

KETTERER  KUNST



KUNST DES
19. JAHRHUNDERTS

12. Dezember 2020







508. AUKTION

Kunst des 19. Jahrhunderts

Auktionen | Auctions

Los 300–373 Kunst des 19. Jahrhunderts (508)
Samstag, 12. Dezember 2020, ab 15:30 Uhr | *from 3:30 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

Aus gegebenem Anlass bitten wir Sie um vorherige Sitzplatzreservierung unter: +49 (0) 89 552 44-0 oder infomuenchen@kettererkunst.de.

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–133 Kunst nach 1945/Contemporary Art (513)
Freitag, 11. Dezember 2020, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 200–276 Evening Sale (514)
Freitag, 11. Dezember 2020, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Los 400–519 Klassische Moderne (512)
Samstag, 12. Dezember 2020, ab ca. 17:15 Uhr | *from ca. 5:15 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de
So., 22. November, ab 15 Uhr – Di., 15. Dezember 2020, bis 15 Uhr
Sun, 22 November, from 3 pm – Tue, 15 December 2020, until 3 pm
Letzte Bietmöglichkeit 14:59 Uhr | *Last chance to bid 2:59 pm*

Vorbesichtigung | Preview

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

Frankfurt

Galerie Schwind, Fahrgasse 17, 60311 Frankfurt am Main
Tel.: +49 (0) 89 552 44-0, infomuenchen@kettererkunst.de

Fr. 20. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Hamburg

Ketterer Kunst, Holstenwall 5, 20355 Hamburg
Tel. +49 (0)40 37 49 61-0, infohamburg@kettererkunst.de

So. 22. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Mo. 23. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Düsseldorf

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

Mi. 25. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Do. 26. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

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

Sa. 28. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

So. 29. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Mo. 30. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Di. 1. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Mi. 2. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Do. 3. Dezember 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München (alle Werke)

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 552 44-0, infomuenchen@kettererkunst.de

Sa. 5. Dezember 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*

So. 6. Dezember 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*

Mo. 7. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Di. 8. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

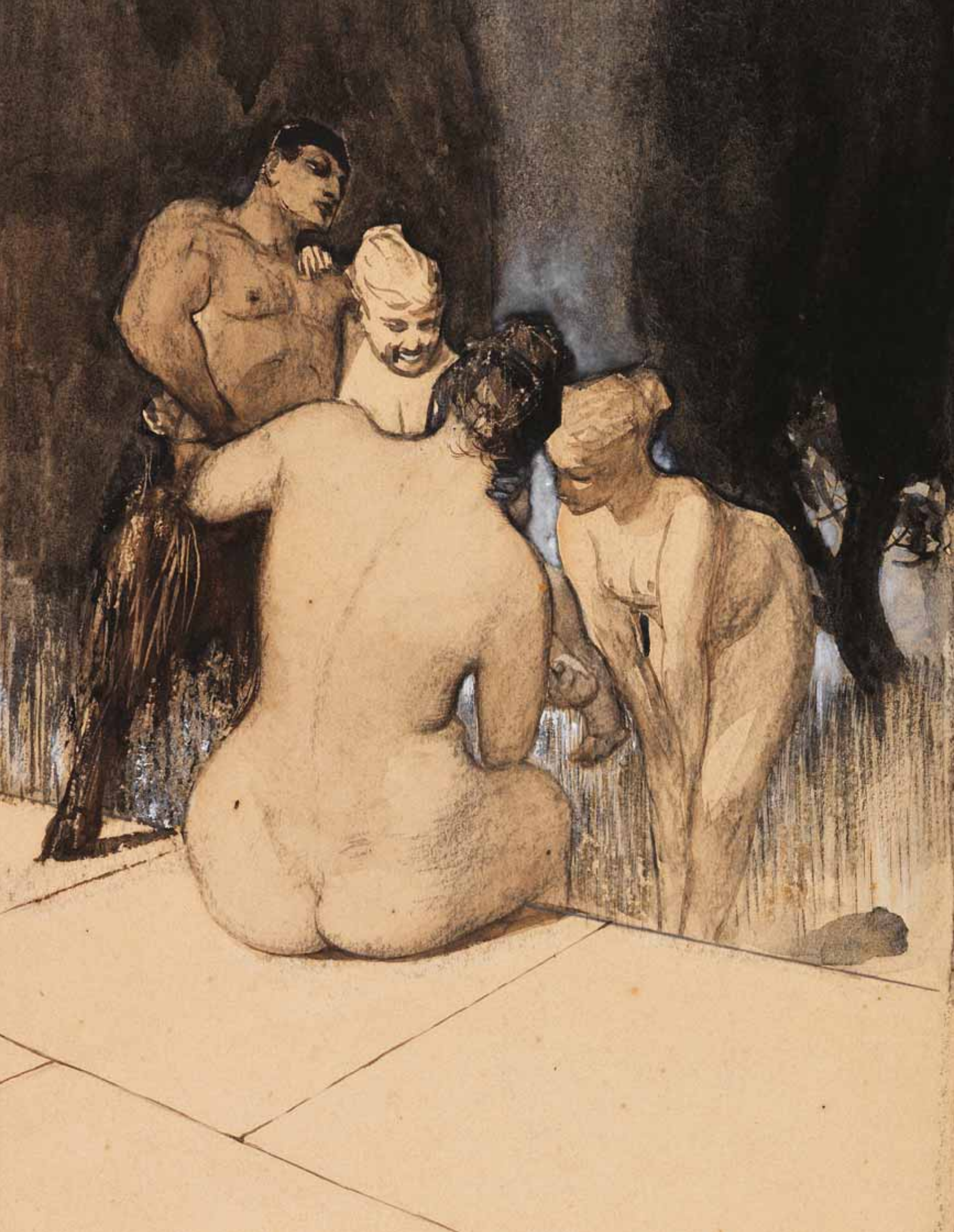
Mi. 9. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Do. 10. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*

Fr. 11. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm* (ab Los 300)

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,15 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag: Los 359 K. Hagemeister – Frontispiz I: Los 342 E.T. Compton – Frontispiz I: Los 318 L. Gurlitt – Seite 4: Los 363 E. Cucuel – Seite 8: Los 352 F. von Stuck – Seite 10/11: Los 333, Auktion 508, W. Trübner – Seite 106: Los 357 O. Modersohn – Hinterer Umschlag innen: Los 319 C. Morgenstern – Hinterer Umschlag außen: Los 304 C. Spitzweg



ANSPRECHPARTNER



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



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

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



MÜNCHEN
Bettina Beckert, M.A.
Tel. +49 89 55244-140
b.beckert@kettererkunst.de

Klassische Moderne

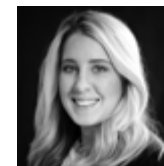


MÜNCHEN
Sandra Dreher, M.A.
Tel. +49 89 55244-148
s.dreher@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Christiane Gorzalka, M.A.
Tel. +49 89 55244-143
c.gorzalka@kettererkunst.de

Kunst des 19. Jahrhunderts



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

Wissenschaftliche Beratung



Dr. Mario von Lüttichau
Tel. +49 - (0)170-286 90 85
m.luetlichau@kettererkunst.de

Repräsentanten



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



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



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



FRANKFURT
Undine Schleifer, MLitt
Tel. +49 69 95504812
u.schleifer@kettererkunst.de



**NORDEUSTCHLAND, SCHWEIZ,
ITALIEN, FRANKREICH, BENELUX**
Barbara Guarnieri, M.A.
Tel. +49 40 374961-0
Mob. +49 171 6006663
b.guarnieri@kettererkunst.de



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



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



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

Silvie Mühlh M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Eva Heisse, Christine Hauser M.A., Dr. Agnes Thum, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Dr. Sabine Lang, Katharina Thurmair M.A., Hendrik Olliges M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode



KUNST DES 19. JAHRHUNDERTS

12. Dezember 2020, ab 15.30 Uhr



300

CARL FRIEDRICH HEINZMANN

1795 - 1846

Blick auf den Walchensee. 1820.

Öl auf Kupfer.

Unten rechts der Mitte signiert und datiert.

Rückseitig betitelt „Wallersee I“.

19,3 x 26,3 cm (7,5 x 10,3 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,30 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

- Galerie G. Meier, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2000 beim Vorgenannten erworben).

Carl Friedrich Heinzmann studiert ab 1815 in München unter Wilhelm von Kobell Landschaftsmalerei. Ab 1822 ist er, bedingt durch sein feinmalerisches Können und sein kompositorisches Talent, an der Königlichen Porzellanmanufaktur Nymphenburg tätig und bereist zur Entwicklung neuer Dekore mit Ansichten Bayerns die alpenländische Region. Sein präzises grafisches Können zeigt sich auch in unserer Ansicht vom Walchensee, in der er bis in den Mittelgrund in äußerstem Detailreichtum die Szenerie ausarbeitet. So wird in den Trachten der Jäger, den einzeln beschriebenen Blüten und Blättern der Vegetation, den Tieren auf der Dorfstraße bis in die architektonischen Details der Bauernhäuser deutlich, wie sehr ihm daran gelegen ist, eine erzählerisch dichte malerische Schilderung anzufertigen. Am Fuße des Herzogstandes vom kleinen Fischerort Walchensee richtet sich der Blick auf das barocke, St. Anna und Joachim geweihte „Klösterl“, das nach der Säkularisation in bayerischen Staatsbesitz übergegangen war. Geprägt von katholischer Religiosität, Jagd und Fischerei und eingebettet in die schützenden Berge ringsum, wird die Schönheit der bayerischen Landschaft in dieser technisch überaus präzise und feinlinig ausgeführten Vedute eingefangen. Die Wahl der Kupferplatte als Malgrund ist dabei vermutlich deren glatter und dem Porzellan ähnlichen Oberfläche zuzuschreiben, dessen Eigenschaften Heinzmann vertraut sind. Gewöhnlich dienten die teureren Kupferplatten als Untergrund für kleinformatige, in ihrer Präzision an Miniaturen erinnernde Landschaften, Porträts oder Genrestücke, die in ihrer Oberflächenwirkung dem Email ähnliche Qualitäten aufweisen. [KT]

301

REINHARD SEBASTIAN ZIMMERMANN

1815 Hagnau am Bodensee - 1893 München

Grüner Kachelofen. 1857.

Öl auf Malpappe.

Verso mit verschiedenen Etiketten sowie handschriftlich mit dem Künstlernamen bezeichnet. 37,5 x 30,5 cm (14,7 x 12 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,31 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

- Galerie Ernst Arnold, Dresden (nach 1918 verkauft).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert, Galerie Ernst Arnold, Dresden, 27.9.-10.11.1918, Nr. 276 (mit dem Etikett).



Reinhard Sebastian Zimmermann wird nach seinem Studium an der Akademie in München und Studienaufenthalten in Paris, London und Brüssel 1861 aufgrund seines großen Erfolgs in der Genre- und Interieurmalerei vom badischen Großherzog Friedrich I. zum Hofmaler ernannt. Es folgen erneute Reisen nach Paris, Italien und England. 1878 lässt er sich schließlich in seiner neu errichteten Villa, dem sogenannten Malerhäusle, in seinem Geburtsort Hagnau am Bodensee nieder. Eine faszinierende Zwischenposition zwischen Stillleben und Interieur bildet das vorliegende Werk. Zeigen Maler letzterer Gattung sonst gerne die belebte Stube, fällt hier die Abwesenheit der Figuren auf, die jedoch durch die Ansammlung der vermutlich kurz zuvor noch in Gebrauch befindlichen und wie zufällig abgelegten Gegenstände dennoch präsent sind: Kleidungsstücke, zum Trocknen aufgehängte Strümpfe und Stiefel, gerade aufgeschnittenes Gemüse. Das Sammelsurium scheinbar lebloser Dinge, die in ihrer jeweiligen Stofflichkeit eingefangen werden, wie z.B. die mit präzisen Glanzpunkten versehenen Keramikkrüge, wird so für einen Moment unbenutzt, unbeachtet und bewegungslos vor den Augen des Betrachters ausgebreitet. Das geheime Leben der Dinge fasziniert nicht nur Maler, sondern auch Schriftsteller und Philosophen

wie den 1844 an der Universität Tübingen zum Professor für Ästhetik und deutsche Literatur ernannten Friedrich Theodor Vischer, der in seinem Roman „Auch einer“ den Begriff der „Tücke des Objekts“ prägt. Hier wird das scheinbar widerständige Eigenleben der Dinge zum kontinuierlichen Ärgernis eines der Protagonisten: „Denn was Sie sicherlich bereits erkannt haben, das ist die allgemeine Tendenziosität, ja Animosität des Objekts, des sogenannten Körpers, was die bisherige Physik geistlos mit Namen wie: Gesetz der Schwere, Statik und dergleichen bezeichnet hat, während es vielmehr aus Einwohnung böser Geister herzuleiten ist. [...] Von Tagesanbruch bis in die späte Nacht, solange irgend ein Mensch um den Weg ist, denkt das Objekt auf Unarten, auf Tücke. [...] Das Objekt liebt in seinem Teufelshumor namentlich das Verschlußspiel. [...] zum Beispiel rotbraunes Brillenfutteral versteckt sich auf rotbraunem Möbel; doch Haupttücke des Objekts ist, an den Rand kriechen und sich da von der Höhe fallen lassen, aus der Hand gleiten, – du vergisst dich kaum einen Augenblick und ratsch –“ (Friedrich Theodor Vischer, Auch einer. Eine Reisebekanntschaft, Bd. 1, Stuttgart/Leipzig 1879, S. 31–34). So warten auch die hier abgelegten Dinge wieder auf ihre Nutzung und ersinnen möglicherweise bereits neue List und Tücke. [KT]



302

CARL SPITZWEG

1808 München - 1885 München

Strickende Wacht (Der Kanonier).
Um 1848.

Bleistiftzeichnung.

Vgl. Wichmann 492. Mit dem Nachlassstempel (Lugt 2307). Verso mit Bleistift nummeriert „V. 78310“. Auf chamoisfarbenem Velin.

35,5 x 22,5 cm (13,9 x 8,8 in), Blattgröße.

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,32 h ± 20 Min.

€ 1.200 – 1.500

\$ 1,380 – 1,725

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

Ab Mitte der 1830er Jahre beginnt Spitzweg in seinem Interesse für charakteristische Typen der Gesellschaft die sogenannten Bürgersoldaten in den Blick zu nehmen. In Deutschland hatte dieses Phänomen im Zuge der Napoleonischen Kriege zu Beginn des 19. Jahrhunderts Fahrt aufgenommen. Eines seiner bekanntesten Motive der strümpfestrickenden Wacht findet um 1848 Eingang in eine Variation von Gemälden (Wichmann 492-493). Auf dem bereits halb verfallenen und von Pflanzen überwucherten Befestigungswall blickt ein einsamer Wachtposten in das weite, in friedlicher Ruhe daliegende Land, in dem in der Ferne unbedrohlich Rauch aufsteigt, Gewehr und Tschako beiseite gestellt. Die veraltete Uniform verweist auf die Sehnsucht nach einer vergangenen, noch nicht allzu lange zurückliegenden Zeit, als sich Bayern in seiner Unterstützung Napoleons noch militärischen Glanz und außenpolitische Größe erträumte. Auch hier zeigt sich Spitzwegs Anteilnehmender Humor am Sonderlingsstatus des einsamen Kanoniers auf der hohen verlassen Festung, verhaftet in einem bürgerlich-patriotischen Pflichtbewusstsein. Die typisch bewegte, umreißende Mehrfachlinie sowie die den Bildausschnitt definierende Umrandung der Zeichnung lässt vermuten, dass Spitzweg in unserer Zeichnung die Komposition des Gemäldes entwickelte, in dem er schließlich noch etwa die Position der Kanone und die Landschaft im Hintergrund variiert. In dieser Suche nach dem aussagekräftigsten Arrangement der Gegenstände im Bild wird seine intensive Beschäftigung mit dem Motiv deutlich, das ihn nicht nur malerisch, sondern vor allem als analytischen Beobachter seiner Zeit interessiert: So versteckt sich in seinen Zeichnungen und Gemälden hinter genrehaft humoristischer Ironie ein fast schon anthropologischer Forschergeist beim Ergründen menschlicher Sehnsüchte, Verhaltensweisen, kleinster Gesten und Details, die dadurch unglaubliche erzählerische und philosophische Kraft entwickeln. [KT]



303

CARL SPITZWEG

1808 München - 1885 München

Der arme Poet. Ca. 1836.

Bleistiftzeichnung, aus zwei Seiten eines Skizzenbuches montiert.

Vgl. Wichmann 125. Auf beiden Teilen mit dem Nachlassstempel (Lugt 2307). Linkes Blatt verso mit Bleistift nummeriert „V. 78310“ und dem Sammlerstempel Paul Arndt (Lugt L.2067b). Auf feinem Velin.

Gesamt: 22 x 23,2 cm (8,6 x 9,1 in).

Linkes Blatt: 22 x 11 cm (8,6 x 4,3 in).

Rechtes Blatt: 16,3 x 8,4 cm (6,4 x 3,3 in).

Wir danken Herrn Detlef Rosenberger für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,33 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

- Sammlung Paul Arndt (1865-1937), München (mit dem Sammlerstempel).
- C. G. Boerner, Leipzig, Auktion 16.05.1934, Los 510 und 534.
- Sammlung Erhard Göpel, Leipzig (bei vorgenannter Auktion erworben).
- Seither Privatsammlung Süddeutschland.

1836 entsteht ein umfangreiches Skizzenbuch, in dem Spitzweg auch sein berühmtestes Programmbild „Der arme Poet“ vorbereitet – unter anderem „liegt“ ihm dafür auch sein Bruder Eduard Modell. Unsere Zeichnung zeigt in Spitzwegs frühem, präzisen Stil bereits die genaue Handhaltung und Physiognomie des Poeten, wie sie in das um 1837 ausgeführte Gemälde (eine Version davon in der Neuen Pinakothek, München) Eingang finden. Besonders die minutiös ausgeführte Studie der Hände fasziniert im Medium der Zeichnung durch die klarlinige Präzision und Treffsicherheit, mit der Spitzweg in seinen sprechenden Gesten mit minimalen Haltungsänderungen erzählerische Dynamik und Ausdruckskraft erreicht. Unser Blatt vereint glücklicherweise die einstmals in verschiedenen Sammlungen präsenten und hier wieder zusammengeführten gegenüberliegenden Seiten des Skizzenbuches.

In Briefen dieser Zeit auf Reisen schildert Spitzweg oftmals selbst, wie er in engen Bauernbetten und Dachkammern unterkommt, um sich seiner Kunst widmen zu können, für die er gerne Opfer zu bringen scheint. Das Motiv des in seine schöpferische Arbeit versunkenen Künstlers, der seine Selbstverwirklichung außerhalb bourgeoiser Lebensinhalte sucht, ist zu jener Zeit in Literatur und Kunst, nicht ohne ironischen Unterton, präsent. Als Zeichen romantischer Realitätsferne trägt auch Spitzwegs Poet als eine seiner zahlreichen Sonderlingsgestalten die Zipfelmütze. Biedermeierlicher Rückzug in die Innerlichkeit, in die Welt der Kunst, der Wissenschaften, der Musik oder der Liebe schließt so auch die Künstler und Poeten mit ein. Die Befriedigung und Überhöhung schöpferischen Tuns in einer Welt des Geistes, beflügelt von individuell-schwärmerischem und romantischem Impetus, bekommt hier von Spitzweg allerdings eine ironische Drehung verpasst. Von der Kritik zunächst als Verspottung der Verkunst und Poesie ablehnend bewertet, birgt das Motiv des armen Poeten besonders in der in unserer Zeichnung einzigartig präzise ausgearbeiteten zentralen Geste der Hand und dem Gesichtsausdruck eine weitere Inhaltsebene. Eine Kompositionsskizze zum Gemälde (Staatl. Graphische Sammlung, München) annotiert Spitzweg: „Aug niederschlag / weg Floh“. Die vordergründige Entrücktheit in die Welt der Poesie weicht damit einer der banalsten Befriedigungen wie dem Zerdrücken eines Plagegeistes. Unsere Zeichnung trägt somit den essenziellen, hinter dem Motiv des armen Poeten stehenden Gedanken. [KT]

CARL SPITZWEG

1808 München - 1885 München

Nachwächter bei Mondschein, Hund und Katze. Ca. 1870.

Öl auf Karton.

Wichmann 1302. Links unten mit der Signaturparaphe.
15 x 28,3 cm (5,9 x 11,1 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,34 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- H. Kirchmair (laut Verkaufsverzeichnis, dort Nr. 419).
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- 23. Sonderausstellung, Nationalgalerie, Berlin, Nov./Dez. 1886, Nr. 78 (aus dem Besitz Th. Kirchmair, München).
- Galerie Kessler, New York, 1916, S. 36.
- Carl Spitzweg. Reisen und Wandern in Europa und der Glückliche Winkel, Haus der Kunst, München, 24.1.-18.5.2003, S. 289, Nr. 172 (mit Farbabb.).

LITERATUR

- Hermann Uhde-Bernays, Spitzweg. Reime und Bilder, München 1915, Abb. 24.
- Hermann Uhde-Bernays, Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk, 5. Aufl., München 1919, Abb. 127.
- Hyacinth Holland, Carl Spitzweg, München 1916, S. 22, Abb. 32.
- Fritz von Ostini, Aus Carl Spitzwegs Welt, Barmen 1924, S. 45.
- Max von Boehn, Carl Spitzweg, 4. Aufl., Bielefeld/Leipzig 1937, Abb. S. 20.
- Alois Elsen, Carl Spitzweg, Wien 1948, S. 134, Taf. 79.
- Günther Roennefahrt, Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle, München 1960, Nr. 734.
- Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Der Nachtwächter. Dokumentation, Starnberg-München, R.f.v.u.a.K. 1986, S. 26 (mit Farbabb.), Bayer. Staatsbibliothek München, Inv. Nr. Ana 656 SW 26.
- Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt/Berlin 1991, S. 314, Nr. 419.

• Qualitätsvolles Werk von musealem Rang

• Der Nachtwächter ist eine der prägnantesten Figuren im Oeuvre Carl Spitzwegs

• Fein und detailliert ausgeführtes Werk im für dieses Motiv seltenen Querformat

• Besondere Nachtwächter-Szene, der Spitzweg mit dem humoristischen Detail von Hund und Katze zusätzliche erzählerische Dimension verleiht



Ab den 1860er Jahren entdeckt Spitzweg sein Interesse an nächtlichen Szenen, in denen er die Beleuchtungseffekte in kleinen Städtchen im sanften Mondlicht und oft unter sternklarem Himmel studiert. Unterschiedliche Motive und Figuren bevölkern dabei die nächtliche Kulisse: die Heimlichkeit der dunklen Gassen dient zum verliebten Stelldichein, zur Mondscheinserenade unter dem Balkon der Angebeteten, umherziehende Scharwachen poltern durch die Straßen; daneben existieren einige wenige märchenhaft-fantastischen Szene wie der Hexenritt oder das Schlossgespenst. Spitzweg gewährt auf diese Weise dem Betrachter Einsicht in diese andere, normalerweise verborgene Welt und ihr verstohlenes Treiben, Schleichen, Sehnen in den dunklen Winkeln der behäbigen Städte. Eine wiederkehrende Figur in diesen Szenen ist dabei der Nachtwächter, der einsam durch die menschenleeren Gassen streicht. Liest man die oftmals am späten Abend an seinen Bruder Eduard verfassten Briefe Spitzwegs, taucht dabei immer wieder als störendes und komisches Element das Geschrei des Nachtwächters auf. So verabschiedet sich der unnützer nächtlichen Lärm gegenüber wohl etwas empfindliche Spitzweg 1838

aus Nürnberg: „Also gute Nacht – bey mir hier ist's 10 Uhr, der Nachtwächter schreit auf Ehre grad unter meinem Fenster.“ (zit. nach Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg, Stuttgart 2002, S. 26).

In der Literatur der Romantik ist die Figur präsent mit den satirischen Erzählungen des Bonaventura von 1805, in dessen „Nachtwachen“ der Protagonist auf allerhand kuriose Gestalten trifft. Einsam umherziehend, mit seiner Ausrüstung der Hellebarde und der Laterne wird dieser zum Beobachter solcher Szenen, während alle anderen schlafen. Auch bei Spitzweg ist er eine der charakteristischen Sonderlings-Figuren, indem er einem anderen Rhythmus folgt als der normale anständige Bürger. Die meiste Zeit ist er allerdings seiner eigenen Langeweile und Müdigkeit überlassen, da seine eigentliche Aufgabe, für Ruhe und Ordnung zu sorgen, in der biederen Geruh-samkeit der Städtchen relativ überflüssig zu sein scheint. Zuweilen zeigt Spitzweg ihn sogar eingeschlafen, wodurch das die Ruhe der Schlafenden störende „Geschrei“ der Zeitanzeige ausbleibt. Unsere Szene ist nicht wie in vorherigen Ausführungen des Themas in einem kleinen deutschen Städtchen, sondern in dörflicher Umgebung an-

gesiedelt. Auch bei seinem Aufenthalt im kleinen Ort Schliersee 1855 war Spitzweg beispielsweise nicht von dem Geschrei verschont geblieben. Auf dem kleinen Dorfplatz, umgeben von bäuerlichen Häusern plätschert der einfache Holzbrunnen leise vor sich hin. In dem kleinen Dörfchen scheint alles in friedvoller Ruhe - die einzigen beiden möglichen Unruhestifter sind die sich kurz innehaltend anblickende Hund und Katze, die sich jedoch in der nächsten Sekunde vermutlich auch für ein geflissentliches gegenseitiges Ignorieren entscheiden werden, so sehr strahlt die im milchigen Mondlicht vor dem bewölkten Himmel daliegende Szenerie Ruhe und Frieden aus. In ihrer Winzigkeit kaum die harmonische Lichtdramaturgie des Bildes störend glüht versteckt eine rote Laterne, in der Ferne kündigt sich bereits sanft die Dämmerung an, mit der der Dienst des Nachtwächters beendet ist. Besonders in dieser nächtlichen Szene wird Spitzwegs fein gewobenes erzählerisches Talent deutlich, das immer in kaum merklichen Andeutungen und Zusammenhängen spricht, ins Bild gebracht mit malerischem Raffinement, wohlgesetzten Effekten und und subtilem, äußerst nuanciertem Ausdrucksvermögen. [KT]



305

FELIX SCHLESINGER

1833 Hamburg - 1910 Hamburg

Beim Mittagsmahl.
Wohl 1860er Jahre.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso auf der Leinwand mit
Künstlerbedarfs-Stempel.
61 x 71 cm (24 x 27,9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,35 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000
\$ 5.750 – 8.050

Neben der Landschaftsmalerei verhilft die Düsseldorfer Schule ebenfalls ab den 1840er Jahren der Genremalerei zu neuer Beliebtheit. So macht auch Felix Schlesinger dort Station, nachdem er zunächst in seiner Heimatstadt Hamburg und anschließend in Antwerpen studiert hatte. Anschließend an seinen Aufenthalt in Düsseldorf, begibt er sich nach Paris. 1861-63 ist er kurzzeitig in Frankfurt tätig, bevor er sich schließlich in München als Genremaler niederlässt. Stilprägend in dieser Zeit sind die Vertreter der Düsseldorfer sowie Münchner Malerei, etwa Ludwig Knaus, Benjamin Vautier und Franz Defregger. Eine sentimentalistische Verklärung, Stilisierung und Arrangiertheit solcher alltäglichen Szenen dient jedoch der Betonung des „künstlichen“ - sprich künstlerischen - Charakters der Darstellung, die keinesfalls vermitteln sollte, einfach eine reine Kopie der Wirklichkeit zu sein. Bereits in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts war Alltägliches bildwürdig geworden, wobei zumeist moralisierende Implikationen oder allgemeine Aussagen zu menschlichem Verhalten vom Betrachter mitzulesen waren. Die Genremalerei des 19. Jahrhunderts konzentriert sich vor allem auf die sentimentalisierte Darstellung bäuerlichen oder bürgerlichen Lebens, oftmals im Mittelpunkt dabei die Familie, in der sämtliche Altersstufen als Ausprägung des Lebens vertreten sind. Besonders beliebt sind dabei auch die Motive mit Kindern, wie Schlesinger sie darstellt, die schon im 19. Jahrhundert international gesucht und vor allem in England und Amerika Anklang finden. In der kleinbürgerlichen Stube steht alles zum Besten. Die zwei gesunden Kinder, ein Junge und ein Mädchen, sitzen brav am Tisch, auf den die Mutter eine große Schale Knödel stellt. Der beliebte Herr des Hauses freut sich schon auf das keine Sekunde zu spät - die Uhr zeigt fünf vor 12 - aufgetragene Mahl. Auf dem Kaminsims bürgt ein Kruzifix für die religiöse Pflichterfüllung der Familie. Die Wichtigkeit der Zusammenkunft am Mittagstisch, die bescheidene Genügsamkeit, die sich im Raum ausdrückt, sowie die sorgende Rolle der Mutter lesen sich wie eine bürgerliche Anleitung zur Tugend. Ab den 1870er Jahren wird im Deutschen Kaiserreich eine solche Genremalerei zur beliebtesten und erfolgreichsten Gattung, ebenfalls bedingt durch die Verbreitung in der Reproduktionsgrafik.

306

EDUARD VON GRÜTZNER

1846 Großkarlowitz/Schlesien - 1925 München

Die Weinprobe. 1898.

Öl auf Holz.
Balogh 191. Am linken Rand im unteren Drittel signiert und datiert.
Verso handschriftlich nummeriert sowie mit altem Etikett.
38 x 27,5 cm (14,9 x 10,8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,36 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000
\$ 5.750 – 8.050

PROVENIENZ

- Kunsthandlung Maria Dietrich (Galerie Almas), München.
- „Sonderauftrag Linz“
(Linz-Nr. 483, erworben von der Vorgenannten).
- Kremsmünster, Depot (verso mit der Kremsmünster-Nr. K 245).
- Altaussee, Depot
(im CCP München vergebene Zugangsnummer Altaussee: 4831).
- Central Collecting Point, München
(1945-1949, verso mit der München-Nr. 9611).
- Ministerpräsident Bayern
(ab 1949 treuhänderische Verwahrung).
- Kunstversteigerungshaus Adolf Weinmüller, München,
Auktion 26.6.1963, Los 1293 (mit Abb.).
- Privatbesitz Süddeutschland
(durch Erbschaft aus Familienbesitz erhalten).



1886 wird Eduard von Grützner Professor an der Münchner Akademie. Neben den Mönchsbildern, für die er am bekanntesten ist, malt Grützner auch einen Falstaff-Zyklus, Szenen aus dem Theater- und Jägerleben sowie Interieurstudien, die ihre Verwendung vielfach anschließend in den Klosterbildern finden. Darüber hinaus betätigt er sich als hervorragender Zeichner mit Illustrationen und Karikaturen, zahlreiche seiner beliebten „Trinkgemälde“ werden in Zeitschriften reproduziert und dadurch weithin bekannt. Nach anfänglichem Zeichenunterricht war Grützner 1865 in die Malklasse von Anschütz an der Akademie eingetreten. Nebenbei holte er sich Rat und Anregung bei Piloty, bis er 1867 in dessen Klasse aufgenommen wird. Drei Jahre später verlässt er die Akademie und bezieht ein eigenes Atelier. Bereits in seiner Studienzeit klingt mit dem Gemälde „Im Klosterkeller“, das Grützner aufgrund seiner Beliebtheit diverse Male wiederholen muss, die künftige Thematik seiner Arbeiten an. Mit seinen Werken hebt er gewissermaßen das Genre der klösterlichen Trinkgemälde aus der Taufe, in denen er in anekdotisch-humoristischer Manier das Genre des lustigen und sinnenfreudigen Mönches bedient. In den Klosterkellern, Küchen und Schankstuben gilt sein Interesse besonders dem Moment der Verkostung alkoholischer Erzeugnisse, bei dem das Glas gegen das Licht gehalten wird und sich Vorfreude, Stolz und vielleicht auch schon ein leicht verklärter Blick erahnen lassen. Ein Kenner der jeweiligen Ordenstrachten und Brautraditionen, zeigt Grützner zwar beispielsweise Karthäusermönche bei der Herstellung des Kräuterialikörs Chartreuse, Benediktiner und Franziskaner beim Bierbrauen sowie Zisterzienser bei der Weinprobe, hält sich aber nicht sklavisch genau an die Vorgaben, sondern setzt diese kompositorisch hinsichtlich der Farbgebung oder Lichtverteilung ein. Zahlreiche Auszeichnungen begleiten seinen steigenden Erfolg: 1880 erhält Grützner den Verdienstorden des Heiligen Michael, 1886 verleiht Prinzregent Luitpold ihm den Professoren-Titel und 1916 wird Grützner durch König Ludwig III. von Bayern geadelt. [KT]



307

HUGO KAUFFMANN

1844 Hamburg - 1915 Prien am Chiemsee

Unterhaltung in der Stube. 1887.

Öl auf Holz.

Links unten signiert und datiert. Verso mit altem Etikettfragment.

11,4 x 9,7 cm (4,4 x 3,8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,37 h ± 20 Min.

€ 1.500 – 2.000

\$ 1,725 – 2,300

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland.

Mit seinen launigen Wirtshausszenen bedient Hugo Kauffmann die Vorliebe für eine mit den Umwälzungen der Moderne aussterbende Gattung der Malerei: das Genrebild. Nach dem Vorbild der alten niederländischen Meister, die für eine solche Motivik nach wie vor als wegweisende Begründer gelten und die in kleinen Formaten wenige, typische Figuren der Trinkstuben in den Blick nehmen -, wird Kauffmann so einem bürgerlichen Geschmack gerecht, bei dem diese Epoche erneut hoch im Kurs steht. Wie die flämischen und holländischen Alten Meister fertigt auch Kauffmann, der sich 1872 im oberbayerischen Prien niederlässt, zur Vorbereitung zahlreiche Charakterstudienköpfe der dortigen ländlichen Bevölkerung, die schließlich als Typen immer wieder Eingang in seine Gemälde finden. Die Einrichtung mit den hölzernen, dunklen geschnitzten Tischen und Stühlen und den alten Butzenscheiben, durch die das Licht getrübt wird, tragen ebenfalls zum volkstümlichen Eindruck bei und bieten dem Maler die Möglichkeit, durch das frische Rot, Weiß und Blau reizvolle Farbakzente zu setzen. [KT]



308

HUGO KAUFFMANN

1844 Hamburg - 1915 Prien am Chiemsee

Bursche und Mäd'l. 1907.

Öl auf Holz.

Links unten signiert und datiert. Verso mit altem Etikettfragment.

24,6 x 18,7 cm (9,6 x 7,3 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,38 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland.



