

KETTERER  KUNST



EVENING SALE

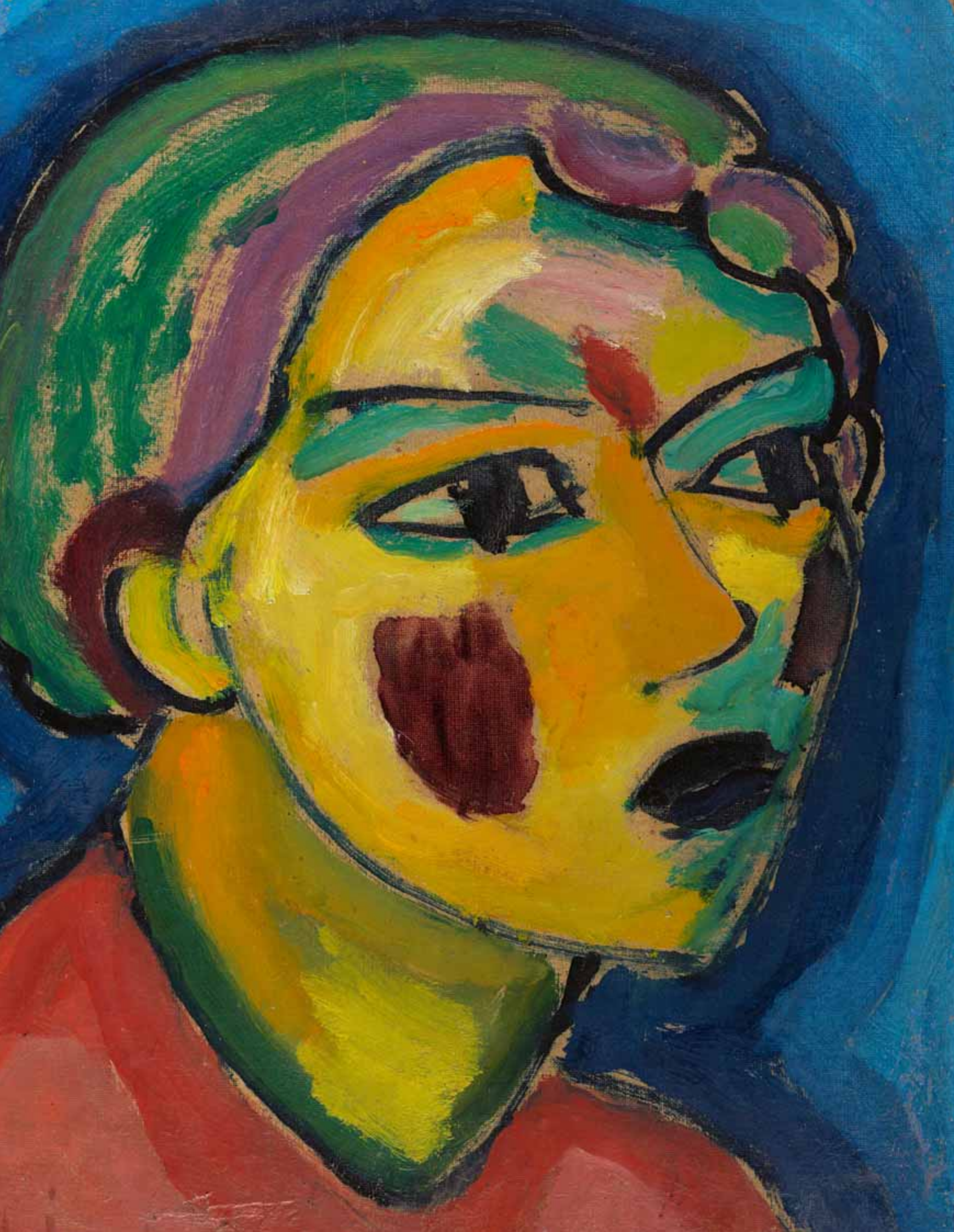
6. Dezember 2019











496. AUKTION

Evening Sale

Auktion | Auction

Los 100–181 Evening Sale (496)

Freitag, 6. Dezember 2019, ab ca. 17 Uhr | *from ca. 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–66 Limited Editions (497)

Freitag, 6. Dezember 2019, ab 16 Uhr | *from 4 pm*

Los 200–349 Kunst nach 1945/Contemporary Art (495)

Samstag, 7. Dezember 2019, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 400–570 Klassische Moderne (494)

Samstag, 7. Dezember 2019, ab 16.30 Uhr | *from 4.30 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de

Sonntag, 8. Dezember 2019, bis 15 Uhr | *until 3 pm*

Vorbesichtigung | Preview

Hamburg

Galerie Herold, Colonnaden 5, 20354 Hamburg

Do. 31. Oktober 17–20 Uhr | *5 pm–8 pm*
Fr. 1. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*
Sa. 2. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*

Zürich

Fabian & Claude Walter Galerie,
Rämistrasse 18, 8001 Zürich/Schweiz

Di. 5. November 17–20 Uhr | *5 pm–8 pm*
Mi. 6. November 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Do. 7. November 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*

Frankfurt

Galerie Schwind, Fahrgasse 8, 60311 Frankfurt

So. 10. November 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 11. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*
Di. 12. November 11–18 Uhr | *11 am–6 pm*

Düsseldorf

Ketterer Kunst, Königsallee 46, 40212 Düsseldorf (Neue Adresse)

Fr. 15. November 17–20 Uhr | *5 pm–8 pm*
Sa. 16. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*
So. 17. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*
Mo. 18. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin

Fr. 22. November 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*
Sa. 23. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
So. 24. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mo. 25. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 26. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 27. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 28. November 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München

So. 1. Dezember 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 2. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 3. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 4. Dezember 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*
Do. 5. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Fr. 6. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm* (ab Los 200)

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,10 US Dollar (Richtwert).

Umschlag: Los 126 A. Warhol – Frontispiz I: Los 110 H. M. Pechstein – Frontispiz II: Los 138 G. Richter – Frontispiz III: Los 161 J. Dubuffet – Frontispiz IV: Los 133 E. L. Kirchner – S. 8: Los 123 A. v. Jawlensky – S. 10: Los 146 K. Grosse – S. 12: Los 124 J. Mammen – S. 220: Los 177 T. Cragg – Umschlag hinten innen: Los 117 G. Münter – Umschlag hinten außen: Los 178 K. Klapheck



Aufträge | Bids

Auktionen 494 | 495 | 496 | 497 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

Aufgrund der Versteigerungsbedingungen und der Datenschutzbestimmungen erteile ich folgende Aufträge:
On basis of the general auction terms and the data protection rules I submit following bids:

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

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

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

Bitte kontaktieren Sie mich während der Auktion unter:
Please contact me during the auction under the following number:

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

Bitte beachten Sie, dass Gebote bis spätestens 24 Stunden vor der Auktion eintreffen sollen.
Please note that written bids must be submitted 24 hours prior to the auction.

Rechnung | Invoice

Bitte schicken Sie mir die Rechnung vorab als PDF an:
Please send invoice as PDF to:

E-Mail | Email

Ich wünsche die Rechnung mit ausgewiesener Umsatzsteuer (vornehmlich für gewerbliche Käufer/Export).
Please display VAT on the invoice (mainly for commercial clients/export).

Versand | Shipping

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in
I will collect the objects after prior notification in

München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.
Please send me the objects

Von allen Kunden benötigen wir eine Kopie des Ausweises.
All clients are kindly asked to submit a copy of their passport/ID.

Datum, Unterschrift | Date, Signature



ANSPRECHPARTNER

München
Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



MÜNCHEN
Karoline Tiege, M.A.
Tel. +49 89 55244-244
k.tiege@kettererkunst.de



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

München
Klassische Moderne



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



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

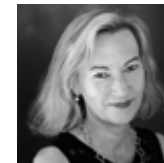
Repräsentanten



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



DÜSSELDORF
Ralf Radtke
Tel. +49 2151 618000
r.radtke@kettererkunst.de



DÜSSELDORF
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 2151 618000



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



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



MÜNSTER/WESTFALEN
Sascha Tyrra
Tel. +49 5451 9997033
Mob. +49 151 29600662
s.tyrra@kettererkunst.de



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



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



Stefan Maier
Tel. +49 34293 449283
s.maier@kettererkunst.de



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

Silvie Mühl M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Eva Heisse, Christine Hauser M.A., Dr. Agnes Thum, Christine Engelke M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Eva Lengler M.A.

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien - 1965 Berlin

Großes grasendes Fohlen. 1929.

Bronze mit grünlicher Patina.

Berger/Ladwig 111. Buhlmann 139. Mit dem Namenszug auf der Plinthe.

Hinten an der Plinthenkante mit dem Gießerstempel „GUSS H.NOACK BERLIN FRIEDENAU“. Einer von ca. 10 Vorkriegsgüssen.

Mit Plinthe: 77,5 x 65 x 27 cm (30,5 x 25,5 x 10,6 in).

Gegossen von der Bildgießerei Noack, Berlin-Friedenau.

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Mit einem Gutachten von Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 23. August 2019.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,00 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Vömel (Januar 1937, wohl direkt von der Künstlerin erhalten).
- Privatsammlung (im Januar 1937 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung von Skulpturen, Zeichnungen und graphischen Werken von Renée Sintenis zum 90. Geburtstag, Galerie Vömel, Düsseldorf 1978, Abb. o. S.
- Renée Sintenis. Plastiken, Zeichnungen, Druckgraphik, Georg-Kolbe-Museum, Berlin; Kulturgeschichtliches Museum, Osnabrück; Ostdeutsche Galerie, Regensburg; Museen der Stadt, Hanau; Leopold-Hoesch-Museum, Düren, 1983/84, Kat.-Nr. 35 mit Abb. S. 66.

LITERATUR

- Der Querschnitt, Nr. 9, Heft I, 1929, S. 340 mit Abb.
- René Crevel, Renée Sintenis, Paris 1930, Abb. S. 63 („Le grand poulain“).
- René Crevel/Georg Biermann, Renée Sintenis, Junge Kunst, Bd. 57, Berlin 1930, Nr. 83 mit Abb. 31 („Das grasende Fohlen“).
- Deutsche Kunst und Dekoration, Nr. 66, 1930, S. 38 mit Abb.
- Kunst und Künstler, Nr. 28, 1930, S. 235 mit Abb.
- Ada Schmidt-Beil (Hrsg.), Die Kultur der Frau. Eine Lebenssymphonie der Frau des XX. Jahrhunderts, Berlin 1931, S. 281 mit Abb.
- Omnibus 1931, S. 54 mit Abb.
- Dedalo, Jg. 3, Heft 13, 1933, S. 40 mit Abb.
- Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, S. 65 mit ganzseitiger Abb.
- Rudolf Hagelstange (u.a.), Renée Sintenis, Berlin 1947, Abb. Nr. 79 und Cover („Großes Fohlen“).
- Adolf Jannasch, Renée Sintenis, Potsdam 1949, Abb. Nr. 13 („Grosses weidendes Fohlen“).
- The Studio, Nr. 138, 1949, S. 182 mit Abb.
- Die Weltkunst, Nr. 23, Heft 15, 1953, S. 9 mit Abb.
- Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1956, S. 41 mit ganzseitiger Abb.
- Rudolf Koella, Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur, Zürich 1975, S. 358 mit Abb.

- Eine der wenigen großfigurigen Bronzen von Renée Sintenis
- Lebzeit- und Vorkriegsguss
- In zahlreichen Publikationen zur Künstlerin abgebildet
- Künstlerin des Berliner Bären (1956)

Ihre kleinen Tierplastiken faszinieren Sammler und machen die Bildhauerin berühmt. In Handschmeichlergröße stehen Fohlen, Esel, Rehe und andere Tiere in unterschiedlichen Varianten und Körperhaltungen wie selbstverständlich vor Büchern in Regalen, beleben Sideboards und schmücken Schreibtische. Die in Neuruppin aufwachsende, in Berlin sich unter anderem bei den Bildhauern Wilhelm Haverkamp und Georg Kolbe weiterbildende Künstlerin fällt nicht nur wegen ihrer Körpergröße und ihrer schlanken Gestalt auf. Wie schon Else Lasker-Schüler verkörpert sie im Nachkriegsberlin den Typus der selbstbewussten Frau mit kurzem Haarschnitt, ausgefallener Kleidung und einer androgynen Ausstrahlung. Zu Beginn der 1920er Jahre wird Alfred Flechtheim in Düsseldorf mit einer Dependance in Berlin ihr vorrangiger Kunsthändler. Er führt Sintenis in die Gesellschaft seines internationalen Freundeskreises ein und systematisiert die Auflagen der Güsse der primär kleineren, sich an August Gaul (1869-1921) orientierenden Tierplastiken. Sintenis avanciert somit zu einer der erfolgreichsten Künstlerinnen der Weimarer Zeit. Neben wenigen Porträtaufträgen von Persönlichkeiten wie dem Dichter Joachim Ringelnatz (1923) oder dem Schriftsteller, Dramatiker und Politiker Ernst Toller (1926) sowie Kleinplastiken von Sportlern wie dem finnischen Wunderläufer Paavo Nurmi (1926) führt Sintenis hin und wieder auch Aufträge für größere Gartenplastiken aus, in dem sie Vergrößerungen ihrer Kleinplastiken - wie hier das „Grasende Fohlen“ - ausführt. Das „Große grasende Fohlen“, bei Noack in Berlin wohl 1936 gegossen, ist eine von wenigen nahezu lebensgroßen Bronzen der Künstlerin: „Fohlen“, 1921 (verschollen); „Der Esel von Seelow“, 1927, entsteht im Auftrag des Bankiers und Politikers Hugo Simon; ein Exemplar des „Großen Vollblutfohlen“ von 1940 ist heute Bestand der Berliner Nationalgalerie.

Gegenüber den lebendigen, bisweilen ungestümen und temperamentvollen Gebärden in den Kleinplastiken der Tiere wirkt dieses in ruhiger Anmut grasende Fohlen wie entwachsen und ganz konzentriert auf sein Tun. Sintenis' Begabung, das Gesehene in eleganter Bewegung und großartig akzentuierter Oberfläche zu Bronze „erstarren“ zu lassen, ist eine ihrer herausragenden Stärken. Ihre gegenüber August Gaul expressionistisch wie höchst emotional gesehene Tierplastik erfährt mit den Formprinzipien des gleichaltrigen Ewald Matarés (1887-1965) einen feinen Gegenpol; dessen allzu sachliche Formreduktion ist für Renée Sintenis wohl nie ein Thema. Ihre köstlich anmutende Tierwelt verzaubert in ihrer Vielfalt und heiteren Losgelöstheit konkurrenzlos ihre Sammler damals wie heute. [MvL]



ERICH BUCHHOLZ

1891 Bromberg - 1972 Berlin

Winkel mit Goldkreis (PLT 082). 1921.

Holzrelief, farbig gefasst.

Ilk A 36. Verso monogrammiert und datiert sowie verso mit einer wohl späteren Widmung „Für Albert und Eila von Erich“, nachträglich wohl von fremder Hand bezeichnet „1968“. 26,5 x 23 x 1,5 cm (10,4 x 9 x 0,5 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.01 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000

\$ 16,500 – 22,000

PROVENIENZ

- Erich Buchholz (wohl bis 1968).
- Eila Schrader-Buchholz (Tochter des Künstlers; als Geschenk erhalten; wohl 1968 -1986).
- Elke Dröscher, Kunstraum Falkenstein, Hamburg (1986 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schleswig-Holstein (seit 1986).

AUSSTELLUNG

- Erich Buchholz 1891 - 1872, Galerie Elke Dröscher, Kunstraum Falkenstein, Hamburg 1991, mit Abb. S. 17 (auf dem Rahmen mit dem Etikett).

Erich Buchholz findet erst nach seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg und mit seiner Übersiedlung nach Berlin zur Malerei. Nicht zuletzt durch die legendären Ausstellungen der Galerie „Der Sturm“ und die gleichnamige Zeitschrift Herwarth Waldens lässt sich Berlin in dieser Zeit als ein Schmelztiegel unterschiedlichster künstlerischer Strömungen begreifen. Durch den Einfluss der Bauhaus-Künstler und der russischen Konstruktivisten vollzieht sich um 1920 eine Tendenzverschiebung von einer expressionistischen Malweise hin zu einer streng geometrischen Abstraktion. In jener Phase des Übergangs findet Buchholz im Kontakt und Austausch mit Künstlern wie László Moholy-Nagy, László Péri und Kurt Schwitters bald zu einer kraftvollen abstrakten Bildsprache. Im Dezember 1921 wird das Werk von Erich Buchholz in einer ersten Einzelausstellung in der „Sturm“-Galerie präsentiert. Unter den 46 gezeigten Arbeiten befinden sich mit 16 „Holzbildern“ auch erste Reliefs des Künstlers, begleitend werden Werke der Bauhaus-Meister Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee und Oskar Schlemmer ausgestellt. Unsere Arbeit zählt ebenso zu den äußerst seltenen frühen Reliefs des Künstlers, der zunächst noch mit matter Goldbronze und erst später, ab 1922, mit glänzendem Blattgold gearbeitet hat. 1922, ein Jahr nach unserer Arbeit, entstehen dann schließlich mit rund 32 „Holzbildern“ die meisten Holzreliefs in

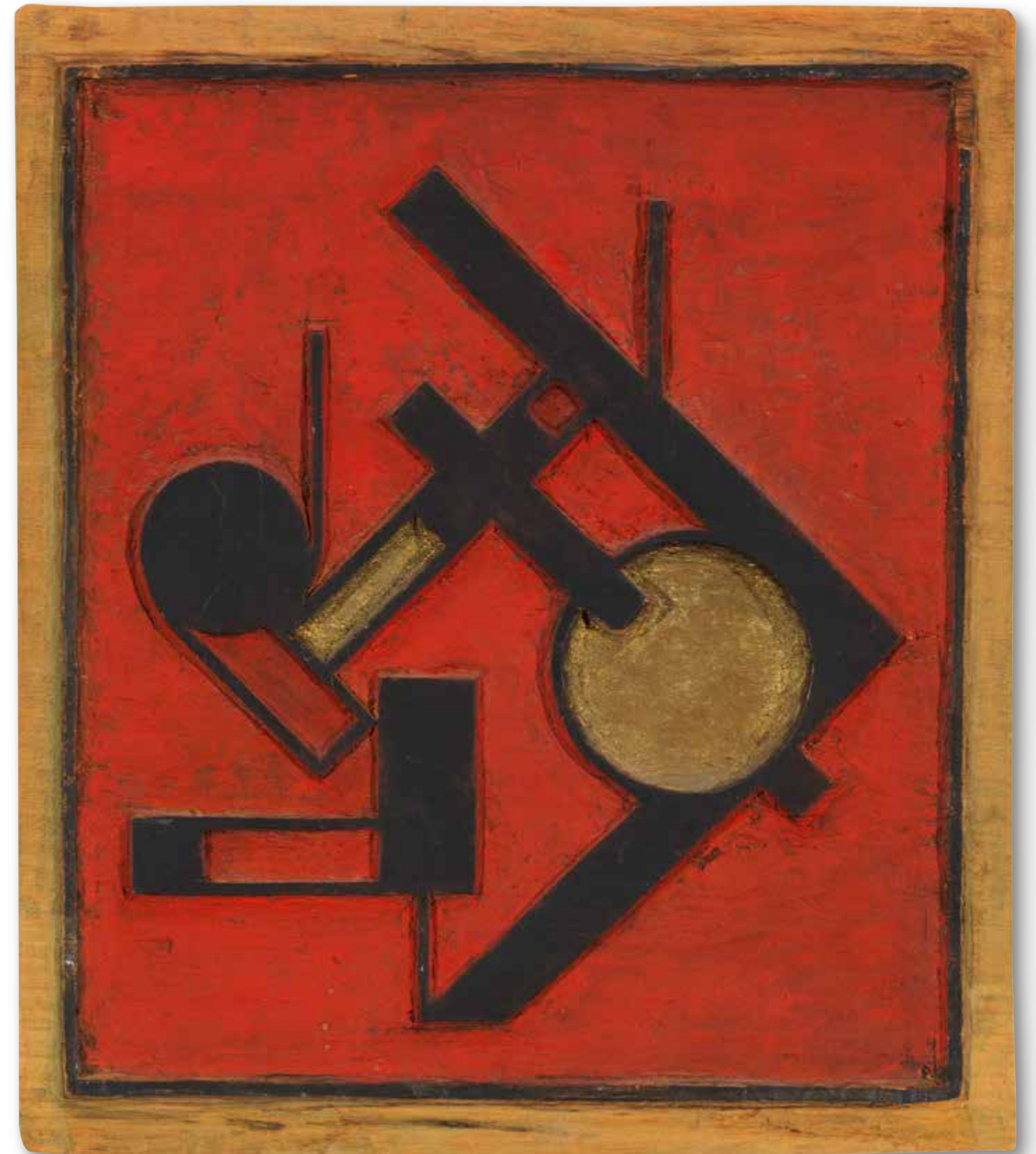
- **Spannungsvolle Komposition des Künstlers aus seinem abstrakten Frühwerk**
- **Eines von Buchholz' seltenen frühen „Holzbildern“**
- **Aus dem Jahr der ersten Einzelausstellung des Künstlers in Herwarth Waldens berühmter „Sturm“-Galerie**

„... die Verwandtschaft mit ihnen [Suprematisten und De Stijl-Bewegung] und die Erkenntnis der Gesetze des Raumes erscheinen besonders in den Holzreliefs, streng in Weiß, Schwarz, Rot und Gold. Man könnte sie Ikonen des 20. Jahrhunderts nennen.“

Richard Hülsenbeck, Vorwort, in: E. Buchholz, Galerie Gerd Rosen, Berlin 1957, o. S.

Buchholz' Œuvre. Im Gegensatz zu den zeitgleichen Schöpfungen der Suprematisten arbeitet Buchholz in seinen Reliefs stärker in der Fläche. Dünne gerade Linien hat er wie Gatte aus der Basisplatte herausgearbeitet und dazwischen schwebende Kreisformen gesetzt, die wie Planeten bzw. Sonnen vor dem leuchtend roten Fonds schweben. Auch wenn die Linien auf- und absteigende Bewegungen zeigen, dynamisierende Diagonalen also angedeutet sind, bleiben Formen und Linien in Buchholz' Reliefs vorrangig in der Tiefe verankert. Verschiedene Tiefenebenen überlagern sich, werden in den subtilen Kompositionen meisterlich ins Gleichgewicht gebracht und machen den besonderen Reiz dieser frühen abstrakten Schöpfungen aus. Zudem wird ihre Wirkung durch den Dreiklang der Farben Schwarz, Gold und Rot, der auf die sakrale Kunst des Mittelalters zurückverweist, ins Metaphysische gesteigert.

Darüber hinaus trägt das Beschneiden und kraftvolle Relieffieren der Holzplatte schließlich zu jener entscheidenden Klärung und Reduktion des geometrischen Formenpotenzials und zur Negation jedes illusionistischen Bildraums bei - Aspekte, welche für die Entwicklung der europäischen Kunst des 20. Jahrhunderts im Folgenden prägend sein sollten. [JS]



FRITZ WINTER

1905 Altenböge - 1976 Herrsching am Ammersee

Steinlandschaft. 1961.

Öl auf Leinwand.

Lohberg 2345. Rechts unten signiert und datiert sowie verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 97,2 x 130,5 cm (38.2 x 51.3 in).

Auflaufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.03 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hessen (bis 2006).
- Galerie Maulberger, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Man lebt im Wirken der Schöpfung, Fritz Winter zum 100. Geburtstag (Gemeinschaftsausstellung), Kunstmuseum Ahlen, 11.9.2005-8.1.2006, S. 188, Kat.-Nr. 240 (mit Abb., S. 200).

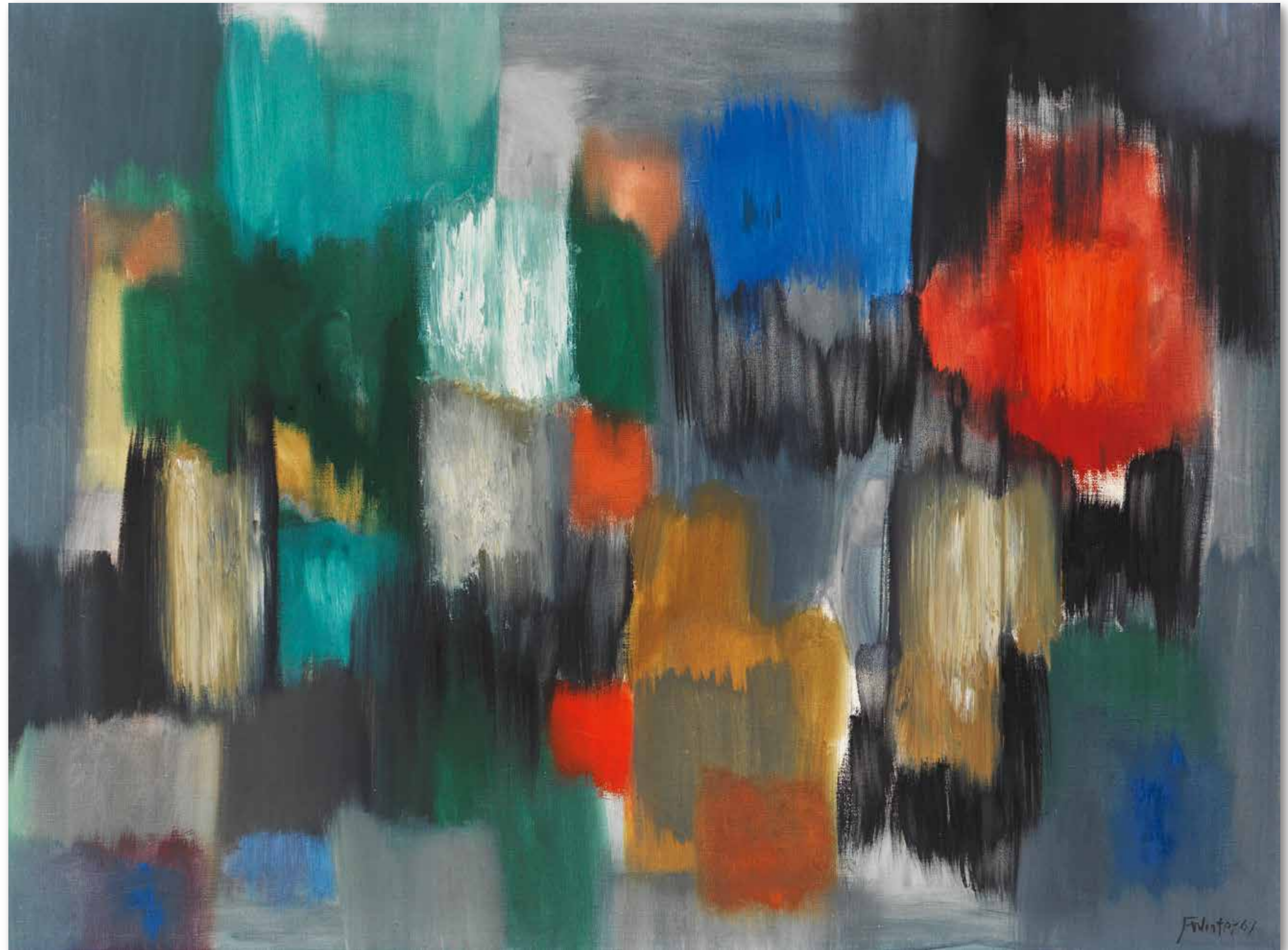
LITERATUR

- Kunsthaus Lempertz, Köln, 607. Auktion, Kunst des 20. Jahrhunderts, 5.6.1985, Lot 919 (mit sw-Abb., Tafel 100).

In den 1950er und 60er Jahren setzt sich Fritz Winter intensiv mit den damals aktuellen Strömungen der Malerei des Informel und der Farbfeldmalerei auseinander. Seine noch sehr gestischen Kompositionen der 1950er Jahre mit im Vordergrund schwebenden, netzartigen Strukturen und schwarzem Lineament vor flächig angelegten Hintergründen entwickelt Winter dann zu Beginn der 60er Jahre zu Rechteck- und Reihenbildern weiter, die in seinem Œuvre noch bis in die 1970er Jahre hinein zu finden sind. Die bereits erwähnte Tiefenräumlichkeit von Vorder- und Hintergrund der früheren Arbeiten wird zugunsten einer dichter komponierten, geschlossenen Komposition abgeschafft. Es entstehen ausgewogene, harmonische Farbteppiche aus „in bunter Vielfalt neben- und übereinander“ geschichteten „unregelmäßigen Rechtecken, die zum Rand hin sich ausfasern oder verschwimmend auflösen“. (Gabriele Lohberg, Fritz Winter. Leben und Werk, München 1986, S. 88) Um Dissonanzen und Span-

nungen zwischen den Farben zu vermeiden, verwendet Winter verschiedene Grautöne, um starkfarbige Flächen voneinander abzugrenzen und somit direkte Kontraste auszuhebeln. Der Künstler strebt hier eine ganz besondere Farbharmonie an, aufbauend auf einzelnen wenigen Farbwerten, bei der sich die weichen, unscharfen und konturlosen Formen zu einem scheinbar in Schwingung versetzten Gefüge von starker räumlicher Dynamik und sehr einnehmender Präsenz verbinden können. Mit seiner in der angebotenen Arbeit zur Vollen- dung geführten, ganz eigenen abstrakten Formensprache möchte Winter stets auch einen übergeordneten Bezug zur Natur herstellen und die verborgenen, jedoch elementaren Kräfte der Schöpfung visualisieren. Wie auch bei zahlreichen anderen Werken in Winters Œuvre betont der Titel der Arbeit dieses Bestreben noch zusätz- lich - die abstrakte Farbfeld-Modulation als von Winter betitelt Stein- landschaft. [CH]

- **Ausdrucksstarke Farbraummodulation in Winters unverwechselbarer Bildsprache**
- **Starke, sinnlich erfahrbare räumliche Dynamik**





103

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Bunte Blumen. 1915.

Öl auf strukturiertem Velin, auf Leinwand aufgezogen.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 729. Links oben signiert und datiert.
52,6 x 49,4 cm (20,7 x 19,4 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.05 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Kunstsalon Wolfsberg, Zürich (ab 1916, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Paul Kantor Gallery, Beverly Hills (ab 1957, auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Dr. Pedro Vallenilla, Caracas.
- Privatsammlung Paris (1962-1967).
- The New Gallery, New York (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Herbert Kende, Los Angeles (ab 1967).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Köln.

AUSSTELLUNG

- Cuno Amiet, H. Berger, E. Egger, Alexej Jawlensky, Arthur Segal, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, Juli bis August 1916, wohl Kat.-Nr. 69, betitelt „Blumen, Fantasie“ (ohne Abb.).

LITERATUR

- Sotheby's, London, 5.7.1962, Lot 312 (mit Abb. S. 167).
- Sotheby's, London, 26.4.1967, Lot 67 (mit Abb. S. 122).

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges mussten alle Russen, so auch Alexej von Jawlensky, Deutschland binnen zwei Tagen verlassen. Er entscheidet sich im Gegensatz zu Wassily Kandinsky, der nach Moskau zurückkehrt, in die Schweiz auszureisen und sich in St. Prex am Genfer See in der Nähe von Freunden niederzulassen. Mit der Ausreise lässt Jawlensky nicht nur viele persönliche Dinge in München zurück, sondern - so scheint es - auch die Themen und den Stil seiner bisherigen Malerei. Der mit seinem Aufenthalt in Bordighera im Frühjahr 1914 sich andeutende Malstil von nochmals gesteigerter, lichter Expressivität in spielerisch inszenierten Motiven begleiten den Künstler in sein neues Domizil, wo erstmals die in sein Bildprogramm tief eingreifenden Variationen, die ersten Serien entstehen. Das Werk „Bunte Blumen“ erscheint somit wie eine entspannende Unterbrechung, ein tiefes Durchatmen in der umfänglichen Anzahl der „Variationen über ein landschaftliches Thema“, womit Jawlensky über einen längeren Zeitraum täglich mehrmals seinen Blick aus dem Fenster auf den Vorgarten, die Bäume, den Himmel über dem

- Seltenes Zeugnis von Jawlenskys unkonventionellem, freiem Geist
- Von unwiderstehlicher Intensität
- Frühes Stilleben aus Jawlenskys Zeit im schweizerischen Exil
- Namhafte Provenienz

Weg zum See zu einem charakteristischen Spiel zwischen Formen und Farben festhält, „inspiriert von der jeweiligen Naturstimmung mit meinem Geist“, so Jawlensky in seinen Lebenserinnerungen. Aufgeblüht, scheinbar wild gestikulierend sich dem Licht entgegenstreckend, malt Jawlensky diese sommerlichen Blumen in einer ebenso farbig gefassten Vase auf hellblauem Grund vor tiefvioletter Wand. Das überall gegenwärtige, kräftige Orange belebt die Komposition, bestimmt den Tenor des durch und durch fröhlich anmutenden Motivs. Es sind nicht nur einfach heftig und expressiv gemalte sommerliche Gartenblumen wie gelber Sonnenhut, rote Zinnien, rotschwarze Cosmea, gelbe Lilie, roter Mohn und andere, die dem Betrachter in einem wild zusammengesteckten Blumenstrauß begegnen, vom Künstler mit schierer Mallust und unbekümmert porträtiert; dieser verkörpert in seiner Zusammenstellung Jawlenskys freien Geist, seine immerwährende Unabhängigkeit von Konventionen, die in dieser unwiderstehlichen Intensität nicht nur in den Farbkontrasten spürbar ist. [MvL]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft mit Fischerboot. 1920/1925.

Aquarell.

Rechts oben signiert. Auf Japan.

34,7 x 47,5 cm (13,6 x 18,7 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, ehemaliger Direktor der Stiftung Ada und Emil Nolde, Klockries, vom 10. Oktober 2019. Die Arbeit ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A - 148/2019“ registriert.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,07 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77,000 – 99,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

„Die Augen des Malers sehen und sehen, immer und immer, aufnehmend, vergleichend, ordnend, gestaltend und auch schlafend, träumend immer auch in Vorstellungen, oft so schön wie niemals gesehen.“

Emil Nolde, zit. nach: Martin Urban. Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Landschaften. Köln 1993, S. 28.

Die ungewöhnliche Farbdichte der Aquarelle Emil Noldes ist einerseits der von ihm erarbeiteten Technik einer Farbsättigung des Japanpapiers zu verdanken, andererseits dem unbedingten Willen, der nordischen Landschaft, die er thematisiert, jene Eindringlichkeit der Farben zu geben, die nur ein kühner Wille einer vorgefundenen Landschaft entgegensetzen kann. Emil Nolde verzaubert eine karge Landschaft, deren optische Reize eher mager sind, und hebt sie in eine Sphäre des Magischen. Dies vermittelt in seiner Farbenwirkung einen Stimmungsgelhalt, der für Emil Nolde Grundlage seines besonderen Bezugs zur heimischen Landschaft ist, die sein gesamtes malerisches Lebenswerk entscheidend prägen sollte. „Die Urgünde meines Künstlertums jedoch liegen zutiefst im Boden engster Heimat verwurzelt. Wenn auch mein Wissen und Verlangen nach künstlerischer Weitung und Darstellungsmöglichkeiten bis in die entferntesten Urgebiete reichen, sei es in der Wirklichkeit, sei es in der Vorstellung oder Traum - die Heimat bleibt der Urboden“ (Emil Nolde zit. nach Hans-Joachim Throl, Ein künstlerisches Leben im deutsch-dänischen Grenzgebiet, in: Emil Nolde, S. 40/41) Man kann jedoch Emil Nolde nicht als Heimatmaler abtun. Er gilt als Einzelgänger unter den Expressionisten. Während

sich seine Künstlerkollegen Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller und Erich Heckel, die sich zusammen mit Schmidt-Rottluff und Max Pechstein zur Künstlergruppe „Brücke“ in Dresden und Berlin zusammenschließen und Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Franz Marc, Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky den „Blauen Reiter“ im Süden formieren, lebt Emil Nolde zurückgezogen auf dem friesischen Land. Zwar tritt Nolde für kurze Zeit der „Brücke“ bei, letztendlich musste sein Versuch sich einer Künstlergruppe anzuschließen aber scheitern. Nolde ist ein verschlossener Charakter, der die Einsamkeit liebt. Er kann sich nicht mit den vorgeschriebenen Arbeitssitzungen und der damit verbundenen kritischen Auseinandersetzung einzelner Kunstwerke in der Gruppe anfreunden. Dennoch ist seine künstlerische Entwicklung im Kontext der Avantgarde in Deutschland zu sehen und entspricht den Tendenzen der Zeit. Er selbst wollte sich nicht als Expressionist bezeichnen, gilt aber doch als einer der wichtigsten Vertreter dieser Kunstrichtung. Unter den farbstarken Expressionisten sticht er als Meister der Farbe heraus. Vor allem in der Gattung der Aquarelle, denen er mit seinem Schaffen eine neue Wertigkeit gleich einem Gemälde gibt. [SM]



© Nolde-Stiftung Seebüll

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Persisches Gedicht. 1949.

Öl auf Leinwand.
Scheibler 469. Links unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt.
65,5 x 110 cm (25,7 x 43,3 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,08 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000
\$ 165.000 – 220.000

PROVENIENZ

- Dr. Helmut Beck, Stuttgart (1919-2001, direkt vom Künstler).
- Privatsammlung (seit 2002).

AUSSTELLUNG

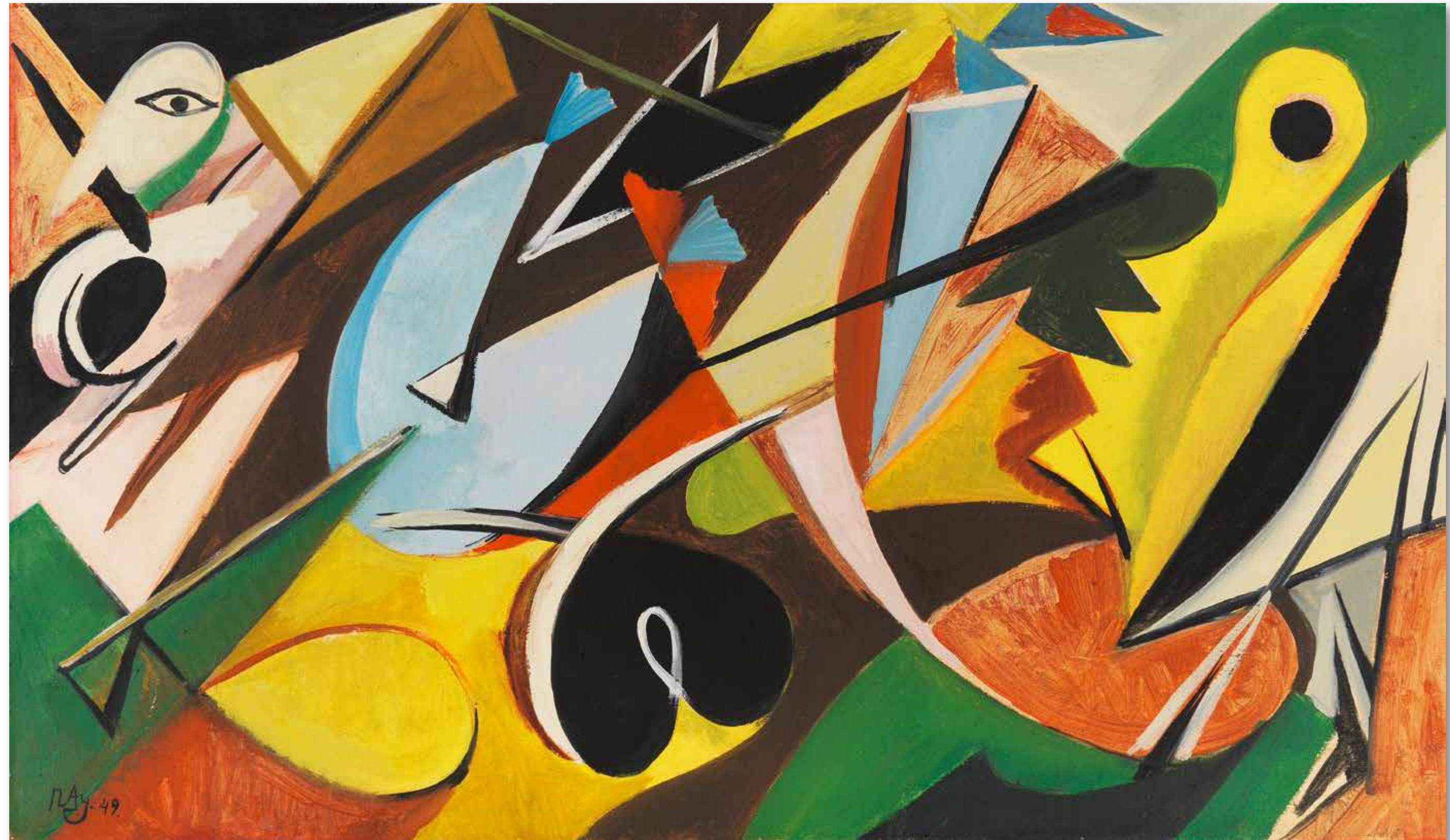
- Nay - Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen. Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main, 8. Juni - Mitte Juli 1949, Kat.-Nr. 23.
- Von Nay bis Altenbourg, Meisterwerke der deutschen Nachkriegsmoderne aus einer Privatsammlung, Kunstmuseum Erfurt, 5.6.-11.9.2016 (Ausst.-Kat. mit Abb. S. 49).

„Du bist deine eigene Grenze, erhebe dich darüber.“

Hafis, persischer Lyriker.

Das Werk „Persisches Gedicht“ stammt aus der bedeutenden, aber sehr privaten Sammlung Beck aus Stuttgart. Die Kunstsammlung von Weltrang beinhaltet alle Namen, die in deutschem Expressionismus und klassischer Moderne gesucht sind. Den Anfang der Sammlung macht Paul Beck, geboren 1887. Aus einfachen Verhältnissen kommend, gründet er sein eigenes Heizungs- und Sanitärunternehmen, das letztendlich das größte in Baden-Württemberg werden wird. Den Weg zur Kunst findet er über die Literatur. Die meisten seiner Kunstwerke kauft er direkt von den Künstlern oder deren Erben. So pflegt er Freundschaft mit Käthe Kollwitz und Oskar Schlemmer, ist gut bekannt mit Gerhard Marcks, Willi Baumeister oder dem Sohn von August Macke. Der Familie des Stuttgarter Malers Adolf Hölzel baut er eine Zentralheizung ein im Tausch gegen einen Gutteil des Nachlasses. Sein Sohn Helmut erbt die bereits umfangreiche Kunstsammlung 1949, zu der auch Arbeiten von Wassily Kandinsky, August Macke und Alexej von Jawlensky gehören, und führt sie weiter. Auch er verfährt in der Akquisition neuer Werke ähnlich wie sein Vater: Er pflegt engen Kontakt zu den Künstlern selbst. So verbindet Helmut Beck zum Beispiel eine lebenslange

Freundschaft zu Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay. Das Werk „Persisches Gedicht“ erwirbt er vom Künstler direkt. Es ist ein beeindruckendes Beispiel für die „Fugalen Bilder“, die in der kurzen Schaffensphase zwischen 1949 und 1951 entstehen. Sie bilden den Übergang von der Figuration zur Abstraktion und machen die Entwicklung der Nayschen ungegenständlichen Malerei sichtbar. In glühenden Farben und verschlungenen Formen kündigt sich hier ein Neubeginn in Nays Malerei an. Die Farbflächen erscheinen nun definierter, werden stärker voneinander abgegrenzt. Die Musik ist zu einer der wichtigsten Inspirationsquellen für Nays Kompositionen geworden. Das Gemälde lässt dies an seiner durch Bewegung und Dynamik belebten Bildstruktur nachvollziehen: Nay kombiniert leichte mit schweren Elementen, setzt leuchtendes Gelb dunklem Grün gegenüber, konfrontiert fließendes Ornament mit spitzen geometrischen Formen und komponiert auf diese Weise einen ausdrucksstarken, rhythmischen Klangteppich, in dem die eine Form der anderen antwortet. Es entsteht eine Komposition, getragen vom Rhythmus und Klang eines persischen Gedichtes, in sanft schwingenden Formen und von samtiger Farbigkeit. [SM]



**GABRIELE MÜNTER**

1877 Berlin - 1962 Murnau

Moor im Herbst (Berglandschaft mit Nebelstreif). 1944.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel (teils vom Keilrahmen verdeckt) und hier einem Aufkleber mit der teils gestempelten Nummer „L. 669“ (vom Keilrahmen verdeckt). 38 x 46 cm (14,9 x 18,1 in).

In den Arbeitsheften Gabriele Münters ist das Werk zusammen mit einer Merkskizze verzeichnet.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 3. September 1999.

Aufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass der Künstlerin.
- Galerie Gunzenhäuser (1999).
- Privatsammlung Bayern (vom Vorgenannten erworben).

In den Jahren 1940 bis 1944 malt Gabriele Münter überwiegend Blumenstillleben, doch daneben greift sie auch auf Themen aus der Zeit des „Blauen Reiters“ zurück. So entstehen einige Landschaften, die ihre geliebten Berge und die Umgebung von Murnau zeigen. Auf unserem Werk erstreckt sich die weite Landschaft des Murnauer Moores vor der leuchtenden, in differenzierten Blautönen ausgeführten Bergkette. Gabriele Münters Fähigkeit, eine von ihr gefühlte Landschaftsstimmung im Bild eindringlich umzuset-

- Stimmungsvoller Blick ins „Blaue Land“
- Gelebte Landschaft im Süden von Murnau
- Homogene, kühne (fauvistische) Farbpalette

„Wir hatten herrliche Tage. Auch bei Nebel war so viel wunderschönes da - und heute war es einzig. [...] Von meinem Fenster sah ich die einzelnen Bäume am Berge vor Kochel und es war mir wirklich schwer, mich loszureißen. [...] Die Berge im Schatten so dunkelblau - und in der Sonne alles deutlich.“

Gabriele Münter, zit. nach Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, München u.a. 1994, S. 74.



G. Münter, Landschaft mit blauen Bergen und See, 1933/34, Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst

zen, ist hier besonders schön nachvollziehbar: Die herbstliche Stimmung spiegelt sich nicht nur in der mit spärlichen Pinselstrichen angegebenen Laubfärbung der Bäume wider, sondern auch durch den mit duftigem Weiß angedeuteten Nebel über der weiten Moorlandschaft vor den Bergen des „blauen Landes“. Die Entstehung ist in den Arbeitsheften der Künstlerin für den 26.11.1944 mit einer Merkskizze „Berglandschaft mit Nebelstreif, Novemberabend. (klar)“ verzeichnet. [EH]





107

GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland - 2013 Neuss

Ohne Titel (Farbraumkörper). 1996/97.

Mischtechnik. Acryl auf Leinwand, über synthetische Watte gespannt.
Verso signiert, datiert und mit einem Richtungspfeil bezeichnet.

80,5 x 61,5 x 14 cm (31,6 x 24,2 x 5,5 in).

Aufzugszeit: 06.12.2019 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

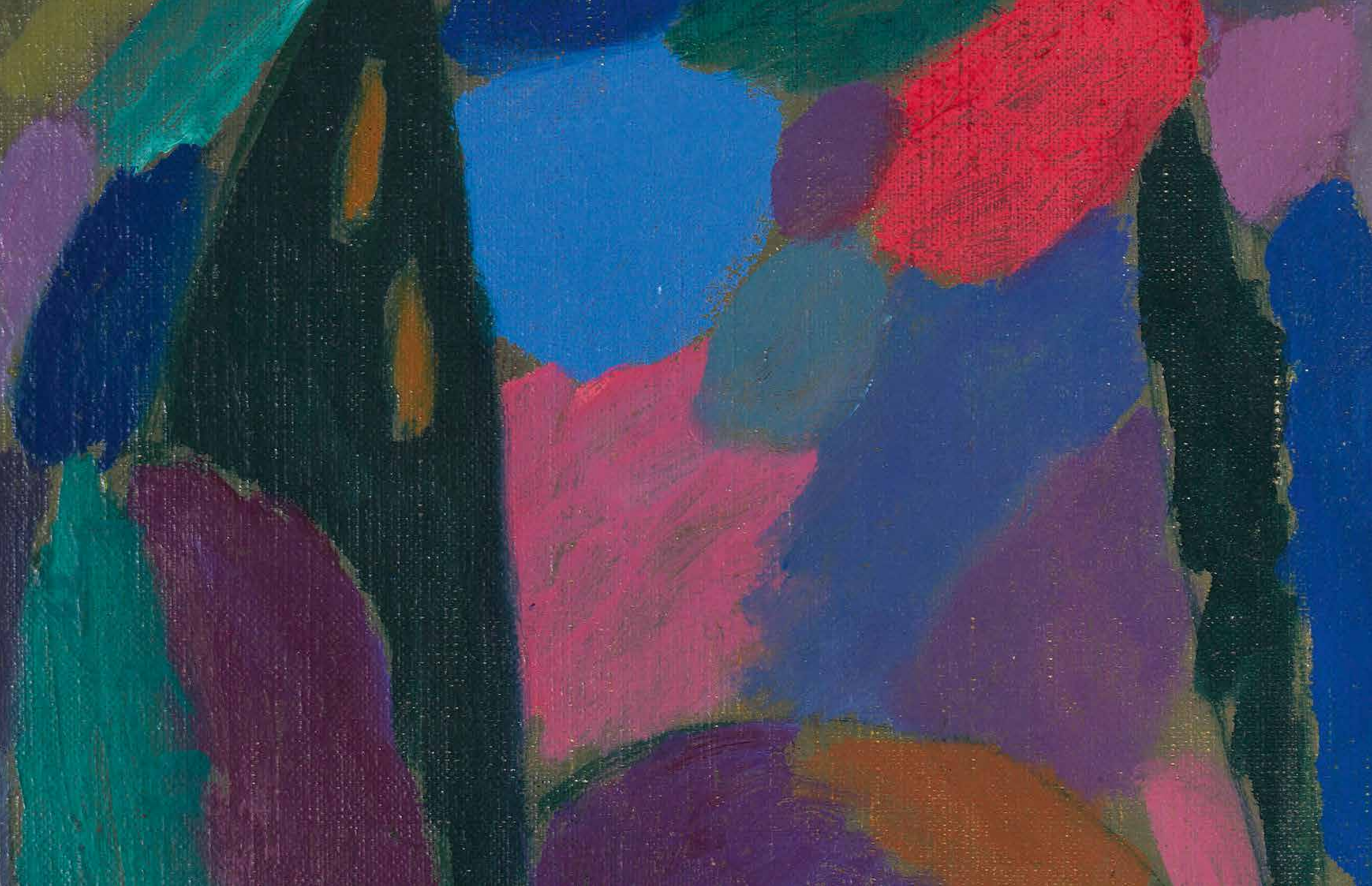
· Privatsammlung Schleswig-Holstein
(1998 vom Künstler erworben).

Gotthard Graubner beginnt seine künstlerische Karriere zwar als Zeichner und beschäftigt sich zunächst mit Naturstudien, Porträts und Aktzeichnungen, doch in den darauffolgenden Jahren liegt der gesamte Fokus seines Schaffens auf der Farbe und ihrer räumlichen Wirkung. Er findet bald zu einer ganz eigenen, individuellen Technik, mit der er die Farbe für den Betrachter höchst eindringlich erfahrbar macht. Auf mit Synthetikwatte unterpolsterte Leinwände trägt Graubner mit breiten, langstieligen Pinseln, Schwämmchen und Besen zahlreiche Farbschichten auf, die sich durch die entstehenden Vermischungen und Überlagerungen zu einem intensiven und doch nuancierten Farberlebnis verbinden. Für diese voluminösen Kissengebilde findet der Künstler in den 1970er Jahren den Begriff des „Farbraumkörpers“. Damit zeigt Graubner, wie viel Lebendigkeit er den reliefhaften, von Farbe durchtränkten Objekten zuweist, die er zum Teil auch als „Farborganismen“ oder „Farbleiber“ bezeichnet. Mit ihrer radikalen Andersartigkeit, ihrer räumlichen Orientierung und gleichzeitigen Reduzierung auf den künstlerischen und ästhetischen Eigenwert der Farbe überwinden die Werke nicht nur das Gestische der informellen Malerei der Nachkriegszeit, sondern erweitern auch den traditionellen Bildbegriff, der nur das klassische Tafelbild als Kunstwerk anerkannte. Oftmals werden die „Farbraumkörper“ fälschlicherweise als monochrome Arbeiten bezeichnet, was das vorliegende Werk aus den 1990er Jahren eindrucksvoll zu

- Besonders farbkraftiger Farbraumkörper aus den 1990er Jahren
- Eines der wenigen malerischen Kissenbilder mit äußerst dynamischem Duktus
- Große räumliche Präsenz
- Vergleichbare Arbeiten des Künstlers sind derzeit in der Ausstellung „Gotthard Graubner. Farbe Raum Klang“ im Museum Lothar Fischer, Neumarkt in der Oberpfalz zu sehen

widerlegen weiß. Graubner fertigt hier ein aus mehreren Nuancen zusammengefügt Ganzes, das auch besonders deutliche, dynamisch-schwungvolle Pinselbewegungen enthält, die in einzelnen Arbeiten seit den 1980er Jahren auftreten. Die zum Bildrand abgerundeten, dreidimensionalen Kissenkörper widmen sich stets einer bestimmten, überwiegenden Farbe und ihren Nuancen. So wird es dieser möglich, ihre suggestive Kraft und ihre Fähigkeit, im Betrachter Empfindungen und Emotionen auszulösen, zur vollen Entfaltung zu bringen. Den Werken wohnt ein meditativer Charakter inne, der sich nicht zuletzt auch auf Graubners Persönlichkeit zurückführen lässt. In den späten 1970er Jahren reist der Künstler nach Bhutan und setzt sich fortan intensiv mit dem Buddhismus auseinander. Welche Auswirkung diese spirituelle Entwicklung auf die Arbeiten des Künstlers hat, thematisiert 2018 auch die große Graubner-Schau „Mit den Bildern atmen“ im Arp Museum Bahnhof Rolandseck, deren Titel sich wohl auch auf die im Buddhismus praktizierte Atemtechnik der Anapanasati-Meditation bezieht. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass insbesondere Gelbnuancen sowie Rot- und Orangetöne einen besonderen Stellenwert im Œuvre Gotthard Graubners einnehmen. Auch die hier angebotene Arbeit übermannt den Betrachter mit einem Orange von solcher Intensität und räumlichen Präsenz, dass es ihm nur mit Mühe gelingt, sich wieder von ihr abzuwenden. [CH]





ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Variation. Um 1916.

Öl auf Leinwand auf Malpappe aufgezogen.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 756. Verso auf der Malpappe von Marianne von Werefkin bezeichnet: „Variation sur une thème de la nature“ und von Galka Scheyer bezeichnet „St. Prex Gr I v. 33“.

34,9 x 27,5 cm (13,7 x 10,8 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.17 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Sammlung Marianne von Werefkin, Ascona (Geschenk des Künstlers).
- Sammlung Natalia Werefkin (seit ca. 1935).
- Privatsammlung USA (durch Erbschaft von Vorgenannter erhalten).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- 19th and 20th Century Masters, Achim Moeller Fine Art, New York, Mai - Juni 1994.

LITERATUR

- Sotheby's London, 6.10.1999, Los 125 A.

Als ehemaliger Offizier beginnt Alexej von Jawlensky erst 1889 in St. Petersburg mit seiner künstlerischen Ausbildung. Er studiert bei Ilja Repin und lernt über diesen Marianne von Werefkin und Helene Nesnakomoff, seine spätere Frau, kennen. 1896 siedelt Jawlensky nach München über, um eine private Kunstschule zu besuchen. Hier lernt er Kandinsky kennen und Jahre später, im Sommer 1908, arbeitet er mit Kandinsky, Marianne von Werefkin und Gabriele Münter erstmals zusammen in Murnau. Es folgt die Idee der vier Künstler*innen zur Gründung der „Neuen Künstlervereinigung München“, zwei Jahre später wird der „Blaue Reiter“ ins Leben gerufen und 1913 nimmt Alexej von Jawlensky am „Ersten Deutschen Herbstsalon“ Herwarth Waldens in Berlin teil. Als 1914 der Erste Weltkrieg beginnt, müssen Jawlensky, Helene Nessnakomoff und Marianne von Werefkin als russische Staatsbürger überstürzt das Land verlassen. Ihre Odyssee endet in St. Prex am Genfer See wo Jawlensky mit seiner Lebensgefährtin und künstlerischen Weggefährtin Marianne von Werefkin und Helene in einer jahrzehntelangen Dreierbeziehung lebt. Ausgehend vom Blick aus einem Fenster des Schlafzimmers, das in der beengten neuen Wohnung zugleich sein Atelier ist, malt er Variationen des

- Aus der Werkreihe der ersten Serie „Variation“ über ein landschaftliches Thema

- Verdichtung von motivischen Elementen

- Vormalis Sammlung Marianne von Werefkin

„Und das waren ein paar Bäume, ein Weg und der Himmel. Ich fing an, etwas zu malen, um mit Farben auszudrücken, was mir die Natur soufflierte. In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte. Jeden Tag malte ich diese farbigen Variationen, immer inspiriert von der jeweiligen Naturstimmung zusammen mit meinem Geist.“

Alexej von Jawlensky, Lebenserinnerungen. Zit. nach Tayfun Belgin, Alexej von Jawlensky, Eine Künstlerbiographie, Heidelberg 1998, S. 95.

Ausblicks. In der ihm eigenen, nachdrücklichen und intensiven Art der Aufarbeitung eines malerischen Problems entwickelt Jawlensky dieses Motiv über Jahre hinweg höchst variantenreich weiter. Die „Variationen“ sind ein außerordentlich wichtiger Bestandteil seines Schaffens. Sie sind vielfältiger Ausdruck seines inneren Empfindens. Anders als die meisten Werke dieser Gruppe ist unsere Arbeit nicht auf leinestrukturiertem Papier, sondern auf Leinwand gearbeitet. Ein weiterer Aspekt macht unsere „Variation“ außergewöhnlich. Sie ist verso von Marianne von Werefkin betitelt und war auch in ihrem Besitz. Zudem hat eine weitere wichtige Frau im Leben Jawlenskys das Bild in Händen gehalten: Es ist von Galka Scheyer auf einem kleinen Etikett verso „St. Prex Gr I v 33“ bezeichnet worden. Seit sie 1915 auf einer Ausstellung in Lausanne zwei Gemälde Jawlenskys gesehen hat, will sie den den Künstler kennenlernen. Galka Scheyer besucht ihn 1916, dem Jahr der Entstehung unserer Arbeit, erstmals in St. Prex. Sie wird die Managerin des Künstlers werden und maßgeblich zu seiner internationalen Bekanntheit beitragen. So ist diese Variation in den fein abgestuften Rosa- und Lila-Tönen ein Werk, das auf vielfache Weise Bezug auf das Leben des Künstlers nimmt. [EH]



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau - 1955 Berlin

Tänzer. 1910.

Öl auf Leinwand.

Soika 1910/50. Rechts unten monogrammiert und datiert sowie verso auf der wiederum bemalten Leinwand signiert, datiert und betitelt.

51 x 55,4 cm (20 x 21,8 in).

Verso die verworfene Komposition „Frauenbildnis und Blattwerk“. [CH]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.19 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 660.000 – 880.000

PROVENIENZ

- Felix Hollaender, Berlin (ca. 1910 beim Künstler erworben).
- Michael Thomas, Berlin/England/Hamburg (eigentlich Ulrich Hollaender, Sohn des Vorgenannten, bis 1957).
- Privatsammlung Schweiz/Deutschland (1957 aus vorgenannter Sammlung erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Der junge Pechstein. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Hochschule für bildende Künste in Gemeinschaft mit der Nationalgalerie der ehemals Staatlichen Museen, Berlin, 1.2.-15.3.1959, Kat.-Nr. 66.
- Künstler der Brücke in Berlin 1908-1914. Ein Beitrag zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke, Brücke-Museum, Berlin, 1.9.-26.11.1972, Kat.-Nr. 69 (sw-Abb. Tafel 38).
- Max Pechstein, Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Cappenberg, 8.8.-18.10.1989 (Farbabb. S. 79).
- Die Expressionisten. Vom Aufbruch bis zur Verfemung, Museum Ludwig, Köln, 1.6.-25.8.1996, Kat.-Nr. 351.
- Max Pechstein. Körper, Farbe, Licht, Kunstmuseum Ravensburg, 28.11.2015-10.4.2016 (Farbabb. S. 29).
- Tanz! Max Pechstein. Bühne, Parkett, Manege, Max-Pechstein-Museum, Kunstsammlungen Zwickau, 6.4.-14.7.2019, Kat.-Nr. 51 (Farbabb. S. 90).

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett, 30. Auktion, Moderne Kunst, 27.11.1957, Lot 836 (mit sw-Abb., Tafel 19).

- Solitär von musealer Qualität
- Exzentrisches Tanzmotiv zur besten „Brücke“-Zeit
- 2019 auf dem Cover des Ausstellungskatalogs und auf den Plakaten zur Ausstellung „Tanz! Max Pechstein Bühne, Parkett, Manege“ im Max-Pechstein-Museum in Zwickau
- Geschlossene Provenienz mit bedeutenden Sammlerpersönlichkeiten

Der Beitritt zur Künstlergruppe „Brücke“ im Jahr 1906 bedeutet für Hermann Max Pechstein eine künstlerische Zeitenwende, in der neue Lebensentwürfe und gesellschaftliche Reformbestrebungen auf seine Generation Einfluss nehmen. Das gemeinsame Arbeiten mit Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff beflügelt den in Dresden noch studierenden Künstler. Zu seinem Abschluss erhält Pechstein den Sächsischen Staatspreis (Rompreis) für Malerei und fährt mit dem Stipendium im Herbst 1907 zunächst nach Italien und noch im Dezember nach Paris, wo er bis September 1908 bleibt und seine künstlerische Basis findet. Hier trifft Pechstein auf die aktuellen Kunstströmungen, entdeckt den Malstil der „Fauves“ und nicht zuletzt Kees van Dongen.





Ihn kann Pechstein überreden, sich der „Brücke“ anzuschließen und Mitglied der Dresdener Bewegung zu werden. Van Dongens „barocke“ Malweise und ungestüme wie kraftvolle Farbsetzung beeindruckten Pechstein nachhaltig, sie kommen seinem Empfinden für Malerei ausgesprochen entgegen. Das Pariser Nachtleben, der Besuch von Ballett- und Tanzaufführungen werden dem hungrigen Künstler nicht entgangen sein. Wieder in Berlin festigt er seine Stellung in der Szene mit den Präsentationen in der Berliner Sezession 1908 und 1909. Mit dem gemeinsamen Zeichnen und Malen mit den anderen „Brücke“-Künstlern, etwa an den Moritzburger Seen bei Dresden, entwickelt er seinen persönlichen Malstil entscheidend weiter und findet die Sicherheit in der Auswahl extremerer Motive.

