Grad an Spontaneität“ (ebd., S. 29). Insbesondere in den Skizzen weiß Kirchner den unmittelbaren Eindruck unverfälscht festzuhalten, ganz ohne am Gegenstand, an bestimmten Einzelformen oder an der einzelnen Linie festzuhalten. Hier gelingt es dem großen Expressionisten, die Essenz seiner Auseinandersetzung mit der Großstadt sowie seiner Zeit festzuhalten und in seine unverwechselbare, meisterliche Bildsprache zu überführen. [CH]

E. L. Kirchner, Leipziger Strasse mit elektrischer Bahn, 1914, Öl und Mischtechnik auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.





433

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Selbstbildnis mit steifem Hut.
1921.

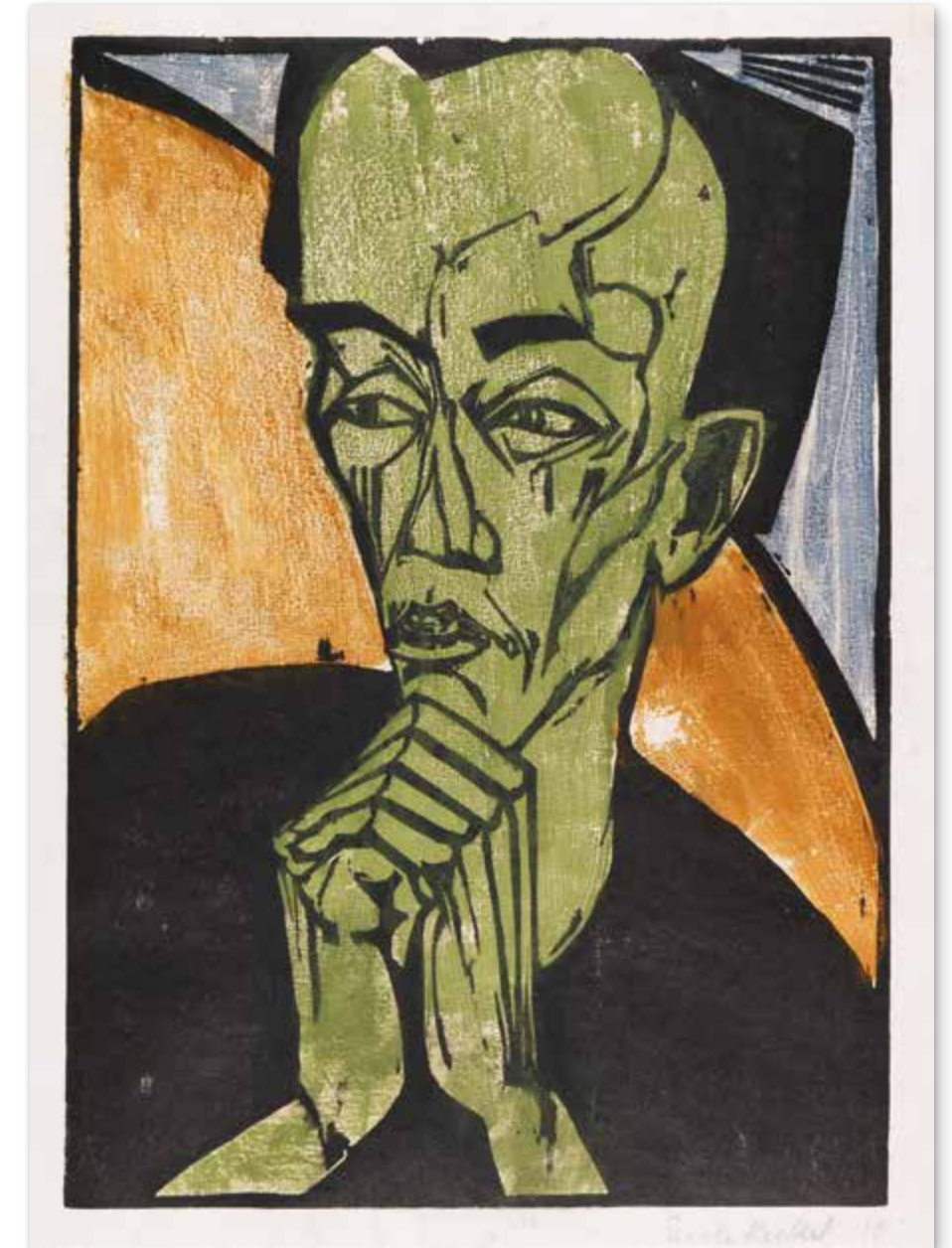
Kaltnadelradierung.
Hofmaier 180 III B (von IV B). Gallwitz 153.
Signiert. Wohl von J. B. Neumann irrtümlich
bezeichnet
„2. Zustand“ sowie von fremder Hand
„Selbst mit Hut“. Aus der ersten Auflage
von wohl 50 Exemplaren. Auf Bütten.
32 x 24,5 cm (12,5 x 9,6 in).
Papier: 49,8 x 33,5 cm (19,6 x 13,1 in).
Herausgegeben von J. B. Neumann, Berlin. [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,45 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D}
\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ
· Privatsammlung Süddeutschland.

- Eines der bekanntesten Selbstporträts des Künstlers innerhalb seines grafischen Werks
- Immer wieder widmet sich Beckmann der eigenen Darstellung, inszeniert sich mit auffälligen Accessoires und hinterfragt unermüdlich den eigenen Charakter
- Aus der Zeit nach Ende des Ersten Weltkriegs, in der er sich intensiv mit der Druckgrafik auseinandersetzt und zunehmend öffentliche Anerkennung findet
- Seine Selbstporträts werden immer wieder in Museumsausstellungen thematisiert, wie etwa 2011 in der Ausstellung „Max Beckmann. Selbstbildnisse in der Graphik“ im Kupferstichkabinett in der Neuen Nationalgalerie, Berlin



434

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Männerbildnis. 1919.

Farbholzschnitt.
Ebner/Gabelmann 739 H III A (von III B). Dube
H 318 III A (von III B). Signiert und datiert.
Eines von 34 Exemplaren dieses Zustands.
Auf Japan. 46 x 32,4 cm (18,1 x 12,7 in).
Papier: 50 x 36,7 cm (19,6 x 14,4 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,46 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D, F}
\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ
· Privatsammlung Süddeutschland.

- Ein Meilenstein in der farbigen Grafik des Expressionismus
- Bedeutendstes grafisches Selbstbildnis Heckels
- Kontrastreicher Druck mit monotypieartiger Wirkung

KÄTHE KOLLWITZ

1867 Königsberg – 1945 Moritzburg

Abschiedwinkende Soldatenfrauen II. 1937/38.

Bronze mit goldbrauner Patina.

Seeler 32 I.B. 2.3. Verso mit dem Namenszug und dem Gießerstempel

„H. Noack Berlin/Friedenau“. 32,7 x 27,5 x 16 cm (12.8 x 10.8 x 6.2 in).

Gegossen wohl 1959 von der Bildgießerei Noack, Berlin.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.48 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^{R/D}

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

· Sammlung Blohm, Hamburg (seit 1994).

AUSSTELLUNG

· Im Zentrum Ernst Ludwig Kirchner. Eine Hamburger Privatsammlung, Hamburger Kunsthalle, 26.10.2001-13.1.2002, Kat.-Nr. 100 (Ausst.-Kat. m. Abb. S. 137).

LITERATUR

· Christie's, London, 13.10.1994, Los 121.

· Martin Fritsch (Hrsg.)/Annette Seeler, Käthe Kollwitz. Zeichnung, Grafik, Plastik, Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, Leipzig 1999, Kat.-Nr. 167 m. Farbabb. S. 351.

Für eine Künstlerin, die ihr Lebenswerk in erster Linie der Grafik und der Zeichnung gewidmet hat, ist die Hinwendung zur Bildhauerei zunächst ungewöhnlich. Beeinflusst von Rodin findet Käthe Kollwitz jedoch schnell ihren eigenen Zugang zur Plastik, die nahezu ausschließlich in Bronzeguss nach Werkmodellen ausgeführt wird. Die Themen ihrer dreidimensionalen Arbeiten bleiben die gleichen wie in ihrer Grafik, und doch findet sie gerade im Bildnerischen zu einer eigenen Größe und Intensität des Ausdrucks. Erst 1904 beginnt sie die Grundlagen des plastischen Gestaltens an der Académie Julian in Paris zu erlernen. Ihr Weg als Bildhauerin, den man als autodidaktisch bezeichnen kann, ist geprägt von Zweifel und Verzweiflung. Ein zähes Ringen um die Form, bis sie das Medium soweit beherrscht, dass sie ihren eigenen künstlerischen Ansprüchen entspricht, und bis sie dafür öffentliche Anerkennung erhält. Erste Erfolge als Bildhauerin stellen sich 1931/32 ein, doch unterbricht die einsetzende Herrschaft der Nationalsozialisten diese Entwicklung. In Amerika hingegen werden in der Buchholz Gallery New York vier Bronzen der Künstlerin erstmals international gezeigt – darunter auch die Skulptur „Abschiedwinkende Soldatenfrauen“. Käthe Kollwitz ist eine leidenschaftliche Stimme ihrer Zeit. Sozialkritische Themen werden zum Mittelpunkt ihrer Kunst, die ihr auch zum künstlerischen Durchbruch verhelfen. Mehr oder weniger über Nacht bekannt wird Kollwitz mit ihrem

• Aus dem kleinen bildhauerischen Œuvre der Künstlerin

• „Abschiedwinkende Soldatenfrauen“ gehört zu den ersten Bronzen der Künstlerin, die dem Kunstpublikum in der Buchholz Gallery in New York präsentiert werden

• Vor über 80 Jahren entstanden, ist die Skulptur leider überraschend aktuell eine stetige Mahnung für Frieden

Grafikzyklus „Ein Weberaufstand“, der zwischen 1893–1897 entsteht. 1891 heiratet Käthe Kollwitz den Arzt Karl Kollwitz und lebt mit ihm in Berlin Prenzlauer Berg – einem Arbeiterbezirk. Karl Kollwitz ist dort als Kassenarzt tätig, und so ist die Künstlerin in ihrem täglichen Umfeld von den täglichen Sorgen und dem Leid der Arbeiterfamilien umgeben. Die schwierigen Lebensumstände der Arbeiterschicht werden zum stetigen Thema ihrer künstlerischen Auseinandersetzung. Nach dem Tod ihres jüngsten Sohnes Peter, der im Ersten Weltkrieg in Flandern fällt, wird sie zu einer vehementen Sprecherin für den Frieden und schafft engagierte Werke gegen den Krieg. 1937/38 arbeitet Kollwitz abwechselnd an unterschiedlichen Kleinplastiken, darunter auch „Turm der Mütter“, sie alle erzählen von Trauer, Tod und Krieg. Anknüpfend an das Motiv „Die Mütter“, insbesondere hier die Radierung von 1918, die als Vorläuferkomposition des sechsten Blattes der Holzschnittfolge „Krieg“ gilt, wird das Thema von Käthe Kollwitz zur Rundplastik weiterentwickelt. Die Geschlossenheit der Frauengruppe ist sowohl formal als auch vom Ausdruck bemerkenswert. Die stille Verzweiflung bündelt sich zu einer vereinten Kraft der Zurückgebliebenen. Käthe Kollwitz hat mit ihrem kleinen plastischen Œuvre sowohl inhaltlich als auch in der Formbewältigung einen der bedeutendsten Beiträge zur Plastik der klassischen Moderne in Deutschland geschaffen. [SM]



„Unterdes habe ich eine Kleinplastik gemacht, die mich allmählich sehr interessierte und die, glaube ich, auch gut geglückt ist. Ein Zug mit Soldaten geht ab, und die Frauen stehn in einem Haufen und winken.“

Brief an Beate Bonus-Jeep von 1936, zit. nach: Martin Fritsch (Hrsg.)/Annette Seeler, Käthe Kollwitz, Bestandskatalog des Käthe-Kollwitz-Museums Berlin, Leipzig 1999, S. 348.



- Sehr frühes Werk des jungen Künstlers nach Beendigung seiner Zeit an der Münchner Kunstakademie 1921
- In den 1920er Jahren gilt Scharls Interesse vor allem dem Menschen, dem er in mitfühlender, sozialkritischer oder sachlich-beobachtender Weise begegnet
- Besonders im Frühwerk zeigt sich die deutliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Vincent van Goghs
- Nach den entbehrungsreichen Kriegsjahren, die Scharl nicht unversehrt lassen, gelingt ihm 1923 mit einer ersten Ausstellungsbeteiligung in der Münchner Secession erfolgreich der Schritt in die künstlerische Selbstständigkeit

436

JOSEF SCHARL

1896 München – 1954 New York

Knüpferinnen / Stickerinnen. 1923.

Öl auf Leinwand.

Firmenich/Lukas 43. Links unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand mit einem handschriftlich nummerierten Aufkleber „101“ sowie mit dem Malereibedarf-Stempel „Viktoria-Maltuch A. Schutzmann Herrsching“. Verso auf dem Keilrahmen mit Ausstellungsetikett sowie beklebt mit einer Zeitungsanzeige der Galerie Hagemeier, Frankfurt am Main.

82 x 44 cm (32.2 x 17.3 in). [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.49 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 ^{R/D, F}

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München.
- Privatbesitz.
- Privatsammlung Berlin (seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Josef Scharl, Galerie Günther Franke, München, 17.4.-29.5.1971, Kat.-Nr. 1.
- Josef Scharl 1896-1954, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 15.12.1982-30.1.1983, Kat.-Nr. 3 (mit Abb. S. 23, 112) (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 227, 1.-3.6.1978, Los 1180 (mit Abb.).



437

RIK WOUTERS

1882 – 1916

Portrait Dia Beets. 1915.

Bronze mit brauner Patina.

Im unteren, hinteren Randbereich mit dem Monogramm, der Nummerierung sowie dem Gießerstempel „Fonrienedes Bronzes J Petermann St Gilles Bruxelles“. Eines von wohl 12 Exemplaren. Höhe ohne Sockel: 31 cm (12.2 in). Gegossen wohl zwischen 1920 und 1930. [AM]

Wir danken Herrn Olivier Bertrand für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 ^{R/D}

\$ 11,000 – 16,500

PROVENIENZ

- Gallery Triade, Knokke-Heist (1984)
- Privatsammlung Norddeutschland.

- Feinsinnige Porträtarbeit des belgischen Künstlers
- Nur ein Jahr vor seinem frühen Tod entsteht die Vorlage zu dieser ausdrucksstarken Bronze
- 2017 präsentieren das Königliche Museum der Schönen Künste, Brüssel, und das Königliche Museum der schönen Künste, Antwerpen, Arbeiten von Rik Wouters in einer einzigartigen Retrospektive

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Drei Halbfiguren mit gelbem Haar und blauer Kleidung. Um 1931.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 17,8 x 13 cm (7 x 5,1 in), blattgroß. [AM]

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 15. August 2013.

Das Aquarell ist in der Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll, registriert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000 ^{R/D,F}

\$ 38.500 – 49.500

PROVENIENZ

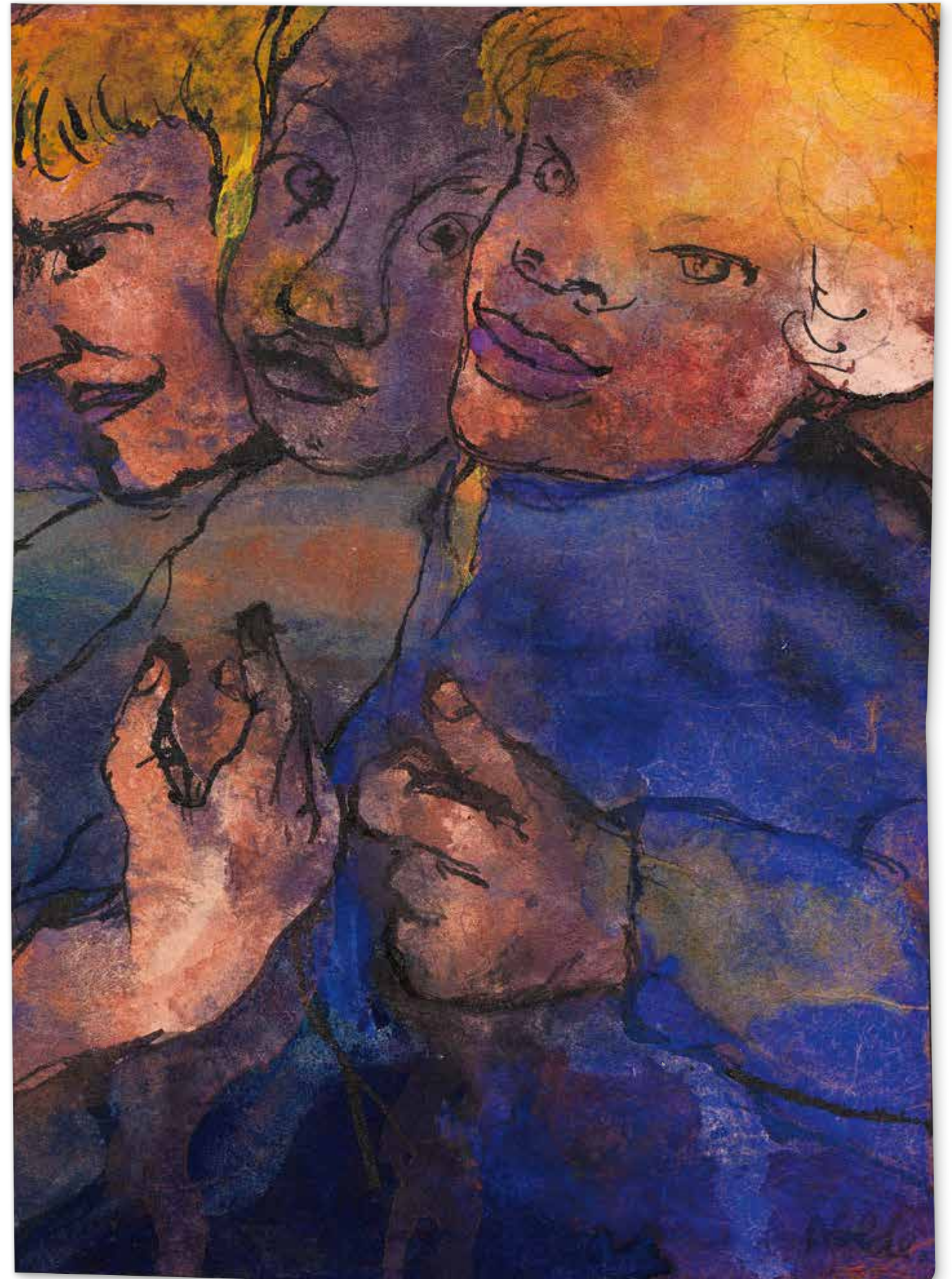
- Privatsammlung (als Geschenk vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Berlin (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Niederlande.
- Privatsammlung Süddeutschland.

„Ein tiefes, inneres Glühen und Pulsieren der Farben begegnet hier, ein Leuchten von fast blendender Intensität, aus dem die Gestalten einer zwischen hiesiger und jenseitiger Welt oszillierenden Lebensraum auftauchen.“

Stephan Koja, zit. nach: Agnes Husslein-Arco/Stephan Koja: Emil Nolde, In Glut und Farbe, Wien 2014, S.223/224.

Die Arbeit vermittelt den ganzen Zauber der originalen Farbenpracht Nolde'scher Aquarelle. Das Trio der Dargestellten in den eng aneinandergerückten Köpfen entspricht einem Kompositionsschema, das Emil Nolde bevorzugt angewendet hat. Ob Blumen, Figuren oder Porträts, Nolde sah sie gern in dieser Dreierkombination, bildbeherrschend aneinandergedrängt. Die Dichte dieser Komposition, auch in der intensiven Farbwirkung, vermittelt, trotz des kleinen Formates, seinen besonderen Malstil. Nolde hat das richtige Gefühl für das Verhältnis von Farbe und Wasser, wodurch ein ausgewogenes Ver-

hältnis aus konzentrierten, klecksartigen und lasierenden Farbfeldern entsteht. Seine Aquarelle sind daran erkennbar, dass die Farbe auf der Rückseite zu sehen ist, da sie durch mehrfaches Auftragen auf einer Stelle durchzieht. Bei diesem Aquarell bewirkt der starke Farbauftrag der gelben Haare und der Komplementärfarbe Blau in der Kleidung eine beeindruckende Wirkung. Das Blatt dürfte zu den besonderen Preziosen im Aquarellwerk des Künstlers zählen. Es vermittelt jene Authentizität der Aussage, die andere Aquarelle der Zeit aufgrund der Einwirkungen des Lichtes nur erahnen lassen. [JG]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft mit Regenbogen.

Um 1920/1925.

Aquarell.

Links oben signiert. Auf Japan-Bütten. 34,7 x 48 cm (13,6 x 18,8 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 12. April 2022.

Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 243/2022“ im Archiv Reuther registriert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,53 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *R/D, F*

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Graphisches Kabinett, München (Günther Franke).
- Privatsammlung Süddeutschland (1935 beim Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde - Aquarelle und figürliche Radierungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 27.10.1991-5.1.1992, Kat.-Nr. 22 (m. Abb. S. 80).

