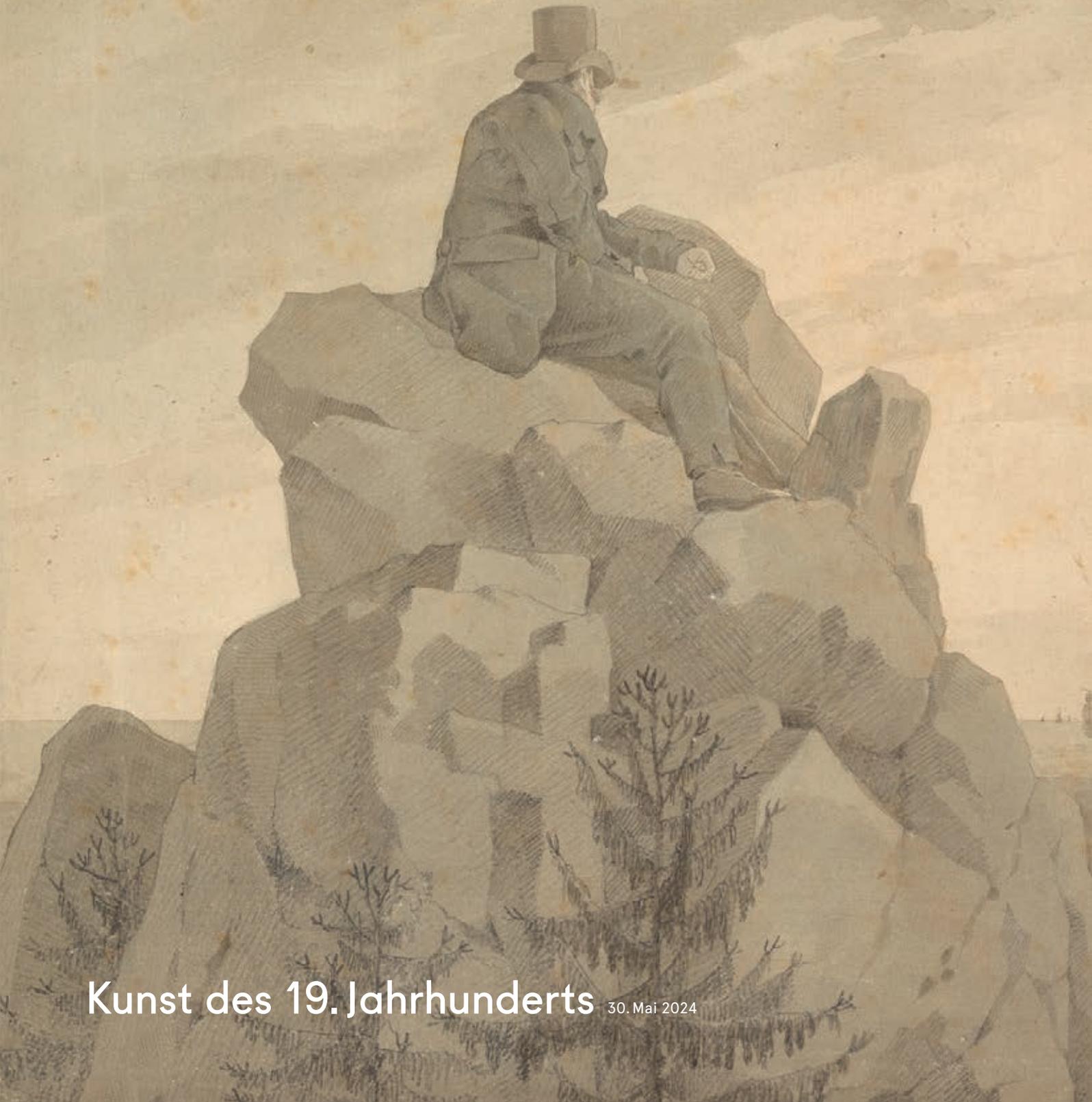


GRISEBACH



Kunst des 19. Jahrhunderts 30. Mai 2024



Christian Ludwig Bokelmann. Detail. Los 165

Kunst des 19. Jahrhunderts
Auktion Nr. 358
30. Mai 2024, 15 Uhr

19th Century Art
Auction No. 358
30 May 2024, 3 p.m.



Dr. Anna Ahrens

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



Frida-Marie Grigull

+49 30 885 915 4493
frida-marie.grigull@grisebach.com



Luca Joel Meinert

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

Zustandsberichte
Condition reports
condition-report@grisebach.com

Ausgewählte Werke

Zürich

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

München

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

Frankfurt

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

Düsseldorf

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

Hamburg

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

Sämtliche Werke

Berlin

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



Caspar David Friedrich

Lose 100-106

Diese frühe Arbeit auf Holz gehört zu den ersten Gemälden im Schaffen Caspar David Friedrichs und stellt eines der seltenen Zeugnisse seiner Auseinandersetzung mit dem Medium Öl vor der Jahrhundertwende dar. Sie zeigt in einem etwas unebenen und mit einzelnen Bäumen versetzten Landschaftsausschnitt mittig einen kleinen Schuppen, welcher wie der ihn flankierende Holzzaun ein wenig ruinös anmutet. Im Vordergrund ist links ein kleines Gewässer mit einem Ruderboot zu erkennen, über dem vor dem Grün eines Waldrands oder zumindest einiger dichter Sträucher sich ein paar strohgedeckte Hütten zum Schuppen gesellen. Der Himmel nimmt das obere Drittel der Komposition ein und ist zur linken Seite von Wolken durchzogen, während rechts, fein, aber unübersehbar, ein Kirchturm auftaucht, der zusammen mit den beiden bildbestimmenden hohen Bäumen als Einziger in diese luftige Sphäre vordringt.

Unzweifelhaft machte Friedrich hier seine ersten Gehversuche in der Malkunst, die er in Öl erst ab 1807 wieder ernsthaft, dann aber mit großen Schritten vorwärtstreiben wird. Wahrscheinlich entstand das Werk kurz vor Ende seiner Kopenhagener Studienzeit, in der er sich nur gelegentlich mit der Ölmalerei beschäftigt hatte, zumal dies an der Akademie auch gar nicht unterrichtet wurde. Wir haben es also wohl mit der Arbeit eines Autodidakten zu tun; einer, den es offensichtlich bereits damals schon zur Landschaft hinzog, der Gattung, mit der er die Kunstgeschichte neu schreiben würde. Wie ein kleiner Vorbote auf sein späteres Schaffen wirkt der Kirchturm in der Ferne, der als Vertreter des christlichen Glaubens die anderen menschlichen Bauten, ja die gesamte sozusagen irdische Zone überragt. Solche Setzungen, wie etwa auch das leere Boot, mag man daher bereits hier als symbolisch interpretierbar lesen.

Wesentlich prominenter als Türmlein und Nusschale sind indes die einzelnen Bäume in Szene gesetzt, besonders der frei stehende über dem Schuppen in der Bildmitte. Sie zeigen die für Friedrichs knappes Frühwerk typischen Ausformulierungen, die weniger ein genaues Naturstudium denn vielmehr eine Orientierung an der niederländischen Barockmalerei verraten. Bereits die farbliche Tonalität spricht diese Sprache und ebenso tun dies die Motivwelt von Hütten nebst Gewässer sowie die stimmungsvollen Wolkendarstellungen. Es ist, obschon wenig erforscht, durchaus bekannt, dass auch der Revolutionär Friedrich viel von der Kunst vergangener Epochen, insbesondere von den holländischen Meistern, gesehen und gelernt hat. In dieser frühen Arbeit klingt namentlich das Werk Meindert Hobbemas

an, der häufig solche kleinen Weiler gestaltete, gern auch mit etwas Wasser belebt (Abb.). Charakteristisch für sein Schaffen sind insbesondere auch sorgfältig ausformulierte, hochaufragende Bäume, deren Silhouetten sich bis zum einzelnen Blatt vor dem Himmelshintergrund abzeichnen. Solches ist auch auf Druckgrafiken gut zu erkennen, von denen Friedrich in Kopenhagen nebst dem einen oder anderen Original einige gesehen haben dürfte. Vermittelt wurden diese unter anderem von seinem Lehrer Jens Juel, der seinerseits viel von den bewunderten Niederländern für seine Landschaftsmalerei fruchtbar zu machen wusste – was Friedrich natürlich ebenfalls sah. Dass dabei auch andere große Landschaftsmaler wie Ruisdael, Rembrandt und Rubens in Friedrichs Blickfeld gerieten, liegt auf der Hand. Doch erscheint es vor solchem Hintergrund müßig, einzelne Elemente eindeutig einem Vorbild zuzuweisen. Vielmehr darf man sich daran erfreuen, einem Genie bei seiner ersten Entfaltung zuschauen zu dürfen.



Meindert Hobbema, Vej gennem en landsby i skoven, nach 1663, Öl auf Holz, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen



102 Caspar David Friedrich Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Ruine des Klosters Altzella in Nossen bei Dresden,
20. September 1800“. 1800

Bleistift auf Velin (Wasserzeichen: J[osef] S[iegfried]
1796). 20,7 × 23,7 cm (8 1/8 × 9 3/8 in.). Unten in der
Mitte datiert: den 20 t Sept. 1800. Vorder- und rück-
seitig oben rechts kaum mehr sichtbar von fremder
Hand Blattnumerierungen in Bleistift: 15 bzw.
16. Rückseitig unten rechts mit dem Sammlerstempel
Lugt 1306 b (in Schwarz): H F [im Kreis]. Werkver-
zeichnis: Grummt 229. Oberer Teil einer Seite aus
dem sog. Großen Mannheimer Skizzenbuch. Rücksei-
tig eine nur schwach sichtbare Baumstudie in
Bleistift. [3096] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (bis ca. 1916) / Hugo Fleisch-
hauer, Stuttgart (gest. 1930) / Privatsammlung,
Mannheim (1991) / Feilchenfeldt, Zürich / Privat-
sammlung, Süddeutschland / Galerie Siegfried
Billesberger, Moosinning (bis 2002) / Privatsammlung,
Österreich (2002 bei Villa Grisebach erworben) /
Kunstsalon Franke-Schenk, München (?) / Privat-
sammlung, Sachsen

EUR 120.000–150.000

USD 129,000–161,000

Ausstellung

Historien- und Landschaftsbilder aus fünf Jahrhun-
derten. Galerie Dr. Schenk, Zürich, und Kunstsalon
Franke, München, bei Delbrück & Co., 2002,
Kat.-Nr. 15

Literatur und Abbildung

Hans Dickel (Bearb.): Caspar David Friedrich in seiner
Zeit, Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier
(= Manfred Fath, Hrsg: Die Zeichnungen und Aquarelle
des 19. Jahrhunderts in der Kunsthalle Mannheim, Bd.
3). Weinheim, VCH Acta humaniora, 1991, S. 69 (unter
Nr. 11, IV) u. S. 71-72., (unter Nr. 13, Anm. 3 u. 4) /
Lagerkatalog: Deutsche Zeichnungen des 18. und 19.
Jahrhunderts. Moosinning/München, Galerie Siegf-
fried Billesberger, 1999, Kat.-Nr. 14 / Auktion Nr. 101:
19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Villa Grisebach
Auktionen, 8.6.2002, Kat.-Nr. 104, m. Abb.



„... und dem endlichen Wissen der Menschen
ewig ein Rätsel bleiben wird ...“

Caspar David Friedrich

Christian Scholl Ein sächsisches Eldena?



Abb. 1: Caspar D. Friedrich, Ruinen in der Abenddämmerung (Kirchenruine im Wald), um 1831, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek München

Ruinen haben Caspar David Friedrich immer besonders interessiert. Dabei verließ sich der Künstler nicht auf seine Fantasie, sondern porträtierte konkrete Objekte – etwa die Überreste von Kloster Eldena nahe seiner Heimatstadt Greifswald, die er in zahlreichen Bildern zum Hauptmotiv erhob. Am 20. September 1800 weilte Friedrich im sächsischen Altzella, um die dortige Klosterruine zu zeichnen. Das Blatt wird Friedrichs sogenanntem „Großen Mannheimer Skizzenbuch“ zugeordnet. Es existiert noch mindestens eine weitere Zeichnung dieses Aufenthalts. Die Zuordnung einer dritten Zeichnung ist unklar.

Als Friedrich nach Altzella kam, war von der Klosterkirche selbst kaum noch etwas erhalten. Der Künstler kam zu spät: Zehn Jahre zuvor war der eindrucksvolle Westgiebel abgebrochen worden, der ihm tatsächlich ein zweites Eldena hätte werden können. Also wendete er sich den Nebengebäuden zu, die in weiten Teilen aus Backstein errichtet wurden. Wer weiß: Vielleicht genügte dieses Baumaterial, um bei ihm mitten in Sachsen Heimatgefühle zu wecken!

Die Bleistiftzeichnung zeigt die in Teilen immer noch aufrecht stehende Westwand des ehemaligen Sommerrefektoriums von innen. Deutlich sind die Spuren der mittelalterlichen Einwölbung zu erkennen. Kompositorisch rückt Friedrich einen besonders markanten Wandabschnitt mit zwei hohen Spitzbogenfenstern und einer dazwischen auskragenden Gewölbekonsolens ins Zentrum. Isoliert betrachtet, ähnelt dieser Abschnitt selbst einer Kirchenfassade. Links erkennt man die Fortsetzung der zerklüfteten Wand. Rechts ragt der frei stehende Spitzgiebel eines weiteren Gebäudes auf.

Mit wenigen locker gesetzten Strichen deutet der Künstler an, wie sich die Reste des Refektoriums über mit Büschen bewachsenen Schutthügeln erheben. Zeichnerisch konzentriert er sich vor allem auf den oberen Teil der Mauer, deren Silhouette, Bögen und Gewölbeansätze er präzise wiedergibt. Zu Recht erfahren Friedrichs Zeichnungen in jüngster Zeit neue Aufmerksamkeit und Wertschätzung. So zeigt er ganz genau die horizontalen, vor- und zurückspringenden Steinlagen, mit denen die Wand mit dem Gewölbe verzahnt war.

Charakteristisch ist zudem Friedrichs Sensibilität für Nebenmotive: In der Mittelachse einer klaffenden Lücke in der Ruinenwand ragt im Hintergrund ein Mauerblock auf, auf dem ein Bäumchen Wurzeln geschlagen hat. Es scheint der optischen Umklammerung der Ruine zu entwachsen: Potenzial für sinnträchtige Bilderfindungen!



Abb. 2: Kloster Altzella in Nossen, Ruine des „lobium aestivale“ (Sommerrefektorium). Postkarte um 1900

Malerisch umgesetzt hat Friedrich dieses Motiv allerdings nur einmal – und dies in stark veränderter Form. Das ins Spätwerk datierte Gemälde „Ruinen in der Abenddämmerung“ (Neue Pinakothek München, Abb. 1) isoliert die Wandpartie, die schon in der Zeichnung von 1800 im Mittelpunkt steht, und zeigt sie in starker vertikaler Streckung. Dämmerlicht tritt durch die Fenster, und vor den immer noch monumentalen Mauern erblickt man eine ärmliche Hütte, vor der ein Mann ein Feuer entzündet hat. Auch diese Motivkombination, bei der monumentale Überreste der Vergangenheit bescheidene Baulichkeiten aus jüngerer Zeit buchstäblich überragen, hat Friedrich mehrfach ausgetotet – sonst aber zumeist anhand der Ruine Eldena.

Cornelius Gurlitt über Altzella

„Tammo von Strehla (Strele) gründete 1141 im Walde nahe der Mulde ein Benediktinerkloster zu Ehren der heiligen Walpurgis. Durch die Sorglosigkeit der Mönche und die Öde (vastitas) der Gegend wurde es aufgehoben, wie bereits 1183 Bischof Martin von Meißen berichtet. Der Ort, wo es stand, im Mittellauf des Pietzschbaches nahe der jetzigen „Waldschänke“, wird noch heute Alte Zelle genannt. Ältere Leute in Altezella erzählten mir, daß in ihrer Jugend altes Gemäuer noch zu sehen gewesen wäre, daß jedoch durch Aufforstung dieses verschwunden sei.

Ein neues Kloster wurde vom Markgrafen Otto dem Reichen gegründet und 1162 vom Kaiser Friedrich I. bestätigt. Es wurde der Jungfrau Maria und Allen Heiligen geweiht, erscheint daher anfangs auch unter dem Namen Marienzella, Cella Sanctae Mariae ... Das *lobium aestivale* [Sommerrefektorium] liegt zwischen den beiden Bauten des Nordflügels und erstreckt sich in lichter Ausdehnung von rund 10,5 m zu 46,5 m nach Norden. Es erhielten sich von ihm Teile der Westfront, während die übrigen Fronten ganz verschwunden sind.“

Cornelius Gurlitt, Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler in Sachsen, 41. Heft, Dresden 1923

Werner Busch Auf dem Weg zur Stimmungslandschaft



Abb. 1: Caspar D. Friedrich, Liegende männliche Rückenfigur, 19. Mai 1801, Feder, laviert in Sepia auf Papier, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Graphische Sammlung

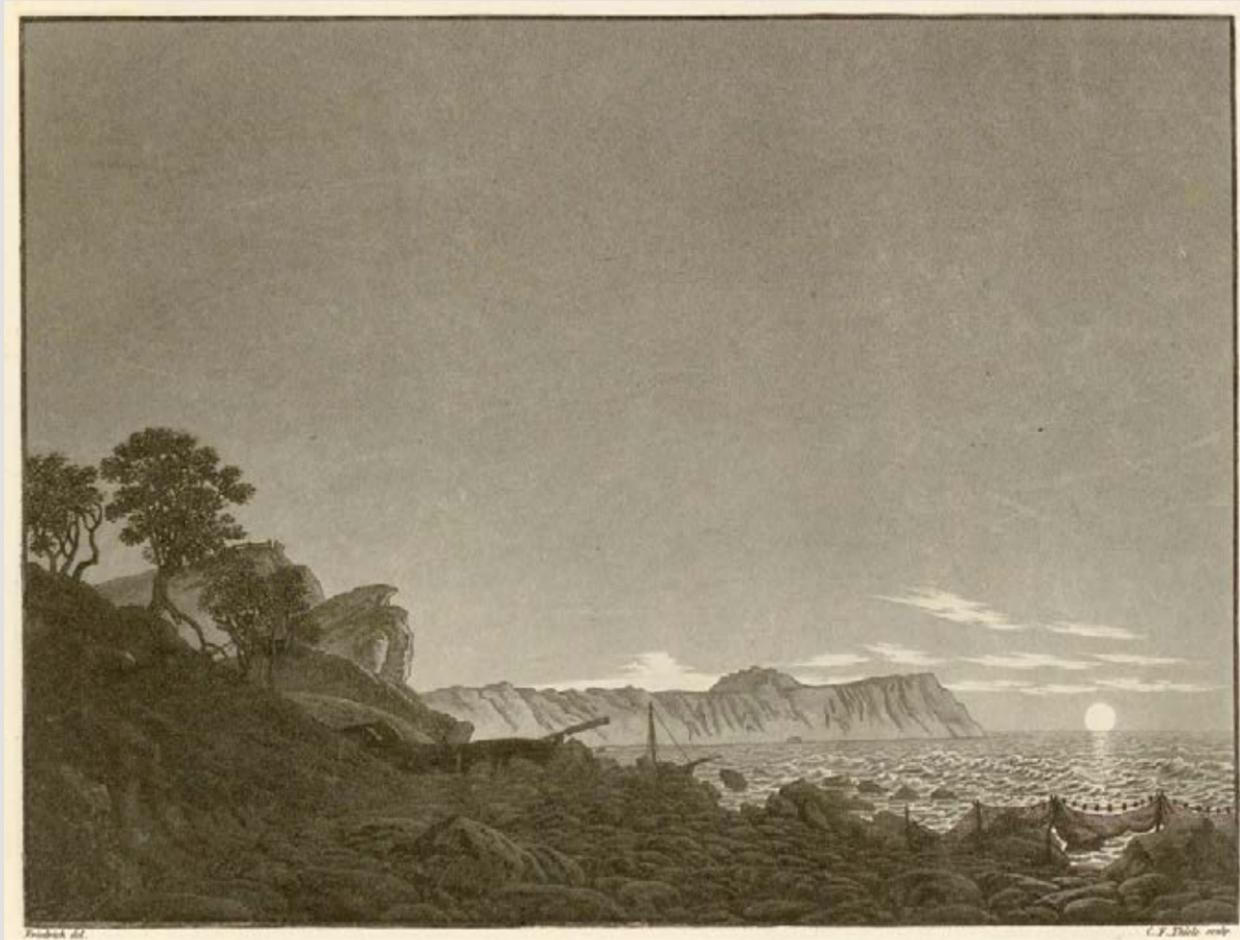
Das unvollendete Blatt gehört zu den Frühwerken Friedrichs. Er hatte von 1794 bis Mai 1798 in Kopenhagen an der Akademie studiert, war dann über Greifswald und Berlin nach Dresden gekommen, um sich hier ab Herbst 1798 endgültig niederzulassen. 1799 hat er in Dresden und Umgebung überwiegend kleinteilige Studien, vor allem Pflanzen-, Baum- und Felsstudien getrieben, hat aber auch erste Landschaftsentwürfe versucht. Zugleich wird er in der Dresdner Kunstszene sondiert haben. Dabei dürfte ihm vor allem der Erfolg von Adrian Zingg und seiner Schule ins Auge gestochen haben. Zingg war 1776 aus der Schweiz nach Dresden gekommen und hatte bald Erfolg mit Veduten vor allem aus der Sächsischen Schweiz in gezeichneter und mit Sepiatusche kolorierter Form. Bis Anfang der 80er-Jahre herrschte dabei eher ein Grauton vor, dann weit überwiegend Brauntönigkeit, von Graubraun-Ocker bis Rötlich-Braun. Die Blätter wurden in unterschiedlichem Format vertrieben, und schon bald ging Zingg dazu über, sie zugleich druckgrafisch zu reproduzieren im bloßen Umriss. Die tonale Fassung konnte er

dann seinen Schülern überlassen. Das Verfahren wurde vereinfacht, als Jacob Crescentius Seydelmann aus Rom zurückkam. Er hatte in Rom gelernt, wohl angeleitet durch den Antiquar und berühmten Ciceronen Johann Friedrich Reiffenstein, Reproduktionszeichnungen in Sepiaton nach klassischer Kunst anzufertigen. Zudem scheint er mit Sepia experimentiert zu haben.

Sepia, ursprünglich ein bloßer Schreibstoff, aus dem Sekret des Tintenfisches gewonnen, verblasste schnell und musste haltbar gemacht werden, vor allem durch die Hinzufügung von Gummi arabicum. Zudem wurde Sepia mit anderen Tuschen, vor allem Bister, gemischt. Ohne technische Untersuchungen sind die Bestandteile der Tuschen kaum zu erkennen. Seydelmann scheint in Dresden, was den Arbeitsprozess enorm erleichterte, Mischungen des Sepiatons in verschiedenen Tonstärken vertrieben zu haben. Das machte es den Zingg-Schülern leicht, Abstufungen von dunkel nach hell, von vorn nach hinten in differenzierter Weise aufzutragen. Das war der Stand der Dinge, als Friedrich anfang, in Sepiaton zu tuschen. Es ist gar nicht zu überschätzen, welche Rolle die Erfahrung mit der Sepia-Manier für Friedrichs gesamtes Œuvre gehabt hat, auch für die farbige Ölmalerei, die in breiterer Front um 1806 einsetzte. Denn Friedrichs schrittweiser, subtiler Farbauftrag und das Verschimmen und Aufhellen zum Horizont hin als ein stufenweises Farbstärkeabnehmen sind eindeutig an der Sepiakunst geschult.

