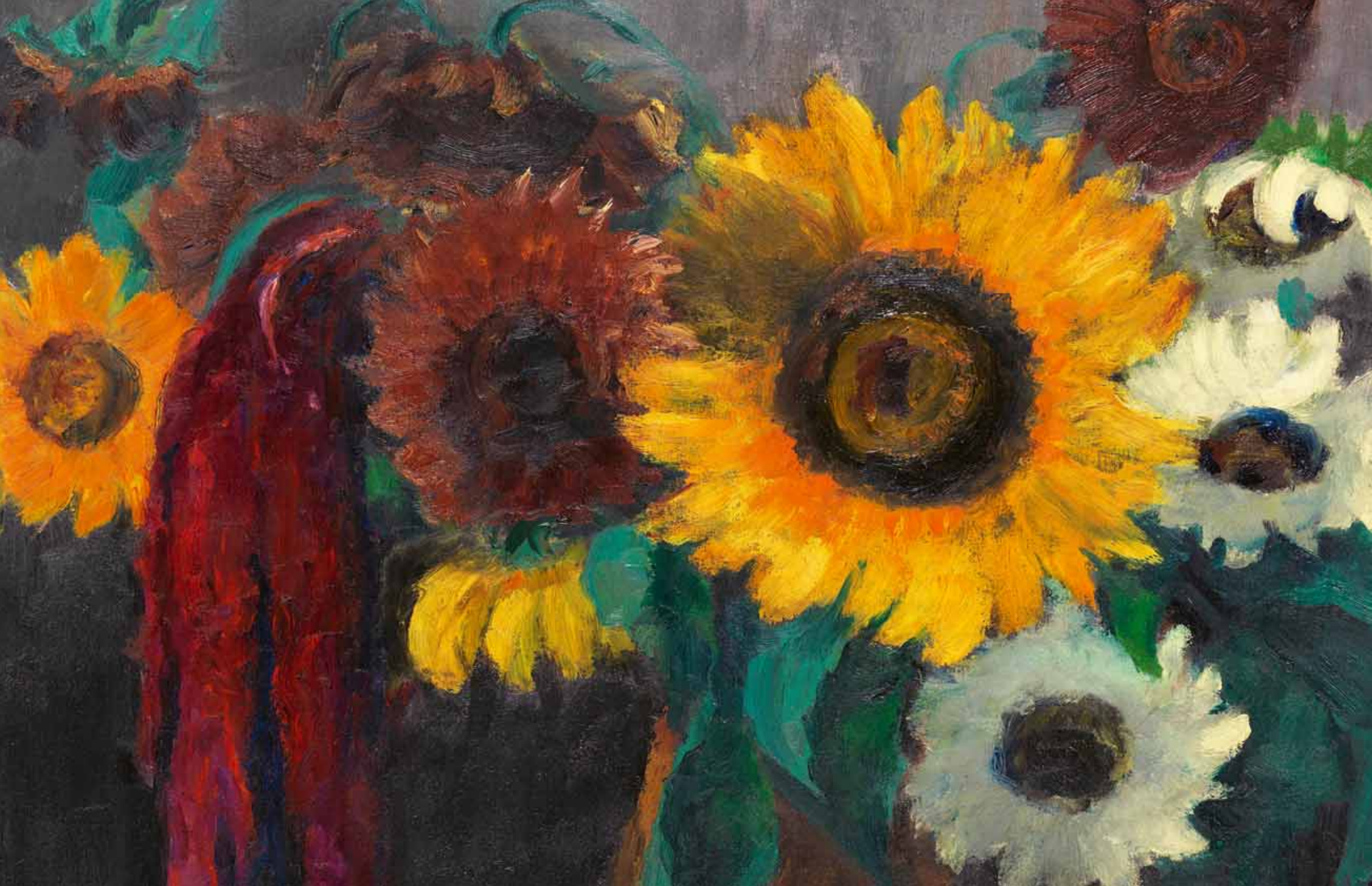


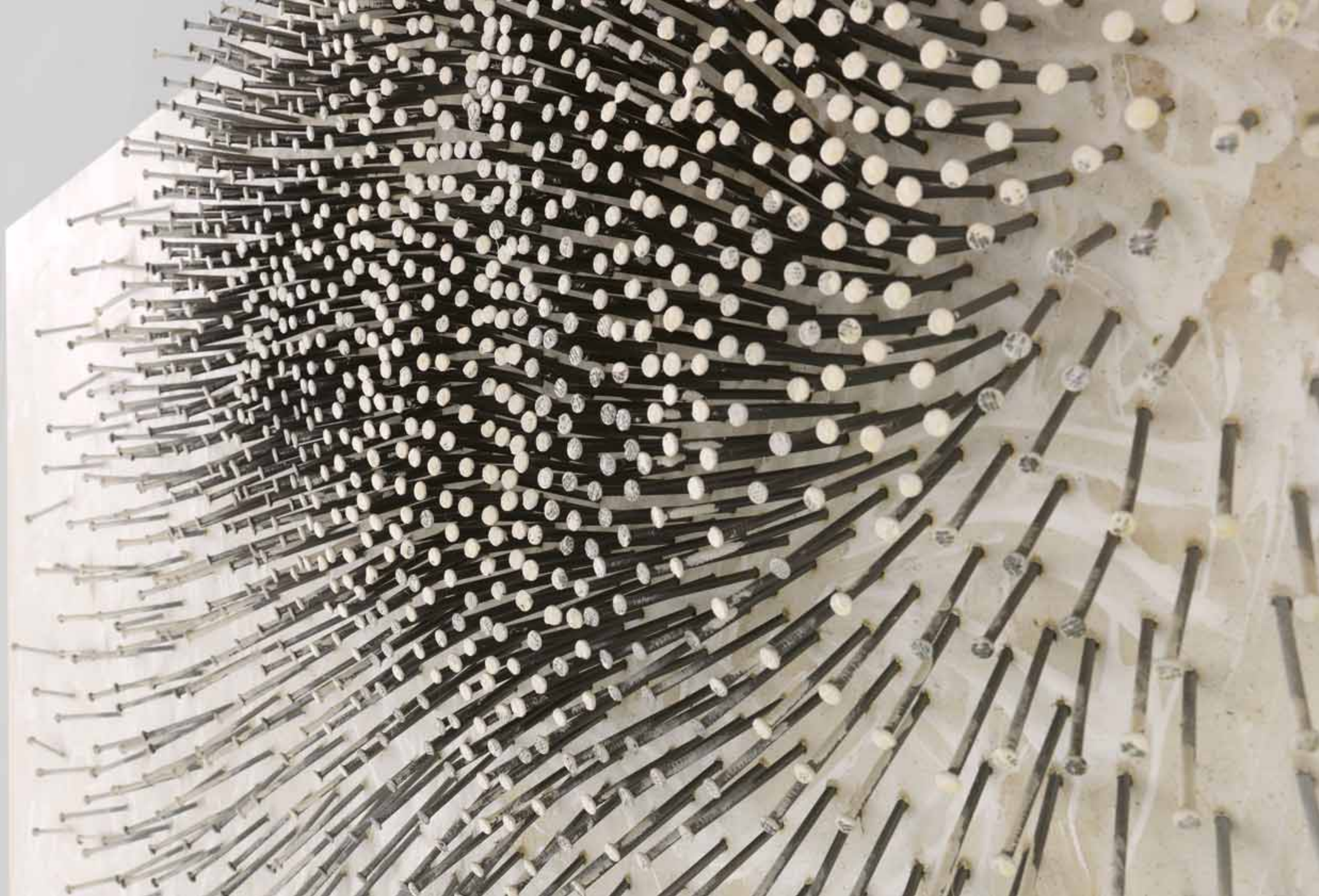
KETTERER KUNST

EVENING SALE

17. Juli 2020













500. AUKTION

Evening Sale

Auktion | Auction

Los 200–286 Evening Sale (500)
Freitag, 17. Juli 2020, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

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

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–163 Kunst nach 1945/Contemporary Art (503)
Freitag, 17. Juli 2020, ab 13 Uhr | *from 1 pm*

Los 300–455 Klassische Moderne (502)
Samstag, 18. Juli 2020, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 500–591 Kunst des 19. Jahrhunderts (498)
Samstag, 18. Juli 2020, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de
Mittwoch, 1. Juli, ab 15 Uhr – Sonntag, 19. Juli 2020, bis 15 Uhr
Wednesday, 1 July, from 3 pm – Sunday, 19 July 2020, until 3 pm
Letzte Bietmöglichkeit 14,59 Uhr | *Last chance to bid 2.59 pm*

Vorbesichtigung | Preview

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

Hamburg

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

Fr. 26. Juni 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*
Sa. 27. Juni 11–16 Uhr | *11 am – 4 pm*

Düsseldorf

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

Mo. 29. Juni 11–18 Uhr | *11 am – 6 pm*
Di. 30. Juni 11–20 Uhr | *11 am – 8 pm*
Mi. 1. Juli 11–15 Uhr | *11 am – 3 pm*

Frankfurt

Galerie Rothamel, Fahrgasse 17, 60311 Frankfurt am Main
Tel.: +49 (0) 89 5 52 44-0
infomuenchen@kettererkunst.de

Do. 2. Juli 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*

Berlin

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

Sa. 4. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
So. 5. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mo. 6. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 7. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 8. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Do. 9. Juli 10–20 Uhr | *10 am – 8 pm*

München (alle Werke)

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 5 52 44-0
infomuenchen@kettererkunst.de

Sa. 11. Juli 15–19 Uhr | *3–7 pm*
So. 12. Juli 11–17 Uhr | *11 am – 5 pm*
Mo. 13. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 14. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 15. Juli 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Do. 16. Juli 10–17 Uhr | *10 am – 5 pm*
Fr. 17. Juli 10–17 Uhr | *10 am – 5 pm* (ab Los 300)

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

Vorderer Umschlag außen: Los 243 S Polke – Frontispiz I: Los 260 E. Nolde – Frontispiz II: Los 259 G. Uecker – Frontispiz III: Los 275 R. Longo – Frontispiz IV: Los 235 L. Fontana – Seite 8: Los 205 E. L. Kirchner – Seite 12: Los 200 T. Schütte – Seite 188: Los 254 K. Haring – Hinterer Umschlag innen: Los 201 W. Baumeister – Hinterer Umschlag außen: Los 216 A. v. Jawlensky

So können Sie mitbieten

Im Saal

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

Telefonisch

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

Schriftlich

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

Online

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

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

Wenn Sie sich noch nicht registriert haben und bieten möchten, so können Sie das bis spätestens zum Vortag. Wählen Sie bei der Anmeldung bitte „Neu Registrieren“. Sie erhalten im Anschluss einen Aktivierungslink und werden gebeten eine Kopie Ihres Personalausweise zuzusenden, soweit uns dieser noch nicht vorliegt. Sollten Sie planen für mehr als € 50.000 zu bieten, so möchten wir Sie bitten, uns dies vorab mitzuteilen.

Online Only

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

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

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion: 19. Juli 2020, 14.59 Uhr.

Aufträge | Bids

Auktionen 498 | 500 | 502 | 503 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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.

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.

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung vorzunehmen. Gemäß §11 Abs. 4 GwG ist Ketterer Kunst berechtigt, meine Personalia, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu fertigen. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich verrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.
 I am aware that Ketterer Kunst is legally obligated, in line with the stipulations of the GwG (Money Laundering Act), to carry out an identification. Pursuant to §11 section 4 GwG (Money Laundering Act) Ketterer Kunst is authorized to collect all my personal data as well other data, and to make a copy/scan or the like. I assure that I or the person I represent and that I have announced by name is beneficial owner within the scope of § 3 GwG (Money Laundering Act).

Rechnung | Invoice

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

E-Mail | Email

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

Datum, Unterschrift | Date, Signature

ANSPRECHPARTNER



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



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

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



MÜNCHEN
Lena Winter
Head of Contemporary Art
Tel. +49 89 55244-131
l.winter@kettererkunst.de



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

Klassische Moderne



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



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

Wissenschaftliche Beratung



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

Repräsentanten



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



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



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



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



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



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



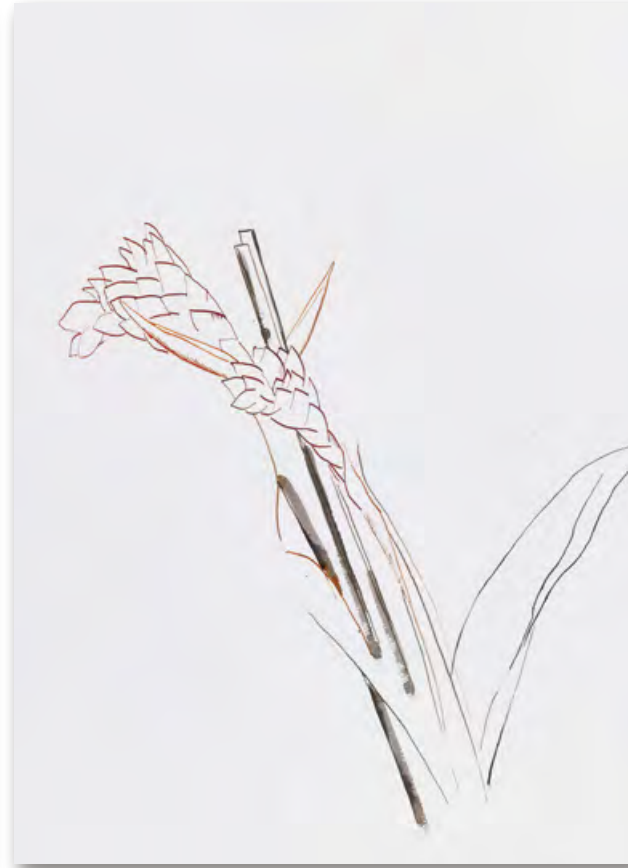
USA
Dr. Melanie Puff
Ansprechpartnerin USA
Tel. +49 89 55244-247
m.puff@kettererkunst.de



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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



200

THOMAS SCHÜTTE

1954 Oldenburg - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Blumen I-V (Fucking Flowers). 1996.

Fünf Aquarelle und Buntstiftzeichnungen.

Jeweils rechts unten in der Reihenfolge der Entstehung römisch nummeriert sowie verso signiert und datiert. „Blumen IV“ zusätzlich in der Darstellung datiert „19.5.96“. Auf festem Velin von Whatman (jeweils mit dem Wasserzeichen). Jeweils 77,5 x 56 cm (30,5 x 22 in), Blattgröße.

Die vorliegenden Arbeiten sind auf der Website des Künstlers, www.thomas-schuette.com, unter der hier genannten Werkserie verzeichnet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 N

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern (mit den losen Galerie-Etiketten).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Thomas Schütte. Blumen mit Luise, Galerie Erika und Otto Friedrich, Bern, 13.9.-19.10.1996 (mit Begleitheft).

LITERATUR

- Dieter Schwarz, Thomas Schütte - Modelle und Blumen. Eine subtile Position in der deutschen Gegenwartskunst, in: Neue Zürcher Zeitung, 14./15. November 1998, S. 66 (mit sw-Abb.).

- **Fünf aufeinanderfolgende Arbeiten „Blumen I-V“ aus der Werkserie „Fucking Flowers“ (1996)**
- **Die großformatigsten Arbeiten innerhalb der gesamten Werkserie**
- **Erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten (seit Entstehung in schweizerischem Privatbesitz)**
- **Weitere Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a. in der Bundeskunstsammlung in Berlin, in der Sammlung zeitgenössischer Zeichnungen der Judith Rothschild Foundation, Philadelphia, in den Sammlungen des Centre Georges Pompidou, des ARC Musée d'Art Moderne sowie der Fondation Louis Vuitton in Paris und der Dia Art Foundation in New York**

„Blumen malen - das muss man gemacht haben! Das macht so eine Freude! Es macht vor allem Freude, wenn man allein damit ist, es ist wie ein Gitarrensolo. [...] Durch die Blume kann man noch sehr viel sagen.“

Thomas Schütte, 2006, zit. nach: www.snoeck.de

Thomas Schütte ist vielleicht einer der vielseitigsten deutschen Künstler der Gegenwart. In seinem nunmehr vier Jahrzehnte umfassenden, facettenreichen Œuvre finden sich Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Fotografien, Druckgrafiken, Skulpturen, Installationen und Architekturmodelle, sodass eine konkrete Einordnung seines Schaffens gänzlich sinnlos erscheint. Schon seit Beginn seiner künstlerischen Karriere in den 1980er Jahren widmet sich der Künstler mit großer Hingabe Zeichnungen und Aquarellen auf Papier. Oftmals legt er die Werke in Zyklen an. Die hier angebotenen Arbeiten sind dabei dem Zyklus der „Fucking Flowers“ (1996) zuzuordnen. Das Aquarell ist eine unnachsichtige, widerspenstige Technik. Sie vergibt nichts: Trocknet die Farbe, lässt sie sich nicht mehr aus dem Papier entfernen. Schütte aber liebt dieses handwerkliche Arbeiten, das Geschick, Können und zügiges Handeln erfordert. „Das Digitale macht unzufrieden. [...] Ich habe mich frühzeitig entschlossen, nicht in die Technologie zu gehen, sondern zurück zum Kunsthandwerk, zur physischen Arbeit. Man kann auch mit dem Daumen denken [...]“ (Thomas Schütte, 2019, NZZ Online). 1994 widmet sich der Künstler erstmals intensiv dem Blumenstillleben. Zunächst zeigt er die Blume in Aquarellen und Zeichnungen, später findet sie auch Eingang in seine druckgrafischen Arbeiten, bspw. in der Werkserie der „Silly Lillies“ (1995). Nach mehreren Jahrhunderten, nach Caravaggio, Jan Brueghel d. Ä., Vincent van Gogh, Henri Fantin-Latour, Karl Schmidt-Rottluff und Tom Wesselmann wagt sich also Thomas Schütte an diese als lieblich geltende Bildgattung mit vermeintlich verstaubter Ikonografie heran, ohne jedoch im „Garten der Kunstgeschichte zu versumpfen“ (Welt Online, 2006). Die Zeitlosigkeit und gleichzeitige Aktualität seiner Werke beweist auch die hier angebotene fünfteilige Arbeit, in der Schütte ein Blumenarrangement - es mag sich um eine Strelitzie und eine Ingwerblüte handeln - in verschiedenen Ausführungen zu Papier bringt. Die Blüten werden mal allein als feingliedrige Umrisszeichnung, mal als leuchtend farbkraftiges Aquarell mit Binnenzeichnung oder mit ineinander verlaufenden Farbfeldern wiedergegeben. Einmal lässt Schütte den Hintergrund allein für sich stehen. Schütte spielt so mit verschiedenen Formen der Darstellung, setzt zum einen die Blumen selbst, dann das „Minus“ des Bildes, die freie weiße Fläche in Szene und erhebt damit auch den Hintergrund zum darstellungswürdigen Element seiner fünfteiligen, melodischen Gesamtkomposition. Sicherlich wird hier unter anderem seine intensive Beschäftigung mit der Kunst der 1960er und 1970er Jahre deutlich, insbesondere mit der Konzeptkunst, dem Minimalismus und der Pop-Art.

Thomas Schütte studiert von 1973 bis 1981 an der Düsseldorfer Kunstakademie in der Klasse von Fritz Schwegler und später bei Gerhard Richter. Heute zählt er zu den bedeutendsten Vertretern der deutschen Gegenwartskunst. Die Fondation Beyeler nennt ihn „einen der faszinierendsten und innovativsten Künstler der heutigen Zeit“. Mit beeindruckender Kontinuität werden seine Arbeiten in bedeutenden Einzelausstellungen der renommiertesten internationalen Museen gezeigt: 2004 im Stedelijk Museum in Amsterdam, 2006 in der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden, 2009 im Haus der Kunst in München, 2010 im Museo Reina Sofia in Madrid, 2012 in der Serpentine Gallery in London und 2013 in der Fondation Beyeler in Basel. 2016 ehrt in das Moderna Museet in Stockholm mit einer ersten Retrospektive. 2005 wird ihm für seine Frauenskulpturen der Goldene Löwe der Biennale in Venedig verliehen. Für das nächste Jahr plant das Museum of Modern Art in New York eine große Retrospektive der Arbeiten des Künstlers. [CH]

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Urpflanzlich. 1941.

Öl auf Hartfaserplatte.

Baumeister/Beye 909. Rechts unten signiert und datiert. Verso bezeichnet

„Eigentum Willi Baumeister 1941“.

53,5 x 65,5 cm (21 x 25,7 in). [KT]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.01 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Klihm, München.
- A. Hansell Paine, Valdosta, Georgia (USA).
- Galerie Sander, Darmstadt.
- Privatsammlung Rheinland (1999 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Kurt Herberths, Untersuchungen über die Anwendbarkeit historischer Malverfahren, Wuppertal/Stuttgart 1940, S. 89f.
- Willi Baumeister, Zimmer- und Wandgeister, hrsg. von Heinz Spielmann, in: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, Bd. 12, 1967, S. 156.
- Christa Lichtenstern, Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Bd. 1, Weinheim 1990, S. 104ff, und Bd. 2, Weinheim 1992, S. 362ff.
- Christie's London, German and Austrian Art '98, Auktion 8.10.1998, Los 225 (mit Farbabb.).



Willi Baumeister im Stuttgarter Atelier 1940
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Bilder von Willi Baumeister sehen selbstverständlich anders aus. Gerade Bilder der „Eidos“-Serie zwischen 1938 und 1941, auch jene davor und jene danach, haben etwas Eindringliches, erinnern an parasitäre Mikroorganismen, die in einer hochgeistigen Symbiose miteinander leben. Natürlich auch cézannesque beziehungsweise picassoesque Strandszenen mögen hier gedanklich Pate gestanden haben, jene klassizistische üppige Körperlichkeit der Badenden am Strand, die sich hier in einen organischen Formenkanon umgewandelt in landschaftlicher Ordnung wiederfindet. Baumeisters Bilderwelt, so geschlossen nachvollziehbar sie in diesem „Eidos“-Bild auch erscheinen mag, ist von vielen von außen an den Künstler herangetragenen sozialen, politischen und auch künstlerischen Veränderungen bestimmt. 1889 in Stuttgart geboren, etwa zur gleichen Zeit wie Oskar Schlemmer, Mies van der Rohe, Oskar Kokoschka oder Max Beckmann, entwickelt Baumeister mit diesen eine Fülle von Ideen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts neben dem deutschen Weg des Expressionismus der Künstler um die Dresdener „Brücke“ oder dem Münchener „Blauen Reiter“ deutlich hervortreten. Durch die Stuttgarter Schule von Adolf Hölzel beeinflusst, ist es sicher auch die französische Komponente, der nachkubistische Ansatz eines Fernand Léger oder Amédée Ozenfant, welcher sich besonders in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren bei Baumeister durchsetzt und jene biomorphen Formenbindungen und jene schöne Maschinenwelt entstehen lässt. In diesem Sinn malt Baumeister nie wirklich abbildhaft die Natur wie etwa Beckmann, Kokoschka oder Ernst Ludwig Kirchner. Es sind dies vielmehr architektonisch gegliederte Fantasieräume, bestimmt von exotischen Zeichen und symbolhafter Materialität, deren bisweilen strenge Formen um 1920 im Kreise der Konstruktivisten entwickelt werden. Aus den materialbetonten Mauerbildern, figurinenartig gegliedert, entwickeln sich Arbeiten mit Personagen und Maschinenmenschen, und im Nichts schwebende Formen verdichten sich zu narrativen Landschaften wie in der „Eidos“-Serie und den Bildern zeitlich danach. Für Baumeister ist mit dem Begriff „Eidos“, griechisch Urbild, die Möglichkeit gegeben, stilistisch wie thematisch auf das Archaische zurückzugreifen und damit eine bildliche Vorstellungswelt zu schaffen, in der Landschaftliches, Figuratives in unendlicher Metamorphose stets etwas Neues hervorbringt. „Es entstanden Kompositionen mit einem betonten Oben und Unten, und die ganz abstrakten Formulierungen wurden in ihrer absoluten Exaktheit verlassen zugunsten von gelockerten Formen. [...] Nicht dass mich Natur-Vorbilder anregten, sondern meine Bildformen entstanden selbstständig, waren den Naturformen verwandt. So gelangte ich in eine Freiheit der Formenbildung, die zugleich den strengen Aufbau des Absoluten enthält und das unfassbare Leben.“ (Willi Baumeister) [MvL]

- Eine von nur vier Varianten des zwischen 1939-1941 entstandenen Themas, auch „Urpflanzenreich“ oder „Reich des Organischen“ genannt
- Als letztes Bild der Reihe die ausgereifteste und vollendetste Komposition
- Auf dem Auktionsmarkt äußerst selten vertretene Werkgruppe
- Spielerisch-verträumte Linienführung in arabischer Ornamentik, im Rahmen der Rezeption von Johann Wolfgang von Goethes botanischer Schrift „Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären“ (1790)
- Aus der begehrten Serie der „Eidos“-Bilder





202

KARL HARTUNG

1908 Hamburg - 1967 Berlin

Zeichen. Um 1949.

Bronze mit dunkelgrau, stellenweise dunkelbraun aufgehellter Patina auf originalem Holzsockel.

Krause 426. Aus einer Auflage von 6 + 1 AP Exemplaren.

Höhe: 53 cm (20.5 in). Sockel: 4 x 19,5 x 19 cm (1,5 x 7.6 x 7.4 in).

Lebzeitguß. [EH]

Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 17.03 h ± 20 Min.

€ 40.000 - 60.000 *

\$ 44.000 - 66.000

PROVENIENZ

· Nachlass Karl Hartung.

AUSSTELLUNG

- Karl Hartung, Haus am Waldsee Berlin 1952, Nr. 82.
- Deutscher Künstlerbund, 6. Ausstellung, Düsseldorf, 1956, Nr. 482.
- Tystk Nutidskonst veranstaltet vom Deutscher Kunstrat, Stockholm 1956, Nr. 26.
- Abstrakte Kunst - Ausstellung deutscher Maler und Bildhauer, Kulturhaus. Ludwigshafen, 1957, Nr. 141 m. Abb.
- Biennale São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1959, Abb. S. 121 (auf dem Sockel mit dem Etikett).

- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Lebzeitguss**
- **Künstlerische Position zwischen Figuration und Abstraktion**
- **Gezeigt auf der Biennale V. in São Paulo (1959), auf der Karl Hartung mit über 40 Werken vertreten war**
- **Im Kunsthaus des Nachlasses durchgehend ausgestellt**



Karl Hartung hat die Formensprache von KünstlerInnen maßgeblich beeinflusst wie z.B. der britischen Bildhauerin Barbara Hepworth. Hier: Hepworth mit ihrer Skulptur „Curved Form, Bryher II“ von 1961. Foto: Bowness © 2020 Barbara Hepworth Estate

In Hartungs Œuvre sind ab 1947 einige Sulpturen aus Holz mit dem Titel „Organische Form“ entstanden. Diese Bronze trägt zwar den sprechenden Titel „Zeichen“, er steht jedoch nicht für ein einzelnes, direkt übersetzbares, konkretes Symbol, sondern verweist eher auf seinen zeichenhaften Charakter. Formal stellt die Bronze eine organisch gewachsene Form dar, doch geht sie über das „rein Organische“ hinaus. Karl Hartung geht es in seinem ganzen Schaffen nie um das mimetische Nachahmen der Natur, gleichwohl er sich natürlich von ihr inspirieren lässt: In seinem Atelier waren stets organische Fundstücke wie Äste, Wurzeln, Knochen, Steine oder Korallen zu finden. Seine Intention ist, universal gültige Formen zu schaffen, die in jeder Umgebung ihre Aktualität und ihren Reiz behalten. Dabei ist seine oberste Maxime, den Formen der Natur in ihrer Art und Gestaltung nahezu ebenbürtig zu sein.

„Zeichen“ kombiniert S-förmig geschwungene und ovale, ausgehöhlte Formen in unterschiedlicher Größe mit etwas schärferen, eckigen Kanten. Die Plastik lebt vom Spiel mit den Kontrasten: ‚rund‘ vs. ‚kantig‘, ‚rau‘ vs. ‚glatt‘, ‚innen‘ vs. ‚außen‘. Dabei erlangt sie in ihrer Formgebung eine sehr harmonische und ausgewogene Wirkung und bleibt monumental, das ist ein wichtiger Wesenszug im Werk Hartungs. Die auffällige, außergewöhnliche Oberflächenstruktur ergibt sich aus der Arbeit am Gipsmodell durch den Gebrauch einer speziellen Gipsraspel aus Metall, mit der die Oberfläche bearbeitet und quasi schraffiert worden ist. Die Seitenflächen dagegen sind vollkommen glatt, die Innenflächen der ausgehöhlten Löcher eben, die Vorder- und Rückseite rau-schraffiert. „Zeichen“ markiert mit dieser partiellen Schraffierung der Oberflächen die Abwendung von der glatten, gespannten Oberfläche. Dies wird im Weiteren zu einer Gestaltung mit ganz aufgerissenen, aufgebrochenen Oberflächenstrukturen führen.

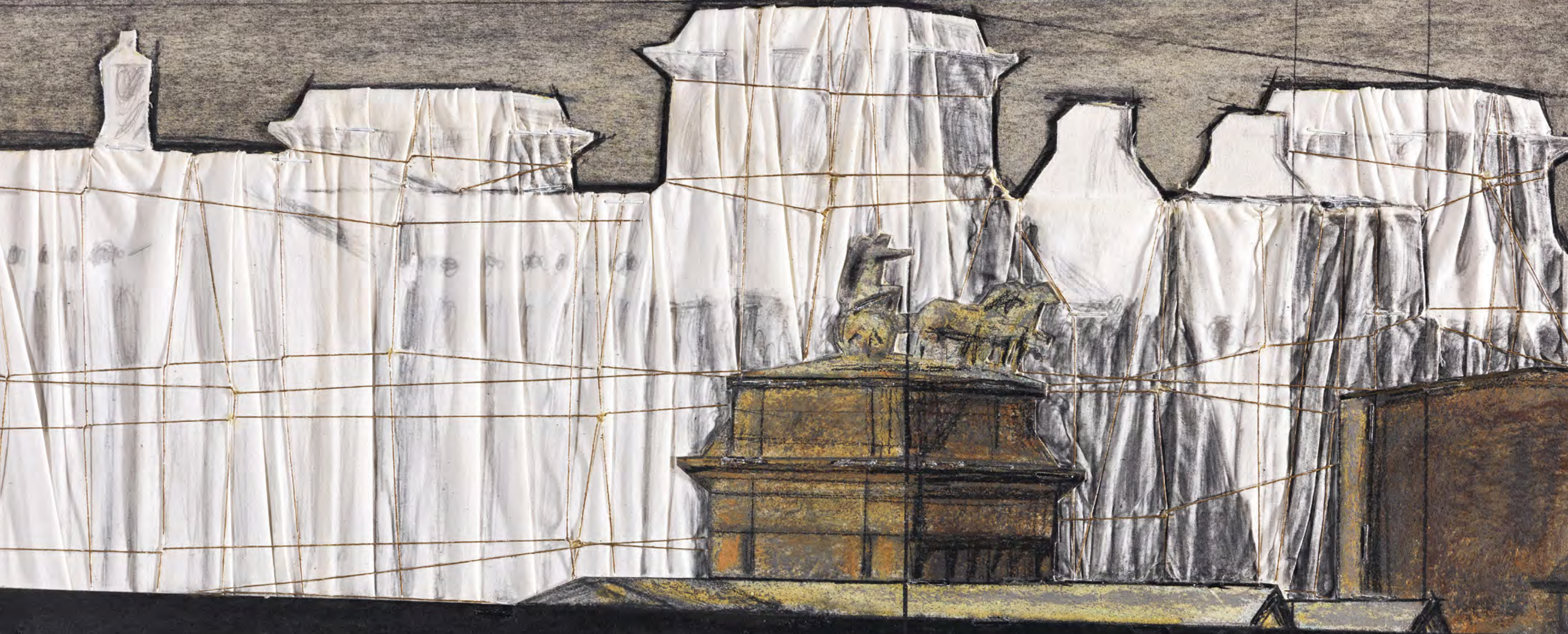
Die Plastik „Zeichen“ ist ein Schlüsselwerk, da sie den Weg und die Entwicklung des Bildhauers von der Figürlichkeit hin zur (organischen) Abstraktion beispielhaft darstellt. Resümierend über das Gesamtwerk Karl Hartungs am Beispiel unseres Stücks lässt sich sagen: Karl Hartung war „auf der Suche nach der Urform, aber im Bewusstsein der Natur als Ideengeberin.“ (A. Brandl u. H. Hartung, Karl Hartung: Aufbruch – Aufbrüche. Schweinfurter Museumsschriften 209/2014, S. 7). [AHa]



86.70 metres

130.76 metres

font portal 28 m



CHRISTO UND JEANNE-CLAUDE

1935 Gabrovo (Bulgarien) - 2020 New York | 1935 Casablanca - 2009 New York

Wrapped Reichstag
(Project for der Deutsche Reichstag - Berlin),
2-teilig. 1979.

Bleistift, Kohle, Pastellkreide, Wachsstift, Stoff, Bindfaden und Karte.
Auf dem oberen Teil links unten signiert und datiert „Christo 1979“. Am
Unterrand mit Kreide betitelt und bezeichnet: „Wrapped Reichstag (Project for
der Deutsche Reichstag - Berlin) Platz der Republik, Reichstagplatz, Scheide-
mannstr. Friedensallee“. Auf dem unteren Teil mit Maßangaben und Konstrukti-
onshinweisen bezeichnet. Beide Teile verso mit Hängeanweisung bezeichnet.
Unikat. Oberer Teil: 28 x 71 cm (11 x 27,9 in).
Unterer Teil: 56 x 71 cm (22.2 x 28.1 in). Jeweils im Original-Plexiglasrahmen.
Wir danken Herrn Matthias Koddenberg, Atelier Christo und Jeanne-Claude,
New York, für die freundliche Auskunft. Die Arbeit ist im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.05 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Sammlung Serge de Bloe, Brüssel (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

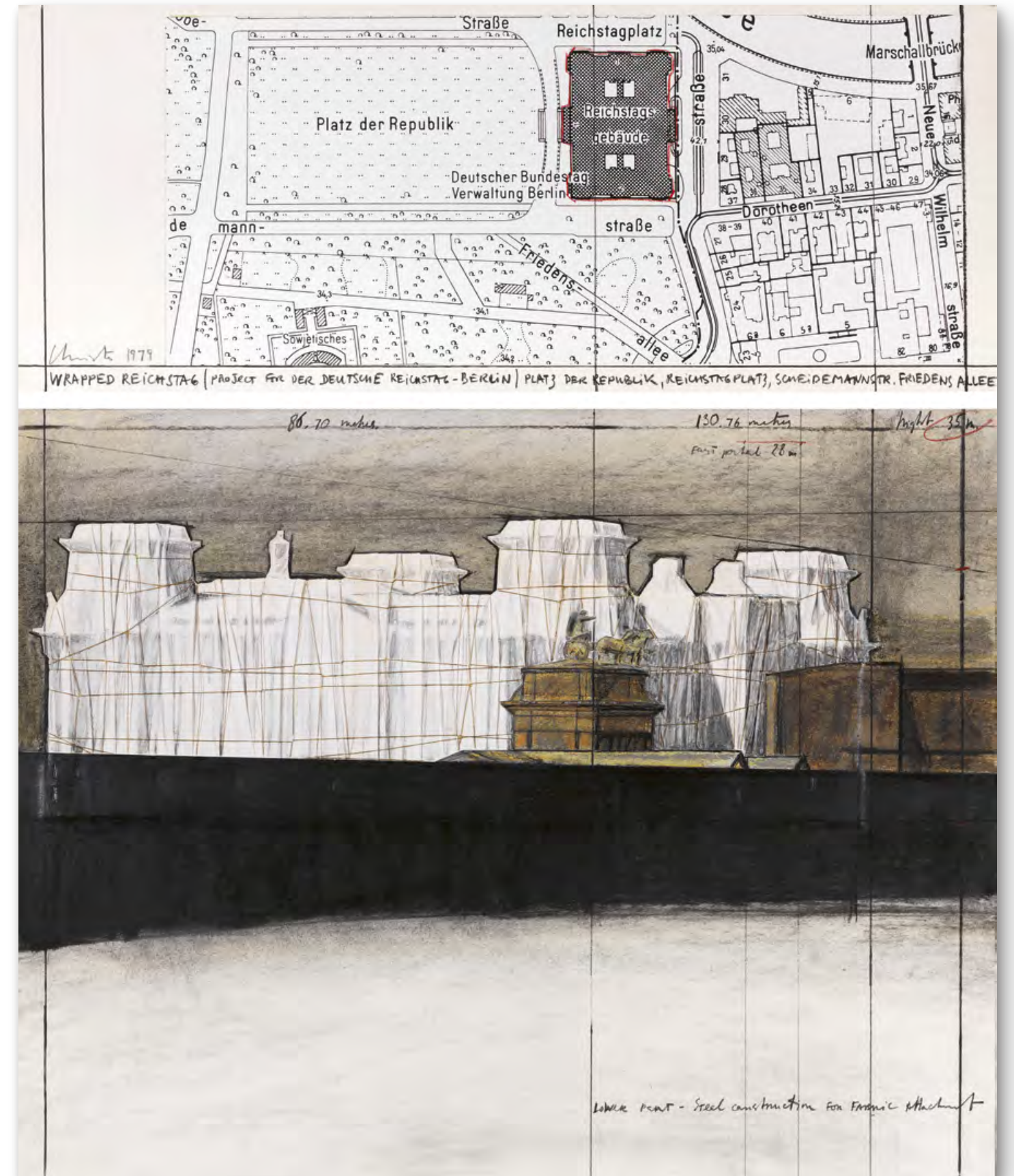
- Christo, Christo und Jeanne-Claude. Zwei europäische Privatsammlungen und eigener Besitz, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 10.6.-26.8.1995, Kat.-Nr. 51, Abb. auf der Umschlagrückseite.



Christo und Jeanne-Claude. Wrapped Reichstag, Berlin, 1971-95.
Foto: Wolfgang Volz. © 2020 Christo and Jeanne-Claude

- „Wrapped Reichstag (Project for Berlin)“ zählt zu den Hauptwerken des jüngst verstorbenen Künstlers
- Besonders schöne Collage des berühmten Projekts
- Außergewöhnliche Perspektive mit der Quadriga des stark angeschnittenen Brandenburger Tors im Vordergrund
- Besonders kontrastreiche Lichtwirkung und eindrucksvolle haptische Präsenz

Die Planungen des Künstlerpaares Christo und Jeanne-Claude zur Verhüllung des Berliner Reichstagsgebäudes reichen bis ins Jahr 1972 zurück. In mehreren Zeichnungen und Collagen wird das Projekt detailliert konzipiert und vorausgedacht, obwohl seine Realisierung für lange Zeit im Unklaren liegt. Christo reizt das Projekt seit er 1971 auf einer Postkarte das einsam unweit des Todesstreifens, am Schnittpunkt zwischen Ost- und West-Berlin gelegene Reichstagsgebäude gesehen hat. Über zwanzig Jahre wirbt er für sein „Project for Berlin“, jedoch erhitzt das ambitionierte Verhüllungs-Projekt lange die Gemüter in Politik und Öffentlichkeit. Erst im Sommer 1995 sollte das ephemere Kunstwerk Wirklichkeit werden, nachdem der Bonner Bundestag schließlich nach einer langen Debatte mit knapper Mehrheit der Realisierung zugestimmt hat. Viel Bewunderung und öffentliches Aufsehen erregt die einmalige Aktion, in der ein nationales Monument zum temporären Kunstwerk und letztlich - wenige Jahre nach der Wiedervereinigung - zum eindrucksvollen Symbol der deutschen Einheit wird. Im Anschluss an die legendäre Verhüllungsaktion zieht schließlich der Bundestag von Bonn nach Berlin und das historische Gemäuer wird damit zum parlamentarischen Zentrum der geeinten Republik. Schön sieht man in der frühen, zweiteiligen Collage wie minutiös Christo den Verlauf des maßgeschneiderten Gewebes, die Verknüpfung der Stricke und die Drappierung des Faltenwurfes bereits in den 1970er Jahre vorbereitet hat. Besonders ist auch die interessante Perspektive, die die Quadriga des Brandenburger Tors stark angeschnitten vor dem leuchtenden Weiß der verhüllenden Stoffbahnen inszeniert und damit noch einmal mehr die besondere politische Bedeutung der monumentalen Aktion in Erinnerung ruft. Durch die eindrucksvolle Kombination von Stoff, Bindfaden, Collage und Zeichnung bleibt Christos temporäre Aktion in ihrer besonderen haptischen Präsenz dauerhaft erfahrbar. [JS]



AUGUST MACKE

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

Garten in Tegernsee mit Haus und Berg. 1910.

Öl auf Leinwand.

Heiderich 208. 50 x 43 cm (19.6 x 16.9 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.07 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 N

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Geschenk des Künstlers an Karl Koehler, USA (Onkel von Elisabeth Macke, 1912).
- Catharina Koehler, Los Angeles (Tochter des Vorgenannten, 1957).
- Privatsammlung USA.

LITERATUR

- Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, Kat.-Nr. 217.
- Gustav Vriesen, August Macke, 2. erw. Aufl. Stuttgart 1957, Kat.-Nr. 217, mit Abb. S. 319.
- Peter Dering, August Mackes „Tegernseer-Phase“. Das malerische Werk 1909/10: Auf dem Weg zum Individualstil, in: August Macke in Tegernsee, Ausst.-Kat. August Macke Haus, Bonn 1998, S. 25.