M. Pechstein, Tänzerpaar, 1909, Öl auf Leinwand, Standort unbekannt.
© Aya Soika, Pechstein – Hamburg/Tökendorf, Hirmer Verlag GmbH, München
© VG Bild-Kunst



M. Pechstein, Balletteusen, 1912, Öl auf Leinwand, Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon, Eugene (Inv.-Nr. 1967:3.3).
© Aya Soika, Pechstein – Hamburg/Tökendorf, Hirmer Verlag GmbH, München
© VG Bild-Kunst

Pechstein bleibt in Berlin, ist begeistert von der Welt der Varietés und Theater, ist inspiriert von Tanz und Ballett und den beliebten Tanzcafés und Ballhäusern, in denen sich exotische Figuren, Tänzer*innen und Schauspieler*innen der Halbwelt temperamentvoll und ungezwungen auslassen. Nur 1909/10 malt er seine wenigen Tanzdarstellungen eines Paares in Öl (Tänzerpaar 1909/51, Russisches Ballett 1909/50, Tanz 1909/49). Mit unserem Gemälde „Tänzer“ von 1910 gelingt es Pechstein, die hohe Anspannung, die rhythmische Bewegung der Körper der beiden Tanzfiguren auf der Leinwand buchstäblich festzuhalten. Man spürt förmlich die anstachelnde Musik, die erotische Atmosphäre, die sich wie ein unsichtbarer Nebel zwischen der überbordenden, von losgelassener Enthemmung geprägten Tanzszene ausdehnt, gefangen von rosa-rottem und blauem Farbenrausch im Hintergrund.

M. Pechstein, Der Tanz, 1910, Öl auf Leinwand, verschollen.
© Aya Soika, Pechstein – Hamburg/Tökendorf, Hirmer Verlag GmbH, München
© VG Bild-Kunst



M. Pechstein, Tanz, 1909, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin (Leihgabe aus Privatbesitz).
© Aya Soika, Pechstein – Hamburg/Tökendorf, Hirmer Verlag GmbH, München | © VG Bild-Kunst



M. Pechstein, Russisches Ballett, 1909, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© Aya Soika, Pechstein – Hamburg/Tökendorf, Hirmer Verlag GmbH, München
© VG Bild-Kunst

„... so ein Körper gibt doch mehr Anregung, als eine Landschaft es zu tun vermag, ...“

Max Pechstein, 1908

Felix Hollaender mit seiner Ehefrau und seinem Sohn, um 1924.
© Zander & Labisch, Ullstein Bild | © VG Bild-Kunst



Was war es für ein Ereignis, das Pechstein zu solch einer befreiten, großartigen Komposition anregt? Wir können es nicht sagen, aber noch im selben Jahr wird das Gemälde Felix Hollaender in seinen Bann ziehen. Ihm ist diese ausgelassene Welt als Schriftsteller, Kritiker, Dramaturg, Regisseur und unter anderem bei Max Reinhardt am Deutschen Theater Mitwirkenden nicht unbekannt und er wird die „Tänzer“ mit Freude erwerben. Nach seinem Tod 1931 verbleibt das Gemälde im Erbgang in der Familie. Erst 1957 wechselt die Tanzszene in Schweizer Privatbesitz, wo sie bis heute verbleibt.

Der Tanz wird zum „Symbol der ganzen Pechstein-Kunst“, so der Berliner Kunsthistoriker und Kritiker Max Osborn, seit der gemeinsamen Schulzeit in Berlin mit Felix Hollaender befreundet, in seiner umfassenden Monografie über Max Pechstein, erschienen in Berlin 1922. [MvL]

SONIA DELAUNAY-TERK

1885 Gradizsk (Ukraine) - 1979 Paris

Zenith. 1914.

Gouache auf Karton, fest auf eine dünne Holzplatte montiert.

In der Darstellung betitelt, rechts unten wohl von fremder Hand mit Bleistift bezeichnet „No. 495 A“. Verso wohl von fremder Hand bezeichnet „Sonia Delaunay“. 60,4 x 50 cm (23,7 x 19,6 in), blattgroß.

Die Arbeit ist im Sonia Delaunay-Archiv unter der Nummer „F 495 a“ verzeichnet. Wir danken Richard Riss (Expert officiel de Sonia et Robert Delaunay) für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,21 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 N

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

- Atelier der Künstlerin.
- Arthur Cohen (direkt bei der Künstlerin erworben, bis 2004 in Familienbesitz).
- Privatbesitz Kanada.

AUSSTELLUNG

- Robert et Sonia Delaunay. Musée national d'art moderne, Paris 1967 (verso mit einem Etikett).
- Sonia Delaunay - A Retrospective. Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, NY, 2.2.1980-17.5.1981, Kat.-Nr. 63 m. Farbabb. S. 143 (verso mit einem Etikett) (weitere Stationen der Wanderausstellung: Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh; Museum of Fine Arts, Houston; High Museum of Art, Atlanta; Grey Art Gallery, New York University, New York; Art Institute of Chicago, Chicago; Musée d'art contemporain, Montreal).
- Sonia Delaunay. Work of the Teens and Twenties. Leonard Hutton Galleries, New York 1995, Kat.-Nr. 9 (verso mit einem Etikett).
- Sonia Delaunay. La Moderne, Nr. 8, Abb. S. 39, Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, Rutgers 2001/02 (Wanderausstellung mit weiteren Stationen: Urawa Art Museum, Urawa; Hakodate Museum of Art, Hokaido; Iwaki City Art Museum, Iwaki; Tokyo Metropolitan Teien Art Museum, Tokio).
- Galerie Thomas, München (2004).

LITERATUR

- Arthur Allen Cohen, Sonia Delaunay, New York 1975, Nr. 79, mit Abb.

Robert Delaunay und seine Frau Sonia Delaunay-Terk beginnen gemeinsam simultane Farbkontraste in ihrem künstlerischen Schaffen umzusetzen, dabei prismatische und zirkuläre Formen hervorzuheben und von Bedeutung zu befreien, die Dinge des Lebens in Gegenpolen der Farbwelten abzubilden in Gemälden, Collagen, auf Bucheinbänden, Möbeln, Kissen, Stoffen, Kleidung, Lampenschirmen, später folgen Wandbilder und Autolackierungen. Ihr Freund, der Dichter Guillaume Apollinaire, wird diese künstlerische Erneuerung der Ma-

- **Konzeption nach einem Gedicht von Blaise Cendrars**
- **Reklameentwurf für die Schweizer Uhrenfirma Zenith**
- **Für die Künstlerin typische Vermischung von Farben, Formen und Sprache**
- **Weiterer Entwurf für dieses Projekt sind u.a. im Musée National d'Art Moderne im Centre Georges Pompidou, Paris**

lerei in der Moderne gebührend mit Kritiken feiern. Über ihn, anlässlich eines der von ihm gepriesenen Salons, lernen die Delaunays Blaise Cendrars (1887-1961) kennen. Der französischsprachige Schweizer, Schriftsteller und vielgereiste Abenteurer heißt eigentlich Frédéric-Louis Sauser und kommt 1910 erstmals nach Paris. Mit ihm, dem Poeten, harmonisiert Sonia sogleich, versteht es, seine Poesie der Worte in ihre Farbfantasien zu übertragen und so diesen einzigartigen Klang zwischen Malerei und Dichtung herzustellen, Verflechtungen zwischen Dreiecken und Rechtecken mit Kreisen und Linien zu „stören“ und die Schrift, das Wort und die Dichtung von Cendrars als gestalterisches Mittel einzusetzen. So auch für ein fiktives Werbeprojekt für die Uhrenfabrik Zenith, das die Künstlerin in verschiedenen Variationen von der Zeichnung bis zur Ölmalerei, über Tusche, Wachskreiden und Aquarell, in starkfarbiger, collageartiger Zusammensetzung gestaltet und sich umfassend - wie in dieser hier vorzustellenden Papierarbeit - hineindenkt. Einige Entwürfe befinden sich im Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou in Paris und etwa im Berner Kunstmuseum. Die in der Farbcollage bildhaft inszenierte Typografie bezieht sich auf einen Text Cendrars, den er Sonia mit einer Postkarte vom 30. August 1913 schickt. Dieser ungemein bildgewaltige Text darf als ein kurzer, simultaner Wortkontrast gelten, in dem „Zeit“ in eine bildhafte Beziehung gesetzt wird: „Record! Midi bat sur son enclume solaire les rayons de la lumière – ZENITH“ (Rekord! Der Mittag schlägt auf seinem Sonnenamboß die Strahlen des Lichts – ZENITH). Diese ungewöhnliche Werbung für die Schweizer Uhrenmarke, die ohne Andeutung eines Abbilds auskommt, wird zur Hymne an die Sonne. Der Schriftzug „ZENITH“ ist in die Komposition aus hell leuchtenden, hart aneinanderstoßenden Farbfeldern einkomponiert. Die Zeilen des Gedichts sind wie eine Legende in einem Farbfeld mit wechselnden Farben für die Wörter einzeln in Szene gesetzt. Die Typografie und die Form der Felder bilden so einen einfühlsamen, simultanen Rhythmus von Licht und Bewegung der Farben. [MVL/EH]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Stilleben mit zwei Apfelsinen. 1912.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen abermals signiert und datiert sowie betitelt und bezeichnet „4.III.12“. Verso auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel und der Bezeichnung in Kreide „S. 20“. Verso auf dem Keilrahmen ein Aufkleber mit der teils gestempelten Nachlassnummer „S 20“ sowie einem unleserlich beschrifteten und teilweise überklebten Etikett. 45,5 x 60 cm (17,9 x 23,6 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (1962, verso mit dem Stempel).
- Galerie Koch, Hannover.
- Privatsammlung Niedersachsen.

AUSSTELLUNG

- Orangerie Reinz, Köln 1981, S. 12/13 m. Abb.
- Gabriele Münter 1877-1962 Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 29.7.-1.11.1992; Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 29.11.1992-10.2.1993 u. a., Kat.-Nr. 119 m. Farbabb.
- Garten der Frauen/Wegbereiterinnen der Moderne in Deutschland 1900-1914, Sprengel-Museum, Hannover, 17.11.96-9.2.97, und Von-der-Heydt-Museum, Wuppertal, 2.3.-27.4.1997, Farbabb. S. 168 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

- **Bildhafte Auseinandersetzung mit den im Almanach formulierten Ideen des „Blauen Reiter“**
- **Entstanden im Erscheinungsjahr des Almanach des „Blauen Reiter“**
- **Bühnenhaft inszeniertes Stilleben**
- **Ausgestellt auf der Retrospektive 1992 im Lenbachhaus München und in der Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main**



G. Münter, Dunkles Stilleben (Geheimnis), 1911, Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung, München, (Inv.-Nr. S 152).

© Gabriele Münter- und Johannes Eichner Stiftung, München | © VG Bild-Kunst



G. Münter, Stilleben mit Orangen, um 1910.

© VG Bild-Kunst

Gabriele Münter malt mit Vorliebe ihre unmittelbare Umgebung, sammelt mit ihrem Lebensgefährten Wassily Kandinsky Hinterglasmalerei, Votivtafeln und figürliche Schnitzereien, sie bemalen Möbel und gestalten Wände. Stillebenmalerei und Interieurs gehören mit den Landschaften zu den grundlegenden „Fingerübungen“ der Künstlerin. Besonders in den ersten Jahren in Murnau seit 1908 schildert Gabriele Münter wie in dem Bild „Dunkles Stilleben (Geheimnis)“ (1911, GMJE-Stiftung Inv.S 152) die im sogenannten „Russenhaus“ gesammelten Objekte oder sie widmet dem Heiligen Georg ein Stilleben mit Figuren, verteilt auf einem Tisch (1911, Städtisches Museum im Lenbachhaus). Die Künstlerin wechselt die Objekte und arrangiert sie mit Blumen vor unterschiedlicher Kulisse auf den Tischen, bisweilen finden Porträts von Freunden Platz in ihrer Welt des genreartigen Stillebens. Es sind dies, wie auch das hier vorzu-

stellende „Stilleben mit Orangen“, sehr gestische, mit linearen Pinselschraffuren und starken Konturen temperamentvoll gemalte, intensive Bilder. Auf räumliche Details verzichtet sie zugunsten der Kraft der Farben und des Lichts, die einzelne Gegenstände hervorhebt und diese wie auf einer Theaterbühne präsentiert. Unser Gemälde entwickelt das Motiv noch weiter: Eine kleine Hirtenfigur aus Münters Sammlung Oberammergauer Schnitzfiguren und eine weitere Schale leuchten vor bzw. hinter den abgeschatteten Formen eines Huhns aus Steinzeug und einer geschwungenen Möbellehne hervor. Links begrenzt der Vorhang, rechts die Möbellehne, dabei sind nur die Formen wichtig und nicht die reale tiefenräumliche Positionierung. Eine abstrahierend flächige Gestaltung findet neuen Ausdruck in den kompositorischen Überlegungen von Gabriele Münter. [MvL/EH]



BARBARA HEPWORTH

1903 Wakefield - 1975 St. Ives

Square Forms (Two Sequences). 1963.

Bronze mit grünlicher Patina.

Bowness 331. Auf der Plinthe mit dem Namenszug, Datierung und Nummerierung. Seitlich an der Plinthe mit dem Gießerstempel „Morris Singer Founders London“. Eines von 7 Exemplaren. Mit Sockel: 135 x 43 x 46 cm (53,1 x 16,9 x 18,1 in).

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- New Art Centre, Salisbury.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG (WOHL JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

- Barbara Hepworth, Gimpel Fils Gallery, London, Mai - Juni 1966, Kat.-Nr. 2.
- 5e internationale beeldententoonstelling Sonsbeek 66, Arnhem, Mai - September 1966, Kat.-Nr. 99.
- Barbara Hepworth, Tate Gallery Retrospective, 3.4.-19.5.1968, Kat.-Nr. 131.
- Open Air Sculpture at Syon Park, Gimpel Fils, London, Sommer 1968.
- St. Ives Freedom Exhibition, 23.9.-5.10.1968.
- St. Ives Group: 2nd Exhibition, Bath Festival Sculpture Exhibition, Juni 1969.
- Barbara Hepworth, Marlborough Fine Art, London, Februar - März 1970, Kat.-Nr. 12.
- Barbara Hepworth: Sculpture & Lithographs, Arts Council, 1970/71, Kat.-Nr. 12.
- Wanderausstellung: Ashmolean Museum, Oxford; Castle Museum, Nottingham u. a.
- Barbara Hepworth, Hakone Open Air Museum, Japan, Juni - September 1970, Kat.-Nr. 14.
- Russel - Cotes Modern Artists Exhibition, Bournemouth, 6.1.-24.2.1979.
- Barbara Hepworth: Carvings and Bronzes, Marlborough Fine Art Inc, New York, 5.5.-29.6.1979, Kat.-Nr. 23.
- Barbara Hepworth, Yorkshire Sculpture Park, 19.7.-31.10.1980, Kat.-Nr. 8.
- Barbara Hepworth, Storm King Art Centre, New York, 19.5.-31.10.1982.

Am 10. Januar 1903 wird Barbara Hepworth als Jocelyn Barbara Hepworth in Wakefield, England, geboren. In Leeds studiert Hepworth zuerst Kunstwissenschaften. Hier lernt sie Henry Moore kennen, mit dem sie eine lebenslange Freundschaft verbindet. Im Anschluss an ihre Ausbildung geht sie an das Royal College of Art in London, um Bildhauerin zu werden. Ende 1934 gestaltet Hepworth eine völlig abstrakte Skulptur - keine Vereinfachungen oder Abstraktionen menschlicher oder organischer Formen, wie dies bei ihren Zeitgenossen Brancusi und Arp der Fall ist. Diese Arbeiten von Hepworth können als die ersten vollständig abstrakten Skulpturen weltweit angesehen werden, die den geschnitzten weißen Reliefs entsprechen, die Ben Nicholson gleichzeitig anfertigt. Hepworth entwickelt eine stark reduzierte Formenwelt, die auf alles narrative Beiwerk verzichtet. Sie arbeitet mit dem Material und gibt ihm in ihrer Gestaltung seine eigentliche Bedeutung zurück. Es ist also die Materialschönheit, die in erster Linie ihre Arbeiten auszeichnet. Nahezu als einziges dynamisches Element in ihren Plastiken

- **Aus der wichtigen Werkgruppe der „Pierced Forms“**
- **Aus dem selben Jahr wie die berühmte monumentale Skulptur „Single Form“ vor den Vereinten Nationen in New York**
- **Seit 10 Jahren kommt erstmals wieder eine Skulptur der Künstlerin auf den deutschen Auktionsmarkt**

könnten die Durchbohrungen, die sogenannte „pierced form“, gewertet werden, die Hepworth als erste Künstlerin in der Bildhauerei in das geformte Material treibt. Inspiriert wird sie zu diesem Stilmittel von ihrer physischen und spirituellen Heimat Cornwall. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs 1939 verlässt sie mit ihrem zweiten Ehemann Ben Nicholson und ihren vier Kindern die Metropole London und lässt sich im Cornwall nieder. 1949 kauft sie die Trewyn Studios in St. Ives, wo sie bis an ihr Lebensende lebt und arbeitet. Hier im Cornwall stößt sie auf Mên-an-Tol, eine Megalithformation aus der Bronzezeit, eine Steinformation mit einem Lochstein in der Mitte. Ein magischer Ort, auch für Hepworth, für die diese Steinformationen für Ewigkeit und Wahrhaftigkeit stehen. In ihrem neuen Domizil in St. Ives entsteht im wahrsten Sinne des Wortes ein Skulpturengarten. Ihr Atelier ist umgeben von einem üppigen Garten, der in dem mediterranen Klima subtropische Ausmaße annimmt. In den ersten Jahren dort, benutzt sie diesen als Freiluftatelier. Die Vielfalt der Natur ist eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für die Bildhauerin: „Durch die Betrachtung der Natur werden wir unablässig erneuert, unser Sinn für das Mysterium und unsere Phantasie werden lebendig erhalten, und richtig aufgefasst gibt sie uns auch die Kraft, eine universelle oder abstrakte Version von Schönheit in ein plastisches Medium zu projizieren.“ (Barbara Hepworth 1934). „Square Forms (Zwei Sequenzen)“ ist charakteristisch für das Spätwerk Barbara Hepworths. Die Bildhauerin beginnt erst Ende der 1950er Jahre mit der Herstellung von Arbeiten in Bronze. Schnell stellt sie fest, dass die Möglichkeiten dieses Mediums den Umfang und die Größe ihrer Arbeiten erheblich potenzieren. Hepworth lässt sich von ihrem langjährigen Freund Henry Moore inspirieren und setzt Bronze ein, um die weltweite Verbreitung ihrer Arbeiten zu erleichtern. Die Skulptur entsteht im selben Jahr (1963) der Enthüllung von Hepworths monumentaler Einzelform vor dem Sekretariat der Vereinten Nationen in New York, in Bronze gegossen wird sie 1966. Das Gussmodell wird mithilfe von feinem Maschendraht und Gips hergestellt, die vorliegende Skulptur konstruiert die Künstlerin aus acht einzelnen quadratischen Einheiten und lässt die raue Gipsoberfläche weitgehend unverändert. Ihre offensichtliche Erforschung der Oberfläche innerhalb dieser offenen und linearen Komposition unterstreicht ihre Vorliebe für natürliches Licht. Die raue Topografie der Quadrate, die eine versenkte Halbkugel enthält, fängt die Bewegung der Sonne ein; das Wechselspiel von Licht und Schatten verleiht den Formen durch das Zusammenspiel von Lücke und Volumen Vitalität. Die grün-graue Patina unterstreicht die Lebendigkeit der Textur und spiegelt Hepworths Experimentierfreude und Wertschätzung für die Patinierung wider. [SM]



YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Untitled Blue Plate (IKB 161). 1958.

Steingut.

Verso signiert und datiert.

Durchmesser: 24 cm (9,4 in).

Nachträglich auf Holzplatte montiert. [CE]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,26 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

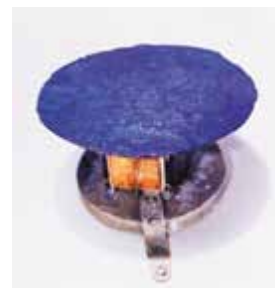
\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen
(als Geschenk direkt vom Künstler erhalten).

LITERATUR

· Anita Ruhnau, Die Theaterbauhütte in Gelsenkirchen, Bielefeld 2016, S. 28.
· Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, IKB 161, S. 75.



Yves Klein, Blaue Scheibe, montiert, auf Elektromotor, 1958, entstanden in Zusammenarbeit mit Jean Tinguely. Privatbesitz.
© 2018 The Estate of Yves Klein
© VG Bild-Kunst



Installationsansicht aus der Ausstellung "Yves Klein at Blenheim Palace", 18.7-10.2018.
© 2018 The Estate of Yves Klein
© VG Bild-Kunst

Ende der 1950er Jahre befindet sich Yves Klein auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Mit seinem kurz zuvor entwickelten Markenzeichen I.K.B. - International Klein Blue – gestaltet er kleine aber auch großformatige Arbeiten bis hin zu ganzen architektonischen Ausstattungskonzepten, wie etwa in Zusammenarbeit mit Werner Ruhnau am Gelsenkirchener Musiktheater. Dabei verwendet er unterschiedlichste Materialien um mit der Wirkung seines Blaus zu experimentieren – ob nun auf herkömmlichen Trägern wie der Leinwand, oder aber mit Schwämmen oder in diesem Fall Steingut. Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Immaterialität, eine Offenbarung zeitloser Gegenwart – einer andauernden Anwesenheit von Gegenwart -, eines Raumes absoluter Freiheit in Notwendigkeit und Schönheit gegenwärtiger Kunst, schwingt jedoch immer mit. Gemeinsam mit Jean Tinguely schafft er eine Serie von Skulpturen, in denen sie Kinetik und Monochromie, in Form von blauen, rotierenden, flachen Scheiben, kombinieren. An der Wand befestigt muten diese wie ein im Raum schwebendes planetarisches Objekt an. Die Scheiben besitzen Durchmesser zwischen 9 und 50 cm und werden mittels eines Motors in einer Geschwindigkeit von 450 bis 10.000 Umdrehungen pro Minute bewegt. Trotz aller Monochromie ergibt sich ein Farbenspiel mit verschiedensten Schattierungen. Diese unterschiedlichen Varia-

tionen des Kolorits entstehen bei dem hier angebotenen Werk durch die gewölbte Oberfläche und den Auftrag einer zusätzlichen Lasur. Je nachdem wie das Licht auf das Objekt fällt schimmern die Blautöne heller und dunkler. In der Kreisform findet sich darüber hinaus eine zusätzliche Bedeutung für den Künstler, wie er in seinem Text „La terre est plate et carré“ erklärt: „Wenn die Erde wirklich, wie allgemein angenommen, eine stabile rotierende Sphäre wäre, so behauptete er, würde alles, was sich auf ihrer Oberfläche befindet, in den Raum geschleudert. Daher sollte man sich die Erde besser als eine flache Münze vorstellen, die sich um ihre eigene Achse dreht, wobei ihr dünner Rand die irdische Oberfläche darstellt. In Anlehnung an dieses Schema wird durch die Geschwindigkeit der Rotation der Eindruck einer gewölbten Oberfläche vermittelt; die wirkliche Oberfläche erscheint greifbar und fähig, Dinge durch die Anziehungskraft festzuhalten; die flache Erde bildet in ihrem Inneren eine Leere. Damit befand sich die Leere innen, außen, in der Mitte und um die gesamte Erde herum.“ (Sidra Stich, Yves Klein, Ostfildern 1994, S. 150) In der jüngst stattfindenden Yves Klein Ausstellung im Blenheim Palace wurden weitere Teller des Künstlers ausgestellt, allesamt entstanden zwischen 1957 und 1959. Inmitten dieser stellt unsere Keramikarbeit insofern eine Besonderheit dar, als dass es sich um ein persönliches Gastgeschenk handelt. [CE]

- **Erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten**
- **Aus einer bedeutenden Sammlung**
- **Entwickelt aus der Auseinandersetzung mit kinetischen Objekten gemeinsam mit Jean Tinguely**
- **Mit facettenreichem Farbspiel**



Weitere hochauflösende Abbildungen, auf der die strukturstarke Oberfläche des Werkes gut erkennbar ist, finden Sie auf unserer Homepage.

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen - 1925 Zandvoort (Holland)

Eisbahn im Berliner Tiergarten. 1909.

Öl auf Leinwand.

Berend-Corinth 379. Unten rechts signiert und datiert.

66 x 92 cm (25,9 x 36,2 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,28 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

- Galerie Arnold, Dresden (1913).
- Galerie Thannhauser, München (1916).
- Galerie Arnold, Dresden (1925).
- Sammlung Blohme, Hamburg (1925 vom Vorgenannten erworben).
- Kunsthandlung Malmedé und Geißendörfer, Köln.
- Christie's London 13.10.1994, Los 111.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1994).

AUSSTELLUNG

- Lovis Corinth. Katalog der Ausstellung des Lebenswerkes von Lovis Corinth, veranstaltet von Paul Cassirer in den Räumen der Sezession, 19.1.-23.2.1913, Nr. 135.
- Galerie Arnold, Dresden, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, 1925, Nr. 6 (hier datiert: 1907).
- Kunsthandlung Hugo Perls, Berlin, 1850-1925: 75 Jahre klassische deutsche Malerei, Nr. 7.
- Lovis Corinth - Retrospektive, Haus der Kunst, München, 4.5.-21.6.1996; Nationalgalerie Berlin, 2.8.-20.10.1996; Saint Louis Art Museum, 14.11.1996-26.1.1997; Tate Gallery, London, 20.2.-4.5.1997.

LITERATUR

- Georg Biermann, Lovis Corinth, Bielefeld 1913, S. 76 und S. 80, Abb. 81 (hier datiert: 1907 und Besitzvermerk Galerie Arnold, Dresden).
- Katalog der Modernen Galerie Thannhauser München, 1916, S. 105 (mit Abb.).
- Will Grohmann, Dresden, in: Der Cicerone, Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers, 17. Jg., 1925, H. 23, S. 1140f. (hier datiert: 1907).
- Paul Schumann, Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts. Ausstellung der Galerie Arnold, Dresden, in: Die Kunst für alle: Malerei, Plastik, Graphik, Architektur, 41. Jg., 1925/26, S. 164 (hier datiert: 1907).
- Robert Bertrand, Lovis Corinth, Paris 1940, Nr. 5 („Patinage“; hier datiert: 1905).
- Thomas Corinth, Lovis Corinth. Eine Dokumentation, Tübingen 1979, S. 87.
- Christie's London, 13.10.1994, Los 111, Farb.-Abb. S. 113.
- Walter Benjamin, Berliner Chronik, Neuausgabe Berlin 2016, Farbbabb. (Titel).

„Die Fahnen! Das ist ein Extragebiet! Wenn es wo Fahnen gab, war er schnell bei der Hand zum Malen...“, erinnert sich Charlotte Berend-Corinth (zit. nach: C. Berend-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1960, S. 66f.). Vermutlich begegnet sie erneut dem Gemälde „Der Neue See im Berliner Tiergarten“ (1908, Kunsthalle Mannheim) mit dem Bootshaus, dem Bootshaus und den vielen Länderfahnen, das ihr Mann 1908 im Berliner Hochsommer malt. Vielleicht aber auch begegnet sie von Neuem diesem im Winter 1909 von Corinth gemalten Werk „Eisbahn im Berliner Tiergarten“ bei ihrem Händler Heinrich Thannhauser. Corinth musste nicht weit gehen, bis er von seinem Atelier in der Klopstockstra-

- **Beschwingte Berliner Parklandschaft**
- **Anzeichen auf das expressionistische Spätwerk des Künstlers**
- **Der Jahreszeit entsprechendes Kolorit von ausdrückstarker Strahlkraft**
- **Auf der großen Corinth-Retrospektive 1996/97 gezeigt**

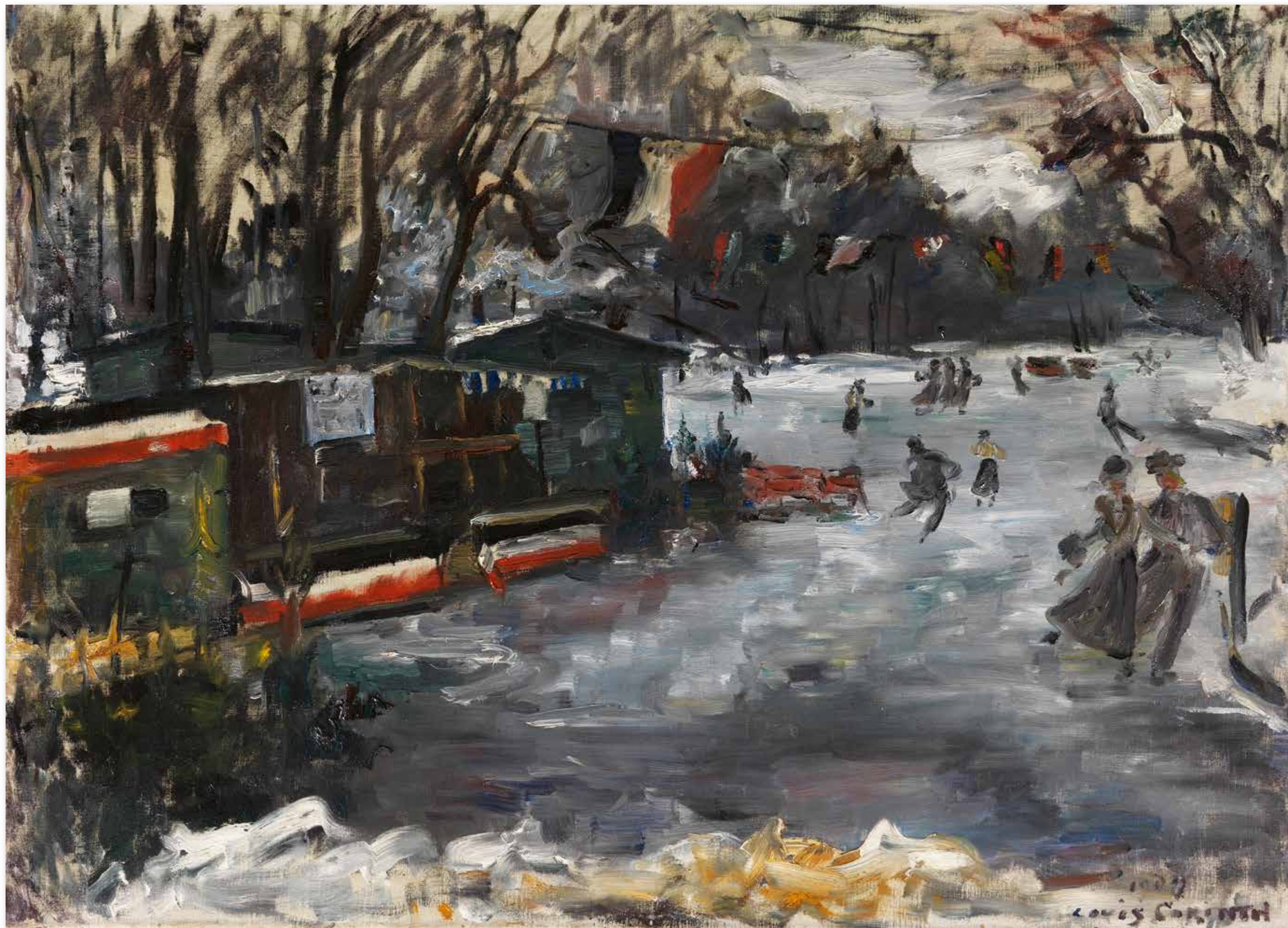


L. Corinth, Der Neue See im Berliner Tiergarten, 1908, Öl auf Leinwand, Städtische Kunsthalle, Mannheim.

© 1996 by Prestel-Verlag, München/New York

ße zu dem beliebten Ausflugsziel der Berliner gelangte und vielleicht ein Bier im Bootshaus trank, sich Notizen machte von dem bunten Treiben im Sommer mit den Ruderbooten und im Winter mit den Schlittschuhläufern. Der Große Tiergarten hat eine lange Geschichte. Erste Anlagen entstehen als Jagdrevier im 16. Jahrhundert und werden von Friedrich dem Großen Anfang der 1740er Jahre zu einem barocken Lustpark für die Bevölkerung umgestaltet. König Friedrich Wilhelm III. wiederum beauftragt 1818 den jungen Peter Joseph Lenné, damals noch Garten-geselle in Sanssouci, einen Landschaftspark nach englischem Vorbild zu realisieren. Bis heute hat sich die zwischen 1833 und 1839 verwirklichte Idee des großen preußischen Gartenkünstlers im Prinzip erhalten: Der Tiergarten ist die grüne Lunge und bildet das Zentrum der Stadt Berlin.

Damals wie heute ist der Tiergarten ein beliebtes Ausflugsziel. Corinth malt aus einem etwas anderen Blick den Bootsanleger mit den ineinander verschachtelten Holzhütten, mit der markanten, in den Farben des deutschen Kaiserreiches gehaltenen Einfassung entlang des Ufers am Neuen See. Der zugefrorene See ermöglicht den Schlittschuhläufern einen wunderbaren sportlichen Zeitvertreib. Und Corinth widmet sich auch den Flaggen wie schon bei dem Gemälde „Der Neue See im Berliner Tiergarten“ mit großer Aufmerksamkeit, allerdings sind sie ein wenig aus dem Fokus gerückt und als Girlande wie Lampions über das Eis gespannt. Neben den vier schwarzen, weißen und roten Fahnen des Deutschen Reiches sind auch die der Schweiz, Frankreichs und der Vereinigten Staaten undeutlich zu erahnen. Es ist scheinbar kalt an diesem Tag. Corinth sieht den gräulichen Himmel leicht gerötet, die laubfreien Bäume stehen schwarzbraun gegen den Himmel, das Eis ist fest, ein Paar gleitet gemeinsam über die grauweiße Fläche, im Hintergrund üben sich Schlittschuhläufer in Figuren. Winterlandschaften mit Eisläufern von Pieter Breughel d. Ä. aus dem 16. Jahrhundert kommen als Motiv in den Sinn. Corinth kennt diese Motive und genießt das bunte, unbeschwertere Treiben, erzählt seine Begegnung am zugefrorenen See im Berliner Tiergarten mit schnell gesetztem Pinselduktus expressiv in seiner malarischen Geste und mit der typischen Intensität der Farben. [MvL]





„Die Fahnen! Das ist ein Extragebiet!“

Charlotte Berend-Corinth, Ehefrau des Künstlers.

116

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Ascona (Variation). Ca. 1919.

Öl auf leinwandstrukturiertem Papier auf Malpappe montiert.
Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1107. Weiler 676. Unten links monogrammiert.
35,7 x 27,3 cm (14 x 10,7 in), blattgroß.

Auflufzeit: 06.12.2019 – ca. 17.29 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 ^M

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Max Kugel, Wiesbaden (wohl direkt vom Künstler erworben).
- Galerie Großhennig, Düsseldorf.
- Sammlung Jan Ahlers, Herford (1972 oder 1974 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Firmengruppe Ahlers.
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- XII. Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia, 15.4.-31.10.1920 Venedig 1920 (verso auf der Rahmen Rückpappe mit einem Etikett hier betitelt „N.26 de la Serie variations sur un Theme“).
- Alexej von Jawlensky, Neues Museum Wiesbaden, 1954, Nr. 58.
- Moderne Kunst aus Wiesbadener Privatbesitz, Städtisches Museum, Wiesbaden 10.7.-25.8.1957, Kat.-Nr. 88.
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf.
- Expressionistische Bilder - Sammlung Firmengruppe Ahlers, Kunsthalle Emden 26.11.1994, Kunsthalle Bielefeld 12.3-7.5.1995, Schirn Kunsthalle, Frankfurt 13.12.1995-18.2.1996, Germanisches National Museum, Nürnberg 23.10.1996-16.2.1997 (verso auf der Rahmenrückpappe jeweils mit einem Etikett).
- Duitse Expressionisten, Singer Museum Laren 27.3.-14.6.1998, Kat.-Nr. 916 (verso auf der Rahmenrückpappe mit einem Etikett).

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky. Der Maler und Mensch, Wiesbaden 1955, Nr. 31, m. Abb.
- Dora Vallier, Geschichte der Malerei 1870-1949, Köln 1963, Abb. S. 263.

Die „Variationen“ von Alexej Jawlensky sind das Hauptmotiv während seines Aufenthalts in St. Prex am Genfer See. Er ist durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges gezwungen, binnen kürzester Zeit Deutschland zu verlassen, gemeinsam mit Marianne von Werefkin und Helene Nesnakomoff lässt er sich hier am Genfer See nieder. Es ist der Blick aus dem Fenster seines kleinen, provisorisch anmutenden Atelier-Zimmers, der den „Variationen“ zugrunde liegt. Das Farbenspiel im Wechsel der Tages und Jahreszeiten hält ihn gefangen. In seinem meditativen und dabei auch systematischen Vorgehen variiert er den Ausblick: Es entstehen die berühmten „Variationen“. Schon 1915 sind die einzelnen Bäume, Büsche und der Weg in farbige Bereiche nahezu abstrakter Felder verwandelt. Jawlenskys „Vari-

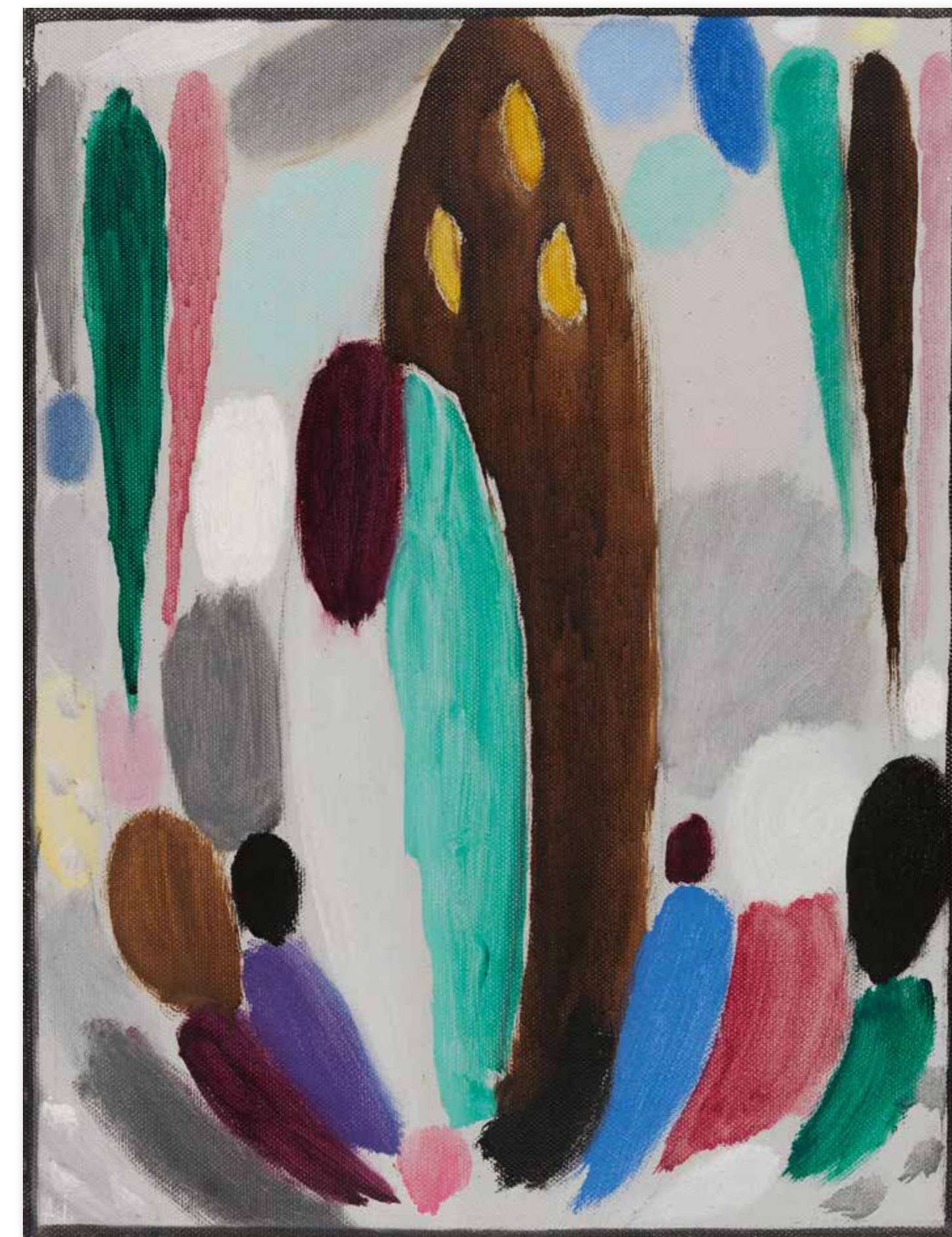
• Aus der Werkreihe der ersten Serie „Variation“ über ein landschaftliches Thema

• Motivische Elemente in Erinnerung an St. Prex

• Auf die Jahreszeit und innere Befindlichkeit des Künstlers bezogene helle Lichtstimmung

• Das Gemälde war auf der ersten Biennale von Venedig nach dem Ersten Weltkrieg 1920 ausgestellt, auf der erstmals auch zeitgenössische Künstler präsentiert werden

ationen“ lösen sich aber nie in reine Abstraktionen auf. Und gerade deswegen sind sie so interessant. Unser Werk sticht durch eine etwas versetzte Perspektive aus der üblichen Bildgestaltung heraus. Das große Oval, sonst immer links im Bild, ist hier in die Mitte gesetzt. Eigentlich ist dies eine Zypresse, an der rechts ein Weg vorbeiführt, der von Jawlenskys Fenster aus zu sehen ist. In unserer „Variation“ sind die realen Gegebenheiten und Anordnungen zugunsten einer komponierten Lösung in den Hintergrund getreten. Jawlensky hat einen beinahe symmetrischen, in sich ruhenden Bildaufbau gefunden. Interessanterweise versieht er diese „Variation“ mit der Bezeichnung „Ascona“. So mag dieses Werk für die Ruhe stehen, die er in seinem Exil am Genfer See doch auch gefunden hat. [EH]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Tauwetter im Dorf (Murnau). 1911.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert und datiert. Verso signiert (von einem Ausstellungsetikett teils überdeckt) und betitelt sowie mit weiteren handschriftlichen Bezeichnungen, u.a. „84“. Verso mit dem Nachlassstempel, einem Aufkleber mit der gestempelten Nummer „754“ und einem Aufkleber mit der teils gestempelten Nummer „L 193“. 32,8 x 40,5 cm (12,9 x 15,9 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 17. Oktober 2019. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,31 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Stempel).
- Franz Resch, Gauting bei München (Mitglied des Stiftungsbeirates der Münter-Stiftung).
- Privatsammlung Rheinland (1971 bei Vorgenanntem erworben).
- Privatsammlung Rheinland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- 11. Ausstellung Der Sturm, gezeigt bei: Eröffnungsausstellung Neuer Kunstsalon Max Dietzel, München, März-April 1913 Kat.-Nr. 7 (Titel „Tauwetter“).
- Kunstsalon Emil Richter, Dresden (verso mit dem Etikett).
- Gabriele Münter, 35. Ausstellung Der Sturm, Berlin, Eröffnung 24.10.1915, Kat.-Nr. 9 (verso mit dem Etikett).

Oftmals wird vergessen, mit welcher Intensität sich Gabriele Münter auch mit methodischen Fragen ihres Kunstschaffens beschäftigt hat. So stellt sie sich in den Jahren 1910/11 eine entscheidende Frage: die nach den Aufgaben und der Variabilität der „Form“ im Bild. Sie folgt Überlegungen ganz im Sinne ihres Lebensgefährten Kandinskys, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 forderte, nach künstlerischen Formen zu suchen, „die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen –, kurz – das Streben nach künstlerischer Synthese [...]“. (Wassily Kandinsky, Streben nach künstlerischer Synthese, in: Kat. zur ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung in der Galerie Thannhauser, 1909) Dies führt zu einer radikalen, wegweisenden Strukturierung und Vereinfachung des Dargestellten in ihren Werken. Denn in Murnau ereignete sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Wassily Kandinsky, Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin sich dort wieder trafen und malten: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerei. In unserem Werk

- Murnauer Ansicht der ersten Jahre
- Aus dem Gründungsjahr des „Blauen Reiter“
- Radikale und wegweisende Strukturierung und Vereinfachung des Dargestellten
- Ausgestellt im Kunstsalon Emil Richter und in der Galerie „Der Sturm“
- Seit über 100 Jahren erstmals wieder öffentlich gezeigt



G. Münter, Tauwetter im Dorf (Murnau), 1948, Frankona Versicherung München.
© VG Bild-Kunst

ist das deutlich sichtbar in der schematisierten Wiedergabe der Häuserfassaden, sowie der Wahl des Motives überhaupt: eine sich gabelnde, noch von Schnee und Matsch bedeckte Straße in Murnau, die zwischen nahezu symmetrisch aufgefächerten Häusern hindurchführt. Mit der Beschränkung auf wenige, für den Ort und diesen umgebenden Landschaften charakteristische Details sucht Gabriele Münter nach radikalen Möglichkeiten, das Gesehene individuell umzuformen und gelangt so auch zu dieser farbintensiven Ansicht des Abzweigs Burggraben und Schlosserstraße mit Bauer und Kuh.

Das Jahr 1911 ist auch persönlich ein besonders wichtiges Jahr für Gabriele Münter. „Tauwetter im Dorf“ kann in diesem Zusammenhang auch als programmatisches Statement der Künstlerin interpretiert werden. Denn zwei Jahre zuvor, 1909, war die „Neue Künstlervereinigung München“ gegründet worden, bei der auch Münter und ihre Weggefährten Mitglieder sind. Zunehmend treten Differenzen zwischen den traditionelleren und den progressiver orientierten Mitgliedern auf. In der Folge legt Kandinsky im Januar 1911 den Vorsitz nieder und im Laufe des Jahres nimmt die Idee einer eigenen Künstlergruppe Gestalt an: Kandinsky, Münter und Marc gründen die Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“, die neben der „Brücke“ die wegweisende Erneuerungsbewegung der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts ist. So manifestiert sich am Anfang des Jahres 1911 ein Scheideweg in künstlerischer Hinsicht, bei dem Gabriele Münter wie Kandinsky den Weg der Erneuerung wählt. So kann die Weggabelung bei Tauwetter auch als Hinweis auf den persönlichen Scheideweg gesehen werden. [EH/MvL]





118

KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Tropisches Bad. Um 1913.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 257. Rechts unten monogrammiert. 64 x 68 cm (25.1 x 26.7 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17:35 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Max Meiwowsky, Köln (bis 1922).
- Wallraf-Richartz-Museum, Köln (als Geschenk vom Vorgenannten, 1922-1937).
- Staatsbesitz (1937-1940, EK-Nummer 14782).
- Galerie Fischer, Luzern, Gemälde und Plastiken moderner Meister aus deutschen Museen, 30.06.1939, Los 49, mit Abb. (unverkauft).
- Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1940).
- Wohl Nachlass Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1945).
- Wohl Wilma Zelck, Rostock/Berlin/Hamburg (Verwalterin des vorgenannten Nachlasses).
- Privatsammlung Norddeutschland (wohl durch Kauf von Vorgenannter).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Mai-Ausstellung, Kunsthalle Basel, Basel 1916, S. 10, Nr. 118.
- Carl Hofer, Erna Pinner, Albert Spethmann, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M. 1917, Faltblatt, Nr. 6.

LITERATUR (IN AUSWAHL)

- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr.: 14782).
- Museum der Gegenwart, 2. 1931/32, Heft 3, S. 135.
- Galerie Theodor Fischer, Luzern, Auktionskat. 30. Juni 1939, S. 30, Nr. 49, mit Abb. S. 31.
- Kunstpreisverzeichnis, 1.1939/40, S. 38, Nr. 40.
- P. O. Rave, Kunstdiktatur im Dritten Reich, Hamburg 1949, S.84.
- Franz Roh, „Entartete“ Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 210.
- Evelyn Weiss, Katalog der Gemälde des 20. Jahrhunderts, die älteren Generationen bis 1915 im Wallraf-Richartz-Museum - mit Teilen der Sammlung Ludwig - und im Kunstgewerbemuseum, Köln 1974, S. 189, Abb. 317.
- Uta Gerlach-Laxner, die „Entartete Kunst“ im Wallraf-Richartz-Museum und die Kunstpolitik der Nationalsozialisten, in: Kölner Museums Bulletin, H. 4, 1987, S. 15 u. 22.
- Stephanie Barron (Hrsg.), „Entartete Kunst“. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, Ausst.-Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992, S. 157.
- Gesa Jeuthe, Die Moderne unter dem Hammer. Zur „Verwertung“ der „entarteten“ Kunst durch die Luzerner Galerie Fischer 1939, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 189-305, S. 273.

- Eine der seltenen, exotischen Kompositionen, die im Zuge von Hofers Indienreise entstanden sind
- Leuchtende, frühe Arbeit, die durch die besondere Geschlossenheit der Komposition überzeugt
- Bis 1937 war die Arbeit Bestandteil der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln (es bestehen keine Restitutionsansprüche).

„Ich konnte mich nicht sattsehen an den wechselnden Eindrücken von Land und Menschen. Das alles beherrschende dieser Küste ist die Kokospalme, deren zierlich-graziöse Wedel beim leisesten Lüftchen erzittern. Die Erde dieses Gebietes ist leuchtend-rot, ein Rot, das sich bei untergehender Sonne zu reinem Zinober steigern kann.“

Karl Hofer, 1953, zit. nach: Karl Hofer, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 18.

Sein gesamtes künstlerisches Schaffen hat Karl Hofer der Darstellung des Menschen gewidmet. Sein zeitloser, melancholisch-entrückter Blick auf den Menschen sollte Hofer schnell berühmt machen und hat ihm schließlich bis heute einen festen Platz in der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingebracht. Zu seinen Lebzeiten aber war seine Malerei gleich nach dem Höhepunkt seines künstlerischen Erfolges der Kunstkritik der Nationalsozialisten ausgesetzt, bevor sie nach Kriegsende aufgrund der aufkommenden abstrakten Tendenzen bald schon als rückständig verstanden werden sollte. Selten sind heute leider Karl Hofers Figurenbilder, die im Zuge seiner beiden Indienaufenthalte entstanden sind und für Hofers einzigartigen Figurenstil in entscheidender Weise prägend sind. Fast wie eine Beschreibung unseres Gemäldes „Tropisches Bad“ wirken die von Hofer 1953 rückblickend geschilderten Erinnerungen an seinen ersten Indienaufenthalt, in de-



nen er die „zierlich-graziöse Wedel“ der Kokospalme neben der leuchtend roten Erde als das beherrschende Motiv der indischen Küste beschreibt. Im Oktober 1910 bricht Hofer zu seiner ersten, fünf Monate dauernden Indienreise auf, die ihm finanziell durch die Förderung des Schweizer Fabrikanten und Sammlers Theodor Reinhart ermöglicht wird. Die meisten der dort entstandenen Bilder hat Hofer jedoch offenbar noch vor seiner Rückreise nach Deutschland zerstört. Im Februar 1913 bricht er dann ein weiteres Mal nach Indien auf. Im Kontext dieser zweiten Reise und der in Indien gewonnenen Eindrücke muss das leuchtende Gemälde „Tropisches Bad“ entstanden sein, das aufgrund seiner besonderen Geschlossenheit der Komposition überzeugt. Der künstlerische Fokus liegt hier nicht allein auf der Schilderung des menschlichen Aktes, sondern vielmehr auf der eindrucksvollen formalen Harmonie, welche die menschlichen Körper mit der sie umgeben-

den exotischen Landschaft eingehen. Souverän hat Hofer mit dem Rot des Turbans und dem rötlichen Ton der Küste farbliche Akzente gesetzt und damit die exotischen Elemente der Komposition neben den Palmenwedeln farblich ins Zentrum gerückt. Bereits seit 1922 befand sich das Gemälde „Tropisches Bad“ in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums in Köln, wo es 1937 von den Nationalsozialisten als „entartet“ beschlagnahmt wurde. Der Aktion „Entartete Kunst“ fiel ein Großteil von Hofers Gemälden im Museumsbesitz zum Opfer. Viele der beschlagnahmten Werke wurden zerstört oder aber, etwa über die Galerie Fischer in Luzern oder Kunsthändler wie Böhmer und Gurlitt, gegen Devisen ins Ausland verkauft. Umso erfreulicher ist es, dass das vorliegende, frühe Hofer-Gemälde bald nach Kriegsende in eine norddeutsche Privatsammlung übergegangen ist, in deren Familienbesitz es sich bis heute befindet. [JS]

PABLO PICASSO

1881 Malaga - 1973 Mougins

Les Déjeuners. 1961.

Farbige Kreidezeichnung.

Zervos XX 107, Abb. S. 54. Rechts unten signiert, datiert „26.7.61“ und bezeichnet „VI“. Auf Zeichenpapier, Oberkante mit der Perforierung. 27 x 42 cm (10.6 x 16.5 in), blattgroß.

Aus einer Folge von 8 Farbkreidezeichnungen zum „Déjeuner“-Zyklus, die Picasso am 27. Juli 1961 geschaffen hat.

Aufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,36 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Privatbesitz USA (bis 1976).
- Privatsammlung Niedersachsen (seit 1976).

LITERATUR

- Douglas Cooper, Pablo Picasso. Les déjeuners, Mailand 1962, Kat.-Nr. 129, mit Farbbab. im Anhang (hier noch ohne Picassos nachträgliche Signatur, die auf der Abb. bei Zervos 1968 zu sehen ist).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 15. Auktion, 19. und 20. Jahrhundert, 2.12.1975, Los 1392, mit Farbtafel.
- Vgl. Douglas Cooper, Picasso, Le déjeuner sur l'herbe, 1960-1961, Paris 1962.
- Vgl. Barbara Zelinsky, Pablo Picassos Paraphrasen auf Edouard Manets „Frühstück im Grünen“. Tableau eines künstlerischen Prozesses, Ilmtal-Weinstraße 2019.

Im Herbst 1962 erschien im renommierten Pariser Verlag Cercle d'Art ein voluminöser Prachtband mit hervorragenden Abbildungen. Er war Picasso gewidmet, aber nicht wie viele erfolgreiche Bücher davor dem „Jahrhundertgenie“, dem Maler der „Demoiselles d'Avignon“ und von „Guernica“ oder dem gigantischen Oeuvre in all seinen Erscheinungsformen. Das neue Buch war nur einer einzigen Serie vorbehalten, den sogenannten „Déjeuners“, mehr als 150 Zeichnungen und Gemälden zu einem Thema, einer Komposition, die Picasso so fasziniert hatte, dass er sie über Jahre und in dutzenden von Wiederaufnahmen der Idee immer aufs Neue auszudeuten bereit war. Hinter dem banalen Titel „Les Déjeuners“ verbirgt sich die Geschichte einer der spannendsten Abenteuer von Variation und Wiederholung in Picassos Werk.

- „Les Déjeuners“ ist Picassos umfangreichste und vielfältigste Auseinandersetzung mit den Heroen der Kunstgeschichte
- Einziges Blatt der Serie, in dem alle vier Protagonisten des „Déjeuner sur l'herbe“ so liebevoll ausgearbeitet sind
- Exemplarisches Beispiel für die gesamte Auseinandersetzung Picassos mit diesem Thema
- Ein Großteil des berühmten „Déjeuner“-Zyklus befindet sich heute in bedeutenden internationalen Museen und Privatsammlungen

„Als ich ein Kind war, sagte meine Mutter zu mir: ‚Wirst du Soldat, so wirst du General werden. Wirst Du Mönch, so wirst du Papst werden.‘ Ich wollte Maler werden und ich bin Picasso geworden.“

Pablo Picasso, zit. nach H. Berggruen, Die Kunst und das Leben, Berlin 2008, S. 15.

1954 war Henri Matisse gestorben, der Meister der Odalisken, der Freund und Gegenpol, dem Picasso wie keinem anderen lebenden Künstler über die Jahrzehnte in Rivalität und gegenseitigem Ansporn verbunden war. 1955 beginnt Picasso eine erste große Serie von Variationen zu den „Femmes d'Alger“, dem berühmten Bild von Eugène Delacroix, 1834 gemalt und stets im Louvre ausgestellt. Es ist für ihn der perfekte Ausgangspunkt für eine gleich dreifache Hommage: an Delacroix, den „wilden Maler“ zu Beginn des 19. Jahrhunderts, der den Orient als Projektionsfläche so meisterlich zu inszenieren wusste, an Matisse, den verehrten Kollegen, und an Jacqueline Roque, seine neue Gefährtin, deren lebendige Ähnlichkeit mit einer der Figuren in Delacroix' Gemälde Picassos Fantasie zusätzlich befeuert. Als Picasso dann





Édouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe, 1863, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.
© VG Bild-Kunst

im August 1959 Édouard Manets legendäres Bild „Le Déjeuner sur l'herbe“ (Das Frühstück im Grünen) zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Auseinandersetzung macht, beginnt dieses zeichnerisch neu zu interpretieren, bereits vielfach erprobt. Die „Déjeuners“ wie die schnell wachsende Serie im Jargon der großen Entourage Picassos an der Côte d'Azur bald genannt wurde, sollte die umfangreichste und vielfältigste all seiner Auseinandersetzungen mit den Heroen der Kunstgeschichte werden. Dass gerade dieses Bild zum Anlass werden konnte, liegt neben der bis heute unglaublichen Präsenz von Manets Malerei auch in der Geschichte des Bildes selbst und der des Sujets begründet, die noch viel weiter zurückreicht.

Manets Bild war der „Succès de scandale“ des Pariser Salon von 1863, weil die Jury die als obszön empfundene Darstellung nicht zur Ausstellung zugelassen hatte: Eine spärlich bekleidete Frau im Wasser stehend, zwei bekleidete Männer und im Vordergrund eine nackte Frau, die zu aller Überraschung auch noch den Betrachtern des Bildes fest ins Auge blickt – so viel ausgedachte Realität war den Hütern von Tradition und Moral, für die eine nackte Frau am Waldrand immer noch eine Venus oder eine Waldnymphe sein musste, schlicht zu viel. Als das imposante Bild – durchaus im Hinblick auf maximale Empörung inszeniert – dann im „Salon des Refusés“, der Ausstellung der „Zurückgewiesenen“ zu sehen war, war ihm nicht nur große Aufmerksamkeit sicher, sondern es galt fortan geradezu als der Beginn einer Entwicklung der Malerei, die wir heute im Blick zurück nicht nur Impressionismus, sondern im Verlauf des Geschehens „Klassische Moderne“ nennen. Der Begriff „Klassik“ hat in dieser Wortschöpfung durchaus seine Berechtigung, verweist er doch auf noch ältere Quellen und diese hatte Manet reichlich zu Rate gezogen.

Eine wichtige Anregung für die Darstellung war ein schon während der Ausstellung von Manet selbst ins Gespräch gebrachtes, bedeutendes Bild im Louvre: „Das ländliche Konzert“ – damals Giorgione, heute Tizian zugeschrieben – eine idyllische Szene, in der zwei Musikanten mit ihren Musen in einer Landschaft dargestellt sind. Als Rückenakt gegeben hat die eine sich zu den jungen Männern gesellt,

während die zweite Wasser aus einem Brunnen schöpft. Damals noch kaum bekannt war allerdings eine viel unmittelbare Quelle des Bildsujets, eine Gruppe von „lagernden Flussgöttern“ aus dem berühmten Kupferstich „Das Urteil des Paris“ von Marcantonio Raimondi nach einem verlorenen Gemälde von Raffael. Auf dem Stich nur ein Geschehen am Rande, rückt Manet die Figurengruppe nun in den Mittelpunkt und versetzt die mythologische Szene – durch die Kleidung der Männer – in die Gegenwart. Und genau diese Unmittelbarkeit, diese Vorstellbarkeit, dieser eingefrorene Moment aus der Wirklichkeit ist es, dem Manets Bild bis heute seine herausragende Bedeutung für die Kunst des 20. Jahrhunderts verdankt, weil sie eine „Zeitlosigkeit“ verspricht, die die Betrachter selbst einlösen müssen.

Was war das Moment, das Picasso in verräterische Komplizenschaft mit der Idee brachte, eine Geschichte ohne Geschichte, in einem Wald ohne Topographie, mit Menschen ohne Individualität in seiner eigenen künstlerischen Sprache in Szene zu setzen? Die Methode war für Picasso so selbstverständlich wie erprobt. In den 1950er Jahren von den dem Zeitgeist verpflichteten Kritikern zunächst als Einfallslosigkeit verurteilt, sollte in der als bald heraufziehenden „Postmoderne“, die Wiederaneignung von Vorläufern, das Pastiche von Bildideen zur maßgeblichen Strategie werden. Dass Picassos Auseinandersetzung mit den alten Meistern eine der tragenden Säulen der Erfindungen des „Late Picasso“ wurde, ist heute unbestritten und zuletzt in Ausstellungen in London, Wien und Paris gefeiert worden. Die Auseinandersetzung mit Manet und die daraus resultierenden „Déjeuners“ stellen in diesem Universum aber gleichwohl einen Sonderfall dar, nicht nur durch die lange Zeitspanne, in der sich Picasso mit dem Motiv beschäftigt, sondern auch durch die Vielzahl der Werke. Schon 1954 war eine Zeichnung als Vorahnung aufgetaucht, und noch 1970 ist in einer Radierung „als Bild im Bild“ eine Anspielung auf die „Déjeuners“ – hier in Verbindung mit dem Maler im Atelier – zu finden. Dazwischen gibt es dutzende Ölbilder, ein besonders schönes und das erste durchformulierte ist heute in der Nahmad Collection zu finden.

Marcantonio Raimondi (nach Raffael),
Das Urteil des Paris, um 1517 (Detail), Kupferstich.
© akg-images/Rabatti & Domingie



Die Zeichnung, um die es hier geht, die Nr. VI in einer Reihe von VIII, steht relativ am Ende von Picassos Auseinandersetzung und ist der vielleicht „dritten Welle“ im Frühsommer 1961 zuzuordnen. Beginnend am 20. Juni hatte er sich schon durch drei Skizzenbücher vorgearbeitet und bereits mehr als 60 Zeichnungen zu der Serie gemacht, bevor am 26.07.1961 die acht römisch nummerierten Blätter in Folge einen vorläufigen Höhepunkt markieren, der in einer Gruppe von Ölbildern an den darauffolgenden Tagen kulminiert. Diese farbigen Kreidezeichnungen sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. In Notre Dame de Vie geschaffen sind sie schnell wie zumeist, aber farblich differenziert wie selten ausgearbeitet, wodurch die Lesbarkeit erhöht wird. Die Anlage der Haltung und farbliche Charakterisierung der Figuren ähneln sich in allen Blättern: die weibliche Figur links in blauen Umrisslinien, die zweite in gebückter Haltung „im Wasser“ stehend, den Blick nach unten gerichtet in Rot. Ihre Abstraktion ist bereits so weit getrieben, dass sie auf der folgenden Variante, dem Blatt VII, nur noch als rotes Strichbündel erscheint. Die Figur rechts, der von Douglas Cooper als „Erzähler“ bezeichnete Mann, ist durch grüne Kreidestriche bestimmt und durch den Stock als „Raconteur“, als die Figur, die in die Szene einführt, zu lesen. Die vierte Figur, der zweite Mann ist für Picasso die erlässliche. Er taucht nur in 3 Blättern der Serie auf und wird in der Folge der Ölbilder bald ganz verschwinden. Im hier vorliegenden Blatt Nr. VI ist er als grüne Umrisszeichnung gegeben und liegt wie schlafend, bäuchlings und den Kopf auf den Händen, hinter der blauen Frauenfigur. Auch das zeichnet das Blatt aus, in keinem anderen der Serie sind alle Protagonisten so deutlich und liebevoll ausgearbeitet.