1801 reiste Friedrich in die Heimat nach Greifswald und in diesem Jahr gleich zweimal nach Rügen, um dort intensiv Landschaftsstudien zu treiben, vor allem nach den dortigen Highlights, den Kreidefelsen oder Kap Arkona, um sie in Dresden in große und gleich erstaunlich erfolgreiche Sepien umzusetzen. Bis etwa 1805 folgt er der Zingg-Tradition in verschiedener Hinsicht: Er greift nicht selten zum Zinggschen Großformat von 50 x 70 cm, wozu auch das vorliegende Blatt gehört, vor allem sind die frühen Sepien wie bei Zingg Veduten, die einen existierenden Landschaftsausblick wiedergeben, auch inserieren sie zuerst noch Staffage, was Friedrich schnell vermeiden sollte. Die Veduten sollten erkennbare Ansichten wiedergeben, die dem Publikum geläufig waren. In ihrer technischen





104 Carl Friedrich Thiele

1780 – Berlin – 1836

„Malerische Reise durch Rügen“. 1821

Halbleinen-Kassette mit zwölf Radierungen und Aquatinten auf Bütten (Wasserzeichen: Jan), davon drei nach Caspar David Friedrich. Jeweils 15,7 × 20,8 (27 × 38) cm (6 1/8 × 8 1/4 (10 3/8 × 15) in.). Kassette: 41,3 × 50,8 × 5,5 cm (16 1/4 × 20 × 2 1/8 in.). Berlin, Verlag August Rucker, 1821. Zusätzlich mit Mappe aus braunem Bütten, darin zwölf Textblätter auf Bütten (Wasserzeichen: I W E) bzw. Velin (Wasserzeichen: J WHATMAN) mit Erläuterungen zu den einzelnen Ansichten. Leicht stockfleckig. [3211]

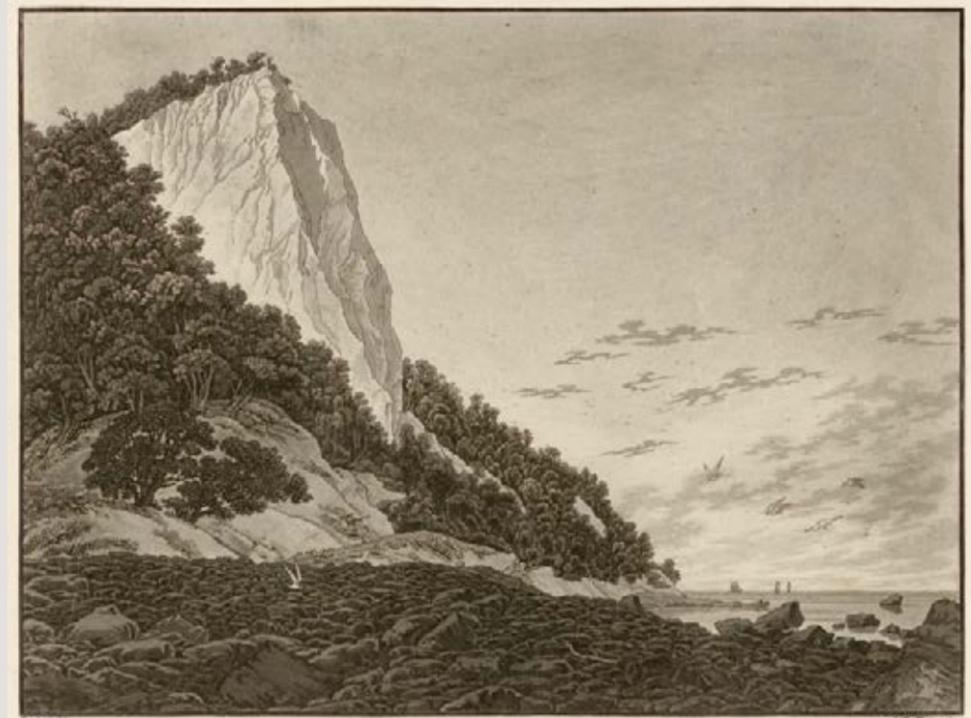
Provenienz

Sammlung Herrmann Zschoche

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Die drei Aquatintaradierungen von Carl Friedrich Thiele nach den Sepia-Vorlagen von Caspar David Friedrich mit den eindrucksvollen Küstenlandschaften bilden sicher den Höhepunkt dieses seltenen Mappenwerks mit Rügen-Motiven. Thiele versteht es kongenial, Friedrichs Bildfindungen in das Medium der äußerst aufwendigen Aquatintaradierung umzusetzen und macht somit diese subtilen Küstenlandschaften einem breiteren Publikum zugänglich. Die drei mittlerweile verschollenen Sepia-Vorlagen konnte Friedrich seinerzeit mit anderen Blättern an den Fürsten Wilhelm Malte zu Putbus verkaufen, und dieser gab dann 1821 die aus zwölf Blättern bestehende Folge „Malerische Reise durch Rügen“ bei August Rucker in Berlin heraus. MM



„Und hat gesehen Seehunde ihr nasses
Haupt aus den Wellen erheben und wieder
in die Tiefe zurückkehren.“

Caspar David Friedrich

105 Georg Friedrich Kersting

Güstrow 1785 – 1847 Meißen

Caspar David Friedrich auf dem Felsen („Ausblick aufs Meer“). Freundschaftsportrait und frühe Umsetzung einer programmatischen Bildidee von Caspar David Friedrich. Um 1809/10

Bleistift, mit Grautönen aquarelliert, auf Velin und auf leichten Karton montiert. 30,2 × 22,2 cm (11 7/8 × 8 3/4 in.). Werkverzeichnis: Schnell A 20. [3170]

Provenienz

Nachlass des Künstlers (seitdem in Familienbesitz)

EUR 150.000–200.000

USD 161,000–215,000

Ausstellung

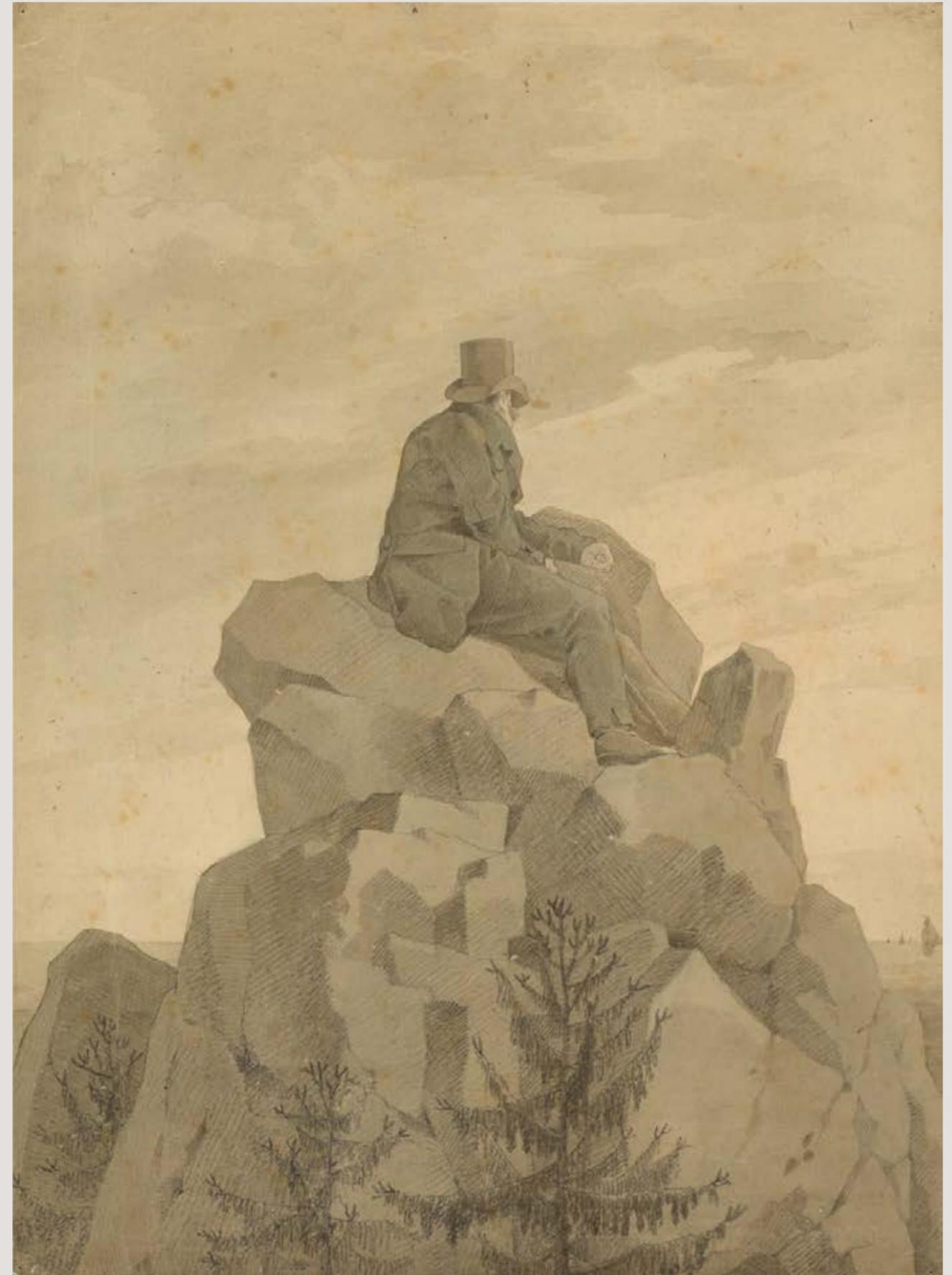
Ausstellung von Bildern aus Karlsruher Privatbesitz. Karlsruhe, Badische Kunsthalle, 1922, Kat.-Nr. 499 („Vom Felsen ausblickender Mann“) / Kunst in Sachsen vor 100 Jahren. Dresden, Sächsischer Kunstverein, 1928, Kat.-Nr. 227 („Ausblickender Mann auf Felskuppe“)

Literatur und Abbildung

Oskar Gehrig: Georg Friedrich Kersting. Ein mecklenburgischer Maler aus der Zeit der Freiheitskriege. Schwerin, Mecklenburgische Gesellschaft, 1931/32, S. 20–21, Abb. S. 19 / Oskar Gehrig: Bei den Kerstings. In: Mecklenburgische Tageszeitung, 116. Jg., 10.1.1932, o.S. / Kurt Karl Eberlein: Caspar David Friedrich, der Landschaftsmaler. Ein Volksbuch deutscher Kunst. Bielefeldt-Leipzig, Velhagen & Klasing, 1940 [2. Aufla-

ge], S. 67, Abb. S. 101 (Caspar David Friedrich zugeschrieben) / Clara Wolf-Kantmann: Georg Friedrich Kersting. Freiheitskämpfer und Maler. In: Dresdner Neue Presse, 1942, Nr. 26,

S. 6 / Nikolaus Zaske: Zur Ikonographie und Motivik im Werk Caspar David Friedrichs. Das Bildmotiv des Berges und der Stadt. In: Werner Imig (Hg.): Caspar David Friedrich. Bildende Kunst zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der bürgerlich-demokratischen Revolution von 1848. 1. Greifswalder Romantik-Konferenz anlässlich der Caspar-David-Friedrich-Ehrung in der DDR 1974. Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sonderband. Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 1974, S. 53–56, hier S. 54 / Hans-Joachim Neidhardt: Caspar David Friedrichs Wirkung auf Künstler seiner Zeit. In: Aust.-Kat.: Caspar David Friedrich und sein Kreis. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Neue Meister, Albertinum, 1974/75, S. 34–61, hier S. 36, Abb. S. 11 / Peter Rautmann: Caspar David Friedrich. Landschaft als Sinnbild entfalteter bürgerlicher Wirklichkeitsaneignung. Kunstwissenschaftliche Studien, hg. v. A. Perrig, Bd. 7. Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas, Lang, 1979, S. 164, Anm. 24, S. 204, Abb. Tf. 22c / Peter Holzwig: Wanderdarstellungen und andere Wegthemen in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts. Köln (Diss. 1986), 1988, S. 87, 214



Werner Busch Hommage à Friedrich



Abb. 1: Georg F. Kersting, Caspar David Friedrich in seinem Atelier, 1812, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie

Der Einfluss von Caspar David Friedrich auf Georg Friedrich Kersting war beträchtlich. Als Kersting nach gut dreijährigem Studium an der angesehenen Kunstakademie in Kopenhagen und seiner Rückkehr in seine norddeutsche Heimat in Güstrow Ende 1809/Anfang 1810 nach Dresden kam, um von dort weiter nach Italien zu reisen, muss er unmittelbar in Kontakt zu Friedrich getreten sein. Jedenfalls hat Friedrich ihn überredet, in Dresden zu bleiben und die dortige Kunstakademie zu besuchen und auf die Italienreise zu verzichten. Friedrich sah den Italieneinfluss nur als verderblich an. Kersting und Friedrich sind Mitte des Jahres 1810 zu einer gemeinsamen Riesengebirgswanderung aufgebrochen. Auf dieser Reise haben sie gemeinsam gezeichnet, sich wechselseitig zum Modell genommen. Auf mehreren Landschaftszeichnungen hat Friedrich offenbar mehrfach Kersting als Staffage genutzt, besonders auf etwas weiter ausgeführten aquarellierten Zeichnungen. Auf einer auf den 12. Juli 1810 datierten Zeichnung klettert Kersting auf einen Felsen. Am 10. Juli waren sie an der Elbquelle im Riesengebirge, am 11. auf der Schneekoppe und am 13. in der Nähe von Warmbrunn, so lässt sich Friedrichs Szene in etwa lokalisieren. Auf einer Zeichnung vom 14. Juli steht Kersting am Fuße eines pyramidenartig geformten Felsen, offenbar auch als Größenmaßstab. Am 17. Juli sind sie am Kochelfall, auf der zugehörigen Zeichnung, um nur noch sie zu nennen, sitzt Kersting auf einem flachen, großen Felsstein und zeichnet – in allen Fällen sind die Figuren in relativer Ferne wiedergegeben und physiognomisch nicht ausgeprägt. Doch Kersting hat sich revanchiert, er, der offenbar eine besondere Begabung im Figurenzeichnen hatte, hat Friedrich, wie auch die Beischrift deutlich macht, stehend von hinten als Ganzfigur mit Tornister und Schirmmütze

gezeichnet und aquarelliert (Abb.2). Der Kopf ist leicht ins verlorene Profil gedreht, sodass wir den Friedrichschen gelockten Backenbart an der Seite erkennen können. Da diese Backentracht ungewöhnlich war, in der Romantik waren allein längere Koteletten üblich, ist sie geradezu ein Erkennungszeichen für Friedrich. Aus der Zeit nach der Riesengebirgswanderung gibt es mehrere Porträtzeichnungen Friedrichs von Kersting, ferner 1811 zu Beginn von Friedrichs Harzreise ein Doppelporträt von Friedrich mit seinem Reisebegleiter, dem Bildhauer Gottlob Christian Kühn, der Friedrich den Rahmen zum „Tetschener Altar“ geschnitten hatte. Vor allem aber hat Kersting nach der Wanderung Friedrich gleich dreimal auf Gemälden an der Staffelei in seinem Atelier gemalt. Die Bilder sind ausgeprägt programmatisch, Friedrich muss Kersting auf der Reise mit seinen Kunstprinzipien vertraut gemacht haben, besonders mit der systematischen Verwendung des Goldenen Schnitts, denn auf dem zweiten Atelierbild von 1812 schneiden sich die senkrechte und die waagerechte Linie des Goldenen Schnitts genau in dem Punkt, an dem Friedrichs Pinsel aus der Hand ragt (Abb.1). Verlängert man die waagerechte Linie, so führt sie exakt auf ein kleines Büchlein auf der Fensterbank des verdunkelten Atelierfensters. Offenbar handelt es sich um eines von Friedrichs zahlreichen Skizzenbüchern. Wir dürfen annehmen, in diesem Falle um eines von der Riesengebirgswanderung, denn bei dem nur vom Rücken her sichtbaren großen, querformatigen Gemälde auf der Staffelei, über dessen Konzeption Friedrich nachsinnt, dürfte es sich, vom Format her zu schließen, um den „Morgen im Riesengebirge“ von 1811 handeln, von dem man annimmt, Kersting habe die kleinen Gipfelfiguren gemalt. Friedrich dürfte für seinen Entwurf die zeichnerischen Aufnahmen der Reise genutzt haben.

„Friedrich hat den Gedanken später weiterentwickelt, und das Resultat war sein *Wanderer über dem Nebelmeer*.“

Kerstings vorliegende Zeichnung stammt aus seinem Nachlass. Berücksichtigt man die geschilderten Umstände, so spricht alles dafür, dass es sich bei dem Dargestellten, auf einem Felsen Sitzenden um Caspar David Friedrich handelt und die Zeichnung in direktem Zusammenhang mit der Riesengebirgswanderung steht. Sie wirkt, als habe es Kersting darauf angelegt, Friedrichs Zeichenauffassung zur Anschauung zu bringen. Wir möchten uns vorstellen, dass Kersting und Friedrich nach der Tagesexkursion am Abend in der Pension nicht nur die zeichnerischen Ergebnisse des Tages miteinander angeschaut, sondern sich auch Gedanken über die Vertiefung ihres Austausches gemacht haben. Es wäre gut denkbar, dass Friedrich den Vorschlag gemacht hat, eine entsprechende Felszeichnung mit einem Wanderer auf der Kuppe zu entwerfen, und Kersting gleich unter Friedrichs Anleitung einen Entwurf geliefert und sich dabei bemüht hat, das Motiv im Sinne Friedrichs, auch in technischer Hinsicht, zu gestalten. Nie sind sich ihre Verfahrensweisen so nah gewesen. Friedrich hat den Gedanken später weiterentwickelt, und das Resultat war sein „Wanderer über dem Nebelmeer“. Kersting wiederholt das verlorene Profil, und auch den wuchernden Backenbart mag man erkennen. Der Fels, aus verschiedenen Kompartimenten zusammengesetzt und durchgehend schraffiert, ist, so wie es Friedrich bei ungezählten Steinstudien getan hat, mit eng nebeneinandergesetzten, parallelen von rechts oben nach links unten schräg geführten Strichen markiert. Die beiden angeschnittenen Fichten vor dem Felsen berufen ein Friedrichsches Standardmotiv. Und dass links und rechts winzige Ausblicke aufs Meer angedeutet sind, rechts versehen mit winzigen Booten, lässt sich ebenfalls in Fülle bei Friedrich wiederfinden. So wundert es nicht, dass man auch Friedrich selbst als Autor der Zeichnung hat sehen wollen.

Und doch gibt es in der Auffassung Differenzen zwischen Friedrich und Kersting. Die Person auf dem Felsen in Rock und mit Zylinder und Stock in der Hand ist souverän gezeichnet, hier zeigt sich Kerstings besondere Qualität, Friedrich war beim Figurenzeichnen eher unsicher. Den Felsen jedoch, der ein wenig künstlich zusammengesetzt wirkt und wohl nicht, was bei Friedrich Bedingung gewesen wäre, auf ein Naturvorbild zurückgeht, würde Friedrich in den beleuchteten Teilen nicht schraffiert haben. Und das sich zentral abzeichnende, aus Gestein gebildete Kreuz ist ein wenig ostentativ angebracht, zumal es sich bei seiner Einfügung um einen nachträglichen Gedanken gehandelt zu haben scheint, denn die dunklen Schattenschraffuren, die erst die Kreuzform bilden, sind über dem ursprünglich markierten Felsverlauf angebracht. Friedrich hätte nur gezeigt, was er in der Natur gesehen hat, selbst die Kreuzform in Felsritzen auf einer Zeichnung von 1799 (Grummt 109). Und schließlich: Die angeschnittenen Kiefern sind bei Friedrich zu diesem Zeitpunkt (um 1810) sehr viel kleinteiliger und direkt nach der Natur gezeichnet. Friedrich zielt auf absolute botanische Richtigkeit, Kersting reicht ein eher genereller Baumverweis.

Dennoch: Die vorliegende Zeichnung ist ein Kernstück romantischer Kunst, ein Freundschaftsbeleg mit einem sinnenden Blick in die Ferne, ein Dokument für gemeinschaftlich Unternommenes, eine Adresse an Friedrichs Kunst und ein Beleg dafür, wie gut Kersting Friedrich verstanden und wie sehr er ihn geschätzt hat.



Abb. 2: Georg F. Kersting, Caspar David Friedrich auf der Reise im Riesengebirge, 1810, Aquarell und Bleistift auf Papier, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett

Anna Ahrens Naturerleben und Selbstvergewisserung

Friedrich nimmt uns mit ins Elbsandsteingebirge. Es ist der 9. Juni 1813. Seit gut vier Wochen wohnt er nun schon in Krippen, einem Ortsteil von Bad Schandau. Sein Freund Friedrich Gotthelf Kummer, Dresdner Münzmeister, hatte ihn in sein Haus eingeladen. Das heimische Elbflorenz war zu unsicher geworden. Die Befreiungskriege gegen die napoleonische Fremdherrschaft bestimmten den Alltag: „Ich lebe seit 14 Tagen auf dem Lande, Schandau gegenüber an der Elbe. Warum ich Dresden verlassen, können Sie sich leicht denken. Der Mangel an Lebensmitteln war so groß, daß wirklich Menschen sollen verhungert seyn. Jetzt ist die Noth nicht mehr so groß, aber ich finde noch immer Ursache genug nicht wieder zurück zu kehren; vielleicht sind auch meine Zimmer mit Verwundeten angefüllt“, schreibt Friedrich von hier aus am 30. Mai 1813 an Frederik Christian Sibbern. Er „lebe hier in einer sehr angenehmen Gegend“, notiert er einen Tag später. Der Aufenthalt könne für ihn „sehr nützlich sein“, wenn nicht „die Ereignisse der Zeit mein Gemüth so ganz verstimmt hätten und mich unfähig machten etwas zu beginnen“.

Schon am nächsten Tag, dem 1. Juni 1813, beginnen Friedrichs Eintragungen ins „Krippener Skizzenbuch“. Es enthält Zeichnungen, die er noch Jahre später in bedeutende Gemälde überführte – etwa die in Dresden bewahrte „felsige Kuppe“ vom 3. Juni 1813, die im „Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818, Hamburg) Verwendung gefunden hat. Das Krippener Büchlein mit Friedrichs wertvollen Naturstudien wurde zu einem unbekanntem Zeitpunkt aufgelöst und ist heute nur noch in Auszügen bekannt. Etwa zwei Dutzend Einzelblätter befinden sich in öffentlichen und privaten Kunstsammlungen (Kupferstichkabinette Essen, Dresden, Oslo, Wien; vgl. Grummt 2011, Nr. 679), darunter zwei Seiten mit Zeichnungen, die Friedrich am selben Tag, sprich ebenfalls am 9. Juni 1813, aufnahm. Sie zeigen Fels- und Baumstudien und sind im Nationalmuseum in Oslo einzusehen (Grummt 2011, Nr. 682 u. 683).

Umso erfreulicher ist es, hier ein weiteres Blatt präsentieren zu dürfen. Wir blicken mit Friedrich zurück – über den Wolfsgraben in Richtung seines vorübergehenden Wohnortes Krippen: links der Steilabhang des kleinen Zschirnstein, rechts der Kohlbornstein, zur Bildmitte zwei der Lasensteine. Alles konzentriert sich auf das Wesentliche, die Konturen, das Profil dieser beeindruckenden Gegend. Mit zartestem Bleistift fühlt Friedrich das Davor und Dahinter, In- und Übereinander der Gebirgslandschaft nach, die sich vor seinen Augen ausbreitet. Immer wieder setzt er ab, deutet nur an, lässt seine feinen Linien nahezu unsichtbar im Papiergrund auslaufen. Winzige Zickzacklinien, Wellen, kleinste, eng aneinandergereihte Bogenformen. Durchgezogene, „gerade“ Linien mag ihm die Natur nicht bieten. Sie finden sich nur beim windschiefen Holzzaun, der sich durch die leicht unterhalb der Bildmitte befindliche Diagonale von rechts unten nach links oben hangelt.

Eine Art Raumsperre, wie Friedrich sie gerne einsetzt. Sein Blick schweift über den Zaun hinweg in die Ferne, hinüber zu den Lasersteinen, die er auf der Mittelachse seines Skizzenbuchblattes platziert. Sie haben sein Augenmerk, ihnen widmet er seine genaueste und auch zarteste, einfühlsame Beschreibung. Die davor liegende Landschaft ist mit schnellem Strich und nur wenigen Motiven zunehmend schemenhaft skizziert: Aus dem dichten Baumbestand der Talsohle schält sich der Turm einer kleinen Kirche, die den tiefsten, sprich „niedrigsten“ Bodenpunkt vom Wolfsgraben markiert. Hier treffen sich die zu beiden Seiten aufstrebenden, bewaldeten Hänge. Auf dem rechten steht Friedrich – hinter dem mit rasantem Strich gezogenen, schon erwähnten Zaun. Alles, was diesseitig vor ihm liegt, ist lediglich in Signaturen erfasst. Schnelle, charakteristische Zickzacklinien für angedeutete Hangkanten, einfachste „Strichmännchen“ als Bäume (rechts) – vertraute Motive, die zu Zeichen, zu rasant gesetzten Markierungen werden. Friedrich nimmt sie wahr, nutzt sie zur Orientierung, lässt sich aber nicht von ihnen ablenken, sondern schaut konzentriert über sie hinweg: in Richtung des entfernt vor ihm liegenden, in weiche Sommerluft gebetteten Gebirges.

In die linke untere Bildecke setzt er eine kleine und doch spürbar präsente Rückenfigur. Auch sie eine Signatur: ein leicht taillierter Mantel mit betontem Schulterbereich, Kopf und Füßen. Ironische Pointe? Selbstvergewisserung? Friedrich verzichtet (sicher bewusst) auf alles, was sie näher charakterisieren, ihr Aufmerksamkeit schenken und vom Blick auf die Landschaft ablenken könnte. Und doch ist sie da. Auch sie schaut in die Landschaft. So wie Friedrich. An diesem Sommertag, den 9. Juni 1813.