309

JOSEPH WOPFNER

1843 Schwaz/Tirol - 1927 München

Netzflickende Fischer am Chiemseeufer. Um 1885.

Öl auf fester Malpappe.

Vgl. Holz 152. Links unten signiert.

Verso handschriftlich nummeriert sowie

mit dem Stempel „Herbert Dietze, Leipzig“

47,5 x 81,5 cm (18,7 x 32 in).

€ 6.000 – 8.000

\$ 6,900 – 9,200

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,39 h ± 20 Min.

PROVENIENZ

· Bayerische Hofkunsthdlg Georg Stuffer & Otto Galerie, München (wohl 1972, verso mit einer Künstlerdokumentation).
· Privatsammlung Süddeutschland.

Für sein Motiv der Chiemseefischer wird Joseph Wopfner ab den 1880er Jahren berühmt, was ihm zusammen mit seinem Kollegen Karl Raupp den Beinamen „Chiemseemaler“ einbringt. Dort hatte sich in den Sommermonaten um Karl Raupp eine Malerkolonie gegründet, die ihre Motive in der näheren Umgebung entdeckten und unter freiem Himmel zu malen begannen: „Karl Raupp und Joseph Wopfner, jene beiden starken Persönlichkeiten, die in erster Linie unzertrennlich mit Frauenchiemsee verbunden sind. In zahlreichen Bildern haben beide Insel, Wasser, Wolken, die Leiden und Freuden der Menschen dort geschildert. Während der feinsinnige Wopfner auch die ferner liegenden Gestade des Sees zum Studienplatz seiner von seltener Tonschönheit erstrahlenden Schöpfungen wählte, wurde Raupp fast sesshaft auf der Insel.“ (zit. nach Karl Raupp und Franz Wolter, Die Künstlerchronik vom Frauenchiemsee, München 1918, S. 42.). In zahlreichen Studien beobachtet Wopfner die dort auf dem Land lebenden Menschen bei ihren Tätigkeiten und ihrem Leben in und mit der Natur, wobei die überfahrenden Boote und die Fischer am Ufer bald zu seinen bevorzugten Motiven gehören. Wopfner kombiniert in lockerer Handschrift Figuren und Landschaft und betont so deren harmonisches Zusammenleben. Der für das Leben der Menschen so bedeutsame See liegt in morgendlicher Friedlichkeit da, während dunklere Wolken langsam abziehen und einen klaren Himmel freizugeben beginnen. [KT]



310

JULIUS II ADAM

1852 München - 1913 München

Katzenfamilie. Ca. 1890.

Öl auf Leinwand.

Rechts oben signiert. 46 x 65,5 cm (18.1 x 25.7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.40 h ± 20 Min.

€ 7.000–9.000

\$ 8,050–10,350

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

Julius II Anton Adam wird als Sohn des Lithografen und Fotografen Julius (I) Adam und als Enkel des Pferdemaalers Albrecht Adam in München in eine bereits hoch angesehene Künstlerfamilie geboren. Bis 1882 widmet sich Adam hauptsächlich der Genremalerei und setzt sich damit anfänglich bewusst von den Tierdarstellungen ab, die in der Malerfamilie Adam vorherrschen. Mitte der 1880er Jahre findet ein Katzenbild von ihm jedoch so großen Anklang im Münchner Kunst-

verein, dass er sich fortan fast ausschließlich der Katzenmalerei widmet. So wird der Künstler bei seinen Zeitgenossen als „Katzentraffal“ oder „Katzentadam“ bekannt. Mehrere seiner Bilder werden auf der Internationalen Kunstausstellung München mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet, wodurch er nicht zuletzt unter den Münchner Tiermalern der Gründerzeit eine bedeutende Stellung einnimmt. [KT]

311

ANTON BRAITH

1836 Biberach an der Riss - 1905 Biberach an der Riss

Kühe in der Waldweide. Um 1889.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf der Leinwand sowie auf dem Keilrahmen mit verschiedenen handschriftlichen Nummerierungen.

41 x 33,5 cm (16.1 x 13.1 in).

Wir danken Frau Dr. Judith Bihl, Museum Biberach, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.41 h ± 20 Min.

€ 3.500–4.500

\$ 4,025–5,175

PROVENIENZ

- Kunsthandlung F. A. C. Prestel, Frankfurt a. M. (verso mit dem Etikett).
- Prof. Dr. Fritz Meder, München (Professor an der LMU München im Fach Zahnheilkunde, bis mindestens 1916).
- Hugo Helbing, Sammlung von Ölgemälden moderner Meister: aus dem Besitze des Herrn Professor Fr. J. Meder, München, Auktion am 11. Juni 1912], Los Nr. 11 mit Abb. Tafel 3 (Angebot aus dem Eigentum Prof. Meder).
- Hugo Helbing, Ölgemälde moderner Meister, Auktion am 6. Juni 1916, Los Nr. 19 (Angebot aus dem Eigentum Prof. Meder).
- Privatsammlung Süddeutschland



312

HEINRICH VON ZÜGEL

1850 Murrhardt - 1941 München

Sonnige Weide. 1890.

Öl auf Leinwand.

Diem 356. Rechts unten signiert, datiert und bezeichnet „München“.

76 x 121,5 cm (29.9 x 47.8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.42 h ± 20 Min.

Wir danken Anna Rubin, Holocaust Claims Processing Office (HCPO), New York, für die freundliche Unterstützung bei der Erbenermittlung.

€ 8.000–10.000

\$ 9,200–11,500

PROVENIENZ

- Kunsthandlung Gebrüder Sandor, München (bis Oktober 1936).
- Galerie Heinemann, München (Ankauf vom Vorgenannten am 29.10.1936, verso mit dem Galerieetikett).
- Hermann Marwede, Oberneuland bei Bremen (1937 beim Vorgenannten erworben).
- Kunsthandel München.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1976).
- Gütliche Einigung mit den Erben nach Rudolf Sandor (2020).

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

Heinrich von Zügel hat ein umfangreiches zeichnerisches und malerisches Werk hinterlassen, das im Wesentlichen von Tierdarstellungen und Landschaften bestimmt wird. Als Tiermaler steht Zügel in der Tradition von Otto Gebler und Anton Braith, findet jedoch zunehmend zu einem ganz eigenen, unverkennbaren Stil. Sein Tierbild ist zunächst noch gründerzeitlich geprägt, er gelangt aber schon bald zu einer impressionistisch aufgelockerten Malweise, in der insbesondere das Licht und dessen farbverändernde Kraft thematisiert werden. Deutlich wird dieses Stilmerkmal bei unserem Werk besonders bei den Lämmern, die hellweiß vor dem saftigen Grün der Wiese aufleuchten. Hauptgegenstände von Zügels Malerei sind zeitlebens Schafe und Rinder, wie bei unserem Werk auch oftmals gepaart mit einem Hirtenmotiv, das ein bukolisches Element in die Darstellung bringt - sicherlich eine Reminiszenz an seine Kindheit als Sohn eines Schäfers. Bereits während Zügels Schulzeit in den 1860er Jahren wird sein zeichnerisches Talent erkannt und gefördert, so dass der junge Mann schon im Jahre 1867 an der Stuttgarter Kunstakademie, zwei Jahre darauf an der Münchner Akademie aufgenommen wird. Dort pflegt er mit dem Tiermaler Anton Braith und mit Gotthard Kuehl intensive Kontakte. Da Zügels Ansicht nach die Ausbildung bei Karl von Piloty seiner künstlerischen Entwicklung nicht sonderlich dienlich ist, beschließt er unter dem Einfluss der Diez-Schule, selbstständig zu arbeiten. 1883 erhält er auf der Weltausstellung in Wien die große Goldene Medaille für das Werk „Schafwäsche“. Im Laufe der 1880er Jahre erwerben wichtige Museen Hauptwerke des noch jungen Künstlers. Durch Reisen nach Holland und Belgien inspiriert, widmet sich Zügel während der 1890er Jahre der Landschaftsmalerei. Die besonderen Lichtwirkungen am Meer beeindruckten ihn nachhaltig und das Licht wird von nun an zum entscheidenden Inhalt seines künstlerischen Schaffens. Auf eine kurze Tätigkeit als Professor an der Akademie Karlsruhe (1894/95) folgt Zügels Berufung nach München (1895-1922). Neben zahlreichen Auszeichnungen erhält er 1907 das Ritterkreuz der Bayerischen Krone und damit den persönlichen Adel. [KT]



313

PETER VON HESS

1792 Düsseldorf - 1871 München

Russische Dorfschänke. 1848.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen schwer leserlich handschriftlich bezeichnet.
29 x 37,5 cm (11,4 x 14,7 in).

€ 8.000–10.000

\$ 9,200–11,500

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.43 h ± 20 Min.

AUSSTELLUNG

· Kunstausstellung München, 1848.

LITERATUR

· Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. I.2, S. 548, Nr. 53.

Als Sohn eines Kupferstechers hatte sich Hess bereits im frühen Alter präzise grafische Fertigkeiten angeeignet, aufgrund derer er an der Akademie in München mit nur 14 Jahren angenommen wird. Während der Befreiungskriege gegen Napoleon begleitet er den Fürst Carl Philipp von Wrede und skizziert auf den Schlachtfeldern, woraus anschließend Ölbilder entstehen, wie sein Debutwerk der Schlacht von Aulis sur Aube 1814, ausgeführt 1817. Sein akademisch geschultes, feinmalerisches Können empfiehlt ihn dem bayerischen Königshaus. Er begleitet den bayerischen König Otto I. nach Griechenland zur zeichnerischen und malerischen Dokumentation wichtiger staatstragender Ereignisse und entwirft für Ludwig I. einen Freskenzyklus der griechischen Unabhängigkeitsbewegung für die Arkaden des Hofgartens in München. Auf Einladung des Zaren Nikolaus I. begibt er sich 1839 nach Sankt Petersburg und Moskau, der ihn mit der malerischen Schilderung des Feldzuges gegen Napoleon von 1812 beauftragt hatte. Es entsteht dort ein Zyklus von 8 großen und 4 kleineren Bildern, deren Ausführung er in München noch bis 1855 weiterführt. Daneben finden seine Beobachtungen des russischen Volkes, der dortigen Architektur und Landschaft Eingang in kleinere, genreartige Werke. In diesen reichert er den erzählerischen Ausdruck der Szenen durch charakteristische Details in Architektur, Kleidung und landestypischen Gegenständen wie dem messingfarbenen Samowar und der Balalaika an, zusätzlich unterstrichen durch sein lebendiges Kolorit. Werke von Peter von Hess befinden sich in der Eremitage, Sankt Petersburg, der Neuen Pinakothek München sowie der Neuen Nationalgalerie in Berlin. [KT]



Originalgröße

314

ADRIAN LUDWIG RICHTER

1803 Dresden - 1884 Dresden

Im Walde. 1864.

Sepia laviert, Aquarell, Feder und Bleistift.
Links unten signiert und datiert. In der Zeichnung auf dem linken Mehlsack monogrammiert. Verso von Paul Kaufmann, Vorbesitzer, handschriftlich bezeichnet und mit Provenienzanangaben versehen. Auf Velin mit dem teilweise lesbaren Wasserzeichen „[?]anson“ (evtl. Montgolfier Canson). 11 x 15,5 cm (4,3 x 6,1 in), im Passepartout gemessen.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.44 h ± 20 Min.

€ 6.000–8.000

\$ 6,900–9,200

Als einer der bedeutendsten Maler und Illustratoren der späten Romantik prägt Adrian Ludwig Richter wie kein anderer diese Epoche der Innengewandtheit, Nostalgie und sehnsuchtsvollen Hinwendung zur Märchen- und Sagenwelt. Um 1800 rufen Johann Karl Musäus und die Gebrüder Grimm eine neue Begeisterung für die deutsche Sprache und volkstümliche Geschichten hervor, zu denen Richter neben zahlreichen Kinderbüchern, Gedichtbänden und Liedersammlungen Illustrationen in Form von Holzschnitten und Federzeichnungen beisteuert. Vor allem die von Musäus verfassten „Volksmärchen der Deutschen“ von 1842 sind für die bürgerlich intime Bildwelt prägend. Das vorliegende Aquarell lässt sich mit seiner bemerkenswert zarten Strichführung wohl dem Gemälde „Ritt durch den Wald“, von dem zwei Ausführungen bekannt sind, zuordnen. Nach Familienüberlieferung entsteht das erste kleine Gemälde in Dresden 1856, inspiriert durch die Hochzeitsfeierlichkeiten von Richters Tochter Helene mit dem Fabrikantensohn Theodor Kretschmar, die am 14. Juni 1854 in der Rabenauer Mühle gefeiert wird. Schon früher hat Richter das Motiv des Brautzuges, der Liebespaare in der Laube, die in völliger Intimität einander zugewandt sind, gewählt. So begegnen dem Betrachter bereits in den italienischen

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Lionel von Donop, Berlin (Direktor der Abteilung für Handzeichnungen in der Kgl. Nationalgalerie Berlin).
- Sammlung Paul Kaufmann (1902 vom Vorgenannten erworben).
- Kunsthandlung Hugo Helbing, Berlin.
- Privatsammlung Norddeutschland (1929 bei Vorgenanntem erworben. Mit Kaufquittung).
- Privatsammlung Dänemark (durch Erbgang aus vorgenannter Sammlung erhalten).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Maler 1780-1850, Kunsthandlung Hugo Helbing, Berlin, 22.5.-22.6.1929, Kat.-Nr. 120.

Landschaften dahinziehende Hirten oder einfache Bauersleute, eingebettet in eine sie umschließende und ihre Intimität bewahrende Landschaft. Noch in italianisierender Kleidung mit dem Mieder, das Haar mit Bändern geschmückt, wird die Braut von ihrem Bräutigam in unserem Aquarell nach Hause geführt. Romantische Schwärmerei ist abgemildert zu zärtlicher Demut im Blick des Müllerburschen. Auf den Gesichtern liegt kindliche Unschuld, die noch durch die Einfachheit der beiden Tiere - dem treuen Esel und dem wachsamem Hündchen - unterstrichen wird. Im Geiste des ausgehenden Biedermeiers sind Richters Werke auch immer Abbildung bürgerlicher Tugenden, zu der sich neben dem Motiv des Wanderns und Heimkehrens als Metapher des Lebens christliche Tugenden der Demut, des Vertrauens und der Liebe dazugesellen. Italienische Hirtenidylle und Harmonie, raffaeleske Schönlingigkeit und Grazie transportiert Richter in seiner in meisterhaft grafischer Technik ausgeführten Aquarelle und Sepiazeichnungen. In unserem Blatt verrät sich diese Virtuosität nicht zuletzt durch die in der Sepialavierung freigelassenen Sonnenflecken, die umso mehr die schattige Intimität des Waldesinneren herausstellen. Diese Feinheit in der Ausführung lässt das kleinformatige Blatt zu einer grafischen Preziose werden. [KT]

KARL PHILIPP FOHR

1795 Heidelberg - 1818 Rom

Ruine Frankenstein. Winter 1813/14.

Aquarell, über Bleistift und Feder.

Märker Z 285. Beschriftet in der Mitte unterhalb der Darstellung mit Feder in Braun „Ruine Frankenstein“; rechts oben außerhalb der Darstellung mit alter Nummerierung in Bleistift sowie Tusche „30“. Verso mit einem Etikett, das die Authentizität des Blattes bescheinigt, unterzeichnet von Dr. Otto Weigmann, Direktor der Königlichen Graphischen Sammlung München (1918-1937). Auf Velin von Franz Heinrich Fauth/Schnabelsmühle (mit dem Wasserzeichen). 19,3 x 27,3 cm (7,5 x 10,7 in), Blattgröße. Blatt 30 aus dem „Skizzenbuch der Neckargegend“.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,45 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000

\$ 28,750 – 40,250

PROVENIENZ

- Erbprinzessin Wilhelmine von Hessen-Darmstadt (1814 vom Künstler als Geschenk erhalten).
- Baronin von Bassus, München (durch Erbgang von Vorgenannter erhalten).
- Ludwigsgalerie Otto H. Nathan, München (1927 von Vorgenannter erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland (1928 vom Vorgenannten erworben).
- Privatbesitz Dänemark (durch Erbgang aus vorgenannter Sammlung erhalten).

- **Einzigartiges Blatt aus dem bedeutenden Frühwerk „Skizzenbuch der Neckargegend“**
- **Als Geschenk im Werben um die Gönnerschaft der Erbprinzessin Wilhelmine von Baden entstanden**
- **Faszinierender Ausdrucksreichtum und virtuose Beherrschung der Aquarell-Technik**
- **Lückenlose Provenienz**

LITERATUR

- Carl Fohr und die Maler um ihn, Ausst.-Kat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg, bearb. von Karl Lohmeyer, Heidelberg 1925, S. 36, Kat.-Nr. 30.
- Carl Philipp Fohr (1795-1818) nebst einigen Arbeiten von anderen Künstlern seiner Zeit, Ludwigsgalerie Otto H. Nathan, München 1927, Kat.-Nr. 30.
- Jens Christian Jensen, Carl Philipp Fohr, 1795-1818. Skizzenbuch der Neckargegend. Badisches Skizzenbuch. Ergänzt durch die Werke des Künstlers im Besitz des Kurpfälzischen Museums, Heidelberg 1986, Kat.-Nr. 30 (Abb. 26).

„Er erschien im drauffolgenden Frühjahr (1814) zu Darmstadt mit einem ziemlich dicken Hefte voll der herrlichen illuminirten Zeichnungen, womit er der Frau Erbprinzessin ein Geschenk machte, welches dieselbe auch, wie dasselbe es verdiente, sehr gnädig aufnahm und nicht unerwidert ließ, was die Folgezeit offenbaren wird! [...] Fohr hatte durch dieses fleißig gearbeitete Heft mehr erlangt, als er ahnden konnte.“

Zit. nach: Johann Philipp Dieffenbach, Das Leben des Malers Karl Fohr, zunächst für dessen Freunde und Bekannte geschrieben, Darmstadt 1823, S. 31-33.

Mit dem kleinen, technisch meisterhaft ausgeführten Aquarell begegnet uns ein Werk Karl Philipp Fohrs aus seinem frühen Schaffen als junger Künstler, der am Anfang seiner kurzen Karriere dabei ist, sich als Landschaftsmaler einen Namen zu machen. Nach anfänglichem kurzem Unterricht bei dem Universitätszeichenlehrer Friedrich Rottmann (dem Vater des berühmten Landschaftsmalers Carl Rottmann) in seiner Geburtsstadt Heidelberg, bei dem er dessen Veduten kopiert und nach der Natur zeichnet, lernt er den Darmstädter Hofrat Georg Wilhelm Issel beim Zeichnen im Stift Neuburg kennen. Dieser lädt den gerade 15-jährigen, vielversprechenden Künstler 1811 nach Darmstadt ein und fördert ihn mit Unterricht in Literatur und Geschichte. Am Hof der Erbprinzessin Wilhelmine Luise von Baden, Großherzogin von Hessen und bei Rhein, fertigt er anschließend Zeichnungen und Landschaftsansichten der näheren Umgebung für die Großherzogliche Sammlung an. Über Issel lernt er ebenfalls den Prinzenzieher Johann Philipp Dieffenbach kennen, der ihn für altdeutsche Sagen, Architektur und Kunst begeistert und ihn der Erbprinzessin persönlich empfiehlt. Am Beginn seiner Künstlerkarriere

sehr um eine Gönnerin bemüht, entstehen so zwei Hauptwerke seines Frühwerks, zunächst das „Skizzenbuch der Neckargegend“, aus dem das vorliegende Blatt stammt und das er der Erbprinzessin Wilhelmine im Frühjahr 1814 zum Geschenk macht. In den Wintermonaten 1813/14 hatte Fohr die zahlreichen Skizzen und Zeichnungen seiner sommerlichen Wanderungen in Aquarellen ausgearbeitet. Die Betitelung als „Skizzenbuch“ dient dabei lediglich der Betonung des intimen persönlichen Charakters, handelt es sich doch bei den 30 Blättern, darunter 24 Landschaften und sechs lose eingestreute historische oder sagenhafte Begebenheiten, um eine gebundene Folge von bildmäßig ausgeführten Aquarellen. Die darin vorgestellten Orte tragen meist auch einen persönlichen Bezug zum Leben der Erbprinzessin, wie beispielsweise das erste Blatt mit einer Ansicht von Schloss Rohrbach bei Heidelberg, auf dem Fohr die Mutter Wilhelmines, die Markgräfin Amalie, mit ihren Enkeln in die Szene einfügt. Fohr entwickelt die vedutistische Präzision seiner Anfänge weiter zu einer romantischen Verbindung der Landschaft mit der ihr inhärenten Poesie und Geschichte, in der Natur und Kultur sich



durchdringen und sich Detailrealismus mit idealisierender Interpretation abwechselt. Nachvollziehbar wird dies auch in der Entstehung unseres Blattes, dem eine akribische Naturstudie von 1813 vorausgeht, die in weiteren Ausführungen mit unterschiedlicher Staffage versehen wird. In unserer Bildanlage erhält die Szenerie im Vordergrund schließlich größeres Gewicht, die ursprüngliche kleine Birke als Repoussoirbaum wird zur knorrigen Eiche und die Landschaft bekommt durch große Felsbrocken mehr Dramatik verliehen. Die Wanderer, Jäger und reisigsammelnden Bauern werden durch die Gruppe historischer Figuren, vermutlich des 18. Jahrhunderts, ersetzt, wobei der junge Mann, die alte Frau, unter deren Mantel sich ängstlich ein kleiner Junge versteckt, sowie die junge Frau in ihrer Bedeutung vermutlich über reine Staffage hinausgehen. Ein Bezug zur in Vergessenheit geratenen Sagenwelt um die Ruine Frankenstein im Hintergrund scheint möglich, gewiss aber ist ein erzählerischer und emotionaler Gehalt durch das bedrohliche Gewitter, den dunklen Vogel auf dem Ast sowie die ängstlich zum Betgestus gefalteten Hände der schutzsuchenden Figuren intendiert. Die virtuose Beherr-

schung der Technik in der Kombination von Federzeichnung und Aquarell, die minutiöse Durcharbeitung der Details sowie der fein modellierten Kompositionen bringen Fohr eine Einladung Wilhelmines nach Baden-Baden ein, wo in der Folge das „Badische Skizzenbuch“ entsteht. Vollends von seinem Talent überzeugt, wird ihm ein Jahresgehalt von 400 Gulden zugesprochen, was ihm den Besuch der Münchner Akademie ermöglicht. Die Bedenken Issels, Fohr würde mit seiner „ganz eigenen leichten und genialen Zeichenart sich nur schwer unter den taktmässigen Schulgang eines strengen Direktors fügen mögen“, oder schlimmer noch seine Originalität, die sich vor allem in den kleinformatischen intimen Ansichten der Skizzenbücher Bahn bricht, verlieren, bewahrheiten sich. So bricht Fohr aufgrund von Schwierigkeiten an der Akademie mit der Erlaubnis Wilhelmines Ende Oktober 1816 zu Fuß nach Rom auf, wo sich kurz zuvor die Nazarener niedergelassen hatten. Dort sorgt sein früher Tod bei einem Bad im Tiber kurze Zeit später am 19. Juni 1818 für große Trauer in der Künstlergemeinde, die den Verlust des begabten jungen Kollegen kaum fassen mag. [KT]

JOHANN WILHELM SCHIRMER

1807 Jülich - 1863 Karlsruhe

Zypressen im Park der Villa d’Este bei Tivoli.
Um 1841.

Öl auf Leinwand.

Links unten monogrammiert JWS (ligiert).

62 x 105 cm (24.4 x 41.3 in).

Wir danken Herrn Marcell Perse, Museum Zitadelle Jülich,
für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,46 h ± 20 Min.

€ 6.000–8.000

\$ 6,900–9,200

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland (seit mehreren Generationen).

Im Jahr 1839 bricht der kurz zuvor an der Düsseldorfer Akademie zum Professor berufene Johann Wilhelm Schirmer zu seiner ersten Italienreise auf. Mit 31 Jahren bereits auf dem Höhepunkt seiner Karriere, ist Schirmer vor allem für seine romantischen, oft aus Kompositelementen zusammengesetzten Waldlandschaften deutscher Regionen berühmt, wofür er als bedeutendster Mitbegründer der Düsseldorfer Schule in die Kunstgeschichte eingehen wird. Zuvor bereist Schirmer bereits Belgien, die Normandie und die Schweiz, von wo er etliche Zeichnungen, Studien und Skizzen mitbringt, die anschließend gemäß der Tradition akademischer Landschaftsmalerei im Atelier in Gemälde überführt werden. Mit leichtem Widerstreben unternimmt Schirmer schließlich ebenfalls die obligatorische Studienreise nach Italien, auf die sich allein zwischen 1800-1830 bereits über 500 deutsche Künstler begeben hatten. Über die Schweiz reist er nach Italien und trifft am 11. August 1839 in Rom ein. Bereits kurze Zeit später begibt er sich mit dem Düsseldorfer Malerfreund Ernst Willer nach Tivoli in der römischen Campagna, ein damals wie heute für Künstler, Dichter und Kulturreisende unumgänglicher Anziehungspunkt, dessen elegische Schönheit bereits in Goethes „Italienischer Reise“ Ende des 18. Jahrhunderts gebührenden Platz einnimmt. Die Motive der Wasserfälle im Park der Villa Gregoriana, der antiken Ruinen des Vesta- und Sibyllentempels, der römischen Villa Hadriana und der Villa d’Este der Renaissance boten den Künstlern zahlreiche malerische Motive. Dennoch reist Schirmer zunächst weiter nach Civitella und Olevano, um dort „höchst wichtige Campagnastudien“ anzufertigen, deren wilde Romantik bereits Ludwig Richter und Joseph Anton Koch in ihren Gemälden erschlossen hatten. Bei seiner Rückkehr hält er sich von Mai bis Juli 1840 jedoch länger in Tivoli auf und gerät in einen wahren Schaffensrausch: „In Tivoli habe ich mehr gearbeitet als jemals in meinem Leben, so dass ich zuletzt mit der Feder in der Hand keinen Strich mehr machen konnte“ (zit. nach Kurt Zimmermann, Johann Wilhelm Schirmer, Diss. Kiel 1919, Saalfeld/Saale 1920, S. 31). Von besonderem Interesse sind für ihn dort die ungewöhnlichen Formen der ausdrucksstarken Zypressen im Park der Villa d’Este, für die Schirmer

- **Berühmtes Motiv der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das malerische Tivoli Anziehungspunkt zahlreicher Künstler ist**
- **Großformatig ausgeführtes Gemälde, dem zahlreiche Studien der prägnanten Zypressengruppe vorangehen**
- **Stimmungsvolle, im Nachhall romantischer Italiensehnsucht entstandene Landschaft**

ein ganzes Konvolut an Zeichnungen in unterschiedlichsten Techniken, Ölstudien sowie ein Gemälde anfertigt (Museum Kunstpalast, Düsseldorf; zu dem Motiv der Zypressen vgl. Bettina Baumgärtel, „Ein bläulich silbriger Duft der Ferne“. Schirmers Ölskizzen aus Italien, in: Johann Wilhelm Schirmer, Vom Rheinland in die Welt, Ausst.-Kat. 2010, S. 174-177). Deren dramatisch verdrehte, knorrige, uralte scheinende Äste und ihre edle, statuarisch nach oben weisende Form faszinierte bereits unzählige Maler. So bildet die Gruppe auch in dieser Landschaft den Fokus und gliedert die Szene im harmonischen goldenen Schnitt, der Horizont teilt die Szenerie ausgeglichen etwas über der Mitte der Leinwand. Im rötlichen Licht der südlich-sanften Abenddämmerung, die Sonne über dem Meer außerhalb des Bildes vorzustellen, zeigt Schirmer die fast menschenleere ruhende Landschaft, die ihn über sein trotz aller Schönheit fortwährend nagendes Heimweh hinwegtröstet: „Aber das große Mitgefühl der einsamen, stillen Natur nährt und befriedigt zugleich ein Sehnen, welches durch unbehaglichen Zustand der Gegenwart und eine übertriebene, krankhafte Anhänglichkeit am Vergangenen gar leicht beschwerlich werden kann und manchmal sogar genussesunfähig macht“ (Heinrich Appel, J. W. Schirmers Italienische Reise (1839-1840), in: Aachener Kunstblätter, Heft 17/18, 1959, S. 78-83, hier S. 80). In Rom hat Schirmer außerdem Gelegenheit, die klassischen Landschaften von Nicolas Poussin, Claude Lorrain und Caspar Dughet zu betrachten, die nach wie vor als unangefochtene Meister dieses Genres galten und in der akademischen Komposition wegweisend sind. Belegt durch einige Blätter vom März 1840, wendet sich Schirmer wieder stärker der akademischen Tradition zu, aus den der Wirklichkeit entnommenen Einzelstudien und Versatzstücken ein harmonisches Ganzes zu schaffen, wie vermutlich auch in unserer Szene. Erst seit kurzer Zeit wird dem Lehrer von Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin die gebührende Aufmerksamkeit zuteil, vor allem im Zuge der Ausstellung „Johann Wilhelm Schirmer in seiner Zeit – Landschaft im 19. Jahrhundert zwischen Ideal und Wirklichkeit“ und „Johann Wilhelm Schirmer, Vom Rheinland in die Welt“ in Düsseldorf, Neuss, Jülich u. a. O. von 2010. [KT]





317

ALBERT AUGUST ZIMMERMANN

1808 Zittau - 1888 München

Am Ufer des Comer Sees (Menaggio). 1858.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Verso handschriftlich ortsbezeichnet „Menaggio / Lago di Como“ sowie handschriftlich nummeriert.

75,5 x 108,5 cm (29.7 x 42.7 in).

Auflaufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.47 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland (aus Familienbesitz erhalten).

Albert August Zimmermann beginnt seine Malerkarriere als Autodidakt, bevor er zunächst in Dresden studiert, dann 1833 nach München geht und dort eine eigene Malerschule für Landschaftsmalerei gründet, die regen Zuspruch findet. Schließlich wird ihm 1857 eine Professur an der Mailänder Kunstakademie übertragen, die ihm Reisen in Norditalien ermöglicht, wodurch sich sein Motivrepertoire erweitert. Hatten seine bisherigen Landschaften, oftmals im Gebirge oder in waldigen Regionen Deutschlands angesiedelt, zunächst noch heroisch-dramatischen Charakter in der Nachfolge Joseph Anton Kochs, beginnt mit dem Italienaufenthalt eine ruhige, lichte Klarheit einzukehren. Die komponierend-stilisierende Malweise weicht zusehends einer breiteren Pinselführung, die sich damit einhergehend einer realistischeren Landschaftsauffassung zu nähern beginnt. Auf seinen Erkundungen der nördlichen Lombardei dürfte wohl auch die Ansicht des Comer Sees mit dem kleinen pittoresken Ort Menaggio entstanden sein, hinter dem sich das Massiv des Monte Grona erhebt. In der malerisch geschwungenen Bucht setzt Zimmermann die heimkehrenden Fischer als Staffagefiguren, auf den schattigen Felsen rechts postiert er einen kleinen Angler. Die sanfte Idylle seiner Landschaften begeistert unter anderem auch den Grafen Adolf Friedrich von Schack, in dessen Sammlung auch Werke von Zimmermann Eingang finden. Seine erfolgreichste Schaffensphase bilden dabei die 1850er bis 1870er Jahre. Gemälde dieser Zeit befinden sich in den Sammlungen des Städel Museums Frankfurt und der Neuen Pinakothek in München. [KT]



318

LOUIS GURLITT

1812 Altona - 1897 Nauendorf

Die Bucht von Palermo mit dem Monte Pellegrino. Um 1864.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert sowie ortsbezeichnet „Gotha“. Verso auf dem Keilrahmen mit Etiketten sowie handschriftlich bezeichnet und nummeriert. 57 x 86 cm (22.4 x 33.8 in).

Wir danken Herrn Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer für die freundliche Auskunft.

Auflaufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.48 h ± 20 Min.

€ 14.000 – 18.000

\$ 16,100 – 20,700

PROVENIENZ

· Bruun Rasmussen, Kopenhagen, Auktion 27.9.2010, Los 17 (mit Abb.).
· Privatsammlung Norddeutschland (bei vorgenannter Auktion erworben).

Der Monte Pellegrino bei Palermo wird bereits von Goethe in dessen „Italienischer Reise“ beschrieben. Im April 1787 erreicht dieser mit dem Schiff den Hafen von Palermo, hinter dem malerisch der markante Berg aufragt: „Mit keinen Worten ist die dunstige Klarheit auszudrücken, die um die Küsten schwebte. [...] Die Reinheit der Konturen, die Weichheit des Ganzen, das Auseinanderweichen der Töne, die Harmonie von Himmel, Meer und Erde. Wer es gesehen hat, der hat es auf sein ganzes Leben. [...] Da erhebt sich nun, sämtliche Fahrzeuge zu schützen, in Westen der Monte Pellegrino in seinen schönen Formen, nachdem er ein liebliches, fruchtbares Tal, das sich bis zum jenseitigen Meer erstreckt, zwischen sich und dem eigentlichen festen Land gelassen.“ (Johann Wolfgang von Goethe, Italienische Reise, Leipzig 1913, S. 244f.). Sizilien, von Goethe die „Königin der Inseln“ genannt, wird zum Inbegriff Italiens für ihn: „Italien ohne Sizilien macht gar kein Bild in der Seele: hier ist erst der Schlüssel zu Allem.“ So begeben sich zahlreiche Künstler auf diese Insel, darunter auch Louis Gurlitt auf seiner Italienreise von Anfang 1844 bis Herbst 1846. Er erreicht sie am 9. August 1846 und es entstehen zahlreiche Studien der beeindruckenden Landschaft, vor allem vom erhöhten Standpunkt des Minoritenklosters St. Maria di Gesù aus, die Gurlitt später im Atelier ausführt. Am 22. August sitzt er, wie es sein Sohn beschreibt, „mit seinem großen Blatte ‚al piede del monte Pellegrino‘ und zeichnet drei Streifen schönster Gebirgszüge mit formreichen Vorgebirgen der sizilianischen Nordküste“ (Ludwig Gurlitt, Louis Gurlitt. Ein Künstlerleben des XIX. Jahrhunderts, dargestellt von seinem Sohne, Berlin 1912, S. 206). Der Monte Pellegrino gilt Louis Gurlitt als „König der Berge“ und er fertigt aufgrund der Beliebtheit des Sujets mit dem Inbegriff der romantischen Italiensehnsucht des 19. Jahrhunderts mehrere Versionen der Darstellung an (im Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, sowie in den Städtischen Kunstsammlungen der Stadt Görlitz). Die unsrige entsteht während seines Aufenthaltes in Gotha, wo er sich auf Betreiben seines kunstsinnigen Bewunderers und Förderers Herzog Ernst von Coburg-Gotha für einige Zeit niederlässt. Nicht nur aufgrund des großen Erfolgs des Motivs, sondern auch aus eigenem Verlangen nach dem Sehnsuchtsort malt er Jahre später das Motiv, das ihm so sehr im Gedächtnis blieb, wie er 1864 an seinen Sohn Wilhelm schreibt: „Ich male seit meiner Rückkehr von Berlin wieder italienische Landschaften mit größtem Interesse.“ (Brief Louis Gurlitts, im Besitz der Familie; Hinweis von Prof. Ulrich Schulte-Wülwer). [KT]



319

CARL MORGENSTERN

1811 Frankfurt a. M. - 1893 Frankfurt a. M.

Eltville am Rhein. 1863.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet sowie mit altem fragmentarischem Etikett.