Die blaue Frauenfigur mit deutlich markierten Brustwarzen und langen schwarzen Haaren ist ein typische „Picasso Frau“, eine Odalische, deren Anatomie, die seit den 30er Jahren bekannten freien Umgangsformen zeigt. Bei der roten Frau, die zentral im Mittelgrund des Bildes in einem Weiher steht, der mit drei violetten Farbflächen zügig in die Tiefe gespannt ist, markieren kurze schwarze Striche Haare, Augen, Finger und Scham. Von ihrer Auffassung her am geheimnisvollsten ist die männliche Gestalt mit Bart rechts im Bild. Sie trägt eine karminrote Mütze, hat eine Hand in einer Zeigegeste erhoben, während die zweite in einer Art gelb gefasstem Negativraum den Stock hält, dessen drei perfekt gesetzte Striche die Räumlichkeit unterstreichen. Ein Baumstamm am rechten Rand wird mit einigen Schlangenlinien in Schwarz auf Grau in wenigen Strichen angedeutet und schließt das Bild über der für Picasso wichtigen genauen Datierung ab.

In seiner bildlichen Geschlossenheit kann das Blatt VI vom 26.7.61 als exemplarisches Beispiel für die gesamte Auseinandersetzung Picassos mit den „Déjeuners“ gelten. Nicht nur die erotischen Anspielungen sind besonders deutlich herausgearbeitet, sondern alle Merkwürdigkeiten, die ein „Frühstück im Wald“ bereithalten mag, sind in kürzest möglichen Zeichen gefasst. Bis zuletzt weisen die Variationen von Picasso immer wieder auf Manet, auf Tizian, Raimondi und Raffael zurück. Picasso führt die eigenartige Dekadenz, die in Manets Frühstück aufsteigt, zurück in den als unschuldig und rein gedachten



Pablo Picasso, Le Déjeuner sur l'herbe, 1960, Öl auf Leinwand, Nahmad Collection.
© VG Bild-Kunst | © Succession Picasso/DACS 2010

antiken Hain, und holt gleichzeitig das nur scheinbar verlässliche Idyll aus dem Wald in Fontainebleau oder Vauvenargues in die Gegenwart. Dass die Malerei der Zukunft sich aus den Ideen der Vergangenheit speist macht Picasso damit in eindrücklichster Weise ein weiteres Mal deutlich. [AH]

„What was at stake was not only his own power as a painter but his power as a demiurge: the power to metamorphose certain objects in the world of reality which are also, and equally, paintings in a museum. Manet had freed him [Picasso] from the past and given him a new creative impulse. This was the last of Picasso's sets of variations: it was also the richest and most fruitful“

M.-L. Bernadac, Picasso 1953-1972: Painting as Model, Late Picasso: Paintings, Sculpture, Drawings, Prints 1953-1972, Ausst.-Kat. London/Paris 1988, S. 72.

EGON SCHIELE

1890 Tulln - 1918 Wien

Männlicher Unterleibstorso. 1910.

Aquarellierte Kohlezeichnung.

Rechts unten monogrammiert „S“ und datiert. Auf bräunlichem Velin.

45,2 x 31 cm (17,7 x 12,2 in). [SM]

Die vorliegende Zeichnung ist im Archiv von Frau Jane Kallir, New York, unter der Nummer „D. 668a“ registriert und wird in den unpublizierten Nachtrag zum Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,38 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 220,000 – 330,000

PROVENIENZ

· Serge Sabarsky, New York.

· Privatsammlung Süddeutschland (seit den späten 1970er Jahren).

- Provozierende Geste
- Schonungsloser Blick auf sich selbst
- Schönheit der Darstellung im Detail
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

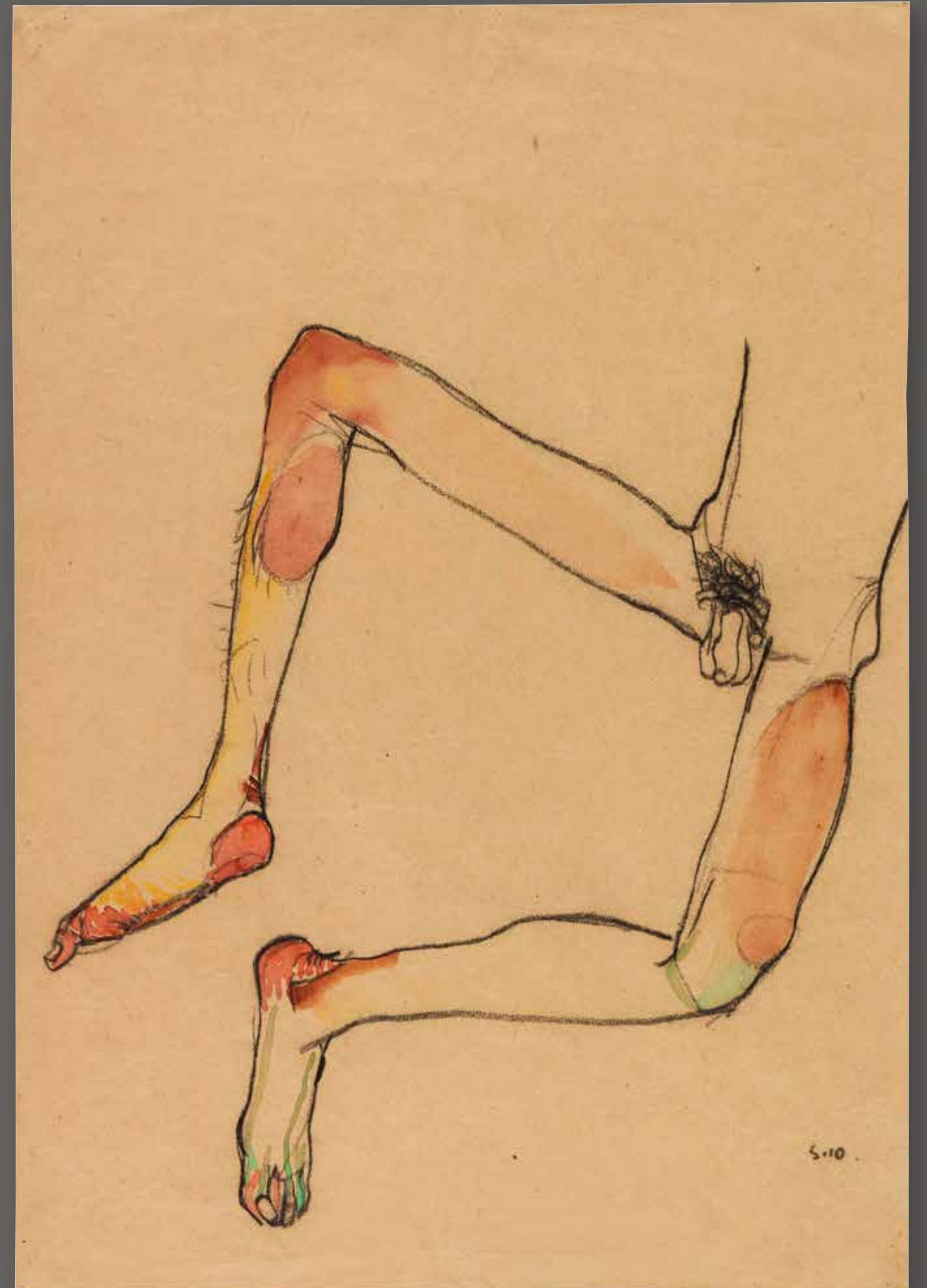


E. Schiele, Sitzender Männerakt (Selbstdarstellung), 1910, Öl und Deckfarbe auf Leinwand, Leopold Museum, Wien.

© 2011 by Leopold Museum-Privatstiftung, Wien

Ein extrem auffallendes, in den Bann ziehendes Aquarell, das Egon Schieles Körper hüftabwärts zeigt, mit feinen, aber bestimmten Linien umrissartig konturiert und mit zart gehaltenen, überwiegend blutroten Aquarellfarben an Fersen, Fußsohle, Knien und Oberschenkel koloriert. Eine provozierende Geste, mit der der Künstler seinen Körper hinab unterhalb der Rippen erforscht, etwa den Blick auf sein Genital deutlich hervorhebt und seine Beine in stark angewinkelter Form gespreizt niederlegt. Schiele verschweigt uns die Befindlichkeit seines Oberkörpers, seiner Arme, Hals und Kopf, wie er dies mit dem berühmten, im Leopold Museum in Wien hängenden Gemälde „Sitzender Männerakt“, ebenfalls von 1910, tut, einem Akt, dem dafür aber wie schockierend die Füße fehlen. Die künstlerische Entwicklung Egon Schieles findet im Jahr 1910 ihren sehr eigenen Stil, eine expressive Steigerung des Ausdrucks, eine dem Künstler fortan immanente Anschauung von Körper und Haltung, Überdehnung der Pose. In dieser provozierenden, bisweilen schockierenden Beobachtung von Körperlichkeit gelingt es Schiele, das physische wie auch das psychische Befinden der Porträtierten, des Porträtierten abzufragen und entsprechend in Zeichnungen, in Aquarellen umzusetzen und mit gesteigerten Farbkontrasten weiter anzufachen, letztlich die Phänomenologie des Körpers einer enormen wie exstatischen Übertreibung zu überführen. Die sexuelle Befreiung, nicht nur befeuert von Sigmund Freuds Psychoanalyse, verbreitet sich in der Welt der Literaten, Musiker und bildenden Künstler. Gustav Klimt gelingt es, Damen der Gesellschaft als Modelle zu gewinnen und deren leidenschaftliche

Erregungen in Zeichnungen festzuhalten, freilich noch etwas versteckt. Für den jungen Oskar Kokoschka und mehr noch für Schiele öffnet sich mit ihrer Leidenschaft für erotische Fantasien ein großes Feld der direkten wie freizügigen Betrachtung. Schiele gelingt es, sein sexuelles Begehren und den Blick darauf zu sublimieren und in eine feine Ästhetik zeichnerisch umzusetzen, ohne pornografisch zu wirken. Meist weibliche Modelle, nahe Bekannte oder Geliebte, kann der Künstler zu bisweilen äußerst intimen Haltungen überreden. Für ekstatisch, männliche Figurenkompositionen stellt sich der Künstler selbst in den Fokus und schafft einen ebenso außergewöhnlichen wie auch provokativen Ausdruck, so auch mit dem hier vorzustellenden Aquarell mit einem männlichen Unterleibstorso. Schieles Schonungslosigkeit gegenüber seinen ausgemergelt wirkenden Extremitäten ist evident, hingegen ist die Schönheit der Darstellung offensichtlich in seinen Details und möchte eigentlich weniger provozieren, sondern die unterschiedlichen Möglichkeiten, Mensch zu sein, ausloten und dabei Auskunft nicht nur über seinen eigenen Körper erhalten. Sicherlich mag Schieles Selbstdarstellung auch mit den Rollen, die er theatralisch und übersteigert auf der Bühne seines Werkes selbst einnimmt, in Zusammenhang stehen. Fest zu stehen scheint auch, dass ihm die freie, ungezwungene und nuancierte Zeichnung von extremem Körperausdruck ein hohes Gut ist, für das der Künstler, der Freigeist, sogar Untersuchungshaft wegen Unsittlichkeit im April 1912 über sich ergehen lässt. [MvL]



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Obernigk bei Breslau

Zwei Mädchenakte. Wohl um 1925.

Blaue Ölkreide und Aquarell.

Links unten signiert. Verso von fremder Hand bezeichnet „N° 8, Kr 1036“ sowie Aquarell Müller. Auf Velin.

68,3 x 50,5 cm (26.8 x 19.8 in).

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Dr. Mario-Andrea von Lüttichau und Dr. Tanja Pirsig-Marshall unter der Nummer WVZ P1925/23 (948) aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

§ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

- Staatliches Museum Saarbrücken (1926-1937; verso mit dem nummerierten Inventarstempel).
- Staatsbesitz (1937-1939, verso mit der EK-Nummer 6683).
- Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1939, durch Kauf vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Norddeutschland (mutmaßlich direkt aus dem Nachlass des Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr.: 6683).

Es sind dies keine spontan komponierten Szenen, wie sie Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff an den Moritzburger Seen, auf Fehmarn oder in Dangast inszenieren und damit den aussagekräftigen expressiven „Brücke“-Stil kreieren, sondern es sind dies ausgewogene Erzählungen von ebenschönen Körpern in erfundener Natur. Die Darstellung des Aktes in Landschaften wie in diesem Aquarell „Zwei weibliche Akte“, wohl Mitte der 1920er Jahre entstanden, ist charakteristisch für die fein austarierte Malerei Otto Muellers. Für ihn ist der weibliche Akt, der Akt im Raum, der Akt in der Landschaft künstlerischer Ausgangspunkt. Besonders das Thema „Akt in der Landschaft“ formuliert Otto Mueller auf vielfältige Art, variiert den oder die nackten Körper, inszeniert weite Hintergrundslandschaft am Meer und an Teichen oder belebt wie mit dieser charakteristischen Farbstiftzeichnung mit Aquarell einen Landschaftsausschnitt. Muellers jeweilige Partnerinnen oder Aktfotos von ihnen dienen ihm als Modell, bisweilen nutzt er eine Gliederpuppe, um Bewegung, Haltung und Proportion als das Maß imaginär nachzustellen. Muellers Kompositionen wecken deshalb gelegentlich den Eindruck, als seien Skulpturen zum gemeinsamen Auftritt eingeladen, die Gestalt der Frau zu mimen, den Eros und die Schönheit in idealisierter aber auch reduzierter Form zu imaginieren. Landschaften und Orte sind keiner Zeit verbunden, einzelne Bäume,

- **Zwei Akte in arkadischer Landschaft**
- **Charakteristische Farbstiftzeichnung mit Aquarell**
- **Fein ausgeglichene Farbpalette**
- **Bis 1937 im Staatlichen Museum, Saarbrücken (es werden keine Restitutionsansprüche gestellt)**

inszenierte Baumgruppen, chiffrenartig angedeutete Gräser, Schilf und Buschwerk umgeben hier die Sitzbank. Mueller sieht arkadische Landschaften, in denen junge Mädchen, vereinzelt auch Männer sich nackt unbeschwerter Lebenslust hingeben, zeitlos gleichsam in ein irdisches Paradies versetzt, an unberührten, von Dünen umsäumten Meeresküsten, an Ost- oder Nordsee, zwischen Bäumen und Teichen, umgeben von märkischem Sand unweit von Berlin.

Muellers künstlerische Motivation liegt weniger in der Beschreibung oder der Kritik von Zuständen als vielmehr in der Suche nach dem Selbst, stellt sich dem Karma, nach innen zu sehen, in das Zentrum des Menschlichen. Hier nährt sich der Gedanke, dass es Muellers Ziel sein könnte, „Urbilder“ zu schaffen. Auf diesem Weg begleiten ihn das Studium künstlerischer Vorbilder, das Beobachten besonders weiblicher Körper, die starke Einflussnahme der Frauen auf sein Leben sowie seine ständige Selbstreflektion. Otto Mueller entwickelt und variiert dabei behutsam und sensibel seine Malerei und sucht mit geringem Aufwand und wenigen Veränderungen, neue Impulse zu gewinnen, die er auch in Zeichnungen und Lithografien erprobt, bevor er das reife Ergebnis schließlich auch mit Gouache, Aquarell und Farbkreiden wie hier mit der Komposition „Zwei weibliche Akte“ realisiert. [EH/MvL]



STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlär - lebt und arbeitet in Karlsruhe und Meisenthal

Frau mit grauem Kleid. Wohl 1990er Jahre.

Holzskulptur. Figurensäule aus Wawaholz, farbig gefasst.

Höhe Figur: 54 cm (21,2 in). Gesamtmaß: 167 x 24 x 29 cm (65,7 x 9,4 x 11,4 in).

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,42 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Galerie Löhr, Mönchengladbach.

· Privatsammlung Baden-Württemberg.

Direkt schaut uns die junge Frau an, fast ein wenig auffordernd, sie zu bewundern. Selbstbewusst präsentiert sie sich dem Betrachter in ihrem metallisch glitzernden Abendkleid. Irgendwo in der Nacht könnte uns die junge Frau so begegnen. Das Kleid gibt der Figur etwas besonderes, doch ist sie in ihrer Gesamterscheinung ein Typus, eine Verallgemeinerung des modernen Menschen. Gerade durch ihre Einfachheit und Sachlichkeit faszinieren uns die Figuren von Stephan Balkenhol. Sie sind uns fremd und vertraut zugleich. Meist stehen seine Figuren einfach so da, tun nichts. Selten ist ihnen ein Gegenstand beigegeben oder sie werfen sich in Pose. Ihre Hauptaufgabe ist es, präsent zu sein, lässig und selbstverständlich. Sie wirken aber auch seltsam entrückt, man kann ihren Blick nicht einfangen, eine Aura des Unantastbaren umfängt sie. Indem der Betrachter seinen Gedanken zu den Figuren freien Lauf lässt, erfüllt er sie mit Leben. Sie sind Projektionsfläche unserer Erfahrungen und Fantasie. Immer wieder stellt uns Balkenhol einen seiner alterslosen alltäglichen Typen vor, die nie langweilig werden. Ihre stoische Erscheinung wird durch die gestische Behandlung des Materials lebendig. Statt die Oberflächen zu glätten, das Holz hinter Formen und Farben zu verstecken, bleibt in seinen Arbeiten die Heftigkeit des Arbeitsprozesses als Spur zurück. Der Widerstand, den das Material bei seiner Gestaltung durch den Bildhauer leistet, wird für den Betrachter sichtbar und die Gemachtheit der Skulptur offenkundig. Balkenhol entwickelt eine unverkennbar mit ihm verbundene Formensprache, die ihn zu einem der wichtigsten zeitgenössischen Bildhauer macht. [SM]



- Starke räumliche Präsenz durch Aufsockelung auf Augenhöhe des Betrachters und Vereinzelung der Figur
- Sehr seltene metallisch glänzende Farbfassung
- Charakteristische Holzarbeit von hohem Wiedererkennungswert



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Dichterin (Mystischer Kopf). 1917.

Öl auf Malpappe.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 876. Links unten signiert.

Verso betitelt und bezeichnet „1917 N 34“ sowie von Helene und Andreas Jawlensky gewidmet 1956.

39,6 x 31 cm (15,5 x 12,2 in). [SM]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,43 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Paul Grell, Wiesbaden (1956 als Geschenk von Andreas Jawlensky erhalten).
- Galerie Aenne Abels, Köln (1958).
- Privatsammlung (wohl beim Vorgenannten um 1963 erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

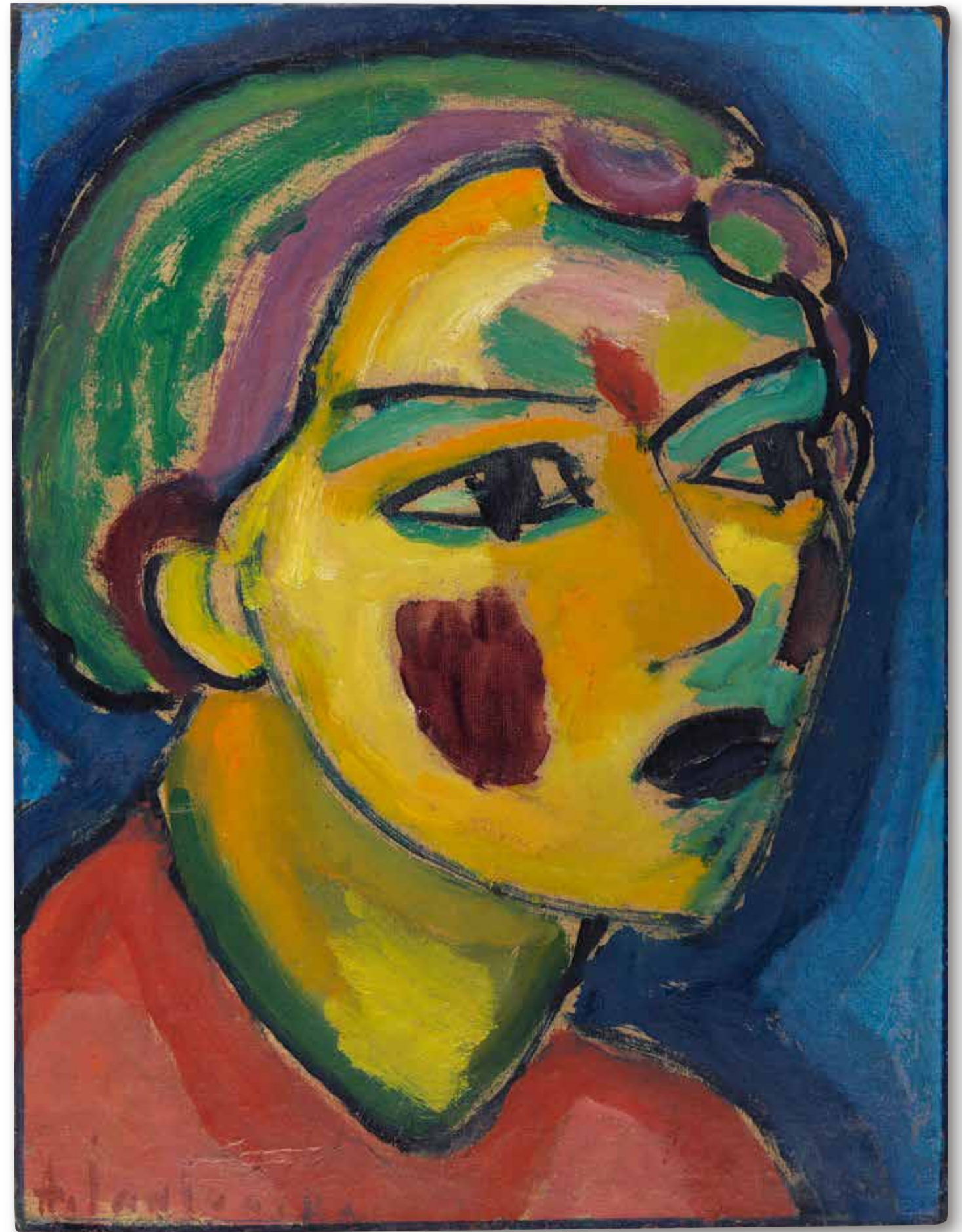
- Alexej von Jawlensky, Galerie Aenne Abels, Köln, 3.-30.5.1958, Nr. 18.
- Alexej Jawlensky - Adolf Hölzel, Kunstsammlungen Bonn, 1958, Nr. 4.
- Alexej von Jawlensky, Lenbachhaus München, 17.7.-13.9.1964, Nr. 100.

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Feldafing, 1958, Nr. 39 mit Abb.
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 183, Abb. S. 97.
- Clemens Weiler, Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, Werkstattverzeichnis Nr. 183.

- Magisch anziehender Blick eines neuen Menschenbildes
- Herausragendes Bildnis aus der Serie „Mystische Köpfe“
- Spiritueller Farbklang in den stark konturierten Gesichtszügen

Die im schweizerischen Exil begonnenen Serien im Werk von Alexej Jawlensky bergen in ihrer Ausbreitung und hohen Konzentration immer wieder überraschende Aspekte der malerischen Umsetzung seiner motivischen Vorstellungen. Nach den in sein Bildprogramm tief eingreifenden Variationen über seinen Blick aus dem Fenster beginnt Jawlensky ab Oktober 1917 mit mystischen Köpfen zu experimentieren. Er scheint dabei auf die starkfarbigen und expressiv vorgetragenen Köpfe der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zurückzugreifen wie etwa „Kopf in Weinrot und Grün“ (circa 1913) und sie in eine individualisierte aber gleichzeitig auch stilisierte Monumentalität neu zu denken: Köpfe, die Jawlensky seiner radikalen Vortrags-





weise unterstellt, die Physiognomien aus seinem selbst entwickelten Baukasten bedient und die Charakterisierung auf offene oder geschlossene Augen, kräftige Augenbrauen, klar gesetzten Nasenrücken, strichartigen Mund, Haaransatz und buntfarbiges Rouge auf den Wangen reduziert. Es sind wenige, sehr besondere Köpfe wie das Porträt der „Dichterin“, die als Voraussetzung für die darauffolgende Werkgruppen der „Heilandgesichter“ und „Christusköpfe“ steht und hilft, Jawlenskys angestrebten Weg zur Verklärung des Geistigen im Gesicht des Menschen mit Formen und Farben zu klären, „um das auszudrücken, was meine Seele bewegt“, so Jawlensky in seinen Lebenserinnerungen.

Jawlensky zieht mit der Familie und Marianne von Werefkin im Oktober 1917 weg von dem kleinen, einsamen Ort St. Prex am Genfer See nach Zürich. Er ist erfreut über das kulturelle Angebot der Stadt, die Ausstellungen, die interessanten Menschen und schließt Bekanntschaften etwa mit Alexander Sacharoff, Hans Arp und Wilhelm Lehmbruck. In den kommenden sechs Monaten über den Jahreswechsel beschäftigt sich Jawlensky mit der Werkserie der „Mystischen Köpfe“ und entwickelt eine neue Variante des Kopf-Motivs, ausgehend von einem Porträt, das Jawlensky von Emmy „Galka“ (1917) Scheyer in Zürich anfertigt. Sie, die Künstlerin, lernt der Künstler 1916 in Lausanne anlässlich einer Ausstellung kennen und sie wird ihre künstlerischen Ambitionen aufgeben, um sich intensiv der Vermarktung der Werke Jawlenskys anzunehmen.

Wer die „Dichterin“ ist, die Anlass für das Porträt gibt und in die komplexe, der Anzahl nach relativ kleine Serie der „Mystischen Köpfe“ Eingang findet, lässt sich nicht sagen. Trotz vieler individueller Details ihres charakteristischen, eher jugendlichen Aussehens stilisiert Jawlensky das Gesicht doch deutlich mit pointierten Farbfeldern und markanten Linien. Für ihn scheint es wichtig, die Ausstrahlung des Gesichts und den inneren Klang der Persönlichkeit herauszustellen, weniger ihre ureigene Individualität. „Einige Jahre habe ich diese Variationen gemalt, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen. Ich verstand, daß der Künstler mit

seiner Kunst durch Formen und Farben sagen muß, was in ihm Göttliches ist. Darum ist das Kunstwerk ein sichtbarer Gott, und die Kunst ist ‚Sehnsucht‘ zu Gott“, so erinnert Jawlensky sich an die Zeit um 1917 in einem Brief vom 12. Juni 1938 an seinen niederländischen Freund Jan Verkade, seines Zeichens Künstler und Benediktiner. (Zit. nach: Tayfun Belgin, Alexej von Jawlensky. Eine Künstlerbiographie, Heidelberg 1998, S. 103) Insofern sieht Jawlensky in dem Gesicht der „Dichterin“ eine anziehende Ikone, die ihn bewegt und hilft, seinen lebenslangen Weg der geistigen Klärung weiterzugehen. [MvL]

A. v. Jawlensky, Kopf in Weinrot und Grün, ca. 1913, Öl auf Malkarton, Privatsammlung.

A. v. Jawlensky, Mystischer Kopf: Galka, 1917, Öl auf Malkarton, Galka Scheyer Collection, Norton Simon Museum, Pasadena, Kalifornien.

A. v. Jawlensky, Dichterin (Mystischer Kopf), 1917, Öl auf Malpappe. Das Werk in unserer Auktion.

A. v. Jawlensky, Heilandsgesicht, ca. 1919, Öl auf leinenstrukturiertem Malpapier auf Karton aufgezogen, Privatsammlung Schweiz.



JEANNE MAMMEN

1896 Berlin - 1976 Berlin

Vor der Theaterkasse. Um 1932.

Tuschfederzeichnung und Aquarell über Bleistift.
Döpping/Klünner A 429. Rechts oben signiert. Auf Velin
38,8 x 34,3 cm (15,2 x 13,5 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,45 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000

\$ 27.500 – 38.500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hamburg
- Privatsammlung Norddeutschland.

LITERATUR

- Simplicissimus, Heft 32, 37. Jg., November 1932, Farbabb. S. 466 (bez.: „Ersatz“).

- Aus dem wichtigsten Werkkomplex der Jahre 1928-33, dem Höhepunkt ihres Schaffens
- Fein erfasste und sehr komplex ausgearbeitete Straßenszene
- Herrliches Zeugnis der Berliner Gesellschaft zu Beginn der 30er Jahre

„Nee, weeßte, Mieze, wenn wa unseren Tarif nich bald den Kinopreisen anpassen, denn wird det bessere Herrenpublikum allmählich von der Liebe janz zur Kunst abwandern!“

Simplicissimus 32, Nov. 1932, S. 381, Bildunterschrift zu unserem Blatt.

Besonders diese Zeichnungen und Aquarelle aus dem Berlin in der Zeit der Weimarer Republik stehen bis heute für das künstlerische Renommee Jeanne Mammens. Ab der Mitte der 20er Jahre kann sie diese Gesellschaftsstudien an Illustrierte und Zeitschriften verkaufen. Zunächst sind es vor allem Frauenzeitschriften mit dem Schwerpunkt Mode, doch schon bald hat sich Jeanne Mammen einen Namen gemacht und arbeitet neben Künstlern wie George Grosz und Rudolf Schlichter für die gesellschaftskritischen Zeitschriften der liberalen bürgerlichen Intelligenz. Dabei steht oft die Frau im Mittelpunkt, in allen Schichten und über alle Klassenschranken hinweg. Sie legt mit kritischem Blick in ihren Zeichnungen menschliche Schwächen bloß, oft durchaus verständnisvoll, wenn auch nicht immer wohlwollend.

Unser Blatt gehört zu diesem wichtigen Werkkomplex der Jahre 1928 bis 1933, der zum Höhepunkt ihres Schaffens zählt und ihr künstlerisches Renommee nachhaltig prägt. Die Leute stehen an, um bei einer Uraufführung eines Films dem Alltag zu entfliehen. So auch die beiden ‚leichten Mädchen‘, hier wohl eher ‚privat‘ unterwegs, welche die stets steigenden Preise auch für ihr Metier kommentieren. Kurt Tucholsky hat schon 1929 geschrieben: „Die zarten saftigen Aquarelle, die Sie in Magazinen und Witzblätter veröffentlichen, überragen das undisziplinierte Geschmier der meisten Ihrer Zunftkollegen derart, dass man Ihnen eine kleine Liebeserklärung schuldig ist.“ (zit. nach: Klara Drenker-Nagels, Die Zwanziger und frühen Dreißiger Jahre, in: J. Merkert, Jeanne Mammen, Köln 1997, S. 43). [EH]



BIKASH BHATTACHARJEE

1940 - 2006

She and the Morning. 1974.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. 137 x 106 cm (53,9 x 41,7 in).

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

AUSSTELLUNG

· Third Triennale India, 1975 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Wichtige Provenienz: Third Triennale India**
- **Geheimnisvolles, surrealistisches Werk**
- **Siehe auch weitere Arbeit „Doll in the Lane“ in unserer Auktion am 7. Dezember 2019**

Bikash Bhattacharjee gilt als einer der wichtigsten Maler Indiens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Werke des hoch dekorierten Künstlers befinden sich in zahlreichen staatlichen Sammlungen Indiens.

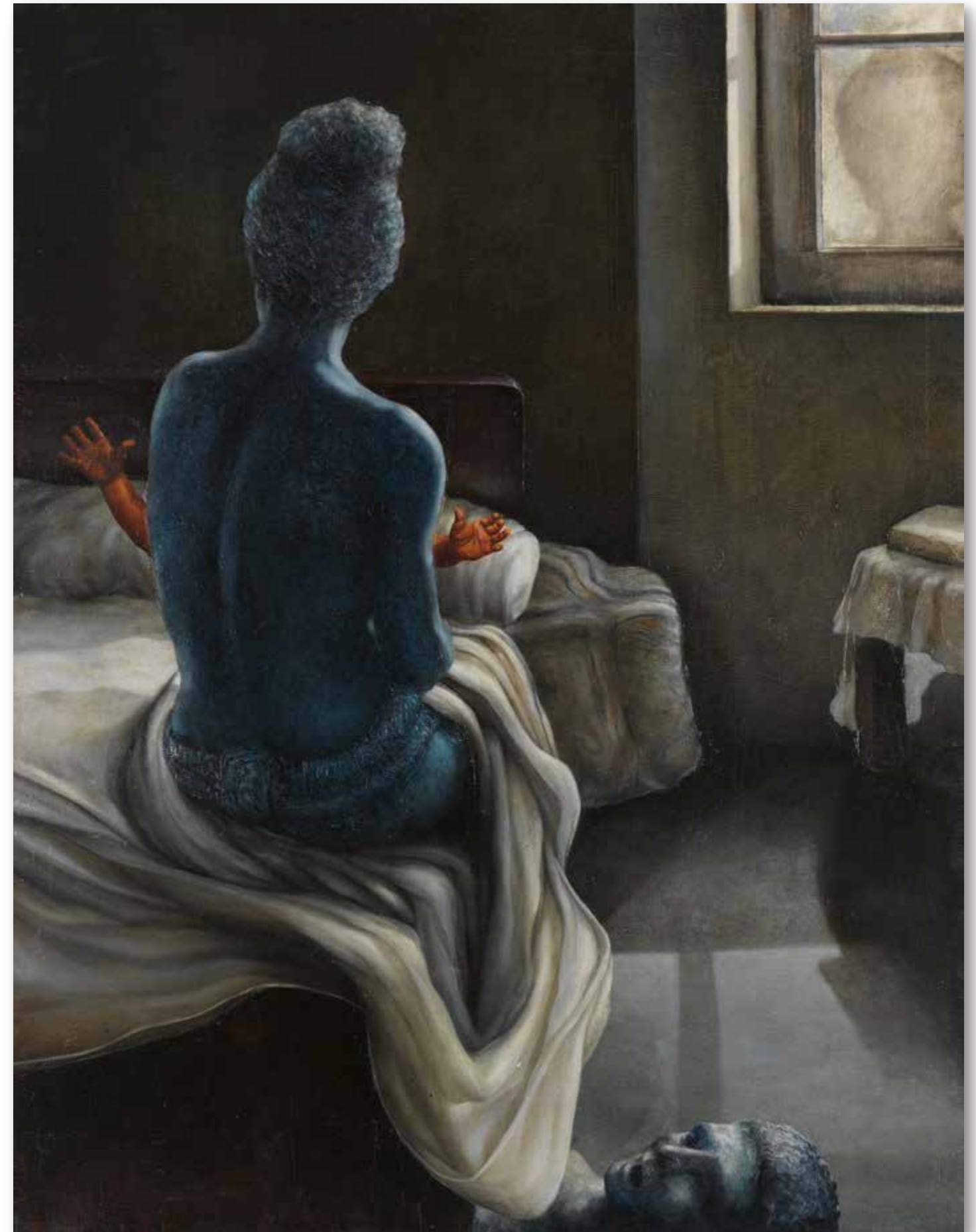
In dem vorliegenden Gemälde greift Bhattacharjee das Thema der Durga, der höchsten weiblichen Gottheit des alten Hinduismus, auf. In traditionellen Darstellungen erscheint die Gottheit Durga zumeist als mehrarmiges Wesen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt sich in der modernen indischen Kunst jedoch eine neue Form der Darstellung. Durga ist nun nicht mehr anhand physischer Merkmale oder von Attributen zu identifizieren, die Darstellung der höchsten göttlichen Kraft löst sich von den vielfältigen traditionellen Darstellungsformen. In der Moderne variieren die Darstellungsweisen, sind mannigfaltig und unterliegen keinem festgelegten Kanon. So erscheint die höchste Göttin in vielfältigen Variationen, teils in Genremalerei ähnlichen Szenen, denen jedoch allen das Konzept der Durga als höchste weibliche Kraft zugrunde liegt. In den Durga-Darstellungen ist es besonders Bikash Bhattacharjee, der die Gottheit in Szenen des Alltags verortet. So zum Beispiel in Form einer Frau, die ihre Einkäufe über die Straße trägt, oder als Mutter unter-

wegs mit ihren Kindern. Das zentrale Motiv ist immer die Frau in ihrer kraftvollen Weiblichkeit, ihrer Würde.

Vor diesem Hintergrund ist die vorliegende Arbeit zu sehen. Das Gemälde „She and the Morning“ ist ein sehr schönes Exemplar des beschriebenen Themas.

Gleichzeitig zeigt das Bild exemplarisch die Komplexität der Bildsprache Bhattacharjees. Der Betrachterin offenbart sich eine wohl komponierte Szene. Die weibliche Rückenfigur auf dem Bett am Morgen. Die hervorgestreckten Kinderhände aus dem Schoß der Frau. Der männliche Profilkopf am Boden, der sich aus dem zum Boden gerutschten Laken des Bettes heraus modelliert. Die Kopfsilhouette im Fenster rechts der auf der Bettkante Sitzenden. Es ist ein kompliziertes Geflecht von Bildelementen die sich, ganz in surrealistischer Manier, zu einem Gesamten zusammenfügen.

Nicht zuletzt ist es auch die technische Meisterschaft, die Bhattacharjee auszeichnet. So ist auch das Gemälde „She and the Morning“ in seiner Erscheinung wie aus einem Guss und gleichzeitig in der malerischen Schilderung der Stofflichkeit des Dargestellten von fast altmeisterlicher Manier. [EH]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

Portrait of a Lady. 1984.

Synthetische Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand.

Verso auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und mit der handschriftlichen Nummerierung „PO 50.257“ bezeichnet. Dort außerdem mit dem Nachlassstempel, dem Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., sowie der handschriftlichen Bezeichnung „VF“.

101,6 x 101,6 cm (40 x 40 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,49 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
- Galerie Rudolf Budja, Salzburg
(auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieticket).
- Privatsammlung Berlin.

- **Dieses Porträt beinhaltet alles was für Andy Warhol von Bedeutung ist: Glamour, Schönheit und Maskerade!**
- **Spannungsvolles Wechselspiel aus Auftragsporträt und Selbstbildnis**
- **Beeindruckendes Beispiel für Warhols Sehnsucht nach Transformation seines Ichs und seiner Fähigkeit, weiblichen Modellen Facetten seiner eigenen Persönlichkeit einzuhauchen**
- **Unikat**

„I look pretty good in drag.“

Andy Warhol in einem Tagebucheintrag vom 16. Februar 1981, zit. nach: Ausst.-Kat. Contact Warhol: Photography Without End, Cantor Arts Center Stanford, 29.9.2018-6.1.2019, Stanford 2018, S. 87.

Ein ebenmäßiger Teint, markante rote Lippen, leuchtend blaue Augen ziehen den Blick des Betrachters in Bann. Wer ist es, den Andy Warhol hier porträtiert und dem er diese eindrucksvolle Präsenz einräumt? Ist es ein Celebrity? Eine unbekannte Dame, die sich wirkungsvoll porträtieren lassen möchte? Oder handelt es sich womöglich um ein Selbstporträt des Künstlers?

„Making money is art and working is art and good business is the best art.“

Andy Warhol, The Philosophy of Andy Warhol, New York 1975, S. 92.

Die Auseinandersetzung mit dem Konzept des Porträts zieht sich durch das gesamte Œuvre des Pop-Art-Künstlers, kulminiert jedoch in den Auftragsporträts seines Spätwerkes. Als Haupteinnahme-

quelle zur Finanzierung seines kostspieligen Lebensunterhaltes haben die Bildnisse Priorität – ganz gleich an welchem Projekt er arbeitet, in einer Ecke seines Lofts sind zeitgleich immer mehrere Porträts in Produktion. Er bietet zahlungskräftigen Kunden die Möglichkeit, in sein Pantheon aus bekannten Persönlichkeiten und Stars aufgenommen zu werden und gemäß seines weithin bekannten Spruches „In Zukunft wird jeder 15 Minuten lang berühmt sein“ allein durch die Art der Warhol-typischen Darstellung zu Berühmtheit zu gelangen. Die Freundschaft mit Diana Vreeland, Chefredakteurin der Vogue, fördert Warhols Kontakte zur „Park Avenue Society“ und die Mitarbeiter seine Factory betreiben regelrechte Akquise. Letztere gestaltet sich nicht als sonderlich schwer, denn seine Idee stößt auf großes Interesse in der Upper Class – so auch bei Joan Robbins.





A. Warhol, Self-Portrait in Drag photo shoot, c. 1981, 2014.43.915.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

„Don't pay any attention to what they write about you. Just measure it in inches.“

Andy Warhol, <http://www.the-culture-counter.com/andy-warhol-philosopher/>.

In einer Fotosession 1983 entstehen zahlreiche Polaroids von ihr, von denen eines als Grundlage für den Siebdruck auf Leinwand dient. Wenngleich sie nicht so namhaft wie Elizabeth Taylor oder Liza Minnelli ist, so lässt Warhol dem Bildnis die gleiche Aufmerksamkeit zukommen und legt es kompositorisch ebenso an. Bei seinen Auftragsarbeiten berücksichtigt Andy Warhol ganz klar die Wünsche seiner Auftraggeber. Dabei nimmt er auch Rücksicht auf das traditionelle Bedürfnis des Kunstsammlers, ein Unikat zu besitzen. Die Anzahl der hergestellten Leinwände desselben Motivs wird kleiner, die Variationen vielfältiger. Die Arbeiten wirken formvollendeter, so sind die Makel und Fehler, die er beim Herstellungsprozess seines Frühwerkes bewusst in Kauf genommen hatte, einem deckenden und scheinbar perfekten Farbauftrag gewichen. Nichtsdestotrotz bringt er seine eigenen Wünsche und Vorstellungen jedoch immer mit ein und schafft es, seine Kunden von diesen zu überzeugen. Besonders deutlich wird dies bei dem vorliegenden Bild.

Zu Beginn der 1980er Jahre posiert Warhol zusammen mit seinem Fotoassistenten Christopher Makos kostümiert vor der Kamera. Für seine Filme und Selbstporträts zieht er sich manchmal selbst als Frau an, was ihm von seinen engeren Freunden und Kollegen den Spitznamen „Drella“ einbringt – eine Kombination aus „Dracula“ und „Cinderella“. Über Jahrzehnte hinweg produziert, maskiert, transformiert und inszeniert er sich auf unterschiedlichste Weise. Er nimmt verschiedene Identitäten an und erweist sich dabei als überaus wandlungsfähig. Die Selbstporträts als Transvestit sind dabei sicherlich der raffinierteste Ausdruck seiner ambivalenten und konfliktbehafteten Haltung sich selbst gegenüber. Fasziniert von den extravagantesten Traumwelten Hollywoods, imitiert er bereits als kleines Kind die erhabenen Posen seiner Vorbilder, u. a. Greta Garbo und Truman Capote – wie es etwa mehrere Fotografien im Bestand des Andy Warhol Museums in Pittsburgh zeigen. Seine eigenen körperlichen Unzulänglichkeiten – die breite Nase, die unreine Haut, die dünnen Haare – unter denen er zeitlebens leidet, werden ihm bei der Beschäftigung mit den scheinbar makellosen Stars immer wieder vor Augen geführt.

„I wonder whether it's harder for 1) a man to be a man, 2) a man to be a woman, 3) a woman to be a woman, or 4) a woman to be a man. I don't really know the answer, but from watching all the different types, I know that people who think they're working the hardest are the men who are trying to be a woman.“

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York, 1975, S. 98.



Andy Warhol getting made up for Self-Portrait in Drag photo shoot, c. 1981, 2014.43.1133 "I look pretty good in drag." (Diaries, Monday, February 16, 1981).
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



A. Warhol, Polaroid, 1981-82.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Es gibt mehrere Fotos von ihm aus früheren Perioden, in denen Warhol versuchte, diese Fehler mit Bleistift oder Tinte zu retuschieren. Später trägt er immer eine auffällige Perücke, die mit Silber besprüht ist. In seinen Tagebucheinträge beschreibt Warhol über sechzig Mal, sich selbst „zusammengeklebt“ zu haben. Mit dieser Begrifflichkeit bezieht er sich nicht nur auf das Befestigen seiner Perücke, der Terminus „Gluing“ bezeichnet für ihn den Akt der Vorbereitung auf das Ausgehen: Make-up aufzulegen, Kleidung auszusuchen, sein Haar zu richten. Ein eigens für diese Sitzung engagierter Visagist verwandelt das Gesicht des Künstlers mittels intensivem, weißem Make-up in das einer Frau. Gleichzeitig werden damit die von Warhol empfundenen kosmetischen Mängel retuschiert. Sein Antlitz scheint ebenso ideal wie das seiner Celebrities. Die Fotografien zeigen ihn in unterschiedlicher Kleidung – mal mit lockigen, langen, kurzen, dunklen oder blonden Perücken, wobei jedes Polaroid ein Unikat ist.

„An artist is somebody who produces things that people don't need to have but that he, for some reason, thinks it would be a good idea to give them.“

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, New York 1975, S. 144.

Das „Portrait of a Lady“ gleicht den Polaroids so sehr, dass man zunächst versucht ist zu vermuten, dass es sich hierbei um ein Selbstporträt handelt, und vermittelt gleichzeitig alles, was Warhol als wichtig erscheint: Schönheit, Glamour und Maskerade. Das Konterfei ist maskenhaft, mit perfektem Teint, faltenfrei und höchst inszeniert. In diesem Porträt verewigt der Künstler folglich nicht nur die Auftraggeberin, sondern auch einen Teil von sich und seinen Vorstellungen von Schönheit. [CE]

NORBERT BISKY

1970 Leipzig - lebt und arbeitet in Berlin

Sturz der Giganten. 2003.

Öl auf Leinwand.
Verso mit dem Künstlersignet sowie datiert und betitelt.
110 x 300 cm (43.3 x 118.1 in). Im Künstlerrahmen.

Auflaufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,50 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Galerie Schultz, Berlin.
- Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

- **Herausragendes Zeugnis von Biskys Überwindung der kunsthistorischen Tradition**
- **Spannungsvoller Kontrast zwischen monumentalem Format und fein ins Bild gesetzter Körperlichkeit**
- **Eines der international gefragten großformatigen Gemälde der 2000er-Jahre**
- **Biskys ganz eigene Interpretation des klassischen Themas „Sturz der Giganten“ in der Bildsprache des Sozialistischen Realismus**



Norbert Bisky zählt zu den prominentesten Vertretern eines neuen, postmodernen Realismus. Die charakteristischen Figurenbilder des 1970 in Leipzig geborenen Malers mit ihren kraftstrotzenden, schönen Jünglingen zeigen deutliche Referenzen an die Malerei des sozialistischen Realismus, wie sie in der DDR und deren sowjetischen Nachbarländern verbreitet war. Hell-leuchtend, geradezu knallig sind vor allem die Farben seines Frühwerks, die wie in gleißendes Licht getaucht oder - wie der Künstler selbst sagt - wie „mit Lenor gewaschen“ erscheinen. Auch in Biskys späteren Gemälden bleiben - wie in unserer panoramartigen Leinwand „Sturz der Giganten“ - dunkle Farbtöne eine absolute Seltenheit. Wichtig ist dem Künstler die ungetrübe Leuchtkraft der Farben, weshalb er Grautöne geradezu ausnahmslos aus seinem Ate-

lier verbannt und Farbfamilien räumlich fein säuberlich getrennt lagert, damit sie sich nicht gegenseitig kontaminieren. Begeistert ist Bisky von der prallen Farbigkeit der italienischen Manieristen, mit deren Tradition er sich jedoch nicht nur hinsichtlich der Farbigkeit, sondern - wie im vorliegenden Fall - auch hinsichtlich des Sujets auseinandersetzt. Der „Sturz der Giganten“ ist eine von den antiken Schriftstellern Appolodor und Homer überlieferte mythologische Begebenheit, der Kampf der Riesen gegen die olympischen Götter ist seit der Antike ein beliebtes Darstellungsmotiv, das symbolisch für den gescheiterten Aufstand des Chaotisch-Ungezügelter gegen Ordnung und Gesetz steht. Biskys Szenarien muten immer nur auf den ersten Blick hübsch, geradezu paradiesisch an, geben sich jedoch bei genauerer Betrachtung meist

als gefährliche Scheinwelten mit einer Vielzahl an menschlichen Abgründen zu erkennen. Aufgewachsen in der nur vordergründig schönen Welt des DDR-Sozialismus ist es das wechselvolle Spiel zwischen „Gut“ und „Böse“, Macht und Ohnmacht, Autorität und kraftvollem Aufbegehren, das Bisky an der antiken Thematik des Gigantensturzes gereizt und zu der vorliegenden Arbeit inspiriert haben mag. Nicht nur durch ihren Titel, sondern auch mithilfe der altmeisterlichen Rahmung sucht sie in aller Deutlichkeit auf die Renaissancetradition des berühmten Sujets hinzuweisen und überführt diese doch motivisch ins Jetzt. „Meine Bilder sind an mein Gestern wie an mein Heute geknüpft. Insofern kommt man mit Schubladendenken nicht weiter. Außerdem lasse ich mich ungern festlegen. Ich bin in der DDR groß geworden,

einem System, dessen Alphatiere aus den KZs oder aus der Sowjetunion kamen und die dann Mauer und Schießbefehl brauchten um ihren Glauben an die reine Lehre anderen reinzudrücken.“ (Norbert Bisky, zit. nach: Kunstwerkstatt Norbert Bisky, München u. a. 2007, S. 11)

Norbert Bisky ist dem Medium der Malerei stets künstlerisch treu geblieben, er hat ihr neue Kraft verliehen, sie gegenüber der medialen Öffnung der Kunst behauptet und sie damit selbstbewusst ins 21. Jahrhundert geführt. Arbeiten Norbert Biskys befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie etwa im Museum Ludwig in Köln, im Museum der bildenden Künste in Leipzig und im Museum of Modern Art in New York. [JS]

„Ich fälsche falsch gemalt die falschen Bilder meiner falschen Jugend falschen Glaubens im falschen Land auf der falschen Seite mit ihren falschen Glücksversprechen.“

Norbert Bisky, zit. nach: Kunstwerkstatt Norbert Bisky, München u. a. 2007, Umschlag Rückseite.



128

GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen - 1947 Berlin

Hockende auf der Kugel. 1921.

Bronze mit braun-grüner Patina.

Auf dem Kugelsegment mit dem ligierten Monogramm. Eines von nur drei bekannten der ursprünglich fünf geplanten Exemplare.

Ca. 40 x 31 x 23 cm (15,7 x 12,2 x 9 in).

Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin-Friedenau (mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN FRIEDENAU“).

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Mit einem Gutachten von Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 3. September 2019. Die vorliegende Figur wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Plastiken Georg Kolbes aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Sammlung Werner und Nelly Bär, Schweiz (im Innern mit dem Sammlungsetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1960).

AUSSTELLUNG

- Die Plastiksammlung Werner Bär, Kunstmuseum Winterthur, 16.9.-11.11.1951, Kat.-Nr. 52 (ohne Abb., fälschlicherweise betitelt „Kauernde“).
- Georg Kolbe, Galerie Cassirer, Berlin, 1921 (wohl anderes Exemplar)

LITERATUR

- W. R. Valentiner, Georg Kolbe, München 1922, S. 47 (mit Abb., Tafel 45).
- Stuttgarter Kunstkabinett, 35. Auktion, Moderne Kunst, 20.5.1960, Lot 317 (mit Abb., Tafel 317).

Die 1920er Jahre sind die schaffensreichsten in Georg Kolbes Leben. Unter anderem arbeitet er zu dieser Zeit an einigen Brunnenprojekten, beispielsweise an der Figur einer Brunnentänzerin (heute Teil des „Tänzerinnenbrunnens“, Georg Kolbe Museum, Berlin) und an einem Brunnen für den Bankier, Politiker und Kunstsammler Hugo Simon. Für dessen von Paul Cassirer renovierten Villa in Berlin-Tiergarten entwirft Kolbe eine geometrische Brunnenkonstruktion mit einer „Kauernden“ (Berger 76 u. 77). In Vorbereitung dieser Figur entsteht 1921 wohl auch die hier angebotene „Hockende auf der Kugel“ sowie 1923 die „Sitzende“ (Berger 55), bevor sich Kolbe für die Ausführung des Brunnens schließlich für die „Kauernde“ entscheidet. Sowohl die Villa als auch der Brunnen fallen dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer. In ihrer sehr stilisierten Form der bei Kolbe sonst so natürlich dargestellten menschlichen Pro-

- Ehemals Teil der bedeutenden Skulpturen-Sammlung Werner Bär (1899-1960)
- Eines von nur drei bekannten Exemplaren dieser Bronze
- Ein Exemplar dieser Bronze ist 1921 Teil der bedeutenden Kolbe-Ausstellung in der Galerie Cassirer, Berlin
- Außergewöhnlich expressive Aktdarstellung einer Hockenden

portionen unterscheidet sich unsere Arbeit „Hockende auf der Kugel“ deutlich von anderen Werken Georg Kolbes und stellt innerhalb seines Œuvres daher eine große Besonderheit dar. Einzig die „Assunta“ (Berger 38) weist ähnlich stilisierte, fast abstrahierte Körperformen auf.

Obwohl ursprünglich eine Auflage von fünf Exemplaren vorgesehen war, wie in den damaligen Geschäftsbüchern der Galerie Cassirer zu lesen ist, sind heute lediglich drei Güsse bekannt. Das hier angebotene Exemplar stammt aus der ehemaligen Skulpturensammlung des Schweizer Bankiers Werner Bär (1899-1960). Werner Bär ist der Sohn von Julius Bär, dem Gründer des Bankhauses Julius Bär & Co., und leitet ab 1922 mit seinem älteren Bruder Walter Bär über 40 Jahre die Geschicke des Bankhauses. Gemeinsam mit seiner Frau Nelly trägt er eine bedeutende Sammlung zusammen, aus der er nach seinem Tod 1960 große Teile dem Kunsthaus Zürich vermacht, für das die Bären auch den passenden Saal, den „Werner und Nelly Bär-Saal“ stifteten. Unsere Bronze gelangt 1960 jedoch über eine Auktion in Stuttgart in süddeutschen Privatbesitz und kann erst heute erneut der Öffentlichkeit präsentiert und angeboten werden. [CH]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Winterstimmung (Abstrakter Kopf). 1932.

Öl auf strukturiertem Velin, vom Künstler auf feste Malpappe aufgelegt. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1402. Links unten monogrammiert, rechts unten datiert sowie verso auf der Malpappe nummeriert „N. 29“. Verso von der Kunsthändlerin und guten Freundin Jawlenskys, Galka Scheyer, handschriftlich bezeichnet „Winterstimmung, 1932“ sowie „made in Germany, Winter's mood“. Verso zudem ein Galerieetikett der E. and A. Silberman Galleries, New York. 33,8 x 26,1 cm (13,3 x 10,2 in). Malpappe: 42,1 x 31,7 cm (16,6 x 12,5 in). Das vorliegende Werk ist in dem vom Künstler und seiner Sekretärin Lisa Kummel 1934 erstellten sogenannten Cahier Noir mit den Werklisten seiner Arbeiten auf S. 54 verzeichnet.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 240.000 – 280.000

\$ 264.000 – 308.000

PROVENIENZ

- Galka Scheyer, Los Angeles, USA (1933 direkt vom Künstler erhalten; das Werk ist auf der Liste von Werken enthalten, die Jawlensky 1933 an Scheyer sendet).
- Nachlass Galka Scheyer, Los Angeles, USA (1945-1954).
- Sammlung Audrey Lowe Levin, St. Louis, USA (im September 1954 aus dem Nachlass der Vorgenannten erworben, verso mit einer handschriftlichen Bezeichnung).
- Sammlung Sam J. Levin, St. Louis, USA (bis 1992, von der Vorgenannten 1991 durch Erbschaft erhalten).
- Privatsammlung USA.
- Galerie Thomas, München (ab 2008).
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

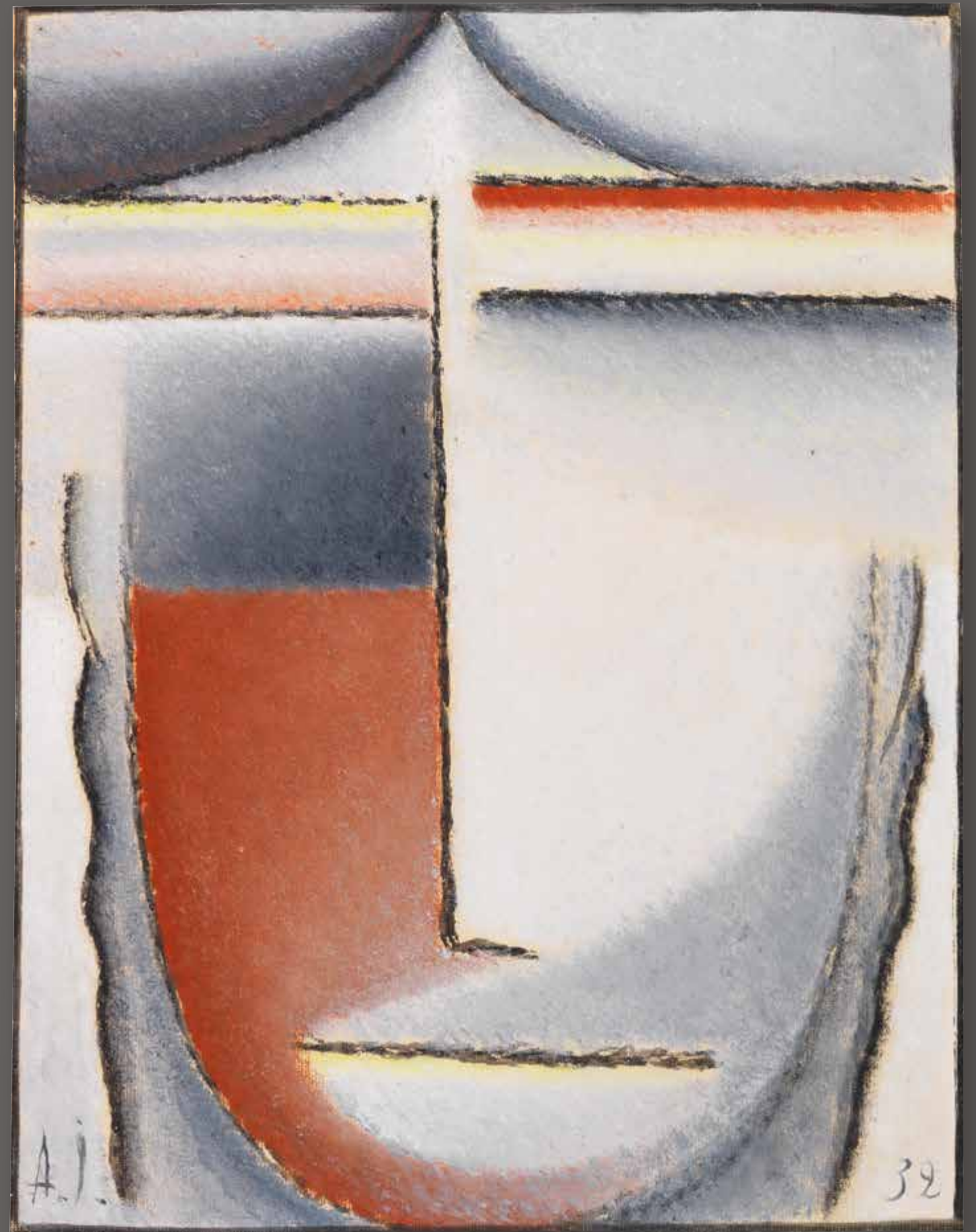
- Deutscher Künstlerbund, Städtische Kunsthalle Königsberg, 16.6.-31.7.1932; Museum Danzig, 10.8.-2.10.1932, Kat.-Nr. 157.
- Deutscher Künstlerbund, Kunsthalle zu Kiel, 4.2.-4.3.1933, ohne Kat.
- Homage to Jawlensky. Retrospective, Nierendorf Gallery, New York, Mai 1939, Kat.-Nr. 59.
- Alexej von Jawlensky, Sidney Janis Gallery, New York, 4.3.-30.3.1957, Kat.-Nr. 45 (verso mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- 18th, 19th, 20th Century Paintings, Joe and Emily Lowe Art Gallery, University of Miami, Coral Gables, Florida, Juli bis September 1962.
- Artist and Maecenas. A Tribute to Curt Valentin, Marborough-Gerson Gallery, Inc., New York, 1963, ohne Kat. (verso mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- 3. Art Dubai, Galerie Thomas, Madinat Arena, Dubai, 19.3.-21.3.2009, S. 34 (mit Abb.).

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 360.
- Sotheby's, New York, 25.2.1992, Lot 30 (mit Farbabb.).

- **Farbige Vielfalt und Ausdrucksstärke**
- **Idealistische Komposition mit großer Empathie**
- **Befindet sich im Nachlass der 1945 verstorbenen Emilie „Galka“ Scheyer**
- **Internationale Provenienz und beeindruckende Ausstellungshistorie**

In der für den Künstler sehr schwierigen und entbehrungsreichen Zeit ist er unter anderem auf die Bemühungen und Verkaufserlöse der ab 1924 vornehmlich in Amerika lebenden Emilie Esther Scheyer angewiesen, oft Emmy und von Jawlensky aufgrund ihrer pechschwarzen Haare später liebevoll „Galka“ (russ.: Dohle) genannt. Bereits 1916 lernt er die jüdische Kunsthändlerin und -sammlerin in der Schweiz kennen, wo er nach seiner Ausweisung aus Deutschland im Exil lebt. In den aufgrund seines Ausstellungsverbots wirtschaftlich und durch seine Arthritis auch gesundheitlich so problematischen 30er Jahren erweist sich die enge Freundschaft zu Emmy Scheyer als Rettung in der Not. Jawlensky schreibt ihr 1932, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit: „Ich leide sehr, aber auch ich lebe - ich liege nicht immer. Ich arbeite sitzend auf mein Bett. Das einzige was ich habe - Arbeit. [...] Ich habe sehr schöne Bilder. Einige sind Kunstwerke. Ausstrahlen unglaublich stark ein geheime Leben. Und sind sehr schön.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Die Blaue Vier, Kunstmuseum Bern/Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1997-1998, S. 77). Aufgrund ihrer Leidenschaft für die Moderne Kunst betätigt sich Galka Scheyer ab 1924 als Agentin für Jawlensky, Feininger, Kandinsky und Klee, die sie als Künstlergruppierung mit dem Namen „Die Blaue Vier“ am amerikanischen Kunstmarkt zu etablieren versucht. Tatsächlich gelingt es ihr zwischen 1925 und 1940 insgesamt fast 60 Ölgemälde der Künstler zu verkaufen. Auch das hier vorliegende Werk „Winterstimmung (Abstrakter Kopf)“ sendet Jawlensky 1933 zum Verkauf an Scheyer nach Amerika. Mit ihren zarten, den ihr gegebenen Titel widerspiegelnden kühlen Farben dokumentiert die Arbeit als ästhetisch besonders ansprechendes Beispiel der abstrakten Köpfe die bewusste Hinwendung zu einer immer konsequenteren Abstraktion, aus der sich in den darauffolgenden Jahren dann die formal noch freieren Meditationen entwickeln. Scheyer ist begeistert von der Kunst der „Blauen Vier“ und insbesondere von Jawlenskys Köpfen schwärmt sie: „Jawlensky hat den menschlichen Kopf als solchen in eine Sprache des abstrakten Lebens transponiert, hat ihn aus seinem Erdendasein herausgehoben, um die Seele und den Geist zu manifestieren. [CH]



HORST ANTES

1936 Heppenheim - lebt und arbeitet in Sicellino und Wolfartsweier

Roter Kopf Rot. 1975.

Aquatec auf Leinwand.