Im Herbst 1909 weilt der junge Macke mit seiner frisch vermählten Ehefrau Elisabeth in Paris, als ihn die Einladung des Schriftstellers Wilhelm Schmidtbonn nach Tegernsee erreicht: „Also komm her! [...] der Winter ist hier doch herrlicher als in Paris. Ewige Sonne, so warm, daß man den ganzen Tag auf dem Balkon sitzen kann, Sonnenuntergänge im See, Nachenfahren an Wäldern, Wiesen und Dörfern vorbei, Bauernhäuser, wie sie wohl nirgends wieder auf der Welt so schön sind [...]“ (zit. nach: Heiderich 2008, S. 38). Mackes baldige Antwort lautet „Tegernsee hat gesiegt“ und er erreicht das beschworene Voralpenidyll schließlich Ende Oktober 1909 mit seiner hochschwangeren Ehefrau. Sie ziehen in das Haus der Familie Staudacher in der Bahnhofstraße mit einem idyllischen Obstgarten und Balkon für das Arbeiten im Freien, auf dem auch unser Blick auf den hauseigenen Rosengarten in Richtung See und Voralpenpanorama entstanden sein muss. Elisabeth Macke hat dazu in ihren Erinnerungen unter anderem Folgendes festgehalten: „Am liebsten arbeitete er [Macke] [...] jedoch draußen auf dem Balkon vor dem Haus, und der hübsch hergerichtete Arbeitsraum war ihm nie so ganz heimisch und immer irgendwie beengt [...]. Das Jahr 1910 war für Augusts Arbeit sehr bedeutungsvoll und fruchtbar. August kam im Grunde zum ersten Mal zu der richtigen Ruhe und zur Entfaltung seiner eigenen Persönlichkeit. [...] Die Art, wie die Farben gesehen sind und untereinander abgestimmt zur Wirkung kommen, ist schon ganz persönlich.“ (zit. nach: E. Erdmann-Macke, Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962, S. 183-184). Für August Macke, der bereits vier Jahre später im Ersten Weltkrieg sein Leben lassen soll, ist die Zeit am Tegernsee eine künstlerisch produktive und entscheidende Schaffensphase, die ihre zentralen Einflüsse von der

- **Zwischen Pariser Avantgarde und „Blauem Reiter“**
- **Marktfrische Tegernsee-Landschaft, die sich durch ihren luftigen impressionistischen Duktus und ihre leuchtende, die Malerei der Fauvisten rezipierende Farbigeit auszeichnet**
- **Aus dem Jahr vor Gründung des „Blauen Reiters“, in dem August Macke und Franz Marc sich kennenlernen**
- **Malerisches Zeugnis aus Mackes wegweisendem künstlerischen Schaffensjahr im familiären Idyll am Tegernsee**

„Arbeiten tue ich wie ein Pferd und kann nie aufhören. Es ist etwas herrliches in dieser Gebirgsluft.“

August Macke, 1. Dezember 1909 aus Tegernsee, zit. nach: August Macke - ganz privat, Köln 2009, S. 58.



August Macke, Landhaus mit Garten, 1910, Öl auf Karton, Westfälisches Landesmuseum, Münster

Kunst des bald eng befreundeten Künstlerkollegen Franz Marc und von der bereits in Paris gesehenen und im Februar 1910 in der Münchner Galerie Thannhauser gezeigten Kunst des Fauvismus erhält. Macke ist schon in den Jahren zuvor mit der Kunst der französischen Avantgarde in Kontakt gekommen, erst jetzt aber bringt das Ganze, die Leichtigkeit und leuchtende Farbigeit betreffend, eine fruchtbare Weiterentwicklung. Macke experimentiert in diesem Jahr am Tegernsee in einem sowohl auf impressionistischen wie auf fauvistischen Stilmitteln basierenden Rahmen, der ihn hinsichtlich einer stärker summarischen Formgebung und der Wahl leuchtender, vermehrt auf Primär- und Sekundärfarben beruhender Farbwerte künstlerisch voranbringt. Wunderbar leuchtend und frühlingshaft frisch hat Macke das Grün der Wiesen und Bäume vor die flirrende Silhouette der Bergkulisse auf die Leinwand gesetzt. Mackes Eintragung in seinem Kassa-Buch entsprechend, hat er die leuchtende Tegernsee-Landschaft schließlich kurz nach seiner Beteiligung an der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ dem eigentlich in Amerika lebenden Onkel seiner Frau, Karl Koehler, geschenkt, für den ab April ein längerer Deutschland-Besuch dokumentiert ist. [JS]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Dorfstraße mit Apfelbäumen. 1907.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten wohl von Erna Kirchner bezeichnet „E. L. Kirchner“. 60 x 50 cm
(23,6 x 19,6 in).Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Wolfgang Henze, Wichtrach/Bern,
vom Juni 2020. Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/
Bern, dokumentiert und wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses
aufgenommen.*Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.08 h ± 20 Min.***€ 400.000 – 600.000**

\$ 440,000 – 660,000

PROVENIENZ

- Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert, Hamburg (1918 von Erna Kirchner erworben, bis 1937 in Besitz).
- Hildebrand Gurlitt, Hamburg (1937 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Dr. Johannes Schürer, Mülheim an der Ruhr (1937 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

(Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen)

AUSSTELLUNG

- Leih-Ausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz in der Kunsthalle, Mai 1925, Nr. 168 („Haus mit Apfelbaum“).

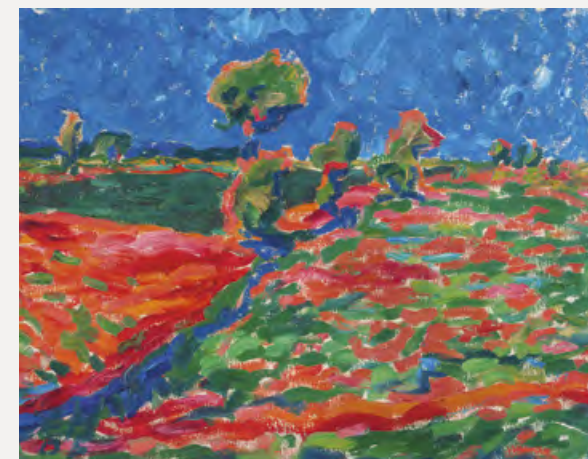
- **Spektakuläre Wiederentdeckung**
- **Vollständig geschlossene Provenienz**
- **Aus der bedeutenden Sammlung Rauert**
- **Wichtiges frühes Zeugnis für Kirchners expressionistische Farbpalette**

„Diese Landschaft ist eine kleine einmalige Zufallsprobe,
in der ich einmal das Malen mit Strichen versuchte.“

Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler am 15. Dezember 1924 über sein Gemälde „Dorfstraße mit Apfelbäumen“.



Kirchners Szene einer idyllischen Vorstadt mit Häusern, Vorgärten, Obstbaumallee ist in die erste Phase stilistischer Orientierung einzuordnen und folgt dem französischen, neoimpressionistischen Divisionismus eines Georges Seurat und Paul Signac, respektive der ausdrucksstarken Malerei von Vincent van Gogh, Künstler, die Kirchner und die weiteren Mitglieder der „Brücke“ in Ausstellungen in Dresden studieren können: also jene die Farbflächen auflösenden, aber wie hier nebeneinandergesetzten, kurzen Pinselstriche diverser, durchaus stark kontrastierender Farben, die nach der Lehre Signacs subjektiv im Auge des Betrachters den expressiven, gleichsam ‚wilden‘ Eindruck des Motivs harmonisieren. Während Karl Schmidt-Rottluff und Erich Heckel den Sommer in Dangast verbringen, malt Kirchner zusammen mit Max Pechstein in Goppeln, einem Gutsdorf an den südlichen Hängen des Dresdner Elbtals. Ende des 19. Jahr-



Erich Heckel, Mittag in der Marsch, 1907-19, Öl auf Leinwand, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg



Vincent van Gogh, Blühender Obstgarten, Arles im April 1888, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © 2020 Vincent Van Gogh Foundation

hunderts wurde Goppeln von einer Gruppe junger Künstler entdeckt, die sich der Freiluftmalerei und dem Impressionismus zuwenden, Maler wie Carl Bantzer, Robert Sterl und Paul Baum gehen als „Goppelner Schule“ in die Dresdner Kunstgeschichte ein.

KIRCHNER MALT IN GOPPELN

Unter den dort entstehenden Gemälden Kirchners sind heute unter anderem erhalten „Grünes Haus“ (Gordon 26), „Obstbäume“ (Gordon 25) und „Dorfstraße mit Apfelbäumen“ (nicht bei Gordon). Gegenüber dem von Signac geforderten strengen Pointillismus öffnet Kirchner diesen und ordnet etwa das Motiv „Grünes Haus“ nicht nur mit kontrastreichen Primärfarben, sondern passt auch die Pinselführung den jeweiligen Details an, so etwa die Fassade mit hellem Grün und Orange in senkrecht gesetzten Strichen und die mit leuchtend hellem Blau umrandeten Fenster. Dieses Blau findet sich im Dialog mit einem kräftigen Rot der Dächer weiterer Gebäude. In befreiender fauvistischer Malweise sieht Kirchner einen Hain mit Obstbäumen, deren ineinander verwobene Blätterkronen unter einem gelben Sonnenhimmel er mit krummen, schwarz- und lilafarbenen Baumstämmen erdet und mit der erdfarbenen Andeutung für den Weg eine motivische Kennung verleiht. Nicht weniger temperamentvoll im Verteilen von kräftigen Farben ordnet Kirchner die Dorfstraße entlang der Apfelbäume mit Blick auf die Fassade eines geduckten Landhauses. Mit wenigen festgelegten Pinselhieben gliedert Kirchner die Architektur, die sich in goldgelbem Ton vor dem tiefen, kräftig inszenierten Blau des Himmels behauptet. Akkurat geordnete Lattenzäune säumen den nicht weiter einsehbaren Garten und grenzen ihn ab zum vorbeiführenden Weg, der den blauen Schatten der Obstbäume einer tiefer stehenden Sonne aufnimmt. Ein herrlicher Sommertag, den Kirchner mit dieser Landschaft mit Apfelbäumen voller reifer Früchte skizziert und mit überbordenden Farbnuancen beschreibt.

KIRCHNER STUDIERT VINCENT VAN GOGH

Diese ersten überlieferten Gemälde Kirchners zeigen bereits die für ihn typisch werdende Resolutheit im Umgang mit dem Motiv und einer nicht unbedingt objektiven Farbgebung. Die im November 1905 in der Galerie Arnold in Dresden zu sehende Ausstellung mit rund 50 Werken Vincent van Goghs nimmt nicht nur für Kirchner, sondern auch für die jungen Mitglieder der „Brücke“ stilprägenden Einfluss in den ersten Jahren ihrer Karriere als Künstler. Welche Gemälde und Zeichnungen Kirchner für sich damals interessant findet, können wir heute schwer einschätzen und wenn, dann auch nur darüber spekulieren. So sieht er bei Arnold beispielsweise diesen „Blühenden Obst-

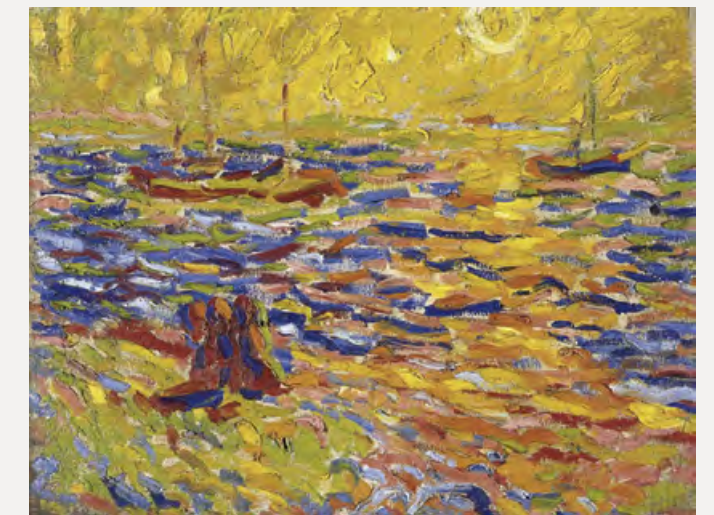
garten“ van Goghs, an den er sich erinnern mag, als er sich diese Obstbäume (Gordon 27) zum Motiv wählt und sich lediglich großzügig der Struktur bedient, um diesen „Weg mit (Obst-)Bäumen“ in hohem Tempo und temperamentvollem Pinselduktus zu realisieren. Wenngleich sich ein direkter Vergleich auf eine Architektur, eine Baumallee und einen Weg als solches reduzieren lässt, kann der „Blühende Obstgarten“ ebenso einen stimmigen Vorbildcharakter für die „Dorfstraße mit Apfelbäumen“ entfalten. Für seine Komposition entlehnt Kirchner die bei van Gogh vorgetragene Struktur und Perspektive und entscheidet sich für einen charaktvoll und kräftig gesetzten Pinselduktus, um sein Motiv mit kontrastvoller Palette zu verwirklichen. Jahre später, in einem Brief an Gustav Schiefler vom 15. Dezember 1924, erinnert sich der Künstler in einem anderen Zusammenhang dieser Landschaft, „in der ich einmal das Malen mit Strichen versuchte“. Mit dieser eher beiläufigen Aussage räumt Kirchner auch seine Zeit des Sammelns von technischen Erfahrungen als Maler ein.

DIE PROVENIENZ

„Dorfstraße mit Apfelbäumen“ ist nicht datiert, die Signatur stammt nicht von Kirchner, sondern von Erna Schilling, die den Verkauf in Berlin während seiner zeitweisen Abwesenheit in den Kriegsjahren und danach in Davos erledigt und entsprechend nicht signierte Gemälde „signiert“. Das Erna bisweilen ungeübt ein Fehler unterläuft wie hier, muss also nicht irritieren. Diese frühe, im Sommer 1907 entstandene Landschaft gelangt laut einer von Erna verfassten Versandliste vom 15. April 1918 an „Dr. Rauert, Hamburg Kleinflottbecker“ mit dem Titel „Dorfstrasse Haus mit Obstbäumen u. Zaun“ in die Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert in Hamburg. In einem Brief Gustav Schieflers an Kirchner vom 16. April 1924 bestätigt Rauert auf indirektes Verlangen des Künstlers das Gemälde „Dorfstraße mit Apfelbäumen“ in einer Auflistung seiner sechs Kirchner-Gemälde. Die „Dorfstraße“, so auch ein weiterer (Kurz-)Titel für dieses Gemäl-

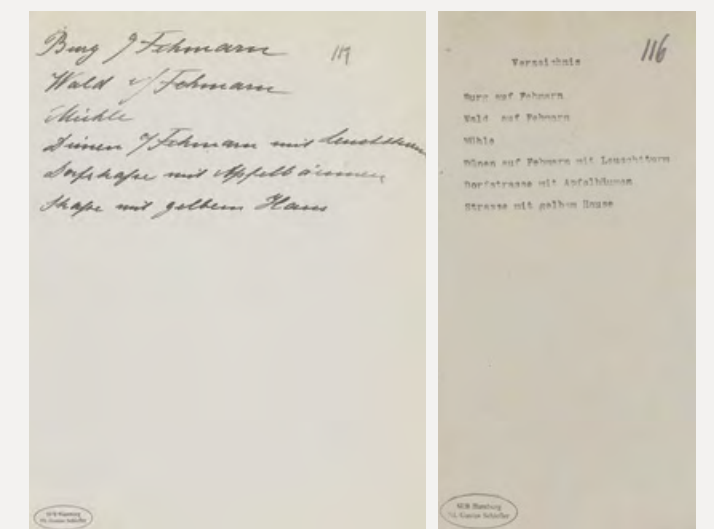


Karl Schmidt-Rottluff, Herbstlandschaft in Oldenburg, 1907, Öl auf Leinwand, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Max Pechstein, Flusslandschaft, um 1907, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen. © Pechstein 2020

de, bleibt in der Sammlung Rauert bis 1937. Im Juni veräußert er das Gemälde an den in Hamburg tätigen Kunsthistoriker und Kunsthändler Hildebrand Gurlitt, der sich nach seiner Entlassung als Leiter des Hamburger Kunstvereins ab Juli 1933 als kenntnisreicher Kunsthändler selbständig macht. Noch im selbem Monat kann er die „Dorfstraße“ an einen Sammler in Mülheim vermitteln, in dessen Nachlass das Werk sich bis heute befindet. [MvL]



Auflistung der in der Sammlung Rauert befindlichen Gemälde Kirchners © 2020 Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Carl von Ossietzky, Nachlass Schiefler

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Beim Griesbräukeller in Murnau. 1911.

Öl auf Malpappe.

Verso datiert „4.IX.19“ und betitelt sowie von fremder Hand bezeichnet „N.3“:
33 x 44,5 cm (12,9 x 17,5 in).

Im Katalog der Ausstellung des Schlossmuseums Murnau (1996/97) ist das Werk mit der Nachlass-Nr. L 541 verzeichnet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (Schenkung vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Leonard Hutton Galleries, New York, 20.2.-20.3.1963, Nr. 49 (hier mit dem Titel „The brewery cellar“) (verso mit einem Etikett).
- Leonard Hutton Galleries, New York, 1966, Nr. 37 (hier mit dem Titel „The brewery cellar“) (verso mit einem Etikett).
- Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1992; Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1992/93; Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 1993; Staatliche Kunsthalle, Berlin, 1993, Kat.-Nr. 102 (Ausst.-Kat. m. Farbabb.).
- Gabriele Münter malt Murnau. Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“, Schlossmuseum Murnau und August-Macke-Haus, Bonn, 1996/97, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 47.
- Gabriele Münter, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 3.7.-19.9.1999, Nr. 27, Farbabb. S. 107.

„Streben nach künstlerischer Synthese“ im bayerischen Oberland? Ganz lapidar hält Gabriele Münter eine Situation in Murnau fest, den Griesbräukeller, etwas entfernt von der Gastwirtschaft und dem Hotel am Murnauer Obermarkt gelegen am Weg nach Weindorf. Der Griesbräukeller lässt sich namentlich bis in das Jahr 1808 zurückverfolgen. „Griesig“ ist ein alter Ausdruck für kiesreich und beschreibt die Gesteinsschichten unter dem Anwesen. Am 9. Juni 1835 vernichtete ein verheerender Stadtbrand fast alle Häuser am Obermarkt. 1836 baut die Familie von Andreas Kirchmeier den aus vier Gebäuden bestehenden Vierkanthof für Brauerei und Landwirtschaft wieder auf – den heutigen Griesbräukeller. Bis 1917 bewahrt die Familie die Tradition des Bierbrauens; nach dem Verkauf an die Thomasbräu München wurde der Braubetrieb schließlich 1920 eingestellt. Achtzig Jahre später, seit dem Jahr 2000, wird die Tradition im Griesbräukel-

- Entstanden im Gründungsjahr des „Blauen Reiters“
- Mit der für Münter typischen malerischen Rigorosität von großem Charakter
- Gabriele Münter markiert ihren künstlerischen Umbruch zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie
- Intime Sicht auf den Murnauer Alltag hinter die Kulissen der Hauptstraße
- 1908 wohnten Münter und Kandinsky im Griesbräukeller

„Murnau hatten wir auf einem Ausflug gesehen und an Jawlensky und Werefkin empfohlen – die uns im Herbst auch hinriefen. Wir wohnten im Griesbräu und es gefiel uns sehr.“

Gabriele Münter, aus ihrem Tagebuch Mai 1911.

ler fortgesetzt und wieder Bier am Murnauer Obermarkt gebraut. Nur wenige Details nutzt die Malerin, um ihr geschichtsträchtiges Motiv mit den großen Bierbanzen an der Hauswand im Schatten eines Laubbaumes aufzuzeigen, den Blick am Ende einer Gasse zwischen den Häusern in die weite Landschaft nachzuempfinden, die Ansicht des Hofes in Rot-, Braun-, Ocker- und Grüntöne zu färben und mit kräftigem, sparsam eingesetzten Blau die Komposition zu ordnen. Für Gabriele Münter sind es die Farben der Jahre um 1910. Sie begegnen uns in Ansichten örtlicher Begebenheiten, den Murnauer Ort und Umgebung im Blick, in dem sie einzelne Farbzonen modelliert, mit Umrisskonturen umspannt und mit willkürlichen Raumbezügen eine für die Künstlerin fortan charakteristische, malerische Rigorosität schafft. In Murnau ereignet sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Wassily Kandinsky, Münter, Alexej von Jawlensky



und Marianne von Werefkin sich nach langen Aufenthalten, vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort treffen und malen: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. „Murnau hatten wir auf einem Ausflug gesehen und an Jawlensky und Werefkin empfohlen – die uns im Herbst auch hinriefen. Wir wohnten im Griesbräu und es gefiel uns sehr. Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum geben eines Extraktes“, schreibt Gabriele Münter im Mai 1911 in ihr Tagebuch. Mit der fortschreitenden Beschränkung auf wenige, für den Markt Murnau und diesen umgebenden Landschaften charakteristische Details, sucht Gabri-

ele Münter nach radikalen Möglichkeiten, das Gesehene individuell umzuformen, und gelangt zu dieser kräftigen Farbkomposition: Hauswände, Bierfässer, Baum und Landschaft im fernen Hintergrund erscheinen als homogen gestrichene Flächen, von wenigen farbigen Konturen gefasst. Farben, in kühnen Nuancen zwischen Rot und Blau, Ocker und Grün, neu gemischt, ganz im Sinne Kandinskys, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 fordert, 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, o.S.). [MvL]

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Der Verkauf des Schattens. 1915.

Farbholzschnitt.

Gercken 774 2 (von 2). Signiert, bezeichnet „Eigendruck“. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „H 265 II“. Eines von 8 farbigen Exemplaren. Auf Silk Blotting von Huber Frères, Winterthur (mit Wasserzeichen). 32,1 x 21,7 cm (12,6 x 8,5 in). Papier: 57,2 x 41,6 cm (22,5 x 16,3 in). [EH]

Blatt 1 der insgesamt 6 Blätter zuzüglich Umschlagzeichnung und Titelblatt umfassenden Mappe „Bilder zu Peter Schlemihls wundersamer Geschichte von Albert von Chamisso“ (1915).

Weitere Exemplare befinden sich in folgenden Museen: Kunstmuseum Basel; Brücke-Museum, Berlin; Museum Folkwang, Essen; Städel Museum, Frankfurt, sowie in der National Gallery of Art, Washington.

Gercken spricht von Schwarz, Violett und Rot; unser Blatt trägt zusätzlich im Vordergrund rechts unten und im Hintergrund oben Grün als dritten Farbton.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die freundliche, wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 100.000

\$ 88.000 – 110.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie R. N. Ketterer, Campione d'Italia (bis 1965).
- Privatsammlung Deutschland (1965 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

In Albert von Chamissos (1781–1838) Erzählung „Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ (1813) verkauft die zentrale Figur Peter Schlemihl seinen eigenen Schatten an den Teufel. Als er gewahr wird, dass er sich damit aus der Gesellschaft ausschließt, da die Menschen ihn aufgrund dieser Absonderlichkeit keinen Schatten mehr zu haben, meiden, versucht Schlemihl vergebens, den Handel rückgängig zu machen. Kirchner ist fasziniert von dieser Geschichte, weil er sich selbst in der Titelfigur wiedererkennt, da er sich durch seine freiwillige Meldung zum Kriegsdienst von seinen Mitmenschen isoliert fühlt. Der Schlüssel für die Interpretation dieses und der anderen Blätter ist also in der Identifikation Kirchners mit der Hauptfigur zu suchen. Dieses Gefühl des eigenen, sicher sehr tiefgreifenden Identitätsverlusts verdeutlicht ein Brief, den Kirchner am 28. Juli 1919 rückblickend von seinem Sommerdomizil auf der Stafelalp an seinen Förderer und Sammler Gustav Schiefeler in Hamburg richtet und bei dieser Gelegenheit ‚seinen‘ Blick auf die Erzählung preisgibt: „Die Geschichte des Schlemihl ist, wenn man sie von aller romantischen Brämung entkleidet, eigentlich die Lebensgeschichte des Verfolgungswahnsinnigen. D. h. des Menschen,

- Unikat
- Hauptwerk des expressionistischen Farbholzschnitts
- Eines von zwei bekannten Exemplaren mit Grün als dritter Farbe neben Rot und Violett
- Handabzug mit von Hand gesetzten Farbnuancen
- Aus der gesuchtesten Schaffenszeit des Künstlers
- Seit über 55 Jahren erstmals auf dem Auktionsmarkt

AUSSTELLUNG

- Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bremen; Kunstverein Hannover; Wallraf-Richartz-Museum, Köln; Stedelijk-Museum, Den Haag, 1960, und Kunsthaus Zürich, 1961.
- Galerie R. N. Ketterer, Campione d'Italia, Katalog „E. L. Kirchner Brücke“, 1964, Kat.-Nr. 93 m. sw-Abb.

der durch irgendein Ereignis mit einem Ruck sich seiner unendlichen Kleinheit bewusst wird, zugleich aber die Mittel erkennt, wodurch die Welt im allgemeinen sich über diese Erkenntnis hinwegtäuscht. Im Blatt 1 ergreift er in der in ihm durch den Reichtum um ihn herum geweckten Sehnsucht die ihm dargebotene Gelegenheit, obwohl er weiß, daß er dadurch, wenn man so sagen soll, seine innerste Eigenart verkauft und damit sein seelisches Gleichgewicht verliert. Symbolisch ist es ausgedrückt durch das Verkaufen des Schattens. Blatt 2 ist das reizvolle Mädchen, in das er sich verliebt. Blatt 3 stellt die Kämpfe dar, die diese Liebe ihm und ihr bringen. Blatt 4 ist die fieberhafte Zergliederung seiner selbst in dem Moment, als er nach der Verfolgung durch die Straßenbuben wieder allein im Zimmer ist. Blatt 5 zeigt die Szene, in der er mit dem grauen Männlein auf der Landstraße von diesem für die Zeit ihres Zusammenseins den Schatten geliehen bekommt und damit in ein Seitental entfliehen will. Der Schatten rutscht in diesem Moment von selbst in die Tasche des Männleins zurück. Die militärische Uniform stammt daher, dass ich mich während dieser Zeit in einem ähnlichen psychischen Zustand befunden habe. Der Verkauf an das





Ehemals Sammlung Osthaus/Museum Folkwang, Essen/seit 1937 in verschiedenen Privatbesitzen



Kunstmuseum Basel



Brücke-Museum, Berlin



Städel Museum, Frankfurt



National Gallery of Art, Washington



Museum Folkwang, Essen

graue Männlein war das Freiwilligentum, da ich daran selbst schuld war. Auf Blatt 6 sitzt Schlemihl trauernd zwischen den Feldern, als plötzlich über das sonnenbeschiedene Land sein Schatten ankommt. Er bemüht sich mit seinen Füßen in die Fußstapfen des Schattens zu treten in dem Wahn, dadurch wieder er selbst zu werden. Analog zu dem Seelenvorgang eines Militärentlassenen. Blatt 7 fehlt, es sollte die Lösung vorstellen, die Aussöhnung mit dem seelischen Manko wie Schlemihl mit den Siebenmeilentiefeln um die Welt läuft in Chamisso. Ich konnte die Gestaltung dieses Blattes bisher noch nicht finden.“ (E. L. Kirchner an Gustav Schiefeler am 28. Juli 1919, zit. nach Briefwechsel 1910 – 1935/1938, bearbeitet von Wolfgang Henze, Zürich 1990, S. 136).

SCHLEMIHL VERKAUFT SEINEN SCHATTEN

Das erste Blatt erzählt den „Der Verkauf des Schattens“ Peter Schlemihls an einen eigenartigen grauen Herrn, dem er nach einer anstrengenden Seereise im Garten des reichen Kaufmanns Thomas John begegnet. Dieser bietet ihm, im Tausch gegen seinen Schatten einen Säckel voller Gold, der nie versiegt. Schlemihl willigt in den Handel ein. Kirchner interpretiert die Geschichte ganz auf seine Weise: er verlegt die Begegnung Schlemihls mit dem sonderbaren Herren in eine Berliner Straßenszene bei Regen. Aufrecht, den linken Rand des Blattes einnehmend, steht seriös und weltgewandt der Teufel, den Hut zur Begrüßung gezogen, leicht herabblickend auf Peter Schlemihl alias Kirchner in „seiner unendlichen Kleinheit“ vor ihm in gebeugter Geste, den Hut in der linken Hand haltend, zu seinen Füßen Andeutung von Pflanzungen des Gartens, etwas misstrauisch wie fragend in sich hinein blickend. Hinter ihm flanieren Passanten mit aufgespanntem Regenschirm. Mit dem virtuos vorgetragenen Wechsel zwischen Schwarz und Weiß dynamisiert Kirchner die Szene, stellt das intime Gespräch in den Vordergrund und hinterfängt die Szene unter dem Licht der Straßenlaternen.



Kirchner-Museum Davos, Dauerleihgabe aus Privatbesitz. © Kirchner Museum Davos

KIRCHNER DRUCKT DIE SCHLEMIHL-FOLGE

Mit der Intensität dieser Farbholzschnitte der Schlemihl-Folge zeigt Kirchner sein großartiges Können und schafft einen wahren Höhepunkt seiner differenzierten Gestaltungsmöglichkeiten, nicht nur die Erzählung feinfühlig und durchaus nah am Text der Vorlage auf den Druckstock zu übertragen, sondern mit dem Einsatz von Farbe – in der Regel mit zwei bis drei extra gefertigten Druckstöcken –, den Zeichnungsstock für die schwarze Zeichnung mit farbigen Flächen zu überdrucken und zu akzentuieren. Kirchner führt den Druck selbst durch und kann

somit unterschiedliche Farbnuancen bisweilen auch Farbakzente von Hand setzen. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, wenn die erhaltenen Exemplare der in sehr kleiner Auflage gedruckten Farbholzschnitte auch ein sehr unterschiedliches Aussehen mit sich bringen. Zudem mag es der zutiefst selbstreflexiven Natur des Werkes geschuldet sein, dass Kirchner nur unerheblich mehr als die sechs kompletten Folgen des ‚Zyklus‘ druckt und diese ausschließlich an enge Freunde verteilt: so an den Archäologen und Kunsthistoriker Botho Graef, an den Richter, Kunstsammler und Mäzen Gustav Schiefeler, an den Schokoladenfabrikanten und Sammler Bernhard Sprengel, an den Direktor des Museum Folkwang, Ernst Gosebruch, an den Chefarzt des Davoser Parksanatoriums Frédéric Bauer und an den Gründer des Museum Folkwang und Sammler Karl Ernst Osthaus in Hagen. Nach Günther Gercken, Bearbeiter der Druckgraphik Kirchners, sind diese Mappen inzwischen in öffentlichem Besitz nachzuweisen: in Basel (Kunstmuseum), Berlin (Brücke-Museum), Essen (Museum Folkwang), Frankfurt (Städel Museum) und Washington (National Museum of Art). Ein Exemplar befindet sich als Geschenk mit Widmung an Karl Ernst Osthaus zunächst in Hagen, nach dessen Tod 1921 im Museum Folkwang und daselbst 1937 beschlagnahmt, in den Jahren 1939/40 an verschiedene Händler verkauft respektive getauscht, und es hat sich im Nachlass des Künstlers das eine oder andere Exemplar erhalten. (Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner, Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Band III, 1912-1916, Bern 2015, Nr. 773, S. 260)

DIE PROVENIENZ

Die Provenienz dieses Holzschnittes „Der Verkauf des Schattens“ lässt sich zurückverfolgen auf Roman Norbert Ketterer und der ersten Erwähnung im Jahr 1963. Das Blatt stammt aus dem Nachlass und

wird von dem jetzigen Besitzer da selbst erworben. Dieses 1. Blatt der Serie mit der Darstellung „Der Verkauf des Schattens“ weist eine augenfällige Besonderheit auf. Kirchner druckt diese Szene mit einer vierten Farbe: neben dem Schwarz, dem Rot der Regenschirme und dem Violett, das dem „Schatten“ Peter Schlemihls vorbehalten ist, setzt Kirchner am rechten Rand zusätzlich die Farbe Grün ein, um den Garten als Ort des Geschehens zu markieren. Nimmt man die großartige Publikation zu der Ausstellung „Ernst Ludwig Kirchner. Peter Schlemihls wundersame Geschichte“ von 2014 im Brücke-Museum Berlin zur Hand, wo es den Herausgebern Magdalena M. Moeller und Günther Gercken gelingt, alle kompletten Mappen erstmals mit allen Unterschieden im Druck zu zeigen, erfährt der vorliegende Druck eine weitere Besonderheit: keines der oben genannten 6 Mappenwerke mit der illustrierten Schlüsselszene von Schlemihls „Verkauf seines Schattens“ enthält die Farbe Grün! Somit lässt sich vermuten, dass Kirchner diese im Park des Herrn Thomas John in Hamburg stattfindende Szene einmal zusätzlich mit Grün ebenso akzentuiert, wie er auch die beiden weiteren im Freien spielenden Begegnungen mit grüner Farbe markiert: „Begegnung Schlemihls mit dem grauen Männlein auf der Landstraße“ und „Schlemihls Begegnung mit dem Schatten“. Ein weiteres Blatt 1 der Serie mit der Farbe Grün, die Gercken im Werkverzeichnis erwähnt, befindet sich als Dauerleihgabe im Kirchner Museum Davos. Erneut spielt Kirchner mit der Setzung der Farben, überzieht etwa das Gesicht und die Hände des sonderbaren Mannes mit Grün, färbt die Innenseite des Hutes mit leuchtendem Rot und hellt das sonst eingesetzte, starkfarbige Violett auf und färbt auch die beiden, die Szene begleitenden Damen gleichsam mit ein. Die attraktive Wirkung der beiden Einzelblätter ist herausragend und zeigt, dass Kirchner trotz seiner traumatischen Angst, zum Kriegsdienst eingezogen zu werden, Großartiges zu schaffen versteht. [MVL]

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

Der Krieg schreitet über eine Ortschaft. 1914.

Aquarell auf Papier, original auf Karton kaschiert.

Klee 1280. Links oben signiert. Auf dem Unterlagekarton datiert, betitelt „D. Krieg schreitet üb. e. Ortschaft“ und bezeichnet „179“. 17,5 x 11,5 cm (6.8 x 4.5 in). Unterlagekarton: 29 x 22,5 cm (11.3 x 8.8 in). [JS]

Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 17.15 h +/- 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Neue Kunst – Hans Goltz (Mai-Juni 1920).
- Rodney Phillips, London (mind. seit 1940).
- The Mayor Gallery, London.
- Lady Nika Hulton, London (verso mit dem Etikett; mindestens von 1955-1968).
- Galerie Beyeler, Basel (bis 1979, auf der Rahmenrückpappe mit Etikett).
- Fischer Fine Art, London (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Galerie Schmela, Düsseldorf (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Neue Münchner Sezession. Graphische Ausstellung, Galerie Caspari, München, Frühjahr 1918, Nr. 105.
- Paul Klee 1879-1940, The Tate Gallery in the National Gallery, London, 22.12.1945-17.2.1946, Nr. 137.
- Works by Paul Klee from the Collection of Mrs. Edward Hulton, The Tate Gallery, London, 4.5.-5.6.1955; City Art Gallery, York, August 1955; The Arts Club, Chicago, 8.11.-6.12.1956, Nr. 6 mit Abb.
- The Blue Rider Group. Edinburgh Internatinal Festival, The Royal Scottish Academy, Edinburgh, Sommer 1960; The Tate Gallery, The Arts Council of Great Britain, London, 30.9.-30.10.1960, Nr. 107 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Sammlung Sir Edward and Lady Hulton, London, Kunst- und Museumsverein Wuppertal; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Frankfurter Kunstverein; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Museum am Ostwall, Dortmund, 1964/65, Nr. 63 (auf der Rahmenrückpappe mit vier Etiketten).
- Sammlung Sir Edward and Lady Hulton London, Kunsthaus Zürich, 3.12.1967-7.1.1968, Nr. 65.
- Klee. Kunst ist ein Schöpfungsgleichnis, Galerie Beyeler, Basel, September - November 1973, Nr. 6, mit Abb. (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Klee. 74 œuvres de 1908 à 1940, Galerie Karl Flinker, Paris, 29.3.-11.5.1974, Nr. 8 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Paul Klee, Galerie Günther Franke, München, 7.6.-19.7.1975, Nr. 10 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Petits Formats, Galerie Beyeler Basel, Mai - Juli 1978, Nr. 75 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Paul Klee. Das Frühwerk, 1883-1922, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 12.12.1979-2.3.1980, Nr. 260, mit Abb. (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).

- **1920 über den Münchner Galeristen Hans Goltz veräußert, damaliger Generalvertreter Klees und einer der bedeutendsten Förderer der Moderne**

- **Aus der Sammlung von Sir Edward und Nika Hulton, London, eine der bekanntesten britischen Privatsammlungen moderner Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg**

- **Marktfrische Arbeit mit umfangreicher Literatur- und Ausstellungshistorie**

LITERATUR

- Paul Klee an Lily Klee, 22.3.1916, Briefe, II, S. 794.
- Christian Geelhaar, Klee-Zeichnungen. „Reise ins Land der besseren Erkenntnis“, Köln 1975, S. 18, mit Abb.
- Michèle Vishny, Paul Klee and War: A Stance of Aloofness, in: Gazette des Beaux-Arts, 120. Jg., Bd. 92, Dezember 1978, S. 235f., Abb. 1.
- Otto Karl Werkmeister, Versuche über Paul Klee, Frankfurt/M. 1981, S. 11, 90 Anm. 5.
- Société Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. A Catalogue Raisonné, hrsg. v. Robert L. Herbert, Eleanor S. Apter u. Elise K. Kenny, New Haven/London 1984, S. 379.
- Otto Karl Werkmeister, The Making of Paul Klee's Career 1914-1920, Chicago/London 1989, S. 17, 262 Anm. 25 und 29, mit Abb.
- Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol - Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991, S. 324.
- Martin Kern, Paul Klee und seine Werke aus den Jahren 1917 und 1918, in: Ausst.-Kat. Gersthofen 1992, S. 50.
- Regine Prange, Hinüberbauen in eine jenseitige Gegend: Paul Klees Lithografie „Der Tod für die Idee“ und die Genese der Abstraktion, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Bd. LIV, 1993, S. 283.



Obwohl erst am 11. März 1916 zum Kriegsdienst einberufen, führt Klee seit Ausbruch des Ersten Weltkrieges eine Art Doppelleben als Künstler und als Soldat. August Macke, mit dem er die beglückende Tunisreise im April 1914 unternimmt – der Schweizer Louis Moilliet ist der Dritte im Bunde –, fällt schon gleich im September 1914 in der französischen Champagne. Die Nachricht vom Heldentod seines Freundes Franz Marc am 4. März 1916 bei Verdun wird den frischen Rekruten wohl noch nicht erreicht haben. Im Gegensatz zu Klee befürwortet der frankophile Franz Marc diesen Krieg und sieht in ihm eine Notwendigkeit, durch die Europa vom Materialismus des 19. Jahrhunderts gereinigt und der Weg für eine neue, auf das Geistige ausgerichtete Epoche geebnet werden kann. Damit steht er nicht alleine und teilt die Einstellung mit einem großen Teil der deutschen Intelligenzija. Die Woche darauf erhält der Schweizer Paul Klee, der eine deutsche Staatsbürgerschaft besitzt, seinen Einberufungsbefehl. Seine Rekrutenausbildung erfährt Klee im bayerischen Landshut. Als Klees Familie von seiner baldigen Versetzung an die Front erfährt, setzt sie sämtliche Hebel in Bewegung, um dies zu verhindern. Im August 1916 nach Schleißheim bei München versetzt, erhält er als Maler die Aufgabe, Flugzeugteile mit Tarnfarbe anzustreichen respektive auszubessern und mit Hilfe von Schablonen das Eiserne Kreuz sowie Zahlen und Buchstaben, die der Kennzeichnung dienen, aufzubringen. Im Januar 1917 wird Klee nach Gersthofen bei Augsburg versetzt, wo er bis zum Ende des Krieges sich als Schreiber der Kasernenverwaltung der Fliegerschule verdingt. Gut drei Monate nach der Rückkehr aus Tunesien bricht also der Erste Weltkrieg aus. An den Berner Kunstsammler Hermann Rupf schreibt Klee, der den Krieg anfänglich noch verteidigt, im Dezember 1914: „Was für ein Unglück für uns alle ist dieser Krieg, und insbesondere für mich, der ich Paris so viel verdanke und geistige Freundschaft mit den dortigen Künstlern pflege. Wie wird man nachher sich gegenüberstehen! Welche Scham über die Vernichtung auf beiden Seiten!“ In seinem Tagebuch stellt Klee einen verblüffenden Zusammenhang zwischen den Kriegsereignissen und abstrakter Kunst her: „Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt. [...] In der großen Formengrube liegen Trümmer, an denen man teilweise noch hängt. Sie liefern den Stoff für die Abstraktion.“ (zit. nach Paul Klee, zit. nach: Kat.-Ausst.: Paul Klee. Sammlung Felix Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1980, S.40/951) Für das Aquarell „Der Krieg schreitet über eine Ortschaft“ erzeugt dieser Vergleich eine zutiefst symbolische Ebene. Im Ausklang der Tunis-Aquarelle entsteht eine Reihe von Blättern, beginnend „Mit dem roten x“ (1914,136), die abgesehen von einer vordergründigen Abstraktion durcheinander gewirbelte, an Gitter erinnernde Architekturelemente zeigen und Titel führen wie „Gedanken an die Schlacht“ (1914,140) oder „Gedanken an den Aufmarsch“ (1914,141). Titel, die zumindest gedanklich militärische Hinterlassenschaften evozieren. Den Begriff Krieg expressis verbis im Titel vergibt Klee für das Jahr 1914 neben diesem mit Schwarze aquarellierten Motiv auf italienischem Ingrespapier noch einmal: „Abstrakt Kriegerisch“ (1914,219). Beide Male erscheint die Zerstörung, die durcheinander geratenen Elemente einer friedlichen Welt in abstrakten Zeichen, ist die von Menschenhand geschaffene Ordnung

der kriegsbedingten Sinnlosigkeit geopfert. Klee scheint hier das Abstrakte einer Zerstörung für seine kompositorische Umformung zu nutzen, konkret hier eine Ortschaft in ihre Architekturelemente zu zerlegen und mit gleichem Volumen gleichsam neu zu erfinden. Begriffe wie Konstruktion, Dekonstruktion, Zerlegen, Teilen, Abtrennen sind Gestaltungs-Prinzipien, die dem Werk von Klee innewohnen und dies steht nicht unbedingt mit der enormen Anzahl von Werken in Zusammenhang, die während der Kriegsjahre entstehen. Im Gegenteil: im Gegensatz zu Otto Dix scheint Klee das Thema „Krieg“ aus seinem zeichnerischen ‚Alltag‘ auszuklammern und nach 1914 erst wieder 1918 zu thematisieren, wenn er sich mit „Gedenkblätter für Kriegsgefallene“ auseinandersetzt und auf seine Art im kritischen Umgang verarbeitet, wie mit dem Aquarell „Mit dem Adler“ von 1918,155. Der Preußische Adler sitzt triumphierend auf einem Architekturboden, den Klee einem Entwurf für ein National-Denkmal entlehnt und in Mitten eine idyllische Landschaft platziert. Das Auge als Symbol der Allgegenwart Gottes wacht über Gut und Böse, und hier über die Natur, die sich das durch den Krieg Genommene zurückerobert. [MvL]

„Ich habe diesen Krieg in mir längst gehabt. Daher geht er mich innerlich nichts an. Um mich aus meinen Trümmern herauszuarbeiten, musste ich fliegen. Und ich flog. In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in Erinnerung, wie man zuweilen zurückdenkt. Somit bin ich abstrakt mit Erinnerungen.“

Paul Klee 1915 in seinem Tagebuch III. Zit. nach: Kat.-Ausst.: Paul Klee. Sammlung Felix Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1980, S. 40/952)



Rahmenrückpappe mit den Ausstellungsetiketten © Zentrum Paul Klee Bern 2020

OTTO DIX

1891 Gera - 1969 Singen

Drei Weiber. 1922.