Originalgröße

106 Caspar David Friedrich

Greifswald 1774 – 1840 Dresden

„Blick über den Wolfsgraben“. 1813

Bleistift auf Papier. 11,7 × 18 cm (4 5/8 × 7 1/8 in.).

Oben rechts datiert: den 9ten Juni 1813. Werkverzeichnis: Grummt 684 (o. Abb.). [3096] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Eugen Roth, München (im Nachlass bis 2014) / Privatsammlung, Sachsen (erworben 2014 bei Grisebach)

EUR 50.000–70.000

USD 53,800–75,300

Literatur und Abbildung

Th(eodor) Schäfer (Bearb.): Meinholds Führer durch Schandau und Umgebung. Dresden, C. C. Meinhold & Söhne, o. J. (1911?), S. 22 / Heinz Klemm: Die Entdeckung der Sächsischen Schweiz. Dresden, Sachsenverlag, 3. Aufl. 1956, S. 124 / Karl-Ludwig Hoch: Caspar David Friedrich in der Sächsischen Schweiz. Skizzen, Motive, Bilder. Dresden u.a., Verlag der Kunst, 1995, S. 64 / Auktion 222: 19. und 20. Jahrhundert. Berlin, Grisebach, 28.5.2014, Kat.-Nr. 150, m. Abb. und Begleittext von Christina Grummt

„Die Welt muss romantisiert
werden. So findet man den
ursprünglichen Sinn wieder.“

Novalis

Romantik

Lose 107–128



107 August Grahl

Poppentin 1791 – 1868 Dresden

Zwei Kräuterblätter. 1828

Jeweils Feder in Braun mit Sepia laviert, auf Papier.
14,5 × 20,8 / 16,2 × 22 cm (5 ¾ × 8 ¼ / 6 ⅝ × 8 ⅝ in.).
Das kleinere Blatt unten rechts mit Feder in Braun
signiert und datiert: Grahl f. 1828. [3170]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting
(1785–1847) (seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.500–2.000

USD 1,610–2,150

Der Berliner Künstler August Grahl entwickelte sich nach einer anfänglich militärischen Laufbahn zu einem der angesehensten Bildnis- und Miniaturmaler seiner Zeit. Seine ausgedehnte Reisetätigkeit führte ihn über Rom, Wien und London schließlich 1835 nach Dresden. Unsere beiden nahsichtigen Pflanzenstudien zeigen einerseits die miniaturhafte Genauigkeit der Zingg-Schule und andererseits die Naturpoesie der Dresdner Romantik. Beide Studien befanden sich im Nachlass des Künstlerfreundes Georg Friedrich Kersting. MM

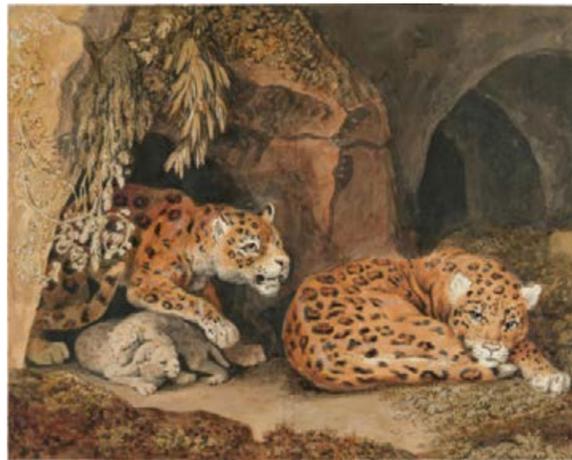
Gerhard Kehlenbeck „Ein trefflicher Tierkenner und Zeichner“

Tatsächlich nehmen Tierdarstellungen einen großen Raum in Tischbeins Werk ein, einige scheinen in der Menagerie des Landgrafen Karl von Hessen-Kassel angefertigt worden zu sein, in der es auch Leoparden gab. Über seinen älteren Bruder Johann Heinrich, der Direktor der Kasseler Gemäldegalerie war, hatte Tischbein Zugang. Mit Sicherheit hatte er dort auch das von Johann Melchior Roos 1722–29 entstandene „Thierstück“ gesehen, ein 3,40 mal 6,65 Meter großes Gemälde, das viele der in der Menagerie gehaltenen Tiere zeigt, darunter eine Leopardin mit zwei Jungen und ein liegender Leopard. Nach seiner Rückkehr aus Italien im Sommer 1799 wohnte Tischbein zeitweise bei seinem Bruder in Kassel. Aus dieser Zeit stammt ein Aquarell mit der Darstellung eines von der Seite gesehenen Leoparden. Tischbein hat es wohl in der Menagerie nach der Natur gemalt, denn das scheinbar ältere und von der Gefangenschaft gezeichnete Tier ist sehr realistisch wiedergegeben. Tischbeins Interesse am Körperbau der Tiere ging sogar so weit, dass er an Sezierungen von Tierkadavern teilnahm und eine Studiensammlung ausgestopfter Tiere anlegte.

Eine in schwarzer Kreide ausgeführte Zeichnung zeigt den liegenden Leoparden ganz ähnlich wie auf dem vorliegenden Blatt. Sowohl die Form und Verteilung der Flecken als auch der Gesichtsausdruck sind annähernd identisch. Es handelt sich vermutlich um ein *ricordo* des im Aquarell so prachtvoll gelungenen Leoparden, das der Künstler zur späteren Verwendung beihält. Für diese Annahme spricht, dass es eine formatgleiche Variante unserer Komposition gibt. Sie befindet sich im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle (Abb.).

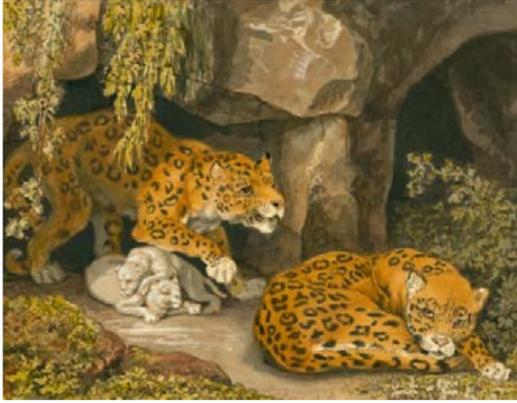
Auffallend sind die menschlichen Züge, die Tischbein den Leoparden verleiht. Dadurch entsteht eine szenische Handlung im Bild, die man in etwa so beschreiben könnte: Der Leopard hat sich zusammengerollt, um zu schlafen, doch der Lärm der sich balgenden Jungen hält ihn wach. Mit entnervtem Blick schaut er aus dem Bild, als wolle er sagen: Können die Gören denn nicht mal Ruhe geben? Die Leopardin hat die kippende Laune ihres Mannes bemerkt und fürchtet einen Wutausbruch. Vorsichtshalber hält sie eine Pfote schützend über die Kleinen. Sie hat das Maul geöffnet, als ob sie sagen wolle: Ich bin auch müde, aber die Kinder müssen doch spielen dürfen; sie sind doch noch so klein.

Es ist genau diese Fähigkeit Tischbeins, die Tiere in ihrer charakteristischen Eigenschaft meisterhaft zu porträtieren und gleichzeitig Analogien zwischen menschlichem und tierischem Verhalten aufzuzeigen, die den Künstler zu Lebzeiten berühmt gemacht hat. Hermann Mildner hat diesen Aspekt von Tischbeins Kunst 2013 in einem Katalogbeitrag über „Menschliche und tierische Physiognomien“ ausführlich dargestellt. Angeregt wurde Tischbein von der Physiognomielehre Johann Kaspar Lavaters, den er 1781 in Zürich getroffen hatte. Der Künstler glaubte, aus einer genauen Kenntnis der Tiere auf menschliche Verhaltensweisen und Charaktere schließen zu können. So stellte er zum Beispiel Parallelen her zwischen fleischfressenden Tieren und „ernsten Denkern“ oder zwischen pflanzenfressenden Tieren und „gutmütigen Menschen“. Anthropomorphe Züge sah er in Tieren und Pflanzen. In Menschenphysiognomien suchte er tierische zu erkennen. Nach einer beliebten Anekdote hat Tischbein den Landschaftsmaler Jakob Philipp Hackert einmal mit einem Fuchs verglichen. Darauf verglich Hackert Tischbein mit einem Vogel Strauß und benedete die Freundschaft.



Johann H. W. Tischbein, Leoparden mit Jungen in einer Höhle, 1810/20, Feder, Kreide und Aquarell auf Papier, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett





108 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein

Haina 1751 – 1829 Eutin

Ein Leopard und eine Leopardin mit zwei Jungen am Eingang einer Höhle. Um 1810/20

Schwarze Kreide, braun laviert und Aquarell, auf Papier. 32 × 40,7 cm (12 5/8 × 16 in.). Eine formatgleiche Variante befindet sich in der Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 35895. [3149] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung der Großherzöge von Oldenburg (wohl erworben vom Künstler, bis 2003) / Privatsammlung, Schweiz (bis 2020)

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300

Literatur und Abbildung

Drawings by J. H. W. Tischbein. New York, Christie's, 22.1.2003, Kat.-Nr. 131, m. Abb



109 Wilhelm Brücke

Stralsund 1800 – 1874 Berlin

Liebespaar am Herta-See. 1828

Öl auf Leinwand. 38 × 52 cm (15 × 20 1/2 in.). Unten rechts signiert, bezeichnet und datiert: W. Brücke. 18 [Stadtwappen von Stralsund] 28. [3174]

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Die innige Liebesbeziehung von Mann und Frau spiegeln ein Hirsch und eine Hirschkuh am anderen Ufer des Sees. Mensch und Natur in inniger Verbundenheit, orientiert an der Motivwelt des Mittelalters. Eindeutig ließ Brücke sich hier von Schinkel inspirieren, dessen Waldhornbläser bereits 1817 in dem Bild „Spreeufer bei Stralau“ auftritt. Möglicherweise ist das Gemälde identisch mit dem Bild „Der Herta-See bei Stubbenkammer auf Rügen“, das 1828 auf der Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin unter der Kat.-Nr. 129 gezeigt wurde. Wir danken Prof. Dr. Helmut Börsch-Supan, Berlin, für diesen Hinweis.

110 Dresden, um 1820

Ruine im Mondlicht.

Öl auf Leinwand. 31,3 × 25,5 cm (12 3/8 × 10 in.). [3063] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ein Begleittext von Dr. Christian Juranek, Wernigerode, auf grisebach.com. Wir danken für freundliche Hinweise.





Originalgröße

111 Deutsch, um 1820

Zwei Mohnblumen.

Jeweils Aquarell auf Papier. 24,5 × 20 / 24,7 × 20,1 cm
(9 5/8 × 7 7/8 / 9 3/4 × 7 7/8 in.). [3170]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting
(1785–1847) (seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.000–1.500
USD 1,080–1,610

112 Dresden, um 1830

Mater Dolorosa im Abendlicht vor Kirchensilhouette.

Aquarell über Bleistift auf Papier. 11 × 8,5 cm
(4 3/8 × 3 3/8 in.). [3289]

EUR 800–1.200
USD 860–1,290

114 Carl Blechen

Cottbus 1798 – 1840 Berlin

„Kloster im Walde“. 1823

Radierung auf Bütten. 19,3 × 24,2 cm [17,4 × 22,1 cm]
(7 ⅞ × 9 ½ in. [6 ⅞ × 8 ¾ in.]). Unten rechts in der
Platte signiert und datiert: Blechen 1823. Werkver-
zeichnis: Rave 477. [3209]

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

„Walddarstellungen sind für Blechen eine besondere Herausforderung, ein Experimentierfeld erster Ordnung. Und sie stehen paradigmatisch für die alle anderen Dinge überbordende und vom Menschen immer autonome Kraft der Natur ... Doch Bäume sind noch mehr für ihn. Sie bieten ihm ein Füllhorn an Gestaltungsmöglichkeiten und konterkarieren dabei in fast schon anarchischer Weise die zweidimensionale Ebene: Ihre besondere Qualität liegt nämlich in ihrem Vermögen, die gesamte Bildfläche mit Linien und Bahnen jedweder Art zu überziehen. ... einerseits die nach oben wachsenden Stämme, welche die Vertikale betonen, andererseits die taktil, fast wie Lebewesen händisch in die Horizontale des Raums ausgreifenden Äste, die der zu gliedernden Bildfläche in bester Manier einen großen Apparat an Unterteilungsmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Doch Blechens Bäume können ebenso buschige, runde Formen annehmen, mögen aber auch wie Nebelschleier wirken ... Dass Blechen diese Baum- und Waldansichten auch als Studienmaterial für die verschiedenen Mal- und Zeichentechniken begriffen hat, von denen er zumeist mehrere gleichzeitig auf einem Blatt vereint, geht aus der folgenden Aufzählung deutlich hervor: Neben Gemälden in Öl finden sich Ölskizzen auf Papier ... Aber auch die druckgraphischen Techniken wie Radierung und Lithographie wie bei 'Kloster im Walde' [Los 114] ... kommen beim Thema Wald zur Anwendung. Blechen hat den Einsatz einer oder mehrerer dieser Techniken stets dem schlüssigen kompositorischen Gesamtergebnis untergeordnet und damit einmal mehr gegen die akademischen Usancen verstoßen.“ (Kilian Heck, Carl Blechen und die Bausteine einer neuen Kunst, Berlin 2024, S. 156f.)





115 Adolf Friedrich

1824 – Dresden – 1889

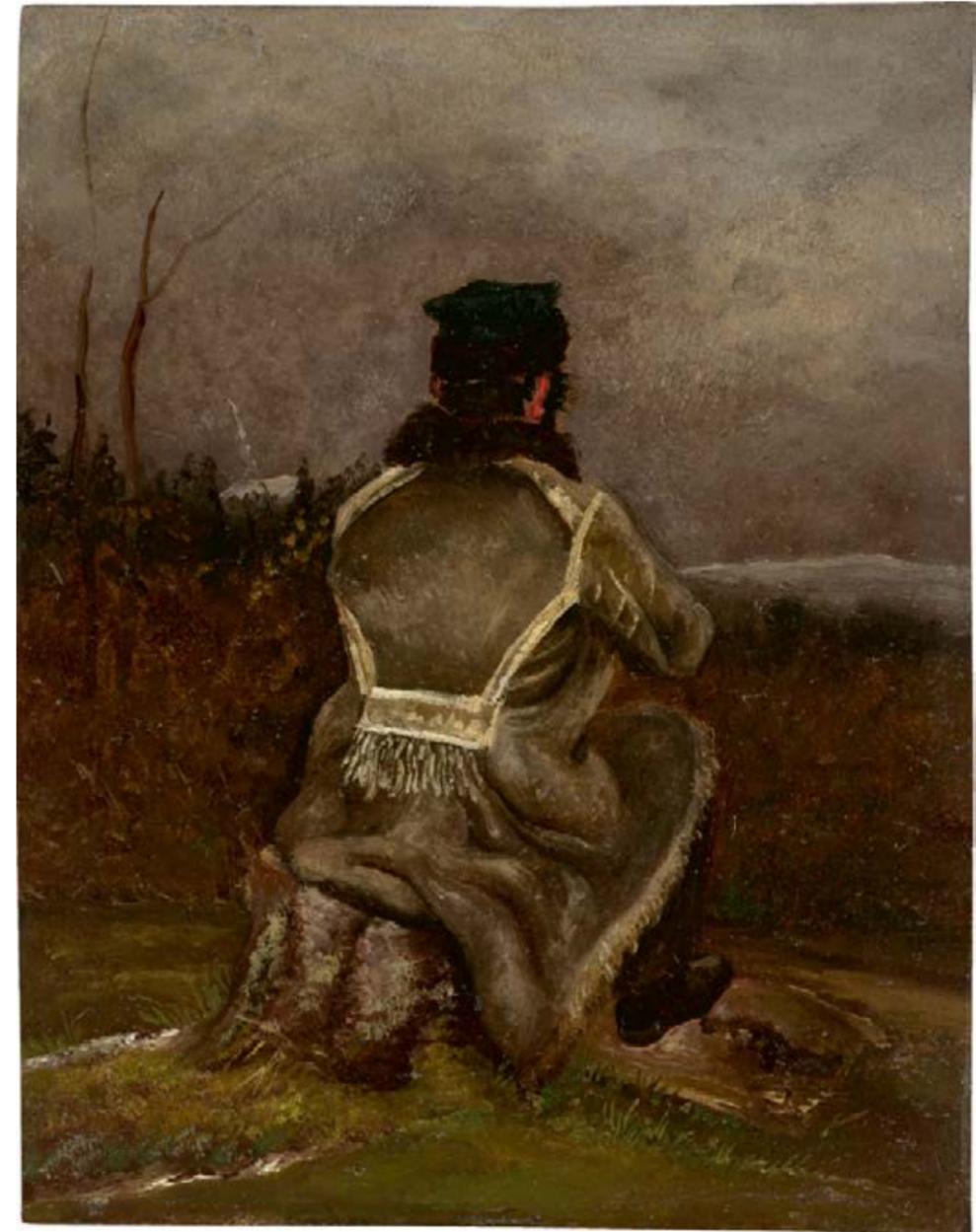
An der Elbe. Um 1840

Öl auf leichtem Karton auf Pappe. 26 × 26,2 cm
(10 ¼ × 10 ⅜ in.). Rückseitig auf einem Aufkleber mit
Feder in Schwarz beschriftet: Caspar David
Friedrich / aus seinem Nachlass. Dort auch mit
Besitzvermerken des Enkels Prof. Harald Friedrich
und von dessen Tochter Annaliese, beide in Hannover.
Kleine Retuschen. [3289] Gerahmt.

Provenienz
Ehemals im Nachlass Caspar David Friedrich

EUR 4.000–6.000
USD 4.300–6.450

Adolf Friedrich, Sohn Caspar Davids, war einer der besten
Schüler Johan Christian Dahls.



116 Thomas Fearnley

Fredrikshald 1802 – 1842 München

Rückenansicht eines Malers (?).

Öl auf Papier, auf Karton kaschiert. 19,5 × 15 cm
(7 ⅝ × 5 ⅞ in.). [3093] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden /
Privatsammlung, Hessen

EUR 4.000–6.000
USD 4.300–6.450

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog 2122: Nachlaß Johann Friedrich
Lahmann, Weißer Hirsch-Dresden. Gemälde und
Handzeichnungen alter und neuer Meister, Möbel,
Teppiche, europäisches und ostasiatisches
Kunstgewerbe. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-
Auctions-Haus, 27.-29.4.1938, Kat.-Nr. 215 („Sitzender
norwegischer Bauer“), Abb. Tf. 11

Ulrich Schulte-Wülwer Ein Däne als Bewunderer Caspar David Friedrichs

1823 reist der dänische Maler Fabritius de Tengnagel für ein halbes Jahr nach Dresden, um Johan Christian Dahl und Caspar David Friedrich zu besuchen, die in ihrer Jugend beide die Kopenhagener Akademie besucht hatten und seit 1821 am Elbufer gemeinsam in einem Haus wohnten. Schon in Kopenhagen hatte Fabritius de Tengnagel Dahls Gemälde „Mondscheinlandschaft mit einer Felsenküste“ bestaunt und ein Jahr später zwei Landschaften im Mondlicht von Caspar David Friedrich bewundert, die der dänische Kronprinz Christian Frederik 1819 in Dresden für seine private Galerie erworben hatte. Mit seinem ersten, 1820 öffentlich ausgestellten Gemälde „Mondscheinlandschaft mit einer Felsenküste“ griff Fabritius de Tengnagel eine Idee von Dahl auf, in Dresden entbrannte er nachhaltig für Friedrich. Er übernimmt mit dem bildparallelen, steinigen Ufer, den vertäuten Booten und den zum Trocknen aufgespannten Fischernetzen Friedrichs Motivkanon der Zeit um 1816/18.

Während für Dahl der nächtliche Himmel lediglich ein Naturphänomen war, dessen optisch-ästhetischer Reiz ihn fesselte, steht bei Friedrich jedes Abend- und Nachtbild in einem zyklischen Zusammenhang. Es gibt bei Friedrich, wie hier bei Tengnagel, nie einen Vollmond, es wird nie wirklich Nacht, immer sind es Phasen des Übergangs, ein Werden, ein Prozess, mit dem Erfahrungen der Lebensentwicklung zwischen Geburt und Tod verknüpft sind. Dieses zyklische Denken hat auch Fabritius de Tengnagel übernommen. 1827 stellte er in Kopenhagen einen Zyklus der Tageszeiten aus, der wohl leider nicht erhalten ist.

Fabritius de Tengnagel, der Dresden am 28. März 1824 wieder verlassen hatte, bat Dahl um eine Empfehlung an den dänischen Kronprinzen. Dieser erwarb daraufhin von Fabritius de Tengnagel eine Winterlandschaft, die 1825 auf der Akademieausstellung in Kopenhagen zu sehen war. 1828 wurde der Künstler zum Mitglied der Kunstakademie ernannt, an deren Spitze der Kronprinz als Präses residierte. Auch wenn der Künstler die Art seiner in den Zwanzigerjahren entstandenen Nachtlandschaften nicht fortsetzte, war er aus dem Ausstellungsbetrieb Kopenhagens nicht mehr wegzudenken. In der Gunst des Publikums stand er zeitlebens ganz oben. Kronprinz Christian Frederik, der 1839 als Christian VIII. den dänischen Thron bestieg, erwarb zwischen 1830 und 1846 fünf weitere Mondscheinlandschaften von Fabritius de Tengnagel.

Der Künstler wurde in Deutschland 2015 mit der Ausstellung „Dahl und Friedrich – Romantische Landschaften“ in der Galerie Neue Meister in Dresden im Kontext der Werke seiner bedeutenden Vorbilder in Deutschland wiederentdeckt. Seitdem hängt sein Gemälde „Die Lochmühle im Liebenthaler Grund“ in der Dresdner Galerie.

117 Fabritius de Tengnagel

Vejlegard 1781 – 1849 Kopenhagen

Dänische Küste bei Mondschein. 1828

Öl auf Leinwand. 65 × 92 cm (25 5/8 × 36 1/4 in.). Unten rechts im Stein monogrammiert und datiert: F.M.E.F. d.T. 1828. [3095] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Graf Erik von Moltke-Bregentved (1868–1952) / Privatsammlung, Norddeutschland (erworben 1991)

EUR 15.000–20.000

USD 16,100–21,500



118 Johan Christian Clausen Dahl

Bergen 1788 – 1857 Dresden

„Marine bei Mondlicht („Seascape by Moonlight“). 1833

Öl auf Leinwand. 21,7 × 27,7 cm (8 ½ × 10 ⅞ in.).

Unten rechts signiert und datiert: Dahl 1833.

Werkverzeichnis: Bang 739. [3267] Gerahmt.

Provenienz

Kunstverein, Hannover / Ober-Amtmann Jochmus,
Lüne / Kunst- und Antiquitätenhandlung Max Wydler,
Zürich (bis 1961) / Sammlung Georg Schäfer, Schwein-
furt (Inv.-Nr. 3986; erworben 1961 bei Weinmüller,
München) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 25.000–35.000

USD 26,900–37,600

Ausstellung

Hannover, Kunstverein, 1834, Kat.-Nr. 62 („Seeküste
mit einem Lootzenboot“) / Carl Gustav Carus
und die zeitgenössische Dresdner Landschaftsmale-
rei. Gemälde aus der Sammlung Georg Schäfer,
Schweinfurt. Schweinfurt, im Alten Rathaus, 1970,
Kat.-Nr. 23, m. Abb

Literatur und Abbildung

Hannoversches Magazin, Nr. 23, S. 183 / Bericht über
die Wirksamkeit und Verwaltung des Kunstvereins für
das Königreich Hannovers vom Mai 1833 bis dahin
1834, S. 33, Anlage IV / Museum II, 1834, Nr. 20, S. 158
/ Auktion 76. München, Weinmüller, 15./16.3.1961,
Kat.-Nr. 924, Abb. Tf. 87

„Und habe gesehen, das
Schönste, was je Menschenwitz
hervorgebracht: Schiffe mit
schwellenden Segeln.“

Caspar David Friedrich



Originalgröße

Anna Ahrens „Der Himmel ist die Stimmgabel der Natur für die Farbe“

„Der Himmel ist die Stimmgabel der Natur für die Farbe. Alles wird durch ihn hindurch wahrgenommen. Der Himmel bestimmt den Grundton eines jeden Landschaftsbildes, das ansonsten plump bliebe – denn es wäre ohne Luft!“

Pierre Henri de Valenciennes, Vaterfigur der modernen Pleinairmalerei in Europa, hatte den zentralen Wert von Ölskizzen in seiner berühmten „Praktischen Anleitung für Künstler“ (Paris 1800) deutlich zur Sprache gebracht: Landschaftsmaler sollten Licht und Farbigekeit der Natur zu allen Tages- und Nachtzeiten genau beobachten – und das Gesehene unmittelbar vor Ort in Ölmalerei übertragen. Nicht das reine Formstudium, sondern die malerisch glaubwürdige Gesamtwirkung sei das Ziel, wozu sich „la perspective aérienne“, die Luftperspektive, besonders anbiete, so Valenciennes konkrete Empfehlung.

