



GRISEBACH

Sammlung Adalbert & Thilda Colsman 2. Juni 2022









Das junge Ehepaar Coltsman beim Musizieren







Sammlung Adalbert & Thilda Colsman  
Auktion Nr. 345  
2. Juni 2022, 15 Uhr

Adalbert & Thilda Colsman Collection  
Auction No. 345  
2 June 2022, 3 p.m.



Entdecken Sie die Sammlung Adalbert & Thilda Colsman  
Discover the Adalbert & Thilda Colsman Collection





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



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



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



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

Zustandsberichte  
*Condition reports*  
condition-report@grisebach.com

## Ausgewählte Werke

### München

Ausgewählte Werke:  
3. und 4. Mai 2022  
Kunst des 19. Jahrhunderts:  
10. bis 12. Mai 2022  
Grisebach  
Türkenstraße 104  
80799 München  
10 bis 18 Uhr

### Dresden

Kunst des 19. Jahrhunderts:  
4. und 5. Mai 2022  
Hochschule für Bildende Künste  
Senatssaal, Brühlsche Terrasse 1  
01067 Dresden  
10 bis 18 Uhr

### Zürich

9. und 10. Mai 2022  
Grisebach  
Bahnhofstrasse 14  
8001 Zürich  
10 bis 18 Uhr

### Düsseldorf

13. und 14. Mai 2022  
Grisebach  
Bilker Straße 4-6  
40213 Düsseldorf  
10 bis 18 Uhr

### Sondervorbesichtigung

Sammlung Adalbert & Thilda Colman  
6. bis 14. Mai 2022  
Grisebach  
Fasanenstraße 25  
10719 Berlin  
10 bis 18 Uhr

## Sämtliche Werke

### Berlin

24. bis 31. Mai 2022  
Grisebach  
Fasanenstraße 25, 27 und 73  
10719 Berlin  
Dienstag bis Montag 10 bis 18 Uhr  
Dienstag, 31. Mai, 10 bis 15 Uhr



# Rainer Stamm **Inspiration Folkwang –** **Die Sammlung Adalbert und Thilda Colzman**

Die Sammlung Adalbert und Thilda Colzman hat ihren Ausgangspunkt in der Gründung des Folkwang-Museums: In der westfälischen Industriestadt Hagen hatten der Unternehmersohn Karl Ernst Osthaus und seine Frau Gertrud, die Schwester Adalbert Colzmans, 1902 ein privates Museum eröffnet, das in den folgenden Jahrzehnten zu einer der einflussreichsten öffentlich zugänglichen Privatsammlungen moderner Kunst in Deutschland werden sollte.

Als erstes Museum der Welt waren hier Gemälde von Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Franz Marc, Egon Schiele, Emil Nolde und vielen weiteren Künstlern zu sehen, die heute längst zum Kanon der klassischen Moderne zählen.

Was heute so selbstverständlich erscheint, muss viele Zeitgenossen damals vor den Kopf gestoßen haben. Der Architekt Henry van de Velde schrieb rückblickend über das Hagener Sammlerpaar: „Die jungen und unerfahrenen Wesen waren allein ihrem Enthusiasmus und ihrem Fanatismus hingegeben und wollten sich der Gesellschaft und der Öffentlichkeit der Geburtsstadt von Karl Ernst Osthaus entgegenstellen. Er schickte sich ganz öffentlich an, sein Vermögen zu gebrauchen, um die intimsten Gefühle seiner Mitbürger zu durchkreuzen, die schon den Bau eines Museums als eine Verschwendung bezeichnet hatten. Wenn es sich noch um ein Privatpalais für eine Privatsammlung gehandelt hätte: aber ein öffentliches Museum, das der Allgemeinheit gewidmet war!“ (Rainer Stamm/Gloria Köpnick: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München 2022, S. 37)

Während das konservative westfälische Bürgertum kein Verständnis für die Museumsgründung aufbrachte, erschien die Folkwang-Sammlung den jungen

Künstlern, die hier zum Teil ihre erste öffentliche Anerkennung fanden, „wie ein Himmelszeichen im westlichen Deutschland“, wie Emil Nolde in seiner Autobiografie erinnert.

Adalbert Colzman wurde 1886 im rheinischen Langenberg (heute zu Velbert gehörig) geboren. Sein Vater Hermann Colzman war erfolgreicher Seidenfabrikant und hatte gemeinsam mit seinem Schwager 1879 die Seidenweberei Conze & Colzman gegründet. Zu den engen Verwandten der Colzmans gehörten die ebenso wohlhabenden Unternehmerfamilien Vorwerk und Schniewind in den benachbarten Städten Barmen und Elberfeld.

„Die Familie Colzman und die Familie Conze, untereinander vielfach verwandt, haben die größten Fabriken, insbesondere der Seidenweberei, in der Stadt Langenberg bei Elberfeld inne, und die Häupter dieser Familien sind die höchsten Steuerzahler der Stadt“, berichtet das „Jahrbuch des

Vermögens und Einkommens der Millionäre in Preußen“ 1912. Im selben Jahr trat Adalbert Colzman in das Unternehmen seines Vaters ein, 1915 wird er dessen Geschäftsführer.

Neben der äußerst erfolgreichen Leitung seines Unternehmens galt seine Leidenschaft der zeitgenössischen Kunst: Angeregt durch die Werke der französischen Moderne in der Sammlung seines Schwagers, hatte er als Zwanzigjähriger in Paris mit einem Aquarell von Paul Signac sein erstes Kunstwerk erworben. Im selben Jahr lernte er bei Karl Ernst und Gertrud Osthaus Emil Nolde und dessen Frau Ada kennen, mit denen er über Jahrzehnte hinweg bis zu dem Tod des Künstlers freundschaftlich verbunden blieb.

Seine Cousine Thilda Colzman (1887–1968), die er 1914 heiratete, teilte seine Begeisterung für moderne Kunst und Literatur. Mit der Gründung ihres gemeinsamen Hausstands verabschiedeten sie sich von dem historistischen Interieur der Gründerzeit und beauftragten den belgischen Architekten und Designer Henry van de Velde, der schon den Ausbau des Folkwang-Museums und die Villa Hohenhof des Ehepaars Osthaus in Hagen entworfen hatte, mit der Gestaltung eines modernen Interieurs. Dazu gehörten nicht nur von van de Velde entworfene Möbel, wie etwa ein großer Doppelschreibtisch für das Ehepaar Colzman, sondern auch Besteck und Porzellan nach dem Entwurf des flämischen Designers, ein von Josef Hoffmann entworfenes Kaffee- und Teeservice sowie kostbare Schalen, Becher und Accessoires aus der Hagener Silberschmiede.

Während andere Familienzweige vorwiegend in der Wohlfahrtspflege engagiert waren, unterstützten Adalbert und Thilda Colzman mit Leidenschaft bildende Künstler und Schriftsteller. Am Anfang standen dabei jene Künstler, die das Ehepaar als Teil des Folkwang-Netzwerks in Hagen kennengelernt hatte: Neben Emil Nolde war dies vor allem der Maler Christian Rohlf, der seit 1901 als Artist in Residence in Hagen lebte und sein Atelier im Gebäude des Folkwang-Museums hatte. Er war ein gern gesehener Gast in der Langenberger Villa und gehörte, von den Colzman-Kindern liebevoll Ohm Rohlf genannt, fast schon zur Familie. Bereits aus dem Jahr 1919 erinnert der Maler Max Schulze-Sölde, der ebenfalls die Unterstützung Colzmans suchte, dass das Haus des Ehepaars Colzman „durch einige Bilder von Rohlf und Nolde“ belebt war (Max Schulze-Sölde: Ein Mensch dieser Zeit, Flarchheim 1930, S. 47).

Der persönliche Kontakt und die direkte Unterstützung der Künstler und Schriftsteller war für Adalbert und Thilda Colzman nahezu lebenswichtig: Sie förderten den Dichter und Kulturphilosophen Ernst Fuhrmann und unterstützten Max Schulze-Sölde und die frühen Bauhäusler Karl Peter Röhl und Johannes Auerbach durch Ankäufe.

Mit August Gauls „Fischotter“ (Los 300) erwarb Adalbert Colzman sogar eine Bronze, die in einem anderen Exemplar zuvor bereits für die Sammlung des Folkwang-Museums erworben worden war.

Nach dem frühen Tod von Karl Ernst Osthaus im Frühjahr 1921 setzten Adalbert und Thilda Colzman das Engagement für den Ausbau ihrer Sammlung mit großem Elan und nun verstärkt eigene Wege beschreitend fort. Einige Werke – wie die Zeichnung Else Lasker-Schülers (Los 337) und das Terrakottafigürchen von Moisey



Albert Renger-Patzsch: Interieur der Colzman-Villa. Möbel von Henry van de Velde, auf dem Kamin der „Fischotter“ von August Gaul (Los 300), über dem Sofa „Häuser am Bach“ von Maurice de Vlaminck (Los 351)



Adalbert und Thilda Colzman mit Werken von Christian Rohlf, Georg Minne und Renée Sintenis



Kogan (Los 314) – übernahm Adalbert Colsman sicherlich von seiner Schwester, die in zweiter Ehe Adolf Stickforth heiratete und mit dem sie in Bayern zur Landwirtin wurde.

Die Familie von Karl Ernst Osthaus und den Geist der Folkwang-Gründung vertrat Colsman als Repräsentant der Osthaus-Erben im Kuratorium des Essener Folkwang-Museumsvereins, nachdem die Folkwang-Sammlung 1922 von der Stadt Essen angekauft worden war. Colsman blieb dadurch nicht nur im engen Kontakt mit der Sammlung des Folkwang-Museums, sondern nahm bis zu seinem Tod 1978 intensiv Anteil an der Entwicklung des Museums.

Der Kontakt zu Rohlfis und Nolde blieb bestehen und entwickelte sich zu engen persönlichen Freundschaften. Bei mehreren Besuchen in Noldes Ateliers in Berlin und Seebüll verfolgte Adalbert Colsman die Entwicklung seines Werks. Zum 70. und 80. Geburtstag des Künstlers waren Colsmans bei Noldes in Seebüll zu Gast. Bis in die 1950er-Jahre schließlich erwarben die Sammler mindestens vier Gemälde sowie zahllose Aquarelle und Grafiken des Künstlers.

In den 1920er- und 1930er-Jahren kamen neue künstlerische Positionen hinzu: Von Maurice de Vlaminck erwarb das Sammlerpaar das Gemälde „Häuser am Bach“ (Los 351) und mindestens eine Arbeit auf Papier. In der Düsseldorfer Galerie von Alfred Flechtheim kauften sie mehrere Werke der Bildhauerin Renée Sintenis. 1927 erwarben sie Emil Noldes Gemälde „Weiße Wolken“ (1926) bei der Dresdner Galerie Neue Kunst Fides (Grisebach, Auktion 258, Ausgewählte Werke, 2.6.2016, Los 11). Von Lyonel Feininger gelangten ein Gemälde sowie zwei Aquarelle in die Sammlung Colsman, die auf Feiningers Reisen an die pommersche Ostseeküste entstanden waren – eine Landschaft, die für Adalbert Colsman einen besonderen Sehnsuchtsort darstellte. Zu dem Fotografen Albert Renger-Patzsch, der seit 1929 in Essen tätig war und sein Atelier im Museum Folkwang hatte, entwickelte sich eine enge Freundschaft.

Schaut man auf die Erwerbungs- und Entstehungsjahre etlicher der in der Sammlung vertretenen Werke, wird deutlich, dass es dem Ehepaar Colsman ein Anliegen war, die durch die Nationalsozialisten verfeindeten Künstler des deutschen Expressionismus während der Zeit des „Dritten Reiches“ durch Ankäufe zu unterstützen.

Als Mitglied des Kuratoriums des Folkwang-Museumsvereins hatte Adalbert Colsman die Verfeindung der von ihm so geliebten Werke ab 1933 unmittelbar miterlebt: Die Werke Lyonel Feiningers waren im Essener Museum Folkwang schon im Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung abgehängt worden. 1934 wurden auch die Werke von Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff sowie Noldes Gemälde „Die klugen und die törichten Jungfrauen“ ins Depot verbannt, bevor sie 1937 schließlich Opfer der Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ wurden, der allein aus dem Bestand des Museums Folkwang in Essen mehr als 1600 Werke zum Opfer fielen.

Colsman indes hielt den Kontakt zu befreundeten Künstlern und verstärkte die Erwerbungen von Werken der von ihm besonders geschätzten Maler: Werke von Heckel, Rohlfis und Nolde, die während der Zeit ihrer Verfeindung entstanden, gelangten nun in die Sammlung. Auch die Begegnung mit dem während des „Dritten Reichs“ zurückgezogen in der „inneren Emigration“ am Bodensee lebenden Otto Dix scheint auf diese Zeit zurückzugehen. Colsmans erwarben von ihm mehrere Gemälde und Arbeiten auf Papier und ließen sich 1951 – schwer gezeichnet durch den tragischen Unfalltod ihres dritten Sohnes kurz zuvor – von Dix porträtieren (Los 369).

Vermutlich in den 1950er-Jahren beginnt auch die Freundschaft mit dem rheinischen Bildhauer Ewald Mataré, von dem Adalbert und Thilda Colsman eben-



Ada Nolde und Getrud Osthaus, Adalbert Colsmans Schwester, beim 70. Geburtstag Emil Noldes 1937

falls eine ganze Reihe von Arbeiten erwerben. Mit seinen Skulpturen und zahlreichen (Farb-)Holzschnitten erfährt ihre Sammlung schließlich die wichtigste Erweiterung in die Nachkriegszeit.

Der Sammler und Unternehmer engagierte sich in dieser Zeit mit großem Elan für den Wiederaufbau des Museums Folkwang: „Das Interesse für den Wiederaufbau des Folkwang-Museums ist unverändert vorhanden, und wir konnten ja einiges von dem, was wir an ‚entarteter Kunst‘ verloren, wiederbeschaffen“, berichtet er Emil Nolde 1953 mit Genugtuung (Ulrike Laufer: Sammlerfleiß und Stiftungswille. 90 Jahre Folkwang-Museumsverein – 90 Jahre Museum Folkwang, Essen u. Göttingen 2012, S. 125).

Für den Wiederaufbau des im Krieg zerstörten Museums schwebte Adalbert Colsman ein Neubau durch den emigrierten Bauhübler und Vertreter des International Style Ludwig Mies van der Rohe vor. Bertha Krupp von Bohlen und Halbach, Erbin des Essener Krupp-Imperiums, hatte Colsman dafür bereits ein Grundstück im Park der Villa Hügel zugesagt.

Nachdem sich diese Pläne jedoch zerschlagen hatten, da die Stadt Essen einen Neubau auf dem ehemaligen Grundstück des Museums in Innenstadtnähe bevorzugte und da sich Adalbert Colsman mit den nun vorherrschenden ungenständlichen Positionen der Gegenwartskunst nicht anfreunden konnte, zog sich Colsman 1959 als Vorsitzender des Museumsvereins zurück. Als Sammler und Mitglied des Kuratoriums blieb er dem Museum jedoch eng verbunden und präsentierte einzelne Werke aus seiner Sammlung als Leihgaben in der Ausstellung „Freunde des Museums sammeln“ anlässlich des 50. Geburtstags des Museums Folkwang in Essen 1972.

Die Sammlung Colsman, die stets eine Privatsammlung war und nie als zusammenhängende Kollektion der Öffentlichkeit präsentiert wurde, blieb über den Tod Thilda und Adalbert Colsmans hinaus erhalten und wurde an die Kinder des Sammlerpaars vererbt. 2016 gelang es dem Auktionshaus Grisebach erstmals, mit Werken von Otto Dix, Lyonel Feininger, Wilhelm Lehmbruck, Ewald Mataré, Emil Nolde, Christian Rohlfis, eine Auswahl von Meisterwerken aus dieser Sammlung zu präsentieren und einer neuen Generation von Sammlerinnen und Sammlern anzubieten.

Zum hundertjährigen Jubiläum des Museums Folkwang in Essen stellt Grisebach das größte noch zusammenhängende Konvolut an Arbeiten aus dieser großartigen Sammlung vor: Meisterwerke aus einer rheinischen Unternehmersammlung, die ihren Ursprung in der Geschichte des einst „schönsten Museums der Welt“ hat.



Thilda und Adalbert Colsman in ihrer Villa in Langenberg



# Rainer Stamm „Kräftig, leuchtend und schön“ – Emil Nolde in der Sammlung Colzman

Kein anderer Künstler war für Adalbert und Thilda Colzman von ähnlicher Bedeutung wie Emil Nolde. Seine Gemälde, Aquarelle und Grafiken bildeten das Zentrum ihrer Sammlung und ließen die Wände der Colzman'schen Villa Sonnenschein erstrahlen: „Solange ich denken kann, hingen hier [im Esszimmer und im Musiksalon des Hauses] auf grünen Wänden die herrlichsten Öl- und Aquarellbilder von Emil Nolde – im Krieg sogar noch verstärkt durch ausgelagerte Leihgaben, die in unserem Haus sicher vor Verfolgung sein sollten“, erinnerte sich eine der Töchter des Ehepaars noch Jahrzehnte später.

Adalbert Colzman hatte Emil und Ada Nolde anlässlich eines Besuchs bei seiner Schwester Gertrud und deren Mann Karl Ernst Osthaus in Hagen kennengelernt. Im Frühjahr des Jahres 1906 waren Emil und Ada Nolde ein erstes Mal bei den Gründern des Folkwang-Museums zu Gast gewesen, die dem Maler sogleich angeboten hatten, einige seiner Arbeiten in ihrem Museum auszustellen: Diese kleine Präsentation von fünf Gemälden im Folkwang-Museum im März 1906 war die erste Ausstellung des Künstlers in einem Museum. Vor allem Gertrud Osthaus schwärmte sofort von den glühenden Farben der Gemälde und den grafischen Blättern des Künstlers, und umgehend begannen die Hagener Sammler, Werke Emil Noldes für ihr Museum zu erwerben.

„Die Erinnerung an Ada und Emil Nolde gehen bis in das Jahr 1906 zurück“, berichtet Adalbert Colzman über seine erste Begegnung mit dem Künstler: „Damals war das Ehepaar zu Gast [...] bei Karl Ernst Osthaus, eine Umgebung, in welche sich die stillen Leute mit bestem menschlichem Kontakt, besonders auch durch Frau Osthaus, einführten, um für alle Beteiligten eine Verbindung durchs Leben zu gewinnen“ (Adalbert Colzman, in: Emil Nolde. Ausstellungen in Essen, hg. v. Kunstring Folkwang, Essen [1967], S. 7).

Bereits kurze Zeit später muss auch Adalbert Colzman begonnen haben, die ersten Aquarelle und druckgrafischen Blätter des Künstlers zu erwerben. Zu den frühen Erwerbungen sind leider so gut wie keine Dokumente erhalten, doch aus dem Jahr 1919 berichtet der Maler Max Schulze-Sölde bereits von Werken Noldes an den Wänden der Langenberger Villa von Adalbert und Thilda Colzman.

Aus der Nolde-Ausstellung, die das Museum Folkwang in Essen anlässlich des 60. Geburtstags des Künstlers ausrichtete, erwarb Adalbert Colzman 1927 – über die Dresdner Galerie Neue Kunst Fides – das großartige Gemälde „Weiße



Ada und Emil Nolde bei Colmans in Langenberg, 1931

„Weiße Wolken“ (Abb.). Zwei Jahre später verbrachten die Noldes die Weihnachtsfeiertage in der Villa Sonnenschein in Langenberg, die die schnell wachsende Sammlung Colzman beherbergte.

Nachdem das Ehepaar Nolde 1930 das von Emil Nolde selbst konzipierte eigene Atelier- und Wohnhaus Seebüll auf einer Warft in der endlos erscheinenden nordfriesischen Ebene bei Niebüll bezogen hatte, waren Colmans auch dort

stets gern gesehene Gäste. „Die Gegenbesuche in Seebüll waren von der gleichen Grundstimmung begleitet“, erinnert sich Adalbert Colzman später: „Die eigenwillige Bauform des Hauses, in der Marschlandschaft thronend, unmittelbar berührt von Sonne und Wind, von rauschendem Schilf, von weiten Weiden umgeben. Blumen und menschliche Nähe gaben [...] den echten Nolde-Rahmen“ (Adalbert Colzman, in: Festschrift zur Ausstellungseröffnung am 25. April 1957 im Hause Seebüll. Ada und Emil Nolde zum Gedächtnis, Neukirchen 1957, S. 14).

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten war das Werk Emil Noldes, der sich selbst zum Nationalsozialismus bekannte, von der Verfemung durch die neuen Machthaber bedroht. Doch gerade in dieser Zeit hielten Adalbert und Thilda Colzman dem Künstler die Treue, erwarben zahlreiche weitere Werke und intensivierten die persönliche Freundschaft.

Noch im Februar 1935 vermittelte Adalbert Colzman dem Museum Folkwang die mit 357 Blättern nahezu vollständige Sammlung druckgrafischer Blätter Emil Noldes aus dem Nachlass seines Veters Walter Schniewind (1870–1927) aus Elberfeld. Sich aus diesem Ankauf ergebende Doubletten kaufte Colzman dem Museum Folkwang ab und ergänzte diese noch um fünf Holzschnitte und sechs Radierungen, die er im April 1935 von Nolde direkt erwarb: „Ich habe nun eine sehr schöne, kleine Nolde-Sammlung, welche mir schon viel Freude macht“, berichtete er dem Künstler daraufhin 1935 stolz (Briefwechsel zwischen Adalbert Colzman und Emil und Ada Nolde, April bis Juni 1935, Archiv Museum Folkwang Essen, MF 0005).

Von besonderer Bedeutung wurde die wechselseitige Freundschaft und Wertschätzung, als Noldes Werk 1937 durch die nationalsozialistische Beschlagnahmeaktion „Entartete Kunst“ in großem Umfang betroffen war: In dem zweitägigen Bildersturm vom Anfang Juli und Ende August 1937 wurden insgesamt über 1000 Werke Emil Noldes aus den Sammlungen deutscher Museen beschlagnahmt. Allein das Essener Museum Folkwang verlor dadurch weit über 500 Werke des Künstlers, darunter die vollständige, erst zwei Jahre zuvor erworbene Sammlung seiner Grafik aus dem Nachlass Schniewind. Vergeblich hatte Adalbert Colzman versucht, das Ausmaß der Beschlagnahme von Noldes Werken zu begrenzen, und sich bei einflussreichen Funktionären für das Werk des Künstlers eingesetzt.