Aquarell über Kohle.

Pfäffle A 1922/61. Rechts unten signiert und datiert. Verso alt handschriftlich betitelt und bezeichnet. Auf leichtem Karton. 64 x 49 cm, blattgroß. [SM].

Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 17.15 h +/- 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Privatsammlung, Deutschland (1958 bei Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Die Sammlung Karl Ströher: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1965, Kat.-Nr. 10 (mit Abb. S. 22).
- Otto Dix. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Kunstverein in Hamburg, Hamburg / Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, 1966/1967, Kat.-Nr. 64.

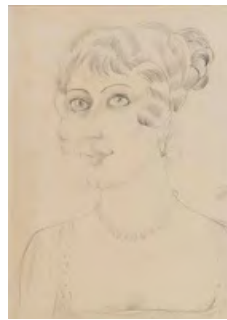
LITERATUR

- Birgid S. Barton, Otto Dix und die neue Sachlichkeit 1918-1925, 1981. S. 141, V B 43.

- Die feinen, distanziert wirkenden Kokotten Kirchners auf dem Berliner Straßenstrich wechseln bei Dix in eine unretouchierte Huren-Thematik von potenziert direkter Direktheit
- Dix betont sichtlich die Wirkung einer provozierenden Anstößigkeit
- „Desillusionierung des Eros“ (Fritz Löffler)
- Großformatige Arbeit aus den gefragten 1920er Jahren
- Seit über 60 Jahren in Familienbesitz



Otto Dix, Der Salon I, 1921, Öl auf Leinwand, Galerie der Stadt Stuttgart. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Otto Dix, Puppe, Bleistift auf Papier, Privatbesitz. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Neben der Vielzahl bedeutender Gemälde, die Otto Dix nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in Dresden und dann von 1922 bis 1925 in Düsseldorf malt, sind es vor allem Aquarelle und Zeichnungen, die zu den produktivsten Jahren seines Lebens beitragen. Zwei Themen faszinieren den Künstler in dieser Zeit: der Krieg und die Hure. Seine persönlichen Kriegserfahrungen, den Schrecken des Todes, die Opfer der Zivilbevölkerung und die Grausamkeiten der verrohten Soldaten bewältigt Dix in zahlreichen Bleistift-, Kreide- und Kohlezeichnungen, die er an der Front in den Gräben fertigt und die schließlich in seinem grafischen Hauptwerk, dem Zyklus „Der Krieg“ (1924) mit 50 Radierungen noch direkter und schonungsloser wiedergegeben kulminieren. Das Todesmotiv konfrontiert Dix auch mit dem Leben der Dirne. Die Dirne verkörpert Vitalität, sie ist lebensbejahend, aber nicht romantisch oder naiv, sondern ähnlich brutal realistisch und antibürgerlich, um nicht zu sagen ‚sachlich‘. Der erste Biograph des Künstlers, der Dresdner Fritz Löffler, prägte dafür die Formel von der „Desillusionierung des Eros“. Dix notiert damals, was er sieht, als er 1919 am Ende der Ziegelgasse, im Bordell-Viertel der Dresdener Altstadt wohnt und sich im Milieu herumtreibt. Dix findet seine Modelle dort in den Cafés am Altmarkt, auf der Seestraße und am Ring, spricht Frauen auf der Straße an, die ihn interessieren und macht sie zu Protagonistinnen seiner überbordenden Bordellszenen. Dix dokumentiert das Leben von „Olga“, der „kessen Berta“, der „süßen kleinen Elly“, oder von der „Gretel“, die anbietende Arbeit dieser Frauen schonungslos und direkt: eine Sozialkritik möchte er nicht unbedingt dabei mitschwingen lassen. Im Gegenteil: die drei Dirnen von unterschiedlichen Alters und wohl auch beruflicher Erfahrung treten gemeinsam auf die Bordell-Bühne und exponieren ihre Körper. Es sind keine eleganten Tänzerinnen, keine geschmeidigen Artistinnen, oder gar ephemere Figuren, sondern Frauen unterschiedlichen Alters, die zielgerichtet entschlossen ihrem Beruf nachgehen: Überschminkt, die Haare geordnet, nackt und allenfalls bekleidet mit bunten Strümpfen, fixiert mit Bändern, in spitz zulaufenden, hochhackigen Stiefeletten. Dix betont sichtlich die Wirkung einer provozierenden Anstößigkeit, allenfalls lässt er das Grotteske der Situation mitschwingen. Dix ist keine Voyeur, er ist ein Mitleidender. Er modelliert die Frauenkörper mit der gleichen zeichnerischen Geste wie zuvor die toten Soldaten im Schützengraben. Mit dem Einsatz von roter, rot-oranger und blauer Aquarellfarbe in zarter Abstimmung überhöht Dix die schwülstige Atmosphäre dieses großformatigen Blatts. Die Komposition der „Drei Weiber“ ist von einzigartigem Rang und steht unzweifelhaft in einer Werkreihe mit dem Gemälde „Der Salon I“ aus dem selben Jahr. Dort sitzen zwei der drei noch eben sich prostituierenden Damen ordentlich am Tisch und nehmen eine weitere Dirne in ihre Mitte, fein herausgeputzt, die Nacktheit ihrer Körper kaum verdeckt von der leichten Garderobe, die Haare mit zartem Federschmuck aufwendig frisiert und warten, während sich im Vordergrund „Gretel“ ihre Oberweite zurechtrückt. Von ihr hat sich eine Vorzeichnung erhalten und es ist auch nicht abwegig, „Gretel“ mit der dominanten Hure im Zentrum des Aquarells zu identifizieren. Otto Dix aquarelliert und malt die Fratze der Prostitution, übersteigert Kontrast zwischen dem üppigen Interieur und dem Leereschrecken der Frauen, die ihren Körper zu Markte tragen. Mit ihnen ist auch die plüschig mit viel Samt eingerichtete Gute-Stube-Atmosphäre in die Jahre gekommen, zeigt die Tapete im Jugendstildekor doch deutliche Risse. [MvL]





DANIEL RICHTER

1962 Eutin - lebt und arbeitet in Berlin

The Decorative Immigrant. 2015.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 141,5 x 200 cm (55,7 x 78,7 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17,17 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 *

§ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

· Galleri Bo Bjerggaard, Kopenhagen (verso auf dem Keilrahmen mit dem mit Künstlernamen, Datierung sowie Maß- und Technikangaben typografisch bezeichneten Galerieetikett).

· Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Daniel Richter. New Works, Galleri Bo Bjerggaard, Kopenhagen, 19.8.-24.10.2015 (mit Farbabb.).

· Wundersame Welten, Galerie Michael Haas, Berlin, 1.3.-20.4.2019.

In seinen beeindruckend vielseitigen, sowohl Abstraktion als auch Figuration umfassenden, farbig überdrehten Arbeiten verarbeitet Daniel Richter oftmals Referenzen zu Popkultur und Historie, bezieht sich auf das aktuelle Zeitgeschehen und setzt sich so mit politischen und gesellschaftlichen Themen auseinander. Er gilt heute als einer der erfolgreichsten Maler der Gegenwart (SZ Magazin) und wird zuweilen auch als einer der „Superstars der neueren deutschen Malerei“ (FAZ) betitelt. Obwohl er sich weigert, seine Kunst in einen allzu politischen Kontext zu setzen - „Kunst ist Kunst, Politik ist Politik“ -, wird Daniel Richter oftmals als „Polit-Künstler“ und „Punk-Maler“ bezeichnet (zit. nach www.taz.de), denn von Zeit zu Zeit äußert er sich in Wort und Tat recht deutlich zu aktuellen politischen und gesellschaftlichen Themen. 2017 entwirft der Künstler ein Plakat für die Kampagne #freedeniz, das zur Unterstützung des damals inhaftierten WELT-Korrespondenten Deniz Yücel anschließend auf der Frankfurter Buchmesse versteigert wird. In jungen Jahren, vor seinem Studium bei Werner Büttner an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und seiner späteren Tätigkeit als Assistent von Albert Oehlen, ist Richter in der linksautonomen Szene Hamburgs aktiv. Schon damals gestaltet er Plattencover und Bühnenbilder, heute gehört ihm zudem das Hamburger Plattenlabel „Buback“.

Auch wenn er die verändernde, umwälzende Kraft der Kunst relativiert - „Jemand, der ein Saatgutprojekt in Indien betreibt, tut mehr als jemand, der sich in seiner Kunst mit dem Postkolonialismus beschäftigt“ - und betont, dass die künstlerische Stellungnahme zu Politik und Gesellschaft nicht unbedingt gute Kunst hervorbringt, hält sich das Image des linken, gesellschaftskritischen Polit-Künstlers (zit. nach: Zeit Online, 2011). Es ist jedoch nicht nur biografisch, sondern auch künstlerisch nachvollziehbar. Bereits kurz nach der Jahrtausendwende fin-

• **Laute, malerische Reaktion auf das weitreichende politische Zeitgeschehen und die quälende politische Situation im Jahr 2015**

• **Aufgrund des Formats und der außergewöhnlichen Farbigkeit von beeindruckender räumlicher Präsenz**

• **Zusammenspiel von Fläche und Detail, von Gegenständlichkeit und Abstraktion, von kitschiger Schönheit und politischem Kommentar**

• **Daniel Richter - Superstar der zeitgenössischen Kunstszene**

den sich in seinem Œuvre großformatige Ölgemälde mit politischen Motiven wie bspw. das Gemälde „Tarifa“ (2001), in dem Richter den Betrachter mit den verängstigten Blicken mehrerer zusammengekauert er Figuren in einem scheinbar überfüllten Gummiboot in den Bann zieht. 2015, auf dem Höhepunkt der europäischen Flüchtlings- und Migrationsdebatten, findet der Künstler zurück zu diesen Inhalten, es entstehen weitere Arbeiten wie „The Migrant Musician“ oder „Migrant Woman“ sowie das hier angebotene Gemälde, in dem Richter mit zynischem Unterton und in wie gewohnt kitschig-bunter Farbpalette eine gänzlich surreale, jedoch zugleich realitätsbezogene Szene mit einnehmend-verstörender Stimmung baut, der man ihre sonderbare Schönheit nicht abzusprechen vermag.

Richters Lehrmeister Büttner und Oehlen gehören zu jener Generation von Malern, die sich in den 1980er Jahren von der Konzeptkunst abwenden und zur expressiven Malerei zurückkehren, und so beginnt Daniel Richter in den 1990er Jahren zunächst in der abstrakt geprägten, gestischen Malerei mit sorgfältig angelegten Gitterstrukturen, ornamental-verschlungenen Figurationen und getropften Farbspritzern. Um die Jahrtausendwende vollzieht sich in seinem Schaffen ein radikaler Wandel, der ihn mit ersten, figurativen Darstellungen mit erzählerischem Unterton in eine zweite Werkphase führt, zu der auch die hier angebotene Arbeit zu zählen ist. Vor wenigen Jahren findet dann eine weitere Veränderung in seinem Schaffen statt, eine Neuorientierung, mit der er sich von der Narration und Figuration entfernt und zu einer flächigeren, schematischeren Malerei gelangt.

Gerade in den letzten Jahren wird Daniel Richters Schaffen mit bedeutenden internationalen Ausstellungen geehrt. 2015, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, widmet die Frankfurter Schirm seiner neuen Werkphase die Einzelausstellung „Hello, I Love You“. 2016/2017 sind seine Arbeiten in der umfassenden Retrospektive „Lonely Old Slogans“ im Louisiana Museum im dänischen Humlebæk, im Wiener 21er Haus (heute Belvedere 21) und schließlich im Camden Arts Centre in London zu sehen. Richters Arbeiten sind zudem in zahlreichen internationalen, öffentlichen Sammlungen vertreten, bspw. in der Hamburger Kunsthalle, im Städel Museum in Frankfurt, im Centre Pompidou in Paris oder im Museum of Modern Art in New York. [CH]





„Ich bin Künstler, weil ich allen gegenüber skeptisch sein kann.“

Daniel Richter, 2017

211

OTTO DIX

1891 Gera - 1969 Singen

Granattrichter. Um 1916.

Öl über Bleistift.

Pfäffle G 1916/22. Mittig rechts sowie rechts unten signiert. Verso bezeichnet „bleibt Eigentum 16“. Auf Malpappe. 28,2 x 28,6 cm (11.1 x 11.2 in). [CH]

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.19 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 N

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Bad Nenndorf/Niedersachsen.

AUSSTELLUNG

- Otto Dix. Zum 100. Geburtstag 1891-1991, Galerie der Stadt Stuttgart, 4.9.-3.11.1991, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 23.11.1991-16.2.1992, S. 63 (mit Farbabb.).
- Neue Sachlichkeit. Bilder auf der Suche nach der Wirklichkeit - Figurative Malerei der zwanziger Jahre, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9.10.1994-29.1.1995, S. 233 (mit ganzseitiger Farbabb., S. 49).
- Otto Dix 1891-1969, Kunsthandel Jörg Maaß, Berlin 2012, Kat.-Nr. 29 (mit ganzseitiger Farbabb.).
- 1914 und die Folgen, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, 8.7.-27.9.2014 (mit Farbabb.).

• **Bizarre bunte Kriegsästhetik einer Trümmer-, Trichter- und Grabenlandschaft**

• **Eines von fünf Gemälden mit dem Blick auf „Krieg und Soldatenalltag“**

• **Dix dokumentiert die Moderne: eine Chronologie über expressionistische Formverzerrung bis zur abstrakten Endzeitvision**

• **Gemälde aus den Kriegsjahren finden sich äußerst selten auf dem Auktionsmarkt**

LITERATUR

- Ulrike Lorenz, Otto Dix. Welt und Sinnlichkeit, in: Ausst.-Kat. Otto Dix. Welt und Sinnlichkeit, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 23.10.2005-29.1.2006, Museum zu Allerheiligen Schaffhausen / Kunstverein Schaffhausen, 11.6.-8.10.2006, S. 39 (mit Farbabb.).
- Olaf Peters (Hrsg.), Ausst.-Kat. Otto Dix, Neue Galerie, New York, 11.3.-30.8.2010, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 24.9.-2.1.2011, S. 16 (mit Farbabb., Nr. 6).



Otto Dix, Granattrichter mit Blumen (Frühling 1916 vor Reims), 1924, Kaltnadelradierung. Aus: Otto Dix, Radierwerk VI „Der Krieg“, 1924, Mappe III, 4 © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Ein alter Granattrichter von Blumen gerahmt, Stacheldrahtverhau im Hintergrund, Sonnenhimmel verbirgt sich hinter grauweißen Explosionswolken. Das Ereignis „Krieg“ ist über dies stückweise hinweggezogen, frisst sich weiter in das Land, hinterlässt tiefe Narben, Granattrichter neben Granattrichter, und die Natur erobert sich das Zerstörte, das Genommene zurück. Otto Dix protokolliert das Naturereignis Krieg, taucht ihn in bunte Farben, überdeckt das Leid der Soldaten, die Mann gegen Mann sich bekämpfen, Meter für Meter. Die Expressivität des Ereignisses Krieg analysiert Dix, spiegelt uns als Betrachter seinen kritischen Blick auf diese Wahrhaftigkeit, die dieser Erste Weltkrieg zwischen Deutschland und Frankreich hervorgerufen hat. Dix dokumentiert wie hier eine Hinterlassenschaft, die Landschaft als geschundenes Stück Erde. Und sie blüht dennoch.

Otto Dix ist von Beginn an dabei, er meldet sich 1914 als Kriegsfreiwilliger und sieht, wie so viele intellektuelle Zeitgenossen den Krieg als Symbol des Aufbruchs, die Realitätwerdung des Futurismus. Seine persönlichen Kriegserfahrungen an vorderster Front, den Schrecken des Todes, die Opfer der Zivilbevölkerung und die Grausamkeiten der verrohten Soldaten bewältigt Dix in zahlreichen Bleistift-, Kreide- und Kohlezeichnungen, in Gouachen von übersteigter Buntheit, die er an der Front in den Gräben fertigt und die schließlich in seinem grafischen Hauptwerk, dem Zyklus „Der Krieg“ (1924) mit 50 Radierungen noch brutaler, direkter und schonungsloser wiedergegeben, kulminieren. Seine Kriegsbilder dokumentieren menschliche Dynamik, gewaltige Kraftanstrengung und entsetzlichen Fortschritt. „Läuse,



Ratten, Drahtverhau, Flöhe, Granaten, Bomben, Höhlen, Leichen, Blut, Schnaps, Mäuse, Katzen, Gase, Kanonen, Dreck, Kugeln, Mörser, Feuer, Stahl, das ist der Krieg! Alles Teufelswerk!“, notiert Dix 1915 und 1916 in seinem Tagebuch (Otto Dix, Kriegstagebuch, 1915/1916). Dix wird im August 1914 als Ersatz-Reservist eingezogen und am schweren MG ausgebildet. Im September 1915 meldet er sich freiwillig an die Front. Von November 1915 bis Dezember 1916 heißen die Kriegsschauplätze für ihn Champagne, Artois mit den Stellungskämpfen im französischen Flandern, Sommeufer, wo sich zwei Großschlachten ereignen. 1916 Eisernes Kreuz II. Klasse. Ab 1917 ist Dix an der Ostfront eingesetzt. 1918 Beförderung zum Vizefeldwebel nach einer Verwundung. Zwischen 1915 und 1918 entstehen 46 Feldpostkarten, eine Chronik des Geschehens in kurzen, knappen, dabei aber eindringlichen Skizzen. „Oft genug indes war man beim Kriegsgeschäft zu zermürendem, stumpfsinnigem Ausharren in Unterständen und unterirdischen Stollen verurteilt. Das Starre, Unmenschliche muß man gesehen haben“, so der Künstler Jahre später. Otto Dix ist einer der wenigen deutschen Künstler, der den Ersten Weltkrieg von 1915 bis Dezember 1918 an vorderster Front erlebt. Auf tornistergroßen Packpapierblättern dokumentiert der Künstler die Moderne, eine Chronologie über expressionistische Formverzerrung und kubofuturistische Dingzerlegung bis zur abstrakten Endzeitvision. Die Werkverzeichnisse verzeichnen etwa 500 Zeichnungen und 86 Gouachen, aber lediglich fünf Gemälde, darunter diesen Blick auf die Hinterlassenschaft von Krieg- und Soldatenalltag, überhöht in bizarr-bunte Kriegsästhetik einer Trümmer-, Trichter- und Grabenlandschaft im Frühjahr 1916 vor Reims. (MvL)

RUDOLF SCHLICHTER

1890 Calw - 1955 München

Zerissene Welt (Abstraktion). 1917.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand handschriftlich bezeichnet „R.Schlichter 1917“ sowie verso auf der Leinwand und dem Keilrahmen „66“. 67,5 x 64,4 cm (26,5 x 25,3 in).

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.21 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Sammlung Speedy-Schlichter (spätestens 1960) (mit Stempel verso auf der Leinwand, sowie auf dem Keilrahmen)
- Sammlung Guido Rossi, Mailand (spätestens 1977).

AUSSTELLUNG

- Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst, Nationalgalerie der Ehemals Staatlichen Museen Berlin und der Hochschule für bildende Künste Berlin, Recklinghausen 2.6.-17.7.1960, Wien 2.8.-4.9.1960, Berlin 18.9.-6.11.1960, Nr. 114 m. Abb. (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Berlin XXe siècle, De l'expressionisme à l'art contemporain, Deutsche Gesellschaft für Bildende Kunst, Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne 1968, (Nr. 129??) 17 ill.
- DaDa in Europa, Werke und Dokumente, Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, 10.11.1977-8.1.1978, Nr. 3/553.
- Dada and Surrealism reviewed, Hayward Gallery, London/Arts Council of Great Britain, 11.1.-27.3.1978, Kat.-Nr. 4.63 m. Abb. (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Tendenzen der Zwanziger Jahre: 15. Europäische Kunstausstellung ... in der Neuen Nationalgalerie, der Akademie der Künste und der Großen Orangerie des Schlosses Charlottenburg zu Berlin, 14.8.-16.10.1977, Kat.-Nr. 3/553 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).



George Grosz, Explosion, 1917, Öl auf Malpappe, 47,88 x 68,2 cm, Museum of Modern Art, New York. © Estate of George Grosz. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

- Werke des Künstlers gehören zu den Ikonen der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts
- Ein wegweisender Solitär im Werk von Rudolf Schlichter
- Tiefe Erschütterung und Emotion durch seine Erlebnisse als Munitionsfahrer kulminieren in dieser Abstraktion
- Ein sehr persönliches Gemälde, das lange im Besitz von Speedy-Schlichter, der Ehefrau des Künstlers, war

Rudolf Schlichters Helden seiner Kindheit und Jugend bewegen sich in Karl Mays Wildwest-Fantasien. Nach dem Studium in den Jahren 1911 bis 1916 an der ehrwürdigen Akademie in Karlsruhe, unter anderem bei Wilhelm Trübner und Hans Thoma, nehmen sie während Schlichters Militärdienst wieder breiten Raum in dramatischen Szenen voller ausschweifendem Gemetzels, zwischen Cowboys und Indianern ein. 1916 wird Schlichter eingezogen und dient als Munitionsfahrer an der Front in Frankreich. Der potenzielle Kriegsgegner wird Zeuge eines bedingungslosen Gemetzels und tritt in den Hungerstreik. Die Zeit im Heimlazarett nutzt der traumatisierte Künstler, um die Erlebnisse und zugleich seine „Lust an blutrünstigen und abenteuerlichen Wildwestszenen“ zu kompensieren. Aus diesen erschreckend brutalen Wildwest-Szenen entwickelt Schlichter in den kommenden Jahren seine Vorliebe für jene Motive, die nicht nur seine Affinität zu aufgeladenen Bordell-, Mord- und Lustmordszenen zeigen, sondern auch seiner persönlichen, damit einhergehenden sexuellen Neigung Ausdruck verleihen.





Rudolf Schlichter, Überfall im Bordell, um 1919, Aquarellfarben auf Papier, Privatsammlung

Ort des Grauens: zertrennte Leiber, verstümmelte Gliedmaßen, abgetrennte Köpfe und bizarre Fratzen wechseln sich ab mit harmlosen Farbfeldern. Alptraumartige Fabelwesen tummeln sich im Geschehen und ergreifen in einer kompakten Dichtung die Oberhand, die dennoch einen stark fiebrigen Zustand annehmen lässt. So wie Otto Dix die entstellten Körper der Gefallenen in den Gräben mehrfach radiert und damit das Grauen des Krieges auf drastische Weise dokumentiert, so scheint für Schlichter die angestrebte Kompensation in der „Kultivierung des Bösen als eine Religion“ zu bestehen. Im Wirrwarr der kubischen Formen versteckt der Künstler gleichsam die Gedanken, die ihn plagten und die er nur auf diesem Weg von der Seele zu malen vermag und in der kubistischen Komposition auslebt. In Berlin im Jahr 1919 angekommen, trifft Rudolf Schlichter als Mitglied der „Novembergruppe“ und der Berliner Sezession auf Gleichgesinnte wie George Grosz und fühlt sich geistig zu Hause in der Nähe von Alfred Döblin, Bert

Otto Dix, Schützengraben, um 1918, Gouache, Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



„Zerrissene Welt“ entsteht wohl in der Zeit der Wildwest-Szenen. Abstrakte Kompositionen, wie wir sie etwa von Wassily Kandinsky kennen, verbindet man nicht mit Rudolf Schlichter, obwohl er sich in Kenntnis einer Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu Beginn seines Studiums in Karlsruhe in abstrakten Kompositionen übt. Hier aber fühlt sich Schlichter bei der Umsetzung dieser Gedanken vom Prinzip des analytischen Kubismus angeregt und bricht geschlossene Formen und Farbfelder zugunsten eines Formenrhythmus auf. Die Körperlichkeit der Dinge und ihre Lage im Raum verschiebt Schlichter auf vielfältige Weise und versteckt gleichsam für den Betrachter den Konflikt zwischen der Deformation des „realen Gegenstandes“ und der zusammensetzenden Erinnerung desselben Gegenstands. Varianten von Formen, Dreiecken, Halbkreisen, Rauten, Bögen in kleinen Flächen oder raumgreifenden Feldern wechseln in bunten Farben, sind von Linien und Kritzeleien unterbrochen, bilden scheinbar ein geordnetes Geflecht über das nahezu quadratische Format. Die aufgebrochene, illusionistische „Naturähnlichkeit“ allerdings entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als ein

„[...] Schlichter erscheint mir eine starke, repertoirereiche Begabung; schwierig zu umschreiben, festzulegen. Er ist in der glücklichen Lage, einer Manier noch nicht sich verschrieben zu haben; eine fixierte Plattform des Darstellens ist noch nicht erreicht.

Dies heißt: Jedes Bild zeigt wohl ein bestimmtes Gesicht, aber die Summe seiner Bilder enthält viele Arten. Selten sah ich das Repertoire soweit zwischen Abstraktem und Gegenständlichem, Kalligraphie und Erzählung gespannt.“

Carl Einstein und Rudolf Schlichter, in: Das Kunstblatt 1920. Heft 4, S. 105f.



Rudolf Schlichter, Apokalyptische Landschaft mit Fabelwesen und Figurine, um 1916, Öl- und Aquarellfarben auf Papier, Privatbesitz

Brecht und Erich Kästner. Mit den Dadaisten um Raoul Hausmann, Hannah Höch, Johannes Baader, Wieland Herzfelde und John Heartfield kann Schlichter schließlich sein zynisches wie subversives Potenzial ausleben und jene beißende wie übersteigerte Kritik an der gewalttätigen Gesellschaft des neuen Menschen nach 1918 äußern. So belässt es der Künstler nicht bei einer alltäglichen Bordellscene, sondern er schildert mit einem bewaffneten Überfall auf Huren und Kunden die brutale Vorgehensweise der Eindringlinge. Die Apokalypse als Prinzip wird zum Symbol für Schlichters Wahrnehmung seiner Zeit, geprägt von Umbrüchen, Diktatur und Krieg, beeinflusst von dem bitteren Verlust von Menschlichkeit in der modernen Zivilisation. [MvL]



George Grosz, Widmung an Oskar Panizza, 1917/18, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart. © Estate of George Grosz. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

GEORG SCHRIMPF

1889 München - 1938 Berlin

Im Hof/Geschwister. 1923.

Öl auf Leinwand.

Praeger 1923/6. Rechts unten signiert und datiert. 68 x 48 cm (26.7 x 18.8 in).

Verso eine Variante des Gemäldes „Kuhhirte“.

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Christmut Präger vom 15. Oktober 2016.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.21 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Karl Nierendorf, Köln (1925).
- Moderne Galerie Thannhauser, München (vor 1928, verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Privatsammlung München (1939).
- Galerie Nikolaus Fischer, Frankfurt (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Privatbesitz Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Große Berliner Kunstausstellung 1924, Abteilung Novembergruppe, Nr. 988.
- Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus, Städtische Kunsthalle Mannheim, 14.6.-13.9.1925, Nr. 112 (o. Abb.) / Sächsischer Kunstverein Dresden, 18.10.-22.11.1925, Nr. 134/Chemnitz, 1925/26, Nr. 138.
- Maler der „Neuen Sachlichkeit“, Kunsthaus Schaller Stuttgart, 1925, Nr. 518 („Im Hof“, verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Neue deutsche Romantik, 126. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover 16.3.-29.4.1933, Nr. 3 (ohne Besitznachweis).
- Georg Schrimpf. Gedächtnis-Ausstellung, Galerie Franke, München, 1939, Nr. 2 / Galerie von der Heyde, Berlin, 12.2.-6.3.1939, Nr. 2 (Leihgabe aus Münchner Privatbesitz).

LITERATUR

- Franz Roh, Georg Schrimpf, in: Die Horen, 2. Jahrgang 1926, S. 255-260. Abb. S. 257 (betitelt „Geschwister“).
- Josef Adamiak, Georg Schrimpf. Ein Beitrag zum Problem der Malerei in der „Neuen Sachlichkeit“, ungedruckte Diplomarbeit Kunstgeschichtliches Institut der Humboldt-Universität Berlin (DDR) 1961, S. 34-35 m. Abb. 40.
- Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden, Berlin 1985, m. Farbbabb. S. 116.

„Nach der Volksschule wollte ich gerne eine Anstalt besuchen, die mich im Zeichnen hätte unterweisen können. Aber mir fehlte der Mut und die Selbständigkeit, um mich durchzusetzen, und so schob man mich zu einem Zuckerbäcker in die Lehre.“ So schildert Georg Schrimpf in einer Autobiografie seine unglücklich verwirkten künstlerischen Ambitionen in jungen Jahren. Die Lehrzeit in Passau dauert drei Jahre, dann geht der 16-Jährige auf Arbeitssuche und geht 1909 nach München. Dort gerät er in eine anarchistische Bewegung, die ihn oft in die Schweiz und nach Italien führt, wo er sich 1913 für

- **Meisterwerk aus der epochalen Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ von 1925**
- **„Schrimpfs sehr zart gehaltenes Bild ‚Im Hof‘ vor allem, aber auch Kanoldts [...] Stilleben sind nicht so rasch verliebte Eindrücke.“ (Besprechung der Großen Berliner Kunstausstellung in: Der Cicerone, 16.1924, S. 632)**
- **Bedeutende Ausstellungshistorie**
- **Typische Motive aus seiner bedeutenden Schaffensphase**

längere Zeit an den Lago Maggiore zurückzieht. In dieser Zeit beginnt Schrimpf, Akte von Michelangelo und Raffael zu kopieren. Dann kehrt er nach München zurück und arbeitet dort wieder als Bäcker und Koch. Doch nutzt er die freie Zeit für seine eigentliche Berufung: Er zeichnet und aquarelliert. Als Schrimpf 1915 nach Berlin kommt, nimmt er weiterhin diverse Tätigkeiten an, doch beflügelt ihn nun die aktuelle Kunst, die er hier erstmals zu sehen bekommt, zu ersten Ölgemälden. Im selben Jahr noch zeigt die Galerie „Der Sturm“ zum ersten Mal die Bilder des Autodidakten. 1920 arrangiert die Galerie Goltz in München - wo Schrimpf inzwischen wieder ansässig ist - die erste Einzelausstellung für den Künstler. Bereits 1925 ist er in der Mannheimer Ausstellung zur Neuen Sachlichkeit mit zwölf Bildern herausragend vertreten.

Auch unser Bild ist auf dieser wichtigen Mannheimer Ausstellung 1925 vertreten. Es zeigt die vielen Einflüsse, die im malerischen Werk von Georg Schrimpf vereint sind: Da ist zum einen das Vorbild der Malerei der deutschen Romantik und im besonderen die der Nazarener, zum anderen die der italienischen Renaissance. Doch auch Impulse aus den Arbeiten der Zeitgenossen sind in das malerische Werk von Georg Schrimpf eingeflossen. So ist die gängige Zuweisung seiner Malerei zur Neuen Sachlichkeit zwar richtig, aber in ihrem Kern nur bedingt zutreffend. Georg Schrimpf hat in seinen Werken, davon vor allem in den Personendarstellungen, eine Welt der Kontemplation, des Innehaltens geschaffen, die im Kontext der Malerei der Zeit ihresgleichen sucht. Die kühl distanzierte Sichtweise der Neuen Sachlichkeit war ihm fremd. Seine Motive sind von einer stillen Wärme der Empfindung getragen.

Schrimpfs Werke befinden sich in zahlreichen bedeutenden öffentlichen Sammlungen, u. a. der Akademie der Künste, Berlin, der Kunsthalle Mannheim, dem Kunstmuseum Basel, im Museum Folkwang, Essen, sowie im Von der Heydt Museum, Wuppertal. Zudem wurden Werke Schrimpfs in einer Vielzahl von Ausstellungen gezeigt, darunter die Schau „Neue Sachlichkeit“ in der Pinakothek der Moderne, München (2005), sowie „Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit“ im Kunstmuseum Stuttgart (2012). [EH]



OTTO DIX

1891 Gera - 1969 Singen

Fischerkneipe. 1922.

Mischtechnik. Tusche, Aquarell und Farbkreide.

Pfäffle A 1922/156. Rechts unten signiert, datiert und bezeichnet „187“. Verso links betitelt „Kneipe“.

Auf Velin. 37 x 48,5 cm (14,5 x 19 in), blattgroß.

Wir danken Herrn Rainer Pfefferkorn für die freundliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Heinrich Stinnes, Köln (verso mit dem Stempel Lugt 4437).
- Privatsammlung, wohl Mannheim (mindestens bis 1973).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (ab 1978).

AUSSTELLUNG

- Kronprinzenpalais, Berlin, 1924 (Einzelausstellung Otto Dix: Aquarelle und Zeichnungen).
- Aquarell-Ausstellung, Kölner Kunstverein, Dezember 1924.

LITERATUR

- Ketterer Kunst, Auktion 10, 11.-24.11.1973, Los 322a.
- Lempertz Köln, Auktion 556, Dezember 1976, Los 178 m. Abb. Taf. 11.
- Lempertz Köln, Auktion 568, Dezember 1978, Los 194.

- Eine fulminante Darstellung dieser erotisch geladenen, schwülen Kneipenstimmung
- Nur ein weiteres Blatt in Dix Œuvre ist thematisch und stilistisch eng mit dem Blatt „Fischerkneipe“ verwandt
- Aus der Sammlung Heinrich Stinnes, Köln

Neben den Schrecken des Krieges, den Themen von Kampf, Tod, Verwundung und Vergänglichkeit, setzt sich Dix in der Nachkriegszeit - wie auch in der vorliegenden Arbeit - in seinem ganz eigenen, veristisch überzeichnenden Realismus auch verstärkt mit den Abgründen der menschlichen Verlorenheit seiner Generation auseinander. Er wird zu einem kritischen Chronisten einer durch den Ersten Weltkrieg aus den Fugen geratenen Gesellschaft und erklärt fortan die moralisch beängstigenden Seiten des menschlichen Daseins sowie die allseits präsente finanzielle Not und Perspektivlosigkeit zu würdigen Bildthemen. Gänzlich ohne belehrenden Unterton hat Dix auf diese Weise nicht nur beeindruckende visuelle Zeitdokumente, sondern darüber hinaus in sicherem Strich und mit einem unverstellten künstlerischen Blick auf die Wirklichkeit Werke von besonderem kunsthistorischen Wert geschaffen. In einzigartiger Kombination von Tusche, Kreide und Aquarell lässt Otto Dix ein haptisch und olfaktorisch erlebbares Abbild dieser Kneipensituation entstehen. [EH]



IMI KNOEBEL

1940 Dessau - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Portrait Marilyn. 1995.

Acryl auf Holz.

Unikat. Verso signiert und datiert. Auf einem Etikett typografisch betitelt und bezeichnet. 50 x 35 x 8,7 cm (19,6 x 13,7 x 3,4 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

· Galerie Fahnemann, Berlin.

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1996 vom Vorgenannten erworben).

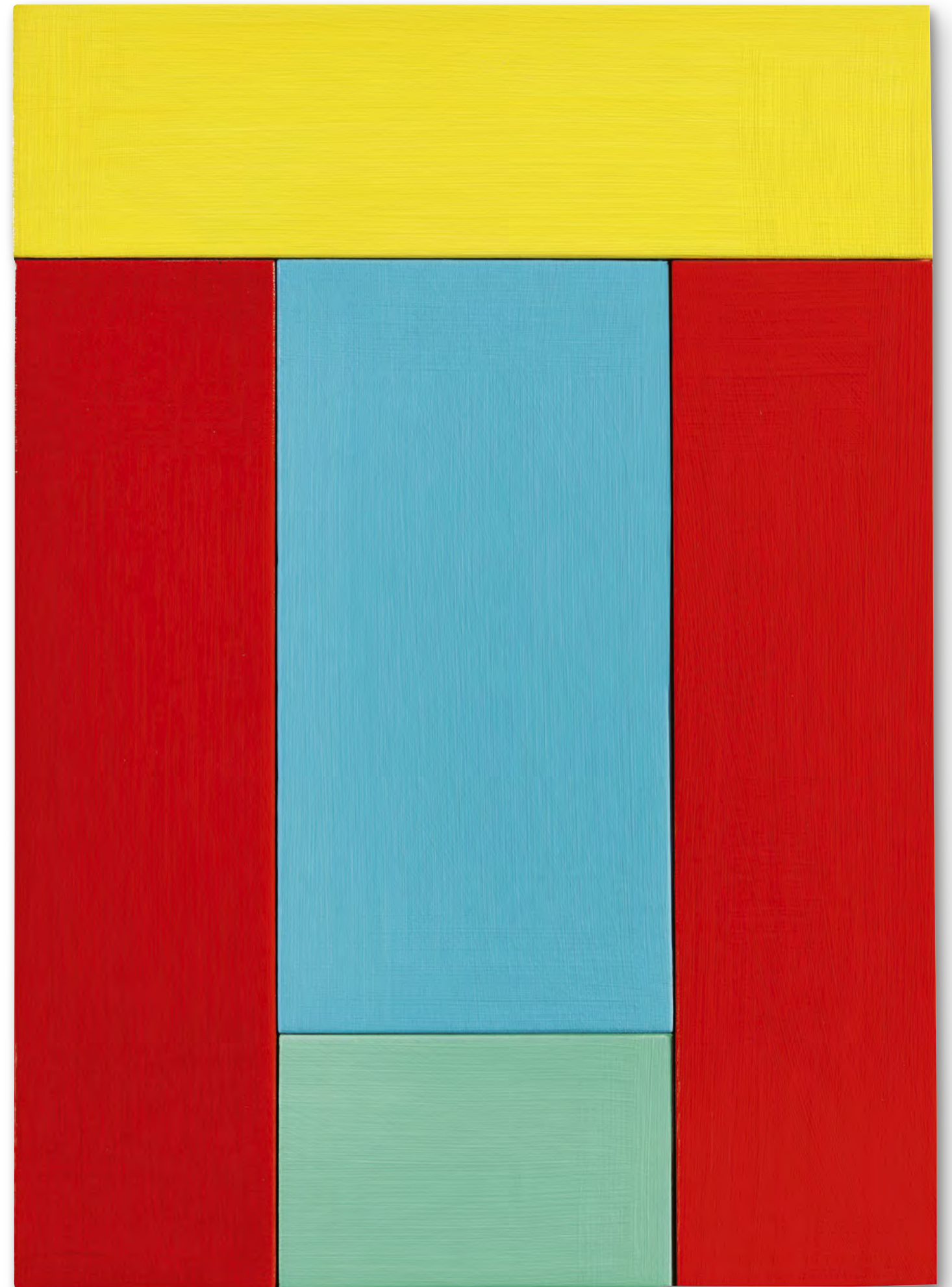
- Unikat aus der berühmten Werkserie der „Porträts“
- Kraftvolle, aus den leuchtenden Komplementärkontrasten Gelb-Blau und Rot-Cyan entwickelte Kombination
- Werke Imi Knoebels befinden sich in zahlreichen bedeutenden Sammlungen, wie dem Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin, dem K20/K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und der Albertina, Wien

„I thought: everything has been done already [...]. Yves Klein has painted his canvas blue, Lucio Fontana has cut slashes into his. What's left? If you want to do something, to stay alive, you have to think of something at least as radical.“

Imi Knoebel im Interview mit The Guardian, 15. Juli 2015, zit. nach: www.theguardian.com

Die Werkreihe der „Porträts“, zu der auch unsere Arbeit gehört, entsteht von 1991 bis 1995. Seit Ende der 1980er Jahre konzentriert sich Imi Knoebel ganz auf die Wirkung der Farbe. Um sich nicht von formalen Fragen ablenken zu lassen, entscheidet er sich für ein gleichbleibendes Fünferschema innerhalb eines Rechtecks, das in den theoretischen Überlegungen des Künstlers einem menschlichen Porträt ähnelt. Zunächst erprobt Knoebel das entwickelte Schema in der umfangreichen Werkserie „Grace Kelly“, an die sich die „Porträts“ mit ihrem leicht variierten Flächenverhältnis anschließen. In einem kleineren Format, aber erheblich erweitertem Farbenspektrum mit immer neu angemischten, differenzierten Farbtönen entstehen verschieden benannte Porträts wie das unsere. Die fünf Teile jedes Bildes sind nicht nur farblich voneinander abgesetzt, sie werden auch durch Fugen akzentuiert, um so den Eigenwert der einzelnen Farbfelder zu steigern. Die en face gesehene Fläche lässt noch schwach an die schematisierten Gesichtszüge eines menschlichen Antlitzes denken. Dabei geht es weniger um die Abbildung realer Personen, sondern vielmehr um die übergeordnete Idee der Porträtmalerei. Wie bereits in der berühmten Marilyn-Folge Warhols angelegt und von Knoebel weitergeführt, ersetzt die stets neu variierte Farbwahl und ihr spezifisches Zusammenspiel die Individualität des Gesichts: „[...] der ganze Bildleib mit den kräftigen unbemalten Seitenteilen aus Holz atmet und verleiht so dem Gemälde die nötige Dichte, Wärme und Körperlichkeit, die mit dem Körper des Betrachters eine sinnliche Beziehung aufnimmt. Das Zusammenspiel der planen, aus fünf monochromen Farbfeldern zusammengesetzten Oberfläche und dem dreidimensionalen Bildkörper aus Holz suggeriert ein Doppelleben des Bildes als Gesicht und architektonische Fassade.“ (Hubertus Gaßner, Vierfelderwirtschaft – schwarz-weiß und farbig, in: Imi Knoebel, Retrospektive 1968–1996, Haus der Kunst, München, 23.8.-20.10.1996, Ostfildern-Stuttgart 1996, S. 57ff.).