Der in Dresden heimisch gewordene Norweger Dahl steht unbestritten an der Spitze der frühen Ölstudienmalerei in Deutschland. Über Kopenhagen war er 1820 erstmals nach Italien gelangt. In der Gegend um Rom lernte er François-Marius Granet und Achille-Etna Michallon (früh verstorbener Lehrer Corots) kennen, die nach dem Vorbild Valenciennes das Land in Öl skizzierend durchreisten. Der Austausch mit den Franzosen inspirierte Dahl, sich im Licht des Südens seine eigene freie, auf Atmosphäre und Farbigekeit gerichtete Ölskizzen-technik anzueignen. Ab 1821 führte er sie in Dresden zu größter Meisterschaft. Dahl schätzte seine malerischen Naturstudien selbst sogar „besser“ als seine ausgeführten Gemälde – denn hier „gibt er sich selbst, wie er war und die Natur empfand, wenn er sie vor sich hatte“.

Ganz im Sinne Valenciennes wählt Dahl auch hier die Luftperspektive, aus der wir mit ihm über das Elbtal blicken. Gut möglich, dass wir direkt aus dem Atelierfenster im obersten Stock oder aber von einem Standpunkt in unmittelbarer Nähe seines Hauses An der Elbe 33 schauen, das er ab 1823 als Nachbar von Caspar David Friedrich bewohnte.

Dahls Aufmerksamkeit liegt auf der sublimer Farbigekeit von Licht und Luft, wahrgenommen durch die „Stimmgabel“ des leicht bewölkten Himmels der diesigen Elbgegend. Die Töne der transparent wirkenden Landschaft sind harmonisch aufeinander abgestimmt. Ein schmaler Streifen Land im unmittelbaren Vordergrund, der sich aus dem leichten Dunst der ruhig daliegenden Flusslandschaft herauschält, nimmt die Dynamik der hintergangenen, gleichsam dichteren Wolkenpartie auf, ohne der Gesamtwirkung ihre transparente Leichtigkeit zu nehmen: In kurzen, rotierenden Pinselbewegungen und Tupfen kommt Dahl auch hier mit sparsamstem Einsatz der Materie in unaufdringlichen Grün-, Grau-, Blautönen aus. Im Himmel setzt er violettes Grau vor Hellblau und Weiß, wobei der Farbton des Papiers hie und da so zufällig hervorscheint wie die immer fortdauernde Metamorphose der Wolken, während die ferneren Ebenen durch einen für die nordischen Gegenden so charakteristischen Schleier zeitlos zu uns hinüberstrahlen. Die leichte Malweise und der lasierte Farbauftrag hinterlassen dabei subtile Spuren des Immateriellen und Veränderlichen, die sich wie selbstverständlich mit der Überzeitlichkeit des Momentanen zu verbinden scheinen.

119 Johan Christian Clausen Dahl

Bergen 1788 – 1857 Dresden

Wolkenstudie mit Flusslandschaft („Cloud Study with River Landscape“).

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen. 17,7 × 28 cm (7 × 11 in.). Werkverzeichnis: Bang 1214. [3093]
Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Schulz, Wien / C. Moser, Stuttgart u. Baden/ Aargau (bis 1945?) / Privatsammlung, Schweiz (1987) / Privatsammlung, Hessen

EUR 15.000–20.000

USD 16,100–21,500

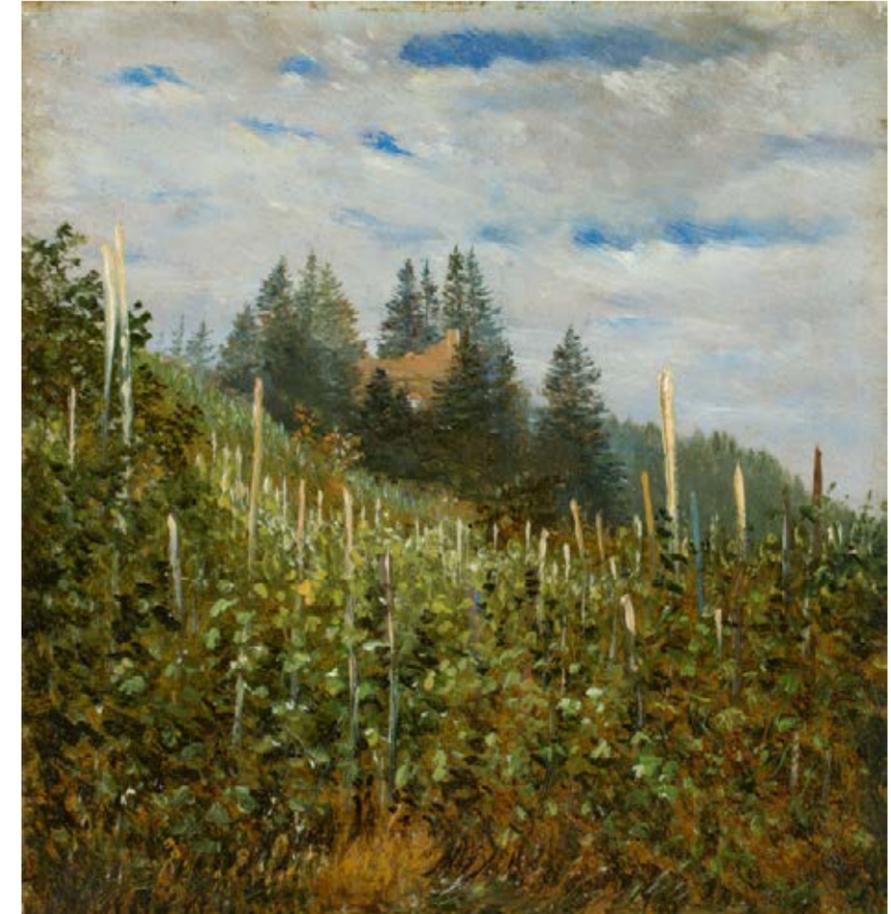
Literatur und Abbildung

Katalog Nr. 80: Mobiliar und Bilder aus ost- und westschweizerischen Privatsammlungen, Gemäldesammlung C. Moser, Baden, Kunstgewerbe aus dem Nachlass Julius Lessing [...]. Luzern, Galerie Fischer, 6.–9.6.1945, Kat.-Nr. 1423



Gerd Spitzer „Ein gewisser freier Naturalismus“

Carl Gustav Carus ist bereits von den Zeitgenossen als der dritte herausragende Meister romantischer Landschaftsmalerei in Dresden neben dem Doppelgestirn Friedrich und Dahl angesehen worden. Bekannt ist er heute vor allem für jene Werke, mit denen er sich den einzigartigen Bilderfindungen des zeitweise eng befreundeten Caspar David Friedrich anzunähern suchte. Doch malerisch überzeugender noch und von der Anlage her den persönlichen Intentionen des Naturforschers Carus wohl auch entsprechender sind jene wirklichkeitsverpflichteten Naturstudien, mit denen er viel mehr an Dahl als an Friedrich anknüpfte. Carus ist Dahl bereits 1820 in Dresden begegnet und er bewunderte in dessen Bildern „die Wahrheit vieler einzelner Gegenstände“. Einem Freund berichtete Carus schon 1822 von eigenen Ölstudien unmittelbar vor der Natur. Danach saß er „unter Pflanzen und Bäumen viele Stunden lang, sie frisch, wie es nur gehen wollte, in Farben nachbildend“. Seit Carus 1827 zu einem der königlichen Leibärzte ernannt worden war, zählte der Dienst in der wettinischen Sommerresidenz Schloss Pillnitz zu seinen Aufgaben, und Carus erwarb 1832 ein kleines Landhaus in der Nähe des Schlosses, am Eingang zum Dorfe Pillnitz, um die Familie auch während der Dienstperioden bei sich haben zu können. So wurde die landschaftliche Umgebung von Dorf und Schloss Pillnitz zu einem bevorzugten Erfahrungsraum für die malerischen Naturstudien von Carus. Der aufsteigende Schrägblick in den Weinberg geht hinauf zu einer Gruppe von Nadelbäumen auf der Anhöhe, inmitten derer sich ein Bauwerk abzeichnet. Es handelt sich um die künstliche Ruine bei Pillnitz oberhalb des Friedrichsgrundes, die 1785 unter Kurfürst Friedrich August III. im neogotischen Stil errichtet worden war. Platziert an der Stelle eines mittelalterlichen Vorgängerbaus, war sie historischer Reflexionsort und Ausgangspunkt für die empfindsame Landschaftsbetrachtung zugleich. In solchen kleinen, gleichsam privaten Studien war Carus unbefangener gegenüber den Erwartungshaltungen der Öffentlichkeit, und diese Freiheit zeigt sich in einer für die Zeit erstaunlich offenen malerischen Form. Das ausgeprägte Interesse an der unmittelbaren Wahrnehmung der Natur und die spürbare Freude an einer spontanen malerischen Umsetzung der optischen Eindrücke sprechen aus diesen außerordentlich reizvollen Arbeiten von Carus. Es scheint aufschlussreich, dass gerade Caspar David Friedrich an den Bildern von Carus „einen gewissen freien Naturalismus“ schätzte, „wie er eben nur aus unzähligen Naturstudien vollkommen hervorzugehen pflegt“. Dabei erprobte der Maler Carus in seiner Studie aus dem Weinberg bei Pillnitz mit rasch notierendem Pinsel nicht nur die Differenzierung unterschiedlicher Stofflichkeit und die Aufnahme wirklichkeitsnaher Farbigkeit, sondern er nahm die unterschiedlichen Augeneindrücke auch mit tendenziell abstrahierendem Blick auf. So werden die großen Weinblätter und die federgleichen Nadelbüschel als Formvokabeln in vielfacher Wiederholung einander gegenübergestellt, und die vertikale Parallelschraffur der Spalierstäbe scheint in dem nahezu quadratischen Bildformat durch eine horizontale Schichtung der Wolkenballungen aufgefangen zu sein. Der Arzt und Naturwissenschaftler, Schriftsteller und Philosoph Carl Gustav Carus, ein „Universalgelehrter“ noch im Sinne Goethes und Alexander von Humboldts, war Künstler eigentlich nur im Nebenberuf und gehörte doch auch auf diesem Gebiet zu den besten Kräften seiner Zeit. Dabei ist er an Innovation und künstlerischer Originalität manchem Kollegen im Hauptberuf weit überlegen gewesen. Für Carus gehörte das Malen und Zeichnen wie die vielfältigen anderen Tätigkeiten seiner beruflichen Laufbahn zum ganzheitlichen Entwurf eines gelingenden Lebens. So resümierte er 1827 in einem Brief, der von den zahlreichen täglichen Arbeitsbelastungen berichtete: „Bei alle dem will doch mitunter zum Zeichnen im Freien und zum Malen Zeit gefunden werden – und sie findet sich.“



Originalgröße

120 Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

Frühsommerlicher Weinberg in Pillnitz. Um 1830/40

Öl auf leichtem Karton. 12,5 × 11,9 cm (4 7/8 × 4 5/8 in.).

Auf der Holz-Rückwand ein alter, mit Feder in Schwarz beschrifteter Aufkleber: Ruine zu Pillnitz. Dort auch ein mit Bleistift nummeriertes Etikett: G. [unter dem Signet einer Krone] Cap. B. Raum [XI] Nr. [289]. Werkverzeichnis: Mit einer Expertise von Prof. Hans Joachim Neidhardt, Dresden, vom 31.3.2017. [3068] Gerahmt.

Provenienz

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

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000



121 Georg Heinrich Crola (?)

Dresden 1804 – 1879 Ilsenburg

Bachlauf im Wald.

Öl auf Leinwand. 50 × 36 cm (19 5/8 × 14 1/8 in.). Unten links signiert: Crola. [3084]

Provenienz

Privatsammlung, Sachsen / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ein Begleittext von Dr. Christian Juranek, Wernigerode, auf grisebach.com. Wir danken für freundliche Hinweise.

122 Christian Friedrich Gille

Ballenstedt am Harz 1805 – 1899 Wahnsdorf b. Dresden

Kiefern am Wegrand.

Öl auf Papier. 29,5 × 37,8 cm (11 5/8 × 14 7/8 in.).
[3103] Gerahmt.

Provenienz

Johann Friedrich Lahmann, Dresden (bis 1937, im Nachlass bis 1938) / Graphisches Kabinett Günther Franke, München (wohl 1938 bei Lepke erworben, bis 1939) / Joseph Clemens von Bayern, München (1939 bei Günther Franke erworben, wohl bis 1990) / Galerie Rudigier, München (2006–2011) / Privatsammlung, Süddeutschland (2011 bei Rudigier erworben)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog 2122: Nachlaß Johann Friedrich Lahmann, Weißer Hirsch–Dresden. Gemälde und Handzeichnungen alter und neuer Meister, Möbel, Teppiche, europäisches und ostasiatisches Kunstgewerbe. Berlin, Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, 27.–29.4.1938, Kat.-Nr. 226 („Kiefern, rechts ein Weg. Pappe. Gr. 28 – 37 cm“)

Wir danken Dr. Gerd Spitzer für die Bestätigung der Authentizität der Ölstudie.





123 Johann Anton Castell

1810 – Dresden – 1867

Blick auf den ruinösen Zwinger in Dresden. 1859

Öl auf Papier, auf Karton kaschiert, auf Holz geklebt.
30,4 × 41 cm (12 × 16 1/8 in.). Unten rechts signiert und
datiert: A Castell (ligiert). 1859. [3101] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530

Johann Anton Castell überliefert mit diesem strahlend hellen Bild eine äußerst seltene und historisch bedeutsame Dresdner Ansicht, den zerstörten Stadtpavillon [heute Glockenpavillon] des Dresdner Zwingers Mitte des 19. Jahrhunderts. In der Auffassung des Sujets und der Malweise steht das Gemälde ganz in der Tradition der Dresdner Romantik. Vor allem der Vordergrund erinnert an Winterlandschaften von Caspar David Friedrich und Johan Clausen Dahl. Selbst

die für Friedrich so typischen Rückenfiguren sind von Castell übernommen. Gleichmaßen sind in der genauen Darstellung der Architektur Einflüsse Canalettos zu erkennen. Durch die revolutionären Dresdner Maiaufstände im Frühjahr 1849 war das damals berühmte königliche Hoftheater der Barockzeit, welches unmittelbar an den Zwinger angrenzte, am 6. Mai 1849 abgebrannt.

„Bald darauf steckten auf *Bakunins* Anordnung die Insurgenten das *alte Opernhaus* in Brand. Die vielen feuerfangenden Gegenstände in demselben, namentlich auch die Dekoration und die Garderobe, verbreiteten das Feuer so schnell, daß nicht allein an keine Rettung des Gebäudes zu denken war, sondern auch der daran anstoßende Theil des *Zwingers* Flammen gerieth und mit dem darin befindlichen *Naturalien-Kabinet* niederbrannte“ (Friedrich von Waldersee. Der Kampf in Dresden im Mai 1849. Berlin 1849). Im Hintergrund des Bildes ist das sogenannte Thurmhaus mit dem damals neu errichteten „Hotel Weber“ am Postplatz zu sehen.



124 Düsseldorf, um 1830/40

Pilgernder Mönch im Schnee.

Öl auf Papier, auf Pappe aufgezogen. 15,8 × 11,1 cm
(6 1/4 × 4 3/8 in.). Rückseitig beschriftet: „für Max von
seiner Mutter“. [3064] Gerahmt.

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Michael Mohr Morgenstunde der Rheinromantik

Die berühmte Sammlung von fünfzig aquarellierten Kupferstichen mit Rheinansichten von Speyer bis Düsseldorf wurde wohl vom Kölner Kurfürsten Maximilian Franz, Sohn der österreichischen Kaiserin Maria Theresia, angeregt und erschien 1798 im Wiener Verlag Artaria. Es sollte die prachvollste und schönste Serie von Rheinansichten werden und ist zugleich eines der spektakulärsten Farbtafelbücher seiner Zeit. Durch dieses Werk wurden die dargestellten Orte am Mittelrhein später zum Inbegriff der romantischen Rheinlandschaft.

Die Ausführung des äußerst aufwendigen Werks wurde dem Wiener Landschaftsmaler Laurenz Janscha (1749–1812) anvertraut, der die malerischen Prospekte vor der Natur ebenso einfühlsam wie gewissenhaft zeichnete, die dann von Johann Ziegler (1749–1802) als Umrisskupfer gestochen wurden. Eine zentrale Rolle bei der Ausführung der Serie kam der Kolorierung der Kupferstiche zu, die in verschiedenen Ausführungsgraden überliefert ist, von einfachen Einfärbungen vorwiegend in Grautönen mit wenigen farbigen Akzenten bis hin zur aufwendigen Aquarellierung mit der ganzen leuchtenden Farbpalette, wie es besonders schön in unserem Exemplar zu sehen ist. Mit ihren zahlreichen Burgen und Schlössern werden die ausgewählten Orte von den schönsten Prospekten gezeigt und oft mit Schilderungen kleiner Alltagsszenen bereichert.

Während der zeitgenössische klassizistische Stil in den Kupferstichen noch deutlich erkennbar ist, kann man in unserem Exemplar mit den fein nuancierten Farbabstufungen bereits einen Hauch der beginnenden Romantik erahnen. Interessant ist auch, dass unser Werk nur wenige Jahre nach der französischen Besetzung der linksrheinischen Gebiete 1794 erschienen ist.

In dieser Zeit der Umbrüche und Veränderungen entwickelte schließlich eine jüngere Künstlergeneration neue Formen der Landschaftsdarstellung. Besonders schön lässt sich dies an der künstlerischen Entwicklung des jungen Caspar David Friedrich nachvollziehen, der zur gleichen Zeit der Entstehung unserer Rhein-Serie als Schüler an der Kunstakademie Kopenhagen studierte und sich vorwiegend von holländischen Vorbildern des 17. Jahrhunderts anregen ließ, während er bereits wenige Jahre später seine ganz individuelle und wegweisende Landschaftskunst entwickelte.

Die hier angebotene, vollständige Folge der fünfzig Rheinansichten von Janscha und Ziegler in der Originalausgabe von 1798 gehört von der erlesenen Herkunft wie von der Ausführung und Erhaltung her zu den größten bibliophilen Kostbarkeiten und dürfte in dieser Form extrem selten sein.

126^R Laurenz Janscha & Johann Ziegler

Bresnitz in der Oberkrain 1749 – 1812 Wien & Meiningen
1749 – 1802 Wien

„Collection de cinquante vues du Rhin [...]. Fünfzig malerische Ansichten des Rhein-Stromes von Speyer bis Düsseldorf nach der Natur gezeichnet“. 1798

Album mit 50 handkolorierten Kupferstichen auf Bütten von VanderLey, gezeichnet von Laurenz Janscha, gestochen von Johann Ziegler. 40,5 × 51,5 cm (16 × 20 ¼ in.). Halbfranzband aus grünem Kalbsleder. Mit 50 Bildbeschreibungen in Französisch und Deutsch auf Textpapier von G & I Honig. [3085]

Provenienz

Sarah Villiers, Countess of Jersey, London (wohl bis 1867) / Unternehmenssammlung, Deutschland (erworben 1995 bei The Schuster Gallery, London)

EUR 8.000–12.000

USD 8.600–12.900

Mit Ansichten unter anderem von Speyer, Mannheim, Worms, Mainz, Koblenz, Remagen, Bad Godesberg, Bonn, Köln, Düsseldorf. Vollständige Ausgabe, besonders aufwendig koloriert. Eine weniger ausgearbeitete Ausgabe befindet sich im Landesbibliothekszenrum Rheinland-Pfalz in Koblenz; vgl. <https://www.dilibri.de/rlb/content/titleinfo/5374> (Abfrage am 2. April 2024)



„Ansicht der Stadt und Gegend von Bonn“



„Die Stadt Düsseldorf“



„Ansicht des Domplatzes zu Köln“



„Ansicht von Hochheim gegen Kostheim und Mainz“



„Ansicht der Kurpfälzischen Stadt und Oberamtes Bacharach“

128 Friedrich Christian Reiner mann

Wetzlar 1764 – 1835 Frankfurt a.M.

Blick ins Münstertal bei Basel.

Aquarell auf Papier. 42,1 × 62,7 cm (16 5/8 × 24 5/8 in.).

Rückseitig unten rechts in Bleistift beschriftet: F. C. Reiner man, [unleserlich]. Münstertal b. Basel. [3166]

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

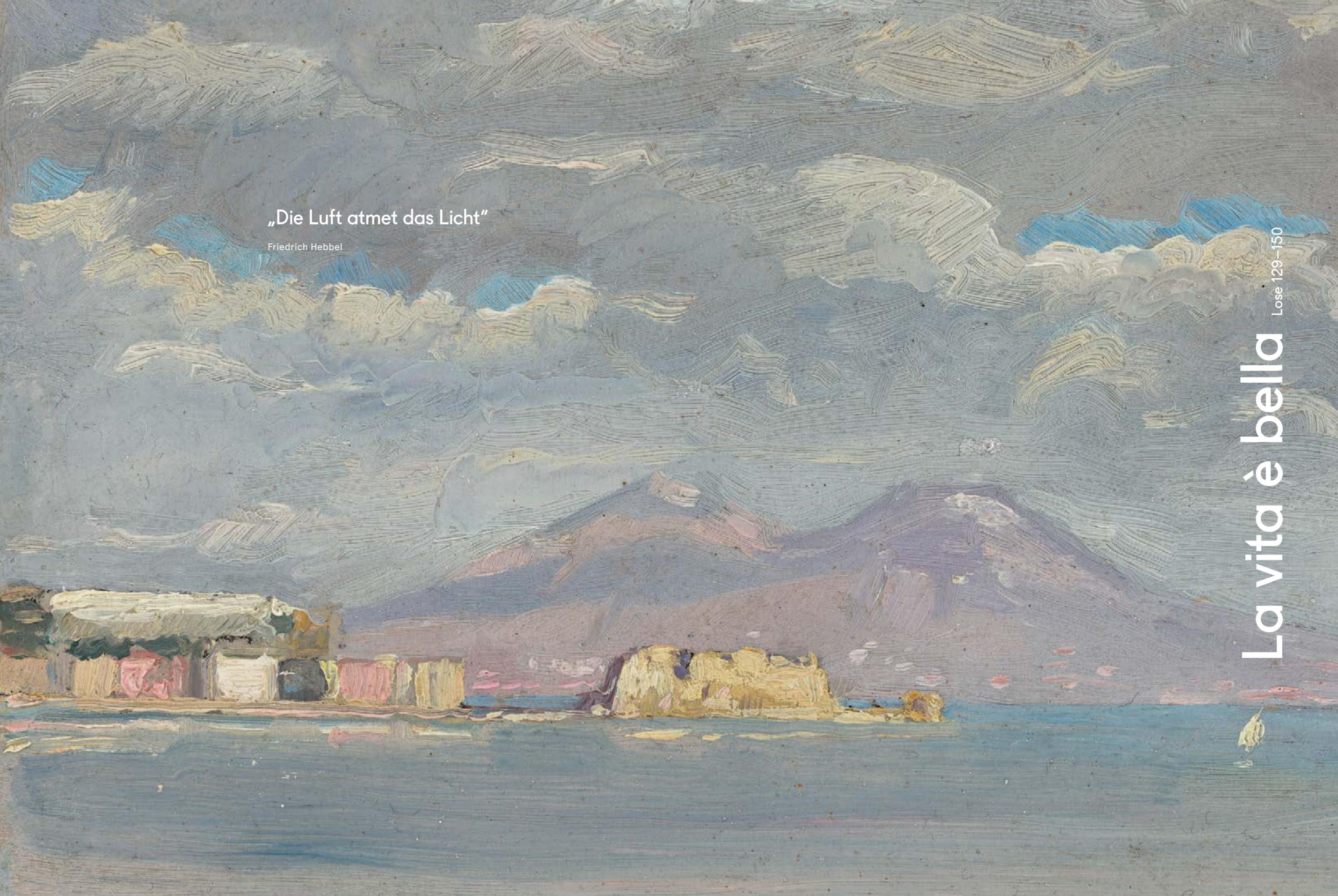
EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Das großformatige, in der Umgebung von Basel entstandene Aquarell besticht durch eine außerordentlich frische Naturbeobachtung. Eingerahmt von felsigen Hügeln, wird der Blick des Betrachters durch das Tal in die Hügellandschaft im Hintergrund gelenkt mit ihren fein nuancierten Grün-, Grau- und Blautönen. Die unfertig belassenen Partien im Vordergrund wirken wie vom Licht durchflutet und erzeugen zusammen mit dem ausgearbeiteteren Landschaftshintergrund eine geradezu suggestive Lichtwirkung.