- **Seit über 80 Jahren in Familienbesitz**

- **Besonders stimmungsvolles Wetterszenario in typischer Nolde-Manier**

- **Im Aquarell findet Nolde eine Technik, die seiner Auffassung vom Wesen der Malerei entspricht und das Erlebnis der Natur unmittelbar in Form und Farbe umsetzt**

Im Sinne der Romantik fühlt Nolde die Natur. Er bildet also nicht nur die äußere Gestalt von Landschaft, Blumen und Himmel ab, sondern er findet den Empfindungen entsprechende Farbtöne, die diese Empfindungen beim Betrachten wieder auslösen. „Das Empfinden bei Tönen, sei es Freude, Jubel, Trauer, Tragik, Traum oder andere seelische Regungen, läßt sich in Farben geben; ja jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen bei jedem Menschen, der farbempfindlich ist.“ (Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung, 1978, S. 25). Die Stimme seiner Frau empfand er

zum Beispiel als „zwischen rostrot und liladunkel liegend“. So wie die Musik spricht die Farbe unmittelbar zum Gemüt. Auf diese Kraft und Fähigkeit der Farben verlässt er sich immer stärker im Laufe seines künstlerischen Schaffens, sie werden zum eigentlichen Medium seiner künstlerischen Identität. Noldes schöpferische Kraft wurzelt in der Landschaft seiner Heimat, dem Land zwischen den Meeren an der Grenze zum späteren Dänemark. Dieser Landschaft, seiner Heimat bleibt er ein Malerleben lang treu. Hier erfährt er seine meisten Anregungen, durch ihn wird eine eher unspektakulär flache Landschaft

zum Ereignis. Nolde, der in seinen Aquarellen dem Himmel über dem flachen Land eine dominierende Rolle zuweist, erkennt, dass die Landschaft allein in ihrer abbildhaften Gestaltung kaum eine besondere künstlerische Wertung für sich beanspruchen kann. Ausgehend von den Naturbeobachtungen des 19. Jahrhunderts, die sich mit Vorliebe den Zwischenbereichen der Tageshelligkeiten widmeten, kommt Nolde zu seinen kühnen und nur teilweise von der Natur vorgegebenen Lösungen. In der Übersteigerung des verinnerlicht Gesehenen findet er zu einem pathetischen Farbrealismus, der seine Landschafts-

aquarelle auszeichnet. So ist die weite Landschaft in ein geheimnisvolles, dunkles Blau getaucht und überspannt von einem strahlenden Regenbogen. Ein Naturschauspiel, das eher selten von Nolde eingefangen wird. Dem dramatisch inszenierten Himmel gesteht Nolde die größte Bühne in seiner Komposition zu. Er gibt der herben friesischen Landschaft ein neues Gesicht und erweitert die Sehweise auf seine höchst ungewöhnliche Art. Das verschafft seinen farbintensiven Aquarellen einen großen Kreis von Bewunderern. Sie wirken in ihrer Singularität bis in die Kunst der Gegenwartsmoderne. [SM]



© Nolde Stiftung Seebüll 2022

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Blumen in blauer Vase. Um 1935.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand mit dem Nachlaspstempel, weiterem unleserlichen Stempel sowie handschriftlicher Nummerierung „B.69“. Verso auf dem Keilrahmen mit typografisch nummeriertem Etikett „1366“ sowie handschriftlich nummeriertem „301“. 55 x 46 cm (21.6 x 18.1 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 22. April 2022. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/D, F}

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Privatsammlung Süddeutschland (1976 erworben, seither in Familienbesitz).

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Auktion 214, 2.-4.6.1976, Los 1145 (m. Abb.).

Für Gabriele Münter beginnt nach dem Ersten Weltkrieg zunächst eine Phase der Neuorientierung. Nach langen Reisen, Aufenthalten in Paris und der Erprobung neuer Stilarten wie dem Neusachlichen und Expressiven kehrt sie nach Deutschland zurück. Sie lässt sich 1931 wieder in Murnau nieder, wo sie mit ihrem Lebensgefährten, dem Kunsthistoriker und Philosophen Johannes Eichner in dem Haus lebt, das sie bereits 1909 mit Kandinsky bezogen hatte. In ihrem Schaffen findet ebenso eine Rückkehr oder vielmehr eine Wiederentdeckung ihrer dortigen malerischen Anfänge dieser so prägenden Zeit statt, die ihr zu der Entwicklung des ihr charakteristischen Ausdrucks verholfen hatte. Erneut setzt sie sich mit der kraftvollen und farbintensiven Natur der Landschaft und der farbenfrohen Volkskunst auseinander, vor allem mit den dort in zahlreichen Kirchen zu sehenden Hinterglasmalereien, die sich durch einfache Formen, umrissbetonte Malweise und leuchtende Farben auszeichnen. Ihr Interesse gilt vor allem der blühenden und lebendigen Natur, woraus sich in dieser Zeit eine eigene Werkgruppe der Blumenstillleben herauskristallisiert. Anders als in ihrer Frühzeit konzentriert sich Münter hier ganz auf die Wirkung der Blumen, keine hinzugefügten Dinge wie früher noch Volkskunst, Heiligenfiguren oder Hinterglasmalereien lenken von der Kraft der

- Aus langjährigem Familienbesitz erstmals wieder auf dem Auktionsmarkt angeboten
- Wundervolle Arbeit aus der Werkgruppe der Blumenstillleben im Spätwerk Münters
- Besonders in den 1930er Jahren findet sie in Murnau zum kraftvollen Ausdruck ihrer Anfänge mit dem „Blauen Reiter“ zurück
- Außergewöhnlich farbstärke Arbeit, in der Münter eines ihrer Lieblingssymbole, den blauen Berg, zusätzlich mit einbindet

Farben der Blüten ab. Münter findet hier wieder zu ihrer freien und großzügigen Malweise sowie ihrer leuchtenden und lebendigen Palette zurück, in deren Fokus das leuchtende Blau und das tiefe purpurne Rot stehen, die sich in ihrem Kontrast gegenseitig intensivieren. In der Konzentration auf die vollen Blütenköpfe der Zinnien, eine von ihr häufig gewählte Blume die in den Bauerngärten der Umgebung häufig zu finden ist, gibt sie deren essenzielle runde Form und die Intensität ihrer Farben wieder. Kreisformen und geschwungene Linien der Stiele verleihen dem Stillleben eine leichte Dynamik und schwingvolle Energie, die Münter wohl auch vor diesen kleinen Kunstwerken der Natur empfunden haben dürfte. Sie bereichert das Stillleben noch durch die hinter der intensiv blauen Vase aufgereihten Früchte, die die Fülle des Lebens und der Natur unterstreichen. Eine besondere Reminiszenz an ihre Frühzeit stellt der Blick im Hintergrund auf den blauen Berg dar, mit dem sie eine besondere Liebe verbindet und den sie in ihren ersten Murnauer Jahren etliche Male auf die Leinwand bringt. Die späte Werkgruppe der Blumenstillleben verhilft ihr darüber hinaus zu offizieller Anerkennung, ist doch das 1941 entstandene Stillleben „Blumen in der Nacht“ (Hamburger Kunsthalle) das erste ihrer Gemälde, das von einem Museum angekauft wird. [KT]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Gladiole. Um 1930.

Aquarell.
Rechts unten signiert. Auf Japan-Bütten. 33,7 x 20,8 cm (13,2 x 8,1 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 11. April 2022.
Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 242/2022“ im Archiv Reuther registriert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^{R/D, F}
\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin.
- Privatsammlung Süddeutschland (1932 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Verzeichnis der Aquarelle von Emil Nolde, Galerie Ferdinand Möller, Berlin, 1. - 31. März 1934. Kat.-Nr. 7.

„Blumen blühen den Menschen zur Freude. Ich male sie im Sommer, tragend die Freude in den Winter.“

Emil Nolde, zit. nach: Manfred Reuther (Hrsg.), Emil Nolde, Mein Garten voller Blumen, 2010, S. 9.

Die Blumen führen Nolde zur Farbe. Sie geben ihm den Mut, die Farbe frei und rein zu setzen. Die ersten Blumenbilder entstehen 1906 und die folgenden zwei Jahre beschäftigt er sich intensiv mit dem Motiv. Doch sind seine bisherigen Blumenbilder Ölgemälde. Die ersten großen Blumenquarelle entstehen vermutlich in Utenwarf. Leider lässt sich die Entwicklung in dieser Technik nur schwer nachvollziehen. Nur sehr wenige seiner Aquarelle hat Nolde datiert. Zwar lassen sich bestimmte Themenkreise zeitlich bestimmen, aber die Blumenquarelle gehören nicht dazu. Sie stehen als geschlossene Gruppe vor uns. Zum Teil gehen sie in andere Themen über, werden zum Beispiel mit Figuren zu Stillleben arrangiert oder komplettieren seine Tierdarstellungen. Überall, wo sich das Ehepaar Nolde niederlässt, legen sie einen Blumengarten an. Über ihren Garten in Utenwarf schreibt Nolde: „Der Garten auf Utenwarf, in seiner schräg der Sonne zugelagerten Lage die Warft hinab, war besonders schön zugewachsen und blumenreich. Die leuchtend roten Rosen lagen in Wellen den Südhang hinunter und oberhalb um den schmalen Teich, der ganz voll Fische war, blühten alle schönsten Stauden. Es war eine Sehenswürdigkeit geworden. Ein kleines Paradies. Aber die Einbildung, daß in der Marsch

keine Blumen wachsen konnten, war widerlegt!“ (Emil Nolde, zit. nach: Martin Urban, Blumen und Tiere, 1965, S. 23). Dieser Garten regt ihn nach sechsjähriger Pause zu neuen Blumenbildern an und begleitet sein Werk fortan ununterbrochen. Die Blumendarstellungen lassen seiner Farbfantasie mehr Freiheit als jedes andere Thema und treiben Nolde in die Nähe der Abstraktion. Er nimmt die Blütenköpfe in ausschnittthafter Nahansicht in den Fokus. Ihn interessiert hierbei nicht das dokumentarische Studium der Pflanzen, sondern vielmehr die simultane Wirkung der leuchtenden Farben. Sie sollten fortan zum zentralen Ausdrucksträger seiner Schöpfungen werden und die Bedeutung der Kontur zunehmend in den Hintergrund drängen. Ob geheimnisvoll aus dem Dunkel leuchtend oder offen im Freien in verschwenderischer Farbe leuchtend, kaum ein Maler der klassischen Moderne hat Blumen und Blüten so viele Sehweisen entlockt wie Emil Nolde. Wie auch immer er sie sah, die spontane Erfassung des Wesentlichen bleibt der Kern der Aussage. Kein besonderes Arrangement braucht Nolde, um seinen Blumen Geltung zu verschaffen. Sie wirken aus sich heraus. Das Spiel mit Form und Farbe, in diesen Aquarellen eindeutig von der Farbe dominiert, ist die künstlerische Essenz dieser Blätter. [SM]

- Seit fast 90 Jahren in Familienbesitz
- Spannungsreiche Komposition durch das Zusammenspiel von Transparenz und kraftvoller Farbgebung
- Das delicate Spiel mit Form und Farbe ist die künstlerische Essenz dieses Blumenquarells



© Nolde Stiftung Seebüll 2022

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

See mit Uferlandschaft im Abendlicht. Um 1931.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 18,5 x 14,5 cm (7,2 x 5,7 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 10. April 2022.
Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 241/2022“ im Archiv Reuther registriert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,57 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^{R/D, F}

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1938 direkt vom Vorgenannten).
- Seither in Familienbesitz.

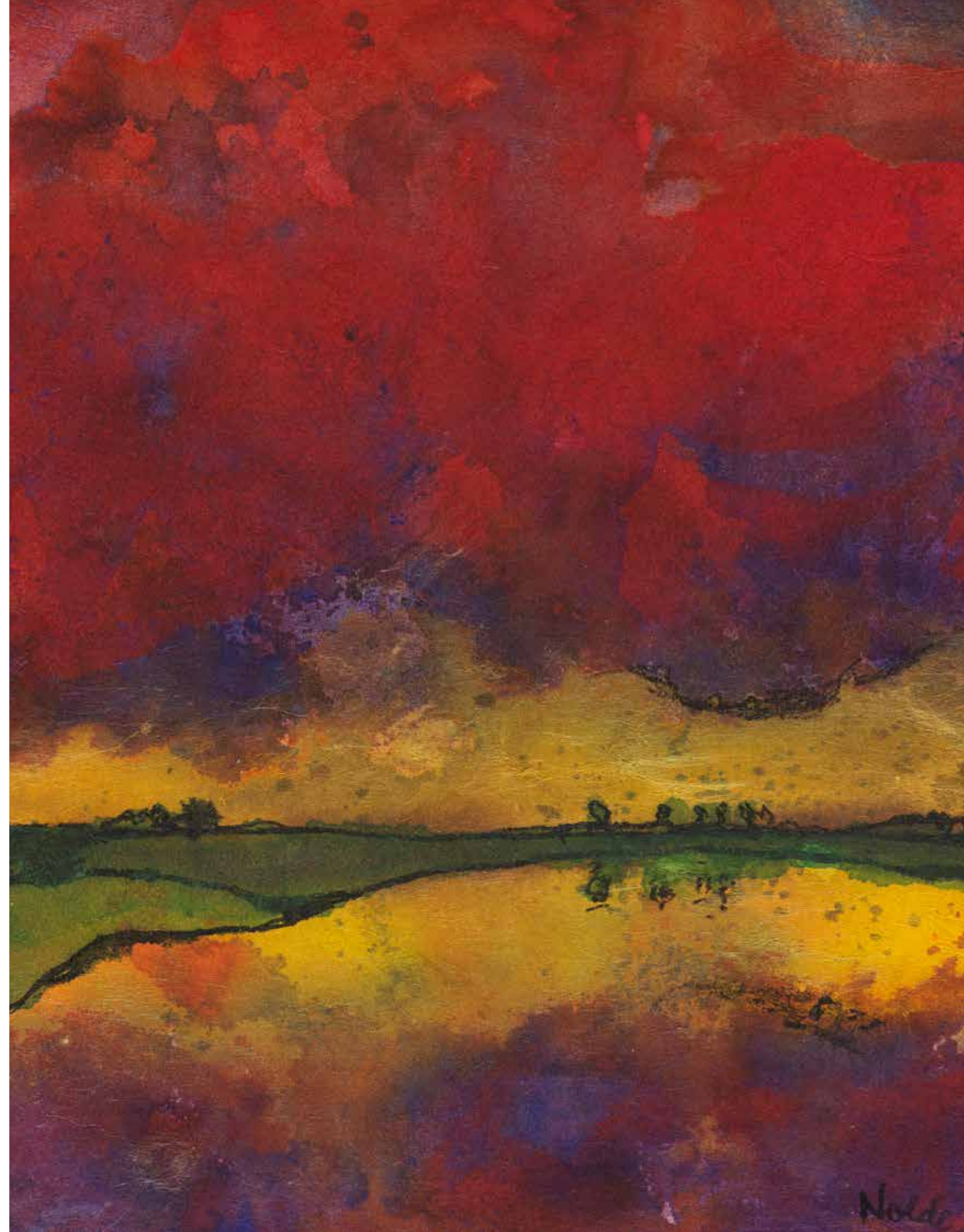
„Die Wolken am hohen Himmel sind die eigentlichen Akteure in diesem flachen Land am Meer. Die Natur bietet ihm die Bilder wie auf einer riesigen Bühne, der Wolkenhimmel wird zur erregenden Szene [...]“

Martin Urban, zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 28.

Emil Nolde gilt als einer der größten Aquarellisten der Kunstgeschichte. In seinem künstlerischen Werk nehmen die Aquarelle einen besonders großen Raum ein. Nolde verstand die Aquarellmalerei nicht als eine Technik für das, was im Gemälde nicht zu verwirklichen ist, sondern vielmehr als eine völlig eigenständige Art des Ausdrucks und vor allem der Interpretation von Farbe, wie sie nur im Aquarell so rein und transparent zum Klingen gebracht werden kann. Sein Bemühen, den Farben gerade in den Aquarellen zu besonderer Leuchtkraft zu verhelfen, indem er in die nassen Japanpapiere arbeitete, um so das Papier voll vom Farbkörper durchdringen zu lassen, hat ihm den Ruf eines Neuerers in dieser alten Technik eingebracht. Doch sind es vor allem die Sujets, die Blumen und die Landschaften, die Noldes Aquarellen einen so großen Verehrerkreis geschaffen haben. Jedes einzelne Aquarell von Emil Nolde füllt eine ganze Wand und strahlt aus der Ferne. Der Betrachter wird von den leuchtenden Bildern angezogen, noch bevor er das Dargestellte erkennt. Gerade in den kleinformatischen Aquarellen hat Emil Nolde oft seine stärkste Aussage erzielt. Die Dichte der Komposition, in der Landschaft und

Himmel zu verschmelzen scheinen, findet ihre einzige Akzentuierung durch die in Tusche gesetzte Horizontlinie und die Andeutung von Bäumen in weiter Ferne. Nolde bleibt auch hier seinem einmal gefundenen Kompositionsschema treu, das gänzlich von der Aussagekraft der Farben bestimmt wird.

Jedes seiner Aquarelle, das diesem Landstrich zwischen den Meeren hoch im Norden huldigt, erzählt von seiner tief empfundenen Verbundenheit zu seiner Heimat: „Es gibt Menschen, die absolut nicht verstehen können, dass wir, die es wohl auch anders haben könnten, in dieser flachen, ‚langweiligen‘ Gegend wohnen mochten, wo es keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind. So denken wohl alle üblichen, schnell durchfahrenden Reisenden. – Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Beraushenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“ (Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung: 1919–1946, Köln 1978, S. 9). [SM]



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Sitzender Rückenakt am Ufer (Sitzende am Teich / Am Seeufer). Um 1925.

Aquarell, Blaustift und farbige Kreide.

Von Lüttichau/Pirsig-Marshall P 1925/68 (742). Links unten signiert.

Auf Velin. 34,8 x 49,8 cm (13,7 x 19,6 in), blattgroß.

Verso mit der Kreidezeichnung eines hockenden Mädchens in Blaustift.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 17,58 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D}

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (bis 17.2.1925).
- Sammlung Heinrich Stinnes, Köln (vom Vorgenannten erworben, bis 1938: Dr. August Klipstein, 20.-22.6.1938).
- Privatbesitz Augsburg (seit 1958: Stuttgarter Kunstkabinett, 21./22.11.1958).
- Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (1965 vom Vorgenannten erworben).
- Privatbesitz (durch Ebschaft vom Vorgenannten, seit 2013).

LITERATUR

- Ferdinand Möller Privatsammlung - Inventarbuch von Ferdinand Möller, 1925-1934 (Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie Berlin, BG-K-N/F. Möller-76-B4, S. 14, Nr. 221).
- Dr. August Klipstein, Vormals Gutekunst und Klipstein, Bern, 20.-22.6.1938, Moderne Graphik der Sammlung Heinrich Stinnes: Aquarelle, Handzeichnungen, ..., Los Nr. 822.
- Wenzel Nachbaur, Otto Mueller Werklisten, Archiv Roman Norbert Ketterer, Kirchner Museum, Davos 1950er Jahre, m. Abb.
- Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, 32. Auktion, 21./22.11.1958, Los 711 (mit Abb).
- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig (Hrsg.), Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-ROM), München 2003, erw. Auflage, Essen 2007/08, Kat.Nr. 742.
- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig-Marshall, Otto Mueller. Catalogue raisonné Zeichnungen und Gemälde, 2. Bd., 2020, Kat.Nr. P1925/68 (742).

- **Behutsam und sensibel entwickelt und variiert Mueller seine Malerei und sucht mit wenig Veränderung neue Motive, neue Impulse zu gewinnen**

- **Expressive Linienführung des bedeutenden „Brücke“-Künstlers**

Die Aquarelle Otto Muellers vermitteln den Ausdruck eines romantischen Gefühls für das Schöne, das reizvoll Exotische – vielleicht sind sie darin vergleichbar mit Paul Gauguins Begegnung dereinst mit den Schönheiten auf den Marquesas-Inseln. Der stille und eher zurückgezogen lebende Otto Mueller suchte jedoch mit großer Intensität, sein vielleicht zentralstes Thema – der Akt in der Natur – und seine persönliche Vorstellung mit einfachsten Formen, die Darstellung von weiblichen Körpern in vollendeter Bewegung und Anmut zu erreichen. Trotz aller Vereinfachung in der Darstellung des Körpers und dem schnellen, nervösen Zitieren der Landschaft bleibt für Mueller die Proportion das Maß seiner Kompositionen. „Er lebte aus dem Maß und aus der Zahl, aus der Struktur und dem inneren Gehalt“, wie Werner Haftmann über Otto Mueller im Vergleich mit Ernst Ludwig Kirchner feststellte, dieser hingegen existiere von „ganz unmittelbaren Expressionen seines so sehr vitalen Formwillens“ (Paradies der Heimatlosen. Zur Kunst Otto Muellers, in: Die Zeit, 15.4.1948).