Mit seinen berühmten, gleichformatigen „Porträts“, die jede formale Porträthaftigkeit hinter sich lassen und allein durch die jeweils einzigartige Farbkombination zu malerischen Individuen werden, hat Knoebel die zeichenhafte Vereinfachung des menschlichen Antlitzes, wie sie in Jawlenskys berühmten „Meditationen“ in entscheidender Weise angelegt war, künstlerisch auf die Spitze getrieben. Kein malerischer Duktus, keine zeichenhaften Binnenstrukturen lenken in Knoebels einzigartig konsequenten Schöpfungen mehr von der alleinigen Wirkung der Farbe ab, und doch gelingt ihm allein durch den Bezug der Flächen das scheinbare Paradoxon, die figürliche Assoziation des menschlichen Gesichtes trotz der streng geometrischen Bildanlage beim Betrachter aufrechtzuerhalten. [JS]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Abstrakter Kopf. Um 1921.

Öl auf Leinwand, punktuell auf schwarze Malpappe montiert.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1160. Links unten monogrammiert. 34,5 x 24,7 cm (13,5 x 9,7 in). Malpappe: 37,2 x 27,3 cm (14,6 x 10,7 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Angelica Jawlensky Bianconi, Alexej von Jawlensky-Archiv S. A., Locarno, vom 3. Dezember 2014 (in Kopie).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Sammlung Moses „Mo“ Rothmann (1919-2011), London.
- Sammlung Claus Runkel, London (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Monte Carlo (vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Thomas, München (2008).
- Privatsammlung Süddeutschland.

1917 zieht Alexej von Jawlensky mit seiner Familie, Helene Nesnakomoff und Sohn Andreas sowie mit Marianne von Werefkin von Saint-Prex nach Zürich. Bereits seit 1914 lebt Jawlensky nach seiner Ausweisung aus Deutschland im Exil in der Schweiz. In dieser Zeit entstehen erste „Heilandsgesichter“ und einige „Mystische Köpfe“, die einen gewissen Porträtcharakter bereits fast vollständig hinter sich lassen. 1918 zieht Jawlensky mit Werefkin und seiner Familie aus gesundheitlichen Gründen wieder in südlichere Gefilde nach Ascona an den Lago Maggiore. Hier beginnt er seine Werkreihe der „Abstrakten Köpfe“ (1918-1935), der auch die hier angebotene Arbeit zuzuordnen ist. „Wir siedelten Anfang April 1918 nach Ascona über. Die folgenden drei Jahre in Ascona waren die interessantesten meines Lebens. [...]“, schreibt der Künstler später rückblickend in seinen Memoiren über die künstlerische Bedeutsamkeit dieser Schaffenszeit. Mit den nun begonnenen „Abstrakten Köpfen“ geht Jawlensky in der Vereinfachung und Abstrahierung der menschlichen Gesichtszüge noch weiter als in den bereits porträtfernen „Heilandsgesichtern“ und den „Mystischen Köpfen“. Nun gelingt ihm die Darstellung menschlicher Gesichter in einer Art und Weise, die sich von einer naturalistischen Wiedergabe so weit wie möglich zu entfernen versucht. Die anatomischen Merkmale werden zu geometrischen Formen umgewandelt und in gar architektonisch anmutender Weise symmetrisch angeordnet. Auch in der hier gezeigten Arbeit orientiert sich alles an einer mittig platzierten Vertikalen, mit der Jawlensky eine Nase andeutet. Den Mund setzt der Künstler aus waagerechten Linien und einer Halbmond-Form zusammen, Augen und Augenbrauen werden durch waagerechte und leicht diagonal platzierte Linien ersetzt. Das als Oval gestaltete, durch den Bildträger leicht beschnittene Gesicht füllt Jawlensky mit zusammengesetzten,

- Einer der farbstärksten „Abstrakten Köpfe“
- Gewagte, hochmoderne Farbkombination
- Einer der ersten „Abstrakten Köpfe“ aus der wichtigen progressiven Schaffensphase um 1920
- Wichtiges Zeugnis von Radikalität in der klassischen Porträtmalerei

nahezu geometrischen Formen und Farbflächen beschnittener oder leicht abgerundeter Dreiecke und Quadrate aus.

In seinem Drang nach künstlerischem Experimentieren mit Form- und Farbvariationen findet Jawlensky nun zu einem ganz eigenen Prinzip der Formgestaltung und des seriellen Arbeitens und nimmt damit im Grunde bereits die späteren künstlerischen Bestrebungen eines Josef Albers oder Andy Warhol vorweg. Der hier angebotene „Abstrakte Kopf“ entsteht um 1921. Zur selben Zeit werden zahlreiche Arbeiten Jawlenskys in einer groß angelegten, retrospektiven Wanderausstellung in Deutschland gezeigt, unter anderem in Berlin, Mitte August 1920 bei Hans Goltz in München und später in Wiesbaden, wo die Ausstellung auf besonders große Begeisterung stößt. Aus ebendiesem Grund reist der Künstler für einen kurzen Besuch in die damals äußerst populäre Kurstadt und beschließt kurzerhand, nicht mehr nach Ascona zurückzugehen, sondern in Deutschland zu bleiben.

Für Jawlenskys Werkserien und insbesondere für die „Abstrakten Köpfe“ interessieren sich schon zu Jawlenskys Lebzeiten zahlreiche Künstler und Sammler der zeitgenössischen Kunst. Dazu gehören bspw. Hans Arp oder Karl Schmidt-Rottluff, der 1936 den „Frühlingsatem“ kauft. Willi Baumeister erwirbt den abstrakten Kopf „Letztes Licht“, Wassily Kandinsky kauft „Morgengrauen“ und Paul Klee erhält im Tausch gegen eigene Bilder ebenfalls zwei abstrakte Köpfe, „Morgenglicht“ und „Herbstlicher Klang“. Unsere Arbeit gelangt in den 1980er Jahren durch eine Schenkung an den in Kanada geborenen Mo Rothman. Rothman steigt in den 1960er Jahren im Management von Columbia Pictures zu einer der obersten Führungskräfte auf und macht sich in den 1970er Jahren mit der Verbreitung und Vermarktung der bedeutendsten Filme Charlie Chaplins einen Namen, dem er mit dieser Tätigkeit zu einem internationalen Comeback verhilft. Auf Rothmans Rat hin reist Chaplin 1972 nach zwanzig Jahren erstmals wieder in die USA, um dort seine Filme zu bewerben - was in der Filmbranche als einer der pfiffigsten PR-Coups der damaligen Zeit gewertet wird. Rothman gilt deshalb als derjenige, auf den Charlie Chaplins damaliges Comeback zurückzuführen ist. Unser Kunstwerk gelangt später über eine weitere Londoner Sammlung nach Monte Carlo und schließlich in eine deutsche Privatsammlung. [CH]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Christiane und Kerstin. 1968.

Öl auf Leinwand.

Elger 197-4. Verso signiert und datiert. 86 x 91 cm (33,8 x 35,8 in).

*Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.29 h ± 20 Min.***€ 600.000 – 800.000**

\$ 660,000 – 880,000

PROVENIENZ

- Sammlung Margot und Werner Schäfer, Erlangen.
- Privatsammlung Süddeutschland.

LITERATUR

- Gerhard Richter. 36. Biennale di Venezia, Deutscher Pavillon, hrsg. v. Museum Folkwang, Essen 1972, S. 40.
- Gerhard Richter. Bilder = Paintings 1962-1985, Köln 1986, S. 371, mit sw-Abb. S. 85.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 437.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, 2. korrigierte und erweiterte Neuauflage, Köln 2008, S. 395.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1962-1968, Bd. 1 (nos. 1-198), Ostfildern 2011, Kat.-Nr. 197-4, S. 397, mit Abb.
- Marc Godfrey u.a. (Hrsg.), Gerhard Richter: Panorama. Retrospektive, München 2012, S. 213.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, 3. korrigierte und erweiterte Neuauflage, Köln 2018, S. 410.
- Frances Guerin, The Truth is Always Grey, Minneapolis/London 2018, S. 268f.



Helmut Lederer (1919 – 1999), Christiane und Kerstin, Fotografie, 1967/68.

- **Charakteristisches Richter-Gemälde aus der gesuchten frühen Werkphase der schwarz-weißen „Fotogemälde“**
- **Im Kontext des Auftrages für das berühmte Gemälde „Domplatz. Mailand“ (1968) entstanden, das den aktuellen Spitzenpreis für ein figürliches Richter-Gemälde hält**
- **Perfekte malerische Balance zwischen Schärfe und Unschärfe**
- **Im Dallas Museum of Art befindet sich die kleinere, zweite Version des Schwestern-Porträts aus derselben Sammlung**
- **Typische Motivik der 1960er Jahre von sommerlicher Leichtigkeit**
- **Werke vergleichbarer Motivik werden nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten und erzielen wie „Mädchen im Sessel (lila)“ (2014, New York) und „Mädchen im Liegestuhl“ (2011, London) Spitzenpreise**
- **Seit Entstehung in Privatbesitz, erstmals angeboten**

GERHARD RICHTER – EIN INTERNATIONAL GEFEIERTER AUSNAHMEKÜNSTLER

Gerhard Richter ist nicht nur hinsichtlich seiner kunsthistorischen Würdigung, sondern auch auf dem internationalen Kunstmarkt mit einer Vielzahl von Superlativen verbunden: Er gilt als der bedeutendste deutsche Künstler, dessen beeindruckendes Schaffen seit Jahrzehnten größte internationale Anerkennung erfährt, zudem ist er einer der teuersten lebenden Künstler. Aktuell ehrt gerade das Metropolitan Museum of Art in New York das epochale Schaffen des deutschen Ausnahmekünstlers mit der großen Einzelausstellung „Gerhard Richter - Painting after all“ (4. März bis 5. Juli 2020), welche ebenso wie die legendäre Retrospektive „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“ im Museum of Modern Art (2002) den großen Bogen von Richters schwarz-weißen Fotobildern hin zu seinen abstrakten





Gerhard Richter, Frau, die Treppe herabgehend, 1965, Öl auf Leinwand, The Art Institute of Chicago. © Gerhard Richter 2020 (0088)

Großformaten spannt. Auch mit Blick auf die beiden Spitzenpreise für Richter-Gemälde, die zum einen für ein großformatiges abstraktes Bild von 1986 und zum anderen für das von der Siemens AG beauftragte schwarz-weiße Fotogemälde des Mailänder Domplatzes aus dem Jahr 1968 erzielt wurden, zeigt sich das gleichwertige Nebeneinander seiner gegenständlichen, schwarz-weißen Fotovermalungen und seines abstrakten Schaffens. In unserem kollektiven Gedächtnis ist der Name Gerhard Richter vor allem mit seinen frühen schwarz-weißen Fotogemälden, wie etwa „Onkel Rudi“ (1965, Lidice Memorial Collection, Lidice/Tschechien), „Frau, die Treppe herabgehend“ (1965, The Art Institute of Chicago), „Ema (Akt auf einer Treppe)“ (1966, Museum Ludwig, Köln), dem sogenannten RAF-Zyklus „Zyklus 18. Oktober 1977“ (1988, Museum of Modern Art, New York) sowie seinen wunderbar entrückten Porträts nach Fotovorlagen aus privaten Fotoalben, verbunden. Allen voran steht natürlich das legendäre Mädchenporträt seiner Tochter „Betty“ mit abgewandtem Gesicht (1988, Saint Louis Art Museum, St. Louis), das als eines der am häufigsten reproduzierten Gemälde der Gegenwartskunst gilt.

DIE FOTOGEMÄLDE - PERFEKTE BALANCE ZWISCHEN SCHÄRFE UND UNSCHÄRFE

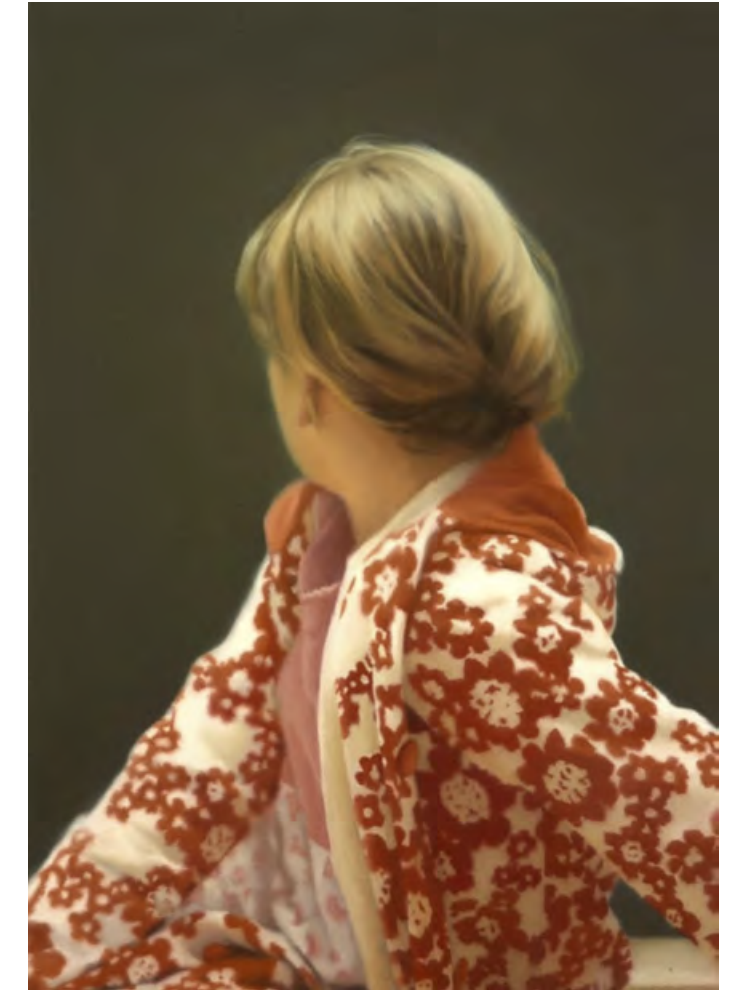
Tritt man vor dem Gemälde „Christiane und Kerstin“ aus dem Jahr 1968 den beiden kleinen Töchtern des Sammlerehepaars Margot und Werner Schäfer gegenüber, so spürt man schnell, worin die herausragende Qualität von Richters Malerei liegt. Sie enthält eine faszinierende Kombination aus Nähe und Distanz, die durch seine einzigartige Technik hervorgerufen wird. Sie verbirgt das zunächst in feinsten Detailtreue auf die Leinwand Gebrachte sogleich wieder durch die gleichmäßige, sanfte Vermalung mit weichen Pinseln wie hinter einem zarten Schleier. Aber es ist nicht nur Richters technische Meisterschaft, die in „Christiane und Kerstin“ überzeugt, sondern darüber hinaus natürlich auch das Motiv dieser beiden wunderbaren Mädchenköpfe, die mit ihren Vollponys und in ihrer Badekleidung wohl kaum typischer sein könnten für die späten 1960er Jahre. Richters Darstellung jedoch ist keineswegs lieblich, sondern ihm gelingt durch die strenge Frontalität der beiden Mädchenköpfe und die technisch perfektionierte Umsetzung ein wirklich meisterhaftes

Porträt von beeindruckender Klarheit und Stärke. In diesem nach privatem Fotomaterial des Sammlerehepaars entstandenen Doppelporträt sind Richter durch den Einsatz verschiedener Arten von Pinseln nicht nur feinste Übergänge, sondern sogar eine vollkommen homogene Bildoberfläche gelungen: „Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinander rücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.“ (Gerhard Richter, Notizen 1964/65, zit. nach: Gerhard Richter, Text, Köln 2008, S. 33).

REINE MALEREI - ZUR BEDEUTUNG DER FOTOGRAFISCHEN VORLAGE

Neben Zeitungsausschnitten dienen Richter seit den 1960er Jahren auch immer wieder Fotos aus privaten Fotoalben als Vorlage, die er teilweise seit 1962 in einer „Atlas“ bezeichneten Vorlagensammlung zusammenträgt. Auf dieser basieren auch seine zahlreichen Darstellungen von Mitgliedern seiner eigenen Familie, wie etwa „Christa und Wolfi“ (1964, The Art Institute of Chicago), oder „Familie“ (1964, Collection Robert und Marguerite Hoffman, Dallas), das Richter als kleinen Jungen unter anderem mit seiner Schwester Gisela zeigt, „Onkel Rudi“ (1965, s. o.), „Renate und Marianne“ (1964, Privatsammlung London), „Familie am Meer“ (1964, Sammlung Sylvia und Ulrich Ströher, Darmstadt), und natürlich auch das Porträt seiner Tochter „Betty“ (1988, s. o.).

Für Richter selbst aber sind nie die dargestellten Personen im Mittelpunkt, sondern allein die Malerei, die lediglich im jeweiligen Motiv ihren ganz individuellen Ausgangspunkt hat. Und so stehen für Richter die Gemälde nach Mitgliedern seiner Familie vollkommen gleichwertig neben Arbeiten nach Zeitschriftenvorlagen und anderen Fotos, wie etwa „Frau, die Treppe herabgehend“ (1965, s. o.), oder auch das Gemälde „Drei Geschwister“ (1965, Privatsammlung Chicago), das Richter aus einem 1964 in der Zeitschrift Revue publizierten Foto entwickelt hat, welches die zukünftige dänische Königin Margarethe mit ihren beiden Schwestern zeigt. Richter selbst hat das 2005 in einem Spiegel-Interview so formuliert: „Ich hatte gar



Gerhard Richter, Betty, 1988, Öl auf Leinwand, St. Louis Art Museum, St. Louis. © Gerhard Richter 2020 (0088)

kein Interesse daran, dass darüber [= autobiographische Bezüge im Werk] gesprochen wird, ich wollte doch, dass man die Bilder sieht und nicht den Maler und seine Verwandten, da wäre ich doch irgendwie abgestempelt, vorschnell erklärt gewesen. Tatsächlich hat mich das Faktische - Namen oder Daten - auch gar nicht interessiert. Das alles ist wie eine andere Sprache, die die Sprache des Bildes eher stört oder sogar verhindert. Man kann das mit den Träumen vergleichen: Sie haben eine ganz spezifische eigenwillige Bildsprache, auf die man sich einlassen, oder die man vorschnell und falsch übersetzen kann.“ (zit. nach: Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 511.)

Gerhard Richters Gemälde nach Fotos von Familienmitgliedern bedeutender Kunstsammler nimmt von einer Porträt-Folge ihren Anfang, die Richter auf Initiative des legendären Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela im Kontext seiner ersten Einzelausstellung im September 1964 geschaffen hat. Ausgangspunkt sind drei 1964 entstandene Porträts, die Alfred Schmela selbst nach Passbildern bzw. Vernissagefotos zeigen und als eine Art Angebotsmuster für potenzielle Kunden der Galerie fungieren sollten. Die erste Version des „Portrait Schmela“ (Elger 37-1) wurde 2015 bei Sotheby's London für fast 5 Millionen Euro versteigert. Eine weitere Version (Elger 37-3) gelangte im Sommer 2014 als von der Presse gefeierte millionenschwere Schenkung der Kunsthistorikerin Viktoria von Flemming in den Besitz der Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen. In diesem Kontext entsteht unter anderem auch das heute in der Staatlichen Kunstsammlung Dresden befindliche „Porträt Dr. Knobloch“. Schieß-

lich sollten in den kommenden Jahren auch Familienporträts wie das der „Familie Ruhнау“ (1969) folgen, das sich heute als Dauerleihgabe der Fisher Collection im San Francisco Museum of Modern Art befindet. Meist wird Richter Fotomaterial zugesandt, das er filtert und variiert.

CHRISTIANE UND KERSTIN - ZUR ENTSTEHUNG IM KONTEXT DES MAILÄNDER DOMPLATZES

Der Architekt und Kunstsammler Werner Schäfer war 1968 für die Vergabe des Auftrages der Siemens AG für das schwarz-weiße Fotogemälde des Mailänder Domplatzes an Richter verantwortlich, das zuletzt 2013 bei Sotheby's New York für legendäre 37 Millionen Dollar den Besitzer gewechselt hat. Schäfer war damals Architekt der Siemens AG und in dieser Funktion mit den Auslandsbauten des Konzerns und deren Ausstattung betraut. Im Anschluss an den Auftrag des großformatigen Gemäldes des Domplatzes kommt es dann noch im selben Jahr zur Ausführung von zwei Gemälden nach einem auf der Terrasse der Schäfers entstandenen Foto seiner beiden Töchter Christiane und Kerstin. Die von uns angebotene erste Version (Elger 197-4) überzeugt durch ihre Leichtigkeit und das geradezu perfekt gelungene Spannungsverhältnis aus Schärfe und Unschärfe. In der zweiten, kleineren Version (Elger 197-5), die sich anfänglich ebenfalls in der Sammlung Schäfer befunden hat und heute im Dallas Museum of Art zu sehen ist, hat Richter die Konturen der beiden Mädchen geradezu bis zur Unkenntlichkeit verwischt. Die



Gerhard Richter, Familie, 1964, Öl auf Leinwand, Collection Robert and Marguerite Hoffman, Dallas. © Gerhard Richter 2020 (0088)



Gerhard Richter, Familie Ruhнау, 1969, Öl auf Leinwand, The Fisher Collection, San Francisco. © Gerhard Richter 2020 (0088)

Gegenüberstellung beider Versionen ist ein eindrückliches Zeugnis von Richters künstlerischem Ringen um die perfekte Balance zwischen geradezu fotorealistischer Perfektion und des eher zufälligen nachträglichen Verwischens der zunächst streng nebeneinander gesetzten Farbwerte. Auch wenn für Richter die jeweilige Motivik meist nicht mehr als der formale Ausgangspunkt, die materielle Basis seiner Malerei ist, so macht aber gerade diese jedes einzelne seiner frühen Schwarz-Weiß-Gemälde zu einem unverwechselbaren Einzelstück. Einmal gesehen, geht einem der einzigartige sanfte Duktus und die gleißende Unschärfe, mit der Richter die schönen und entschlossenen Gesichter von Christiane und Kerstin auf die Leinwand gebracht hat, nicht mehr aus dem Kopf. Qualitativ hochwertige Arbeiten aus dieser frühen Werkphase Gerhard Richters befinden sich heute zu einem Großteil in bedeutenden internationalen Sammlungen und werden nur selten auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten. [JS]



Gerhard Richter, Nanni und Kitty, 1968, Öl auf Leinwand, Dallas Museum of Art. © Gerhard Richter 2020 (0088)

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Kleiner abstrakter Kopf. 1934.

Öl auf Papier, vom Künstler auf Unterlagekarton aufgelegt.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 2359 (Nachtrag). Links unten monogrammiert. Verso signiert, datiert und bezeichnet „N 197 J.“. 15,6 x 11,3 cm (6.1 x 4.4 in), blattgroß. [CH]

Das Gemälde ist als Nr. 8 auf der Liste von Werken enthalten, die Jawlensky am 1. Dezember 1934 an Emmy Galka Scheyer sendet.

Mit einer Fotoexpertise des Alexej von Jawlensky-Archivs S. A., Locarno, vom 22. Oktober 2003.

Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 17.31 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Emilie Ester (Galka) Scheyer, Los Angeles, USA (1934 direkt vom Künstler erhalten; das Werk ist auf der Liste von Werken enthalten, die Jawlensky 1934 in Kommission an Scheyer sendet).
- Sammlung Eric M. Warburg (1900-1990), USA.
- Privatsammlung (als Geschenk vom Vorgenannten erhalten).
- Sammlung Lauber, Hessen (ab 2005).
- Privatsammlung Rheinland.

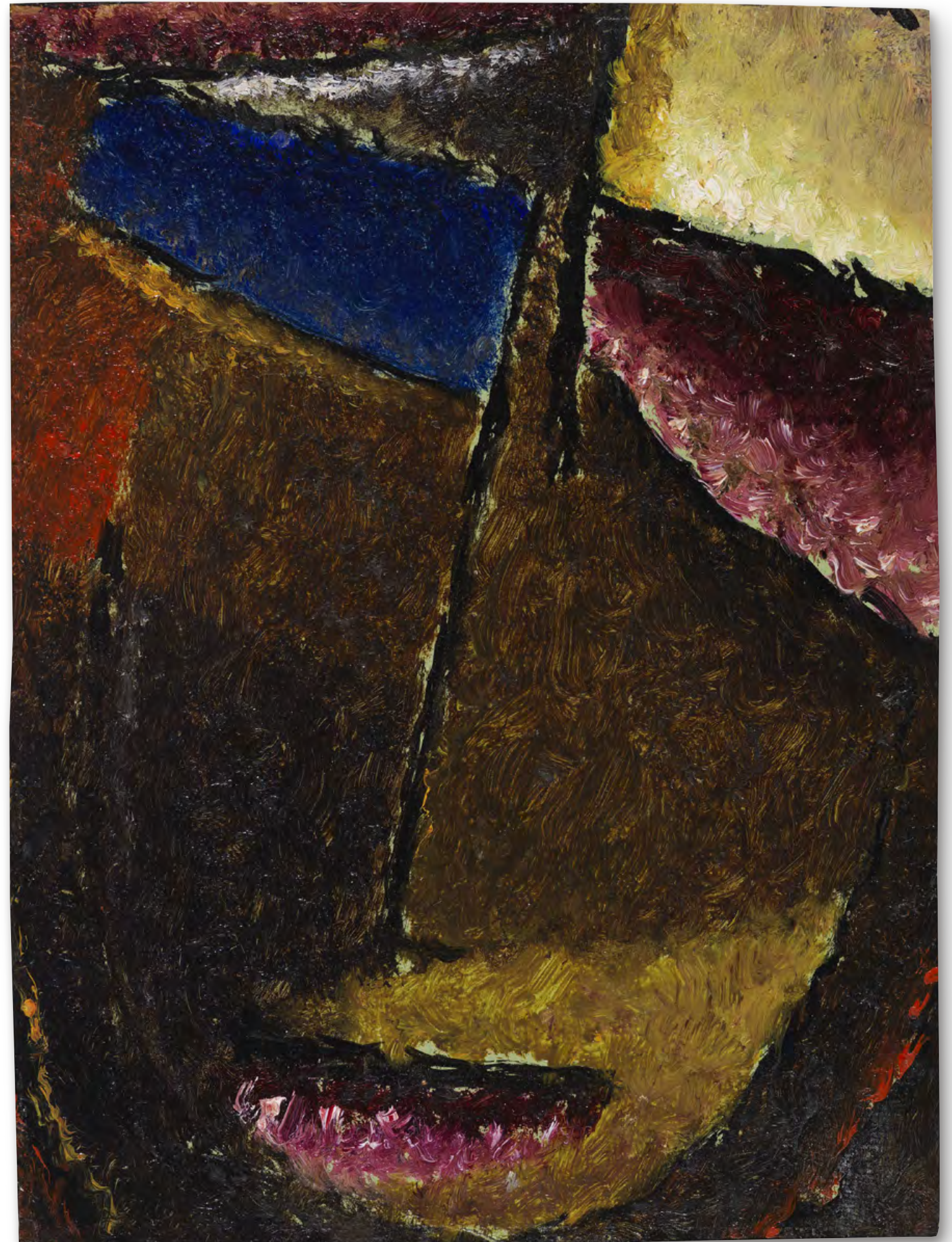
LITERATUR

- Sotheby's, London, 4.2.2004, Lot 267 (mit Farbabb.).

Dieser kleine abstrakte Kopf ist der Endpunkt von kolossalen Serien und gleichzeitig ein Vorbild, der Auftakt für den Beginn der beeindruckenden „Meditationen“, die letzte Serie des Künstlers. Ende September 1917 zieht der Künstler und Marianne von Werefkin mit Helene und Andreas nach Wollishofen bei Zürich und er beginnt seine Serie der „Mystischen Köpfe“ zu malen, inspiriert vom menschlichen Gesicht. In der Regel handelt es sich um Frauenköpfe. Im Frühjahr 1918 übersiedelt Jawlensky mit seinem ‚Tross‘ nach Ascona am Lago Maggiore. Aus den „Mystischen Köpfen“ entwickelt Jawlensky dort allmählich eine neue Serie von Kopfbildern, die „Konstruktiven Köpfe“ und „Heilandsgesichter“. Einer der ersten Köpfe trägt den programmatischen Titel „Urform“. Diese Gesichter füllen zumeist das Format, können nach links oder rechts geneigt sein, der Hals wird bisweilen noch angedeutet, ein Bezug zu realen Personen ist weitgehend reduziert. Seine Formensprache bedient sich nun einer geometrisch anmutenden Komposition von Waagrechten und Senkrechten. Große, fast monochrom wirkende Farbflächen ersetzen rundlich-ovale Farbfelder, die Augen und der Blick als solche existieren nicht mehr, waagrechte Farbbalken und ein aus verschiedenen Farben komponierter Bogen kennzeichnen die Augenpartie. Der Hintergrund wird horizontal zweigeteilt mithilfe von leicht differenzierten Farbschattierungen. Clemens Weiler, Jawlenskys erster

- **Bedeutende Provenienz: Teil der Sammlung Galka Scheyers und später Eric Warburgs, USA**
- **Aus der zwischen menschlicher und göttlicher Ebene sich bewegenden Werkserie der ‚Meditationen‘ und ‚Köpfe‘**
- **1934 widmet sich der Künstler bereits seinen „Meditationen“, schafft mit dieser Arbeit jedoch noch einmal ein Werk mit den kompositionellen Merkmalen eines „Abstrakten Kopfes“**
- **Dieser „Kleine abstrakte Kopf“ erscheint wie eine Zusammenfassung aller ‚Köpfe‘ und ‚Gesichter‘ auf dem Weg zur reifen ‚Meditation‘**

wichtiger Biograf, überliefert folgenden Gedanken des Künstlers: „Sagen Sie jedem, dass das kein Gesicht ist. Es ist das nach unten sich Abschließende, das nach oben sich Öffnende, das in der Mitte sich Begegnende.“ (Alexej von Jawlensky, Lebenserinnerungen, in: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky. Köpfe, Gesichter, Meditationen. Hanau, 1970. Wiederabdruck in: Ausstellungskatalog Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen, hrsg. von Tayfun Belgin, Museum am Ostwall, Dortmund, Heidelberg, 1998, S. 116). Diese sich zwischen menschlicher und göttlicher Ebene bewegende Serie beschäftigt Jawlensky bis etwa 1933, nahezu 15 Jahre. Er nennt seine Variationen auch Lieder ohne Worte, gibt ihnen bisweilen Titel, die auf Begriffe aus dem Bereich der Musik verweisen, wie Glanzakkord, Sommerklang, Scherzo, Herbstklang, Lobgesang. Auch für die „Abstrakten Köpfe“ hat der Künstler assoziative Titel parat wie etwa seelische Melodie und Symphonie in Rosa. Abstrakte Köpfe bilden das Fundament, den Ausgang für die letzte Serie, die der Künstler anschließend mit den „Meditationen“ inszeniert, ein weiterer, konzentrierter Aspekt in seinem bisherigen seriellen Werk. Dieser „Kleine abstrakte Kopf“ erscheint wie eine Zusammenfassung aller ‚Köpfe‘ und ‚Gesichter‘ auf dem Weg zur reifen ‚Meditation‘. Noch leicht vom Betrachter aus gesehen nach rechts geneigt, konstruiert der Künstler noch einmal mit wenigen Details die festgeschriebenen Konturen des Antlitzes, massiert gleichsam die Farbpalette der künftigen „Meditationen“ mit dem Pinsel in die vorgesehenen Gesichtsfelder ein und inszeniert den von Melancholie und innerer Konzentration getragenen Kopf auf schwarzem Grund. Die Provenienz dieser Arbeit erregt Aufmerksamkeit. Emmy „Galka“ Scheyer, 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 vor allem in Amerika anzunehmen. Mit ihr steht der Künstler in ständigem Kontakt und so sendet Jawlensky dieses hier vorliegende Werk „Kleiner abstrakter Kopf“ zu ihr in die USA; sie wohnt damals in Los Angeles. Es gelingt ihr den ‚Kopf‘ an den in Hamburg geborenen, einflussreichen deutsch-amerikanischen Bankier, Politikberater und Kunstsammler Eric M. Warburg zu vermitteln. [MvL]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Ein Paar, Mann und Frau. 1931-1934.

Aquarell und Tusche.

Rechts unten schwer leserlich signiert. Auf Japan. 25 x 33,3 cm (9,8 x 13,1 in), blattgroß. Verso ein weiteres Doppelbildnis. [SM]

Mit einer Expertise von Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde vom 17. März 2008.

Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 17.33 h +/- 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Alfred und Anne Hentzen, Hannover, später Hamburg.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2008).

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde. Aquarelle aus den Jahren 1894-1956. Frankfurter Kunstverein, 1967, Kat.-Nr. 92, Ausst.-Kat. mit Abb.
- Emil Nolde. Die Kraft der Farbe. Aquarelle und Grafiken, Galerie- und Künstlerhaus Spiekeroog, 2009.

LITERATUR

- Galerie Kornfeld, Bern, 6.6.2008, Los 103.

- **Aus der gefragten Werkserie der „Phantasien“**
- **Eine besondere Qualität in seinen Aquarellen ist die differenzierte Charakterisierung von Personen und deren eindrucksvolle Typisierung**
- **Ungewöhnliche, mystische Farbpalette**
- **Durch die von Nolde entwickelte Nass-in-Nass-Technik wird selbst die Rückseite zum Kunstwerk**



Emil Nolde, Das Paar, Phantasien, um 1931/1935, Aquarell und Tuschefederzeichnung, Privatbesitz
© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020

Emil Nolde fasziniert das Individuelle des Gegenübers. Nur wenige Porträts, nämlich die seiner Frau Ada oder nach deren Tod die Bildnisse seiner letzten großen Liebe Jolanthe, zeigen einen noch intensiveren Zugang. Somit reihen sich diese Porträts in subtil gewählter Farbigkeit in das Werk des Künstlers neben den Landschaften, religiösen Themen, Südseebildern und Blumen- und Gartenbildern ein. Und auch exotische Masken und Beispiele der Volkskunst kann man in diesem Atemzug nennen, Masken etwa, die Nolde in den ethnologischen Sammlungen entdeckt, skizziert und die unter seiner Hand und Fantasie zu Masken-Porträts mutieren. Nolde malt Typen, Phänotypen, die regionale Merkmale zeigen, ähnlich einer Landschaft oder wie Blumen in seinen Rabatten und Gärten. Eine besondere Qualität in seinen Aquarellen ist die differenzierte Charakterisierung von Personen und deren eindrucksvolle Typisierung. Noldes Leben zwischen der Großstadt Berlin und der Landschaft im Norden, Exkursionen in das ferne Neu-Mecklenburg, bieten dem Künstler anregende Vorlagen für

seine bizarr anmutenden ortsbedingten Physiognomien. Der große Teil der Porträts Noldes lässt sich nicht personenbezogen zuordnen. Für Nolde gilt: „Die Menschen sind meine Bilder. Lachtet, jubelt, weinet, oder seid glücklich. Ihr seid meine Bilder, und der Klang Eurer Stimme, das Wesen Eurer Charaktere in aller Verschiedenheit, Ihr seid dem Maler Farbe.“ Man kann natürlich den Versuch unternehmen, die markanten Profile der Geschwister in vergleichbaren Aquarellen und Gemälden mit Hinweisen auf das Unbekannte auszumachen, etwa das leicht nach vorne geschobene markante Kinn, die vollmundigen Lippen unter den spitzen, aussagekräftigen Nasen und das unterschiedlich gefärbte Haar, zinnoberrot bei der einen, zurückhaltend braunviolett bei der anderen Schwester. Nolde ist es wichtig, Charaktere als Modell zur Verfügung zu haben, deren ausgeprägte Profile und Wesensmerkmale herauszustellen und dennoch frei zu agieren, auch Gesichter im klassischen Porträtstil zu erfinden, ähnlich der Typen, welche die Bühnen seiner religiösen Bilder bevölkern. [MvL]



© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt - 1907 Worpswede

Kopf der Schwester Herma mit
Marienblümchenkranz auf dem Hut.
Um 1901.

Öl auf Leinwand, auf Malpappe aufgelegt.
Busch/Werner 156. 46,5 x 38,5 cm (18,3 x 15,1 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Graphisches Kabinett, Bremen (in den 1920er Jahren).
- Sammlung Delius, Bremen.
- Sammlung Ludwig Roselius, Bremen (um 1934).
- Lühmann, Bremen.
- Sammlung Theodor Kiefer, Kaiserslautern (1951).
- Privatsammlung Freiburg (seit 1990).

AUSSTELLUNG

- Gedächtnis-Ausstellung Paula Modersohn-Becker, Bremer Kunsthalle, Bremen, April bis Mai 1920, Kat.-Nr. 658 (Journal).
- Freundschaftsspiel. Sammlung Haas, Museum für neue Kunst, Freiburg, 28.9.2013-26.1.2014, S. 12 (mit ganzseitiger Farbabb.).
- 30 + 30 retro/perspektiv, Museum für neue Kunst, Freiburg, 14.3.-7.6.2015, ohne Kat.-Nr. (mit einem Text von Andreas Stichmann).

LITERATUR

- Gustav Pauli, Werkverzeichnis der Arbeiten Paula Modersohn-Beckers (dritte erweiterte Auflage), Berlin 1934, Kat.-Nr. 96b (mit dem Titel „Brustbild eines jungen Mädchens“).
- Gabriele Werner, Die Bildnisse der Schwester Herma, in: Ausst.-Kat. Paula Modersohn-Becker. Von Dresden her, Galerie Neue Meister/Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden 2003/2004, S. 60f. (mit sw-Abb., S. 58).

„Überhaupt bei intimster Beobachtung
die große Einfachheit anstreben, das
gibt Größe.“

Paula Modersohn-Becker, zit. nach: Günter Busch und Wolfgang Werner (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. I, München 1998, S. 30.