Emil Nolde. „Weiße Wolken“. 1926. Öl/Lwd. Grisebach, Auktion 258, Ausgewählte Werke, 2.6.2016, Los 11. Verkauft für EUR 1.500.000 (inkl. Aufgeld)



Zwischen den beiden Konfiszierungswellen vom Juli und August 1937 lag der 70. Geburtstag des Künstlers am 7. August, zu dem Adalbert Colsman, gemeinsam mit dem abgesetzten Essener Museumsdirektor Ernst Gosebruch und weiteren Sammlern, Emil Nolde, „der in unseren Herzen [...] die heilige Flamme der Kunst entzündet hat“, in Seebüll einen von Emil Lettré geschaffenen Silberleuchter als „Lebenslicht“ in diesem „sorgenvollen Alltag“ überreichte (vgl. Aya Soika und Bernhard Fulda: Emil Nolde. Eine deutsche Legende. Der Künstler im Nationalsozialismus. Chronik und Dokumente, München 2019, S. 125). Spätestens seit dieser Geburtstagsfeier verkehrten Noldes und Colsmans per Du.

Der verstreut erhaltene, intensive Briefwechsel zwischen den Ehepaaren belegt, dass die Sammler den Künstler noch 1940 durch Ankäufe unterstützten und Bilder für ihn in Verwahrung nahmen.

Da Ada und Emil Nolde keine eigenen Kinder hatten, empfanden sie die Bilder als „ihre Kinder“. Im Mai 1940 schrieb Thilda Colsman an die „Sehr lieben Noldes“ in Seebüll: „Einige Eurer Kinder sind wieder – für die Sommerzeit – in ein

neues Blickfeld gerückt, und wir grüßen sie wieder bewußter in dem unwahrscheinlichen Licht dieser Maitage. [...] Die zuletzt gekommenen roten Lilien + lila Schwertlilien hängen über der Lehbruckfigur im roten Zimmer“, dem Wohnzimmer der Langenberger Colsman-Villa, „und das große Ölbild mit den Sonnenblumen, Dahlien, Gladiolen, Türkenbund auch dort über dem Bücherschrank. Sie alle sind kräftig, leuchtend und schön“ (Thilda Colsman an Ada und Emil Nolde, Brief v. 22. Mai 1940, Archiv der Nolde Stiftung Seebüll).

Im selben Jahr noch erwarben Colsmans die Gemälde „Herbstblumen“ (1931, Urban 1118) und „das herrliche Wellenbild“ (Adalbert Colsman an Ada und Emil Nolde, Brief v. 7.10.1940) „Hohe See“ (Los 329), das nun erstmals auf dem Kunstmarkt erscheint.

1941 verbrachten Colsmans und Noldes gemeinsam ihren Winterurlaub. Stolz erinnert sich der Sammler, dass er hier dem Maler bei der Arbeit zusehen konnte: „Ein gemeinsamer Besuch von Bad Gastein brachte mir die seltene Gelegenheit, Emil Nolde bei der Arbeit zu assistieren, was sonst verpönt war: im strengen Winter bot die Glasveranda eines auswärtigen Hotels Gelegenheit, eine Berg-

landschaft zu malen, und ich durfte zusehen, mit welchem Geschick und welcher Treffsicherheit die dünnflüssigen Farben verwendet wurden“ (Adalbert Colsman, in: Emil Nolde. Ausstellungen in Essen, hg. v. Kunstring Folkwang, Essen [1967], S. 7).



Los 329

Zum 80. Geburtstag des Künstlers 1947 waren Colsmans erneut bei Noldes in Seebüll zu Gast: „Wunderschöne jüngst entstandene Blumen-Aquarelle hingen über dem Flügel“, erinnerte sich Adalbert Colsman an diesen Besuch. In Briefen hielt der Sammler den Maler fortan über seine Bemühungen auf dem Laufenden, dem Museum Folkwang nach dem Verlust so vieler Werke moderner Kunst und der Kriegszerstörung des Museumsgebäudes wieder zu neuem Glanz zu verhelfen: „Mögen diese Pläne zur Durchführung gelangen, so daß das Museum die besonders große Bedeutung erreicht, die es in seinem ersten Stadium hatte“, bestärkte Nolde die Bemühungen (Emil Nolde an Adalbert Colsman, Brief v. 8. Dezember 1954, zit. nach: Emil Nolde. Aquarelle in Essener Privatbesitz, Briefe, hg. v. Folkwang-Museums-Verein, Essen 1966, o.S.).

Nach dem Tod Emil Noldes im April 1956 reihten sich die Erinnerungen Colsmans in den Kreis der Stimmen der engsten Wegbegleiter und Freunde des Künstlers ein, die eine Festschrift anlässlich der Gründung der Ada und Emil Nolde-Stiftung Seebüll versammelte. Die Stiftung hatte das Ziel, das einzigartige Künstlerhaus mit der bedeutenden Sammlung an Werken des Künstlers für die Nachwelt zu erhalten. „Wenn ich aus der Fülle der Noldeschen Kunstwerke, welche mir im Lauf dieser langen Zeit begegneten, einzelne herausheben soll, so sind es einmal die Blumenstücke, welche dem Maler so leicht und selbstverständlich von der Hand gingen“, erinnerte Colsman bei dieser Gelegenheit (Adalbert Colsman, in: Festschrift zur Ausstellungseröffnung am 25. April 1957 im Hause Seebüll. Ada und Emil Nolde zum Gedächtnis, Neukirchen 1957, S. 14). Nach dem Tod des Künstlers ergänzte er seine Sammlung noch um das großartige Porträt von Noldes Nichte „Christina“ (Los 316), das er 1957 bei der Kölner Galerie Aenne Abels erwerben konnte.

Die große Zahl an Werken Emil Noldes blieb bis zum Tod Adalbert Colsmans das Zentrum der Sammlung. Die Vitalität und Farbkraft der Gemälde und Aquarelle erfüllten die Villa Sonnenschein mit künstlerischer Energie und dienten als Maßstab für viele weitere Erwerbungen. Als der aus den Erträgen der Seidenweberei Conze & Colsman geförderte Schriftsteller Hans Jürgen von der Wense den Namen Colsman in seinem „Adressatenverzeichnis“ notierte, schrieb er über Adalbert Colsman nicht nur „fährt Maybach! [...] hat in Langenberg bei Köln große Tuchfabrik“, sondern treffend und schlicht auch: „begeisterter Noldesammler und Mäzen“ (Hans Jürgen von der Wense: Von Aas bis Zylinder (Werke, Bd. 2), Frankfurt/M. 2005, S. 1527).



Los 316



## 300 August Gaul

Großauheim b. Hanau 1869 – 1921 Berlin

„Fischotter“. 1902

Bronze mit brauner Patina, der Fisch vergoldet, auf schwarzen Marmorsockel montiert. 19,5 × 8 × 12 cm (ohne Sockel) (7 5/8 × 3 1/8 × 4 3/4 in.). Rückseitig signiert und datiert: A. Gaul 1903. Rechts hinten die Gießermarke: Guss.v. H.NOACK BERLIN. Werkverzeichnis: Gabler 93-1. Früher Guss. Gabler kennt nur ein auf 1902 datiertes Exemplar aus dem ehemaligen Besitz von Tilla Durieux. Zwischen 1904 und 1915 sind in der Galerie Paul Cassirer, Berlin, 24 Ankäufe und 10 Verkäufe belegt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890

Ein Guss des „Fischotters“ von August Gaul befand sich spätestens seit 1912 in der Sammlung des Museums Folkwang. Adalbert Colman wird vermutlich hier erstmals auf die 1902 geschaffene Plastik gestoßen sein. Einen vergrößerten Guss des „Fischotters“ gab Max Liebermann 1910 für die Ausstattung seines Gartens am Wannsee in Auftrag. Weitere Exemplare befinden sich in den Sammlungen der Kunsthalle Hamburg, des Landesmuseums Hannover und des Museums der bildenden Künste Leipzig.

**Ich will gar nicht die Natur pedantisch imitieren, sondern das Typische und ihren seelischen Kern festhalten.**

August Gaul





# 301 Paul Baum

Meissen 1859 – 1932 San Gimignano

Landschaft bei Arles. 1909

Öl auf Leinwand. 50 × 61 cm (19 5/8 × 24 in.). Unten rechts signiert und datiert: Paul Baum 1909. Auf dem Spannrund links ein Etikett einer Künstlerbedarfs-handlung aus Toulon. Auf dem Spannrahmen Etiketten des Kunstsalons Hermann Abels, Köln, und der Galerie Arnold, Dresden. Werkverzeichnis: Nicht bei Hitzeroth (eventuell Hitzeroth Q 7 v: Landschaft aus Hyères, bez. 1909, 50 × 61 cm). Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (wohl 1938 in der Gemälde-Galerie Abels, Köln, als „Landschaft bei Arles“ erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 20.000–30.000

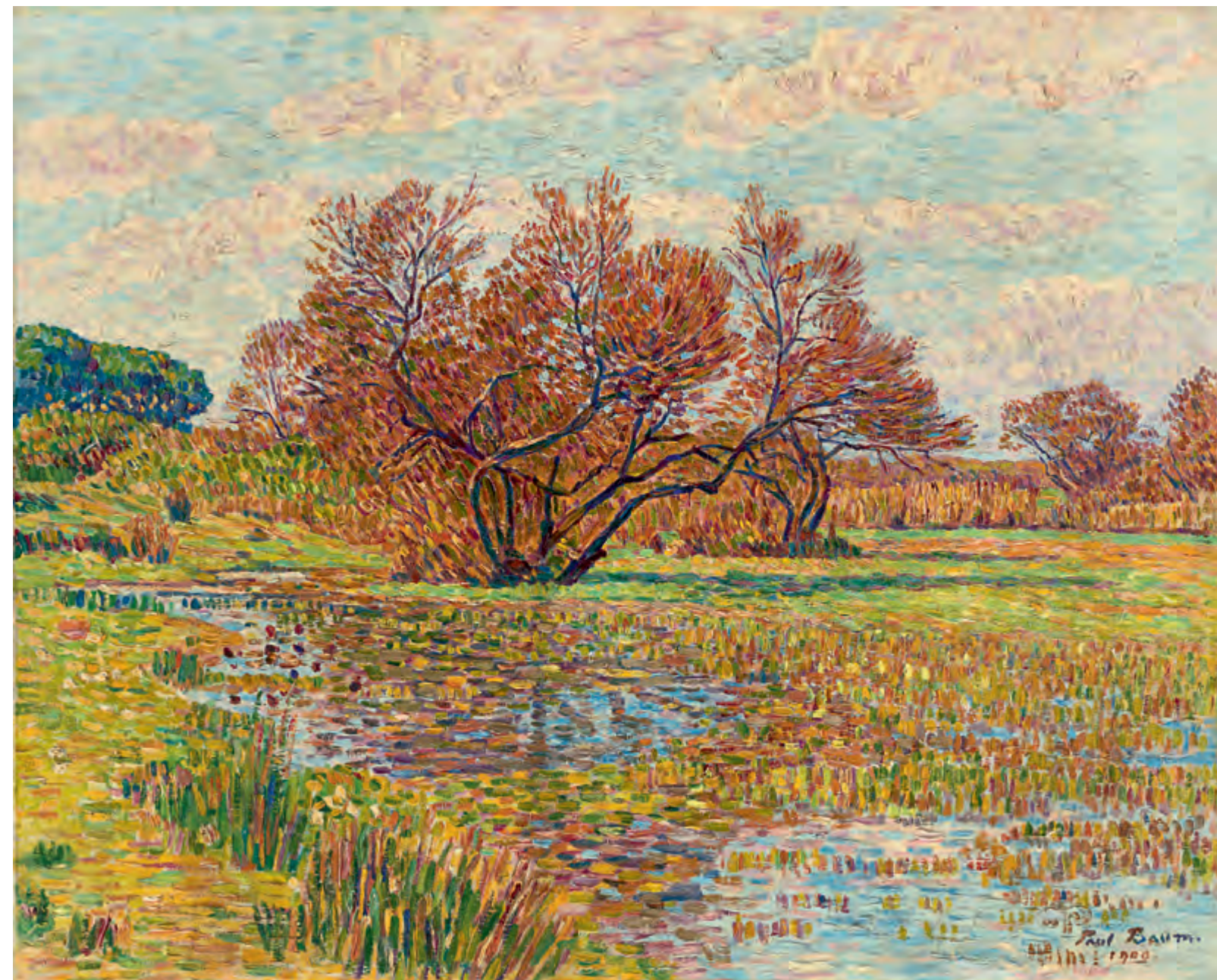
USD 22,200–33,300

Gelb, Grün, Blau, Braun, Rot, Violett, Weiß: Aus einer reichen Palette an Farben setzt sich Paul Baums Gemälde „Landschaft bei Arles“ zusammen. Die Bildmitte wird von einem vereinzelt stehenden, knorrigen Baum dominiert, der sich in der Teichoberfläche im Vordergrund spiegelt. Hinter dem zentralen, weitverzweigten Baum beginnt ein Feld, vielleicht ein Kornfeld. Der von hellen Wolkenbändern durchzogene Himmel verleiht der Landschaft eine spätsommerliche Ruhe und Besinnlichkeit. Ein Motiv, das typischer nicht sein könnte für das Werk des in Meissen geborenen Künstlers. In schier unendlichen, sichtbar belassenen Pinselstrichen setzt der Maler akribisch seine Landschaft zusammen: „Wie Monet und seine Schule betont er das flimmernde Spiel des Lichtes in der klaren hellen Atmosphäre, jenes irisierende Vibrieren, das man besonders dort wahrnehmen kann, wo sich die landschaftlichen Motive gegen den hellen Himmel projizieren“, umschrieb der Kunsthistoriker Fortunat von Schubert-Soldern die Charakteristik von Paul Baums Malerei im Jahr nach dem Entstehen unseres Gemäldes (Fortunat v. Schubert-Soldern: Betrachtungen über die 22. graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, in: Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst [Hrsg.], Die Graphischen Künste, 33. Jg. 1910, S. 50).

Paul Baum ist – neben Curt Herrmann – der bedeutendste deutsche Vertreter der Kunst des Pointillismus, wobei der Pointillismus die wichtigste Phase im wandelbaren Œuvre darstellt. 1890 hatte eine Reise nach Paris und die Begegnung mit den Werken Claude Monets, Camille Pissaros und Alfred Sisleys zu einer Hinwendung zum Impressionismus geführt. Als Baum um 1900 Werke von Georges Seurat und Paul Signac gesehen und den belgischen Neo-Impressionisten Théo van Rysselberghe kennenlernte, wandte er sich dem Pointillismus zu: „Die Punktmalerei hatte für meine Kunst den Sinn, daß sie das Gefühl für die reine Farbe in mir stärkte. Durch Impressionismus und Pointillismus bin ich hindurchgegangen, und ich verdanke dieser Kunstanschauung viel, namentlich koloristisch“, resümiert Baum diesen Wandel (zit. nach: Carl Hitzeroth: Paul Baum. Ein deutscher Maler. 1859–1932, Dresden 1937, S. 18).

Keine zehn Jahre später setzte 1909 eine neuerliche Wende ein. Während Werke der Zeit ab 1900 in einer irrealen Farbigkeit zu leuchten beginnen, wird die Farbpalette nun wieder etwas gedämpfter und mehr an der Natur orientiert als zuvor. In dieser Zeit des Stilwandels entsteht unsere Teichlandschaft. In der Farbigkeit zeigt unser Gemälde diese Beruhigung gegenüber vorangegangenen Arbeiten. Dem Titel und der Entstehungszeit nach ist sie der Schaffenszeit in Südfrankreich zuzuordnen. Mit ihrer Farbigkeit erinnert die Teichlandschaft jedoch auch an Holland, wo Baum – unterbrochen von vielen Reisen – fast 20 Jahre gelebt hat. Der Wandel deutet sich auch in der Malweise an: Noch sind die typischen, akkurat nebeneinandergesetzten Farbpunkte erkennbar, doch im Schilfgras am Rande des Teichs und in den Ästen des Baums zeichnet sich bereits eine Veränderung ab: Hier sind die Pinselstriche langgezogen, fast plastisch angelegt.

GK







## 302 Max Baur (zugeschrieben)

Günzburg 1898 – 1988 Aschau

Blumenstillleben. 1930er-Jahre

5 Vintages. Silbergelatineabzüge. Je auf Originalkarton aufgezogen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.500–2.000

USD 1,670–2,220

## 303 August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Schwarzer Kater auf Zaun“. 1909

Kohle auf kariertem Papier (aus einem Skizzenbuch). 16,1 × 10 cm (6 3/8 × 3 7/8 in.). Bezeichnet mit Farbangaben. Rückseitig sowie auf dem Unterlagekarton jeweils mit dem Nachlassstempel Lugt 1775b. Dort einmal mit Tinte in Blau mit der Nachlassnummer beschriftet: KZ 8/18. Werkverzeichnis: Heiderich 421.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890

Ausstellung

August Macke. Zur 20. Wiederkehr seines Todestages. Berlin, Galerie von der Heyde, 1934, Kat.-Nr. 38 / August Macke. Hannover, Kestner Gesellschaft, 1935, Kat.-Nr. 106





## 304 August Macke

Meschede 1887 – 1914 Perthes-lès-Hurlus

„Bildnisstudie Bernhard Koehler“. 1913

Gouache über Bleistift auf Karton. 31 × 25 cm (12 ¼ × 9 ⅞ in.). Auf der beigegebenen ehemaligen Rückpappe mit dem Nachlassstempel Lugt 1775b. Dort auch von Wolfgang Macke mit Feder in Blau beschriftet: AUGUST MACKE / BILDNISSTUDIE BERNHARD KOEHLER / 1913 / (OEL AUF PAPIER) / (V. 448). Werkverzeichnis: Heiderich G 514. Rückseitig: Zwei Akte, Blumen, Katze. Öl auf Karton (Darstellung beschnitten). Minimale Farbverluste. Kleine Fehlstelle in der Ecke unten links. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsan, Langenberg (1957 in der Galerie Aenne Abels, Köln, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000

USD 44,400–66,700

Literatur und Abbildung

Gustav Vriesen: August Macke. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1953, Kat.-Nr. 448; 2., wesentlich erweiterte Auflage, 1957, Kat.-Nr. 448, Abb. S. 333



Rückseite

Das in luftigen Farben angelegte Porträt Bernhard Koehlers zeigt den mit August Macke eng befreundeten Sammler und bedeutenden Förderer des Künstlerkreises Blauer Reiter. Koehler (1849–1927) war ein wohlhabender Berliner Industrieller und hatte, angeregt durch Macke, 1908 begonnen, Werke moderner Kunst zu erwerben.

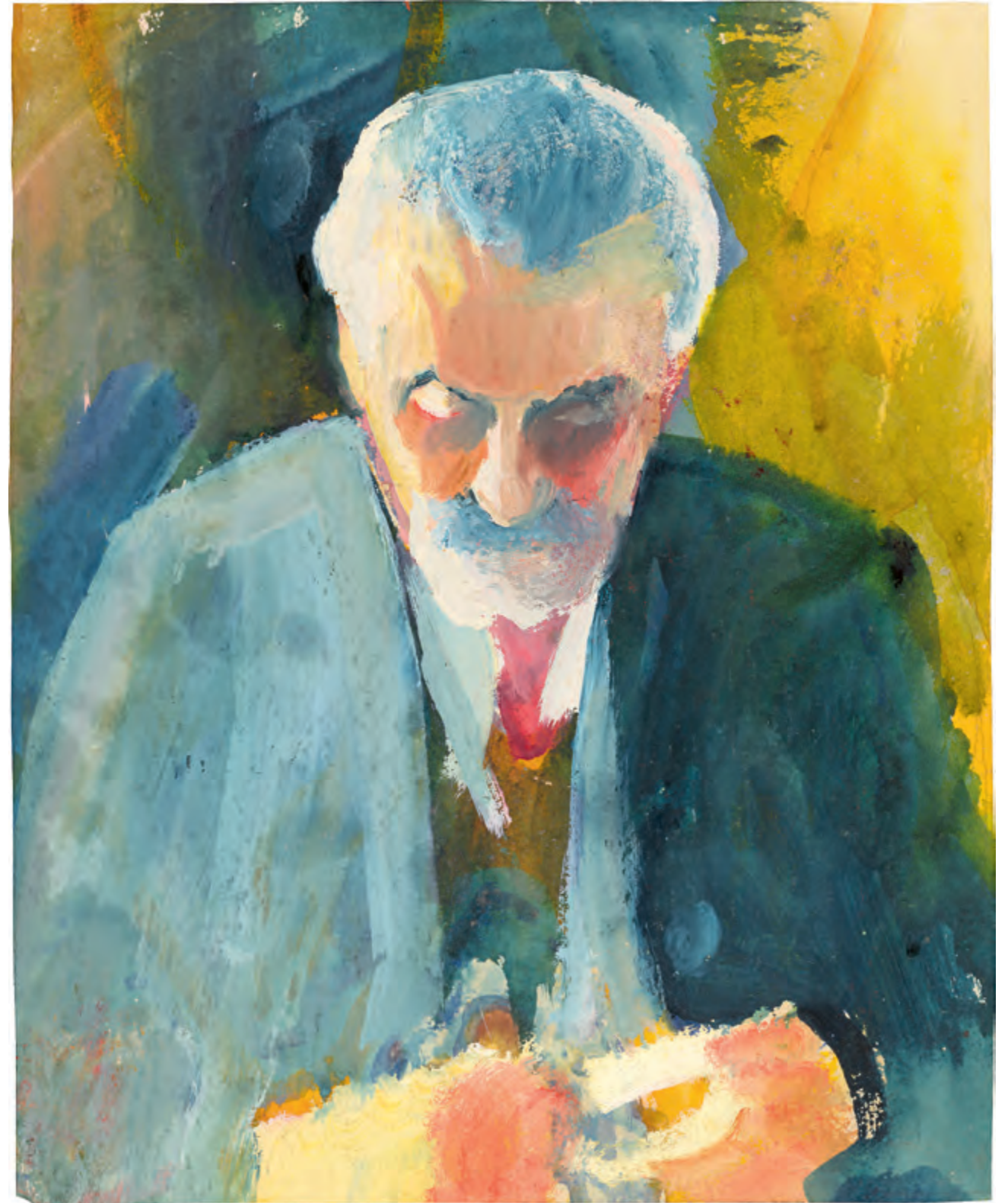
1903 hatte seine Nichte Elisabeth den angehenden Maler August Macke kennengelernt, den sie wenige Jahre später heiratete. Bernhard Koehler unterstützte den jungen Maler seit 1907, um ihm einen Studienaufenthalt in Paris zu ermöglichen. Macke wiederum beriet Koehler beim Erwerb zeitgenössischer französischer Kunst: Bei den wichtigsten Pariser Kunsthändlern der Moderne wie Ambroise Vollard, Paul Durand-Ruel und den Brüdern Bernheim-Jeune erwarb er Werke von Renoir, Pissarro, Degas, Manet, Cézanne, van Gogh, Gauguin und Matisse. Durch August Macke lernte Koehler auch Franz Marc kennen, von dem er ab 1910 etliche Werke erwarb und zu dessen wichtigstem Sammler er wurde.