Während eines mehrjährigen Italienaufenthalts führte Friedrich Christian Reiner manns Weg in Rom auch in das Atelier des Schweizer Künstlers Louis Ducros, der den jungen Künstler in die Kunst des Aquarells einführte. In den Jahren kurz vor 1800 arbeitete er dann einige Jahre in Basel, und in dieser Zeit ist auch unser farbfrisches Landschaftsaquarell entstanden. MM





„Die Luft atmet das Licht“

Friedrich Hebbel

La vita è bella

Lose 129–150

129 Eduard W. Pose

Düsseldorf 1812 – 1878 Frankfurt a.M.

Serpentinalandschaft bei Olevano. Um 1845

Öl auf Leinwand. 26 × 41 cm (10 ¼ × 16 ½ in.). Rückseitig mit dem Nachlassstempel. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Sammlung Johann Friedrich Lahmann, Dresden / Privatsammlung, Hessen

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450



130 Carl Theodor Reiffenstein

1820 – Frankfurt a.M. – 1893

Landschaft bei Kiedrich im Rheingau. Um 1880

Öl auf Leinwand. 12,3 × 34 cm (4 ⅞ × 13 ⅜ in.).

Rückseitig bezeichnet: K. Th. Reiffenstein. Gegend bei Kiedrich / Rhein=gau. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Luca Joel Meinert Im Land, in dem die Zitronen blühen

„Unglücklicherweise geben sich die meisten Künstler, die nach Rom ziehen, [...] Ansichten und Szenerien hin, die bereits gemalt worden sind. Es ist diese servile Routine, die das Genie hemmt und zur Mittelmäßigkeit der meisten Künstler führt.“ Mit diesen Worten mahnt Pierre-Henri de Valenciennes in seiner 1800 erschienenen Abhandlung über die Perspektive seine Schüler, nicht den allzu häufig gemalten Ansichten der Ewigen Stadt zu verfallen, und ermuntert sie stattdessen indirekt, ihre Augen zu öffnen, Blicke zu schärfen, das Ungesehene zu suchen und sich neue Motive zu erschließen.

In der Tat ungewöhnlich ist der Blickwinkel dieses rückseitig mit „Catel“ bezeichneten Gemäldes, aus dem der Künstler das Panorama Roms einfängt. Es scheint, als blicke er vom Monte Pincio, aus den Gärten der Villa Borghese, über die unter ihm liegende Stadt. Dicht von Bäumen bewachsene, in Terrassen angelegte Gärten fokussieren die Aussicht auf die Silhouette der Domkuppel von Sankt Peter. Die schwere, heiße Sommerluft liegt sichtbar über der Stadt, während das satte Grün der Natur im Kontrast Schatten und Erfrischung spendet. Zitronenbäume in Terrakottatöpfen und ein Wasserspiel verklären das Motiv zum romantisch-bukolischen Rückzugsort des urbanen Trubels. Besonders bauschige Wattewolken zieren den strahlend blauen Himmel.

Der 1778 in Berlin geborene Künstler Franz Ludwig Catel verbrachte lange Jahre in Paris, bevor er 1811 Rom erreichte, wo er sich niederließ und ein neues Zuhause fand. Von der Pariser Akademie geprägt, warf Catel auch ungewöhnliche Blicke auf die Ewige Stadt, wie sie Valenciennes gefordert hatte und wie sie etwa dessen Schüler Pierre-Athanase Chauvin und Achille-Etna Michallon oder der ebenfalls französisch beeinflusste Däne Christoffer Wilhelm Eckersberg, die zeitlich mit Catel in Rom weilten, beschäftigten.

Insbesondere in den Gemälden, die er mithilfe bildrahmender Elemente als Durchblicke arrangiert, stellt Catel immer wieder eher zurückhaltende Motive in den Vordergrund seiner Bilder und rückt die Sehenswürdigkeiten Roms – gleichsam als Bild im Bild – klein in den fernen Hintergrund. So avancieren beispielsweise die Küche und der Garten Friedrichs IV., Herzog von Sachsen-Gotha-Altenburg, zum Hauptgegenstand seiner Komposition (Privatbesitz) oder er lässt den Blick auf Rom und Sankt Peter

von der Villa Medici hinter vornehmen Staffagefiguren, dem monumentalen Schalenbrunnen und rahmenden Bäumen in den Hintergrund treten (Kunsthalle Bremen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 1954/287).

Oft widmet er seine Aufmerksamkeit gleichwohl der Naturdarstellung und Szenen des alltäglichen Lebens. Das Bild, das diese Darstellungen von Rom vermitteln, ist weder von archäologischer Rekonstruktion noch von nostalgischer Antikensehnsucht geprägt, sondern zeichnet die Ewige Stadt letztlich als Sehnsuchtsort, ausgezeichnet von seinem harmonischen Nebeneinander von Kultur und Natur.

131 Deutsch oder französisch, um 1820

Blick über Rom vom Garten der Villa Borghese mit St. Peter im Hintergrund.

Öl auf Leinwand. 62,3 × 74,1 cm (24 ½ × 29 ¼ in.).

Rückseitig auf dem Keilrahmen mit Bleistift bezeichnet: Catel. [3287] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450





132 Oswald Achenbach

1827 – Düsseldorf – 1905

Landschaftsstudie.

Öl auf Karton. 21,7 × 26,7 cm (8 ½ × 10 ½ in.). Unten rechts signiert: Osw. Achenbach. [3158] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Baden-Württemberg / Privatsammlung, Berlin

EUR 2.000–3.000

USD 2,150–3,230



133 Deutsch, um 1830/40

Blick auf das Castello di Arco am Gardasee.

Öl auf Karton. 20,2 × 31,9 cm (8 × 12 ½ in.). [3158] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Berlin

EUR 2.000–3.000

USD 2,150–3,230



134 Eduard W. Pose

Düsseldorf 1812 – 1878 Frankfurt a. M.

Opuntienhang in Italien. Um 1845

Öl auf Papier. 31 × 25,5 cm (12 ¼ × 10 in.). Rückseitig der Nachlassstempel: E. W. Pose. [3166] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Antiquariat August Hase, Frankfurt a. M. / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



135 Carl Morgenstern

1811 – Frankfurt a. M. – 1893

„Felsige Küste am Mittelmeer“. 1835/36

Öl auf Leinwand. 27 × 41 cm (10 ⅝ × 16 ⅙ in.). Rückseitig mit dem Nachlassstempel: C. Morgenstern. Nachlass. Werkverzeichnis: Eichler Ö 63. [3166] Gerahmt.

Provenienz

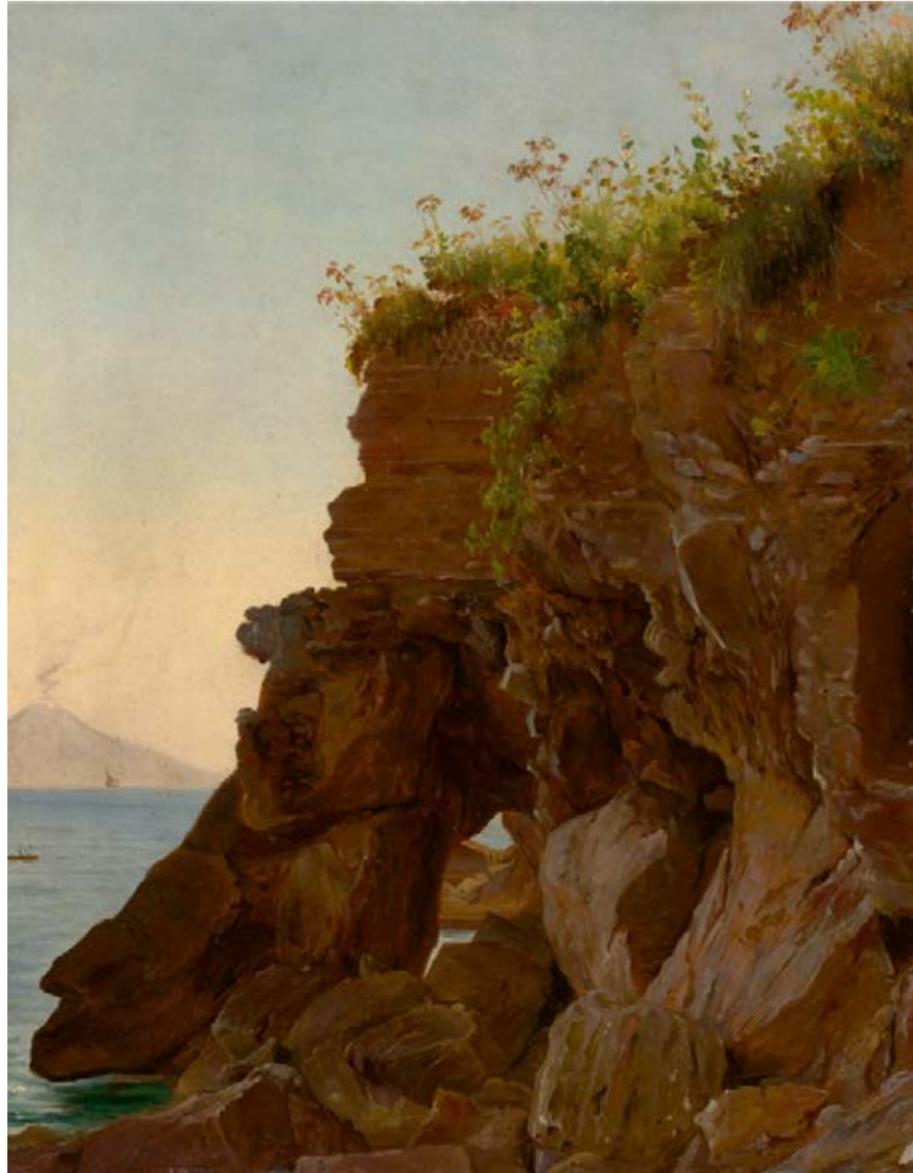
Nachlass des Künstlers (bis 1918) / Privatsammlung, Hessen

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530

Literatur und Abbildung

Versteigerungskatalog: Gemälde von Carl Morgenstern (1811–1893). Aus dem Nachlass seiner 1913 verstorbenen Gattin Frau Luise Morgenstern, geborenen Bansa. Frankfurt a. M., Frankfurter Kunstverein, 19.11.1918, Kat.-Nr. 15 („Felsiges Gestade am Mitteländischen Meer“), m. Abb. / Inge Eichler: Carl Morgenstern. Unter besonderer Berücksichtigung seiner Schaffensphase von 1826–1846. Darmstadt 1976 (= Kunst in Hessen und am Mittelrhein, H. 15 + 16; mit Werkverzeichnis), S. 66, Abb. 34 („Meer und Felsen“)



136 Deutsch, um 1840

Caprifelsen mit Vesuv im Hintergrund.

Öl auf dünnem Karton. 43 × 33,5 cm (16 7/8 × 13 1/4 in.).

[3070] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



137 Carl Morgenstern

1811 – Frankfurt a.M. – 1893

„Blick auf das Binger Loch bei Rüdesheim“.

Öl auf Karton. 23 × 34 cm (9 × 13 3/8 in.). Werkverzeichnis: Nicht bei Eichler. [3158] Gerahmt.

Provenienz

Nachlass des Künstlers (bis 1918) / Privatsammlung, Hessen / Privatsammlung, Berlin

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Literatur und Abbildung

P. S.: Carl Morgenstern [Hinweis auf die ursprünglich für den 18. März 1918 geplante Nachlass-Versteigerung]. In: Kunstchronik und Kunstmarkt, S. 462–463, hier Abb. S. 460 / Versteigerungskatalog: Gemälde von Carl Morgenstern (1811–1893). Aus dem Nachlass seiner 1913 verstorbenen Gattin Frau Luise Morgenstern, geborenen Bansa. Frankfurt a.M., Frankfurter Kunstverein, 19.11.1918, Kat.-Nr. 45, m Abb.



138 Friedrich Olivier

1791 – Dessau – 1859

„Im Kapuzinerkloster von Albano“. 1819 (+ 1 Beigabe)

Bleistift auf dünnem Velin. 18,3 × 24,9 cm
(7 ¼ × 9 ¾ in.). Unten rechts bezeichnet und datiert:
Im Kapuzinerkloster v. Albano. Den 26sten August
1819. Beigabe: Friedrich Olivier: Köpfe, u. a. von Tizian
(beidseitiges Studienblatt). 1847. Bleistift auf Papier.
26,5 × 16,6 cm (10 ⅝ × 6 ½ in.). Oberhalb der Mitte
mit Bleistift links bezeichnet: Tizian; rechts datiert:
d. 24. Aug. 1847. [3205]

Provenienz

Sammlung Herbert Tannenbaum, Mannheim/New
York (mind. bis 1994 in Familienbesitz) / Privatsamm-
lung, Sachsen-Anhalt (erworben 2001 bei Bassenge)

EUR 3.000–4.000
USD 3,230–4,300

Ausstellung

Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein
Kunsthau. Mannheim, Reiß-Museum, 1994/95, Kat.-
Nr. 245, m. Abbildung

Literatur und Abbildung

Auktion 78: Kunst des 15.–19. Jahrhunderts. Berlin,
Bassenge, 30.11./1.12.2001, Kat.-Nr. 5928



139 Théodore Gudin

Paris 1802 – 1880 Boulogne-sur-Seine

Küstenlandschaft mit Befestigungen.

Öl auf Papier auf Holz. 29,6 × 39,8 cm (11 ⅝ × 15 ⅝ in.).
Unten rechts signiert: T. Gudin. Rückseitig der Stemp-
pel in Rot: Galerie de Monsieur le Baron Theodore J.
Gudin. Dort auch mit Kreide (mit der Nachlassnr.?)
beschriftet: N. 535. Retuschen. [3093] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Hessen

EUR 4.000–6.000
USD 4,300–6,450



140 Anton von Werner

Frankfurt (Oder) 1843 – 1915 Berlin

Zwei Ölstudien des Vesuvs („Morgen“ und „Abend“). 1869

Jeweils Öl auf Papier, auf Karton montiert. 19 × 27 cm und 22 × 27 cm (7 ½ × 10 ⅝ in. und 8 ⅝ × 10 ⅝ in.).

Jeweils unten rechts monogrammiert und datiert:

A v W 1869 / Jeweils rückseitig mit Bleistift betitelt

„Morgen“ bzw. „Abend“. Werkverzeichnis: Die Studien werden aufgenommen in das Verzeichnis der Werke Anton von Werners von Dr. Dominik Bartmann, Berlin (in Vorbereitung). [3199] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Frankreich

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Wir danken Dr. Dominik Bartmann, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität der Studien und freundliche Hinweise.

„Wir wohnten im Hotel de Genève und genossen nun den Blick auf den Golf nach Capri hinüber von dieser Seite. Stadt und Hafen, gerade gegenüber der Vesuv mit seinen beiden Kuppen ... – das ganze wundervolle Panorama lag da im goldenen Abendsonnenschein vor uns.“

Anton von Werner, Erinnerungen an seinen Aufenthalt in Neapel 1869



Golo Mauer **Weltenlandschaft mit Vulkan**

Vesuv-Ansichten des 19. Jahrhunderts sind in der Regel wie Postkarten vom Eiffelturm: Man hat sie genau so schon Hunderte Male gesehen. In der Regel wird der Blick vom Vomero oder vom Capo Miseno aus gezeigt, was den Vorteil hat, neben dem Vesuv auch die Stadt Neapel zu sehen, in zarter, ständig bedrohter Unversehrtheit.

Ahlborn macht es genau umgekehrt: Er zeigt den Vesuv vom Süden her, von den Hängen des Monte Molare aus gesehen, jenem Vorgebirge, das man – von Neapel kommend – auf dem Weg nach Amalfi durchquerte. Neapel selbst ist auf dieser Ansicht gar nicht zu sehen – oder nur die hoch gelegenen Teile ganz in der Ferne. Hafen und Altstadt verschwinden hinter der flach auslaufenden Landzunge zwischen Torre del Greco und Torre Annunziata, die den Golf von Castellammare einschließt. Am Meereshorizont von links nach rechts die Inseln Ischia, Procida sowie der Capo Miseno – eine weltberühmte Sehnsuchts-Topografie *à l'envers*.

Ungewöhnlich ist neben der Blickrichtung auch die Perspektive, welche an die Tradition Altdorferscher Weltenlandschaften des frühen 16. Jahrhunderts erinnert. Man sieht gewissermaßen einen Ausschnitt der kompletten, leicht sich krümmenden Erdkruste, ein topografisches Diorama mit Gebirgszügen, Küstenlinien, Buchten, Inseln und Ebenen, ja fast glaubt man, ganze Wetterzonen und sogar verschiedene Tageszeiten zu sehen, nämlich Nachmittag und Abend, wobei der Punkt des Sonnenuntergangs fast gegen den Nordpol hin in die Bildmitte verschoben wurde, was selbst in Neapel nur selten vorkommt. Kompositorisch sitzt der dort aber genau richtig. Man glaubt, eine Urlandschaft aus den ersten Schöpfungstagen zu sehen, ein Panoptikum der frisch ausbalancierten Elemente Feuer, Erde, Luft

und Wasser, und erst bei ganz genauem Hinsehen erkennt man die feine Schicht menschlichen Siedelns, die sich so dünn wie Staub über dieses gewaltige Gotteswerk gelegt hat. Dieses Genre der Weltenlandschaft als beinahe schon religiös überhöhtes Souvenir ist wiederum ein Markenzeichen Ahlborns, und zwar speziell für seine neapolitanischen Küstenbilder, allen voran die berühmte Pozzuoli-Ansicht der Berliner Alten Nationalgalerie von 1832. Der 1796 in Hannover geborene und in Berlin ausgebildete Ahlborn war 1827 nach Italien gekommen und blieb dort – auch eine Besonderheit – bis zu seinem Tod 1857. Mit seinen südlichen Weltenlandschaften hatte er eine erfolgreiche Marktlücke für sich entdeckt – eine Voraussetzung für sein dauerhaftes Bleiben im Land der Klischee-Veduten.

141 **August Wilhelm Julius Ahlborn**

Hannover 1796 – 1857 Rom

Blick auf Neapel und den Vesuv.

Öl auf Leinwand. 22,4 × 79,6 cm (8 7/8 × 31 3/8 in.).

[3101] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600

142 Johann Jakob Frey

Basel 1813 – 1865 Frascati

Italienische Küstenlandschaft am Abend. 1839

Öl auf Papier. 14,5 × 19,8 cm (5 ¾ × 7 ¾ in.). Unten links unleserlich bezeichnet und datiert (in die nasse Farbe geritzt): 39. Beschnitten [3289] Gerahmt.

Provenienz

Maltzahn Gallery Limited, London

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



„In dem Augenblick, da der Gott vollends die Erde verlassen will, scheint er den vollen Glanz seines Feuers zu sammeln, um den erstaunten Sterblichen noch das prächtige Schauspiel zu bereiten: Purpur, Gold, Topas, Rubin und der in allen Farben spielende Opal, schmücken wechselweise wetteifernd die Gegend, in welcher er vor unseren Augen verschwinden soll.“

Pierre-Henri de Valenciennes

143 Französisch, um 1800

Sonnenuntergang.

Ölstudie auf Papier auf Pappe. 14 × 38,5 cm
(5 ½ × 15 ¼ in.). [3216] Gerahmt.

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Anna Ahrens Die Turmfahne des Palazzo Vecchio

Die besten Geschichten beginnen oft unspektakulär. Manchmal reicht eine Bemerkung zum Wetter. Francesco, ein „alter corpulenter Wirth“, der Carus „immer eine Speise nach der anderen“ auftrug, verließ sich da auf den Wetterlöwen des Palazzo Vecchio. Die Turmfahne mit dem Marzocco-Löwen, der eine Stange mit der Florentiner Lilie in seinen Pranken hält, bekrönt den markanten, 94 Meter hohen Torre di Arnolfo des Florentiner Stadtparlaments (seit 1872 Rathaus von Florenz). Der berühmte Renaissance-Bau lag unweit von „Francesco's Pension“. Hier wohnte Carus für seinen Aufenthalt vom 10. März bis 20. April 1841. Als Leibarzt des sächsischen Königs war er beauftragt, die schwer erkrankte älteste Tochter des Großherzogs der Toskana persönlich zu behandeln. Sie war eine Nichte von Friedrich August II., in dessen Begleitung Carus schon einmal in Florenz gewesen war. Schon damals, im Sommer 1828, hatte er von den „italiänischen Straßen mit den breiten Dächern“ geschwärmt (Carus, Mnemosyne, Florenz, 25. Juni 1828). Nun, bei Francesco, „beklagte“ er „innerlich lange“, dass er „in ein Haus ohne alle Aussicht einquartirt sei“ (Carus, Mnemosyne, Florenz, 11. April 1841).

Nach knapp vierwöchigem Aufenthalt kommentierte Francesco nicht nur (erneut) das Wetter, sondern erwähnte – wohl beiläufig – auch die hauseigene Loggia mit freiem Blick auf den prominenten Turm und die ganze Stadt. „Ich begriff nicht, wo er die Turmfahne jenes alten Palastes (vecchio) sehen könne, aber er versicherte mir: oben von der Loggia seines Hauses übersehe man den größten Teil der Stadt. Natürlich stieg ich bald da hinauf“, notierte Carus freudig. Die Aussicht mag wie ein Himmelsgeschenk auf ihn gewirkt haben: „und siehe da, da lag das schöne Florenz vor mir! Da St. Maria del Fiore mit dem schönen Campanile, da Palazzo vecchio, da der Palast Pitti, da zogen die Gebirge sich hin, da leuchtete

Fisole herab!“ Francescos „Haus ohne alle Aussicht“ hatte sich von einem auf den anderen Moment zu einem idealen Studienort gewandelt: „nicht leicht sonst wo hätte ich einen so aussichtsreichen und so ruhigen, zum Entwerfen eines Studiums geeigneten Platz gefunden als hier oben!“, schrieb Carus glücklich in sein Tagebuch – und ergänzte noch am selben Tag: „Da oben habe ich also heute angefangen, ein Studium zu malen, welches hoffentlich noch in späteren Tagen mir Freude machen und diese Örtlichkeit lebhaft vergegenwärtigen wird. Ach, hier wäre Stoff zu Studien dieser Art auf lange, lange Zeit!“ (Carus, Mnemosyne,, Florenz, den 11. April 1841).

Mindestens zwei Dächer-Studien malte Carus in diesen Apriltagen 1841 „oben von der Loggia“ seiner Pension. Einmal schweift sein Blick über die verwitterten Ziegel und schmalen Schornsteine des vor ihm liegenden Quartiers di Santa Croce entlang der Via dei Calzaiuoli bis hinüber zur Domkuppel und dem Campanile mit seiner wunderschönen Marmorfassade, die vor den Bergzügen und leicht bewölktem, hohen Himmel im Morgenlicht erstrahlen (Abb.). Diese zauberhafte Florenz-Ansicht war 1906 auf der Berliner Jahrhundertausstellung zu sehen und wurde zwei Jahre später von den Dresdner Kunstsammlungen angekauft – als eine der ersten beiden Arbeiten von Carus überhaupt. Sie zählt heute zu den Schmuckstücken im Albertinum.

144^R Carl Gustav Carus

Leipzig 1789 – 1869 Dresden

Blick auf Florenz mit Palazzo Vecchio. 11. April 1841

Öl auf Papier auf Leinwand. 14 × 17 cm (5 ½ × 6 ¾ in.).

Werkverzeichnis: Nicht bei Prause (vgl. Prause 185). [3168] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Martin Grosell, Kopenhagen / Sammlung Reinhard van Hauen, Kopenhagen (1932 erworben) / Ehemals Privatsammlung, Großbritannien

EUR 30.000–40.000

USD 32,300–43,000

Literatur und Abbildung

Auktion 116: Sammlung Deutscher Gemälde etc. aus dem Besitz des Kunsthändlers M. Grosell. Kopenhagen, V. Winkel & Magnussen, 9./10.6.1932, Kat.-Nr. 74 („Aussicht über die Dächer von Florenz. Im Hintergrund Palazzo Vecchio“)



Originalgröße

Es gibt aber noch eine weitere, („unsere“) Studie die von dem unwiederbringlichen Moment kündigt, von dem Carus in seinem Tagebucheintrag vom 11. April erzählt – jenem Moment, als er erstmals die Loggia bestieg und nun selbst auf den Turm des Palazzo Vecchio schaut. Wahrscheinlich entstand sie sogar zuerst. Denn schon am 15. April notiert Carus: „Am Nachmittag vollendete ich meine Studien der Ansicht vom Palazzo Vecchio auf der Loggia des alten Francesco“ (Carus, Mnemosyne, Florenz, den 15. April 1841).