Antes 1975-23. Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und mit Angabe zur Technik versehen. 80 x 90 cm (31.4 x 35.4 in). [EH]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

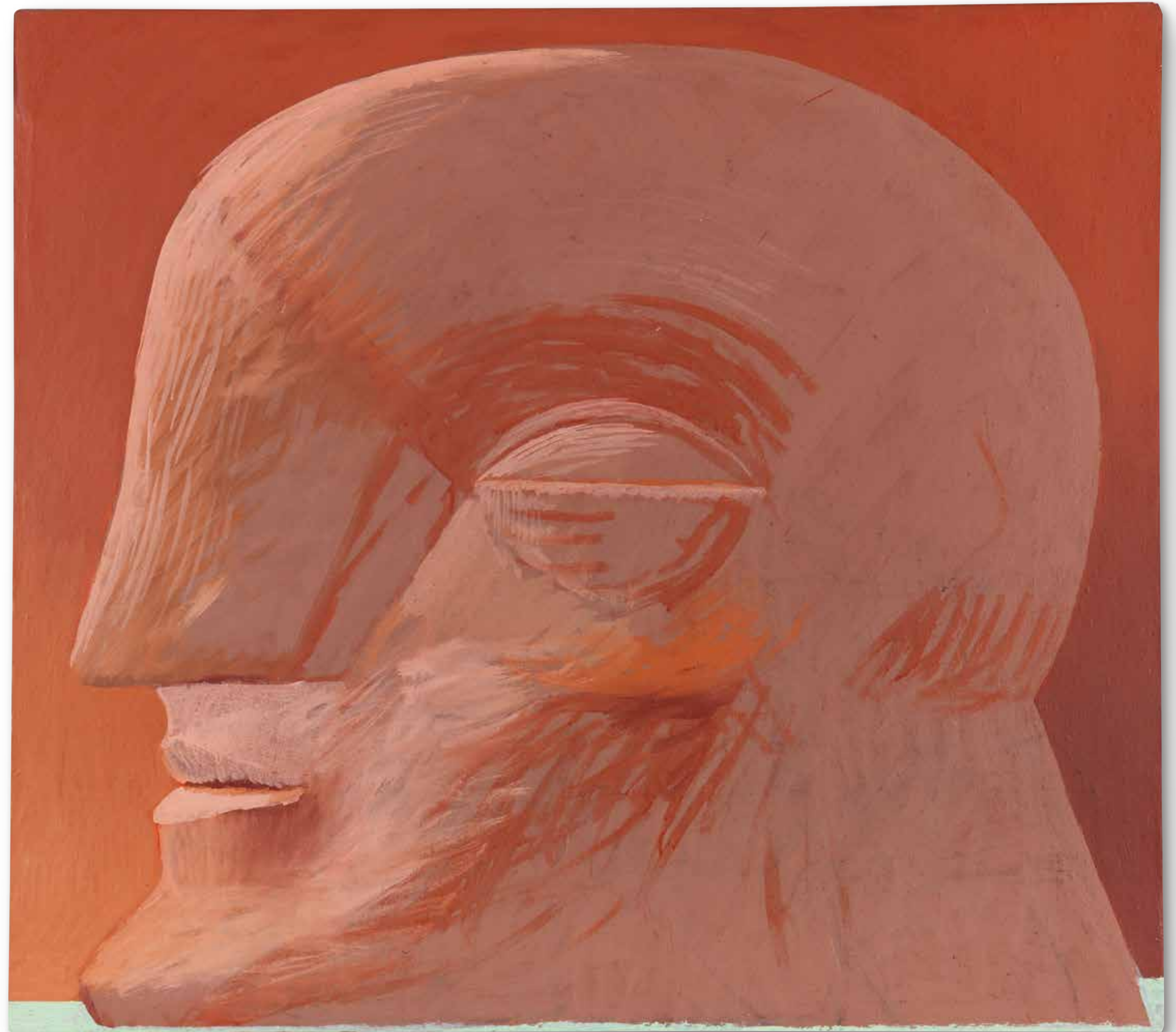
\$ 44,000 – 66,000

AUSSTELLUNG

· Gimpel & Hanover Galerie, Zürich, Mai - Mitte Juli 1976 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

- Typisches Motiv im Werk von Antes, besonders klar komponiert
- Reizvolles monochromes Kolorit

In den Kopffüßlern des Horst Antes ist nicht nur die Gestalt des Menschen, sondern über den überdimensionierten Kopf auch immer zugleich dessen geistiges Vermögen visuell thematisiert. Antes' „Köpfe“ und „Kopffüßler“ gelten als seine gefragtesten Motive und treten uns in seinem malerischen Schaffen in immer wechselnden Erscheinungsformen, farbenfroh verspielt oder aber - wie im vorliegenden Fall - mit markanten Zügen entgegen. Mit Horst Antes' Umzug in seine zweite Heimat nach Italien im Jahr 1972 beginnt die Konzentration auf den Kopf. Man kann wohl annehmen, dass auch die Köpfe der Malerei Italiens, wie wir sie bei Duccio oder Simone Martini finden, einen wesentlichen Einfluss haben. Die erdige Farbigkeit in unserem Gemälde erinnert auf jeden Fall an die Farbpalette von Terracotta und den Erdfarben, wie sie in der Nähe von Siena, wohin die Familie des Künstlers Anfang der 1970er Jahre zieht, präsent sind. Und doch ist das Gemälde entscheidend durch den so schmalen grünen Streifen gestaltet. Er setzt die Figur in einen Raum und erdet sie. [EH]



DOROTHEA MAETZEL-JOHANNSEN

1886 Lensahn - 1930 Hamburg

Annemarie I (Am Fenster). 1920.

Öl auf Malkarton.
Buchholz/von Zitzewitz 30. Rechts oben monogrammiert und datiert sowie links oben bezeichnet „I“. Verso signiert und betitelt „Am Fenster“ sowie mit dem Nachlassstempel der Künstlerin und der handschriftlichen Nummerierung „WV 30 / 1920“. 85,5 x 63,5 cm (33,6 x 25 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 17,57 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Nachlassstempel).
- Privatbesitz (1988-2014).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Ausstellung der Hamburger Künstlerschaft 1920, Kat.-Nr. 246, mit Abb.
- Wohl II. Ausstellung der Hamburgischen Sezession, Hamburg 1921, Kat.-Nr. 42 (mit Titel „Am Fenster“).
- Dorothea Maetzel-Johannsen, Galerie Herold, Hamburg 1986 (verso mit dem Galeriestempel).

LITERATUR

- Mathias F. Hans, Dorothea Maetzel-Johannsen 1886-1930. Monographie und kritischer Werkkatalog, Hamburg 1986, Kat.-Nr. 30.
- Christie's London, 28.6.1988, Lot 199.

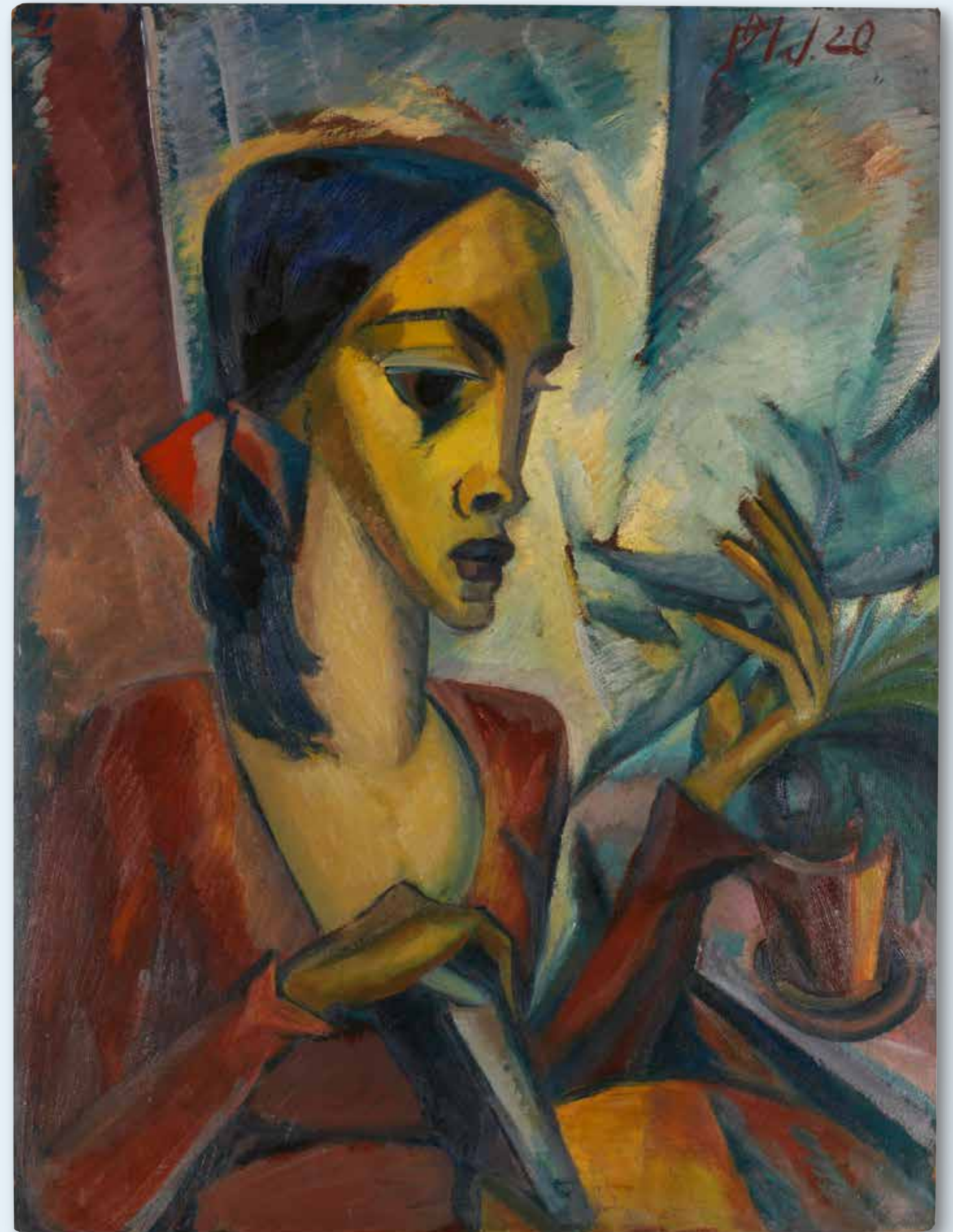
- Seltene Darstellung einer entrückten Stimmungswelt
- Seltene Figurenkomposition aus der expressionistischen Werkphase
- Vermutlich 1921 unter dem Titel „Am Fenster“ auf der II. Sezessions-Ausstellung vertreten

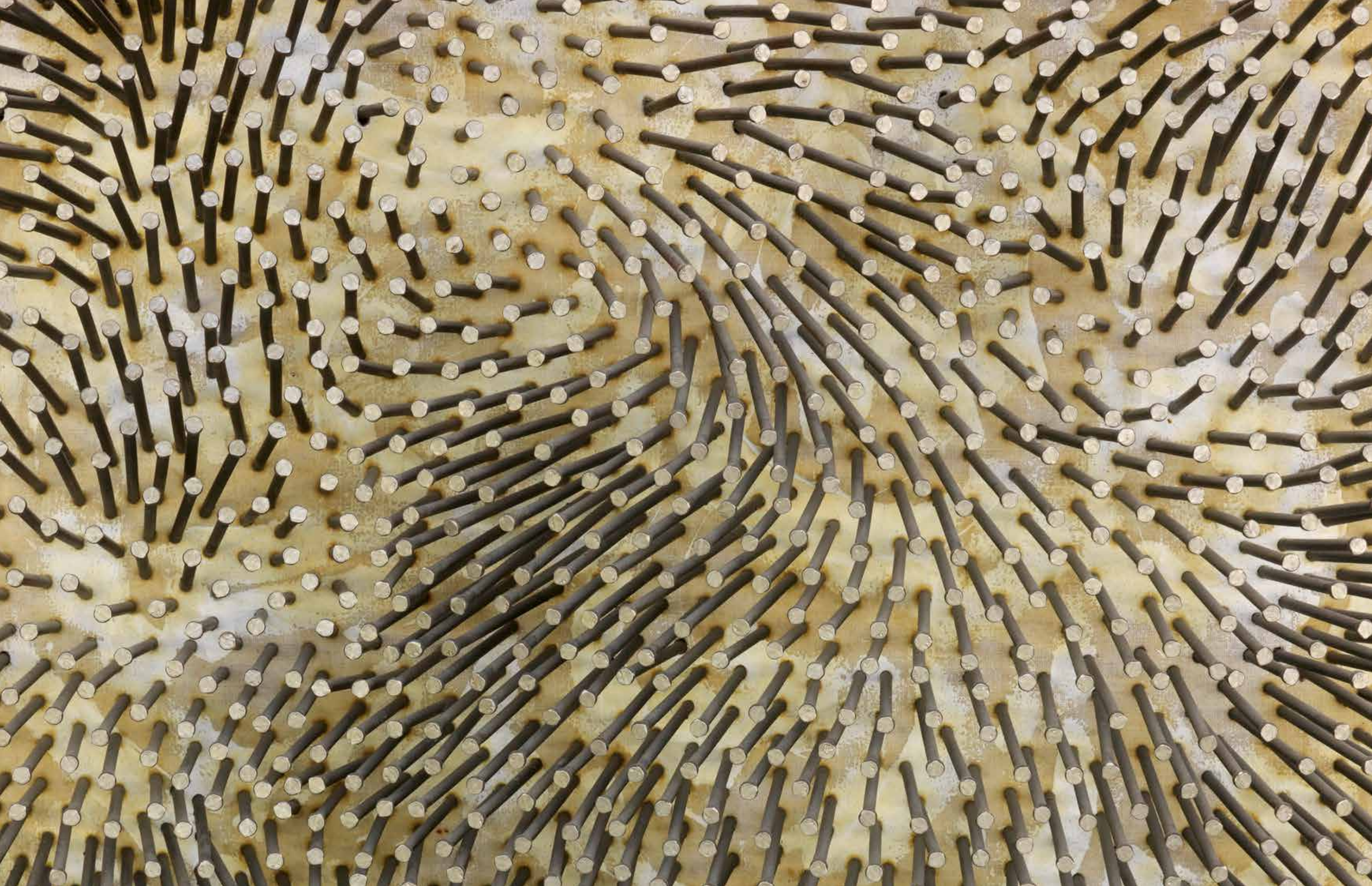
„Während der turbulenten Jahre unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg ... schuf Dorothea Maetzel-Johannsen unter dem Eindruck der Brücke-Kunst und der afrikanischen Holzskulpturen, die ihr Mann sammelte, ihre eindrucksvollsten Werke“

Prof. Dr. Hanns Theodor Flemming, in: Dorothea Maetzel-Johannsen. Leben und Werk, S. 35.

Nach impressionistischen Anfängen, welche eine zunehmende Verfestigung der Form im Stile Cézannes aufweisen, findet die junge Künstlerin, die bald als die wohl kraftvollste Persönlichkeit der Hamburger Kunstszene bezeichnet werden kann, erst im Anschluss an den Ersten Weltkrieg zu ihrer reifen, expressionistisch überzeichneten Formsprache. 1919 gehört sie gemeinsam mit ihrem Mann zu den Gründungsmitgliedern der Hamburgischen Sezession. Da Dorothea Maetzel-Johannsen jedoch jene maßgeblich von den „Brücke“-Künstlern beeinflusste Farb- und Formauffassung bereits Mitte der 1920er Jahre wieder zugunsten einer weicheren Malweise aufgibt, sind nur sehr wenige Gemälde aus

dieser bedeutenden Schaffensphase der früh verstorbenen Künstlerin überliefert. Das vorliegende Porträt „Annemarie I“ ist eines dieser seltenen malerischen Zeugnisse von herausragender künstlerischer Qualität und Raffinesse, wie sie vorrangig in Maetzel-Johannsens Figurenbildern dieser Jahre zum Ausdruck kommt. Die maskenhaft überzeichneten Gesichtszüge mit den übergroßen schwarzen Augen, die exzentrische Gestik der stark überlängten Finger und der geradezu kristallin erscheinende Hintergrund schaffen eine eindrucksvoll entrückte Szenerie, eine surreale Stimmungswelt, wie sie für die besten Arbeiten der norddeutschen Künstlerin charakteristisch ist. [JS]





GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf lebt und arbeitet in Düsseldorf

Bewegtes Feld. 1983.

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz.

Verso signiert, datiert, betitelt, bezeichnet und mit Richtungspfeil.

40 x 40 x 9 cm (15,7 x 15,7 x 3,5 in). [SM]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.83.013 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufzugszeit: 06.12.2019 – ca. 17:59 h ± 20 Min.

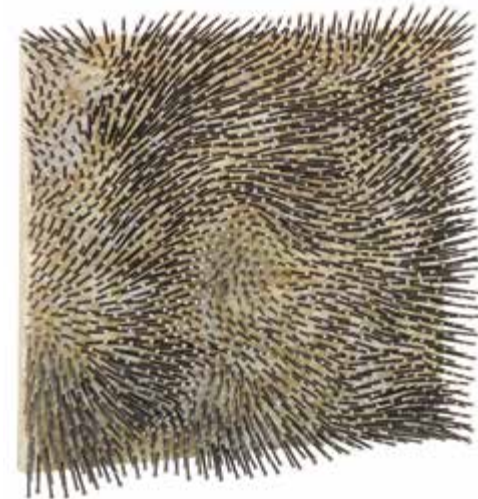
€ 140.000 – 180.000

\$ 154,000 – 198,000

PROVENIENZ

· Erker Galerie, St. Gallen.

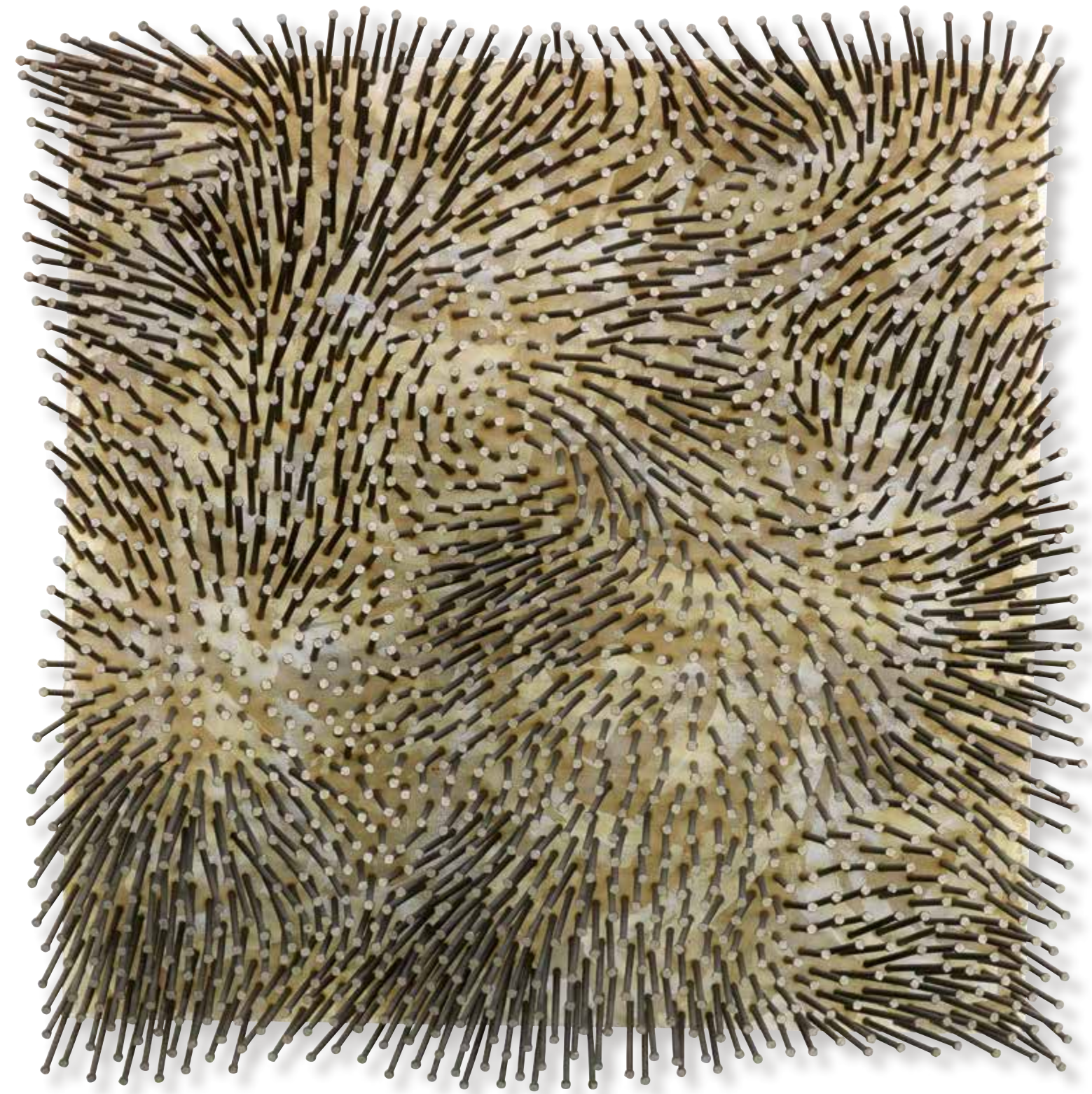
· Privatsammlung Baden-Württemberg (direkt vom Vorgenannten erworben).



Der Akt des Nagelns wirkt wie eine Attacke auf das traditionelle Tafelbild. Das Einschlagen des Nagels macht Günther Uecker seit 1956 zum künstlerischen Konzept. Zwei Jahre später schließt er sich mit diesem radikalen Ansatz der von Heinz Mack und Otto Piene gegründeten Düsseldorfer Künstlergruppe „ZERO“ an. Wie Lucio Fontana und Yves Klein, mit denen die Gruppe in Kontakt steht, möchten die Künstler die Kunst an einen neuen Anfangspunkt führen. Der Nagel macht das Handwerk der Kunst sichtbar, erinnert an die Nägel zum Aufspannen der Leinwand, integriert ein vorgefundenes Objekt, ein ‚objet trouvé‘ in die Malerei, in die bildende Kunst. Das Bild wird so zum Relief, wird selbst zum Objekt mit konkretem Bildraum, dessen male- rische Wirkung der Oberfläche allein durch Licht und Schatten ent- steht. „Die Nagelfelder, die selbstverständlich weiter entstehen, wirken dynamisiert und sehr viel bewegter als die zurückliegenden. [...] Diese

- Besonders harmonisches Beispiel der bewegten Nagelfelder
- Seit 35 Jahren in Privatbesitz
- Flächendeckender rhythmisch geordneter Besatz der Nägel über das eigentliche Format hinaus

bewegten Felder, die vom Material her schwerer, ästhetisch trotzdem leichter werden, gehören zu den virtuosesten Lösungen, die Uecker im Rahmen seines Arbeitsprinzips gefunden hat, so der Kunsthistoriker und Direktor der Neuen Nationalgalerie Dieter Honisch 1983 über Günther Uecker. (Stuttgart 1983, S. 93) Ueckers Arbeiten sind zur Unterstreichung des Lichtspiels bisweilen monochrom weiß bemalt, die Nägel wie hier unbehandelt in ihrem Fabrikzustand in die wolkig weiß grundierte, über ein Holz gezogene Leinwand geschlagen. Der flächen- deckende, rhythmisch geordnete Besatz der Nägel reduziert die Bild- komposition auf die Dichte der Nagelschatten. Die Nägel sind tatsäch- lich so geneigt, dass die Fläche wie eine amorphe Struktur erscheint und somit eine dynamische Wirkung der Oberfläche entsteht. Mit jeder Bewegung des Betrachters ändert sich auch die faszinierende Wirkung, das Anziehende dieses bewegten Feldes. [MvL]





ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Heimkehrende Ziegenherde. 1920.

Öl auf Leinwand.

Gordon 636. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
80 x 90 cm (31.4 x 35.4 in).

Ein Holzschnitt von 1921 mit dem Titel „Ziegenherde“ (Gercken 1250, Dube H 442, Schiefler H 413) steht in direkter Verbindung zur vorliegenden Arbeit. Auch existiert eine Zeichnung von 1912/13, „Sitzender weiblicher Akt (Erna)“, deren Rückseite wahrscheinlich der erste Entwurf für die Figur des Hirten auf dem vorliegenden Gemälde ist. [CE]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.01 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000

\$ 440,000 – 660,000

PROVENIENZ

· Sammlung Gustav Ferdinand Jung (1878-1943), Hagen
(seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

· Gemälde der „Brücke“-Sammlungen Gerlinger + Buchheim, Buchheim
Museum, Bernried, seit 26. Februar 2019.



Original-Kirchner-Rahmen.
Wir danken Herrn Werner Murrer für den wertvollen Hinweis.

„Ich war neulich ganz hungerissen.“

Ernst Gosebruch, ehemaliger Direktor des Museum Folkwang, über die Sammlung Gustav Ferdinand Jung, Hagen.

Eberhard Grisebach, Professor für Philosophie in Jena und höchst besorgter Freund Kirchners, schreibt am 25. November 1916 an Helen Spengler, Frau des Arztes Lucius Spengler und Betreiber eines Sanatoriums auf der Schatzalp in Davos: „Dass Du Kirchner aufnehmen willst, finde ich hochherzig – ich halte es für ausgeschlossen, dass man diesen allen Gesellschaften entflohenen Mann irgendwo eingewöhnen kann.“ (Lothar Grisebach, Maler des Expressionismus im Briefwechsel mit Eberhard Grisebach, Hamburg 1962, S. 54) Kirchner willigt also ein und fährt nach umfangreicher Vorbereitung am 20. Januar 1917 erstmals in das winterlich verschneite Davos; nach kurzer Unterbrechung wird er dort bleiben und sich einrichten, ein Atelier aufbauen, peu à peu seine in Berlin verbliebenen Bilder und gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling nach Davos übersiedeln. Die neue Umgebung nimmt vehementen Einfluss auf das Leben

und das Werk des Künstlers. Er scheint die gesuchte Ruhe für sich zurückzugewinnen, die den Künstler bewegende und großartige Porträts dieser atemberaubenden Berglandschaft malen lässt: „Stafelalp bei Mondschein“ (Museum am Ostwall, Dortmund), „Rückkehr der Tiere, Stafelalp“ 1919 (Kunstmuseum Basel) sind die Titel der neuen Motive. Mit dem Triptychon „Alpleben“ (Kirchner Museum, Davos) würdigt er das Leben und den Alltag der Bauern in dieser Umgebung, die ihn, den seelisch Zerrissenen wieder erdet.

In diesen Kanon gehört auch das Gemälde „Heimkehrende Ziegenherde“ mit den Bergbauern, die Kirchner in seinen Lebensrhythmus einbezieht. Der Blick auf die neue Umgebung, die Teilhabe an dem Leben der Bergbauern, die Tiere auf der Alp erfahren die gleiche schlüssige Ordnung, wie die ehemals in Dresden und Berlin ent-





E. L. Kirchner, Triptychon „Alpenleben“, 1918, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos.
© 1995 Dr. Wolfgang und Ingeborg Henze, Wichtrach/Bern

„Ich bin so froh und glücklich hier zu bleiben. Hier kann ich wenigstens in den guten Tagen etwas arbeiten und ruhig unter diesen einfachen und guten Menschen sein. Ich habe mir hier in der Einsamkeit den Weg erkämpft, der mir eine Fortexistenz bei diesen Leiden ermöglicht. Meine Zeiten des Zirkus, der Kokotten und der Gesellschaft sind vorbei. [...] Ich habe heute andere Aufgaben, die hier liegen.“

Ernst Ludwig Kirchner in einem Schreiben an Henry van de Velde, 1919, zit. nach: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner, Erlebnis der Berge. Das Kirchner Museum Davos zu Gast in Waiblingen.



E. L. Kirchner, Ziegenherde, 1921, Holzschnitt.
© VG Bild-Kunst

standenen Stadtlandschaften, Straßen- und Atelierszenen. Die alltägliche Schilderung der Bergwelt schließt nahtlos an. Bisweilen erinnert sich Kirchner der gewohnten Berliner Palette und malt die Bilder zu Beginn der Davoser Zeit ebenso aufgewühlt wie expressiv. So auch die Szene mit den von den Almen in das Winterquartier hinabziehenden Ziegen.

So zieht Kirchner, die Perspektive außer acht lassend, mehrere Details zu einer großen Szene zusammen: Ziegen sind verteilt auf den schmalen Steigen über den Hängen überhöhter Bergzüge. Hirte und Tiere sind Teil der großen Natur, sind ausgesetzt dem mächtigen Bergmassiv und den tiefen Tälern, in der Ferne eine schützende Alm. Kirchner verehrt die Landschaft, huldigt dem entbehrenden Leben der Bauern mit ihren Tieren, die ihren Hirten folgen auf dem steilen Weg von der Alp zurück ins Dorf: eine bedeutende Inszenierung voll wunderbarer Farbkontraste.



E. L. Kirchner, Stafelalp bei Mondschein, 1919, Öl auf Leinwand, Museum am Ostwall, Dortmund.
© VG Bild-Kunst

Zu welchem Zeitpunkt der Hagener Sammler Gustav Ferdinand Jung Kirchners „Ziegenherde“ erwirbt, lässt sich nicht präzise feststellen. Kirchners Galerist Ludwig Schames in Frankfurt am Main zeigt 1922 „Schweizer Arbeiten von E. L. Kirchner“; sie wandert anschließend zum Kunstverein Erfurt. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass dieses Gemälde Bestand der Ausstellung ist und Jung das Bild bei dieser Gelegenheit in Frankfurt oder in Erfurt sieht. Zu der Erfurter Kultur- und Kunstszene, speziell zu dem Expressionisten Sammler Alfred Hess, pflegt der Hagener Kontakt. Aber natürlich auch zu Carl Ernst Osthaus, dem Gründer des Museum Folkwang in Hagen, und auch zu Ernst Gosebruch, Direktor des Museum Folkwang bis 1933, nach dessen Verkauf von Hagen nach Essen im Jahr 1921/22. Gosebruch schreibt am 6. Dezember 1935 an seinen Freund Carl Hagemann, den Sammler in Frankfurt am Main: „ – sollten Sie, wie Ihre Geschwister es sich wünschen – Weihnachten nach Essen kommen, dort etwas Zeit haben, so sollten Sie doch mal nach Hagen fahren, zu Herrn Gustav Jung, Potthof 9, Tel. 211 12, und sich seine Bilder ansehen. Er besitzt in der Hauptsache Kirchnerische, darunter die großartige Varietätänzerin, die Sie wohl kennen. Noch schöner ist ein Hochformat mit weibl. Akten und ein Waldbild, auch Hochformat, beide zu dem Großartigsten gehörend, was Kirchner geschaffen hat. Ich war neulich ganz hingerissen. Herr und Frau Jung, bei denen Sie sich auf mich berufen könnten, sind sehr liebenswürdig.“ (zit. nach: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ...; Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Hans Delfs u.a. (Hrsg.), Osterfilmern 2004, Brief 647, S. 507). [MvL]



E. L. Kirchner, Ziegenherde am Morgen, 1918, Öl auf Leinwand, Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (G. 525).
© VG Bild-Kunst



E. L. Kirchner, Rückkehr der Tiere, Stafelalp, 1919, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel.
© 1995 Dr. Wolfgang und Ingeborg Henze, Wichtrach/Bern

DANIEL RICHTER

1962 Eutin - lebt und arbeitet in Berlin

Ohne Titel. 2002.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert „1902“ [sic!] und bezeichnet „7/02“ sowie „185“. Auf dem Keilrahmen innen wohl von fremder Hand bezeichnet „DR 283“. 49,8 x 39,7 cm (19,6 x 15,6 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.03 h ± 20 Min.

€ 30.000–40.000

\$ 33,000–44,000

PROVENIENZ

- Contemporary Fine Arts, Berlin (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Daniel Richter. Die Palette 1995-2007, Hamburger Kunsthalle, 4.5.-6.8.2007; GEM Museum voor actuele Kunst, Den Haag, 10.11.2007-23.3.2008; CAC Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 11.4.-13.7.2008, S. 196 (mit Abb., Nr. 61).

Mit seinen beeindruckend vielseitigen, sowohl Abstraktion als auch Figuration umfassenden Arbeiten gilt Daniel Richter heute als einer der erfolgreichsten Maler der Gegenwart (SZ Magazin, 2015) und wird zuweilen auch als einer der „Superstars der neueren deutschen Malerei“ (FAZ, 2007) bezeichnet. Um die Jahrtausendwende vollzieht sich in seinem Schaffen ein radikaler Wandel, der Richter von abstrakten, gestischen Bildern mit sorgfältig angelegten Gitterstrukturen, ornamental-verschlungenen Figurationen und getropften Farbspritzern zu figurativen Darstellungen mit erzählerischem Unterton führt. In ihrer Auseinandersetzung mit politischen und gesellschaftlichen Themen stehen die Werke „in der Tradition einer ihre Mittel reflektierenden Malerei, die in der Wahl von Motiv und Technik gleichermaßen zurück wie nach vorne zu blicken vermag“ (Christoph Heinrich, in: Ausst.-Kat. Daniel Richter. Die Palette, Hamburg 2007, S. 8). In gewisser Weise erinnern die häufig großformatigen Arbeiten an klassische Historienbilder.

Für diese großformatigen Werke ist Richter bekannt, doch auch die kleinformatischen Bilder, wie die hier angebotene Arbeit von 2002, spie-

- Die auf dem hier angebotenen Werk aufbauende Arbeit „Horde“ (2007) befindet sich im Städel Museum in Frankfurt/Main
- 2008/09 in der retrospektiv angelegten Werkschau „Daniel Richter Die Palette 1995-2007“ ausgestellt



D. Richter, Horde, 2007, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt/Main.
© VG Bild-Kunst

len im Schaffen des Künstlers eine bedeutende Rolle: „Das kleine Format hilft mir, das Bild zu begreifen“, erläutert Richter. „Ich kann ein kleines Gemälde angucken, um herauszufinden, ob es sich lohnt, das auf der großen Leinwand zu malen“ (ebd., S. 162). Aufbauend auf der hier vorliegenden Arbeit entsteht 2007 das überlebensgroße Werk „Horde“ (280 x 450 m), das sich heute im beeindruckenden unterirdischen Erweiterungsbau des Städel Museums in Frankfurt am Main befindet. Ebenfalls in kräftigem Blau und Rot und vor dunklem Hintergrund angelegt, sind die in Reih und Glied angeordneten, dunkel gekleideten Gestalten und Hunde dem Betrachter zugewandt, die nur fragmentarisch wiedergegebenen Gesichter strahlen eine gewisse Bedrohung aus. Wenngleich deutlich kleiner, enthält unsere Arbeit doch bereits die gleichen Eigenschaften und Qualitäten. Die merkwürdig unmenschlichen Gesichter der wie eine Mauer aufgereihten undefinierbaren Gestalten, der mit aufgerissenem Maul in voller Länge dargestellte Hund und sogar die Schlagstöcke sind in der Komposition bereits enthalten. Das kleinere Format tut der bedrohlichen, mysteriösen Grundstimmung keinen Abbruch und nimmt der Darstellung nichts von ihrer eigentümlichen Präsenz. [CH]



MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

Dressierte Bären. 1932.

Aquarell und Kohle.
Beckmann 54. Rechts unten signiert und datiert. Auf Bütten.
52,5 x 36 cm (20.6 x 14.1 in), blattgroß. [SM]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Sammlung Mathilde Q. Beckmann, New York (1950-1964).
- Catherine Viviano Gallery, New York (ab 1964).
- Grace Borgenicht Gallery, New York, 1988
(auf der Rahmenabdeckung mit dem Etikett).
- William Kelly Simpson, New York.

AUSSTELLUNG

- Deutscher Künstlerbund - Erste Ausstellung. Aquarelle Zeichnungen Bildhauerwerke, Kunstverein zu Kassel im Orangerieschloss.
- Kunstverein Magdeburg 1933, Kat.-Nr. 10.
- Max Beckmann, Retrospective Exhibition, City Art Museum, St. Louis und weitere Orte 1948/49, Kat.-Nr. 67, S. 98.
- Max Beckmann. An Exhibition of Paintings Sculptures Watercolors and Drawings, Catherine Viviano Gallery, New York 1964/65, Kat.-Nr. 13.
- Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1970, Faltblatt, Kat.-Nr. 4.
- A Catalogue of Paintings Sculptures Drawings & Watercolors by Max Beckmann, Catherine Viviano Gallery, New York 1973, Kat.-Nr. 37 (Abb.).
- Max Beckmann, Aquarelle und Zeichnungen 1903 bis 1950, Bielefeld/Tübingen, Frankfurt am Main 1977/78, Kat.-Nr. 139, S. 56 (Abb., Titel: Tanzbären).
- Max Beckmann, Die Frankfurter Jahre 1915-1933, Frankfurt am Main 1983/84, Kat.-Nr. 165, S. 260, 262 (Abb., Titel: Tanzbären).
- Max Beckmann, Sculptures Drawings and Prints, Grace Borgenicht Gallery, New York 1989, Faltblatt, ohne Kat.-Nr. (Farbabb.).

Bühne und Akteur sind ein zentrales Thema in Max Beckmanns Bilderwelt. „Max ging gern in den Zirkus und ins Varieté“, erinnert sich Mathilde Quappi Beckmann, „wir haben viele Vorstellungen besucht, [...] in denen wir gelebt haben. Er war besonders von den bunt kostümierten Zirkusleuten beeindruckt. Die Geschicklichkeit, [...] machte die Akrobaten für ihn zu einer Art von höheren sich im Raum bewegendem Wesen.“ (zit. nach: Mathilde Q. Beckmann, Mein Leben mit Max Beckmann, München/Zürich 1985, S. 17) So sind für ihn in der Welt der Bühnen auch Metaphern für menschliches Handeln „versteckt“, etwa die Unfreiheit der Existenz, die ständige Balance zwischen der Einwirkung von Kräften, ein Auffangnetz von Träumen und Gefühlen, eine Wunderkammer für einen kurzen Moment, die Realität des Tages zu vergessen und etwa einzutauchen in die faszinierende Arbeit des Dompteurs. Der Bär scheint höchst konzentriert, die Augen weit geöffnet, mit den Vorderbeinen und geöffneten Tatzen die Balance ausgleichend, jeden Fehler zu vermei-

- Beckmann-Aquarelle sind auf dem Auktionsmarkt äußerst selten
- Das Hauptmotiv neben dem „Löwenbändiger“ von 1930 aus der Sammlung Gurlitt
- Eines von nur zwei Aquarellen aus der Welt des Zirkus mit dressierten Tieren
- Die Vorzeichnung befindet sich in der National Gallery of Art, Washington D.C.
- Aus demselben Entstehungsjahr wie das berühmte Triptychon „Abfahrt“ von 1932, Museum of Modern Art, New York. 1933 wird Beckmann aus der Städelschule entlassen
- Bedeutende Ausstellungshistorie



M. Beckmann, Studie einer Zirkusnummer mit zwei Bären und einem Dompteur, ca. 1919-20. Bleistiftzeichnung, National Gallery of Art, Washington D.C.
© VG Bild-Kunst

den, sich wohl erinnernd, eine Belohnung für seinen akrobatischen Akt zu erhalten, wie sein Artgenosse hinter ihm. Ihm gelingt sein Kunststück so eben, er belohnt sich mit einem großen Schluck aus dem türkisfarbenen Gefäß. Auch Beckmann konzentriert sich, fiebert scheinbar mit und ist ganz nahe am Geschehen; wenige Linien deuten den Raum der Manege an. Die Begeisterung für dieses 1932 noch in Frankfurt gemalte Aquarell teilt auch seine Frau Quappi über Beckmanns Tod 1950 hinaus; erst 1964 vertraut sie das Blatt Catherine Viviano an, die in ihrer New Yorker Galerie (1950-1970) mehrfach umfangreiche Ausstellungen zu Beckmann einrichtet. Etwas später können wir die „Dressierten Bären“ in der Galerie von Grace Borgenicht nachweisen, einer ausgewiesenen Kennerin Beckmanns, die nach dem Tod von Mathilde Quappi Beckmann im Jahr 1980 ihren und den verbliebenen Nachlass ihres Mannes übernimmt und bis Anfang der 1990er Jahre präsentiert. 1989 schließlich erwirbt der Archäologe, Ägyptologe und Sammler William Kelly Simpson (1928-2017) das Aquarell. Er ist mit der Enkelin des Philanthropen John Davison Rockefeller jr. verheiratet und lehrt an der Yale University. Mit dessen Nachlass endet die faszinierende Geschichte für dieses intime Aquarell aus dem Jahr 1932. Dem Zirkus hält Beckmann bis zuletzt auch in den Staaten etwa in St. Louis und in New York die Treue. „Abends dann von halb neun bis halb zwölf Barnum & Bayle [Bailey], der schönste und großartigste Zirkus den ich je gesehen!“, notiert Max Beckmann am 19. April 1950 in New York (zit. nach: Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950, zus. Mathilde Quappi Beckmann, hrsg. von Erhard Göpel, München 1955, S. 371). [MVL]



FRITZ KLIMSCH

1870 Frankfurt a. M. - 1960 Freiburg

Jugend. 1940/41.

Bronze.

Braun 207. Auf dem Sockel neben dem rechten Fuß mit der Signatur. Rechts seitlich am Sockel mit dem Gießerstempel „H.NOACK BERLIN“.

159 x 60 x 31 cm (62,5 x 23,6 x 12,2 in).

Bronzeguss der Nachkriegszeit.

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.*Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.08 h ± 20 Min.***€ 30.000 – 40.000**

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Mannheim.
- Südwestdeutsche Privatsammlung (1982 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Fritz Klimsch. Sonder-Ausstellung im Rahmen der 3. Frühjahrs-Ausstellung Mai-Juni 1942, Preußische Akademie der Künste, Kat.-Nr. 204, S. 14 (anderes Exemplar).

LITERATUR

- Hermann Braun, Fritz Klimsch. Werke, Hannover 1980, S. 92f., mit Abb. (anderes Exemplar).

In ihrer schlanken Körperlichkeit ist die „Jugend“ Symbol eines Verständnisses von Körperformen, die dem klassischen Ideal besonders nahesteht. Fritz Klimsch hat der herrschenden Kunstdoktrin der Entstehungszeit nichts entgegengesetzt, was der vorgegebenen ästhetischen Anforderung widersprach. Und doch hat er zu einer Aussage gefunden, die weit über das hinausgeht, was an Sichtweisen verbindlich eingefordert wurde. Ohne den Bezug zum Ideal der Zeit

- Eine der größten Bronzen des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Hervorragendes Beispiel für Klimschs subtile und ausdrucksstarke Gestik
- Mit schöner harmonischer Patina

besonders zu betonen, steht die „Jugend“ für ein Formgefühl, das jenseits aller Moden und Sehweisen seinen bleibenden Bestand hat. Das Modell zu dieser Figur lässt sich identifizieren. Es handelt sich um Margrit Schlömer, die Freundin des Juristen Dr. Hanswilly Bernart, der auch als Mitbegründer des Deutschen Schiffahrtsmuseums in Bremerhaven bekannt ist. Sie steht im Sommer 1940 vier Wochen Modell für Fritz Klimsch. [EH]



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf lebt und arbeitet in Düsseldorf

Struktur. 1964.

Nägel auf Leinwand auf Holz.
Honisch 369. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert.
35 x 35 x 10 cm (13,7 x 13,7 x 3,9 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.64.018 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

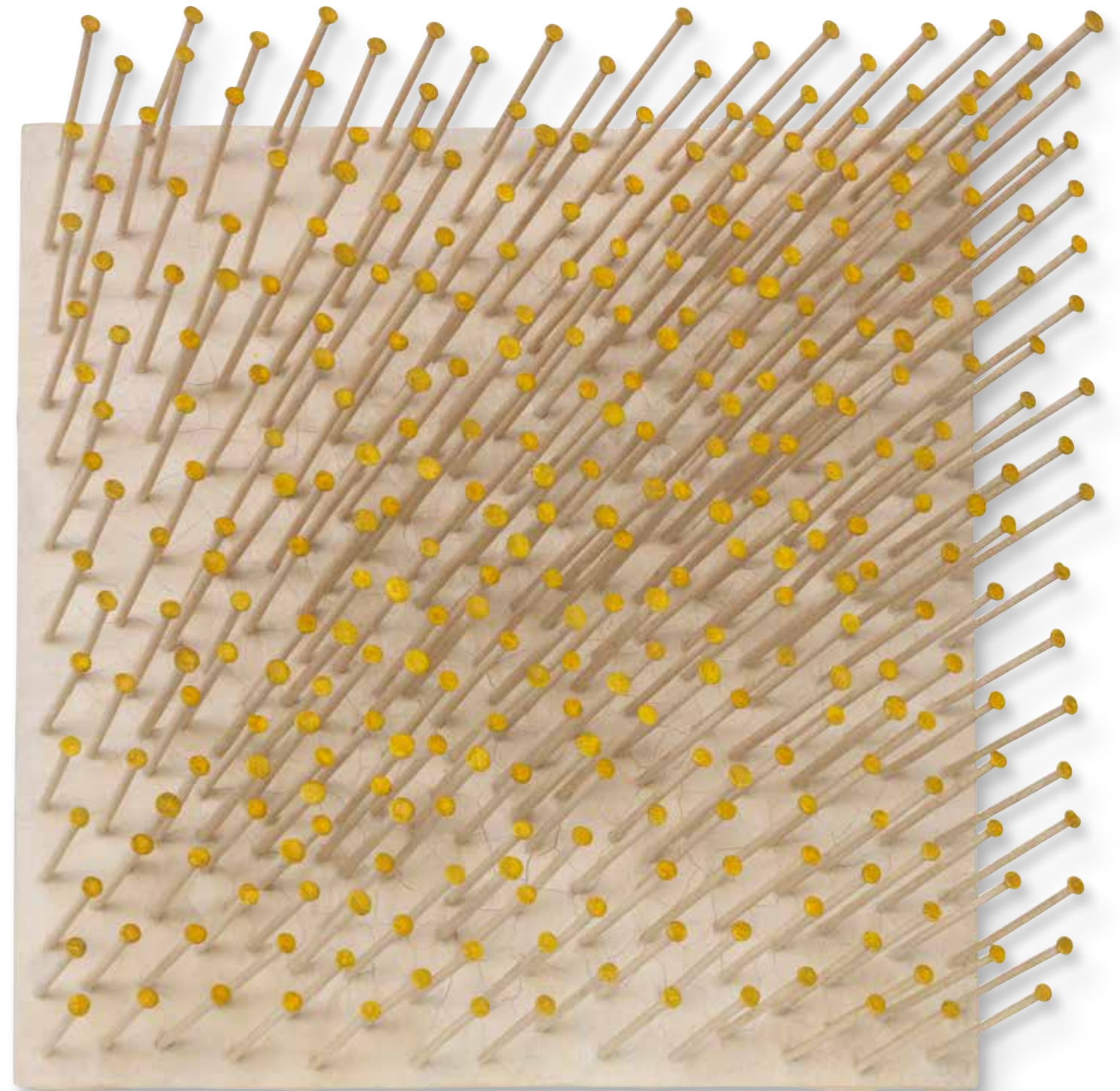
AUSSTELLUNG

· Zero. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7.5.-7.6.1965, Nr. 206 (verso mit dem Etikett).

Das Entstehungsjahr 1964 der Arbeit „Struktur“ markiert den internationalen Durchbruch für Günther Uecker und die „ZERO“-Bewegung. 1964 initiiert Otto Piene die erste internationale „ZERO“-Gruppenausstellung am Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania/Philadelphia. Beinahe zeitgleich zeigt die Howard Wise Gallery New York die erste Dreierausstellung von Piene, Mack und Uecker. Die ersten internationalen Schauen in den USA zusammen mit der Ausstellung bei der McRoberts Tunnard Gallery in London und die Teilnahme an der documenta III bilden einen Höhepunkt der Gruppe „ZERO“. Neben dem Expressionismus und dem Bauhaus wird „ZERO“ eine weitere von Deutschland ausgehende Kunstrichtung, die internationale Bedeutung erlangt. In dieser wichtigen Umbruchzeit findet Uecker zum Organischen als Thema für seine Nagelfelder. Die Entwicklung vollzieht sich von informellen Anfängen über streng serielle Strukturen zu organisch bewegten Formen. Die Arbeit „Struktur“ zeigt den Übergang dieser Entwicklung. Die Nägel sind zwar noch in einem recht gleichförmigen Muster aufgebracht, nehmen aber bereits eine Bewegung auf, die über die Jahre hinweg immer wilder werden wird. Sanft setzt die Bewegung ein, indem Uecker mit den Abständen spielt und den Einschlagwinkel der Nägel variiert. So

- Aus der wichtigen „ZERO“-Zeit
- 1964 bedeutet für Günther Uecker den internationalen Durchbruch
- Eines der wenigen farblich nuancierten Nagelfelder
- Seit 1965 wurde das Werk nicht mehr öffentlich gezeigt

beginnt das eigentlich starre Nagelkonstrukt, sich in Schwung zu versetzen. Verstärkt wird dieser Effekt durch das Spiel von Licht und Schatten. Der Künstler beschäftigt sich intensiv mit der Frage, wie eine Struktur durch Integration von Licht, durch Dichte und Gewichtung in Bewegung zu bringen ist. Dabei gelingt es Uecker auf einzigartige Weise, dem starren Material die Illusion leichter Bewegtheit zu entlocken. Keiner lässt sein Material, aus dem die Bilder entstehen, so sehr vergessen wie Uecker seine Nägel. Die langen Zimmermannsnägel lassen Assoziationen zu Nadeln einer Fichte aufkommen oder eines von oben betrachteten Nadelwalds. Abgesehen von der Wichtigkeit des Entstehungsjahrs und dem Status quo zwischen seriellen und bewegten Nagelfeldern, den das Werk „Struktur“ markiert, ist die nuanciert eingesetzte gelbe Farbe auf den Nagelköpfen eine weitere Besonderheit dieses außergewöhnlichen Werkes. Uecker setzt Farbe in seinem Werk eher selten ein. Hier erreicht er eine stärkere räumliche Akzentuierung der Nagelreihen und unterstreicht das Pointierte der wehrhaft herausragenden Nagelstifte. Das Werk wurde kurz nach der Entstehung von den heutigen Besitzern erworben und bis auf die Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft 1965 nicht mehr öffentlich gezeigt. [SM]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Abstraktes Bild, 1986.

Öl auf Leinwand.

Elger 605-2. Verso auf der Leinwand signiert, datiert und mit der Werknummer bezeichnet. 62 x 72 cm (24.4 x 28.3 in). [CH]

Wir danken Herrn Dr. Dietmar Elger für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufszeit: 06.12.2019 – ca. 18.11 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 660.000 – 880.000

PROVENIENZ

- Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, Paris.
- Sammlung Naila Kunig/Galerie Tanit, Köln.
- Privatsammlung Paris (in den späten 1980er Jahren vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- Tony Cragg, Gerhard Richter, Andjé, Rudolf Budja Galerie, Salzburg, 19.3.-19.5.2016 (ohne Kat.).
- Gerhard Richter. Abstraktion, Museum Barberini, Potsdam, 30.6.-21.10.2018, Kat.-Nr. 40 (mit Farbabb.).

„Paradox ist, dass ich stets mit der Absicht beginne, ein geschlossenes Bild zu erhalten, mit einem richtigen, komponierten Motiv, und dass ich mit relativ viel Aufwand diese Absicht Stück für Stück zerstöre, fast gegen meinen Willen, bis das Bild fertig ist, es also nichts mehr davon hat, außer Offenheit.“

D. Elger u. U. Olbrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2007, S. 185.

- Richter im Spannungsfeld zwischen Informel und abstraktem Expressionismus
- Trägt in der gestischen Bewegung die persönliche Handschrift des Künstlers
- 2018 Teil der gefeierten Ausstellung „Gerhard Richter Abstraktion“ im Museum Barberini in Potsdam





Bereits Richters Œuvre der 1960er Jahre enthält einige wenige abstrakte Arbeiten, doch insbesondere die 1970er und 1980er Jahre sind geprägt von Richters „romantischem Willen zur Abstraktion“, der seinem Schaffen stets kraftvollen Antrieb verleiht (Jürgen Harten, Gerhard Richter, Köln 1986, S. 9). Als Künstler erfindet er sich im Laufe seines Lebens immer wieder neu, seine Werke beeindruckt gerade durch diese ihm ganz eigene Vielseitigkeit und Komplexität. In ihnen erforscht er die Möglichkeiten der abstrakten Malerei in all ihren Facetten. Während in den ersten abstrakten Gemälden noch ein im weitesten Sinne figurativer Kern zu entdecken ist, überschreiten die Werkphasen der Farbtafeln und Vermalungen, der grauen Bilder und der Scheiben dann häufig die Grenze zur völligen Gegenstandslosigkeit.

Die Farbe wird zum zentralen, elementaren Thema vieler seiner Arbeiten erhoben. Zu Beginn der 1980er Jahre verbindet Richter seine nebulös-vermalten und verrakelten Hintergründe dann auch mit kraftvoll und expressiv aufgetragenen pastosen Strukturen. Dabei verwendet er unterschiedlichste Werkzeuge, arbeitet sowohl mit breiten Pinseln als auch mit Rakeln, Spachteln und Farbrollen. In zahlreichen Schichten bringt der Künstler die satten Farben auf die Leinwand, sodass ein erstes Bild entsteht. Dieses verändert, zerstört und ergänzt Richter in einem langwierigen, sich teilweise über mehrere Wochen hinauszögernden handwerklichen Prozess, während dem sich der Künstler mehrfach an dem Bild satt sieht, den Gefallen daran verliert, alles hinterfragt, das Bild dann weiterentwickelt und eben so oft verändert, bis er das Resultat als tatsächlich fertiges, ihn überzeugendes Werk anerkennen kann. Er erklärt: „Paradox ist, dass ich stets mit der Absicht beginne, ein geschlossenes Bild zu erhalten, mit einem richtigen, komponierten Motiv, und dass ich mit relativ viel Aufwand diese Absicht Stück für Stück zerstöre, fast gegen meinen Willen, bis das Bild fertig ist, es also nichts mehr davon hat, außer Offenheit“ (D. Elger u. U. Olbrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2007, S. 185).



Gerhard Richter, Abstraktes Bild (585-3), 1985, Öl auf Leinwand. Privatsammlung.
© Gerhard Richter 2019 (30102019)

Bei diesem besonderen Findungs- und Schaffensprozess spielt also auch der Zufall eine große Rolle. Richter nimmt den Zufall an, verwendet ihn als Methode, um das erwünschte künstlerische Ziel zu erreichen. Damit handelt es sich also nicht um völlige Willkür, sondern um ein gewissermaßen erwünschtes, geplantes Einbeziehen eines Überraschungsmoments. Richter gesteht: „Oft bin ich verblüfft, wie viel besser der Zufall ist als ich“ (Ausst.-Kat. Gerhard Richter, K20 Kunstsammlung NRW, Düsseldorf 2005, S. 81).

Die Arbeiten erfreuen den Betrachter mit variierenden Oberflächenstrukturen sowie mit hier und da hervorblitzenden Farbpartien der eigentlich bereits überdeckten Flächen aus vergangenen Arbeitsprozessen. Richters Abfolge von konstruktiven und destruktiven Elementen - dem Auflegen sowie Abtragen, Verrakeln und Verwischen der Farbe - lässt also letztlich ein sehr ambivalentes Bildgefüge entstehen, das sowohl einem bestimmten geplanten Konzept unterliegt, dem aber auch ein spontaner und sehr sinnlicher Charakter innewohnt. Zwar benutzt er auch hier Hilfsmittel und Werkzeuge wie Rakel und Spachtel, doch das besondere Moment des Bildes liegt in der ganz in den Vordergrund gerückten, unmittelbaren Malerei der kräftigen weißen Pinselhebe und der schwungvoll-expressiven, die gesamte Darstellung überziehenden gestischen Linien und Vermalungen. Der Gleichmäßigkeit vieler gerakelter Arbeiten dieser Zeit weiß das hier angebotene Werk eine ganz persönliche, emotionsgeladene Handschrift entgegenzusetzen.



G. Richter, Untitled, 1985, Öl auf Papier, Tate Gallery, London.
© Gerhard Richter 2019 (25102019)

zen. Hier verfolgt Richter eine viel unmittelbarere Art der Malerei. Er trifft ganz bewusste ästhetische Entscheidungen und überlässt das Resultat des fertigen Bildes nicht so sehr dem bereits erwähnten Zufallsmoment oder der recht uniformen, homogenen Rakeltechnik, sondern führt den Pinsel schlussendlich ganz direkt und bewusst über die vorbereitete Leinwand.

Die nur unwesentlich frühere Arbeit „Untitled“ (1985, Öl auf Papier), die sich heute in der Londoner Tate Gallery befindet, ähnelt unserem Werk in dieser Hinsicht. Auch hier ziehen sich - wengleich unauffälliger - gestische, breite Pinselstriche über den verrakelten Untergrund, denen jedoch die emotionale Kraft und Dynamik unseres „Abstrakten Bildes“ fehlt.

Das bisher teuerste Gemälde von Gerhard Richter ist das 2015 bei Sotheby's in London für knapp 41 Millionen Euro versteigerte „Abstrakte Bild“ von 1986, aus dem selben Entstehungsjahr wie die hier angebotene Arbeit. Bedenkt man außerdem, dass die letzten fünf Auktionen von Gemälden Gerhard Richters in den USA, China und dem Vereinigten Königreich stattfanden (Stand: Ende September 2019), ist es uns ein ganz besonderes Vergnügen, diese für die Werkphase der „Abstrakten Bilder“ der 1980er Jahre äußerst typische Arbeit des weltweit gefeierten deutschen Künstlers in unseren kommenden Herbstauktionen anbieten zu können. [CH]

MAX ERNST

1891 Brühl - 1976 Paris

Manifestation Vietnam. 1966/1969.

Öl auf Leinwand.

Spies/Metken 4504. Unten rechts signiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert „66“ (im Werkverzeichnis 1969) und betitelt. 73 x 60 cm (28.7 x 23.6 in). [CE]

Wir danken Herrn Dr. Jürgen Pech für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.13 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Arditti, Paris (verso mit dem Galerieticket).
- Privatsammlung Italien.
- Privatsammlung Europa (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

- La Coruña, Fundación Pedro Barrie de la Maza, Max Ernst y sus amigos surrealistas, Juni - September 2004, S. 128 (mit Abb. S. 77).

Die Suche und Entwicklung neuer Techniken ist dem Œuvre von Max Ernst immanent. Übermalungen, Collagen, Frottagen, Grattagen oder das Abklatschverfahren verhelfen ihm zur Verfremdung des Alltäglichen. Ab 1942 beginnt er im amerikanischen Exil die Technik der Oszillation zu entwickeln und schafft mittels dieser Methode seine kosmischen Welten. „Der verwirte Planet“, sein erstes Bild in Oszillationstechnik, befindet sich heute in Besitz des Tel Aviv Museum of Art. Im selben Jahr entsteht auch die Arbeit „Der Surrealismus und die Malerei“, heute Teil der Menil Collection, Houston. Es zeigt „Loplop“ - jenen mythischen Vogel, den Max Ernst Ende der 1920er Jahre als Alter Ego schafft - mit seiner Brut, wie er an einem auf der Staffelei stehenden Bild malt. Hier ist es der Seelenverwandte des Künstlers, der zum Pinsel greift und seine seelisch-geistigen Vorgänge offenbart. Mit der Oszillation findet Max Ernst ein weiteres Verfahren, das Unterbewusste hervorzubringen. Zugleich überführt er die „Écriture automatique“ des Surrealismus, das automatische Schreiben unter Ausschaltung des Bewusstseins, in eine neue Technik. Er erklärt selbst, es sei ein Kinderspiel: „Bindet eine leere Konservendose an eine Schnur von ein oder zwei Meter Länge, bohrt ein kleines Loch in den Boden, füllt die Dose mit flüssiger Farbe. Lasst die Dose am Ende der Schnur über eine flachliegende Leinwand hin- und herschwingen, leitet die Dose durch Bewegungen der Hände, Arme, der Schulter und des Körpers. Auf diese Weise tröpfeln überraschende Linien auf die Leinwand. Das Spiel der Gedankenverbindungen kann dann beginnen.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Sprengel macht Ernst. Die Sammlung Max Ernst, Sprengel Museum Hannover 2006, S. 185). „In den japanischen Kunstschulen“,

- In einer von Max Ernst 1942 entwickelten Technik
- Arbeit von Max Ernst, die richtungsweisend für den Stil eines Jackson Pollock ist



M. Ernst, Der Surrealismus und die Malerei, 1942. Menil Collection, Houston. © VG Bild-Kunst



M. Ernst, Dripping-Gemälde, welches 1966 für ein Plakat für eine Protest-Veranstaltung unter dem Titel „Six heures du monde pour le Vietnam“ verwendet wurde. © VG Bild-Kunst

so fährt er fort, „lernt man zuerst mit der Hand zeichnen, dann mit Hand und Unterarm, dann mit dem ganzen Arm bis zur Schulter, und so weiter. Man muss jahrelang üben, bis man den ganzen Körper richtig einzusetzen versteht. Auf der gleichen Idee basiert mein Verfahren“ (zit. nach: Werner Spies: Max Ernst. Leben und Werk, Köln 2005, S. 171f.). Dieses weitgehend unkontrollierbare und halbautomatische Verfahren bringt netzartige Kompositionen aus Kreisen, Linien und Punkten auf die Bildfläche. In Gestalt der Oszillation kündigte sich also eine innovative Technik an, die zunächst die künstlerischen Verfahren des Surrealismus um eine weitere Facette erweiterte, welche aber auch Jackson Pollocks Drip-Painting vorwegnimmt. Dieser, von Ernsts neuer Malerei und ihren rhythmisch aufgetragenen, sich überschneidenden Farbspuren, verknäulten Zeichen und codierten Signets fasziniert, nutzt die abstrakte Methode ab 1947 für seine eigene großformatige und gestische Malerei. Er lässt die mit Farbe gefüllte Dose nicht an einer Schnur pendeln, sondern führt sie mit der Hand oder an einen Stock gebunden in großen kreisenden Bewegungen über die Leinwand.

Mit dem Titel „Manifestation Vietnam“ greift der Künstler eine Thematik auf, die das öffentliche Bewusstsein seiner Zeit beherrscht hat. Im August 1964 schalteten sich die USA aktiv durch Bombardierungen in den Indochinakrieg ein, worauf weltweit Protestbewegungen folgten. 1966 fanden unter dem Titel „Six heures du monde pour le Vietnam“ (Sechs Stunden der Welt für Vietnam) mehrfach Aufmärsche in Frankreich statt, für deren Plakate ein anderes Dripping-Gemälde von Max Ernst verwendet wurde. [CE]



CHRISTO UND JEANNE-CLAUDE

1935 Gabrovo (Bulgarien) bzw. 1935 Casablanca - lebt und arbeitet in New York bzw. 2009 New York

Package Teatro Nuovo Spoleto Pianta del Tetto
(Project for opening night of the festival of two worlds 27 June 1968).
1968.

Collage mit Stoff, Schnüren, Klammern und Bleistift auf Karton.

Rechts unten signiert, datiert sowie am Unterrand betitelt.