Durch Marc und Macke ließ Koehler sich vollends „für die neue Kunst, für die neue Richtung“ begeistern, wie er Franz Marc schrieb. Seither schlug sein Herz vor allem für die jungen Maler der Neuen Künstlervereinigung in München. In ihren Werken fand er „die neue Kunst, [...] die neue Richtung“, die „mit Lust und Kraft ihre Pinsel in freudige Farben taucht und uns die Natur vor Augen führt, ja sie uns noch ganz anders sehen lehrt als uns dies bisher möglich war“ (Bernhard Koehler an Franz Marc, zit. nach: Silvia Schmidt-Bauer: Die Sammlung Bernhard Koehler, in: Andrea Pophanken, Felix Billeter (Hrsg.): Die Moderne und ihre Sammler. Berlin 2001, S. 277).

Als sich August Macke und Franz Marc mit Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und weiteren avantgardistischen Künstlern 1911 zu dem Künstlerkreis um die Redaktion „Der Blaue Reiter“ zusammenfanden, finanzierte Koehler das Erscheinen des Almanachs, der der Künstlergruppe ihren Namen gab.

Im Jahr nach der Publikation dieses Programmbuchs der Moderne entstand unser Porträt, das sich seit mehr als zwei Generationen im Privatbesitz der Familie Colmsan befindet. Im Gegensatz zu August Mackes bekanntem Bildnis des Sammlers und Mäzens aus der Bernhard-Koehler-Stiftung im Münchner Lenbachhaus von 1910, das Koehler noch in der Tradition eines modernen Unternehmerporträts präsentiert, zeigt unser Bild den Sammler als Freund, in einer fast intim wirkenden Pose, konzentriert und in sich gekehrt: als Liebhaber und bedeutenden Förderer der Kunst August Mackes und Franz Marcs. Weit mehr als Koehlers Porträt aus dem Lenbachhaus verkörpert die Bildnisstudie August Mackes „Lust und Kraft“, die „Pinsel in freudige Farbe“ zu tauchen.

RS







## 305 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Sonnensblumen und Dahlien.

Aquarell auf Japan. 35,5 × 47,3 cm (14 × 18 5/8 in.).  
Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde.  
Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem In Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000

USD 77,800–100,000

## 306 Moissej Kogan

Orgjejeff 1879 – 1943 Auschwitz

„Drei weibliche sitzende Paare I (Vase)“. Um 1910

Terrakotta. 15,3 × 8,8 cm (6 × 3 1/2 in.). Werkverzeichnis:  
Henkel 63. Eine von mindestens 3 Ausformungen (ein  
Exemplar im Museum für Angewandte Kunst, Köln).

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem In Familienbesitz)

EUR 1.000–1.500

USD 1,110–1,670







## Martin Schmidt Archaik und Moderne – Emil Noldes Druckgrafik

Eine kunstgeschichtliche bedeutende Koinzidenz bildet 1905 die Gründung der Künstlergemeinschaft Brücke in Dresden mit dem Beginn von Emil Noldes intensiver Kreativität in der Druckgrafik, die er über gut zwanzig Jahre bis 1926 in Radierung, Holzschnitt und Lithografie entfalten sollte. Nachdem Karl Schmidt-Rottluff ihm im Februar 1906 die Mitgliedschaft in der Brücke angetragen hatte, trafen beide Künstler bereits im Mai auf Alsen aufeinander, wo Nolde den Jüngeren beherbergte.

Erste Erfahrungen mit der Radierung hatte Nolde bereits 1898 gemacht, aber erst 1905 begann er systematischer, die technischen Möglichkeiten des Tiefdrucks in ästhetischen Ereignissen aufgehen zu lassen. Den 15 Blättern dieses Jahres folgten allein 40 Radierungen im Folgejahr. Von Anfang an interessierten ihn die malerischen Möglichkeiten der Tonätzung, indem er die Säure direkt auf die blanke Kupferplatte aufbrachte. Die Flächen im Blatt „Landwirt“ (Los 334) erhalten so ihre überaus lebendigen Texturen. Mit der Aquatintatechnik wiederum ließen sich kontrastreich rhythmisierte Kompositionen verwirklichen, wie sie der Abzug „Die Schriftgelehrten“ (Los 336) beispielhaft zeigt. Durch wiederholte Überarbeitung konnte Nolde jedem Abzug eine individuelle Prägung verleihen. Die in der Regel niedrigen Auflagen seiner Abzüge in allen Drucktechniken zeigen, dass die Vervielfältigung nicht im Fokus seines Interesses lag. Innerhalb kürzester Zeit war Nolde so versiert, dass er seine Kenntnisse an die Brücke-Künstler weitergeben konnte und im Gegenzug von deren Erfahrungen im Holzschnitten profitierte.

Der Holzschnitt beflügelte Noldes Verlangen nach der großen, einfach gesehenen Form, allein schon durch den Widerstand, den das spröde Material dem Schneidmesser entgegensetzt. Diese Technik in der ungeschönten Art, wie sie die Brücke-Künstler übten, ermöglichte bildnerische Monumentalität, die nicht zwingend ans große Format gebunden war. Der klare Wechsel druckender und nichtdruckender Partien des Holzstocks, die bildnerische Spannung des Schwarz-Weißen begünstigt den Ausdruck des Archaischen, der Noldes Figuren ihre überzeitliche Anmutung verleiht. Das „Frauenbild“ (Los 331), der „Prophet“ (Los 332) und die „Tändelei“ (Los 309) sind überaus sprechende Beispiele eines Menschenbildes, das dem Grundsätzlichen unserer Existenz auf die Spur kommen möchte, indem es seine Protagonisten ihrer Zeitgebundenheit entkleidet.

Mit großer Variabilität handhabte Nolde auch den Steindruck. Wieder entstanden Kompositionen, die etwas aus lang vergangener Zeit hervorzuholen scheinen. Den „Händler“ (Los 326) in seiner alttestamentarischen Anmutung kann es schon immer so gegeben haben. Der „Helle Tag“ (Los 312) erhebt vor uns in sensibler asiatischer Reduktion. Und das „Selbstbildnis mit Pfeife“ (Los 307) weiß mit ikonenhafter Präsenz aufzuwarten. Im direkten Arbeiten auf dem Stein – die Umdrucklithografie lehnte er aus guten Gründen als unkünstlerisch ab – konnte er die Monumentalität der spontanen kontrastreichen Pinselzeichnung mit dem malerischen Einsatz der Farbe vereinigen. „Kirche und Schiff. Sonderburg“ (Los 311) vereint den Reiz einer expressiv eingefangenen Topografie mit der Glut einer atmosphärisch überhöhten Farbstimmung.

Vielleicht ist es kein Zufall, dass Nolde mit der Lithografie, die er seit 1907 betrieb, sein druckgrafisches Schaffen im Jahre 1926 beendete. Seine Farbexperimente auf dem Stein wiesen da schon wieder in Richtung der Malerei in Öl und Aquarell, die für die folgenden Jahrzehnte bestimmend blieben.



## 307 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kopf mit Pfeife, E.N.“ (Selbstbildnis). 1907

Lithografie auf glattem Papier. 40,1 × 28,3 cm  
(49 × 32,2 cm) (15 ¼ × 11 ½ in. (19 ¼ × 12 ½ in.)). Signiert,  
datiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/  
Urban L 7. Einer von 20 nummerierten Abzügen aus  
einer Gesamtauflage von 200 Exemplaren. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 5.000–7.000

USD 5,560–7,780

Emil Nolde verleiht seinem Selbst-  
bildnis mit Pfeife eine ikonenhafte  
Präsenz.





## 308 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Junges Paar“. 1922

Radierung und Aquatinta auf leichtem Karton.

32,4 × 24,8 cm (59,5 × 45,1 cm)

(12 ¾ × 9 ¾ in. (23 ¾ × 17 ¾ in.)). Signiert und betitelt.

Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban R 215 II.

Einer von mindestens 17 Abzügen. Randmängel.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg

(seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890



## 309 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Tändelei“. 1917

Holzschnitt auf leichtem Karton. 31,1 × 23,7 cm

(43,7 × 32,6 cm) (12 ¼ × 9 ¾ in. (17 ¼ × 12 ¾ in.)).

Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/

Mosel/Urban H 134 III. Einer von 12 Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg

(seitdem in Familienbesitz)

EUR 20.000–30.000

USD 22,200–33,300





## 310 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Meer mit Segelbooten.

Aquarell auf Papier. 22,5 × 26,7 cm (8 7/8 × 10 1/2 in.).

Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert:

Nolde. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(spätestens 1959, seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 88,900–133,000

Die kleine Bauernschaft Nolde, nach der sich der als Emil Hansen ebendort geborene Maler im Jahre 1902 benannte, liegt ziemlich genau zwischen Nord- und Ostsee. Das Meer war zwangsläufig eine Naturerfahrung, die den Künstler von Kindheit an entscheidend prägte und faszinierte. Bereits unter Noldes ersten Ölbildern finden sich lyrische Meerestimmungen, und auf seinen letzten sieht man vor dem Badeort St. Peter-Ording kreuzende Segelboote. Der weit-aus größte Teil seiner Meerbilder jedoch zeigt die See alles andere als idyllisch, sondern als entfesselte Naturgewalt in all ihrer zerstörerischen Kraft und Wildheit.

Trotz seines kleinen Formats ist das vorliegende Meer-aquarell ein herausragendes Beispiel für Emil Noldes Vermögen zur Darstellung entfesselter Natur. Die dunkelblauen und violetten Wellenberge im unteren Bild Drittel muten wie eine einsame Hügellandschaft an, die alles Licht zu absorbieren scheint. Nur wenige aufgehellte Streifen reflektieren das monumentale Himmelsgewölbe über der stürmischen See. Das Licht einer untergehenden Sonne lässt hier eine riesige violette Wolke an ihren Rändern in komplementärem Gelb erstrahlen. Der Dunst oberhalb der Horizontlinie erglüht in sattem Orange. Das ganze Firmament scheint in Flammen zu stehen, was dem Blatt ungemeine Dramatik verleiht. Für zusätzliche Spannung sorgen die beiden von rechts ins Bild fahrenden Segelboote, die nur durch das Weiß ihrer Segel und die Mastspitzen erkennbar sind. Immer wieder thematisiert Nolde den endlosen Kampf des Menschen gegen die Naturelemente in Bildern von Schiffen und Booten in stürmischer See. Der Mensch ist wagemutig, ja vermessen genug, diesen lebensbedrohenden Naturgewalten entgegenzutreten. Er kann sie vielleicht zu seinem Zwecke nutzen, wird sie aber nie beherrschen können. Die sturmgepeitschte See ist bei Nolde unnachgiebig, allmächtig, unendlich, ewigwährend. Diese Demut Noldes vor der elementaren natürlichen Ordnung unserer Welt und allgemein aller Schöpfung durchzieht sein Werk, tritt aber am deutlichsten in seinen eindrucksvollen Meerbildern zutage.

Schon 1921 schrieb Max Sauerlandt in seiner Nolde-Monografie, der Maler sehe das Meer so, „wie es in sich selbst lebt, losgelöst aus jedem Bezug auf den Menschen, als das ewig regsame, ewig wechselvolle, ganz in sich selbst sich auslebende, in sich selbst erschöpfende göttliche Urwesen, das bis heute noch die ungebändigte Freiheit des ersten Schöpfungstages sich bewahrt hat“ (Max Sauerlandt: Emil Nolde. München 1921, S.49). Und Emil Nolde selbst bekennt in seinen Lebenserinnerungen: „Alles Ur- und Urwesenhafte immer wieder fesselte meine Sinne. Das große, tosende Meer ist noch im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja der Sternenhimmel wohl fast auch noch so, wie er vor fünfzigtausend Jahren war“ (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 197).

Das kleine Format des Aquarells und die dichte Malweise sprechen dafür, dass das Blatt zu Noldes über 1300 Arbeiten umfassender Reihe der „Ungemalten Bilder“ gehört, die als Vorentwürfe für mögliche spätere Ölbilder zwischen 1938 und 1945 entstanden.

AF





## 311 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kirche und Schiff, Sonderburg“. 1907/15

Farblithografie auf glattem Papier. Ca. 49 × 32,5 cm  
(60,5 × 43 cm) (19 ¼ × 12 ¾ in. (23 ⅞ × 16 ⅞ in.)).

Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/  
Mosel/Urban L 21 II. Einer von 37 nummerierten  
Abzügen der dreifarbigigen Drucke von 1915.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 12.000–15.000

USD 13,300–16,700

Der Prozess des Zeichnens auf Stein bleibt  
in den dynamischen Pinselstrichen und dem  
schnellen Duktus deutlich sichtbar.





## 312 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Heller Tag“. 1907

Lithografie auf braunem Papier. 28,5 × 48 cm  
(43 × 57,5 cm) (11 ¼ × 18 ¾ in. (16 ⅞ × 22 ⅝ in.)). Signiert,  
datiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/  
Urban L 20. Im Passepartoutausschnitt leicht gebräunt.  
Einer von 100 Abzügen. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 4.000–6.000

USD 4,440–6,670



## 313 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Hamburg, milde Stimmung (auch: Hamburg, Hafen-  
stimmung)“. 1910

Radierung auf Papier. 30,4 × 40,5 cm (47 × 56,5 cm)  
(12 × 16 in. (18 ½ × 22 ¼ in.)). Signiert und (im umge-  
klappten unteren Rand) betitelt. Werkverzeichnis:  
Schiefler/Mosel/Urban R 136 II. Einer von mindestens  
18 Abzügen. Randmängel.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 9.000–12.000

USD 10,000–13,300



## 314 Moissej Kogan

Orgjeff 1879 – 1943 Auschwitz

„Stehende mit erhobenem linken Arm und rechtem vor dem Bauch“. Um 1910

Terrakotta. 8,5 × 2 × 2 cm (3 3/8 × 3/4 × 3/4 in.). Werkverzeichnis: Henkel 132. Henkel kennt nur eine weitere Ausformung im Kunstmuseum Moritzburg, Halle.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 600–800

USD 667–889



## 315 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Phlox und Lilien.

Aquarell auf Japan. 47 × 35 cm (18 1/2 × 13 3/4 in.).

Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde.  
Geraht.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 88,900–133,000









# Andreas Fluck Zeit des Übergangs – Emil Nolde malt seine junge Nichte Christina

Den Winter 1914/15 verbrachten Emil und Ada Nolde zurückgezogen in ihrem kleinen Fischerhaus auf der Ostseeinsel Alsén. Der Alltag war überschattet vom Ausbruch und Verlauf des Ersten Weltkriegs. Für Zerstreuung und Ablenkung sollte Ende Juni 1915 ein Kurzurlaub bei Emil Noldes Schwester Cathrina Bonnicksen sorgen, die mit ihrem Mann Lorenz auf dem elterlichen Gutshof in Nolde lebte, der Bauernschaft zwischen Nord- und Ostsee, nach der sich Emil Hansen 1902 benannte. Die sechs Bonnicksen-Kinder, drei Mädchen und drei Jungen, sorgten zur Freude ihres Onkels für reichlich Tumult und Aufregung. Entsprechend lebhaft schrieb Nolde am 28. Juni 1915 an seinen Freund Hans Fehr: „Meine Ada und ich weilen seit einer Woche an der schleswigschen Westseite bei unseren Verwandten. Es ist hier die Ruhepause vor der Ernte. Das Familienleben im Hause meiner Schwester ist sehr schön. Drei Knaben u. drei Mädchen beleben den Garten u. die Räume in dem neuerbauten Haus. Ein Bild nach den drei halberwachsenen Mädchen malte ich, es hängt an der weißgestrichenen Wand hier vor mir. Es ist schön geworden“ (Brief im Archiv der Nolde Stiftung Seebüll).



Emil Nolde. „Drei Mädchen (C.G.M.)“. 1915. Öl/Lwd. Urban 676. Nolde-Stiftung Seebüll

Die Rede ist von dem Gemälde „Drei Mädchen (C.G.M.)“ (Abb. links), auf dem sich dank Noldes Hinweis auf die Initialen ihrer Vornamen die Bonnicksen-Mädchen Christine, Grete und Marie identifizieren lassen. Es ist offenkundig, dass das Mädchen mit den roten Zöpfen auf unserem Bild „Christina“ nicht mit der hier links dargestellten, damals 17-jährigen jungen Frau gleichen Vornamens identisch ist. Also muss es noch eine weitere Nichte Emil Noldes namens Christina geben. Und tatsächlich findet sich unter den vier Töchtern seines ältesten Bruders Hans die 1903 geborene Christina, über die Manfred Reuther berichtet, sie sei „ein Mädchen mit feurigem Haarschopf, offenherzig und lebensfroh“ gewesen (Manfred Reuther: Das Frühwerk Emil Noldes. Köln 1985, S. 36). Auf Noldes Doppelporträt „Mann und kleines Mädchen“ aus dem Jahre 1910 ist sie erstmals als 7-Jährige gemeinsam mit ihrem Vater zu sehen. Darüber hinaus auf dem kleinformatigen Ölbild „H. und Tochter“ sowie den Radierungen „H. und Chr. I“ und II aus demselben Jahr. 1915 hat Nolde ihr dann das vorlie-

gende Einzelporträt gewidmet. Hans Hansen wohnte mit Frau und fünf Kindern in Solderup nur wenige Kilometer vom Hof der Schwester entfernt. Man darf annehmen, dass Nolde damals Leinwände und Ölfarben im Reisegepäck hatte, um Nichten und Neffen aus beiden Familien während seines Urlaubs zu porträtieren, möglicherweise sogar auf ausdrücklichen Wunsch ihrer Eltern.

Nolde registrierte, dass sich Christina seit 1910 merklich verändert hatte: Auf ihrem neuen Porträt sieht man, dass aus dem ehemals so lebhaften, aufgeweckten Kind ein anmutiges, nachdenkliches Mädchen geworden ist. Ihre strahlend blauen Augen sind nun niedergeschlagen und schauen eher scheu am Betrachter vorbei auf den Boden, wie es 12-jährigen Jugendlichen oft zu eigen

ist. Und doch ist sie nicht betrübt oder verzagt. Sie wirkt eher konzentriert und in sich ruhend, noch nicht mit sich und der Welt im Reinen, aber auf dem Weg zu einer eigenen Persönlichkeit.

Nolde hat seine Nichte vor einen farblich neutralen Hintergrund platziert, um sich ganz auf ihr äußeres Erscheinungsbild zu konzentrieren. Ein hellblauer Streifen könnte als Sitzbank mit hoher Rückenlehne gedeutet werden. Doch ist der Bildausschnitt zu eng gefasst, um Klarheit über die räumliche Situation zu erhalten. Wie schon in den ersten beiden Porträts von Christina betont der Maler das Orangerot ihrer Haare, die nun zu zwei Zöpfen geflochten sind, und die intensiv blauen Augen. Im Spiel von Licht und Schatten wird ihr feines Gesicht modelliert, wobei der Schwung der vollen dunkelroten Lippen und der hellvioletten Augenbrauen besonders betont wird. Wie die anderen porträtierten Nichten und Neffen hat auch Christina für das Modellsitzen ihre Festtagskleidung angezogen, ein dunkel-violettes Kleid mit schwarzem Kragen und Schulterstreifen. Als zusätzlichen Schmuck trägt sie eine Goldkette mit Medaillon, deren elliptische Form ihre nun deutlich schmalere Gesichtsförmigkeit unterstreicht.

Der Verlust der Kindlichkeit und die damit einhergehende Wesensveränderung seiner Nichte innerhalb eines Zeitraums von fünf Lebensjahren war Noldes vorrangiger Anlass für dieses Einzelporträt, implizit aber auch der unwiederbringliche Verlust früherer Unbefangenheit und die Entwicklung zu einem in seinem Denken und Handeln von Ratio, Kalkül und Zweifeln bestimmten Erwachsenen. Nolde bedauerte diesen Verlust der menschlichen Ursprünglichkeit, der auch ihn selbst als Mensch und Künstler betraf: „Neben aller gewonnenen Sicherheit im Bewusstsein des Könnens wollte ich so gern, dass mir das Kindliche erhalten bleibe, denn wo im Künstler dies fehlt, gibt es im Werk den schönen Vollklang nicht“ (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe. 5. Auflage, Köln 1985, S. 199).

Es ist nur konsequent, dass Kinder als Vertreter einer natürlichen Ursprünglichkeit in Noldes Bildern häufig auftauchen. Er malt sie beim ungestümen Tanzen des „Ringel-Rosenkranzes“, beim Spielen und Herumtollen, stellt ihre Unbeschwertheit und Lebensfreude in den Mittelpunkt. Gemeinsam mit den einfachen Menschen seiner bäuerlichen Umgebung und den ganz im Einklang mit der Natur lebenden Ureinwohnern der Südsee verkörpern auch die Kinder für Nolde das Idealbild des Menschen. Mit großem Bedauern stellte er bereits in den 1930er-Jahren prophetisch fest: „In unserer wirtschaftlich tüchtigen, aber modern zivilisierenden Zeit vergeht alles Urwesentliche – nie wiederkehrend. Wo wird zugunsten der Völkerwissenschaft die Enklave Urboden sein mit ihren Menschen, ihren Tieren, ihren Pflanzen, im Urzustand unberührt den kommenden Jahrhunderten oder Jahrtausenden erhalten? Wenige denken weitschauend an die menschliche Gemeinschaft, fast alle nur an das kleine, selbsteigene ‚Ich‘“ (Emil Nolde: Welt und Heimat. 2. Auflage, Köln 1965, S. 145).



Los 316



## 316 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Christina“. 1915

Öl auf Leinwand. 59 × 50 cm (23 ¼ × 19 ⅝ in.). Rechts in der Mitte signiert (etwas verwischt): Nolde. Werkverzeichnis: Urban 675. Gerahmt.