- Charakteristisches, frontalansichtiges Porträt der Schwester Herma, eines ihrer wichtigsten Modelle
- Noch nie wurde ein Porträt einer ihrer Schwestern auf dem Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice)
- Entstehung im Worpsweder Frühling um 1901 nach ihrer Rückkehr aus Paris
- 1920 Teil der Gedächtnis-Ausstellung zum Œuvre Paula Modersohn-Beckers in der Bremer Kunsthalle
- Ausführliche, in die 1920er Jahre zurückreichende Provenienz

PAULA UND HERMA BECKER. DIE KÜNSTLERIN UND IHR MODELL

Die Kunst Paula Modersohn-Beckers ist eng mit Worpswede verbunden. Die Natur, die dort lebenden Menschen und das künstlerische Milieu um u. a. Heinrich Vogeler, Rainer Maria Rilke, Fritz Overbeck, Otto Modersohn und Fritz Mackensen, bei dem sie ab 1898 Zeichen- und Malunterricht nimmt, haben während ihres kurzen Lebens einen immensen Einfluss auf sie und nicht zuletzt auf ihr künstlerisches Schaffen. Bereits 1897 lernt Paula Becker bei einem ersten, kürzeren Besuch die Künstlerkolonie nahe Bremen kennen und entschließt sich wenige Monate später, ganz nach Worpswede übersiedeln. Um Heinrich Vogelers „Barkenhoff“ bildet sich schon bald ein enger Freundeskreis, die sogenannte Familie. Dazu gehören neben Heinrich Vogeler und dessen späterer Ehefrau Martha Schröder auch Paula Becker, ihr späterer Ehemann Otto Modersohn, Rainer Maria Rilke und dessen spätere Ehefrau Clara Westhoff, der Schriftsteller Carl Hauptmann, die Malerin Marie Bock sowie auch Paula Beckers Schwestern Milly und Herma Becker (verh. Weinberg, 1885-1963). Zwischen Paula und ihrer jüngeren Schwester Herma besteht ein besonders enges Verhältnis. Sie steht der Künstlerin häufig und über deren gesamte, wenngleich begrenzte Schaffenszeit Modell. Bereits für die ersten Malversuche in den zum Atelier auserkorenen Räumlichkeiten im Obergeschoss der geräumigen Bremer Dienstwohnung des Vaters wird Herma von der jungen Paula als Modell eingesetzt. In „Erinnerungen der Schwester“ schreibt Herma Weinberg später: „Ich begriff, dass ich als Mittel zu einem hohen Zweck gebraucht wurde, dass es irgendwie gar nicht auf mich und eine wohlwollende





Herma Becker mit Blumenkranz, um 1903, Paula-Modersohn-Becker-Stiftung, Bremen

Darstellung meiner Person ankam, und ich hätte mich nie ihrem Wunsche entziehen mögen. Da war etwas so durchaus Zwingendes in der Leidenschaft ihres Arbeitens, in der Sicherheit ihres Berufenseins bei stets erneutem Tasten nach dem richtigen Wege, in den paar hingeworfenen persönlichen Worten, die sich ihrer aufs äußerste im Sachlichen verklammerten Aufmerksamkeit entragen, in der vertieften Innerlichkeit des Blickes der großen braunen Augen, das mich die Langeweile und Anstrengung des Stillsitzens überwinden ließ. Denn lesen durfte ich nicht, da sie stets die Frontansicht bevorzugte, und alles Plaudern verstummte bald angesichts des ehernen Felsens ihrer Aufmerksamkeit, des Abgrundes ihrer Versunkenheit.“ (zit. nach: Günter Busch und Wolfgang Werner (Hrsg.), Paula Modersohn-Becker. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. I, München 1998, S. 44). Herma und ihre Geschwister verbringen viel Zeit bei der älteren Schwester in Worpswede, insbesondere die Sonntage werden häufig gemeinsam im „Modersohnhäuschen“ verbracht.

EINE EREIGNISREICHE ZEIT

Die hier angebotene Arbeit entsteht um 1901, zu einer im Leben der Künstlerin sehr ereignisreichen Zeit. Zwischen Januar und Juni 1900 weilt sie erstmals, ebenso wie ihre enge Freundin Clara Westhoff, einige Monate in der von ihr so geschätzten Stadt Paris und besucht

die private Académie Colarossi. Erst im Juli kehrt sie nach Worpswede zurück, im September folgt die Verlobung mit Otto Modersohn, den sie im Mai des darauffolgenden Jahres 1901 heiratet. Zuvor verbringt sie zunächst einige Wochen in Berlin, bevor sie im März nach Worpswede zurückkehrt. In diesem Sommer entstehen einige Figurenbildnisse, in denen Modersohn-Becker die Dargestellten vor der Worpsweder Landschaft in Szene setzt (vgl. „Brustbild eines Mädchens mit gelbem Kranz im Haar vor Landschaft“, um 1901) und wohl auch das hier angebotene Porträt der Schwester - geben doch die Gänseblümchen auf dem Hut und das Rapsfeld im Hintergrund einen Hinweis auf die frühlingshaft-sommerliche Jahreszeit. Modersohn-Becker rückt die Dargestellte sehr nah an den Betrachter heran, zeigt sie mit leicht geneigter Kopfhaltung und nach rechts blickenden mandelförmigen Augen. Die Figur behält zwar ihren stillen, individuellen Charakter, wird aber aus dem Alltäglichen herausgehoben - ein typisches Merkmal auch für die später entstehenden Figurenbildnisse der Künstlerin.

DER WEG IN DIE MODERNE

Die damalige Zeit ist für sie generell sehr fruchtbar und erfolgversprechend. In einem Brief an Clara Westhoff schreibt Modersohn-Becker im besagten Frühjahr 1901: „In allerletzter Zeit denke ich wieder ganz intensiv [sic!] an meine Kunst und ich glaube es geht vorwärts in mir.“ (zit. nach: Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. I, S. 62). Ihre selbstbewusste Äußerung ist nachvollziehbar, denn schon mit ihren Bildern aus jenen Schaffensjahren, wie auch dem hier gezeigten Werk schafft Paula Modersohn-Becker viel mehr als nur stille, einfühlsame Figurenbilder. So kann unsere Arbeit exemplarisch zeigen, was insbesondere ihren Bildnissen, ihren Selbstbildnissen und Figurenkompositionen so wunderbar gelingt: aus dem „Intimen der Beobachtung [...] über das Personale der Individualität weit hinaus bis zum Exemplarischen des Sinnbilds vorzudringen.“ Eine Errungenschaft, die Günter Busch, Herausgeber des Werkverzeichnisses, als Modersohn-Beckers „Lebenswerk“ bezeichnet (ebd., S. 30). Insbesondere mit dieser gewissen Stilisierung der Gesichtszüge in ihren Porträts und Figurenbildern entwickelt sie nicht nur ihre eigene Bildsprache, sondern ebnet auch ihren unbeirrbaren Weg in die Moderne.

WIEDERENTDECKUNG UND WACHSENDE WERTSCHÄTZUNG - „EINE DER BEDEUTENDSTEN ERSCHENUNGEN DES DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS“

Insbesondere in den letzten zehn Jahren wird das künstlerische Schaffen Paula Modersohn-Beckers wiederentdeckt und erfährt nicht nur wachsende Wertschätzung, sondern auch eine umfassende Neubewertung. Der Ausstellung „Paula Modersohn-Becker und die Kunst in Paris um 1900“ in der Bremer Kunsthalle (2007/2008) folgten eindruckliche Einzelausstellungen im Louisiana Museum in Humlebaek, Dänemark (2014), im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (2016) und im Bucerius Kunstforum in Hamburg (2017) sowie



Mädchen mit Blumenkranz, um 1901, Öl auf Holz, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

© Foto: Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 2020

die gerade beendete Ausstellung „Paula Modersohn-Becker. Aufbruch in die Moderne“ im Buchheim Museum in Bernried (2019/2020). 2016 erschien zudem der Kinofilm „Paula“ (Regie: Christian Schwochow). Im Zuge der Neubewertung des Schaffens von Paula Modersohn-Becker und ihrer Rolle innerhalb der Kunst der Moderne wird deutlich, dass sie nicht nur einen substanziellen, bedeutenden Beitrag zur Kunstgeschichte leistete. Manche möchten ihr gar eine Vorreiterrolle gegenüber den deutschen Expressionisten attestieren. So schreibt Lothar-Günther Buchheim: „Paula Modersohn-Becker gehört ohne Frage zu den bedeutendsten Erscheinungen des Deutschen Expressionismus [...]. [Sie] hat sich wohl als erste dem neuen Geist unterworfen und ihre von der Natur gesteigerten Empfindungen ohne Einschränkung durch schulmäßige Regeln ins Bild gebracht“ (zit. nach: Ausst.-Kat. PMB. Aufbruch in die Moderne, Bernried 2019, S. 8). Während Max Liebermann, Lovis Corinth u. a. noch spätimpressionistisch arbeiten, gründen Kirchner, Heckel und Schmidt-Rottluff 1905 die „Brücke“. Der „Blaue Reiter“ um Kandinsky, Marc, Münter u. a. findet sich 1911 zusammen. Aber auch Modersohn-Becker ist zu dieser Zeit schon mit großer Leidenschaft und Entschiedenheit auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen und kämpft um die Ausbildung ihrer ganz eigenen modernen Bildsprache. Ihre hier dargestellte Schwester Herma erläutert: „Ihr ganzes Streben, ihr Wille und ihre Leidenschaft zielten hin auf die Vereinfachung in Kunst, Leben und Wesen, und ich glaube, nur wenn man diesen Willen begriffen und



Paula Modersohn-Becker, Brustbild eines Mädchens mit gelbem Kranz im Haar vor Landschaft, 1901, Öl auf Malpappe, Von der Heydt-Museum, Wuppertal

in sich aufgenommen hat, kann man ihr nahe kommen.“ (zit. nach: Werkverzeichnis, Bd. I, S. 44). Über ihre zeitgenössischen Malerkollegen urteilt die Malerin 1905: „Sie alle stecken noch viel zu sehr im Konventionellen. Unsere ganze deutsche Kunst.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. PMB. Der Weg in die Moderne, Hamburg 2017, S. 13). Wertvolle Impulse findet Modersohn-Becker daher eher in der Auseinandersetzung mit der französischen Avantgarde, beispielsweise in den Werken der „Nabis“ oder denen von Cézanne, Picasso, van Gogh, Gauguin u. a., die sie während ihrer mehrmonatigen Aufenthalte in Paris für sich entdeckt. Die Herangehensweise der „Nabis“ oder der „Fauves“ ähnelt ihren eigenen Auffassungen und Überzeugungen. Für sie alle gilt, die Leinwände nicht gemäß der vorgegebenen, realen Welt und Natur zu füllen, sondern auf der Basis persönlicher Empfindungen eine farblich und formal ganz eigene Komposition zu entwickeln. Der oftmals provinzielle Unterton in der früheren Rezeption der Kunst Modersohn-Beckers erscheint heute nicht mehr zeitgemäß und kann durch die eingehende Betrachtung ihres Œuvres im Kontext ihrer Zeitgenossen leicht widerlegt werden. Ihre unangepasste künstlerische Haltung, ihr radikales Verfolgen der von ihr gesetzten formalen wie stilistischen Ziele und ihre ganz eigene, unverwechselbare Formensprache beweisen ihre erstaunlich moderne Position innerhalb der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts, was an dem hier angebotenen, recht frühen Werk eindrucksvoll unter Beweis gestellt werden kann. [CH]

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

Portrait of a Lady (Natalie Sparber). 1984.

Synthetische Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand.

Verso auf der umgeschlagenen Leinwand mit der handschriftlichen Nummerierung „PO 50273“, dem Nachlassstempel und dem Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., sowie der handschriftlichen Bezeichnung „VP“. Auch auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Nummerierung „PO 50.273“ sowie mit der zweiten handschriftlichen Nummerierung „10-980-2903“. 102 x 102 cm (40.1 x 40.1 in). [CH]

Mit einer Fotoexpertise der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., New York, vom 13. September 2002.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Rudolf Budja, Salzburg.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

Andy Warhol gilt nicht nur als bekanntester Vertreter der Pop-Art, sondern als einer der einflussreichsten amerikanischen Künstler des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Dreh- und Angelpunkt seines Œuvres sind die vielfältigen und zahlreichen Porträts berühmter wie völlig unbekannter Persönlichkeiten, die Warhol in Gemälden, Zeichnungen, Fotografien und druckgrafischen Arbeiten verewigt. Die mit Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand gebannten Porträts wie die hier angebotene Arbeit aus den 1980er Jahren entstehen stets auf Basis einer oder mehrerer vom Künstler selbst geschossenen Polaroid-Fotografien. Meist besucht das jeweilige Modell den Künstler für ein Fotoshooting in seiner Atelier-Werkstatt „The Factory“ in New York City, bei dem Warhol meist zwischen 10 bis 200 fotografische Porträts anfertigt. Einzelne noch erhaltene Polaroid-Fotografien der hier Dargestellten, Natalie Sparber, wie auch zahlreiche weitere vorbereitende Polaroids dieser Zeit veranschaulichen den damaligen Ablauf hinter den Kulissen. Die Dargestellten werden hell abgepudert, oftmals stark geschminkt und meist mit freien Schultern abgelichtet. Wie auch ein anderes Modell scheint Natalie Sparber vom Künstler zu diesem Zweck ein kariertes Tuch umgelegt bekommen zu haben, das ihre Schultern frei lässt und den Hals optisch zusätzlich verlängert (vgl. Andy Warhol Museum (Hrsg.), Andy Warhol. 365 Takes, London 2004, S. 163). Ein auf manchen Fotografien sichtbares und in anderen dann wieder verschwindendes Muttermal an der unteren Wange offenbart die Präzision und Hingabe, mit denen Warhol sein Modell für das zu schaffende Porträt vorbereiten lässt. Nach dem Fotoshooting wählt der Künstler auf Basis bestimmter Kriterien wie Pose, Farbigkeit und Bildwirkung ein oder zwei Aufnahmen aus, die er

- Im selben Jahr porträtiert Warhol unter anderem auch Michael Jackson, Grace Kelly und Prince

- Zeigt den Glamour der 1980er Jahre

- Die Frauenporträts gehören zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers

- Unikat

mithilfe eines Projektors vergrößert und anschließend auf transparenter Folie nachzeichnet und mit Farbe auffüllt, wobei Warhol - gleich einem zweidimensional arbeitenden Schönheitschirurgen - ganz entschiedene Veränderungen an der Optik der Dargestellten vornimmt. Nasen werden verkürzt, Falten geglättet, der Teint vereinheitlicht und Lippen vergrößert, um das Porträt in den Augen des Künstlers so attraktiv wie möglich zu machen. In einem aufwendigen Prozess wird die nachgezeichnete Fotografie dann zu einer Druckvorlage umgearbeitet und schließlich in ein geradezu perfektes Gemälde verwandelt. Einmal mehr tritt in diesen Arbeiten Warhols Obsession mit jugendlicher Schönheit und idealisierter Attraktivität zu Tage, nach der er nicht nur selbst strebt, sondern der er auch seine Porträtierten unterwirft.

Zu einer Zeit, in der die Porträtmalerei in der zeitgenössischen Kunst eher als aussterbende Gattung angesehen wird, schafft Warhol also mit künstlerisch-handwerklichem wie auch kommerziellem Geschick innovative, ganz neuartige und, wie sich herausstellen sollte, ikonenhafte Porträts, die der bekannte Kunsthistoriker Robert Rosenblum aufgrund des ihnen innewohnenden Zeitgeistes der 1980er Jahre schon als „social document[s] of a decade“ bezeichnet (Robert Rosenblum, in: Tony Shafrazi, Andy Warhol. Portraits, London 2007, S. 23). Im gleichen Atemzug gelingt es Warhol mit seiner außergewöhnlichen Herangehensweise, die Dargestellten und damit auch Natalie Sparber durch die Verewigung in Öl zum einen zu erhöhen und durch den sich stets ähnelnden, schematisierenden Schaffensprozess zum anderen mit Legenden der Popkultur gleichzusetzen - jeder Mensch ist darstellungswürdig, jeder bekommt seine „15 minutes of fame“. [CH]



„Würdest du jeden porträtieren, der das Geld dazu hat? - Ja, und ich würde jeden porträtieren, der nicht das Geld dazu hat.“

Andy Warhol 1976 in einem Gespräch mit Glenn O'Brien, zit. nach: Ausst.-kat. Andy Warhol. The Late Work, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 14.2.-31.5.2004, S. 61.

TONY CRAGG

1949 Liverpool - lebt und arbeitet in Wuppertal

Ice Cubes. 2017.

Glas.

Unikat. An der Unterkante monogrammiert.

Ca. 85 x 21 x 17 cm (33,4 x 8,2 x 6,6 in).

Ausgeführt in der Glasmanufaktur Berengo Studio, Murano, und herausgegeben von Glasstress, Venedig 2017, zusammen mit Arbeiten anderer bedeutender internationaler Künstler wie Ai Weiwei, Xenia Hausner, Paul McCarthy, Thomas Schütte und Erwin Wurm.

Mit einer vom Künstler unterzeichneten Fotobestätigung des Berengo Studio, Murano.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Berengo Studio, Murano.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Glasstress 2017, Palazzo Franchetti, Venedig, 11.5.-26.11.2017.

Dass Tony Cragg, einer der international bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer, zunächst eine naturwissenschaftliche Ausbildung durchlaufen hat, ist in entscheidender Weise prägend für sein wechselvolles Œuvre. Cragg entdeckt jedoch glücklicherweise bald die Kunst für sich und beginnt sein virtuoses Spiel mit verschiedensten Formen und Materialien, das von Kunststoff, über Holz, Stein, Metall und Bronze auch selten - wie in unserem transluziden Unikat - bis hin zu Glas reicht. Cragg selbst hat sich mit Blick auf seine künstlerische Laufbahn auf die Bildlichkeit des Flusses bezogen. Die bekannte, auf den antiken Philosophen Heraklit zurückgehende Metapher beschreibt eindringlich, dass alles in Bewegung ist und man eben nicht zweimal in denselben Fluss hinabsteigen kann, da der vorbeirauschende Augenblick nicht wiederkehrt. Dass Cragg seit seinem Sprung in den Fluss im Jahr 1969 als Kunststudent Stile, Formen und Materialien stetig wechselt und dabei immer wieder zu vollkommen neuartigen Ergebnissen kommt, begeistert die internationale Kunstwelt und hat doch auch bei Kritikern Unbehagen hervorgerufen, da sein Werk - zumindest auf den ersten Blick - beständige ästhetische Prinzipien vermissen lässt. „Die Leute sagen, dass mein Werk sehr vielfältig sei, aber ich bin nicht wirklich sicher, ob das stimmt [...] Es ist, als ob man eine ganze Landschaft mit all ihren Teilen macht: Da ist die urbane Welt mit Architektur usw., da ist die organische Welt, da ist die Atmosphäre und die geologische Struktur.“ (zit. nach: A. Cragg. Parts of the World, Köln 2016, S. 174). Craggs wechselvolles Formenspiel basiert somit auf einer fundamentalen Einheit, den variantenreichen Strukturen unseres irdischen Daseins. Gerade in seinen späteren Arbeiten, die wie unsere gläsern-kristalline Schöpfung zwischen Gegenstandslosigkeit und Biomorphismus changieren, wird Craggs wissenschaftliche Prägung überdeutlich sichtbar. Unser zer-

- Eine der seltenen Glasskulpturen des Künstlers
- In Zusammenarbeit mit der renommierten Glasmanufaktur Berengo Studio in Murano ausgeführt
- Wunderbare, transluzide Schöpfung, die wie ein ephemeres Gebilde aus Eis wirkt
- Unikat; erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Weitere Glasskulpturen des Künstlers befinden sich u.a. in der Tate Gallery, London

„Die Zukunft der Bildhauerei hat gerade erst begonnen. Ihr Potential ist heute größer denn je, und ihre Möglichkeiten beginnen gerade. Ihre Sprache und ihre Formen fangen gerade erst an, sich zu entwickeln.“

Tony Cragg, 2006, zit. nach: Anthony Cragg. Parts of the World, Köln 2016, S. 399.



Der Künstler in der Glasmanufaktur Berengo Studio, Murano
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

brechliches Unikat wirkt aufgrund seiner Form, Struktur und Materialität dauerhaft wie ein vergängliches Geschöpf aus Eis. Cragg hat hierin einmal mehr durch die individuellen Eigenschaften des Materials zu einer neuen Formsprache gefunden, die naturwissenschaftliches Interesse in eine überaus sinnliche Ästhetik überführt. Schon Ende der 1990er Jahre hat Cragg eine Werkserie in Glas geschaffen und darin noch mit dem künstlerischen Reiz industriell gefertigter Glas-Produkte gespielt, die er - wie in „Cumulus“ (1998, The Tate Gallery, London) zu dreidimensionalen Glaslandschaften zusammenfügt. 2017 jedoch bringt der Werkstoff ihn zu einem vollkommen anderen, neuartigen Ergebnis, weil man eben - nach Craggs Verständnis - niemals zweimal in denselben Fluss springen kann. Seit den 1980er Jahren gilt Tony Cragg als einer der wichtigsten Vertreter der „New British Sculpture“ und wird mit dem renommierten Turner Prize geehrt. Seine Werke befinden sich heute in bedeutenden internationalen Museen, darunter die Tate Gallery, London, das Centre Pompidou, Paris, das Stedelijk Museum, Amsterdam, und das Museum Ludwig, Köln. [JS]



ADOLF LUTHER

1912 Krefeld - 1990 Krefeld

Ohne Titel. 1970.

64 konvexe Spiegelquadrate auf aluminiumlamierte Holzplatte montiert.
In Objektkasten.

Verso signiert und datiert sowie mit dem Stempel „Luther Licht Materie“.

143 x 143 x 8 cm (56,2 x 56,2 x 3,1 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.40 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44,000 – 66,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Flensburg.

· Privatsammlung Norddeutschland

(direkt vom Vorgenannten erworben, seit ca. 1995).

„Dieses Jahrhundert ist das Jahrhundert der Energie, des Raumes,
der durch Licht gefüllt ist und durch Materie artikuliert wird, in-
dem sie im Licht aufleuchtet.“

Adolf Luther, zit. nach: Heiner Stachelhaus, Luther, Stuttgart 1979, S. 34.

Eine strenge serielle Anordnung identischer Teile kennzeichnet alle Hohlspiegelobjekte Luthers. Er strebt bewusst diese Einfachheit in der Konstruktion an, denn er möchte jede Eigenästhetik ausschließen. Seine Objekte sollen allein Instrumente einer neuen Lichtwahrnehmung sein. So reflektieren die Spiegel den umgebenden Raum und dynamisieren ihn optisch. Vor allem die großen Hohlspiegelobjekte sind dazu geeignet, den Betrachter zu irritieren. Sie vervielfältigen nicht nur ihre Umgebung, verdrehen und verzerrern die Perspektive, sondern vermitteln auch in der Bewegung eine komplexe optische Erfahrung. Günther Uecker beschreibt das Werk seines Kollegen wie folgt: „Luther wird zur Erfahrung einer neuen Welt, einer Welt des artikulierten Lichtes. Optische Gläser und Spiegel sind die Medien für einen neuen visuellen Prozeß auf der Strecke zwischen dem Auge des Betrachters und dem Objekt. Luther, in seinem langen Bemühen, die Stofflichkeit des Lichtes zu erfassen, hat eine freie Welt sichtbar gemacht, die an die Geschichten des Glasberges und an die Vorstellungen Scheerbarts erinnert. Bei ihm haben sie ihre Realisierung gefunden: die Wirklichkeit des Lichtes in der Welt!“ (Uecker, zit. nach: Ausst.-Kat. Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen 1969, S. 61). Die strenge Anordnung der Spiegel steht in direktem Kontrast zur eigentlichen Intention des Künstlers, der den Betrachter auf eine völlig neue Wahrnehmung dieses Objekts hinführen möchte. Die Reflexionen, die durch unterschiedlichen Lichteinfall entstehen, eröffnen individuelle Sichtweisen und Eindrücke, die auf verschiedenste Weise interpretiert werden können. Die Spiegelung nimmt den umgebenden Raum und den betrachtenden Menschen als facettiertes „Lichtbild“ in sich auf, fragmentiert und verzerrt dieses Abbild, verwandelt es bei jeder Bewegung. Das Bild wird vollkommen der Realität enthoben und steht doch mit ihr in Bezug. Licht, Raum und Wahrnehmung geraten in ein energiegeladenes Wechselspiel. Ein künstlerisch manipuliertes Abbild unserer Realität entsteht und stellt auf diese Weise unsere alltäglichen Sehgewohnheiten und Wirklichkeitswahrnehmungen in Frage. Luther, dem Meister der Lichtkunst, dessen künstlerisches Werk ab den 1960er Jahren dem Wechselverhältnis von Licht und Materie gewidmet ist, gelingt auf diese Weise die Loslösung optischer Sinneseindrücke von ihrer Bindung an die Materie. [SM]

- Großformatige Arbeit des ZERO-Protagonisten
- Anordnung in streng quadratischer Vergitterungsstruktur
- Energiegeladenes Wechselspiel zwischen Raum und Licht



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Vorhang. 2011/12.

Digitaler Pigmentdruck im Diasec-Verfahren auf Aluminium montiert. Butin 153. Verso auf der Rückwand signiert und nummeriert. Auf dem Editionsetikett typografisch mit dem Künstlernamen, der Datierung und Betitelung sowie den Angaben zu Auflage, Maßen und Technik bezeichnet. Aus einer Auflage von nur 25 Exemplaren.

Auf Velin. 205,5 x 195 cm (80.9 x 76.7 in), blattgroß.

Gedruckt bei Grieger, Düsseldorf. Die Edition „Vorhang“ basiert auf einer Fotografie von Gerhard Richters Ölgemälde „Vorhang III (hell)“ (1965, Nationalgalerie, Berlin, WVZ Elger 56).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^N

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG (WOHL JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

- Gerhard Richter. Beirut, Beirut Art Center, Beirut, 27.4.-16.6.2012.
- Gerhard Richter. Edizioni 1965-2012 dalla Collezione Olbricht, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, 31.1.-21.4.2013.
- Gerhard Richter. Die Kunst im Plural, K20 Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 15.2.-9.3.2014.
- Architekt - Busdriver - Zwei Brücken. 20 Jahre Gesellschaft für Moderne Kunst in Dresden, Kunsthalle im Lipsiusbau, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 30.8.-2.11.2014.
- Gerhard Richter. Die Editionen, Folkwang Museum, Essen, 7.4.-30.7.2017.

Bereits in den frühen 1960er Jahren beginnt Gerhard Richter, Fotografien aus Zeitschriften und Magazinen und später auch eigene Fotografien als Vorlage für seine malerischen Arbeiten zu nutzen. „Ich benutze die Fotografie wie Rembrandt die Zeichnung oder Vermeer die camera obscura zu einem Bild“, sagt er später selbst (Gerhard Richter, Notizen 1964-1965, zit. nach: Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 30). So malt auch Richter die Motive nicht realitätsgetreu ab, sondern verändert sie, indem er sie vergrößert, verfremdet, verwischend in die Unschärfe überführt und ihnen meist jegliche Farbigkeit entzieht. In auf das Wesentliche reduziertem Grau-Weiß werden Abbildungen banaler Alltagsgegenstände auf die Leinwand gebannt, bspw. ein Vorhang, ein Tisch oder ein Wäschetrockner, später entstehen dann Abmalungen von Fotografien zeitgeschichtlich bedeutender Personen und Ereignisse, von Menschen aus Richters Umfeld und aus seiner Vergangenheit. Während eine Fotografie von einer bestimmten Begebenheit berichtet und diese festhalten soll, kommt dem appropriierenden Abmalen als handwerklichem und künstlerischem Prozess in Richters Augen eine besondere Bedeutung zu: „Weil es sehr schwie-

- Eines von nur 25 Exemplaren
- Maßstabsgetreue Edition des Gemäldes „Vorhang III (hell)“ von 1965, das zu Richters Werkkomplex der Fotobilder, unscharfen Gemälden nach Fotografien, zählt
- Beeindruckende Wirkung aufgrund des monumentalen Formats
- Das Ölgemälde „Vorhang III (hell)“ befindet sich in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin
- Gerhard Richter gehört seit mehreren Jahren zu den einflussreichsten lebenden Künstlern

rig ist, das Foto einfach durch Deklaration zum Bild zu machen, muss ich es abmalen. [...] Vielleicht ist es altmodisch, so zu denken. Aber es reizt mich, ein Foto, das mir in die Hände fällt, auf diese Weise zu bewältigen.“ (ebd., S. 30f.). Das Verwischen des ursprünglichen, realistischen Motivs ist dabei das essenzielle Moment seines Schaffens: „Dass ich verwische, ist das Wichtigste. [...] Die fließenden Übergänge, die egalisierende Oberfläche, verdeutlichen den Inhalt und machen die Darstellung glaubhaft (eine pastose Prima-Malerei würde zu sehr an Malerei erinnern und die Illusion zerstören). [...] Ich wische vielleicht auch das Zuviel an wichtiger Information aus. Ich bin ein Surrealist.“ (ebd., S. 33).

Das hier angebotene Werk zeigt, auf welche Weise sich der Künstler eine Fülle verschiedenster künstlerischer Techniken zu eigen macht: Die Edition, herausgegeben vom Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlin, entsteht auf Basis einer Fotografie des bereits genannten Ölgemäldes des Künstlers „Vorhang III (hell)“ (1965, Nationalgalerie, Berlin), das wiederum auf einer Fotografie des dargestellten Vorhangs basiert. Einmal mehr wird deutlich, welche bedeutende Rolle der Fotografie innerhalb Richters Œuvre zukommt. Als Jugendlicher und junger Mann fotografiert Richter selbst sehr viel und ist zudem mit einem Fotografen befreundet, der ihm technisches Wissen und einige handwerkliche Kniffe vermittelt. Eine Zeit lang arbeitet der Künstler zudem als Fotolaborant. Die Massen von Fotos, die täglich durchs Entwicklerbad gingen, hätten vielleicht einen anhaltenden Schock bewirkt, sagt Richter später. Vielleicht spielt die Fotografie in seinem künstlerischen Schaffen auch deshalb eine so bedeutende Rolle, und vielleicht versucht Richter auch deshalb, die Fotografie eines eigentlich kurzlebigen Abbilds mithilfe seiner Malerei mit einer Gültigkeit zu belegen, ihr etwas Langlebiges, auf die Ewigkeit Ausgelegtes beizufügen. Aufgrund ebendieser interessanten Gegensätzlichkeit erhält die Darstellung schließlich ein gewisses Maß an Absurdität, welche zusammen mit der so einnehmenden optischen Illusion einmal mehr beweist, dass Richter auch ohne die für ihn sonst so typische Fülle an Farben eine beeindruckende Bildwirkung hervorzubringen vermag. [CH]

CY TWOMBLY

1928 Lexington - 2011 Rom

Untitled (6 Blätter). 1971.

Lithografien.

Bastian 29-34. Jeweils signiert, datiert und nummeriert. Jeweils eines von 24, 25 bzw. 26 Exemplaren. Auf chamoisfarbenem Velin von Arches (mit Wasserzeichen) sowie auf strukturiertem und getöntem Velin von Canson & Montgolfier (mit Wasserzeichen). Bis 57 x 76,5 cm (22.4 x 30.1 in), Blattgröße.

Gedruckt von Robert Peterson. Herausgegeben von Untitled Press Inc, Captiva Island, Florida (jeweils mit dem Trockenstempel).

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.43 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Galerie Munro, Hamburg, 1981.
- Privatsammlung Norddeutschland (direkt vom Vorgenannten erworben).



Cy Twombly und Robert Rauschenberg in Rom, 1961. Foto: Mario Schifano.
© 2013 Artists Rights Society (ARS), New York/SIAE, Rome

Cy Twombly in Robert Rauschenbergs Studio in New York. Foto: Robert Rauschenberg. Rauschenberg Archive © DACS, London/VAGA, New York

Cy Twombly und Robert Rauschenberg treffen sich in New York im Frühjahr 1951. Rauschenberg studiert bereits seit zwei Semestern am Black Mountain College. Auf Einladung von Robert Rauschenberg besucht dann auch Twombly die Kunstschule, die mit ihrem experimentellen Lehrkonzept entscheidend die Kunstbewegung des späten 20. Jahrhunderts in Amerika beeinflusst. Während ihrer Zeit am Black Mountain College entwickelt sich eine Romanze zwischen den beiden, zu einer Zeit, in der Homosexualität nicht gesellschaftlich akzeptiert ist. Rauschenberg ist bereits mit der Künstlerin Susan Weil verheiratet und junger Vater. Auch Cy Twombly wird später heiraten und eine Familie gründen. Die jungen Künstler begegnen sich in einer Zeit, in der beide noch nach ihrer künstlerischen Sprache und ihrer Rolle in der Welt suchen. Als Twombly ein Reisestipendium erhält, bittet er Rauschenberg, ihn zu begleiten. Im Sommer des Jahres reisen sie zunächst nach Italien und nach einigen Monaten nach Marokko. Beide finden auf dieser Reise essenzielle Impulse für die Entstehung ihrer eigenen Bildsprache. Auch wenn ihre Romanze die Zeit nicht überdauert, bleiben sie sowohl persönlich als auch in der Kunst eng verbunden. Rauschenberg beschäftigt sich intensiv mit der Druckgrafik und ist für Twombly ein Impulsgeber. Zusammen mit dem Drucker Robert Petersen, den Rauschenberg bei Gemini G.E.L. kennenlernt, gründet er das neue Print-Studio „Untitled Press“ mit der Idee, hier einen Ort für künstlerische Zusammenarbeit zu schaffen. Rauschenberg ist überzeugt, dass die gegenseitige Inspiration und Befruchtung in der gemeinsamen Arbeit von jungen Künstlern ihre Kunst auf eine andere Ebene zu heben vermag. Neben dem gemeinsamen Kunstschaffen gilt ein weiteres Augenmerk dem Experimentieren und Ausprobieren neuer Techniken, dem Verwenden von besonderen, erlesenen Papieren und handgemischten Druckerfarben sowie der Produktion von kleinen Auflagen. Cy Twombly ist der Erste, der das neue Print-Studio besucht und hier die vorliegende Serie von sechs Lithografien erarbeitet. Cy Twombly arbeitet direkt in seinem typischen gestischen Duktus auf den Lithostein. In vielfachen Variationen wachsen die Liniengeflechte in hellen und dunklen Schattierungen, lichten und dichten Gefügen, in schwerem und leichtem Rhythmus über das Papier. Ein fulminanter Start der Künstlerinitiative „Untitled Press“. [SM]

- Als Matching Set äußerst selten auf dem Kunstmarkt
- In Kleinstauflage entstanden
- Seit fast 40 Jahren in Privatbesitz
- Erste Publikation der von Robert Rauschenberg ins Leben gerufenen „Untitled Press“
- Typische Handschrift im Stil der hochpreisigen „Blackboard Paintings“





226

HORST ANTES

1936 Heppenheim - lebt und arbeitet in Sicellino und Wolfartsweier

Großes Dorf II. 1995/98.

Acryl, Graphit und Mangan mit Sägemehl auf Holz.
Volkens 1998-20. Verso signiert, datiert und gewidmet
„9.5.25 - 2.11.98 für Rolf Schmücking“.
220 x 300 cm (86.6 x 118.1 in) - in drei Teilen je 220 x 100 cm (86.6 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.45 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Quadrat Bottrop - Josef Albers Museum, Bottrop, Kat.-Nr. 9, Farbabb. S. 31.
- Horst Antes - Arbeiten von 1959 bis 2002, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig 6.4.-6.7.2003 und Kunsthalle e.V., Kunsthalle Villa Kobe, Halle, 17.7.-31.8.2003, Kat. Farbabb. S. 160/161.
- Lieblingsbilder, Schloss Gottorf, 28.4.2013 12.1.2014, Kat. Farbabb. S. 42/43.

- **Das Haus ist Horst Antes neuerfundene Kunstfigur**
- **Seltenes Triptychon mit Gruppierung von Hausformen**
- **Wunderbar malerischer Farbkontrast auf monochromem Fond**
- **Material-immanente, pastose Oberfläche**
- **Dem Galeristen und Schriftsteller Rolf Schmücking gewidmet**
- **Größtes, jemals auf dem internationalen Auktionsmarkt, angebotenes Werk des Künstlers**

Wie kaum ein anderer Maler seiner Generation hat Horst Antes überraschend früh zu dem ihm eigenen Stil gefunden, der sein Werk auf prägnante Weise bestimmt hat. Die Reduktion des menschlichen Körpers auf den berühmten ‚Kopffüßler‘ gab seinen Gestalten jene innere und äußere Geschlossenheit, die sich vielschichtigen Interpretationen öffnete. Es ist ein weltpolitisches Ereignis, das eine radikale Änderung der Bildsprache bei Horst Antes auslöst: der Krieg um die Falkland-Inseln 1982. Zunächst bleiben entmaterialisierte Figuren. Auch sie verschwinden Zug um Zug. Ab 1987 konzentriert Horst Antes sich immer mehr auf das Haus und das Fenster als elementare Motive. In der gesteigerten Form steht das fensterlose Haus, welches nur aus Wand- und Dachflächen besteht. Und doch ist jedes Gebäude anders: schmal und hoch oder breitgelagert, mit hellem oder dunklem Dach, oder ganz ohne Dach.

Die Dächer sind durchgehend blau. Und zwar von vielfältigem Blau, einem Blau, das die unzähligen Stimmungen eines blauen Himmels widerzuspiegeln scheint. Das fein abgestufte Grau und Schwarz der Wände erscheint nicht weniger differenziert. Somit wird Platz gemacht für den individuellen Charakter eines jeden einzelnen Hauses. Die Malsubstanz tritt bedeutend in den Vordergrund; Sägemehl, Graphit und Mangan sind in die Farbe eingemischt, sie geben Strukturvarianzen und besondere Eigenschaften der Lichtreflexion.

Die dreiteilige Arbeit „Großes Dorf II“ vereint viele individuelle Häuser und jedes hat einen eigenen Charakter. Als Gesamtheit wirkt das Dorf wie ein kultischer Platz von magischer Ausstrahlung. Die Formenwelt unseres Triptychons ist unemotional meditativ. Der Zwang zu Kontemplation, der von diesem Werke ausgeht, ist Bestandteil eines geheimen Zaubers, der den Betrachter gefangen nimmt. [EH]



LYONEL FEININGER

1871 New York - 1956 New York

Manhattan, Dusk. 1945.

Öl auf Leinwand.

Hess 457. Rechts oben signiert. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 59 x 91,5 cm (23,2 x 36 in).

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York – Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1656-06-08-20 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde wird in Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings von Achim Moeller unter der Nummer 474 aufgenommen.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.47 h ± 20 Min.

€ 200.000–300.000

\$ 220,000–330,000

PROVENIENZ

- Mr. und Mrs. C. Bagley Wright, Seattle.
- Seattle Art Museum, Seattle.
- Lore Kann, Livingston/ MA.
- Estate of Lore Kann, Livingston/ MA.
- Privatsammlung USA.
- Moeller Fine Art, New York/Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien.

AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger: Recent Paintings, Watercolors, Buchholz Gallery, New York, 29. Januar - 23. Februar 1946, Nr. 6 (Moon in Dusk).
- American Painting Today, A National Competitive Exhibition, The Metropolitan Museum of Art, New York, 8. Dezember 1950 - 21. Februar 1951, Tafel-Nr. 31.
- The Twenty Second Biennial Exhibition of Contemporary American Oil Paintings, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C., 1. April - 13. Mai 1951, The Institute of Contemporary Art, Boston, 24. Mai - 24. Juni 1951, Nr. 74.
- Lyonel Feininger, Curt Valentin Gallery, New York, 18. März - 12. April 1952, Kat.-Nr. 16.
- Lyonel Feininger, Bayerische Akademie der Schönen Künste, München, 3.9.-10.10.1954, Kat.-Nr. 25.
- Lyonel Feininger, Stedelijk Museum, Amsterdam, 10. Dezember 1954 - 17. Januar 1955
- Kestner-Gesellschaft Hannover, 1954, Kat.-Nr. 25 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Lyonel Feininger, 1871-1956, Memorial Retrospective, The Pasadena Art Museum, Pasadena/Kalifornien, 26. April - 29. Mai 1966, Kat.-Nr. 59.
- 50 Jahre Bauhaus, (vorbereitet vom Württembergischer Kunstverein, Stuttgart) Art Gallery Toronto, 5. Dezember 1969 - 1. Februar 1970/ Pasadena Art Museum, 16. März - 10. Mai 1970, Nr. 13.

LITERATUR

- Sotheby’s, New York, 17. Mai, 1978, Lot 8.
- Peter Falk Hastings (Hrsg.) The Annual Exhibition Record of the Pennsylvania Academy of Fine Arts. III, 1914-1968, 1989, S. 180.
- Andreas Hüneke, Lokomotive und Loco-Motive. Bewegung und Beharrung als Agens für Feiningers Bildserien. In Roland März (Hrsg.), Ausst.-Kat. Lyonel Feininger: Von Gelmeroda nach Manhattan. Retrospektive der Gemälde, 1998, S. 299.
- Ulrich Luckhardt und Martin Faass (Hrsg.) Lyonel Feininger: Die Zeichnungen und Aquarelle, 1998, S. 223.

- Die imposante Skyline von New York bei Dämmerung in der meisterhaften Formensprache Feiningers**

- Rückgriff auf die frühen Weimarer Stadtansichten**

- Gemälde der Manhattan-Serie befinden sich in Museumsbesitz, u.a. im Museum of Modern Art, New York**

- Bedeutende Ausstellungshistorie**



„Ich arbeite gerade an einer Reihe architektureller ‚Visionen‘. New York als Motiv der Übertragung in Symbole des Raumes und der Atmosphäre. New York ist die erstaunlichste Stadt der Welt in Atmosphäre, Farbe und Kontrast. Einige meiner Arbeiten zeigen eine neue Verwendung der Maltechnik, graphische Elemente als Linien in Feldern kräftiger Farbe. Ich mußte nach Amerika kommen, um mich von dem strengen Zwang der geraden und starren Linie zu befreien.“

Lyonel Feininger 1942, zit. nach: Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 148.