Trotzdem Otto Mueller vielfach und offensichtlich auf seine Zeitgenossen reagiert, wenn auch sein Stil sich nur geringfügig ändert, so bleibt er dennoch seinen Themen ab etwa 1910 über 20 Jahre hinweg eng verbunden. Hilfreiche Datierungen werden von Otto Mueller selten notiert, somit sind nur wenige Voraussetzungen gegeben, wenigstens die nach dem Ersten Weltkrieg entstandenen Werke der Breslauer Zeit, die kaum einem stilistischen Wandel unterzogen sind, abgesehen von den „Zigeunerbildern“, sinnvoll zu ordnen. Behutsam und sensibel entwickelt und variiert Mueller seine Malerei, sucht mit wenig Veränderung neue Motive, neue Impulse zu gewinnen. Die erprobt er auch in Zeichnungen, Aquarellen und Lithografien, bis er das reife Ergebnis schließlich auch mit Leimfarben realisiert. „Es liegt eine leichte Melancholie über diesen Blättern“, so Paul Westheim, einer der ersten Kunstkritiker und Herausgeber der Zeitschrift „Das Kunstblatt“, 1918 zu Otto Muellers Themen. „Ein empfindsames In-die-Welt-Hineinblicken, das im Nerv zurückzuschrecken scheint,

vor allem, was laut und grell ist, was irgendwie als dramatisch zugespitzte Situation sich geben könnte. [...] Von dem Schlag sind auch die Liebespaare und die Badenden alle, die er gemalt und gezeichnet hat, [...] Badende am Strand, nackte Körper zwischen Schilf und Baumlaub, für Mueller scheinbar unerschöpfliche Themen, denen er immer noch eine Variante abzugewinnen weiß, wie er überhaupt an einem Vorwurf sehr lange festhält, ihn immer wieder aufgreift, um noch etwas mehr Empfindung in ihn hineinzulegen. Immer wieder Körper, die in ihrer Entwicklung zurückgeblieben sind, daß man oft nicht weiß, welchen Geschlechts sie sind. Sie wachsen auf, schlank, spitzig, mit knöchigen Gliedmaßen, die jede Bewegung eckig macht. In diesem Sehen, das gewiß instinktmäßig geschieht, offenbart sich unstreitig ein Anflug von Lyrismus, der für den Menschen charakteristisch ist und als dämpfender Akkord die Produktion immer wieder durchsetzt. Dieser Unterton von Sentiment gibt den Arbeiten Otto Muellers den besonderen Reiz.“ (Zit.: „Das Kunstblatt“, Heft 2, Potsdam 1918, S. 129ff.) [MVL]



444

FRITZ KLIMSCH

1870 Frankfurt a. M. – 1960 Freiburg

Jugend. 1940/41.

Bronze mit brauner Patina.

Braun 207. Auf dem Sockel neben dem rechten Fuß mit der Signatur.

Rückseitig am Sockel mit dem Gießstempel „NOACK BERLIN“.

159,5 x 60 x 31 cm (62,7 x 23,6 x 12,2 in).

Bronzeguss der Nachkriegszeit.

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/D, F}

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

· Privatsammlung Saarland (ca. 2010 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Fritz Klimsch. Sonder-Ausstellung im Rahmen der 3. Frühjahrs-Ausstellung Mai-Juni 1942, Preußische Akademie der Künste, Kat.-Nr. 204, S. 14 (anderes Exemplar).

LITERATUR

· Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, S. 92f., mit Abb. (anderes Exemplar).

• Eine der größten Bronzen des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt

• Hervorragendes Beispiel für Klimschs subtile und ausdrucksstarke Gestik

• Mit schöner harmonischer Patina

In ihrer schlanken Körperlichkeit ist die „Jugend“ Symbol eines Verständnisses von Körperformen, die dem klassischen Ideal besonders nahesteht. Fritz Klimsch hat der herrschenden Kunstdoktrin der Entstehungszeit nichts entgegengesetzt, was der vorgegebenen ästhetischen Anforderung widersprach. Und doch hat er zu einer Aussage gefunden, die weit über das hinausgeht, was an Sichtweisen verbindlich eingefordert wurde. Ohne den Bezug zum Ideal der Zeit besonders zu betonen, steht die „Jugend“ für ein Formgefühl, das jenseits aller Moden und Sehweisen seinen bleibenden Bestand hat. Das Modell zu dieser Figur lässt sich identifizieren. Es handelt sich um Margrit Schlömer, die Freundin des Juristen Dr. Hanswilly Bernart, der auch als Mitbegründer des Deutschen Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven bekannt ist. Sie steht im Sommer 1940 vier Wochen Modell für Fritz Klimsch. Das Modell schlägt auch den Namen für die Bronze vor. Klimsch folgt ihrem Vorschlag und nennt sein Werk

„Jugend“. Der fast lebensgroße Frauenakt bildet den Abschluss einer Folge stehender Aktdarstellungen, beginnend mit dem „Frühling“ (1925–1926), gefolgt von „Eva“ (1932–1933) und „In Wind und Sonne“ (1936). Die „Jugend“ ist die letzte fast lebensgroße Figur im Werk Fritz Klimschs. Sie findet sofort Anklang und zwei Exemplare werden 1942 in Zink gegossen. Da die Skulptur in der Kriegszeit entsteht, ist eine Ausführung in Bronze nicht möglich. Eine der beiden Zinkgüsse erwirbt die Stadt Wels zur Ausstellung im öffentlichen Raum. In ihrer jugendlichen Schönheit verkörpert Margit alle klassischen Ideale. Die ausgewogenen Proportionen verbinden sich mit einer frischen Unbekümmertheit, die Klimsch meisterhaft bildhauerisch einfängt. Trotz der statuarischen Haltung drückt die Figur Natürlichkeit und Leichtigkeit aus. Das Ideal der vollkommenen Frau, die Schönheit und Weiblichkeit in sich vereint, war Diktum und Sinnbild der Zeit. [EH]

KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Meeresstille. Um 1912.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 212. Rechts unten monogrammiert „CH.“ (ligiert). Verso auf dem Keilrahmen mit altem nummeriertem Etikett „27. / 111.“ sowie von fremder Hand nummeriert. 35 x 54 cm (13.7 x 21.2 in.). [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.01 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 R/M, F

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

- Sammlung Konrad und Annalise Hager, Hamburg.
- Privatsammlung USA (aus Familienbesitz erhalten).

AUSSTELLUNG

- Carl Hofer, Wilhelm Lehbruck, Gustav Schraegele, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main, März-April 1915, Nr. 10.
- Mai-Ausstellung, Kunsthalle Basel, Mai 1916, S. 10, Nr. 117.
- Carl Hofer, Erna Pinner, Albert Spethmann, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt am Main, Juni 1917, Nr. 13.
- Gemälde und Zeichnungen von Karl Hofer, Kunstsalon Emil Richter, Dresden, 1917 [?], Nr. 14.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 15, 29.5.1952, Los 1893.
- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 441, 1954, Los 141.
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 32, 21./22.11.1958, Los 366 (Abb. Taf. 16).
- Kunstpreis-Verzeichnis, 14, München 1958/59, S. 312 (hier betitelt „Zwei weibliche Akte am Strand“).

- **Hervorragende Provenienz aus der Sammlung Konrad und Annalise Hager, Hamburg, mit dem Künstler befreundetes Sammlerpaar**
- **Aus dem Frühwerk des Künstlers, entstanden in der Zeit seines Aufenthaltes in Paris 1908–1913**
- **Deutlich zeigt sich in dieser frühen Phase das Interesse am menschlichen Körper, im Dialog mit Tradition und Moderne zwischen Hans von Marées, Paul Cézanne und Picasso**
- **Im wellenförmigen, sanften Pinselduktus schafft Hofer eine träumerisch-ruhende Stimmung**

„Das Romantische besaß ich, das Klassische habe ich gesucht“, beschreibt Karl Hofer seine künstlerische Entwicklung. Besonders in seinem Frühwerk macht sich dieser Prozess bemerkbar. Nach dem Studium an der Karlsruher Akademie ermöglicht ihm die finanzielle Unterstützung des schweizerischen Industriellen und Mäzens Theodor Reinhart 1903 die Übersiedelung nach Rom, wo er sich auf die Suche nach dem klassischen Formideal einer antiken Geisteshaltung macht. Die Bekanntschaft des Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe macht ihn auf die römischen Werke Hans von Marées aufmerksam, dessen Figuren eine elegische Stimmung und idyllische Anmut ausstrahlen.

Ebenfalls auf Anraten Meier-Graefes und dem Wunsch folgend, eine malerischere und weniger dem Formideal verpflichtete Art des Ausdrucks weiterzuentwickeln, übersiedelt er 1908 nach Paris, dem

damaligen Zentrum avantgardistischer Bewegungen. Beeindruckt erlebt er dort bereits 1907 die großen Retrospektiven Paul Cézannes, die dem im Vorjahr verstorbenen Künstler von der Galerie Bernheim-Jeune und dem Salon d'automne gewidmet waren. Zentrales Motiv Cézannes sind immer wieder die Badenden, die in vollkommener Harmonie mit der Natur verschmelzen.

Während seines Paris-Aufenthaltes reist Hofer oftmals an die nordfranzösische Küste, wiederholte Male in das Hafenstädtchen Ambleteuse. Anders als die Maler impressionistischer Prägung nimmt er nicht die mondänen Sommerfrischler aus der Metropole in den Blick. Zwei weibliche Figuren, auf weiche Tücher im Sand gebettet, verschmelzen im weichen Strich der Frühzeit Hofers mit der sie umgebenden Meereslandschaft. Hinter ihnen das ruhige Meer, ein abendlicher Himmel, eine Wellenbewegung nachempfindende Sandhügel.

Ortlos, zeitlos und schwebend scheint die Szenerie, die sich vor dem unendlichen Raum des Meeres darbietet. Inspirierend dürften für Hofer für das Gemälde sicherlich auch die Werke des großen französischen Symbolisten Pierre Puvis de Chavannes gewesen sein, in denen ebenso eine Gestimmtheit der Ruhe, ein Gefühl der Weite und des melancholischen Sehnsens zu spüren ist. Dazu gehört auch die gleichsam entsättigte Farbharmonie, die die lyrische und träumerische Stimmung unterstreicht. Hofers Interesse gilt nicht der Begegnung mit der Realität; vielmehr sucht er in seiner Malerei einen Ausdruck innerer Welten. Dieses frühe Werk darf als besonderes Beispiel seiner Auseinandersetzung sowohl mit der Kunst und den Motiven lange vergangener Zeiten als auch mit den Meistern der Moderne gelten, die Hofer zu seiner individuellen Poesie verschmilzt. [KT]



ARTHUR SEGAL

1875 Jassy – 1944 London

Rückenakt. Um 1910.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 81 x 60 cm (31.8 x 23.6 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 *R/D*

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Europa.
- Privatsammlung Hessen (ca. 2017 erworben).

AUSSTELLUNG

- Arthur Segal (1875-1944), Kölnischer Kunstverein, Köln / Haus am Waldsee, Berlin / Museum Ostdeutsche Galerie, Regensburg / Museo Comunale d'Arte Moderna, Ascona / Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 6.9.1987-5.6.1988, S. 327, Nr. 93.
- Frauenkörper - Der Blick auf das Weibliche von Albrecht Dürer bis Cindy Sherman, Kurpfälzisches Museum Heidelberg, 24.10.2021-20.2.2022, Kat.-Nr. 91 (m. ganzseitiger Farbabb. S. 205).

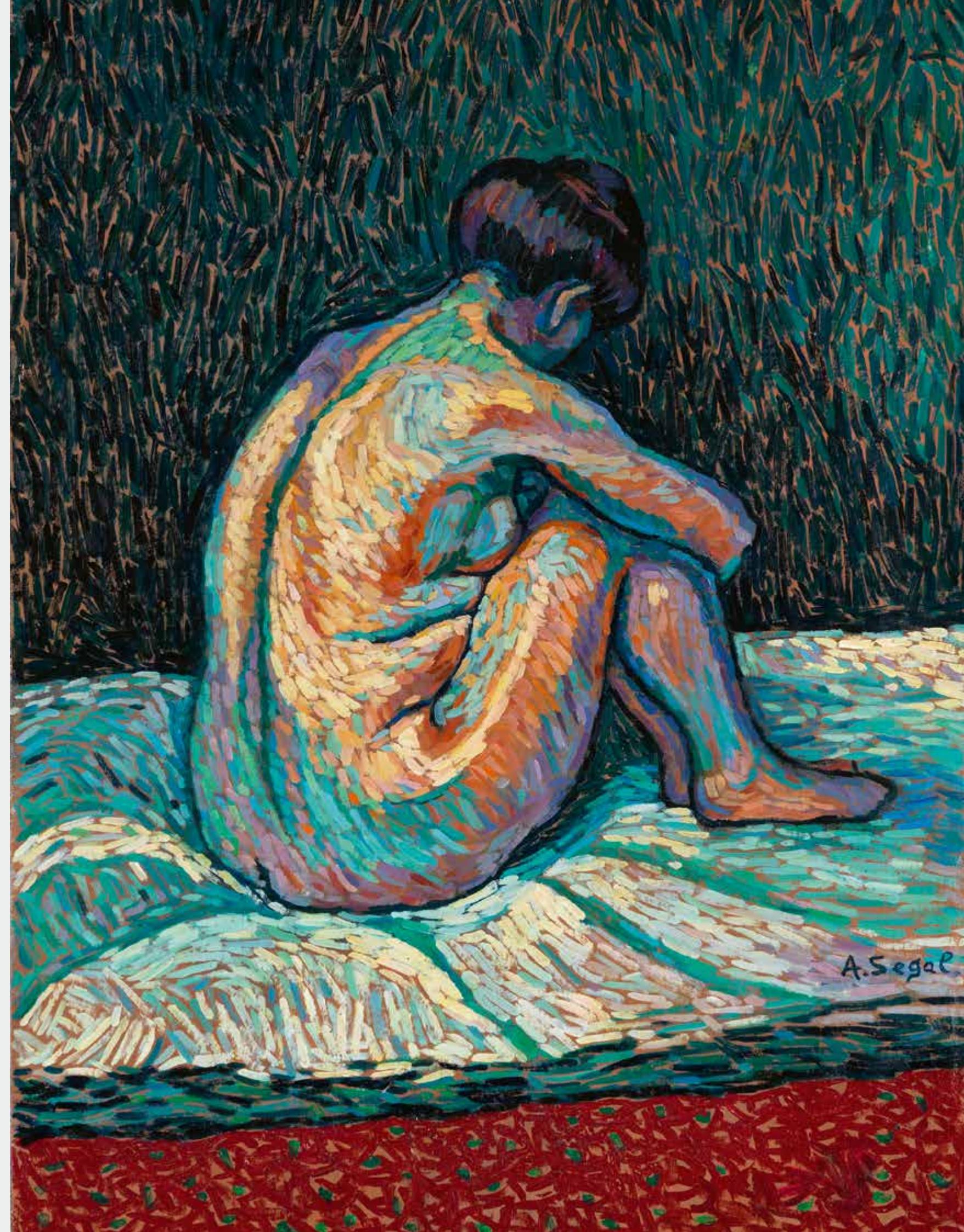
LITERATUR

- Arthur Segal 1875-1944. A collection of drawings c. 1908-1918, bearb. von Richard Nathanson, Ausst.-Kat. Alpine Club London, London 1977, o. S. [S. 3-4].
- Hermann Exner, Arthur Segal: Maler und Werk, Dresden 1985, S. 2-4.
- Sammler-Journal. Kunst Antiquitäten Auktionen, Heft Januar 2022, Titelblatt (ganzseitige Farbabb.).

Der aus Rumänien stammende Arthur Segal ist einer der wenigen Künstler, die in Deutschland mit dem Pointillismus und Divisionismus französischen Ursprungs experimentieren. Aus einzelnen kurzen Pinselstrichen setzt er die Formen zusammen, die zwischen Kompaktheit und flirrender Auflösung oszillieren und so das Auge in Bewegung halten. Inspiriert war diese Bewegung von den Forschungen zur Optik und zur Physik des Lichts, das sich aus den einzelnen Spektralfarben zusammensetzt. Diese vibrierende Fragmentierung zeigt Segal auf vollendete Weise in der Aktfigur, die den eintreffenden Lichtstrahlen die helle Haut ihres Rückens darbietet. Hieraus ergibt sich ein prismatisches Lichtspiel, das Segal in den leuchtendsten Farben einfängt: in den türkisen, grünen, violetten, roten, gelben und orangenen Farbtupfen verwandelt er die helle Haut des gerundeten Rückens in ein schillerndes Juwel. Auch das weiße Tuch erweckt er durch die unterschiedlichen, zarten Grün- und Blautöne zu faszinierender koloristischer Dynamik, gesteigert noch durch den Kontrast des leuchtend roten Teppichs und des moosgrünen Hintergrundes, in den sich Spuren von Schwarz mischen. Licht und Schatten verwandeln sich in reine Farbe, bei deren Handhabung Segal gemäß den neoimpressionistischen Theorien auch auf deren Steigerung durch die Nebeneinandersetzung

- Seltene, großformatige Aktdarstellung
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Segal ist einer der wenigen Künstler, die in Deutschland den Weg des Pointillismus und Divisionismus beschreiten und in ihre individuelle Sprache überführen
- Unter Verwendung des Prinzips der prismatischen Zerlegung steigert Segal Licht und Farbe zu ihrer höchsten Intensität
- Die Jahre 1910/11 sind geprägt von seinem inspirierenden Aufenthalt in Paris
- Segal gilt als eine zentrale Figur der Avantgarden, beteiligt sich an Ausstellungen der Berliner Secession sowie der Neuen Secession, Herwarth Waldens wegweisender Galerie „Der Sturm“, des Züricher Cabaret Voltaire sowie der Novembergruppe
- Werke von Arthur Segal befinden sich u. a. in der Berlinischen Galerie, der Tate Modern, London, und dem Museum of Modern Art, New York

von Komplementärkontrasten setzt. Die Vibration des Lichts und der strichelnden Pinselführung beruhigt er durch die Reduktion des Motivs und der geschlossenen Haltung des Aktes, wodurch sich eine ausgewogene Harmonie zwischen Linie, Form und Farbe ergibt. Mit solch progressiven Werken wird deutlich, warum auch Segal sich vom traditionellen Kunstbetrieb Berlins, wo er 1892 sein Studium aufgenommen hatte, abwendet und sogar die mittlerweile als traditioneller erachtete Berliner Secession unter Max Liebermann verlässt. 1910 zählt er mit Max Pechstein und Georg Tappert zu den Mitbegründern der Neuen Secession, die die Moderne weiter vorantreiben und wesentliche Befürworter einer expressionistischen, ausdrucksstarken Malerei sind. Im selben Jahr reist Segal nach Paris, das zu der Zeit als fortschrittlichste der Kunstmetropolen Europas gilt, und stellt anschließend in der progressiven Berliner Galerie „Der Sturm“ bei Herwarth Walden aus. Segal gilt als einer der Künstler, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten sind und die Entwicklungen der Kunst interessiert und aufgeschlossen verfolgen. Nicht nur in diesem Akt zeigt sich sein Vermögen, neue Einflüsse zu entdecken, zu begreifen und auf individuelle Weise in das eigene Schaffen zu integrieren. [KT]





447

KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Mädchen am Fenster. 1943.

Öl auf Leinwand.

Links unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert (in die nasse Farbschicht geritzt). Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich betitelt. 77 x 61 cm (30.3 x 24 in).

Die vorliegende Arbeit ist im Karl-Hofer-Archiv, Köln, unter der Nr. „N 20“ registriert.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 ^{R/N, F}

\$ 77,000 – 99,000

PROVENIENZ

- Sammlung Virginia Madison Armstead MacLaren (1909-1985), New York (als Geschenk vom Künstler erhalten).
- Sammlung Madison MacLaren, USA (durch Erbschaft).
- Vom heutigen Eigentümer von der Vorgenannten erworben (Brunk Auctions, Asheville (NC), USA, 15.9.2018, Los 863).

Karl Hofers außerordentliche malerische Fähigkeiten in Bezug auf das Figurenbildnis zeigen sich auch in der hier vorliegenden, anmutig-melancholischen Arbeit, mit der Hofer ein Werk schafft, das wie so häufig in seinem Œuvre mit einem sparsamen Einsatz von Gegenständen und Staffage, dem typischen Verzicht auf einen bestimmbaren, erzählerischen Umraum und einer nur angedeuteten Erotik auskommt, und trotzdem – oder vielleicht gerade deshalb – eine Bildwirkung von würdevoller, seltsam zeitloser Zurückhaltung und zugleich starker Anziehungskraft vermittelt. Geschickt verortet Hofer seine weibliche Protagonistin in einem nahezu leeren Bildraum. Spärliche Ansätze von Architektur rahmen die junge Frau mithilfe klarer Linien und geometrisch zueinander angeordneten Flächen ein. Lediglich eine leichte Schräge der schief zusammengefalteten Jalousie durchbricht diese Geradlinigkeit ihres unmittelbaren Umfelds. Durch die reduzierte, gar minimalistische Darstellung und der ungewöhnlichen Verbindung solch unterschiedlicher Grüntöne rückt die Figur selbst in den Mittelpunkt, nur sie ist hier von Bedeutung. Mit dem hier dargestellten Motiv eines nachdenklich am Fenster verweilenden Mädchens befasst sich der Künstler in typischer Hofer-Manier bereits 1932 und 1934 in zwei weiteren Versionen. Diese über mehrere Jahre und Jahrzehnte gestreckte Wiederholung und Variation eines bestimmten Bildmotivs gilt als charakteristisches Prinzip der bildnerischen Gestaltung im Œuvre des Künstlers.