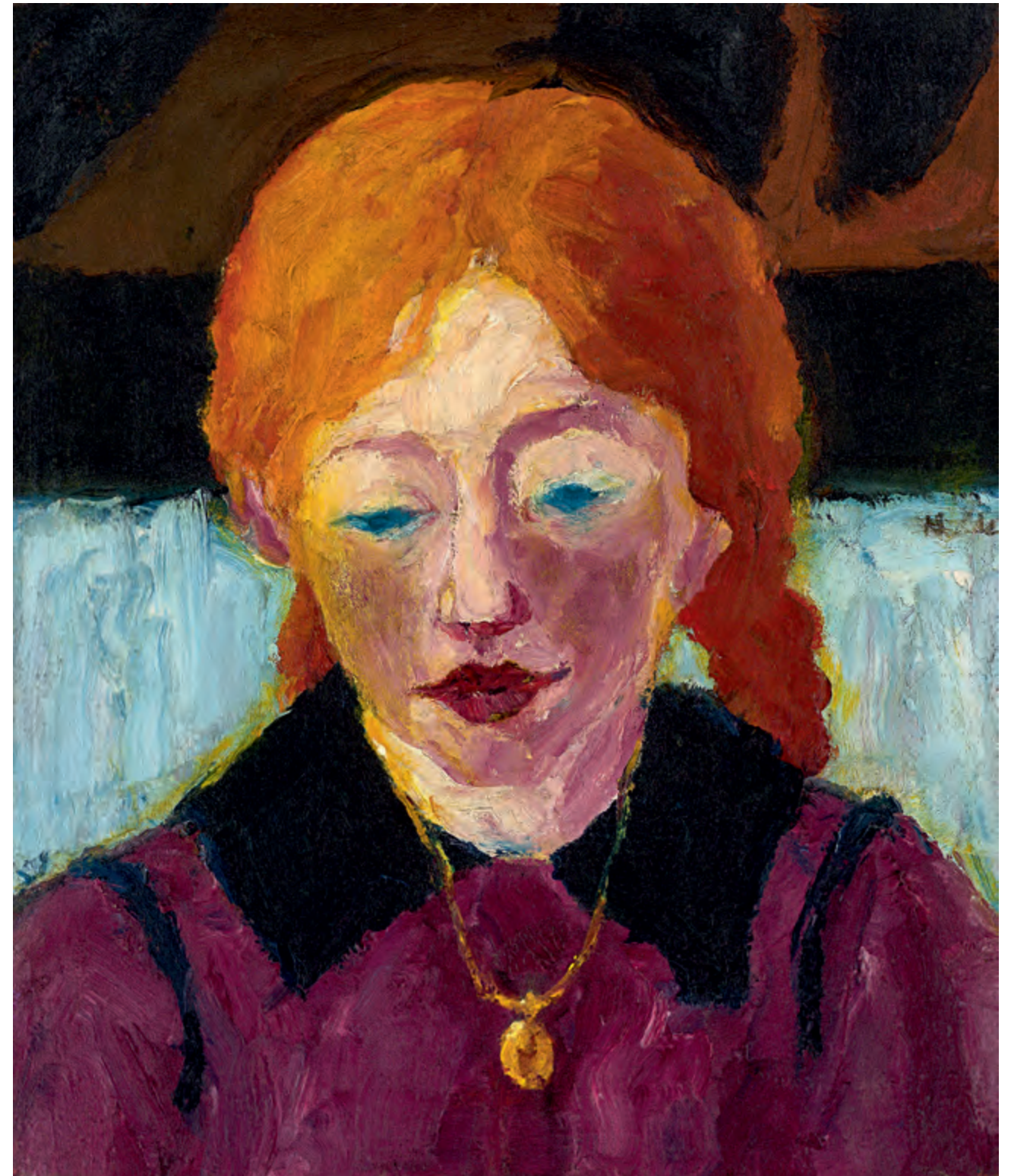
Provenienz

Christina Christensen, Nichte des Künstlers, Klein Jyndevatt (1950/52 als Geschenk des Künstlers erhalten) / Galerie Aenne Abels, Köln / Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (1957 bei Abels erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 400.000–600.000

USD 444,000–667,000

Mit Licht und Farbe modelliert  
Emil Nolde ein Gesicht von großer  
Empfindsamkeit.





## 317 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Mann im Zylinder I (Dr. Gustav Schiefler)“. 1911

Lithografie auf dünnem Japanbütten. Ca. 64 × 48 cm (71 × 55,5 cm) (25 ¼ × 18 ⅞ in. (28 × 21 ⅞ in.)). Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban L 39 II. Abzug außerhalb der Auflage von 20 nummerierten Exemplaren. Kleine Randmängel.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 55,600–77,800

„Gott soll uns helfen, wir gehen schweren Zeiten entgegen“, stöhnte Edvard Munch, als ihm der Hamburger Jurist und Kunstsammler Dr. Gustav Schiefler (1857–1935) 1907 die neueste Grafik-Produktion von Karl Schmidt-Rottluff zeigte. Was hätte Munch erst über Noldes Lithografie „Mann im Zylinder“ von 1911 gesagt? Das wegen der fehlenden Wiedererkennbarkeit kaum als Porträt zu bezeichnende Bildnis Schieflers sieht aus, als wäre es 50 Jahre später von Arnulf Rainer übermalt worden. Lange, vertikale Pinselstriche hüllen Gesicht und die linke Seite des Oberkörpers in ein geheimnisvolles Dunkel. Nach Schieflers Erinnerungen trug Nolde die Lithotusche in der Druckerei W. Gente in Hamburg direkt auf den Stein auf bei „einigen Bildnisversuchen nach meiner Person im Zylinder“. Diese Experimentierfreude des Künstlers sah der manchmal etwas zu penible Jurist – Munch etwa wollte in späteren Jahren keine Druckgrafik mehr schaffen, weil er dann die detaillierten Fragen Schieflers zum Schaffensprozess beantworten musste – auch als sein Verdienst an, hatte er doch in seinem zeitgleich erscheinenden Buch „Das graphische Werk Emil Noldes bis 1910“ Kritik an dessen bisherigen Umdrucklithografien geübt. Unter den Künstlern hatte sich der Landgerichtsdirektor Dr. Gustav Schiefler einen Namen gemacht durch seine Verzeichnisse der grafischen Werke neuerer Hamburger Künstler (1905), Max Liebermanns (1907) und Edvard Munchs (ebenfalls 1907).

In Hamburg fand Nolde um 1910 herum das erste Mal große Anerkennung für sein expressionistisches Kunstschaffen. Außer dem Eintreten Schieflers öffneten auch das Engagement der Kunsthistorikerin Rosa Schapire und die fast jährlichen Ausstellungen der Galerie Commeter dem spröden und ja: auch armen deutsch-dänischen Einzelgänger die Türen in die bürgerliche Kunstwelt. Vielleicht verleitete der ungewohnte Rückhalt in der Hansestadt Nolde gar zu seinem berühmten Frontalangriff auf die Berliner Secession und ihren Vorsitzenden Max Liebermann im Dezember 1910. Schiefler war der Streit unangenehm, er versuchte zwischen Liebermanns Impressionismus und Noldes Expressionismus die Waage zu halten. Trotzdem hatte seine Nähe zu Nolde Folgen: Publizieren konnte Schiefler Noldes Werkverzeichnis nach Intervention des allmächtigen Max Liebermann nämlich erst Weihnachten 1911, nach Erscheinen von Liebermanns „Holländischem Skizzenbuch“, das im selben Verlag, bei Julius Bard in Berlin, erschien.

Auch in anderer Hinsicht war Liebermann nachtragend: Den lebenslangen Wunsch Schieflers, ihn zu radieren, hat ihm der Berliner Künstler und spätere Akademiepräsident unter fadenscheinigen Ausreden nie erfüllt. Die Freundschaft zwischen Gustav Schiefler und Emil Nolde dagegen hielt ein Leben lang, wie es sich bereits in einem Brief Ada Noldes vom April 1913 abzeichnete: „Sie wissen gar nicht, wie gut es uns tut, daß Sie ein so enges Verhältnis zu meines Mannes Kunst empfinden. Sie sind auf das engste mit der Kunst der Gegenwart verknüpft und werden auch mit ihr weiterleben und geliebt werden, wenn wir alle tot sind. Ich kenne keinen Menschen, bei dem die Kunst dies Glücksgefühl erwecken kann wie bei Ihnen.“ SP





## 318 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Sonnenblumen in blauer Vase.

Aquarell auf Japanbüten. 35 × 45 cm (13 ¾ × 17 ¾ in.).

Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde.

Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 80.000–120.000

USD 88,900–133,000

Ausstellung

Emil Nolde. Aquarelle in Essener Privatbesitz. Essen,  
Museum Folkwang, 1966/67, Kat.-Nr. 39

Noldes zweite Frau Jolanthe beobachtet und schildert Noldes Aquarelltechnik: „Während des Malens geht er mit seinen Aquarellen großzügig um. [...] Ich wunderte mich oft, wie unbekümmert er mit den nassesten Pinseln arbeitet, obgleich er bei den meist drohend hängenden Tropfen jeden Augenblick befürchten könnte, daß einer fällt. Unsereins würde sicher nach jedem Farbeholen den Pinsel ängstlich abstreichen, um nur keinen Klecks zu riskieren. – Er nimmt die Gefahr in Kauf und hat dafür die Freiheit, in ungehemmtem Fluß arbeiten zu können.

Er malt auf trockenem Papier (meist Japanpapier) mit buchstäblich ‚tropfnassen‘ Pinseln. Am liebsten nimmt er Temperafarben, die nach seiner Erfahrung besonders lichtecht sind [...] Die Temperafarbe, die er gern in Tuben hat, drückt er in einen für die bestimmte Farbe eingerichteten ovalen (Camping-)Aluminiumbecher und verdünnt sie dann mit Wasser. Diese Arbeit macht er immer selbst, weil er sagt, dass jede Farbe eine andere Konzentration hat so daß er für die Verdünnung einer Farbe mehr, für die andere wieder weniger Wasser braucht; sie decken auch verschieden gut auf dem Papier, was beim Anrühren beachtet werden muß. Das richtige Verhältnis hat er im Gefühl. 17 oval abgeflachte Aluminium-Trinkbecher – wie man sie zum Wandern hat – stehen ständig in zwei Reihen zusammen in einem länglichen Karton, in ganz bestimmter Anordnung parat, jeder Becher mit einer angerührten Farbe. Jederzeit kann das Malen gleich beginnen. [...] Er malt sehr flott und in ungeheurem Tempo und nimmt sich kaum Zeit, den eben gebrauchten Pinsel wieder in den richtigen Farbtropf zu stecken. [...]

Er malt so naß, daß er manchmal ein angefangenes Blatt eine Zeitlang fortlegen muß, um es erst trocknen zu lassen, ehe er weiter daran arbeiten kann. Inzwischen beginnt er ein neues. Ist ihm die Farbe nicht konzentriert genug auf dem Aquarell, dann nimmt er wieder und wieder den Pinsel und durchtränkt an der Stelle das Papier mit der triefnassen Farbe. So kommt es, daß ein Aquarell, wenn man es gegen das Licht hält, verschieden durchsichtig ist. Oft ist die Schicht einer hellen Farbe kompakter als die einer dunklen. Und plötzlich kann dann vor Licht eine ganz andere Farbwertigkeit erscheinen beim Durchsehen“ (Jolanthe Nolde: Beim Malen zugeschaut, in: Emil Noldes späte Liebe. Das Vermächtnis an seine Frau Jolanthe. Köln, DuMont Buchverlag, 2013, S. 57 ff).







## Gloria Köpnick „Ein Tier, das immer neu auf mich wirkt“ – wie Ewald Mataré die Kuh zum Mittelpunkt seines Schaffens machte

So reduziert und so eindeutig: Ewald Matarés anmutige „Große kniende Kuh“ von 1925 beeindruckt mit ihrer sinnlich glatten Oberfläche und der Reduktion der geschlossenen Formen auf ein absolutes Minimum (Los 319). Die Linien der Hörner, des abfallenden Rückens oder der unter dem Körper fast verborgenen Beine des Tieres leiten den nicht ruhen wollenden Blick des Betrachters. Vergleicht man Matarés Stilistik mit der seiner nicht minder prominenten Zeitgenossin Renée Sintenis, begeistert Sintenis durch die agile Vitalität ihrer Tierwesen, während Matarés Perfektion der Materialität und Formgebung überzeugt.

Schon der ungarische Bauhausmeister László Moholy-Nagy hatte sich von Ewald Matarés großformatiger kniender Kuh beeindruckt gezeigt und sie – hier die Fassung in Holz – in seine Publikation „Von Material zu Architektur“ aufgenommen, um seine Überlegungen zum Volumen zu illustrieren. Moholy-Nagy schreibt über die frappierende Logik des bereits im Material vorhandenen, „nur noch“ freizulegenden Körpers: „eine Plastik, die ganz aus dem Materialblock geschaffen ist, als ob man ihn nur etwas abgeschält, von unnötigem Beiwerk befreit hätte“ (László Moholy-Nagy: Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929, S. 103, Abb. 75).

Indes ist die Gestaltung der Kuh für Ewald Mataré eine langwierige Arbeit, wie seine Tagebuchaufzeichnungen belegen. Bereits im Mai 1918 notiert er: „Zeichne Kühe und male im Freien“ (Ewald Mataré, Tagebücher, Köln 1973, Eintrag v. 30.5.1918). In den kommenden Jahrzehnten werden ihn Kühe als Motiv immer wieder reizen und fordern. An ihnen erarbeitet, erkundet und entdeckt er grundlegende Gestaltungsprinzipien. Liegend sind sie Mataré am liebsten, stellen sie den Künstler stehend und grasend, mit dem Kopf nach unten vor neue Gestaltungsprobleme. Zeichenhaft reduziert stehen die Plastiken den Holzschnitten des Künstlers nahe, der den gegenseitigen Nutzen bekennt: „dieses ganze Arbeiten in der Fläche beim Holzschnitt gibt mir wieder für kommende Arbeiten in der Plastik neue Kraft“ (ebd., Eintrag v. 8. Juli 1927).

Was mag den Künstler all die Jahre gereizt haben? Während sich das Pferd über Jahrhunderte hinweg zum edlen Bildanlass entwickelt hatte, war die wenig repräsentative Kuh Beiwerk bäuerlicher Szenerien geblieben. Und während Otter, Hase oder Fohlen in ihrem quirligen Bewegungsdrang lebensfrohe Agilität verkörpern, behält die Kuh eine gravitatische Statik – reizvoll für Mataré vor allem hinsichtlich ihres Volumens und Körperhaftigkeit. Er experimentiert mit verschiedenen farbigen Hölzern, der Maserung und Festigkeit des Materials. Am neu gegründeten Staatlichen Bauhaus Weimar, das Mataré anlässlich der großen Ausstellung von 1923 besucht, findet er einen grundlegenden Gedanken seiner Arbeitsweise bestätigt: „die Kenntnis des Materials [ist] der Boden [...], aus dem das künstlerische Empfinden aufblühen kann“ (ebd., Eintrag v. 8.10.1923).

Anlässlich des Entwurfs unserer „Großen knienden Kuh“ notiert er im Juni 1925 während eines Aufenthalts in List auf der Insel Sylt: „Ich schnitze an einer liegenden Kuh, ein Tier, das immer neu auf mich wirkt, dieses Tier ist ganz ohne Gedanken, ganz Empfindung und damit erhebt es sich groß und rein. [...] Ich kann so gut empfinden, wie man sie in Indien heilig verehrt“ (ebd., Eintrag v. 10.6.1925). Bis in die Nachkriegszeit wird die Kuh, die er immer weiter stilisiert und schließlich in geometrische Volumen zerlegt, das zentrale Tierwesen seiner Plastik bleiben. In der Auseinandersetzung mit dem ihn lebenslang faszinierenden Motiv ist die „Große kniende Kuh“ von 1925 ein Meisterwerk.



# 319 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Große kniende Kuh“. 1925

Bronze mit brauner Patina. 21 × 45,5 × 18 cm  
(8 ¼ × 17 ⅞ × 7 ⅛ in.). Hinten unten das Künstlersignet.  
Werkverzeichnis: Schilling 27a. Eines von 8 Exemplaren.  
Guss zu Lebzeiten des Künstlers.

Provenienz

Galerie Alex Vömel, Düsseldorf (lt. Etikett an der  
Innenseite) / Sammlung Adalbert und Thilda Colsman,  
Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 111,000–167,000







## 320 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Drei Kühe in den Dünen“. 1920

Holzschnitt auf Papier. 32,2 × 42,3 cm (53,7 × 75,5 cm)  
(12 5/8 × 16 5/8 in. (21 1/8 × 29 3/4 in.)). Signiert, betitelt,  
datiert und bezeichnet: Kühe in den Dünen Hand-  
druck. Werkverzeichnis: Mataré/de Werd 28. Einer  
von 2 bekannten Abzügen. Knickspuren im Randbereich.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440

## 321 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Dreieck-Kuh II“. 1942

Bronze mit brauner Patina. 5,5 × 18,5 × 6,8 cm  
(2 1/8 × 7 1/4 × 2 5/8 in.). Werkverzeichnis: Vgl. Schilling  
215 / Der Guss wird unter der Nr. 215a aufgenommen  
in das Werkverzeichnis der plastischen Arbeiten  
von Ewald Mataré von Maja Kufferath, Düren (in  
Vorbereitung).

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 18.000–24.000

USD 20,000–26,700

Wir danken Dr. Maja Kufferath, Düren, für freundliche Hinweise.





## 322 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Kühe mit Sonne“. 1920

Farbholzschnitt auf Bütten. 31,7 × 38,8 cm  
(51,5 × 58 cm) (12 ½ × 15 ¼ in. (20 ¼ × 22 ⅞ in.)).  
Signiert, datiert und betitelt: Weidende Kühe.  
Werkverzeichnis: Mataré/de Werd 24. Einer von  
5 bekannten Abzügen. Knickspuren.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440



## 323 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Weide 47 (Zeichen einer Weide I)“. 1947

Farbholzschnitt auf leicht genarbttem Velin.  
42 × 42,7 cm (50 × 69,7 cm) (16 ½ × 16 ¾ in.  
(19 ⅞ × 27 ½ in.)). Signiert, betitelt und datiert.  
Werkverzeichnis: Mataré/de Werd 353b. Einer  
von 3 bekannten Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440





## 324 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Drei Kühe (übereinander)“. 1947

Farbholzschnitt auf Papier. 52,7 × 39,3 cm  
(76,4 × 54 cm) (20 ¾ × 15 ½ in. (30 ⅙ × 21 ¼ in.)).

Signiert, datiert und betitelt. Unten links zusätzlich  
bezeichnet, monogrammiert und datiert: Handdruck  
m 1948. Werkverzeichnis: Mataré/de Werd 385  
(datiert „1951/52“). Einer von 10 bekannten Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 4.000–6.000

USD 4,440–6,670



## 325 Ewald Mataré

Aachen 1887 – 1965 Düsseldorf

„Zeichen eines Steppenrindes“. 1946

Bronze mit goldbrauner Patina. 9 × 12 × 1,2 cm  
(3 ½ × 4 ¾ × ½ in.). Auf dem Rücken das Künstlersignet.  
Werkverzeichnis: Schilling 292a. Einer von 7 Güssen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 8.000–12.000

USD 8,890–13,300





## 326 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Händler“. 1913

Farblithografie auf dünnem Japan. Ca. 62,5 × 39,5 cm  
(74,5 × 60,5 cm) (24 7/8 × 15 1/2 in. (29 3/8 × 23 7/8 in.)).

Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/  
Mosel/Urban L 50. Einer von 45 nummerierten Abzügen.  
Im Rand leicht knittrig.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 8.000–12.000

USD 8,890–13,300

Erst, wenn der Maler auf dem Stein  
selbst schaffend arbeitet, erlebt er  
den Reiz der Technik und die  
weitgehendsten Möglichkeiten.

Emil Nolde





# 327 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

Blumenstillleben und Tierfigur. (Vor) 1941

Aquarell auf Japan. 24,3 × 16 cm (9 5/8 × 6 1/4 in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz signiert: Nolde. Auf der zweiten Leerseite montiert in: Emil Nolde: Neuguinea 1913 und 1914. Typoskript von 1936, mit Schreibmaschine von Ada Nolde geschrieben und 1941 in ca. 40 Exemplaren vervielfältigt (Maße: 30 × 22 cm, mit 119 Textseiten und eingeklebten Reproduktionen nach Fotos, Aquarellen, Zeichnungen und Skulpturen, gelocht und mit Kordel in einen dreilagigen, grüngefärbten Papier-Umschlag gebunden). In Kassette aus schwarzem Karton.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsan, Langenberg (Geschenk von Emil und Ada Nolde, seitdem in Familienbesitz)

EUR 25.000–35.000

USD 27,800–38,900

Auf der ersten Leerseite des Typoskripts von Emil Nolde mit Feder in Blau gewidmet: „Es kommt zu Euch lieben Freunde dieses Manuskript unserer großen Reise, als verspäteten Weihnachtsgruß Ihre A u. E.“ Darüber aufgeklebt ein Zettel, mit Feder in Blau bezeichnet: „Bitte vertraulich[,] weil in dieser Zeit meiner künstlerischen Einschränkung ich nicht weiß[,] was ich tun u. nicht tun darf.“



Emil Noldes Typoskript mit dem einmontierten Aquarell





## 328 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

### Schweizer Berge.

Aquarell auf Japan. Passepartoutausschnitt:  
35,2 × 44,4 cm (13 7/8 × 17 1/2 in.). Unten rechts mit  
Feder in Braun beschriftet: Nolde. Auf dem beige-  
gegebenen Orig.-Passepartout unten links mit Bleistift  
betitelt: Schweizer Berge. Fest unter Passepartout  
montiert. Gerahmt.

### Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsan, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000

USD 44,400–66,700

### Ausstellung

Emil Nolde. Aquarelle in Essener Privatbesitz. Essen,  
Museum Folkwang, 1966/67, Kat.-Nr. 8, m. Abb.

Wie merkwürdig: Das Bild einer Schweizer Berglandschaft von der Hand des Norddeutschen Emil Nolde, der im nordfriesischen Marschland aufwuchs, wo es – wie er selbst bekannte – „keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind“ (Emil Nolde: Reisen – Ächtung – Befreiung. 4. Auflage, Köln 1988, S. 9). Und doch sind Aquarelle mit Ansichten der Schweizer Alpen im Schaffen des Malers durchaus keine Seltenheit. Grund hierfür war eine Stelle als Lehrer am Industrie- und Gewerbemuseum St. Gallen, die der damals 24-Jährige im Januar 1892 antrat. Die Bergwelt begeisterte den jungen Mann in einem Maße, dass er rasch zum Hobby-Alpinisten wurde und im Sommer 1896 sogar das Matterhorn bezwang. „Der Sohn der Ebene war allmählich ein bekannter Hochtourist geworden. Spannung und Verwegenheit trieben ihn. Aber auch die große Schönheit war ihm lieb“ (Emil Nolde: Das eigene Leben. 6. Auflage, Köln 1988, S. 139).