56 x 71 cm (22 x 27,9 in), fast blattgroß. [EH/SU]

Wir danken Herrn Matthias Koddenberg für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im Archive of Christo and Jeanne Claude, New York, registriert.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,15 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 22.000 – 33.000

PROVENIENZ

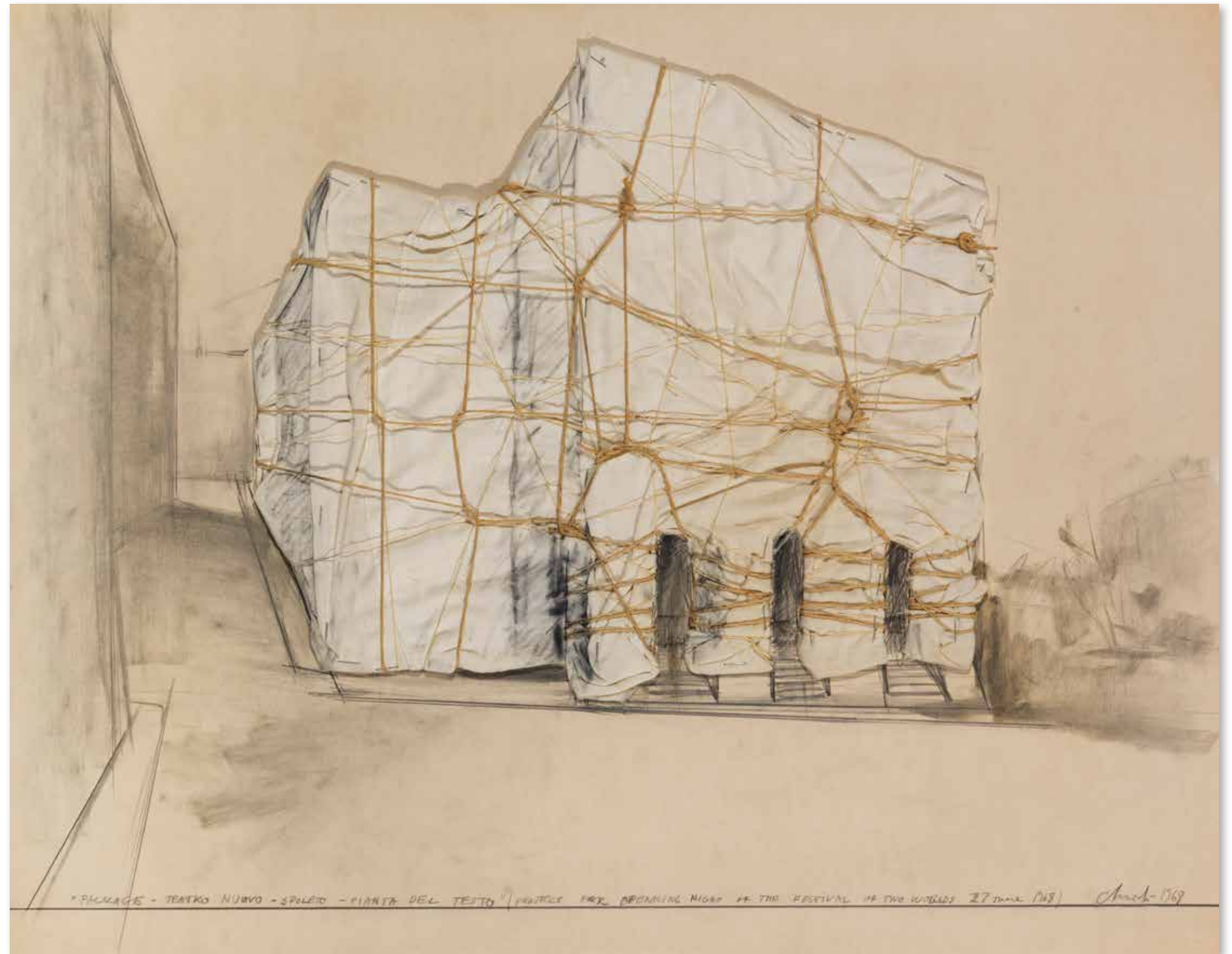
- Sammlung Manfred Moors, Essen.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- Beck & Eggeling, Düsseldorf (verso mit einem Etikett).
- Christo and Jeanne-Claude: Early Works 1958-1969, Martin Gropius Bau, Berlin 2001, Kat.-Nr. 275, Abb. S. 181.

- Frühe und wichtige Arbeit im Werk des Künstlers
- Interessante Materialität und subtile Stofflichkeit
- Feines Spiel mit den örtlichen Gegebenheiten
- Christo wird am 19. September bis 4. Oktober 2020 den Arc de Triomphe in Paris verhüllen

Die Vorgehensweisen und Gesten des Verpackens, Verschnürens und des stillen Verdeckens, die wir in allen Großprojekten Christos antreffen, bewirken für kurze Zeit eine komplette Störung der Verwertbarkeit von Welt. Die so behandelten Gebäude können nicht mehr vollständig benutzt und nicht mehr in gewohnter Weise gesehen werden. Unsere Collage zeigt das eingehüllte Teatro Nuovo Gian Carlo Menotti in Spoleto. Dieses Projekt aus dem Jahr 1968 ist neben der Verhüllung der Kunsthalle Bern und dem „5,600 Cubicmeter package“ auf der documenta IV eines der ersten Großprojekte, die das Künstlerehepaar Christo und Jeanne-Claude überhaupt ausführen können. Geplant war zunächst, das in unserer Collage gezeigte dreistöckige Teatro Nuovo in Spoleto komplett zu verpacken. Doch aus Gründen des Brandschutzes wird dies nicht genehmigt. Statt dessen fällt die Wahl Jeanne-Claudes auf eine den Marktplatz flankierende barocke Hausfassade mit Brunnen sowie einen mittelalterlichen Turm etwas außerhalb der Stadt. Beides wird ausgeführt. Anlass für die Aktion ist das Festival dei Due Mondi, das die musikalischen Gesichter Amerikas und Europas einander bei zwei parallel in den USA und Spoleto stattfindenden Veranstaltungen gegenüberstellt. [EH]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Staffelsee. 1932.

Öl auf Pappe.

Links unten signiert und datiert. Rückseitig auf der Malpappe mit blauem Kreidestift nochmals signiert und mit Bleistift bezeichnet „96/4 XII.31“. 33,1 x 44,5 cm (13 x 17,5 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.17 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Murnau (Geschenk der Künstlerin an den Architekten, der den Umbau des „Russen-Hauses“ Anfang der 1930er Jahre betreute).
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Bayern (seit 2002).

AUSSTELLUNG

- Franz Marc Museum, Kochel am See (als Dauerleihgabe seit 2002).

LITERATUR

- Ketterer Kunst, 6.12.2002, Auktion 277, Los 91.

- Gelebte Murnauer Landschaft mit Blick auf den Staffelsee
- Klar konturierte Formensprache in strahlenden Farben
- Anknüpfung an die Malerei der „Blauer Reiter“-Zeit

Nach ihrem längeren Aufenthalt in Berlin und später in Paris kehrt Gabriele Münter 1931 wieder nach Murnau zurück. Sie plant nun, dauerhaft zu bleiben, und lässt auch Umbauarbeiten am „Russen-Haus“ durchführen. Diese entlohnt sie mit dem hier vorliegenden Gemälde des ihr so vertrauten Staffelsees. Durch ihre Beziehung mit dem Kunsthistoriker Johannes Eichner hat sie wieder zu innerer Ruhe gefunden. So hat sie nun die Möglichkeit, das Erprobte zu verarbeiten. „Groß und einfach“ will sie nach eigener Aussage die Landschaft sehen. Gabriele Münter findet zu einer gereiften Auffassung von Landschaft. Diese hier vorliegende Arbeit ist außerordentlich typisch für den Stil, mit dem sie an die in den 1910er Jahren in Murnau und dem „Blauen Land“ entstandenen Szenarien anknüpft. Gebrochene Farben binden nun die Formen in ein größeres Gesamtkonzept ein und die früher favorisierte starke Konturierung wird nun zugunsten einer kaum mehr wahrnehmbaren Akzentuierung aufgehoben. Münters klare Formensprache, die als Ergebnis eines längeren Findungsprozesses zu werten ist, bewahrte die Künstlerin zeitlebens vor allzu großer Detailverliebtheit. [EH]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

10.03.97 Dervisch. 1997.

Aquarell.

Mittig signiert und datiert. Verso mit Richtungspfeil und Maßangaben.

Auf festem Velin. 12,6 x 17,3 cm (4,9 x 6,8 in).

Aquarelle sind eine kleine Werkgruppe im Gesamtœuvre Richters.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

- Besonders farbstarke und kontrastreiche Arbeit
- Aquarelle sind eine kleine, aber für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre.

„Weil das Aquarell lässiger ist.“

G. Richter im Interview mit D. Schwarz, 1999.

Die Aquarelle von Gerhard Richter bilden eine außerordentlich persönliche Werkgruppe in seinem Œuvre. Diese Technik begleitet den Künstler nur in Phasen, er greift die Arbeitsweise immer wieder auf und schafft kleine Gruppen von Aquarellen, die sich in ihrem Aufbau und der formalen Anwendung der Technik stark voneinander unterscheiden. In einem Interview mit Dieter Schwarz gibt der Künstler ausführlich Auskunft über diese Arbeiten und ihr Entstehen. (G. Richter, Text, Köln 2008, S. 343-354). In dem Gespräch betont Gerhard Richter 1985 ausdrücklich den privaten und persönlichen Charakter seiner Arbeiten auf Papier: „... und bei den Aquarellen kann ich mir eher leisten, der Laune nachzugeben, den Stimmungen.“ (a. a. O., S. 349). Die frühesten Aquarelle datieren auf das Jahr 1964. Über lange Zeit hat Gerhard Richter das Aquarellieren abgelehnt. Für die 1970er und 1980er Jahre führt das Online-Verzeichnis der Aquarelle in kürzeren Perioden (<https://www.gerhard-richter.com/de/art/watercolors?sp=all>) eine Reihe von kleinen Blättern, und in den Jahren 1990 bis 1992 gibt es immer wieder kleine, überschaubare Gruppen. Nach einer Pause von fünf Jahren entstehen 1997 wenige weitere Arbeiten. Das letzte hier verzeichnete Aquarell ist unter dem Datum 12.3.1997 verzeichnet, zwei Tage nachdem unsere Arbeit entstanden ist. Seitdem scheint diese Werkgruppe abgebrochen. Die Aquarelle der 1990er Jahre unterscheiden sich von den früher entstandenen durch das Rinnen und Verlaufen der Farben. Doch beschreibt Gerhard Richter den Arbeitsvorgang als nur scheinbar unplanbar und zufällig: „Aber es ist auch da nichts zu sehen, was ich nicht selbst gemacht hätte, auch das Entstehenlassen ist ja gewollt und wird überwacht, und wenn was anders als geplant wird, ist das auch gewollt“ (a. a. O., S. 353). [EH]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Zinnien und Sonnenblumen. Um 1930.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 38 x 26,2 cm (14,9 x 10,3 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 4. Januar 2012 (in Kopie).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000

\$ 77,000–99,000

PROVENIENZ

- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1993, direkt vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.

LITERATUR

- Lempertz Köln, Auktion 3.6.1992, Lot 343.

Emil Nolde entwickelt in der Technik des Aquarells eine nie dagewesene Meisterschaft, die ihn zu Recht zu einem der bedeutendsten Maler des deutschen Expressionismus macht. Die rasch hintereinander entstehenden Papierarbeiten bedürfen einer akribischen Vorbereitung. Jolanthe Nolde erinnerte sich in den 1950er Jahren an seine Aquarelltechnik und beschreibt den Ablauf wie folgt: Nolde verdünnt jede einzelne Farbe in einem gesonderten Gefäß mit Wasser. Eine Arbeit, die er immer selbst verrichtet, weil jede Farbe einen anderen Grad der Verdünnung bedarf, das Verhältnis hat er im Gefühl. Die Becher mit den Farben werden in einer bestimmten Abfolge in zwei Reihen im Atelier positioniert. In jedem Gefäß steckt ein Pinsel, für die wichtigen Farben sind es auch mal zwei oder drei in verschiedenen Stärken. Dann stehen mehrere Gefäße mit klarem Wasser bereit, hier werden die mit Farbe getränkten Pinsel eingetaucht, bevor sie auf das Papier gesetzt werden. Nolde arbeitet also buchstäblich mit einem tropfnassen Pinsel. Er muss zügig arbeiten und oft ist ein entstandener Farbkleck in die Komposition zu integrieren. Möchte Nolde einen intensiveren Ton erreichen, geht er mehrmals über die Stelle. Er mischt die Farben kaum, weil sie sonst verdampfen und an Leuchtkraft verlieren. Es entsteht ein Farbentpich von

unterschiedlicher Dichte. Die Blätter sind durch und durch mit Farbe getränkt, der weiße Papierton, der in früheren Arbeiten noch hervorscheinen kann, wird jetzt fast nie mehr genutzt. Die Aquarelle sind ganz und gar Farbe. Das Japanpapier, von denen er immense Vorräte in seinem Atelier hat, gibt ihm die Grundlage, seine geliebten Farben lebendig leuchten zu lassen. Sie geben den Farben einen stoffmäßigen und samtigen Charakter. Er arbeitet mit dicken weichen Bögen, saugfähig wie Löschpapier, und auch mit feineren hauchdünnen Arten. Die Blätter schneidet er frei von Hand zurecht, was die meist unregelmäßigen Blattkanten erklärt. In dieser einzigartigen Technik entstehen eine Vielzahl der viel bewunderten Aquarelle von Emil Nolde. In den warmen Farben des Herbstes präsentiert sich unsere spannungsvolle Blumenkomposition. Zinnien, rot verfärbtes Weinlaub und verblühte Sonnenblumen bestimmen die Darstellung. Das vorhergehend beschriebene Arbeiten in Schichten ist in „Zinnien und Sonnenblumen“ besonders gut zu erkennen und macht den besonderen Reiz dieses Aquarelles aus. Auf die Blüten und Blätter sind goldene Lichtreflexe gesetzt, was die besondere Lichtstimmung im Herbst gekonnt einfängt und die Arbeit im wahrsten Sinne des Wortes zum Glühen bringt. [SM]

- **Mit intensiver Binnenaquarellierung**
- **In flammenden Farben gehaltenes Blumenmotiv**
- **Meisterhaftes Aquarell des großen deutschen Expressionisten**



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

Hafeneinfahrt. 1916.

Tempera auf Leinwand.

Hüneke 1916-30. Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert und betitelt. 83 x 96 cm (32.6 x 37.7 in).

Eine Temperaarbeit aus dem Jahre 1915, die Zeichnungen „Hafensmole“ und „Hafenausfahrt“ von 1916 sowie die Radierung „Hafeneinfahrt in Ostende“ (Dube R137) ebenfalls von 1916 stehen in direkter Verbindung zur vorliegenden Arbeit. [CE]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

· Sammlung Gustav Ferdinand Jung (1878-1943), Hagen (vor 1932 erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Erich Heckel, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt, April 1919, Nr. 32.
- Erich Heckel, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 15.1.-25.2.1919, Nr. 39.
- Galerie Neue Kunst - Hans Goltz, München, V. Gesamtschau, September/Oktober 1919, Nr. 23 (verso mit dem fragmentarischen Etikett).
- Gemälde der „Brücke“-Sammlungen Gerlinger + Buchheim, Buchheim Museum, Bernried, seit 26. Februar 2019.

LITERATUR

- Sotheby's, London, 2.12.1981, Lot 142 (mit Abb.) (aus der Sammlung Jung in Familienbesitz zurückerworben).
- Paul Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965, Nr. 1916-19, S. 162 (mit Abb.).

- **Impression seines Schicksalortes**
- **Aus der Werkgruppe der symbolträchtigen Flandernlandschaften**
- **Frühe Ausstellungen bei Schames in Frankfurt a. M. und Goltz in München**

„Das Geschehen zu verinnerlichen, dem Wirklichen eine neue Gestalt zu geben, diese Ziele hat Heckel in den stürmischen und fruchtbaren Jahren bis zum Ende des Ersten Weltkrieges verfolgt und aus ihnen eine neue Welt gewonnen.“

Paul Vogt, zit. nach: Ausst.-Kat. Erich Heckel, Galerie Wolfgang Ketterer, München, Februar bis April 1966, o.S.

Auf den ersten Blick erscheint diese Hafeneinfahrt unverdächtig. Heckel ist seit April 1916 an dem von den Deutschen besetzten Küstenstreifen an der Nordsee-Küste Belgiens als Sanitäter stationiert. In seiner Freizeit malt und zeichnet er die Umgebung. Als nicht fronttauglich eingestuft, meldet er sich schon 1914 zum Kriegsdienst. Sein Vorgesetzter ist - welch ein Zufall - der wissenschaftliche Assistent von Ludwig Justi an der Nationalgalerie, Walter Kaesbach; sie kennen sich persönlich und schätzen sich gegenseitig. Er gestaltet den Dienstplan für Heckel offensichtlich günstig, damit er genügend Zeit für seine künstlerische Arbeit habe, sie inhaltlich wie stilistisch zu entwickeln. Auch andere Künstler profitieren von der Beziehung zu Kaesbach. So gehören seiner Einheit weitere Freunde an: die Berliner Maler Max Kaus, Otto Herbig und Anton Kerschbaumer.





In Ostende begegnet Heckel auch Max Beckmann, der von der Ostfront nach Flandern versetzt wird. „Ich bin mir bewusst, wie gut das Schicksal mit mir war, dass ich die Zeit am Meer und als immerhin tageweise Freier verbringen konnte. Ich habe viel baden können, hin und wieder etwas zeichnen - ist das nicht selten günstig“, schreibt Heckel an den Hamburger Richter, Kunstsammler und -kritiker Gustav Schiefler am 1. Oktober 1915.

So absolviert er bis Oktober 1918 wenige Kilometer von der Westfront entfernt seinen Dienst. Bemerkenswert ist, dass es Erich Heckel gelingt, trotz aller Unerträglichkeiten zu einer von positiver Stimmung bewegten Motivauffassung zu gelangen. Ihn faszinieren die elementaren Kräfte von Wind und Wasser, das Spiel der Wolken, die Sonnenstrahlen, die zu Blitzen mutieren, sich auf dem Wasser spiegeln, zu farbgewaltigen Expressionen führen. Damit erweist er Flandern eine außerordentliche Referenz.

Ostende ist in aller kriegerischer Auseinandersetzung für Heckel ein vergleichsweise ruhiger Platz. Es erstaunt, mit welcher Intensität Heckel trotz seiner täglichen, ihn umgebenden Belastung, das Motiv scheinbar davon unberührt malen kann: wie wenn nach stürmischer See ein Kapitän ruhiges Wasser erreicht, geschützt von den festen Mauern der Mole zwischen den spärlich besiedelten Dünen und dem mächtigen Zollhaus. Ausläufer der brechenden Wellen schaffen es weit bis an den Beckenrand des Hafens, als ließen sie sich nicht aufhalten von den Molen rechts und links. Der Himmel wirkt von hartem Abendlicht gezeichnet, die Sonne bricht ihr Gelb zu einem Feuerrot über dem glatten Horizont des Meeres, die Küste scheint noch von der Kraft des glühenden Sterns gewärmt. Die „Hafeneinfahrt“ wirkt inmitten der schrecklichen Kämpfe wie ein rettendes Symbol, dessen Kraft Heckel den Krieg auch menschlich überstehen lässt. Sich der Malerei und Literatur zu öffnen, die er hier mit den wenigen Freunden teilen kann, war ihm ein großes Glück.



E. Heckel, Ostende, Aquarell, 1915.
© VG Bild-Kunst

Heckel als Sanitäter in Ostende mit Ernst Morwitz (links) und Anton Kerschbaumer (rechts).
© VG Bild-Kunst



Die fortschrittlich agierende Kestner-Gesellschaft in Hannover zeigt Erich Heckels „Hafeneinfahrt“ bereits im Januar 1919. Anschließend zeigt sein Galerist Ludwig Schames das Gemälde mit weiteren Werken in Frankfurt am Main. Auch der Kunsthändler und Pionier für die moderne Kunst Hans Goltz zeigt „Hafeneinfahrt“ in seiner Münchener Galerie Neue Kunst im Herbst 1919. Es ist zu vermuten, dass der Sammler Gustav Ferdinand Jung aus Hagen dort das Gemälde erwirbt. Der Industrielle Jung, 1878 in Hagen geboren, beschäftigt sich intensiv mit zeitgenössischer Kunst, besucht Galerien in Berlin und München, hat engagierten Kontakt zu den Künstlern seiner Sammlung, etwa zu Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Christian Rohlf und anderen. Die umfangreiche Sammlung verbleibt bis zum Tod seiner Frau Hildegard im Jahr 1976, Schwester des Bildhauers Hans Walther in Erfurt, zusammen und wird im Erbgang unter den Kindern aufgeteilt. [MvL]

NORBERT BISKY

1970 Leipzig - lebt und arbeitet in Berlin

Muster. 2013.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und zusätzlich bezeichnet „N' 2013“.

140,5 x 110,5 cm (55,3 x 43,5 in). [CH]

Aufszeit: 06.12.2019 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

· Norbert Bisky. Paintings and works on paper, Galerie Cokkie Snoei, Rotterdam, 24.11.2013-18.1.2014.

Aufgewachsen ist der Leipziger Norbert Bisky in der DDR, studiert nach einem kurzen Germanistik- und Kunstgeschichte-Intermezzo an der Freien Kunstschule in Berlin und anschließend an der Hochschule der Künste als Meisterschüler von Georg Baselitz. In seinem Atelier in einem Innenhof in Berlin-Friedrichshain arbeitet Bisky nun an häufig lebensgroßen, nur auf den ersten Blick lustig-bunten Darstellungen von sportlichen, kraftvoll-dynamischen jungen Männern. Doch die Biografie des Künstlers steht mit seinem künstlerischen Schaffen in enger Verbindung. „Ich habe angefangen zu malen, weil ich ein tiefes Misstrauen Worten gegenüber entwickelt habe. Einschneidende Erlebnisse für mich waren der Zusammenbruch der DDR, die Maueröffnung und die Wiedervereinigung. Ich war 19 Jahre alt. Vieles von dem Wortmüll, der mich als Kind umgeben hat, war schließlich wertlos. Was hat mehr Substanz und Gültigkeit über einen längeren Zeitraum? Da war ich schnell bei den Bildern.“ (Norbert Bisky, 2011, in: Weltkunst 01/2011). Der Betrachter erkennt schnell, wie sehr sich Bisky mit der Kunst des sozialistischen Realismus und den Heldenbildern der Propagandakunst auseinandersetzt, doch die Farben seiner Werke sind leuchtend, pur und klar, ähnlich wie bei

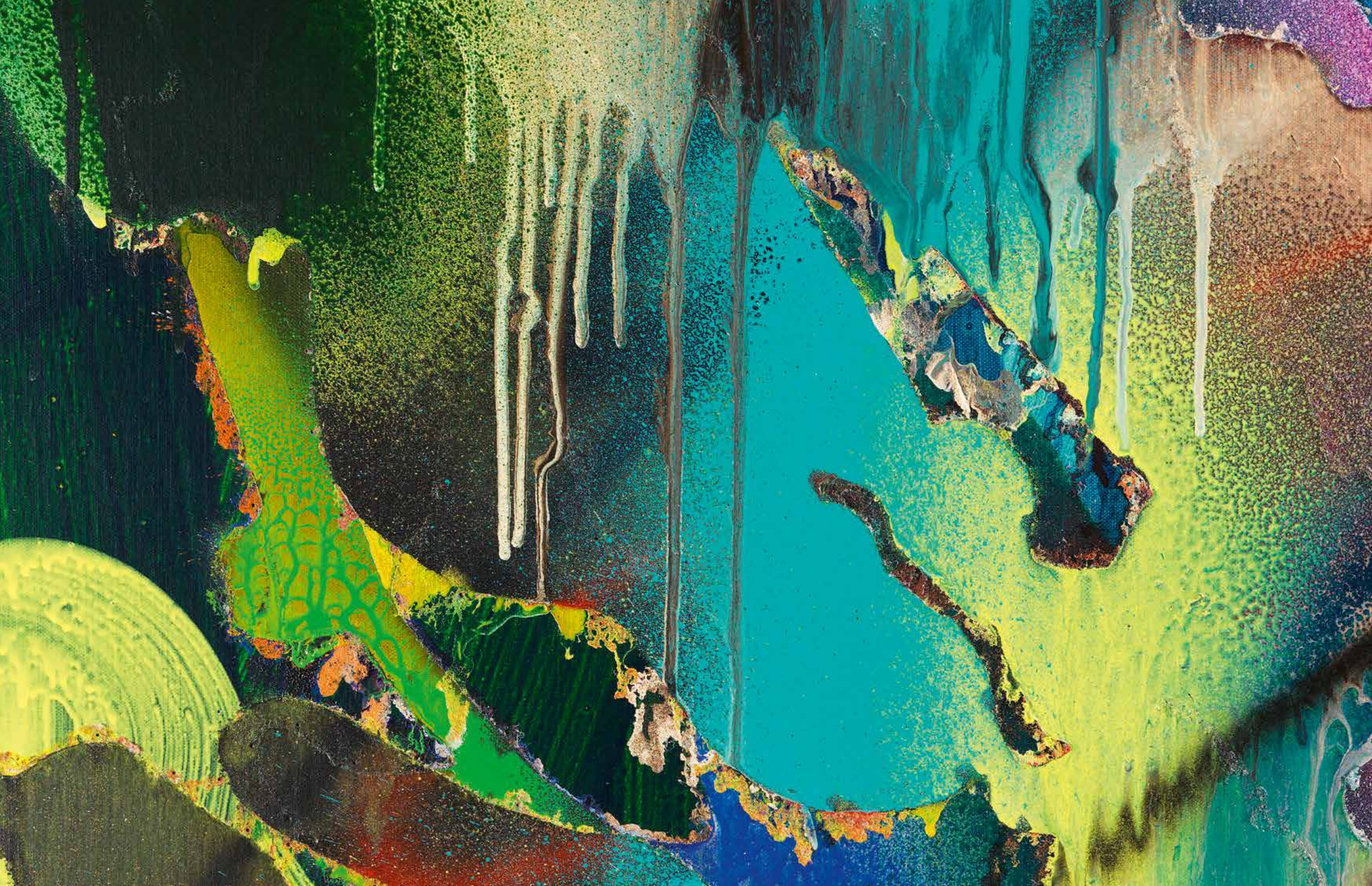
- Eine Welt jugendlicher Helden
- Besondere Ästhetik aus gesetzten Perspektiven

„Bis heute habe ich eine große Affinität zur Farbe und versuche die besten, schillerndsten, teuersten und brillantesten Farben zu benutzen, die es gibt. Vielleicht, weil ich in einer so schwarz-weißen Umgebung groß geworden bin.“

Norbert Bisky, 2011, in: Weltkunst 01/2011, zit. nach: Zeit online.

den von ihm verehrten Manieristen des 16. Jahrhunderts. Auch die hier gezeigte Anhäufung stilisierter, formschöner männlicher Körper erinnert in der Farbigkeit und insbesondere in der Fokussierung auf Bewegung und Anatomie an die italienischen Vorfahren, bspw. an die „Kreuzabnahme“ eines Jacopo Pontormo (1528, Santa Felicita, Florenz). In seinen späteren Werken wie der hier angebotenen Arbeit „Muster“ (2013) findet Bisky offenbar einen größeren Abstand zu seiner persönlichen Geschichte und seinen Emotionen und fokussiert sich stattdessen vielmehr auf formale Aspekte der Malerei. Mit seinen höchst charakteristischen Werken gilt der Künstler heute als einer der wichtigsten Maler der postmodernen Figuration (Handelsblatt Magazin 04/2019). Vertreten wird er von der König Galerie, Berlin. Schon 2014 ehrt ihn die Kunsthalle Rostock mit einer umfassenden Werkschau seiner ersten fünfzehn Schaffensjahre, ähnlich einer verfrühten Retrospektive. „Dabei bin ich weder alt noch tot!“, meint der Künstler. „Eher mittendrin in der Arbeit!“ (Norbert Bisky, 2014, zit. nach: I. Ruthe, Dabei bin ich weder alt noch tot, FR vom 19.11.2014). Die Gegenwart ist in Biskys Arbeiten eben doch immer noch am stärksten vertreten. [CH]





KATHARINA GROSSE

1961 Freiburg i. Br. - lebt und arbeitet in Berlin

Ohne Titel. 2015.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert, bezeichnet und mit der Werknummer „2015/1004L“ versehen.
201 x 135 cm (79.1 x 53.1 in).

Die Arbeit ist im Werkverzeichnis unter der Nummer „2015/1004L“ verzeichnet.
Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.25 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galeria Helga de Alvear, Madrid (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Spanien.

Katharina Grosse löst die Malerei von der dinglichen Realität in jeder Form. Ihre Malerei ist kompositionslos, allein bestimmt von der Farbe. Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und enthebt den Farbauftrag dem malerischen Handwerk. In der Sprühpistole findet Katharina Grosse seit 1998 ihr bevorzugtes Arbeitsmittel, mit dem der Weg zu neuen Ausdrucksmöglichkeiten geschaffen wird. „Das Sprayen lässt Zugriffe zu, die unmittelbar aus dem Sehen kommen, während das Malen von Linien mit dem Pinsel stark aus der Körperbewegung entwickelt wird. Die Bewegung mit dem Auge ist der Bewegung mit der Spraypistole viel verbundener.“ (Katharina Grosse, zit. nach: Ausst.-Kat. Inside the Speaker, Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2015, S. 87) Die Farbe fließt, spritzt, wabert, haucht und wird so zu einem pulsierenden, lebendigen Gebilde.

Durch die unterschiedlich aufgetragenen und sich überlagernden Farbschichten entsteht eine Form von Muster. Schicht für Schicht werden die Farben, die von Kanariengelb, Azurblau, Giftgrün bis zu Orangerot reichen, aufgesprüht. Die Hinzunahme von Metallic-Farben erzeugt einen irisierenden Effekt. Durch Schablonen werden Teile der bereits aufgetragenen Farbflächen vor dem nächsten Sprühvorgang geschützt und es entstehen klar abgegrenzte Farbformen, die sich

- **Vielschichtig oszillierendes Werk der Künstlerin mit raumgreifender Wirkung**
- **Katharina Grosse gehört seit 2017 zum Künstlerkader der Gagosian Gallery und wird von der renommierten König Galerie vertreten**
- **Avancierte Position der Malerei des 21. Jahrhunderts**

wiederum zu collageartigen Farbflecken verbinden, deren Ränder sich krustig aufstülpen und eine haptische Wirkung erzielen. Die Loslösung der Malerei von den klassischen Bildträgern sowie die Eroberung des Raumes sind charakteristisch für viele Arbeiten der Künstlerin. Die Besonderheit der hier angebotenen Arbeit liegt in der bewussten Einbeziehung des weißen Untergrunds der Leinwand. Er unterstreicht das Schablonenhafte des Farbgebildes - zügelt die Farbfläche, rahmt sie ein und gibt ihr den Raum, ihre ganze Wirkung zu entfalten. Die Farbstrukturen scheinen über die Leinwand zu wachsen, durch die Leinwand hindurchzubrechen und den Bildraum für sich zu erobern. Neben dem Raum macht die Künstlerin auch die Zeit zur Bildkategorie. Die langen Produktionsspannen, die durch das mehrschichtige, aufwendige Schablonensystem und immer wieder einzuplanende Trocknungsphasen entstehen, dehnen und entschleunigen die Zeit. Katharina Grosse macht so die Zeit erfahrbar. Mit der Betrachtung treten die Farben in Aktion und eröffnen unendliche Zeiträume, in denen man sich verlieren kann und Stunde um Stunde damit verbringt, neue Details in dem Farbengeflecht zu entdecken. Indem der Blick wandert, erschließt der Rezipient sich den Bildraum und wird gefangen genommen von der Magie der oszillierenden Farbwelt der Katharina Grosse. [SM]



STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlar - lebt und arbeitet in Karlsruhe und Meisenthal

Mann mit rotem Hemd. 1990er Jahre.

Holz. Figurensäule aus Wawaholz, farbig gefasst.

Höhe Figur: 39,5 cm (15,5 in). Sockel: 110 x 29,5 x 19 cm (43,3 x 11,6 x 7,4 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.27 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen.

Ein kleiner Mann auf einem scheinbar unverhältnismäßig üppigen Sockel. Und dennoch verliert seine Präsenz dadurch nicht an Wirkungskraft. Trotz seiner Körpergröße erscheint er bestimmt und selbstsicher. Das Gesicht ist klar geschnitten, ruhig und freundlich mit einem geradeaus gerichteten, aber nicht starren Blick. Ein kleiner Mann blickt in die Welt, still, unaufdringlich und vertrauenserweckend.

Das Wechselspiel aus vermeintlichen Widersprüchen ist in den Arbeiten des deutschen Bildhauers allgegenwärtig. Auch bei mehrmaliger und gewissenhafter Betrachtung kommt keine Langeweile auf - ein Sattsehen scheint unmöglich. Starrheit, die das Skulpturale zwangsläufig an sich hat, wird durch die Bearbeitung des Materials in Lebendigkeit verwandelt und tradierte Gattungsprinzipien werden infrage gestellt. War der Sockel vormals Herrschern, Helden und Dichtern vorbehalten, platziert Stephan Balkenhol den Alltagsmenschen, einen Jedermann, auf den Sockel und schafft dabei ein unpathetisches Menschenbild, welches in seiner Aussage vieldeutig bleibt. Dem Künstler ist dabei wichtig, die Sehhöhe des Standbildes genau zu definieren und festzulegen, damit dieses als Kunstobjekt und nicht als Abbild eines Menschen wahrgenommen wird. Denn es sind keine bestimmten Personen, die er darstellt. Es sind solche Männer und Frauen, die auf alle verweisen, so dass sich jeder, der sie betrachtet, mit ihnen identifizieren kann. Sie bleiben neutral in ihrer Mimik und Gestik, in

- **Starke räumliche Präsenz durch Aufsockelung auf Augenhöhe des Betrachters und Vereinzelung der Figur**
- **Charakteristische Holzarbeit von hohem Wiedererkennungswert**
- **Reizvolle farbige Fassung**



Ansicht mit Sockel

ihrer Attributlosigkeit und ihrer Anonymität. Ihr Alter sowie ihre gesellschaftliche Position bleiben unbestimmt und ihre Existenz steht in keinem narrativen Zusammenhang. Umgeben von einer Aura der Ewigkeit und Stille, sind sie in unserer Realität tief verwurzelt und dabei doch unerklärlich, unbenennbar und zeitlos. Als Kunstobjekt bieten sie damit einen ausgezeichneten Spiegel, der die Gefühle, Wünsche und Hoffnungen des Betrachters reflektieren kann. [CE]



JEAN-GABRIEL DOMERGUE

1889 Bordeaux - 1962 Paris

La Loge. Wohl um 1948.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen von fremder Hand betitelt „À l'opéra comique“. 100 x 80,5 cm (39,3 x 31,6 in).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde von Herrn Noé Willer, Paris, bestätigt, dem wir für die freundliche wissenschaftliche Beratung danken.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.29 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland.

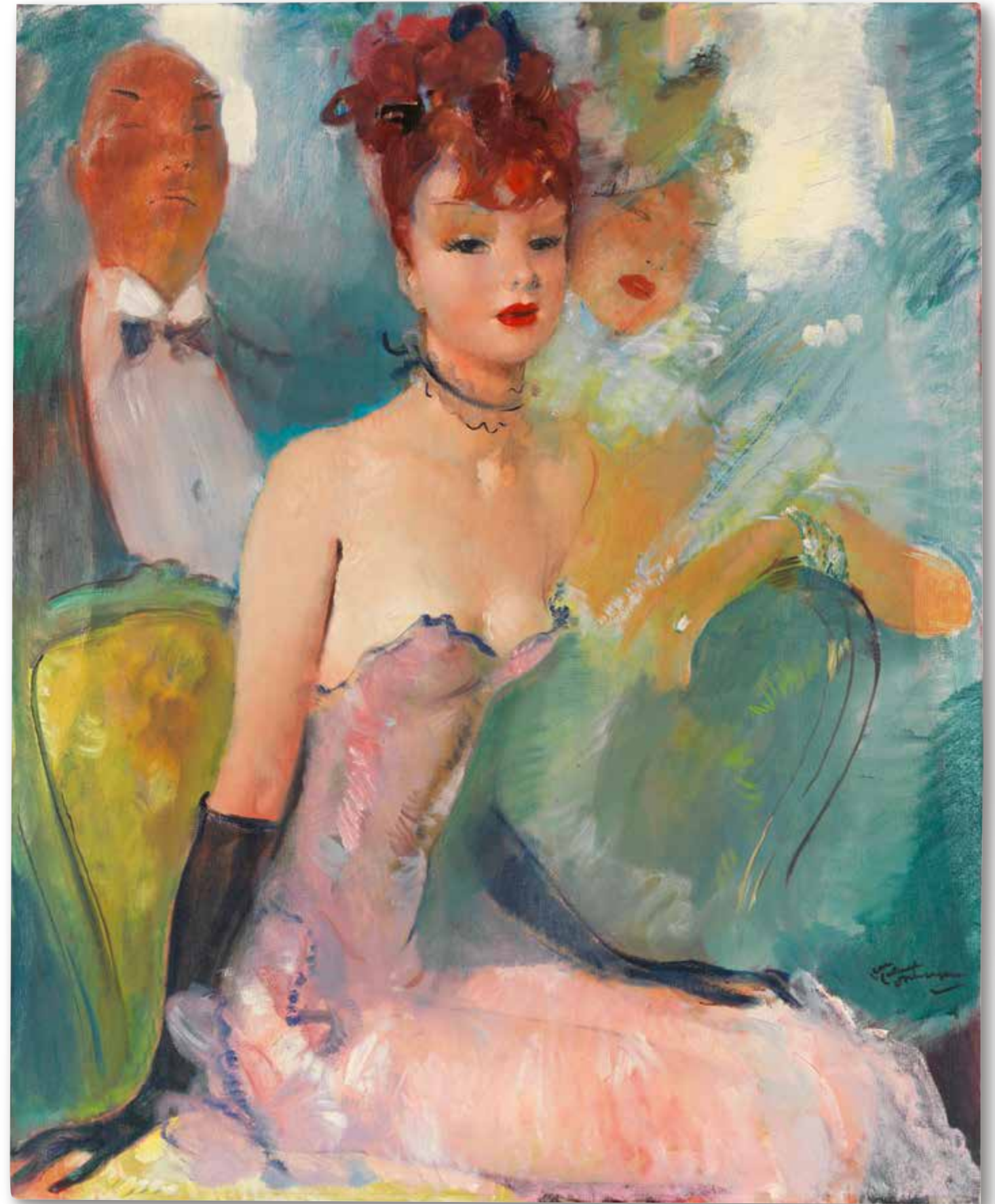
- Freche Erotik in charakteristischer Zartheit

„Er ist Frauenporträtist par excellence, ein vielumschwärmter Modemaler. Er hat viele Damen der Hochfinanz und des Adels porträtiert und von der Mistinguette, der französischsten aller Diseusen, bis zu Greta Garbo auch die berühmten Theater- und Filmstars.“

Zit. nach: Der Maler mondäner Frauen, in: Der Spiegel, Ausgabe 29/1948, Hamburg Juli 1948, S. 22.

Mit seinen Darstellungen schlanker, modisch-extravagant gekleideter junger Frauen aus der feinen Pariser Gesellschaft erlangt Jean-Gabriel Domergue in den 1920er Jahren schnell Anerkennung und Bekanntheit. Aufgrund der deutlich hervorgehobenen weiblichen Vorzüge und Laszivität der geschminkten, zum Teil leicht bekleideten und den Betrachter mit großen Augen anblickenden Schönen wird Domergue deshalb häufig als Erfinder des Pin-Up bezeichnet. Der Künstler studiert zunächst an der École nationale supérieure des Beaux-Arts in Paris und beginnt seine künstlerische Karriere als Landschaftsmaler. 1911 wird ihm der Prix de Rome verliehen. Erst ab den 20er Jahren widmet er sich dann ausschließlich der Darstellung von attraktiv in Szene gesetzten jungen Frauen. 1938 bekleidet er sogar einen Posten in der Jury für die Wahl der Miss France. Außer-

dem arbeitet er als Designer für namhafte französische Couturiers wie Paul Poiret und Henry Marque. Domergue lebt und arbeitet in seinem prächtigen Appartement am Place d'Iéna in Paris, in dem sich auch seine ererbte, äußerst hochwertige Kunstsammlung befindet. 1955 bis 1962 ist der Künstler außerdem für das renommierte Musée Jacquemart-André tätig, für das er bedeutende Ausstellungen, u. a. zu Vincent van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec und Francisco de Goya kuratiert. In besonderer Erinnerung bleiben jedoch seine noch heute begehrten Frauenporträts, die wie auch das hier angebotene Werk eine ganz eigene, äußerst charakteristische Zartheit sowie zeitlose Erotik präsentieren und zugleich den Charme und die Modernität der rebellisch-freizügigen 1920er Jahre zur Schau stellen. [CH]



PAUL KLEINSCHMIDT

1883 Bublitz/Pommern - 1949 Bensheim

Dirne, sich pudern, in gelbem Korsett. 1938.

Öl auf Leinwand.
Lipps-Kant 1938/ 322. Links unten monogrammiert und datiert (in die nasse Malschicht eingeritzt). 121 x 90 cm (47,6 x 35,4 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.31 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Erich Cohn, New York (1938, direkt vom Künstler).
- The Corcotan Gallery of Art, Washington D.C. (Stiftung von Cohn 1963).
- Sammlung Rolf Deyhle, Stuttgart.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

AUSSTELLUNG

- Die Damen des Paul Kleinschmidt, Galerie Klewan, München, 1983 (Ausst.-Kat. mit Abb., o. S.)
- Paul Kleinschmidt, Galerie der Stadt Stuttgart, 1983 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Paul Kleinschmidt, Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart, 21.2.-9.4.1988, Kat.-Nr. 34 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Paul Kleinschmidt. Gemälde aus der Sammlung Deyhle, Kunsthalle Tübingen, 31.5.-27.7.1997; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 12.10.-23.11.1997; Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Dresden, 18.1.-14.3.1998 u. a. (Kat.-Nr. 49 mit Abb. im Ausst.-Kat.).

LITERATUR

- Sotheby's Parke-Bernet, New York, 23.6.1983.

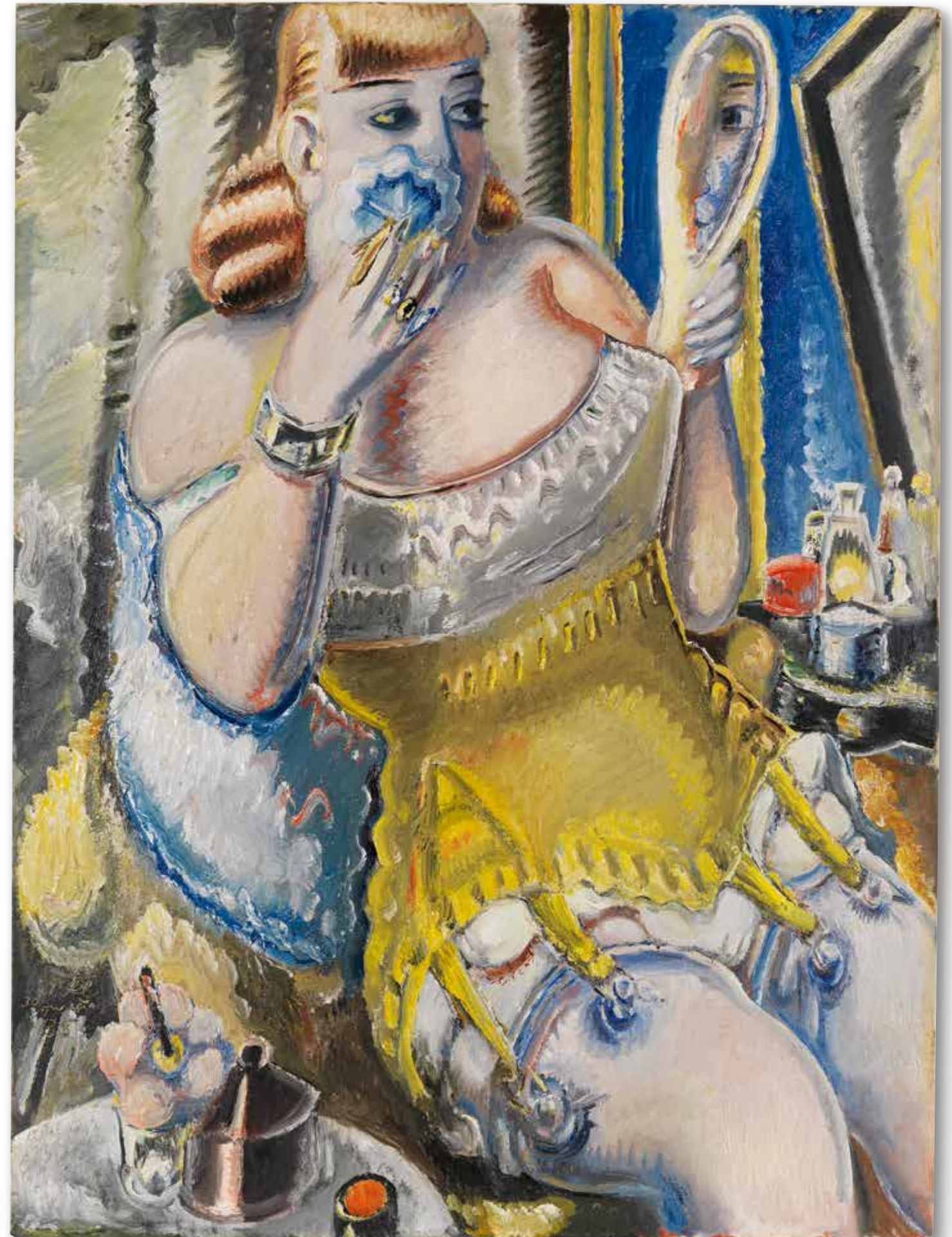
Die Welt des Kabarets und des Zirkus war für Paul Kleinschmidt ein Fundus der Anregungen für seine figürlichen Arbeiten. Es sind vor allem die üppigen Damen des Nachtlebens, die er wirkungsvoll in Szene setzt. In ihrer Gelassenheit sind sie ohne besonderen Voyeurismus gesehen. Sie ruhen in sich selbst und sind gerade deshalb so aufregend erotisch in ihrer Ausstrahlung. Kleinschmidt gibt ihnen ein Selbstbewusstsein, das sich hinter einer trägen Lässigkeit verbirgt, und er vermittelt seine besondere Liebe zu dem Milieu mit einer schmeichelnden Grazie, die ihre schöne Körperlichkeit umschreibt. In einem Brief vom 12. Oktober 1938 kündigt Kleinschmidt das hier angebotene Werk seinem Mäzen Erich Cohn an: „Ich sende Ihnen 16 Bilder! ... Ein anderes eine Dirne sich pudern in sehr gelbem Korsett 90x120 wird Ihnen gefallen, ein Stück Leben ohne Ästhetik.“ Diese Aussage ist das Credo für das gesamte künstlerische Schaffen von Paul Kleinschmidt. Wie kein anderer lässt sich Paul Kleinschmidt auf das Gewöhnliche ein. Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen George Grosz oder Otto Dix ist er ein stiller Beobachter - er kommentiert nicht und ist auch kein Sittenrichter. Was er darstellt ist für ihn real, kein Blendwerk des schönen Scheins. Sein

- Unerhörte Dichte der Farben, ausgeprägte Strukturen
- Starke Empathie für den Körper, für eine prachtvolle Ausstattung der Motive
- Aus der Sammlung des Kleinschmidt-Mäzens Erich Cohn in der Corcotan Gallery of Art, Washington, D.C.

„Die Realität steigern, kostet es, was es wolle.“

Paul Kleinschmidt am 2. September 1944 an Erich Cohn.

angestrebter Bildausdruck ist detailreich aber neutral, seine Werke sind von einer üppigen Stofflichkeit sowohl im Bildinhalt als auch in deren Ausführung. Hier gibt es Korsagen, High-Heels, Flakons, Geschmeide und Make-up - Attribute des Weiblichen im Überfluss. Ebenso schwelgerisch ist auch sein Farbauftrag, in pastos üppiger Manier bringt er die Farben auf die Leinwand und erschafft so eine satte körperliche Präsenz derselben. Die besondere Leuchtkraft seiner Bilder erreicht er durch die spezielle Behandlung der Untermalung. Seine entwickelte Technik beschreibt er Cohn im selben Brief wieder am Beispiel des hier angebotenen Werkes: „Ich muß von Beginn der Arbeit alle Einzelheiten ziemlich genau im Kopf haben, möglichst wenig, oder besser keine Änderungen des einmal gefassten - und bereits auf der Leinwand angegebenen farbigen und formalen Planes! Ich lege in diesem Fall ein etwas trüber gehaltenes Gelb in die Untermalung. Auf dieses trübe Gelb lege ich dann später den endgültigen Ton! Dann bekomme ich eine beispiellose Leuchtkraft! Ich mach das bei dem gelben Korsett der Zirkusdiva mit Puderquaste! Das ist es!“ (zit. nach: Paul Kleinschmidt, Ausst.-Kat. Tübingen/Wuppertal/Dresden, 1997/98, S. 137) [SM]



WILHELM LEHMBRUCK

1881 Duisburg - 1919 Berlin

Kleine Sinnende. 1910/11.

Gips, Reste einer ockerfarbenen Tönung, gelblicher Lack und partiell Schellack (siehe Zustandsbericht).

Schubert 55 C a 1. Seitlich am Sockel mit dem Namenszug. Eines von ca. 12 Exemplaren dieser Ausführung (Guss 1918 oder 1920er Jahre), die über die Galerie Tannenbaum in Mannheim und den Kunstsalon Ludwig Schames in Frankfurt am Main vertrieben wurden. Höhe: 53,3 cm (20,9 in).

Wir danken Herrn Prof. Dr. Dietrich Schubert, Universität Heidelberg, Herrn Dr. Mario-Andreas von Lüttichau, Herrn Peter Bux, Leipzig, sowie Herrn Dr. Mathias Listl, Kunsthalle Mannheim, für die freundliche wissenschaftliche Beratung. Mit einer Untersuchung und Einordnung des Gusses von Peter Bux, Restaurator VDR, Leipzig, vom 4. Oktober 2019.

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.31 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Herbert Tannenbaum, Mannheim/Amsterdam/New York.
- Familie Tannenbaum/Newmann, New York (Familienbesitz bis 1987).
- John C. Whitehead, New York (1987 von der Familie Tannenbaum/Newmann erworben, vermittelt durch Jakob Hermann Guttmann, New York, und Achim Moeller, New York).

AUSSTELLUNG

- Große Kunstausstellung, Düsseldorf 1911, Kat.-Nr. 1768 (anderes Exemplar).
- Möglicherweise: Kunstsalon Ludwig Schames, Wilhelm Lehmbruck. Hermann Lismann. Oskar Moll, März 1918, Nr. 2 (ohne Material, Exemplar der genannten Auflage?).
- Möglicherweise: Kunstsalon Ludwig Schames, Karl Hofer. Wilhelm Lehmbruck, Nov. 1920, Nr. 60 (ohne Material, Exemplar der genannten Auflage?).
- The Whitehead Collection, Late 19th and 20th Century French Masters, A Collection in Progress, Achim Moeller Fine Art, New York, April-Mai 1997, S. 146, Kat.-Nr. 87 (dieses Exemplar, mit Abb. S. 147).
- Wilhelm Lehmbruck, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 2018, Kat.-Nr. 7 (anderes Exemplar).

LITERATUR

- August Hoff, Wilhelm Lehmbruck, Berlin 1933, S. 7 (mit Abb.; Bronzeversion).
- August Hoff, Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung und sein Werk, Berlin 1936, S. 25 (mit Abb.; Bronzeversion).
- Dietrich Schubert, Die Kunst Lehmbrucks, Dresden 1990, S. 167f., Abb. 122 (anderes Exemplar).
- Dietrich Schubert, Wilhelm Lehmbruck: catalogue raisonné der Skulpturen; 1898 - 1919, Worms 2001, S. 216-217, Abb. 182-184 (Abb. anderes Exemplar)
- From Daumier to Matisse. Selections from the John C. Whitehead Collection, hrsg. von Achim Moeller Fine Art, New York 2002, S. 28 (mit Abb.).

- Die „Kleine Sinnende“ gehört neben der „Knienden“ und dem „Gestürzten“ zu Lehmbrucks bekanntesten Bildwerken
- Neben Bronzen, Terracotten oder auch Zementgüssen eine der Gips-gebundenen Güsse
- Ruhe und Haltung in der Linienführung
- Historisch interessante Provenienz

Die wunderbare Provenienz dieser Stuckgipsstatuette geht zurück auf deren ersten Besitzer: Herbert Tannenbaum! Der 1892 in Mannheim geborene Jurist, Filmtheoretiker, Kunsthändler und Sammler, pflegt als junger Kunstinteressierter Kontakt zu der Kunsthalle Mannheim und deren Direktor Fritz Wichert, ist involviert in die Vorbereitungen der Kölner Werkbundausstellung 1914, bei der auch Lehmbruck ausstellt, und beginnt im selben Jahr ein zweites Studium der Kunstgeschichte in Berlin.





V.l.n.r.: Hermann Esch, Theodor Däubler, Willy F. Storck und Wilhelm Lehmbruck in Mannheim, vermutlich 1916.
© Foto Herbert Tannenbaum



W. Lehmbruck, Kleine Sinnende, Paris 1910/11, Stuck, Gips, Privatbesitz.



W. Lehmbruck, Kleine Sinnende, Paris 1910/11, Bronze, Kulturstiftung Sachsen-Anhalt – Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale).

Spätestens seit 1916 ist Tannenbaum nachweislich mit Wilhelm Lehmbruck, Hermann Esch, Theodor Däubler und Willy F. Storck bekannt, wie eine von ihm gefertigte Fotografie dokumentiert (Für die Kunst! 1994, S. 98). Vermutlich pflegt Tannenbaum Kontakt mit dem Mannheimer Kunstsammler und Lehmbruck-Förderer Sally Falk und ist Zeuge der umfangreichen Retrospektive Lehmbrucks 1916 in der Kunsthalle Mannheim. 1920 eröffnet Tannenbaum dort seine Galerie „Das Kunsthaus“ und über Storck entsteht Kontakt zu Künstlern, die für Tannenbaum Auflagen und Mappenwerke bereitstellen. 1921 erwirbt er Zeichnungen aus dem Nachlass Lehmbrucks über den Berliner Kunsthändler J. B. Neumann (Hofmann/Präger 1994, S. 53-55). Die „Kleine Sinnende“ entsteht 1910/11 in Paris und wirkt auf den ersten Blick wie eine stark verkleinerte Variante der „Großen Stehenden“ von 1910. Die augenfälligsten Unterschiede abgesehen von der Größe sind der stärker geneigte Kopf mit dem scheuen Blick nach unten und die vor der Brust verschränkten Arme. Im Frühjahr 1911 im Grand Palais anlässlich des 4. Salon der Société National des Beaux-Arts als „Jeune fille“ erstmals der Öffentlichkeit in der klassischen Bildhauer-Variante Gips gezeigt, erfährt diese in weiteren Materialien wie Bronze, Terrakotta, Zement und schließlich in Stucco gegossene Figur in mehr als 20 Exemplaren große Beliebtheit und avanciert zu einer der erfolgreichsten Skulpturen des Bildhauers zu dessen Lebzeiten.

Eine erste „Kleine Sinnende“ in Bronze zeigt Lehmbruck im Museum Folkwang im April 1912, vermutlich ein erster Bronzeguss der in den Pariser Jahren von 1910 bis 1914 entstehenden Arbeiten. Die „Kleine Sinnende“ in Terrakotta (gebrannter Ton) sieht das Publikum erstmals mit der XXV. Ausstellung der Berliner Secession im November 1912 und als Zementguss Jahre später, im April 1916 mit der III. Ausstellung der Freien Secession ebenfalls in Berlin. Der Frankfurter Galerist Ludwig Schames zeigt im März 1918 in einem kleinen Werküberblick zu Lehmbruck auch eine „Kleine Sinnende“, allerdings ohne Angabe des Materials; es kann sich hierbei um eine Variante aus gehärtetem Gips, vergleichbar mit der hier vorzustellenden Statuette handeln. Mit der Wahl unterschiedlicher Werkstoffe für die im Prinzip gleiche Gussform variiert und intensiviert Lehmbruck Feinheiten im Ergebnis. Die Zusammensetzung der künstlich entworfenen Werkstoffe nimmt erheblichen Einfluss auf die ästhetische Aussage. Ein massiv belassener, je nach den Anteilen mehr oder weniger grauer Zementguss hat nicht die Wärme einer Terrakotta und kann auch kaum das Grundsätzliche eines, wenn auch wie hier gelblich gefassten Gipses verdrängen.



W. Lehmbruck, Große Stehende (Junges Weib), Paris 1910, Steinmasse, Kunsthalle Mannheim.

August Hoff, Kunsthistoriker und Begründer des Wilhelm Lehmbruck-Museums in Duisburg erkennt in seiner Monographie 1936 in dieser Skulptur das „verträumte wehmütige Sinnen, das Horchen und Schauen in sich hinein, all das ist in der plastischen Zuständlichkeit des ganzen Werkes, seinem strengen herben Wuchs, seiner Ruhe und Haltung und Linienführung gleichermaßen enthalten. Grüblerischer und schmerzlicher ist der seelische Ausdruck in der ‚kleinen Sinnenden‘, einer Statuette. Die verschränkten Arme und das um die Beine verschlungene Gewand binden alle Bewegung und führen die Plastik zu großer formaler Geschlossenheit. Es gibt keine äußere Geste mehr; alle Bewegung ist nach innen gekehrt. Es neigt sich das Haupt mit der hohen Stirn, mit dem wehmütigen Blick und Mund.“

Dietrich Schubert, Kenner und Verfasser des Werkverzeichnisses zu Lehmbruck, registriert diese Statuette als eines von vermutlich zwölf Exemplaren „einer Edition getönter Gipse, mit Schellackverdünnung patiniert, das rechte Ohr nicht modelliert, vertrieben über Galerie Tannenbaum und Schames in den 20er Jahren“ (Schubert 2001, S. 216). Ein weiteres Exemplar aus dieser Auflage befindet sich in der Galerie Werner.

Ludwig Schames zeigt Lehmbruck ab Ende 1914 mehrfach in seinem Frankfurter Kunstsalon, 1918 und 1920 auch jeweils eine „Sinnende“ ohne Materialangaben. Nach seinem Tod 1922 führt sein Neffe Manfred Schames die Galerie bis zum Berufsverbot durch die Nationalsozialisten 1934 weiter; er emigriert nach Palästina.

So weit bekannt, ist dies die einzige Auflage; wie es zu dieser Auflage kommt, die Ludwig Schames und im Nachgang auch Herbert Tannenbaum Lehmbruck oder dessen Witwe Anita vorschlagen, um möglicherweise die finanziellen Problem des Künstlers zu lindern, muss offen bleiben. Vermutlich haben sie sich die Edition aufgeteilt, um den Absatz zu beschleunigen; Tannenbaum ist offiziell ab 1920 in Mannheim als Kunsthändler tätig. Und Gips ist vorhanden, Bronze hingegen 1918 und auch 1919 noch nicht! Die Güsse der Auflage sind ursprünglich leicht ocker getönt und mit einem gelblichen Lack oder Wachs überzogen, nicht so scharfkantig gezeichnet wie etwa die Terrakotta im Museum Folkwang. Die Provenienz führt zurück zu Schames oder der Bronze in Halle, welche von Cassirer auf Berlin kommt.

Doch nochmals zurück zu Herbert Tannenbaum. Aufgrund nationalsozialistischer Repressalien verkauft Tannenbaum Ende 1936 seiner Galerie an den befreundeten Dresdner Kunsthändler Rudolf Probst und emigriert 1937 nach Amsterdam. Mit Hilfe seines Freundes Hermann Esch gelingt es ihm, den größten Teil seiner Lagerbestände nach Amsterdam zu transportieren; er betreibt dort wieder eine Galerie. Ab 1941 wurde Tannenbaum erneut mit Berufsverbot belegt und seine Sammlung bleibt versiegelt. 1947 wandert Herbert Tannenbaum mit seiner Frau Juliana Maria Elisabeth Nosbisch († 1990) in die USA aus, im selben Jahr folgen auch seine Tochter Beate († 2012), die den Namen Beatrice Newman annimmt, mit ihrem Mann Thomas Gerhard Neumann. Seine Lagerbestände kann er vermutlich in die USA mitnehmen, mit Sicherheit die „Kleine Sinnende“ von Lehmbruck, die ihren Platz auf dem heimischen Klavier fand. Tannenbaum gründet wieder eine Galerie ab 1949 in New York (19 East 57th Street), die seine Frau Juliana Maria noch nach seinem Tod bis 1964 fortführt. Er reist ab 1953 regelmäßige nach Deutschland und verstirbt 1958 in Frankfurt a. M. Die „Kleine Sinnende“ verbleibt noch bis 1987 im Erbgang in Familienbesitz. [MvL]

YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Monochrome bleu sans titre (IKB 316). Um 1959.

Reines Pigment und Kunstharz auf Hartfaserplatte.
13,7 x 38 cm (5,3 x 14,9 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Frau Rotraut Klein-Moquay, Paris, vom 20. September 2017. Die Arbeit ist in den Archives Yves Klein, Paris, unter der Nummer „IKB 316“ verzeichnet.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000
\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

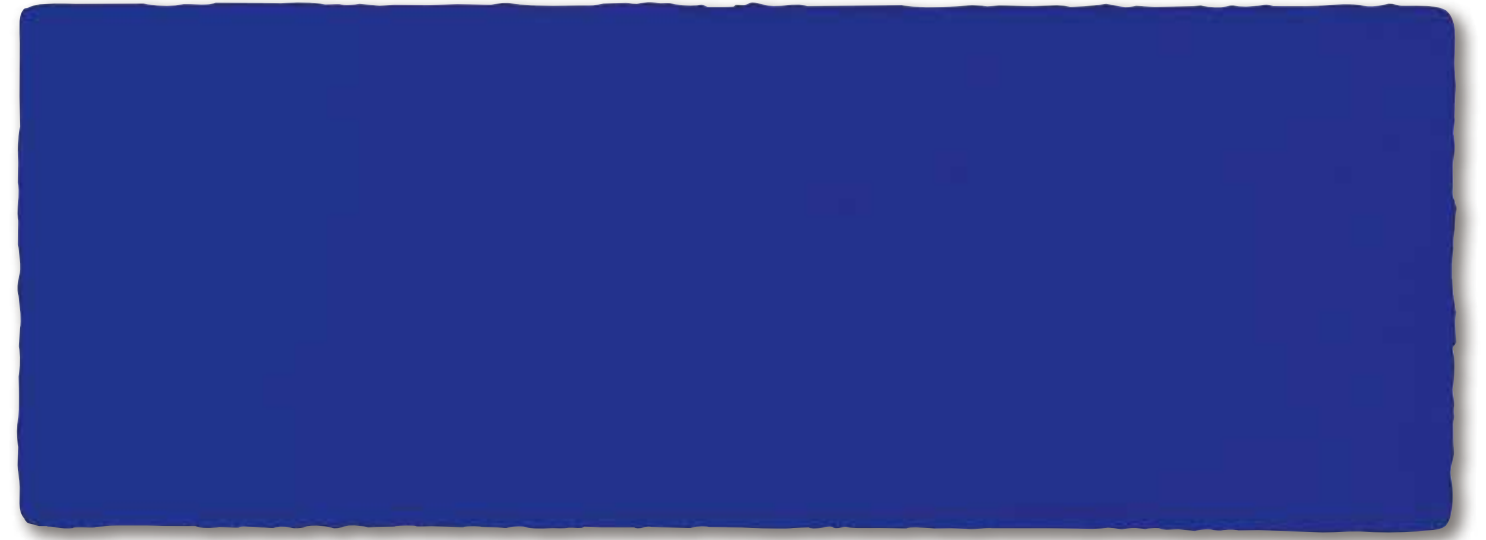
- Sammlung Heiner Stachelhaus (direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vor 1978 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.