Der von Natur aus empfindsame, von Zeit zu Zeit zu Melancholie neigende Maler baut sich in seinen ruhigen, unaufgeregten Bildern einen Gegensatz zu der ihn umgebenden, in Trümmern liegenden Welt und entflieht damit ein Stück weit der damaligen, so tragischen

- Geschlossene Provenienz
- Einnehmende Visualisierung der angestrebten Stimmungshaltung: einer besonders ausdrucksstarken Melancholie
- Mit der Simplizität des Motivs, der reduzierten Farbpalette und den kühn gesetzten Kompositionslinien der die Figur einrahmenden Architektur gelingt dem Künstler hier eine besonders anziehende, zeitlose Darstellung



Bartolomé Esteban Murillo, Zwei Frauen am Fenster, um 1655/1660, Öl auf Leinwand, Widener Collection, National Gallery of Art, Washington, D.C.

Realität. Er „überlebt die menschen- und kunstfeindliche Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft nur mit Hilfe seiner Malerei“ (Henrike Holsing, „Er malt die Stille“. Lesende und Sinnende im Werk Karl Hofers, in: Ausst.-Kat. Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit, Kunsthalle Emden, 11.2.-17.6.2012, S. 128). Das hier angebotene Werk entsteht in einem der härtesten Schicksalsjahre des Künstlers. Bereits in den 1930er Jahren wird er von den Nationalsozialisten geächtet, über 300 seiner Werke werden aus öffentlichen deutschen Sammlungen entfernt, von seinem Dienst als Hochschullehrer wird er suspendiert. 1943 – im Entstehungsjahr unserer Arbeit – vernichtet bei dem ersten großen Bombenangriff auf Berlin am 1. März ein Feuer sein Atelier, der Großteil seiner dort gelagerten Werke verbrennt. „Eine Hiobsbotschaft – Bei dem furchtbaren Angriff auf Berlin ist mein Atelier in Flammen aufgegangen, mein ganzes Werk zerstört. Ich habe es brennen sehen ... Es ist das furchtbarste, was je einem Künstler passiert ist, aber ich bin nicht leicht zu brechen und will versuchen [...] meine Arbeit wieder aufzunehmen.“ (Karl Hofer in einem Brief vom März 1943 aus Berlin an Konrad Hager, zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Hofer, Schloss Cappenberg, 1991, S. 167). Seine Sehnsucht nach Stille, Harmonie und Abkehr von der realen Welt wird kaum jemals größer gewesen sein als in ebendieser Zeit. [CH]

EWALD MATARÉ

1887 Aachen – 1965 Meerbusch-Büderich

Kleine liegende Kuh. 1929.

Bronze mit brauner Patina.

Schilling 56a. Mit dem Künstlersignet. Neben dem vorliegenden Exemplar sind bislang 26 weitere Exemplare bekannt. 7 x 26,5 x 11 cm (2,7 x 10,4 x 4,3 in). [AR]

Wir danken Frau Dr. Kufferath (geb. Schilling), Düren, für die freundliche Unterstützung. In ihrer überarbeiteten Neuauflage des noch unveröffentlichten Werkverzeichnisses wird die Arbeit unter der Nr. 63a aufgeführt.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.05 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/M, F}

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Sammlung Fritz Schön, Berlin/Ascona, Schweiz/Toronto, Kanada.
- Seither Familienbesitz.

- **Formvollendete Plastik des großen Meisters der Tierdarstellung**
- **Kühe und Pferde sind seine bevorzugten Motive und stehen sinnbildlich für Ganzheit und Harmonie, was sich eindrucksvoll in der geschlossenen Formgebung widerspiegelt**
- **Insbesondere mit den Arbeiten aus den 1920/30er Jahren leistet Ewald Mataré einen wichtigen Beitrag zur deutschen Bildhauerei**
- **Historische Familienprovenienz**



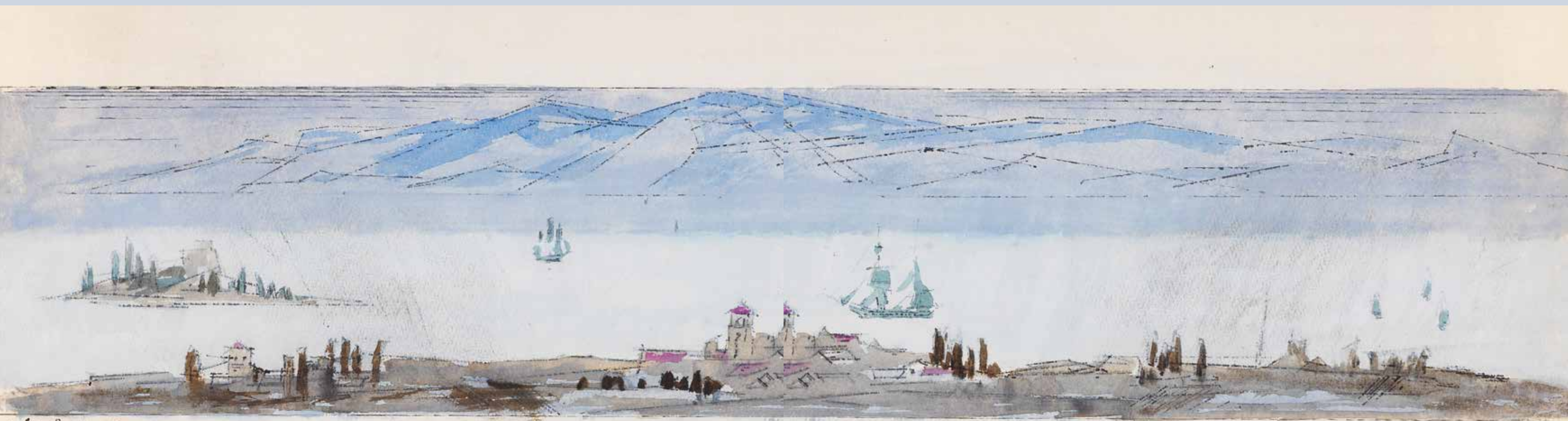
Diese hier so viel Ruhe und Anmut ausstrahlende kleine liegende Kuh von Mataré hat eine bewegende Geschichte hinter sich. Sie stammt aus der in den 1920er Jahren bekannten Sammlung Fritz Schön aus Werdau. Der erfolgreiche Woll-Fabrikant und Intellektuelle ist in der Gesellschaft rund um die Berliner Secession zu Hause und bekannt mit Größen wie Julius Meier-Graefe oder Eugen Spiro. In seiner Sammlung finden sich Gemälde von Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Jacoba van Heemskerck. Als er 1931 nach Ascona in die Schweiz übersiedelt, lagert er große Teile seiner Sammlung in Berlin zu treuen Händen von Ferdinand Möller ein. Kurz vor der Aktion „Entartete Kunst“ schickt Möller die Werke der Familie Schön in die Schweiz nach. So werden sie vor dem Zugriff durch das NS-Regime

geschützt. Als Fritz Schön mit seiner Familie Ende der 1930er Jahre über die USA nach Kanada auswandert, gelingt es ihm, seine Sammlung mitzunehmen.

In Kanada trifft die Familie auf Max Stern und seine Dominion Gallery und so werden Werke der Sammlung Schön durch den Sohn Robert an Max Stern verkauft. Unter anderem das Gemälde „Landschaft. Bild I“ von Jacoba van Heemskerck, das inzwischen im Besitz der Berlinischen Galerie ist und dort an den früheren Berliner Sammler erinnert. Nicht aber die liegende Kuh von Mataré. Sie verbleibt bis heute in Familienbesitz und erinnert so an die leidenschaftliche Hingabe, mit der Fritz Schön seine außergewöhnliche Sammlung zusammenstellte und über Ländergrenzen hinweg erhielt und bewahrte. [SvL]

„Ich schnitze an einer liegenden Kuh. Ein Tier, das immer neu auf mich wirkt, dieses Tier ist ganz ohne Gedanken, ganz Empfindung und damit erhebt es sich groß und rein.“

Ewald Mataré, 1925, zit. nach: Giesela Fiedler-Bender, Kaiserslautern, Heilbronn 1981.



teininger 1945
to box

449

LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York

Mural Design for the 1st Class Dining Room of the SS Constitution. 1949.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.

Links unten signiert und datiert sowie bezeichnet „to Lux“. Auf Büttlen.
24 x 63,7 cm (9.4 x 25 in), Blattgröße. [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1728-11-01-21 registriert ist, bestätigt.

Auflaufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 35.000 – 45.000 R/M, F

\$ 38,500 – 49,500

PROVENIENZ

- T. Lux Feininger, New York (als Geschenk vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung (durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung New York.

Lyonel und T. Lux Feininger vor dem Wandgemälde im Speisesaal der SS Constitution, um 1950, Fotograf: Andreas Feininger.



- **Fein aquarellierte Vorstudie für ein Wandgemälde auf der SS Constitution, einem Schiff der American Export Lines**
- **Feiningers lebenslange Begeisterung für maritime Themen erfährt mit der Auftragsarbeit für einen der exklusivsten Ozeandampfer seiner Zeit eine ganz besondere Würdigung**
- **Mit einer persönlichen Widmung an seinen jüngsten Sohn T. Lux Feininger**

Ende der 1940er Jahre begann in den Vereinigten Staaten die große Ära der transatlantischen Ozeandampfer. Im Zuge dessen gaben die American Export Lines zwei Ozeanriesen, die SS Independence und die SS Constitution, in Auftrag. Im Juli 1949 schrieb die New York Times, dass die Schiffe, „wie schon ihre Namen“ verraten, „das Beste amerikanischer Kultur“ sein werden. Mit den „neuesten Errungenschaften in Stromlinienbau, Design, Konstruktion und Ausstattung“ sollten sie die neuen Aushängeschilder amerikanischer Ingenieurs- und Designkunst werden.

Dementsprechend wurde für die 1.000 Passagiere der imposanten Schiffe, die mehr als 200 Meter lang, 30 Meter breit und 23.700 Bruttoregistertonnen schwer waren, an nichts gespart, insbesondere nicht an der Innenausstattung. Der renommierte Designer Henry Dreyfuss (1904–1972) wurde mit dem Innendesign beauftragt und wählte Lyonel Feininger für die Gestaltung des Wandgemäldes im Speisesaal für die Gäste der ersten Klasse aus.

Im Frühjahr 1949 fing Feininger an, fieberhaft an dem Design zu arbeiten, und schon im Juli konnte Feiningers Frau Julia dem alten Bauhauskollegen Georg Muche (1895–1987) berichten, die „Skizzen sind in erster Instanz angenommen“. Das endgültige Design mit seinen gedämpften Weiß-, Blau und Rosatönen, der aus dem Meer hervorstehenden Stadt im Vordergrund und den dahinter kreuzen-

den Segelschiffen ließ die Passagiere von den Küsten des Mittelmeers träumen. Dieses Aquarell, das er seinem jüngsten Sohn T. Lux (1910–2011) schenkte, ist sehr nah – wenn auch etwas detailreicher – am finalen Entwurf, den Feininger in einem Gemälde verewigte (Moeller 519 | Stiftung Sammlung Ziegler im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr). Auch wenn das „Wandgemälde“ in „Wirklichkeit ein Riesenschild auf Leinwand“ war, wie Julia im Sommer 1950 schrieb, bereitete es Feininger viel Mühe und ihr „... Mann hatte eine Erholung besonders nötig, nach all der Arbeit und Aufregung mit dem mural [Wandgemälde] für den neuen Dampfer.“

Kurz bevor die SS Constitution am 25. Juni 1951 zu ihrer Jungfernfahrt aufbrach, besuchte Feininger zusammen mit seinen Söhnen T. Lux und Andreas (1906–1999) den Ozeanriesen und ließ sich stolz vor der letzten ausgeführten Auftragsarbeit seines Lebens ablichten. Wohl auch als Andenken an diesen besonderen Tag widmete Feininger dieses Aquarell später T. Lux.

Der regelmäßig zwischen New York, Genua, Neapel und Gibraltar verkehrende Dampfer erlangte im Jahr 1956, dem Todesjahr Feiningers, Berühmtheit, als Grace Kelly damit zu ihrer Hochzeit mit Prinz Rainier von Monaco in See stach.

Moeller Fine Art Projects | The Lyonel Feininger Project, New York – Berlin, Sebastian Ehlert

ALBERT BLOCH

1882 St. Louis – 1961 Lawrence/Kansas

Eine Gruppe - Gethsemane. 1914.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert. Verso datiert: „Febr'y - March 1914“.

137 x 101,5 cm (53,9 x 39,9 in). [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Arthur Jerome Eddy, Chicago (spätestens seit 1915).
- La Jolla Museum, California.
- Hollis Taggart Gallery, New York.
- Privatsammlung New York (1998 vom Vorgenannten erworben, bis 2011).
- Privatsammlung Europa.

AUSSTELLUNG

- Albert Bloch. The Arthur Jerome Eddy Collection, The Art Institute of Chicago, Chicago, July - August 1915.
- Concerning Expressionism: American Modernism and the German Avant-Garde, Hollis Taggart Gallery, New York 1998.

- Ungewöhnliche Vermischung religiöser Themen mit denen aus der Welt des Zirkus
- Die Gemälde Albert Blochs aus den 1910er Jahren gehören zu den gesuchtesten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Arbeiten des Künstlers befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie der des Museum of Modern Art, New York, des Whitney Museum of American Art, New York, und des Art Institute of Chicago



Albert Bloch, Harlequinade, 1911, Öl auf Leinwand, MoMa, New York.

Als einziger bekannter „amerikanischer Blauer Reiter“ wird Albert Bloch aufgrund seiner besonderen Verbindung zu der expressionistischen Künstler:innengruppe um Franz Marc und Wassily Kandinsky bezeichnet. Die rege Beteiligung an den Ausstellungsaktivitäten der Gruppe eröffnet ihm in Deutschland neue Wege: In der Folge sind seine Arbeiten auf wichtigen Avantgarde-Ausstellungen wie dem Ersten Deutschen Herbstsalon im Jahr 1913 und in Herwart Waldens Galerie „Der Sturm“ zu sehen.

In ihrem Beitrag zum Katalog der Ausstellung „Albert Bloch. Ein amerikanischer Blauer Reiter“ im Münchner Lenbachhaus weist Annerget Hoberg auf die bei Bloch etwas ungewöhnliche Vermischung religiöser Themen mit denen aus der Welt der Clowns und des Zirkus

hin. In der Tat könnten die Figuren im vorliegenden Gemälde sowohl Teilnehmende an einer religiösen Handlung als auch Akteur:innen bei einer Theateraufführung sein. Bei der Anordnung der Figuren scheint sich der Künstler jedoch von Kompositionsschemata leiten zu lassen, wie man sie in erster Linie mit religiösen Darstellungen der italienischen Renaissance in Verbindung bringt. Eingebettet in die rottonige Umgebung, die Spielraum für verschiedenartige Assoziationen lässt, vermitteln sie über ihre Haltung und Gestik den starken emotionalen Gehalt des Motivs. Das Erschaffen dieser unmittelbaren Präsenz der Figuren ist dabei ein herausragendes Charakteristikum der frühen Arbeiten Albert Blochs, das in dem hier angebotenen Gemälde einen ausdrucksstarken Höhepunkt findet. [AM]



EDGAR ENDE

1901 Altona – 1965 München

Die Brücke (Die Zeit). 1936.

Öl auf Leinwand.

Murken 91. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen mehrfach mit dem Künstlernamen sowie Titel- und Adressangaben bezeichnet. 100,5 x 126 cm (39.5 x 49.6 in). [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.09 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000 *R/D, F*

\$ 22,000 – 33,000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Schloss Dietramszell, Bayern (zur Kriegssicherung vom Künstler eingelagert).
- Central Collecting Point, München (14.01.1946-06.02.1946, verso mit der Mü-Nr.).
- Künstlerbesitz (vom Vorgenannten zurück erhalten, 06.02.1946).
- Privatsammlung Österreich (seit 2001: Karl & Faber 4.12.2001).

LITERATUR

- CCP, München, Karteikarten Nr. 18433 (BArch Koblenz B323/623).
- Property Card 18433/Dietramszell 166 (NARA, Washington D.C., M1946, Rolle 208).
- Ankunfts-Inventar der Gemälde Edgar Endes im CCP München aus Kloster Dietramszell, 10.01.1946 (Repositories, Correspondence: South Bavaria, NARA, Washington D.C., M1946, Rolle 260, S. 12).
- Besitznachweis E. Ende durch Dr. E. Hanfstaengl, 1.12.1945 (Repositories, Correspondence: South Bavaria, NARA, Washington D.C., M1946, Rolle 260, S. 9).
- Volker Kinnius (Hrsg.), Edgar Ende – Visionen aus dem Dunkel, anlässlich der Ausstellung in der Städt. Galerie der Reithalle, 21.8.-1.11.1998, Paderborn-Schloss Neuhaus, Kat.Nr. 77 (mit Abb.).
- Karl & Faber, München, Auktion 202, 4.12.2001, Los 482.

- **Edgar Ende ist einer der bedeutendsten deutschen Surrealisten**
- **Die Gemälde aus den für Endes künstlerische Entwicklung so zentralen 1930er Jahren gehören zu den gesuchtesten des Malers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **Bedeutende Künstlerfamilie: Die Beziehung zu seinem Sohn, dem berühmten Schriftsteller Michael Ende, ist geprägt von gegenseitiger Inspiration**



Edgar Ende, Die Brücke, 1935, Bleistiftzeichnung.



„Es gibt ein großes und doch ganz alltägliches Geheimnis. [...] Dieses Geheimnis ist die Zeit. Es gibt Kalender und Uhren, um sie zu messen, aber das will wenig besagen, denn jeder weiß, dass einem eine einzige Stunde wie eine Ewigkeit vorkommen kann, mitunter kann sie aber auch wie ein Augenblick vergehen – je nachdem, was man in dieser Stunde erlebt. Denn Zeit ist Leben. Und das Leben wohnt im Herzen.“

Michael Ende, Momo, Stuttgart 1986, S. 57.

KURT SCHWITTERS

1887 Hannover – 1948 Ambleside/Westmorland

Mz 58, Worte ‚der‘. 1920.

Collage. Papier, typografisch bedruckt und teils koloriert, auf Papier unter Originalpassepartout.

Orchard/Schulz 638. Auf dem Originalpassepartout monogrammiert, datiert rechts unten, links unten betitelt sowie mittig darunter in Sütterlin bezeichnet: „Werte ‚der‘“

Verso auf dem Passepartout bezeichnet „Mz 58 \ul 150 M „. Mit Zeitungspapier flächig in das Originalpassepartout montiert. Auf dünnem Karton. Collage: 10,2 x 12,8 cm (4 x 5 in). Originalpassepartout: 30 x 23,8 cm (11.8 x 9.3 in).

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 R/D

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Düren.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (in den 1980er Jahren vom Vorgenannten als Geschenk erhalten).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Kunst im 20. Jahrhunderts. Malerei und Plastik aus Privatbesitz, Suermondt-Museum, Aachen, 3.5.-28.6.1959, Kat. Nr.51 m. Abb. (hier „Merzbild 58“).

Mit seiner Kunst und seinen literarischen Texten begründet Kurt Schwitters in Hannover eine eigene Dada-Einrichtung, die er „Merz“ nennt, ein Wortfragment von „Commerzbank“ (lat. cum = mit, merx = Ware), damals eine der führenden Filialbanken. Unsere Merzzeichnung ist eine der ganz frühen Arbeiten in diesem überaus wichtigen Kapitel der Kunstgeschichte. In den Merzzeichnungen, die eigentlich Collagen sind, findet sich eine Ansammlung des scheinbar Zufälligen. Es ist letztlich eine durchdachte Gestaltung von Relikten verschiedenster Provenienz. Hinzu kommt eine Ästhetisierung des Unbrauchbaren, der Reste, die hier, neu vereint, den künstlerischen Aspekt dieser Arbeit ausmachen. Schwitters erfindet mit der Collage ein neues Bild aus täglichem Kleinabfall, Schnipseln, Fahrscheinen, Eintrittskarten, Reinigungsquittungen oder Satzfetzen, die konstruktiv wie informell, surreal wie ganz real wirken: das Zufällige erfährt hier Poesie.

Lange verborgen, zeigt sich bei diesem im Werkverzeichnis als „Verbleib unbekannt“ geführten Bild heute der über Jahrzehnte unter dem Passepartout verborgene Titel „Worte ‚der‘“. Die Buchstabenfolge D, E und R taucht auf einem der verarbeiteten Aussrisse auf, es ist ein Fragment einer Drucksache der berühmten Berliner Galerie „Der Sturm“. Im Jahr der Entstehung stellt Kurt Schwitters schon im dritten Jahr in Folge in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ aus.

- Wiederentdeckung des laut Werkverzeichnis verschollenen Werkes
- Merzzeichnung im einmaligen Format des Sechsecks im Œuvre von Kurt Schwitters
- Seit über 40 Jahren in Privatbesitz
- Kurt Schwitters ist ein Meister der Collage
- Die „Merzzeichnungen“ genannten Collagen zählen gemeinsam mit Collagen von Max Ernst zu den Inkunabeln ihrer Gattung



Der Sturm, Katalog zur Ausstellung Kurt Schwitters, April, 1920.



Kurt Schwitters, Merz 22, 1920, Collage, Museum of Modern Art, New York.

Im April 1920 zeigt Der Sturm eine Einzelausstellung des Künstlers in Berlin. Die Hinwendung zu der starken Persönlichkeit Herwarth Waldens und seiner sehr aktiven Galerietätigkeit führt auch zu Schwitters Differenzen mit verschiedenen Dadaisten, welche sich eher als Kontrapost zum gängigen Kunstbetrieb verstehen. Der Titel „Worte ‚der‘“ ist eine klare Wertschätzung und Hommage an die berühmte Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden. [EH]



MARTA HEGEMANN-RÄDERSCHIEDT

1894 Düsseldorf – 1970 Köln

Ohne Titel. Um 1919/20.