31 x 43 cm (12.2 x 16.9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.49 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000

\$ 9,200 – 11,500

PROVENIENZ

· Sammlung Dr. Eduard Franz Souchay de la Duboisière, Frankfurt (1863 als Auftragswerk direkt vom Künstler erworben, seither in Familienbesitz).

LITERATUR

· Inge Eichler, „Carl Morgensterns Flusslandschaften unter besonderer Berücksichtigung seiner Rhein- und Nahelandschaften“, in: Mainzer Zeitschrift, Jg. 73/74, 1979, S. 235-260, bes. S. 249 (mit Abb. Taf. 44c).

Die Ansicht des kleinen, malerisch am Rheinufer gelegenen Städtchens Eltville genießt im Werk Carl Morgensterns nicht unerheblichen Sonderstatus. Sie ist eine der wenigen am Rhein entstandenen Motive, die - anders als ein Großteil seiner italienischen Landschaften - auf ausdrücklichen Auftrag hin gemalt wurden. So widmet sich Morgenstern der Ansicht von Eltville ein einziges Mal im Rahmen eines Auftrags des Frankfurter Senators, Politikers und Juristen Eduard Franz Souchay. Dieser ist dem Künstler seit der Überreichung einer von Morgenstern gemalten Frankfurter Ansicht für den Stadtrat seit 1850 freundschaftlich verbunden. Souchay bestellt sechs Flusslandschaften der rheinischen Gegend, unter anderem von Rudesheim, Nassau an der Lahn und Heidelberg, eine letzte entsteht 1866 von Bacharach bei Abendbeleuchtung. Durch Erbteilung und Vermächtnisse zerstreut sich die Serie, wenigstens drei der Gemälde sind aktuell bekannt. Im Frühjahr 1863 nimmt Morgenstern am spektakulären Künstlerfest in Köln teil und macht auf der Rückreise rheinaufwärts Halt in Rudesheim, um sich am nächsten Tag in aller Frühe nach Eltville auf Motivsuche zu begeben, wie er schreibt: „[...] fuhr heute morgen, siebeneinhalb Uhr bis Eltville, habe heute von hier allerlei gezeichnet, ist aber nicht, was ich will, muss Nachmittag einen Nachen nehmen und suchen, ob und wie ich mein Bild zusammenfinde“ (zit. nach: Inge Eichler, „Carl Morgensterns Flusslandschaften unter besonderer Berücksichtigung seiner Rhein- und Nahelandschaften“, in: Mainzer Zeitschrift, Jg. 73/74, 1979, S. 235-260, S. 249). Die kompositorische Suche nimmt einige Zeit in Anspruch; so findet Morgenstern die entscheidende Formulierung wohl am Nachmittag von seinem Nachen aus, wie man dem Stand der Sonne in der Beleuchtung der Häuserfront entnehmen kann. Zu sehen sind in architektonischer Genauigkeit die Pfarrkirche St. Peter und Paul mit deren charakteristischem gotischen Turm mit barocker Haube, der Wohnturm der anliegenden Bischofsburg und Teile der neogotischen Umgestaltung. Effektiv komponiert Morgenstern Landschaft und Architektur, indem er die höchste Erhebung des Dreibornkopfes zwischen die beiden Türme setzt. Ebenso nutzt er die Masten des Lastkahns auf der linken Seite als Repoussoir und stellt mit den kleinen Booten eine Verbindung zur Anlegestelle am anderen Ufer her, um die Weite des Rheins in vedutistischer Meisterschaft zu akzentuieren. Die Besonderheit an Morgensterns Landschaften ist dabei seine delikate, irisierende Farbgebung, die der Oberfläche einen transparenten, emaille-artigen Schmelz verleiht. [KT]



320

LOUIS GURLITT

1812 Altona - 1897 Nauendorf

Die Akropolis im Abendlicht.
Um 1866.

Öl auf Leinwand.

Verso auf dem Keilrahmen mit verschiedenen Etiketten sowie handschriftlichen Nummerierungen. Mit dem Stempel „Bundesdenkmalamt Wien“ sowie dem Prägestempel „Hall“.

54 x 87 cm (21.2 x 34.2 in).

Wir danken Herrn Prof. Dr. Ulrich Schulte-Wülwer für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15.50 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000

\$ 8,050 – 10,350

PROVENIENZ

· Fischer, Luzern, Auktion 23.11.2011, Los 1181 (mit Abb.).
· Privatsammlung Norddeutschland (bei vorgenannter Auktion erworben).

Die Reisen Louis Gurlitts, der am Anfang seiner Karriere eher den nördlichen Landschaften Dänemarks auch aufgrund seines Studiums an der Kopenhagener Akademie zugewandt ist, lassen sich dank seiner Tagebuchaufzeichnungen und Briefe auf faszinierend lebendige Art nachvollziehen. Mitte August 1858 hält er sich in Athen auf, wo er mit dem Künstlerkollegen Ernst Willers zahlreiche Studien vor allem der umliegenden Landschaft anfertigt. Die Stadt Athen findet er eher „unmalerisch“, wohingegen ihn die Akropolis „magisch in ihre Kreise bannt“. Immer wieder kehrt er zum Zeichnen dorthin zurück oder besucht den Ort mit anderen deutschen Reisenden in einer Vollmondnacht, die ihn völlig verzaubert zurücklässt. Die unablässige Beschäftigung mit dem Motiv und das Bestreben, den historischen Ort geistig und zeichnerisch zu durchdringen, führt ihn wiederholte Male dorthin: „Heute habe ich von 6 bis 11 1/2 Uhr auf der Akropolis zugebracht. Der Eindruck ist ein überwältigender und übertrifft alles, was ich bis jetzt von Architektur gesehen habe. Ich versuchte mich daran, den Parthenon zu zeichnen, fühlte aber bald meine Unzulänglichkeit dem Gegenstand gegenüber: so viel ich wischte, konnte ich doch die Schönheit der Verhältnisse nicht treffen: ich werde einen zweiten Versuch machen, wenn ich mehr ruhig und gesammelt bin.“ (Ludwig Gurlitt, Louis Gurlitt. Ein Künstlerleben des XIX. Jahrhunderts, dargestellt von seinem Sohne, Berlin 1912, S. 333). Die ihm am interessantesten erscheinende Ansicht entdeckt er schließlich am 12. August beim Zeichnen auf der Pnyx: „Heute nachmittag entschloß ich mich nach langem Herumwandern auf den verschiedenen klassischen Hügeln, die Athen umgeben, mich auf der Pnyx, der Rednertribüne, von wo, wie die Meinung geht, Demosthenes zu den athe-nischen Bürgern redete, niederzulassen, um die Akropolis zu zeichnen. Ich brachte wenig zustande, weil die Sonne hinter einer großen Wolkenmasse sich verbarg; aber ich will morgen hingehen, um einen Teil des Gegenstandes zu malen. Ich sehe die ganze Akropolis, den Areopag, die Rednerbühne mit den Stufen, in der Ferne das Hymettos-Gebirge, den Pentelicon etc., alles klassische Gegenstände, auf dem Bilde.“ (ebd., S. 334). Schon damals liefert ihm dieser Blick „Stoff zu zwei Bildern, die ich einst mit großem Interesse ausführen werde“ (Ölstudien, Zeichnungen und Gemälde u. a. im Kupferstichkabinett Berlin, Kunsthalle zu Kiel sowie im Ribe Kunstmuseum Dänemark; vgl. hierzu Louis Gurlitt. Porträts europäischer Landschaften in Gemälden und Zeichnungen, hrsg. von Ulrich Schulte-Wülwer und Bärbel Hedinger, Ausst.-Kat. Altonaer Museum Hamburg u. a., München 1997, S. 104-106). Unsere Ansicht zeigt im sanften Licht des Sonnenuntergangs, von überflüssigen Details und Staffage bis auf die ruhig grasenden Schafe bereinigt, die in die ewige Landschaft eingebettete Akropolis als Abbild und Essenz der „Idee Hellas“. [KT]



Georg Emil Libert studiert an der Kunstakademie in Kopenhagen bei Johan Ludwig Lund, einem ehemaligen Studienfreund Caspar David Friedrichs. Eines seiner bevorzugten und bekanntesten Motive ist die Insel Bornholm, die er in zahlreichen Ansichten mit besonderem Interesse für ihre zerklüftete, dramatische Felsküste malt. In dem oft von ihm gemalten Naturdenkmal der Helligdomsklipperne (Heiligtumsklippen) wurde deshalb ein Abschnitt nach ihm als „Libertklippen“ benannt. Zu unserem Gemälde hat ihn der Blick aus dem Tørre ovn, einer der drei dortigen Felsgrotten, inspiriert, den er in theaterhaftem Lichtarrangement inszeniert. Vor der Grottenöffnung winden sich malerisch die geschwungenen Äste der Bäumchen, sorgfältig arrangiert wirken auch die Felsen und die kleinen Boote im Mittelgrund, über denen sich ein vom sanften Morgenlicht erhellter Himmel wölbt. Die harmonische Schönheit einer seelenvoll ruhenden, geheimnisvollen Natur wird so im Geist der Romantik wiedergegeben. [KT]

321

GEORG EMIL LIBERT (LIEBERT)

1820 Kopenhagen - 1908 Kopenhagen

Felsgrotte auf Bornholm. 1870er Jahre.

Öl auf Leinwand.

Unten mittig signiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert sowie mit fragmentarischem Etikett. 35 x 49 cm (13,7 x 19,2 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,51 h ± 20 Min.

€ 1.800 – 2.400

\$ 2,070 – 2,760

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

322

CARL HUMMEL

1821 Weimar - 1906 Weimar

Gebirgsbach. Wohl 1860er Jahre.

Öl auf Leinwand.

34 x 52 cm (13,3 x 20,4 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,52 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000

\$ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.



1859 wird Carl Hummel zum Professor an der Weimarer Zeichenschule ernannt. Danach konzentriert sich seine Reisetätigkeit primär auf den Raum des deutschen Mittelgebirges und die Alpenregionen. Hier entstehen qualitätsvolle Ölstudien von rauschenden Gebirgsbächen und moosbewachsenen Felsmassiven, in denen Hummel seine Meisterschaft beim Einfangen direkter Natureindrücke vor dem Motiv unter Beweis stellt. Die Studien dürfen ohne weiteres als eigenständige Werke gelten. Sie werden zwar durchaus später in Atelierbilder - möglicherweise in diesem Fall für das 1863 entstandene Gemälde „Im Oetztal“ - aufgenommen, sind aber aufgrund ihrer Frische und Ausschnitthaftigkeit von besonderem Reiz. [KT]

323

DEUTSCHLAND

Blick auf die Salzach. 1. Hälfte 19. Jh.

Öl auf Leinwand.

Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Eigenthum von Alice Ritter“, „MAG.“ und nummeriert „3127“.

19,5 x 22,5 cm (7,6 x 8,8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,53 h ± 20 Min.

€ 1.200 – 1.500

\$ 1,380 – 1,725

In wundervoll nuancierter abendlicher Stimmung wird hier eine sanfte Voralpenlandschaft wiedergegeben, in der der breite Fluss den Blick in Richtung der sich bläulich gegen den in der Abenddämmerung rötlich verfärbten Himmel abhebenden Berge lenkt. Besonders ist in dieser Hinsicht das nahezu quadratische kleine Format, in dem dennoch eine panoramatische Weite und räumliche Tiefe ermöglicht wird. Von erhöhter Perspektive gleitet der Blick über den dichten Wald ins Tal, der an kompositorischen Anforderungen akademischer Landschaftsmalerei geschult zu sein scheint, wie es die Rahmung des Ausblickes durch die barocken Kuppeln und den feiner und detaillierter ausgearbeiteten Repoussoir-Baum verraten. [KT]



Edmund Kanoldt malt im Jahr 1900 mehrfach den Steinbruch am Hohenstaufen bei Göppingen, auf dessen Gipfel sich die mittelalterliche Burgruine des ehemaligen Stammsitzes der Stauer befindet. Als solches besitzt der Ort einige Bedeutung für die Nationalbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Kanoldt hingegen zeigt größeres Interesse am genauen Naturstudium der Felsformation und den verschiedenen Licht- und Schattenspielen auf dem rohen Gestein der sogenannten „Spielburgscholle“ am Südhang des Berges, die als Steinbruch genutzt wird. In detaillierter Beobachtung schildert er die Abbruchkanten, Verwitterungen und sandigen Ablagerungen dieses auf den ersten Blick unscheinbaren Fleckchens Erde und transformiert es zum bildwürdigen Sujet, dessen Ausführung die einer reinen, schnell hingeworfenen Studie weit übersteigt. Kanoldt hat in Weimar unter Friedrich Preller studiert und sich lange Zeit in Italien aufgehalten, wo er sich unter anderem für die Rettung vor der Abholzung des Eichenwäldchens der Serpentara einsetzt. 1876 folgt er einem Ruf als Professor an die Kunstakademie in Karlsruhe. Sein Sohn Alexander, der in den 1920er Jahren zu einem der bedeutendsten Vertreter der Neuen Sachlichkeit werden sollte, begleitet ihn oftmals bei Reisen und Ausflügen und fertigt unter anderem ebenfalls in Hohenstaufen Zeichnungen und Studien an. [KT]

324

EDMUND KANOLDT

1845 Großrudstedt - 1904 Bad Nauheim

Felsterrain bei Hohenstaufen. 1900.

Öl auf Leinwand, kaschiert auf Malpappe.

Rechts unten signiert. Links unten ortsbezeichnet „Hohenstaufen“ und datiert „1. Spt. 1900“. Verso mit diversen Etiketten sowie handschriftlich bezeichnet und nummeriert.

35 x 49 cm (13,7 x 19,2 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,54 h ± 20 Min.

€ 800

\$ 920

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers (mit dem Etikett).
· Privatsammlung Berlin.



325

FRIEDRICH VOLTZ

1817 Nördlingen - 1886 München

Herbstlandschaft in Holland. Wohl um 1846.

Öl auf Papier, montiert auf Karton.

Rechts unten signiert. Verso mit nummeriertem Etikett sowie dem Stempel „Aus dem Nachlasse des F. Voltz“. 18 x 25,5 cm (7 x 10 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,55 h ± 20 Min.

€ 900

\$ 1,035

Nach erster künstlerischer Ausbildung bei seinem Vater, ebenfalls Maler, setzt Friedrich Voltz ab 1834 seine Studien an der Münchner Akademie fort, bleibt aber hauptsächlich Autodidakt. Für seine Motive begibt er sich zunächst ins Münchner Umland, wo er sich der Landschafts- und Tiermalerei widmet. Entscheidende weiterführende Impulse erhält er während einer Studienreise nach Holland, wo er die Landschaftsmalerei von Barend Cornelis Koekkoek und dessen Umkreis, die wiederum auf die immer noch wegweisenden niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts zurückgreifen, kennenlernt. Die frische, vor dem Motiv

ausgeführte Ölstudie verrät in der Bildanlage mit dem sehr niedrigen Horizont, dem malerischen Blick auf das Dörfchen mit Kirchturm und Windmühle sowie den davor auf den Wiesen grasenden Kühen die Kenntnis und Wertschätzung dieser Art der Malerei. Den größten Raum beansprucht dabei damals wie auch bei Voltz die Darstellung des Himmels. Atmosphärische Stimmungen des Wetters und die gleichmäßige sanfte Verteilung des Lichts über der flachen Landschaft machen den Reiz und besonderen Charakter solcher frühen Zeugnisse der Freilichtmalerei aus. [KT]



327

CARL WUTTKE

1849 Trebnitz - 1927 München

Sonnenuntergang auf Borkum. 1892.

Öl auf Holz.

Links unten signiert, rechts unten ortsbezeichnet und datiert. 13,2 x 20 cm (5,1 x 7,8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,57 h ± 20 Min.

€ 1.800 – 2.400

\$ 2,070 – 2,760

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Nach ersten Studien an der Akademie in Berlin bricht Carl Wuttke 1874 zu seiner ersten der im 19. Jahrhundert obligatorischen Studienreisen nach Italien auf, in das es den Künstler sodann allsommerlich zurückzieht und wo zahlreiche seiner Landschaften entstehen. Im weiteren Verlauf seines Schaffens gewinnen allerdings exotische und ferne Reiseziele mehr und mehr die Oberhand: Im Sommer 1889 reist er erstmals nach Ägypten und in den Sudan, bis er 1897–1899 schließlich eine Weltreise unternimmt, die ihn in den Orient und bis nach Asien führt, wo Bilder entstehen, die Kaiser Wilhelm II in den Silbersaal des Berliner Stadtschlusses hängen lässt. Vor seiner Einschiffung und der längeren Reise in die USA 1893 entsteht vermutlich unsere kleine Studie am Strand der Nordseeinsel Borkum, die seit Ende der 1880er Jahre zum beliebten Seebad aufgestiegen war. In spontanem Duktus fängt Wuttke hier in kleinem Format am Strand wohl direkt vor dem Motiv die abendliche Stimmung mit den Spaziergängern in weiter Ferne ein, vor dem Hintergrund des Naturschauspiels der untergehenden Sonne, deren letzte Strahlen durch die Wolken dringen – und so eventuell als persönliches Zeugnis eines sommerlichen Urlaubsaufenthaltes des Künstlers anzusehen ist. [KT]

326

HUGO MÜHLIG

1854 Dresden - 1929 Düsseldorf

Sommerwiese mit blumenpflückenden Mädchen. Um 1902.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert. Verso mit altem nummeriertem Etikett sowie handschriftlich betitelt „Wiese“, bezeichnet „Dr. Wolf“ und nummeriert. 17,2 x 28,3 cm (6,7 x 11,1 in).

Wir danken Herrn Wilhelm Körs, Düsseldorf, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,56 h ± 20 Min.

€ 1.200 – 1.500

\$ 1,380 – 1,725



Hugo Mühlig tritt 1871 in die Kunstakademie Dresden ein und widmet sich ganz der Landschaftsmalerei. 1881 siedelt er nach Düsseldorf über, wo die dortige Akademie vor allem in der Landschaftsmalerei stilprägend ist, sich mittlerweile aber ebenfalls von einer gefühlvollen romantisierenden Auffassung löst. Prägend für Mühligs Zeit dürfte allerdings der sogenannte „Malkasten“ gewesen sein, ein Künstler-Verein, in dem reger Austausch auch zu den Veränderungen in der Kunst stattfindet. Mit dem Malerfreund Adolf Lins unternimmt Mühlig etliche Wanderungen in die Region des Niederrheins, von wo zahlreiche seiner Motive stammen. Geprägt von einer kraftvollen Unmittelbarkeit der Naturauffassung lockert sich seine Pinselführung zusehends auf und er bedient sich einer hellen, impressionistisch beeinflussten Palette. Charakteristisch für seine Darstellung der niederrheinischen Flachlandschaften ist die Blickführung in die Weite, hier durch den niedrigen Horizont gegeben, vor dem sich in der Ferne die schmalen Pappeln dunstig abzeichnen. In spontaner Frische tupft Mühlig die Blumen, Wolken und Silhouetten der Kinder auf das kleine Format, ohne Zweifel direkt vor dem Motiv entstanden. Sommerlicher Überfluss und die Leuchtkraft der Natur im intensiven Grün der Wiese werden so in der großzügigen und lockeren Malweise von Mühlig festgehalten. [KT]



328

OTTO STRÜTZEL

1855 Dessau - 1930 München

Dachauer Wintertag, 1926.

Öl auf Leinwand.

Ludwig 533. Links unten signiert und ortsbezeichnet „Mchn.“. 71 x 101 cm (27,9 x 39,7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,58 h ± 20 Min.

€ 1.800 – 2.400

\$ 2.070 – 2.760

Ab 1885 ist Strützel in München ansässig, wo er vor allem das Dachauer Land malerisch erschließt. Malerisch schlängelt sich die Amper, in der Strützel die sanfte Bewegung der Wellen mit runden Pinselstrichen wiedergibt, in die Landschaft und leitet den Blick ins Bild. Daneben überwölbt die dicke ruhende Schneedecke die Uferböschung, die Strützel in breiten Strichen weich modelliert. Charakteristische Merkmale der oberbayerischen Landschaft wie die Wegkreuze und Höfe im Hintergrund lassen den genauen Standpunkt des Blickes errahnen, sogar die Fußspuren im Schnee werden nicht ausgelassen. Es gelingt Strützel somit, der Landschaft einen zutiefst individuellen und persönlichen Charakter zu verleihen. In die Farbstimmung der kühlen, beruhigten Blau-, Weiß- und Grautöne der Natur mit dem kontrastreichen Vordergrund setzt er die kräftigeren Blau- und Rotbrauntöne des Wegkreuzes. Die nähere, von der Stadt aus zu erschließende Natur in ihrer malerischen Schönheit und Einfachheit erscheint so unmittelbar als bildwürdiges Motiv, in dem die Stille und Klarheit der ruhenden Natur ihren Ausdruck findet. [KT]



329

JULIUS VON BLAAS

1845 Albano Laziale b. Rom - 1922 Bad Hall

Ausritt zur Parforcejagd. Um 1890.

Öl auf Malpappe.

62,5 x 83,5 cm (24,6 x 32,8 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 15,59 h ± 20 Min.

€ 1.800 – 2.400

\$ 2.070 – 2.760

PROVENIENZ

- Dorotheum, Wien, 468. Kunstauktion, Ölgemälde und Aquarelle, Handzeichnungen, Skulpturen, Möbel, Bildteppiche und andere Textilien [...], 14.-17.10.1941, Los 12 (mit Abb. auf Tafel 59).
- Privatsammlung Rheinland (wohl seit den 1960er Jahren).

Julius von Blaas ist einer der bekanntesten Maler zur Zeit der habsburgischen k.u.k.-Monarchie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ab Ende der 1860er Jahre ist Blaas, der neben der Malerei auch als Opernsänger in Wien tätig ist, mit detaillierten Pferdestudien auf Ausstellungen vertreten. Als Sohn des Historienmalers Karl von Blaas während dessen Italienaufenthalts in Rom geboren, studiert er an der Wiener Akademie der Künste und spezialisiert sich mit Beginn der 1880er Jahre zusehends auf den equestrierten Bereich. Nach seiner Weltreise, bei der er den Diplomaten und Forschungsreisenden Josef von Doblhoff-Dier nach China und Japan sowie Amerika begleitet und die Reise zeichnerisch festhält, wird er mit Reiter- und Pferdeporträts der Mitglieder einer adeligen Gesellschaft, der er selbst angehört, erfolgreich. So fertigt er ca. 50 Porträts der königlichen Familie, darunter auch Kaiser Franz Joseph I. und Kaiserin Elisabeth von Österreich, genannt Sisi, oft auch zu Pferde oder bei der Jagd. Seine Darstellungen sind dabei einer akademischen Feinmalerei verpflichtet, die zeichnerische Akribie mit den Motiven einer aristokratischen Lebensart verbindet. [KT]



330

HERMANN LINDE

1863 Lübeck - 1923 Arlesheim

Lübecker Fischmarkt. 1889.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. 51 x 71 cm (20 x 27,9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.00 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000

\$ 6,900 – 9,200

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

· Internationale Kunstausstellung, Glaspalast München, Juni - Oktober 1892, Kat. S. 49, Nr. 1046.

LITERATUR

· Friedrich von Boetticher, Malerwerke des 19. Jahrhunderts, Dresden 1891-1901 (Nachdruck 1969), Bd. I.2, S. 58, Nr. 10.

Hermann Linde tritt zunächst als Lehrling in das Fotografie-Atelier seines Vaters in Lübeck ein, bevor er sein Studium der Malerei an der Akademie in Dresden 1882 aufnimmt und anschließend in Weimar fortsetzt. Eines seiner ersten nach dieser Zeit vollendeten Bilder ist der „Lübecker Fischmarkt“. Einem motivischen Realismus verpflichtet, zeigt Linde das Menschengewirr einer alltäglichen Szenerie, in der die Menschen ihren Besorgungen nachgehen. Gespräche, Blicke, Bewegungen beleben den Platz und lassen den Betrachter zum Teilnehmer werden. Im Vordergrund platziert Linde eine Reihe älterer Fischer, die aus ihren Strohkörben Muscheln verkaufen. Seine präzisen Beobachtungen bilden auch soziale Unterschiede und Verhaltensweisen mit ab, wie in der Unterhaltung der Bürgersfrau mit blumengeschmücktem Hut und der Marktfrau, oder der alte, ärmliche Fischer, der einen Schluck aus der Schnapsflasche nimmt. Malerisch raffiniert setzt Linde die Gruppe der Fischer in den schattigen Vordergrund, während sich auf dem Marktplatz mit der Marienkirche im Hintergrund und dem neugotischen Marktbrunnen die Lichtreflexe verteilen. Die Jahre in Anschluss an seine malerischen Anfänge in Deutschland sind von zahlreichen Studienreisen geprägt, die ihn unter anderem nach Sizilien, Ägypten, Tunesien und nach Paris führen. Sein Interesse am Menschen als Motiv und dessen soziales und kulturelles Zusammenleben setzen sich auch in Indien fort, wo er zwischen 1892 und 1895 als freier Maler arbeitet. [KT]



331

GOTTHARDT KUEHL

1850 Lübeck - 1915 Dresden

Frauen am Gartenfenster. Um 1890.

Öl auf Holz.

Neidhardt 246. Rechts oben signiert.

55 x 42,5 cm (21.6 x 16.7 in).

Wir danken Frau Dr. Uta Neidhardt, Dresden, und Herrn Jasper Warzecha, Hamburg, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.01 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

· Auktionshaus Albert Kende, Wien, Auktion 25./26.11.1931, Los 296 (mit Abb.).
 · Auktionshaus Albert Kende, Wien, Auktion 5.-7.3.1934, Los 440.
 · Galerie Wimmer, München.
 · Privatsammlung Norddeutschland (1987 bei Vorgenanntem erworben, seither in Familienbesitz).

Neben bekannten Namen wie Max Liebermann, Lovis Corinth und Max Slevogt gehört Gotthardt Kuehl zu den führenden Künstlern des deutschen Frühimpressionismus. 1878 geht Kuehl nach Paris, wo er für über zehn Jahre zu Studienzwecken bleibt und dort schnell zu einem der führenden deutschen Künstler wird, mit seinen Werken in den Pariser Salons vertreten ist. Sein Erfolg gipfelt schließlich mit dem Erwerb seines Interieurs „Eine schwierige Frage“ für das Musée du Luxembourg im Jahr 1889 (heute im Musée d’Orsay, Paris). Anschließend lässt sich Kuehl in München und ab 1893 in Dresden nieder, wo er an der dortigen Akademie zum Professor berufen wird. Während der Zeit in Paris studiert Kuehl unter anderem die alten Meister, vor allem die Holländer des 17. Jahrhunderts, und unternimmt mehrere Reisen in die Niederlande. Hier lässt er sich von den Interieurdarstellungen Pieter de Hoochs und Jan Vermeers inspirieren, deren Schilderungen bürgerlicher Wohnstätten mit ihrem präzisen Realitätsgehalt im 19. Jahrhundert eine Renaissance erleben. Die Kassettenfenster unseres Interieurs lassen eine Entstehung im norddeutschen Raum vermuten, wo sich Kuehl immer wieder in Lübeck aufhält. Er wählt hier in Anlehnung an seine holländischen Vorbilder das Motiv der brieflesenden Frauen, deren nach innen gekehrte Aufmerksamkeit der Betrachter im versteckten Blick durch die Türöffnung erhascht. Raffiniert konstruiert Kuehl die beengte kleine Raumsituation mit Ausblicken durch das Gartenfenster und der Spiegelung im Wandschrank, wodurch sich mehrere Sichtachsen kreuzen. Das gedämpfte grünlige Licht, das durch die Fensterscheiben dringt, erhellt den Raum auf sanfte Art und Weise und konzentriert sich im leuchtenden Gelb der Sonnenblumen. Kuehl gelingt hier eine atmosphärische Schilderung der einfachen Stube, in der der wechselvolle Augenblick der Lichtstimmung und das stille Verharren der Zeit nicht zuletzt in den Figuren der jungen Frau und ihrem älteren Gegenüber bewusst werden. [KT]



332

HUGO FREIHERR VON HABERMANN

1849 Dillingen an der Donau - 1929 München

Großes Stillleben mit Gewehr. 1891.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit alten, teilweise fragmentierten Etiketten sowie handschriftlich und typografisch nummeriert. 126 x 61 cm (49.6 x 24 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.02 h ± 20 Min.

€ 1.200–1.500

\$ 1,380–1,725

PROVENIENZ

- Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München (mit dem Etikett; bis mindestens 1912).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Winter-Ausstellung, Hugo von Habermann, Hermann Hahn, Otto Reiniger, Kgl. Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, Münchner Secession, 25.12.1909-5.2.1910, S. 13, Nr. 39.
- Hugo von Habermann. 42 Werke aus den Jahren 1873-1912, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München, August 1912, Nr. 17 (mit Abb.).

LITERATUR

- Fritz von Ostini, Hugo von Habermann, Verzeichnis von Öl- und Temperagemälden sowie Pastellbildern, München 1912, Katalog S. 16.

Prägend für die malerische Entwicklung Hugo von Habermanns ist seine Zeit im Atelier des bedeutenden Historienmalers der Zeit und Direktors der Münchner Akademie Karl Theodor von Piloty ab 1874. Habermann selbst tritt mit biblisch-historischen Szenen in Erscheinung und ist damit sehr erfolgreich. Seine altmeisterliche Malweise lässt dabei unter anderem Bezüge zu den spanischen Malern des Barock zu, die sich ebenfalls eines dunklen Kolorits und einer theatralischen Inszenierung durch starke Hell-Dunkel-Kontraste und besondere Lichtregie bedienen. Ab den 1880er Jahren rückt der Atelierraum als Motiv in sein Interesse und es entstehen Szenen und Stillleben des Sammelsuriums an Requisiten, das die Ateliers der Maler historisierender Themen beherbergen (bspw. „Im Atelier 2, 1879, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München). So arrangiert Habermann hier verschiedenste Gegenstände, deren Zusammenhang sich nicht unbedingt erschließen lässt: eine samtige grüne Jacke, davor das Gewehr, eine im Inneren golden aufblitzende Schale, daneben ein japanisches Teekännchen und im Vordergrund die weiße Bluse. Die scheinbar zufällig abgestellten Dinge dienen hier der Farbkomposition und der Inszenierung des Lichtes, das in der ungewöhnlich leeren Mitte des Bildes in warmen rosé- und cremefarbenen Tönen zur zurückhaltenden farbharmischen Eleganz des Arrangements beiträgt. [KT]



333

WILHELM TRÜBNER

1851 Heidelberg - 1917 Karlsruhe

Blick in den Odenwald. Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Rohrandt 642b. Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert, betitelt und mit dem Künstlernamen bezeichnet sowie mit alten Etiketten. Verso auf der Leinwand mit Bleistift nummeriert.

62 x 76 cm (24.4 x 29.9 in).

Wir danken Herrn Dr. Klaus Rohrandt, Kiel, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.03 h ± 20 Min.

€ 7.000–9.000

\$ 8,050–10,350

PROVENIENZ

- Galerie Commeter, Hamburg (mit dem Etikett).
- Sotheby's München, Auktion 12.9.1991, Los 140 (mit Abb.).
- Galerie Wimmer, München.
- Privatsammlung Norddeutschland (von vorgenannter Galerie erworben).

LITERATUR

- Wilhelm Trübner. Die Frankfurter Jahre 1896-1903, Ausst.-Kat. Haus Giersch - Museum Regionaler Kunst, Frankfurt a. M. 2001, S. 42, Abb. 25.

Am 24. Oktober 1900 heiratet Wilhelm Trübner seine Schülerin Alice Auerbach (1875-1916), mit der er in den Sommermonaten auf Schloss Lichtenberg gemalt hat. Trübner hat sich schon zuvor im Odenwald zum Malen aufgehalten, einer Region, die bereits unter den romantischen Künstlern erschlossen wurde. So verwundert hier auch nicht die an die weiblichen Rückenfiguren Caspar David Friedrichs erinnernde Frau, die an der Mauer der Aussichtsterrasse des Schlosses postiert ist. Ähnlich wie Friedrichs Gemälde „Frau vor der untergehenden Sonne“ dessen bevorstehende Heirat ankündigt, dürfte es sich auch bei Trübner um seine zukünftige Frau handeln, die über die warmen, sommerlichen Wiesen und Felder des vor dem Schloss Lichtenberg gelegenen Fischbachtals blickt. Trübner porträtierte im selben Jahr ebenso einige Male ihr ausdrucksstarkes Gesicht mit den großen dunklen Augen. Bedeutsam ist die Frauengestalt auch insofern, als Trübner sich in seinen Landschaften für gewöhnlich kaum der Staffage, geschweige denn einer solchen bedeutungsgeladenen Bildformel bedient. Die Odenwald-Landschaften machen in Trübners Werk ein Drittel seines Schaffens aus, darunter Ansichten des Klosters Amorbach, des Schlosses Lichtenberg und des Mausbachtals. Sie bedienen sich keinerlei Bildformeln und erzählerischer Elemente, sondern geben Trübner die Möglichkeit, mit der reinen Farbigkeit und dem malerischen Duktus sowie seiner Vorliebe für ein intensiv grünes Pigment, das nicht nachdunkelte und seine Palette nachhaltig bestimmte, zu experimentieren. In warmen Grün- und Brauntönen modelliert Trübner hier die Struktur der Landschaft in seinen charakteristischen breiten Pinselstrichen und lässt den Blick des Betrachters mit dem Blick der Frauengestalt in die Weite einer freudigen Zukunft schweifen. [KT]



334

WILHELM TRÜBNER

1851 Heidelberg - 1917 Karlsruhe

Bildnis einer Dame im Profil. 1878.

Öl auf Holz.

Vgl. Rohrandt G 53. Rechts oben signiert. Verso mit altem Künstlerbedarf-Etikett sowie handschriftlich nummeriert. 32,6 x 24,8 cm (12,8 x 9,7 in).

Wir danken Herrn Dr. Klaus Rohrandt, Kiel, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.04 h ± 20 Min.