Schon in jungen Jahren experimentiert Yves Klein mit der Wirkung einzelner Farben, verwendet unter anderem reines Orange, Rot, Gelb oder Blau und unterscheidet dabei zwischen freudigen, traurigen, zarten, heftigen, vulgären oder majestätischen Farben. Seine Hinwendung zur Monochromie geht seinen Zeitgenossen damals jedoch noch ein Stück zu weit. „Expression du Monde de la Couleur Mine Orange“ wird 1955 vom Salon des Réalités Nouvelles abgelehnt mit der Begründung, es müsse in der Arbeit mindestens eine weitere Farbe vorkommen, um sie ausstellen zu können. Doch der Künstler hat sich zu diesem Zeitpunkt längst entschieden: In der monochromen, reinen Farbe entdeckt Klein für sich und seine Kunst die absolute Freiheit und verschreibt sich der Monochromie fortan voll und ganz. Sich selbst nennt er „Yves Le Monochrome“, sein Tagebuch trägt den Titel „L'aventure monochrome“. 1957 zeigt Klein in der Einzelausstellung „Proposte monochrome, epoca blu“ (Monochrome Vorschläge, blaue Epoche) in der Mailänder Galleria Apollinaire dann erstmals sein tiefes Ultramarinblau, das sich bald zu seinem Markenzeichen entwickelt und das er sich 1960 als I.K.B. - International Klein Blue - sogar patentieren lässt. So wie die vorliegende, etwas spätere, kleine Arbeit werden auch die damals ausgestellten Werke mit Abstand von der Wand entfernt gehängt, evozieren so eine gewisse Räumlichkeit und entfalten in der Betrachtung eine seltsame Tiefenwirkung. Der Bildträger wird gänzlich entmaterialisiert, der Betrachter muss sich nicht mit einer Entzifferung befassen, sondern taucht ein in ein tiefes Blau, begibt sich in einen fast meditativen

- Ursprünglich Teil der Sammlung des mit Yves Klein, Joseph Beuys und Prof. Werner Ruhnau wohlbekanntesten Kulturredakteurs und Kunstkritikers Heiner Stachelhaus (1930-2002)
- Außergewöhnliches Querformat von großer Anziehung

Zustand. Durch die Monochromie löst Klein seine Malerei von der konventionellen Kunstauffassung und befreit sie damit auch von jeglicher Form der Zeichnung, Linienführung und farblicher Kontrastwirkung. Die übliche rationale Bewertung von Bildern wird in Frage gestellt, die sich zumeist an Motivik und handwerklich-künstlerischer Fertigkeit orientiert. Statt um die Aussagekraft von Malerei oder ihre Fähigkeit des Geschichtenerzählens geht es dem Künstler vielmehr um das Hervorrufen eines Gefühls. Durch die Entfernung jeglicher äußerer Verunreinigungen, wie beispielsweise das den Blick störende Ringen mehrerer zusammenwirkender Farben um die größte Aufmerksamkeit des Betrachters, kann ein Zustand von Kontemplation bzw. anderen Gefühlsaktivitäten erreicht werden.

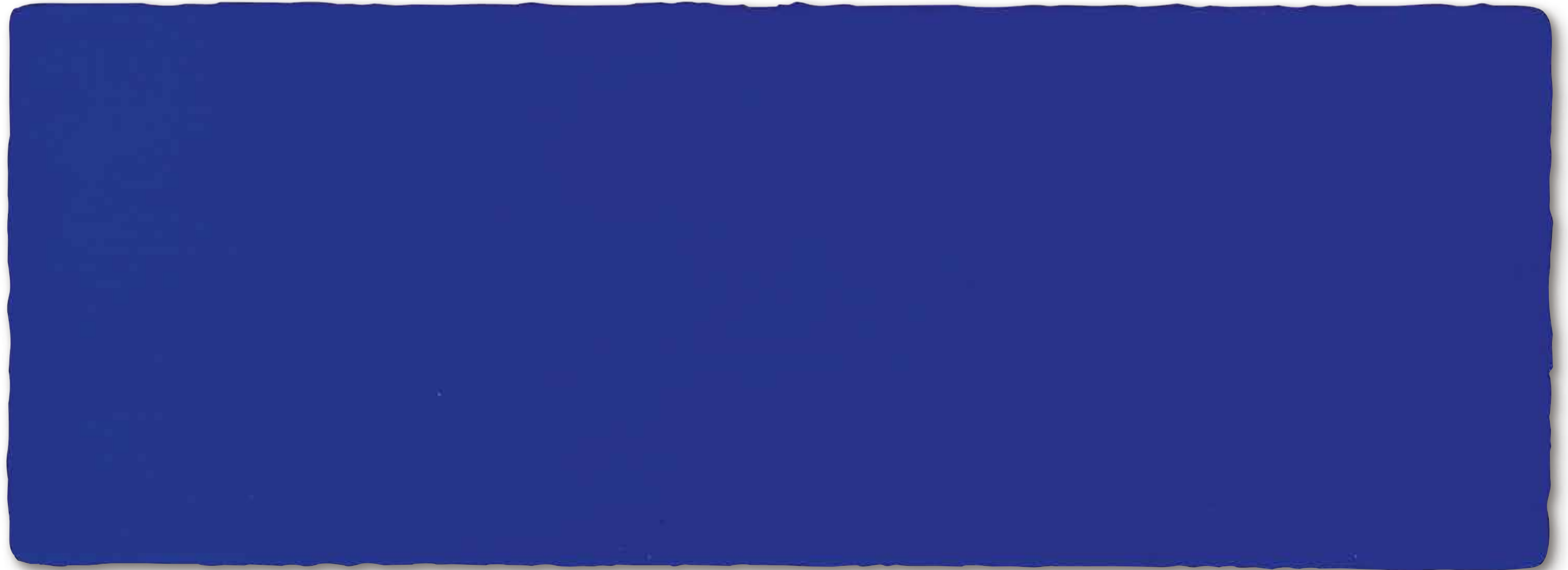
Die hier angebotene Arbeit gelangt in den 1950er Jahren in die Sammlung des Kulturredakteurs und Kunstkritikers Heiner Stachelhaus (1930-2002), der in den 1970er und 80er Jahren nicht nur die Künstlerbiographie über das Leben und Werk von Joseph Beuys veröffentlicht, sondern auch eine Abhandlung über die Zusammenarbeit von Yves Klein und Prof. Werner Ruhnau, dem Architekten des Musiktheaters in Gelsenkirchen. Wie auch einige Künstlerkollegen, darunter Norbert Kricke und Jean Tinguely, wird Yves Klein von Werner Ruhnau Ende der 1950er Jahre für die künstlerische Ausschmückung des Theaterbaus engagiert und schafft damals speziell für diesen Neubau außergewöhnlich große, auf den Raum einwirkende blaue Reliefs. Zu ebendieser Zeit entsteht auch die hier angebotene Arbeit. [CH]



„ ... berauscht und voll befriedigt war ich, als ich das erste Mal eine einzige Farbe malte.“

Yves Klein, zit. nach: Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969.

Weitere hochauflösende Abbildungen, auf der die strukturstarke Oberfläche des Werkes gut erkennbar ist, finden Sie auf unserer Homepage.



Originalgröße

WILLIAM TURNBULL

1922 Dundee - 2012 London

Figure. 1992.

Bronze mit grünlich-schwarzer Patina.

Davidson 286. Auf der Standfläche mit dem Künstlermonogramm, der Datierung und Nummerierung. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren. 219 x 65,5 x 42 cm (86,2 x 25,7 x 16,5 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Waddington Galleries, London.
- Privatsammlung Süddeutschland (1998 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (WOHL JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

- William Turnbull. Bronze Idols and Untitled Paintings, Serpentine Gallery, London, 15.11.1995-7.1.1996, Kat.-Nr. 63 (mit Farbabb., S. 85).
- William Turnbull. Sculpture and Paintings, Waddington Galleries, London, 24.6.-18.7.1998, Kat.-Nr. 12 (mit Farbabb., S. 39).

LITERATUR (WOHL JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

- Amanda A. Davidson, The Sculpture of William Turnbull, Aldershot 2005, Kat.-Nr. 286, S. 184 und S. 39 (mit Farbabb.).

Obwohl William Turnbull insbesondere mit seinen dreidimensionalen Arbeiten in Bronze Bekanntheit erlangt, arbeitet er im Laufe seiner künstlerischen Karriere zudem an Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen in Blei und Tinte. Seine malerischen Fähigkeiten sind auch in seinen skulpturalen Arbeiten stets offenkundig. Immer wieder experimentiert er mit in unterschiedlichsten Farben patinierten Oberflächen. Bewaffnet mit Schweißbrenner und einer Säuremischung, bearbeitet Turnbull in der Gießerei die zuvor erhitzte Bronze, um eine variierende, changierende Patina auf den meist unebenen, fast welligen und geriffelten Oberflächen zu erhalten. Durch ebendiese direkte Bearbeitung des Künstlers hat im Grunde jeder Guss eine einzigartige, andersfarbige Patina, die sich von denen der anderen Güsse unterscheidet. Allerdings beschäftigt sich Turnbull in seinen Werken nicht nur mit Textur und Oberfläche, sondern auch mit Fragen nach Balance, Perspektive und Darstellungsprinzipien.

Auf die hier angebotene Skulptur „Figure“ von 1992 angesprochen, erklärt der Künstler, er habe sich mit dem symmetrischen Aufbau und dem geometrischen Korpus auf die Form eines Pendels bezogen und betont insbesondere die außergewöhnliche Frontalität der Arbeit: „The idea was one of frontality, an idea which was not very current at the time. The prevailing view [...] was that sculpture had to be what they call multi-faceted. You went round and it kept changing all the time. I remember someone telling me that I wasn't making proper sculpture because mine had front, back and sides. That of course is typical of what is normally called archaic sculpture.“ (William Turnbull 1998 in einem Gespräch mit Prof. Lord Colin Renfrew, zit. nach: William

- Eine absolute Besonderheit auf dem deutschen Auktionsmarkt
- Monumentale Bronze mit wunderbarer grünlich-schwarzer Patina
- Nach 15 Jahren ist erstmals wieder eine Skulptur des Künstlers auf dem deutschen Auktionsmarkt



W. Turnbull, Foto: Jorge Lewinski.
© The Lewinski Archive at Chatsworth / Bridgeman Images
© VG Bild-Kunst

Turnbull. Sculpture and Paintings, Waddington Galleries, London, 24.6.-18.7.1998, S. 11f.). Anders als bei den skulpturalen Arbeiten von Henry Moore, Barbara Hepworth oder Lynn Chadwick handelt es sich bei den Werken Turnbulls nicht um gleichermaßen allansichtige Objekte, die den Betrachter - wie schon die Skulpturen der Renaissance- und Barockkünstler - zum Umkreisen der jeweiligen Arbeit auffordern und ihm dabei immer neue Ansichten und eine sich verändernde Komposition präsentieren. Turnbulls Werke dagegen beziehen sich in ihrer viel frontaleren Präsenz eher auf die Skulpturen des Alten Ägypten oder der griechischen Antike. Schon in seiner Studienzeit an der Londoner Slade School of Fine Art beschäftigt sich der junge Turnbull bei häufigen Besuchen in der großen Sammlung des British Museum intensiv mit frühzeitlichen Figuren, antiken Waffen, Werkzeugen und anderen archäologischen Funden und entdeckt ihre sonderbare Zeitlosigkeit für sich und seine Kunst. Wie auch unsere Arbeit „Figure“ bezeugen seine Werke eine stete Vorliebe für die Einfachheit der Form. Seine Werke unterscheiden sich damit stark von den Arbeiten seiner Künstlerkollegen und entsprechen auch in der bereits erwähnten auffälligen Frontalität nicht den vorherrschenden Strömungen und Prinzipien der damaligen Gegenwartskunst. Seine Eigensinnigkeit ist dabei auch Teil seines Schaffens. Sein Sohn Alex erzählt: „Bill cared if people didn't like his work. But do you change what you do if they don't? No. That was Bill.“ (Alex Turnbull, 2013, zit. nach: Stuart Jeffries, William Turnbull. Punk in the Genes, www.theguardian.com).

Der britische Telegraph bezeichnet Turnbull vor Kurzem als zentrales Element der britischen Nachkriegskunst (vgl. Alastair Sooke, Review: William Turnbull, Chatsworth House, Derbyshire, www.telegraph.co.uk vom 12.3.2013). Sein unbeirrbares künstlerisches Bestreben beschert ihm jedoch schon früh größere Erfolge. Die damalige Ausstellung „New Aspects of British Sculpture“ erlangt sofortige internationale Anerkennung. 1973 ehrt ihn die Londoner Tate Gallery mit einer ersten Retrospektive. Seine Arbeiten sind unter anderem Teil der Sammlungen des Victoria & Albert Museum in London, der National Gallery of Art in Washington D. C. oder der Art Gallery of Ontario in Toronto. [CH]

„He brought the painter's eye to sculpture.“

Alex Turnbull über seinen Vater William Turnbull, 2013, zit. nach: Stuart Jeffries, William Turnbull. Punk in the Genes, www.theguardian.com.



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Gelbe Blüten (Rudbeckia). 1930/1935.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 35 x 46,5 cm (13,7 x 18,3 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Martin Urban, ehemaliger Direktor der Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll, vom 27. November 1986 (in Kopie).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,36 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Galerie Neher, Essen (1987).
- Privatsammlung Norddeutschland (seit 1987, direkt vom Vorgenannten erworben).

- **Wunderbares großes Aquarell mit detaillierter Binnenzeichnung**
- **Besonders farbintensives Aquarell im großen Format**
- **Nur selten widmet Nolde sich so wie hier nur einer Blumenart**

„In der kühlen Zone unsrer nordischen Länder, wo die sattgrünen Wiesen sind, wo in feuchten Septembertagen die Blumen so wundervoll leuchten, und wir die langen, in Glut glühenden Morgen- und Abendhimmel haben da ist es vollfarbiger als unter der bleichen, brennenden Äquatorsonne. Wir nordisch geborenen Menschen lieben Wärme und Farben.“

Emil Nolde, zit. nach: Emil Nolde, Welt und Heimat, S. 146.

1926 wird Seebüll erstmals in einem Brief von Ada Nolde erwähnt. Zu diesem Zeitpunkt leben sie und ihr Mann noch in Utenwarf in einem bäuerlichen Haus, umgeben von einem üppig blühenden Garten mitten in den Weiten der nordschleswigschen Marschlandschaft. Das Ehepaar liebt die Abgeschiedenheit ihres Gehöfts, durch Baumaßnahmen sehen sie ihr Idyll bedroht und schauen sich nach einem neuen Heim um. Ada schreibt 1926: „Wir haben einen wundervollen Platz gefunden. Aber es ist kein ordentlicher Weg dahin, die auf ihren Höfen wohnenden Menschen können den ganzen Winter nicht vom Hause fortkommen...;Es müssen Schlacken angefahren werden; denn ohne Weg können wir nicht sein! - Der neue Platz ist schöner noch als Utenwarf, die Warft höher als alle ringsum, aber noch ganz ohne Bäume! - Der Name ist Seebüll.“ Im darauffolgenden Jahr ziehen Noldes nach Seebüll, zunächst wohnen sie im zugehörigen Bauernhof. Bis 1937 entsteht ein moderner Klinkerbau auf dem Grundstück, den Nolde selbst entworfen hat und an die Bauhaus-Architektur der 1920er Jahre erinnert. Ein spannungsvoller Kontrast zu den reetgedeckten historischen Bauernhäusern, die die nordische Landschaft prägen. Schwere Herzen verlassen Ada und Emil Nolde Utenwarf und besonders den dortigen Garten, den wir aus früheren Gemälden von Nolde kennen. So ist es nicht verwunderlich, dass Emil Nolde der Gestaltung des Gartens in seinem neu-

en Heim besondere Aufmerksamkeit schenkt. Aus einem Grasfeld soll ein üppiger Blumengarten entstehen. Erste Entwürfe werden von Nolde verworfen, bis er aus den Buchstaben A und E den Grundriss des neuen Gartens gestaltet, verbunden durch ein kleines Wasserspiel. Dieser Garten wird ein unerschöpflicher Quell der Inspiration, wo eine Vielzahl der Blumenquarelle entsteht, die ewiglich mit dem Namen Emil Nolde verbunden sind. In Noldes Blumenstillleben der 1930er Jahre wird das Charakteristikum seiner Aquarelle auf das Beste veranschaulicht: Eine dem Gegenstand verpflichtete bildnerische Freiheit. Der Gegenstand ist immer die unverrückbare Grundlage der Gestaltung, wird aber nicht direkt abgebildet. Das Motiv ist auf Andeutungen beschränkt, die Form bleibt unpräzise, die Farbe wird in großer Freiheit zum realen Gegenstand eingesetzt. Sie breitet sich über die motivischen Grenzen des Gegenstands hinweg aus, überlagert und durchdringt sich. Die Besonderheit des Blumenquarells „Gelbe Blüten (Rudbeckia)“ liegt in der Motivik. Eher selten setzt Nolde nur eine Blumensorte in einer Farbe in Szene. Dies tut er mit gewohnter Virtuosität. Allein durch den Einsatz von mehr oder weniger verdünnter Farbe, die er mit mehr oder weniger Druck, locker schwingend aufbringt, bannt er die Zartheit der Blütenblätter aufs Papier. Das Blatt besticht durch seine lichte Leichtigkeit, die von einem strahlend hellen Spätsommertag erzählt. [SM]



© Nolde-Stiftung Seebüll

ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen lebt und arbeitet in Croissy-Beaubourg bei Paris

Hero und Leander. Ca. 1990.

Mischtechnik. Blei, getrocknete Rosen, Collage auf Karton.
Betitelt. 68 x 40 x 8 cm (26,7 x 15,7 x 3,1 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,38 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland (seit 1997).

LITERATUR

· Sotheby's London, 11.12.1997, Lot 194.

- Meisterhafte Umsetzung eines literarischen Themas in Kiefers charakteristische Bildsprache
- Vergänglichkeit als Teil des Kunstwerkes

„Ich erzähle in meinen Bildern Geschichten, um zu zeigen, was hinter der Geschichte ist. Ich mache ein Loch auf und gehe hindurch.“

Anselm Kiefer. Zit. nach: Dieter Ronte, in Bildern denken, in Anselm Kiefer, Memorabilia, S. 51.

Die Sage von Hero und Leander beschäftigt seit Jahrtausenden Künstler aller Gattungen. Sie ist bis ins 1. Jahrhundert v. Chr. zurückzuverfolgen und weltbekannte Dichter wie Ovid und Schiller nehmen das Thema auf. Sie sind eines der bekanntesten Liebespaare der europäischen Literatur. Hero ist eine Priesterin der Aphrodite am westlichen Ufer der Meerenge in Hellespont. Ihr Geliebter lebt am gegenüberliegenden Ufer. Sie können sich nur heimlich sehen, jede Nacht durchschwimmt Leander die Meerenge, nachdem Hero ein Leuchtfeuer in ihrem Turm entzündet, das ihm den Weg weist. Bei einem Sturm ertrinkt Leander auf tragische Weise. Hero, den Leichnam Leanders erblickend, begeht Selbstmord, um ihrem Geliebten in den Tod zu folgen. Nicht nur Dichter und Schriftsteller nehmen sich dieser tragischen Geschichte an, sie findet auch vielfach Eingang in die Bildende Kunst. Peter Paul Rubens und William Turner - um die bekanntesten Beispiele zu nennen - greifen die Sage ebenfalls in ihren Werken auf. In der heutigen Zeit mag die Geschichte etwas in den Hintergrund gerückt sein, aber Anselm Kiefer holt sie wieder

ans Licht, macht es uns dabei aber nicht leicht. Er setzt ein gewisses humanistisches Wissen des Betrachters voraus, zwingt uns dazu, im Lexikon nachzulesen, wenn wir sein Werk verstehen wollen. Er gibt uns lediglich einen Hinweis, um welche Mythologie es sich handelt, indem er den Schriftzug Hero und Leander einbindet- ein typisches Merkmal eines Kiefer-Werkes. Nun gilt es die Arbeit weiter zu enträtseln. Die Darstellung thematisiert die Literatur, klassische Mythen und die Natur. Diese Themen sind immer wieder auftretende Motive in Kiefers Œuvre. Hero und Leander können nicht zusammen sein, doch ist ihre unmögliche Verbindung die große Liebe. Eine ebenso unmögliche Verbindung scheinen die Materialien des Kunstwerkes zu sein. Kiefer verbindet das giftige Blei, eigentlich ein Feind alles Natürlichen, mit der zarten Schönheit einer Rose. Was nicht zusammen sein darf, findet seine sinnhafte Vollendung. Ein leiser melancholischer Moment schwingt doch mit, letztendlich ist alles Natürliche aber auch vergänglich, so wie es auch Hero und Leander waren, aber das Symbol ihrer alles überwindenden Liebe bleibt. [SM]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Stilleben mit Fruchtschale und Blumenvase.
Um 1932.

Öl auf Malpappe.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1414. Rechts unten signiert.

54 x 42 cm (21.2 x 16.5 in).

Verso mit einer Ölskizze eines Stillebens.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.39 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Beyeler, Basel (1959).
- Privatsammlung Bayern.

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Galerie Beyeler, Basel 1957, Kat.-Nr.7.
- Alexej von Jawlensky, Saarland Museum, Saarbrücken 5. Juli - 7. August 1957, Kat. Nr. 18.
- Alexej von Jawlensky, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 2.-29.9.1957, und Kunstverein Hamburg, Oktober - November 1957, Kat.-Nr. 32.
- Alexej von Jawlensky, Stephen Silagy Galleries, Los Angeles, Kat.-Nr. 21.

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat.-Nr. 737, ohne Abb. (hier noch „1910“ datiert).

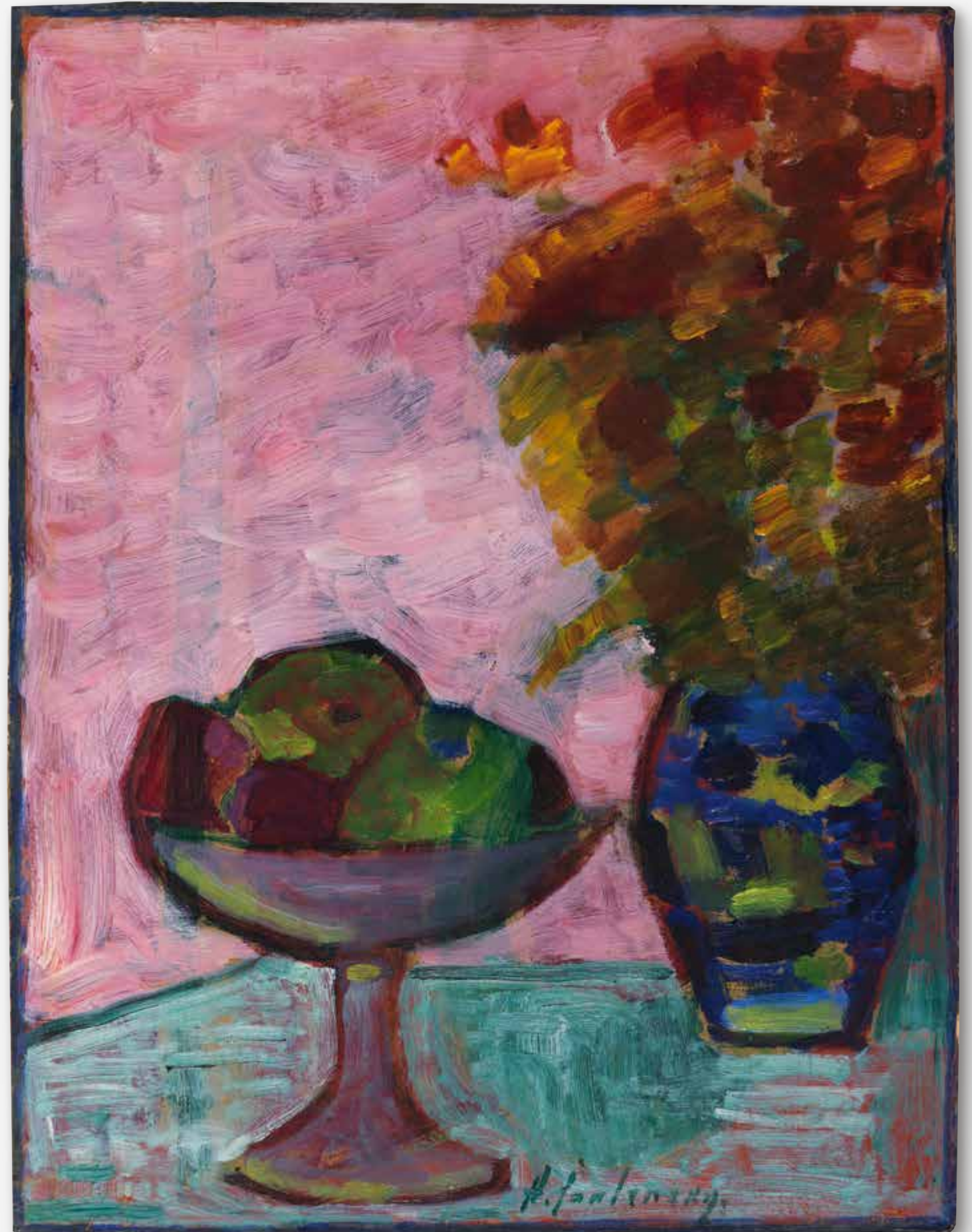
Bereits in Jawlenskys Frühwerk sind Stilleben entstanden, die bis heute als herausragende Zeugnisse seiner geradezu kühnen Progressivität im Bezug auf Komposition und Farbgebung gelten. Wie auch in seinen Porträts und Meditationen ist auch in Jawlenskys Stilleben nicht der Gegenstand, sondern die Farbe der eigentliche Protagonist der Komposition. Den Früchten, Blumen und Schalen kommt meist nur noch die Rolle des Farbträgers zu, der den leuchtenden, nahezu reinen Farbwert umgeben von einer deutlichen Konturierung aufnimmt. Jawlensky ist es in „Stilleben mit Fruchtschale und Blumenvase“ meisterhaft gelungen, aus dem minimalistischen Arrangement aus Tischplatte, Fruchtschale und Blumenstrauß vor rosa-leuchtendem Fonds, einen wuchtigen Farbklang zu entwickeln. Zentral ist der starke Kontrast aus warmen und kalten Farben, aus Rosa und Türkis, wie er auch für das exzentrische Meisterwerk „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ charakteristisch ist. Das bereits 1909 geschaffene Porträt, das sich heute in der Sammlung des Lenbachhauses in München befindet, gilt aufgrund seiner expressiven Farbwucht heute als Ikone der Moderne. Deutlich zeigt sich in beiden Arbeiten der Einfluss der „Fauves“, besonders von Matisse, der in besonderer Weise initierte

- **Leuchtendes Stilleben von herausragender Farbwucht**
- **Die seltenen, großformatigen Stilleben gelten als Höhepunkte dieser Schaffensphase**

„Meine Freunde, die Äpfel, die ich wegen ihrer reizenden roten, gelben, lila und grünen Kleider liebe, sind für mich auf diesem oder jenem Hintergrund, in dieser oder jener Umgebung, keine Äpfel mehr. [...] Äpfel, Bäume, menschliche Gesichter sind für mich nur Hinweise, um in ihnen anderes zu sehen: Das Leben der Farbe, erfasst von einem Leidenschaftlichen, einem Verliebten.“

Alexej von Jawlensky, Brief aus dem Jahr 1905, zit. nach: Clemens Weiler, Köpfe Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, S. 121.

rend für die Ausbildung von Jawlenskys ganz eigenem, expressionistischen Stil ist. Unser undatiertes „Stilleben mit Fruchtschale und Blumenvase“ wurde von Clemens Weiler in seinem 1959 erstellten Werkverzeichnis noch auf 1910 datiert und schließlich im 1992 erschienenen aktuellen Werkkatalog Jawlenskys mit „ca. 1932“ dem Spätwerk zugeordnet. Gerade aber im Spätwerk Jawlenskys sind Stilleben von dieser Farbwucht, dieser kompositorischen Klarheit und Schärfe und in großem Format von größter Seltenheit. Da der Künstler seit Ende der 1920er Jahre immer mehr unter einer stark fortschreitenden Arthritis in den Armen und Händen leidet, widmet er sich seither nahezu ausschließlich seinen „Meditationen“. Aus Angst bald nicht mehr Arbeiten zu können, arbeitet er - wie Jawlensky in seinen „Erinnerungen“ festhält - wie ein „Besessener“ an dieser kleinformigen Folge stilisierter Köpfe. Stilleben sind jedoch die Ausnahmen und Höhepunkte dieser Schaffensphase. Jawlensky selbst schreibt hierzu „Als ich etwas Erleichterung in meinen Händen fühlte, malte ich gleich größere Bilder, nur Stilleben, meistens Blumen. Sie sind sehr schön in Farben und haben großen Erfolg“ (A. Jawlensky, zit. nach: Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky. Köpfe - Gesichte - Meditationen, Hanau 1970, S. 120.). [JS]



LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen - 1925 Zandvoort (Holland)

Blumen im Bronzekübel. 1923.

Öl auf Holz, parkettiert.
Berend-Corinth 901 (dort fälschlicherweise als „Öl auf Leinwand“ verzeichnet).
Rechts oben signiert und datiert. 61,5 x 49 cm (24.2 x 19.2 in).
Japanischer Bronzekübel mit rosa Nelken, Goldlack und hellen Fliederzweigen.
Gemalt im Atelier in der Klopstockstraße, Berlin.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.41 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Sammlung Ludwig Schwarz (bis 1925).
- Galerie Van Diemen, Berlin.
- Moderne Galerie Thannhauser, Berlin/Luzern/München (vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Oskar Federer, Ostrava/Prag (am 20. August 1927 vom Vorgenannten erworben).
- 1939 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt.
- Galerie Vytvarného Umeni, Ostrava (November 1943; verso mit dem Etikett).
- Municipal Museum, Ostrava (verso mit dem Etikett; seit 1943).
- An die Nachkommen von Oskar Federer restituiert (2007/2009).
- Privatsammlung Deutschland (seit 2009).

AUSSTELLUNG

- Galerie Wiltschek, Berlin 1925, Kat.-Nr. 11, mit Abb. (unter dem Titel. Blumenstück).
- Moderne Galerie Thannhauser Berlin/Luzern/München, Eröffnungs-Ausstellung unseres neuen Berliner Hauses, Juni 1927, Kat. 28 (mit Abb.).
- Avantgarde, Reiselust und Sinnesfreude, Corinth, Liebermann, Slevogt, Kunsthaus Apolda, 11.9.-18.12.2011, Kat.-Nr.10, mit Abb., S. 69.

LITERATUR

- Paul Graupe, Sammlung Ludwig Schwarz und Beiträge aus anderem Besitz, 19.10.1925, Lot 9 mit Abb.
- Der Kunstwanderer: Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen, 7./8.1925/26, S. 2.

„Es kann wohl keine Blume geben, die Du nicht gemalt hast“, schreibt Charlotte Berend-Corinth am 25. April 1926 in ihrer Aufzeichnung „Mein Leben mit Lovis Corinth“, die die Witwe mit dem 30. August 1925 beginnt, sechs Wochen nach dem Tod ihres Mannes. Chrysanthemen, Kalla, Flieder, Amaryllis, Rosen, Gladiolen, Lilien, Orchideen, Tulpen, Wicken, Rittersporn, Weidenkätzchen, Eichenlaub, Nelken und immer wieder Flieder: Zu Corinths „großen“ Gemälden gehören zweifellos seine Blumenbilder. Abwechselnd zu Landschaften, Figurenbildern mit mythologischem Hintergrund, Walchenseelandschaften, Innenräumen mit Porträts der Familie und Persönlichkeiten sowie Selbstporträts in

- **Wunderbares spätes Blumenstillleben in Corinths reifer, wilder Malweise**
- **Aus dem Besitz des bedeutenden Moderne-Händlers Heinrich Thannhauser**
- **Geschlossene Provenienz seit 1925**
- **Zahlreiche üppige Blumenarrangements der 1920er Jahre befinden sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie unter anderem in der Österreichischen Galerie Belvedere in Wien (Berend-Corinth 854), der Nationalgalerie Berlin (Berend-Corinth 939) oder der Neuen Pinakothek in München (Berend-Corinth 932c)**

allen Lebenssituationen malt Corinth üppige wie farbig ungehaltene Blumen, als würde er damit seine Palette gleichsam reinigen und sich befreit von Zwängen auf das reine, wilde Malen besinnen. Er ist fasziniert von dem Reichtum der botanischen Blütenwelt, begeistert von der blühenden und vergehenden Üppigkeit der Natur, begleitet von den Jahreszeiten. Dieses hier vorzustellende Blumenstück von 1923, in der expressiven Walchensee-Zeit auf Holztafel gemalt, birst geradezu das vom Künstler selbst gewählte Format; parallel geführte Strichlagen unter Einsatz grober Pinsel homogenisieren den Raum zwischen den Farbfeldern von rosa Nelken, hellrotem Goldlack, gelben Chrysanthemen und hellen Fliederzweigen, dem japanischen Bronzekübel auf dem Tisch mit weißblauer Tischdecke. Es ist eine häusliche Situation, platziert mit Objekten aus dem Alltag des Künstlers und seiner Frau Charlotte Berend, im Berliner Atelier in der Klopstockstraße. Viele Weißhöhungen, über das Motiv verteilt, springen wie Lichter ins Auge. Der stark pastose Farbauftrag akzentuiert und ordnet das Arrangement der Blumen.

Corinth muss seine Malweise seit dem Schlaganfall 1911 den gegebenen Umständen anpassen, um die Unsicherheit im Motorischen zu kompensieren. Natur und Malerei scheinen sich im mutigen wie zügigen Vortrag des Pinselduktus gefunden zu haben und zu einer Dematerialisierung und Spiritualisierung des Gesehenen führen, ein hohes Ziel, dem Corinth mit diesem Blumenbild auf unerhörte Weise nähergekommen ist.

Die Dynamik dieser Komposition, die Anordnung und Charakterisierung der Blumen begeistert auch Heinrich Thannhauser, den Gründer der Modernen Galerie in München. Schon 1918 fertigt Corinth ein Porträt des in München und später in Berlin agierenden Kunsthändlers; dieser wird das Blumenbild wohl bald nach seiner Entstehung als Erster besitzen, bevor er es an den Sammler Oskar Federer in Prag veräußert. [MvL]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Blumenstück. Nach 1950.

Aquarell.

Links unten signiert. Auf feinem Japanbütten.

32,3 x 47,1 cm (12,7 x 18,5 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Manfred Reuther vom 25. Februar 2003, damals Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.43 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000

\$ 77.000–99.000

PROVENIENZ

- Sammlung von Finck, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung Deutschland (2003 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, 280. Auktion, Kunst des 20. Jahrhunderts und Münchner Schule, 6.6.2003, Lot 82.

- **Großes Aquarell mit intensiv leuchtenden Solitärfarben**
- **Aus den letzten Schaffensjahren des Künstlers nach 1950**

Im Herbst des Jahres 1951 muss Emil Nolde die Ölmalerei aufgrund der gesundheitlichen Folgen eines Sturzes aufgeben. Der ohnehin leidenschaftliche Aquarellist widmet sich fortan ausschließlich seiner Nass-in-Nass-Technik und findet in seinem aufwendig geplanten und bepflanzten Garten in Seebüll eine immer wieder fruchtbare Inspirationsquelle für manchmal exotische, meist farbintensive Blumenbilder. Bereits in seiner Kindheit verbringt er gerne Zeit im elterlichen Garten und legt später selbst mehrere Gärten an, sowohl vor seiner Fischerkate auf der Ostseeinsel und am Warfthang vor seinem Bauernhaus in Utenwarf am Ruttebüller Tief als auch an seinem Wohn- und Atelierhaus in Seebüll. Vor seinem 1929 von Mies van der Rohe entworfenen Künstlerhaus in Berlin ist ebenfalls ein Garten vorgesehen, leider kommt das Bauprojekt nie zur Verwirklichung, sodass auch der Garten nur in der Fantasie des Künstlers existieren kann. So handelt es sich bereits bei Noldes frühesten Werken zu Beginn seiner künstlerischen Karriere um 1906 um Gartenansichten und Blumenstillleben. In seinen Erinnerungen schreibt Nolde über diese Zeit: „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie“ (Jahre der Kämpfe. 1902-1914, Köln 2002, Bd. II, S. 100). Im Spätwerk Noldes nach 1950 verschwimmen die Grenzen zwischen reiner Farbe und Darstellung der Form, der Duktus wird flächiger, die Konturen weicher. Die hier zur Darstellung gebrachten Gerbera und Ringelblumen in ihren fröhlichen, spätsommerlichen Farben zeugen von Noldes ungebrochener schöpferischer Freude und sind gleichzeitig Beweis für seine meisterhafte Beherrschung des von ihm so geschätzten Nass-in-Nass-Aquarellierens. [CH]



© Nolde-Stiftung Seebüll

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf lebt und arbeitet in Düsseldorf

Poesie der Destruktion. 1985.

Nägel und schwarze Farbe auf Leinwand auf Holz.

Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit Richtungspfeil und Richtungsangabe.

90 x 90 x 13 cm (35,4 x 35,4 x 5,1 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.85.024 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufszeit: 06.12.2019 – ca. 18,45 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

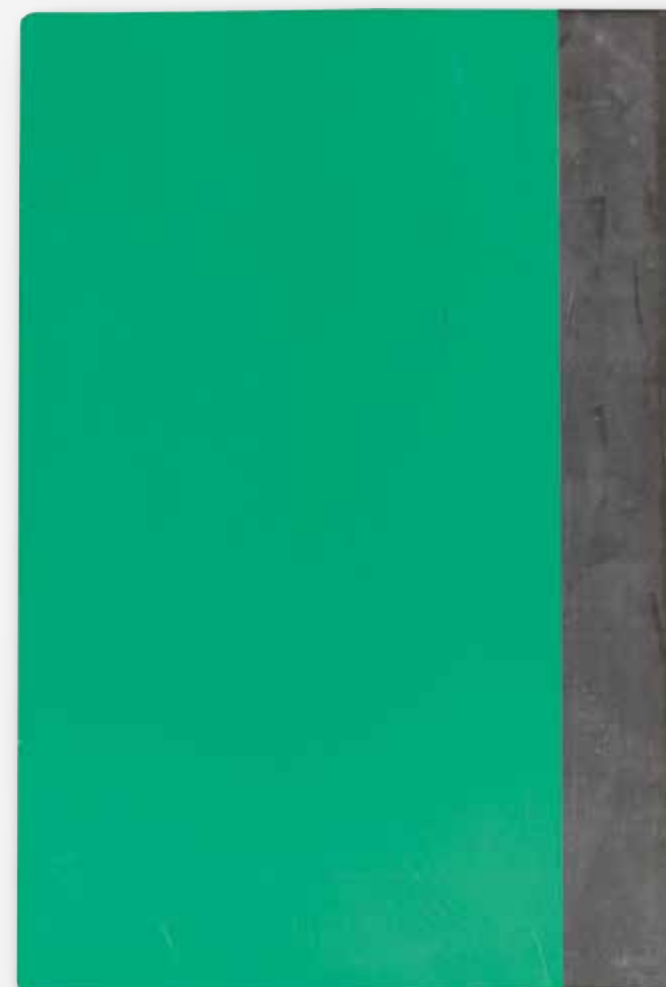
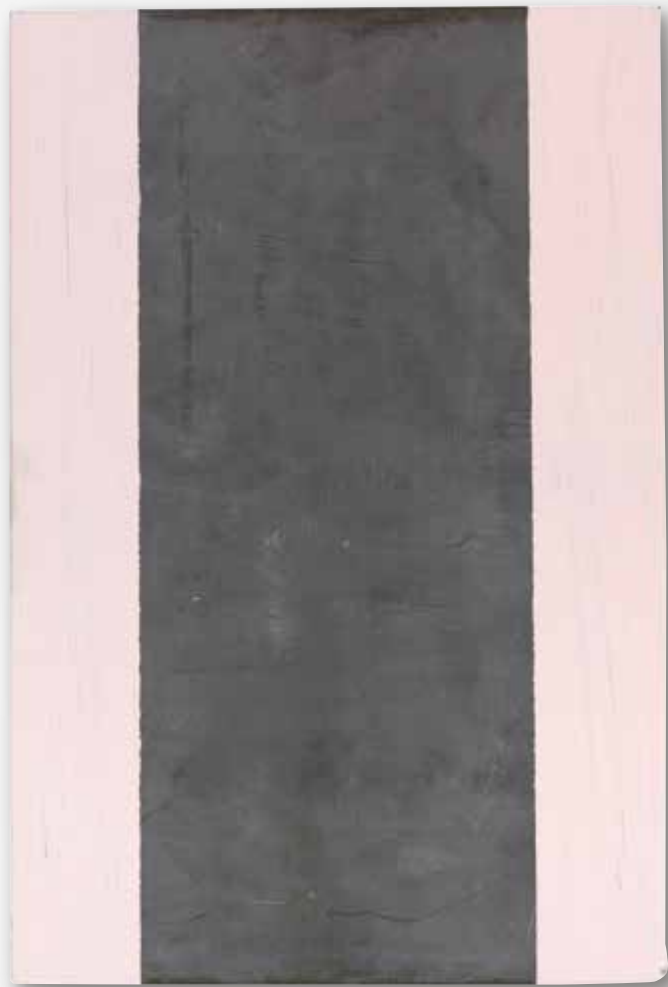
· Privatsammlung Süddeutschland

(über die Galerie Waßermann, München, erworben, verso mit dem Stempel).

- Besonders expressiv-kontrastreiches Nagelbild
- Wunderbares Beispiel für die Ambivalenz zwischen Gewalt und Harmonie

Der Titel der Werkreihe „Poesie der Destruktion“ greift gerade diesen vermeintlichen Gegensatz aus einem scheinbar destruktiven Schöpfungsakt und der poetischen Erscheinung der künstlerischen Schöpfung auf und verbindet auch verbal das, was spontan zunächst unvereinbar scheint. Dass der Titel dieser Werkreihe also geradezu paradigmatisch für das gesamte Schaffen Ueckers gelesen werden kann, wird auch der Auslöser dafür gewesen sein, einem erstmals 2004 ausgestrahlten Dokumentarfilm über den „ZERO“-Künstler Günther Uecker den Untertitel „Poesie der Destruktion“ zu geben. In den 1980er Jahren zeigt sich in Ueckers Arbeiten eine gesteigerte Emotionalität. Mit der Axt fügt er seinen Gemälden tiefe klaffende Wunden zu. Sie sind Ausdruck des sich verändernden politischen und geistigen Klimas und die Bedrohung einer folgenschweren weltweiten Krise, die Uecker tief empfindet. Es sind sehr persönliche Werke, die vom Wechselspiel von Verletzung und Verletzlichkeit erzählen. In unserem Werk aus der Reihe „Poesie der Destruktion“ legen sich die seitlich gebogenen Nägel schützend über diese Verwundungen. Sie wehren schädliche Einflüsse ab - wirken befriedend. So haben die Werke letztendlich bei all der Gewalt, die mit ihrer Entstehung einhergeht, etwas Hoffnungsvolles und Erlösendes. Geradezu zwangsläufig ist der Betrachter versucht, in dem Gewirr aus sich teilweise verbiegenden Nagelköpfen eine gewisse Ordnung, einen festen Rhythmus erkennen zu wollen, der dieser perfekt dargebotenen Choreografie zugrunde liegt. Nicht nur die sich in unterschiedlichste Richtungen verbiegenden Nagelhälse, sondern auch die vereinzelt gesetzten Schlitze in die darunterliegende Leinwand sind zentraler und titelgebender Bestandteil der vorliegenden „Poesie der Destruktion“ und zeigen die Ambivalenz des Werkes, Gewalt und Poesie harmonisch miteinander zu verbinden. [SM]





159

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen - 2013 Freiburg

Ohne Titel. 2001.

Acryl auf Blei über Holz (4-teilig). Unikate.

Verso jeweils signiert, datiert und bezeichnet „e.a.“ sowie fortlaufend nummeriert. Künstlerexemplar außerhalb der Auflage. Durch den manuellen Farbauftrag jeweils mit Unikatcharakter. Jeweils ca. 30 x 20 cm (11.8 x 7.8 in).

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.01.B.0645 im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44,000 – 66,000

- **Dezidiert gewählte Monochromie mit wohlgesetzter Farbkombination**
- **Provokativer Einsatz von Blei als Bildträger**
- **Perfektion von anmaßender Schönheit**

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (direkt beim Künstler erworben).

Förgs Œuvre ist bei all seiner Vielschichtigkeit und Varianz immer eine absolute Hingabe an die Farbe. Nicht pastos, sondern lasierend und den bei genauer Betrachtung gut sichtbaren künstlerischen Duktus betonend, arbeitet der Künstler ihren Charakter heraus. Förgs malerisches Schaffen gliedert sich in Werkgruppen, in denen er in Serien und Reihen immer wieder das Nebeneinander ähnlicher Prinzipien thematisiert. Besonders aber in den seriellen Bleibildern, die Günther Förg international bekannt gemacht haben, gelingt es dem Künstler, das Eigenleben der Farbe in besonderer Weise vor dem metallenen Grund sichtbar zu machen. Anders als bei Leinwandarbeiten gehen Farbe und Bildgrund hier keine wirkliche Verbindung ein, sondern die lasierend aufgetragene Farbfläche scheint vor dem Bildgrund zu schweben. Durch die Konfrontation der glatten Metalloberfläche mit der Farbe gelingt es Förg trotz der radikalen formalen Strenge und Reduktion seiner Kompositi-

onen, den Fokus des Betrachters ganz auf den feinen Pinselduktus zu legen, mit dem er die Farbe aufgebracht hat. Günther Förg hat immer wieder Neues versucht, seine Malerei reicht vom Gestisch-Impulsiven und Offenen bis zu streng linearen Kompositionen, aber nirgends lässt er die dynamisch ausgreifende Gestik des deutschen Informel deutlicher hinter sich als in seinen berühmten Bleibildern, die den Fokus ganz auf eine maximal reduzierte malerische Handschrift legen. Förgs meist seriell angelegte Gemälde sind heute Teil zahlreicher bedeutender öffentlicher Sammlungen zeitgenössischer Kunst, wie etwa der Sammlung Brandhorst und der Sammlung Stoffel in der Pinakothek der Moderne, München. Nach der umfassenden Werkschau im Museum Brandhorst, München, im Jahr 2014 war Förgs umfangreiches künstlerisches Schaffen zuletzt 2018 im Stedelijk Museum, Amsterdam, in der Ausstellung „Günther Förg - A Fragile Beauty“ zu sehen. [JS]

ANDRÉ BUTZER

1973 Stuttgart - lebt und arbeitet in Rangsdorf bei Berlin

Ohne Titel (Abstrakte Komposition). 2008.

Öl auf Leinwand.
Unten rechts signiert. Verso auf der Leinwand signiert und datiert.
150 x 210 cm (59 x 82,6 in). [EH/CE]

Aufzugszeit: 06.12.2019 – ca. 18,48 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Norddeutschland.

„Die Bilder gehen aus sich hervor und legitimieren sich selbst und gehören zusammen. Ich denke immer, alle Bilder sind gleich, egal was darauf zu sein scheint. Sie handeln von derselben Bildwahrheit, nämlich von ihrem Bildort, der eine Schwelle ist.“

André Butzer im Interview mit Larissa Kikol, Kunstforum, Bd. 263.

Den im Zitat oben formulierten Gedankengang sollte man präsent halten bei der Auseinandersetzung mit den immer wieder wechselnden Genres von André Butzer. Er hantiert mit den vielfältigen Möglichkeiten der Malerei um diese Bildwahrheiten zu formulieren. Dabei muss man sich auf sein ganz persönliches Universum einlassen. Hier in einer Phase zunehmender Abstraktion übernehmen vor bewegtem Grund Linien die Rolle der figuralen Statisten. Doch ist es gerade der Hintergrund, der Belebtheit und Tiefe gibt. [EH]





161

JEAN DUBUFFET

1901 Le Havre - 1985 Paris

L'Esplanade rose. 1953.

Öl auf Leinwand.

Loreau VIII 66. Oben links signiert und datiert sowie verso auf der Leinwand signiert, datiert „Mai 1953“ und betitelt.
89 x 116 cm (35 x 45,6 in).

Wir danken der Fondation Dubuffet, Paris, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Auflufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Galerie René Drouin, Paris.
- Prinz Igor Nikolayevich Troubetzkoy, Paris.
- Galerie Artcurial, Paris
(verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieetikett).
- Galerie Bernard Cats, Brüssel.
- Jablonka Galerie, Köln.
- Galerie Michael Haas, Berlin.
- Privatsammlung Rheinland.

AUSSTELLUNG

- Exposition de Peintures, Dessins et Divers Travaux Exécutés de 1942 à 1954 par Jean Dubuffet, Cercle Volnay, Paris, März bis April 1954, Kat.-Nr. 121 (mit Abb., verso auf der Rahmenrückwand mit zwei entsprechenden Etiketten, handschriftlich wie typografisch bezeichnet).
- Un Art Autre / Un Autre Art. Les Années 50, Artcurial, Paris, April bis Juli 1984, Kat.-Nr. 39 (mit Abb.).
- Die Würde und der Mut. L'Art moral, Galerie Georg Nothelfer, Berlin 1991, Kat.-Nr. 358 (mit Abb., verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieetikett).
- Jean Dubuffet. Bilder, Federzeichnungen, Lithografien, Radierungen, Galerie Klewan, München, September 1995.

LITERATUR

- Sotheby's, London, Contemporary Art, 26.6.1996, Sale-Nr. LN6 377, Lot 37.
- Christie's, New York, Post War and Contemporary Art, 12.5.2005, Lot 238 (verso auf der Rahmenrückwand mit zwei kleinen Etiketten).

- Vergleichbare Arbeiten aus der Werkfolge der „Pâtes battues“ befinden sich u.a. in der Tate Gallery in London (La vie affairée, 1953), im Museum Folkwang in Essen (Paysage à la chauve-souris, 1952) oder im MACBA/Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Le chien jappeur, 1953)

- Landschaft im typischen Dubuffet-Duktus

- Von außergewöhnlicher Farbigkeit

- 1954 Teil der ersten Retrospektive der Werke Jean Dubuffets im Cercle Volnay, Paris

„Ich halte den Schönheitsbegriff für ganz verfehlt. ... Kein Mensch bezweifelt, dass es Schönheit gibt, aber man findet keine zwei, die sich einig würden, welche Dinge damit begnadet sind oder nicht. ... Ich finde den Begriff der Schönheit aber eine kümmerliche und wenig scharfsinnige Erfindung. Ich kann mich nur mäßig daran begeistern. ... Würde [dem Abendland] bewusst, dass jeder beliebige Teil der Welt für jeden Zauber und Anziehungskraft enthalten kann, dann müsste es dabei nur gewinnen.“ (Jean Dubuffet in seiner Rede „Antikulturelle Standpunkte“ im Arts Club of Chicago am 20. Dezember 1951, zit. nach: Dubuffet. Retrospektive, Akademie der Künste, Berlin u. a., 7.9.-26.10.1980, S. 66f.)





J. Dubuffet, Le chien jappeur, 1953, Öl auf Leinwand, Sammlung/Foundation Museum d'Art Contemporani de Barcelona.
© VG Bild-Kunst

Als Wegbereiter des Art Brut und Gegner der akademischen Kunst sowie des etablierten Kulturbetriebs stellt Jean Dubuffet nicht nur den allgemein geltenden Schönheitsbegriff in Frage, sondern immer wieder auch die von ihm selbst verwendeten Techniken und künstlerischen Ziele innerhalb seiner vielseitigen Werkphasen. Erst zu Beginn der 1940er Jahre widmet er sich nach einer mehrjährigen Unterbrechung erneut der Malerei und beginnt so mit bereits 42 Jahren seinen eigentlichen kreativen Werdegang. Sein nun gestaltnehmendes Œuvre ist gezeichnet von künstlerischer Erneuerung, innovativen Ideen und der Anwendung gänzlich neuartiger, experimenteller Techniken. So verarbeitet er in einigen Arbeiten beispielsweise Schmetterlingsflügel, aber auch

Beimischungen von Sand, Teer oder getrockneten Blättern finden in seinen Werken Verwendung. Die 1950er Jahre erweisen sich als für seine künstlerische Karriere und die Rezeption seiner Werke bestimmende Phase. Das Kunstforum schreibt 1991: „Mit den Bildern und Collagen der fünfziger Jahre beginnt Dubuffets (ungesuchter) Ruhm als einer der - mit Fautrier, Tapiès und Schumacher - wichtigsten europäischen Materialmaler“ (Bd. 112 Outside USA, S. 395). Im November 1951 zieht es den Künstler nach New York, wo er bis April 1952 in einem Studio in Manhattan arbeitet. In diesen Monaten hält er zudem die für seine Kunst so grundlegende Rede „Anticultural Positions“ im Arts Club of Chicago.

„Ich strebe nach einer Kunst, die direkt in unserem täglichen Leben verbunden ist und aus ihm hervorgeht, die die unmittelbare Ausstrahlung unseres wirklichen Lebens und unserer wahren Empfindungen ist.“

Jean Dubuffet in seiner Rede „Antikulturelle Standpunkte“ im Arts Club of Chicago am 20. Dezember 1951.

Im Frühjahr 1953, dem Entstehungsjahr des hier angebotenen Werkes, wendet sich Dubuffet mit seiner Bildfolge der „Pâtes battues“ von seinen zuvor gern herausgearbeiteten reliefartig-erhabenen Bildoberflächen ab und trägt die nun cremig-pastosen Farbmischungen mit einem Spachtel auf die Leinwand auf. Dabei verwendet er nicht mehr nur die gedeckten, erdigen Töne seiner früheren Arbeiten, sondern greift auf eine viel buntere Palette zurück, wie die vorliegende Arbeit mit ihren kräftigen, frischen Orange- und satten Rottönen zu veranschaulichen weiß. Die glatte, weiche Farbmasse legt der Künstler über zuvor angelegte Farbschichten, flächige Untermalungen schauen hervor, Farben überlagern sich, werden an einigen Stellen durch flüchtig geritzte Markierungen des Künstlers durchbrochen und durch nur wenige gegenständliche Elemente wie der Staffage der menschlichen Figuren erweitert. Jeglicher Ansatz einer perspektivischen Räumlichkeit wird mit dem weit am oberen Bildrand angesetzten Horizontstreifen ausgehebelt, der jedoch zugleich ganz subtile romantische Referenzen an die klassische Landschaftsmalerei hervorruft. Der Künstler erreicht mit diesem Werk ein zutiefst expressives, sehr lebendiges Bildgefüge mit gewissermaßen ganz ursprünglichem, spontanem Charakter und von einer äußerst faszinierenden Unmittelbarkeit, mit dem das Werk die unkonventionelle Kunstauffassung Dubuffets auf großartige Weise zu visualisieren vermag. [CH]

J. Dubuffet, La vie affairée, 1953, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London.
© ADAGP, Paris and DACS, London 2019 | © VG Bild-Kunst



A. R. PENCK (D.I. RALF WINKLER)

1939 Dresden - 2017 Zürich

Ohne Titel. 1974.

Öl auf gelbem Stoff.

Links oben in Bleistift mit dem Künstlersignet eingerahmtes R. 100 x 100 cm
(39,3 x 39,3 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,53 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

- Annemarie Verna Galerie, Zürich.
- Aus der Sammlung Esther und Klaus Gallwitz (1982 in der vorgenannten Galerie erworben).

AUSSTELLUNG

- A.R. Penck. PENCK MAL TM, Kunsthalle Bern, 22. Februar bis 6. April 1975, Kat.-Nr. 52.
- A.R. Penck, Van Abbemuseum, Eindhoven, 7.11.-14.12.1975, Kat.-Nr. 52.
- Kunst nach 45 aus Frankfurter Privatbesitz, Frankfurter Kunstverein, Steinernes Haus am Römerberg, Frankfurt am Main, 7.10.-27.11.1983.

Der 1939 als Ralf Winkler geborene und im Frühjahr 2017 verstorbene Penck, war aufgrund seiner Stellung als nonkonformistischer Künstler unter dem Regime der DDR Repressalien und Einschränkungen ausgesetzt. Der Künstler verweigert, sich der von der DDR vorgegebenen akademischen Lehre anzupassen, bricht seine formale Ausbildung ab und arbeitet fortan als Autodidakt, nachdem er sich lange Jahre als Heizer, Nachtwächter oder Briefträger durchschlägt. Seine unverkennbare Zeichensprache entwickelt er bereits in der DDR. Um 1965/ 66 malt Penck seine ersten intuitiv-symbolischen und oft großformatigen Bilder. In seiner Bildsprache wendet sich Penck gegen den von ihm so empfundenen Pseudorealismus des Ostens und gegen die in den 1970er Jahren starken Tendenzen der tachistischen Malerei. Vor seiner Ausreise aus der DDR 1980 ist er bereits international tätig. Sein Galerist in Westdeutschland ist Michael Werner in Köln und er stellt bereits 1975 unter anderem in der Kunsthalle in Bern und in Eindhoven aus, wo das vorliegende Gemälde der T.M. Serie gezeigt wurde. Ralf Winkler arbeitet zu dieser Zeit unter verschiedenen Pseudonymen wie Mike Hammer oder T.M., schlussendlich entscheidet er sich für den Künstlernamen A.R. Penck nach dem sächsischen Eiszeitforscher Albert Penck (1858-1945). Das Arbeiten unter Pseudonymen erleichtert es ihm, seine Bilder aus der DDR auszuführen und westliche Ausstellungen zu bestücken. Das vorliegende Gemälde ist einige Jahre vor Pencks Übersiedlung nach

- Penck auf der Suche nach seiner künstlerischen Identität, noch mit den frühen Pseudonymen M.H. und T.M.
- Herausragendes, frühes Beispiel für Pencks unverkennbare Zeichensprache
- Ausgestellt auf der ersten großen Einzelausstellung des Künstlers in Bern 1975

Westdeutschland entstanden, noch lange bevor er zu den Pionieren der deutschen zeitgenössischen Kunst expressiv-gestischer Prägung avancierte. Sein Grundkonzept künstlerischen Gestaltens beruhen auf analytischen und strukturellen Überlegungen, ein früh entwickeltes System, das für sein gesamtes künstlerisches Schaffen gelten wird. Sein Ausgangspunkt ist der Mensch und seine Interaktion mit der Welt. Er entwickelt einen Zeichenkatalog auf der Grundlage der Überlegung, dass die Aufnahme von Signalen zur Verwandlung in Gefühle und Handlungen führt. Penck formuliert in einem seiner Essays: „Signale steuern Verhalten. Informationen steuern Verhalten. Signale setzen Antriebe in Bewegung oder hemmen sie, Signale bewirken Erregung [...] Die pragmatische und magische Kunst des Eiszeitmenschen lässt mich vermuten, dass im Ursprung der Kunst anfängliche Ergebnisse der Signalforschung da sind, die später wieder verschüttet wurden (zit. Dieter Koepplin, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.) Gemeinschaftsbilder von H. Gallasch, W. Opitz, A. R. Penck, Terk, Dresden 1971-1976, Aust.Kat. o.S.). Durch die Verallgemeinerung der Bildsprache in Zeichen gibt Penck dem Betrachter eine größtmögliche Projektionsfläche, er kann das Gesehene anhand von eigenen Erfahrungen überprüfen und schafft damit eine Wirklichkeit, die jeden Einzelnen anspricht. Sein Ziel ist die Reduzierung auf wenige eindeutige Zeichen, die so klar sind, dass jeder sie erkennen und imitieren kann. [SM]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Ohne Titel. 1957.

Aquarell.

Claesges 57-004. Rechts unten signiert und datiert. Auf festem Velin. 41,1 x 59,5 cm (16.1 x 23.4 in), blattgroß. [CH]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,55 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 22.000 – 33.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1957 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, 17.8.-30.9.1957 (ohne Kat.).

- **Äußerst farbenfrohes Werk aus Nays wichtiger Werkphase der „Scheibenbilder“**
- **Lückenlose Provenienz**
- **Erstmals seit 1957 auf dem Kunstmarkt angeboten**

Die Scheibenbilder (1954-1962) zählen zu Nays bedeutendster und am längsten währnder Werkperiode und verhelfen dem Künstler sowohl in Deutschland als auch im Ausland zu großen Erfolgen. Bald sieht man ihn als den „führenden Meister seiner Generation“ (Siegfried Gohr, E. W. Nay. Ein Essay, in: Ausst.-Kat. E. W. Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam 1998, S. 28). Nay kombiniert die Scheiben zunächst noch mit grafischen Gestaltungselementen, erst 1955 macht er sie zum alleinigen Bildmotiv. Seine Faszination für die Form des Kreises und der Scheibe entdeckt Nay eines Tages während des Malens. Im Prozess der Ausbreitung und Verteilung der Farbe führt er den Pinsel in ganz natürlichen, kreisrunden Bewegungen über den Bildträger und entdeckt diese Form als künstlerische Inspiration und Herausforderung. Diese Begeisterung für die Scheibe lebt er fortan in unterschiedlichsten Modulationen aus, in denen er außergewöhnliche, mal ganz leichte, pastellhafte und zarte und dann wieder leuchtend-kraftig starke Farbigkeiten verwendet. Ab 1957, dem Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, verändert Nay die Erscheinungsform seiner Scheiben, gestaltet sie im Ganzen offener, setzt einige freiere, diffuse Farbflächen und greift zusätzlich auf halbmondförmige Sichelformen zurück. In der Dynamik der aufeinander treffenden, miteinander verflochtenen Formen und der Intensität des verwendeten Farbspektrums stehen die Aquarelle und Gouachen den Ölbildern in nichts nach und auch die hier angebotene Arbeit beweist einmal mehr das große Können Nays im Umgang mit Farbe und Material in ebendieser Aquarelltechnik. [CH]



MARCEL DUCHAMP

1887 Blainville-Crevon/Seine-Inférieure - 1968 Neuilly-sur-Seine

Bilboquet. 1910.

Bilboquet, Holz (zweiteilig).

Auf der Kugel signiert, datiert und mit einer persönlichen Widmung versehen.

Unikat. Durchmesser der Kugel: 13 cm (5,1 in). Höhe des Holzgriffes: 23 cm (9 in).

[EH]

Mit einem Zertifikat der Association Marcel Duchamp (Duplikat 03/2015)

in Kopie vorhanden.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 18,57 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Sammlung Max Bergmann (Geschenk des Künstlers 1910).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Marcel Duchamp, Palazzo Grassi, Venedig, 1.4.-31.7.1993.
- Duchamp, Man Ray, Picabia, Tate Modern, London, 21.2.-26.5.2008, und Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 18.6.-12.10.2008.
- Toys of the Avant-garde, Museo Picasso, Málaga, 4.10.2010-30.1.2011.
- Marcel Duchamp in München, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, 31.3.-15.7.2012.