Assemblage.

Verso mit der schwer leserlichen Signatur sowie dem Stempel der Gruppe „Stupid“. 33,8 x 34,2 cm (13,3 x 13,4 in).

Wir danken Prof. Dorothy Price, Courtauld Institute of Art, London, für die freundliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 ^{R/D, F}

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin (in den 1980er Jahren erworben).

LITERATUR

· Dorothy C. Rowe, After Dada. Marta Hegemann and the Cologne avant-garde, Manchester 2013, S. 182 (m. Abb., Nr. 4.1).

- Spitzenwerk des Dadaismus
- Mit ihrem Mann Anton Räderscheidt, Angelika und Heinrich Hoerle und anderen gründet die Künstlerin 1919 die Gruppe „Stupid“
- Aus der nur wenige Monate andauernden Phase, in der Dada Köln und die Gruppe Stupid parallel existieren
- Absolutes Rarissimum: aufgrund der Wirren des Krieges und privater Schicksale ist Hegemanns Frühwerk im Grunde verloren
- Zeugnis der künstlerischen Nähe zu den Werken von Max Ernst und Kurt Schwitters, doch Hegemann entwirft einen ganz eigenen Formenkanon und ihre persönliche Symbolik
- Als Teil der sog. ‚Verlorenen Generation‘ gerät Hegemanns von den Nationalsozialisten als ‚entartet‘ diffamiertes Schaffen in Vergessenheit und wird erst im Zuge der allmählichen Neubewertung weiblicher Künstlerinnen wiederentdeckt
- Ihre lebhafteste künstlerische Präsenz und unbeirrbarer Schaffensdrang prägt die Kölner Avantgarde um 1920

Max Ernst, Deux enfants sont menacés par un rassignol, Assemblage, 1924, Museum of Modern Art, New York.



In ihrer gemeinsamen Wohnung am Kölner Hildeboldplatz 9 veranstalten Marta und Anton Räderscheidt Dauerausstellungen und Künstlertreffs. „Treffpunkt Hildeboldplatz. Lautstarke Lieder und Gesänge durchzogen die Räume, die immer wieder in anderen Farben [...] Hintergrund für Bilder und Plastiken wurden. Debatten, bis dass der helle Tag anbrach.“ (Marta Hegemann, zit. nach: Ausst.-Kat. Marta Hegemann. Die Kunst - ein Gleichnis des Lebens, Berlin 1998, S. 15) Zu dieser Zeit zieht auch Max Ernst nach Köln und knüpft dort Kontakt zu den dort ebenfalls ansässigen Künstlern Hans Arp, Otto Freundlich, Angelika und Heinrich Hoerle, Franz Seiwert und Paul Klee. Max Ernst und Marta Hegemann verkehren damals in den gleichen Kreisen, denn Max Ernst und seine Frau, die Kunstkritikerin Luise Straus-Ernst, gehören zum Bekanntenkreis der u. a. von Hegemann und ihrem Mann gegründeten Künstlergruppe „Stupid“.



Während Anton Räderscheidts Karriere ausführlich dokumentiert ist, finden sich über Marta Hegemanns Leben und Werk nur spärliche Informationen, obwohl sie mit ihren progressiven Werken in den Kölner Schaffensjahren ab 1919 eine bemerkenswerte Anzahl an Ausstellungsbeteiligungen in ganz Deutschland vorzuweisen hat. Unter den Nationalsozialisten gelten ihre Werke schließlich als „entartet“ und mit der Trennung des Paares 1934 beginnt für Hegemann ein umtriebiger, ruheloses Leben, das zusammen mit den Kriegswirren zu einem tragischen Verlust zahlreicher Werke ihres Œuvres führt; ein Schicksal, das mit ihr viele Künstler:innen ihrer Generation ereilt, die man heute deshalb häufig als „Verlorene Generation“ bezeichnet. Ihre Arbeiten sind heute deshalb nur einer kleinen Kennerschaft bekannt. Einzelne Werke befinden sich in der Sammlung des Museum Ludwig in Köln und in der Sammlung Böhme / Das Museum

Kunst der Verlorenen Generation in Salzburg. Im Zuge der vorangegangenen umfassenden Neubewertung des kunsthistorischen Beitrags weiblicher Künstlerinnen rücken in den letzten Jahren jedoch vermehrt die weiblichen Künstlerinnen in den Fokus von Museen und Institutionen, die zuvor lange unbeachtet blieben, darunter die Malerinnen Jeanne Mammen (1890-1976, Staatliche Museen zu Berlin), Anita Rée (1885-1933, Hamburger Kunsthalle), Lotte Laserstein (1898-1993, Städel Museum, Frankfurt a. M.) und die surrealistische Künstlerin Marie Cerminová (1902-1980, Pseudonym TOYEN, Hamburger Kunsthalle). Auch Marta Hegemanns Werke finden immer wieder Einzug in aktuelle nationale museale Ausstellungen. Angesichts ihres so vielseitigen wie beeindruckenden Œuvres sollte auch ihr in den kommenden Jahren deutlich größere Aufmerksamkeit zuteil werden. [CH]



August Sander, Malerin (Marta Hegemann mit Gesichtsbemalung), 1925, Fotografie, Museum Ludwig, Köln.

August Sander, Lumpenball (Mamakuba im Zoo: Frau Arntz, Jankel Adler, Marta Hegemann und Anton Räderscheidt), 1926, Fotografie, Galerie Julian Sander, Köln.



Eine lebhafte künstlerische Präsenz innerhalb der Kölner Avantgarde

Die Kölner Künstlerin Marta Hegemann beginnt ihre künstlerische Karriere um 1920 und ist bis kurz vor ihrem Tod im Jahr 1970 als bildende Künstlerin tätig. Wie so viele Künstlerinnen ihrer Generation wird sie lange Zeit in der von einem männlichen Blick geprägten Kunstgeschichtsschreibung und der so deutlichen Fokussierung auf die Karrieren männlicher Künstler übersehen. Doch Marta Hegemann ist in der progressiven Kölner Kunstszene äußerst aktiv gewesen und gehört zum Kreis der Kölner Dadaisten. Sie ist bekannt mit Max Ernst, Johannes Baargeld, Hans Arp, Angelika Hoerle, Otto Freundlich und anderen. Zudem ist sie Mitglied der Kölner Dada-Gruppe „Stupid“, die sie 1919 gemeinsam mit ihrem Mann Anton Räderscheidt, mit Heinrich und Angelika Hoerle, Franz Seiwert und Willy Fick in ihrem Haus am Hildeboldplatz 9 gründet. Bereits im Jahr 1919 beginnt Marta Hegemanns bemerkenswerte Ausstellungsgeschichte. In den folgenden Jahren, in denen sie zudem zwei Kinder zur Welt bringt, ist sie mit ihren Arbeiten nahezu jedes Jahr in Einzel- und Gruppenausstellungen vertreten. 1933 wird sie dann jedoch, wie so viele andere progressive Künstler und Künstlerinnen ihrer Generation mit einem Ausstellungsverbot belegt und ihre Werke werden von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert. Trotzdem findet sie in der darauffolgenden Zeit Mittel und Wege, ihre Werke im Verborgenen zu verkaufen. 1954 ist sie erneut in einer öffentlichen Ausstellung vertreten und kann ihre Werke bis 1969, ein Jahr vor ihrem Tod, wieder regelmäßig in deutschen Museen und Institutionen ausstellen. Diese beeindruckende Beständigkeit im Werk von Marta Hegemann ist bezeichnend für die zielstrebige, unbeirrbar Herangehensweise und ihr gesamtes künstlerisches Schaffen. Sie hilft ihr aber nicht zuletzt auch, alle Widrigkeiten ihres Lebens zu ertragen und zu überstehen. Die Gruppe „Stupid“ gründet sich zu Beginn ihrer Karriere im Sommer 1919 und existiert bis 1920 eine kurze Zeit parallel zur Kölner Dada-Gruppe. Obwohl die Gruppe „Stupid“ nur einige wenige Monate aktiv ist, veranstalten die Künstler mehrere Ausstellungen, erstellen und publizieren einen Katalog sowie drei Mappen mit druckgrafischen Arbeiten. In dieser Zeit entsteht neben anderen Werken auch die hier angebotene Assemblage. Dieses frühe Werk ist ein wichtiges Zeugnis von Hegemanns intensiver Auseinandersetzung mit Form, Material und Bedeutung, ganz im Sinne der radikal neuartigen Experimente der Dadaisten, und entsteht wahrscheinlich auch in Zusammenarbeit mit ähnlichen experimentellen Werken dieser Zeit beispielsweise von Max Ernst oder Kurt Schwitters.

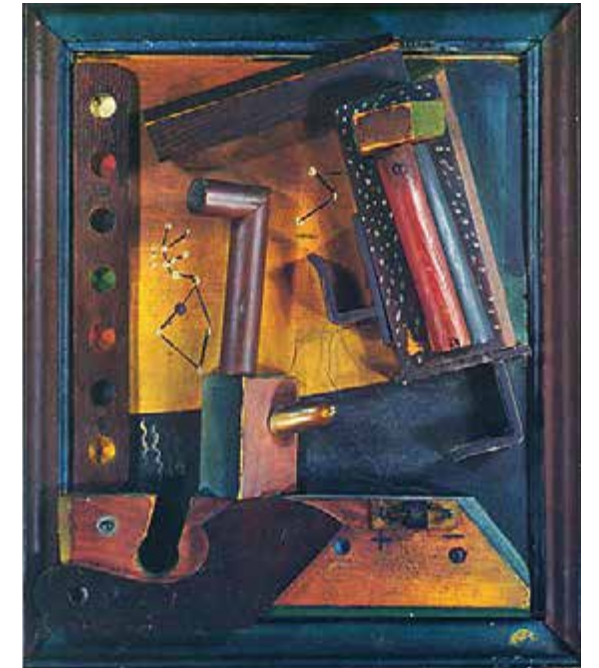
„Unbedingt einleuchtend ist die gleiche glückliche Eigenschaft (i. e. das Spiel mit Formen bei Max Ernst) bei Marta Hegemann. Man kann sich in ihre Bilder, in ihr lustiges Aufzählen der Dinge geradezu verlieben.“

Kunsthistoriker Alfred Salmony, 1926, Richmond-Galerie Köln, in: Cicerone, XVII. Jg., H. 24, 1926, S. 810.

Die Arbeit enthält eine Fülle von Hegemanns charakteristischen Symbolen, die auch in ihren Gemälden und Aquarellen aus ebendieser Zeit zu finden sind, darunter die erloschene Kerze (vielleicht eine Anspielung auf das traditionelle Memento mori), der Fisch (eine Anspielung auf ihre beste Freundin und Dadaistin Angelika Hoerle) und der Mond (als Hinweis auf den Zyklus von Tag und Nacht). Die Einbeziehung des Maßbands, der Sicherheitsnadel, des Nagels und des Metallrahmens, die nur vermeintlich zufällig an der äußeren Holzkannte der Assemblage befestigt sind, lassen einen Vergleich mit Max Ernsts Assemblage „Die Frucht einer langen Erfahrung“, ebenfalls aus dem Jahr 1919, zu. Es gibt zahlreiche Beispiele für weitere Ähnlichkeiten in den Werken von Schwitters und Hegemann aus dieser Zeit, was eine Zusammenarbeit von Marta Hegemann und Max Ernst in den gemeinschaftlich arbeitenden Künstlerkreisen Kölns sehr wahrscheinlich macht. Die traditionelle Fokussierung auf die Vormachtstellung des männlichen Künstlerindividuums hat innerhalb der Kunstgeschichte vielen Aspekten der gemeinschaftlich entstandenen Moderne und der Rolle der Künstlerinnen dabei großen Schaden zugefügt. Und lange Zeit hat man versäumt, dem unglaublich vielschichtigen und ergiebigen progressiven Schaffen von Marta Hegemann wie auch ihrer Schlüsselrolle innerhalb der Kölner Avantgarde die gebührende Aufmerksamkeit und Anerkennung entgegenzubringen. Auch nach der formalen Auflösung der Gruppe „Stupid“ bleibt Hegemann in der Kölner Kunstszene sehr aktiv. Es entstehen zahlreiche Werke, und regelmäßig sitzt sie auch Modell für August Sanders Fotoprojekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“. Ihr großes Engagement und ihre lebhaft künstlerische Präsenz werden in allen Bereichen der Kölner Avantgarde sichtbar – wir müssen unsere Augen nur ein klein wenig weiter öffnen, um sie zu sehen.

Prof. Dorothy Price, Courtauld Institute of Art, London, April 2022

> Weitere Informationen zu dieser Arbeit finden Sie unter www.kettererkunst.de



Max Ernst, Fruit d'une longue expérience, 1919, Assemblage, Privatsammlung.

Kurt Schwitters, Merzbild P. Rosa, 1930, Assemblage, Sprengel Museum, Hannover.



CONRAD FELIXMÜLLER

1897 Dresden – 1977 Berlin

Bildnis Fräulein Else Geissler, Klotzsche. 1929.

Öl auf Leinwand.

Felixmüller 461. Links unten signiert und datiert. 67 x 58,5 cm (26,3 x 23 in).

Verso mit der Inventarnummer der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. [AR]

Wir danken Claudia Maria Müller, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.13 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D, F}

\$ 16,500 – 22,000

PROVENIENZ

- Hans Geissler, Klotzsche (im Tausch direkt vom Künstler erhalten).
- Else Geissler, verh. Bath (vom Vorgenannten erhalten, bis 1965).
- Staatliche Kunstsammlungen Dresden - Galerie Neue Meister (1965 von der Vorgenannten erworben, Inventarnummer 65/01 - 1968).
- Sammlung des Künstlers (1968 vom Vorgenannten im Tausch gegen „Bildnis Jutta Kirchhoff“ erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.

- Porträts spielen eine bedeutende Rolle im Schaffen von Conrad Felixmüller
- Der Zahnarzt Hans Geissler erhält die Arbeit vom Künstler gegen eine „Familienzahnbehandlung“, dargestellt ist ein Mitglied der Familie Geissler
- Im Entstehungsjahr verfasst der Künstler den Aufsatz „Malerglück und Malerleben“ – es ist der Beginn eines radikalen Stilwandels hin zu einem optimistisch gestimmten Realismus
- Ehemals Teil der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, von dort vom Künstler zurückerworben
- Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

„Der Mensch ist bewußt in den Mittelpunkt der Kunst gestellt.“

Conrad Felixmüller, zit. nach: Conrad Felixmüller, Über Kunst, 1924, in: Joachim Uhlitzsch/Hans Ebert, Conrad Felixmüller, Dresden/Berlin 1975/76, S. 72.





455
RUDOLF SCHLICHTER

1890 Calw – 1955 München

Frau mit blauem Umhang/
Madonna. Ca. 1928/1930er
Jahre.

Aquarell auf Papier.
Rechts unten signiert. Verso von fremder
Hand bezeichnet „+35“. Auf strukturiertem
Velin.

75,5 x 56,5 cm (29.7 x 22.2 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 R/D, F

\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Aus der Familie des Künstlers.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

- Speedy, seine Frau, als zarte Madonna
- Seltenes Zeugnis seiner Hinwendung zur Religion in den frühen 1930er Jahren
- Im Aquarell zeigt sich Schlichter als feiner Kolorist

Für Rudolf Schlichter ist eines der wichtigsten Motive seine Frau Speedy. Schlichter lernt diese Femme fatale 1927 kennen und heiratet sie 1929. Bei ihrer Trauung ist George Grosz der Trauzeuge. Speedy wird von Rudolf Schlichter in Porträts und immer wieder in erotischen Zeichnungen und Gemälden gemalt. Durch sie ist es ihm möglich, die Facetten des Weiblichen und seine eigenen Sehnsüchte und masochistischen Lüste darzustellen. Schlichter ist ein großer Porträtist der Zwanziger Jahre, der seine in stürmischer Beziehung geliebte Frau Speedy in verschiedenen Rollen zu zeigen wagt. Im Strudel der Geschehnisse der Zwischenkriegszeit findet Rudolf Schlichter in Speedy Halt. Für viele sicher überraschend, wendet er sich in den späten 1920er Jahren dem Katholizismus zu. Dieses Aquarell, das vermutlich seine Frau in der für Maria typischen Gewandung mit blauem, den Kopf bedeckendem Tuch und rotem Gewand zeigt, ist in dieser Phase entstanden. Es ist ein Bildnis idealisierter Liebe, die den tatsächlichen Gegebenheiten dieser vielschichtigen Beziehung wohl eher nicht entsprochen hat. [EH]

„Die Max Ernst-Collagen
sind Visitenkarten
eines Zauberers.“

André Breton, zit. nach: Peter Schamoni,
Max Ernst läßt grüßen, Münster 2009, S. 20.

456
MAX ERNST

1891 Brühl – 1976 Paris

Santa Conversazione. 1921.

Fotografie einer Collage.
Spies/Metken 425. Rechts unten signiert, links
unten betitelt. Eines von 6 bekannten Exemplaren.
Auf leichtem Karton. 22,5 x 13,5 cm (8.8 x 5.3 in).
Papier: 24 x 18 x cm (9.4 x 7 in). [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000 R/D, F

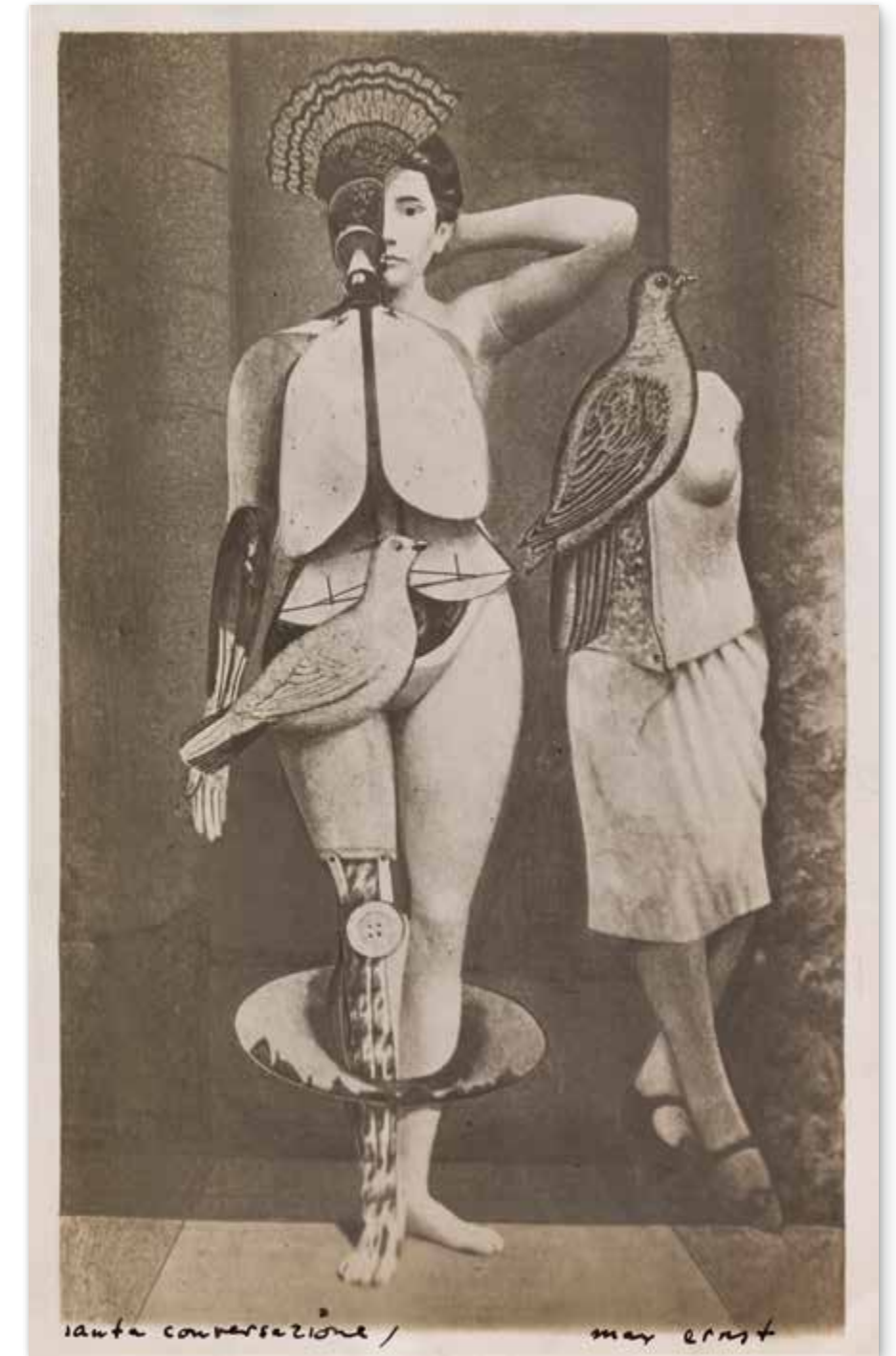
\$ 27,500 – 38,500

PROVENIENZ

- Sammlung Louis Aragon, Paris.
- Sammlung Maria Macorig (1978 vom Vorgenannten
als Geschenk erhalten, seither in Familienbesitz).