€ 2.500 – 3.500

§ 2,875 – 4,025

Das Bildnis zeigt ein unbekanntes Modell, das Wilhelm Trübner 1878 in drei Varianten gemalt hat. Scheint eine erste Version (Beringer 1917, S. 106) eher als Studie angelegt, ist die unsrige von einem höheren Grad der Ausarbeitung der Details und Stofflichkeit: Die junge Dame ist bereits mit blaugoldenen Ohrsteckern geschmückt, die gefaltete weiße Borte des Ausschnitts ist detailliert ausgeführt, das Haar in seinen Locken und Strähnen modelliert. Harmonisch fügen sich die Blautöne der duftigen Chiffonstola mit dem bläulichen Weiß der Borte über den Ohrschmuck und die blauen Augen zu dem dunklen monochromen Hintergrund. Besonders interessant jedoch ist die Lichtführung auf der für Trübner ungewöhnlich und feinstens ausgeführten Haut von Gesicht und Dekolleté. Das Licht scheint von unterschiedlichen Quellen zu stammen. Das leichte, die Lippen umspielende Lächeln und der erwartungsfrohe Gesichtsausdruck lassen den Betrachter rätseln, welchen Ursprung der Lichtreflex auf ihrer Wange und dem Kinn hat.

Womöglich ist die Dame auf dem Weg zu einer Gesellschaft oder sogar zu einem Ball. Wie eine Mondgöttin aus den Wolken lässt Trübner sie in kühlen und silbrigen Blautönen erscheinen. [KT]



335

FRIEDRICH AUGUST VON KAULBACH

1850 München - 1920 Ohlstadt

Cécile von Munkácsy. Um 1883.

Pastell, teils gewischt, auf chamoisfarbener Malpappe.

Vgl. Zimmermanns 360 u. 364. Rechts mittig signiert. Verso handschriftlich mit Bleistift mit Namen und Adresse einer Vorbesitzerin bezeichnet. 97,7 x 73 cm (38,4 x 28,7 in).

Wir danken Herrn Dr. Klaus Zimmermanns, München, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.05 h ± 20 Min.

€ 2.000 – 3.000

§ 2,300 – 3,450

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (aus Familienbesitz erhalten).

Cécile von Munkácsy (1845-1915), geb. Cécile Papier, stammt aus Luxemburg und lebt nach ihrer Heirat mit Henri Edouard Baron de Marches wechselnd auf dessen luxemburgischem Schloss Colpach sowie in einem luxuriösen Palais in Paris und unternimmt zahlreiche Reisen zu mondänen Orten der besseren Gesellschaft Europas. Mit ihrem Mann fördert sie junge aufstrebende Künstler, wie unter anderem Mihály von Munkácsy, der als angesehener Historien- und Genremaler in München Erfolge feiert. Von dem Ehepaar nach Paris eingeladen, bekommt er dort ein Atelier zur Verfügung gestellt und zeigt seine Bilder im Salon. Nach dem frühen Tod des Barons heiratet Cécile 1874 den Künstler. In ihrem eleganten Salon versammelt sie tout Paris, darunter bekannte Persönlichkeiten der Kunst, Literatur und Musik wie Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, Richard Wagner, Alexandre Dumas und Emile Zola. Eine besondere Freundschaft und Bewunderung kommt dabei Franz Liszt zu, den sie zu zahlreichen Konzerten einlädt und der auf ihre Veranlassung während seines Aufenthaltes auf Schloss Colpach im Luxemburger Bürgerkasino seinen letzten öffentlichen Auftritt gibt, bei dem sie dem kranken Musiker der Überlieferung nach ihr parfümgetränktes Taschentuch vor den Mund hält, um seine Atembeschwerden zu bekämpfen. In München ist das Ehepaar Munkácsy mit der angesehenen naturalistischen Künstlerriege um Fritz von Uhde, Hans Makart, Wilhelm Leibl und natürlich Friedrich August von Kaulbach befreundet, der hier ihr Porträt angefertigt hat. Ab 1876 ist Kaulbach einer der beliebtesten Porträtisten der Frauen der besseren Gesellschaft, des Geldadels und des Theaters, die Munkácsys hat er vermutlich schon in Paris kennengelernt. Er zeigt die für ihre weiblichen Formen berühmte Cécile im eleganten schwarzen Abendkleid, in dem ihre vornehme Blässe, wiedergegeben in meisterhafter Pastelltechnik, wunderbar zur Geltung kommt. [KT]



336

CARL SCHUCH

1846 Wien - 1903 Wien

Schilffeld mit Kahn (Ferch am Schwielowsee). 1881.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand mit Signaturfaksimile sowie bezeichnet „Nachlass 153“ und „Ferch 1881 / K. Schuch pinx. / quod testat / K. Hagemeister“. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert und bezeichnet.

43 x 68 cm (16.9 x 26.7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.06 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000

\$ 5,750 – 8,050

PROVENIENZ

- Nachlass Carl Schuch.
- Kunsthandlung Eduard Schulte, Berlin (verso mit dem Stempel auf der Leinwand).
- Galerie Paffrath, Düsseldorf.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Galerie Eduard Schulte, Berlin, 28.9.-31.10.1912, Nr. 23 („Schilflandschaft“).
- Orangerie '83. Deutscher Kunsthandel im Schloss Charlottenburg, Berlin, 15.9.-25.9.1983, S. 183, Nr. 67/1 (mit Farbabb.).
- Carl Schuch 1846-1903, Ausst.-Kat. hrsg. von Gottfried Boehm, Roland Dorn und Franz A. Morat, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 8.3.-19.5.1986 und Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 11.6.-11.8.1986, S. 234f., Nr. 64 (mit Farbabb.).

Zwischen 1878-1882 besucht Schuch Karl Hagemeister regelmäßig in Ferch am Schwielowsee. Es entstehen zahlreiche gemeinsame Motive und Ausblicke, darunter bspw. der von Ferch nach Werder führende Steg über einen Kanal, an dessen Einmündung in den Schwielowsee wohl eine Bootslände liegt. Den Steg am schilfüberwucherten Ufer nimmt Schuch während seiner drei Aufenthalte in Ferch wieder und wieder zum Anlass für kompositorische und farbliche Studien, die seine intensive malerische Reflexion über die Gattung der Landschaftsmalerei zeigen. Architektur und menschliches Eingreifen in die Natur dienen ihm dabei als Elemente der Bildkonstruktion: „ein anderes Mal nimmt Schuch einen großen Havelkahn, mit Deckgrünbude auf dem Hinterteil, als stabile Sache zum Ausgang für die übrige Landschaft. Dieses Stück, nur Skizze (Schulte) ist wundervoll in seiner tonigen Breite und Weichheit.“ (Hagemeister, Schuch, S. 100). Die Einfachheit des Motivs gibt Schuch die Möglichkeit, sich nur mit dem malerischen Problem des bildlichen Arrangements in Form, Farbe und Duktus zu beschäftigen. Weitere Studien derselben Ansicht befinden sich im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, sowie in der Österreichischen Galerie Belvedere, Wien. Im Vergleich der Versionen wird der faszinierend experimentelle Charakter der Ansichten deutlich. Nur wenige zeitgleiche Maler setzen sich so reflektiert und analytisch sowohl in Theorie als auch in der Praxis mit der Moderne und deren Bildproblematiken auseinander wie Schuch; so verwundert es nicht, dass das Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund ihn in der Ausstellung „Cézanne – Manet – Schuch. Drei Wege zur autonomen Kunst“ von 2000 mit diesen beiden Wegbereitern der Moderne zusammenführt. [KT]



337

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel - 1933 Werder a. d. Havel

Der Schwielowsee bei Kaputh – Frühling. Um 1882.

Öl auf Leinwand.

Warmt G 120. Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit alten, teilweise fragmentierten Etiketten sowie handschriftlichen Nummerierungen.

80,5 x 111 cm (31.6 x 43.7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.07 h ± 20 Min.

€ 18.000 – 24.000

\$ 20,700 – 27,600

PROVENIENZ

- Galerie Georg Nicklas, Berlin.
- Galerie Heinemann, München, Nr. 11400 (mit dem Etikett; 1912 vom Vorgenannten erworben, bis 1939, im Inventar vom 31.12.1939 verzeichnet).
- Galerie Zinckgraf, München (1939-1942).
- Wohl Sammlung des Brauereibesitzers E. Baumgartner, Raitenhaslach b. Burghausen (ab 1942, durch Kauf vom Vorgenannten).
- Leo Spik, Berlin, Auktion 24.10.2002, Los 105.
- Galerie Art 1900, Berlin.
- Privatbesitz Berlin.

AUSSTELLUNG

- Karl Hagemeister, Galerie Heinemann, München, 1912, Nr. 27.
- Karl Hagemeister, Galerie Ernst Arnold, Dresden, 1913, Nr. 11.
- Karl Hagemeister, Kunstverein Mannheim, 1914, Nr. 7.
- Münchener Jahresausstellung, Glaspalast München, 1916, Nr. 782.
- Prof. Karl Hagemeister, Galerie Heinemann, München, 1928, Nr. 14.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen mit den Erben der Galerie Heinemann auf Grundlage einer fairen und gerechten Lösung.

Anfang der 1880er Jahre malt Karl Hagemeister zusammen mit Carl Schuch, mit dem ihn ab 1873 eine enge Freundschaft verbindet, im Seengebiet südöstlich von Potsdam. In Ferch am Schwielowsee, wo sich Hagemeister schon 1877 niederlässt, obwohl er derzeit noch zahlreiche Reisen in die Niederlande und Italien unternimmt, arbeitet er während der Besuche von Schuch mit diesem in intensiver und kreativer Symbiose. Auf der Suche nach neuer Inspiration entscheidet sich Schuch 1882 nach Paris zu gehen, wohin ihm Hagemeister im Winter 1883 für kurze Zeit folgt. Die Unmittelbarkeit der Naturerfahrung ist jedoch für sein Schaffen unabdingbare Voraussetzung und neben dem in Paris ausbrechenden künstlerischen Dissens mit Schuch einer der Gründe, in die havelländische Heimatregion zurückzukehren. Dort führt Hagemeister nun inmitten der Abgeschiedenheit der Natur ein im Kontrast zum nahen Berlin gewissermaßen vorzivilisatorisches Leben. Das seenreiche, von kleinen Kanälen und Flüssen durchzogene Gebiet dient Hagemeister als Rückzugsort, in dem er gänzlich in die urwüchsige und unberührte Natur eintauchen kann. Viele der dortigen Anwohner besitzen selbst einen kleinen Kahn, so auch Hagemeister, der diesen zur Erkundung verborgener Orte im Dickicht des waldigen Gebietes nutzt. So gelingt es ihm, an jene Stellen zu gelangen, die so charakteristisch für seine Kompositionen sind: unmittelbare Aussichtspunkte in Nahsicht direkt vom niedrigen Kahn aus, über das dichte Schilf und die Gräser hinweg, verdeutlichen den Standpunkt des Malers und so auch des Betrachters direkt in der Natur, eingebettet wie die dort beheimateten Vögel, Rehe und andere Tierarten. Selten erscheinen menschliche Figuren. Im Variantenreichtum seiner Malweise drückt sich auch die Vielfalt der reichen Flora aus. Jedes Gras, Blättchen oder jeder Ast weist eine eigene materielle Qualität auf, die in der konturenlosen Alla-Prima-Malerei intuitiv in der Pinselführung nachempfunden wird. Die Entscheidung, in stiller Einsamkeit zu malen und sich ganz in der Natur zu versenken, ist für das Schaffen und die künstlerische Entwicklung Hagemeisters von essenzieller Bedeutung. Am Ende des industrialisierten 19. Jahrhunderts erscheint diese Suche nach ursprünglicher Harmonie wie die Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies, die in der kontemplativen Naturerfahrung ihre Erfüllung findet. [KT]



338

CARL SCHUCH

1846 Wien - 1903 Wien

Blick auf den Hochkalter am Hintersee. 1882/83.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand mit Signaturfaksimile sowie bezeichnet „Nachlass 78“ und „Hintersee 1873 / K. Schuch pinx. / quod testat / K. Hagemeister“. Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „1873 Hochkalter am Hintersee Gebirgslandschaft Schulte“ sowie handschriftlich nummeriert.

55,5 x 66,5 cm (21.8 x 26.1 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.08 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

- Nachlass Carl Schuch.
- Kunsthandlung Eduard Schulte, Berlin (verso auf der Leinwand mit dem Stempel).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Galerie Eduard Schulte, Berlin, 28.9.-31.10.1912, Nr. 5 („Motiv vom Hochkalter“).
- Carl Schuch 1846-1903, Ausst.-Kat. hrsg. von Gottfried Boehm, Roland Dorn und Franz A. Morat, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 8.3.-19.5.1986, und Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 11.6.-11.8.1986, S. 248f., Nr. 71 (mit Farbabb.).

LITERATUR

- Rudolf Migacz, Carl Schuch als Landschaftsmaler, Diss. Wien 1973, Nr. 27 [?].

Am Hibersee bei Berchtesgaden treffen Carl Schuch und Karl Hagemeister in der Sommerfrische beim Malen 1873 ein erstes Mal zusammen. Immer wieder kehrt Schuch neben Aufhalten bei Hagemeister in Ferch auch an diesen Ort zurück, um sich dort auf die Suche nach landschaftlich reizvollen Motiven zu machen, so auch 1882 und 1883 - der Zeit, in der unser Bild wahrscheinlich datiert. Hatte Schuch noch zu Beginn der 1870er Jahre einen feinmalerisch geschulten und akademisch-komponierten Stil verfolgt, ist in unserem Bild bereits ein durch seine Erfahrungen in der Freilichtmalerei unmittelbar vor dem Motiv geprägter breiterer Duktus zu erkennen. In seiner permanenten Reflexion über Ausdrucksvermögen und bildnerische Problematiken der Landschaftsmalerei sucht er nach reduzierten Eindrücken, in denen er sich ganz mit Farbe, Form und Komposition auseinandersetzen kann. Ab den 1880er Jahren entschließt sich Schuch, eine „Palette ohne Asphalt“, d. h. ohne Schwarz, zu nutzen und dunkle Partien nur noch aus Farben wie Grün, Blau und Brauntönen zu modellieren, was seiner Konzeption der Landschaft in Massen und Flächen entgegenkommt: „Die Landschaft hat den großen Vorteil, dass uns das peinliche Ausführen, das beim Stilleben so wichtig ist, nicht hindert, besonders bei großen Bildern, die halb vollendet aussehen. Das einzig auszuführende ist mir in der Landschaft die Farbe.“ (ebd., S. 104). Damit wendet er sich auch gegen die akademisch geforderte „Geschicklichkeit“ als feinmalerisches Virtuositentum, dem seine Auffassung einer durch die Malerei Wilhelm Leibls und Gustave Courbets originären temperamentvollen Handschrift unvereinbar gegenübersteht. Laut Hagemeister entstehen 1882 nur wenige Arbeiten. Das Jahr markiert für Schuch eine Phase der Rückbesinnung und Neuorientierung: Sein Mietvertrag in Venedig endet, er reist über Wien im Sommer an den Hintersee, wo er in Ruhe und Abgeschiedenheit vorhat zu arbeiten. Im Herbst des Jahres siedelt er nach Paris über, nicht ohne den nächsten Sommer 1883 erneut dorthin zurückzukehren. Von hier schreibt er an Hagemeister: „Ich möchte am liebsten gar nichts, weder Impressionismus noch Leibl, weder Daubigny noch Millet, ich möchte treu und ehrlich sein können und nicht ein Verhältnis zur Natur wie Troyon oder X oder Y, sondern wie ich selbst, wenn ich's könnte.“ (ebd., S. 145). Die Suche nach einem unmittelbaren Zugang zur Essenz der Landschaft, wahrgenommen mit dem „unschuldigen Auge“ des wahren Künstlers, macht die Faszination des ungemein selbstreflexiven und damit der Moderne zugehörigen Schaffens von Carl Schuch aus. [KT]



339

FRIEDRICH KALLMORGEN

1856 Hamburg - 1924 Grötzingen

Hamburger Hafen im Abendlicht. Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Links unten in der nassen Farbe signiert. Verso auf der Leinwand sowie auf dem Keilrahmen mit dem Künstlernamen bezeichnet, dort auch Fragmente alter Etiketten.

73 x 67,5 cm (28.7 x 26.5 in).

Wir danken Frau Dr. Irene Lehr, Berlin, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.09 h ± 20 Min.

€ 9.000 – 12.000

\$ 10,350 – 13,800

PROVENIENZ

- Galerie Commeter Hamburg, Freiwillige Versteigerung von Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen alter und neuzeitlicher Meister: aus Privat-Besitz ; 27. April 1940, Lot 111a (Sammlungskürzel „Ter“).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

- **Farbintensives Werk durch kräftige Blau- und Purpurtöne**
- **Eine der früheren Hamburger Hafenansichten Kallmorgens**
- **Deutlich erkennbar wird hier das Interesse für Malweise und Motive des französischen Impressionismus**

Seine Leidenschaft für Elb- und Hafentopografie entdeckt Friedrich Kallmorgen kurz vor der Jahrhundertwende. Waren seine Jahre davor von ländlichen Szenarien aus Holland, aber vor allem von der Künstlerkolonie in Grötzingen bei Karlsruhe geprägt, rücken das geschäftige Treiben und die Lichtstimmungen der Hafenstadt nunmehr in sein Blickfeld. Die Anmietung einer Wohnung auf der Hafenstraße in St. Pauli ermöglicht ihm die Beobachtung der modernen, von industrieller Geschäftigkeit durchzogenen Kulisse. In den folgenden Jahren macht Kallmorgen während seiner Reisen nach Holland von Berlin aus, wo er ab 1901 die Professur für Landschaftsmalerei an der Kunstakademie innehat, immer wieder in Hamburg Station. Der Hamburger Hafen wird zu einem ihn immer wieder aufs Neue faszinierenden Motiv. Trotz der zunächst sachlich-technischen Schilderungen der Hafenanlagen und der dort beschäftigten Arbeiter, bestimmt bald eine atmosphärische Stimmung die von Wind und Wellen, Dampf und Rauch bestimmte Szenerie, die Kallmorgen bevorzugt in den Abendstunden malt. Im dämmerigen Licht der untergehenden Sonne verwandelt sich die Ansicht in bewegter und freier Pinselführung in purpurne und dunkelblaue Farbreflexe, in denen die Konturen der Menschen und die lediglich als dünner Streifen erkennbare Stadtsilhouette ineinander verschwimmen. Ähnlich wie die Bahnhöfe als Symbole modernen Lebens in der Verbindung von Industrie, Technik und Arbeit von den französischen Impressionisten als neue Sujets entdeckt werden, spielt hier bei Kallmorgen die Industrialisierung insofern eine Rolle, als sie die Lebenswelt der Arbeiter beeinflusst und die Elemente der Natur wie Wasser und Feuer zur Grundlage ihres Funktionierens benötigt. Die Dampfboote und technischen Anlagen im Vordergrund erinnern an die Transformationsprozesse dieser Elemente, die als Wasser und Wolken von den letzten rötlichen Stahlen der Sonne zum Glühen gebracht werden. [KT]



340

HANS DAHL

1849 Granvin/Hardangerfjord - 1937 Balestrand/
Sognefjord

Mit dem Winde. Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und bezeichnet „Balholmen-Berlin“. Verso auf dem Keilrahmen bezeichnet und betitelt. 66 x 49 cm (25,9 x 19,2 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.10 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Bereits Ende der 1870er Jahre beginnt Hans Dahl die weiten Fjordlandschaften Norwegens für sich zu entdecken und präsentiert das Motiv des kleinen Bootes bei der Überfahrt, umgeben nur von der Weite des Himmels und der See, mit großem Erfolg auf der Berliner Kunstausstellung 1889. Nach seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie als Meisterschüler bei Wilhelm Sohn übersiedelt er nach Berlin und verbringt die Sommer in Balestrand am nördlichen Ufer des Sognefjords, wo er sich 1893 eine Villa im norwegischen Drachentil erbauen lässt. Er unternimmt weitere Reisen an der Westküste Norwegens und lässt sich dort 1919 endgültig nieder. Als Freund Kaiser Wilhelms II. erhält er von diesem gleichgesinnten Skandinavien-Liebhaber dort öfters Besuch und verkauft ihm einige seiner Werke. Besonders fasziniert von den sonnendurchfluteten Fjordlandschaften, vermischt mit genrehafter Einfachheit und folkloristischen Anklängen, wird die Bootsfahrt zu seinem prägnantesten Motiv. Das auf den Wellen funkelnde Licht vor den vom Winde dahinbewegten Wolken, die klare Helligkeit der skandinavischen Sommer und deren sanfte Kühle lassen trotz der realistischen Malweise impressionistisches Interesse vermuten und zeigen Dahls Bestreben, diesen Eindruck der Frische an den Betrachter zu übermitteln. [KT]



341

ALFRED BACHMANN

1863 Dirschau - 1956 Ambach

Sonnenstrahlen. 1925.

Pastell auf Leinwand, montiert auf Holz.
Rechts unten signiert und datiert. Verso mit der Adresse des Künstlers sowie betitelt, mit verschiedenen handschriftlichen Nummerierungen und altem Etikett.
50 x 51 cm (19,6 x 20 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.11 h ± 20 Min.

€ 1.000 – 1.500

\$ 1,150 – 1,725

PROVENIENZ

- Ständige Kunst-Ausstellung der Münchner Künstler-Genossenschaft.
- Privatsammlung Norddeutschland (1927 bei Vorgenanntem erworben. Mit Kaufquittung).
- Privatsammlung Dänemark (durch Erbgang aus vorgenannter Sammlung erhalten).

AUSSTELLUNG

- Ständige Kunst-Ausstellung der Münchner Künstler-Genossenschaft (verso mit dem Etikett).

Vor allem die sanfte Weite und die Unberührtheit der norddeutschen Küste inspirieren Alf Bachmann, der an der Kunstakademie in Königsberg studiert und ab 1891 in München ansässig ist, zu seinen charakteristischen Landschaften in Pastell. Das kristalline Licht nördlicher Regionen führt ihn immer wieder auf lange Seereisen, unter anderem nach Patagonien und ins Eismeer, nach Spitzbergen und Island, zu den Färöern und immer wieder nach Schweden. In seinen Pastellen der Küstenlandschaft an der Nordsee drückt sich die Magie einer in sich selbst ruhenden Natur aus. In unserer menschenleeren, träumerischen Szenerie ist ein in der Ferne liegendes, ruhig dahinziehendes Segelschiff kurz davor, in den Sonnenfleck auf der spiegelglatten Wasserfläche einzutauchen. Der niedrige Horizont erlaubt eine eindrucksvolle Inszenierung der wechselluftigen Stimmung und der unterschiedlichen Wolkenformationen; eine matte Sonne dringt durch die Wolkenbänder und vergoldet deren Ränder, in der dunstigen Atmosphäre materialisiert sich das Sonnenlicht in den auf die Wasseroberfläche dringenden Strahlen. Durch den fehlenden Betrachterstandpunkt unmittelbar ins Bild geworfen, wird ein Eintauchen in die Szenerie suggeriert, wodurch die Landschaft gleichsam in die Seele des Betrachters projiziert wird, vergleichbar in etwa mit Caspar David Friedrichs berühmtem „Mönch am Meer“. Die Wiedergabe einer innerlich empfundenen Seelenlandschaft bestimmt auch das kreative Schaffen Bachmanns, wie seine Frau Christa Bachmann in ihren Erinnerungen schreibt: „Meist ließen wir die Naturstimmungen wie in einem Film an uns vorbeiziehen, um sie in unserem Gedächtnis festzuhalten. Später, manchmal Jahre danach, malte er seine Pastelle und Ölbilder. Es sind keine Abbildungen der Natur, sie wurden geschaffen aus den Erinnerungen des Empfindenen und immer wieder Erschautes, wozu ihm seine Zeichnungen und Skizzen nur als Anregung, als ‚Stichworte‘, dienten. Wenn er fern des Meeres Maldrang hatte, und den hatte er fast immer, sah er sich diese durch und hing so ein manchmal winziges ‚Stichwort‘ an die Staffelei vor seinem Maltisch. So schaffte er fast alle seine Werke.“ In seiner Monochromie bietet sich das Pastell als faszinierende Variation in Grau- und Silbertönen mit goldenen Akzenten dar und zeigt die technische Meisterhaftigkeit Bachmanns, diesem pudrigen Material seine samtig matte, weiche und immersive Oberflächenbeschaffenheit zu verleihen und ein Versinken in der Landschaft dadurch zu unterstreichen. [KT]

EDWARD THEODORE COMPTON

1849 London - 1921 Feldafing

Sylvretta vom grossen Maderer. 1910.

Öl auf Leinwand.

Index Operum Nr. 1356, dort vom Künstler bezeichnet „towards sun, fresh snow, „auf lichter Höhe“. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert sowie mit altem Etikett.

85,5 x 121,5 cm (33,6 x 47,8 in).

Wir danken Frau Sibylle Brandes, Tutzing, für die wissenschaftliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.12 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Münchner Kunstverein (1911 erworben).
- Privatsammlung Brasilien.
- Dorotheum, Wien, Auktion 7.10.2009, Los 404 (mit Abb.).
- Privatsammlung Österreich (bei vorgenannter Auktion erworben).

AUSSTELLUNG

- Linz 1910.
- Krefeld 1911.
- Düsseldorf 1911.

Autodidaktisch beginnt Compton ab 1863 sich durch Naturstudien das Malen beizubringen, ehe er einige Kunstschulen in England besucht. Als er 18 Jahre alt ist, wandert seine Familie nach Darmstadt aus. Ein einschneidendes Erlebnis für ihn ist die Familienreise ins Berner Oberland im Juli 1868: Bei der Überfahrt des Thuner Sees fasst Compton spontan den Entschluss, Bergmaler zu werden, als sich wie in einer Vision die Berge Eiger, Mönch und Jungfrau durch den sich lichtenden Nebel zeigen. Ab 1869 lebt er als Maler und Bergsteiger in München. Es folgen Reisen nach Nordafrika, Spanien, Korsika, Skandinavien, Österreich und in die Schweiz. Doch keine Region fesselt ihn so sehr wie die Alpen. Seine Malerei ist zunächst noch von der englischen Romantik beeinflusst, entwickelt sich mit der Zeit immer mehr hin zu einer realistischen Darstellungsweise, wie unsere Ansicht der Gebirgsgruppe der Sylvretta in den Ostalpen zeigt. Vom Hochmaderer aus, einem 2823 Meter hohen Gipfel, präsentiert Compton das sich eindrucksvoll darbietende Panorama, nicht ohne die extreme Ausgesetztheit des Betrachterstandpunktes malerisch durch die verdunkelten Abgründe des dazwischenliegenden Tals auszureizen. Solche Motive einer touristisch damals noch

kaum erschlossenen einsamen Landschaft der Hochalpen dürften bei ihrer Ausstellung sicherlich für einiges Erschauern und Bewunderung gesorgt haben, bedenkt man, dass der Künstler selbst die Strapazen auf sich nahm, um am Gipfel zu zeichnen und zu skizzieren. Fast ausnahmslos besitzen die Werke Comptons mit ihren topografisch korrekten Ansichten zudem dokumentarischen Wert, auch im Hinblick auf die im 19. Jahrhundert erfolgte Erschließung der Alpen durch die Bergsteigerpioniere der Alpenvereine. Compton ist selbst ein begeisterter und begnadeter Bergsteiger, der als Kamerad hoch geschätzt und geachtet wird und sogar an einigen Erstbesteigungen beteiligt ist. Mit breiten Pinselstrichen und pastos aufgetragener Farbe gelingt es Compton dann im Atelier, die Struktur und die Farbigkeit des schroffen Hochgebirges auf die Leinwand zu übersetzen und den realistischen Eindruck an den Betrachter zu vermitteln. Darüber ziehen in feinmalerischer Manier zart getönte Nebelschwaden vorüber. Beinahe meint man, den eisigen Wind am Gipfel selbst auf der Haut zu spüren, und begreift so die Leidenschaft Comptons für seine vielgeliebten Berge, deren unmittelbaren Natureindruck, Größe und Erhabenheit er zu vermitteln sucht. [KT]





343

FRANZ VON LENBACH

1836 Schrobhausen - 1904 München

Marion Lenbach, Tochter des Künstlers.
Um 1897

Öl auf Malpappe.

Verso mit altem Etikett sowie dem Nachlasstempel und der Bestätigung von Frau Lolo von Lenbach, 19. Februar 1937.
66 x 47,5 cm (25,9 x 18,7 in)

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.13 h ± 20 Min.

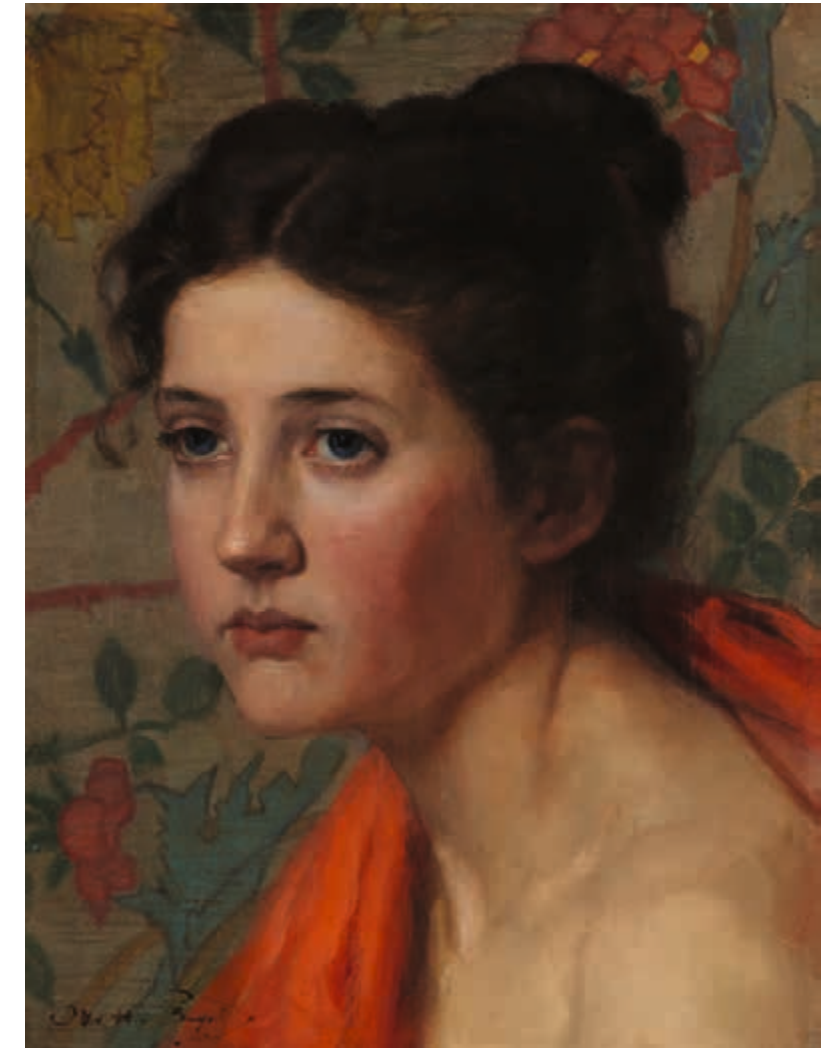
€ 3.000 – 4.000

§ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (verso mit dem Stempel und der Nummerierung „59“).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten aus Familienbesitz erhalten).

Lenbach porträtiert hier seine älteste Tochter Marion (1892-1947), die der Ehe mit seiner ersten Frau Magdalena Gräfin Moltke entstammt und nach der Scheidung 1896 in der Villa am Königsplatz bei ihrem Vater und dessen zweiter Ehefrau Charlotte (genannt Lolo) von Hornstein aufwächst. Berichtet wird, dass das kleine Mädchen mit den ungewöhnlich hellen Haaren mit regem Interesse am Atelierbetrieb teilnimmt, wobei sie die Lust an der Verkleidung und Inszenierung des Vaters zu teilen scheint. So entstehen von ihr zahlreiche fotografische und malerische Porträts, die sie in Kostümen des 18. Jahrhunderts, in antiker Kleidung oder sogar in einer Ritterrüstung zeigen. Ihr durchscheinender Teint und das von dem hellen Blond der Haare eingerahmte Gesichtchen verleihen ihr vor dem oftmals dunkleren Kolorit Lenbachs einen zarten, feenhaften Ausdruck, der hier durch den transparent-leichten Farbauftrag besonders betont wird. [KT]



344

OTTO HEINRICH ENGEL

1866 Erbach/Odenwald - 1949 Glücksburg

Weiblicher Studienkopf vor floralem Hintergrund. 1898.

Öl auf Holz.

HV 50: Studienkopf (mit bloßer Schulter). Links unten signiert. Verso handschriftlich betitelt „Weibl. Studie“ und mit dem Namen des Künstlers versehen sowie mit weiteren handschriftlichen Nummerierungen und Bezeichnungen.

41 x 31 cm (16.1 x 12.2 in).

Wir danken Frau Dr. Jutta Müller und Herrn Christoph Wodicka, Solingen, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.14 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

§ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

- Kunstsalon Mathilde Rabl, Berlin (dort verkauft 1902).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Otto Heinrich Engel, neben Max Liebermann und Walter Leistikow 1898 Gründungsmitglied der Berliner Secession, studiert zunächst an der Berliner Akademie, wechselt dann an die fortschrittlicher ausgerichtete Kunsthochschule Karlsruhe, bis er sein Studium schließlich mit dem Besuch der Akademie in München 1892 abschließt. Mit seinen Landschaftsgemälden, entstanden in Ekensund an der Flensburger Förde, stellen sich ab Mitte der 1890er Jahre erste Erfolge ein. Dabei zeigt Engel vor allem Interesse an den Farb- und Lichtstimmungen in impressionistischer Landschaftsauffassung, die er in lockerem Duktus einfängt. Bereits während seines Studiums ist ihm daran gelegen, sich möglichst umfassende Kenntnisse und Ausdrucksmöglichkeiten anzueignen, indem er abseits des traditionellen Curriculums auch die Tierklasse Paul Meyerheims und die Ornament- und Architekturklasse besucht. Nach seiner Hochzeit 1896 und der Übersiedlung nach Berlin versucht Otto Engel, sich in der dortigen Künstlerszene zu etablieren. Geprägt sind diese Jahre vor der Jahrhundertwende dort durch die Auseinandersetzungen zwischen den traditionellen Positionen der Akademie und dem Versuch zahlreicher Künstler, der Moderne ihren Weg zu bahnen. Für Engel sind dabei nach wie vor das genaue zeichnerische Studium und technisches Können die Grundlage jeglicher Annäherung an seine Motive, auf deren Basis anschließend ein freierer Ausdruck möglich ist. Insofern verwundert es nicht, dass um 1898 neben den in breiten, lockeren Strichen angefertigten Werken einige kleinformatige Studienköpfe – eigentlich eine akademische Disziplin – entstehen, die sein gesamtes feinmalerisches Können verdeutlichen. Oftmals präsentieren sie dasselbe Modell mit den weichen, dunkelbraunen Haaren und dem hellen, rosigen Teint, wie beispielsweise in „Mädchen mit Theerose“, das vielleicht sogar als Pendant zu dem unsrigen vorstellbar ist. Engel dienen die Studien zur feinen Beobachtung der Kopfhaltung, der Schönlinigkeit der Gesichtsförmungen, nuancierter Modellierung des Inkarnats in der Lichtführung sowie einem harmonischen farblichen Arrangement. Fantasievoll belebt wird unser Bild, der Mode der Zeit gemäß, durch die japanische Blumentapete, die vor allem in Paris im Hintergrund zahlreicher impressionistischer Porträts auftaucht. Diese im Gründungsjahr der Secession entstandenen Studienköpfe zeigen, welche Relevanz handwerkliches Können im Werk von Otto Engel einnimmt, der im Berlin der Jahrhundertwende als Vermittler zwischen Tradition und Moderne gelten darf. [KT]



345

FRANZ VON LENBACH

1836 Schrobenhausen - 1904 München

Lolita Gräfin von Zeppelin. Um 1900.