LITERATUR

- Jennifer Gough-Cooper/Jacques Caumont, Effemeridi su e intorno a Marcel Duchamp e Rose Sélavy, 1887-1968, Milano 1993, s.u. 18 Aprile 1910.
- Francis M. Naumann, Marcel Duchamp: The Art of Making Art in the Age of Mechanical Reproduction, New York 1999, S. 40ff.
- Rudolf Herz, Marcel Duchamp - Le Mystère de Munich, Architekturmuseum der TU, München 2012, S. 58.
- Matthias Mühling, Bilboquet, 1910, in: Ausst.-Kat. München 2012, S. 110ff.
- Francis M. Naumann, The Recurrent, Haunting Ghost: Essays on the Art, Life and Legacy of Marcel Duchamp, New York 2012, S. 59.

Erst durch Robert Lebel's bahnbrechende Monographie „Sur Marcel Duchamp“, die 1959 im Trianon Verlag, Paris, in enger Zusammenarbeit mit dem Künstler erschien, war ein Werk langsam zu fassen, das vom beherzten Zugriff und sprichwörtlicher Geste genauso bestimmt war wie durch die ganz eigene Stilisierung des Künstlers, der zwischen Zumutung und Verweigerung alle nur erdenklichen Methoden künstlerischen Gestaltens in Konfrontation brachte. Hatte Duchamp selbst noch mit Thesen wie „The real artist of today has to go underground“ seine Position als „Artists' Artist“ genährt, so wurde sein sichtbares Werk – von ihm selbst in den 1920er Jahren für beendet erklärt – für mehrere Künstlergenerationen zum Referenzmodell. Duchamps Schaffen ist deshalb für die nachfolgende und aktuelle Kunst so grundlegend, weil es alle konzeptuellen Möglichkeiten, was Kunst jenseits von „Öl auf Leinwand“ sein kann, mit leichter Hand aufzeigt.



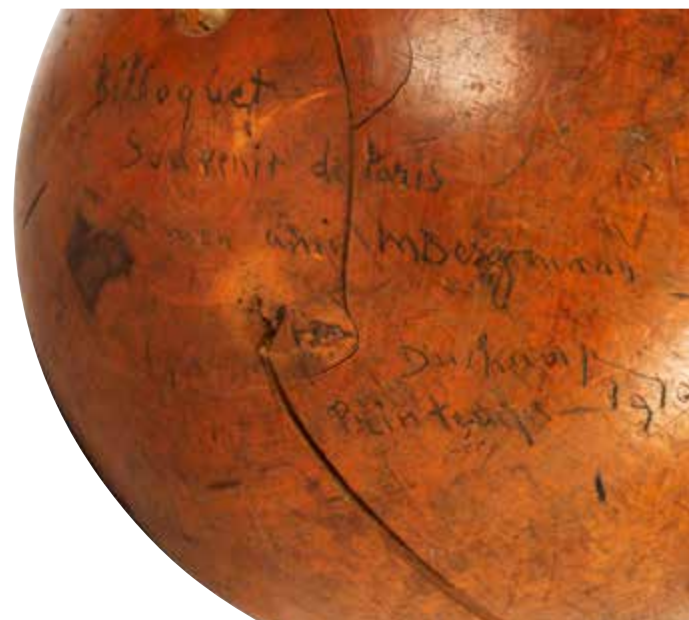


A.-J. Chandron, „La femme de bilboquet“ (Detail), französische Postkarte aus der Serie „Salons de Paris“, um 1905, Archiv Rudolf Herz, München.

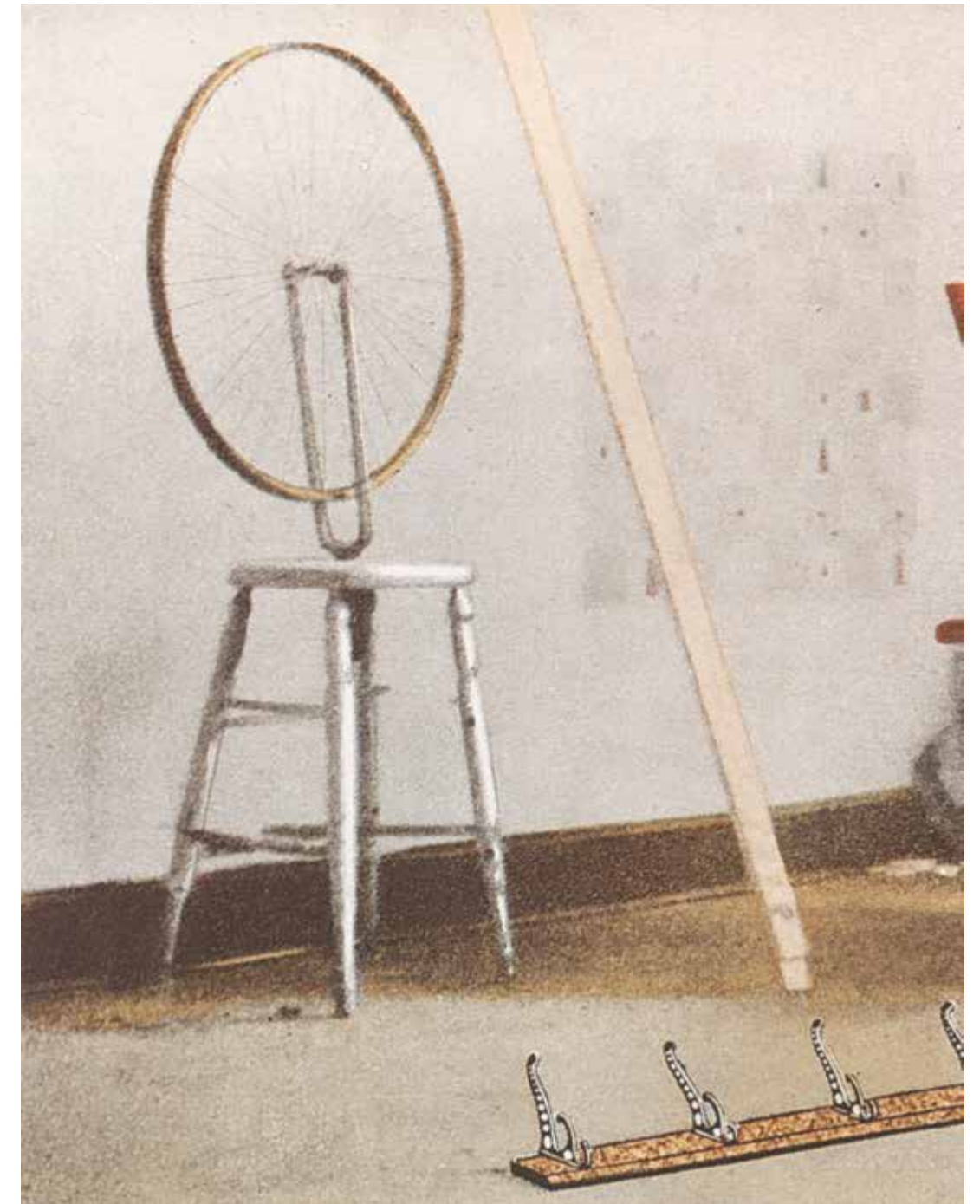
Zwei Fragmente mit dem Versprechen zur Perfektion. Das Objekt selbst sieht merkwürdig aus. Es besteht aus 2 Teilen, heute, denn einst – als „Bilboquet“ als Spielzeug benutzt und für Kinder und „junge Männer“ beworben wurde – waren die beiden Holzteile mit einem ca. 90 cm langen Hanfseil verbunden. Augenscheinlich lässt sich das eine in das andere „stecken“. Das ist das Ziel des Spiels, eine Herausforderung an die Geschicklichkeit, das Loch über den Zapfen zu bugsieren, dabei die Flugbahn der Kugel vorausahnen, unter Berücksichtigung ihrer Beschränktheit durch das Seil. Nicht ganz einfach und nur mit einiger Übung so spielbar, dass die Zuschauer nicht lauter über die eigenartigen Verrenkungen der Akteure lachen als der geglückten Verbindung der gedrechselten Holzteile zu applaudieren. Dieser „Fang“ wird stets von einem deutlich vernehmbaren Klicken begleitet, ein Geräusch der besonderen Art.

Es ist ein Spiel, dessen geglückte Momente denen des Scheiterns im Verhältnis von mindestens 1 : 20 deutlich gegenüberstehen – dies eine mathematische Annäherung die erfahrene Spieler als realistisch einschätzen. Es geht bei dem Spiel mit dem Bilboquet um Verhältnisse. Als „Kunstwerk“ sehen wir buchstäblich das Spiel der Bedeutungen. „La bille“, die Kugel (Murmeln) und „le boquet“ wäre frei mit „kleiner Bock“ zu übersetzen, während „Bil le Bocquet“ die Spitze eines Speers bezeichnet. Zunächst per Dedikation ausgewiesen als „Souvenir“, handelt es sich um ein Andenken, dass Duchamp seinem Freund Max Bergmann, einem jungen deutschen Maler macht, als dieser sich nach einer abenteuerlichen Zeit in Paris wieder auf die Heimreise macht. Ein Geschenk mit Tiefgang – mit Hintergedanken und durchaus einem Augenzwinkern auf die „intimen Banalitäten“ will man annehmen. Gehört doch heute jede Äußerung, die Marcel Duchamp in seinem langen Leben zunächst als Künstler, später als „Anti-Artist“ gemacht hat, zu einem enormen Fundus an Dokumenten und Memorabilia, die zur Auslegung und zum Verständnis seiner Werke, Kommentare, Erläuterungen und Provokationen beitragen. Rätsel und Verführungen versprechen nicht nur für einen „Kometenschweif den Duchamp hinter sich herzieht, (...) einer bunten und

Marcel Duchamp, Bilboquet, 1910, Detail der Signatur.



Zu seinen Lebzeiten war kaum absehbar, dass Duchamp unangefochten eine der zentralen und exemplarischen Figuren der Moderne werden sollte. Eine Handvoll Freunde und Sammler, Kritiker und Künstlerkollegen waren bis weit in die 60er Jahre die einzigen Betrachter, die sich von Wesen und Werk Duchamps überhaupt ein Bild machen konnten und wollten. Und doch war es gerade Duchamp gewesen, der mit dem Diktum, dass „50% eines Kunstwerks erst vom Betrachter gemacht werden“, die Grundlage formuliert hatte, auf der die gesamte Rezeption der zeitgenössischen Kunst heute aufbaut. Werke von Duchamp dürfen in keiner großen Präsentation zur Kunst des 20. Jahrhunderts fehlen – Originale, vielleicht sogar aus eigenem Bestand, zeigen zu können, ist allerdings nur für die bedeutendsten Museen möglich. Einzelstücke in Auktionen sind sehr selten, ein „früher“ Duchamp von 1910 ist deshalb geradezu eine Sensation: „Bilboquet / Souvenir de Paris / A mon ami M. Bergmann / Duchamp printemps 1910“.



Marcel Duchamp, „Fahrrad-Rad“ (Roue de bicyclette), Detail aus: Marcel Duchamp, „Boîte en Valise, 1935-41, Lichtdruck.

anregenden Ansammlung von Nachkommen, Kuratoren, Künstlern, Forschern, Sammlern und Galeristen“ (Rudolf Herz, S. 49), sondern auch für alle, die sich mit der Kunst des 21. Jahrhunderts auseinandersetzen wollen.

Die vielerlei Anspielungen und Reflexionsmöglichkeiten, die um das Auftauchen von „Bilboquet“ im Universum Marcel Duchamp kreisen, hat Rudolf Herz in seiner Monographie „Marcel Duchamp. Le Mystère de Munich“, eindrucksvoll herausgearbeitet. Ob wir uns bei Duchamps „Bilboquet“ einem Ready-made, gar einer „Ready Maid“ (Thomas Zaunschirm) gegenübersehen – einem Objekt, das durch seinen Anspielungsreichtum wie ein perfektes Missing Link wirkt, das sich mühelos in Duchamps „Werk-Kanon“ einbinden lässt – oder ob es sich sogar um ein Ready-made „avant la lettre“ handeln könnte, bleibt weiterhin ein spannendes Spiel der Rezeption. Der bedeuten-

de New Yorker Duchamp Forscher Francis Naumann bezeichnete es als „Pre-Ready-made“, weil es sich um einen vorgefertigten Gegenstand handelt, den Duchamp „signiert“. Anders als bei den von Duchamp selbst ab 1916 als Ready-mades bezeichneten Objekten, zu denen so bedeutende ikonische Werke wie „Roue Bicyclette“ (Das Fahrrad-Rad), die von der Decke hängende Schneeschaukel, bekannt als „In Advance of a Broken Arm“ oder das legendäre Pissoir auf einem weißen Sockel zählen, das als „Fountain“ Kunstgeschichte geschrieben hat, liegt diese Frage noch im Auge des Betrachters.

Am 18. April 1910 nach einem Besuch in Neuilly schreibt Max Bergmann in sein Tagebuch, „Duchamp gab mir als Andenken sein Bilboquet“, also genau jenes Spielzeug mit dem der junge Marcel unter dem Gelächter seiner Brüder das Glück und das Scheitern probiert hatte. Mehr „Duchamp“ ist kaum vorstellbar. [AH]

WOJCIECH FANGOR

1922 Warschau - 2015 Warschau

4. 1963.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.

160 x 129 cm (62.9 x 50.7 in). [CH]

Aufszeit: 06.12.2019 – ca. 18.59 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin (1967).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

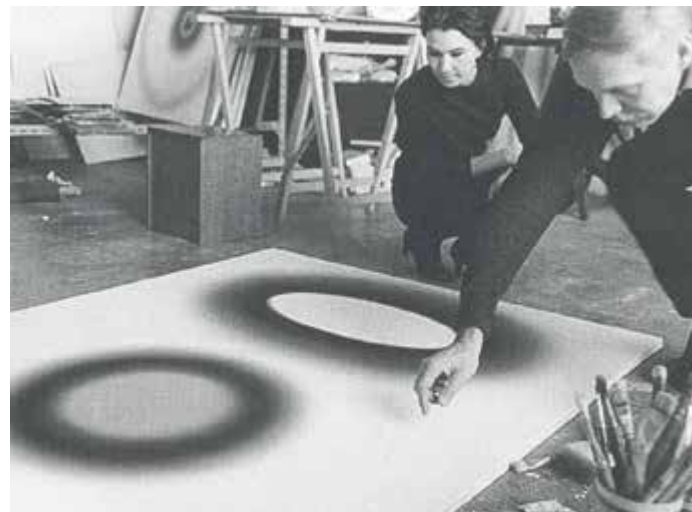
- Wojciech Fangor, Dom Galerie, Köln, 9.9.-22.10.1966 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

Bereits ab den 1950er Jahren beschäftigt sich Wojciech Fangor mit der abstrakten Malerei, insbesondere mit der Op-Art von Jesús Rafael Soto oder Victor Vasarely. Zu Beginn der 60er Jahre entstehen dann erste verschwommene, mal quadratische, mal wellenartige oder kreisförmige Formengebilde in meist kräftig-satten Farben, von hohem Wiedererkennungswert und außergewöhnlicher Anziehungskraft. Schon jetzt erlangt Fangor größere Bekanntheit und nach seiner Übersiedelung in die Vereinigten Staaten werden seine Arbeiten 1961 und 1965 schließlich neben Werken von Josef Albers, Bridget Riley und Victor Vasarely in zwei Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York gezeigt. 1970 kuratiert das New Yorker Guggenheim Museum eine Einzelausstellung zu den Arbeiten des Künstlers und rückt ihn damit endgültig in den Fokus der internationalen Kunstwelt. Die hier angebotene Arbeit entsteht einige Jahre zuvor im Jahre 1963 und zählt demnach zeitlich gesehen zu ebender Gruppe von Werken, die Fangor zu seinem künstlerischen Durchbruch verhelfen. Mithilfe eines bestimmten Mischverhältnisses und einer ganz individuellen, meisterhaften Technik bannt der Künstler scheinbar pulsierende, wabernde Farbstrudel auf die Leinwand, die er selbst als „Positive Illusory Spaces“ bezeichnet. Fangor findet so zu einer absolut einzigartigen visuellen Bildsprache, welche die Grenzen der Op-Art der 1960er und 1970er Jahre überschreitet und die Kunstwelt mit einer ganz neuen experimentellen Verbildlichung von Farbe und Fläche konfrontiert. In ihrem Nachruf des 2015 verstorbenen Künstlers spricht die New

- Äußerst seltene, aus Kreis und Elipse komponierte Arbeit, erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Eine der frühen, verschwommenen Kreisformationen aus der wichtigsten Schaffensperiode des Künstlers
- Fangors Arbeiten sind unter anderem in den Sammlungen des Museum of Modern Art in New York, des San Francisco Museum of Art und des Nationalmuseums in Warschau vertreten

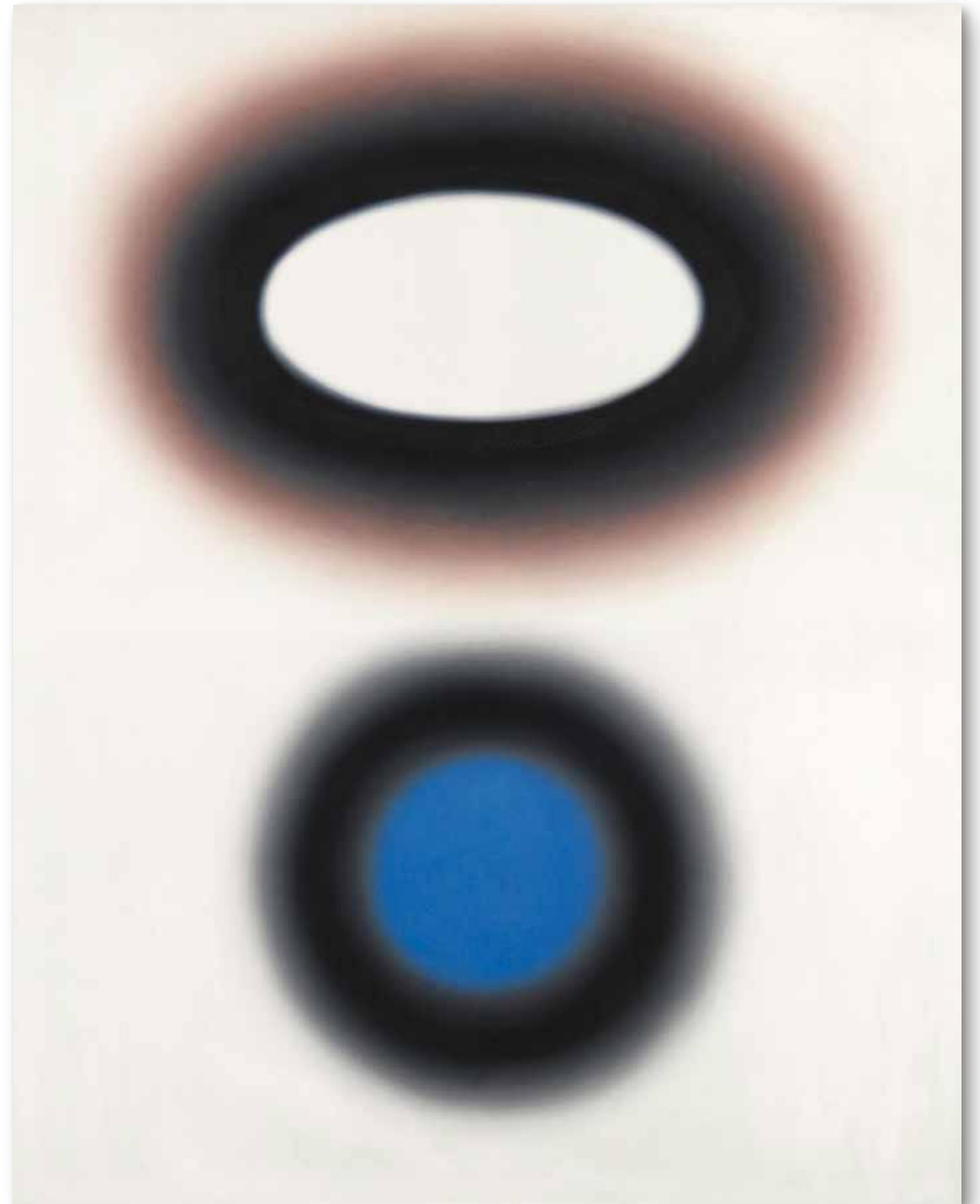
„Perception of art relates to magic and illusion.“

Wojciech Fangor, 2015, Contemporary Lynx Magazine 1 (3).



Wojciech Fangor mit Ehefrau Magdalena Shummer-Fangor im Atelier in Paris, 1963.
© Fangor Foundation

York Times in Bezug auf Fangors Arbeiten von einer erfreulichen, ja geradezu rebellischen Umkehrung traditioneller Sichtweisen und bezeichnet den Künstler als „den großen Romantiker der Op Art“ - eine Bezeichnung, die ihm in Anbetracht der von ihm mit weichem Pinselstrich erzeugten illusionistischen Bildtiefen voller Unschärfe und gar mysteriöser Sinnlichkeit sehr gut zu Gesicht steht. (John Canaday, in: The New York Times, zit. nach: <https://www.nytimes.com/2015/11/10/arts/design/wojciech-fangor-painter-who-emerged-from-postwar-poland-dies-at-92.html>). [CH]



FRANZ GERTSCH

1930 Mörigen - lebt in Rüscheegg-Heubach

Cima del Mar. 1990.

Farbholzschnitt in Braun („Der Krokodilfarbene“).

Mason 11 b (von c). Verso signiert und bezeichnet „Probedruck“. Probedruck außerhalb der Auflage von insgesamt 48 nummerierten Exemplaren in jeweils unterschiedlichen Farbvarianten. Jedes Exemplar deshalb ein Unikat.

Handabzug auf chamoisfarbenem Kumohadamashi-Japanpapier von Heizaburo Iwano. 144,7 x 126,3 cm (56.9 x 49.7 in). Papier: ca. 170 x 153 cm (66.9 x 60.2 in). Gedruckt von Nik Hausmann in Zusammenarbeit mit Franz und Maria Gertsch und herausgegeben von Turske & Turske, Zürich, sowie Franz Gertsch. [CH]

Wir danken Herrn Albrecht Gertsch für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000

\$ 77,000–99,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bayern (1990 direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG (JEWEILS ANDERES EXEMPLAR)

· Franz Gertsch. Landschaften und Porträts 1986-1995, Hamburger Bahnhof/ Museum für Gegenwart, Berlin, 3.10.1997-11.1.1998, S. 48ff.
· Franz Gertsch. Xylographies monumentales 1986-2000, Centre culturel suisse, Paris, 23.2.-15.4.2001, S. 28ff., Kat.-Nr. 11 (mit Abb.).

LITERATUR (ANDERES EXEMPLAR)

· Angelika Affentranger-Kirchrath, Franz Gertsch. Die Magie des Realen, Wabern/Bern 2004, S. 186ff.

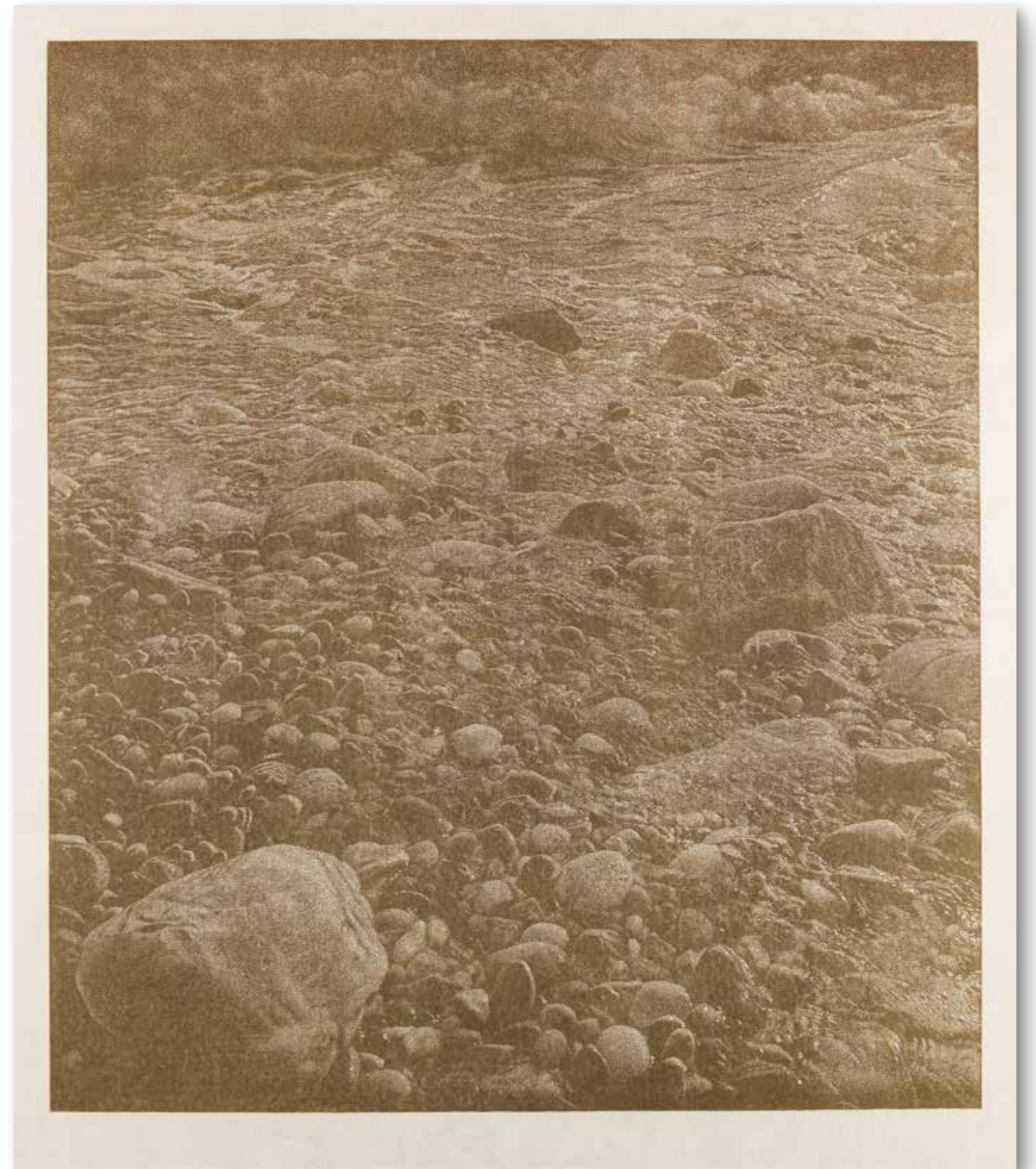
Mit „Cima del Mar“ (1990) beginnend, löst sich Franz Gertsch von den großformatigen „Gesichtslandschaften“ der „Natascha“ (1986-88), „Dominique“ (1988) und „Doris“ (1989) und wendet sich dieser Küstenlandschaft auf Ibiza zu, und damit dem Thema „Wasser“ - es folgt in unterschiedlichen Ansichten „Schwarzwasser“ (1990/91). Der Übergang vom Strand, dessen Steine vom Wasser umspült werden, zur ersten Wellengischt, in der das Meer wolkig zur Luft stiebt, bilden das Motiv für dieses Bild, „Cima del Mar“ betitelt.

Es handelt sich dabei um ein „Licht-Bild“, in dem sich die Elemente Wasser, Erde und Luft vereinigen. Wenn man hier von einem „Licht-Bild“ sprechen kann, dann kommt das daher, dass der Maler Franz Gertsch in seinen Holzschnitten durch Wegnehmen kleinster Partikel aus der Holzplatte des Druckstockes, aus der geschlossenen, dichten Fläche, die Voraussetzung für ein Bild schafft. Dieses ergibt sich aus den helleren, lichten Punkten innerhalb der Farbfläche. Franz Gertsch arbeitet an diesen Holzstichen monatelang, bis zu einem Jahr, bei einer geschätzten Million an Aushüben aus der Platte. Über weite

- **Unikat**
- **Probedruck außerhalb der Auflage, vom Künstler als „Der Krokodilfarbene“ bezeichnet**
- **Die besondere Farbigkeit in seinen Holzschnitten erreicht der Künstler durch die aufwändige Zusammensetzung kostbarster Farbpigmente**
- **Monumentalformat von höchster Präzision in der Ausführung.**
- **Handabzug auf handgeschöpftem Kumohadamashi-Japanpapier von Heizaburo Iwano**

Strecken muss er dabei selbst im Unklaren bleiben und kann nie ganz gewiss sein, wie das Bild schlussendlich aussehen wird. Aus einer fotografischen Vorlage werden die Lichtanteile in die dunkel eingefärbte Holztafel geschnitten. Dies allerdings keinesfalls mechanisch, sondern aus einer intuitiven Beobachtung und Empfindung und einer exzellenten Beherrschung der Technik heraus, die es dem Künstler ermöglicht, die „Melodie“ dieses vor der Natur aufgenommenen Vorbildes wieder entstehen zu lassen. Den Holzschnitt, der gewöhnlich mit begrenzenden Konturlinien arbeitet, wandelt Gertsch ab, sodass er zu wesentlich malerischeren Übergängen gelangt. Es geht ihm also eindeutig weniger um die Zeichnung als um das malerische Motiv, das er aus der Fläche des Holzes hervorbringen will. Mit der Bildplatte ist aber nur die eine Hälfte des Bildes erfasst, die andere besteht in der Farbsetzung als eigener Werkprozess. Aus diesem Blickwinkel gesehen, handelt es sich bei den Drucken auch um monochrome Malerei.

Sieht man, mit welcher Konzentration und Bestimmtheit Franz Gertsch bei der Wahl seiner Farben vorgeht und betrachtet man dabei die unterschiedlichen Farbergebnisse bei ein und demselben Holzschnitt, so wird deutlich, wie sehr die Feststellung zutrifft, es handele sich dabei auch um monochrome Malerei. Der Malprozess beginnt mit der Suche nach geeigneten Pigmenten, häufig nach pulverisierten Edelsteinen wie etwa Lapislazuli oder Malachit und vielen anderen, die bevorzugt von einem Farbhersteller aus Kyoto bezogen werden. Das überraschende Moment liegt für den Maler in der Verbindung des jeweiligen Pigments mit Öl, was im Augenblick der Vermischung kaum vorhersehbare Prozesse liefern kann, die letztendlich den Farbklang bestimmen. Zieht man zu diesem Prozess der Farbbestimmung, der so entscheidend für die Wirkung und die Emotion des Bildes ist, auch noch die Größe des Bildes in Betracht, dann wird evident, dass es sich hier keinesfalls um einen gewöhnlichen Druck handelt, sondern um ein Unikat, bei dem sich der Künstler der Technik des Holzschnittes bedient. Auch der Bildträger, das Japanpa-



pier von Heizaburo Iwano, der in Japan den Ehrentitel eines „National Treasure“ führt, ist nicht nur von außergewöhnlicher Größe, sondern ist durch die Verwendung von Fasern des Maulbeerbaumes und von Leinen ein ganz besonders schweres, widerstandsfähiges und saugkräftiges Papier. Schließlich hat Franz Gertsch auch die Rahmung des Blattes - wie bei allen seinen Holzschnitten - festgelegt und damit die Bildwirkung seiner Arbeit bestimmt. Der helle, kastenförmige

Holzrahmen, das Auflegen des Büttenpapiers auf eine Leinwand und der Abschluss durch eine Glasscheibe verstärken die Bildwirkung. Es kommen also vier Komponenten zusammen, die dieses Werk von Franz Gertsch ausmachen: Die motivgebende Platte mit dem Holzschnitt, die wirkungsbestimmende Farbgebung, der außergewöhnliche Bildträger des handgeschöpften Papiers sowie die besondere Rahmung ergeben in ihrem Zusammenspiel das Bild „Cima del Mar“.

RICHARD OELZE

1900 Magdeburg - 1980 Posteholz

Teil einer Ebene (Teil der großen Ebene).
1969.

Öl auf Leinwand.

Schmied 153. Rechts unten signiert. 80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung (um 1987).
- Galerie Brusberg, Hannover.
- Firmensammlung BEB Erdgas und Erdöl GmbH & Co.KG, Hannover (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Michael Hertz, Bremen (1969?, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Malerei des Surrealismus, Kunstverein Hamburg, 1969, Nr. 95.
- ROSC '71, Dublin 1971, Nr. 91, Abb. S. 220 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Lichtwark-Preis, Hamburger Kunsthalle, 1973/74, mit Abb. im Faltblatt.
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen im Lande Bremen, Kunsthalle Bremen, 1985, Kat.-Nr. 209, mit Abb. S. 129.
- Richard Oelze. Gemälde und Zeichnungen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 27.3-30.5.1987, Kat.-Nr. 153 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

Am 29. Juni 1900 wird Richard Oelze, einer der bedeutendsten Vertreter des deutschen Surrealismus, in Magdeburg geboren, wo er ab 1914 die Kunstgewerbeschule besucht und zum Lithograf ausgebildet wird. Von 1921 bis 1925 studiert Oelze am Bauhaus in Weimar bei Johannes Itten. Oelze lebt und arbeitet von 1932 bis 1936 in Paris, wo er die Surrealisten Dalí, Breton, Éluard und auch Max Ernst kennenlernt, mit dem er Zeit seines Lebens befreundet ist und der ihm am 30. November 1930 schreibt: „Wir sind natürlich alle sehr gespannt Ihre neueren Bilder zu sehen, und würden uns mit Photographien schon sehr freuen. Wenn irgend möglich würde ich gerne eines Ihrer Bilder erwerben.“ Richard Oelzes malerisches Œuvre fasziniert nicht nur durch das Sujet der surrealen, teils von chimärengegleichen Wesen bevölkerten Landschaften, sondern - wie das vorliegende, motivisch zurückgenommene Gemälde eindrucksvoll belegt - durch die handwerkliche Perfektion und Detailgenauigkeit der Ausführung. In charakteristischer farbiger Reduktion hat Oelze sich ausnahmsweise für eine gänzlich unbevölkerte Landschaft entschieden und damit allein die interessante Oberflächenstruktur und deren malerische Umsetzung in den Fokus gerückt. Der Kunsthistoriker Wieland Schmied war von Oelzes einzigartiger Maltechnik begeistert,

die seine grafischen Anfangsjahre spüren lassen: „Oelze malt Punkt für Punkt, trägt die Farbe stets hauchzart, tupfenweise und fast immer lasierend auf. Aber die Farbe ist erst Zutat. Das Eigentliche ist ihm die Untermalung. Oelze beginnt mit der Grundierung der vorbereiteten Leinwand. ... Dann folgt, weiß gehöhlt auf die dunkle Grundierung ... die Untermalung, die ‚Zeichnung‘. Dann legt er eine Firnissschicht über die Untermalung und deckt sie ab, fixiert sie. Und schließlich trägt er lasierend die Farbe auf, manchmal zwei, drei Lasuren übereinander“ (zit. nach: W. Schmied, Richard Oelze, Göttingen 1965, S. 25f.). Oelze erreicht auf diese Weise feinste Tonstufungen und Nuancen, die den „Schleier des Geheimnisses“ über seine Kompositionen legen und diesen ihren unnachahmlich entrückten Charakter verleihen. In „Teil einer Ebene“ ist dieser seltsam oszillierende Charakter noch gesteigert, da die von Oelze im Jahr der ersten Mondlandung geschaffene Kraterlandschaft vom Betrachter nicht mehr allein surreal wahrgenommen werden kann. Zwangsläufig muss Oelzes „Teil einer Ebene“ mit den weltberühmten Bildern der Mondlandung assoziiert werden und ist auf diese Weise eine beeindruckende künstlerische Anspielung auf das surreal Reale unseres Daseins. [JS]



YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Cosmogonie (COS 16). 1960.

Mischtechnik, Pigment auf Papier auf Leinwand aufgezogen,
in Plexiglas-Kasten.

Wember S. 120. Verso auf dem Keilrahmen von fremder Hand zweifach
bezeichnet „COS - 1“. 23,2 x 17,7 cm (9.1 x 6.9 in). Plexiglas-Kasten: 28,5 x 17,7 cm
(11,22 x 6,9 [EH])

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 50.000

\$ 33.000 – 55.000

PROVENIENZ

- Sammlung Paul Wember, Krefeld.
- Privatsammlung Norddeutschland.

- **Erfindung einer raffinierten Technik mit überraschender Wirkung**
- **Namhafte Provenienz: vormals in Besitz des ehemaligen Direktors des Kaiser-Wilhelm-Museums, Krefeld, Paul Wember**

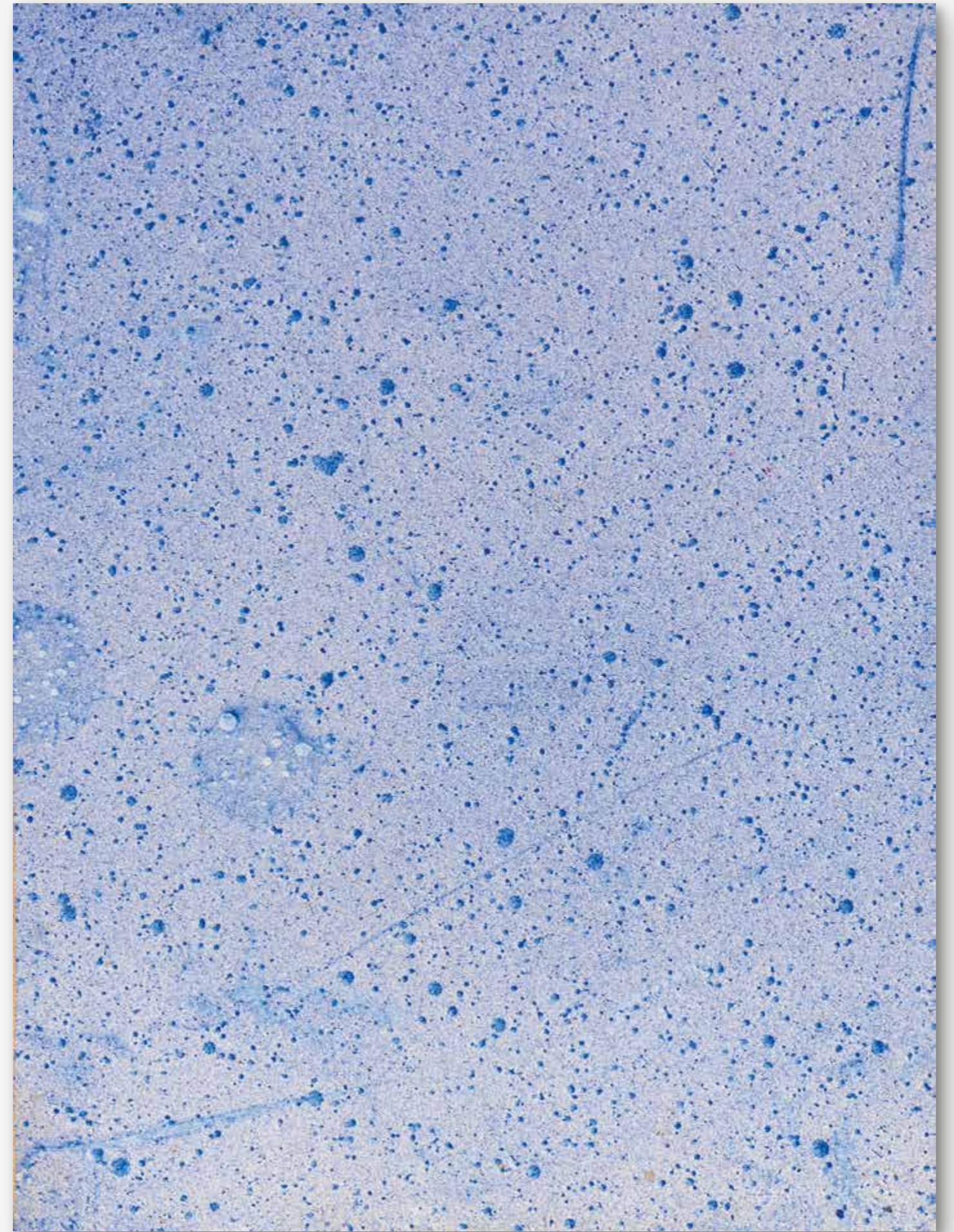
„Wember war [...] der erste und einzige [...] Museumsdirektor in ganz Deutschland und weit und breit in Europa, der überhaupt Yves Klein, Tinguely und wie sie da alle sind, ausgestellt hat, und man muss sich das vergegenwärtigen: Die einzige Ausstellung, die Klein zu Lebzeiten hatte, war die von Paul Wember in Krefeld.“

Heinz Mack mit Magdalena Broska im Gespräch. Dezember 2008. In: Kunst und Krefeld e. V. (Hrsg.): Paul Wember zum 100. Geburtstag. Krefeld 2013, S. 56.

Yves Klein setzt sich in seinem Œuvre mit Farbe auseinander, zunächst unter dem Verdikt des Monochromen. Doch ab 1960 arbeitet er auch an den sogenannten Cosmogonien (COS). Diese Werkgruppe umfasst laut Wember 39 Werke. Der Begriff „Cosmogonie“ steht für die Wissenschaft der Bildung der Himmelskörper und des Sonnensystems. Inspiriert von Theorien der Rosenkreuzer und als Teil einer Kunstphilosophie, die Gemälde als Produkte und Repräsentanten der Elemente inszeniert, schafft Yves Klein diese „Cosmogonien“, in denen er den Kosmos auf Erden durch das Wetter stellvertreten sein lässt. Er verdeutlicht die Prozesse von Erosion und Kristallisation oder das Brennen der Sonne. Dafür stellt Yves Klein etwa frisch mit einer Ölfarbe be-

malte Bildträger in den Regen, sodass die Tropfen sie zufällig strukturieren. Ein kleines Universum entsteht so auf dem Papier, das Wind und Regen ausgesetzt wird.

Unser Blatt „COS 16“ zeigt einen feinen hellblauen Regen auf Papier. Es bleibt fast nichts, woran sich das Auge festhalten kann, nichts als die hellblauen Regentropfen und ihre beruhigende Wirkung. Wie Yves Klein sagt: „Der einzige Weg, im Leben zu kämpfen, besteht darin, ein wenig dieses Unendlichen zu ergreifen und es zu nutzen.“ Vielleicht helfen Yves Klein diese seine Werke, die Cosmogonien, diesen Kampf für ihn zu führen und das Unendliche zu ergreifen und zu nutzen. [EH/SU]





GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf lebt und arbeitet in Düsseldorf

Weisses Feld. 1994.

Nägel, weiße Farbe über Leinwand auf Holz.

Verso signiert, datiert und betitelt „Weisses Feld“ sowie mit Richtungspfeil.

150 x 150 x 17 cm (59 x 59 x 6,6 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.94.038 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000

\$ 550.000 – 770.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin (1994 über die Galerie Walter Storms, München, erworben).

Unsere großformatige, hochdynamische Arbeit „Weisses Feld“ aus dem Jahr 1994 steht exemplarisch für Ueckers Nagelbilder, die den anhaltenden internationalen Ruhm des „ZERO“-Künstlers begründen. Bereits kurz nach ihrer Entstehung befindet sie sich im Besitz eines Berliner Sammlers und ist damit erfreulicherweise nun erstmals wieder öffentlich zu sehen. Seit den 1960er Jahren setzt sich Uecker, der den Nagel zu seinem unverwechselbaren künstlerischen Ausdrucksmittel erklärt und ihm erstmals eine geistig-poetische Dimension verliehen hat, immer wieder mit dem von ihm erfundenen Sujet des Nagelfeldes auseinander und breitet anfänglich noch in kleinem, dann auch in zunehmend größerem Format ein dichtes Nagelgefüge in wirbelartiger Bewegung über die Leinwand aus. Seit den 1980er Jahren verwendet Uecker auch größere Nägel, die er noch kraftvoller auf den Bildträger setzt und die nun zunehmend in weniger strenger Gliederung, sondern in stärker ausgreifenden Bewegungen die Bildfläche strukturieren. Auch lässt er die wogenden Nagelhäuse nun zunehmend ungefasst in ihrer dunklen Oberfläche stehen und bezieht auf diese Weise von vorneherein einen stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast in seine Kompositionen mit ein, der durch die Licht-Schatten-Wirkung noch verstärkt und verlebendigt wird. In Ueckers Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre tritt die Wucht und Härte ihres Entstehungsprozesses unmittelbarer als in den formal reduzierten Arbeiten der 1960er Jahre zutage. Muss sich der einzelne Nagel im Frühwerk in seiner genauen Ausrichtung noch stärker in die strenge Gesamtchoreografie der Nagelhäuse einfügen, so erscheint er nun zunehmend emanzipierter, geht deutliche Gegenbewegungen und spannungsreiche Konfrontationen ein. Ueckers einzigartige künstlerische Schöpfungen, deren formale Zurückhaltung und monochrome Strenge ab den 1980er Jahren zunehmend aufge-

• **Großformatiges Kraftfeld von malerischer Wirkung**

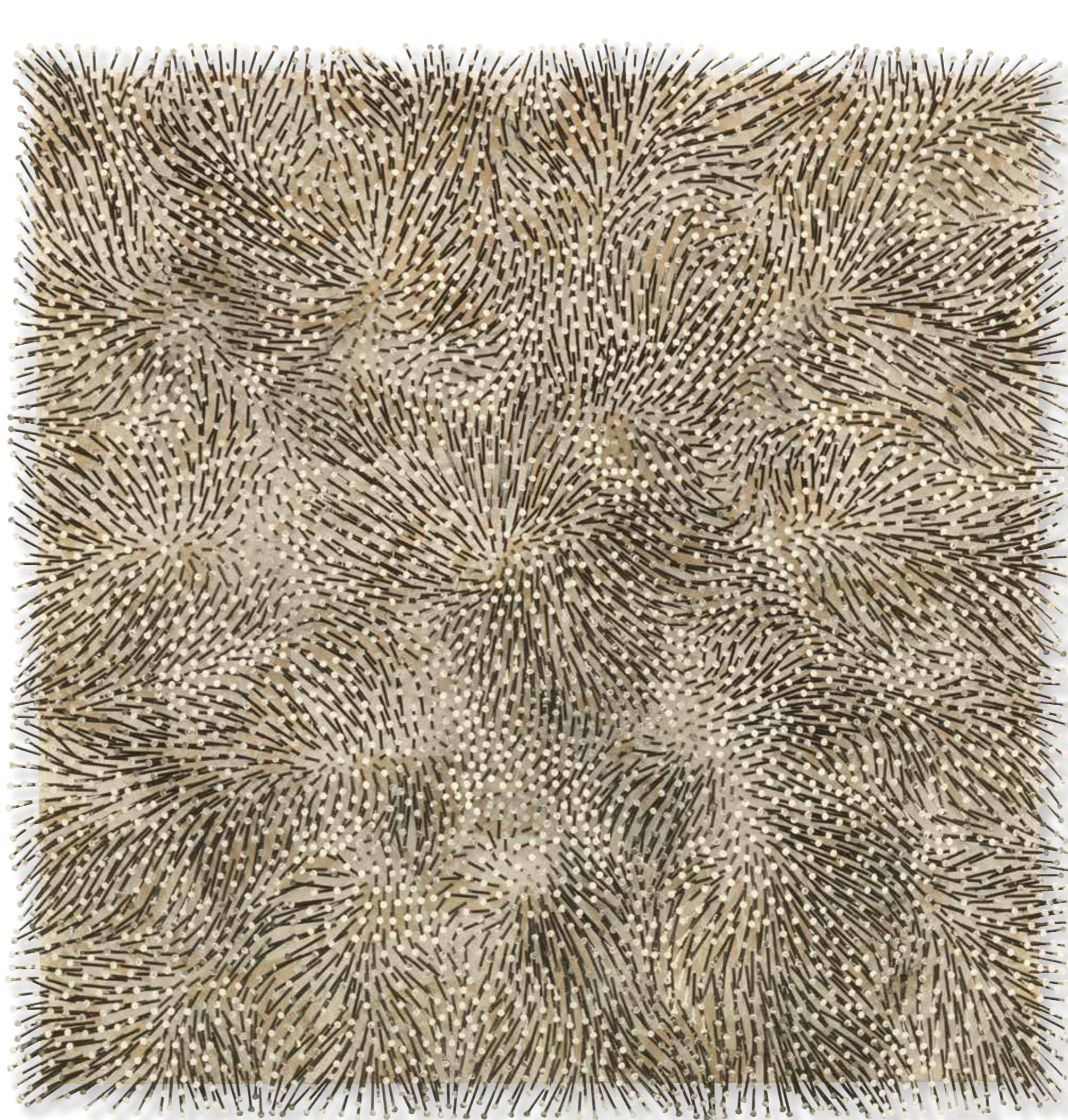
• **Besonders dichte, hochdynamische Nagelung**

• **Seit Entstehung Teil einer Berliner Privatsammlung und nun erstmals wieder öffentlich zu sehen**

brochen wird, rufen Erinnerungen an Landschaftseindrücke wach. Während Ueckers Nagelfelder der 1960er Jahre lediglich sanft vom Wind bewegten Kornfeldern gleichen, erinnern seine späteren Arbeiten - wie auch unser beeindruckendes „Weisses Feld“ - an vom Sturm gezeichnete Getreide- oder Dünenlandschaften, - Natureindrücke wie sie für Ueckers Kindheit auf der Halbinsel Wustrow prägend waren.

Bereits im Dezember 2014 konnte unser Haus die gleichformatige Arbeit „Weisser Wind“ aus dem Jahr 1992, die fast wie ein Pendant zur vorliegenden Arbeit wirkt, erfolgreich versteigern. Und so freuen wir uns, nun mit „Weisses Feld“ ein weiteres marktfrisches Hauptwerk aus dieser eindrucksvollen Schaffensphase anbieten zu können.

Günther Ueckers Schaffen wird u.a. 2005 mit einer großen Einzelausstellung im Martin-Gropius-Bau und der Neuen Nationalgalerie in Berlin geehrt. 2015 folgt eine umfangreiche Überblicksschau im K20 - Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf. Seine Werke befinden sich heute in einer Vielzahl bedeutender öffentlicher und privater Sammlungen, etwa dem Folkwang Museum Essen, dem Museum Frieder Burda, Baden-Baden, sowie der Neuen Nationalgalerie und dem Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, in Berlin. Uecker, der zu den bedeutendsten zeitgenössischen Künstlern zählt, gilt dank seines unverwechselbaren Œuvres darüber hinaus als ein Phänomen des Kunstmarktes. Seine Preise steigen stetig und seine großformatigen Nagelbilder konnten in den vergangenen Jahren regelmäßig Rekorderlöse verzeichnen. So auch ein großformatiges Nagelrelief aus dem Jahr 1997, das im März 2017 in London für 2,5 Millionen Euro zugeschlagen wurde und damit den aktuellen Spitzenpreis des Künstlers hält. [JS]



170

SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau - 1969 Paris

Composition abstraite. 1957.

Öl auf Leinwand.

Poliakoff 57-19. Rechts unten signiert. 65 x 81 cm (25,5 x 31,8 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.07 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 160.000

\$ 154.000 – 176.000

PROVENIENZ

- Galerie Berggruen, Paris.
- Privatsammlung Portugal (um 1960 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).

AUSSTELLUNG

- Serge Poliakoff, Kunstverein Hamburg, 12.4.-18.5.1958, Kat.-Nr. 57.

Als die Kunst der Nachkriegszeit nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, neuen Formen und Inhalten sucht, erlangt Serge Poliakoff mit seinen für die europäische Kunst noch äußerst unkonventionellen Farbkompositionen große Anerkennung. Die figurative Malerei kann die Forderung nach Erneuerung nicht bedienen, ihre Formen und künstlerischen Möglichkeiten wirken erschöpft, sodass sich die Künstler nun auf eine in ihr Inneres gerichtete Suche nach neuer Kraft und Inspiration begeben. Poliakoff findet zu einer ganz individuellen, äußerst charakteristischen abstrakten Malerei, in der er ein Gerüst aus scharfkantigen, unregelmäßigen Formen mit manchmal kräftigen, polychromen und im Spätwerk dann eher gedeckteren, reduzierten Farben füllt, mit einzelnen, bewusst gesetzten, akzentuierenden Kontrasten versieht und gleich einem Puzzle zu einem verschachtelten Gebilde zusammensetzt. Frei von äußeren, gesellschaftlichen oder geografischen Einflüssen erschafft Poliakoff so seinen ganz eigenen malerischen Kosmos, der durch die eingehende Betrachtung des Kunstwerks von jedermann betreten werden kann.

Im Januar des Entstehungsjahres unseres Werkes erleidet der Künstler seinen ersten Herzinfarkt. Ihm wird empfohlen, die Arbeit für eine ganze Weile niederzulegen, doch der auch während der

- Eine der äußerst seltenen Arbeiten in fein austariertem Rosa
- Pointiertes Farbzentrum in Rot und Gelb
- Aus der begehrten Schaffensperiode des Künstlers
- Namhafte Provenienz
- Seit über 50 Jahren in Familienbesitz

Genesungszeit so starke Schaffenstrieb und sein Verlangen zu malen führen ihn zurück zur Staffelei. Sein Sohn Alexis hilft ihm in dieser Zeit bei der aufwendigen Vorbereitung der Leinwand, dem Mahlen der Pigmente und Anmischen der Farben, sodass der Künstler in der Lage ist, seine Ideen zu verwirklichen. Das Spätwerk Poliakoffs gilt heute als Hochzeit seiner Kunst, und so entsteht auch die hier angebotene Arbeit in besonders seltener Farbigkeit 1957 in ebendieser bedeutenden Schaffensperiode. Ein Jahr zuvor erscheint die erste Monografie zu den Arbeiten des Künstlers, zwischen Juli und Dezember 1957 sind seine Arbeiten in einer großen Ausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum in New York vertreten und 1960 wird sein Schaffen mit einer bedeutenden Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern gewürdigt. 1962 bespielt er sogar einen eigenen Saal auf der Biennale in Venedig. Sein Œuvre entspricht in jeder Hinsicht dem damals vorherrschenden Zeitgeist und auch deshalb zählt man ihn zu den wichtigsten Akteuren der sogenannten Nouvelle École de Paris, deren Vertreter insbesondere durch ihre große Weiterentwicklung und ihr Vorantreiben der abstrakten Malerei in Paris miteinander verbunden sind. Auch Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Hans Hartung und Pierre Soulages werden zu diesem bedeutenden Künstlerkreis hinzugezählt. [CH]



„Abstract art comes more from the interior and extends more to the interior. If one paints a battle of horses and warriors it is not necessary to call on philosophy to understand its contents. Abstract art is a composite that must spread out into the cosmos. While figurative painting lives within the frame, the abstract must run over the frame to create a cosmos. The painting must always step out of the canvas.“

Serge Poliakoff, zit. nach: Gérard Durozoi, Serge Poliakoff. Monographie, Paris 2005, S. 174.

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/Ibiza

Rodom. 1958.

Öl und Sand auf Leinwand.

Rechts unten mit der in die Farbe geritzten Signatur und Datierung.

120,5 x 96 cm (47.4 x 37.7 in).

Wir danken Herrn Dr. Ulrich Schumacher, Emil Schumacher Stiftung, Hagen, der das Werk im Original vorliegen hatte, für die freundliche Auskunft. Das Werk ist dort unter der Nummer 0/551 registriert.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.09 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Galerie van De Loo, München (1958 direkt vom Künstler erhalten, verso auf der Leinwand und dem Keilrahmen mit dem Galeriestempel).
- Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen (1976 vom Vorgenannten erworben, verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerietikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (1976 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- XXIX. Biennale Internazionale d'arte di Venezia, Venedig, 14.7.-18.10.1958 (nicht im Kat., verso auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett, hierauf typografisch nummeriert „321“).
- Arte e Contemplazione, Palazzo Grassi, Venedig 1961 (im Kat. o. Nr., verso auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Emil Schumacher, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Bremen 1976.

In den 1950er Jahren gelingt Emil Schumacher im Zeichen des Informel der internationale Durchbruch. Kennzeichen seiner individuellen Malerei ist die vom Gegenständlichen befreite Formensprache, die sich einerseits betont intuitiv gibt, sich jedoch ebenso bewusst des kontrollierten Zufalls bedient. Diese Kehrtwende des zuvor gegenständlich arbeitenden Künstlers vollzieht sich vor dem Hintergrund eines Zeitstils, der von der französischen École de Paris, dem Tachismus und vom amerikanischen Action-Painting geprägt ist. Für die außergewöhnliche Wirkung seiner Werke fügt Schumacher dem eigentlichen Malmittel, der Farbe, Sand hinzu und erhöht damit deren Materialität. In einer ersten Schaffensphase entstehen von 1956 bis 1959 die sogenannten „Tastobjekte“, deren Bildoberfläche durch eine spezifisch optisch-haptische Qualität besticht. Die geschichtete, geritzte und gesprungene Farbmaterie generiert auf dem Bildträger eine eigentümliche optische Spannung, die durch das Auge (nicht die Hände) des Betrachters abzutasten ist. Die optisch „erfühlte“ Farbmatrix birgt dabei gleichsam das Potenzial unendlicher räumlicher Ausdehnung und verleiht dem im Bildträger gebundenen Werk eine ungeahnte, zeitlich-räumliche Wirkungsdimension. Hierdurch nähert sich Schumachers künstlerische Arbeitsweise den schöpferischen Mechanismen

- **Biennalarbeit**
- **Aus der frühen Werkserie der „Tastobjekte“**
- **Bedeutende Ausstellungshistorie**
- **Mystisches Materialbild mit haptisch differenzierter Oberfläche**

der Natur an: Wachsenlassen, Auswählen, Zerstören sind die Prozesse, denen er seine Malerei unterwirft. Deutlich werden diese Maximen des Arbeitsprozesses auch bei dem hier angebotenen Werk, dessen erdgebundene Grundtonalität durch lineare Ritzungen sowie rot, blau und weiß getünchte Schürfungen und Schichtungen durchbrochen wird: „Es ist, als ob der Künstler die Erdrinde aufbräche, Gräben und Furchen ziehend und nach dem fragend, was durch die Verwundung der Materie hindurch sichtbar werde.“ (Karl Ruhrberg, in: Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Ausst.-Kat. Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, Köln 1987, S. 22).

Mit diesem Rezept wird Schumacher Mitte der 1950er Jahre zu einem der bedeutendsten Vertreter des Informel. Das Jahr 1958, das Entstehungsjahr unseres Werks, ist dabei durch entscheidende Meilensteine geprägt, die den bis heute anhaltenden internationalen Ruhm des Künstlers begründen: Neben der Bestimmung der hier angebotenen Arbeit für den deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig erfolgt im selben Jahr ebenso die Berufung Schumachers als Professor an die Hochschule für bildende Künste in Hamburg sowie seine Auszeichnung mit dem angesehenen Guggenheim-Award in New York. [FS]



WILLIAM TURNBULL

1922 Dundee - 2012 London

Female Figure. 1989.

Bronze mit schwarz-grüner Patina.

Davidson 266. Auf der Standfläche mit dem Künstlermonogramm, der Datierung und Nummerierung. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren.

183,5 x 29 x 26,5 cm (72,2 x 11,4 x 10,4 in).

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.11 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Waddington Galleries, London.

· Privatsammlung Süddeutschland (1996 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (EIN ANDERES EXEMPLAR)

· William Turnbull. Recent Sculpture, Waddington Galleries, London, 25.9.-19.10.1991, Kat.-Nr. 11 (Cover des Katalogs sowie mit Abb., S. 27).

LITERATUR (EIN ANDERES EXEMPLAR)

· Amanda A. Davidson, The Sculpture of William Turnbull, Aldershot 2005, Kat.-Nr. 266, S. 176 (mit sw-Abb.).

Unabhängig von den zeitgenössischen künstlerischen Strömungen schafft Turnbull Skulpturen mit klaren, umkomplizierten Formen und drastischer Frontalität. Sie zeugen von einer beeindruckenden Ambiguität - strahlen Modernität aus und enthalten dennoch Rückgriffe auf die kunsthistorische Vergangenheit, beinhalten eine gewisse figurative, naturalistische Symbolik und feiern gleichzeitig die Abstraktion.

In seinem Umgang mit der Abstraktion stellt Turnbull die Frage: „How little will suggest a head?“ (zit. nach: Ausst.-Kat. W. Turnbull. Sculpture and Paintings, Serpentine Gallery, London 1995, S. 10) und macht damit sein Anliegen einer größtmöglichen Entfernung von der naturalistischen Darstellung deutlich. Turnbull strebt nach einer Kunst, die mit so wenigen figurativen Referenzen wie nur überhaupt möglich auskommt: „Once you are away from a naturalistic image you have so much more ability to put things where you want them, instead of working anatomically.“ (W. Turnbull, zit. nach: Waddington Galleries, London 1998, S. 12).

- **Bronze mit fein ziselierten, den Körper mimenden archaischen Zeichen.**
- **Lebendige, körperbetonte Patina**
- **Nach 15 Jahren erstmals wieder eine Skulptur des Künstlers auf dem deutschen Auktionsmarkt**

Die starke Frontalität ist eines der Charakteristiken in Turnbills Œuvre, was die hier angebotene schmale „Female Figure“ besonders gut veranschaulicht. Nur in der Betrachtung ihrer Vorder- und Rückseite entfaltet sich ihre volle Präsenz. Immer wieder verweist der Künstler auf den menschlichen Körper - nicht nur mit den Betitelungen seiner Werke. Viele Arbeiten weisen zunächst unauffällige, feine Markierungen auf und auch unsere Arbeit ist übersät mit geometrischen Formationen und sparsam eingesetzten Liniengebilden. Turnbull nennt sie „Female Figure“ und so erweisen sich die bewusst platzierten Linien als Andeutungen der weiblichen Anatomie. Das Dreieck verweist auf den weiblichen Schoß, ein kleiner Kreis deutet einen Bauchnabel an, horizontale Linien markieren die Rippen und ein vertikal gezogener Strich fungiert als Nase. Die naturalistischen Elemente reduziert Turnbull auf ein absolutes Minimum und intensiviert damit gleichzeitig deren Wirkung.

Die Patinierung der Skulpturen nimmt der Künstler eigenhändig in der Gießerei vor. Jeder Guss erhält eine einzigartige Patina. Die vibrierende, changierende Farbigekeit von warmen Braun- bis grünlichen Grautönen verlebendigt die Oberflächenstruktur. Im Grunde begeistert unsere „Female Figure“ also aufgrund von drei wichtigen Elementen: ihrer besonderen Oberflächenstruktur, der charakteristischen Patinierung und ihrer feinen symbolträchtigen Zeichenformationen.

Seit der Jahrtausendwende findet eine Wiederentdeckung William Turnbills statt. 2007 feiert ihn die Londoner Waddington Gallery mit einer Retrospektive. Es folgen eindrucksvolle Einzelausstellungen im Yorkshire Sculpture Park (2005/06), in der Tate Britain (2006) und auf den Ländereien von Chatsworth House. Der britische Guardian nennt Turnbull vor Kurzem „a giant of 20th-century sculpture“ (zit. nach: W. Turnbull. Punk in the Genes, The Guardian 2013). Nachdem man auf dem deutschen Auktionsmarkt in den letzten 15 Jahren vergebens nach Arbeiten Turnbulls suchte, freut es uns nun ganz besonders, in unserer kommenden Auktion gleich zwei bedeutende Werke des schottischen Künstlers anbieten zu können. [CH]



ALEX KATZ

1927 New York - lebt und arbeitet in New York

White Pine 2. 2003.