Ankunft in New York, 14. Mai 1936
Foto von Lyonel Feininger
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

HEIMKEHR IN DIE FREMDE

1887 verlässt Lyonel Feininger im Alter von 16 Jahren sein Geburtsland Amerika, um in Deutschland seine musikalische Ausbildung zu vollenden. Was Feininger letztendlich dazu bewegte, von der Musik zur Kunst zu wechseln, ist nicht bekannt. Aber in Hamburg angekommen, nimmt er an der Kunstgewerbeschule Zeichenunterricht und beginnt damit seine künstlerische Laufbahn. Er behält die amerikanische Staatsbürgerschaft, findet aber in Deutschland eine neue Heimat. Hier wird er am Bauhaus zu einer der tragenden Künstlerpersönlichkeiten der modernen Kunst. Als sich die Situation in Deutschland in den 1930er Jahren verschärft, zögert Lyonel Feininger zunächst, das Land zu verlassen, was für ihn als geborener Amerikaner ein Leichtes gewesen wäre, im Gegensatz zu den vielen anderen in Amerika Asylsuchenden. Im Sommer 1936 gibt er auf Einladung von Alfred Neumeyer am Mills College in Oakland einen Sommerkurs. Es wird eine Reise, während der Feininger bestehende Kontakte vertieft, so zum Beispiel zu Galka Scheyer, der Kunstagentin, die seit 1924 mit viel Engagement versucht, die deutschen Künstler der von ihr zusammengeführten „Blauen Vier“ in Amerika bekannt zu machen, sowie dem Kunsthändler J. B. Neumann, der sich bereits seit vielen Jahren um die Etablierung deutscher Kunst in Amerika einsetzt. Nach Beendigung des Lehrauftrages kehrt das Ehepaar Feininger zunächst nach Deutschland

zurück. Im Frühjahr 1937 laufen bereits die Vorbereitungen zur Ausstellung „Entartete Kunst“, die im Sommer in München gezeigt wird und auch Werke von Lyonel Feininger diffamiert. Zur selben Zeit wird der Künstler von den nationalsozialistischen Behörden seines Bezirks vorgeladen. Diese Tatsache und die jüdische Abstammung seiner Frau Julia bewegen Feininger letztendlich doch dazu, dem zweiten Ruf an das Mills College zu folgen, diesmal für immer. Mit gemischten Gefühlen sieht er dem Neuanfang in Amerika entgegen, an Alois Schardt schreibt er: „Eines Tages wird man von mir berichten, daß ich im Alter von 65 Jahren im Hafen von New York eintraf mit ganzen zwei Dollar in der Tasche.“ (zit. nach Peter Selz, Lyonel Feiningers Rückkehr nach Amerika, S. 348, in: Roland März (Hrsg.), Lyonel Feininger von Gelmeroda nach Manhattan, 1998).

Mit 65 Jahren muss er sowohl sein privates als auch berufliches Leben neu beginnen. Er schätzt seine Ausgangslage recht nüchtern ein. Ihm ist klar, dass er nicht nahtlos an seine Erfolge im Vor-Nazi-Deutschland anknüpfen kann. Seine Kunst ist eher einem kleinen, europäisch geprägten Kunstkreis bekannt. Die Eingewöhnung dauert eine Zeit. Einige Auftragsarbeiten decken den Lebensunterhalt der Feiningers, tragen aber nicht zur Entwicklung seiner Kunst bei. Erst 1939 beginnt er langsam wieder in Öl zu malen, es entstehen wenige Werke, in denen er auf altbewährte Schiff- und Seemotive zurückgreift.

MANHATTAN

New York ist das Zentrum des künstlerischen Lebens in Amerika. Hier leben Lyonel und Julia Feininger in einer kleinen Wohnung in der Nähe des Gramercy Parks, von der aus man den East River sehen kann. Feininger beginnt, sich mit seiner neuen Realität bildnerisch auseinanderzusetzen, seine tägliche Umgebung in Manhattan erhebt er erstmals 1940 zum Bildmotiv. Sein neues Umfeld verlangt eine starke Umorientierung und Entwicklung neuer Bildformen. Die Unterschiede zwischen der „old world“-Architektur und den Eindrücken seiner neuen Umgebung könnten kaum größer sein. In Deutschland fasziniert ihn die mittelalterliche Architektur, die er in seine moderne Formensprache umsetzt, wie seine ikonenhaften Werke von Gelmeroda oder Halle zeigen. Die moderne amerikanische Hochhausarchitektur in New York ist jedoch bereits konzentrierte Form per se. Die Skyscraper Manhattans sind von Natur aus gewaltig und bedürfen keiner künstlerischen Überhöhung und Monumentalisierung. Die Architektur hat sich bereits in der Wirklichkeit in moderne Kunst verwandelt. Dies ist für Feininger die Herausforderung der späten Manhattan-Bilder. Die Monumentalität ist bereits durch die beeindruckende Skyline Manhattans gegeben, die er in einem weiteren künstlerischen Schritt entmaterialisiert. Das bildnerische Motiv ist nur noch eine Essenz seiner wirklichen Gestalt. Die grafische Linie ist und bleibt zentral in Feiningers Bildsprache. Die Linien umschreiben die Fläche, die von den Linien erschaffene Fläche trägt die Struktur des Bildes, wobei die sanfttonig eingesetzte Farbe der gegebenen

Form dient. Kennzeichnend ist in diesen späten Bildern der Gebrauch der Linie, die einen bisher nicht dagewesenen Grad der Auflösung zeigt. Seine Arbeiten werden grafischer, die Linien erscheinen zunehmend freigelegt, alleingestellt und deutlich sichtbarer als in den Jahren zuvor. Gleichzeitig tragen und bestimmen sie die gesamte, zurückhaltende und dennoch komplexe Komposition.

Feininger selbst beschreibt diese Entwicklung so: „Die Form ist auf's Knappste bemessen - und der ganze Apparat der Farbe und der Malweise auf das Einfachste reduziert - wie der Ballast, der abgeworfen wurde, um nunmehr frei fliegen zu können“ (aus einem Brief von Lyonel Feininger, Falls Village, Connecticut, 26. Juli 1944, zit. nach: Hans Hess, Lyonel Feininger, Stuttgart 1959, S. 158). Besonders reizvoll setzt Feininger in „Manhattan, Dusk“ die Lichtstimmung bei Dämmerung um. Die letzten fahlen Lichtstrahlen spiegeln sich in den Glasflächen der Hochhäuser. Das zarte Schimmern des gedämpften Lichts dieser frühen Abendstunden setzt Feininger mithilfe von metallisch schimmernden Farben meisterhaft in Szene. Die ganze Farbpalette ist von einer sanft umschließenden Gedämpftheit. Feiningers Umgang mit der verwendeten Farbe erhöht hier die Unwirklichkeit der Szene, deren Grad der Abstraktion. Flächig, ungemischt aufgetragen und von einer gedämpften Farbigkeit füllt sie die Zwischenräume der grafischen Liniennetze. In dieser eindringlichen Sparsamkeit in Form und Farbe zeigt sich der besondere Charakter von Feiningers späten Arbeiten. [SM]



Lyonel Feininger, Manhattan I, 1940, Öl auf Leinwand
Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Lyonel Feininger, Architecture with Stars II, 1945, Öl auf Leinwand
Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Murnauer Landschaft. 1923.

Öl auf Malpappe über Bleistift.

Links unten signiert. Verso abermals signiert, mehrfach datiert „25. X.23“, „25.X.23. II“ und „Herbst 1923/5“ sowie zweifach betitelt.

Verso mit dem Nachlassstempel sowie einem Aufkleber mit der teils gestempelten, teils handschriftlichen Nummer „L 78“ und einem Etikett, dort die gestempelte Nummerierung „1218“. 33 x 45 cm (12.9 x 17.7 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (Schenkung vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Gabriele Münter malt Murnau, Schlossmuseum Murnau, 26.7.-3.11.1996, und August Macke Haus, Bonn, 10.11.1996-16.2.1997, S. 105.
- Gabriele Münter, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 3.7.-19.9.1999, Nr. 45, Farbabb. S. 127.



Wassily Kandinsky, Eisenbahn bei Murnau, 1909, Öl auf Pappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Ein lichter Tag im Oktober muss es gewesen sein, als Gabriele Münter sich aufmacht und den idealen Punkt für einen Blick auf den Staffelsee mit der sanften, hügeligen Rahmung im Süden und dem Hörnle, dem ersten Berg der Ammergauer Alpen, im Hintergrund, sucht. Und diesen idealen Ort für diese wie eine beglückende Befreiung wirkende Landschaft, findet sie oberhalb des kleinen Nachbarortes Seehausen, ein Ort direkt am Staffelsee, nicht nur der Künstlerin bekannt für die traditionelle Hinterglasmalerei. Die Künstlerin steht oberhalb einer herrschaftlichen Villa am Hang in Mitten von gemähten Wiesen. Die Laubbäume sind herbstlich goldgelb gefärbt, das Nadelholz am See und über die sanften Anhöhen verteilt, liegt im Schatten der Wolken, die sich auch im Wasser des Staffelsees spiegeln. Die Sonne verabschiedet sich hinter dem Hörnle, erhellt noch die Wolkenfetzen am azurblauen Himmel. Und der Telegrafmast? Gabriele Münter spart ihn nicht aus, setzt ihn, eine Errungenschaft der Moderne, wenn auch an den Rand des Motivs, doch sehr prominent ins Bild. Er gehört zum Landschaftsbild und dennoch wirkt er wie ein Zitat, etwa nach dem Gemälde „Die Telegrafmasten in Malakoff“ von Henri Rousseau. Münter ist vertraut mit dem Werk des großen Franzosen, ein ‚Heiliger‘ für die Künstler um den „Blauen Reiter“. Oder erinnert sich Gabriele Münter an Kandinskys Gemälde „Eisenbahn bei Murnau“ mit den ebenso prominent gesetzten Telegrafmasten aus dem Jahr 1909, zu Beginn jener glücklichen Jahre in dem gemeinsamen „Russenshaus“?

Seit 1915 ist die Künstlerin nicht mehr vor Ort, als sie nach der Trennung von Wassily Kandinsky 1914 im Frühjahr nach Stockholm aufbricht, um dort noch einmal mit ihm für drei Monate zusammenzukommen, anschließend weiter nach Kopenhagen reist und letztlich erst im Frühjahr 1920 nach fünf Jahren in Skandinavien nach Deutschland zurückkehrt, nach München und nach Murnau. Gabriele Münter lebt in großer Isolation in Murnau, kann die Tatsache nicht überwinden, dass Kandinsky in Moskau heiratet und mit seiner Frau Nina 1920 nach Berlin und Weimar ausreisen kann, um seinem Ruf als Meister an das von Walter Gropius gegründete Bauhaus nachzukommen. In Murnau entstehen in dieser Zeit vielleicht auch deshalb kaum nennenswerte Gemälde; Gabriele Münter zeichnet viel. Erst 1923 zeigen sich wieder aufkeimende Ansätze in ihrer Malerei, es entsteht eine Reihe von Ansichten Murnaus und vom Staffelsee. Gabriele Münter ‚erobert‘ sich, wie mit dieser Landschaft, ihr so geliebtes Blaues Land zurück. Ihre Palette ist nach wie vor kräftig, hat nicht eingebüßt an gewagten Kontrasten in den Blau- und Rottönen; die Pinselführung hingegen ist in gewisser Weise unruhig und erinnert mit den pastosen Setzungen an die frühe Zeit ihres expressiven Stils zur Zeit des „Blauen Reiters“. [MVL]





229

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Bergdorf mit rosa Kuh. 1919/20.

Öl auf Leinwand.

Gordon 598. Verso von fremder Hand mit „Nachlass E. L. Kirchner“ sowie mit der handschriftlichen Registriernummer „KN-Da/Aa 3“ bezeichnet. 70 x 80 cm (27,5 x 31,4 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Die vorliegende Arbeit war als Leihgabe eine Zeit lang Teil der Dauerausstellung zu Ernst Ludwig Kirchner im Braith-Mali-Museum, Biberach.



Blick von der Sommerhütte Kirchners auf der Stafelalp Richtung Süden auf das Tinzenhorn, um 1919

- **Erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten**
- **Entsteht in Kirchners Anfangszeit in Davos, aber noch mit der in Berlin vorherrschenden Farbpalette**
- **Die Davoser Bergwelt wird fortan zum zentralen Motiv**
- **Kirchner findet hier zurück in seine temperamentvolle Malerei**
- **Aus dem Nachlass des Künstlers**
- **Geschlossene Provenienz**

Anfang Mai 1917 trifft Kirchner ein zweites Mal in Davos ein und versucht, mit dem Heilplan des Lungenarztes Lucius Spengler und von dessen Frau Helene seine aktuelle Depression zu lindern. Ende Juni mietet Kirchner die Ruesch-Hütte auf der Stafelalp hoch über Frauenkirch und versucht, diszipliniert zu arbeiten. Lähmungerscheinungen an Beinen und Armen reduzieren das gewünschte Ergebnis; dennoch gelingt es Kirchner, in einer Davoser Buchhandlung neue Holzschnitte zu zeigen. Ende August besucht ihn Henry van de Velde und auf seine Empfehlung hin begibt sich Kirchner Mitte September in die Obhut des Psychiaters Ludwig Binswanger in dessen Sanatorium „Bellevue“ in Kreuzlingen. Nach seiner Entlassung im Juli 1918 kehrt Kirchner zurück auf die Stafelalp und beginnt, sich mit seiner neuen Umgebung zu arrangieren und wieder intensiv zu arbeiten.

Erna Schilling, die Lebensgefährtin Kirchners seit seinem Umzug nach Berlin, reist an und bringt wichtige Dinge aus dem Berliner Atelier mit. Im September ziehen beide in ein winterfestes Haus in den Lärchen, welches er von der Familie Andres Müller für längere Zeit anmieten kann und entsprechend seiner Gewohnheit und Ideen auszustatten beginnt. Am 5. Juli 1919 schreibt er an van de Velde: „Ich bin sehr froh und glücklich hier zu sein und 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 [...]“ (Kirchner an Henry van de Velde, zit. nach: Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Zürich 2014, Brief Nr. 755). Kirchner beginnt, sein Davoser Tagebuch zu schreiben, und ver-





„Und es ist doch wieder so schön wie früher, die Berge fast noch mächtiger als sonst und die Menschen gut und frei.“

Kirchner in einem Brief an Nele van de Velde, datiert: Stafelalp, 8. August 1919, zit. nach: E.L. Kirchner: Briefe an Nele, München 1961, S. 22.



Ernst Ludwig Kirchner, Kühe bei Sonnenuntergang, um 1918/19, Öl auf Leinwand, Albertina, Sammlung Batliner, Wien

bringt den Sommer wieder auf der Stafelalp; es entstehen zahlreiche druckgrafische Werke und Gemälde, so auch dieses im Sonnenlicht gelegene „Bergdorf mit rosa Kuh“.

So wie Kirchner in Dresden die Stadt, das Atelier, die Moritzburger Weiher zum Thema seiner Kunst macht, in Berlin sein Augenmerk auf das Nachtleben in den Straßen, in den Varietés richtet, so gewinnt er seinem neuen Zuhause viele künstlerische Facetten ab, ersetzt etwa der „herrliche Spaziergang am Nachmittag fast bis auf die Kummeralp“ (Lothar Grisebach/Lucius Grisebach (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch, Ostfildern-Ruit 1997, S. 36) sein unruhiges Flanieren über die Berliner Plätze. Die Umstellung fällt ihm schwer: „das unmittelbare Leben ohne künstliche Stilisierung in einen Teppich zu bringen und doch das Leben mit dabei zu haben. Ich muss es doch immer und immer wieder versuchen. Ich fange ganz farbig an mit Farbflächen, dann kommt erst die Zeichnung hinzu, so gelangen meine letzten Berliner Bilder. Aber ich muss viel mehr zeichnen nebenbei, so wie ich damals es tat. Nur, wer nimmt mir die schreckliche Krankheit, die immer und immer kommt und mich herauswirft? Am ganzen Nachmittag und die böse Nacht. Wer nimmt sie mir? Ich gebe alles drum. [...] Jedenfalls keine Kraft für die grosse Leinwand mehr vorhanden. [...] Violett zu malen, reizt mich jetzt ungeheuer [...]. Violett, Rot, Grün malen zu können“, hält er in seinem Tagebuch fest (ebd., S. 31).

So wird das Alpleben auf der Stafelalp wie einst in Berlin die Straßenszenen mit den Kokotten zum zentralen Thema Kirchners in den ersten Jahren seines „neuen“ Lebens in Davos und auf den Almen in den umliegenden Bergen. „Bergdorf mit rosa Kuh“ schildert den Ort der Sommerfrische, den Blick auf die an den Berg geduckten Hütten

mit den weiß gekalkten Schornsteinen, zeichnet den schmalen Weg entlang des Hangs hinauf auf das Plateau, auf dem die Bauern mit den Kühen, Ziegen und Schafen das tägliche Leben teilen. Sattes Grün der Hänge schattiert Kirchner mit dunklen Bögen, im Vordergrund trifft unser Blick auf einen bereits mit frischen Trieben überzogenen, wohl vergessenen Heuschober, ganz oben rechts, am Rande der landschaftlichen Schilderung, die rosa Kuh! Den Kopf angehoben, blickt sie neugierig in das unter ihr liegende Tal. Kirchner sucht sein Gleichgewicht zu finden, indem er sich auf das Leben der Bauern einstellt und die kolossale Natur und deren Veränderungen in den Jahreszeiten auf sich wirken lässt. Ihm werden die Bergbewohner zu Freunden, die er fotografiert, deren Lebensraum er in den frühen Davoser Landschaftsbildern ein erlebtes Gedenken setzt. Auch fotografiert Kirchner die Stafelalp im Blick von seiner Sommerhütte und übernimmt das Motiv annähernd für die Sicht auf das Bergdorf. Wie in den Gemälden, die noch in Berlin oder auf Fehmarn entstehen, entwickelt Kirchner mit deutlichen Farbverschiebungen und komprimierenden Perspektivsprüngen auch für die ersten Davoser Landschaften die ihm eigene Dynamik, die den Insel- und Berliner Stadt-Expressionismus auf den Expressionismus in den Bergen überträgt: das köstliche Rosa, das intensive Rot, der Kontrast von Blau, Grün und Gelb. [MvL]



Ernst Ludwig Kirchner, Stafelalp im Schnee, 1919, Öl auf Leinwand, Sammlung E. W. Kornfeld, Bern/Davos

JOSEF ALBERS

1888 Bottrop - 1976 Orange/Connecticut

Homage to the Square. 1962.

Öl auf Masonit.

Rechts unten monogrammiert „A“ und datiert. Verso mit handschriftlichen Anmerkungen zum Kompositionsaufbau und Farbauftrag. 45,5 x 45,5 cm (17,9 x 17,9 in).

Die Arbeit ist im Archiv der Josef und Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut, unter der Nummer „JAAF 1976.1.304“ registriert. Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.52 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000^N

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Estate of Josef Albers.
- Josef Albers Foundation.
- Galerie Denise René, Paris (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Mailand/Paris (1984 vom Vorgenannten erworben - 2017).

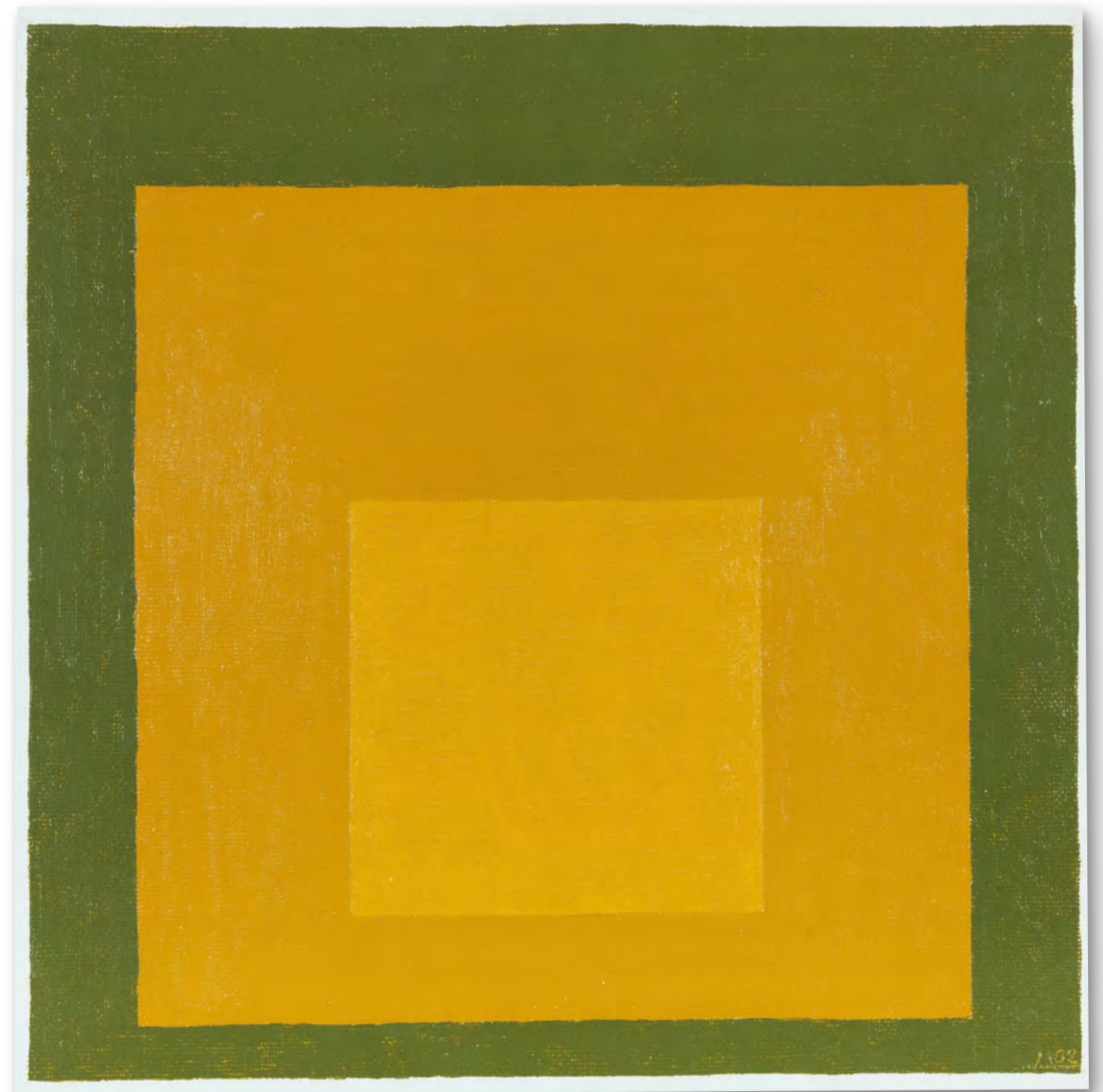
- **Schöne, aus den warmen Farbtönen Kobaltgelb, Ocker und Gold-Grün aufgebaute Komposition mit leuchtendem Zentrum**
- **Aus der zentralen Werkphase der bedeutenden Serie „Homage to the Square“, die den internationalen Ruhm des Bauhaus-Künstlers begründet**
- **Ein ähnliches Werk der Serie „Homage to the Square“ mit ebenfalls grün-gelber Farbkombination befindet sich im Solomon R. Guggenheim Museum, New York**

„In visual perception a color is almost never seen as it really is - as it physically is. This fact makes color the most relative medium in art.“

Josef Albers, Interaction of Color, Einleitung, Yale University Press 1963.

Aus der berühmten Serie „Homage to the Square“, die Albers von 1950 bis zu seinem Tod im Jahr 1976 beschäftigt, stammt auch unsere leuchtende Arbeit aus dem Jahr 1962. Obwohl die genannte Bildserie nur mit einer einzigen Form arbeitet - dem Quadrat -, ist jede dieser minimalistischen Schöpfungen einzigartig und visuell immer wieder aufs Neue herausfordernd. Denn Albers nutzt die Wiederholung der Form, um die Konzentration ganz auf die Wirkung der Farben zu lenken, um die individuelle Wirkung der Farbwerte weitestgehend aus ihrer Verknüpfung mit der Form zu lösen. An unserer frühen Schöpfung kann dieses Verfahren mit besonderer Prägnanz nachvollzogen werden. Grundlegend ist Albers' Erkenntnis, dass Farbe kein absoluter Wert ist, sondern immer in Relation zu ihrer Umgebung wahrgenommen werden muss. Die Größe, Lage und Tönung benachbarter Bildflächen ist es, welche unsere Farbwahrnehmung maßgeblich bestimmt. Zur Erkundung dieses Phänomens legt Albers seine Bilder nach einem vergleichbaren geometrischen Grundraster an: drei oder vier verschieden große Quadrate, deren Mittelpunkte auf derselben vertikalen Mittelachse liegen. In unserem Fall strahlt das Binnenquadrat in frühlingshaftem Gelb, das zweite ist in gebrochenem Ocker-Gelb gehalten. Auch durch die unterschiedliche Oberflächenstruktur kommt es zu einem verblüffenden Farbenleuchten des Binnenquadrates, das wie eine frühlingshaft wärmende Sonne erscheint, die mit sanften Strahlen in die Umgebung ausgreift. Der monochrome Ocker-Gelb-Ton, der den frischen Grün-Ton und das zentrale leuchtende Gelb voneinander trennt, erscheint durch optische Phänomene an seinen äußeren Rändern scheinbar dunkel und an seinen inneren Rändern zum leuchtenden Zentrum der Komposition hin hell eingefärbt. Albers Kompositionen sind eine immer neue Herausforderung für das sehende Denken.

Weitere Gemälde aus Albers' berühmter Serie „Homage to the Square“ befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. dem Museum of Modern Art und dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sowie der Tate Modern, London. [JS]



YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Monochrome bleu. 1959.

Pigment und Kunstharz auf Papier, auf Holz aufgelegt.

Nicht bei Wember. Verso signiert und datiert. 21,6 x 18 cm (8,5 x 7 in), blattgroß.

Holz: 22,6 x 19 cm (8,9 x 7,5 in).

Laut Paul Wember entsteht die Arbeit 1959 als Beilage zu einem Buch, das im selben Jahr von Pol Bury herausgegeben werden sollte. Die Arbeit ist inhaltlich der im Werkverzeichnis Wember verzeichneten Werkgruppe IKB 145-151 zuzuordnen.

Verso mit einer schriftlichen Bestätigung von Rotraut Klein-Moquay vom 21. Oktober 1979. Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Paul Wember, Kaiser Wilhelm Museum/Museum Haus Lange, Krefeld, vom 25. Oktober 1972.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Iris Clert, Paris.
- Galerie Jacques Tronche, Paris.
- Sammlung James Wise, Tourrettes sur Loup, Frankreich (vom Vorgenannten erworben).
- Galleria Blu, Mailand (1969 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Hans-Jürgen Müller, Köln.
- Privatsammlung Süddeutschland (1972 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Galerie Motte, Genf, 3. Auktion, 29.6.1969.

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 paten-

- Yves Klein gilt als Meister der Monochromie
- Der Künstler versteht es, sein patentiertes Pigment auf einzigartige Weise mit dem Bildträger zu verbinden
- Die Farbe „International Klein Blue“ (IKB) = materialisierte Sensibilität
- Von hypnotischer Anziehungskraft
- Ausführliche, namhafte Provenienz
- Seit fast fünf Jahrzehnten in süddeutschem Privatbesitz

„[...] 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.

tieren 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 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. [CH]



WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Formen figural - dreiteilig. 1938.

Öl und Lack auf Leinwand.

Beye/Baumeister 708. Auf dem Keilrahmen signiert, handschriftlich datiert „Dez 38“ und mit einem Richtungspfeil, zudem auf einem Aufkleber nochmals signiert und mit der Nummer „712“. 54 x 65 cm (21.2 x 25.5 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.56 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77.000 – 99.000

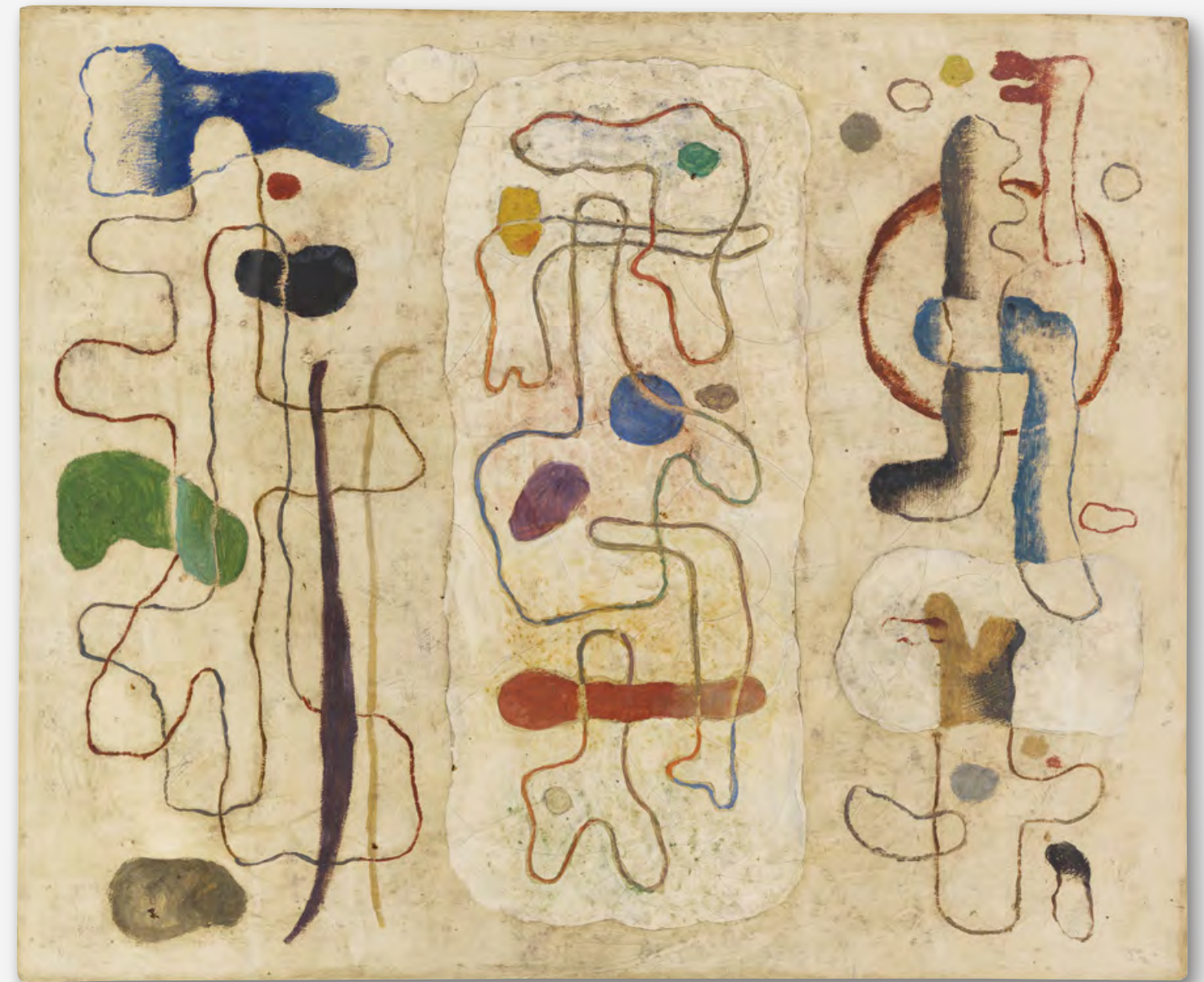
PROVENIENZ

- Privatsammlung Süddeutschland (direkt beim Künstler erworben).
- Privatsammlung (seit 2010).

LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, Verzeichnis der Gruppen, Formen 1936-1938, S. 283, Nr. 446 (mit Abb.), dort unter dem Titel: „Formen figural, dreiteilig II“.
- Ketterer Kunst, München, 374. Auktion, 4.12.2010, Lot 52.

- **Leuchtende, farbintensive Arbeit**
- **Seit Entstehung in Privatbesitz**
- **Entstehung im inneren Exil während der Zeit des Wuppertaler Arbeitskreises**



Das vorliegende Gemälde fällt unter die Werkgruppe „Formen“ aus der Zeit von 1936 bis 1938. Das Figurale im Formengut wird von Baumeister hier linear verfolgt. Nur wenige Farbflächen sind locker über die Komposition verteilt und verleihen ihr eine leichte Rhythmisierung. Die mittlere Partie ist durch eine etwas hellere Grundierung herausgehoben, wenn auch gering. Hier ist das Formenspiel verflochten und miteinander verknüpft. Nach eigenem Bekunden hat Baumeister in dieser Komposition auch Lack verwendet, der die ansonst heiter-schwereleose Komposition etwas erdet. Eingebunden sind die locker verteilten Formen in einen leicht differenzierten Hintergrund, der an die Mauerbilder aus der Zeit von 1919 bis 1923 erinnert. Dass Baumeister in dieser Komposition Lack verwendet ist auch biografisch ein interessanter Aspekt. 1936 lernt er durch die Vermittlung des Wuppertaler Architekten Heinz Rasch, mit dem er seit der Zusammenarbeit bei der Bauausstellung 1924 in Stuttgart befreundet ist, den Inhaber der Wuppertaler Lackfabrik Kurt Herberts kennen. Eine glückliche Fügung, denn 1937 werden fünf Werke Willi Baumeisters in der Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Um ihn vor dem Zugriff der Gestapo zu schützen, stellt Herberts Baumeister in seiner Fabrik an. Der gleiche Schutz kommt den als „entartet“ deklarierten Künstlern Oskar Schlemmer und Franz Krause zugute. Sie bilden mit anderen Künstlern den Wuppertaler Arbeitskreis, der bis 1944 bestehen wird. Die gestaltungs- und maltechnologischen Experimente an Tarnfarben für die Rüstungsindustrie, die Herberts von Baumeister, Schlemmer, Krause und anderen durchführen lässt, hat sich der Wehrwirtschaftsführer 1939 als kriegswichtig einstufen lassen. Im eigens eingerichteten Maltechnikum widmen sie sich der historischen Untersuchung und den künstlerischen Anwendungsmöglichkeiten von Lack, wobei die erhaltenen Ergebnisse der Versuchsreihen bis heute Gültigkeit haben und damals Elemente des Informel vorwegnehmen. Auch in der vorliegenden Arbeit „Formen figural - dreiteilig“ findet die Lackfarbe Eingang in die Komposition. Das Werk entsteht im Verborgenen im inneren Exil zu einer Zeit als Baumeister trotz aller Verfemungen an seiner abstrakten Formensprache festhält. [SM]

„jedoch haben moderne bilder fast nur den inhalt der farb- und formfuge und deshalb gibt es gar keine titel, die den inhalt oder gehalt eines modernen bildes treffen könnten. der wirkliche gehalt eines modernen bildes liegt sichtbar und verborgen in dem ganz äußerlichen drama der farben und formen und all ihren beziehungen zueinander.“

Willi Baumeister, zit nach: gleichnisse zur natur, Der Spiegel 3, 1949.

WOJCIECH FANGOR

1922 Warschau - 2015 Warschau

B65. 1965.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt. 59,8 x 60,3 cm (23,5 x 23,7 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 17.57 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin (verso auf dem Keilrahmen mit dem typografisch bezeichneten Galerie-Etikett).
- Privatsammlung Großbritannien (bis 2007).
- Privatsammlung Polen.

LITERATUR

- Sotheby's, New York, 8294. Auktion, Contemporary Art, 26.2.2007, Lot-Nr. 174 (mit Farbabb., S. 188).

„Diese Bilder sind ein Test für Ihren Sehnerv“, titelt die Welt 2017 anlässlich einer Ausstellung des polnisch-amerikanischen Künstlers in Berlin, denn Wojciech Fangor konfrontiert den Betrachter mit verblüffenden, neblig-verschwommenen, kräftig-bunten Farbfeldern und Kreisformationen, denen man durchaus hypnotische Wirkungen unterstellen möchte. Mit weichem Pinsel fügt der Künstler unzählige dünne Schichten bunter, satter Ölfarbe zu einer pulsierenden Komposition zusammen, in denen sich sein großes technisches Können offenbart. Mithilfe dieses feinen, lasierenden Farbauftrags, der strengen geometrischen Formfindung sowie der Illusion von Unschärfe und räumlicher Tiefe gelingt ihm eine beeindruckende Überschreitung der Grenzen malerisch-darstellerischer Möglichkeiten. Zu der abstrakten Malerei findet Fangor in den 1950er Jahren, zur gleichen Zeit, in der auch Kenneth Noland und Jasper Johns ihre ersten „Target Paintings“ verwirklichen. Fangor beginnt anstatt mit Acrylfarben mit weicheren und satteren Ölfarben zu experimentieren und schafft ab 1956 erste farbenfrohe Darstellungen verschwommener Kreise sowie wabernder Formengebilde mit optischen Kniffen und Illusionen. Auf diese neuartigen, ungegenständlichen Gemälde reagiert man in Warschau damals verhalten. „Niemand verstand oder mochte meine Abstraktionen, der Großteil der Akademie fand, dass sie keine Kunst waren“, erzählt er rückblickend (zit. nach: Welt Online, 24.9.2017). Und doch erlangt er mit seinen Arbeiten und der so einzigartigen visuellen Bildsprache schon wenig später, nach seiner Übersiedlung nach Amerika, auch international größere Anerkennung. Bereits 1961 und 1965, dem Entstehungsjahr des hier

- Entstanden im für ihn wichtigen Jahr der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York
- Charakteristische, jedoch farblich außergewöhnliche Arbeit der 1960er Jahre
- Bereits 1966 erwirbt das MoMA ein erstes Werk des Künstlers
- Das Entstehungsjahr ist für Fangor eine Zeit des Umbruchs und Erfolgs: 1964/65 lebt der Künstler in West-Berlin, 1965 zieht er nach England, 1966 siedelt er auch aufgrund seines dortigen Erfolgs in die Vereinigten Staaten über

angebotenen Werkes, werden seine Arbeiten neben Gemälden von Josef Albers, Bridget Riley, Frank Stella und Victor Vasarely in zwei Ausstellungen im Museum of Modern Art in New York gezeigt. 1970 widmet ihm das New Yorker Guggenheim Museum sogar eine Einzelausstellung und rückt ihn damit endgültig in den Fokus der internationalen Kunstwelt.

Fangors Kunst sieht man ihr Alter nicht an: Die damals so andersartigen Arbeiten gelten auch heute noch als außergewöhnliche Schöpfungen innerhalb der Farbfeldmalerei und der Op-Art. Sie haben auch mehr als 50 Jahre später nichts von ihrer Brillanz und Einzigartigkeit eingebüßt. Diese zeitlose Relevanz ist einer der Gründe, weshalb dem Œuvre des Künstlers gerade in den letzten Jahren eine erhöhte internationale Wertschätzung zuteil wird. „Pity that this came when I was 90 and not when I was 40“, kommentiert der Künstler seinen späten Ruhm vor einigen Jahren in einem Interview mit dem Zoo Magazine (zit. nach: New York Times Online, „Wojciech Fangor. Painter Who Emerged From Postwar Poland, Dies at 92“). Erst 2012 ehrt ihn das Nationalmuseum in Krakau mit einer groß angelegten, retrospektiven Ausstellung, 2014 rückt ihn der Schweizer Auktionator und Kunstsammler Simon de Pury mit der Einzelausstellung „Color, Light, Space“ in London ins richtige Licht. 2018 erscheint mit „Color and Space“ (Skira Verlag) die erste internationale Publikation zu den Arbeiten Wojciech Fangors. Seine faszinierenden Werke sind heute Teil zahlreicher internationaler Sammlungen, u. a. des Museum of Modern Art New York und des San Francisco Museum of Modern Art. [CH]



YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Untitled Blue Plate (IKB 161). 1958.

Steingut und Pigment.

Wember IKB 161, S. 75. Verso signiert und datiert. Durchmesser: 24 cm (9,4 in).

Nachträglich auf Holzplatte montiert. [CE]

Aufszeit: 17.07.2020 – ca. 17.59 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154,000 – 198,000

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.

Die Unendlichkeit dieser Welt in der Monochromie von Farbe zu suchen, bewegt schon Yves Klein in den 1950er Jahren, später dann etwa auch den indisch-britischen Bildhauer Anish Kapoor, der in die Innenwände von Körpern, die wie Parabolspiegel aussehen, das schwärzeste Schwarz aufbringt. Ende der 1950er Jahre befindet sich Yves Klein auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Mit seinem kurz zuvor ausgebildeten 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. Yves Klein verwendet unterschiedlichste Materialien als Träger, um mit der Wirkung des blauen Pigments zu experimentieren – ob nun auf herkömmlichen Trägern wie der Leinwand, durch mit den Farbpigment getränkten Schwämmen auf Holz oder aufgeständert, den sogenannten Anthropometrien auf Papier und Leinwand oder den, wie in diesem Fall auf Steingut. Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Immaterialität verbindet Yves Klein mit zeitloser Gegenwart. Trotz strenger Monochromie entsteht, je nach Träger, ein Farbenspiel mit verschiedensten Schattierungen, wie auch bei dem hier angebotenen Werk durch die wie ein Parabolspiegel gewölbte Oberfläche, eine konkave, runde Form, die unsere Aufmerksamkeit bis in eine unendliche Tiefe bindet. Je nachdem wie das Licht auf das Objekt fällt, schimmert das gebundene Pigment 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 ge-

- Frühes Zeugnis einer monochromen Rauminstallation
- Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Immaterialität von Farbe
- Absolute Freiheit in der Schönheit gegenwärtiger Kunst als Prinzip
- Aus einer bedeutenden Privatsammlung



Anish Kapoor, Mother as a Void, 1988, Pigment auf Fiberglass, 205 x 205 x 230 cm, Mexiko, MUAC. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

schleudert. 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). [MvL]



LUCIO FONTANA

1899 Rosario di Santa Fé (Argentinien) - 1968 Comabbio bei Varese



Concetto spaziale. 1957.