Öl auf Leinwand.
67 x 62 cm (26.3 x 24.4 in).

Mit einer Fotoexpertise von Frau Dr. Sonja von Baranow,
München, vom 6. Juli 2017.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.15 h ± 20 Min.

€ 6.000 – 8.000
\$ 6,900 – 9,200

Lolita Lauser heiratet 1900 Graf Ferdinand Ludwig Carl von Zeppelin, den Neffen des Grafen Ferdinand Adolf Heinrich August Zeppelin. Dessen Luftschiffe bestimmen für kurze Zeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts die zivile und militärische Luftfahrt, bis die Katastrophe der „Hindenburg“ 1937 ihr Ende bedeutet. Anlässlich ihrer Einheirat in eine bedeutende Industriellenfamilie entsteht wohl auch das vorliegende Porträt, im selben Jahr begleitet von dem Aufstieg des ersten Zeppelins LZ1 über dem Bodensee, was dem lange belächelten Grafen seinen ersehnten Erfolg und öffentliche Anerkennung einbringt. Vor allem in den letzten beiden Jahrzehnten seines Lebens erhält Lenbach zahlreiche Aufträge zu Bildnissen der großbürgerlichen und gesellschaftlichen Damenwelt, die für die Förderung seiner Karriere von Beginn an eine wesentliche Rolle spielen. Der als Sohn eines Baumeisters in Schrobenhausen geborene Lenbach ist in den Salons und bei gesellschaftlichen Anlässen stets präsent. Seine an alten Meistern wie Tizian, Rubens und Velázquez geschulte Malweise entspricht dem großbürgerlichen Geschmack, dessen Zurschaustellung des eigenen gesellschaftlichen Status wirkt sich auch auf den Lenbachs aus, dem so der Aufstieg zum wichtigsten Porträtmaler der Gründerzeit ermöglicht wird. Fasziniert von einer grazilen, mondänen und stets leicht theatralisch inszenierten Weiblichkeit, deutet Lenbach die Figuren und deren Kleidung zumeist mehr an, als dass er sie ausführt. So verleiht er durch seinen lockeren Duktus den Damen eine Zartheit und Leichtigkeit, die noch durch die eleganten Gebärden der Hände und der sanften Neigung des Kopfes unterstrichen werden. Die Ölgemälde behalten zudem den Charakter des Pastells, in dem Lenbach oftmals zahlreiche Vorstudien zum Einfangen der essenziellen Wesenszüge und der Körperhaltung der Dargestellten anfertigt, die dennoch jede einzelne zu einer idealen weiblichen Schönheit werden lassen. [KT]

346

FRANZ VON LENBACH

1836 Schrobenhausen - 1904 München

Porträt der Mary Victoria Lady Curzon von Kedleston,
Vizekönigin von Indien. Wohl 1896.

Öl auf Malpappe.
77,5 x 71,9 cm (30,5 x 28,3 in).
Beigabe: Porträtstudie einer Dame, Bleistift und Kreide auf Karton,
56 x 57 cm (22 x 22,4 in), gerahmt. Verso mit der schriftlichen Bestätigung
von Lolo von Lenbach, München, datiert auf Juli 1908.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Ehefrau des Künstlers,
Lolo von Lenbach, München, datiert auf November 1904.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.16 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000
\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

- Sammlung Lolo von Lenbach, Ehefrau des Künstlers, München (von April bis August 1906 in Kommission bei der Galerie Heinemann, verso mit dem Galerietikett mit der Kommissions-Nr. 2882).
- Privatsammlung Süddeutschland (1927 von Vorgenannter erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (1968 durch Erbgang vom Vorgenannten erhalten).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Nationale Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1907 (verso auf der Rahmenrückseite mit dem Ausstellungsetikett, hierauf nummeriert „2649“).



347

FRITZ ERLER

1868 Frankenstein/Schlesien - 1940 München

Porträt der Anna Erler mit Federhut. Um 1910.

Öl auf Holz.
Rechts oben signiert.
90 x 75 cm (35.4 x 29.5 in).
Im originalen Künstlerrahmen.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.17 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000^R
\$ 5,750 – 8,050

PROVENIENZ

- Kunstsalon Keller und Reiner, Galerie Fritz Gerstel, Berlin, Auktion 25./26.4.1912, Los 62 (mit Abb. Tafel 9).
- Galerie Del Vecchio, Leipzig, Auktion 22.10.1912, Los 24 (mit Abb. Tafel 16).
- Kunstsalon v. Elsner & Spieckermann, Köln, Auktion 18./19.11.1912, Los 21 (mit Abb. Tafel 12).
- Kunstsalon Bernhard Teichert, Königsberg, Auktion 15.10.1913, Los 34 (mit Abb. Tafel 30).
- Felix Fleischhauer, Stuttgart, Auktion 23.6.1920, Los 442.
- Wohl: Hugo Helbing, Ölgemälde moderner Meister aus dem Nachlasse A. de Ridder †, Frankfurt, sowie aus anderem Besitz, 11.11.1920, Los 83 (ohne Abb.).
- Wohl: Galerie Goyert Köln, Erstklassige Gemälde der bedeutendsten Meister aus der Sammlung Freiherr von Seckendorff und aus anderem Besitz, 6./7.12.1921, Los 49 (ohne Abb.).
- Privatsammlung USA.
- Privatsammlung Österreich (vom Vorgenannten erworben).



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges - 1919 Cagnes-sur-Mer

Portrait de femme. Um 1885.

Pastell.
Rechts unten signiert. Auf Bütten. 48,4 x 41 cm (19 x 16.1 in), blattgroß.

Mit einer schriftlichen Bestätigung des Wildenstein Institutes, Paris, vom 12. Oktober 2001. Eine Vorlage des Originals zur Aufnahme in das digitale Werkverzeichnis kann vorgenommen werden.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.18 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000

\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Hans Bethge (1876-1946), Berlin.
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Ketterer Kunst, München, Auktion 5.12.2003, Los 35.
- Privatsammlung Hessen (bei vorgenannter Auktion erworben).

Auguste Renoir ist für zahlreiche Kunstkritiker am Ende des 19. Jahrhunderts der Impressionist, der die leichte Eleganz der Pariserin in ihrer Anmut, Sanftheit, Verführung und Koketterie am treffendsten einzufangen versteht. Für den einflussreichen Kunstkritiker Octave Mirbeau ist es gar ein Rätsel, warum nicht alle Frauen ihr Porträt von diesem Künstler anfertigen lassen, dessen poetische und sensible Handschrift dem weiblichen Wesen so sehr gerecht wird: „Er ist wahrhaftig der Maler der Frau, anmutig und bewegt, wissend und einfach, immer elegant, mit exquisiter Sensibilität des Auges, liebkosender Hand wie ein zarter Kuss, tiefsinnigem Einblick wie jener von Stendhal. Er malt nicht nur auf delikate Weise die plastischen Formen des Körpers, die zarte Modellierung, die frischen Töne der jugendlicher Haut, sondern auch die Form der Seele, und was an der Frau an innerem Klang und fesselndem Mysterium hervorströmt. Seine Figuren sind, anders als die der meisten modernen Maler, nicht in der Farbe erstarrt; sie singen, beseelt und lebendig die ganze Palette heller Töne, alle Melodien der Farbe, alle Vibrationen des Lichts.“ (Octave Mirbeau, Notes sur l'art: Renoir, in: La France, 8. Dezember 1884, S. 2). Vor allem das Pastell wird gegen Ende des 19. Jahrhunderts in seiner Zartheit und Empfindlichkeit zu dem Material der Darstellung der Frau. In den zahlreichen mittlerweile vorhandenen Nuancen eignet es sich bestens dazu, die leuchtende Transparenz des modisch blassen Teints zu zeigen, gegen den die farbenfrohen, in zahlreichen Raffungen und Rüschen sich bauschenden Toiletten und die blumengeschmückten Hütchen kontrastieren, mit denen sich die Damen nach der neuesten Mode einkleiden. So ist Renoir auch ein Chronist der sich unablässig wandelnden Mode als Inbegriff der modernen Flüchtigkeit und Schnelligkeit. Sein Atelier ist angefüllt mit einem ganzen Sammelsurium weiblicher Requisiten: „Bei Renoir stehen zahlreiche Damenhüte, einige besondere Stoffe, Halsbänder

- **Bezaubernde, in lockerer Handschrift eingefangene Studie der eleganten Pariserin des fin-de-siècle**
- **Renoir nutzt besonders ab den 1880er Jahren die modisch dekorierten Hütchen der Damen zur farbenfrohen, duftigen Einrahmung des Gesichts**
- **In den puppenhaft-zarten Gesichtszügen der Modelle Renoirs verschmelzen individuelle Charaktere zu einem stilisierten, vom Künstler geschaffenen Ausdruck idealer weiblicher Schönheit**
- **Bedeutende Provenienz mit dem Vorbesitzer Hans Bethge, Lyriker und Freund zahlreicher Künstler um die Jahrhundertwende**

aus Seidentaft für seine Modelle bereit, beflaggen sie in Blau, Gelb und Rot, arrangieren sich hier und da, auf hübschen Köpfchen oder auf dem Diwan, wie lauter kleine wertvolle Körbchen, in zartem Farbenreichtum...“ (Gustave Coquiot, Auguste Renoir, Paris 1925, S. 89). Die Hütchen, die für die weibliche Toilette außerhalb des Hauses unverzichtbarer Bestandteil ist, werden zum Motiv der Maler, genauso wie die zahlreichen jungen Frauen, die in den Ausstattungsgeschäften als Modistin ihr Auskommen verdienen. Renoir hält sie bereits 1877 in einem Pastell fest (Metropolitan Museum of Art, New York), berühmt für seine Pastelle der Modistinnen und bunten Hüte wird allerdings sein Zeitgenosse Edgar Degas in den 1880er Jahren. Als Blütezeit für die Porträtkunst im Pastell gilt das 18. Jahrhundert, das für Renoir am Anfang seines Schaffens wesentliche Inspiration bereithält. Im Louvre kopiert er als eines seiner ersten Gemälde Antoine Watteaus „Einschiffung nach Kythera“ und hegt große Bewunderung für die unbeschweren, vergnüglichen Szenen in hellem, pastellfarbigem Kolorit und zarter Eleganz dieser Zeit. Für seine eigenen, dem 19. Jahrhundert entstammenden Motive der gesellschaftlichen Unterhaltung wie den berühmten „Bal im Moulin de la Galette“, 1876 und „Frühstück der Ruderer“ 1880 stehen ihm befreundete Künstlerinnen wie Suzanne Valadon oder Modelle wie seine zukünftige Frau Aline Charigot Modell, es entstehen im Laufe der Zeit aber auch etliche Studien und Porträts unbekannter Pariserinnen. Die Züge der von ihm gezeichneten Frauen gleichen sich bereits seit den 1880er Jahren immer mehr einem von ihm bevorzugten Typus an, dem eine kindlich-gerundete Gesichtsförmigkeit und ein leicht abwesender Blick zueigen sind. Das Interesse Renoirs liegt dabei kaum auf genauer Ähnlichkeit sondern vielmehr auf dem malerischen Ausdruck, in dem die Leuchtkraft der Farbe und die Harmonie der Formen an Bedeutung überwiegt. [KT]



MAX KLINGER

1857 Leipzig - 1920 Großjena

Die Neue Salome. Um 1903.

Bronze mit schwarzbrauner Patina.

Auf der Rückseite des Sockels mit dem Gießerstempel „Akt. Ges. vorm. Fa. H. Gladenbeck u. Sohn Berlin-Friedrichshagen z". 68 x 20,5 x 23 cm (26,7 x 8 x 9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.19 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

§ 17,250 – 23,000

Die Salome reiht sich in das Figurenarsenal der verführerischen Femme fatale des ausgehenden 19. Jahrhunderts ein, die die männlich dominierte Künstlerwelt ebenso fasziniert wie beunruhigt. Das ewige Mysterium der Frau, deren erotische Kraft dem Mann schließlich zum Verhängnis wird, kondensiert in der Kunst in literarischen und mythologischen überzeitlichen Archetypen, angefangen bei der biblischen Eva, über Helena und Medea bis hin zur sexuell verfügbaren Frau der Straße oder der zahlreichen Vergnügungshäuser. Zu einer Zeit, in der in einer Art psychoanalytischer Beschäftigung *avant la lettre* die instinkthaften Triebe als primäre, evolutionär bedingte Kraft des Fortbestehens der menschlichen Zivilisation, aber auch als Antrieb künstlerischen Ausdrucks begriffen werden, ist eben auch die Kunst im Erkunden des Unterbewusstseins und mit dessen Materialisierung in neuen Ausdrucksformen begriffen. Die biblische Figur der Salome erfährt so nach ihrer bereits jahrhundertelangen Existenz in der christlichen Kunst eine Umdeutung. In der biblischen Geschichte ist das junge Mädchen lediglich das Mittel zum Zweck für den Vernichtungswillen der verderbten, ehebrecherischen Mutter Herodias und beispielsweise in der Renaissance bei Filippo Lippi als solches dargestellt. In der Kunst und Literatur der *Décadence* im Frankreich der 1870er Jahre rückt zunächst Herodias etwa in Werken Stéphane Mallarmés und Gustave Flauberts in den Blickpunkt des Interesses, die Max Klinger vermutlich kennt. Bald wird jedoch die jugendlich-verführerische Salome selbst zur zentralen Figur. Oscar Wilde sorgt mit seinem 1893 veröffentlichten Drama „*Salomé*“ für einen Skandal mit der zutiefst erotisch aufgeladenen Interpretation der Erzählung, in der das unerwiderte sexuelle Verlangen Salomes gegenüber dem ihr moralisch überlegenen Jochanaan schließlich zu dessen Verderben führt. Als Motiv der Kunst treten Wollust und orientalisierender Luxus in den Vordergrund, aufgegriffen von Gustave Moreau und zahlreichen Pariser Salonmalern. Die sexuelle Verfügbarkeit der Frau ist dort mit Prostitution und dem schillernden Kurtisanentum des *Fin de Siècle* zwischen Glanz, Elend und Verderben allgegenwärtig. 1885/86 ist auch Max Klinger in Paris und hält dort in der Zeichnung einer unbekanntes koketten Pariserin das „Urbild der neuen Salome“

- Die zugrunde liegende Marmorskulptur wird kurz nach der Fertigstellung 1894 für das Museum der Bildenden Künste Leipzig angekauft
- Faszinierendes, zentrales Motiv des Symbolismus in Kunst und Literatur der Jahrhundertwende
- Bronzeversion nach einer der vier berühmten polychromen Skulpturen Max Klingers (weitere: Cassandra, Beethoven, Elsa Asenijeff)
- Größte Ausführung der verfügbaren Bronzeversionen
- Aktuell präsentiert die Bundeskunsthalle in Bonn eine Ausstellung zum 100. Todestag Max Klingers (bis 31. Januar 2021)

fest, deren Gesicht sich in fast kindlicher Unschuld dem Betrachter unmittelbar und frontal darbietet, was im zeichnerischen Werk Klingers aufgrund seiner Eindringlichkeit Seltenheitscharakter hat. Dasselbe Mädchen dient ihm wenig später auch für sein Gemälde „*Urteil des Paris*“ für die Gestalt der Venus als Aktmodell. Als Klinger sich anschließend 1886 nach Rom begibt, entstehen weitere Gewandstudien und Studien der Hochsteckfrisur, wobei Klinger bereits in Paris die Absicht äußert, den Kopf in Marmor auszuführen. Die Arbeiten beginnen in Rom, wo auch erstmals der Titel „*Die Neue Salome*“ fällt. Um 1893 schließlich wird die aus unterschiedlich farbigem Marmor zusammengesetzte Statue fertiggestellt, zu deren Füßen die Köpfe Johannes des Täufers und eines älteren Mannes ruhen. Mit dem bereits in der Zeichnung irritierend reglosen, leeren Blick des Mädchens aus den nun aus Bernstein eingesetzten Augen, unberührt und leicht spöttisch, setzt sie sich über Jugend und Alter hinweg, ebenso über moralische Größe und Verderbtheit, die sich schließlich dem Triumph des Weiblichen unterzuordnen haben. Eine solche Kindfrau, in deren Unschuld die zukünftige Gefahr dennoch unvermeidlich miteinbeschrieben ist, fasziniert durch ihre Unerreichbarkeit und Ungreifbarkeit: „Es giebt Frauen, die, wo man bei ihnen auch nachsucht, kein Inneres haben, sondern reine Masken sind. Der Mann ist zu beklagen, der sich mit solchen fast gespenstischen, nothwendig unbefriedigenden Wesen einlässt, aber gerade sie vermögen das Verlangen des Mannes auf das stärkste zu erregen: er sucht nach ihrer Seele — und sucht immer fort“, schreibt Friedrich Nietzsche, von dessen Ideen Klinger beeinflusst wird, in „*Menschliches, Allzumenschliches*“ 1886. Bei der Bronze bleiben die Augen maskenhaft leer. Der ungewöhnliche spitze Büstenausschnitt, der die Gewandöffnung der Marmorskulptur aufnimmt, verleiht der Skulptur einen schwebenden und fragilen, aber zugleich dolchartigen, durchdringenden Charakter. Zugleich lässt die V-Form noch andere Assoziationen zu. Diese epochemachende Symbolik der „*Neuen Salome*“ und ihre ausdrucksstarke Vielschichtigkeit veranlassen Klinger letztendlich, die Bronzezüge bei der Firma Gladenbeck in Berlin im Oktober 1903 zu autorisieren. [KT]



350

HEINRICH BAUCKE

1875 Düsseldorf - 1915 Ratingen

Der Gladiator. Um 1900.

Bronze mit dunkelbrauner Patina.

Auf der Plinthe bezeichnet „HBaucke fec.“ sowie „Düss.dorf Broncebildgießerei GmbH“. 92 x 50 x 29 cm (36,2 x 19,6 x 11,4 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.20 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Heinrich Baucke feiert seinen ersten großen Erfolg noch während des Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie unter Karl Janssen 1897 mit der Plastik „Sieger im Faustkampf“, welche schließlich 1900 vom Kunstverein der Rheinlande und Westfalen angekauft wird (heute Kunsthalle Düsseldorf). In antiker Tradition wird die Schönheit des Körpers und der sportlichen Ertüchtigung zelebriert. Darüber hinaus macht sich Baucke mit Monumentalplastiken für Kaiser Wilhelm I., Kaiser Friedrich I. von Preußen sowie Königin Sophie Charlotte, aufgestellt am Charlottenburger Tor in Berlin, einen Namen und etabliert sich als wichtiger Bildhauer im Kaiserreich. 1903 übersiedelt er nach Berlin, um weitere Aufträge für Kaiser Wilhelm II. auszuführen. An seinen ersten großen Erfolg knüpft auch unsere Plastik an, die einen Athleten in seiner ganzen Kraft beim Anlegen der Lederrömer zur Vorbereitung des Wettkampfs zeigt. Nach antikem Vorbild zeigt Baucke den muskulösen Körper in idealen Proportionen, legt jedoch den Fokus auf eine detaillierte anatomische und fast schon überspitzte Durcharbeitung der Muskeln, Sehnen und Adern, die sich in der höchsten körperlichen Anstrengung auf den Unterarmen abzeichnen. In deutlichem Gegensatz zur harmonisch-idealisierten und maßvollen antiken Schönheit steht auch der angespannte Gesichtsausdruck, der den anatomischen Hyperrealismus der Körperdarstellung mit den idealisierten Proportionen noch deutlicher werden lässt. Das Ideal eines kraftvollen, durch sportliche Betätigung geformten männlichen Körpers, das einhergeht mit Durchsetzungsstärke und Willenskraft, ist gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in der Kunst präsent. Auch andere Künstler wie z. B. Franz von Stuck in seinem „Athleten“ von 1892 setzen sich mit der sogenannten „Leibesertüchtigung“ als neuem Motiv in Rückbezug auf antike Tradition auseinander. Der Faustkampf ist dabei eine der ursprünglichsten und zugleich heroischsten Arten des sportlichen Wettkampfes, und zeigt Bauckes Versuch, ein antikes Motiv mit kulturgeschichtlichen Strömungen sowie männlichen Idealvorstellungen der damaligen Zeit zu verknüpfen. [KT]



351

FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis - 1928 München

Tänzerin. 1898. (Guss nach 1906. Franz von Stuck wurde 1906 geadelt).

Bronze mit schwarzbrauner Patina.

Vorne an der Standfläche bezeichnet „Franz von Stuck“. Hinten mit dem Gießerstempel „Guss C. Leyrer München“. 63 x 23,5 x 34,5 cm (24,8 x 9,2 x 13,5 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.21 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000^R

\$ 13,800 – 17,250

AUSSTELLUNG

- München 1869-1958, Aufbruch zur modernen Kunst, München, 1958, Kat.-Nr. 977 (anderes Exemplar).
- Franz von Stuck, Werk - Persönlichkeit - Wirkung, Museum Stuck-Villa, München, 1968, Kat.-Nr. 7 (ausgestellt war ein Guss nach 1906).
- Franz von Stuck, Gemälde-Zeichnungen-Plastik aus Privatbesitz, Galerie der Stadt Aschaffenburg/Augustinermuseum Freiburg/Städtische Galerie Rosenheim, 1994, Kat.-Nr. 71 (mit Abb., jedoch anderes Exemplar).
- A passi di danza. Isadora Duncan e le arti figurative in Italia tra Ottocento e avanguardia, Museo Bardini e Galleria Corsi, Florenz, 13.4.-22.9.2019, S. 117, Nr. 11 (mit Abb.).

LITERATUR

- Otto Julius Bierbaum, Stuck, Künstler Monographien, Bielefeld und Leipzig 1899 (Abb. 145 und 146).
- Thomas Raff, „Die Kraft des Mannes und die weiche Schmiegsamkeit des Weibes“: Franz von Stuck: Das plastische Werk, Ausst.-Kat. Franz von Stuck Geburtshaus Tettenweis 2011, S. 48-52 (mit Abb.).

- Schwungvolle Plastik aus der Zeit der Eheschließung des Künstlers mit Mary, die ihm Modell steht
- Im Schaffen Stucks charakteristische Kombination aus antiken Vorbildern und modernen Linienführung des Jugendstils
- Inspiriert durch die berühmte Tänzerin des Fin de Siècle, Loïe Fuller



FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis - 1928 München

Satyr mit Nymphen und Kind. Ca. 1889.

Aquarell, Tusche, Gouache, Bleistift und schwarze Kreide auf leichtem Karton. Rechts unten signiert. Verso auf der Hinterlegpappe mit verschiedenen alten Etiketten, u.a. Dörner Institut München, sowie handschriftlichen Nummerierungen. 33,5 x 22,5 cm (13.1 x 8.8 in). Karton: 45 x 33 cm (17.7 x 13 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.22 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000

\$ 13,800 – 17,250

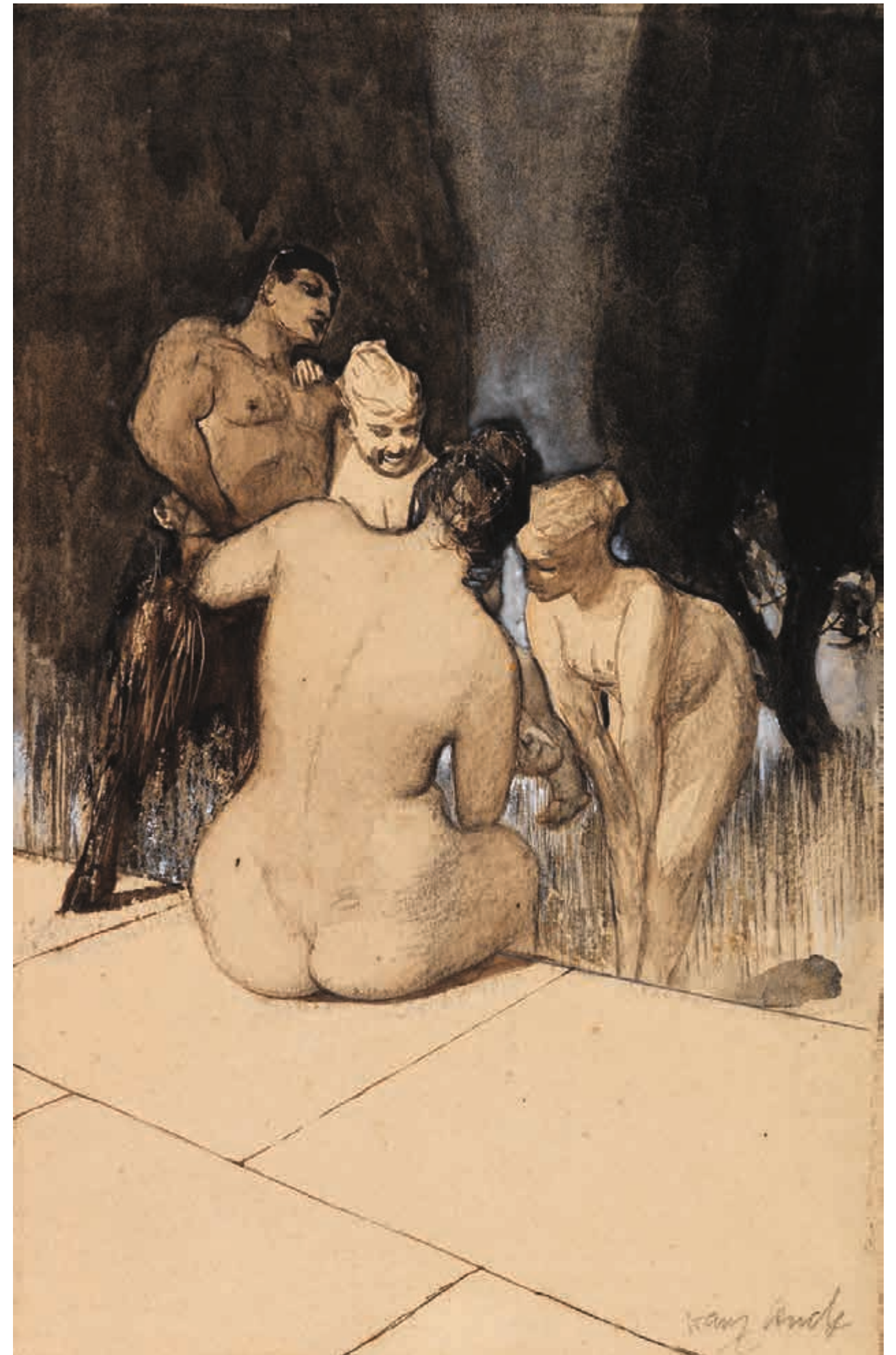
PROVENIENZ

- Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München, Nr. 2474 (mit dem Etikett).
- Galerie de 3 Gratiën, Amsterdam (mit dem Etikett).
- Christie's, Amsterdam, Auktion 8.7.1998, Los 162.
- Privatsammlung Niederlande (bei vorgenannter Auktion erworben).

Bereits Anfang der 1880er Jahre hatte sich Stuck als Zeichner und Illustrator in München einen Namen gemacht. Es entstehen Beiträge für die „Fliegenden Blätter“ sowie Allegorien, Embleme und Vignetten für Alben des Münchner Verlags Gerlach & Schenk. In neobarockem, groteskenhaften Stil bevölkern hier bereits kleine Amoretten, Faune und Nymphen die amouröse Bildwelt. Mit dem Erfolg seiner Gemälde bei der Ausstellung im Münchner Glaspalast 1889 wendet er sich schließlich verstärkt der Malerei zu und schafft Blätter wie das unsrige, in denen sich malerische und zeichnerische Qualitäten durchdringen. Die Figur des Satyrs oder Fauns, eigentlich des griechischen Hirtengottes Pan, ist dabei vielleicht eine der bekanntesten im Oeuvre Stucks. Ähnlich wie die biblischen und mythologischen Frauengestalten seines Schaffens, die im Allgemeinen in der Kunst des Symbolismus weitgehend überwiegen, dient dieser als männliche Ausprägung solcher mit psychologischen Untertönen etablierten Archetypen. Das Mischwesen, halb Mensch halb Ziegenbock, avanciert wegen der ihm bereits in der Antike zugeschriebenen unerschöpflichen Potenz und seiner erotischen Triebhaftigkeit zum Symbol sexueller, naturbedingter Freiheit. Die stürmischen, oftmals unbeholfenen Eroberungsversuche der Damenwelt, in der Form antiker Nymphen präsent, werden zu einem der zentralen Themen in Stucks Gemälden und lassen ahnen, wie sehr sich der Künstler mit dem antiken Waldwesen identifiziert. So trägt der hier dargestellte breitschultrig- virile Faun eindeutig die Gesichtszüge und die Haartracht des jungen Stuck, dem ein gewisser Stolz für seinen kraftvollen, von Hantelübungen im Atelier gestärkten Körper wohl anzumerken ist: „Stuck macht uns stets den Eindruck eines Naturburschen vom Lande, dem in der Stadt die Naivität abhanden gekommen ist,

- Äußerst selten auf dem Auktionsmarkt vertretenes Aquarell aus der frühen Schaffensphase Stucks, die den Übergang vom Grafiker zum Maler markiert
- Variationsreich ausgeführtes, technisch faszinierendes Blatt
- Frühe Auseinandersetzung mit dem amourös-erotischen Motiv der Faune und Nymphen

ohne dabei die derbe Bauernkraft zu verlieren“ (Zeitschrift für bildende Kunst, 1897). Seine Mitarbeit an der Zeitschrift Pan ab 1895 und nicht zuletzt sein Posieren als Faun für sein Gemälde „Dissonanz“ um 1905 lassen die Idee gewisser ähnlicher Züge, wenn nicht sogar eines Alter Egos, naheliegender erscheinen. In unbedrohlicher Weise bestimmt das erotische Liebespiel das frühe Schaffen Stucks, das in seinem Werk anschließend eine ungemein vielfältige Ausdruckskraft durchläuft: von Neckereien zwischen Faunen und Nymphen, Verfolgungsjagden und Verführung bis hin zu gewaltvoller Unterwerfung und dem Kampf ums Weib. Allen zugrunde liegt jedoch der erotische Trieb, dessen Erforschung man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert zwischen Naturwissenschaften und Psychologie nähert. Auch die Schriften Charles Darwins tragen ab 1859 zu einer Entmoralisierung von Körperlichkeit und Sexualität bei, die als natürlicher Instinkt neben dem Lustgewinn schlicht und ergreifend den Fortbestand der eigenen Art zu sichern hat. Vermutet man in Stucks Aquarell zunächst eine genauere Inaugenscheinnahme gewisser in diesem Zusammenhang in den Sinn kommender Organe des breitbeinig dastehenden, mit der Hand in diese Regionen reichenden Fauns, ist zu erkennen, dass die lächelnde Begeisterung der Nymphen sich auf etwas anderes richtet. Die voluminöse, wohlgerundete Frauengestalt im Vordergrund hält in ihren Armen einen Säugling, der vielleicht sogar ein kleines Faunenkind sein mag. In jedem Fall scheint ein gewisser Zusammenhang zwischen der Körpermitte des Fauns und dem Kleinkind nicht von der Hand zu weisen, wodurch sich die Themen Sexualität, Fruchtbarkeit und Prokreation in der mit humorvollem Unterton im mythologisch-antiken Zypressenhain angesiedelten Szene elegant verbinden. [KT]



FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis - 1928 München

Amazone. 1897 Guss vor 1906 (1906 wurde Stuck geadelt).

Bronze mit schwarzbrauner Patina.
Vorne an der Plinthe bezeichnet „Franz Stuck“. Gesamthöhe u. -breite 64,4 x 48,5 cm (25,3 x 19 in). Standfläche 34 x 17,3 cm (13,4 x 6,8 in).
Gegossen bei Cosmas Leyrer, München (auf der hinteren oberen Kante des Sockels mit dem Gießerstempel).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.23 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

\$ 17.250 – 23.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Baden-Württemberg
(aus langjährigem Familienbesitz erhalten).

AUSSTELLUNG

· Internationale Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens, Secession, April-September 1898, Nr. 396 (anderes Exemplar).