Es ist von Interesse, dass Carus hier bereits von seinen „Studien“ des Palazzo Vecchio spricht. Denn sowohl von dem Domblick im Albertinum als auch von dem Blick auf den Palazzo Vecchio gibt es jeweils zwei nahezu identische Versionen – genauer: Carus hat beide Ansichten noch einmal eigenhändig kopiert. Marianne Prause nahm 1955 drei Versionen in ihr Werkverzeichnis auf: Von dem Domblick im Albertinum (Abb.) war ihr die gleiche Ansicht aus der Sammlung Helbig in Dresden bekannt (Prause 186). Ebenfalls in der Sammlung Helbig befand sich eine nahezu identische Version unseres Bildes (Prause 185). Das motivische Bilder-Paar von Helbig, einmal mit Dom und einmal mit Palazzo Vecchio, wurde 1926 bei Rudolf Bangel versteigert (R. Bangel 1081). Die Prause noch unbekannt zweite Ausführung vom Blick auf den Palazzo Vecchio (unsere Studie) befand sich vor dem Krieg noch in der Sammlung von Martin Grosell in Kopenhagen, wo sie auch nach Ankauf durch Reinhard van Hauen seit 1932 verblieb. Später ging sie in eine Privatsammlung nach Großbritannien.

Es ist unendlich wertvoll, alle vier Bilder jetzt vorliegen zu haben und ihre Ausführungen miteinander vergleichen zu können. Denn von beiden Motiven gibt es jeweils eine Version, die einen spontaneren, skizzenhafteren Eindruck hinterlässt, sowie eine zweite, wesentlich sorgfältiger und tendenziell „bildwürdiger“ gearbeitete Ausführung. Denken wir uns jeweils zwei Pendants mit Dom und Palast, entspricht die Malweise unserer eher spontan wirkenden Studie dem Dächerblick mit Domkuppel im Albertinum (Abb.). Für dieses kleine Schmuckstück wurden im Zuge der großen Carus-Retrospektive 2010 Infrarotaufnahmen erstellt, die „vor allem im Mittelgrund“ genaue Unterzeichnungen sichtbar machten – „bis in die Einzelheiten der Dachformen, des Kuppelbauwerks und der Turmbekrönung des Campanile“ –, während „die Dächer und Schornsteine im Vordergrund mit so dick aufgesetzter Farbe gemalt sind, dass nur an wenigen Stellen Unterzeichnungslinien durchschimmern“ (Krüger/Schölzl, Ausst.-Kat. Carus 2010, S. 141f.).

Auch in unserer Studie sind ähnliche Bleistiftunterzeichnungen schon mit bloßem Auge erkennbar. Vor allem aber ist es die spontane, ungeglättete Malweise, die von der Unmittelbarkeit des aufgenommenen Seheindrucks spricht und ihren eigenen, besonderen



Carl G. Carus, Blick auf Florenz, 1841, Öl auf Papier auf Leinwand, Prause 187, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum

Charme hinterlässt. Die schon Prause bekannte Version vom Blick auf den Palazzo Vecchio (Prause 185) war ebenfalls auf der großen Carus-Ausstellung 2010 zu sehen. Ihre Ausführung ist – wie die zweite Ausführung des Domblicks aus der Sammlung Helbig (Prause 186) – wesentlich ruhiger, klarer in der Ausarbeitung der Flächen und hat nicht dieses angespannt Vibrierende, Flirrende, Unmittelbare der Pinselführung unserer wie auch der Studie im Albertinum. Es liegt daher die Vermutung nahe, dass Carus tatsächlich unser Bild als Pendant zum Domblick im Albertinum aufnahm – als jeweils „erste“ Motivstudie. Das Bilderpaar aus der Sammlung Helbig (Prause 185, 186), das auch bei Bangel als solches angeboten wurde, wäre demnach die von Carus eigenhändig ausgeführte zweite Fassung.

Schauen wir auf unsere hinreißende kleine Dachstudie aus Florenz (Los 144). Der Blick überzeugt. Wir scheinen tatsächlich mit Carus auf dieser Loggia zu stehen: Beim Suchen und Schweifen über das Dächermeer stoßen sich unsere Augen kurz an der schmucklosen Brandmauer eines vorgelagerten, konkurrierenden Gebäudes, bevor wir den berühmten Torre des Palazzo Vecchio erblicken, der entlang der Bildmittelachse in der frühen Nachmittagssonne erstrahlt. Genauestens nimmt Carus wahr, wie das durch die Wolken mal aufscheinende, mal zurückgewiesene Sonnenlicht die höchst kompliziert miteinander verschachtelten Häuser und Gebäudekuben in Licht- und Schattenzonen aufteilt und zugleich alles scharfkantig Trennende in warme, eher weiche Übergänge wandelt. Auch die Farben sind wie gesehen: zurückhaltend in ihren mal etwas rötlicher, mal etwas gelblicher erscheinenden Braun- und Grautönen, fast ein wenig einheitlich fade, nichts hat Carus intensiviert oder auf einen bestimmten Effekt hin ausgerichtet. Gleiches gilt für die hinter dem Gebirge aufziehenden Wolken, die den Himmel über Florenz an diesem Tag mehr zudecken, als dass sie ihn tänzelnd bespielen.

Die Turmuhr zeigt kurz vor 15 Uhr. Viel gäbe es noch zu erzählen, von Dächerblicken und Luftperspektiven, von der wunderbaren Frühzeit der Pleinairmalerei, von Valenciennes Ratschlägen an Ölstudienmaler, von Carus und seinen Himmeln, von dem unschätzbaren Wert dieser Kleinode für die Künstler, die sie nicht selten ein Leben lang bewahrten, von der spannenden und damals durchaus gängigen Praxis eigenhändiger Kopien solcher vor Ort in Öl festgehaltenen Seh-Erlebnisse. Jetzt aber ist die Mittagszeit schon rum. Es ist der 15. April 1841. Francesco wartet, um endlich seine Speisen aufzutragen.



Originalgröße

„Also, auf! Und mitten hinein in das Land der Kultur!“

Eugen Roth, Sammelsurium

145 Carl Philipp Fohr (?)

Heidelberg 1795 – 1818 Rom

Rückenfigurskizze.

Feder in Schwarz auf Papier, auf Papier kaschiert.
7,9 × 5,4 cm (3 1/8 × 2 1/8 in.). Werkverzeichnis: Nicht
bei Märker. [3117]

Provenienz

Ehemals Sammlung Eugen Roth, München

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Literatur und Abbildung

Eugen Roth: Sammelsurium. Freud und Leid eines
Kunstsammlers. München, Carl Hanser Verlag,
2. Aufl. 1955, S. 94 u. Abb. S. 58 („Wasserträger“)

146 August Lucas

1803 – Darmstadt – 1863

Weiblicher Halbakt mit Amphore. Um 1829

Feder in Braun über Bleistift auf Velin. 20 × 12,9 cm
(7 7/8 × 5 1/8 in.). Unten links bezeichnet: ai monti. Oben
rechts bezeichnet: 14t. Werkverzeichnis: Nicht bei
Franzke. Entstanden während des ersten Aufenthalts
von August Lucas in Italien 1829–1834. [3118] Gerahmt.

Provenienz

Hugo von Ritgen (1811–1889), Gießen/Darmstadt /
Ehemals Stephan Seeliger, München (erworben am
28.11.1985 bei Christie's, London, bis 2019)

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Ausstellung

Zeichnungen Darmstädter Romantiker. Aus der
Sammlung Hugo v. Ritgen, Hamm, Städtisches Gustav-
Lübcke-Museum; Darmstadt, Magistrat der Stadt
Darmstadt und Kunstverein Darmstadt e.V., und
Gießen, Oberhessisches Museum, 1984, Kat.-Nr. 61,
Abb. S. 71

Literatur und Abbildung

Auktionskatalog: Christie's, London, 28.11.1985, Nr. 185



Originalgröße



147 Deutsch, um 1840/50

Nächtliches Lagerfeuer am Strand.

Öl auf Leinwand. 26 × 31 cm (10 ¼ × 12 ¼ in.).

[3070] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

148 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

Studie einer Italienerin. Um 1881–83

Bleistift, zum Teil gewischt, auf Papier. 21,2 × 12,2 cm

(8 ⅜ × 4 ¾ in.). Unten rechts monogrammiert: A. M.

Werkverzeichnis: Mit einer Bestätigung von Marie Ursula Riemann-Reyher, Berlin, vom 22.03.2000.

[3116] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600



Menzel zeichnete die Italienerin während eines Aufenthalts in Verona, wohin er zwischen 1881 und 1883 jedes Jahr reiste. Nach den dort angefertigten Studien (zwei Skizzenbücher, achtzig Zeichnungen) malte Menzel 1884 das große Ölbild „Piazza d’Erbe zu Verona“, das sich heute in der Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

befindet. Möglicherweise ist die hier dargestellte Frau identisch mit „Mamacilla“, die Menzel in einer fast gleich großen Zeichnung „unter dem weissen Kopftuch“ festhielt (Abb. der im Kupferstichkabinett der Kunsthalle Bremen aufbewahrten Zeichnung in: Heidi Ebertshäuser (Hrsg.): Adolph von Menzel, Das graphische Werk. 2 Bde. München, 1976, S. 1188).



148a Deutsch, um 1820

Zwei Ölstudien: Nelke und Blätterzweig.

Öl auf Papier / Öl auf Leinwand (nicht aufgespannt).
26,1 × 19,3 / 20,9 × 17,8 cm (10 ¼ × 7 ⅝ / 8 ¼ × 7 in.).
[3170]

Provenienz

Nachlass des Künstlers Georg Friedrich Kersting
(1785–1847) (seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.000–1.500

USD 1,080–1,610

148b Französisch, um 1860

Stilleben mit Fässern und Kesseln.

Öl auf Papier auf Holz. 18 × 25,5 cm (7 ⅛ × 10 in.).
Unten rechts monogrammiert: F.B. Auf dem
Schmuckrahmen links ein Etikett des Vergolders
A. Breckpot, Brüssel. [3181] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland / Sammlung
Rudolf Zwirner (erworben bei Grisebach 2014)

EUR 4.000–6.000

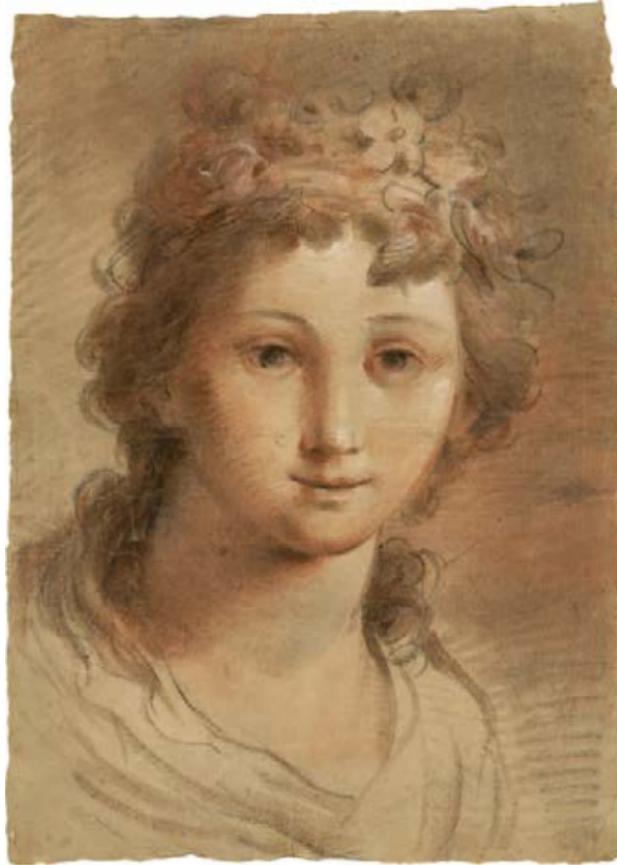
USD 4,300–6,450

Literatur und Abbildung

Auktion 229: Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin,
Grisebach, 26.11.2014, Kat.-Nr. 214, m. Abb

Diese kleine Ölstudie mit den drei Holzfässern und den beiden Kesseln in der Bildmitte wirkt im ersten Moment wie eine zufällig verlassene Arbeitsstätte. Darauf deuten auch der am Boden liegende Holzhammer hin sowie die am Holzfass angelehnte Axt. Doch scheint dieses Arrangement sehr sorgsam komponiert zu sein, worauf etwa die Holzbalken hindeuten, die parallel zu dem in der Bildmitte verlaufenden Schatten dem Bild eine eigene Dynamik verleihen.





149 Deutsch, um 1800

Mädchenporträt. (+ 2 Beigaben)

Rötel und Kreide, weiß gehöht, auf bräunlichem Bütten. 42,8 × 31 cm (16 7/8 × 12 1/4 in.). Beigaben: 1) Theodor Verhas: Schlossruine von Hambach. Aquarell über Bleistift auf beigem Papier. 8 × 10,5 cm. Papier gebräunt. Gerahmt. 2) Peter Ludwig Kühnen: Landschaft mit Bergruine bei Mondschein. 1850. Bleistift und Deckweiß auf gelblichem Papier. 9,8 × 14 cm. Unten links signiert und datiert: L. Kuhn ft. 1850. [3181] Gerahmt.

Provenienz

H. C. Wienholtz / Sammlung Rudolf Zwirner, Berlin

EUR 800–1.200

USD 860–1.290

150 Jean-Baptiste Oudry

Paris 1686 – 1755 Beauvais

„Still Life with Fruits and a Thistle“ (Stilleben mit Früchten und Distel). 1717

Öl auf Leinwand. 87,5 × 83,5 cm (34 1/2 × 32 3/4 in.).

Unten links signiert und datiert: peint par JB Oudry 1717. Werkverzeichnis: Opperman 478. Retuschen, Doubliert [3111] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 30.000–40.000

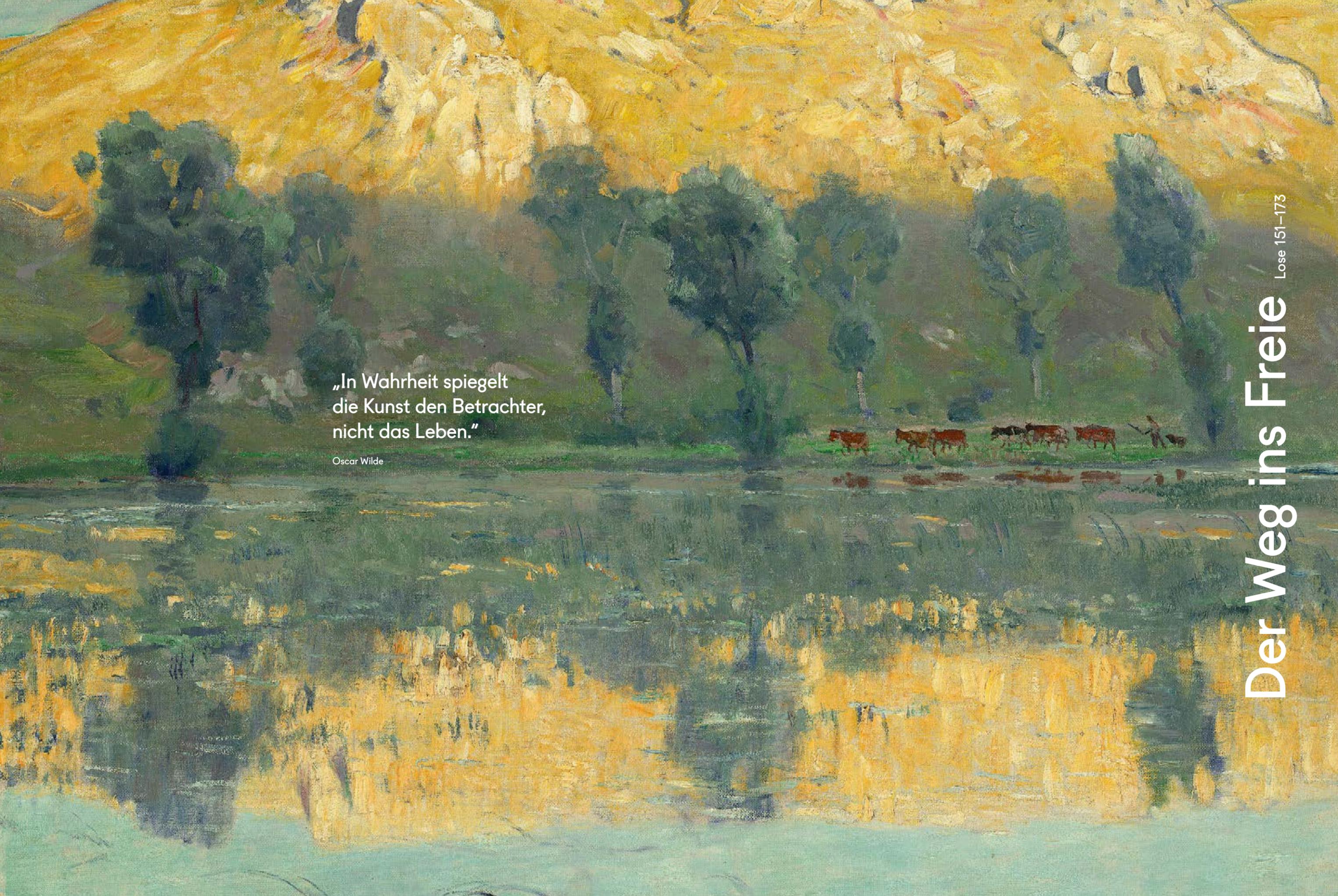
USD 32,300–43,000

Wir danken Dr. Gero Seelig, Schwerin, für freundliche Hinweise zum Gemälde.



„Meine Sinne erfassen die scharfe Spitzigkeit ihrer Formbewegung und mein Geist schaut ihr Wesen. Ich erlebe eine Distel.“

Johannes Itten, Utopia – Dokumente der Wirklichkeit I/II, 1921



„In Wahrheit spiegelt
die Kunst den Betrachter,
nicht das Leben.“

Oscar Wilde

Der Weg ins Freie Lose 151–173

Claude Keisch Fünf Stifte reichen aus

Unter den Pastellen, die in den frühen Fünfzigerjahren parallel zu Menzels ersten großen Friedrich-Bildern und aufwendigen grafischen Arbeiten entstehen, finden sich neben vollständigen Kompositionen auch zahlreiche skizzenhaft improvisierte, augenblickhaft wirkende Blätter. Zu ihnen gehört dieses – bisher nur dem Titel nach überlieferte – kecke Impromptu: fünf Pastellstifte reichen aus, nur drei neben Schwarz und Weiß, lose Striche sind kreuz und quer über das Tonpapier geschleudert und schließen sich nirgends zu zusammenhängenden Flächen. Bemerkenswert etwa, wie zwei, drei flüchtigste Kurven genügen, den Degenknauf zu vergegenwärtigen. Mitten in die Instabilität ist ein Halt gepflanzt: Das rechte Bein teilt das Blatt in zwei gleiche Hälften.

Aber wo ist das Gesicht? Scharf abgewandt, verschwindet es hinter dem großen Hut, der wie von außen darübergedrückt worden zu sein scheint. Das könnte eine Korrektur in letzter Minute gewesen sein: Nicht selten hat Menzel Gesichter, die ihm misslungen schienen, energisch getilgt, hier aber mag er der Verlegenheit ein neues Motiv abgewonnen haben, das die Gestalt verrätselt, und der auffallende Schwung der roten Feder macht aus dem Notbehelf die Krone der Komposition.

Auf der Ecke eines Bohlentischs hat ein Modell in historischer Tracht – ein szenischer Zusammenhang lässt sich leicht ergänzen – lässig Platz genommen: ein siegessicherer Stutzer, ein Maulheld, ein Hasardeur, breitbeinig entspannt und zugleich ganz wach und lebhaft. Es ist nicht schwer, der Beischrift „Wallenstein's Lager“ folgend, diese Figur in Schillers derben Knittelversen wiederzuerkennen. Das grüne Wams deutet auf einen Jäger, die Stiefel auf einen Reiter, die rote Feder aber auf einen Kaiserlichen. Das alles passt zu Schillers Erstem Jäger, dem „langen Peter aus Itzehoe“, einem „Holkischen Reitenden“, wie der Text vermerkt (obgleich es in Holks Regiment keine Jäger gegeben hat) – ein Mann mit bewegter Laufbahn, der zuerst dem Schwedenkönig diente, dann unter dem Katholikenführer Tilly die entsetzliche Erstürmung Magdeburgs als „Soff und Spiel und Mädels die Menge“ erlebte und schließlich seine „Haut dem Kaiser verhandelt“ hat. Zynisch durchschaut er Wallensteins eigensüchtigen Ehrgeiz: „Ein Reich von Soldaten wollt' er gründen, / Die Welt anstecken und entzünden, / Sich alles vermessen und unterwinden - " - „Still!“, entsetzt sich sein Zuhörer, „Wer wird solche Worte wagen?“

Auch sonst passt der spitznasige Kerl mit dem kecken Federschmuck in Schillers „Lärm- und Lustspiel“, wie es Goethe genannt hat. Neben allem anderen ist das Lager ein Marktplatz der Moden und Eitelkeiten:

„TROMPETER.

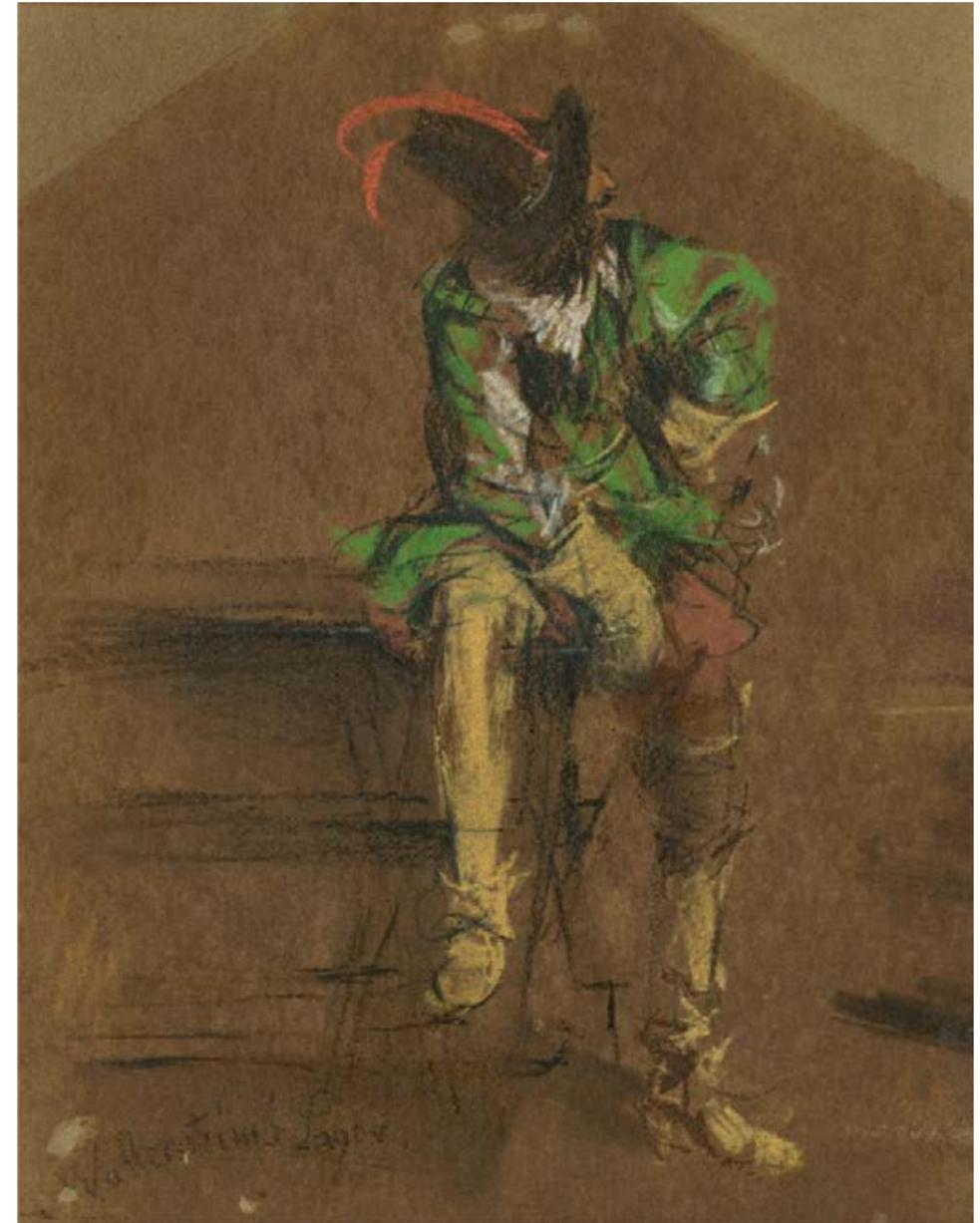
*Ihr habt da einen saubern Spitzen
Am Kragen, und wie euch die Hosen sitzen!
Die feine Wäsche, der Federhut,
Was das alles für Wirkung thut!
Daß doch den Burschen das Glück soll scheinen,
Und so was kommt nie an unser einen!*

WACHTMEISTER.