Von diesen Erinnerungen aus der Jugendzeit zehrte der Mensch und Maler Nolde sein ganzes Leben, auch lange nach der Rückkehr in die Heimat zwischen Nord- und Ostsee. Begünstigt durch den Umstand, dass sein bester Freund aus St. Galler Tagen, Hans Fehr, seit 1924 mit Frau und Kindern in Muri bei Bern lebte, kam es ab Mitte der 1920er-Jahre bis 1948 zu zahlreichen Urlaubsreisen Emil Noldes in die Schweiz wie auch nach Österreich. Es überrascht, dass kein einziges Ölbild von der Bergwelt der Alpen im Schaffen Noldes entstanden ist. Dies mag durch das größere Format und in dem umständlichen Transport von Leinwänden auf Reisen begründet sein. Doch schien Nolde die Aquarelltechnik generell das perfekte Medium zur Wiedergabe dieser Naturschönheiten zu sein.

Das Aquarell „Schweizer Berge“ zeigt aus stattlicher Höhe einen Blick hinab auf ein schneebedecktes Tal. Eine schneefreie Zone aus Erde und Gras rechts unten deutet Tauwetter an. Am Fuße des Bergmassivs auf der gegenüberliegenden Talseite führt ein blauer Bach Schmelzwasser ab. Die Schattenbereiche des Gebirgszugs sind mit dunklem Blaugrün angedeutet, die hellen Schneeflächen dagegen nur leicht angetönt. Das reinste Weiß liefert – wie so oft bei Nolde – der unbemalte Papiergrund. Subtile Verwischungen an den Hängen lassen an Nebelschwaden, Dunst oder Verwehungen denken. Den „Eintritt“ ins Bild liefern drei große Nadelbäume am linken Bildrand, die den Raum öffnen und den Blick hinunter ins Tal führen. Nolde platziert in seinen Bergaquarellen häufig Bäume, Blumen oder Wanderer im Vordergrund, um den Eindruck räumlicher Tiefe zu steigern, aber auch um der motivischen Vielfalt willen.

Der stille Zauber dieses Fernblicks wird von Nolde mit großer Souveränität und Leichtigkeit festgehalten. Mögen das beschauliche Leben in der Alpenwelt, eine entspannte Urlaubsstimmung oder die Einzigartigkeit dieser Naturlandschaft hierfür verantwortlich sein, in Noldes Aquarellmalerei gibt es nur wenige Motivgruppen in solch konstanter künstlerischer Höhe. AF









# Rainer Stamm **Wie Emil Nolde die „Hohe See“ zur Seelenlandschaft machte**

Die Horizontlinie und der Kamm der großen Wellen im Vordergrund teilen das Bild in zwei Hälften: den vom Schwefelgelb ins Rotbraun changierenden Himmel und das tosende Meer in dunklen Grün- und Blautönen. Zwischen den Farbfeldern vermitteln nur die weißen Kämme der sich aufbäumenden Wogen und die Reflexe des Himmels auf dem Wasser: Dieses Bild ist beinahe ein colourfield-painting, eine Seelenlandschaft ist es allemal.

Kein Detail lenkt ab von den Urgewalten der aufgewühlten See und des weiten Himmels. Wäre da nicht ein drittes Element, das für den Maler wesentliche: die Farbe. Die Ungegenständlichkeit hat Emil Nolde nicht interessiert und für sein künstlerisches Schaffen abgelehnt, doch in den Meereslandschaften und den von ihm als „Ungemalte Bilder“ bezeichneten späten Aquarellen ist der Künstler ganz bei sich und seinem Material.

Die Radikalität dieser Bilder setzte bereits 1910 ein, als der in dem Dorf Nolde bei Tondern, unmittelbar an der dänischen Grenze geborene Maler sich erstmals, in seinem Zyklus der nahezu abstrakten „Herbstmeere“, ganz den Meereslandschaften widmete. Wenige Jahre zuvor hatte er, mit den Malern der Künstlergruppe Brücke, mit ersten Sammlern und Freunden, endlich die ersehnte Anerkennung gefunden: „Der Maler hatte sich gefunden, die Farben waren seine Sprache geworden. [...] Farben, das Material des Malers: Farben in ihrem Eigenleben, weinend und lachend, Traum und Glück, heiß und heilig, wie Liebeslieder und Erotik, wie Gesänge und herrliche Choräle“, erinnerte sich Nolde an die Zeit seines künstlerischen Durchbruchs (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe, Berlin 1934, S. 179, 181).

Unwillkürlich hatte sich Nolde in diesen Jahren an die Grenzen der Ungegenständlichkeit herangearbeitet. Kein anderes Motiv war dafür geeigneter als das Meer. Der Blick auf den Horizont, auf das Spiel und die ungebändigte Gewalt von Wasser, Wolken und Gischt machte es möglich, die Konventionen akademischer Malerei, die Beachtung von Proportion, Tiefenraum, Trennung von Vorder- und Hintergrund, vollständig hinter sich zu lassen.

Der Jenaer Archäologe und Kunstsammler Botho Graef hatte schon 1911 auf die besondere Kraft dieser beispiellosen Bilder hingewiesen: „Wir konnten schon im vorigen Jahr erkennen, daß das Meer angefangen hatte, eine

Rolle in des Künstlers Schaffen zu spielen, jetzt aber ist es zu einem Hauptthema geworden, und, bezeichnend für Nolde, er stellt es nur finster, aufgewühlt und gewaltig dar. Das äußere rein malerische Mittel, mit dessen Hilfe Nolde die Erscheinung bewältigt und zur einheitlichen künstlerischen Wirkung steigert, ist der Farbakord, der auf diesen Bildern herber, einfacher und kräftiger ist als auf irgend einem seiner früheren Gemälde, aber die Hauptsache ist doch die starke seelische Spannung, mit welcher der Künstler das Naturschauspiel erlebt hat, und die aus seinem Inneren jene dröhnenden Farbenklänge hervortrieben“ (Botho Graef: Kunst-Ausstellung, in: Jenaische Zeitung v. 21.6.1911).

Während Noldes „Herbstmeere“ der frühen Jahre – noch in der Tradition der Postimpressionisten – aus pastosen Pinselstrichen aufgebaut sind, werden die Meereslandschaften in den folgenden Jahren flächiger und monumentaler; wie in einem Schaffensfuror nimmt Nolde nicht nur den Pinsel zur Hand, sondern



Los 329

streicht die Farbe bisweilen mit einem Lappen oder direkt mit dem Handballen auf die Leinwand. „Nolde kennt das Meer, wie es vor ihm noch kein Künstler gekannt hat. Er sieht es nicht vom Strande oder vom Schiffe aus, er sieht es so, wie es in sich selbst lebt, losgelöst aus jedem Bezug auf den Menschen als das ewig regsame, ewig wechselvolle, ganz in sich selbst sich auslebende, in sich selbst sich erschöpfende göttliche Urwesen, das bis heute noch die ungebändigte Freiheit des ersten Schöpfungstages in sich bewahrt hat“, schwärmte der Freund, Kunsthistoriker und Hamburger Museumsdirektor Max Sauerlandt 1921: „Auf den Meerbildern dieser Jahre fehlt alles menschliche Detail ganz. In seiner Einsamkeit ist es ein immer wieder auftauchendes Motiv von Noldes Kunst. In allen wechselnden Möglichkeiten seines Daseins hat er das Meer gemalt, meist aber gewaltig aufgeregt oder in breiter pathetischer Dünung wogend, mit weißen Schaumrändern sich in sich selbst zurückstürzend, unter drohenden schweren Wolken, hinter denen der herbstliche Abendhimmel in roten und tief orangefarbenen Tönen blutet“ (Max Sauerlandt: Emil Nolde, München 1921, S. 49f).

Noldes Meereslandschaften sind nicht ein Abbild der „Schöpfung“, sondern selbst künstlerische Schöpfungen. Nie zeigen seine Bilder allein dieses „Urwesen“, sondern stets auch ihn selbst: „Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, gesehen durch ein Temperament“, hatte schon Émile Zola postuliert; und so ist auch jede Meereslandschaft Emil Noldes ein Stück seiner Seele.

Mehr als dreißig Jahre lang hat sich Nolde mit der ungebändigten Elementarkraft des Meeres auseinandergesetzt. Nachdem Adalbert Colman – nach ungezählten Grafiken und Aquarellen des Künstlers – 1927 bereits Noldes Gemälde „Weiße Wolken“ erworben hatte, verlangte es ihn mehr als zehn Jahre später danach, auch eine der großen Meereslandschaften zu erwerben.

Bei einem Besuch Adalbert Colmans bei Nolde in Seebüll muss seine Wahl auf das Gemälde „Hohe See“ gefallen sein. Anfang Juni 1940 kam es in der Langenberger Villa an: „Am Sonntag haben wir das Bild ausgepackt und waren von seiner Schönheit sehr beeindruckt“, schrieb Adalbert Colman an Nolde am 12. Juni bewegt. Um die „wunderschönen Tönungen“ des Gemäldes zur Wirkung kommen zu lassen, suchte er einen hellen Platz für das Bild aus, sodass die Dramatik der „Sturmstimmung“ voll zur Geltung kommen konnte. Anfang Oktober des Jahres schrieb Adalbert Colman an Ada und Emil Nolde begeistert: „Zunächst möchte ich noch einmal auf das herrliche Wellenbild zurückkommen, welches im Kaminzimmer über dem Sofa hängt. Es erfreut bei den verschiedenartigsten Beleuchtungen und atmet den Geist der Größe“ (Adalbert Colman an Ada und Emil Nolde, Brief v. 7. Oktober 1940, Nolde Stiftung Seebüll).

In einer Zeit, als Noldes Kunst den nationalsozialistischen Machthabern als „entartet“ galt, bekannte sich Colman mit dem Erwerb der dramatischen Meereslandschaft zu dem Werk seines Lieblingskünstlers. Gemeinsam mit Noldes Gemälden „Weiße Wolken“ (1926), „Herbstblumen“ (1931) und dem – erst nach dem Tod des Künstlers erworbenen – Bildnis „Christina“ (Los 316) gehörte „Hohe See“ zu den Höhepunkten seiner Sammlung. In diesem Bild begegnen sich der Farbrausch und das Drama der modernen Malerei, die für das Unternehmerpaar Adalbert und Thilda Colman zum Lebenselixier geworden waren: „Ich brenne seit langer Zeit darauf, zu sehen, was Du in den letzten Jahren schufst“, schrieb Adalbert Colman zwei Jahre nach dem Krieg an den Maler in Seebüll, „und ich bin sicher, dass diese schöpferische Epoche nicht fehlen darf in dem, was bei mir den Maler und Menschen Emil Nolde gegenständlich werden lässt“ (Adalbert Colman an Emil Nolde, Brief v. 4. Juni 1947, Nolde Stiftung Seebüll).



## 329 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Hohe See“. 1939

Öl auf Leinwand. 86 × 100 cm (33 7/8 × 39 3/8 in.).

Unten rechts signiert: Emil Nolde. Auf dem Keilrahmen oben links mit Pinsel in Schwarz signiert und datiert: Emil Nolde: Hohe See. Werkverzeichnis: Urban 1200. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (1940 vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.000.000–1.500.000

USD 1,110,000–1,670,000

Ausstellung

Emil Nolde. Kiel, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, in der Kunsthalle, 1952, Kat.-Nr. 50 / Gedächtnisausstellung Emil Nolde. Hamburg, Kunstverein; Essen, Museum Folkwang, und München, Haus der Kunst, 1957, Kat.-Nr. 166, m. Abb. / Emil Nolde. Gemälde, Aquarelle u. Druckgraphik. Mülheim a. d. Ruhr, Städtisches Museum, in der Stadthalle, 1967, Kat.-Nr. 24 / Freunde des Museums sammeln. II: Kunst aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Altiranische Bronzen. Essen, Museum Folkwang, 1972, Kat.-Nr. 40, m. Abb.

Am Sonntag haben wir das Bild  
ausgepackt und waren von seiner  
Schönheit sehr beeindruckt.

Adalbert Colsman am 12.6.1940 an Ada und Emil Nolde





## 330 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Frau im Profil“. 1910

Holzschnitt auf leichtem Karton.

39,8 × 29,3 cm (48 × 35,2 cm) (15 5/8 × 11 1/2 in.  
(18 7/8 × 13 7/8 in.)). Signiert und betitelt. Werk-

verzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban H 38.

Einer von 9 Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (wohl im April 1935 direkt vom Künstler erworben)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440



## 331 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Frauenbild“. 1917

Holzschnitt auf Velin. 21,1 × 14,8 cm (32,7 × 26,4 cm)

(8 1/4 × 5 7/8 in. (12 7/8 × 10 3/8 in.)). Signiert und betitelt.

Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban H 138 III.

Einer von 15 Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890





## 332 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Prophet“. 1910

Holzschnitt auf festem Papier. 32,2 × 22,4 cm  
(40,7 × 33,6 cm) (12 5/8 × 8 7/8 in. (16 × 13 1/4 in.)).

Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/  
Mosel/Urban H 110. Einer von mindestens 20 Abzügen.

Provenienz

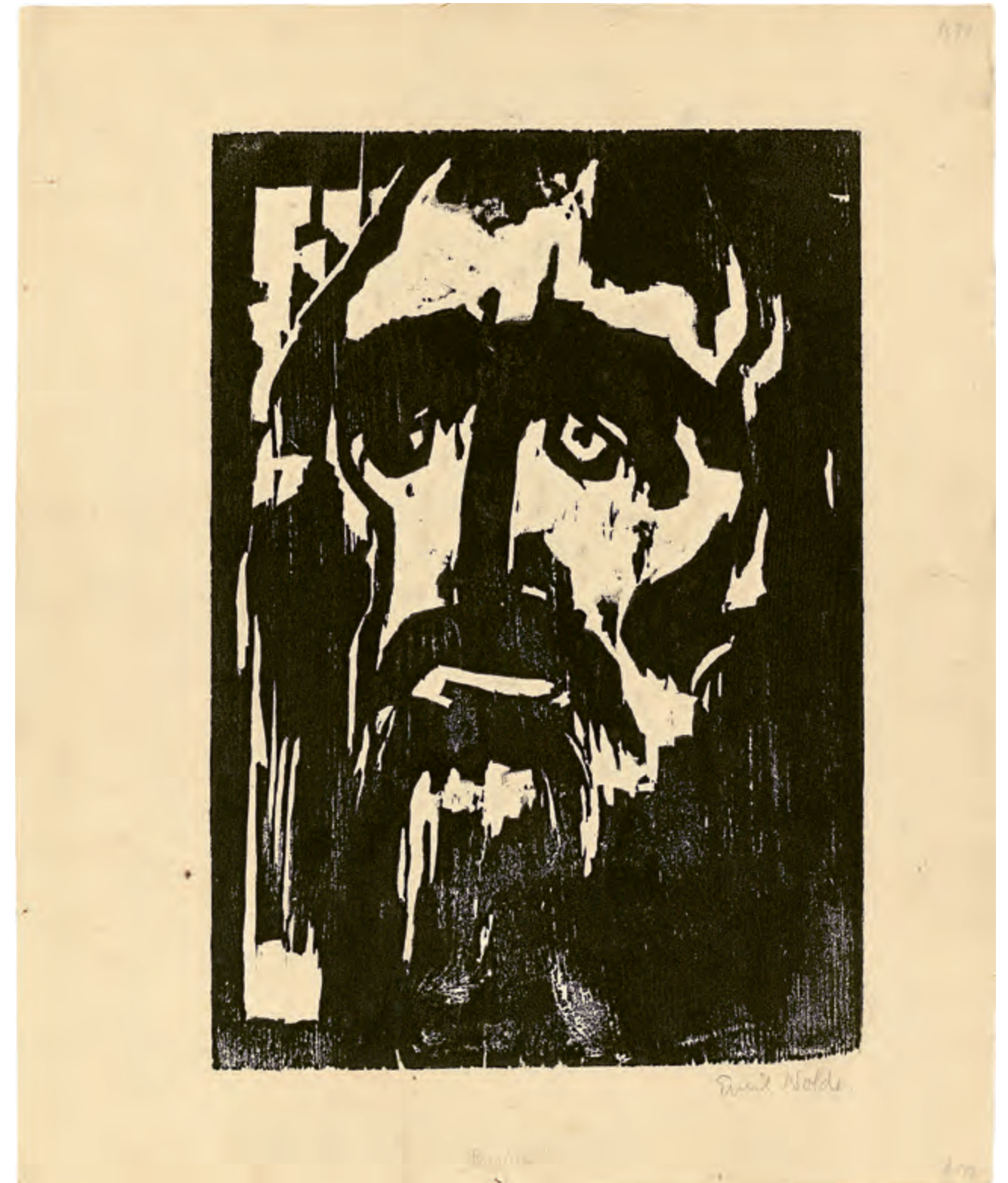
Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 25.000–35.000

USD 27,800–38,900

Der Prophet wirkt wie ein  
magisches Zeichen, Form und  
Inhalt sind identisch.

Magdalena M. Moeller





## 333 Ernst Barlach

Wedel 1870 – 1938 Rostock

„Der Zweifler“. 1930

Bronze mit brauner Patina. 50 × 26,5 × 20 cm  
(19 5/8 × 10 3/8 × 7 7/8 in.). Rückseitig unten links signiert:  
E Barlach. Rückseitig unten rechts der Gießerstempel:  
H.NOACK BERLIN. Werkverzeichnis: Laur 470. Einer  
von 27 posthumen Bronzezügüssen (Gesamtauflage:  
44 Bronze- und 2 Zinkgüsse).

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 25.000–35.000

USD 27,800–38,900

„Mein Vater war noch nicht verfolgt, aber schon heftig bedrängt, als nach dem Litho von 1918 das kleine Modell und die Bronze entstanden; er glaubte an seiner Zukunft zweifeln zu müssen. Er bezog nicht nur den ungläubigen Thomas im ‚Wiedersehen‘, sondern auch den ‚Zweifler‘ auf sich, aber die Ähnlichkeit ist beim Thomas, trotz des fehlenden Bartes, größer. Mein Vater wies mich darauf hin, daß seine Modelle oft viel ‚fertiger‘ wären als die spätere Holzfigur; denn durch die Maserung und die Angst vor dem Verschnitzen sei der Ausdruck des Holzes vielfach dem Zufall unterworfen, während der Entwurf in Ton – und damit das spätere Gipsmodell und die Bronze – wochenlang nach jeder morgendlichen Besichtigung revidiert und überarbeitet sei und so das Höchstmaß an Aussage hätte“ (Nikolaus Barlach, zit. nach: Ausst.-Kat.: Ernst Barlach. Plastik 1894–1937, Berlin (DDR) 1981, S. 107).





## 334 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Der Landwirt“. 1918

Radierung und Tonätzung auf Velin. 21,3 × 25,6 cm (56,5 × 40,7 cm) (8 3/8 × 10 1/8 in. (22 1/4 × 16 in.)).

Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban R 204 I (von III). Einer von 3 Abzügen des 1. Zustands.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 4.000–6.000

USD 4,440–6,670



## 336 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Schriftgelehrte“. 1911

Radierung auf Velin (Wasserzeichen: JWZanders 1923). 26,5 × 29,5 cm (60,3 × 45,8 cm) (10 3/8 × 11 5/8 in. (23 3/4 × 18 in.)). Signiert und betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban R 154. Einer von mindestens 21 Abzügen (dieser nach 1923).

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890

„Das Blatt Schriftgelehrte gehört zu den dunkelsten Drucken des Jahres 1911. In einem flachen Raum sind die Figuren angeordnet: als zentrale Gestalt Christus, um ihn herumgruppiert die Pharisäer und Gelehrten, die ihn der Irreführung in der Auslegung der Schriften bezichtigen. Durch den Kontrast von Hell und Dunkel gerät die Bildfläche in räumliche Bewegung; eine Rhythmik entsteht. Aus dieser skandierten Rhythmik tauchen die Gesichter wie Ausdrucksmasken hervor; der Hinterlist und Tücke der Pharisäer steht die würdevolle Haltung des bedrängten Christus entgegen. Hier wie in den anderen Blättern der religiösen Radierungen wandelt Nolde die Bildfläche zu einem Erscheinungsort menschlicher Empfindung“ (Magdalena M. Moeller: Zu Noldes Druckgraphik, in: Emil Nolde. Druckgraphik. Aus der Sammlung der Nolde-Stiftung Seebüll. München 1999, S. 14).

## 335 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Kinder und Straßenmusikant“. 1909

Radierung auf Velin. 11,3 × 7,3 cm (29,7 × 23,9 cm) (4 1/2 × 2 7/8 in. (11 3/4 × 9 3/8 in.)). Signiert und betitelt.

Unten rechts von Ada Nolde mit Bleistift beschriftet: Einen kleinen Geburtstagsgruß von A u E. N. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban R 128 (dort irrtümlich betitelt „Kinder und Straßenmusikanten“). Einer von mindestens 8 Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg (Geschenk von Emil und Ada Nolde, seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000–3.000

USD 2,220–3,330





## 337 Else Lasker-Schüler

Elberfeld 1869 – 1945 Jerusalem

„Jussuf spielt mit der Rose“. 1916

Farbstifte, Farbkreide und etwas Goldmetallfolie über Bleistift und Feder in Schwarz auf Papier (aus einem Skizzenblock). 20,5 × 12,2 cm (8 1/8 × 4 3/4 in.). Unten rechts mit Feder in Schwarz betitelt: Jussuf spielt mit der Rose. Werkverzeichnis: Nicht bei Dick.

Provenienz

Gertrud Osthaus, Hagen (Geschenk der Künstlerin 1916) / Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440

Literatur und Abbildung

Karl Jürgen Skrodzki (Bearb.): Else Lasker-Schüler. Briefe 1914–1924. Frankfurt a. M., Jüdischer Verlag, 2004, S. 115, S. 117f. / Rainer Stamm u. Gloria Köpnick: Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt. München, C. H. Beck, 2022, S. 250

Wir danken Dr. Ricarda Dick, Literatur- und Kunstinstitut Hombroich, für die Bestätigung der Authentizität der Zeichnung und Dr. Rainer Stamm, Quedlinburg, für die Provenienz- und Literaturangaben.