Durchstoßungen, Tusche und rotes Anilin auf Rupfen.

Crispolti 57 I 10 (2006). Verso signiert und betitelt. 70 x 85 cm (27,5 x 33,4 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.01 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Sammlung Hermann Igell, Stockholm (direkt vom Künstler erworben - wohl bis Ende 1960er Jahre).
- Emil Sönderström, Bromma/Stockholm (wohl vom Vorgenannten erworben bis 1979).
- Sammlung Dr. Günther Ohloff, Genf (seit 1979).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

LITERATUR

- Enrico Crispolti, Lucio Fontana, hrsg. v. Archivio Lucio Fontana, Mailand, Brüssel 1974, Bd. II, S. 60-61, 57 I 10, mit sw-Abb.
- Christie's, London, Auktion 3.7.1979, Los 204, mit ganzseitiger sw-Abb.
- Enrico Crispolti, Lucio Fontana, Catalogo generale, Mailand 1986, Bd. I, S. 207, 57 I 10, mit sw-Abb.

BUCHI - ZENTRALER WENDEPUNKT UND BEGINN DER CONCETTI SPAZIALI

Nicht nur in der nachträglichen kunsthistorischen Würdigung, sondern auch für Lucio Fontana selbst sind seine ersten perforierten Leinwände, die ab dem Jahr 1949 entstehen, der bedeutendste Wendepunkt und der wichtigste Schritt seiner gesamten künstlerischen Laufbahn. In der kunsthistorischen Forschung wird Fontanas radikale Geste seiner ersten Durchstoßungen der Leinwand, den „Buchi“ (Löcher), wie der Künstler selbst diese zentrale Werkgruppe bezeichnet hat, als ein bedeutender Ausgangspunkt der europäischen Nachkriegskunst gefeiert. Selten wird der Name eines Künstlers so eng mit einer einzigen Geste, einer einzigen künstlerischen Errungenschaft verbunden wie im Falle Fontanas, in dessen Werk zum einen die Durchlöcherung der Leinwand und zum anderen der etwa zehn Jahre später daraus abgeleitete Schnitt im Zentrum seines Schaffens steht. Als Fontana im Jahr 1949 erstmals ein auf Leinwand aufgezo-

- Aus der berühmten Werkgruppe der „Buchi“ (Löcher), Fontanas frühesten „Concetti spaziali“

- Fontanas Leinwanddurchstoßungen der „Buchi“ (Löcher) gelten als wegweisende Schöpfungen der Nachkriegskunst

- Besondere Komposition im poetischen Spiel zwischen Farbe und Aktion, von großer Seltenheit und musealer Qualität

- Eine Vielzahl der frühen „Concetti spaziali“ befindet sich heute in bedeutenden internationalen Sammlungen, u.a. dem Museum of Modern Art und der Solomon R. Guggenheim Foundation, New York

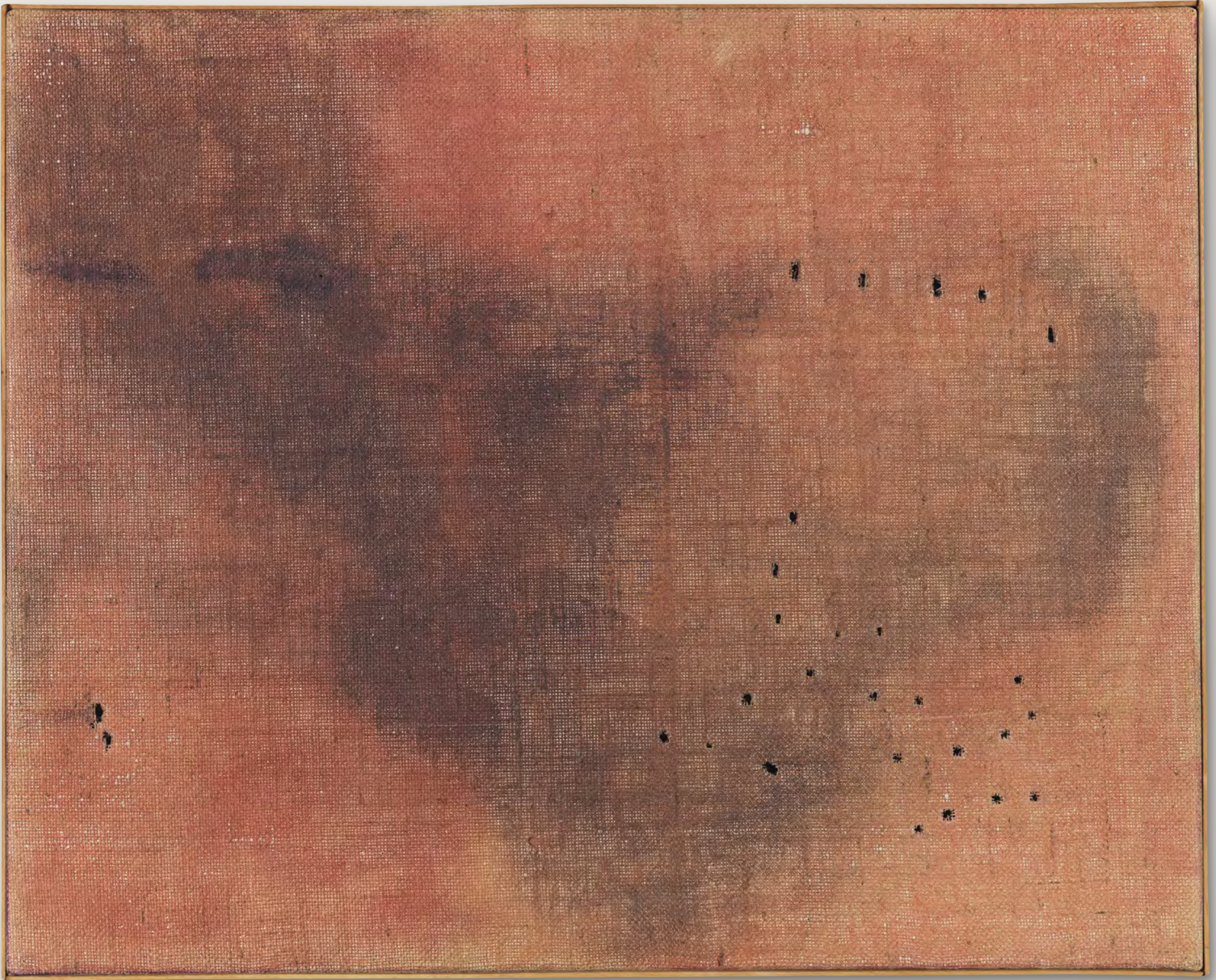
- Leinwanddurchstoßungen sind die begehrtesten Arbeiten in Fontanas Werk. Die Arbeit „Concetto spaziale. La fine di Dio“ (1964) erzielte 2015 in New York mit \$ 24 Millionen den aktuellen Fontana-Höchstpreis

- Marktfrische Arbeit mit geschlossener Provenienz, seit über 40 Jahren in Familienbesitz

genes Papier, anstatt darauf zu zeichnen, von der Rückseite mit zahlreichen Löchern durchstößt, sodass an deren Rändern sich das verdrängte Material aufwirft und damit den zweidimensionalen Bildraum in die dritte Dimension weitet, ist Fontana vermutlich noch nicht klar, dass dieser Moment der späte und entscheidende Wendepunkt seiner künstlerischen Laufbahn sein wird. Fontana ist damals bereits 50 Jahre alt und blickt auf eine vorrangig bildhauerische Tätigkeit zurück.

CONCETTI SPAZIALI - ZUR RADIKALITÄT UND PROGRESSIVITÄT FONTANAS

Bis heute wird Fontana jedoch vorrangig mit seinen berühmten „Concetti spaziali“ (Raumkonzepten) identifiziert, unter diesem Oberbegriff hat der Künstler selbst sowohl seine „Buchi“ (Löcher) als auch die etwa ein Jahrzehnt später hinzutretenden „Tagli“ (Schnitte) zusammengefasst. Damals aber ruft der radikale Schritt der Durchsto-





„Du kannst über die Löcher sagen, was du willst; doch aus ihnen wird eine neue Kunstrichtung gereinigt hervortreten [...]“

Lucio Fontana, 1953, zit. nach Barbara Hess, Lucio Fontana 1899-1968, Köln 2006, S. 8.

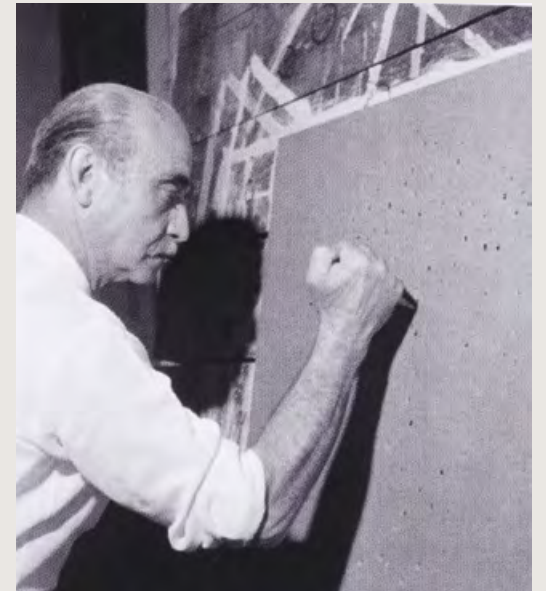
ßung des Bildträgers großes Unverständnis hervor. Fontana selbst hat dazu Folgendes festgehalten: „Gelächter während vieler Jahre! [...] Die Leute sagten zu mir: ‚Was machst Du denn da? Gerade du, Lucio, der du ein ausgezeichnete Bildhauer bist ...‘ Für sie war ich vorher gut und hinterher ein Esel. Und es gelang mir, an der Biennale [von Venedig 1950] teilzunehmen und die Kommission hinter Licht zu führen, weil ich ja eigentlich mit Skulpturen eingeladen war! Ich ließ jedoch nichts verlauten und ging mit 20 durchlöchernten Leinwänden an die Biennale. Du kannst Dir die Reaktion vorstellen: ‚Das sind doch keine Skulpturen, das ist Malerei!‘ [...] Für mich sind es perforierte Leinwände, die eine Skulptur darstellen, ein neues Faktum in der Skulptur.“ (zit. nach: Barbara Hess, Lucio Fontana, Köln 2006, S. 8).

MATERIALITÄT UND RAUM - FONTANA UND DIE ENTGRENZUNG DER MALEREI

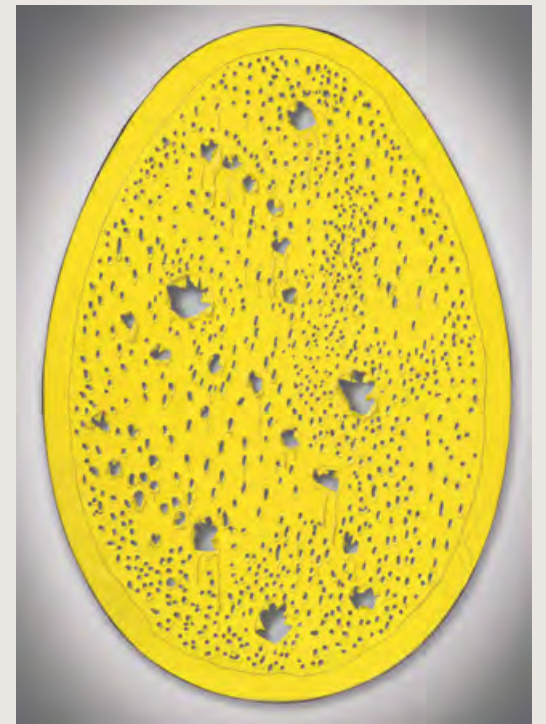
Das vorliegende Werk aus der Sammlung des schwedischen Verlegers Hermann Igell ist nicht nur eines von Fontanas frühen „Concetti spaziali“, die sich heute vielfach in bedeutenden öffentlichen Sammlungen befinden, sondern es ist darüber hinaus eines der seltenen Werke, in denen Fontana mit der sanften Farbwirkung des damals als Malmittel verbreiteten Anilin experimentiert, das durch den Kontakt mit der Luft rötlich-braun austrocknet und die schwerelose Wirkung der minimalistisch-sanften Lochung zusätzlich unterstreicht. Geradezu wie eine Bildbeschreibung der vorliegenden Schöpfung wirken deshalb Fontanas Ausführungen der 1960er Jahre zu seinen Durchstoßungen: „Wenn ich als Maler an einem meiner durchlöchernten Bilder arbeite, habe ich nicht die Absicht ein Gemälde zu machen: ich will einen Raum öffnen, eine neue Dimension der Kunst erschaffen, in eine Beziehung zum Kosmos treten, der sich jenseits der begrenzten Oberfläche des Gemäldes ins Unendliche erstreckt“ (zit. nach: ebd., S. 8). Die Leinwand ist nicht mehr Träger der künstlerischen Fantasie, sondern gerät in ihrer Materialität ins Zentrum des künstlerischen Interesses, wodurch sie vielmehr zur Projektionsfläche für das Betrachterauge wird. Fontana hat mit seinem minimalistischen Werk einen maßgeblichen Beitrag zum zeitgenössischen Interesse der räumlichen Entgrenzung des Kunstwerks geleistet. Fontanas Arbeiten befinden sich heute in einer Vielzahl bedeutender internationaler Sammlungen, wie u. a. der Pinakothek der Moderne, München, dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York, der Tate Collection, London, dem Centre Pompidou, Paris, und dem National Museum of Modern Art, Tokio. Zuletzt zeigte das Metropolitan Museum of Art in New York 2019 unter dem Titel „Lucio Fontana. On the Threshold“ eine große Retrospektive seines für die Nachkriegsmoderne in vielerlei Hinsicht wegweisenden Schaffens. [5]



Lucio Fontana, Concetto spaziale, 1957, Tusche und Bleistift auf Papier auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © Fondazione Lucio Fontana, Mailand © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Lucio Fontana bei der Ausführung von Buchi, 1960



Lucio Fontana, Concetto spaziale. La fine di dio, 1964, Öl auf Leinwand, Fontana-Höchstzuschlag 24 Millionen Euro, Christie's New York, 11. Nov. 2015 © Fondazione Lucio Fontana, Mailand © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Gegenströmung. 1965.

Nägel und weiße Farbe auf Holz.

Verso signiert, datiert und betitelt. 87 x 87 cm (34,2 x 34,2 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv registriert unter der Nummer GU.65.117 und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das Uecker Werkverzeichnis.

*Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.03 h ± 20 Min.***€ 300,000 – 400,000**

§ 330,000 – 440,000

PROVENIENZ

- Galerie Nebelung, Düsseldorf.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1978, direkt beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Günther Uecker, Galerie Denise René, Paris, 1968/1969 (verso mit dem Galerieetikett).

- Aus der Schaffenszeit der Gruppe ZERO
- Verbildlicht die Intention der ZERO-Gruppe, eine Gegenbewegung zur herrschenden Kunstströmung der 1960er Jahre zu sein
- Seit über 40 Jahren in Privatbesitz; die Arbeit wurde noch nie auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Spannungsvolle Nagelung in konträren Richtungen

Im Jahr 1965, in dem die Arbeit „Gegenströmung“ entsteht, haben Günther Uecker und seine Künstlerkollegen der Gruppe „Zero“ den internationalen Durchbruch geschafft. Ein Jahr zuvor bespielt Uecker nicht weniger als neun „ZERO“-Ausstellungen, unter anderem die legendäre Schau bei Howard Wise in New York. Viele Werke dieser Zeit finden Eingang in wichtige Sammlungen. 1961 tritt Günther Uecker dieser Kunstbewegung bei. „ZERO“ soll einen Neuanfang der Kunst markieren und gilt als Gegenbewegung zum Informel in der Nachkriegskunst in Deutschland. Eine gegensätzliche Bewegung ist auch das Stilmittel des Werkes „Gegenströmung“ und versinnbildlicht damit eindrucksvoll, was „ZERO“ sein möchte. Es finden sich noch Anklänge der streng parallel ausgerichteten Nagelreihen der frühen Jahre. Doch setzen sich die Nägel langsam in Bewegung. Die Nägel scheinen sich durch eine höhere Macht zu formieren. Und so laufen die Nagelreihen in fast konträrer Gegenbewegung gegeneinander. Die weiß gefassten Nägel verschmelzen fast mit dem weißen Hintergrund, doch lösen ihre Schatten ein Formenspiel aus, das je nach Lichteinfall und Blickwinkel variiert. Ein optisches Erlebnis, das den Betrachter dazu verführt, mit dem Kunstwerk in Interaktion zu treten. Die dem Material geschuldete Gefahr des Statischen wird durch die Bewegung des Betrachters und dem Spiel von Licht und Schatten aufgelöst. Eine visuelle Dynamik entsteht, deren Faszination man sich nicht entziehen kann. In Entstehung und Wirkung bringen Ueckers kraftvoll-poetische Schöpfungen scheinbar Gegensätzliches zum Ausgleich, verschmelzen Aktion und Kontemplation, Ruhe und Bewegung zu einem faszinierenden künstlerischen Ganzen von stiller Schönheit. Diese Gegensätzlichkeiten sind in dem vorliegenden Werk „Gegenströmung“ in besonderem Maße visualisiert. In seiner Arbeit tritt Uecker direkt mit dem Bild in Verbindung, er will die Handlung des Künstlers direkt für den Betrachter erfahrbar machen. Damit überschreitet er in seinem Werk die Grenze zwischen Tafelbild und Skulptur. In der Materialität seiner Werke ragen die Nägel in die Welt des Betrachters hinein, es sind seine Bewegungen und Sinneswahrnehmungen, die die Arbeit aktivieren. Sie drängen so in unsere Realität und rufen uns ins Bewusstsein, dass wir Teil des Universums sind. Ueckers Werke sind „eine Artikulation der Übergangszeit, wie Sonnenuhren, die durch die Schatten beschreiben, dass wir in einem kosmischen Kontext in ständiger Bewegung sind“ (zit. aus Interview Günther Uecker, Poetry made with a Hammer). [SM]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Grün-Blau-Rot. 1993.

Öl auf Leinwand.

Butin 81. Elger 789-45. Verso signiert, datiert und bezeichnet „789-45“ sowie auf dem Keilrahmen mit der gestempelten Bezeichnung „Edition for Parkett No. 35“. 29,5 x 39,5 cm (11,6 x 15,5 in).

Herausgegeben von der Kunstzeitschrift Parkett, Zürich (Edition des Heftes Nr. 35, März 1993).

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 300.000

\$ 275.000 – 330.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Silent & Violent: Selected Artists' Editions, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, USA, 19.03.-31.08.1995.
- Collaborations with Parkett: 1984 to Now, MoMA, New York, USA, 05.04.-05.06.2001.
- Beautiful Productions: Parkett Editions since 1984, Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin, Irland, 21.06.-28.10.2002.
- Parkett - 20 Years of Artists' Collaborations, Kunsthaus Zürich, Zürich, Schweiz, 26.11.2004-13.02.2005.
- 200 Artworks - 25 Years, Artists' Editions for Parkett, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan, 04.09.-26.09.2009.

LITERATUR

- Galerie Ludorff: 40 Jahre 40 Meisterwerke, Düsseldorf 2015, S. 97.
- Folkwang Museum (Hrsg.), Gerhard Richter: Die Editionen, Essen, 2017, S. 58.
- Hubertus Butin, Gerhard Richter. Unikate in Serie / Unique Pieces in Series, Köln, 2017, S. 136-137.

• Unikat

• Zauberhafte Illusion von schöner Malerei

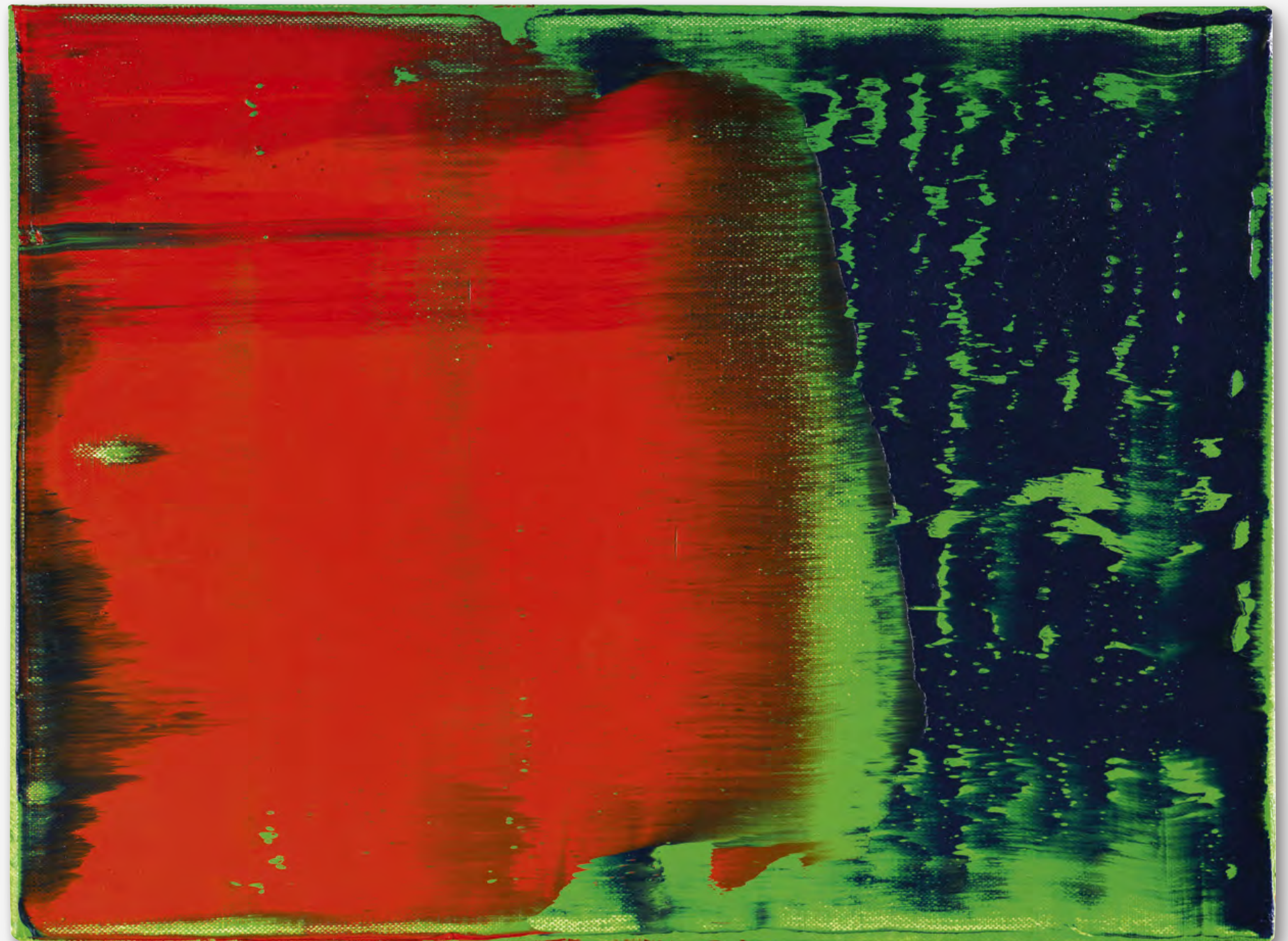
• Mit dem Einsatz des Rakels definiert Richter das Thema Abstraktion in der Malerei neu

• Das Prinzip Zufall erhebt Richter zum gestalterischen Prinzip

• Die Reihe dieser Rot-Grün-Blau-Arbeiten zählt zu den Gefragtesten des Künstlers

Seit 1965 fertigt Gerhard Richter Drucke, Fotografien, Ölgemälde, Künstlerbücher, Multiples, Poster und Wandteppiche in Auflage. Editionen sind neben Zeichnungen, Aquarellen, Gemälden und Rauminstallationen ein zentraler Teil in Gerhard Richters Werk. Die zahlreichen Druckgrafiken, Foto-Editionen und nicht zuletzt Ölbild-Editionen erscheinen bei Richter nicht als eine Art ‚künstlerischer Sonderform‘ wie bei vielen anderen Künstlern seit Mitte der 1960er Jahre, sondern sind wegen den verschiedenen Medien, die Richter zur Anwendung bringt, Bestand seines enzyklopädischen Systems bildnerischer Methoden. Nach den ersten Ölbild-Editionen wie Vermalung (Grau), 1971, Vermalung (Braun), 1972, Rot-Blau-Gelb, 1973, Grau, 1974 und weiteren entsteht 1993 diese Edition mit dem eben-

so prägnanten Titel „Grün-Blau-Rot“. Der Titel benennt die drei verwendeten Farben und die Reihenfolge, in der sie auf die einzelnen kleinen Leinwände von Richter für die Schweizer Kunstzeitschrift „Parkett“ aufgetragen sind. Sind die ersten Vermalungen noch mit dem Pinsel ausgeführt, bedient sich Richter seit Ende der 1970er Jahre auch der Rakeltechnik. Der Rakel ist eine unterschiedlich lange, schmale Leiste aus Kunststoff, mit der die Farbmaterie über die Leinwand gezogen wird. Er hinterlässt je nach Auftrag der Farbmaterie meist dünne, glatt verzogene Farbschichten, die den individuellen Pinselduktus ersetzen respektive gleichermaßen ausschließen. Abstrakte Bilder seit 1987 sind fast ausschließlich in dieser Technik gemalt. Mit dem Einsatz des Rakels entwickelt Richter eine eigen-



ständige Technik; mit dem Ergebnis eröffnet er sich ungeahnte Möglichkeiten bildimmanenter, rein formaler Struktur, mit der Richter das Thema Abstraktion in der Malerei neu definiert. „Grün-Blau-Rot“ ist abstrakte Malerei mit drei in einem starken Kontrast stehenden Farben. Die grundrierte Leinwand überdeckt der Künstler mit dem Rakel flächendeckend in einem kräftigen Grün, überzieht das Ergebnis zunächst mit einem sehr dunklen Blau, es folgt das leuchtende Rot. Natürlich gewichtet Richter die Farbfelder, gibt hier dem Rot gegenüber dem Blau den Vorzug und schafft so eine inspirierte Illusion von Raum und damit auch eine Wertigkeit der Komposition, die nicht nur in ihrer farbperspektivischen Abfolge von Edition zu Edition wechselt, sondern auch dem Prinzip des Zufalls

unterliegt und Richter damit das Unvorhersehbare zum gestalterischen Prinzip erhebt. „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung lässt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. [...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“ (Gerhard Richter, Text, Schrift und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt a. M. 1993, S.77). Richters autonomer Umgang mit abstrakter Malerei erweist ihn nicht nur als der Maler seiner Generation, sondern auch als Künstler, der es versteht, dem ‚Zufall‘ eine zauberhafte Illusion von schöner Malerei zu entlocken. [MvL]

STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlär - lebt und arbeitet in Karlsruhe und Meisenthal

Frau in rotem Bikini. Wohl 2000er Jahre.

Holzskulptur. Figurensäule aus Wawaholz, farbig gefasst.
Höhe der Figur: 45,5 cm (17,9 in). Gesamtmaß: 165,5 x 24 x 23,5 cm
(65,1 x 9,4 x 9,3 in). [SM]

Aufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 33.000 – 44.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Großbritannien.

- Balkenhols Skulpturen sind zeitlos: Es sind Typen, Kunstfiguren
- Balkenhol nutzt die klassische Form der Holzbildhauerei und kehrt zur Urtechnik dieser Gattung zurück
- Balkenhols Skulpturen wirken, als wären sie in einem ruhigen, unaufgesetzten Moment, ohne herausgestellte Gebärden, in ihrer absichtsvollen Gleichheit entstanden

„Meine Skulpturen erschaffe ich zunächst einmal für mich.“

Stephan Balkenhol in einem Gespräch 2009.

Eine Frau steht im knallroten Bikini auf einem naturbelassenen Sockel. Die Arme hängen locker zu beiden Seiten ihres Körpers herab, den Blick hat sie fest in die Ferne gerichtet. Die „Frau im roten Bikini“ (ca. 2000) von Stephan Balkenhol begegnet dem Betrachter mit einer bezeichnenden Alltäglichkeit und einem auffordernden Blick. Der Arbeitsprozess hat Spuren auf der Skulptur hinterlassen: Splitter, Riefen und Erhebungen sind deutlich sichtbar und verleihen der Oberfläche eine reliefartige Wirkung. Balkenhol stellt damit die Materialqualitäten des Holzes in den Vordergrund und setzt Farbe nur sehr sparsam ein. So erscheint die Kleidung der Frau in leuchtendem Rot, der Körper hingegen bleibt zum größten Teil unbemalt; auch das Holz des Sockels ist naturbelassen. Durch die überdimensionale Größe des Sockels tritt dieser in unmittelbare Konkurrenz mit der Figur der Frau. Die unausgewogenen Größenverhältnisse zwischen beiden Elementen beeinflussen die Wahrnehmung der Skulptur von Beginn an. Balkenhols Holzarbeit ist voller Charme und hat gerade wegen ihrer reduzierten Farbigkeit und ungewöhnlichen Größenverhältnisse einen hohen Wiedererkennungswert.

Unser Werk gehört zur wichtigen Werkgruppe der farbigen Holzskulpturen, die Balkenhol seit den frühen 1980er Jahren fertigt. Die Skulpturen sind sein Markenzeichen und stellen „Durchschnittstypen“ dar, die gerade wegen ihrer Alltäglichkeit zahlreiche Deutungsmöglichkeiten bieten: „Man bekommt von Balkenhol nicht den Happen einer bestimmten Bedeutung serviert, kein fertiges Bild, das man zur Kenntnis nehmen und im Gedächtnis gespeichert davontragen kann. Die Figuren erzählen nichts, verweisen auf nichts, geben keine Botschaft von sich [...] Aber eben das macht sie ungewöhnlich.“ (zit. nach: Kunstverein Braunschweig, Stephan Balkenhol – Skulpturen und Zeichnungen, Braunschweig 1987, S. 48). [SL]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Zwei liegende Akte. Um 1908.

Farbige Kreidezeichnung.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „Fs Dre/Bg 64“. Auf bräunlichem Zeichenpapier. 34,2 x 44,2 cm (13.4 x 17.4 in), blattgroß. [SM]

Die vorliegende Arbeit ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/ Bern, dokumentiert.

Aufrufzeit: 7.07.2020 - ca. 18.08 h +/- 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

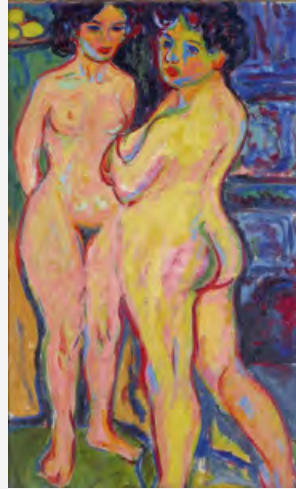
\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie Kornfeld, Bern.
- Ernst & Gustel Pfänder, Nürtingen (seit den 1960er Jahren, vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Dass die bei Kees van Dongen gesehene direkte Buntheit, die bemerkten feinen Silhouetten eines Gustav Klimt auf Kirchner seit deren Dresdener Präsentationen in Ausstellungen 1908 Einfluss nehmen, beschreibt schon Karlheinz Gabler, Kunsthistoriker, Sammler und Kirchner-Kenner, in seinem Beitrag zu den Aquarellen und Zeichnungen im Düsseldorfer Ausstellungskatalog 1960 anlässlich Kirchners 80. Geburtstages: „Kirchner verwandelt diese Anregungen bis zur Unendlichkeit. Aus ihnen hat er bis zum Sommer 1910 ein ganz persönliches, variantenreiches, zeichnerisches Werk geschaffen. [...] Kirchners Zeichnungen und Pastelle des ‚weichen Stils‘ (1908-1910) sind von einer prallen, problemlosen Sinnlichkeit erfüllt [...]“ (Karlheinz Gabler, Ernst Ludwig Kirchner, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1960). So erscheinen auch diese beiden, auf einer polstergleichen Kissenlandschaft liegenden, drallen Frauen, die Kirchner mit souveränem Strich drapiert, ganz in der bewundernswerten Rasanz, die er mit seinen „Brücke“-Freunden mit den „Vierstundens-Akten“ im Atelier von Fritz Bleyl eingeübt hatte. Die kraftvoll farbige Kreidezeichnung lebt von ihrer schnellen Ausführung. Wieder sind es zwei Akte, die in Kirchners Atelier nebeneinanderliegend kauern und mit geöffneten Augen den Künstler bei seinem Tun beobachten. Während sich das linke Modell, bis auf das Gesicht mit roten Wangen nahezu vollständig in eine Decke verhüllt, liegt das rechte Modell mit angezogenen Beinen in entspannter Nacktheit seitlich aufgestützt. Kirchner genügen wenige kräftige Konturen mit Farbkreide, um die Szene zu erfassen und den Raum zwischen den Körpern anschließend mit wenigen Schraffuren zu füllen. Der Hin-

- Frühe, kraftvoll farbige Kreidezeichnung von malerischer Fülle
- Kirchner charakterisiert seine Modelle in ihrer persönlichen Selbstverständlichkeit
- Kirchners Hommage an seine Geliebte Doris Große



Ernst Ludwig Kirchner, Stehende nackte Mädchen am Ofen, 1908, Öl auf Leinwand, Dresden, Galerie Neue Meister, Inv.-Nr. 97/06.

tergrund, die Beschaffung einer Atelierwand bleibt ungeklärt, der Farbton des Papiers dominiert hier die Komposition. Ist die Zeit des Stillhaltens für die Farbkreidezeichnung als kurzweilig anzunehmen, so müssen die beiden selben Modelle für ein zeitgleich entstehendes Gemälde „Stehende nackte Mädchen am Ofen“ länger die gewünschte Pose einnehmen. Wer sind die beiden Frauen mit den hochgesteckten Haaren? Kirchner charakterisiert seine Modelle in ihrer persönlichen Selbstverständlichkeit und distanziert sich nicht nur, wie auch die anderen Künstlerfreunde deutlich von der akademisch geübten Sicht, sondern findet auch einen Weg für die Darstellung von Ursprünglichkeit und nicht zuletzt erotisch aufgeladenen Weiblichkeit. Kirchners mit wenigen Konturen umschreibende Körperdarstellungen sind lebendig und erweisen sich als eine große Verehrung an die Körperschönheit der Frau, hier eine Hommage an seine Geliebte Dodo. Doris Große, die Kirchner wohl seit 1903 bekannt ist, aber erst 1909 seine Geliebte wird? Das andere Modell ist möglicherweise Dodos Schwester Armgart? Kirchner beginnt diese rasante Erzählweise von Atelierszenen mit zwei Modellen schon 1906 mit Kohle, wechselt zu klaren Umrisszeichnungen mit Buntstiften, um im nächsten Schritt die weiche Seite der Pastellkreide in den Vordergrund zu stellen und damit auch wie hier eine malerische Fülle zu erreichen, der Szene mit schnellen, weichen Schraffuren den gewünschten Tiefenraum gegenüber dem Farbton des Papiers zu verleihen. Kirchner konzipiert eine eigene Welt der Farbigkeit mit Komplementärakzenten und erzeugt in den sich bisweilen im selben Strich begegnenden Farben spannungsvolle Kontraste. [MVL]





240

TONY CRAGG

1949 Liverpool - lebt und arbeitet in Wuppertal

Solo Diabas. 2007.

Diabas-Stein.

Unikat. Ca. 122 x 63 x 60 cm (48 x 24.8 x 23.6 in).

Mit einem Zertifikat des Künstlers vom 11. September 2016.

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

§ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Marian Goodman Gallery, New York.
- Privatsammlung Italien (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland.

Tony Cragg, der als einer der international bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer gilt, hat sich bereits als kleiner Junge für Mineralien und Fossilien interessiert und über die Jahre eine sehr umfangreiche Gesteinssammlung zusammengetragen, die ihm als stetige künstlerische Inspirationsquelle für seine einzigartige, auf dem organischen Formenpotenzial der Natur basierenden Ästhetik dient. Cragg hat dieser unverwechselbaren Formsprache über die Jahre in den unterschiedlichsten Materialien wie u. a. Bronze, Stahl, Holz und Glas Ausdruck verliehen und sich das natürliche Formenpotenzial über eine akribische Selektion, Variation und Neukombination künstlerisch zu eigen gemacht. So haben gerade auch die imposanten scheibenartigen Schichtungen, die Cragg in seiner berühmten Werkgruppe der „Points of View“ entwickelt hat und zu der auch „Solo Diabas“ zählt, ihren Ursprung in Craggs geologischen Betrachtungen: „Geologische Modelle möchte ich schon als Schuljunge. Wieder diese Idee, das alles, was man an der Oberfläche der Landschaft wahrnimmt, von tiefer liegenden Kräften geformt wird. Im Querschnitt sah man deutlich, wo die Verwerfungslinien liegen, wo sich Materialschichten ablagern und wo die einzelnen Erdzeitalter an die Oberfläche treten. Als ich mit Stapeln zu arbeiten begann, dachte ich an diese Modelle, denn was ich da konstruiert habe, war eine Art geologische Struktur.“ (zit. nach: Tony Cragg, Unnatural Selection, Darmstadt 2016, S. 92). In dem allansichtig faszinieren-

- Eine der seltenen Steinskulpturen des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Faszinierende hochglänzende Oberfläche des tiefschwarz glänzenden Diabas-Gesteins
- Allansichtig spektakuläre Skulptur aus der berühmten Werkgruppe der „Points of View“
- Unikat

„Ich möchte Werke schaffen, die dieselbe intensive Wirkung ausstrahlen, die ich empfinde, wenn ich die Natur betrachte.“

Tony Cragg, 2016, zit. nach: Tony Cragg, Unnatural Selection, Darmstadt 2016, S. 12.

den Unikat „Solo Diabas“, das nicht nur durch die hochglänzende, makellose Oberfläche, sondern zugleich durch seine faszinierend homogene Formgebung überzeugt, hat Cragg sein zentrales künstlerisches Bestreben, mithilfe seiner Skulpturen Wahrnehmungserlebnisse zu erzeugen, wie sie eigentlich nur Naturobjekte vermitteln können, auf äußerst eindrucksvolle Weise zur Vollendung gebracht. Gerade durch die Ausführung in Diabas-Gestein, das zur Gruppe der Paläobasalte gerechnet wird und im vorliegenden Block eine wundervoll sanfte Maserung aufweist, gelingt es Cragg, die Schönheit des Naturmaterials durch den Eingriff der künstlerischen Formgebung in entscheidender Weise zu potenzieren. In „Solo Diabas“ zeigt sich einmal mehr, dass Cragg zugleich Meister des Naturstudiums wie der minutiösen Konstruktion ist, auch wenn das sanft schwingende und in scheinbar rotierenden Scheiben in den Raum ausgreifende skulpturale Meisterwerk kaum mehr erahnen lässt, wie viele Vorzeichnungen und Modellstudien der Entstehung dieser Perfektion der Form vorausgegangen sind.

Craggs Skulpturen, die den Betrachter durch ihre materielle Präsenz und formale Perfektion unweigerlich in ihren Bann ziehen, befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden internationalen Museen, u. a. der Tate Gallery, London, dem Centre Pompidou, Paris, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, dem Museum Ludwig, Köln, und dem Hirshhorn Museum, Washington. [JS]





GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Fuji. 1996.

Öl auf Alucobond.

Werkübersicht der Gemälde 839-45. Butin 89. Verso signiert sowie mit dem Editionsetikett, dort handschriftlich nummeriert sowie typografisch datiert, betitelt und bezeichnet. Aus einer Ölgemälde-Serie von 110 Unikaten. 29 x 37 cm (11,4 x 14,5 in). Herausgegeben von der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München 1996.

Gerhard Richter hat alle Gemälde der Serie mit den Farben Rot, Orange, Grün und Weiß auf gleichgroßen Alucobond-Platten geschaffen, davon 70 Exemplare im Querformat. Jedes Exemplar ist durch den manuellen Farbauftrag und die jeweils unterschiedliche Vermalung mit dem Rake ein Unikat. [LW]

Aufzugszeit: 17.07.2020 – ca. 18.11 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 220,000 – 330,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Österreich.
- Privatsammlung Deutschland.