Die Darstellung der kämpfenden oder speerschleudernden Amazone ist wohl das bekannteste plastische Werk Franz von Stucks, das in einer monumentalen Ausführung seit 1936 auch vor dem Portikus der Villa Stuck in München aufgestellt ist. Erstes Interesse für ein solches Motiv könnte Stuck schon im Rahmen seines Romaufenthaltes bei Max Klinger um 1890 gefasst haben, als er in die Welt der antiken Mythologie und deren bildhauerischer und malerischer Umsetzung eintauchen konnte. Umgeben von den herausragendsten Werken griechischer und römischer Bildhauerkunst, aber auch der der Renaissance und des Barock, könnte die „Verwundete Amazone“ des Polyklet, die später auch auf der Attika seiner Villa aufgestellt wird, oder das Reiterstandbild des Marc Aurel auf dem von Michelangelo angelegten Kapitolsplatz inspirierende Wirkung gehabt haben. Als Stuck 1901/02 sein Atelier umgestaltet, lässt er dort eine Plakette mit den Namen seiner künstlerischen Vorbilder anbringen. Die Bildhauerei ist dort mit Phidias, dem größten Bildhauer der griechischen Klassik, und Michelangelo vertreten, deren Skulpturen für Stuck in ihrer kraftvollen Monumentalität und Linienführung von Bedeutung gewesen sind. Weitere Inspiration bildete ein Kopf der Pallas Athene, ausgestellt in der Münchner Glyptothek, von dem Stuck einen Gipsabguss besaß. Ein erstes Gemälde mit der Darstellung einer kämpferischen Amazone, hier allerdings nur der behelmte Kopf, entsteht ebenfalls 1897; im Hintergrund zeigt Stuck den steineschleudernden Kentauren, der in einer malerischen Wiederaufnahme des Motivs 1912 das männliche Pendant zur Amazone bildet. In das im Oeuvre Stucks so präsente Thema des Kampfes der Geschlechter fügt sich natürlicherweise die Figur der Amazone ein, jedoch mit einer anderen Qualität. Das kriegerische Frauenvolk Kleinasiens, bereits in der Ilias Homers im Kampf der Amazonen gegen die Troia belagernden Griechen und der Nieder-

- Früher Guss der erfolgreichsten und bekanntesten Plastik Franz von Stucks
- Vorbild für die 1936 vor der Villa Stuck aufgestellte einzige Großplastik Stucks, der „Speerschleudernden Amazone“ von 1913/14
- Weitere Exemplare durch frühe Ankäufe u.a. in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (1898), im Kunsthaus Zürich (1899), in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (1904) und im Städel Museum Frankfurt (1914)

lage ihrer Königin Penthesileia gegen Achill beschrieben, hatte in dem Motiv der Amazonenschlacht und der verwundeten Amazone Eingang in die Kunst gefunden. Die Begegnung der Geschlechter bei Stuck kann so neben dem neckischen Fangspiel und dem Tanz in wilde Verfolgungsjagd bis hin zu gewaltvoller Unterwerfung übergehen. Im Gegensatz zu anderen Frauengestalten Stucks nutzt die athletisch-furchtlose Kriegerin, für die ihm Lydia Feez Modell stand, ihren Körper nicht zu lasziver Verführung, sondern zum Angriff. Ihr (männliches) Pferd lenkt sie mit der Kraft ihrer Schenkel, die den Pferdeleib bis in die Zehenspitzen fest umklammert halten. Mit wilder Entschlossenheit greift die Hand in die Mähne, um den Kopf des Pferdes zur Seite zu ziehen und die Lanze auf den Gegner zu schleudern, den ihr nach vorn gebeugter Kopf fest im Blick hat. Vollkommen unbekleidet ist ihre einzige Rüstung der Helm, unter dem das gelöste Haar hervorquillt. Nackt im Herrensitz reitend und den Speer in der Hand, wird die weibliche Figur von Stuck mit eindeutig männlichen und sexuellen Attributen versehen. Eine Frau zu Pferde scheint dabei in der Plastik einigermaßen ungewöhnlich, ist eine solche Darstellung im allgemeinen in der Tradition der römischen Antike oder der Renaissance männlichen Heerführern oder Fürsten vorbehalten. Erstmals wird Stucks Amazone 1898 mit großem Erfolg in Wien und München ausgestellt und anschließend in der Zeitschrift „Jugend“ abgebildet, Güsse werden in kurzer Zeit von einigen der wichtigsten Museen angekauft. 1911/12 gibt schließlich der Kölnische Kunstverein für die Skulpturensammlung des Wallraff-Richartz-Museums eine Großplastik der Amazone in Auftrag, die Stuck mit leichten Abänderungen der kleinen Version anfertigt. Diesem Anlass ist unter anderem auch der Erweiterungsbau der Villa Stuck geschuldet, den Stuck mit dem Ziel, in diesem neuen Atelier auch Großplastiken fertigen zu können, erbauen lässt. [KT]



FRANZ VON STUCK

1863 Tettenweis - 1928 München

Adam und Eva (Die Familie). 1912.

Öl auf Leinwand.
Voss 401/249. Rechts unten signiert und datiert. 105 x 115 cm (41.3 x 45.2 in).

Im Original-Künstlerrahmen.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.24 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Sammlung Max von Bleichert (1875-1947), Leipzig (seit ca. 1917).
- Rudolf Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Sammlung Max v. Bleichert, Bd. 1, Berlin, Auktion 8.12.1931, Los 52.
- Kunsthandlung Artur Jordan, München (ab 1931).
- Galerie Konrad Bayer, München.
- Galerie Ritthaler, Hamburg.
- Privatsammlung (2009 bei Vorgenanntem erworben).
- Gütliche Einigung mit den Erben nach Artur Jordan (2020).

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

AUSSTELLUNG

- Münchner Sezession, München, 1912, Nr. 191 (mit Abb.).

LITERATUR

- Maximilian K. Rohe, Die Sommerausstellung der Münchener Sezession, in: Die Kunst für Alle, Heft 27, 1911/12, S. 485.
- Fritz von Ostini, Neue Arbeiten von Franz von Stuck, in: Die Kunst für alle, Heft 31, 1915/16, S. 4.
- Christies, London, German and Austrian Art, Auktion 9.10.1997, Los 68 (mit Abb.).

Im Werk Franz von Stucks findet eine permanente aktualisierende Auseinandersetzung mit jahrhundertealten Erzählungen und Bildthemen statt, in der diese mit zeitaktuellen Inhalten überschrieben werden. Neben antiken Mythen nehmen auch biblische Motive eine wichtige Stellung ein, wobei ihn der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies seit Anfang seiner malerischen Karriere besonders fasziniert zu haben scheinen. So widmet er sich auch der Ursprungsgeschichte der Menschheit, die mit der Verstoßung Adam und Evas aus dem Paradies ihren Anfang nimmt. Der damals beginnenden Mythenforschung zufolge bilden solche Erzählungen dem kollektiven Unterbewusstsein einbeschriebene Schlüsselszenen der menschlichen Existenz ab. In den Gemälden Stucks tauchen solche emotionalen Inhalte als Verführung, Scham und Trauer über die Verstoßung aus dem Paradies auf, das jedoch auch in der Interpretation der Moderne als Erwachen des Bewusstseins und der Emanzipation gelten kann und die Lust und Freude an der Körperlichkeit und Weitergabe des Lebens überhaupt erst ermöglicht. Schon Georg Wilhelm Friedrich Hegel liest die Übertretung der Gebote Gottes, vom verbotenen Baum zu essen als Akt der Befreiung, angestoßen vom weiblichen Geschlecht. Den aufbegehrende Gestalten in Mythologie und Christentum wie Prometheus und Luzifer wird in der Eva ein weib-

- **Faszinierende Interpretation und gewagte Umdeutung des jahrhundertealten Motivs im rebellischen Zeitgeist der Jahrhundertwende**
- **Intensives Kolorit in der für Stucks späteres Werk charakteristischen, kontrastreichen Verwendung von Rot-, Blau und Grüntönen**
- **In der Eva, als erster Frau und Mutter der Menschheit als Hommage an die Weiblichkeit zu verstehen**
- **Von der Kritik bei der Secessions-Ausstellung 1912 als eines der besten Werke Stucks besprochen und für den Künstler wohl von spezieller Bedeutung**
- **Einst im Besitz von Max von Bleichert, einem der bedeutendsten Kunstsammler des deutschen Impressionismus und Symbolismus Anfang des 20. Jahrhunderts**

liches Pendant gegenübergestellt. Stuck zeigt hier die „Urfamilie“ der ersten Menschen mit ihrem ältesten Sohn Kain, der – hier noch als unschuldiges Kind präsentiert – mit dem ersten Mord der Menschheitsgeschichte das Böse auf der Erde auftauchen macht. Trotzdem stellt Stuck deutliche kompositorische Parallelen zu Darstellungen der heiligen Familie her, die in der biblischen Typologie die „Erbsünde“ mit der Geburt und dem Opfer Christi auslöscht. Vor dem Hintergrund der zweiten, das christliche Weltbild erschütternden Publikation Charles Darwins „Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl“ von 1871 werden die Ursprünge des Menschen evolutionär erklärt und machen solche biblischen Ursprungserzählungen endgültig obsolet. Zudem erlaubt der naturwissenschaftliche Zugang eine Befreiung der Sexualität und Verführung von ihrem christlich-religiösen und moralischen Korsett, indem sie als dem Menschen inhärente evolutionär bedingte Triebe zur Prokreation verstanden werden. Auch Stucks Gemälde stellt eine Neuinterpretation der biblischen Geschichte dar, indem er die Familie in einem blumenbewachsenen Wiesengrund zeigt, indem eine Fruchtbarkeit zu spüren ist, die letztlich sogar biblisch-gottgewollt ist. Nicht Eva, sondern Adam bringt die rot leuchtenden Äpfel als Geschenk der Liebe an die Frau und das Kind. Die psychologische und erzählerische Vielschichtigkeit solcher uralten Motive, die sich über Jahrhunderte hinweg durch die Menschheitsgeschichte ziehen und für deren immer wieder neue Interpretation Literatur und Kunst Sorge tragen, verleihen Stucks Gemälden jene überzeitliche Bedeutsamkeit, die dessen Faszination auch noch über 100 Jahre später ausmacht.

Um 1917 befindet sich das Werk im Musikzimmer der Villa des Großindustriellen Max von Bleichert in Leipzig, der zu den bedeutendsten Kunstsammlern Deutschlands mit Werken von Corinth, Liebermann, Thoma, Böcklin und Stuck gehört. Im Zuge der Insolvenz seines Unternehmens ist er gezwungen, sich vom Großteil der Sammlung zu trennen, von der zahlreiche der hochkarätigen Werke mittlerweile in Museumsbesitz sind. [KT]





355 CARL VINNEN

1863 Bremen - 1922 München

Abend. 1897.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert sowie datiert und auf dem Keilrahmen handschriftlich betitelt sowie mit verschiedenen handschriftlichen Bezeichnungen.
72,5 x 88 cm (28,5 x 34,6 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.25 h ± 20 Min.

€ 2.000–3.000
\$ 2,300–3,450

Während seiner Studienzeit an der Kunstakademie in Düsseldorf lernt Carl Vinnen Fritz Mackensen und Otto Modersohn kennen, mit denen er 1889 den Sommer auf dem Gut seines Vaters in Osterndorf nahe Bremerhaven verbringt. Die beiden Künstlerfreunde sind gerade im Begriff, im 25 Kilometer entfernten Worpswede ihre Künstlerkolonie zu gründen, die schließlich in die Künstlervereinigung Worpswede mündet und um 1895 mit einer Ausstellung geschlossen an die Öffentlichkeit tritt. Obgleich sich Vinnen nie direkt in Worpswede niedergelassen hat, sucht er sich seine Motive oft zusammen mit den Worpsweder Künstlern in der eindrucksvollen Moorlandschaft und beteiligt sich an den Ausstellungen, so dass er zeitweise sogar als Kopf der Gruppe wahrgenommen wird. Er teilt auch deren naturmystische, kontemplative Landschaftsauffassung, die in seinem Werk jedoch in größeren Formaten von kraftvoller Farbigkeit ihren Niederschlag findet. In ruhigen, dunklen und kräftigen Farben gibt Vinnen den Blick auf das sanft geschwungene Ufer, an dem sich die kleine Moorkate mit dem Reetdach halb in den Bäumen verbirgt. Dahinter versinkt ein glühender Feuerball hinter den Hügeln. Das undefinierbare Licht des Übergangs der Dämmerung, das die Landschaft verschwommen erscheinen lässt, ist auch für Otto Modersohn, Fritz Overbeck und Paula Modersohn-Becker von größtem malerischen Interesse, was sich an den zahlreichen Landschaften mit aufgehendem, tief über dem samtig-dunklen Moor stehenden silbrigen Mond zeigt. Die träumerische Magie der Stille und Einsamkeit, in der die Natur ihr eigenes Schauspiel veranstaltet, wird für Carl Vinnen, der sich mittlerweile auf dem Gutshof Wohnung und Atelier eingerichtet hat, zum Faszinosum und sorgt für seine Anerkennung als Künstler: „Denn in diesen Werken ist eine so gewaltige Kraft der Empfindung und des Gestaltens, eine solche mächtige Pracht der Farbe, eine so herrliche Naturwahrheit, dass Vinnen sich durch sie [...] als einen der größten Landschaftler nicht nur, sondern als einen der hervorragendsten Maler überhaupt ausweist, die wir haben.“ (P.W., Ausstellung Worpsweder Künstler bei Eduard Schulte, Kunstchronik, Heft 12, 1901, S. 169). [KT]



356 FRIEDRICH KALLMORGEN

1856 Hamburg - 1924 Grötzingen

Niederdeutscher Bauernhof. Ca. 1904.

Öl auf Leinwand.
Eder G 489. Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit verschiedenen Stempeln, Etiketten sowie handschriftlichen Bezeichnungen und Nummerierungen.
59,6 x 83,4 cm (23,4 x 32,8 in).

Wir danken Frau Dr. Irene Lehr, Berlin, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.26 h ± 20 Min.

€ 3.000–4.000
\$ 3,450–4,600

PROVENIENZ

- Galerie Commeter, Hamburg (verso mit dem Etikett).
- Stiftungssammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Friedrich Kallmorgen (1856-1924). Malerei zwischen Realismus und Impressionismus, Städtische Galerie, Karlsruhe, 19.3.-26.6.2016 (Farbabb. S. 133).

Die künstlerische Wendung vom Anekdotischen zu impressionistischen Motiven und Malweise bringt Friedrich Kallmorgen 1901 eine Berufung als Lehrer der Landschaftsklasse an der Berliner Kunstakademie ein. Mit seinen Schülern unternimmt er zahlreiche Studienreisen, darunter auch nach Lauenburg an der Elbe, woher wohl unser Motiv stammt. Nach Lauenburg reist Kallmorgen mit seinen Schülern erstmals im Oktober 1903 und kehrt bereits im darauffolgenden Frühjahr abermals zurück. Unser Gemälde zeigt einen von hohen Laubbäumen umgebenen Hof mit reetgedeckten Gebäuden und einem Pferdegespann im Hintergrund. Das Motiv nimmt Kallmorgen wohl in Hohnsdorf bei Lauenburg auf. Die rötliche Färbung der Blätter legt nahe, dass das Motiv während des ersten Aufenthalts im Herbst gemalt wurde. Kontrastvoll setzt sich die bräunlich-rote Färbung der Bäume und Wirtschaftsgebäude von dem hell aufblitzenden Blau des Himmels ab, während sich das Licht der Abendsonne effektiv durch das Laub der Bäume bricht. Ein weiteres bei Eder verzeichnetes Gemälde zeigt wohl denselben Hof von der gegenüberliegenden Seite aus gesehen (vgl. Eder 489-1). [FS]



357

OTTO MODERSOHN

1865 Soest - 1943 Fischerhude

Sommerliche Wümmewiesen. 1911.

Öl auf Malpappe, kaschiert auf Holz.
Links unten signiert, rechts unten datiert „V II.“ (Mai 1911). Verso mit dem Etikett des Otto-Modersohn-Nachlass-Museums, Fischerhude, dort betitelt „Wümmewiesen mit Bach“, mit der Bestätigung des Sohnes Christian Modersohn sowie dem Nachlassstempel.
40,4 x 57,3 cm (15,9 x 22,5 in).

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

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.27 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000

\$ 13,800 – 17,250

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hamburg (bis 1986).
- Bolland & Marotz, Bremen, Auktion 46, 1986, Los-Nr. 709.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (2010 durch Erbschaft aus Familienbesitz erhalten).

- Besonders locker und frei gemalte Landschaft als Ausdruck sommerlicher Frische
- Ungewöhnlich helle und sonnige Farbstimmung
- Entstanden bei Fischerhude, wo Modersohn nach der Heirat mit Louise Breling 1909 neuen Lebensmut fasst
- Das Jahr der Entstehung markiert mit dem Bremer Künstlerstreit 1911 ein wichtiges kunsthistorisches Datum

Als Mitbegründer der Künstlerkolonie Worpswede wendet sich Otto Modersohn zusammen mit Fritz Mackensen, Heinrich Vogeler und Fritz Overbeck um 1890 einer neuen, stimmungsvollen Auffassung der Landschaft zu, deren malerische Ausdrucksweise vom Naturerlebnis in der Region des Teufelsmoors bedingt ist. In den Sommermonaten entstehen Ansichten, die die heitere Atmosphäre sommerlicher Unbeschwertheit und des Überflusses einer friedvollen Natur transportieren. Nach dem tragischen Tod seiner Frau Paula Modersohn-Becker im Zuge der Geburt ihrer Tochter zieht Modersohn 1908 in das Nachbardorf Fischerhude, das er bereits 1896 mit Fritz Overbeck besucht hatte. Damals schon scheint ihm der Ort malerisch noch interessanter als Worpswede und er kehrt auf Motivsuche oft dorthin zurück. In sanften lichten Farben zeigt Modersohn die sommerliche Landschaft, in der der Blick bis zum Horizont reicht, wo Himmel und Erde zusammentreffen. Die über das weiche Gras dahinziehenden Wolken, die Modersohn oftmals in solch einer für ihn typischen kompakten Form darstellt, verleihen dem Bild eine räumliche Tiefe, die zugleich durch die deutlichen breiten Pinselstriche gebrochen wird. Sowohl in den Wolken als auch in der Wiesenlandschaft, in der einzelne Blumen nur durch pastose Farbtupfer angedeutet werden, geben die Pinselstriche eine bewegte Richtung der Handschrift des Künstlers wieder. Modersohn begreift diese bereits früher schon als wesentlichen Teil des malerischen Ausdrucks: „Wie ich malen muss? Mit zagender Hand, frei, leicht, lose, webend, zitternd.“ (Tagebuch, Worpswede, 28. Februar 1895, zit. nach Otto Modersohn, Ausst.-Kat. Kunstverein Hannover, Hamburg 1987, S. 139). Besonders im Jahr der Entstehung unseres Werkes sind solche Reflexionen bedeutsam, entzündete sich doch am Ankauf des „Mohnfeldes“ (1889) von Vincent van Gogh durch die Bremer Kunsthalle eine Debatte innerhalb der Künstlerschaft, inwieweit eine Beeinflussung durch den französischen Impressionismus zu akzeptieren sei. [KT]



358

FRITZ OVERBECK

1869 Bremen - 1909 Bröcken

Tannenwald im Schnee. 1909.

Öl auf Leinwand.
Overbeck 1909/11. Rechts unten signiert. Verso handschriftlich nummeriert sowie mit verschiedenen alten, teilweise fragmentierten Etiketten.
85 x 131 cm (33,4 x 51,5 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.28 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung (1926 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Niedersachsen (seit ca. 1959 in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Bremen 1909.
- Galerie Commeter, Hamburg, Nr. 1475.
- Kunstsalon Gerstenberger, Chemnitz, Nr. 2951.
- Museums-Verein Elberfeld, Nr. 450.

- Seltene Winterlandschaft im Oeuvre des Künstlers, entstanden in Davos
- Eines der letzten Werke des Künstlers
- Großformatige, ungewöhnlich breit angelegte Komposition

An der Düsseldorfer Akademie lernt Fritz Overbeck Fritz Mackensen und Otto Modersohn kennen, mit denen er 1892 nach Abschluss seines Studiums zum ersten Mal in das abgelegene im Teufelsmoor liegende Worpswede reist, wo er sich zwei Jahre später der berühmten Malerkolonie anschließt. Dort erkundet er mit den befreundeten Malern die Weite der Landschaft im Wandel der Jahreszeiten, die sich in seinen Gemälden oft geheimnisvoll und dunkelumwölkt, zumeist aber luftig und sommerlich-grazil mit ihren Birkenalleen und Buchweizenfeldern darbietet. 1897 heiratet er seine Schülerin Hermine Rothe. Als diese 1904 an Lungentuberkulose erkrankt, hatten sich die Bande zur Kolonie schon längere Zeit gelöst und das Ehepaar zieht nach Bröcken bei Vegesack. Von September 1908 bis Juni 1909 halten sich beide in Davos auf, da Hermine einen erneuten Sanatoriumsaufenthalt in dem Lungenkurort verordnet bekommt. Hatte sich Overbeck bisher zumeist mit Frühling und Sommer beschäftigt, entstehen nun einige wenige winterliche Landschaftsgemälde, die die imposante verschneite Berglandschaft in den Blick nehmen. Einzigartig ist dabei das Gemälde „Tannenwald im Schnee“, das in seinem auf Unterholz und Waldboden gerichteten Blick einen besonderen Sog entfaltet. Raffiniert setzt Overbeck das Dickicht der gerade stehenden Stämme im Hintergrund gegen die freieren Linien der blauen Schatten der vorderen Bäume und Zweige, die sich über die weiche Schneedecke legen, und kontrastiert deren breite, pastose Pinselstriche mit den feinen linearen, mäandernden Verästelungen der dichten Tannenzweige darüber. Die malerische Experimentierfreudigkeit in Bildanlage, Duktus und Farbgebung, der sich der Künstler in Auseinandersetzung mit dem für ihn ungewöhnlichen Motiv der Schneelandschaft hingibt, lassen das kurz darauf folgende Ereignis umso tragischer erscheinen: Nur 39-jährig stirbt Overbeck kurze Zeit nach der Heimkehr aus der Schweiz am 8. Juni 1909 an einem Schlaganfall, nachdem seine Frau trotz unwiederbringlicher Schäden an der Lunge als geheilt entlassen worden war. [KT]

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel - 1933 Werder a. d. Havel

Uferlandschaft mit Kiefern und Seerosen (Schwielowsee). Um 1900-1905.

Mischtechnik auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen nummeriert.

101 x 76 cm (39,7 x 29,9 in).

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

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.29 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 10.000

\$ 9,200 – 11,500

PROVENIENZ

· Privatbesitz Berlin (ca. 1970 im Berliner Kunsthandel erworben).

AUSSTELLUNG

· Karl Hagemeister am Schwielowsee, Museum der Havelländischen Malerkolonie, Ferch, 15.4.-20.7.2013.

· Geheimnisse der Natur. Zum 170. Geburtstag von Karl Hagemeister, Museum der Havelländischen Malerkolonie, Ferch, 25.4.-15.7.2018.

Neben der ausdrucksstarken, in der Handschrift des Künstlers die Natur nachformenden Ölmalerei nutzt Hagemeister auch die Pastellkreide für großformatige Landschaften. Dabei zeigt sich seine faszinierende Beherrschung der Technik, die die ganze Variationsbreite des pudrigen Materials ausschöpft. Durch sanftes Verwischen entstehen Farbräume, in die der Blick eintaucht, wie die den Himmel spiegelnde Oberfläche des Sees, hinter der dessen Tiefe gleichzeitig zu erahnen ist, ebenso wie der unendliche Raum des Himmels darüber. Die frische Weichheit der duftigen Kiefernnadeln arbeitet er im Vordergrund mit feinen Strichen heraus, ebenso die Feinheit der Gräser, die bereits herbstlich gebräunt erscheinen. Eine beruhigte Stimmung heiterer, windstiller Klarheit liegt über dem glatten See, den nicht eine Welle kräuselt. Darüber wölbt sich ein dunstiger Himmel, auf dem die hinter den Wolken verborgene Sonne deren Ränder silbrig färbt. In dieser nuancierten, grünsilbrigen Farb Stimmung im milden Licht, in der einzelne, bereits herbstlich verfärbte, orange-ockerfarbene Blätter schwebend den Blick fangen, transportiert er die feuchte Kühle erster Herbsttage. In anmutiger Linienführung recken sich die schmalen Stämme und Äste der Kiefern in die Aussicht und erinnern an die Bildformeln japanischer Holzschnitte, in denen oftmals extreme Perspektiven gegeneinander gestellt werden und der Blick schräg in den Raum geführt wird. Ebenso wie diese spielt Hagemeister hier mit Nähe und Ferne, indem im Vordergrund in absoluter Nahsicht sogar einzelne Kiefernnadeln zu erkennen sind, bis sich in der verschwimmenden Weite des Sees die Gegenstände und Konturen in Wasser, Dunst, Wolken und Licht auflösen. Da Pastell im Gegensatz zur Ölfarbe kaum mischbar ist, ist ein langsames Arbeiten in Schichten, die immer wieder mit Fixatif überzogen werden, vonnöten. Vor allem am Ende des 19. Jahrhunderts werden die Farben, wie mineralischer Staub als reinstes Pigment in Vorstellung und Handhabung, aufgrund ihrer Leuchtkraft und ihrer matten, samtartigen Oberflächenwirkung sehr geschätzt und gerne in der Landschaftsmalerei genutzt. Die Fragilität und Flüchtigkeit des Materials spiegelt symbolisch auch auf die Flüchtigkeit des dargestellten Eindrucks der Lichtstimmungen und Atmosphäre wider. Das Auge tastet wieder und wieder die Oberfläche ab, bleibt dabei an objekthaften Konkretisierungen und Strukturen hängen oder gleitet in die Tiefe des samtartigen Farbraumes. Dadurch wird umso mehr ein kontemplatives Schauen begünstigt, das Hagemeisters naturmystischer Auffassung des Sich-Versenkens entspricht. Eingehüllt in Luft und Licht wird auch der Betrachter Teil einer Empfindung „vom bewegten Athem der Natur, von der bewegten Stimmung über und zwischen den Dingen, vom seelischen Element der Natur“, der der Mensch nicht gegenübersteht, sondern in deren belebten Organismus er selbst eingeschlossen ist (Hagemeister, Tagebuchaufzeichnungen, zit. nach: Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister. Reflexion der Stille, Berlin 2016, S. 142). [KT]

- **Besonders harmonische Komposition, bezugnehmend auf die um die Jahrhundertwende in Mode gekommenen japanischen Holzschnitte**
- **Atmosphärisch-transparente Stimmung in grünsilbriger Tonalität, ausgeführt in meisterhafter Beherrschung der Pastelltechnik**
- **Inbegriff des lyrischen Naturempfindens des Künstlers und seines Versuchs, das „seelische Element der Natur“ zu ergründen**





K. Hagen

KARL HAGEMEISTER

1848 Werder a. d. Havel - 1933 Werder a. d. Havel

Bewegte See mit gischtenden Wellenkämmen. Um 1912.

Öl auf Leinwand.

Warmt G 513. Rechts unten signiert. 104 x 162,5 cm (40,9 x 63,9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,30 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

· J. Sucksdorff - Architektur und Antiquitäten, Berlin.

· Privatbesitz Berlin.

Zwischen 1908 und 1915 hält sich Karl Hagemeister in Lohne auf Rügen auf, wo seine überwältigenden Wellenbilder entstehen, in denen er den „Kampf der Elemente“ studiert. Dabei setzt sich Hagemeister, mit den Füßen im Meer stehend, im Malprozess tatsächlich direkt der Gewalt der Elemente aus: „Wenn ich dann ein Seebild malen wollte (nicht unter 1,60 m lang) so befestigte ich den Rahmen am Balken des Herrenbades. Und nun beobachte ich die Stimmung, den Wellengang, das Tempo, den Ton des Wassers und die Wirkung von Luft auf den Wellen. So stand ich meist lange, nie unter einer Viertelstunde, und nun fing ich an, nachdem ich das Ganze in mir aufgenommen hatte, mit angespannter Vehemenz das Bild zu entwickeln. Das geschah in der Zeit von 2 bis 3 Stunden. So, und nun bewegten sich die Wellen, die Wolken flogen und das Ganze war ein bewegter Organismus. Meine Seebilder sind auf diese Weise elementar schöpferisch.“ (Karl Hagemeister, Kleine Selbstbiographie, zit. nach Hendrikje Warmt, Karl Hagemeister. Reflexion der Stille, Berlin 2016, S. 172). Das Ergebnis ist dabei auch technisch faszinierend: Über eine lasierende Grundierung in unterschiedlichsten Blautönen trägt er mit dem Palettenmesser breite Farbkleckse auf, die die Gischt markieren und in ihrer Pastosität reliefartig und haptisch ins Auge springen. Die schnelle, temperamentvolle Malerei ist dabei weniger ein Abbilden als vielmehr ein Interpretieren der Energie der Bewegung in dieser Auseinandersetzung mit den Elementen, die der Maler zuvor in sich aufgesogen hat. Die Differenz zwischen der ewigen Bewegung des Meeres und dem Festhalten des speziellen Augenblickes, in dem die Welle heranrollt, ist dabei in seiner faszinierenden Widersprüchlichkeit und Gleichzeitigkeit des Flüchtigen und Ewigen der Kerngedanke der Moderne, wie ihn Charles Baudelaire 1863 im „Maler des Modernen Lebens“ manifestartig formuliert. Gustave Courbet und Charles-François Daubigny sind dabei die Vorbilder, die in der Gattung der Landschaft neue Wege beschreiten. Im Salon von 1870 sorgt Courbet mit „La mer orangeuse - La vague“ (heute Musée d’Orsay, Paris) für Aufsehen, als er ein erstes, in Étretat in der Norman-

- **Großformatiges, kraftvolles Werk**
- **Intensive Farbigkeit und faszinierende Maltechnik, die Abstraktionsbewegungen der Malerei vorwegnimmt**
- **Besonderes Gemälde aus der auf Rügen entstandenen Serie der „Wellenbilder“**

die entstandenes Wellenbild ausstellt, bei dem er mit dem Messer die Farbe in dicken Schichten aufgetragen hat. In seinem Atelier unmittelbar am Meer hat Courbet die anbrandenden Wellen so gleichsam direkt auf die Leinwand übertragen. Im Gegensatz zur akademisch-zeichnerischen Landschaftskomposition wird hier die Malerei zum Selbstzweck, zum Schwelgen in der Farbe und einem direkten Nachfühlen der Bewegung in der Handschrift des Künstlers. Die Natur, gesehen durch ein Temperament – so die Formulierung Émile Zolas in Bezug auf Courbet – ist auch Hagemeisters Herangehensweise, in den Worten „tumultuarische Elementarschöpfung eines unwiderstehlichen Maler temperaments“ (Franz Servaes, Karl Hagemeister, in: Velhagen & Klasings Monatshefte, Bd. 38/II, 1923/24, S. 272). Eine Welle aus der Hand Courbets erwirbt Hugo von Tschudi 1904 für die Nationalgalerie in Berlin, es folgen die Museen in Bremen und Frankfurt. Für Hagemeister sind die Courbet’schen Wellen jedoch noch nicht zum höchsten Ausdruck gelangt: „Ich habe erkannt, dass zum atmenden Leben Bewegung gehört, und dass diese nur durch feinste Unterschiede im Farbauftrag erreicht werden kann. Wenn man alles pastos malt, so gibt es keine Bewegung, wohl aber, wenn man vom Pastosen bis zur äussersten Zartheit und von der klaren deutlichen Ferne bis zur Verschwommenheit abstuft.“ (Karl Scheffler, Karl Hagemeister, in: Kunst und Künstler, Heft 8, 1910, S. 417). Im Spiel mit Fernsicht und Nahsicht, Illusion sowie dem Offenlegen der Gemachtheit des Bildes gelingt es Hagemeister, die Bewegung im Sehprozess des Betrachters zu aktivieren. Insofern wohnt unserer Welle eine auf abstrakten Expressionismus oder Informel vorausweisende Modernität inne, die Gegenständlichkeit und Repräsentation in der Malerei hinter sich lässt und Farbe und Bewegung zum Selbstzweck werden lässt. Anlässlich des 75. Geburtstags von Hagemeister veranstaltet Ludwig Justi, damaliger Direktor, eine Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie, wobei der größte Saal den in Serie gehängten Wellenbildern vorbehalten ist; deren überwältigende Wirkung soll selbst den angereisten Maler beeindruckt haben. [KT]



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

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



361

ERICH ERLER

1870 Frankenstein/Schlesien - 1946 Icking bei München

Juni-Morgen (Ziegenhirte im Engadin).
Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich nummeriert sowie betitelt. Verso auf der Leinwand nummeriert.

83,5 x 96 cm (32,8 x 37,7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,31 h ± 20 Min.

€ 3.000–4.000

\$ 3,450–4,600

PROVENIENZ

- Van Ham, Köln, Auktion 26.6.1992, Los 1062 (mit Abb.).
- Privatsammlung Süddeutschland (erworben 1998).

Nach einer Ausbildung zum Buchdrucker und Grafiker geht Erich Erler 1896 nach Paris, um dort als Schriftsteller und Korrespondent einer Tageszeitung Fuß zu fassen. Aufgrund einer Erkrankung an Tuberkulose, damals auch unter dem Namen Schwindsucht weit verbreitet, begibt er sich ins Engadin zur Luftkur in das Sanatorium von Dr. Oskar Bernhard, Kunstsammler und Bewunderer des italienisch-schweizerischen Malers Giovanni Segantini. Unter dem Eindruck der imposanten Hochlandschaft und den Werken Segantinis beginnt Erler selbst mit der Malerei. Mit kurzen Unterbrechungen weilt er bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Engadin im Ort Samaden, dessen Name er dem seinen als „Dank an die Berge“ für seine Genesung hinzufügt. Einige Zeit zuvor zieht sich bereits Friedrich Nietzsche in die Abgeschiedenheit des Engadins zurück, und Mitte der 1920er Jahre verewigt Thomas Mann mit seinem „Zauberberg“ die Region literarisch. Erich Erler gehört 1899 in München, wo er sich zeitweise ein Atelier einrichtet, zu den Gründungsmitgliedern der Künstlergruppe „Die Scholle“ und fertigt Grafiken für die Zeitschrift „Jugend“. Seine Landschaften aus dem Engadin, die den Großteil seines Motivrepertoires ausmachen, sind deutlich von der divisionistischen Malweise und Farbgebung Segantinis und einer symbolistischen Bildsprache geprägt. Kantig treten seine Figuren klar umgrenzt vor dem weiten Hintergrund auf und strahlen statuenhafte, unbewegte Monumentalität im sonst menschenleeren Bildraum aus. Ein gewisses Pathos der in heroischer Abgeschiedenheit im Einklang mit der Stille und Erhabenheit der Natur präsentierten Figur des Ziegenhirten lässt sich dabei nicht leugnen. Die beschützende, entschleunigende Alpenlandschaft mag dem aus Paris vor seiner Krankheit geflohenen Erler wie ein magisches Reich erschienen sein, als das er die in sich geschlossene Welt des Engadin, damals von einer touristischen Erschließung noch weit entfernt, in kosmisch-bewegtem Pinselduktus wiedergibt. 1906 ist er mit dreizehn Bildern in der 25. Ausstellung der Wiener Secession zusammen mit Künstlern der „Scholle“ vertreten. Umso mehr wird deutlich, wie lohnenswert eine noch ausstehende umfassende kunsthistorische Würdigung Erich Erlers im Kontext des Symbolismus und der erneuerten Alpenmalerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts wäre. [KT]



362

ERICH ERLER

1870 Frankenstein/Schlesien - 1946 Icking bei München

Einsamkeit (Eisregen).
Um 1900.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit handschriftlicher Nummerierung und Etiketten.

95,5 x 95 cm (37,5 x 37,4 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,32 h ± 20 Min.