„Wie ich zum Zeichnen kam. Wahrscheinlich so: meinen Buchstaben ging die Blüte auf – über Nacht; oder besser gesagt: über die Nacht der Hand. Man weiß eben nicht – in der Dunkelheit der Wunder“, schrieb die Dichterin Else Lasker-Schüler 1927 über ihr zeichnerisches Werk, das seit den ersten Ausstellungen im Jahr 1916 zunehmend Beachtung fand.

Anlässlich einer Lesung und schließlich der Ausstellung ihrer Zeichnungen im Hagener Folkwang-Museum befreundete sich Lasker-Schüler mit der Sammlerin und Mäzenin Gertrud Osthaus, der sie im Juli 1916 die Zeichnung schenkte. Diese zeigt ihr poetisches Alter Ego Prinz Jussuf von Theben: „Meine liebste Prinzessin“, schrieb die Dichterin an die Beschenkte dazu: „Jussuf spielt da mit einer Himbeerrose, so kurz ist sein Körper, so verflüchtend wie die Rose selbst“ (Else Lasker-Schüler: Briefe 1912–1924, bearb. v. Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M. 2004, S. 117).



Originalgröße



## 338 Hans Martin Ruwoldt

1891 – Hamburg – 1969

Panther. 1960

Bronze mit schwarzbrauner Patina. 13,5 × 28 × 9 cm  
(5 3/8 × 11 × 3 1/2 in.). Auf der Plinthe hinten rechts  
signiert: Ruwoldt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000–3.000

USD 2,220–3,330



## 339 Karl Schmidt-Rottluff

Rottluff 1884 – 1976 Berlin

Villa mit Turm in Dangast. 1909

Aquarell und Pinsel in Schwarz auf Bütten.  
34,8 × 45 cm (13 3/4 × 17 3/4 in.). Unten rechts mit  
Feder in Schwarz signiert und datiert: S. Rottluff  
1909. Etwas gebräunt und fleckig. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 18.000–24.000

USD 20,000–26,700

„Ein Gebäude faszinierte Karl Schmidt-Rottluff im Laufe der sechs Jahre seiner Aufenthalte in Dangast immer erneut. Nicht weniger als vier Holzschnitte, 3 Gemälde, mehrere Aquarelle, Zeichnungen und bemalte Postkarten gestalten eine ‚Villa mit Turm‘. Die aufwendige Kuriosität in der sonst eher ärmlichen, sparsamen Umgebung! Ein Kaufmann aus Mainz, Wilhelm Wobick, hatte Ende des 19. Jahrhunderts die ‚Villa Irmenfried‘ erworben, nahe dem Kurhaus in Strandnähe. Um von dort aus über die Bäume hinweg nach Norden auf das Wattenmeer und den schimmernden Horizont schauen zu können, ließ er einen hölzernen Turm errichten, von dessen umlaufender Balustrade er den ersehnten An- und Ausblick genießen konnte. Dann schlug das Schicksal zu: Wilhelm Wobick verlor sein Vermögen in der Inflation, verarmte so sehr, dass er bei den Bauern um Essen nachfragen, dass er betteln musste. 1926 riss man das morsch gewordene Monstrum ab. Im Gedächtnis der Dangaster aber und in den Arbeiten von Karl Schmidt-Rottluff lebt es als ‚Strandschloß über Land und Meer, klein aber mein‘ weiter.“ ([https://presler.de/data/Karl\\_Schmidt-Rottluff.pdf](https://presler.de/data/Karl_Schmidt-Rottluff.pdf); Abfrage 11.2.2022)



## 340 Christian Rohlf's

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Garten in Soest“. 1906

Öl auf Leinwand. 75 × 110 cm (29 ½ × 43 ¼ in.). Unten rechts signiert und datiert: C Rohlf's 6. Werkverzeichnis: Köcke 386. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 70.000–90.000

USD 77,800–100,000

Literatur und Abbildung

Wolfgang van der Briele: Christian Rohlf's. Der Künstler und sein Werk. Anlässlich der Christian-Rohlf's-Ausstellung in der Kunstgewerbeschule zu Dortmund. Dortmund 1921, Kat.-Nr. 28

Durch seine Wendigkeit und sein stetes Interesse, neue Impulse in sein Werk aufzunehmen und zu verarbeiten, gehörte Christian Rohlf's noch bis ins hohe Alter zu den Vertretern der „jungen Kunst“ in Deutschland: Geboren 1849 in Schleswig-Holstein, zählte er schon vor 1900 zu den wichtigsten Künstlern der Weimarer Malerschule, die, angeregt von den französischen Künstlern der Schule von Barbizon und des Impressionismus, eine lebendige Freilichtmalerei zur Meisterschaft entwickelten. Da es dem Künstler im großherzoglichen Weimar schließlich jedoch an neuen Impulsen mangelte, lud Karl Ernst Osthaus den Maler 1901 ein, als Artist in Residence nach Hagen zu übersiedeln und sein Atelier im 1902 eröffneten Folkwang-Museum zu beziehen: „Ich kam und konnte einmal aufatmen“, erinnerte sich Rohlf's später: „Hier sah ich die beste französische Kunst, japanische und chinesische. Ich versuchte Alles, Im- und Expressionismus, Pointillismus, Stickerei“ (Christian Rohlf's: Entwurf zu einem Lebenslauf, zit. nach: Christian Rohlf's: 1849–1938, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 1996, S. 270).

Von Hagen aus reiste Rohlf's in den Jahren 1904, 1905 und 1906 immer wieder zu Malaufenthalten in das gut 60 Kilometer entfernte Soest, wo, angeregt durch Karl Ernst Osthaus, auch Emil Nolde 1906 arbeitete. Während Nolde in Soest fast ausschließlich Druckgrafiken schuf, regte der Aufenthalt Rohlf's, „tatenfreudig, sogleich arbeitend, zeichnend und malend im Hühnerhof und im Garten“ (Emil Nolde: Jahre der Kämpfe, Berlin 1934, S. 79), zu einem neuen Schaffensrausch an.

Mit den hier entstandenen farb- und ausdrucksstarken Bildern gelang ihm schließlich der Sprung in die Moderne, und er bereitete seinen Weg in den Expressionismus vor: „Munch und van Gogh sind auf diese [...] Epoche seines Schaffens nicht ohne Einfluß gewesen“, resümierte Karl Ernst Osthaus: „Mit beiden teilt er die letztthin hervorgetretene Vorliebe für starke lineare Bewegung“ (Karl Ernst Osthaus, in: Die Rheinlande, 5. Jg. 1905, S. 103).

Das große Soester Gartenbild aus dem Jahr 1906 ist ganz von diesen Einflüssen geprägt: Der sommerliche Garten setzt sich aus einem Netz flirrender Pinselstriche zusammen. Durch das üppige Grün der Blätter und des Grases blitzen als Komplementärkontrast Fragmente der roten Dächer historischer Häuser, als wären sie nur errichtet worden, um dem überbordenden Grün als Kontrast zu dienen. Für kraftvolle Gemälde gilt, was der Biograf und Nachlassverwalter Paul Vogt auch über den „Birkenwald“ (1907) als eines der Hauptwerke dieser Schaffensjahre geschrieben hat: „Das Gemälde besitzt nichts Hintergründiges: es ist ein Loblied auf die glutende Farbigkeit [...], zeigt die Leidenschaft des Malers für die sinnliche Schönheit und die faßbare Kraft der Ölfarben, an deren satten Glanz sich das Auge entzückt“ (Paul Vogt: Christian Rohlf's, Köln 1967, S. 47). RS





### 341 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

Porträt Christian Rohlf. Um 1934

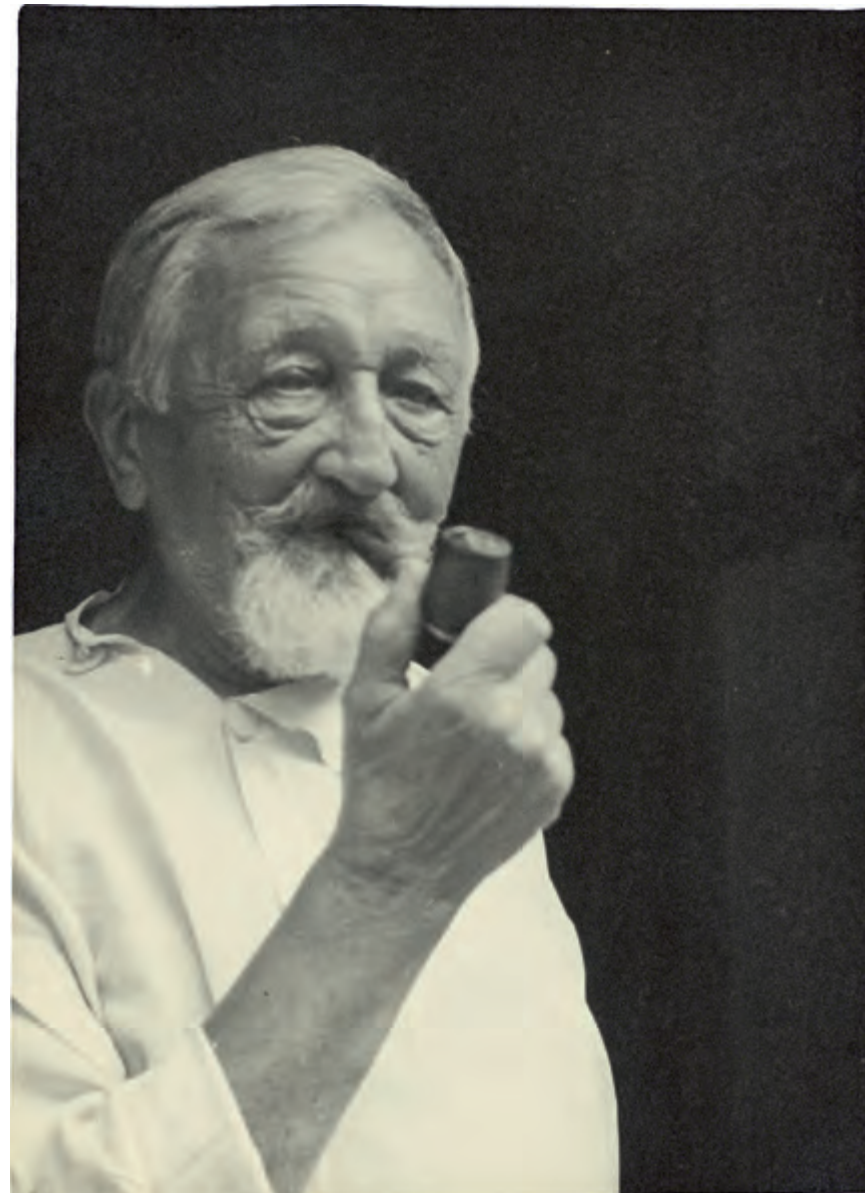
Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
22,7 x 16,5 cm (8 7/8 x 6 1/2 in.). Rückseitig von fremder  
Hand beschriftet.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 600–800

USD 667–889



### 342 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Papageientulpen in gelber Vase“. 1919

Wassertempera auf Papier. 49,7 x 49,9 cm  
(19 5/8 x 19 5/8 in.). Unten rechts monogrammiert: C R.  
Rückseitig oben links mit Bleistift signiert und be-  
titelt: Chr. Rohlf's Papageientulpen. Werkverzeichnis:  
Vogt 1919/68 (dort: 50 x 50 cm, bez. CR 19). Die Ecken  
abgeschrägt. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 12.000–15.000

USD 13,300–16,700







### 343 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Rittersporn“. 1918

Wassertempera auf genarbtm grünlichen Papier.  
65,1 × 50 cm (25 5/8 × 19 3/4 in.). Unten rechts mono-  
grammiert und datiert: CR 18. Werkverzeichnis:  
Wohl Vogt 1918/36 (ohne Maße). Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 15.000–20.000

USD 16,700–22,200

### 344 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Junge Mutter“. 1917

Holzschnitt auf leichtem Karton. 21,2 × 15,3 cm  
(28 × 23,3 cm) (8 3/8 × 6 in. (11 × 9 1/8 in.)). Signiert und  
betitelt. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban  
H 137 III. Einer von 12 Abzügen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 7.000–9.000

USD 7,780–10,000





## 345 Christian Rohlfs

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

Meerjungfrau. Um 1908/10

Stickbild. 37,8 × 66,4 cm (49,8 × 77,2 cm) (19 5/8 × 30 3/8 in. (14 7/8 × 26 1/2 in.)). Oben rechts monogrammiert: CR. Fest unter Passepartout montiert. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440



„Vor die Graphik schob sich jedoch in den Jahren 1908–10 noch eine andere künstlerische Äußerung Rohlfs', mit der er fast allein stand, die Bildstickerei. [...] Wenn auch Matisse nicht recht hatte, als er bei einem Besuch in Hagen angesichts der gestickten Bilder sagte: ‚Il a trouvé son matériel', so sind diese Werke doch ein sehr reizvoller Nebengang von Rohlfs' Schaffen. [...] Rohlfs arbeitete mit bunten Wollfäden auf grober Leinwand, er stickte märchenhafte Szenen und komische Akte, die wie Karikaturen auf Gauguin erscheinen" (Walther Scheidig: Christian Rohlfs. Dresden, Verlag der Kunst, 1965, S. 113–114).

## 347 Christian Rohlfs

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

Kapuzinerkresse. 1931

Farbkreide auf genarbttem Papier. 32,5 × 23,6 cm (12 3/4 × 9 1/4 in.). Unten in der Mitte monogrammiert und datiert: CR 31. Auf dem Unterlagekarton unten von der Witwe des Künstlers einer Tochter von Adalbert Colsmann mit Bleistift gewidmet: Der lieben Gudrun zum Geburtstag 1944 in Erinnerung an ihre Konfirmation von ihrer Helene Rohlfs. Rückseitig oben links von Helene Rohlfs betitelt: Kapuziner Kresse. Werkverzeichnis: Nicht bei Vogt. Gerahmt.

Provenienz

Gudrun Colsmann, Langenberg (Geschenk von Helene Rohlfs 1944, seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440



## 346 Emil Nolde

Nolde 1867 – 1956 Seebüll

„Springendes Pferd". 1910

Holzschnitt auf Papier, auf Papier montiert. 4,7 × 10,8 cm (1 7/8 × 4 1/4 in.). Auf dem Unterlageblatt signiert. Werkverzeichnis: Schiefler/Mosel/Urban H 54. Einer der Abzüge für Gustav Schieflers Werkverzeichnis der Grafik Emil Noldes von 1910 bis 1925. Berlin, Julius Bard (1. Aufl. 1911) und Euphorion Verlag (2. Aufl. 1927)

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000–3.000

USD 2,220–3,330





## 348 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Haus der Familie Andernach in Soest“. 1905

Öl auf Leinwand. 78,5 × 50 cm (30 7/8 × 19 5/8 in.).

Unten rechts monogrammiert und datiert: C R. 5.

Werkverzeichnis: Köcke 366. Gerahmt.

Provenienz

Walter Colman, Bruder von Adalbert, Göttingen  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 30.000–40.000

USD 33,300–44,400

Ausstellung

Christian Rohlf. Jubiläumsausstellung zum 100jähri-  
gen Geburtstag. Göttingen, Kunstgeschichtliches  
Seminar und Kunstsammlungen der Universität, 1949,  
Kat.-Nr. 11

Literatur und Abbildung

Hans Wille: Frühwerke von Christian Rohlf in Göttinger  
Privatbesitz. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunst-  
geschichte, Bd. V, 1966, S. 220, Abb. 160 / Magdalena  
M. Moeller: Der Sonderbund. Seine Voraussetzungen  
und Anfänge in Düsseldorf. Köln 1984, S. 134 u. S. 166,  
Anm. 547

1907 malte Christian Rohlf eine zweite Fassung dieses  
Motivs (Köcke 428). Das Gemälde hängt heute im Wilhelm-  
Morgner-Haus in Soest (Inv.-Nr. N 147).



Christian Rohlf vor der Villa Hohenhof von Karl Ernst und Gertrud Osthaus

„Es ist bekannt, eine wie zentrale Rolle das Soest-Erlebnis für Rohlf seit seinem ersten Aufenthalt im Jahre 1904 gespielt hat. Keine andere Stadt, auch Weimar nicht, ist so häufig in Gemälde, Aquarell und Zeichnung zum Thema gemacht. In dem Katalog der Gemälde sind fast 50 Bilder von Soest aufgeführt, die von 1905 bis 1932 reichen. Dabei handelt es sich sowohl um Gesamtansichten wie auch um die Darstellung einzelner Kirchenbauten, Häuser und Straßenzüge. Rohlf hat die Stadt als ein Phänomen erlebt, das ihn immer neu fasziniert hat. [...] In dieser Zeit sieht Rohlf die Stadt als präziser Beobachter, etwas nüchtern, in einer fast zeichnerischen Manier“ (Paul Pieper, in: Christian Rohlf, Essen, Museum Folkwang, 1978, S. 12).





## 349 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

„Wameler Bäuerin“. 1950er-Jahre

Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
38,3 × 28,3 cm (15 1/8 × 11 1/8 in.). Rückseitig Foto-  
grafenstempel: „A. RENGER-PATZSCH, WAMEL-DORF  
ÜBER SOEST I.W.“ sowie von Albert Renger-Patzsch  
mit Bleistift betitelt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 700–900

USD 778–1,000



## 350 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

Kuhweide, Kühe und Bäume. Vermutlich 1930er-Jahre

Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
22,6 × 16,6 cm (22,8 × 16,8 cm) (8 7/8 × 6 1/2 in.).  
(9 × 6 5/8 in.). Rückseitig Fotografenstempel:  
„RENGER-PATZSCH“.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 800–1.200

USD 889–1,330





## 351 Maurice de Vlaminck

Paris 1876 – 1958 Rueil-la-Gadelière

Häuser am Bach. Um 1914/15

Öl auf Leinwand. 73 × 60 cm (28 ¾ × 23 ½ in.). Unten rechts signiert: Vlaminck. Auf dem Schmuckrahmen Etiketten der Berliner Spedition Gustav Knauer, Kunst-Abteilung, und der Kunsthalle Basel. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsan, Langenberg (frühestens 1930 erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 100.000–150.000

USD 111,000–167,000

Literatur und Abbildung

Sammlung E. Conrath, Reichenberg (C. S. R.), und Beiträge aus anderem Besitz. Berlin, Internationales Kunst- und Auktionshaus, 8./9.4.1930, Kat.-Nr. 458 („Häuser auf der Höhe“), Abb. Tf. 23

Das Grün der Natur flimmert in allen Schattierungen. Der französische Künstler Maurice de Vlaminck setzt in unserem Gemälde das dünn, doch mit breitem Pinselstrich aufgetragene Grün der Landschaft facettenreich ein. Die warmen Erdtöne des Untergrunds blitzen aus dem Pflanzendickicht hervor. Ein schmaler Weg führt hinauf zu einer Siedlung kubisch verschachtelter, einfacher Häuser.

Zusammen mit André Derain war der französische Maler, Grafiker und Schriftsteller Maurice de Vlaminck einer der Mitbegründer des epochemachenden Fauvismus. Die große Retrospektive von Paul Cézanne, dem Gründervater der Moderne, im Pariser Herbstsalon 1907 führte zu einer stilistischen Kehrtwende im Werk des Malers. Die Orte und Landschaften, in denen Vlaminck zu arbeiten pflegte, blieben dabei dieselben: In dem nicht weit von Paris gelegenen Chatou hatte er ein Atelier. Viele Jahre erkundete er die reizvolle Landschaft entlang der Seine zu Fuß und mit dem Rad. Unweit von Chatou wurde die kleine Stadt Bougival immer wieder zum Motiv des Künstlers. Hier hatten bereits Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet und Alfred Sisley gemalt. Zur Hochzeit der fauvistischen Phase Vlamincks waren in dem Städtchen bedeutende Werke von provokativer Farbigkeit entstanden wie „Restaurant de la Machine à Bougival“ (1905, Musée d’Orsay, Paris) oder „Paysage de Bougival“ (1906, Stedelijk Museum Amsterdam).

„Einer Naturkraft ähnlich schafft Vlaminck. [...] So, in göttlicher Fülle, strömt Vlamincks Kunst. Kein Sich-Quälen, kein Mühen. Paradiesische Unbefangenheit. Ein Quellen, Fließen. Jeden Morgen ist ihm neu seine Welt. So kann er stets verschieden, anders sie uns zeigen“, beschrieb der Kunsthistoriker und Galerist Daniel-Henry Kahnweiler die Werke Vlamincks aus dessen Zeit nach dem Fauvismus (Daniel-Henry [Kahnweiler]: Maurice de Vlaminck, in: Der Cicerone, 11. Jg. 1919, Heft 23, S. 761). Für dieses „verschieden“ und „anders zeigen“ steht unser Gemälde. Exemplarisch wird hierin die Stilwende im Schaffen Vlamincks und dessen Hinwendung zur Kunst Cézannes, die Beruhigung seiner farblichen Palette und Beruhigung der Form, sichtbar.