Öl auf Leinwand.

Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert. 183 x 488 cm (72 x 192,1 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.13 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Timothy Taylor Gallery, London.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- Alex Katz: Recent Paintings, CAC Malaga/Spanien, 11.3.-12.6.2004 (Ausst.-Kat. mit Abb. S. 62-63).
- Alex Katz: West Broadway and spring, Timothy Taylor Gallery - West Bund Art & Design art fair, Shanghai/China, 7.-13.11.2016.

- **Eines der monumentalsten Werke des Künstlers, das bis dato auf dem Auktionsmarkt angeboten wurde**

- **Von einzigartiger Leuchtkraft**

- **Alex Katz gehört zu den Top 100 Artists**



Im Jahr 1949 macht Alex Katz seinen Abschluss an der Cooper Union in New York, einer Kunstschule, die sehr den Traditionen des Bauhauses und der europäischen Avantgarde wie Pablo Picasso verbunden ist. Diese Schule wird Katz' Bestrebungen, brandneue und grandiose Gemälde zu schaffen, jedoch nicht gerecht. Sein College-Lehrer Morris Kantor empfiehlt ihm die Skowhegan School of Painting in Maine, die Katz ab dem Sommer 1949 besuchen wird. Seine Ausbildung hier wird wegweisend für seine künstlerische Entwicklung. Die Studenten werden ermutigt hinauszugehen und zu malen, was sie sehen, um vor Ort schnell und unmittelbar mit der Landschaft und dem Licht zu arbeiten. Anfang der 1950er Jahre kauft Katz ein Sommerhaus bei Waterville in Maine. Die Sommermonate verbringt Katz nun auf dem Land und den Winter in Manhattan. Er liebt es, in Maine zu arbeiten, vor allem das Licht dort ist es, was ihn inspiriert. Die Farben empfindet er in der pulsierenden Metropole New York als gedämpfter, einfach weil allein schon die Umgebung so intensiv und vereinnahmend ist. So erscheinen die in Maine entstandenen Gemälde in satten, leuchtenden Farben. Besonders die Grüntöne sind im Überfluss vorhanden und erstrahlen in satten Tönen. Denn die Landschaft Maines ist geprägt von imposanten

Nadelbäumen, so wird der Bundesstaat auch als „The Pine Tree State“ bezeichnet. Die white pine ist eine Nadelbaumart, die vermehrt im Nordosten der USA vorkommt und vereinzelt bis zu 67 Meter hoch werden kann. „White Pine 2“ ist eines der zahlreichen Gemälde, die an Alex Katz' Herzensort Maine entstehen. Es verbindet die einzigartige Bildsprache des Künstlers mit den typischen Gegebenheiten der dortigen Landschaft. In seinem Werk verzichtet Katz komplett auf beschreibende Elemente - er konzentriert sich allein auf die Verbildlichung des Moments, genau so wie er ihn wahrnimmt. Um den Fokus auf die wesentliche Bildaussage zu lenken, reduziert er den malerischen Gestus auf ein Minimum. Bemerkenswert ist auch die Wahl des bildnerischen Ausschnitts: Er wählt ein nah herangezogenes Detail dieser riesenhaften Bäume. Der monumentale Eindruck der Naturriesen geht aber damit nicht verloren. Katz malt das ausschnittthafte Bildmotiv auf einer großformatigen Leinwand, die fast fünf Meter in der Breite misst, und erhält so die imposante Erscheinung. Er transportiert den Zauber des Augenblicks: ein Tag im Sommer, in den Ferien, mit gleißendem Sonnenschein und einer sanften Brise vom Meer her kommend. Man hat Zeit, die Seele baumeln zu lassen und einfach in die Baumwipfel zu blicken. [SM]



174

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf lebt und arbeitet in Düsseldorf

Baum. 1998.

Skulptur. Nägel, Farbe und Leinwand auf Holzstamm.
Signiert und datiert. Höhe: ca. 108 cm (42,5 in).

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes
finden Sie auf unserer Homepage.

Auflaufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Edith Wahlandt Galerie, Stuttgart.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (vom Vorgenannten erworben).

- Imposantes Werk von brandaktueller Eindringlichkeit
- Kreativer Akt an einem ‚bandagierten‘ Baumstumpf
- Krönung und Abschluß der Werkgruppe durch die Integration der ‚heilenden‘ Leinwände
- Weiß getränkte Leinwand mit mystischer Wirkung als Symbol der Linderung
- Kapitale Skulptur Ueckers; handwerklich meisterhaft ausgeführt

Bei aller öffentlicher Begeisterung für die Nagelkunst Günther Ueckers ist leider oftmals nicht nur der enorme Facettenreichtum, sondern auch die naturverbundene Aussage seines künstlerischen Schaffens in den Hintergrund geraten. Nirgends aber ist diese wohl deutlicher zum Ausdruck gelangt als in Ueckers Übernagelung von Baumstämmen. Seit den 1970er Jahren thematisiert Uecker in seinem Werk die Zerstörung und Vernichtung der Natur durch den Menschen. Arbeiten wie „Kunstpranger“ von 1984, bei der eine alte, gefällte Ulme mit 130 Kilogramm Nägeln bespickt wird, demonstrieren offensiv gegen das Waldsterben. Dieser Arbeit schließen sich mehrteilige Nagelwälder an, mit denen Uecker im Jahr seiner Russlandreise 1984 beginnt und deren Erstellung vermutlich durch die Reaktor-Katastrophe von Tschernobyl für Uecker in den Folgejahren noch zunehmend an Bedeutung gewinnt. Im Kontext dieser Werkgruppe ist auch die hier angebotene Skulptur aus einem teilweise mit Asche und Leim bedeckten sowie mit langen Zimmermannsnägeln bekrönten Baumstamm

„Die Kunst kann den Menschen nicht retten, aber mit den Mitteln der Kunst wird ein Dialog möglich, welcher zu einem den Menschen bewahrenden Handeln aufruft.“

Günther Uecker, 1983, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, S. 2.

zu sehen. Massiv und imposant bäumt sie sich vor dem Betrachter auf und wird zu einem grandiosen Mahnmal der verletzten Natur. Gerade durch das nachträgliche Bandagieren des mit massiven Nägeln verwundeten Baumstammes wird in der vorliegenden Arbeit nicht nur die Verletzlichkeit, sondern auch die Notwendigkeit der Heilung besonders betont. Günther Uecker, der auf der kargen Ostseeinsel Wustrow seine Kindheit verbracht hat, möchte hinweisen auf die vom Menschen ausgehenden Bedrohungen der Natur, möchte sichtbar machen, anprangern und wachrütteln. Wenn dieses Thema natürlich auch Ueckers späten Nagelbildern und „Verletzungen“ inhärent ist, so tritt es doch am unmittelbarsten in seinen von jeglicher formal-ästhetischen Tradition befreiten Nagelbäumen zu Tage. Wohl auch deshalb war ein siebenteiliger Wald aus dem Jahr 1988 prominenter Bestandteil der umfassenden Werkschau „Günther Uecker. Zwanzig Kapitel“, die 2005 im Martin-Gropius-Bau und der Neuen Nationalgalerie in Berlin zu sehen war. [JS]



MAX ERNST

1891 Brühl - 1976 Paris

Le mont chauve. 1955.

Öl auf Holz.

Spies/Metken 3123. Rechts unten signiert (in die nasse Malschicht geritzt).

Auf der Rückseite signiert, datiert und betitelt. 24 x 33 cm (9.4 x 12.9 in). [CE]

Wir danken Herrn Dr. Jürgen Pech für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Sammlung Edouard Loeb, Paris.
- Galerie Semiha Huber, Zürich.

LITERATUR

- Das Kunstwerk, 10. Jahrgang, April 1956, Heft 4, S. 19.
- Christie's, London, 7022. Auktion, The art of the Surreal Evening Sale, 7.2.2005, Lot 99 (mit Abb.).

- **Reizvolle, mystische Darstellung in der von Ernst entwickelten, unverwechselbaren Technik**
- **Starker literarischer Bezug**
- **Entsteht im Jahr nach seiner internationalen Würdigung durch den Erhalt des Großen Preises für Malerei der XXVII. Biennale von Venedig**

Max Ernst ist 63 Jahre alt, als ihm auf der XXVII. Biennale von Venedig 1954 der Große Preis für Malerei zugesprochen wird. Während die Pariser Surrealisten ihn wegen dieses Verstoßes gegen den Antikonformismus aus ihren Reihen ausschließen, steigt der Marktwert seiner Werke nun beträchtlich an, und es ist dem Künstler erstmals vergönnt, ein materiell sorgenfreies Leben zu führen. Gemeinsam mit Dorothea Tanning zieht er sich aus Paris in das Dorf Huismes in der Touraine zurück. Es entstehen fast ungegenständliche Gemälde, deren Bildflächen weitgehend monochrome Strukturen oder Texturen aufweisen, die harmonischer und ruhiger wirken. Die düsteren Dekalkomanien und geometrischen Figuren der Exilzeit machen neuen Inhalten Platz: Hommagen an Dichter und Künstler sowie zeithistorische und philosophische Themen. Der Titel des hier angebotenen Werkes verweist auf zweierlei Möglichkeiten: „Eine Nacht auf dem kahlen Berge“ ist eine sinfonische Dichtung von Modest Mussorgski und gilt als eines der bekanntesten Beispiele für russische Programmmusik des 19. Jahrhunderts. Darin wird der Tanz der Hexen in der Johannisnacht beschrieben. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass Max Ernst sich hiermit auf den in der Nähe von Nizza befindlichen Berg mit dem Namen „Mont Chauve“ bezieht, der unweit von Nizza gelegen ist. Er übersetzt das traditionelle Genre der Landschaftsmalerei in eine surreale Bildersprache und definiert damit seine eigene unbewusste Weise des Welterlebens, die über jede sinnliche Fassbarkeit und geistige Begreifbarkeit hinausgeht. An die Stelle der Nachahmung des Sichtbaren tritt die Vision als das Nicht-Sichtbare, Nicht-Offensichtliche. Was er in der äußeren Welt sieht, lässt ihn Verborgenes in seinem Unterbewusstsein entdecken. In seinen Werken verschmelzen Wirklichkeit und Traum, Vergangenheit und Gegenwart zu einer übernatürlichen Realität. [CE]



ADRIAN GHENIE

1977 Baia Mare (Rumänien) - lebt und arbeitet in Klausenburg und Berlin

Ohne Titel (Stephansdom), 2003/04.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. 105 x 45 cm (41.3 x 17.7 in).

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.18 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55,000 – 77,000

- Gemälde von großem haptischem Reiz
- Adrian Ghenie wird von großen Galerien wie der Galerie Thaddaeus Ropac und der Pace Gallery vertreten

„Die Bilder sind von großem taktilem und materiellem Reiz: Häufig bringt der Künstler mehrere Schichten Farbe auf die Leinwand auf und kratzt sie anschließend teilweise wieder ab. Dabei arbeitet er nicht nur mit dem Pinsel, sondern auch mit einem Stahlspachtel, individuelle Handschrift verbindet sich mit mechanischem Gestus. Malerei wird als Malerei sichtbar.“

Stefanie Gommel 4.11.2013 für Kunstlexikon Hatje Cantz Verlag, gelesen am 2.11.19 17:05:
www.hatjecantz.de/adrian-ghenie-5952-0.html.

Das hier angebotene Frühwerk des Künstlers entsteht während seiner Zeit in Wien, wohin Ghenie 2002 nach seinem Universitätsabschluss in einer Phase einer Malblockade übersiedelt. In seiner Studienzeit entstanden nach Aussage Ghenies „sehr klassische, sehr symbolistische, sehr an das 19. Jahrhundert angelehnte, anachronistische Bilder“, die „nicht in die zeitgenössische Kunstszene“ passten (zit. nach: Rachel Wolff, Atelierbesuch: Die düstere Bildwelt des rumänischen Malers Adrian Ghenie, Art + Auction, Märzausgabe 2013; online: Memento des Originals vom 8.5.2014 im Internet Archive). Nach Wien geht Ghenie, um hier ein normales Leben zu führen, sich von der Kunst abzuwenden. Doch lässt sie ihn nicht los: In zahlreichen Streifzügen durch die Galerieszene kehrt Ghenie immer wieder zur Kunst zurück und findet neue Inspiration. [EH]



TONY CRAGG

1949 Liverpool - lebt und arbeitet in Wuppertal

Runner. 2013.

Edelstahl.

Unten seitlich mit dem Namenszug des Künstlers sowie der Datierung und dem Gießerstempel der Kunstgießerei Kayser, Düsseldorf. Unikat.

153 x 115 x 67 cm (60,2 x 45,2 x 26,3 in).

Einige monumentale Skulpturen des Künstlers, darunter auch eine der monumentalen Edelstahl-Skulpturen, sind dieses Jahr bis zum 13. Oktober im Giardino di Boboli in Florenz zu sehen. [CH]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 220,000 – 330,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

Tony Cragg gilt als einer der bedeutendsten internationalen Bildhauer der Gegenwart. Bereits in den 1980er Jahren findet er zu einem ganz eigenen, eher traditionellen künstlerischen Ansatz, mit dem es ihm gelingt, sich von der damals vorherrschenden Minimal Art und Konzeptkunst abzuwenden. Bald wird Cragg damit als einer der wichtigsten Vertreter der „New British Sculpture“ gefeiert. Im Laufe seiner Karriere verwendet der Künstler für seine Skulpturen eine Vielzahl unterschiedlicher Materialien, darunter Kunststoff, Fiberglas, Gips, Kevlar, Holz, Bronze und auch Edelstahl. Seine intensive Auseinandersetzung mit naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, mit denen er bereits vor seinem Kunststudium als Chemie-Labortechniker in Berührung kommt, ist seinen Arbeiten deutlich anzumerken. So erinnern die Skulpturen oftmals an organische Strukturen oder Mikroorganismen und spielen mit den Gesetzen von Geometrie, Symmetrie und Physik, da sie trotz ihrer beeindruckenden physischen Präsenz nicht nur eine gewisse Leichtigkeit vermitteln, sondern als völlig statische Gebilde oftmals einen überraschenden Bewegungsmoment evozieren. Dies gelingt dem Künstler bereits bei seiner Skulpturengruppe der „Rational Beings“ der 1990er Jahre, in denen er sich im weitesten Sinne mit der Form der menschlichen Wirbelsäule auseinandersetzt. Deren Weiterentwicklung führt den Künstler in den 2000er Jahren zu den irrationaleren, extremer geformten „Dancing Columns“, die den Betrachter - wie auch die hier angebotene, spätere Arbeit „Runner“ von 2013 - aufgrund ihres transitori-

- Unikat
- Allansichtig spektakulär
- Hochglanzpolierter Edelstahl mit eindrucksvoller Materialästhetik
- „Runner“-Skulpturen aus poliertem Edelstahl sind von großer Seltenheit

schen, momenthaften Charakters beeindrucken. „Runner“, so Cragg, „vermittelt mir das Gefühl, das man in dem Moment hat, in dem man denkt, man weiß wo es langgeht, aber dabei erahnt, möglicherweise in die falsche Richtung zu laufen. Dies bezieht sich häufig nicht nur auf die kleinen persönlichen Dinge, sondern oft auch auf die großen Bewegungen und Tendenzen, die man allgemein um sich spürt.“ (zit. nach: www.salzburgfoundation.at/kunstprojekt-krauthuegel-anthony-cragg-drei-neue-aussensculpturen/). Auch in dem hier angebotenen Werk gelingt es Cragg erneut, mit einer Fülle an Rundungen, Ausbuchtungen und Wölbungen im Zusammenspiel mit den auf der hochglanzpolierten Oberfläche entstehenden Spiegelungen eine scheinbare Bewegung zu erzeugen, ein Wabern, sowie eine gleichzeitige spannungsreiche Wandelbarkeit des gesamten Objekts. Cragg realisiert das Unmögliche: die Auflösung von skulpturaler Statik. Die dreidimensional angelegte Skulptur überzeugt aus jeder Perspektive mit einer neuen, abwechslungsreichen Ansicht und einem immer neuen Aspekt der von Cragg erdachten Formation. Harmonisch ungleichmäßig zeigt sich der Künstler als Meister der künstlerischen Verschmelzung von Form und Material. Mit großer dynamischer Eleganz und ästhetischer Vollendung bringt Cragg das hier verwendete Material, den wie flüssiges Silber glänzenden Edelstahl in eine Form, die dessen Qualitäten zelebriert und dem fantasievollen Betrachter eine unendliche Anzahl verschiedener Assoziationsmöglichkeiten eröffnet. [CH/MvL]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf - lebt in Berlin

Die Verschwörung. 1967.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen betitelt.

109 x 80 cm (42.9 x 31.4 in).

Das nahezu motivgleiche Gemälde „Das Horoskop“ (1966) befindet sich in der Sammlung der Pinakothek der Moderne, München.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.21 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

· Marie-Louise Jeanneret - Art Moderne, Genf (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).

· Privatsammlung Bremen (seit 1993).

AUSSTELLUNG

· Konrad Klapheck, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 14.9.-3.11.1974; Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 14.11.1974-5.1.1975; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15.2.-31.3.1975 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett), Kat.-Nr. 56, mit Abb. S. 133.

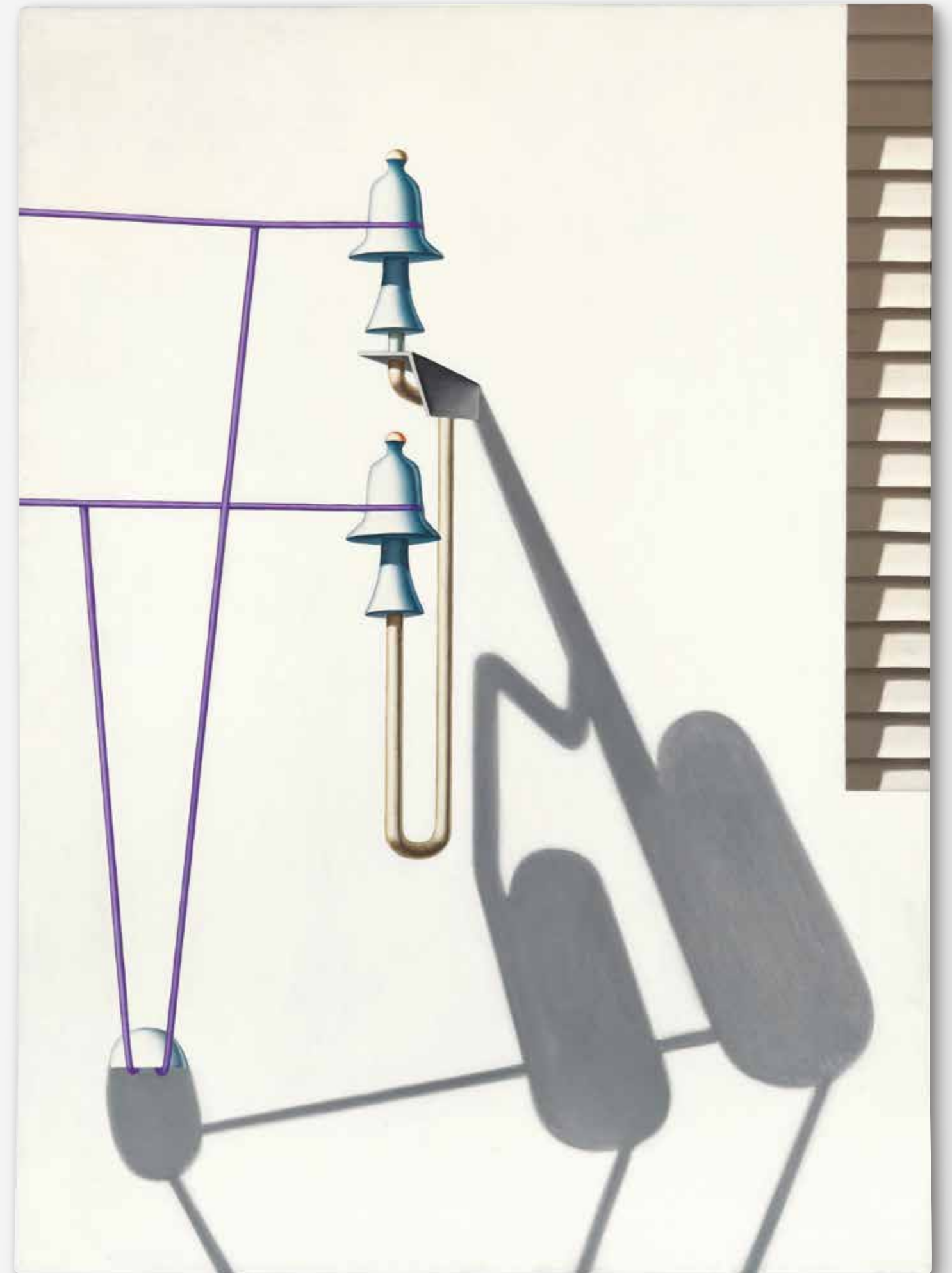
LITERATUR

· Vgl. Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985, hrsg. v. Werner Hofmann, München 1985, S. 92.

- Charakteristische frühe Arbeit aus den gefragten 1960er Jahren
- Besonders ist die leuchtend-reduzierte Farbigkeit und der filigrane Bildgegenstand
- Ein nahezu motivgleiches, jedoch weniger progressiv umgesetztes Gemälde befindet sich in der Sammlung der Pinakothek der Moderne, München
- Marktfrische Arbeit aus langjährigem Privatbesitz in herausragender Qualität

Konrad Klaphecks künstlerisches Lebensthema und kunsthistorisches Alleinstellungsmerkmal ist die Fokussierung auf den Gegenstand. Bereits Mitte der 1950er Jahre beginnt er mit seinen Schreibmaschinen-Bildern, die er zunächst noch realitätsgetreu wiederzugeben versucht, die fortan aber durch Monumentalisierung, Ausschnitthaftigkeit und Isolation immer mehr von ihrem Vorbild verfremdet und zunehmend auch mit interpretierenden Titeln wie „Der Chef“ (Kunstmuseum Düsseldorf) oder „Der Diktator“ (Museum Ludwig, Köln) belegt werden. Zeitgleich widmet sich Konrad Klapheck mit Nähmaschinen, Bügeleisen, Telefonen und Wasserkochern auch anderen Maschinen des häuslichen Alltags.

Für Klapheck ist seine Malerei auch immer künstlerische Vergangenheitsbewältigung, malerische Aufarbeitung und Dokumentation frühkindlicher Erinnerungen. Und wie bereits Klaphecks vermenschlichende Bildtitel deutlich machen, sind seine Maschinen-Bilder, einem bis dahin völlig neuartigen Sujet, auch zugleich immer Bilder des Menschen.



So hat Klapheck rückblickend festgehalten: „Also in den ersten Jahren, als ich mich ausschließlich auf die Technik, auf die Maschinen, auf die kleine Technik von Haushalt und Büro konzentriert habe, bin ich natürlich manchmal, besonders von älteren Menschen, von den Freundinnen meiner Mutter oder meiner Schwiegermutter, gefragt worden: ‚Ja, Sie haben doch so entzückende Kinder, wollen Sie nicht die mal malen? Und warum klammern Sie den Menschen aus?‘ Und damals habe ich immer gedacht: Aber der Mensch steht doch im Zentrum meines Werkes, er ist doch das Thema! Aber ich benutze die Instrumente, deren sich der Mensch bedient. Seit der Steinzeit hat sich der Mensch Selbstbildnisse geschaffen, vom ersten Steinkeil angefangen bis zum Computer von heute. Der Mensch spiegelt sich ja in den Gebrauchsgegenständen, die er geschaffen hat“ (Konrad Klapheck, 2002, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, München 2013, S. 114).



Detail aus „Die Verschwörung“

In unserer frühen, strahlend hellen Arbeit „Die Verschwörung“ widmet sich Klapheck nicht mehr dem Telefon selbst, sondern radikalisiert sein Bildthema weiter und erklärt nun sogar die häusliche Zuleitung samt Kabel, Porzellanisolatoren und deren exzentrischem Schattenwurf zum zentralen Bildgegenstand. Zwei thematisch und motivisch sehr ähnliche Bilder befinden sich in der Sammlung der Pinakothek der Moderne in München: Zum einen „Der Angeber“ (1965; vormals Sammlung Wormland), für welches ein mit einem Vorhängeschloss gesicherter, wandmontierter Hebel der Straßenbahnüberleitung Klapheck als Anregung diente, und das bereits 1979 angekaufte Gemälde „Das Horoskop“ (1966). Für „Das Horoskop“ war wie auch für „Die Verschwörung“ der Blick des Künstlers aus einem italienischen Hotelfenster auf die gegenüberliegende Hauswand das initiierende Moment. Der Gegenstand selbst, wie auch sein bizzarer Schattenwurf, fesselten Klapheck so, dass er diesen zunächst in einem Foto und einer Zeichnung festhielt und im Folgenden dann malerisch umzusetzen versuchte.

Keramikisolator, Photographie des Künstlers.
© VG Bild-Kunst



„Von den Photo-Realisten ... trennen ihn [Klapheck] die dezidierte Veränderung, die sich da zwischen Ding und Bild vollzieht, der hohe Abstraktionsgrad seiner Objekte, ihre Herauslösung aus dem natürlichen Ambiente und damit - trotz allem - ihre Wirklichkeitsferne, ihr Fetischcharakter, ihre emblematische Stilisierung. Dies alles aber bedeutet, dass Klaphecks Bilder weder zu verwechseln sind mit dem, was andere machen, noch mit dem, was sie wiedergeben.“

Werner Schmalenbach, 1976, zit. nach: Konrad Klapheck. Objekte zwischen Fetisch und Libido, Basel, Galerie Beyeler 1976, o. S.



K. Klapheck, Das Horoskop, 1966, Öl auf Leinwand, Pinakothek der Moderne München.
© VG Bild-Kunst

Die Komposition unseres leuchtenden Gemäldes unterscheidet sich jedoch deutlich von der nahezu motivgleichen Arbeit in der Pinakothek der Moderne: Durch die stärkere Fokussierung und Ausschnitthaftigkeit, den stärker zoomartig gewählten Bildausschnitt und die gleichzeitige Reduktion der Farbwerte wird ein eindrucksvoller Minimalismus erreicht, der sowohl Assoziationen an die Kunst der „ZERO“-Bewegung als auch an die deutlich späteren Schöpfungen Eberhard Havekosts wachruft. Der Bildtitel „Die Verschwörung“ ist wohl Hinweis auf die durch diese ominösen Leitungen geführten Gespräche und damit hat Klapheck den in Isolation und Monumentalisierung gezeigten Bildgegenstand wieder in Bezug zu dem ihn erschaffenden Menschen gesetzt. „Die Verschwörung“ liefert nicht nur ein besonders schönes Zeugnis von Klaphecks einzigartiger Bildsprache, sondern darüber hinaus auch seiner herausragenden künstlerischen Progressivität. [JS]

HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T 1970 - H 18. 1970.

Acryl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen betitelt, mit den Maßangaben sowie einem Richtungspfeil versehen. 100 x 162 cm (39,3 x 63,7 in).

Die Arbeit ist im Archiv der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergmann, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19,25 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland (erworben bei Galerie Ariel, Paris).

AUSSTELLUNG

· Hartung - Grands formats 1961-1971, Fondation Maeght, Saint Paul, 12.6.-12.7.1971 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
· Galerie Ariel, Paris (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

- **Farbkraftige Grattage**
- **Bewegtes Motiv in klassischer Farbigkeit „Gelb-Schwarz-Blau“**
- **Ein für den Künstler ungewöhnlich groß gewähltes Format**
- **Das Musée de la Ville de Paris würdigt den Gründer des Infomel momentan mit einer großen Retrospektive (11. Oktober 2019 - 1. März 2020)**

Hans Hartung zählt unbestritten zu den bedeutendsten Vertretern abstrakter Malerei in Europa. In seiner konsequenten Abkehr von künstlerischer Gegenstandsbeschreibung und ikonografischer Tradition bildet er im Laufe seines Schaffens eine kraftvolle, unverkennbare Formensprache heraus. Bekannt vor allem für Bilder mit kalligrafisch erscheinenden Linienzügen, variiert Hartung das Spannungsverhältnis zwischen Farbfläche und Linie auf vielfältige Weise. Oftmals erscheinen die Kompositionen als spontane Bildentwürfe, doch sind seine Gemälde das Ergebnis wohl-konstruierter Bildaufbaus. In unser Werk aus dem Jahr 1970 legte Hartung die übereinanderliegenden Farbschichten durch zügiges Abkratzen mit verschiedenen Werkzeugen wieder frei. So entsteht eine spannungsreiche und vielschichtige Komposition, die von explosiver, strahlender Farbkraft bestimmt wird. [EH]



GEORGE RICKEY

1907 South Bend/Indiana - 2002 Santa Barbara

Four Rectangles Broken Line. 1973.

Edelstahl.

Auf der Standfläche mit der eingeritzten Signatur, Datierung und Bezeichnung „modified Berlin 1980“. Unikat. 229 x 76 cm (90.1 x 29.9 in).

Dabei: Four Rectangles Broken Line, Lithografie, 1973, signiert, datiert und nummeriert. Auf Velin von BFK Rives (mit dem Wasserzeichen), 76 x 55,7 cm (30 x 22 in). Aus einer Auflage von 20 römisch nummerierten Exemplaren. Herausgegeben von der Erker Presse, St. Gallen (mit dem Trockenstempel).

Wir danken dem Estate George Rickey für die freundliche Beratung.

Weitere Abbildungen und ein Video dieses Werkes finden Sie auf unserer Homepage.

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.27 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

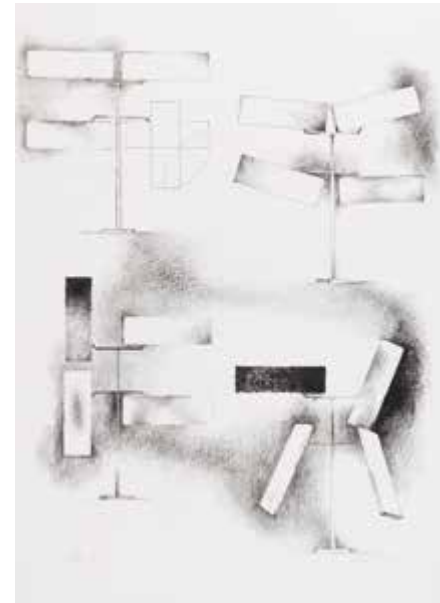
- Galerie Buchholz, München.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- George Rickey, Kestner-Gesellschaft Hannover, 13.7.-30.9.1973, Kat.-Nr. 54.
- Georg Rickey, Nationalgalerie Berlin, 21.11.1973-4.2.1974.
- George Rickey. Kinetische Skulpturen, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 5.5.-30.10.1977, Kat.-Nr. 8 (Cover des Ausst.-Kat.).

Am 6. Juni 1907 wird George Rickey in South Bend (Indiana) in eine Familie von Tüftlern hineingeboren, sein Vater ist Konstrukteur, sein Großvater ist Uhrenmacher. Schon seit frühen Jahren fasziniert ihn aber gleichermaßen die Kunst. Über historische und kunsthistorische Studien kommt er zur Malerei, wendet sich aber spätestens 1949 ganz der Skulptur zu. 1945 entstehen die ersten Mobiles, inspiriert durch das Werk Alexander Calders. Auf der Grundlage der Ideen von Bewegung und der Naturzeit entwickelt George Rickey sein Werk. Anders als seinerzeit Jean Tinguely vollführen alle Mobiles und kinetischen Skulpturen Rickeys ihre Bewegungen ohne Hilfsmotor. Rickey nutzt für seine künstlerische Arbeit die Windkraft und die Schwerkraft. 1968 bis 1969 hält er sich als Stipendiat des DAAD in Berlin auf, es folgen zahlreiche Preise und Auszeichnungen, 1987 wird er Mitglied der Akademie der Künste in Berlin. Während seiner Zeit in Berlin entsteht auch die kinetische Skulptur „Four Rectangles Broken Line“. An einem dünnen verästelten Stamm sind vier großflächige Rechtecke montiert. Die Skulptur suggeriert ein labiles Gleichgewicht und irritiert dadurch unser Raumgefühl. Rickey erreicht diese Täuschung durch nicht in Erscheinung tretende Gewichte, die den Schwerpunkt an den Rand der Platten hin verlagern und der Skulptur so Stabilität geben. Die Rechtecke wirken zunächst

- Schwerelose Eleganz in Bewegung
- Spannungsvolles Wechselspiel von Stabilität und Leichtigkeit
- Frühes Beispiel aus der Werkgruppe der „Rectangles“
- Außenskulptur von beeindruckender Größe
- Katalogtitel zur Ausstellung „George Rickey. Kinetische Skulpturen“ 1977 im Frankfurter Städel



G. Rickey, Four Rectangles Broken Line, Lithografie, 1973.

schwer und massiv, und desto erstaunlicher ist, mit welcher Leichtigkeit sie sich in alle Richtungen bewegen lassen. Über das Wesen seiner Arbeit schreibt Rickey selbst: „Wie der Maler mit Farben und Flächen umgeht, so arbeitet der kinetische Künstler mit Bewegungen, die an gewisse Zeitspannen gebunden sind. Überraschenderweise sind die zu Gebot stehenden Bewegungsarten recht einfach und klein an Zahl. [...] Auch muß ihr Kanon [...] in den Bereich menschlicher Aufnahmefähigkeit fallen. Schwingen, Kreisen, Pendeln, Vibrieren von Teilen, die sich dabei durch den Raum bewegen - auf und ab, hin und her, einmal rechts einmal links - und die Betonung dieser Bewegung durch Beschleunigen und Verlangsamen - viel mehr Möglichkeiten gibt es da nicht - aber das bescheidene Spektrum reicht aus, um daraus Meisterwerke entstehen zu lassen.“ (George Rickey, zit. nach Wieland Schmied, George Rickey, 1973, S.7/8). Als Erschaffer kinetischer Skulpturen ist Rickey sowohl Konstrukteur als auch künstlerischer Freigeist. Technik ist nicht Kunst, aber jede Kunst hat ihre Technik. Und so gleicht sein Atelier eher einer Werkstatt als einem Künstleratelier. Seine Skulpturen, die sich mit den Phänomenen der realen mechanischen Bewegung beschäftigen, sind trotz aller ihnen zugrunde liegenden technischen Überlegungen von einer unvergleichlichen schwerelosen Poesie. [SM]



FRITZ WINTER

1905 Altenbögge - 1976 Herrsching am Ammersee

Vor drei Zonen. 1968.

Öl auf Leinwand.

Lohberg 2647. Rechts unten signiert und datiert. Verso nochmals signiert und datiert sowie betitelt. Zudem zweifach mit durchgestrichenen Signaturen, Datierungen, Betitelungen bzw. Bezeichnungen („Vor Rot fWinter67“, weitere Zeilen unleserlich). 135,5 x 145 cm (53,3 x 57 in). [CE]

Aufrufzeit: 06.12.2019 – ca. 19.28 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000

\$ 77.000–99.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (vom Künstler erworben).

- **Typisch zeichenhafte Konstruktion vor magisch beleuchtetem Hintergrund**
- **Vielschichtige Komposition von hypnotischer Wirkung**
- **Leuchtende Farbmodulation in brillanter Leuchtkraft**
- **Eindrucksvolles Format**
- **Seit 50 Jahren in Familienbesitz**

„Ich schein nicht an die Natur gebunden zu sein. Und doch, der Schein trägt. Ich bin an die Natur gebunden, aber nicht an die Formäußerungen, sondern an die meinen..., es kommt nicht darauf an zu zeigen, was da ist, sondern zu offenbaren, was auch da ist, denn es ist weit mehr sichtbar, als wir sehen können und weit mehr hörbar, als wir hören können und weit mehr da, als wir selbst sind.“

Fritz Winter, zit. nach: Helga Gausling, Aust.Kat. Fritz Winter. Zum 80. Geburtstag, 1985, S. 5.

Ende der 1960er Jahre entwickelt Fritz Winter eine Formensprache, die sich durch klare und sorgfältig voneinander abgetrennte Farbfigurationen auszeichnet und die Ambivalenz zwischen Farbe als Raumwert und Flächigkeit der Leinwand thematisiert. Treppenartig werden die einzelnen Farbflächen mittels Schablonen aufgebracht. Es herrschen strenge Lineaturen vor und das Kompositionsprinzip wirkt rationaler durchdacht als in den Arbeiten der 1940er und 1950er Jahre, deren Aufbau scheinbar von Intuition beherrscht wurde. Das vorliegende Werk erhält seine besondere Wirkung insbesondere durch die innerhalb der Bildfelder stattfindenden Farbmodulationen, die sich zum Teil aus der Verschmelzung zweier Farbstreifen ergeben. Teilweise sind die Flächen als pastose, feste Schicht angelegt, wodurch die

Farben eine ungeheure Leuchtkraft entfalten. An anderen Stellen sind sie lasierend, transparent aufgetragen, sodass eine Tiefenwirkung erzeugt wird. Die einzelnen Farbflächen sind wie Schichten übereinander angeordnet und dennoch miteinander verzahnt und schaffen so eine Verankerung innerhalb der Komposition. Die Veränderung der Datierung und Betitelung auf der Rückseite der Leinwand von „Vor drei Zonen“ weist darauf hin, dass der Künstler die Arbeit in verschiedenen Schritten gefertigt und die Darstellung dabei auch verändert hat. So erhalten wir mit dieser Arbeit einen einzigartigen Einblick auf den Werkprozess und die wiederholte künstlerische Auseinandersetzung mit einer Komposition. Winter widmet sich der Arbeit immer wieder, bis das Werk zu seiner endgültigen Perfektion gelangt. [CE]



VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Oktober 2019

Das Versteigerungsverfahren wird durch die Teilnahme eines Bieters eingeleitet. Die Teilnahme eines Bieters ist die Erklärung, dass der Bieter bereit ist, das Angebot zu erfüllen. Die Teilnahme eines Bieters ist die Erklärung, dass der Bieter bereit ist, das Angebot zu erfüllen. Die Teilnahme eines Bieters ist die Erklärung, dass der Bieter bereit ist, das Angebot zu erfüllen.

1. Allgemeines

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

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

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

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

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

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

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

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

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

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters. Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem

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

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

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

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

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

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

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt dem gemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind.

Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

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

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

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

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

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

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

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

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

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

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

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgagen

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

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

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

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

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

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

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 32 %.

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

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19% enthalten.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,8 % inkl. Ust. erhoben.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,8 % erhoben.

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

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25 %.

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

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von 7% hinzugerechnet.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UrhG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 1,5% zzgl. 19 % Ust. erhoben.

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

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

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

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

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

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

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

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

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

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins

nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig, auch soweit Checks oder Wechsel angenommen wurden.

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

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

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 bis 3 des Geschäfts i.S.d Geldwäschegesetzes (GwG). Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

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

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

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

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

10. Haftung

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

11. Schlussbestimmungen

11.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

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

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

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

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

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

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

1.1.1 KETTERER KUNST GMBH & CO. KG MÜNCHEN

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

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

Verantwortliche Stelle:

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

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

Begriffsbestimmungen nach der neuen DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

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

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

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

Einwilligung

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

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

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

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

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuernummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Besteuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweiskopie, Handelsregisterauszug, Rechnerkopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können).

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

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

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

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

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

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

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

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

Live-Auktionen

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

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

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

1.1.2 KETTERER KUNST GMBH & CO. KG MÜNCHEN

Stand Mai 2019

1.1.3 KETTERER KUNST GMBH & CO. KG MÜNCHEN

- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.
- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.
- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

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

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

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

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

Datensicherheit

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

Datenspeicherzeitraum

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

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

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

TERMS OF PUBLIC AUCTION

Status October 2019

1.1.1 KETTERER KUNST GMBH & CO. KG MÜNCHEN

1. General

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the principal is not reached. In this case the

bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.6 Bidders in live auctions are obliged to keep all login details for their account secret and to adequately secure data from access by third parties. Third parties are all persons excluding the bidder. The auctioneer must be informed immediately in case the bidder has notified an

abuse of login details by third parties. The bidder is liable for all actions conducted by third parties using his account, as if he had conducted these activities himself.

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

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

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

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

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

5. Purchase price / payment date / charges

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

5.2 Buyers can make payments to the auctioneer only by bank transfer to the account indicated. Fulfillment of payment only takes effect after credit entry on the auctioneer’s account. Cash payments can only be made in exceptional cases and with the auctioneer’s consent.

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

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

5.4 Buyer’s premium

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

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

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32% premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19%.

In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.8% including VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7% of the invoice total. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.8% is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

DATA PRIVACY POLICY

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

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.
- The statutory VAT of currently 19% is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of 7% is added for printed books. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 1.5% plus 19% VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

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

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

6. Advance payment / reservation of title

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

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

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

7. Offset and right of retention

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

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

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

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

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

quent auction and shall also not be permitted to make another bid.

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

8.4 The auctioneer has the right to withdraw from the contract if it turns out after the contract has been closed, that, due to a legal regulation or a regulatory action, he is or was not entitled to execute the contract or that there is a good cause that makes the execution of the contract unacceptable for the auctioneer also in consideration of the buyer's legitimate interests. Such a good cause is given in particular if there are indications suggesting elements of an offense in accordance with §§ 1 sections 1 to 3 of the GwG (Money Laundering Act). As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay.

9. Guarantee

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

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

9.2 The catalog descriptions and images, as well as depictions in other types of media of the auctioneer (internet, other advertising means, etc.) are given to the best of knowledge and belief and do not constitute any contractually stipulated qualities within the meaning of § 434 of the German Civil Code (BGB). On the contrary, these are only intended to serve as information to the bidder/purchaser unless the auctioneer has expressly assumed a guarantee in writing for the corresponding quality or characteristic. This also applies to expert opinions. The estimated prices stated in the auctioneer's catalog or in other media (internet, other promotional means) serve only as an indication of the market value of the items being sold

by auction. No responsibility is taken for the correctness of this information. The fact that the auctioneer has given an appraisal as such is not indicative of any quality or characteristic of the object being sold.

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

10. Liability

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

11. Final provisions

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

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

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

11.4 Legal relationships between the auctioneer and the bidder/purchaser shall be governed by the Law of the Federal Republic of Germany; the UN Convention relating to a uniform law on the international sale of goods shall not be applicable.

11.5 Should one or more terms of these Terms of Public Auction be or become ineffective, the effectiveness of the remaining terms shall remain unaffected. § 306 par. 2 of the German Civil Code (BGB) shall apply.

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

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

The Controller:

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

by phone: +49 89 55 244-0

by fax +49 89 55 244-166

by e-mail: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the new European GDPR made transparent for you:

Personal Data

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

Processing of Your Personal Data

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

Consent

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

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

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

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

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (standard taxation or margin taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- Other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you).

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning

bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging In/Providing Personal Data When Contacting Us

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

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

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

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

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

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

Live Auctions

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

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

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

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate erasure ("right to be forgotten") of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the

GDPR have been met.

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

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

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

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

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

Data Security

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

How Long We Store Data

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

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

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

ANSPRECHPARTNER

Abteilung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Geschäftsleitung, Öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Geschäftsleitung, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Referentin der Geschäftsleitung	Claudia Loida M.A.	München	c.loida@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-154
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
Kundenbetreuung	Dietmar Wiewiora	München	d.wiewiora@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-191
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit	Michaela Derra M.A.	München	m.derra@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-152
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123
	Sarah Hellner	München	s.hellner@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
Versand/Logistik	Frank Schumacher	München	f.schumacher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-160
	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162

Experten				
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148
	Christiane Gorzalka M.A.	München	c.gorzalka@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A.	München	j.haussmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Karoline Tiege M.A.	München	k.tiege@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-244
	Bettina Beckert M.A.	München	b.beckert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Barbara Guarnieri M.A.	Hamburg	b.guarnieri@kettererkunst.de	+49-(0)171-6 00 66 63
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)62 21-5 88 00 38
	Ralf Radtke	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
Kunst des 19. Jahrhunderts	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
Wertvolle Bücher	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

Christine Engelke M.A., Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Eva Lengler M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Dr. Julia Scheu, Franziska Stephan M.A., Dr. Agnes Thum

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

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

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

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

Ketterer Kunst Berlin

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

Wissenschaftliche Beratung

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

Repräsentanz

**Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz**
Miriam Heß
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38
Fax +49-(0)62 21-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Ralf Radtke/Cordula Lichtenberg
Malkastenstraße 11
40211 Düsseldorf
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

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

Repräsentanz

**Belgien, Frankreich,
Italien, Luxemburg,
Niederlande, Schweiz**
Barbara Guarnieri M.A.
Tel. +49-(0)171-6 00 66 63
b.guarnieri@kettererkunst.de

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit The Art Concept

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

Ketterer Kunst

**in Zusammenarbeit mit
Stefan Maier**
Bismarckstraße 5
04683 Naunhof b. Leipzig
Tel. +49-(0)3 42 93-44 92 83
s.maier@kettererkunst.de

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit Sascha Tyrra

Kunstvermittlung
Münster/Westfalen
Tel. +49-(0)54 51-999 70 33
Tel. +49-(0)1 51-29 60 06 62
s.tyrra@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % verkauft.
- Die mit **(R*)** bezeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % verkauft.
- Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab Mo., 9. Dezember 2019, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 3737). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 496

1: 141; 2: 164; 3: 168; 4: 102; 5: 162; 6: 103; 7: 115; 8: 105; 9: 130, 139, 150; 10: 171; 11: 134; 12: 100; 13: 135, 146, 175; 14: 132; 15: 166; 16: 114; 17: 179; 18: 151; 19: 170; 20: 167; 21: 118; 22: 153; 23: 116; 24: 181; 25: 160; 26: 137; 27: 126, 129, 138, 140, 173, 177; 28: 176; 29: 123; 30: 117; 31: 165; 32: 133, 144; 33: 147; 34: 106; 35: 101, 107; 36: 110; 37: 174; 38: 108, 143; 39: 120; 40: 109, 131, 148, 156, 157; 41: 127; 42: 154, 178; 43: 121; 44: 113, 152, 172; 45: 159; 46: 125; 47: 112, 119; 48: 155; 49: 124; 50: 111; 51: 158; 52: 180; 53: 163; 54: 161; 55: 128; 56: 145; 57: 142; 58: 122; 59: 104; 60: 169; 61: 149; 62: 136

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

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



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

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

© VG Bild-Kunst, Bonn 2019 (für vertretene Künstler)

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

Für Privatsammler

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

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

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

Corporate Collections

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

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

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenssammlung gerne für Sie.

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

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



KONTAKT

Bettina Beckert

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49 89 55244-140

Expertenservice

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

KONTAKT

Dietmar Wiewiora

Tel. +49 89 55244-0



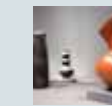
Aktuell in München



Alte Pinakothek

Van Dyck

25.10.2019 – 02.02.2020



Pinakothek der Moderne

Die Neue Sammlung – The Design Museum

Anders gesehen.

Afrikanische Keramik aus der Sammlung Herzog Franz von Bayern

27.09.2019 – 29.03.2020



Museum Brandhorst

Forever Young

10 Jahre Museum Brandhorst

24.05.2019 – 15.04.2020



Lenbachhaus Kunstbau

Lebensmenschen

Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin

22. Oktober 2019 – 16. Februar 2020



Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung

Die Fäden der Moderne

Matisse, Picasso, Miró ... und die französischen Gobelins

6. Dezember 2019 – 8. März 2020

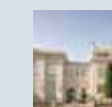


Haus der Kunst

Markus Lüpertz.

Über die Kunst zum Bild

13.09.19 – 26.01.20



Villa Stuck

Ist das Mode oder kann das weg!?

40 Jahre VOGUE Deutschland

10. Oktober 2019 – 12. Januar 2020

1 Anthonis van Dyck, Selbstbildnis, um 1619 Öl auf Eichenholz, 43 x 32,5 cm © Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste
2 Afrikanische Keramik: Ausstellungsansicht © Die Neue Sammlung – The Design Museum (A. Seibel)
3 © Museum Brandhorst
4 Alexej von Jawlensky, Spanierin, 1913, Öl auf Pappe, 67 cm x 48,5 cm, © Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München
5 Sonia Delaunay (1885-1979) Tafel 1954, 2000, Manufacture des Gobelins, 293 x 273 cm, Wolle, Sammlung Mobilier national © Pracusa, Foto: Philippe Sébert
6 Markus Lüpertz, Über die Kunst zum Bild, Exhibition view, 2019 © VG Bild Kunst, Bonn 2019, Photo: Maximilian Greuter
7 Villa Stuck Hauptfassade © Museum Villa Stuck, Foto: Nikolaus Steglich

VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



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

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

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

1

Sprechen Sie mit uns!

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

Der klassische Weg: schriftlich

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

Der persönliche Weg: das Gespräch

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

Der schnelle Weg: das Online-Formular

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

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

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

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

3

Erzielen Sie den besten Preis!

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

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

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

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

497 Limited Edtions (Freitag, 6. Dezember 2019)

496 Evening Sale (Freitag, 6. Dezember 2019)

494 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Samstag, 7. Dezember 2019)

487 Klassische Moderne (Samstag, 7. Dezember 2019)

@ **Online Only** (Sonntag, 8. Dezember 2019, bis 15 Uhr)

Ackermann, Max 495: 201 @
 Alechinsky, Pierre @
 Antes, Horst 496: 130
 Appel, Karel 495: 259, 260
 Archipenko, Alexander @
 Arp, Hans (Jean) @
 Arroyo, Eduardo @
 Assadour, Bezdikian @
 Aubertin, Bernard 495: 256 @
 Avramidis, Joannis 495: 276
 Awe, Christian @
 Bach, Elvira @
 Baechler, Donald @
 Baldessari, John 497: 2
 Balkenhol, Stephan 496: 122, 147
 Balwé, Arnold @
 Baranoff-Rossiné, Wladimir 494: 500, 564 @
 Bargheer, Eduard @
 Barlach, Ernst @
 Baruchello, Gianfranco @
 Baselitz, Georg 497: 26
 Bauer, Rudolf 494: 486
 Baumeister, Willi @
 Baumgärtel, Tilo @
 Beckmann, Max 496: 135 494: 461 @
 Bergmann-Michel, Ella @
 Berner, Bernd 495: 320
 Bertlmann, Renate 497: 18
 Beuys, Joseph 497: 54 @
 Bhattacharjee, Bikash 496: 125 495: 302
 Biren De 495: 251
 Bisky, Norbert 496: 127, 145 495: 313
 Bissier, Julius 495: 225, 226, 227 @
 Bloch, Albert @
 Boetti, Alighiero e 495: 285
 Böhm, Hartmut @
 Bonato, Victor @
 Bott, Francis 495: 220
 Boudin, Eugène @
 Brandl, Christian @
 Braque, Georges @
 Buchholz, Erich 496: 101 494: 488, 491
 Büttner, Werner 495: 326
 Butzer, André 496: 160
 Calder, Alexander 495: 265
 Calderara, Antonio @
 Camoin, Charles 494: 422, 556
 Campendonk, Heinrich @
 Castelli, Luciano 495: 303
 Chagall, Marc @
 Chillida, Eduardo 497: 23
 Christian, Abraham David @
 Christo 497: 21
 Christo und Jeanne-Claude 496: 140
 Cimiotti, Emil @
 Close, Chuck 497: 10
 Corinth, Lovis 496: 115, 156
 Cragg, Tony 496: 177 495: 342
 Dadamaino
 (d. i. Edoarda Maino) 495: 284 @
 Dahmen, Karl Fred 495: 210 @
 Dalí, Salvador 497: 13 @

Dejneko,
 Olga Konstantinowna @
 Delaunay-Terk, Sonia 496: 111
 Dexel, Walter 494: 487, 489, 490 @
 Dick, Axel 495: 321
 Dix, Otto 494: 518 @
 Dodo
 (d. i. Dörte Clara Wolff) @
 Doig, Peter 497: 16 495: 327
 Dolron, Desiree 497: 44
 Domergue, Jean-Gabriel 496: 148
 Dorner, Helmut 495: 324
 Dreher, Peter @
 Dubuffet, Jean 496: 161
 Duchamp, Marcel 496: 164
 Dufy, Raoul 494: 423, 501
 Eberz, Josef 494: 452 @
 Ehrhardt, Curt 494: 485
 Eitel, Tim 495: 310
 Eliasson, Olafur 497: 53
 Erben, Ulrich @
 Ernst, Max 496: 139, 175
 Erró @
 Esser, Elger 497: 25
 Fangor, Wojciech 496: 165
 Fechner, Werner @
 Feininger, Lyonel 494: 426, 528, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536 @
 Feito, Luis 495: 207
 Feldmann, Hans-Peter 495: 328
 Felixmüller, Conrad @
 Fernandez, Arman 495: 266
 Fetting, Rainer 495: 309
 Fleck, Ralph @
 Fleischmann, Adolf Richard @
 Förg, Günther 497: 38 496: 159 @
 Francis, Sam 495: 332
 Fuchs, Ernst @
 Führmann, Rudolf @
 Fukahori, Riusuke 495: 341
 Fußmann, Klaus @
 Geiger, Rupprecht 495: 203, 247, 281 @
 Gertsch, Franz 496: 166
 Ghenie, Adrian 496: 176
 Gilles, Werner 494: 541, 542, 543 @
 Girke, Raimund @
 Goldstein, Jack 495: 349
 Goldsworthy, Andy 495: 257
 Gotsch, Friedrich Karl @
 Götz, Karl Otto 495: 213, 222 @
 Grahner, Henriette @
 Graubner, Gotthard 496: 107 495: 232, 243, 244, 245 @
 Grosse, Katharina 496: 146 495: 307 @
 Grosz, George 494: 477, 478, 515, 516, 517 @
 Grützke, Johannes @
 Haese, Günter 495: 312
 Hagenauer, Franz @
 Haring, Keith 497: 30
 Hartung, Hans 496: 179 495: 269
 Hartung, Karl 494: 570
 Hauser, Erich 495: 280
 Heckel, Erich 496: 144 494: 446, 506 @

Heckendorf, Franz 494: 521
 Heiliger, Bernhard 495: 224
 Heise, Almut 495: 318
 Heisig, Bernhard 495: 287, 288, 289 @
 Heldt, Werner 494: 548, 549 @
 Hepworth, Barbara 496: 113
 Herbin, Auguste 494: 421
 Herrmann, Heiko @
 Hirst, Damien 497: 6, 37, 49, 63, 64 495: 331
 Höch, Hannah @
 Hockney, David 497: 1, 5
 Hödicke, K. H. @
 Hoehme, Gerhard 495: 238
 Hofer, Karl 496: 118 494: 544, 551
 Horsfield, Craigie 495: 346
 Hubbuch, Karl 494: 476
 Hundertwasser,
 Friedensreich @
 Janssen, Horst @
 Jawlensky, Alexej von 496: 103, 109, 116, 123, 129, 155 @
 Jenkins, Paul @
 Jetelova, Magdalena @
 Judd, Donald 497: 58
 Kandinsky, Wassily @
 Kapoor, Anish 497: 52
 Katz, Alex 497: 12, 14, 36, 56 496: 173 495: 345 @
 494: 505 @
 496: 154 495: 329
 @
 496: 133 494: 433, 435, 437, 438, 439, 442, 444, 445, 454, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475 @
 Kerkovius, Ida 495: 258
 Kiefer, Anselm 496: 154 495: 329
 Kippenberger, Martin @
 Kirchner, Ernst Ludwig 496: 133 494: 433, 435, 437, 438, 439, 442, 444, 445, 454, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475 @
 Klapheck, Konrad 496: 178
 Klee, Paul 494: 494
 Klein, Yves 496: 114, 151, 168
 Kleinschmidt, Paul 496: 149 494: 511, 512
 Klien, Erika Giovanna 494: 498
 Klimsch, Fritz 496: 136 494: 443, 522, 563
 Kneffel, Karin 495: 308
 Knoebel, Imi 497: 4, 51 495: 330, 335, 336, 337, 340 @
 Koberling, Bernd @
 Koenig, Fritz 495: 214
 Kohlhoff, Walter @
 Kohlhoff, Wilhelm @
 Kolbe, Georg 496: 128 494: 424, 427, 499
 Kolle gen. vom Hügel,
 Helmut 494: 520
 Koons, Jeff 497: 45
 Köthe, Fritz 495: 298
 Krause, Jürgen @
 Krauskopf, Bruno @
 Krieg, Dieter @
 Krushenick, Nicholas 495: 278
 Lanskoy, André 494: 503
 Léger, Fernand 494: 562
 Lehmbrock, Wilhelm 496: 150
 Lichtenstein, Roy 497: 34, 46, 47 495: 333 @
 Liebermann, Max 494: 406, 414, 417 @
 Lindström, Bengt @

Lohse, Carl 494: 479, 480, 481
 Longo, Robert 497: 3, 19, 35 495: 347
 Lüpertz, Markus 495: 277, 300 @
 Luther, Adolf @
 Mack, Heinz 495: 233, 235, 240
 Macke, August 494: 419 @
 Maetzel-Johannsen,
 Dorothea 496: 131
 Mammen, Jeanne 496: 124
 Mappenwerk / Portfolio 497: 41
 Marc, Franz 494: 428
 Marca-Relli, Conrad 495: 261
 Marcks, Gerhard 494: 527 @
 Marcoussis, Louis 494: 497
 Marini, Marino 495: 264
 Masson, André 495: 267
 Matta, Roberto
 Sebastian Echaurren @
 Mattheuer, Wolfgang 495: 290, 291, 292
 Mebusch, Heinz-Günter 497: 48
 Meidner, Ludwig 494: 529
 Merz, Mario 495: 301
 Meyer, Matthias 495: 319
 Minjun, Yue 497: 33
 Minter, Marilyn @
 Miró, Joan 494: 565, 567 @
 Modersohn, Otto 494: 401, 412, 416 @
 Moholy-Nagy, László @
 Moll, Oskar 494: 410
 Moll, Margarethe 494: 502
 Moll, Oskar @
 Morandi, Giorgio 494: 557
 Morellet, François 495: 286
 Moser, Koloman 494: 404
 Moudarres, Fateh @
 Mueller, Otto 496: 121 494: 436, 453, 457, 458 @
 494: 432 @
 497: 55
 496: 106, 112, 117, 141 494: 411, 418, 448, 449, 523, 539
 495: 258
 494: 514 @
 @
 496: 105, 163 495: 200, 204, 206, 212 @
 494: 545, 546, 547 @
 @
 495: 270
 @
 496: 104, 108, 143, 153, 157
 494: 429, 430, 434, 441, 450, 455, 459, 460, 504, 507, 508, 509, 519, 540 @
 @
 Nölken, Franz 495: 338
 Nowosielski, Jerzy 496: 167
 Oelze, Richard @
 Ohm, Wilhelm @
 Ostrowski, David 495: 314
 Otterness, Tom 495: 343
 Paeffgen, Claus Otto 495: 299
 Pechstein, Hermann Max 496: 110 494: 440, 456 @
 Penck, A. R.
 (d. i. Ralf Winkler), 496: 162 @
 Pfahler, Georg Karl 495: 202
 Picasso, Pablo 496: 119 494: 560, 566, 568, 569 @
 Piene, Otto 495: 234, 236, 242, 252, 253 @
 Pippel, Otto 494: 402, 403 @
 Poliakoff, Serge 496: 170 @
 Prachensky, Markus 495: 271 @
 Probst, Christian 495: 348
 Purrmann, Hans 494: 537, 538
 Putz, Leo 494: 407

Quinte, Lothar @
 Radimsky, Václav 494: 408, 409
 Ramos, Mel 497: 29 @
 Rauch, Neo 495: 315 @
 Rauschenberg, Robert 497: 60
 Rée, Anita 494: 482
 Reyle, Anselm 495: 305
 Richter, Gerhard 497: 8, 9, 11, 31, 40, 57
 Richter, Daniel 496: 134
 Richter, Gerhard 496: 138, 142 @
 Richter, Daniel @
 Richter, Gerhard @
 Richter, Daniel @
 Riey, Anselm 496: 180
 Ricker, George 494: 413, 415, 425, 524, 525, 526 @
 Rohlf, Christian @
 Roth, Dieter @
 Sailstorfer, Michael 495: 316
 Santomaso, Giuseppe 495: 268
 Saura, Antonio @
 Schawinsky,
 Xanti Alexander 494: 483, 484
 Schenck, Billy @
 Schiele, Egon 496: 120
 Schiffers, Paul Egon @
 Schlemmer, Oskar 494: 492, 493, 495 @
 Schlichter, Rudolf 494: 510
 Schmidt-Rottluff, Karl 494: 552, 553, 554, 555 @
 Scholz, Georg 494: 550
 Schoonhoven, Jan @
 Schröder-Sonnenstern,
 Friedrich @
 Schultze, Bernard 495: 209, 211, 230, 231, 239 @
 Schulze, Andreas @
 Schumacher, Emil 496: 171 495: 219
 Schütte, Thomas 497: 62
 Schwitters, Kurt 494: 496
 Schwontkowski, Norbert @
 Scully, Sean 497: 15
 Segal, Arthur 494: 447, 451
 Seitz, Gustav @
 Shimamoto, Shozo 495: 339 @
 Signac, Paul 494: 420
 Sintenis, Renée 496: 100 494: 462
 Skreber, Dirk 495: 317, 325
 Slevogt, Max 494: 405, 431 @
 Slominski, Andreas 495: 311 @
 Sonderborg, K.R.H.
 (d. i. Kurt R. Hoffmann) 495: 246, 249
 Soulages, Pierre @
 Staudt, Klaus @
 Stazewski, Henryk 495: 282
 Stöhrer, Walter 495: 272, 273 @
 Strunz, Katja 495: 306
 Sturm, Helmut @
 Sturm & Heinz Weld,
 Helmut @
 Sultan, Donald 497: 61
 Székessy, Karin @
 Tadeusz, Norbert 495: 293, 294
 Tàpies, Antoni 495: 255, 262, 263
 Thielier, Fred 495: 228 @
 Tinguely, Jean @
 Turk, Gavin 497: 28
 Turnbull, William 496: 152, 172
 Uecker, Günther 497: 17, 20, 22 496: 132, 137, 158, 169, 174 495: 237, 241, 248 @
 Ury, Lesser 494: 400
 Venet, Bernar 497: 24, 43 495: 295
 Vlaminck, Maurice de 494: 558, 559
 Voigt, Alexander Ernst @
 Völker, Cornelius 495: 322
 Vordemberge-Gildewart,
 Friedrich @

Voss, Jan @
 Walter, Hans Albert @
 Wandrey, Petrus @
 Warhol, Andy 497: 27, 39, 42, 50, 59, 65, 66 496: 126 495: 296, 297
 @
 Wei, Li @
 Wesselmann, Tom 495: 334 @
 Whitney, Kevin 495: 344
 Willikens, Ben @
 Winiarski, Ryszard 495: 283
 Winter, Fritz 496: 102, 181 495: 208, 215, 216, 218, 274, 275 @
 Wou-Ki, Zao 495: 229 @
 Xiaogang, Zhang 497: 32
 Young, Russell 497: 7
 Zangs, Herbert 495: 217, 221, 223, 250, 254 @
 Zille, Heinrich 494: 513 @
 Zimmer, Bernd 495: 304 @
 Zimmermann, Peter 495: 323
 Zox, Larry 495: 279





KETTERER ■ KUNST