€ 7.000–9.000

\$ 8,050–10,350

PROVENIENZ

- Privatbesitz Schweiz.
- Privatsammlung Süddeutschland (1998 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Dank an die Berge, Chesa Planta, Samedan, 12.7.-24.8.1997 (verso mit dem Etikett).

Neben seinen sommerlich-warmen Landschaften des schweizerischen Engadins entstehen während Erich Erlers dortigem Aufenthalt auch etliche Gemälde, in denen die Landschaft unter winterlichen Schneemassen erscheint. Sind die Berge im Sommer ein angenehmer Rückzugsort und Kulisse idyllisch-arkadischer Hirtenszenen, tauchen in Erlers Winterbildern auch gerne Schlittschuhläufer oder Skifahrer auf, jedoch immer als Einzelfigur die Weite der Landschaft bezwingend. Die Abgeschiedenheit der Berge als Rückzugsort kann jedoch auch ins Gegenteil umschlagen, wenn die Freude am Alleinsein sich in Einsamkeit wandelt. Von den Naturgewalten der eisigen Kälte und des Schneesturms zum Verharren in der warmen Stube gezwungen, kann diese schnell wie ein Gefängnis erscheinen. Auf eindrucksvolle Weise schafft es Erler, die Kälte der Luft und das Klirren der Eiskristalle in dem irisierenden, flirrenden Schneewirbel zu verdeutlichen, gegen die er das wohlige Gefühl von Wärme der hinter dem Fenster wartenden Figur setzt. In dieser Kontrastierung warmer und kalter Farbtöne wird gleichsam ein physisches Mitempfinden der extremen Temperaturunterschiede angeregt. Ein überaus interessantes Detail sind darüber hinaus die ganz am rechten Bildrand zum Haus führenden Stromkabel. Die Schweiz darf als Pionier in der Stromerzeugung gelten, deren erstes Wasserkraftwerk bereits 1879 in St. Moritz, nicht weit von Erlers Aufenthaltsort Samedan entfernt, vollendet wird und für elektrische Beleuchtung in der Region sorgt. Dieser Umstand erweitert das kontrastreiche Bild um eine weitere Ebene, in der die Ursprünglichkeit der Natur der menschlichen Technisierung gegenübergestellt wird, die für Licht und Wärme sorgt und somit die Bedingungen einer unerbittlichen Natur erträglich macht. [KT]

EDWARD CUCUEL

1875 San Francisco - 1954 Pasadena

Spätsommer. Um 1911.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. 60 x 60 cm (23,6 x 23,6 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.33 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

· Sotheby's, London, Auktion 14.11.2007, Los 346 (mit Abb.).

· Privatsammlung (bei vorgenannter Auktion erworben).

- Besonders spannende, ornamentale Komposition Cucuels in Bezug auf die Verbindung von Figur und Landschaft
- In der wichtigen Phase der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Frauen-Porträts des Scholle-Malers Leo Putz entstanden
- Cucuel experimentiert hier im variationsreichen Farbauftrag mit Pinsel und Palettenmesser

Cucuel inszeniert die Modelle in seinen Bildern stets auch über die Accessoires und die Kleidung, mit der der weibliche Körper sich umgibt: Strümpfe, Sonnenschirmchen, Bänder, blumengeschmückte Hüte, die im Sommer die Toilette komplettieren. In der spätsommerlichen Stimmung hat die Dame den ihren bereits abgenommen. Vom Spaziergang in der Sonne ist das Gesicht gerötet, und sie hält am kühlen Ufer des Baches inne, den Blick sinnend auf das ruhige Wasser gerichtet. Charakteristisch für Cucuels herbstlichere Stimmungen sind dabei gerade diese unbeobachteten, nachdenklichen Momente, in denen die letzten wärmenden Strahlen die Szenerie erfüllen. Im Hintergrund haben sich Bäume und Gras bereits gelblich verfärbt. Cucuel arrangiert hier gekonnt flächig die kompakte Erscheinung der Landschaft, die sich zu nuancierten, bewegten Farbfeldern verdichtet und in der keine Details vom Farbeindruck ablenken. Die geschwungene Linie des Ufers harmoniert mit den anmutigen Linien der Bäume, die sich in der Spiegelung des Wasser fortsetzen. Die breite Pinselführung, in der sich einzelne Farbpartien gegeneinander absetzen, zeugt vom malerischen Austausch mit Leo Putz, Mitglied der Münchner Künstlergruppe „Die Scholle“, mit dem Cucuel zwischen 1909 und 1914 den Sommer bis in den Herbst im Chiemgau verbringt. Bis dahin war er hauptsächlich als Grafiker und Illustrator für die Presse tätig gewesen, unter anderem in den 1890er Jahren in New York, nachdem er in seiner Geburtsstadt San Francisco an der Kunstakademie und in Paris an der fortschrittlichen Académie Julian studiert hatte. Den Wendepunkt in seinem Schaffen bringt vor allem die Zeit um 1911, als er sich unter dem Einfluss von Leo Putz gänzlich der impressionistischen Freiluftmalerei zuwendet. In lockerem, breiten Duktus entstehen zahlreiche Motive des sommerlichen Lebens, wobei Putz und Cucuel oftmals die Modelle und Accessoires wie den mit Blumen verzierten Florentinerhut teilen. Cucuel verwendet in Orientierung an Putz' kräftige Malweise nicht nur den Pinsel, sondern trägt die Farbe in breiten Strichen mit dem Malmesser „alla prima“ auf, wodurch seine Motive trotz der hellen, pastelligen Farben eine solide Körperlichkeit erlangen. Seine Gemälde atmen die Wärme des Sommers, den Duft der Natur und die Kühle des Wassers und verhelfen ihm aufgrund dieser Sinnlichkeit zu großem internationalen Erfolg, unter anderem im Pariser Salon. Seine Werke finden noch zu Lebzeiten vor allem Eingang amerikanische Privatsammlungen und Museen. [KT]





364

AUGUST GAUL

1869 Großauheim bei Hanau - 1921 Berlin

Gehender Esel. 1911.

Bronze mit brauner Patina.

Gabler 158. Auf der Plinthe mit dem Namenszug des Künstlers. An der hinteren Kante der Plinthe mit dem Gießerstempel „H. Noack Berlin Friedenau“.

10 x 15 x 4 cm (3,9 x 5,9 x 1,5 in).

Sockel: 2,2 x 12,5 x 5,1 cm (0,9 x 4,9 x 2 in).

Auf dunkelgrünem Marmosockel montiert.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,34 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000

\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

1907 lässt sich die Familie Gaul nach zahlreichen Umzügen ein neues Wohn- und Atelierhaus in Wilmersdorf in Berlin errichten. Der große Garten bietet bereits etlichen Tieren ein Zuhause, was den Galeristen Paul Cassirer und seine Frau, die berühmte Schauspielerinnen Tilla Durieux, dazu anregt, dem zu dieser Zeit bereits sehr erfolgreichen Tierbildhauer und seinem fünfjährigen Sohn Peter den kleinen Esel Fritze zum Geschenk zu machen. August Gaul dient das auf den ersten Blick unscheinbare Tier als Inspiration zur sogenannten „Eselei“, einer Serie von Kleinplastiken, die die unterschiedlichen Bewegungsabläufe des Tieres studieren und erstmals 1911 mit den ersten vier Arbeiten, darunter unser Motiv, in der Berliner Secession präsentiert werden. Von großem kulturhistorischen Interesse ist hier die Idee der Serie, die in der Malerei schon im ausgehenden 19. Jahrhundert erprobt worden ist, und ihre Übertragung in die Bildhauerei. Weitere Darstellungen zeigen den Esel im Trab, sich wälzend oder ausschlagend und bieten einen Variationsreichtum von Ruhe und Geschlossenheit bis hin zu äußerster Torsion und Bewegung. Für Gauls Skulpturen hat sich Cassirer das Alleinvertretungsrecht gesichert. Sie führen weg von einem erzählerisch-dramatischen Charakter, Detailreichtum und ausführlicher Stofflichkeit des Historismus hin zu einer modernen Suche nach der Essenz der Form und Bewegung. Gaul widmet sich in seinen Plastiken der Reduktion und fast schon Abstraktion der Form, bei der das jeweilige Tier Anlass zum Nachbilden und zum Experimentieren mit Tektonik, kompakten Volumina, der Reduktion der Oberflächenbeschaffenheit und damit des naturalistischen Eindrucks gibt. Die perfekte Austarierung von Linearität und Plastizität in Silhouette und Proportionen, der elegante Rhythmus des Voranschreitens, das Gleichgewicht der dünnen Beine und des gerundeten Körpers, der zart aufgesetzte kleine Vorderhuf verdeutlichen Gauls Können in der Verbindung eines charakteristischen zeichnerisch-linearen Stils mit der bis in kleinste Details feinen und nuancenreichen Modellierung. [KT]



365

WILHELM KUHNERT

1865 Oppeln - 1926 Flims

In der Savanne Ostafrikas. 1905.

Öl auf Leinwand, montiert auf Karton.

Rechts unten signiert, datiert „13.12.1905“ und bezeichnet „o.A.“ [Ost-Afrika].

38,5 x 64 cm (15,1 x 25,1 in).

Das Gemälde wird unter der Nr. 3793 in die in Vorbereitung befindliche Erweiterung des Werkverzeichnisses von Dr. Angelika Grettmann-Werner aufgenommen.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,35 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 4.000

\$ 3,450 – 4,600

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Wilhelm Kuhnert darf unbestritten als der erste deutsche Freilichtmaler in Afrika gelten. 1891 bricht er zu seiner ersten Expedition in die damaligen Kolonien „Deutsch-Ostafrikas“ auf. Mit den dort entstandenen Motiven sorgt er 1893 bei der Großen Berliner Kunstausstellung für großes Aufsehen auch im Hinblick auf den sogenannten „Wettlauf um Afrika“, der die Kolonialisierungsbestrebungen dieser Zeit prägt, und untermauert so auch malerisch den deutschen Anspruch. In seinen Reisetagebüchern schildert Kuhnert die Strapazen, die ihm auf seiner zweiten Afrikaexpedition begegnen: „An einem Wasserloch versuchte ich zu malen, es ging vor Fliegen, Insekten, Schlangen und Fröschen sehr schlecht“, notiert er im Mai 1905. „Man kann kaum einen sicheren Strich hinsetzen und hat man dann mit vieler Not ein Stück hingestrichen, wupp, kommt plötzlich ein Wirbelwind und übersät das Ganze mit schwarzer Grasasche, dann nimmt man einen Spachtel und fängt von neuem an. [...] Dabei brennt einem die sengend heiße Sonne ganz gehörig auf den Körper. Die Ölfarben laufen wie Wasser von der Palette. Mit einem Wort, das Malen hier ist keine Leichtigkeit“ (zit. nach: 4x Afrika und zurück, Ausst.-Kat. Iphofen, hrsg. von Markus Mergenthaler, Dettelbach 2011, S. 127ff). Kuhnert bedient sich dabei oftmals eines impressionistischen Duktus, der jedoch interessanterweise nicht wie in seiner Entstehung die regionale Landschaft als Freizeitstätte der Bourgeoisie in den Blick nimmt, sondern versucht, die Wildheit Afrikas dem malerischen Erwartungshorizont des europäischen Ausstellungswesens anzupassen. Die Expedition 1905 im heutigen Tansania wird von Aufständen gegen die deutsche Kolonialmacht überschattet, weshalb der Künstler seine Reise ins Landesinnere nicht fortsetzen kann, sondern nur entlang des Rufiji-Flusses bis Mahenge, einer befestigten Station der Deutschen, reist. Nach Teilnahme an den Kampfhandlungen Mitte November zieht er schließlich ins Landesinnere weiter. Starke Regenfälle zwingen ihn allerdings, bis zum 19.12. in Kwasadalla zu verweilen, wo vermutlich auch unser Gemälde vor Ort entsteht. Da sich auf dieser Expedition wenig Gelegenheit zur Tierbeobachtung bietet, widmet sich Kuhnert häufiger der Landschaft, die er in der Spontanität des direkten Eindrucks einfängt. [KT]

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges - 1919 Cagnes-sur-Mer

Rosen. Um 1915.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten monogrammiert. Verso auf Leinwand und Keilrahmen handschriftlich nummeriert und bezeichnet.

20 x 34 cm (7.8 x 13.3 in).

Die Authentizität des Werkes wurde vom Wildenstein Plattner Institute, New York, am 16. Juni 2020 schriftlich bestätigt. Eine Vorlage des Originals zur Aufnahme in das digitale Werkverzeichnis kann vorgenommen werden.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.36 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

· Ambroise Vollard, Paris (vom Künstler vor dessen Tod 1919 erworben).

· Kunsthandel Herbert Einstein, London (bis 1955).

· Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart, Auktion 29.11.-1.12.1955, Nr. 1889 (mit Farbabb.).

· „Kroschwitz“ (auf vorgenannter Auktion erworben).

· Privatsammlung Süddeutschland

(in den 1950er oder 1960er Jahren erworben, seither in Familienbesitz).

- **Wunderbar zartfarbige Komposition in Renoirs bevorzugter Kombination aus Rosé-, Hellgelb- und Blautönen**
- **Charakteristisches Motiv aus der Serie der Rosenstillleben, die Renoirs Spätwerk prägen**
- **Rosen stehen emblematisch für Auguste Renoir, vergleichbar mit den Seerosen Monets und den Sonnenblumen Vincent van Goghs**

„Blumen zu malen beruhigt meinen Geist. Es erfordert nicht dieselbe Anspannung wie wenn ich einem Modell gegenüberstehe. Wenn ich Blumen male, verwende ich befreit unterschiedliche Töne und Valeurs, ohne Sorge, eine Leinwand zu verlieren. Bei einem menschlichen Gesicht würde ich das nicht wagen, aus Angst alles zu verderben. Und die Erfahrungen, die ich aus diesen Versuchen ziehe, wende ich in meinen anderen Gemälden an.“

Zit. nach Georges Rivière, Renoir et ses amis, Paris 1921, S. 80.



Um 1897 macht sich in Renoirs Malerei eine Rückkehr zu einem impulsiven und sinnensfreudigen Ausdruck bemerkbar. Als Motive wählt er dabei bevorzugt Blumenstillleben und Frauenakte. Seine weiche Malweise umhüllt die duftigen Blumen und Frauenkörper, die er in hellen, rosigen und pastelligen Farben wiedergibt. Er selbst bezeichnet das Malen der Rosen sogar als Studien für den Akt (vgl. Ambroise Vollard, La vie et l'œuvre de Pierre-Auguste Renoir, Paris 1919, S. 144), eine Parallele, die besonders in der Fülle der runden, rosigen Körperformen und den Rosenblüten seines Spätwerks deutlich wird. Zahlreiche Gemälde zeigen bereits früher seine weiblichen Modelle, wie sie an duftenden zartfarbigen Rosen riechen oder mit den Blüten ihr Haar und ihre Hüte schmücken. So werden sie zum Emblem für die Frau, für die Rosigkeit ihrer Wangen, das frische Weiß des Teints und das Blond der Haare. Die Rosen werden zu Renoirs liebstem Motiv, in dem er sich einer reinen Form der Malerei hingeben kann, ein Schaffen, das ihm leicht von der Hand geht und ihm große Freude bereitet, was die große Anzahl und unzähligen Variationen des Themas ab ca. 1900 bezeugen. Die Blumen bieten dabei das perfekte Sujet für eine befreite Malweise, in der Renoir immer neue Farbzusammenstellungen probiert und in lockerem, pastosen, gerundeten Strich das zarte Volumen der Blüten gleichsam plastisch nachmodelliert und haptisch erfahrbar macht. Treffend beschreibt der Kunstkritiker Gustave Coquiote den Duktus Renoirs als „carence“, als eine das Dargestellte umschmeichelnde, zärtliche malerische Berührung (Gustave Coquiote, Renoir, Paris 1925, S. 170-172). So gehören seine Rosenstillleben zu den sinnlichsten und in ihrer reinen Schönheit leichtfüßigsten Werken der Spätphase dieses wichtigsten impressionistischen Künstlers. Ab 1907 hatte Renoir sich nach Cagnes-sur-mer an der Cote d'Azur zurückgezogen, um seine sich verschlechternde Arthritis zu kurieren und dort in seinem blumenerfüllten Garten zu malen. Das Blumenstillleben löst sich so vollkommen von seiner über Jahrhunderte in der Kunstgeschichte präsenten Symbolik der Vergänglichkeit und wird Ausdruck einer lebensbejahenden Freude an der Schönheit. Renoirs Sterbebett in der Villa La Collette soll über und über mit Rosen bedeckt gewesen sein. [KT]

PEDER (PEDER MØRK MØNSTED) MØNSTED

1859 Grenaa - 1941 Fredensborg

Sonniger Wintertag in Norwegen. 1919.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert, datiert sowie ortsbezeichnet „Langseth“.

58 x 64 cm (22.8 x 25.1 in).

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

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.37 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000

\$ 8,050 – 10,350

PROVENIENZ

· Privatsammlung Dänemark.

Es ist Winter, und die warmen Sonnenstrahlen streichen über das schneebedeckte Tal. Die Straße ist unter der dicken Schneeschicht nicht zu erkennen. Allein die Schlitten- und Fußspuren verraten ihren Verlauf. Links des Weges ragen Holzlatten empor, die in der Nähe eines verwitterten roten Holzhauses mit Gartenhütte aufgetürmt sind. Der angehäuften Schnee auf den Dächern zieht sich allmählich zurück und lässt die schwarzen Schindeln erkennen. Rechts des Weges sind zwischen den kahlen Laubbäumen grüne Nadelbäume zu entdecken, die sich in der Ferne zu einem Wald verdichten. Vor dem Waldrand befinden sich vereinzelte schneebedeckte Häuser. Lebhaft lenkt ein Vogelschwarm den Blick von den Höhen hinter dem Tal empor zum wolkenbedeckten Himmel. Vertrautheit, Wärme und Gemütlichkeit strahlt die Landschaft aus, die durch die unterschiedlich tiefen Schatten besonders plastisch erscheint. Das Licht durchwirkt die Landschaft in so eindringlicher Weise, dass die Wärme schon fast spürbar wird. Dank der Ortsbezeichnung Langseth kann die Gegend geografisch bestimmt werden. Zu Mönsteds Zeiten war der Ort mehr von der Natur als vom Menschen geprägt. Heute ist Langseth Teil von Lillehammer, das am nördlichen Ende des Mjøsa-Sees im Gudbrandsdal liegt. Das norwegische Lillehammer ist vor allem durch den Wintersport und die Olympischen Winterspiele 1994 international bekannt. Der Aufstieg und die Bevölkerungszunahme der Stadt beginnt im 19. Jahrhundert, als der kleine Ort zum beliebten Luftkur- und Ski-Ort wird. Im Laufe des Jahrhunderts nimmt nicht nur der Tourismus zu, sondern auch Künstler entdecken den Ort wegen des speziellen Lichts. Gerade

Peder Mönsted ist für seine hohe Fertigkeit bekannt, das natürliche Licht auf unvergleichlich realistische Weise auf die Leinwand zu bannen. Mönsteds künstlerische Karriere startet schon im Kindesalter, als er Unterricht an der Aarhuser Zeichenschule erhält. Mit 15 Jahren beginnt er an der Kopenhagener Kunstakademie bei Johan Julius Exner zu studieren. 1879 verlässt er die Akademie und nimmt seitdem regelmäßig an den Ausstellungen im Charlottenborger Schloss teil. Mönsted treibt eine besonders starke Reiselust an, so dass er 22-jährig seine erste größere Auslandsreise über Deutschland nach Italien und anschließend über die Schweiz nach Paris unternimmt. In Paris arbeitet er vier Monate im Atelier von William-Adolphe Bouguereau, der ihm einen freieren und leichteren Umgang mit dem Pinsel beibringt. 1883 kehrt er schließlich nach Kopenhagen zurück. In den folgenden Jahren reist Mönsted fast ununterbrochen zwischen Italien, Tunesien, Ägypten, Schweiz, Frankreich, Algerien, Griechenland, Malta, Spanien, Österreich, Schweden und Norwegen. Neben wenigen Porträts fertigt er vor allem Landschaftsbilder an, mit denen er schon zu Lebzeiten internationale Erfolge erzielt. Auch der europäische Hochadel wird auf ihn aufmerksam, so dass er vom griechischen König eingeladen wird und seine Werke in deutschen und russischen Schlössern Einzug halten. Seine Werke werden bis heute nach Amerika verkauft und wegen der naturalistischen Ausführung besonders geschätzt. Die harmonische Atmosphäre seiner Landschaften findet in den Winterbildern durch die Lichtreflexionen und Schattenuancen ihren reizvollsten Ausdruck, wie wir ihn auch hier entdecken können. [HO]





368

MAX CLARENBACH

1880 Neuss - 1952 Wittlaer

Winter an der Erft. Um 1920.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert.
40 x 50 cm (15,7 x 19,6 in).

Wir danken Herrn Dr. Dietrich Clarenbach, Gauting, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,38 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000
\$ 4,600 – 6,900

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Die verschneiten, stimmungsvollen Landschaften seiner niederrheinischen Heimat, vor allem die Gegend um Wittlaer mit dem kleinen Rhein-Nebenfluss der Erft, gehören zu den bevorzugten Motiven Max Clarenbachs. Ab 1908 lässt er sich schließlich am Hochufer des Rheins nieder, um die Aussicht auf die Rheinauen stets vor Augen zu haben. Die vorliegende Arbeit zeigt eine der typischen menschenleeren Winterlandschaften mit klarer Formensprache und nahezu monochromem Farbklang. Auf der ruhig daliegenden Wasseroberfläche spiegeln sich die feingezeichneten Äste der winterlich kahlen Pappeln, die, in ihrer weichen Linearität am Flussufer aufgereiht, die Bildfläche rhythmisch gliedern und den Blick perspektivisch in die Weite führen. Trotz des hoch angelegten Horizonts nimmt das sanfte Grau des Winterhimmels durch die Spiegelung im Wasser einen Großteil der Bildfläche ein und zeigt Clarenbachs Vermögen, dem oft gemalten Motiv in seiner seriellen Konzeption immer wieder neue Variationen durch die Anordnung der Bildkomponenten, der Strukturierung und Farbgebung sowie der Anordnung der Farbflächen und der Lichtstimmung abzugewinnen. Beeinflusst durch den Spätimpressionismus, findet Clarenbach ab 1910 zu einem pastoserem Farbauftrag, der auch unserem Werk eine haptische Qualität der Oberflächenstruktur verleiht, ohne jedoch die flächenhaft-grafische Bildkomposition aufzugeben, die durch die japanischen Ukiyo-e mit inspiriert wird, die er in der Sammlung seines Malerfreundes Gustav Wendling sieht. [KT]



369

MAX CLARENBACH

1880 Neuss - 1952 Wittlaer

Winterlandschaft bei Altastenberg.
Um 1930.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert.
72 x 82 cm (28,3 x 32,2 in).

Wir danken Herrn Dr. Dietrich Clarenbach, Gauting, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16,39 h ± 20 Min.

€ 4.000 – 6.000
\$ 4,600 – 6,900

Trotz der völligen Abwesenheit bunter Farbigkeit gelingt es Clarenbach, in der Reduktion auf die äußersten Gegensätze von Schwarz und Weiß, Hell und Dunkel nuancierte und spannungsvolle Landschaften zu schaffen, die durch die kompositorische Anordnung der Bildinhalte und der überraschend weichen, nebligen Stimmung den Blick fesseln. Deutlich seltener als seine winterlichen Landschaften des Niederrheins sind dabei Werke, in denen kleine verschneite Dörfer auftauchen, die unter anderem im Sauerland oder in der Eifel-Region entstehen. Geschickt leitet er den Blick mit den beiden Figuren auf dem verschneiten Weg in die Bildtiefe, in der sich im Schneetreiben die Konturen der Pappeln und Häuser aufzulösen beginnen. Grafisch-lineare, fast abstrahierende Elemente der dunklen Holzstämmen sowie der ornamentalen Verästelungen der Baumgruppe setzt Clarenbach vor den undefinierbaren Landschaftsraum und erzeugt so eine faszinierende Spannung zwischen Konkretem und Unbestimmtem. Im Jahr 1915 lotet Kasimir Malewitsch mit seinem „Schwarzen Quadrat auf weißem Grund“ provokativ die Grenzen der Malerei in ihrer äußersten Reduktion aus; - in der Verwendung monochromer Farbigkeit im Spektrum zwischen Schwarz, Grau und Weiß, der Kombination malerischer und linear-grafischer Elemente sowie der Auflösung des Sichtbaren in weißen Tupfen, in denen sich auch der Bildraum auflöst und das Auge keinen Halt mehr findet, zeigt sich auch Clarenbachs Bestreben, die Möglichkeiten dieses Mediums zu erkunden. [KT]



371

OTTO PIPPEL

1878 Łódź - 1960 München

Im Garten. Nach 1918.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und ortsbezeichnet „Planegg“.

Verso handschriftlich nummeriert und bezeichnet sowie mit altem Etikett.

77 x 76 cm (30.3 x 29.9 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.41 h ± 20 Min.

€ 3.000–4.000

\$ 3,450–4,600

PROVENIENZ

- Kunsthandlung Ludwig Schaller, Stuttgart (mit dem Etikett).
- Privatsammlung (durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung Schleswig-Holstein (vom Vorgenannten als Geschenk erhalten).

Von großer Bedeutung für das hier vorliegende Werk ist sicherlich der Parisaufenthalt Otto Pippels im Jahr 1908, bei dem er sich intensiv mit der Malerei der Neoimpressionisten auseinandersetzen konnte. Deren Prinzipien der Trennung der einzelnen Pinselstriche in Tupfen, genannt Pointillismus, und die Verwendung möglichst reiner Primärfarben in ihrer kontrastreichen, die Leuchtkraft steigernden Nebeneinandersetzung nimmt Pippel auf individuelle Weise in sein eigenes Schaffen auf. Auch seine Motive entsprechen impressionistischen Vorlieben, indem er die Menschen in ihrer Freizeitbeschäftigung im Münchner Hofgarten, Englischen Garten oder im Umland in den Blick nimmt. Nach 1918 bezieht er dort in Planegg ein geräumiges Haus mit Atelier und Garten, wo auch unser Bild entstanden ist. In bereits sehr weit fortgeschrittenen, vollkommen freier Interpretation neoimpressionistischer Prinzipien belebt Pippel die Leinwand in bewegten Strichen und erfüllt sie durch die immer noch zugrunde liegenden Primärfarben Rot, Gelb und Blau mit dem Leuchten eines sommerlichen Tages. [KT]



370

CLAUS BERGEN

1885 Stuttgart - 1964 Lenggries

Blick auf Lindau und den Bodensee. 1922.

Öl auf Leinwand.

Auf der linken Seite unten signiert und datiert.

30 x 176 cm (11.8 x 69.2 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.40 h ± 20 Min.

€ 4.000–6.000

\$ 4,600–6,900

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Das ungewöhnliche, lang gezogene Querformat verweist auf Claus Bergens Beschäftigung mit der Gattung des Panoramas. Als eine Art „entrahmtes Bild“ dienen diese zylindrisch angeordneten Rundblicke vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zur Unterhaltung, die mit ihrer extremen Erweiterung des Blickfeldes ein Eintauchen in die Szenerie ermöglichen und ein filmisches Erleben vorwegnehmen. So stellt auch Bergen dem Betrachter in extremer Vogelschau einen lang gestreckten Ausblick zur Verfügung. Der Blick wandert das Bild entlang und erfordert langes Schauen wie in der Seh-Erfahrung von einem Aussichtspunkt. Topografisch genau wird die Landschaft bis auf einzelne Häuser, Straßenzüge und einzelne kleinste Baum- oder Strauchgruppen in fast fotografischer Tiefenschärfe, die sich bis zu den österreichisch-schweizerischen Voralpen erstreckt, wiedergegeben. So wird Bergens Landschaft in ihrer kartografischen Genauigkeit zum Dokument landschaftlicher Veränderungen, indem sie den Eindruck eines vergangenen Zustands im Medium der Malerei bewahrt. [KT]



372

OTTO DILL

1884 Neustadt/Weinstraße - 1957 Bad Dürkheim

Aus Baden-Baden. 1946.

Öl auf Hartfaserplatte.

Rechts unten signiert und datiert. Verso handschriftlich auf einem Etikett betitelt und mit dem Künstlernamen. Auf einem weiteren Etikett typografisch und handschriftlich mit Künstlerschrift, Titel und Maßen bezeichnet. 60 x 80 cm (23,6 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.42 h ± 20 Min.

€ 5.000 – 7.000*

\$ 5.750 – 8.050

PROVENIENZ

- Gemäldekabinett Unger, München.
- Unternehmenssammlung Nordwest-Medien GmbH & Co. KG, Oldenburg (1989 beim Vorgenannten erworben).

Otto Dill studiert nach einer Lehre als Verlagskaufmann von 1908-1914 Malerei an der Münchner Akademie und wird Meisterschüler Heinrich von Zügels, mit dem er die Sommermonate in Wörth am Rhein verbringt. Dill schildert seine Motive, zu denen bevorzugt Pferdedarstellungen gehören, in spätimpressionistischer Manier, kombiniert mit einer typischen pastosen Malweise und kräftig leuchtenden Farben. In der Inszenierung der Beleuchtung, der Wahl der Farben und dem lockeren Pinselduktus zeigt das Gemälde einen beschaulichen Sommertag in Baden-Baden. Dills Kutschenbilder und Gemälde mit Reitern im Park „sind durchflutet vom Licht, das durch die Zweige der Bäume auf Pferde und Reiter fällt, auf die Spaziergänger am Wegesrand. Das flirrende Licht, das im Schatten verdämmert, bindet Natur und Gestalten in eine idyllische, atmosphärische Welt ein“ (Wilhelm Weber, Otto Dill. Leben und Werk, Neustadt an der Weinstraße 1992, S. 56). [EL]



373

OTTO DILL

1884 Neustadt/Weinstraße - 1957 Bad Dürkheim

Im Park. 1929.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich auf einem Etikett datiert, betitelt und mit dem Künstlernamen. 35 x 50,1 cm (13,7 x 19,7 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 16.43 h ± 20 Min.

€ 3.000 – 5.000*

\$ 3.450 – 5.750

PROVENIENZ

- Gemäldekabinett Unger, München.
- Unternehmenssammlung Nordwest-Medien GmbH & Co. KG, Oldenburg (beim Vorgenannten erworben).

Neben dem Thema des Tieres in seinem ursprünglichen Lebensbereich nimmt Otto Dill früh schon die Sonderform des Pferdebildes in sein Schaffen auf. Es gibt ihm die Möglichkeit, einen kraftvollen Bewegungsvorgang darzustellen. Die typische Verbindung von mondäner Lässigkeit und Freude an gesellschaftlicher Eleganz, die bei Ausritten und Kutschfahrten mit hineinspielen kann, findet der Künstler in Rom beim Corso wieder, den auch das vorliegende Gemälde zeigt. Rom ist vielleicht der einzige Ort, an dem sich am längsten diese Form des repräsentativen Vergnügens bewahrt hat. Die schattigen Wege bieten Platz für Gespanne und Reiter sowie für das Flanieren der Zuschauer. Alle sind Akteure eines Schauspiels, in dem etwas von dem sorglosen Lebensstil des Fin de Siècle nachklingt. Otto Dill hat ein Motiv gewonnen, auf das er bis in seine Spätzeit hinein immer wieder zurückgreifen wird. [EL]

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Mai 2020

Die **Versteigerungsbedingungen** sind die Regeln, die die Versteigerung regeln. Sie sind in der Regel in der Ausschreibung des Gegenstandes festzulegen. Die Versteigerungsbedingungen sind in der Regel in der Ausschreibung des Gegenstandes festzulegen. Die Versteigerungsbedingungen sind in der Regel in der Ausschreibung des Gegenstandes festzulegen.

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungslaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegenüber dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der Erwerber ist hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber versichert, dass die von ihm zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter“ nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteiigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesondere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abgeben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schadensersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Gegenstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nachfolgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der Anbietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rechtlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Versteigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverzug zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hin-

reichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 € anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 16% enthalten.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4 % inkl. Ust. erhoben.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer vorauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 5 % der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4% erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenständen wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

– uf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 16 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 5 % hinzugerechnet.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2 % zzgl. 16 % Ust. erhoben.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die erstgerten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zusteht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Beitreibungskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von

Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

9.2 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und -abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen -ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.3 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verrichtungshelfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragsschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Schlussbestimmungen

11.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende

Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

11.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

11.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlch vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

11.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

11.5 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

11.6 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0 per Fax unter: +49 89 55 244-166 per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist.

Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) – f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Versteuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis­kopie, Handelsregisterauszug, Re­chnungskopie, Beantwortung von zusätzli­chen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsabnehmender Maßnahmen berechtigt, andere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbriet der Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.)

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebene personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir in Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktio­nator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie

betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.
- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.
- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.
- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen aufentsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGGG i.V.m. § 42 KGGV verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of May 2020

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG seated in Munich, Germany (hereinafter referred to as „auctioneer“) sells by auction basically as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter referred to as „principal“), who is not identified. The auctioneer auctions off in its own name and for own account any items which it possesses (own property); these Terms of Public Auction shall also apply to the auctioning off of such own property; in particular, the surcharge must also be paid for this (see Item 5 below).

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than the one envisaged in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder is not or is no longer able to inspect such items on grounds of time - for example, because the auction has already commenced - in submitting a bid such bidder shall be deemed to have waived his right of inspection.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order. The auctioneer is also obliged to register and retain compiled data and obtained information. In this connection the purchaser is obliged to cooperate, in particular to submit required identification papers, in particular in form of a passport, identification card or respective replacement document recognized and authorized by domestic authorities or in line with laws concerning aliens. The auctioneer is authorized to make a copy there of by observing data protection regulations. Legal persons or private companies must provide the respective extract from the Commercial Register or from the Register of Cooperatives or an extract from a comparable official register. The purchaser assures that all identification papers and information provided for this purpose are correct and that he or the one represented by him is the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / course of the auction / acceptance of a bid

2.1 As a general rule, the starting price is the lower estimate, in exceptional cases it can also be called up below the lower estimate price. The bidding steps shall be at the auctioneer’s discretion; in general, the bid shall be raised by 10 % of the minimum price called.

2.2 The auctioneer may reject a bid especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid in the name of another person, he must inform the auctioneer about this before the auction begins by giving the name and address of the person being represented and presenting a written authorization from this person. In case of participation as a telephone bidder such representation is only possible if the auctioneer receives this authorization in writing at least 24 hours prior to the start of the auction (= first calling). The representative will otherwise be liable to the auctioneer - at the auctioneer’s discretion for fulfillment of contract or for compensation - due to his bid as if he had submitted it in his own name.