Während Cézanne vor allem Landschaften der Provence malte, blieb für Vlaminck die vertraute Umgebung von Chatou, Nanterre und Bougival maßgeblich. Hier fand er die Konzentration auf das ihm Wesentliche: die Tektonik des Bildes, die fast kontemplative Versenkung in die Landschaft als Motiv: „Die Natur duldet keinen Flirt, man muß sie besitzen, in sie eindringen“, formulierte er sein künstlerisches Credo (Maurice de Vlaminck: Erinnerungen, in: Paul Westheim (Hrsg.): Künstlerbekenntnisse, Berlin 1925, S. 155). GK







## 352 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

„Fichten“. 1921

Aquarell und Farbkreide auf genarbttem Papier.  
61 × 50,5 cm (24 × 19 7/8 in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: CR 21. Werkverzeichnis: Vogt 1921/24 (wohl identisch mit Vogt 1921/36).  
Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 9.000–12.000  
USD 10,000–13,300

## 353 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

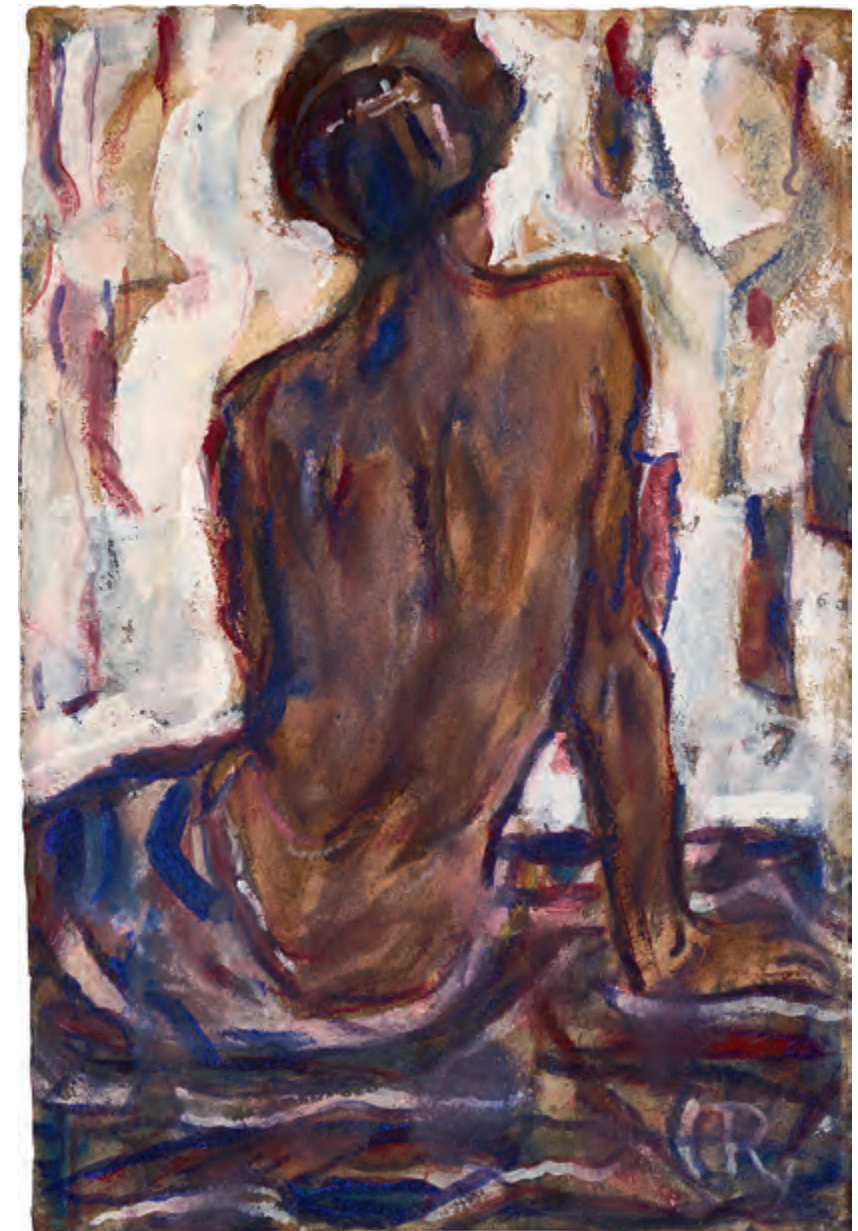
Weiblicher Rückenakt.

Wassertempera und Deckweiß auf genarbttem Papier.  
50,8 × 34 cm (20 × 13 3/8 in.). Unten rechts monogrammiert: CR. Werkverzeichnis: Nicht bei Vogt. Fest ins Passepartout montiert. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 12.000–15.000  
USD 13,300–16,700





## 354 Christian Rohlf

Niendorf 1849 – 1938 Hagen

Ghiridone im Schnee (Lago Maggiore). 1935

Wassertempera auf Velin. 57,8 × 78,5 cm  
(22 ¾ × 30 ⅞ in.). Unten rechts monogrammiert  
und datiert: CR 35. Rückseitig oben links von Helene  
Rohlf mit Bleistift beschriftet: Nr. 6 Ghiridone im  
Schnee Lago – Maggiore. Werkverzeichnis: Vogt  
1935/31. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 20.000–30.000

USD 22,200–33,300

„Breit gelagerte Berge begrenzen den See, unter ihnen der Ghiridone, den er immer wieder malt. Nächtlich leuchten zu ihren Füßen die roten und gelben Lichter des italienischen Ufers – unten Magadino, ein wenig höher Luino –, ihre Häuser bergen sich im Nebel, schimmern aus eisiger Höhe oder sind warm und dunkel in das nächtliche Wehen südlichen Sommers eingesponnen. Alles ist Farbe, Licht und Augenreize, Verzauberung und Entzücken in stetem Wechsel von Stunde zu Stunde, immer wieder neu und noch gesteigelter vom Morgen zum Abend, zwischen Blühen und Vergehen. Alles scheint in einem unendlichen Dasein von Heftigkeit befangen und wirkt tief auf einen so augenempfindlichen Menschen wie Rohlf“ (Paul Vogt: Christian Rohlf. Blätter aus Ascona. München 1959, S.47–48).



Christian Rohlf malt am Lago Maggiore



# 355 Hermann Hesse

Calw 1877 – 1962 Montagnola

Aus: „Zwölf Gedichte“. 1958

Manuskript mit 4 (von 12) Gedichten und dem Titelblatt sowie 5 Aquarellen über Feder in Braun und in Schwarz bzw. Bleistift auf je einem Doppelbogen gelblichen, gehämmerten Papiers. Blattmaß: 25 x 17,5 cm (25 x 35 cm) (9 7/8 x 6 7/8 in. (9 7/8 x 13 3/4 in.)). Auf dem Titelblatt mit Feder in Schwarz betitelt und signiert: Zwölf Gedichte von Herman[n] Hesse.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colzman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 2.000–3.000

USD 2,220–3,330

Wir danken Regina Bucher, Fondazione Hermann Hesse Montagnola, für die Bestätigung der Authentizität.



Geistespiel



Ausklang



Rückgedanken

Am Hang die Heidekräuter blühen,  
Der Finstern starrt in braunen Felsen.  
Wer weiss heut noch, wie fleumiggrün  
Der Wald im Mai gewesen?

Wer weiss heut noch, wie Ausklang  
Und Kulturruf einmal gelungen?



Stirgenblatt

Kalt knistert Herbstwind im dünnen Rohr,  
Der im Abend ergaut ist.  
Krähen flattern vom Weidenbaume  
Landsinnwärts.

Binsam steht und rastet am Stange ein  
alter Mann,  
Spürt den Wind im Haar, die Nacht  
und nachdenklichen Schnee,



## 356 Erich Heckel

Döbeln 1883 – 1970 Radolfzell am Bodensee

„Herbst“. 1937

Aquarell über Bleistift auf Bütten. 55,3 × 70,4 cm  
(21 ¾ × 27 ¾ in.). Unten rechts betitelt, signiert und  
datiert: Herbst Heckel 37.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 7.000–9.000  
USD 7,780–10,000

Wir danken Renate Ebner und Hans Geissler, Nachlass Erich  
Heckel, Hemmenhofen, für die Bestätigung der Authentizität  
des Aquarells.



## 357 Erich Heckel

Döbeln 1883 – 1970 Radolfzell am Bodensee

„Blaue Förde“. 1942

Aquarell über Kreide auf Velin. 52,7 × 69,1 cm  
(20 ¾ × 27 ¼ in.). Unten rechts mit Bleistift signiert,  
datiert und betitelt: Heckel 42 – Blaue Förde.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 7.000–9.000  
USD 7,780–10,000

Wir danken Renate Ebner und Hans Geissler, Nachlass Erich  
Heckel, Hemmenhofen, für die Bestätigung der Authentizität  
des Aquarells.





## 358 Joachim Utech

Belgard/Pommern 1889 – 1960 Marburg

Kauernde Frau.

Granit. 43 × 40 × 19 cm (16 7/8 × 15 3/4 × 7 1/2 in.). Unikat.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 3.000–4.000

USD 3,330–4,440

Das bevorzugte Material des aus Belgard in Pommern stammenden Bildhauers Joachim Utech war Granit. Was das bedeutete, beschrieb Hans Scheuerl 1948: „Das Eigenleben dieses Materials ist so stark, daß der Künstler damit nicht schalten und walten kann, wie er will. Jedes Kristall, jedes Körnchen glitzert und glänzt und lebt, wenn das Licht in die Gesteinsoberfläche hineindringt. Dieses Gestein ist eine Naturgewalt von ungeheurer, geballter Kraft. Granit! Welch ein Unterschied zwischen dem Bildhauer, der es unternimmt, diesem Gestein in titanischem Kampf seine Form abzurufen, und dem Bildformer, der aus fügsamem Ton seine weichen Gebilde knetet!“ (Hans Scheuerl: Der Granitbildhauer Joachim Utech. Ulm 1948, S. 14)



## 359 Erich Heckel

Döbeln 1883 – 1970 Radolfzell am Bodensee

„Fördeufer“. 1937

Aquarell über Kreide auf Bütten. 55,8 × 69,2 cm  
(22 × 27 1/4 in.). Unten rechts mit Bleistift betitelt,  
signiert und datiert: Fördeufer Heckel 37.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 6.000–8.000

USD 6,670–8,890

Wir danken Renate Ebner und Hans Geissler, Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen, für die Bestätigung der Authentizität des Aquarells.





# 360 Lyonel Feininger

1871 – New York – 1956

„Kolberg“. 1930

Aquarell und Tuschfeder auf Papier. 56,7 × 37,5 cm (22 3/8 × 14 3/4 in.). Unterhalb der Darstellung mit Feder in Schwarz signiert, betitelt und datiert: Feininger Kolberg 11.8.30. Etwas gebräunt. Gerahmt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsan, Langenberg (1939 bei Alex Vömel, Düsseldorf, erworben, seitdem in Familienbesitz)

EUR 40.000–60.000

USD 44,400–66,700

Literatur und Abbildung

Hans Schulz-Vanselow: Lyonel Feininger und Kolberg. Zeichnungen, Aquarelle, Photographien, Briefe. Hamburg, Verlag Peter Jancke, 1992, S. 9 u. S. 14, Nr. 19 („Kolberg I“, Maße und Standort unbekannt)

Über viele Jahre reiste der 1919 zum Meister am Bauhaus berufene Lyonel Feininger alljährlich im Sommer an die Ostsee, um sich mit seiner Familie am Meer zu erholen. Als Kontrast zu den thüringischen Dörfern, die seit den Jahren in Weimar sein Werk dominierten, fand er hier maritime Landschaften und skizzierte die mittelalterlichen Städte an der pommerschen Küste. Die vor dem Motiv entstandenen schnellen Zeichnungen, die Feininger als „Natur-Notizen“ auffasste, nutzte er später häufig als Ausgangsmaterial für im Atelier akribisch ausgearbeitete Aquarelle und Gemälde.

„Es ist ein Leben, so bescheiden und an Luxus so unwahrscheinlich arm, wie man sich's in Amerika gar nicht vorstellen könnte“, berichtete Feininger der deutsch-amerikanischen Sammlerin Galka Scheyer 1925 begeistert von der pommerschen Küste, „aber aus jedem Stückchen Natur ziehen wir so viel stille Freude wie wenn wir Gottweiss in was für einem irdischen Paradies wären. Baden. Sonnen am Strande, Rudern, Angeln, Spazierengehen – und nicht wenig Naturstudien machen, das ist unser Alltag“ (zit. nach: Galka E. Scheyer & Die Blaue Vier. Briefwechsel, hg. v. Isabel Wünsche, Wabern/Bern: Benteli 2006, S. 100).

Von dem ab 1924 immer wieder aufgesuchten Ferienort Deep in Westpommern aus besuchte Feininger 1925 auch die nahegelegenen Städte Treptow an der Rega und das Seebad Kolberg (heute Kołobrzeg) und skizzierte hier seine Impressionen von den Spaziergängen durch die Stadt.

Unserem Aquarell, mit dem Blick aus der Marienstraße auf den am rechten Bildrand monumental aufragenden gotischen Dom, liegen zwei auf den 2. September 1925 datierte Natur-Notizen (heute im Busch-Reisinger-Museum, Harvard) zugrunde, die die Komposition des knapp fünf Jahre später entstandenen Aquarells vorwegnehmen: Die Backsteinkathedrale ist hier nicht das Motiv, sondern bildet, gemeinsam mit den Häusern der anderen Straßenseite und dem im Vergleich zu der mittelalterlichen Kirche winzig wirkenden Gebäude in der unteren Bildmitte, den Rahmen für das Farbspiel und Linienspiel des über dem Meer aufreißenden Himmels.

Die Existenz unseres Aquarells ließ sich bereits aus einer zweiten Fassung des Motivs erschließen, das, am selben Tag entstanden, zur Sammlung der Lyonel-Feininger-Galerie in Quedlinburg gehört und mit dem Titel „Kolberg II“ versehen ist. Während diese Feiningers Freund Hermann Klumpp gewidmete Fassung vielfach publiziert ist, war der Verbleib der ersten Fassung des Motivs bislang unbekannt. Nach über 80 Jahren im Privatbesitz erscheint das Blatt nun erstmals wieder auf dem Kunstmarkt.

Im Vergleich zu dem statischer wirkenden Aquarell aus der Sammlung Klumpp ist unsere Version durch das dramatische, den Himmelsausschnitt gliedernde Linienspiel und die kräftige Farbigkeit des blauen Himmels weitaus dynamischer. Doch beide Fassungen zeigen die typische Bildsprache des Bauhaus-Meisters, der die mittelalterlichen Dörfer und Städte seiner deutschen Wahlheimat in prismatische Flächen zerlegte, die aus Linien, Licht und Farbe gebildet werden.

RS





## 361 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

„Wäsche d. [er] Zeche Germania, Dortmund Marten“. 1952  
Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
38,2 × 28 cm (15 × 11 in.). Rückseitig Fotografen-  
stempel: „A. RENGER-PATZSCH, WAMEL-DORF ÜBER  
SOEST I.W.“ sowie von Albert Renger-Patzsch mit Blei-  
stift betitelt und bezeichnet sowie Archiv-Nr.: „193“.

### Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 1.500–2.000

USD 1,670–2,220



## 362 Kurt Lewy

Essen 1898 – 1963 Freiburg i. Br.

Emaillbild und drei Emailleschalen. 1920er-Jahre

Emaillbild: 13 × 16,5 cm (5 1/8 × 6 1/2 in.); Schalen:  
Höhe jeweils ca. 4,5 cm, Ø je 13,7 cm (height ca. 1 3/4 in.,  
Ø 5 3/8 in.). Das Emaillbild unten rechts monogram-  
miert: KL. Auf der Rückseite zwei Aufkleber; einer  
mit grünem Stift beschriftet: Kurt LEWY No. 15, der  
andere mit Schreibmaschine beschriftet: LEWY  
Kat.-Nr. 214. Zwei der drei Schalen unten monogram-  
miert: L. Das Emaillbild in hölzernen Rahmen einge-  
legt (nicht ausgerahmt). Zwei Schalen mit kleinen  
Abplatzungen.

### Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 800–1.200

USD 889–1,330





## 363 Arthur Lee

Trondheim 1881 – 1961 Newtown

„Aphrodite“. 1912

Bronze mit grünlicher Patina. 75 × 28 × 17 cm  
(29 ½ × 11 × 6 ¾ in.). Auf der Plinthe vorne betitelt:  
APHRODITE. Hinten monogrammiert und datiert:  
AL [im Kreis] 1912. Rückseitig an der Plinthe die  
Gießermarke: Cast by Griffoul Newark N. J.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 5.000–7.000

USD 5,560–7,780

Der norwegisch-amerikanische Bildhauer Arthur Lee war seit 1911 mit Thilda Colsmans Jugendfreundin Freddie Döhle (Bremen 1887–1971 Newtown) verheiratet, zu der Adalbert und Thilda Colsmann einen engen freundschaftlichen Kontakt pflegten.



## 364 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

„Soest, Westseite, Patroklidom [sic!]“. Um 1930

Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
38,2 × 28,1 cm (15 × 11 ¼ in.). Rückseitig Fotografen-  
stempel: „A. RENGER-PATZSCH, WAMEL-DORF ÜBER  
SOEST I.W.“ sowie von Albert Renger-Patzsch mit Blei-  
stift betitelt.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colsmann, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 600–800

USD 667–889

Literatur und Abbildung

Hubertus Schwartz: Soest. Alte Stadt in unserer Zeit.  
Aufnahmen von Albert Renger-Patzsch. Soest [1963],  
T. 10 (dort betitelt: St. Patroclimünster, Westwerk,  
Vorhalle. Darüber die drei Fenster der Rüstkammer)







## 365 Sabine Renger

Darmstadt 1924 – 1974 Möhneseeweg/Wamel

„Corvey, Schloss an der Weser“. Anfang 1950er-Jahre  
Silbergelatineabzug. 38,1 × 28,2 cm (15 × 11 1/8 in.).  
Rückseitig Fotografenstempel: „Renger-Foto / Foto:  
Sabine Renger“ (Tochter von Albert Renger-Patzsch).

Provenienz  
Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 800–1.200

USD 889–1,330

## 366 Albert Renger-Patzsch

Würzburg 1897 – 1966 Wamel b. Soest

„Schloss Cappenberg. Park v.[on] d.[er] Schlossterrasse  
aus gesehen“. 1949/50

Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
28,2 × 38,2 cm (11 1/8 × 15 in.). Rückseitig Foto-  
grafenstempel: „A. RENGER-PATZSCH, WAMEL-DORF  
ÜBER SOEST I.W.“ sowie von Albert Renger-Patzsch  
mit Bleistift betitelt.

Provenienz  
Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 800–1.200

USD 889–1,330

Literatur und Abbildung unter [grisebach.com](http://grisebach.com)



## 367 Sabine Renger

Darmstadt 1924 – 1974 Möhneseeweg/Wamel

Alfred Renger-Patzsch mit Hund und Zigarre. 1946  
Vintage. Silbergelatineabzug. Agfa-Brovira-Papier.  
16,7 × 12,5 cm (6 9/16 × 4 1/2 in.). Rückseitig Foto-  
grafenstempel: „Renger-Foto / Foto: Sabine Renger“  
(Tochter von Albert Renger-Patzsch).

Provenienz  
Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 500–700

USD 556–778

Literatur und Abbildung

Ann und Jürgen Wilde (Hg.): Albert Renger-Patzsch.  
Ruhrgebiet-Landschaften 1927–1935. Köln 1982, S. 173  
(dort datiert: 1946) / Donald Kuspit (Hg.): Albert Renger-  
Patzsch. Joy before the Object. New York 1993, S. 4  
(dort datiert: 1945/46)





## 368 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Bettina im Garten“. 1952

Öl auf Hartfaser. 80 × 64 cm (31 ½ × 25 ¼ in.). Unten rechts monogrammiert und datiert: 5 [Dix-Monogramm] 2. Auf dem Schmuckrahmen oben ein Aufkleber, mit Feder in Braun signiert, bezeichnet und betitelt: Prof. Otto Dix Hemmenhofen „Bettina“.

Werkverzeichnis: Löffler 1952/16. Im Künstlerrahmen.

Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colman, Langenberg (seitdem in Familienbesitz)

EUR 50.000–70.000

USD 55,600–77,800



Otto Dix. „Nelly in Blumen“. 1924. Öl/Lwd. Löffler 1924/5. Museum Folkwang, Essen

Mit dem Bildnis seiner Enkelin Bettina inmitten der Blumen des eigenen Gartens knüpft Otto Dix an die große Serie seiner Kinderbilder der 1920er-Jahre an. Damals hatte der schonungslose Verist begonnen, sich anlässlich der Geburten seiner eigenen Kinder Nelly (\*1923), Ursus (\*1927) und Jan (\*1928) in zahlreichen ausdrucksstarken Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden, von der Entbindung bis zu den ersten Schritten, mit dem Thema Kindheit auseinanderzusetzen. „Seine Unbestechlichkeit gegenüber dem Leben äußert sich auch in den zahlreichen Schilderungen seiner Kinder“, berichtete Paul Ferdinand Schmidt 1929 staunend (in: Schünemanns Monatshefte, Nr. 5 v. Mai 1929, S. 562).

Einen Höhepunkt fand die Auseinandersetzung mit dieser eigenen Welt der Kinder zunächst in dem Gemälde „Nelly in Blumen“ (1924; Museum Folkwang, Essen), das die zweijährige Tochter in den unverkennbaren Proportionen des Kleinkinds umrahmt von bunten Gartenblumen zeigt; in der unverblühten Anlehnung an Philipp Otto Runge's Kinderdarstellungen, vor allem an dessen Hauptwerk „Die Hülsenbeck'schen Kinder“ (1805/06, Hamburger Kunsthalle), präsentierte sich Dix als Vertreter einer neuen Romantik.

Knapp dreißig Jahre später erlebte der Künstler mit seiner Enkelin ein Déjà-vu: Nun tapste Nellys 1950 geborene Tochter Bettina durch den Garten des Malers und forderte ihn zu einer Reprise heraus: Doch nicht nur die Kleidung und Haartracht des Kindes hatten sich gewandelt, sondern auch der stilistische Zugriff. Die Neo-Romantik des Nachexpressionismus ist nun einer flächigen, farbkraftigen Alla-Prima-Malerei und einer zu dem Motiv passenden, bewussten Nativität gewichen. Die Flächen sind konturiert, die Farben kräftig: Das Erlebnis seiner Enkelin, „die mit ihrer Mutter Nelly den Hemmenhofener Haushalt teilte“, brachte Otto Dix und seiner Malerei nach den Entbehrungen der Zeit der Verfemung im „Dritten Reich“ und den Schrecken des Krieges einen neuen Aufschwung: „Bettina bildete [...] in einer fast intensiveren Weise als mit den eigenen Kindern während der Dresdner Akademiezeit einen Mittelpunkt des Dixschen Schaffens. [...] Vergleicht man das Bild mit dem der fast gleichaltrigen Mutter ‚Nelly in Blumen‘ von 1924, so überrascht doch die innere Verwandtschaft beider trotz der gewandelten Technik“ (Fritz Löffler: Otto Dix. Leben und Werk, Dresden 1960, S. 127). Die Formen sind vereinfacht, der Pinselduktus pastos, die Palette wird – angeregt durch die Lebendigkeit des Kleinkinds und die Blütenpracht des Gartens – von kraftvollen Farben dominiert. Mit dem Bildnis der Enkelin zog eine neue Unbeschwertheit in das Schaffen von Dix ein, die bis heute von dem Bild ausstrahlt. RS





## 369 Otto Dix

Gera-Untermhaus 1891 – 1969 Singen

„Bildnis Adalbert Colmsman“ / „Bildnis Thilda Colmsman“. 1951  
Jeweils Öl auf Hartfaser. Jeweils 64,7 × 49,8 cm  
(25 ½ × 19 ¾ in.). Jeweils unten rechts monogrammiert  
und datiert: [Dix-Monogramm] 51 bzw. 5 [Dix-Mono-  
gramm] 1. Werkverzeichnis: Löffler 1951/11 und 1951/12.