LITERATUR

- Werner Spies, Die Rückkehr der Schönen
Gärtnerin, Max Ernst 1950-1970, Köln 1971, S. 121ff.
- Louis Aragon, L'Œuvre poétique, Bd II: 1921–1925,
Paris 1974, S. 225.
- Werner Spies, Max Ernst - Collagen, Inventar
und Widerspruch, Köln 1974, S. 67, 68, 195, 204
(m. Abb. Nr. 115).
- Werner Spies, Sigrid und Günter Metken,
Max Ernst. Werke 1906-1925, Köln 1975, S. 217,
Nr. 425 (m. Abb.).



- Rares Exemplar aus einer äußerst geringen Auflage
- Renommierter Provenienz aus der Sammlung Louis Aragons (1897–1982), französischer Schriftsteller und einer der wichtigsten Begründer des Surrealismus
- Faszinierende Arbeit aus der frühesten Phase, als sich Max Ernst dem Pariser Surrealismus zuzuwenden beginnt, zu dessen bedeutendem Vertreter er in den 1920er Jahren wird
- 1921 ist ein Jahr des Umbruchs und Aufbruchs: André Breton lädt Ernst nach Paris ein, eine erste Einzelausstellung findet in der Galerie Au sans pareil statt
- Collage und Fotografie stehen geradezu emblematisch für die Ästhetik des Surrealismus: Rätselhafte Bildkombinationen unterschiedlichen Ursprungs führen in das Reich der Imagination außerhalb der Realität
- Als zentraler Künstler der deutsch-französischen Avantgarde ist Max Ernst in internationalen Sammlungen vertreten, darunter das Solomon R. Guggenheim Museum, Metropolitan Museum und Museum of Modern Art, New York, das Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris, die Tate Gallery, London

457

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Elsa die Himmels-Braut vom Café Kasino (Studie zum Gemälde „Elsa, die Gräfin“). 1922.

Kohlezeichnung.

Lorenz 8.1.9. In der Visitenkarte in der linken Hand der Dargestellten signiert und im linken Blattrand betitelt. Verso handschriftlich bezeichnet „Februar 1922“ und „# 47“. Auf Velin. 43 x 35 cm (16.9 x 13.7 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.17 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{R/D, F}
\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Kunstarchiv Arntz, Haag/Obb. (1985).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Berlin. A critical view. Ugly Realism, 20s-70s, Institute of Contemporary Arts, London 1978, Kat.-Nr. 16 m. Abb. und Textabb S. 184.
- Otto Dix. Menschenbilder. Gemälde, Aquarelle Gouachen und Zeichnungen, Galerie der Stadt Stuttgart, 3.12.1981-31.1.1982, Kat.-Nr. 96 m. Abb.
- Otto Dix 1891-1969, Palais des Beaux Arts, Brüssel, 14.6.-28.7.1985.
- Otto Dix 1891-1969, Museum Villa Stuck, München, 23.8.-27.10.1985, Kat.-Nr. 334 m. Abb. S. 176.

LITERATUR

- Brigid S. Barton, Otto Dix and Die neue Sachlichkeit: 1918-1925, 1981, S. 33.
- Hans Kinkel (Hrsg.), Otto Dix, Protokolle der Hölle. Zeichnungen, Frankfurt a. M. 1968, Abb. 78.
- Fritz Löffler, Otto Dix 1891-1969. Œuvre der Gemälde, Recklinghausen 1981, S. 305 (irrtümlich unter 1922/18).

Otto Dix besucht die Bars, Kneipen und Etablissements in den Bordellvierteln zunächst von Dresden und später in Düsseldorf. Hier entsteht das Herzstück seines Œuvres. In seiner Darstellung von Elsa, die er als Himmelsbraut vom Café Kasino benennt, gelingt es ihm, die Huren-Thematik unretuschiert und mit potenziert Direktheit darzustellen. Der erste Biograf des Künstlers, der Dresdner Kunsthistoriker Fritz Löffler, prägte dafür äußerst passend die Formel von der „Desillusionierung des Eros“. Lebensidentität und visuelle Erscheinung sind so in der Figur der Elsa zu einer totalen Einheit verschmolzen. Es ist kein voyeuristischer Blick, sondern ein mitleidender. Otto

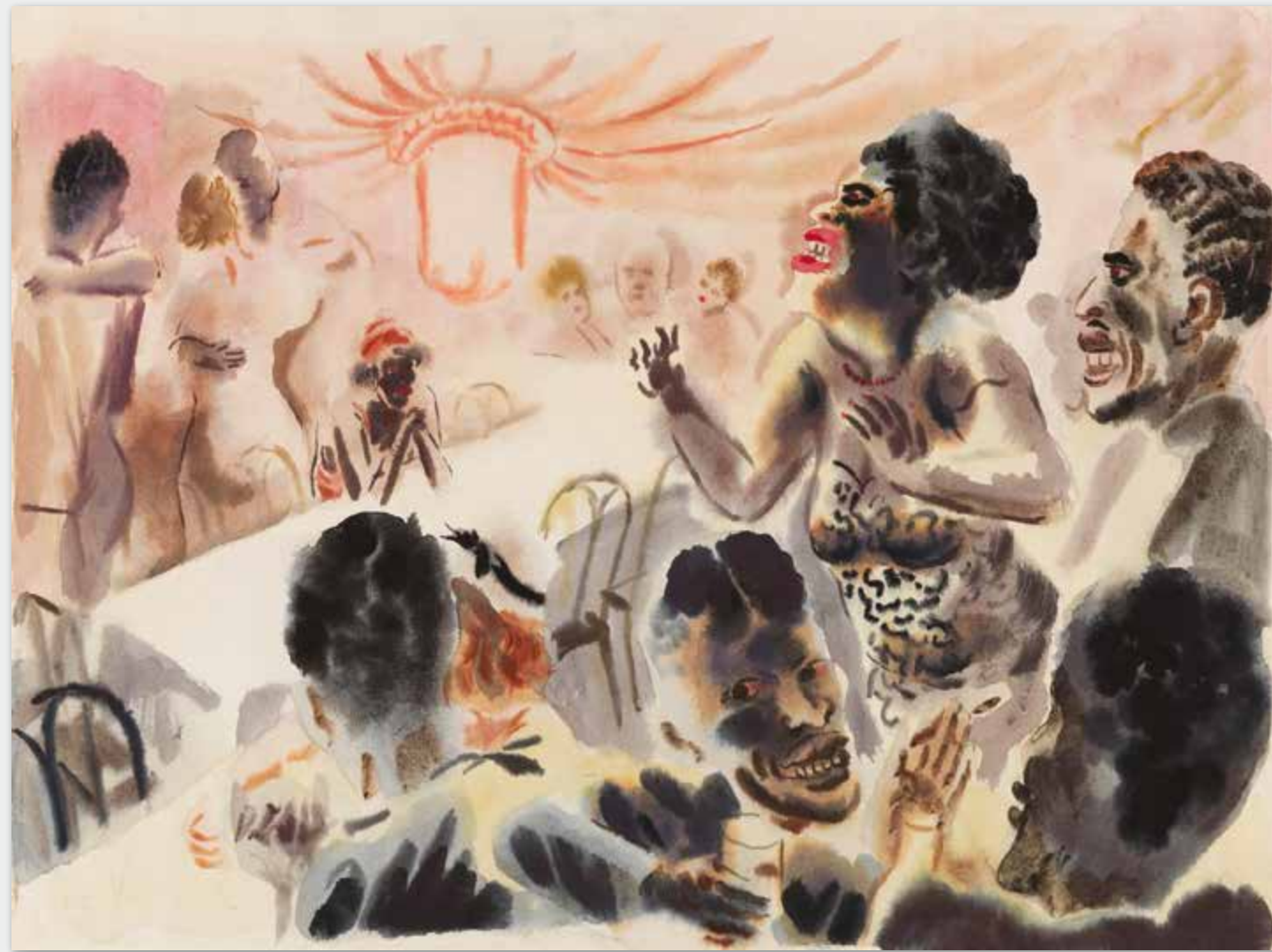
- **Vorarbeit zu dem Gemälde „Elsa, die Gräfin“**
- **„Desillusionierung des Eros“ (Fritz Löffler)**
- **Wichtige Arbeit aus den gefragten 1920er Jahren**
- **Gezeigt auf wichtigen monografischen Ausstellungen**

„Mein Wahlspruch ist: ,Trau deinen Augen“

Otto Dix, Gedanken zum Porträtmalen 1955,
zit. nach: Kat. Villa Stuck, 1985, S. 276.

Dix modelliert diesen Frauenkörper mit der gleichen achtungsvollen zeichnerischen Geste wie zuvor die toten Soldaten im Schützen-graben. Und so ist es ganz selbstverständlich, dass Elsa auf einem monumentalen Sessel oder Sofa thront und die Vielschichtigkeit der Person in ihrem nackten Körper freigelegt ist. Denn sie ist viel zarter als das große, etwas grobe Gesicht vermuten lässt. Sie sitzt ruhig, erschöpft und überaus präsent in einem wilden Chaos aus umgeworfenen Flaschen, zerschlagenen Gläsern und einem benutzten Präservativ zu ihren Füßen. Otto Dix zeigt das Leben der Dirne wie es ist. [EH]





458

GEORGE GROSZ

1893 Berlin – 1959 Berlin

Jazz-Sängerin. 1932.

Aquarell.

Links unten signiert. Auf Bütteln. 45,3 x 60,8 cm (17,8 x 23,9 in), Blattgröße. [AM]

Mit einer Fotoexpertise von Ralph Jentsch vom 2. Mai 2022. Das vorliegende Blatt wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000 ^{R/D, F}
\$ 27,500 – 38,500

PROVENIENZ

- Richard Cohn Gallery.
- J. E. Neumann, USA.
- Privatsammlung Vic Firth, Dedham.
- Privatsammlung Ukraine.

AUSSTELLUNG

- George Grosz: Berlin – New York, Neue Nationalgalerie, Berlin, 21.12.1994-17.4.1995; Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 6.5.-30.7.1995; Staatsgalerie Stuttgart, 7.9.-3.12.1995, Kat.-Nr. X.119, hier betitelt „Harlem Cabaret“ (auf der Rahmenrückpappe mit dem Ausstellungsetikett).

- **Farbstarke Arbeit von besonderer Dynamik**
- **Aus dem für Grosz so bedeutsamen Jahr 1932, in dem er seine erste Reise in die USA unternimmt**
- **Wichtige Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a im Centre Pompidou, Paris, der Neuen Nationalgalerie, Berlin, und der Tate Modern, London**



459

GEORGE GROSZ

1893 Berlin – 1959 Berlin

Aktuelle Kurzgeschichte.
1931/32.

Aquarell, Tusche und Feder.

Links unten mit dem Signaturstempel sowie schwer leserlich bezeichnet „Aktuelle Kurzgeschichte“. Rechts unten datiert sowie in der Darstellung nachträglich ein weiteres Mal signiert und datiert. Verso mit dem Nachlassstempel und der handschriftlichen Registriernummer „1/30/10“.

59 x 46 cm (23.2 x 18.1 in), Blattgröße. Der Künstler hat die Zeichnung ca. 1940 nachträglich koloriert. [AM]

Mit einer Fotoexpertise von Ralph Jentsch vom 2. Mai 2022. Die vorliegende Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Arbeiten auf Papier aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 ^{R/D, F}
\$ 19,800 – 26,400

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Nachlass-Nr. EGG 1.30.10).
- Privatsammlung Vic Firth, Dedham.
- Privatsammlung Ukraine.

AUSSTELLUNG

- George Grosz. Gemälde, Zeichnungen, Grafiken 1907-1958, Kunstverein Hamburg, 4.10.-23.11.1975, Kat. Nr. 208.
- George Grosz: Berlin – New York, Neue Nationalgalerie, Berlin, 21.12.1994-17.4.1995 / Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 6.5.-30.7.1995 / Staatsgalerie Stuttgart, 7.9.-3.12.1995, Kat.-Nr. X.117 (mit Abb.).

LITERATUR

- Herbert Bittner (Hg.), George Grosz, Köln 1960, Abb. 50.
- Uwe M. Schneede (Hg.), George Grosz – Leben und Werk, Stuttgart 1975, Kat.-Nr. 192 (mit Abb.).
- Alexander Dücker, George Grosz. Das druckgraphische Werk, Frankfurt a.M. 1979, Kommentar zur Kat.-Nr. SII, 31.

- **Satirische Darstellung im typischen, ausdrucksstarken Stil des Künstlers**
- **Skizzen aus dem alltäglichen Leben bilden häufig die Grundlage für George Grosz' sozialkritische Arbeiten**
- **Werke des Künstlers befinden sich in zahlreichen bedeutenden Museen, wie etwa in der Sammlung der Tate Modern, London, im Metropolitan Museum of Art, New York, oder im Städel Museum, Frankfurt am Main**



460

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Blick auf Öhningen und Stein am Rhein. 1947.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert und datiert.

53 x 87 cm (20.8 x 34.2 in).

Briefdokument des Künstlers, Otto Dix-Stiftung,

Vaduz, Information von Rainer Pfefferkorn 2008:

„10. Januar 1948. Sehr geehrter Herr Altheer! Für die vielen Freundlichkeiten, die Sie mir im vergangenen Jahr erwiesen haben, erlaube ich mir Ihnen diese Landschaft ‚Blick auf Stein am Rhein‘ zu dezidieren. Ich wünsche Ihnen nachträglich ein gutes Neues Jahr. Ihr ergebener Otto Dix“. [AM]

Das Gemälde ist bei der Otto-Dix-Stiftung unter der Werknummer 1947/46 gelistet.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.21 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/N.F.}

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Heinrich Altheer (1948 als Geschenk vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Bodensee (vom Vorgenannten durch Erbgang erhalten).
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung (2010 erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.

LITERATUR

- Auktionshaus Geble, Radolfzell, Auktion 18.3.2006.
- Dobiaschofsky Auktionen AG, Bern, Auktion 12.11.2010, Los 512 (m. Abb.).

- **Darstellung von besonderer farblicher Brillanz**
- **Bereits 1938 widmet Otto Dix dieser Landschaft in der Nähe seines Wohnortes Hemmenhofen am Bodensee einige Zeichnungen**
- **1946 aus der französischen Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt, lässt sich Dix erneut am Bodensee nieder und hält die dortige Umgebung aus dieser einnehmenden Perspektive fest**



461

KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Muzzano (Tessin). 1943.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert und datiert

(in Ligatur). 51,5 x 70,5 cm (20.2 x 27.7 in). [KT]

Mit einer schriftlichen Bestätigung des Karl Hofer Komitees vom 6. April 2022. Das Gemälde ist unter der Nummer N29 im Karl Hofer Archiv verzeichnet.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/N.F.}

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Sammlung Konrad und Annalise Hager, Hamburg.
- Privatsammlung USA (aus Familienbesitz erhalten).

- **Hervorragende Provenienz aus der Sammlung Konrad und Annalise Hager, Hamburg, mit dem Künstler befreundetes Sammlerpaar**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Ab 1925 beginnt Hofer regelmäßig ins Tessin zu reisen, wo er zeitweise ein Haus mit Grundstück am Luganer See als künstlerisches Refugium besitzt**
- **Eine der wenigen Tessiner Landschaften, in denen Hofer den Blick über den See richtet und mit erhöhtem Betrachterstandpunkt den Raum weitert**
- **Besonders während der Zeit der Verfemung durch die Nationalsozialisten und dem schweren Schlag des Atelierbrandes nach einem Bombenangriff 1943 findet Hofer erneut Ruhe und Halt in der klaren Berglandschaft**



462

KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Tessiner Landschaft bei Breganzona.
1936.

Öl auf Leinwand.
Wohlerl 1253. Rechts unten monogrammiert und datiert (in Ligatur). 64 x 89,5 cm (25,1 x 35,2 in). [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000 ^{R/D, F}
\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1972 durch Erbschaft aus Familienbesitz).

LITERATUR

· Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 36. Auktion, 1. Teil, 3.5.1961, Los 158 (m. Farbabb., Tafel Nr. 35).

„Während meines Aufenthaltes in Zürich, nach der Gefangenschaft, war ich mit Hermann Haller in den Tessin gefahren und erlebte erstmalig diese paradiesische Welt, die durchaus italienisch und dennoch völlig anders ist.“

Karl Hofer, Aus Leben und Kunst, Berlin 1952, S. 14.

- Seit mehr als 50 Jahren in Familienbesitz
- Hofers Tessiner Landschaften nehmen einen wichtigen Raum in seinem Schaffen ein und sind Ausdruck seiner Suche nach Ruhe und Ausgeglichenheit
- Auch unsere Arbeit mit ihren charakteristischen hellen Häuserfronten unter strahlend blauem Himmel entsteht in den mediterranen Berglandschaften rund um den Luganer See
- Weitere Tessiner Landschaften befinden sich u. a. in der Sammlung des Museum Ludwig in Köln, in der Staatlichen Kunstsammlung in Karlsruhe, in der Kunsthalle Mannheim sowie im Kunst Museum in Winterthur



463

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Fischerleben Monterosso. 1951.

Aquarell.
Rechts unten signiert und datiert. Auf Aquarellpapier. 50,3 x 66 cm (19,8 x 25,9 in), blattgroß. [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.25 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000 ^{R/D, F}
\$ 13.200 – 16.500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland.

„Ich zeichnete und malte die Dünen, das Meer, die Wellenlinien, die Wogenkämme, den schäumenden Gischt, die rudernden, gegen die Elemente ankämpfenden, über den Strand trotztenden, Netze flickenden oder im Rettungsboot dahinjagenden Fischer und ihre Frauen und Mädchen beim Bad auf überflutetem Küstensand, die ruhenden Kähne mit ihren steilen Masten, Wolken und Sturm. Meine Kunst, die Arbeit als Fischerknecht und die damit verbundenen Freuden liessen sich nicht voneinander trennen.“

Hermann Max Pechstein, zit. nach: Pechstein, Erinnerungen 1960, S. 37. in: Peter Thurmann, Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft, Retrospektive 2010, S. 21.

- Großformatiges Landschaftsaquarell von besonders dynamischer Wirkung
- Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)



464

MAX PEIFFER WATENPHUL

1896 Weferlingen – 1976 Rom

Blumenstrauß. 1951.

Öl auf Malpappe.

Watenphul Pasqualucci/Pasqualucci G 447. Links unten zweifach monogrammiert „P.W.“ und darüber „M P W.“.

Verso nummeriert „G 500“.

44 x 53,5 cm (17,3 x 21 in). [KT]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000 ^{R/D, F}

\$ 8.800 – 11.000

PROVENIENZ

- Privatbesitz Hamburg.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen/Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Max Peiffer Watenphul. Opere dal 1921 al 1964, Studio d'arte contemporanea La Medusa, Rom, Februar 1965.
- Blumen und Gärten, Galerie Koch, Hannover, 20.8.-20.9.1986 (m. Abb. S. 64).

LITERATUR

- Hans-Jürgen Imiela, Blumen und Gärten, in: Blumen und Gärten, Ausst.-Kat. Galerie Koch, Hannover 1986, S. 11.
- H.H. Wagner, Blumen und Gärten, in: Weltkunst, Heft 1, 1986 (Abb. S. 2529).

- **Leuchtende, freie und kraftvolle Komposition, in der Peiffer Watenphul die Lebendigkeit der verschiedenen Blüten und Gräser sowie die Intensität der Farbe und des Lichts in reine Malerei überführt**
- **In den 1950er Jahren bricht sich nach der bedrückenden Situation der Kriegsjahre und der künstlerischen Unsicherheit eine neugefundene Lebenslust vor allem in den reinen Blumenstillleben Bahn**
- **Ab 1946 lebt Peiffer Watenphul in Venedig und kehrt endlich 1951 wieder in sein Salzburger Atelier zurück**
- **Sein späteres Werk ist gekennzeichnet von neuen Aufbrüchen und kreativer Dynamik: 1952 wird er Mitglied im wiedergegründeten Deutschen Künstlerbund, 1952 folgt eine Ausstellung im Museum Folkwang, Essen, 1953 besucht er Paris und den Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler und siedelt schließlich 1956 nach Rom über**
- **Seine Werke befinden sich in renommierten Sammlungen, darunter das Städel Museum, Frankfurt am Main, die Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, sowie das Museum Folkwang, Essen**

465

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Femme assise (Dora Maar). 1955.

Farblithografie nach dem Gemälde „Dora Maar“ von 1944.

Czwiklitzer 104. Rodrigo 038. Signiert, nummeriert und mit der typografischen Bezeichnung „Mourlot Lith.“. Aus einer Auflage von 100 Exemplaren. Auf Velin von BFK Rives (mit Wasserzeichen).

92 x 60,2 cm (36.2 x 23.7 in). Papier: 104,5 x 69,9 cm (41.1 x 27.5 in). Gedruckt von Fernand Mourlot, Paris. Plakat vor der Schrift für die Picasso-Ausstellung im Musée des Arts Décoratifs, Paris, Juni-Oktober 1955. [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000 ^{R/D, F}

\$ 19.800 – 26.400

PROVENIENZ

- Privatsammlung Süddeutschland.



- **Zu Lebzeiten entwirft Picasso immer wieder selbst die Plakate für seine Ausstellungen, heute sind sie in zahlreichen Museen ausgestellt**
- **Seine Frauen und Geliebten dienten ihm in seinen Werken wiederholt als Modell, wie hier die selbst sehr erfolgreiche Fotografin Dora Maar**
- **Picassos Frauen-Porträts zählen zu den berühmtesten Kunstwerken des 20. Jahrhunderts**



466

MAX PEIFFER WATENPHUL

1896 Weferlingen – 1976 Rom

Delphi. 1961.