2.4 Apart from being rejected by the auctioneer, a bid shall lapse if the auction is closed without the bid being knocked down or if the auctioneer calls the item once again; a bid shall not lapse on account of a higher invalid bid made subsequently.

2.5 The following shall additionally apply for written bids: these must be received no later than the day of the auction and must specify the item, listing its catalog number and the price bid for it, which shall be regarded as the hammer price not including the surcharge and the turnover tax; any ambiguities or inaccuracies shall be to the bidder’s detriment. Should the description of the item being sold by auction not correspond to the stated catalog number, the catalog number shall be decisive to determine the content of the bid. The auctioneer shall not be obligated to inform the bidder that his bid is not being considered. The auctioneer shall charge each bid only up to the sum necessary to top other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls.

Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the principal is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If there are several bidders with the same bid, the auctioneer may accept the bid of a particular bidder at his discretion or draw lots to decide acceptance. If the auctioneer has overlooked a higher bid or if there are doubts concerning the acceptance of a bid, he may choose to accept the bid once again in favor of a particular bidder before the close of the auction or call the item once again; any preceding acceptance of a bid shall be invalid in such cases.

2.8 Acceptance of a bid makes acceptance of the item and payment obligatory.

3. Special terms for written bids, telephone bidders, bids in the text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer shall strive to ensure that he takes into consideration bids by bidders who are not present at the auction, whether such bids are written bids, bids in the text form, bids via the internet or by telephone and received by him only on the day of the auction. However, the bidder shall not be permitted to derive any claims whatsoever if the auctioneer no longer takes these bids into consideration at the auction, regardless of his reasons.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction hall. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 The current state of technology does not permit the development and maintenance of software and hardware in a form which is entirely free of errors. Nor is it possible to completely exclude faults and disruptions affecting internet and telephone communications. Accordingly, the auctioneer is unable to assume any liability or warranty concern ing permanent and fault-free availability and usage of the websites or the internet and telephone connection insofar as such fault lies outside of its responsibility. The scope of liability laid down in Item 10 of these terms shall apply. Accordingly, subject to these conditions the bidder does not assume any liability in case of a fault as specified above such that it is not possible to submit bids or bids can only be submitted incompletely or subject to a delay and where, in the absence of a fault, an agreement would have been concluded on the basis of this bid. Nor does the provider assume any costs incurred by the bidder due to this fault. During the auction the auctioneer shall make all reasonable efforts to contact the telephone bidder via his indicated telephone number and thus enable him to submit a bid by telephone. However, the auctioneer shall not be responsible if it is unable to contact the telephone bidder via his specified telephone number or in case of any fault affecting the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

The telephone bidder must notify the relevant employee by no later than the start of the telephone conversation if he does not consent to this recording.

The telephone bidder will also be notified of these procedures provided for in Item 3.4 in writing or in textual form in good time prior to the auction as well as at the start of the telephone conversation.

3.5 In case of use of a currency calculator/converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt the respective bid price in EUR shall prevail.

3.6 Bidders in live auctions are obliged to keep all login details for their account secret and to adequately secure data from access by third parties. Third parties are all persons excluding the bidder. The auctioneer must be informed immediately in case the bidder has notified an abuse of login details by third parties. The bidder is liable for all actions conducted by third parties using his account, as if he had conducted these activities himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction in what is referred to as the post-auction sale. As far as this has been agreed upon between the consignor and the auctioneer, such bids shall be regarded as offers to conclude a contract of sale in the post-auction sale. An agreement shall be brought about only if the auctioneer accepts this offer. These Terms of Public Auction shall apply cor-

respondingly unless they exclusively concern auction-specific matters during an auction.

4. Passage of risk / costs of handing over and shipment

4.1 The risk shall pass to the purchaser on acceptance of the bid, especially the risk of accidental destruction and deterioration of the item sold by auction. The purchaser shall also bear the expense.

4.2 The costs of handing over, acceptance and shipment to a place other than the place of performance shall be borne by the purchaser. The auctioneer shall determine the mode and means of shipment at his discretion.

4.3 From the time of acceptance of the bid, the item sold by auction shall be stored at the auctioneer’s premises for the account and at the risk of the purchaser. The auctioneer shall be authorized but not obligated to procure insurance or conclude other measures to secure the value of the item. He shall be authorized at all times to store the item at the premises of a third party for the account of the purchaser. Should the item be stored at the auctioneer’s premises, he shall be entitled to demand payment of the customary warehouse fees (plus transaction fees).

5. Purchase price / payment date / charges

5.1 The purchase price shall be due and payable on acceptance of the bid (in the case of a post-auction sale, compare Item 3.7, it shall be payable on acceptance of the offer by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require verification; errors excepted.

5.2 Buyers can make payments to the auctioneer only by bank transfer to the account indicated. Fulfillment of payment only takes effect after credit entry on the auctioneer’s account.

All bank transfer expenses (including the auctioneer’s bank charges) shall be borne by the buyer.

5.3 The sale shall be subject to the margin tax scheme or the standard tax rate according to the consignor’s specifications. Inquiries regarding the type of taxation may be made before the purchase.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32 % premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 16 %.

In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4% including VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 5 % of the invoice total. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4 % is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.3 Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The statutory VAT of currently 16 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of 5 % is added for printed books. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2% plus 16% VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Export shipments in EU countries are exempt from value added tax on presenting the VAT number. Export shipments in non-member countries (outside the EU) are exempt from value added tax; if the items purchased by auction are exported by the purchaser, the value added tax shall be reimbursed to him as soon as the export certificate is submitted to the auctioneer.

DATA PRIVACY POLICY

6. Advance payment / reservation of title

6.1 The auctioneer shall not be obligated to release the item sold by auction to the purchaser before payment of all the amounts owed by him.

6.2 The title to the object of sale shall pass to the purchaser only when the invoice amount owed is paid in full. If the purchaser has already resold the object of sale on a date when he has not yet paid the amount of the auctioneer’s invoice or has not paid it in full, the purchaser shall transfer all claims arising from this resale up to the amount of the unsettled invoice amount to the auctioneer. The auctioneer hereby accepts this transfer.

6.3 If the purchaser is a legal entity under public law, a separate estate under public law or an entrepreneur who is exercising a commercial or independent professional activity while concluding the contract of sale, the reservation of title shall also be applicable for claims of the auctioneer against the purchaser arising from the current business relationship and other items sold at the auction until the settlement of the claims that he is entitled to in connection with the purchase.

7. Offset and right of retention

7.1 The purchaser can offset only undisputed claims or claims recognized by declaratory judgment against the auctioneer.

7.2 The purchaser shall have no right of retention. Rights of retention of a purchaser who is not an entrepreneur with in the meaning of § 14 of the German Civil Code (BGB) shall be unenforceable only if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, revocation, auctioneer’s claim for compensation

8.1 Should the purchaser’s payment be delayed, the auctioneer may demand default interest at the going interest rate for open current account credits, without prejudice to continuing claims. The interest rate demanded shall however not be less than the respective statutory default interest in accordance with §§ 288, 247 of the German Civil Code (BGB). When default occurs, all claims of the auctioneer shall fall due immediately.

8.2 Should the auctioneer demand compensation instead of performance on account of the delayed payment and should the item be resold by auction, the original purchaser, whose rights arising from the preceding acceptance of his bid shall lapse, shall be liable for losses incurred thereby, for e.g. storage costs, deficit and loss of profit. He shall not have a claim to any surplus proceeds procured at a subsequent auction and shall also not be permitted to make another bid.

8.3 The purchaser must collect his purchase from the auctioneer immediately, no later than 1 month after the bid is accepted. If he falls behind in performing this obligation and does not collect the item even after a time limit is set or if the purchaser seriously and definitively declines to collect the item, the auctioneer may withdraw from the contract of sale and demand compensation with the proviso that he may resell the item by auction and assert his losses in the same manner as in the case of default in payment by the purchaser, without the purchaser having a claim to any surplus proceeds procured at the subsequent auction. Moreover, in the event of default, the purchaser shall also owe appropriate compensation for all recovery costs incurred on account of the default.

8.4 The auctioneer has the right to withdraw from the contract if it turns out after the contract has been closed, that, due to a legal regulation or a regulatory action, he is or was not entitled to execute the contract or that there is a good cause that makes the execution of the contract unacceptable for the auctioneer also in consideration of the buyer’s legitimate interests. Such a good cause is given in particular if there are indications suggesting elements of an offense in accordance with §§ 1 section 1 or 2 of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) or in case of wanting, incorrect or incomplete disclosure of identity and economic backgrounds of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) as well as for insufficient cooperation in the fulfillment of the duties resulting from the GwC (Money Laundering Act), irrespective of whether on the part of the buyer or the consignor. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay.

9. Guarantee

9.1 All items that are to be sold by auction may be viewed and inspected before the auction begins. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee.

However, in case of material defects which destroy or significant-

ly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of his bid being accepted, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the event of the auctioneer successfully prosecuting a claim against the consignor, the auctioneer shall remit the resulting amount to the purchaser up to the value of the hammer price, in return for the item’s surrender. The purchaser will not be obliged to return this item to the auctioneer if the auctioneer is not itself obliged to return the item within the scope of its claims against the consignor or another beneficiary. The purchaser will only hold these rights (assignment or prosecution of a claim against the consignor and remittance of the proceeds) subject to full payment of the auctioneer’s invoice. In order to assert a valid claim for a material defect against the auctioneer, the purchaser will be required to present a report prepared by an acknowledged expert (or by the author of the catalog, or else a declaration from the artist himself or from the artist’s foundation) documenting this defect. The purchaser will remain obliged to pay the surcharge as a service charge. The used items shall be sold at a public auction in which the bidder/purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

9.2 The catalog descriptions and images, as well as depictions in other types of media of the auctioneer (internet, other advertising means, etc.) are given to the best of knowledge and belief and do not constitute any contractually stipulated qualities within the meaning of § 434 of the German Civil Code (BGB). On the contrary, these are only intended to serve as information to the bidder/purchaser unless the auctioneer has expressly assumed a guarantee in writing for the corresponding quality or characteristic. This also applies to expert opinions. The estimated prices stated in the auctioneer’s catalog or in other media (internet, other promotional means) serve only as an indication of the market value of the items being sold by auction. No responsibility is taken for the correctness of this information. The fact that the auctioneer has given an appraisal as such is not indicative of any quality or characteristic of the object being sold.

9.3 In some auctions (especially in additional live auctions) video- or digital images of the art objects may be offered. Image rendition may lead to faulty representations of dimensions, quality, color, etc. The auctioneer can not extend warranty and assume liability for this. Respectively, section 10 is decisive.

10. Liability

The purchaser’s claims for compensation against the auctioneer, his legal representative, employee or vicarious agents shall be unenforceable regardless of legal grounds and also in case of the auctioneer’s withdrawal as stipulated in clause 8.4. This shall not apply to losses on account of intentional or grossly negligent conduct on the part of the auctioneer, his legal representative or his vicarious agents. The liability exclusion does not apply for acceptance of a guarantee or for the negligent breach of contractual obligations, however, in latter case the amount shall be limited to losses foreseeable and contractual upon conclusion of the contract. The auctioneer’s liability for losses arising from loss of life, personal injury or injury to health shall remain unaffected.

11. Final provisions

11.1 Any information given to the auctioneer by telephone during or immediately after the auction regarding events concerning the auction - especially acceptance of bids and hammer prices - shall be binding only if they are confirmed in writing.

11.2 Verbal collateral agreements require the written form to be effective. This shall also apply to the cancellation of the written form requirement.

11.3 In business transactions with businessmen, legal entities under public law and separate estates under public law it is additionally agreed that the place of performance and place of jurisdiction shall be Munich. Moreover, Munich shall always be the place of jurisdiction if the purchaser does not have a general place of jurisdiction within the country.

11.4 Legal relationships between the auctioneer and the bidder/purchaser shall be governed by the Law of the Federal

Republic of Germany; the UN Convention relating to a uniform law on the international sale of goods shall not be applicable.

11.5 Should one or more terms of these Terms of Public

Auction be or become ineffective, the effectiveness of the remaining terms shall remain unaffected. § 306 par. 2 of the German Civil Code (BGB) shall apply.

11.6 These Terms of Public Auction contain a German as well as an English version. The German version shall be authoritative in all cases. All terms used herein shall be construed and interpreted exclusively according to German law.

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

The Controller:

The “controller” within the meaning of the European General Data Protection Regulation” (GDPR) and other regulations relevant to data privacy is:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the address above, or

by phone: +49 89 55 244-0

by fax +49 89 55 244-166

by e-mail: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

“Personal data” means any information relating to an identified or identifiable natural person (“data subject”). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

“Processing” means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

“Consent” of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject’s wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately**. If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (standard taxation or margin taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;

- Other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such

necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging In/Providing Personal Data When Contacting Us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website.

You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor’s controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to **object** to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: “Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data”).

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate erasure (“right to be forgotten”) of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.

- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.

- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e) or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can contact us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuerergesetz) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (Kulturutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

Please note that in the event that you utilize our online services, our expanded data privacy policy applies supplementally in this regard, which will be indicated to you separately in such case and explained in a transparent manner as soon as you utilize such services.

*Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC (General Data Protection Regulation)

ANSPRECHPARTNER

Abteilung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Geschäftsleitung, Öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Geschäftsleitung, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit	Michaela Derra M.A.	München	m.derra@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-152
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök. Sarah Hellner	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de s.hellner@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123 +49-(0)89-5 52 44-120
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark Jonathan Wieser	München	j.stark@kettererkunst.de j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162 +49-(0)89-5 52 44-138

Experten				
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A. Christiane Gorzalka M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de c.gorzalka@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148 +49-(0)89-5 52 44-143
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A. Bettina Beckert M.A. Dr. Melanie Puff Undine Schleifer MLitt	München	j.haussmann@kettererkunst.de b.beckert@kettererkunst.de m.puff@kettererkunst.de u.schleifer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246 +49-(0)89-5 52 44-140 +49-(0)89-5 52 44-247 +49-(0)69-95 50 48 12
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Barbara Guarnieri M.A. Miriam Heß Cordula Lichtenberg M.A. Dr. Simone Wiechers	Hamburg Heidelberg Düsseldorf	b.guarnieri@kettererkunst.de m.hess@kettererkunst.de infoduesseldorf@kettererkunst.de s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)171-6 00 66 63 +49-(0)62 21-5 88 00 38 +49-(0)2 11-36 77 94-60 +49-(0)30-88 67 53 63
Kunst des 19. Jahrhunderts	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
Wertvolle Bücher	Christoph Calaminus Christian Höflich Silke Lehmann M.A. Enno Nagel Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de c.hoeflich@kettererkunst.de s.lehmann@kettererkunst.de e.nagel@kettererkunst.de i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11 +49-(0)40-37 49 61-20 +49-(0)40-37 49 61-19 +49-(0)40-37 49 61-17 +49-(0)40-37 49 61-21

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Dr. Sabine Lang, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühlh M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-5 52 44-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730

Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

Barbara Guarnieri M.A.
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40-37 49 61-0
Fax +49-(0)40-37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30-88 67 53 63
Fax +49-(0)30-88 67 56 43
infoberlin@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.luettichau@kettererkunst.de

Repräsentanz

Baden-Württemberg, Hessen, Rheinland-Pfalz

Miriam Heß
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38
Fax +49-(0)62 21-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Cordula Lichtenberg
Königsallee 46
40212 Düsseldorf
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

Repräsentanz Frankfurt am Main

Undine Schleifer
Tel. +49-(0)69-95 50 48 12
u.schleifer@kettererkunst.de

Repräsentanz Sachsen,

Sachsen-Anhalt, Thüringen

Stefan Maier
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz

Belgien, Frankreich, Italien, Luxemburg, Niederlande, Schweiz

Barbara Guarnieri M.A.
Tel. +49-(0)171-6 00 66 63
b.guarnieri@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244-247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit The Art Concept

Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)1 72-4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 16 % verkauft.
- Die mit **(R*)** bezeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 5 % verkauft.
- Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 5 % der Rechnungssumme erhoben.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab Mo., 14. Dezember 2020, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 508

1: 316; 2: 334, 342; 3: 300; 4: 346; 5: 318, 320; 6: 309; 7: 349; 8: 324; 9: 354, 363; 10: 321, 322, 327; 11: 329; 12: 350, 364; 13: 368; 14: 372, 373; 15: 314, 315, 341; 16: 348; 17: 335; 18: 302, 303; 19: 371; 20: 353, 369; 21: 358; 22: 331, 333; 23: 352; 24: 326, 367; 25: 357; 26: 306, 307, 308, 317; 27: 332; 28: 361, 362; 29: 337, 360; 30: 359; 31: 336, 338; 32: 343; 33: 340, 344, 365; 34: 370; 35: 330, 339; 36: 366; 37: 312; 38: 304; 39: 323, 345; 40: 319; 41: 351; 42: 356; 43: 310, 311; 44: 301, 305, 313, 325, 328, 355; 45: 347

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (für vertretene Künstler) / © Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll 2020 / © Gerhard Richter Archiv 2020 / © Succession Picasso 2020 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Hermann Max Pechstein / © Nachlass Erich Heckel



Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfällig sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenssammlung gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.

Expertenservice

Sie können nicht selbst zur Vorbesichtigung kommen? Wir empfehlen Ihnen gern einen in München ansässigen Restaurator, der Ihr Wunschobjekt vor Ort für Sie in Augenschein nimmt und einen Zustandsbericht erstellt.

KONTAKT

Tel. +49 89 55244-0



KONTAKT

Bettina Beckert M.A.

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49 89 55244-140



VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



Kunst verkaufen bei Ketterer Kunst ist Ihr sicherer und einfacher Weg zum bestmöglichen Erlös!

Denn wir verfügen nicht nur über einen in Jahrzehnten gewachsenen, internationalen Käuferstamm, sondern verzeichnen auch einen jährlichen Zuwachs von Auktion zu Auktion von rund 20 % Neukunden! Bedeutende Museen und renommierte Sammler aus aller Welt vertrauen auf unsere Expertise.

Profitieren auch Sie jetzt von unserem Netzwerk und unserem internationalen Renommee und nutzen Sie die Gunst der Stunde: Der Wachstumsmarkt Kunst verspricht für die Frühjahrssaison erneut herausragende Renditen. Und der Weg zu Ihrem persönlichen Verkaufserfolg ist ganz einfach – in nur 3 Schritten sind Sie am Ziel!

1

Sprechen Sie mit uns!

Sie besitzen Kunst und wollen die günstige Prognose nutzen? Dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf!

Der klassische Weg: schriftlich

Mit einem Brief oder einer E-Mail an info@kettererkunst.de erreichen Sie mit Sicherheit immer den passenden Experten! Legen Sie einfach eine kurze Beschreibung und ein Foto des Werkes bei.

Der persönliche Weg: das Gespräch

Sie schätzen ein persönliches, kompetentes und freundliches Beratungsgespräch? Dann rufen Sie uns doch einfach an unter Tel. +49 89 55244-0. Wir besuchen Sie auf Wunsch auch gerne zu Hause oder vereinbaren mit Ihnen einen Termin in unseren Räumlichkeiten.

Der schnelle Weg: das Online-Formular

Sie haben nur wenig Zeit? Dann nutzen Sie doch einfach unser Online-Formular (www.kettererkunst.de/verkaufen/)! So erhalten Sie besonders schnell ein passendes Angebot.

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

Jedes Kunstwerk ist einzigartig – genau wie unser Angebot! Unsere Experten wissen, auf welchen Wegen sich ein Werk am besten präsentieren und mit dem größtmöglichen Gewinn verkaufen lässt. Das Besondere: Nur bei Ketterer Kunst profitieren Sie vom herausragenden Potenzial verschiedener Verkaufskanäle!

Egal ob klassische Saalauktion, publikumswirksame Internetauktion oder Direktan-kauf: Vertrauen Sie auf die Empfehlung unserer Fachleute. Sie erhalten von Ketterer Kunst unter Garantie das beste Angebot für Ihre Kunst – maßgeschneidert für den optimalen Erlös.

3

Erzielen Sie den besten Preis!

Der Vertrag ist unterschrieben? Dann können Sie sich jetzt entspannen, denn um alles weitere kümmert sich Ketterer Kunst.

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls restaura-torische Maßnahmen. Wir recherchieren und beschreiben Ihr Werk auf wissenschaft-lichem Standard und setzen Ihre Kunst in einer hochprofessionellen Präsentation ins beste Licht. Wir sorgen mit gezielten ebenso wie mit breit angelegten, internationalen Werbemaßnahmen dafür, dass Ihr Werk weltweit optimale Verkaufschancen erhält.

So garantieren wir Ihnen den bestmöglichen Erlös für Ihr Werk. Und Sie haben nur noch eines zu tun: Freuen Sie sich über Ihre üppige Auszahlung!

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

513 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Freitag, 11. Dezember 2020)

514 Evening Sale (Freitag, 11. Dezember 2020)

508 Kunst des 19. Jahrhunderts (Samstag, 12. Dezember 2020)

512 Klassische Moderne (Samstag, 12. Dezember 2020)

@ Online Only (Dienstag, 15. Dezember 2020, bis 15 Uhr)

Ackermann, Max: 513: 50
 Adam, Julius II 508: 310
 Adler, Jankel 512: 456
 Altenbourg, Gerhard @
 Antes, Horst @
 Arad, Ron 513: 27, 28
 Armando @
 Arp, Hans (Jean) 514: 231
 Bach, Elvira @
 Bachmann, Alfred 508: 341
 Balkenhol, Stephan 514: 251 513: 7, 94
 Bargheer, Eduard @
 Baselitz, Georg 513: 39, 112 @
 Baucke, Heinrich 508: 350
 Baumeister, Willi 514: 207, 226 513: 34 512: 449 @

Becher, Bernd und Hilla @
 Bechtejef, Wladimir @
 Georgiewitsch von 514: 250
 Beckmann, Max 512: 491 @
 Bergen, Claus 508: 370
 Beuys, Joseph 513: 105 @
 Birkle, Albert 512: 436
 Bisky, Norbert 513: 9
 Bissier, Julius 513: 77
 Blaas, Julius von 508: 329
 Blake, Peter @
 Böhm, Hartmut @
 Böhringer, Volker 512: 453
 Bolz, Hanns 514: 271
 Bott, Francis @
 Braith, Anton 508: 311
 Braque, Georges 512: 478 @
 Brenner, Birgit @
 Brockhusen, Theo von 512: 420, 421
 Brockmann, Gottfried @
 Brüning, Peter 514: 202, 205, 214 513: 53
 Brus, Günter 513: 79
 Burle Marx, Roberto 513: 93
 Büttner, Werner 513: 15
 Byars, James Lee @
 Campendonk, Heinrich 512: 417
 Castellani, Enrico 513: 90
 Cavael, Rolf 513: 84
 Chagall, Marc 512: 507, 508, 509, 510, 511, 512, 514, 515, 516, 517, 518 @

Chillida, Eduardo 513: 31, 32
 Clarenbach, Max 508: 368, 369 @
 Cole, Max @
 Compton, Edward Theodore 508: 342
 Corinth, Lovis 514: 224 512: 403, 431
 Corpora, Antonio 513: 116
 Cragg, Tony 514: 248
 Croissant, Michael @
 Crotti, Jean Joseph @
 Cucuel, Edward 508: 363
 Dahl, Hans 508: 340
 Dahmen, Karl Fred 513: 74 @
 Dahn, Walter @
 Damisch, Gunter @
 De Troyer, Prosper 512: 444
 Degas, Edgar 512: 498

Deutschland 508: 323
 Dill, Otto 508: 372, 373
 Dirlinger, Wolfgang Felix @
 Dix, Otto 514: 222 512: 463 @
 Dobljar, Hansjörg @
 Dorazio, Piero 513: 89
 Duchamp, Marcel 512: 455
 Dufy, Raoul @
 Eberz, Josef 512: 440
 Ehrhardt, Curt @
 Elfgen, Robert @
 Engel, Otto Heinrich 508: 344
 Erben, Ulrich 513: 49
 Erbslöh, Adolf @
 Erler, Fritz 508: 347
 Erler, Erich 508: 361, 362
 Feiler, Paul 513: 38
 Feininger, Lyonel 514: 240 512: 457, 458
 Fetting, Rainer 514: 275 513: 17
 Fischer, Lothar @
 Fohr, Karl Philipp 508: 315
 Förg, Günther 514: 254 @
 Francis, Sam 513: 85
 Franek-Koch, Sabine @
 Frohner, Adolf 513: 64, 87, 95
 Fußmann, Klaus @
 Gais, Christoph M. @
 Gaul, August 508: 364
 Geiger, Rupprecht 514: 253
 Georgi, Nikolaus von @
 Ghenie, Adrian 513: 22
 Gilles, Werner @
 Gleichmann, Otto @
 Görß, Rainer @
 Graubner, Gotthard 514: 256 513: 65 @
 Grieshaber, HAP @
 Grosse, Katharina 514: 244 513: 8 @
 Grosz, George @
 Grützke, Johannes @
 Grützner, Eduard von 508: 306
 Gurlitt, Louis 508: 318, 320
 Gurschner, Herbert 514: 268
 Habermann, Hugo Freiherr von 508: 332
 Hacker, Dieter @
 Hagemeister, Karl 508: 337, 359, 360
 Händler, Rolf @
 Hangen, Heijo @
 Haring, Keith 513: 106
 Hartung, Hans 514: 245 513: 59
 Hartung, Karl 512: 438
 Hauser, Erich 513: 29
 Heckel, Erich 512: 427, 462 @
 Heinzmann, Carl Friedrich 508: 300
 Hermanns, Ernst 513: 33 @
 Herold, Georg 513: 113
 Herold, Jörg @
 Hess, Peter von 508: 313
 Hilgemann, Ewerdt 513: 91
 Hirst, Damien @
 Hödicke, Karl Horst 514: 277
 Hoehme, Gerhard 514: 264 513: 5, 63 @

Hoerle, Heinrich @
 Hofer, Karl 514: 209, 223, 237 512: 435, 465, 475, 476
 Hölzel, Adolf @
 Hope 1930, Andy (geb. Andreas Hofer) @
 Hummel, Carl 508: 322
 Hundertwasser, Friedensreich @
 Hy, Karl Otto 512: 441
 Immendorff, Jörg 513: 109, 115 @
 Jaenisch, Hans @
 Jäger, Michael @
 Janssen, Horst @
 Jawlensky, Alexej von 514: 204 512: 418
 Jawlensky, Andreas @
 Jones, Allen 513: 107, 120
 Kallmorgen, Friedrich 508: 339, 356
 Kanoldt, Edmund 508: 324
 Katz, Alex @
 Kauffmann, Hugo 508: 307, 308
 Kaulbach, Friedrich August von 508: 335
 Kaus, Max @
 Kerkovius, Ida @
 Kiefer, Anselm 514: 265
 Kirchner, Ernst Ludwig 514: 219, 228, 236 512: 407, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 415, 474, 482, 487, 488, 489, 490, 492, 493, 494 @

Kirkeby, Per 514: 247 513: 19 @
 Kissel, Hans-Michael 513: 92
 Klappheck, Konrad 514: 252
 Klee, Paul 512: 416
 Klein, Yves 514: 255
 Klimsch, Fritz 512: 434
 Klinger, Max 508: 349
 Knoebel, Imi 513: 101 @
 Koenig, Fritz 513: 68
 Kolbe, Georg 512: 481
 Kollwitz, Käthe @
 Koons, Jeff 513: 121
 Kossak, Juliusz @
 Kowski, Uwe 513: 126
 Krause, Jürgen @
 Kreutz, Heinz 513: 88 @
 Kricke, Norbert 514: 203
 Kuehl, Gotthardt 508: 331
 Kuhnert, Wilhelm 508: 365
 Lehbruck, Wilhelm 514: 221
 Lenbach, Franz von 508: 343, 345, 346
 LeWitt, Sol 513: 102
 Libert (Liebert), Georg Emil 508: 321
 Lichtenstein, Roy @
 Liebermann, Max 514: 266, 269 512: 400, 401
 Linde, Hermann 508: 330
 Lissitzky, El @
 Longo, Robert @
 Lucander, Robert @
 Lüpertz, Markus 514: 234, 274 513: 114 @
 Mack, Heinz 514: 260 513: 4, 14, 18, 35, 44, 57, 67, 69 @
 Maetzel, Emil @

Mammen, Jeanne 514: 220 512: 443
 Marc, Franz @
 Marcks, Gerhard 512: 466
 Marini, Marino 513: 54 @
 Marow, Ernst @
 Marx, Karl @
 Mataré, Ewald 512: 472
 Matisse, Henri 512: 499
 Meese, Jonathan 513: 24 @
 Meidner, Ludwig @
 Melzer, Moriz 512: 451
 Mense, Carlo 514: 272
 Meurs, Harmen 512: 439
 Michaux, Henri 513: 48, 55
 Middendorf, Helmut 513: 111
 Miró, Joan 512: 502 @
 Modersohn, Otto 512: 405 508: 357
 Modersohn-Becker, Paula 512: 429 @
 Moll, Margarethe 512: 442
 Moll, Oskar @
 Mönsted, Peder (Peder Mørk Mønsted) 508: 367
 Morandi, Giorgio 512: 460, 461
 Morandini, Marcello @
 Morellet, François 514: 258
 Morgenstern, Carl 508: 319
 Morgner, Wilhelm @
 Muche, Georg 512: 452
 Mueller, Otto 512: 483, 484 @
 Mühlrig, Hugo 508: 326
 Munch, Edvard @
 Münster, Gabriele 514: 211, 213, 218, 225, 249
 512: 406, 459, 469, 470, 477 @

Nadler, Istvan @
 Nay, Ernst Wilhelm 514: 217 513: 60, 66 @
 Nesch, Rolf 512: 495, 496 @
 Nitsch, Hermann 514: 229, 243 513: 16, 61, 62, 96, 97 @
 Nolde, Emil 514: 208, 216, 241 512: 432, 468, 471, 473, 485, 486, 497 @
 Oelze, Richard 513: 43
 Ofen, Michael van @
 Otterness, Tom 513: 117
 Overbeck, Fritz 508: 358
 Paik, Nam June @
 Palmtag, Jürgen @
 Pechstein, Hermann Max 512: 413, 422, 428, 430, 464, 480 @

Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) 513: 98
 Perilli, Achille 513: 132
 Picasso, Pablo 512: 500, 501, 503, 504, 505, 506, 513, 519 @
 Piene, Otto 514: 257, 259, 263 513: 36, 42, 45, 58, 82, 83
 Pippel, Otto 508: 371
 Platschek, Hans 513: 70, 71
 Poliakov, Serge 513: 46
 Polke, Sigmar 513: 118, 119, 122, 123, 124
 Ponomarev, Alexander @
 Prem, Heimrad @
 Putz, Leo 514: 239
 Quinte, Lothar @
 Rabuzin, Ivan @
 Rainer, Arnulf 514: 210, 262
 Rée, Anita 512: 446
 Renoir, Pierre-Auguste 508: 348, 366
 Richter, Gerhard 514: 215
 Richter, Daniel 514: 230
 Richter, Gerhard 514: 235, 242
 Richter, Daniel 513: 1
 Richter, Gerhard 513: 3
 Richter, Adrian Ludwig 508: 314
 Richter, Gerhard @
 Ring, Thomas 512: 450

Rodgers, Terry 513: 11
 Rohlf, Christian 514: 267 512: 419, 424 @
 Rondinone, Ugo @
 Royen, Peter @
 Sachs, Gunter 513: 10
 Sailstorfer, Michael @
 Sala, Anri @
 Salvo (d.i. Salvatore Mangione) @
 Šárovec, Martin @
 Saverys, Albert @
 Scharl, Josef 514: 270
 Scheiber, Hugo @
 Schirmer, Johann Wilhelm 508: 316
 Schleime, Cornelia 513: 2 @
 Schlesinger, Felix 508: 305
 Schlichter, Rudolf 512: 445 @
 Schmidt, Leonhard @
 Schmidt-Rottluff, Karl 512: 423, 467
 Schön, Andreas @
 Schoofs, Rudolf @
 Schrimpf, Georg 514: 238 512: 433, 437
 Schuch, Carl 508: 336, 338
 Schultze, Bernard 513: 6, 41, 75, 86 @
 Schumacher, Emil 514: 206, 233, 246 513: 40, 73, 76

Schütte, Thomas @
 Schwimmer, Max 512: 448
 Schwitters, Kurt 512: 454
 Segal, Arthur 512: 425
 Serrano, Andres @
 Singleton, Susan @
 Sintenis, Renée 514: 201 512: 404, 426, 447
 Slevogt, Max 512: 402
 Slominski, Andreas @
 Sluyterman von Langeweyde, Georg @
 Sonderborg, K.R.H. (d.i. Kurt R. Hoffmann) 513: 52
 Spitzweg, Carl 508: 302, 303, 304
 Stazewski, Henryk 513: 103 @
 Stenner, Hermann @
 Struth, Thomas 514: 276
 Strützel, Otto 508: 328
 Stuck, Franz von 508: 351, 352, 353, 354
 Sturm, Helmut @
 Szczesny, Stefan @
 Tadeusz, Norbert 513: 99, 110
 Tarasewicz, Leon 513: 100
 Thieler, Fred 513: 72, 81 @
 Thomkins, André @
 Tobey, Mark @
 Trökes, Heinz @
 Trübner, Wilhelm 508: 333, 334
 Tuma, Peter @
 Uecker, Günther 513: 56 @
 Vanriet, Jan @
 Vasarely, Victor 513: 30
 Venet, Bernar 513: 12, 13
 Vinnen, Carl 508: 355
 Vlaminck, Maurice de 512: 479 @
 Völker, Cornelius 513: 23 @
 Voltz, Friedrich 508: 325
 von Mauerstetten, Ariane 513: 129, 130, 131
 Wagemaker, Jaap @
 Walde, Alfons 514: 212
 Warhol, Andy 514: 227, 261, 273 513: 25, 26, 104, 127, 128, 133 @
 Warnberger, Simon @
 Werner, Theodor @
 Wesselmann, Tom @
 Williams, Sue 513: 20
 Winter, Fritz 514: 200, 232 513: 37, 47, 51, 78, 80 @
 Wintersberger,

Lambert Maria @
 Wittlich, Josef @
 Wopfner, Joseph 508: 309
 Wuttke, Carl 508: 327
 Xiaogang, Zhang @
 Young, Russell 513: 21
 Zangs, Herbert @
 Zigldrum, Fred Arnus @
 Zimmer, Bernd 513: 108
 Zimmer, HP (d. i. Hans Peter) 513: 125 @
 Zimmermann, Reinhard Sebastian 508: 301
 Zimmermann, Albert August 508: 317
 Zipp, Thomas @
 Zügel, Heinrich von 508: 312



Carl Mergensleben 1863



KETTERER KUNST