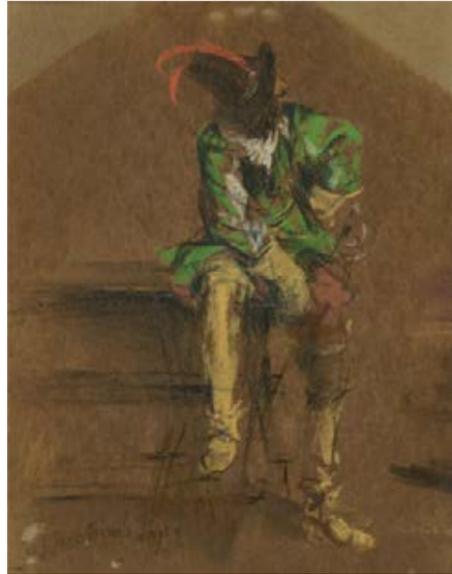
*Dafür sind wir des Friedländers Regiment,
Man muß uns ehren und respectiren.“*

Von Menzels Vertrautheit mit der „Wallenstein“-Welt zeugen mehrere Abspiegelungen und Zitate in seinen Briefen. Schon 1836 hatte Menzel eine Vorstellung des ersten Teils besucht, was eine Skizzenbuch-Zeichnung belegt. Es dürfte nicht seine letzte „Wallenstein“-Erfahrung geblieben sein.

Herzlichen Dank an Jürgen Kloosterhuis für uniformkundliche Aufklärung.



Originalgröße



151 Adolph Menzel

Breslau 1815 – 1905 Berlin

„Wallenstein's Lager“. 1854(?)

Pastell auf braunem Papier. 16,8 × 13,2 cm

(6 5/8 × 5 1/4 in.). Unten links mit Bleistift betitelt:

Wallenstein's Lager. Unterhalb der Darstellung rechts auf dem Passepartoutkarton monogrammiert: A.M. Auf der Rahmenrückseite das dorthin übertragene Etikett: Sammlung Robert von Hirsch, Basel / No. [mit Feder in Schwarzbraun beschriftet:] 539 Ad. Menzel / Junger Landsknecht a[us] / „Wallensteins Lager. [3020] Gerahmt.

Provenienz

Max Liebermann, Berlin (wegen der Nachkriegswirren 1918/19 zur Sicherheit in der Nationalgalerie aufbewahrt) / Robert von Hirsch, Basel / Walter Stern (von Robert von Hirsch als Geschenk erhalten) / Arthur Steinberg, Großneffe von Robert von Hirsch und Neffe von Walter Stern (aus Erbschaft von Walter Stern erhalten, bis 2022)

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300

Ausstellung

Adolph von Menzel 1815–1905. Ausstellung von Gemälden, Gouachen, Pastelle, Zeichnungen. Berlin, Galerien Thannhauser, 1928, Kat.-Nr. 80 („Der Wallensteiner, 1854“)

Literatur und Abbildung

Karl-Heinz Janda, Annegret Janda und Monika Tatzkow: Verzeichnis der Sammlung Liebermann. In: Martin Faass (Hg.): Verlorene Schätze. Die Kunstsammlung von Max Liebermann. Berlin, Nicolai, 2013 (zugl. Ausst.-Kat. Berlin, Liebermann-Villa am Wannsee, 2013/14), S. 206, Nr. 171 („Wallensteiner“) / Bärbel Hedinger, Michael Diers und Jürgen Müller (Hg.): Max Liebermann. Die Kunstsammlung. Von Rembrandt bis Manet. München, Hirmer Verlag, 2013, S. 280, Nr. SL 157 („Wallensteiner“)

Das Pastell wird im ausdrücklichen Einvernehmen mit den Erben nach Martha Liebermann angeboten.



„Sie werden sich hineinräumen können...“

Arnold Böcklin

152 Schweizerisch, 1852

Landschaftsstudie bei Guttannen, Schweiz. 1852

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen. 13,9 × 25,7 cm (5 1/2 × 10 1/8 in.). Unten links bezeichnet und datiert: Guttannen. Sept. 52 (in die nasse Farbe geritzt). [3158] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland / Privatsammlung, Berlin

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



153 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

„Letzte Sonne“. 1917

Öl auf Leinwand. 75,5 × 85,5 cm (29 ¾ × 33 ½ in.).

Unten links signiert und datiert: Eugen Bracht. 1917 /

Rückseitig handschriftlich vom Künstler mit der

Inventarnummer bezeichnet und betitelt: 1657.

„Letzte Sonne“. [3101] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600

Das Gemälde entstand wohl während eines Studienaufenthaltes des Künstlers in Herbrechtingen (Schwäbische Alp). Der dargestellte Fluss ist die Brenz.

Wir danken Dr. Manfred Großkinsky, Karlsruhe, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes anhand eines Fotos und für freundliche Hinweise.



154 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

Landschaft mit Bäumen und Weiher. 1898–1901

Öl auf Hartfaser auf Holz. 47,7 × 68,7 cm

(18 ¾ × 27 in.). Unten links signiert: Eugen Bracht.

[3101] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530

Wir danken Dr. Manfred Großkinsky, Karlsruhe, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes anhand eines Fotos und für freundliche Hinweise.



155 Ferdinand Knab

Würzburg 1834 – 1902 München

Römische Ruinen im Abendlicht. 1892

Öl auf Leinwand. 90,5 × 70 cm (35 5/8 × 27 1/2 in.).

Unten rechts signiert und datiert: F. Knab 1892.

[3137] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

156 Ludwig von Hofmann

Darmstadt 1861 – 1945 Pillnitz

Herbstabend am Weiher. Um 1906

Öl auf Rupfen. 61,5 × 73,5 cm (24 1/4 × 28 7/8 in.).

Unten links signiert: L v Hofmann. [3058] Gerahmt.

Provenienz

Wolf Jobst Siedler, Berlin

EUR 18.000–24.000

USD 19,400–25,800

Ausstellung

Ludwig von Hofmann. Berlin, Kunstamt

Charlottenburg, 1962, Kat.-Nr. 16





157 Barbizon, um 1860

Gewitterhimmel (Ciel d'orage).

Öl auf Holz. 24 × 35,9 cm (9 ½ × 14 ¼ in.) Rückseitig
Etikett einer Ausstellung, hier bezeichnet: P. Huet.
125 Paysage avec étang. Bois 25 × 35. Dort auch
handschriftlich hinzugefügt: G.L. Vente publique
du 4 ... [unleserlich] 9. [3277]

EUR 800–1.200

USD 860–1.290

158 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

„Der Rabenhorst“. 1904

Öl auf Hartfaser. 48,3 × 49,5 cm (19 × 19 ½ in.). Unten
rechts signiert: Eugen Bracht / Rückseitig hand-
schriftlich vom Künstler mit der Inventarnummer
beschrieben, betitelt und gewidmet: No 521. „Der
Rabenhorst“. s.l. Carl Oenike. Eugen Bracht. Dresden
Feb 1904. [3101] Gerahmt.

Provenienz

Karl Oenike, Berlin (1904 als Geschenk des Künstlers
erhalten) / Privatsammlung, Berlin

EUR 5.000–7.000

USD 5.380–7.530

Wir danken Dr. Manfred Großkinsky, Karlsruhe, für die
Bestätigung der Authentizität des Gemäldes anhand eines
Fotos und für freundliche Hinweise.





159 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

Hof in Katwijk. Um 1890

Kreide, weiß gehöht, auf grauem Papier.

36,3 × 27,7 cm (14 ¼ × 10 ⅞ in.). Unten rechts signiert: M. Liebermann. Kleine Randmängel. [3067] Gerahmt.

Provenienz

Dr. Pirch, Offenbach (1983 im Kunsthandel, Hamburg, erworben) / Privatsammlung, Berlin

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

Literatur und Abbildung

Katalog I: Handzeichnungen und Aquarelle des 16.–19. Jahrhunderts. Hamburg, Thomas Le Claire, Kunsthandel, Nov./Dez. 1983, Kat.-Nr. 75, mit ganzseitiger Abbildung

160 Max Liebermann

1847 – Berlin – 1935

„Straße in Zandvoort“. Um 1879

Aquarell, weiß gehöht, über Bleistift auf bräunlichem Papier. 28,1 × 20 cm (28,1 × 22,8 cm) (11 ⅞ × 7 ⅞ in. (11 ⅞ × 9 in.)). Unten links signiert: M. Lieberman(n).

Rückseitig zwei Zollstempel. Auf der Rückpappe ein Aufkleber der Galerie Abels, Köln. Etwas gebräunt. [3116] Gerahmt.

Provenienz

Galerie Abels, Köln / Privatsammlung, Schweiz / Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 20.000–30.000

USD 21,500–32,300





161 Eugen Bracht

Morges 1842 – 1921 Darmstadt

„Motiv an der Libunka, Böhmen“.

Öl auf Holz. 41,5 × 55 cm (16 3/8 × 21 5/8 in.). Unten rechts monogrammiert: E.B. / Rückseitig vom Künstler eigenhändig betitelt: „Motiv an der Libunka, Böhmen“. Dort auch von fremder Hand bezeichnet: Gemälde von Prof. Eugen Bracht a.d. Kgl. Kunst Akad. Dresden. [3129] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Dresden

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600

Wir danken Dr. Manfred Großkinsky, Karlsruhe, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes anhand eines Fotos und für freundliche Hinweise.



162 Deutsch, um 1880

Am Elbstrand.

Öl auf Papier, auf Karton aufgezogen. 28,5 × 31 cm (11 1/4 × 12 1/4 in.). Rückseitig von fremder Hand beschrieben: Louis Gurlitt. [3065] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Norddeutschland

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



163 Carl Theodor Reiffenstein

1820 – Frankfurt a. M. – 1893

Fensterdurchblick auf Bacharach am Rhein. 1889

Aquarell auf Papier. 18,8 × 13,6 cm (7 ⅜ × 5 ⅜ in.).

Unten rechts signiert und datiert: Reiffenstein.

Jun. 1889. [3166]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Wilhelm Landauer-Donner,
Frankfurt a.M. (gest. 1899) / Kunsthandlung J. P.
Schneider jr., Frankfurt a. M. / Privatsammlung,
Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300



164 Carl Theodor Reiffenstein

1820 – Frankfurt a. M. – 1893

Felsenburg. 1889

Aquarell auf Papier. 12,5 × 10,7 cm (4 7/8 × 4 1/4 in.). Unten
rechts datiert: 27. Juli. 1889. [3166]

Provenienz

Nachlass des Künstlers / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000

USD 3,230–4,300

Literatur und Abbildung

Katalog 89. Frankfurt a. M., Kunsthandlung Joseph
Fach, Kat.-Nr. 126, m. Abb. im Text und auf dem
Katalogumschlag

Christian Ludwig Bokelmann ist ein Maler des 19. Jahrhunderts, den es noch zu entdecken gilt. Ganz im Geiste der Düsseldorfer Schule ausgebildet, beweisen seine Gemälde einen hohen Sinn für die Abbildung der Realität. Diese offenbart sich ihm in der peniblen Wiedergabe der Materie, sei es in dem opulent ausgestatteten Studio eines Kunstkenners (1879) oder in den verdreckten Schuhen armer Emigranten, die, bepackt mit ihrem letzten Hab und Gut, Abschied von der Heimat nehmen (1882). Man könnte Bokelmann mit gutem Willen einen sozialkritischen Maler nennen, aber das trifft nicht den Kern seiner Kunst. Die hier angebotene großformatige Ölstudie offenbart ihn als einen meisterhaften Schilderer des Augenblicks, einen Maler des Lichts und der versteckten Schönheiten des ländlichen Lebens. Seit Mitte der 1880er-Jahre bereiste Bokelmann Nordfriesland und die Insel Föhr; er freundete sich mit dem Landschaftsmaler Hans Peter Feddersen und dem niederdeutschen Dichter Klaus Groth an. Doch die künstlerische Konsequenz war kein brachialer norddeutscher Heimatstil, sondern die aufmerksame Schilderung der eigentümlichen Welt der nordfriesischen Bauern kurz vor ihrem historischen Verschwinden. Die Dialektik von der Unerbittlichkeit des bäuerlichen Lebens und der Bewahrung des Schönen in einer wenig lieblichen Region spiegelt auch unser Gemälde. Fünf junge Mädchen in nordfriesischer Tracht, die ihre Gesangbücher mit goldenen Schließen in den Händen halten, sind in die kleine, flach gedeckte Kirche von Ockholm im heutigen Hauke-Haien-Koog eingetreten. Der Zug hat sich schon dem Altartisch genähert, während durch die Tür eine weitere Gruppe von fünf Kindern, angeführt von dem Dorfpastor, eintritt. Mit ihnen kommt das Licht in die Kirche, die mit ihren geweißten Wänden und grau gestrichenen Holzeinbauten zu einem vornehmen Schrein für die geschmückten Konfirmandinnen wird. Der alte Taufstein aus dem 14. Jahrhundert vorn rechts deutet auf das Alter des Gotteshauses, das 1647 errichtet

wurde, nachdem der Vorgängerbau von einer Sturmflut zerstört worden war. Meisterlich schildert Bokelmann, wie das Leben selbst in den einfachen, aber ehrwürdigen Kirchenbau einzieht: Hier ein Grün, da ein kräftiges Blau oder ein Lichtpunkt auf rosigen Wangen. Die Liedtafel am Pfeil rechts verrät uns als verborgenen Betrachtern, welche Lieder wohl für den Gottesdienst geübt werden sollen. Die Art und Weise allein aber, wie jede der Konfirmandinnen ihr Gesangbuch hält, in ihm liest oder ihm gar keine Aufmerksamkeit schenkt, stellt Bokelmanns psychologische Einfühlungskraft unter Beweis. Der Maler hat die Ockholmer Kirche häufig gemalt, ja im Sommer 1890 seine Staffelei in der Kirche selbst aufgestellt. Ein großes Gemälde „Confirmation“ von 1891 befand sich im Museum der Stadt Königsberg und gilt als verschollen. Unser Gemälde erfüllt den Status einer Ölstudie, ist aber ein in sich vollendetes Meisterwerk, das den aufkommenden Impressionismus bereits erahnen lässt.

165 Christian Ludwig Bokelmann

St. Jürgen 1844 – 1894 Berlin

„Confirmanten“. 1893

Öl auf Leinwand. 82 × 105 cm (32 ¼ × 41 ¾ in.).

Unten links monogrammiert und datiert: Chr. L. B. Ko [unleserlich]. 93. Werkverzeichnis: Hodel 181. [3073] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Rheinland / Privatsammlung, Westfalen

EUR 12.000–15.000

USD 12,900–16,100

Ausstellung

Nachlassausstellung Christian Ludwig Bokelmann und Hermann Baisch. Berlin, Nationalgalerie, 1894, Kat.-Nr. 2





166 Carl Theodor Reiffenstein

1820 – Frankfurt a. M. – 1893

Rückseite der Judengasse in Frankfurt am Main. 1887
Aquarell auf Papier. 15,1 × 8,9 cm (6 × 3 ½ in.). Links
mittig signiert und datiert: Reiffenstein. 27 Juni. 1887.
[3166]

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Kunsthandlung Fichter,
Frankfurt a. M. (2013) / Privatsammlung, Hessen

EUR 3.000–4.000
USD 3,230–4,300

Literatur und Abbildung
Beredte Stille. Carl Theodor Reiffenstein (1820–1893)
und die Kunst des Aquarells. F. ... a. M., H. W.
Fichter Kunsthandel, 2013, Kat.-Nr. 13, Abb. S. 14 (und
auf dem Katalogschlag)



167 Carl Theodor Reiffenstein

1820 – Frankfurt a. M. – 1893

Die Metzergasse in Frankfurt am Main. 1855
Aquarell auf Papier. 19 × 10,7 cm (7 ½ × 4 ¼ in.).
Unten links signiert: Reiffenstein. [3166]

Provenienz
Nachlass des Künstlers / Wilhelm Landauer-Donner,
Frankfurt a. M. (gest. 1899) / Kunsthandlung J. P.
Schneider jr., Frankfurt a. M. / Privatsammlung,
Hessen

EUR 4.000–6.000
USD 4,300–6,450

Literatur und Abbildung
Hans Lohne (Hrsg.): Frankfurt um 1850. Nach Aquarel-
len und Beschreibungen von Carl Theodor Reiffen-
stein und dem malerischen Plan von Friedrich Wilhelm
Delkeskamp. Frankfurt, a. M., Kramer 1967



168 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Skizzenbuch. 1888

Leineneinband mit 60 Blatt Papier, davon 34 mit Bleistift- und Kohlestiftzeichnungen. 8,3 × 12,3 × 1 cm (3 ¼ × 4 ¾ × ⅜ in.). Auf dem Vorderdeckel bezeichnet und datiert: Karlsbad Cayeux sur mer 1888. Im vorderen Spiegel Nachlassstempel in Schwarz. Werkverzeichnis: Die Arbeit wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Franz Skarbinas von Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin (in Vorbereitung). [3058]

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Deutschland / Privatsammlung, Berlin (bei Emanuel von Baeyer, London, erworben)

EUR 2.000–3.000

USD 2,150–3,230

Das Skizzenbuch beinhaltet Zeichnungen aus Karlsbad, Cayeux-sur-Mer und Paris.

Wir danken Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Skizzenbuchs.



169 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Zwei Schauerleute. 1887

Öl über Bleistift auf Pappe. 58 × 78 cm (22 ⅞ × 30 ¾ in.). Rechts in der Mitte signiert, bezeichnet und datiert: F. Skarbina Katwijk 1887. Werkverzeichnis: Die Arbeit wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Franz Skarbinas von Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin (in Vorbereitung). Rückseitig mit einem alten Ausstellungs-Aufkleber. Die Malpappe etwas gewölbt, kleine Bereibungen. [3058] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Berlin

EUR 5.000–7.000

USD 5,380–7,530

Literatur und Abbildung

Ausst.-Kat.: Franz Skarbina. Berlin, Bröhan-Museum, 1995, Abb. S. 98 („Zwei Schauerleute, 1887“; nicht ausgestellt)

Wir danken Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.



170 Albert von Keller

Gais 1844 – 1920 München

Atelier mit dem Sohn des Künstlers. 1891

Öl auf Holz. 24 × 39 cm (9 ½ × 15 ¾ in.). Unten rechts signiert: Albert Keller. Entstanden im Zusammenhang mit dem Gemälde „Das Bilderbuch“ von 1891. [3267] Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (Inv.-Nr. 2168) / Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 4.000–6.000

USD 4,300–6,450

171 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Porträt eines Mädchen im Profil.

Öl auf Leinwand auf Karton aufgezogen. 47,7 × 37,5 cm (18 ¾ × 14 ¾ in.). Unten rechts signiert: F. Skarbina. Werkverzeichnis: Die Arbeit wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Franz Skarbinas von Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin (in Vorbereitung). [3090] Gerahmt.

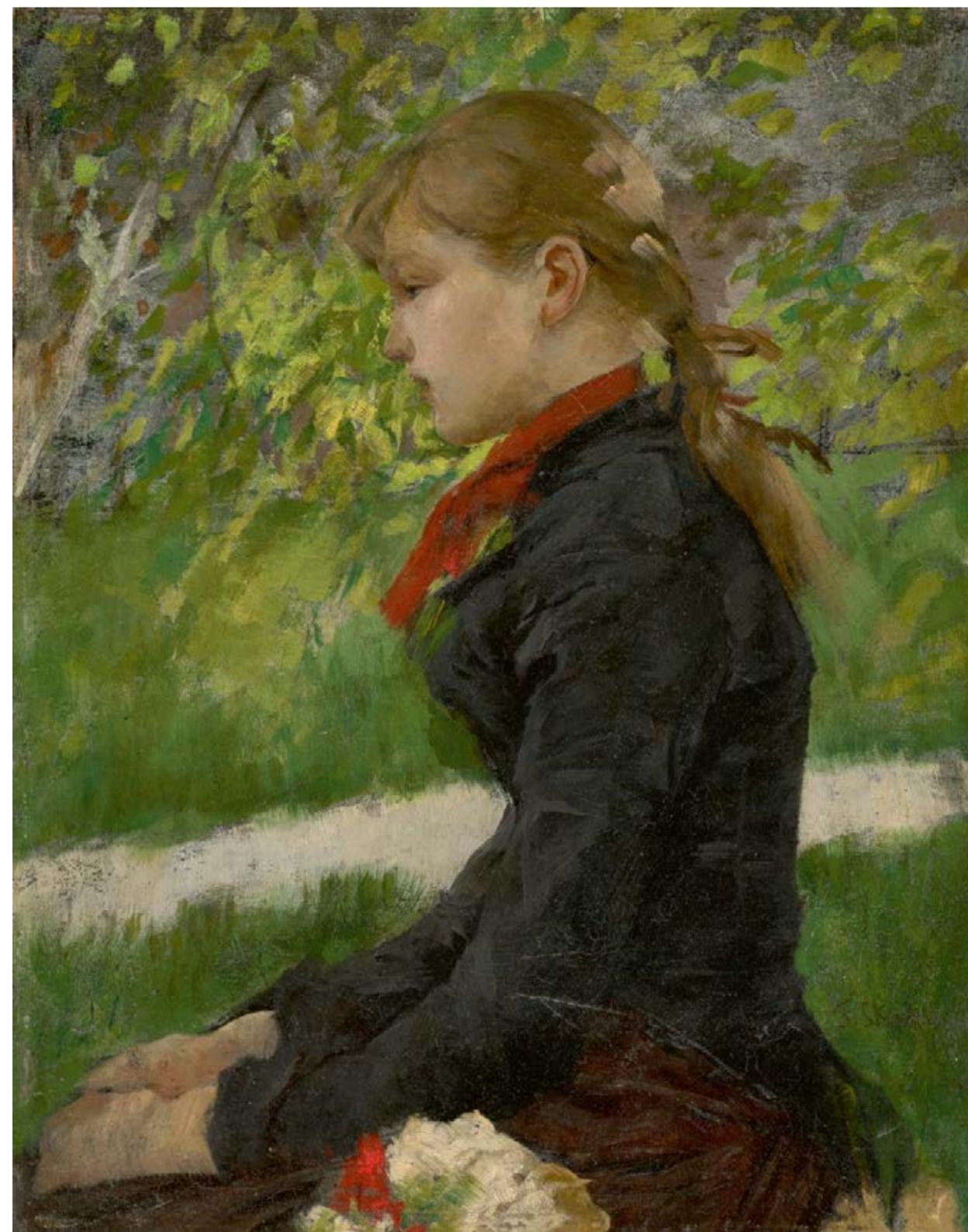
Provenienz

Privatsammlung, Frankreich / Privatsammlung, Rheinland

EUR 6.000–8.000

USD 6,450–8,600

Wir danken Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.



Miriam-Esther Owesle Skarbinas einziges Selbstbildnis

Technisch virtuos und farbig brillant hat Franz Skarbina mit vorliegender Arbeit ein Selbstbildnis geschaffen, das nicht nur von der Meisterschaft des Künstlers in der Technik der Aquarell- und Gouachemalerei kündet, sondern darüber hinaus auch als Zeugnis seines künstlerischen Selbstverständnisses gelesen werden kann. Mit größter Raffinesse schildert der Künstler die malerische Wirkung des wie ein Stillleben anmutenden Ensembles von Zigarrenkiste, Zeitung, Glaskaraffe, Muschelschale und Nautilusbecher auf dem Arbeitstisch seines Ateliers am Leipziger Platz 3.

Erweist sich Skarbina in der impressionistischen Gestaltung im freien und wasserreichen Einsatz seines Pinsels als höchst modern und steht die Malerei in dieser Arbeit buchstäblich im Vordergrund, so erhält die dargestellte Szene Spannung und Dynamik durch zwei erzählerische Aspekte, die den Künstler als versierten Genremaler zu erkennen geben. Der groteske Kopf an der hölzernen Lehne des historisierenden Stuhls, auf dem der Künstler Platz genommen hat, regt die Fantasie ebenso an wie die antikisierende Säule mit der Büste eines dem Künstler über die Schulter blickenden Mannes, dessen finstere Züge Skarbina mit spitzem Pinsel akzentuiert hat.

Beschwört – so mag man fragen – der Künstler den Zorn des Göttervaters Zeus herauf, indem er sich in seiner Arbeit zeitlebens primär an der unmittelbaren Natur orientierte und damit den traditionellen Regeln des Akademiebetriebes den Rücken kehrte? Die Akzentuierung des antiken Porträts in eins mit dessen buchstäblicher Animierung durch die Gemütsregung seiner Züge misst dem Bildelement mehr als dekorative Funktion bei und zeigt Skarbina als jenen erzählenden Impressionisten, als der er in einer Vielzahl seiner Arbeiten, insbesondere ab den 1880er-Jahren, in Erscheinung trat. Die kontemplative Abgeschiedenheit der Szene wird betont durch einen blickdichten Vorhang im Hintergrund, dessen weißer Gaze-

stoff den Künstler hinterfängt und lediglich den Einfall milchigen Lichts von draußen erlaubt, während ein zweiter, zur Seite gezogener, dunkelroter Vorhang den aquarellierenden Künstler rahmt und so das Augenmerk des Betrachters auf Skarbina, seine Arbeit und seine Motive lenkt. Die feine Modellierung seines eigenen Gesichts stellt dabei Dreh- und Angelpunkt der Komposition dar. Wie bereits in einem gezeichneten Selbstbildnis vom April des Jahres 1883 tritt in den weichen Gesichtszügen – hier mit rosigem Inkarnat – das feinsinnige Wesen des Künstlers zutage, der sich selbst nicht in den Vordergrund drängt, sich seiner selbst jedoch höchst bewusst war und seine künstlerischen Ziele kontinuierlich verfolgte.