Öl auf Sackleinwand.
Watenphul Pasqualucci/Pasqualucci G 685.
Oben mittig mit dem Monogramm. Verso
bezeichnet „G 343“. 66 x 94 cm (25,9 x 37 in). [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.29 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000 ^{8/10, F}
\$ 13,200 – 16,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Max Peiffer Watenphul. Opere dal 1921 al 1964. Studio d'Arte Contemporanea La Medusa, Februar 1965, Rom.
- Max Peiffer Watenphul, Deutsche Akademie Villa Massimo, 15.3.-25.3.1967, Rom.
- Max Peiffer Watenphul. Dipinti, acquarelli, litografia, Galeria Adelphi, 8.11.-21.11.1969, Padua.

„Wer die Antike liebt, die Landschaft mit ihren Ölbäumen und dem silbernen Laub, das sich immerzu verändert, mit ihren Zypressen, ihren klaren Berglinien, ihren ‚Purgolfen‘, der wird sie in meinen Bildern wiederfinden und wird sich ihrem Zauber nicht entziehen können.“

Max Peiffer Watenphul, 1966, zit. nach: Grace Watenphul Pasqualucci, Alessandra Pasqualucci (Hrsg.), Max Peiffer Watenphul. Werkverzeichnis, Bd. I., Köln 1989, S. 75.

- **Sehnsuchtsvolle Landschaftsdarstellung in der für Peiffer Watenphul zu typischen Bildsprache**
- **Im Entstehungsjahr reist der Künstler zum ersten Mal nach Griechenland und kehrt immer wieder dorthin zurück**
- **Neben Italien zählen die Landschaften Griechenlands zu seinen zentralen Bildthemen**



467

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Faunes et Chèvre. 1959.

Farblinolschnitt.
Baer 1263 B h 2 a (von B h 2 b). Bloch 934. Signiert
und nummeriert. Aus einer Auflage von 50
Exemplaren. Auf festem Velin von Arches (mit
Wasserzeichen). 52,9 x 63,9 cm (20.8 x 25.1 in).
Papier: 62 x 75 cm (24.4 x 29.5 in).
Gedruckt von Arnéra. Herausgegeben von der
Galerie Louise Leiris, Paris 1960. [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^{8/10, F}
\$ 44,000 – 66,000

„Magier der Graphik‘,
so hat man Picasso
genannt.“

Zit. nach: Betsy G. Fryberger: Picasso: Graphic
Magician, Stanford/New York 1999.

PROVENIENZ

- Galerie Michael Hertz, Bremen.
- Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (bis 2013).
- Privatbesitz (ab 2013, vom Vorgenannten geerbt).

- **Meisterhafte Beherrschung des Linolschnitts: Einfache Formen bereichert Picasso durch stark dynamisierte Bildelemente**
- **Kontraste, Konturen und Schattenschwüre verleihen der Komposition ihre ästhetische Wirkmächtigkeit**
- **Bei Picasso besonders aufwendige Herstellung der Farblinolschnitte, bei der die Darstellung bis zu ihrer endgültigen Fassung zahlreiche Zwischenstufen durchläuft**



468

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Avant la Pique II. 1959.

Farblinolschnitt.

Baer 1224 II B a (von b). Bloch 941. Signiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 50 Exemplaren.

Auf festem Velin von Arches (mit Wasserzeichen).

53,8 x 66,6 cm (21.1 x 26.2 in). Papier: 62,1 x 75,3 cm (24.4 x 29.6 in).

Gedruckt von Arnéra. Herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1960. [AM]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18,32 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D, F}

\$ 16,500 – 22,000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Hertz, Bremen.
- Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (bis 2013).
- Privatbesitz (seit 2013, vom Vorgenannten geerbt).

- Aus der Silhouette fein herausgearbeitete, besonders dynamische Motive
- Einnehmendes Beispiel für Picassos herausragendes Feingefühl für die Verknüpfung von Dynamik und Narration
- Ende der 1950er Jahre entdeckt Picasso den Linolschnitt für sich und entwickelt besonders durch die formale Konzeption seiner Arbeiten völlig neue Bildlösungen



469

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Le Banderillero. 1959.

Farblinolschnitt.

Baer 1225 IV B a (von IV B b). Bloch 940. Signiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 50 Exemplaren.

Auf festem Velin von Arches (mit Wasserzeichen).

53,4 x 66,3 cm (21 x 26.1 in). Papier: 62,3 x 75,1 cm (24.5 x 29.5 in).

Gedruckt von Arnéra. Herausgegeben von der Galerie Louise Leiris, Paris 1960. [AR]

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18,33 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000 ^{R/D, F}

\$ 27,500 – 38,500

PROVENIENZ

- Galerie Michael Hertz, Bremen.
- Privatbesitz Nordrhein-Westfalen (bis 2013).
- Privatbesitz (seit 2013, vom Vorgenannten geerbt).

- Ende der 1950er Jahre widmet sich Picasso dem Linolschnitt und verhilft ihm zu neuem Ansehen
- Die Möglichkeit, von mehreren Platten in unterschiedlichen Farben zu drucken, kommt seiner Experimentierfreude sehr entgegen
- Der Stierkampf hat Picasso zeitlebens begeistert und findet sich in immer neuen Variationen und Konstellationen in seinem Schaffen

MAX ERNST

1891 Brühl – 1976 Paris

Tête - Égyptienne. 1959.

Goldanhänger.

Spies/Metken 3790. Verso mit dem Signaturstempel „max ernst“ und nummeriert „Exemplaire d'artiste 1/2“. Eines von zwei Künstlerexemplaren (zusätzlich zu einer Auflage von 8 Exemplaren). 8 x 7,5 cm (3.1 x 2.9 in).
 Angefertigt von François Hugo (1899–1981), Aix-en-Provence (verso zweifach mit der Punze) und nummeriert „1461 / 2885“.

Aufrufzeit: 11.06.2022 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 *R/D, F*
 \$ 16,500 – 22,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Peter Pütz, Köln (2008 erworben).
- Privatsammlung Sachsen (2008 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Max Ernst. Œuvre sculpté 1913–1961, Point Cardinal, Paris, 15.11.-31.12.1961, Nr. 56 (m. Abb.).
- Werner Spies, Sigrid und Günter Metken, Max Ernst. Werke 1953–1963, Köln 1975, S. 386, Nr. 3790 (m. Abb.).
- François Hugo, Pierre Hugo, Max Ernst. Sculptures d'or et d'argent, Genf 1984 (m. Abb., o. S.).
- Artcurial, Fine Jewellery, Auktion 1442, 29/30.7.2008, Los 483 (m. Abb.).

- Eines von zwei Künstlerexemplaren des bedeutenden Vertreters des Surrealismus
- Angefertigt von François Hugo, Urgroßenkel des Schriftstellers Victor Hugo und seit den 1920er Jahren ausführender Goldschmiedemeister für Max Ernst, Pablo Picasso, Hans Arp, Jean Cocteau und Elsa Schiaparelli
- Im plastischen Werk von Ernst kommt den großformatigen „Têtes“ zwischen Schmuckstück und Kunstwerk eine besondere Stellung zu
- Die Strahlen der nordafrikanischen Sonne fängt Ernst in dem ägyptischen Kopf in hochkarätigem Gold auf faszinierende Weise ein
- 1953 kehrt Ernst aus den USA nach Frankreich zurück und erkundet mit den Schmuckstücken neue künstlerische Wege

Max Ernst bei der Arbeit mit Gipsmodell, Paris 1974.



VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Bitte beachten Sie unsere geänderte Folgerechtsvergütung in 5.5

Ein Auktionshaus in München, im Vordergrund ein Auktionskatalog

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissio­när im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgen­den „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedin­gungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestim­mung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter für die Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegen­über dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätz­lich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietsvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflich­tet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der vorbezeich­nete Erwerber bzw. zum Erwerb Interessierte, bzw. dessen Vertre­ter sind hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestim­mungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personen­gesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossen­schaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, bzw. an dem Erwerb Inte­ressierte, versichern, dass die von ihnen zu diesem Zweck vorge­legten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berech­tigter“ nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im Allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesonde­re dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abge­ben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schade­nersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Ge­genstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nach­folgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Mög­lichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Ver­steigerer nach freiem Ermessen einen Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteige­rer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wieder­holen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

Ein Auktionshaus in München, im Vordergrund ein Auktionskatalog

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Ange­bote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der An­bietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden recht­lich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Verstei­gerungsaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % aus­zuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbe­zeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. ver­spätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Ver­steigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftre­ten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließ­lich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können. Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter unter über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modali­täten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Wäh­rungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zu­gangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hin­reichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen

sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Ver­steigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Ver­wendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen wer­den, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachver­kauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmun­gen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, so­fern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versandung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschleche­terung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versandung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berech­tigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jeder­zeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbei­tungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während er unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überwei­sung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgülti­ger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Verstei­gerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regel­besteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4 Käuferaufgeld

5.4.1 Kunstgegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Kata­log unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld, wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000 Euro: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro anfällt, hinzu­addiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.500.000 Euro anfällt, hin­zuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19 % enthalten.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenz­besteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kauf­preis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000 Euro: hieraus Aufgeld 25 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 2.500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 7 % hinzugerechnet.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Folgerecht

Für folgerechtspflichtige Original-Werke der Bildenden Kunst und Fotografie lebender Künstler oder von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, wird zur Abgeltung der beim Verstei­gerer gemäß § 26 UrhG anfallenden und abzuführenden Folgerechts­vergütung zusätzlich eine Folgerechtsvergütung in Höhe der in § 26 Abs. 2 UrhG ausgewiesenen Prozentsätze erhoben, derzeit wie folgt:

4 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses ab 400,00 Euro bis zu 50.000 Euro, weitere 3 Prozent für den Teil des Veräußerungs­erlöses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses über 500.000 Euro.

Der Gesamtbetrag der Folgerechtsvergütung aus einer Weiterveräu­ßerung beträgt höchstens 12.500 Euro.

5.6 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer be­freit; werden die erstiegten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegen­stand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge her­auszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Verstei­gerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerb­lichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Verstei­gerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrit­tenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszin­sen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrent­kredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen ge­setzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand noch­mals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rech­te aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag

zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend ma­chen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug beding­ter Beitreibungskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durch­führung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichti­ger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belan­ge des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind ge­braucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erziel­ten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Verstei­gerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Ist der Bieter/Käufer gleichzeitig Verbraucher i.S.d. § 13 BGB wird er auf folgendes ausdrücklich hingewiesen:

Da er in einer öffentlich zugänglichen Versteigerung i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB ein Kunstwerk ersteigert, das eine gebrauchte Sache darstellt, finden die Vorschriften des Verbrauchsgüterkaufs, also die Vorschriften der §§ 474 ff. BGB auf diesen Kauf keine An­wendung.
Unter einer „öffentlich zugänglichen Versteigerung“ i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB versteht man eine solche Vermarktungsform, bei der der Verkäufer Verbrauchern, die persönlich anwesend sind, oder denen diese Möglichkeit gewährt wird, Waren oder Dienst­leistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durchge­führten, auf konkurrierenden Geboten basierendem transparenten Verfahren, bei dem der Bieter, der den Zuschlag erhalten hat, zum Erwerb der Waren oder Dienstleistung verpflichtet ist. Da die Mög­lichkeit der persönlichen Anwesenheit für die Ausnahme des § 474 Abs. 2 S. 2 BGB ausreicht, kommt es nicht darauf an, dass ein oder mehrere Verbraucher an der Versteigerung tatsächlich teilgenom­men haben. Auch die Versteigerung über eine Online-Plattform ist daher als eine öffentlich zugängliche Versteigerung anzusehen, wenn die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit der Verbrau­cher gewährleistet ist.

Daher gelten insbesondere die in diesen Bedingungen aufgeführ­ten Gewährleistungsausschlüsse und -beschränkungen auch ge­genüber einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbe­schreibungen und –abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.)

begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigen­schaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angege­benen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - ledig­lich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Verstei­gerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qua­lität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Ver­ichtungsauschluss sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlos­sen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertrags­schluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haf­tung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Verstei­gerers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionsaal und im Internet veröffentlicht unter www.ketterer-kunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungs-phase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfor­dernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Son­dervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Ge­richtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbei­legungsgesetz (VSBGG)) vor einer Verbraucherschlichtungsstelle beigetreten und somit auch nicht bereit an einem solchen Verfahren teilzunehmen.

12.6 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungs­bedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.7 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0 per Fax unter: +49 89 55 244-166 per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist.

Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) – f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweiskopie, Handelsregisterauszug, Rechnerkopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, an

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbietter die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.)

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/ und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

Please note our changed Artist’s Resale Right in 5.5

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG based in Munich (hereinafter “Auctioneer”) generally auctions as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter “Commissioner”), who remains anonymous. Items owned by the auctioneer (own goods) are auctioned in their own name and for their own account. These auction conditions also apply to the auction of these own goods, in particular the premium (below item 5) is also to be paid for this.

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than that specified in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. This also applies to participation in auctions in which the bidder can also bid via the Internet (so-called live auctions). The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder (particularly the bidder in a live auction) is not (or no longer) able to view the item because the auction has already started, for example, he waives his right to view the item by bidding.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the „beneficial owner“ within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order, as well as to record and store the collected data and information. The aforementioned purchaser or those interested in purchasing or their representatives are obliged to cooperate, in particular to submit the necessary identification papers, in particular based on a domestic passport or a passport, identity card or passport or identity card that is recognized or approved under immigration law. The auctioneer is entitled to make a copy of this in compliance with data protection regulations. In the case of legal persons or private companies, an extract from the commercial or cooperative register or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser or those interested in the purchase assure that the identification papers and information provided by them for this purpose are correct and that he or the person he represents is the “beneficial owner“ according to Section 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / Auction Procedure / Winning a lot

2.1 As a general rule the object is called up for the lower estimate, in exceptional cases it also below. The bidding steps are be at the auctioneer’s discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item, stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder. If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner

is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption. During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone. However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract. If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call. The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder’s access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the the so-called post-auction sale. Insofar as the consignor has agreed upon this with the auctioneer, they apply as offers for the conclusion of a purchase contract in the post-auction sale. A contract is only concluded when the auctioneer accepts this offer. The provisions of these terms of auction apply accordingly, unless they are exclusively provisions that relate to the auction-specific process within an auction.

4. Transfer of perils / Delivery and shipping costs

4.1 When the bid is accepted, the risk, in particular the risk of accidental loss and accidental deterioration of the auction item, passes to the buyer, who also bears the costs.

4.2 The buyer bears the costs of delivery, acceptance and shipment to a location other than the place of performance, with the auc-

As of April 2022

tioneer determining the type and means of shipment at its own discretion.

4.3 Once the bid has been accepted, the auction item is stored at the auctioneer at the risk and expense of the buyer. The auctioneer is entitled, but not obliged, to take out insurance or to take other value-preserving measures. He is entitled at any time to store the item with a third party for the account of the buyer; if the item is stored at the auctioneer, the auctioneer can demand payment of a standard storage fee (plus handling charges).

5. Purchase price / Due date / Fees

5.1 The purchase price is due upon the acceptance of the bid (in the case of post-auction sales, cf. section 3.7, upon acceptance of the bid by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require reaudit; errors excepted.

5.2 The buyer shall only make payments to the account specified by the auctioneer. The fulfillment effect of the payment only occurs when it is finally credited to the auctioneer’s account.

All costs and fees of the transfer (including the bank charges deducted from the auctioneer) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and does not fall under the prohibition of Section 270a of the German Civil Code.

5.3 Depending on the consignor’s specifications, it will be sold subject to differential or regular taxation. The type of taxation can be requested prior to purchase.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Art objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation. If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 2,500,000 € is subject to a premium of 22 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19 %.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7 % of the invoice total.

5.4.3 Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 2,500,000 € is subject to a premium of 15% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 2,500,000 €.

– The statutory VAT of currently 19 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of currently 7 % is added for printed books.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Artist’s Resale Right

For original works of visual art and photographs subject to resale rights by living artists, or by artists who died less than 70 years ago, an additional resale right reimbursement in the amount of the currently valid percentage rates (see below) specified in section 26 para. 2 UrhG (German Copyright Act) is levied in order to compensate the auctioneer’s expenses according to section 26 UrhG. 4 percent for the part of the sale proceeds from 400.00 euros up to 50.000 euros, another 3 percent for the part of the sales proceeds from 50.000.01 to 200.000 euros, another 1 percent for the part of the sales proceeds from 200.000.01 to 350.000 euros, another 0.5 percent for the part of the sale proceeds from 350.000.01 to 500.000 euros and a further 0.25 percent for the part of the sale proceeds over 500.000 euros.

The maximum total of the resale right fee is EUR 12,500.

5.6 Export deliveries to EU countries are exempt from sales tax on presentation of the VAT number. Export deliveries to third countries (outside the EU) are exempt from VAT; if the auctioned items are exported by the buyer, the sales tax will be refunded to the buyer as soon as the auctioneer has the proof of export.

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Inhaber, Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Director, Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Managing Director, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Senior Director	Nicola Gräfin Keglevich	München	n.keglevich@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-175
Director	Dr. Sebastian Neußer	München	s.neusser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-170
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luettichau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-165

Experten				
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148
	Larissa Rau B.A.	München	l.rau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A.	München	j.haussmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Dr. Franziska Thiess	München	f.thiess@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Dr. Isabella Cramer	München	i.cramer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-130
	Alessandra Löscher Montal B.A./B.Sc.	München	a.loescher-montal@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-131
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Louisa von Saucken M.A.	Hamburg	l.von-saucken@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-13
	Nico Kassel	München	n.kassel@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-164
Kunst des 19. Jahrhunderts	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)62 21-5 88 00 38
	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
Wertvolle Bücher	Felizia Ehrl M.A.	München	f.ehrl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-146
	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21

Verwaltung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schaub M.A.	München	m.schaub@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote/Kundenservice	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
	Claudia Bitterwolf	München	c.bitterwolf@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-150
Leitung Kommunikation und Marketing	Anja Haese M.A.	München	a.haese@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-125
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123
	Barbara Schick	München	b.schick@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühlh M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A., Alana Möller M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-5 52 44-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730

Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

Louisa von Saucken
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40-37 49 61-0
Fax +49-(0)40-37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30-88 67 53 63
Fax +49-(0)30-88 67 56 43
infoberlin@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.luettichau@kettererkunst.de

Repräsentanz

**Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz**
Miriam Heß
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38
Tel. +49-(0)62 21-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Cordula Lichtenberg
Königsallee 46
40212 Düsseldorf
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

Repräsentanz Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen

Stefan Maier
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244-247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

Ketterer Kunst

**in Zusammenarbeit mit
The Art Concept**
Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)1 72-4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- R/D:** Dieses Objekt wird regel- oder differenzbesteuert angeboten.
- R/N:** Dieses Objekt wurde zum Verkauf in die EU eingeführt. Es wird regelbesteuert angeboten. Oder differenzbesteuert mit der zusätzlich zum Aufgeld verauslagten Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% der Rechnungssumme angeboten.
- R:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19% angeboten.
- R*:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7% angeboten.
- F:** Für Werke von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt eine Folgerechtsvergütung, gestaffelt von 4 % bis 0,25 % des Zuschlags an, siehe 5,5 Versteigerungsbedingungen. Die Folgerechtsvergütung ist umsatzsteuerfrei.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 13. Juni 2022, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37).

Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 527

1: 352; 2: 372; 3: 370; 4: 350, 359; 5: 365, 366; 6: 343; 7: 313; 8: 355, 356, 357, 358, 360; 9: 319, 361; 10: 320; 11: 328; 12: 326; 13: 371; 14: 303; 15: 325; 16: 317; 17: 315, 316; 18: 309, 318, 346; 19: 348; 20: 341; 21: 340; 22: 310; 23: 300; 24: 334; 25: 337, 362; 26: 305; 27: 347; 28: 336, 338, 339, 344, 351, 368, 369; 29: 321; 30: 342; 31: 314; 32: 331, 332, 333; 33: 308, 311, 312; 34: 302, 306, 307; 35: 304, 335, 363; 36: 364; 37: 329, 353, 354; 38: 323, 324, 327, 330; 39: 301; 40: 322, 345, 349, 367

Besitzerliste 528

1: 446; 2: 400, 413; 3: 456; 4: 455; 5: 420; 6: 454; 7: 438; 8: 406; 9: 412; 10: 408; 11: 425; 12: 416, 430, 431, 457; 13: 450; 14: 448; 15: 427; 16: 447; 17: 452; 18: 470; 19: 401, 464; 20: 440; 21: 403; 22: 458, 459; 23: 443, 467, 468, 469; 24: 421, 422, 424, 428, 432, 435; 25: 439, 441, 442; 26: 404, 411, 429, 433, 434, 460; 27: 436; 28: 407; 29: 423, 426; 30: 409; 31: 445, 461; 32: 437; 33: 410; 34: 465; 35: 463; 36: 451; 37: 449; 38: 414; 39: 453; 40: 466; 41: 462; 42: 402, 415; 43: 419; 44: 417; 45: 405, 444; 46: 418

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2022 (für vertretene Künstler) / © Nolde Stiftung Seebüll 2022 / © Succession Picasso 2022 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © Hermann Max Pechstein / © Nachlass Erich Heckel



Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfällig sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenssammlung gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.