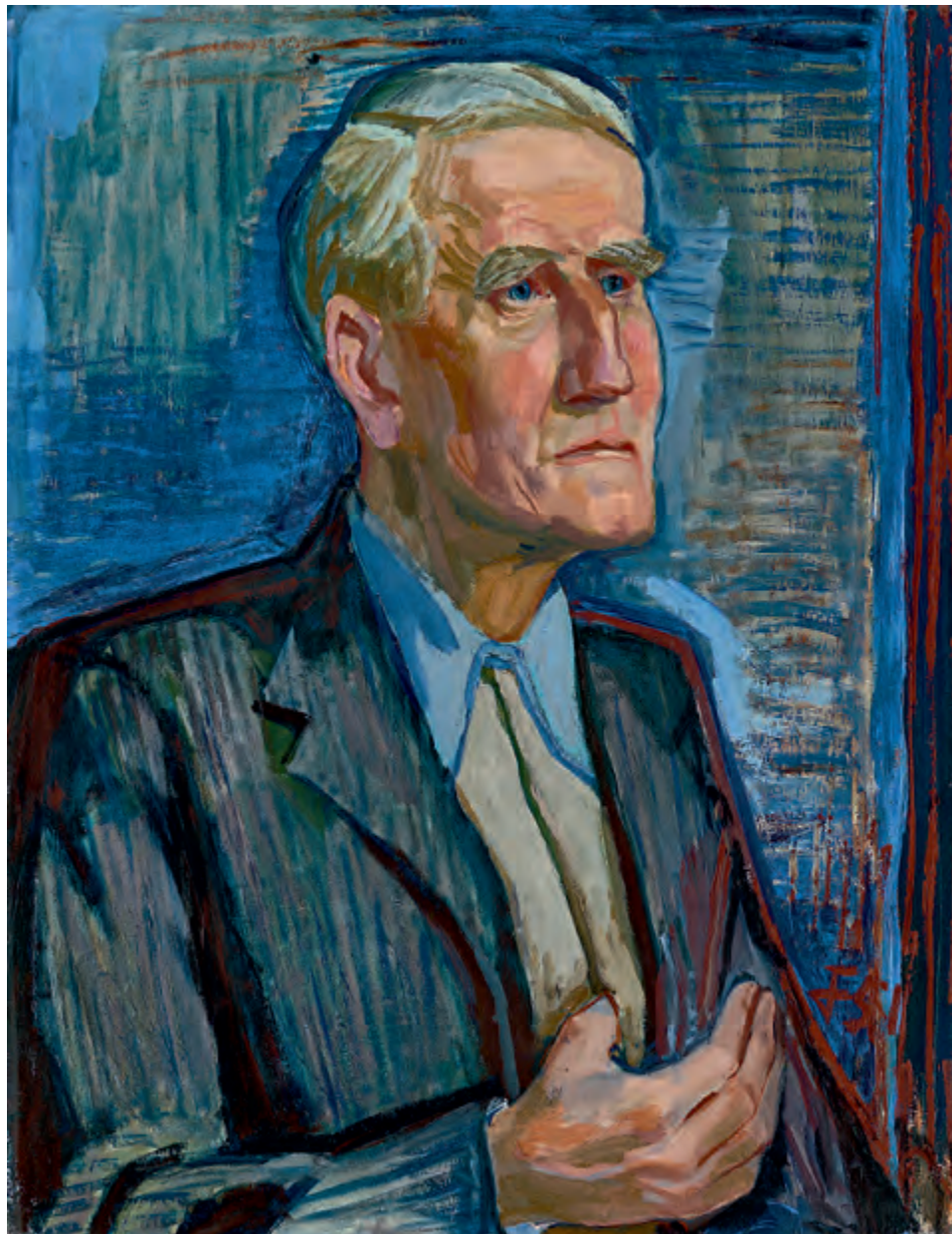
### Provenienz

Sammlung Adalbert und Thilda Colmsman, Langenberg  
(seitdem in Familienbesitz)

EUR 30.000–40.000

USD 33,300–44,400

Colsmans hielten den Kontakt zu befreundeten Künstlern auch in der Zeit der Ächtung durch die Nationalsozialisten und verstärkten die Erwerbungen von Werken der von ihnen besonders geschätzten Maler: Werke von Heckel, Rohlfis und Nolde, die während der Zeit der Verfehmung entstanden, gelangten in die Sammlung. Auch die Begegnung mit dem während des „Dritten Reichs“ zurückgezogen in der „inneren Emigration“ am Bodensee lebenden Otto Dix scheint auf diese Zeit zurückzugehen. Colsmans erwarben von ihm mehrere Gemälde und Arbeiten auf Papier und ließen sich 1951 – gezeichnet vom tragischen Unfalltod ihres dritten Sohnes kurz zuvor – von Dix porträtieren.





# Grisebach Partner und Repräsentanzen

Grisebach Berlin and Representatives

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



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



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



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



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



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



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



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



**Sophia von Westerholt**  
Nordrhein-Westfalen/Benelux  
sophia.westerholt@grisebach.com  
T +49 2118629 2197



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



**Jesco von Puttkamer**  
Süddeutschland/Österreich/Italien  
jesco.puttkamer@grisebach.com  
T +49 89 227 633



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



**Urs Lanter**  
Schweiz  
urs.lanter@grisebach.com  
T +41 44 212 8888



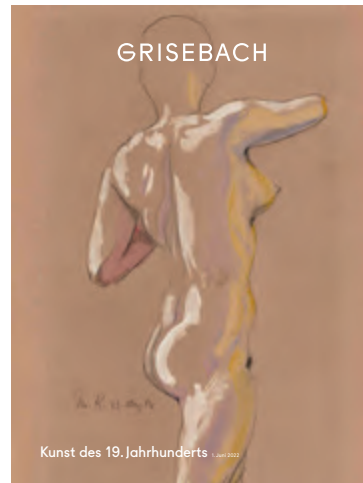
**Shantala S. Branca**  
Schweiz  
shantala.branca@grisebach.com  
T +41 44 212 8888

**New York, USA/Kanada**  
auktionen@grisebach.com



# Sommerauktionen in Berlin 1. bis 3. Juni 2022

Summer Auctions in Berlin, 1 – 3 June 2022



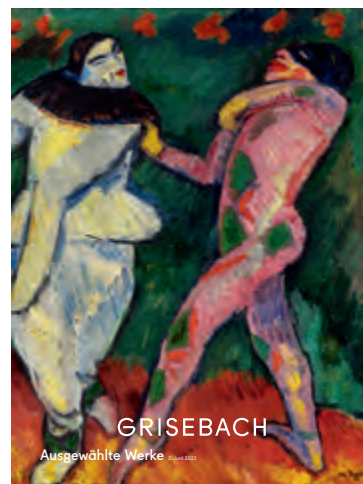
Kunst des 19. Jahrhunderts  
Mittwoch, 1. Juni 2022, 15 Uhr



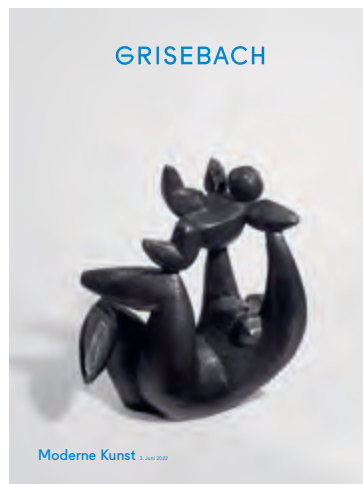
Photographie  
Mittwoch, 1. Juni 2022, 18 Uhr



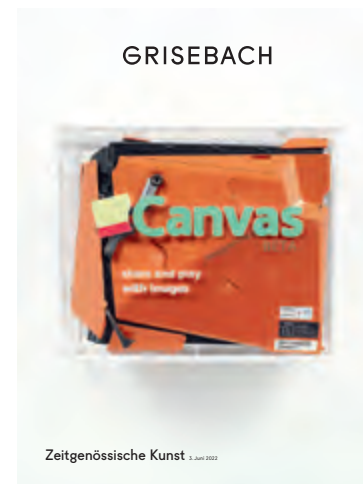
Sammlung Adalbert & Thilda Colsman  
Donnerstag, 2. Juni 2022, 15 Uhr



Ausgewählte Werke  
Donnerstag, 2. Juni 2022, 18 Uhr



Moderne Kunst  
Freitag, 3. Juni 2022, 11 Uhr



Zeitgenössische Kunst  
Freitag, 3. Juni 2022, 18 Uhr

# Setzen Sie auf unsere Expertise



## Einlieferung zu unseren Auktionen

Kontaktieren Sie unsere Experten unter:  
+49 30 885 9150  
auktionen@grisebach.com



- 1 Alle Katalogbeschreibungen sind online und auf Anfrage in Englisch erhältlich.
- 2 Basis für die Umrechnung der EUR-Schätzpreise:  
USD 1,00 = EUR 0,9 (Kurs vom 1. April 2022)
- 3 Bei den Katalogangaben sind Titel und Datierung, wenn vorhanden, vom Künstler bzw. aus den Werkverzeichnissen übernommen. Diese Titel sind durch Anführungszeichen gekennzeichnet. Undatierte Werke haben wir anhand der Literatur oder stilistisch begründbar zeitlich zugeordnet.
- 4 Alle Werke wurden neu vermessen, ohne die Angaben in Werkverzeichnissen zu übernehmen. Die Maßangaben sind in Zentimetern und Inch aufgeführt. Es gilt Höhe vor Breite vor Tiefe. Bei Originalen wird die Blattgröße, bei Drucken die Darstellungsgröße bzw. Plattengröße angegeben. Wenn Papier- und Darstellungsmaß nicht annähernd gleich sind, ist die Papiergröße in runden Klammern angegeben. Bei druckgrafischen Werken wurde auf Angabe der gedruckten Bezeichnungen verzichtet. Signaturen, Bezeichnungen und Gießerstempel sind aufgeführt. „Bezeichnung“ bedeutet eine eigenhändige Aufschrift des Künstlers, im Gegensatz zu einer „Beschriftung“ von fremder Hand.
- 5 Bei den Papieren meint „Büttenpapier“ ein Maschinenpapier mit Büttenstruktur. Ergänzende Angaben wie „JW Zanders“ oder „BfK Rives“ beziehen sich auf Wasserzeichen. Der Begriff „Japanpapier“ bezeichnet sowohl echtes wie auch maschinell hergestelltes Japanpapier.
- 6 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden; sie sind gebraucht. Der Erhaltungszustand der Kunstwerke ist ihrem Alter entsprechend; Mängel werden in den Katalogbeschreibungen nur erwähnt, wenn sie den optischen Gesamteindruck der Arbeiten beeinträchtigen. Für jedes Kunstwerk liegt ein Zustandsbericht vor, der angefordert werden kann.
- 7 Die in eckigen Klammern gesetzten Zeichen beziehen sich auf die Einlieferer, wobei [E] die Eigenware kennzeichnet.
- 8 Es werden nur die Werke gerahmt versteigert, die gerahmt eingeliefert wurden.

- 1 *Descriptions in English of each item included in this catalogue are available online or upon request.*
- 2 *The basis for the conversion of the EUR-estimates:  
USD 1.00 = EUR 0.9 (rate of exchange 1 April 2022)*
- 3 *The titles and dates of works of art provided in quotation marks originate from the artist or are taken from the catalogue raisonné. Undated works have been assigned approximate dates by Grisebach based on stylistic grounds and available literature.*
- 4 *Dimensions given in the catalogue are measurements taken in centimeters and inches (height by width by depth) from the actual works. For originals, the size given is that of the sheet; for prints, the size refers to the plate or block image. Where that differs from the size of the sheet on which it is printed, the dimensions of the sheet follow in parentheses (). Special print marks or printed designations for these works are not noted in the catalogue. Signatures, designations and foundry marks are mentioned. "Bezeichnung" ("inscription") means an inscription from the artist's own hand, in contrast to "Beschriftung" ("designation") which indicates an inscription from the hand of another.*
- 5 *When describing paper, "Bütten paper" denotes machine-made paper manufactured with the texture and finish of "Bütten". Other designations of paper such as "JW Zanders" or "BfK Rives" refer to respective watermarks. The term "Japan paper" refers to both hand and machine-made Japan paper.*
- 6 *All sale objects may be viewed and examined before the auction; they are sold as is. The condition of the works corresponds to their age. The catalogues list only such defects in condition as impair the overall impression of the art work. For every lot there is a condition report which can be requested.*
- 7 *Those numbers printed in brackets [] refer to the consignors listed in the Consignor Index, with [E] referring to property owned by Grisebach.*
- 8 *Only works already framed at the time of consignment will be sold framed.*

# Kunst vermitteln & Diskurse fördern



Presse und Kommunikation

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

Veranstaltungen und Ausstellungen

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





# Versteigerungsbedingungen der Grisebach GmbH

## § 1

### Der Versteigerer

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

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

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

## § 2

### Katalog, Besichtigung und Versteigerungstermin

#### 1. Katalog

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

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

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

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

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

#### 2. Besichtigung

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

#### 3.

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

## § 3

### Durchführung der Versteigerung

#### 1. Bieternummer

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

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

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

#### 2. Aufruf

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

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

#### 3. Gebote

##### a) Gebote im Saal

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

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

##### b) Schriftliche Gebote

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

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

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

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

##### c) Telefonische Gebote

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

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

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

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

#### d) Gebote über das Internet

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

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

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

#### 4. Der Zuschlag

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

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

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

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

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

## § 4

### Kaufpreis, Zahlung, Verzug

#### 1. Kaufpreis

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

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

32%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet. In diesem Aufgeld sind alle pauschalen Gebühren sowie die gesetzliche Umsatzsteuer enthalten (Differenzbesteuerung nach § 25a UStG). Sie werden bei der Rechnungsstellung nicht einzeln ausgewiesen.

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

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

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

##### a) Aufgeld

Auf den Hammerpreis berechnet Grisebach ein Aufgeld von 25%. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 500.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% berechnet. Auf den Teil des Hammerpreises, der EUR 2.000.000 übersteigt, wird ein Aufgeld von 15% berechnet.

##### b) Umsatzsteuer

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

##### c) Umsatzsteuerbefreiung

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

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

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

#### 2. Fälligkeit und Zahlung

Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag fällig.

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

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

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

#### 3. Verzug

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

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

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

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

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



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

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

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

#### § 5

Nachverkauf

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

#### § 6

Entgegennahme des ersteigerten Kunstgegenstandes

- Abholung

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

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

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

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

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

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

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

#### § 7

Haftung

- Beschaffenheit des Kunstgegenstandes

Der Kunstgegenstand wird in der Beschaffenheit veräußert, in der er sich bei Erteilung des Zuschlags befindet und vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden konnte. Ergänzt wird diese Beschaffenheit durch die Angaben im Katalog (§2 Ziff.1) über Urheberschaft, Technik und Signatur des Kunstgegenstandes. Sie beruhen auf den bis zum Zeitpunkt der Versteigerung veröffentlichten oder sonst allgemein zugänglichen Erkenntnissen sowie auf den Angaben des Einlieferers. Weitere Beschaffenheitsmerkmale sind nicht vereinbart, auch wenn sie im Katalog beschrieben oder erwähnt sind oder sich aus schriftlichen oder mündlichen Auskünften, aus einem Zustandsbericht, Expertisen oder aus den Abbildungen des Katalogs ergeben sollten. Eine Garantie (§ 443 BGB) für die vereinbarte Beschaffenheit des Kunstgegenstandes wird nicht übernommen.
- Rechte des Käufers bei einem Rechtsmangel (§ 435 BGB)

Weist der erworbene Kunstgegenstand einen Rechtsmangel auf, weil an ihm Rechte Dritter bestehen, kann der Käufer innerhalb einer Frist von zwei Jahren (§ 438 Abs.4 und 5 BGB) wegen dieses Rechtsmangels vom Vertrag zurücktreten oder den Kaufpreis mindern (§ 437 Nr.2 BGB). Im übrigen werden die Rechte des Käufers aus § 437 BGB, also das Recht auf Nacherfüllung, auf Schadenersatz oder auf Ersatz vergeblicher Aufwendungen ausgeschlossen, es sei denn, der Rechtsmangel ist arglistig verschwiegen worden.
- Rechte des Käufers bei Sachmängeln (§ 434 BGB)

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

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

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

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

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

#### § 8

Schlussbestimmungen

- Nebenabreden

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

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

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

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

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

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

# Informationen für Bieter

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

Sie haben auch die Möglichkeit, schriftliche oder telefonische Gebote an den Versteigerer zu richten. Ein entsprechendes Auftragsformular liegt dem Katalog bei. Über www.grisebach.com können Sie live über das Internet die Auktionen verfolgen und sich zum online-live Bieten registrieren. Wir bitten Sie in allen Fällen, uns dies bis spätestens zum 1. Juni 2022, 15 Uhr mitzuteilen.

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

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



# Conditions of Sale of Grisebach GmbH

## Section 1

### The Auction House

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

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

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

## Section 2

### Catalogue, Pre-Sale Exhibition and Date of the Auction

#### 1. Catalogue

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

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

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

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

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

#### 2. Pre-sale exhibition

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

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

#### 3.

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

## Section 3

### Calling the Auction

#### 1. Bidder number

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

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

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

#### 2. Item call-up

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

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

#### 3. Bids

##### a) Floor bids

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

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

##### b) Written absentee bids

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

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

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

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

##### c) Phoned-in absentee bids

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

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

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

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

##### d) Absentee bids submitted via the internet

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

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

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

#### 4. Knock down

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

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

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

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

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

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

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

## Section 4

### Purchase Price, Payment, Default

#### 1. Purchase price

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

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

For buyers having their residence in the community territory of the European Union (EU), Grisebach will add a buyer’s premium of 32% to the hammer price. A buyer’s premium of 27% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer’s premium of 22% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000. This buyer’s premium will include all lump sum fees as well as the statutory turnover tax (margin scheme pursuant to Section 25a of the German Turnover Tax Act). These taxes and fees will not be itemized separately in the invoice.

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

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

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

a) Buyer’s premium

Grisebach will add a buyer’s premium of 25% to the hammer price. A buyer’s premium of 20% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 500,000. A buyer’s premium of 15% will be added to that part of the hammer price that is in excess of EUR 2,000,000.

b) Turnover tax

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

c) Exemption from turnover tax

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

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

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

#### 2. Due date and payment

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

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



# Information for Bidders

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

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

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

#### 4. Errors in the auction proceedings

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

#### 5. Statute of limitations

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

## Section 8

### Final provisions

#### 1. Collateral agreements

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

#### 2. Translations of the Conditions of Sale

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

#### 3. Governing law

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

#### 4. Place of performance

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

#### 5. Severability clause

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

#### 6. Dispute settlement proceedings

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

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

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

#### 3. Default

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

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

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

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

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

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

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

## Section 5

### Post Auction Sale

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

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

## Section 6

### Acceptance of the Work of Art Purchased at Auction

#### 1. Pick-up

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

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

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

#### 2. Storage

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

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

#### 3. Shipping

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

#### 4. Default of acceptance

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

#### 5. Sale to other parties

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

## Section 7

### Liability

#### 1. Characteristics of the work of art

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Geschäftsführer  
Diandra Donecker  
Micaela Kapitzky  
Dr. Markus Krause  
Rigmor Stüssel

Auktionator  
Dr. Markus Krause

Katalogbearbeitung  
Stefan Pucks  
Dr. Martin Schmidt

Textbeiträge  
Andreas Fluck (AF)  
Dr. Gloria Köpnick (GK)  
Stefan Pucks (SP)  
Dr. Martin Schmidt (MS)  
Prof. Dr. Rainer Stamm (RS)

Provenienzforschung  
Dr. Sibylle Ehringhaus  
Carolin Faude-Nagel

Text-Lektorat  
Matthias Sommer, Berlin

Photobearbeitung  
Ulf Zschommler

Photos  
Fotostudio Bartsch  
Karen Bartsch, 2022  
Recom GmbH & Co. KG, Berlin  
Grisebach GmbH  
Inszenierung: Noshe  
Umschlag vorne, 3. Vorlaufseite  
& Abb. Essay Stamm & Fluck:  
© Nolde Stiftung Seebüll  
Umschlag hinten: VG Bild-Kunst,  
Bonn 2022 / Foto © 2022 Chris-  
tian Hagemann  
Abb. Essay Stamm & Köpnick,  
Abb. zu Losen 340/348/354 aus  
dem privaten Fotoalbum der  
Familie Colzman  
Abb. zu Los 368 & Essay Stamm:  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022  
(für vertretene Künstler)  
Trotz intensiver Recherche  
war es nicht in allen Fällen  
möglich, die Rechteinhaber  
ausfindig zu machen. Bitte  
wenden Sie sich an [auktionen@  
grisebach.com](mailto:auktionen@grisebach.com)

Markenentwicklung und -gestaltung  
Stan Hema, Berlin

Layout & Satz  
Dani Ziegler, Berlin

Produktion  
Nora Rüsenberg

Database-Publishing  
Digitale Werkstatt  
J. Grützkau, Berlin

Druck  
H. Heenemann GmbH & Co. KG,  
Berlin

Gedruckt auf  
Maxisatin, 135 g/qm

Schriften  
Fugue, Radim Pesko  
Aperçu Pro, Colophon Foundry

Abbildung auf dem Umschlag vorne:  
Emil Nolde, Los 316 (Detail)

Abbildung auf dem Umschlag hinten:  
Ewald Mataré, Los 319



# Künstlerverzeichnis

Index of Artists

Barlach: 333

Baum: 301

Baur (zugeschrieben): 302

Dix: 368, 369

Feininger: 360

Gaul: 300

Heckel: 356, 357, 359

Hesse: 355

Kogan: 306, 314

Lasker-Schüler: 337

Lee: 363

Lewy: 362

Macke: 303, 304

Mataré: 319-325

Nolde: 305, 307, 308-313, 315,  
316-318, 326-332, 334, 335,  
336, 344, 346

Renger: 365, 367

Renger-Patzsch: 341, 349, 350,  
361, 364, 366

Rohlf: 340, 342, 343, 345, 347,  
348, 352, 353, 354

Ruwoldt: 338

Schmidt-Rottluff: 339

Utech: 358

Vlaminck: 351





[grisebach.com](http://grisebach.com)