In seinem Selbstporträt vom November 1883 stellt Skarbina die Aquarell- und Gouachemalerei selbst ins Zentrum der Bildgestaltung und setzt seiner Liebe zu dieser künstlerischen Technik ein bleibendes Denkmal. Auch im Hinblick darauf, dass es sich bei vorliegender Arbeit um das bis dato einzige bekannte Selbstbildnis Franz Skarbinas im Medium der Malerei handelt, nimmt das Werk einen originären Stellenwert im Œuvre des Künstlers ein.

172 Franz Skarbina

1849 – Berlin – 1910

Selbstbildnis im Atelier. 1883

Aquarell und Gouache auf Velin. 32,2 × 24,3 cm (12 5/8 × 9 5/8 in.). Oben links signiert und datiert: F. Skarbina Nov. 83. Werkverzeichnis: Die Arbeit wird aufgenommen in das Werkverzeichnis Franz Skarbinas von Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin (in Vorbereitung). [3149] Gerahmt.

Provenienz

Ehemals Privatsammlung, Schweiz

EUR 15.000–20.000

USD 16,100–21,500



Frida-Marie Grigull **Stella fragt die Sterne**

Karl Wilhelm Diefenbach ist mindestens 100 Jahre zu früh geboren. Er war Tierschützer und Vegetarier, Pazifist aus Überzeugung, Anhänger von Naturheilkunde, Freikörperkultur und Verfechter der freien Liebe – ein Guru und Hippie *avant le lettre*. Heute wäre sein Lebensstil längst kein Aufreger mehr, aber als er 1897, im Entstehungsjahr unseres Bildes, die Landkommune *Humanitas* am Himmelhof in Ober-St.-Veit bei Wien gründete, glich das einer Kampfansage. „Wir streben nach dem Paradies der Erden; die unmenschlichen Rohheiten, die Entartung der heutigen Gesellschaft sind von uns erkannt und verbannt worden“, so beschrieb der Künstler Gusto Gräser das Programm der *Humanitas*.



Diefenbachs Tochter Stella als Modell

Die Lichtgestalt der Gemeinschaft aus bis zu 24 Gleichgesinnten war Diefenbachs Tochter Stella, deren Foto die Vorlage für unser Bild lieferte (Abb.). Argwöhnisch beobachtete der Vater ihre Beziehung zu dem Maler und Mit-Kommunarden Paul von Spaun. Zeitweilig war Stella auch mit Pauls Bruder Friedrich liiert, der kurz darauf mit Diefenbachs ehemaliger Lebensgefährtin Magda Bachmann verheiratet war. So blieb die Vaterschaft einer 1899 geborenen Tochter Stellas ungeklärt. Die Wiener Presse nahm regen Anteil an diesem *carousel d'amour* und brachte mit immer neuen Hetzartikeln und Meldungen die Öffentlichkeit gegen den „Kohlrabi-Apostel“ und sein Gefolge auf. Zunächst bejubelt, wurde seine Ausstellung nun gemieden, seine Gemälde verpfändet, die Kommune ging bankrott, Gerichtsverfahren wegen „Notzucht“ und Vergehens gegen die öffentliche Ordnung wurden eingeleitet und die Mitglieder der *Humanitas* zerstreuten sich in alle Himmelsrichtungen. Gusto Gräser ging nach Ascona und wurde zum Mitbegründer der legendären Künstlerkolonie am *Monte Verità*. Der harte Kern jedoch – Diefenbach und seine Kinder, Friedrich und Paul von Spaun – reiste über Triest nach Capri, um „an der Riviera eine neue Existenz zu suchen“ (Diefenbach an Fleischhauer, 7. Februar 1899). Schon damals war die kleine Insel Treffpunkt der Schönen und Superreichen, der Künstler und Bohemiens. Diefenbach erhielt Besuch von Maxim Gorki, Alfred Krupp, Rainer Maria Rilke und dem Karl-May-Verleger Friedrich Fehsenfeld. Und er malte! Seine Bilder dieser letzten Schaffensjahre sind großartige symbolistische Fantasien mit stürmischen Meereswogen und den Faraglioni im apokalyptischen Dämmerchein. Das 1892 erstmals erprobte Motiv mit dem Mädchen auf dem Felsen erhielt auf Capri maritime Zugaben (Gischt und Möwen). Es ist eine von Diefenbachs erfolgreichsten und am häufigsten variierten Bildideen und zugleich sein künstlerisches Manifest. Immer wieder setzt er Stella auf die Klippen und lässt ihren Blick in das tiefe Blau des Sternenhimmels schweifen. Denn in diesem Blick sei die eine große Frage enthalten, die jeder Einzelne an das Universum richten könne:

„Auf höchster Bergeszinne sitzt ein nacktes Menschenkind. Über ihm im unendlichen Raume leuchten Weltenkörper, Ahnung und Vorstellung uns gebend von der Einheit, Gesetzmäßigkeit, Ewigkeit und Unendlichkeit des Weltalls. Und der kindliche Geist hebt zu den Sternen empor seine Frage: Bergt ihr Wesen wie ich? Und stehen sie Gott näher als die verirrtten Menschen der Erde?“ (Karl W. Diefenbach zum Motiv „Frage an die Sterne“ in seiner Ausstellung in Triest, 1899)

„Auf höchster Bergeszinne sitzt ein nacktes Menschenkind. Über ihm im unendlichen Raume leuchten Weltenkörper, Ahnung und Vorstellung uns gebend von der Einheit, Gesetzmäßigkeit, Ewigkeit und Unendlichkeit des Weltalls. Und der kindliche Geist hebt zu den Sternen empor seine Frage: Bergt ihr Wesen wie ich? Und stehen sie Gott näher als die verirrtten Menschen der Erde?“ (Karl W. Diefenbach zum Motiv „Frage an die Sterne“ in seiner Ausstellung in Triest, 1899)

173 Karl Wilhelm Diefenbach

Hadamar 1851 – 1913 Capri

„Frage an die Sterne“. 1897

Öl auf Leinwand. 99,7 × 75 cm (39 ¼ × 29 ½ in.).

Unten rechts signiert und datiert: K.W. Dfnbch.

1897. Werkverzeichnis: Nicht bei Wagner

(vgl. Wagner 3.27 – 3.33). [3069] Gerahmt.

Provenienz

Privatsammlung, Süddeutschland

EUR 10.000–15.000

USD 10,800–16,100

Wir danken Dr. Claudia Wagner, Starnberg, für die Bestätigung der Authentizität des Gemäldes.



Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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



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

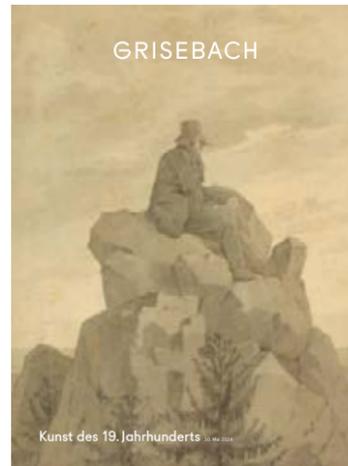
New York, USA/ Kanada
auktionen@grisebach.com

Sommerauktionen in Berlin 30. & 31. Mai 2024

Summer Auctions in Berlin, 30 & 31 May 2024



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



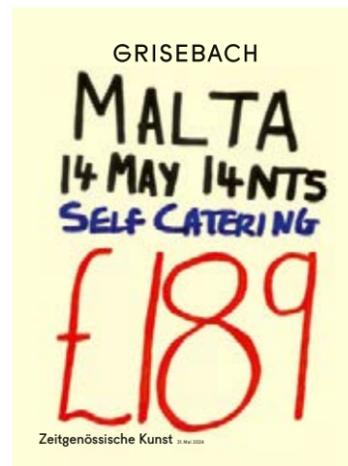
Kunst des 19. Jahrhunderts
Donnerstag, 30. Mai 2024, 15 Uhr



Ausgewählte Werke
Donnerstag, 30. Mai 2024, 18 Uhr



Moderne Kunst
Freitag, 31. Mai 2024, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst
Freitag, 31. Mai 2024, 18 Uhr

Grisebach – Sommer 2024

Setzen Sie auf unsere Expertise



Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:

+49 30 885 9150

auktionen@grisebach.com

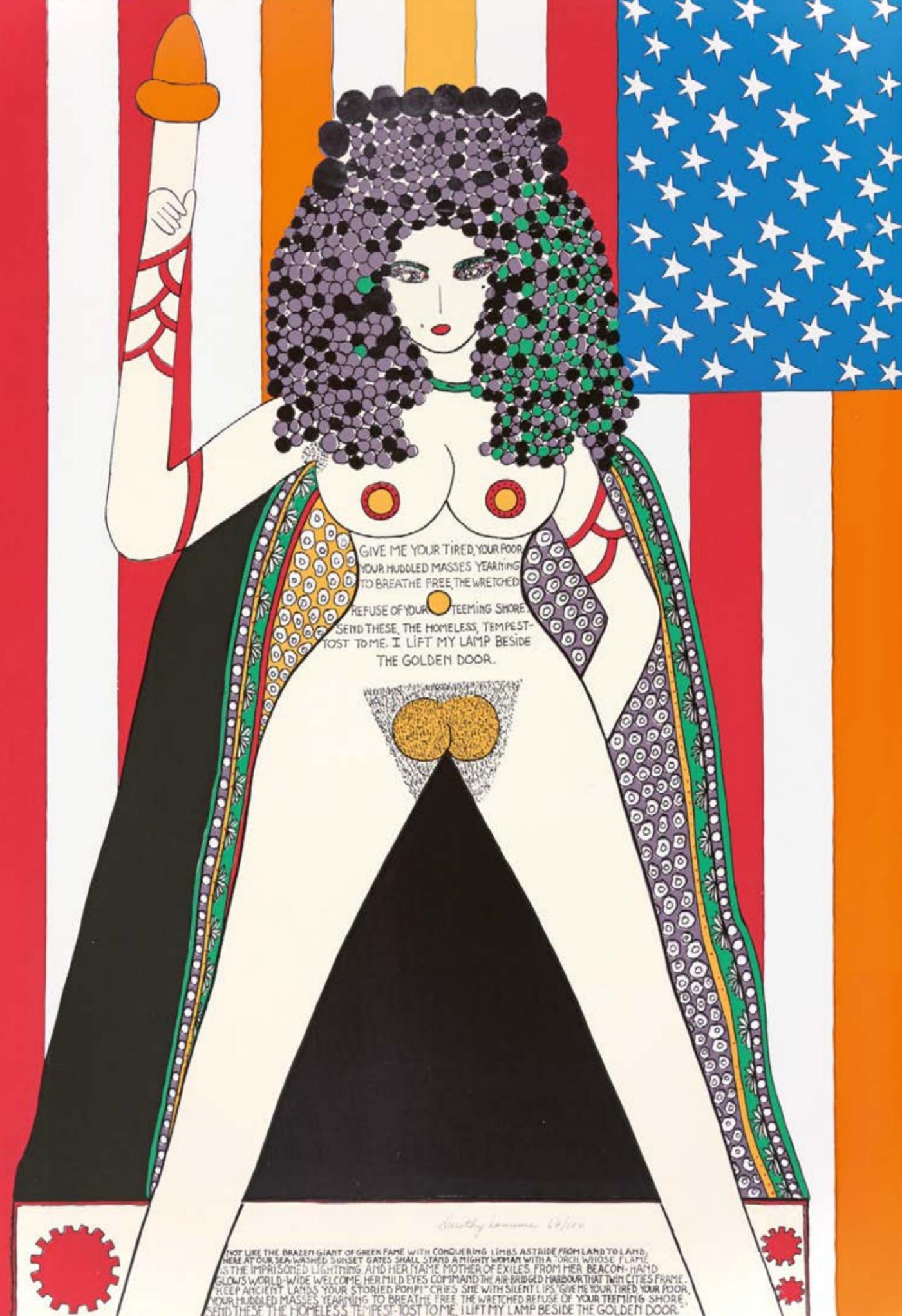
ONLINE ONLY.
THIRD FLOOR
ONLINE ONLY.

Auktion 744
14. bis 23. Juni 2024

Auktion 745
23. August bis 8. September 2024



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



NOT LIKE THE BRAZEN GIANT OF GREEK FAME WITH CONQUERING LIMBS ASTRIDE FROM LAND TO LAND, HERE AT OUR SEA-WASHED SUNSET GATES SHALL STAND A MIGHTY WOMAN WITH A TORCH WHOSE FLAME IS THE IMPRISONED LIGHTNING AND HER NAME MOTHER OF EXILES. FROM HER BEACON-HAND GLOWS WORLD-WIDE WELCOME. HER MILD EYES COMMAND THE AIR-BRIDGED HARBOUR THAT TWIN CITIES FRAME. KEEP ANCIENT LANDS YOUR STORIED POMPS! CRIES SHE WITH SILENT LIPS. GIVE ME YOUR TIRED, YOUR POOR, YOUR HUDDLED MASSES YEARNING TO BREATHE FREE, THE WRETCHED REFUSE OF YOUR TEEMING SHORE. SEND THESE, THE HOMELESS, TEMPEST-TOST TO ME. I LIFT MY LAMP BESIDE THE GOLDEN DOOR.

Restitution & Provenienzforschung bei Grisebach

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

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

Kontaktieren Sie uns unter auktionen@grisebach.com



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

- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
 - 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:
USD 1,00 = EUR 0,93 (Kurs vom 2. April 2024)
 - 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
 - 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
 - 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BFK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
 - 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
 - 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
 - 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.
- 1 Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.
 - 2 The basis for the conversion of the EUR-estimates:
USD 1.00 = EUR 0.93 (rate of exchange 2 April 2024)
 - 3 The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.
 - 4 Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.
 - 5 When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BFK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.
 - 6 All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.
 - 7 Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.
 - 8 Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.



Presse und Kommunikation

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

Veranstaltungen und Ausstellungen

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



Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

§ 1

Der Versteigerer

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

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

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

§ 2

Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

1. Katalog

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

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

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

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

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

2. Besichtigung

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

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

§ 3

Durchführung der Versteigerung

1. Bieternummer

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

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

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

2. Aufruf

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

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

3. Gebote

a) Gebote im Saal

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

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

b) Schriftliche Gebote

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

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

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

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

c) Telefonische Gebote

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

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

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

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

d) Gebote über das Internet

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

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

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

4. Der Zuschlag

- Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebots kein höheres Gebot abgegeben wird. Der Zuschlag verpflichtet den Bieter, der unbenannt bleibt, zur Abnahme des Kunstgegenstandes und zur Zahlung des Kaufpreises (§ 4 Ziff. 1).

- Der Auktionator kann bei Nichterreichen des Limits einen Zuschlag unter Vorbehalt erteilen. Ein Zuschlag unter Vorbehalt wird nur wirksam, wenn Grisebach das Gebot innerhalb von drei Wochen nach dem Tag der Versteigerung schriftlich bestätigt. Sollte in der Zwischenzeit ein anderer Bieter mindestens das Limit bieten, erhält dieser ohne Rücksprache mit dem Bieter, der den Zuschlag unter Vorbehalt erhalten hat, den Zuschlag.

- Der Auktionator hat das Recht, ohne Begründung ein Gebot abzulehnen oder den Zuschlag zu verweigern. Wird ein Gebot abgelehnt oder der Zuschlag verweigert, bleibt das vorangegangene Gebot wirksam.

- Der Auktionator kann einen Zuschlag zurücknehmen und den Kunstgegenstand innerhalb der Auktion neu ausbieten, – wenn ein rechtzeitig abgegebenes höheres Gebot von ihm übersehen und dies von dem übersehenen Bieter unverzüglich beanstandet worden ist, – wenn ein Bieter sein Gebot nicht gelten lassen will oder – wenn sonst Zweifel über den Zuschlag bestehen. Übt der Auktionator dieses Recht aus, wird ein bereits erteilter Zuschlag unwirksam.

- Der Auktionator ist berechtigt, ohne dies anzeigen zu müssen, bis zum Erreichen eines mit dem Einlieferer vereinbarten Limits auch Gebote für den Einlieferer abzugeben und den Kunstgegenstand dem Einlieferer unter Benennung der Einlieferungsnummer zuzuschlagen. Der Kunstgegenstand bleibt dann unverkauft.

§ 4

Kaufpreis, Zahlung, Verzug

1. Kaufpreis

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

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

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

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

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

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

a) Aufgeld

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

b) Umsatzsteuer

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

c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

3. Verzug

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

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

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

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

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

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

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

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

§ 5

Nachverkauf

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

§ 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

1. Abholung

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

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

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

2. Lagerung

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

3. Versand

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

4. Annahmeverzug

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

5. Anderweitige Veräußerung

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

§ 7

Haftung

1. Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

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

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

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

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

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

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

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

4. Fehler im Versteigerungsverfahren

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

5. Verjährung

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

§ 8

Schlussbestimmungen

1. Nebenabreden

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

2. Fremdsprachige Fassung der Versteigerungsbedingungen

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

3. Anwendbares Recht

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

4. Erfüllungsort

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

5. Salvatorische Klausel

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

6. Streitbeilegungsverfahren

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

Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 29. Mai 2024, 15 Uhr mitzuteilen.

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

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

Conditions of Sale of Grisebach GmbH

Section 1

The Auction House

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

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

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

Section 2

Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

1. Catalogue

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

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

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

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

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

2. Pre-sale exhibition

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

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

3.

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

Section 3

Calling the Auction

1. Bidder number

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

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

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

2. Item call-up

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

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

3. Bids

a) Floor bids

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

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

b) Written absentee bids

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

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

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

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

c) Phoned-in absentee bids

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

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

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

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

d) Absentee bids submitted via the internet

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

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

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

4. Knock down

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

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

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

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

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

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

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

Section 4

Purchase Price, Payment, Default

1. Purchase price

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

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

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

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

b) Works of art marked by the letter “N” (for Import) are works of art that have been imported from outside the EU for sale. In such event, the import turnover tax advanced, in the amount of currently 7% on the hammerprice, will be charged in addition to the buyer’s premium.

B. For works of art marked in the catalogue by the letter “R” behind the lot number, the purchase price is calculated as follows:

a) Buyer’s premium

Grisebach will add a buyer’s premium of 27% to the hammer price. A buyer’s premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 1,000,000. A buyer’s premium of 17% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 4,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

2. Due date and payment

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

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

Information for Bidders

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

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

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

4. Errors in the auction proceedings

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

5. Statute of limitations

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

Section 8

Final provisions

1. Collateral agreements

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

2. Translations of the Conditions of Sale

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

3. Governing law

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

4. Place of performance

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

5. Severability clause

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

6. Dispute settlement proceedings

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

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

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

3. Default

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

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

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

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

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

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

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

Section 5

Post Auction Sale

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

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

Section 6

Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

1. Pick-up

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

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

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

2. Storage

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

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

3. Shipping

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

4. Default of acceptance

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

5. Sale to other parties

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

Section 7

Liability

1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[3020] 151 [3058] 156, 168, 169 [3063] 110 [3064] 124 [3065] 162
[3067] 159 [3068] 120 [3069] 173 [3070] 136, 147 [3073] 165
[3084] 121 [3085] 126 [3087] 103 [3090] 171 [3093] 116, 119, 139
[3095] 117 [3096] 102, 106 [3101] 123, 141, 153, 154, 158 [3103] 122
[3111] 150 [3116] 148, 160 [3117] 145 [3118] 146 [3129] 161 [3130] 100
[3137] 155 [3149] 108, 172 [3158] 132, 133, 137, 152 [3166] 128, 129,
130, 134, 135, 163, 164, 166, 167 [3168] 144 [3170] 105, 107, 111,
148a [3174] 109 [3181] 148b, 149 [3199] 140 [3205] 138 [3209] 114
[3211] 101, 104 [3216] 143 [3267] 118, 170 [3277] 157 [3287] 131
[3289] 112, 115, 142

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

Geschäftsführer
Daniel von Schacky
Diandra Donecker
Micaela Kapitzky
Dr. Markus Krause

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

Katalogbearbeitung
Dr. Anna Ahrens
Frida-Marie Grigull
Luca Joel Meinert
Stefan Pucks
Dr. Frederik Schikowski

Provenienzforschung
Dr. Nadine Bauer
Dr. Sybille Ehringhaus
Stefan Pucks

Textbeiträge
Dr. Anna Ahrens (AA)
Prof. Dr. Werner Busch, Berlin
Frida-Marie Grigull (FMG)
Gerhard Kehlenbeck, Hamburg
Dr. Claude Keisch, Berlin
Dr. Golo Maurer, Rom
Luca Joel Meinert (LJM)
Michael Mohr (MM)
Dr. Miriam-Esther Owesle, Berlin
Dr. Johannes Rößler, Jena
Dr. David Schmidhauser,
Winterthur
Prof. Dr. Christian Scholl,
Hildesheim

Prof. Dr. Hein-Th. Schulze-
Altcappenberg
Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer,
Flensburg
Dr. Gerd Spitzer
Prof. Dr. Michael Thimann,
Göttingen

Text-Lektorat
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung
Ulf Zschommler

Photos
Fotostudio Bartsch
Karen Bartsch, 2024
Recom GmbH & Co. KG, Berlin
Grisebach GmbH
Abb. zu Los 100: © SMK - Statens
Museum for Kunst, Kopenhagen
/ Abb. zu Los 102: © Bayerische
Staatsgemäldesammlungen -
Neue Pinakothek München, URL:
[https://www.sammlung.pinako-
thek.de/de/
artwork/7yxYbQ5LYm](https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/7yxYbQ5LYm) (Abb. 1),
© IMAGO / piemags (Abb. 2) /
Abb. zu Los 103: © Rheinisches
Bildarchiv Köln, rba_c004657
(Abb.1), © Kunstsammlungen der
Veste Coburg (Abb. 2), © Staatli-
che Museen zu Berlin, Kupfer-
stichkabinett / Volker-H.
Schneider (Abb. 3) / Abb. zu Los
105: © Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie / Jörg P.
Anders (Abb. 1), © Staatliche
Museen zu Berlin, Kupferstich-
kabinett / Volker-H. Schneider
(Abb. 2) / Abb. zu Los 108: ©
Hamburger Kunsthalle / bpk
Foto: Christoph Irrgang / Abb. zu
Los 144: © Albertinum | GNM,
Staatliche Kunstsammlungen
Dresden, Foto: Elke Estel/Hans-
Peter Klut / Abb. zu Los 173:

© Scan aus: Claudia Wagner,
Der Künstler Karl Wilhelm Die-
fenbach (1851-1913), Diss. FU
Berlin, 2007 (Abb. 45)
Trotz intensiver Recherche
war es nicht in allen Fällen
möglich, die Rechteinhaber
ausfindig zu machen. Bitte
wenden Sie sich an [auktionen@
grisebach.com](mailto:auktionen@grisebach.com)

Layout & Satz
Lisa Borges

Produktion
Nora Rüsenberg

Druck
Königsdruck GmbH

Abbildung auf dem Umschlag vorne:
Georg Friedrich Kersting,
Los 105 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:
Karl Wilhelm Diefenbach,
Los 173 (Detail)

Künstlerverzeichnis

Index of Artists

Achenbach: 132
Ahlborn: 141

Barbizon, um 1860: 157
Blechen: 114
Bokelmann: 165
Bracht: 153, 154, 158, 161
Brücke: 109

Carus: 120, 144
Castell: 123
Crola (?): 121

Dahl: 118, 119
Deutsch, um 1800–1880: 111, 133,
136, 147, 148a, 149, 162
Deutsch oder französisch, um
1820: 131
Diefenbach: 173
Düsseldorf, um 1830/40: 124
Dresden, um 1820–30: 110, 112

Fearnley: 116
Fohr (?): 145
Französisch, um 1800: 143
Französisch, um 1860: 148b
Frey: 142
Friedrich, Adolf: 115
Friedrich, Caspar David: 100–
103, 106

Gille: 122
Grahl: 107
Gudin: 139

Hofmann: 156

Janscha & Ziegler: 126

Keller: 170
Kersting: 105
Knab: 155

Liebermann: 159, 160
Lucas: 146
Menzel: 148, 151
Morgenstern: 135, 137

Olivier: 138
Oudry: 150

Pose: 129, 134

Reiffenstein: 130, 163, 164, 166,
167
Reinermann: 128

Schweizerisch, 1852: 152
Skarbina: 168, 169, 171, 172

Tengnagel: 117
Thiele: 104
Tischbein: 108

Werner: 140



grisebach.com

K. W. Grisebach 1977