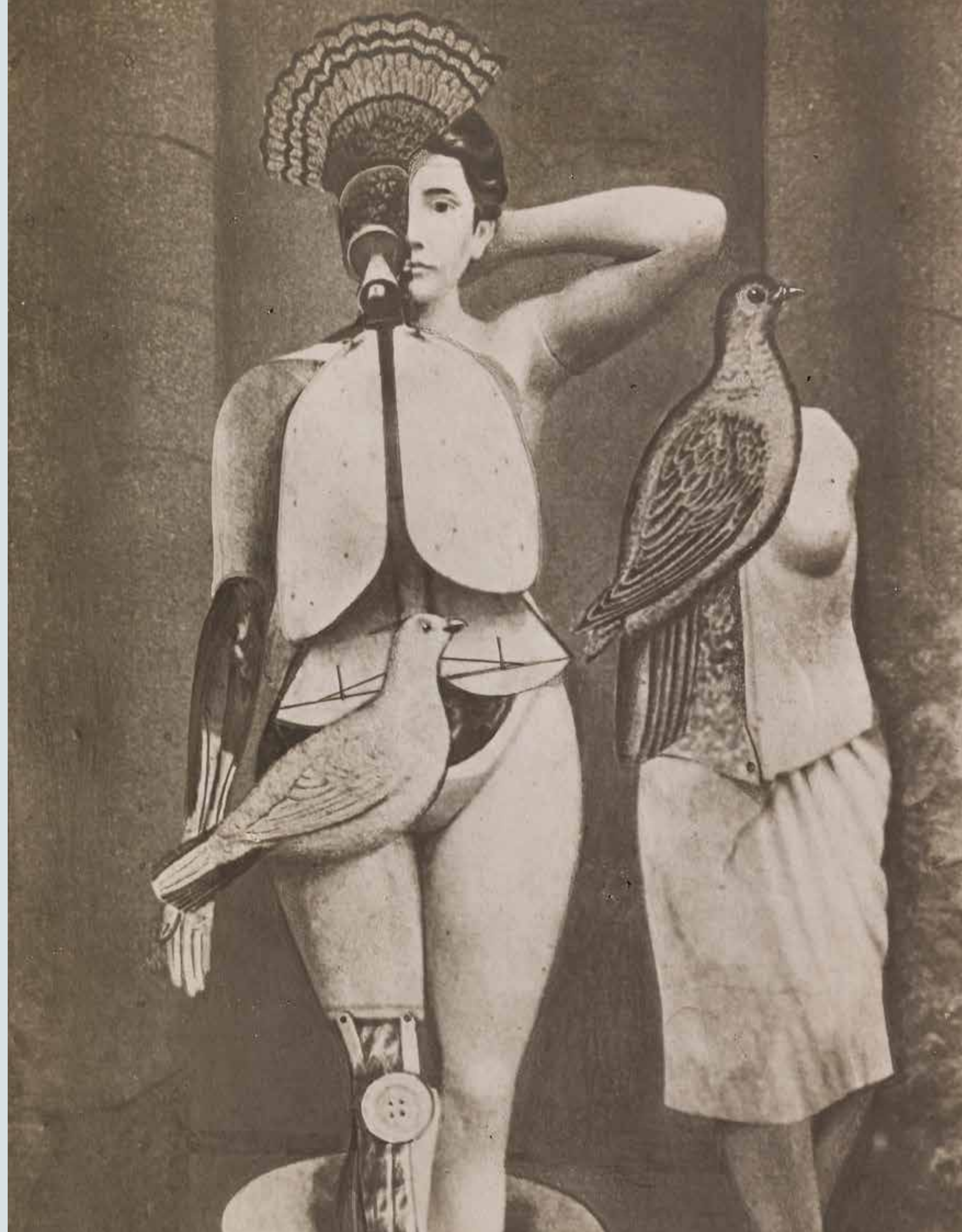


KONTAKT

Dr. Mario von Lüttichau

sammlungsberatung@kettererkunst.de

+49-(0)89-5 52 44-165





VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



Kunst verkaufen bei Ketterer Kunst ist Ihr sicherer und einfacher Weg zum bestmöglichen Erlös!

Denn wir verfügen nicht nur über einen in Jahrzehnten gewachsenen, internationalen Käuferstamm, sondern verzeichnen auch einen jährlichen Zuwachs von Auktion zu Auktion von rund 20 % Neukunden! Bedeutende Museen und renommierte Sammler aus aller Welt vertrauen auf unsere Expertise.

Profitieren auch Sie jetzt von unserem Netzwerk und unserem internationalen Renommee und nutzen Sie die Gunst der Stunde: Der Wachstumsmarkt Kunst verspricht für die kommende Saison erneut herausragende Renditen. Und der Weg zu Ihrem persönlichen Verkaufserfolg ist ganz einfach – in nur 3 Schritten sind Sie am Ziel!

1

Sprechen Sie mit uns!

Sie besitzen Kunst und wollen die günstige Prognose nutzen? Dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf!

Der klassische Weg: schriftlich

Mit einem Brief oder einer E-Mail an info@kettererkunst.de erreichen Sie mit Sicherheit immer den passenden Experten! Legen Sie einfach eine kurze Beschreibung und ein Foto des Werkes bei.

Der persönliche Weg: das Gespräch

Sie schätzen ein persönliches, kompetentes und freundliches Beratungsgespräch? Dann rufen Sie uns doch einfach an unter Tel. +49 89 55244-0. Wir besuchen Sie auf Wunsch auch gerne zu Hause oder vereinbaren mit Ihnen einen Termin in unseren Räumlichkeiten.

Der schnelle Weg: das Online-Formular

Sie haben nur wenig Zeit? Dann nutzen Sie doch einfach unser Online-Formular (www.kettererkunst.de/verkaufen/)! So erhalten Sie besonders schnell ein passendes Angebot.

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

Jedes Kunstwerk ist einzigartig – genau wie unser Angebot! Unsere Experten wissen, auf welchen Wegen sich ein Werk am besten präsentieren und mit dem größtmöglichen Gewinn verkaufen lässt. Das Besondere: Nur bei Ketterer Kunst profitieren Sie vom herausragenden Potenzial verschiedener Verkaufskanäle!

Egal ob klassische Saalauktion, publikumswirksame Internetauktion oder Direktan-kauf: Vertrauen Sie auf die Empfehlung unserer Fachleute. Sie erhalten von Ketterer Kunst unter Garantie das beste Angebot für Ihre Kunst – maßgeschneidert für den optimalen Erlös.

3

Erzielen Sie den besten Preis!

Der Vertrag ist unterschrieben? Dann können Sie sich jetzt entspannen, denn um alles weitere kümmert sich Ketterer Kunst.

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls restauratorische Maßnahmen. Wir recherchieren und beschreiben Ihr Werk auf wissenschaftlichem Standard und setzen Ihre Kunst in einer hochprofessionellen Präsentation ins beste Licht. Wir sorgen mit gezielten ebenso wie mit breit angelegten, internationalen Werbemaßnahmen dafür, dass Ihr Werk weltweit optimale Verkaufschancen erhält.

So garantieren wir Ihnen den bestmöglichen Erlös für Ihr Werk. Und Sie haben nur noch eines zu tun: Freuen Sie sich über Ihre üppige Auszahlung!

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

527 Kunst des 19. Jahrhunderts (Samstag, 11.Juni 2022)

528 Klassische Moderne (Samstag, 11. Juni 2022)

529 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Freitag, 10. Juni 2022)

530 Evening Sale (Freitag, 10. Juni 2022)

@ **Online Only** (Sonntag, 12. Juni 2022, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald	527: 328	Förg, Günther	530: 75, 76 529: 231
Ackermann, Max	@	Francis, Sam	@
Ackermann, Sandra	@	Fruhtrunk, Günter	529: 167
Alt, Theodor	527: 340	Geiger, Rupprecht	530: 84 529: 226 @
Altenbourg, Gerhard	@	Gertsch, Franz	@
Andre, Carl	529: 165	Ghenie, Adrian	529: 179, 222
Antes, Horst	530: 48 529: 206	Gomez Canogar,	
Avramidis, Joannis	530: 79, 97 529: 178, 195	Rafael Garcia	529: 187
Balkenhol, Stephan	529: 162, 181	Gonschior, Kuno	@
Baranoff-Rossiné, Wladimir	527: 365, 366	Götz, Karl Otto	529: 171
Bargheer, Eduard	@	Grosse, Katharina	530: 64, 72, 100 529: 214, 218
Barlach, Ernst	528: 425, 429	Grosz, George	528: 458, 459 @
Baselitz, Georg	530: 50 @	Grützner, Eduard von	527: 311, 312
Baskin, Leonard	@	Guttuso, Renato	@
Bazaine, Jean René	@	Hagemeister, Karl	527: 337, 362, 363, 364, 369
Beckmann, Max	530: 71 528: 430, 431, 433 @	Hajek, Otto Herbert	529: 189
Bisky, Norbert	530: 46 529: 213	Haring, Keith	529: 158, 159, 160
Bissier, Julius	@	Harpignies, Henri Joseph	527: 332
Bleyl, Fritz	530: 8	Hartung, Karl	530: 61 529: 219
Bloch, Albert	528: 450	Hausner, Rudolf	530: 92
Blumenthal, Hermann	@	Heckel, Erich	530: 4, 5, 12, 13, 15, 19, 20, 24, 25, 42, 45, 62 528: 434 @
Böckstiegel, Peter August	528: 419	Hegemann-Räderscheidt,	
Boehme, Karl Theodor	527: 370	Marta	528: 453
Brandt, Nick	@	Heigel, Franz Napoleon	527: 306
Braque, Georges	@	Heine, Thomas Theodor	527: 352
Brockhusen, Theo von	528: 402	Hirst, Damien	@
Brown, James	529: 229	Hockney, David	529: 168 @
Brüning, Peter	529: 188	Hödicke, Karl Horst	529: 212
Busch, Wilhelm	527: 341	Hoehme, Gerhard	529: 184
Butzer, André	529: 203, 215	Hoerle, Heinrich	@
Castelli, Luciano	@	Hofer, Karl	528: 445, 447, 461, 462 @
Cauchois, Eugène Henri	527: 339	Hofmann, Ludwig von	527: 355, 356, 357, 358, 360
Cavael, Rolf	@	Hölzel, Adolf	@
Cheng, Conglin	@	Hongtao, Tu	529: 233
Chillida, Eduardo	530: 86, 89	Immdorff, Jörg	@
Compton, Edward Theodore	527: 315, 316, 317	Janssen, Horst	@
Compton, Edward Harrison	527: 371	Jawlensky, Alexej von	530: 82
Corinth, Lovis	528: 413, 415	Jenkins, Paul	529: 202
Cragg, Tony	530: 93, 101 529: 223 @	Kandinsky, Wassily	@
Cucuel, Edward	527: 353, 354, 359	Katz, Alex	529: 176 @
Dalí, Salvador	@	Kaulbach,	
Daubigny, Charles-François	527: 333	Friedrich August von	527: 343
Defregger, Franz von	527: 309, 310	Kaus, Max	@
Denzler, Andy	529: 225	KAYA	529: 228
Derain, André	530: 80	Kerkovius, Ida	@
Diaz de la Pena,		Kiesewetter, Thomas	529: 235
Narcisse-Virgile	527: 331	Kirchner, Ernst Ludwig	530: 1, 7, 9, 10, 11, 17, 21, 22, 26, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 53, 56 528: 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 432 @
Dillis, Johann Georg von	527: 300	Klapheck, Konrad	530: 90, 91
Dix, Otto	530: 59, 60 528: 457, 460 @	Klimsch, Fritz	528: 444 @
Dorazio, Piero	529: 169	Klimt, Gustav	@
Dreher, Peter	529: 221, 227	Kneffel, Karin	530: 96
Dubuffet, Jean	@	Knoebel, Imi	530: 85
Dücker, Eugen Gustav	527: 336	Koenig, Fritz	529: 151 @
Ehrhardt, Curt	@	Kolitz, Louis	527: 318
Ende, Edgar	528: 451	Kollwitz, Käthe	528: 409, 435
Ernst, Max	528: 456, 470	Koons, Jeff	529: 156 @
Feininger, Lyonel	528: 449 @	Kowski, Uwe	@
Felixmüller, Conrad	530: 55 528: 454 @	Kricke, Norbert	530: 52
Fetting, Rainer	529: 205, 207, 211, 239		
Finetti, Gino Ritter von	@		
Fischer, Lothar	@		
Flamm, Albert	527: 329, 330		

Kummer, Robert	527: 322	Mack, Heinz	529: 170, 172
Lange, Otto	@	Macke, August	530: 63 528: 411 @
Lechner, Alf	529: 192	Madeline, Paul	527: 368
Lehmbruck, Wilhelm	528: 403, 407	Marc, Franz	528: 418
Lenbach, Franz von	527: 307	Marcks, Gerhard	@
Lessing, Carl Friedrich	527: 323	Marini, Marino	529: 237
LeWitt, Sol	@	Marr, Carl von	527: 344
Lichtenstein, Roy	529: 154, 161	Martin, Jason	529: 234
Liebermann, Max	528: 400	Mataré, Ewald	528: 448 @
Lueg, Konrad	530: 78	Matisse, Henri	@
Lüpertz, Markus	529: 232	Matschinsky-Denninghoff,	
Luther, Adolf	@	Martin und Brigitte	529: 217
Lüthi, Urs	@	Mecklenburg, Ludwig	527: 334
Mack, Heinz	529: 170, 172	Meese, Jonathan	529: 201 @
Macke, August	530: 63 528: 411 @	Meistermann, Georg	@
Madeline, Paul	527: 368	Meyer, Matthias	529: 210
Marc, Franz	528: 418	Meyer, Harding	@
Marcks, Gerhard	@	Modersohn, Otto	527: 348
Marini, Marino	529: 237	Moll, Carl	527: 350
Marr, Carl von	527: 344	Monjé, Paula	527: 342
Martin, Jason	529: 234	Monk, Jonathan	@
Mataré, Ewald	528: 448 @	Mönsted, Peder	
Matisse, Henri	@	(Peder Mørk Mønsted)	527: 361
Matschinsky-Denninghoff,		Morandini, Marcello	@
Martin und Brigitte	529: 217	Morellet, François	@
Mecklenburg, Ludwig	527: 334	Mueller, Otto	530: 27, 70 528: 443
Meese, Jonathan	529: 201 @	Munch, Edvard	530: 68
Meistermann, Georg	@	Münter, Gabriele	530: 69 528: 404, 405, 440
Meyer, Matthias	529: 210	Nauman, Bruce	@
Meyer, Harding	@	Nay, Ernst Wilhelm	530: 51, 65, 98 529: 150 @
Modersohn, Otto	527: 348	Nerly, Friedrich	527: 327
Moll, Carl	527: 350	Nitsch, Hermann	530: 47, 49
Monjé, Paula	527: 342	Nolde, Emil	530: 54, 81 528: 420, 438, 439, 441, 442 @
Monk, Jonathan	@	Oehlen, Albert	529: 209
Mönsted, Peder		Opalka, Roman	530: 88
(Peder Mørk Mønsted)	527: 361	Paresce, René	@
Morandini, Marcello	@	Parrino, Steven	529: 174
Morellet, François	@	Pechstein, Hermann Max	530: 16, 44, 57 528: 463 @
Mueller, Otto	530: 27, 70 528: 443	Pei-Ming, Yan	@
Munch, Edvard	530: 68	Peiffer Watenphul, Max	528: 464, 466
Münter, Gabriele	530: 69 528: 404, 405, 440	Penck, A. R.	
Nauman, Bruce	@	(d.i. Ralf Winkler)	530: 83 529: 204
Nay, Ernst Wilhelm	530: 51, 65, 98 529: 150 @	Perilli, Achille	@
Nerly, Friedrich	527: 327	Petit, Eugène	527: 338
Nitsch, Hermann	530: 47, 49	Phillips, Peter	529: 157
Nolde, Emil	530: 54, 81 528: 420, 438, 439, 441, 442 @	Picasso, Pablo	528: 465, 467, 468, 469 @
Oehlen, Albert	529: 209	Piene, Otto	529: 173
Opalka, Roman	530: 88	Pippel, Otto	527: 372 @
Paresce, René	@		
Parrino, Steven	529: 174		
Pechstein, Hermann Max	530: 16, 44, 57 528: 463 @		
Pei-Ming, Yan	@		
Peiffer Watenphul, Max	528: 464, 466		
Penck, A. R.			
(d.i. Ralf Winkler)	530: 83 529: 204		
Perilli, Achille	@		
Petit, Eugène	527: 338		
Phillips, Peter	529: 157		
Picasso, Pablo	528: 465, 467, 468, 469 @		
Piene, Otto	529: 173		
Pippel, Otto	527: 372 @		

Poliakoff, Serge	529: 182	Schreyer, Adolf	527: 335
Polke, Sigmar	529: 200 @	Schultze, Bernard	@
Purrmann, Hans	@	Schumacher, Emil	529: 183
Rainer, Arnulf	529: 198	Schwitters, Kurt	528: 452
Renger-Patzsch, Albert	@	Scully, Sean	530: 74 529: 152 @
Reyle, Anselm	529: 220, 224	Segal, Arthur	528: 446
Richter, Gerhard	530: 77, 95 529: 180, 186, 208	Sherman, Cindy	530: 66
Richter, Daniel	529: 216	Sintenis, Renée	528: 410, 417
Richter, Gerhard	529: 236	Sizer, Sara	@
Riedel, August	527: 302	Skarbina, Franz	527: 345
Riefenstahl, Leni	529: 197 @	Sonderborg, K.R.H.	
Roeder, Emy	@	(d.i. Kurt R. Hoffmann)	529: 193, 196
Rohlf, Christian	528: 412, 414 @	Soulages, Pierre	530: 87, 99 529: 190, 230
Scharl, Josef	528: 436	Sperl, Johann	527: 319
Schiele, Egon	530: 67 528: 416	Spitzweg, Carl	527: 301, 303, 304, 308
Schleich d. Ä., Eduard	527: 305	Stankowski, Anton	529: 166
Schlichter, Rudolf	528: 455	Stazewski, Henryk	529: 163
Schlobach, Willi	527: 367	Stöhrer, Walter	529: 194, 199
Schmidt, Leonhard	@	Strützel, Otto	527: 349
Schmidt-Rottluff, Karl	530: 2, 3, 6, 14, 18, 23, 28, 29, 30, 31, 34, 43 @	Stuck, Franz von	527: 346
Schreyer, Adolf	527: 335	Sturm, Helmut	@
Schultze, Bernard	@	Tanterl, Dietmar	@
Schumacher, Emil	529: 183	Tápies, Antoni	529: 177
Schwitters, Kurt	528: 452	Thieler, Fred	529: 191 @
Scully, Sean	530: 74 529: 152 @	Tinguely, Jean	529: 185
Segal, Arthur	528: 446	Toulouse-Lautrec, Henri de	@
Sherman, Cindy	530: 66	Uecker, Günther	529: 238 @
Sintenis, Renée	528: 410, 417	Ury, Lesser	528: 401, 408
Sizer, Sara	@	Valtat, Louis	527: 351
Skarbina, Franz	527: 345	Vasarely, Victor	@
Sonderborg, K.R.H.		Vedova, Emilio	530: 73
(d.i. Kurt R. Hoffmann)	529: 193, 196	Venet, Bernar	530: 58
Soulages, Pierre	530: 87, 99 529: 190, 230	Vlaminck, Maurice de	528: 406
Sperl, Johann	527: 319	Volkman, Artur	527: 347
Spitzweg, Carl	527: 301, 303, 304, 308	von Harrach,	
Stankowski, Anton	529: 166	Ferdinand Graf	527: 324
Stazewski, Henryk	529: 163	Vordemberge-Gildewart,	
Stöhrer, Walter	529: 194, 199	Friedrich	529: 164
Strützel, Otto	527: 349	Wagner, Carl	527: 325
Stuck, Franz von	527: 346	Waldmüller,	
Sturm, Helmut	@	Ferdinand Georg	527: 326
Tanterl, Dietmar	@	Warhol, Andy	530: 94 529: 153, 155, 175 @
Tápies, Antoni	529: 177	Werner, Theodor	@
Thieler, Fred	529: 191 @	Winter, Fritz	@
Tinguely, Jean	529: 185	Wou-Ki, Zao	@
Toulouse-Lautrec, Henri de	@	Wouters, Rik	528: 437
Uecker, Günther	529: 238 @	Zangs, Herbert	@
Ury, Lesser	528: 401, 408	Zügel, Heinrich von	527: 313, 314, 320, 321
Valtat, Louis	527: 351		
Vasarely, Victor	@		
Vedova, Emilio	530: 73		
Venet, Bernar	530: 58		
Vlaminck, Maurice de	528: 406		
Volkman, Artur	527: 347		
von Harrach,			
Ferdinand Graf	527: 324		
Vordemberge-Gildewart,			
Friedrich	529: 164		
Wagner, Carl	527: 325		
Waldmüller,			
Ferdinand Georg	527: 326		
Warhol, Andy	530: 94 529: 153, 155, 175 @		
Werner, Theodor	@		
Winter, Fritz	@		
Wou-Ki, Zao	@		
Wouters, Rik	528: 437		
Zangs, Herbert	@		
Zügel, Heinrich von	527: 313, 314, 320, 321		





KETTERER ■ KUNST