- Unikat
- Trägt in der gestischen Bewegung die persönliche Handschrift des Künstlers
- Schöne Rakelung, die in Teilen den malerischen Unterbau der Komposition noch erkennen lässt
- Aus der begehrten Serie der Fujiarbeiten
- Gerhard Richter zählt seit vielen Jahren zu den höchstbezahlten, zeitgenössischen Künstlern der Welt

Gerhard Richter führt in den vergangenen Jahren gemeinsam mit den beiden US-amerikanischen Künstlern Jeff Koons und Damien Hirst die Liste der international teuersten lebenden Künstler an. Regelmäßig erzielen seine Gemälde auf internationalen Auktionen Höchstpreise und sind heute Bestandteil zahlreicher bedeutender privater und öffentlicher Sammlungen. Im Februar 2015 wurde für ein großformatiges abstraktes Gemälde bei Sotheby's in London der bisherige Höchstzuschlag von 36,3 Millionen Euro für ein

Gemälde des deutschen Künstlers erzielt. Beginnend mit der Überarbeitung und motivischen Verfremdung seiner frühen, gegenständlichen Arbeiten durch den Einsatz des Rakels bis zu seinen abstrakten Gemälden ist das scheinbar verschleiende Verwischen des manuellen Farbauftrages durch breite gummierte Rakelbretter zum entscheidenden Charakteristikum von Gerhard Richters Malerei geworden. Besonders schön kann man in der vorliegenden Arbeit den Aufbau und die technische Umsetzung



von Richters Malweise verfolgen, da am Unterrand mittig das leuchtende Rot und Orange partiell stehen geblieben ist, das Richter zunächst mit dem Pinsel auf den Malgrund aufgetragen hat. Dann folgt der Einsatz des Rakels, mit dem der Künstler die zunächst gezielt gesetzten Farbfelder in einen von da ab in weiten Teilen unkontrollierbaren Farbschleier überführt. Wenn Richter das Ergebnis nicht ausgewogen erscheint, die geschaffene Komposition nicht stimmig ist, beginnt der Künstler notfalls mit der

Übermalung auch nochmals von neuem, setzt wieder mehrfach den Rake an, bis ihn der entstandene Farbklang vollkommen überzeugt, den er gänzlich befreit von gegenständlichen Assoziationen geschaffen hat: „Ich mißtraue nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiß, sondern dem Bild von Realität, das uns unsere Sinne vermitteln, und das unvollkommen ist, beschränkt.“ (G. Richter, zit. nach: Werkübersicht der Gemälde, S. 87). [JS]



Die Weide, die nur meinetwegen hohl gewachsen ist

SIGMAR POLKE

„Die Lüge an sich kann ja nie Wahrheit werden.“

Joker, Magier, Tausendsassa, Alchemist, Punkteliebhaber, Anarchist, „Andere-für-sich-arbeiten-lassen-Idol“, „Zu-spät-Kommer“, „Gar-nicht-Erscheiner“, „Sigmar-Sternenstaub“. Die Hymne hat viele Gesichter, der Protagonist ist stets derselbe. Der Refrain ist nimmermüde, lebt durch „Werke und Tage“ und vor allem auch durch die „Vervielfältigung des Humors“. Sigmar Polke war der entspannteste international gefeierte Künstler der Sechziger- und Siebzigerjahre. Seine „Street Credibility“ ist legendär, zahlreiche Bewunderinnen und Bewunderer finden sich in allen Generationen. Den Beifall in jedem Fall annehmen – auch wenn er von der falschen Seite kommt. Das hatte er den Künstlerinnen und Künstlern in der gepflegten Konkurrenz des Monkey Business in Perfektion vorgelebt. Das bleibt das Ziel.

Zwischen „Anonymität“ in Führungszeichen und subversiver Aktivität als mentaler Grundeinstellung mäandert das Werk von Sigmar Polke in seiner Vielfältigkeit zwischen einer kaum zu überblickenden Vielzahl an Techniken, Methoden und Ausstellungsvariationen. Es steht singulär in der Kunst des ausgehenden 20. Jahrhunderts als ein sich stets entziehendes Phänomen der Superlative. In der letzten Dekade häufen sich die Ausstellungen fast exponentiell, und der „Tod des Autors“, 2010, vier Jahre vor seiner Apotheose im MoMA hat die Virulenz seiner Erfindungen für die aktuelle künstlerische Produktion nur noch unfasslicher werden lassen.

Sigmar Polkes Leben hat Gesamtkunstwerk-Charakter angenommen und wird dank seiner Methode der Unberechenbarkeit gefeiert. Im Kunstmarkt haben seine Arbeiten längst die Pole-Position der Künstler eingenommen, die über fünf Jahrzehnte hinweg stets neue und überraschende Bruchlinien in ihr Werk eingebaut haben, obwohl und gerade weil sie ihr „Œuvre“ nicht als Plansoll, sondern als „Rahmenhandlung“ des Lebens begreifen, das unter den Vorzeichen des kapitalistischen Realismus – in einem seltsamen Spiel der vertauschten Rollen – stets mit einem Augenzwinkern im Reich des Absurden anzusiedeln ist.

In Polkes „Arbeit“ scheint alles leicht. Der mythischen Figur des Künstlers als Trickster und grenzenlos unbezwingbarer Gestaltwandler hat er eine Facette hinzugefügt, die zwar als Rolle zwischen intelligentem Hippie und cleverem Selbstvermarkter pendelt, in der er sich als postmoderner Eulenspiegel jedoch nie wirklich entscheiden musste. „Why can't I stop painting“ hat er nie in ein Bild geschrieben, und trotzdem hilft die Formulierung, die Wolfgang Max Faust in der heißen Phase der frühen 1980er Jahre gefunden hatte, um die gespielte Verzweiflung zu benennen, die als „Heftige Malerei“, „A New Spirit in Painting“ und „Westkunst“ erneut die Debatten, um die Rückgewinnung der Malerei bestimmten. Polkes künstlerischer Beitrag galt da schon als gesetzt.

Es war keine kleine Sache in den späten Sechzigern, einen „Baum“ extra um sich herumwachsen zu lassen oder gleich den „höheren Wesen“, die Hoheit über das zu malende Bild zugestehen, und sei die Übung auch nur vergleichsweise so einfach wie „rechte obere Ecke schwarz malen“.

Mit diesem Bild und der gleichnamigen Formel hatte Polke einen Beobachtungsposten ersonnen, der von da an den Blick auf seine Arbeiten fast ausnahmslos bestimmen sollte. Die Faszination an diesem Bild und der damit zum Ausdruck gebrachten Handlungsanweisung liegt auch darin, dass sich der Künstler, ob als vermeintlicher Produzent oder Anwärter auf den Thron der Ideen, gar nicht mehr gezielt inszenieren muss. „A career in the arts“, das sind jetzt immer die anderen. Kein Universalgenie, kein Malerfürstgetöse weit und breit. Das Spiel der Simulation heißt „Unerreichbarkeit“. Und als ob das nicht genug der pseudo-bescheidenen Pose wäre, hat sich der potentielle „Endverbraucher“, der Amateur d'Art auf dem Hochsitz des Jägers einzufinden, und wird gleich noch dafür belohnt, indem er nur schießen darf, was ihm Mode und Zufallsgeneratoren großzügig als arrangierte Hetzjagd vorbeitreiben. Das sind die „Hunger Games“, „Der große Preis“, „Einer wird gewinnen“ und „Twelve Monkeys“ in einem Mixer. Gewinner wird es nicht geben, nur besser gelebte Leben.

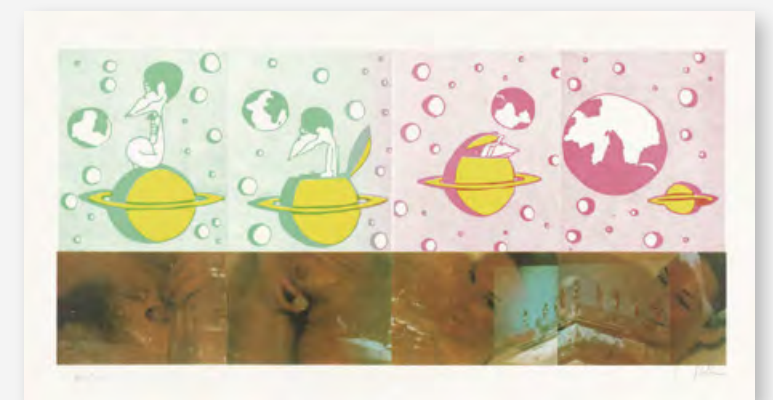
Einer sich ihrer Prinzipien und ihrer Produktion schon immer selbstgewissen Malerei kann der Zahn der Zeit nichts anhaben. Was als Anti-Kunst erscheint, ist sicher im Cordon ihrer eigenen Propaganda, die nur umso mehr in ihrer Unangreifbarkeit bestätigt wird, wie sie „Original und Fälschung“, Modifikation, Banalität und Querverweise, Anspielung und Dekonstruktion als Entwendungen einer unaufhaltsam gedachten Metamorphose zugunsten eines immer überraschend neuen Bildes ausweist. Urlaubsbilder haben selbstverständlich fast nichts mit Urlaub zu tun, Palmen nichts mit Tahiti und Pattaya und selbst Hermes Trismegistos ist nur ein Quacksalber auf einem fernen Planeten. Das Glück des Betrachters zeigt sich in den Glücksversprechen der absurdesten Alltäglichkeiten: Lineale werden vorsorglich gewaschen, Kartoffeln sind keine Zeichen für das Universum – sie sind das Universum.

Im Werk wird schon alles verhandelt, was sich je gegen das Werk in Anwendung bringen ließe, sprachlich argumentativ wie ikonographisch clever. Dass mechanische Prozesse eine Rolle spielen, dass die „Fabrikation der Fiktionen“ und damit die Aufhebung jeder pseudo-religiösen, anbetungswürdigen Ästhetik sich tatsächlich auflösen lässt, ist die bittere Information auf dem Beipackzettel. Sie kommen bei Polke immer als höchst amüsante Begleiterscheinungen daher. Ein Beispiel: „Day By Day ... They Take Some Brain Away“, immerhin der „Begleitkatalog“ zu seiner Ausstellung auf der XIII. Biennale von São Paulo 1975, offiziell als „low-budget Fanzine“ zusammen mit Achim Duchow und Katharina Steffen produziert, hat eine Erscheinungsform, die ihn heute zur höchst geschätzten Trophäe jeder Sammlung „illustrierter Bücher“ des 20. und 21. Jahrhunderts macht.

Und doch. Bei aller Lust zum uferlos scheinenden Fabulieren entfaltet Polke die gleichen Qualitäten wie ihm der Blick auf seine großen Sternbilder, Max Ernst und Francis Picabia einst versprochen hatte. Das Inventar seiner „Bilder“ ist wohl ausgesucht, die Widersprüchlichkeiten verhaken sich stets an den gleichen Rosen, die immer weiter um das verwunschene Schloss herum wachsen. Alice kommt gern hinter den Spiegeln hervor, und Schneewittchen findet nie in Kippenbergers Sarg aus Plexiglas zurück. Es macht auch nichts, wenn die Schallplatte einen Kratzer hat und hängt, das bedeutet Leben, und man kann den Song besser in Endlosschleife hören: „Leidenschaft ist unser Antrieb.“

Axel Heil

Sigmar Polke, Hallo Shiva, 1974, Farboffset © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020.



242

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Ohne Titel (aus der Serie: Duo). 1966.

Gouache.

Rechts unten signiert und datiert sowie verso zusätzlich signiert und bezeichnet „38“.

Auf bräunlichem Velin. 61,5 x 86,4 cm (24,2 x 34 in), blattgroß. [CH]

Wir danken Michael Trier für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.13 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

· Sammlung Waltraud Achten.

- Dargestellt ist unverwechselbar Hitler als komische Figur
- Leichte, hingeworfene Zeichnung, die das handwerkliche Genie Polkes erkennen lässt
- Motivcollage kommentiert ironisch eine politisch-journalistische Aktivität
- Polke gehört mit Richter zu den Begründern des „Kapitalistischen Realismus“ Anfang der 1960er Jahre
- Polke ironisiert die Suche nach Stil und Inhalt im Gegensatz zu dem damals vorherrschenden Informel





SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Ohne Titel (Würfel). 1985.

Mischtechnik. Dispersion auf Stoff.

Verso signiert sowie auf dem Keilrahmen nochmals signiert und datiert.

180,4 x 149,7 cm (71 x 58,9 in).

Aufszeit: 17.07.2020 – ca. 18.15 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000

\$ 550.000 – 770.000

PROVENIENZ

· Galerie Schmela, Berlin (direkt vom Künstler erworben).

· Privatsammlung Deutschland (2004 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Sigmar Polke: Transit, Schwerin, Staatliches Museum Schwerin, Oktober - Dezember 1996, S. 4, mit Abb. (im Atelier des Künstlers), und S. 110, mit Abb.

· Sigmar Polke: Alchemist, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo, und Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Januar - Juli 2001, S. 76, Nr. 33, mit Abb.

- Herausragendes Beispiel für Polkes virtuose Antikunst
- Aus der Werkgruppe der großformatigen Stoffbilder
- Weitere Stoffbilder der 1980/90er Jahre befinden sich in bedeutenden internationalen Museen, wie u. a. im Museum of Modern Art, New York, im Museum of Contemporary Art, Chicago, und im Musée d'Art Moderne, Paris
- Polkes vielschichtiges Gesamtwerk wurde 2014 mit einer großen Retrospektive im Museum of Modern Art, New York, der Tate Modern, London und dem Museum Ludwig, Köln, geehrt
- Charakteristisches, großformatiges Gemälde mit geschlossener Provenienz



Im Atelier des Künstlers. Unsere Arbeit ist im Hintergrund zu sehen.
Foto: Dr. Manfred Leve, Nürnberg © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Das physische „Machen“ unter gezieltem Einsatz des Zufalls und neugierigem Blick auf die Resultate, so überraschend wie auf einen Würfelwurf. Mit der möglichen „Interpretation“ des Ergebnisses, der „Erscheinung“ als Abbild eines „psychischen Automatismus“ lässt sich trefflich agieren. Polke hat hier ein weites Spielfeld gefunden, das er seit Beginn der 1970er Jahre systematisch mit neuen Verfahren erweitert. Zunächst beutet er die Möglichkeiten aus, die in den Vergrößerungen der Zeitungsrastrerpunkte liegen. Durch die „handgemalten Blow-ups“ per Overheadprojektor, kann er verschiedenste Bildebenen „halbtransparent“ übereinanderlegen.

Das hier gezeigte Bild, „o.T. (Würfel)“, lässt sich zunächst in die lose Gruppe der „Stoffbilder“ einreihen, die stilbildende Werkserie, die schon von Beginn an, die „Leinwand mit Information“ der „weißen“ Leinwand vorzieht. Eine „jungfräuliche“ Leinwand gibt es für Polke nicht, genauso wenig wie den von vielen Interpreten stets andächtig beschworenen „horror vacui“, also die angebliche Angst des Künstlers vor dem leeren Bild. Für Polke ist die Kontextualität des Geschehens „auf“ dem Bild immer schon die Bedingung seiner Existenz. Ohne Vorlage keine Paraphrase, ohne „Trigger“ keine Modifikation. Die 180



Ausstellungskatalog: Sigmar Polke: Transit, Staatliches Museum Schwerin 1996. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

x 150 cm große Leinwand – für Polke ein eher überschaubares, „mittleres“ Format – wird im Zuge der Ausstellung „Transit“ 1996 in Schwerin, zwölf Jahre nach ihrer Entstehung, zum ersten Mal ausgestellt. Sie zeigt sich dort als Teil einer Gruppe von vertikal vernähten Stoffbildern, die sich durch die gezielt ausgesuchten „Informationen aus zweiter Hand“ – meist mit Rapporten bedruckte Stoffe – vielfältig in Polkes Ideenkosmos einschreiben lassen.

Gleich drei Aspekte verhandelt das nebenstehende Bild motivisch – mindestens. Erstens werden die beiden unterschiedlich breiten Stoffbahnen zusammengenäht und dadurch als „Hintergrund“ für eine dritte Ebene verbunden. Hier wird Farbe zunächst geschüttet



Asgar Jorn / Guy Debord, Doppelseite aus „Fin de Copenhague“, 1957, Privatsammlung © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

– nicht gerührt – danach wo Bedarf besteht, locker mit breitem Pinsel „vermalt“. Der Farbton Weiß bringt mehr Verschleierung als Motiv, aber auch das nicht allein und ausschließlich. Deutlich sind „formulierte“ Zonen zu erkennen, etwa ein Dreieck am linken Rand – das „passiert“ nicht einfach so – oder die dicke Kreisform unten rechts, die absichtlich zum großen weißen Punkt wird. „Die sich erinnernde Insel einer Form.“

Noch spielentscheidender ist die motivische Auswahl der unterschiedlichen Stoffe und ihr Zusammenwirken. Links, der Rapport eines Würfelwurfs auf schwarzem Grund. Beim Würfeln sind es die Augen, die den Wert eines Wurfs festlegen, also die Anzahl der Punkte auf der oben liegenden Seite. Eine grüne Eins, eine gelbe Zwei, eine rote Drei, die Vier ist violett und die Fünf ist blau – von wegen „alea jacta est“. Und um das Ganze völlig ins Absurde zu drehen, kommt die höchste Zahl, der Hauptgewinn, gar nicht vor. Einen „Sechser“ gibt es nur in Seitenansicht. Das zählt nicht.

Mit „Un coup de dés“ hatte Stéphane Mallarmé den Surrealisten schon zu Beginn der Zwanzigerjahre eine Steilvorlage für die Verfahren des Zufalls geliefert. Als „Peinture automatique“ wurde es ihr schlagkräftigstes Programm. Das Stichwort lautet „Dadaistische Ironie“. Jean Arp wirft es in den Ring, um zu beglaubigen, was sich Francis Picabia so eigentlich als Prinzip der künstlerischen Arbeit vorstellte. Es musste eine halbwegs ernst zu nehmende Begrifflichkeit gefunden werden, um zu beschreiben, was passiert wenn aus einem Tuschefleck plötzlich die „Heilige Jungfrau“ wird. Hier liegt die Traditionslinie, an die Polke spielerisch anknüpft, um sie in den 1980er Jahren zu einem neuen Höhepunkt zu führen.

Die rechte Stoffbahn zielt in verführerischem Silber direkt ins Herz von Polkes Punktelogik. Zu sehen sind rote, grüne und blaue Kreise, Kreisballungen und Segmente, nicht unähnlich den Schaubildern, die in „Times of Corona“ als Visualisierung von Infektionsszenarien verwendet werden. Was nicht zu sehen ist, ist Teil des Unterhaltungswerts für Künstler und Betrachter. Auch hier handelt es sich um einen geregelten Rapport, der auf einer zufälligen, aber mit Sicherheit



Sigmar Polke, Die drei Lügen der Malerei, 1994, Kunstharz, Lack auf Polyestergerewebe, teils bedruckt, 300 x 400 cm, Museum Brandhorst, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Francis Picabia, La sainte vierge II, 1920, Tusche auf Papier, 32 x 23 cm, Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

„gestalteten“ Einheit beruht. Ohne sie tatsächlich abzubilden, wird das ganze Bild damit zur maximalen Anspielung auf die berühmten Benday-dots, jene Punkte, die für die Reproduktion von Vorlagen im Offsetdruck eine herausragende Rolle spielen, und für Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, Alain Jacquet und Andy Warhol gleichermaßen Ausgangslage ihrer Weiterentwicklungen und Paraphrasen waren. POP ART war für Polke immer auch Beute und versprach stets mehr als nur einprägsame Propaganda. Der Künstler macht sich einen Spaß daraus, und nimmt uns mit auf eine Tour de force des Durchblickens und „Hintereinandersehens“.

Das Stoffbild „o.T. (Würfel)“ verflüssigt mit riskanter Zuversicht jede Idee von Hierarchie. Es ist die geglückte Exekutiv-Version, auf die Polke mit „Die 3 Lügen der Malerei“, heute in der Sammlung Brandhorst in München weiter aufbaut. Er spitzt damit seine paradoxe Methode zu, nie zu einem abschließenden Ende zu kommen – nie.

Zur Zeitenwende, im Jahr 2000 entwirft er einen Stempel mit einem typischen „Polke-Fleck“, jedoch nicht ohne der eigenartigen Quallenform mit einem Augenzwinkern eine „Legende“ für das Lesen des „Bildes“ beizugeben. Die Inschrift lautet: „Das kann doch kein Motiv sein“. Unser Widerspruch, unsere Begeisterung an unserem Widerspruch ist da längst Teil von Polkes „Ergebnis“. „Ich liebe Punkte“, sagt er noch, das glaubt ihm jeder. [AH]



244

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Ohne Titel. 1969.

Fotografie.
Signiert, datiert und bezeichnet „A. P.“. Künstlerexemplar außerhalb der Auflage. Auf festem Velin.
51 x 50,5 cm (20 x 19,8 in).
Papier: 60,5 x 50,5 cm (23,8 x 19,9 in). [CH]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.17 h ± 20 Min.

€ 12.000 – 15.000
\$ 13,200 – 16,500

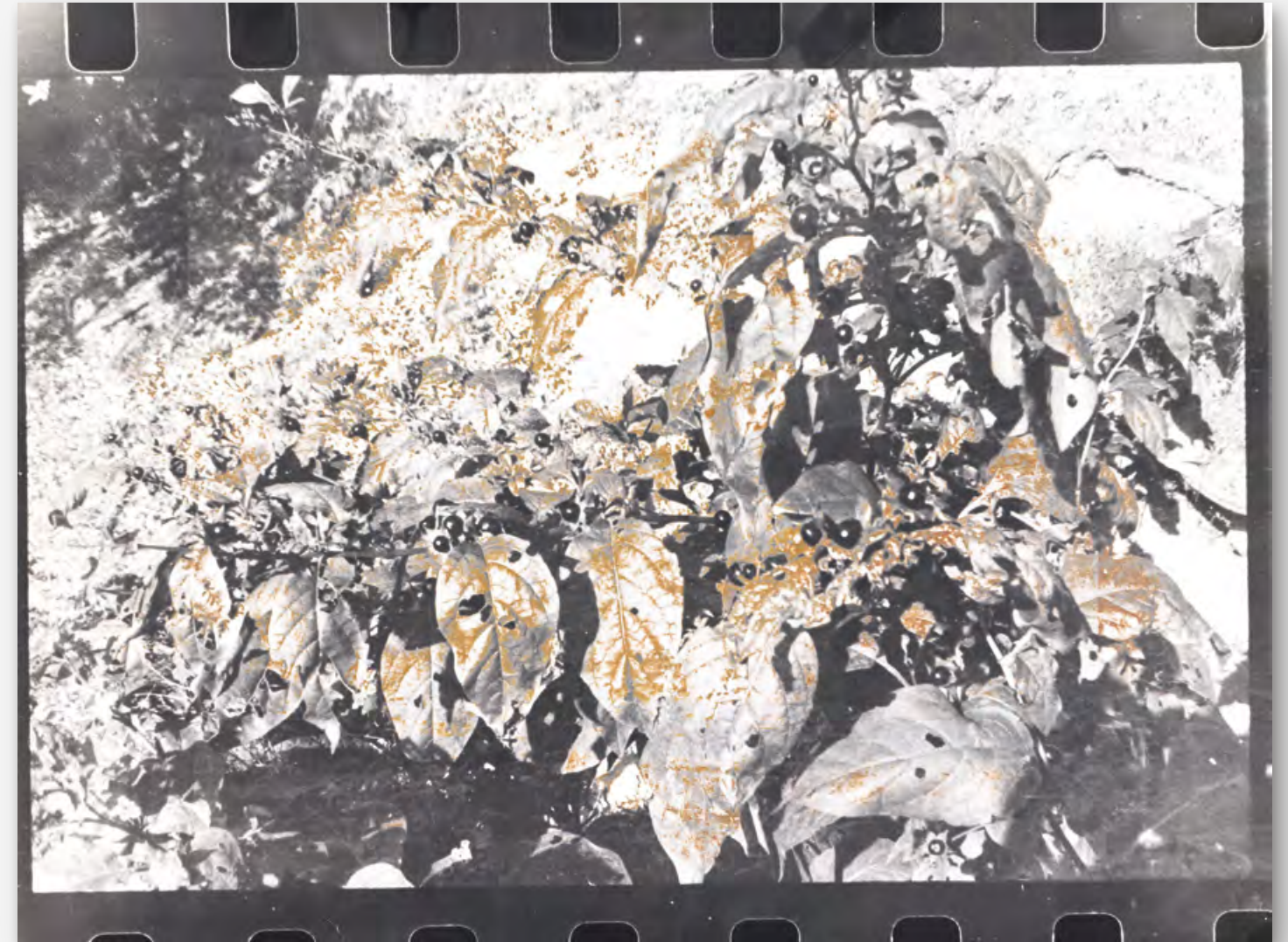
PROVENIENZ

· Berlin Projects, Berlin.
· Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).

„Es ist darauf hingewiesen worden, dass Polke gern Situationen herbeiführt, in welchen nicht er, sondern es malt.“

Bice Curiger, Der Mann mit der Lupe, 1992.

- Polkes Fotografie erfährt gerade eine Renaissance, in diesem Jahr wurde eine umfangreiche Ausstellung in der Galerie Max Hetzler, Berlin, gezeigt
- In seiner frühen Fotografie zeigt Polke, wie alchemistisch er als Künstler vorgeht
- Er trotz den Regeln der klassischen Fotografie



245

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Belladonna. 1975.

Schwarz-Weiß-Fotografie. Gelatinesilberabzug, solarisiert.
Verso signiert und betitelt. Aufgrund der manuellen Überarbeitung handelt es sich hierbei um ein Unikat. Auf matt glänzendem Barytpapier. 30,3 x 40,3 cm (11,9 x 15,8 in), blattgroß. [CH]

Wir danken Michael Trier für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18:18 h ± 20 Min.

€ 7.000 – 9.000
\$ 7,700 – 9,900

PROVENIENZ

· Berlin Projects, Berlin.
· Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).

- Aufgrund der manuellen Überarbeitung ein Unikat
- Bearbeiteter Abzug, um der Banalität des Dargestellten zu entgehen

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Kristallisation auf Filmmaterial (5-tlg.) 1986.

5 Blatt Schwarz-Weiß-Fotografien. Gelatinesilberabzüge, überarbeitet. Jeweils verso signiert, datiert, der Reihenfolge nach nummeriert, teils minimal abweichend betitelt und bezeichnet „Serie“. Ein Blatt stattdessen bezeichnet „fünf Fotos“. Aufgrund der manuellen Überarbeitung handelt es sich hierbei um Unikate. Jeweils auf glänzendem Barytpapier, punktuell in die Passepartouts montiert. Jeweils 40,3 x 50,8 cm (15,8 x 20 in), jeweils blattgroß. Passepartout: jeweils etwa 59 x 68,5 cm (23,2 x 27 in). [CH]

Wir danken Michael Trier für die freundliche Beratung.

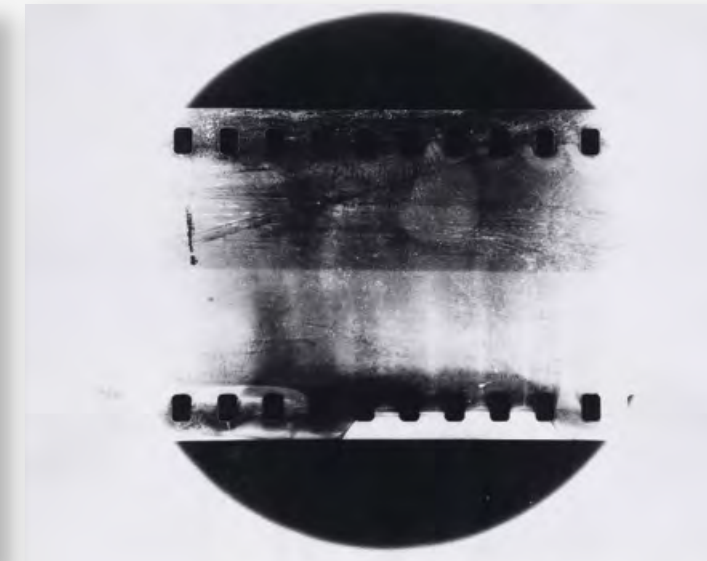
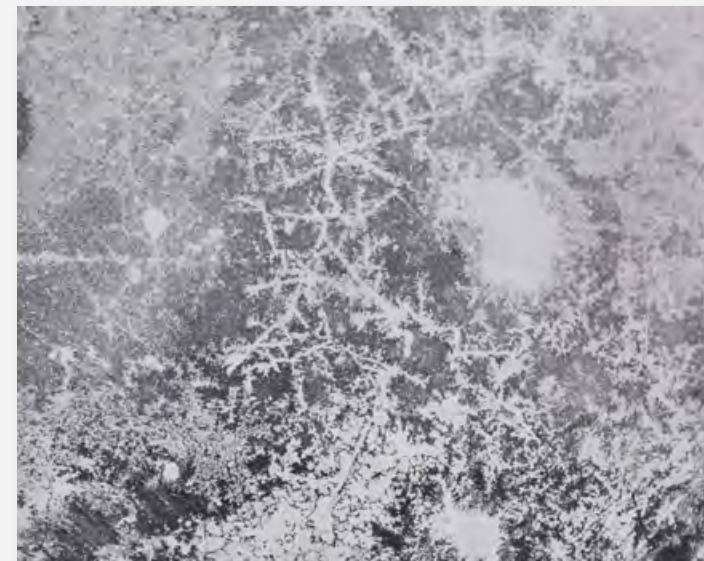
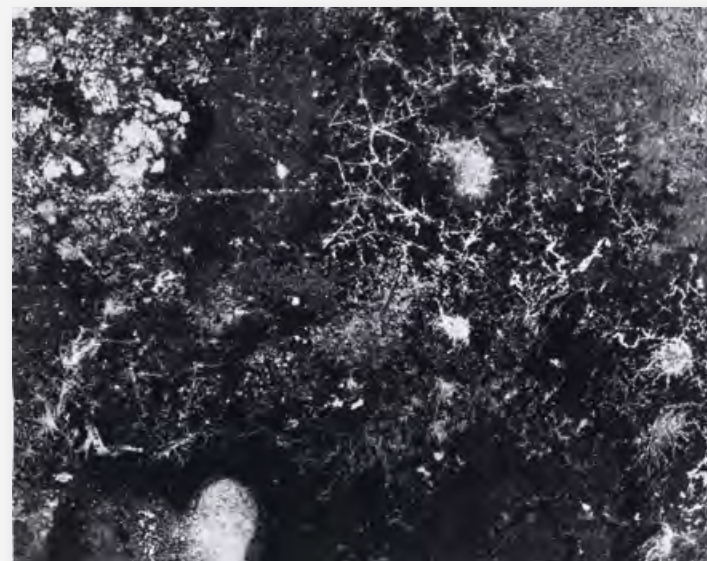
Aufrufzeit: 17.07.2020 - ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 40.000 - 60.000

\$ 44.000 - 66.000

PROVENIENZ

- Berlin Projects, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).



- Polke kalkuliert fotochemische Prozesse mit dem Zufall
- Bearbeitete Abzüge zeigen malerische Effekte
- Polke produziert keine Auflagen, sondern stets Unikate

„Was der Künstler hier in der Dunkelkammer züchtete, waren Fehler, jene bisweilen winzigen Partikel, die sich listig zwischen Vorlage und Abbild hinein und auf die Bildfläche gemogelt haben. Das Einfangen ist sicher nicht leicht, und die Finten, die der Künstler anwenden muß, um ihrer habhaft zu werden, sind bisweilen so kompliziert, daß sie wohl nicht mehr zu rekonstruieren sind. Aber ist das denn notwendig? Sie kommen aus dem gleichen Unbekannten wie die Meteoriten. Doch nachdem wir ihre Bekanntschaft gemacht haben, sind wir fasziniert von ihrer prächtigen Absurdität, Nutzlosigkeit und von ihrer grenzenlosen Freiheit, mit der sie uns stets von neuem überraschen.“

Jochen Poetter, 1990, aus: Sigmar Polke – Fotografien, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1990, S. 202.



247

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Ohne Titel. 1988.

Schwarz-Weiß-Fotografie, Gelatinesilberabzug.
Signiert und datiert. Auf matt glänzendem Barytpapier.
60,6 x 50,6 cm (23,8 x 19,9 in), blattgroß. [CH]

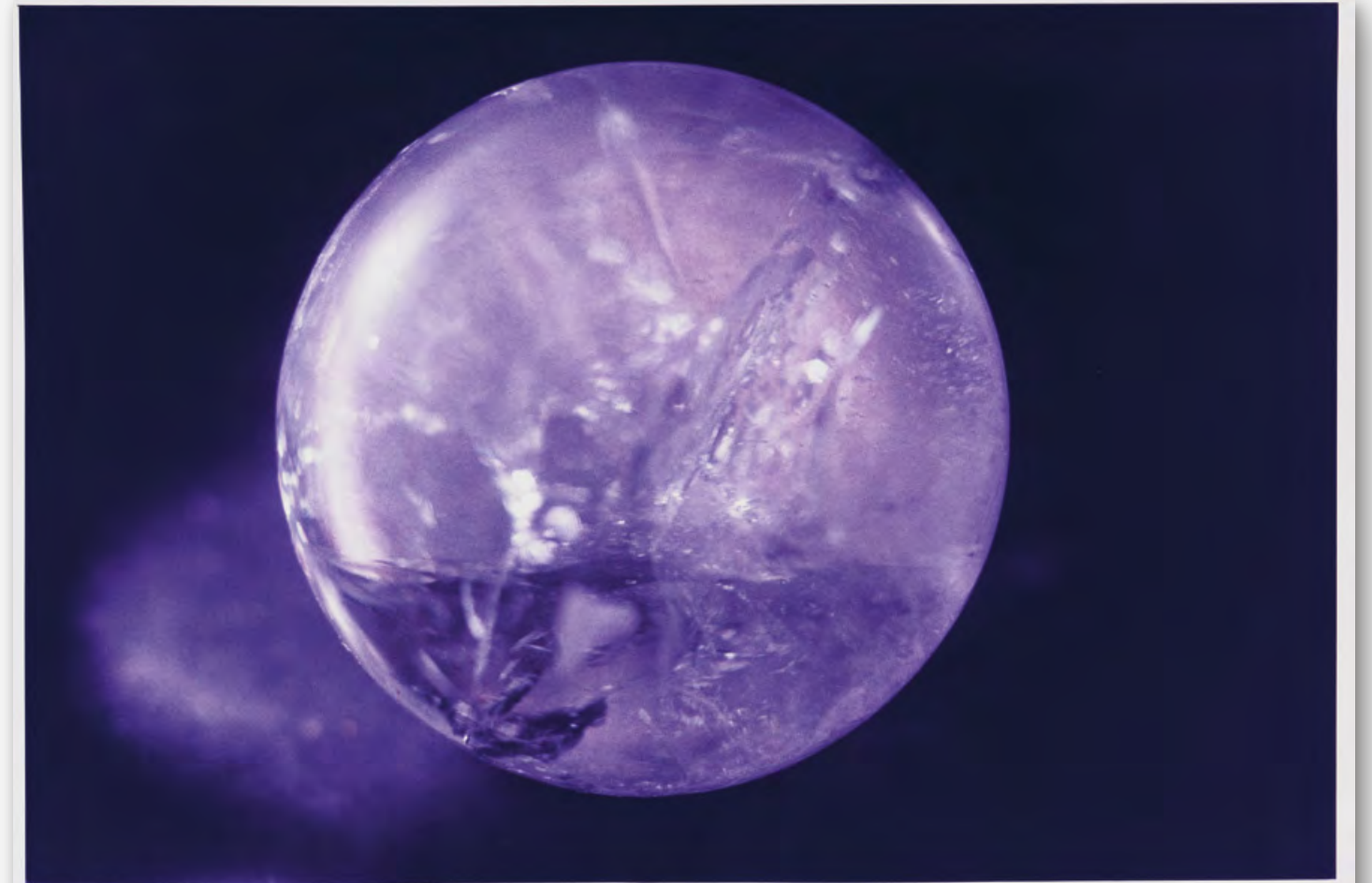
Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18:22 h ± 20 Min.

€ 9.000–12.000

\$ 9,900–13,200

PROVENIENZ

- Privatsammlung Princeton/USA.
- Jablonka Galerie, Köln.
- Berlin Projects, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).



248

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Kristallkugel. 1989.

Farbfotografie.

Verso signiert und betitelt sowie wohl von fremder Hand bezeichnet „3B“.
Auf matt glänzendem Fotopapier von Kodak (verso mit den Wasserzeichen).
33,3 x 50,2 cm (13,1 x 19,7 in). Papier: 43,8 x 52 cm (17,2 x 20,5 in). [CH]

Wir danken Michael Trier für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18:24 h ± 20 Min.

€ 9.000–12.000

\$ 9,900–13,200

PROVENIENZ

- Berlin Projects, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).

- Hier spielt Polke mit den Grenzen der Fotografie
- Eine gewöhnliche Murmel wird zu einem magischen Objekt

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Übermalung eines Bildes Winterlandschaft. 1989.

Zehn Blatt Schwarz-Weiß-Fotografien, solarisiert.

Alle Blätter verso signiert und datiert, eines betitelt, bezeichnet „10 Stück“ und mit dem Copyright-Trockenstempel „sigmar polke photography“. Jeweils Unikate durch die individuelle Bearbeitung in der Dunkelkammer. Auf Fotopapier.

50,7 x 60,7 cm (19,9 x 23,8 in), blattgroß. [EH]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.25 h ± 20 Min.

€ 80.000–120.000

\$ 88.000–132.000

PROVENIENZ

- Berlin Projects, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenanten erworben).

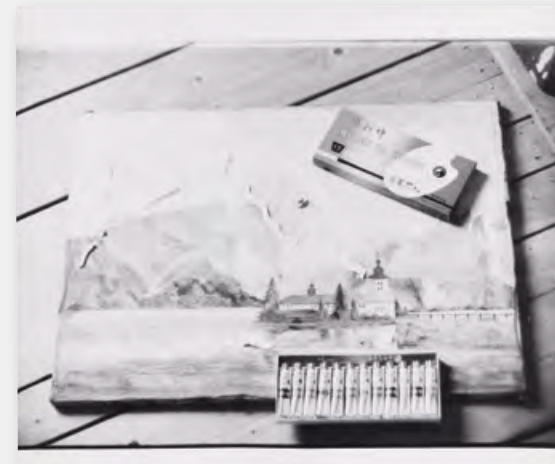
AUSSTELLUNG

- Sigmar Polke Fotografien, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 11.2.-25.3.1990, Kat.-Nr. 163 a-I (andere Exemplare, 12 Blatt).

LITERATUR

- Hans Danuser/Bettina Gockel (Hrsg.), Neuerfindung der Fotografie: Hans Danuser - Gespräche, Materialien, Analysen, Berlin 2014, S. 124, Abb. 9 c (andere Exemplare, 6 Blatt).

- Polke, der experimentierfreudige Alchimist in der Dunkelkammer
- Polkes Fotografien sind „unsachgemäß“ geschossen, sind absichtlich unscharf und überbelichtet
- Mit fotochemischen Eingriffen manipuliert Polke die Grenzen des Mediums
- Polkes Fotografie erfährt gerade eine Renaissance: von März bis Mai diesen Jahres war eine umfangreiche Ausstellung in der Galerie Max Hetzler, Berlin, zu sehen



Polke experimentiert mit den von ihm aufgenommenen Fotografien mittels verschiedener chemischer Substanzen und Reaktionen im Entwicklungsprozess und findet damit zu neuen ästhetischen Möglichkeiten. Unsere Folge von zehn Fotografien gibt einen Einblick in diese Tätigkeit im Fotolabor, in die verschiedenen Möglichkeiten, die Polke

experimentell entwickelt hat. Diese Serie der „Übermalung eines Bildes Winterlandschaft“ zeigt, mit welcher Lust er sich dem metamorphosierenden Wesen der Fotografie überlässt. Und dies sogar in doppelter Ausführung, denn gezeigt ist in diesen chemisch behandelten Fotografien die Verwandlung eines Gemäldes durch Übermalung. [EH]

250

SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Bodenbilder. 2000.

Neun Farbfotografien.

Jeweils verso signiert, betitelt und in der Reihenfolge nummeriert. Das erste Blatt mit dem Trockenstempel „Sigmar Polke Photography“, zusätzlich datiert und bezeichnet „1.-9.“. Jeweils auf glänzendem Fotopapier von Kodak Professional (mit den Wasserzeichen). Jeweils 40,5 x 60,5 cm (15,9 x 23,8 in).

Papier jeweils 50 x 60,5 cm (19,7 x 23,8 in).

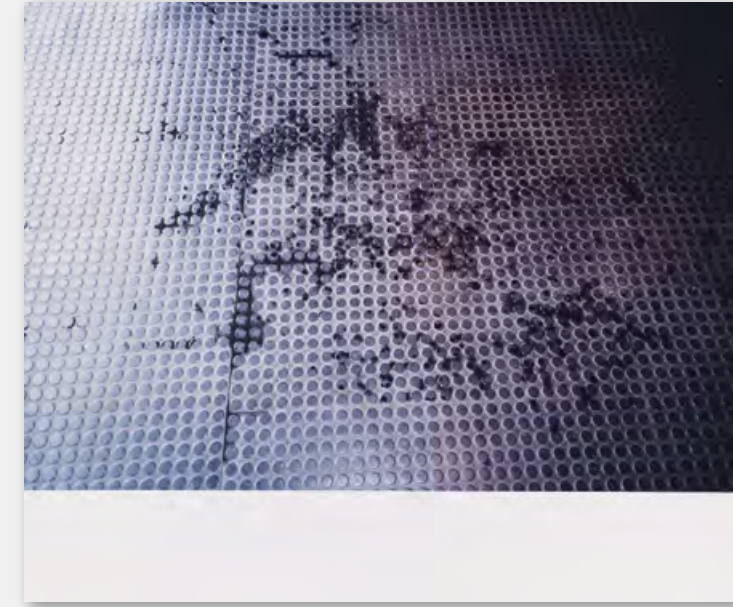
Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 18:27 h ± 20 Min.

€ 60.000–80.000

\$ 66.000–88.000

PROVENIENZ

- Berlin Projects, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (2001 vom Vorgenannten erworben).



- Entgrenzung der Fotografie in ihrer Aussage
- Befreiung der Fotografie aus ihrer traditionellen Form
- Polke fotografiert bizarre Situationen und Objekte
- Erhöhung des Banalen zum darstellungswürdigen Motiv



SIGMAR POLKE

1941 Oels/Niederschlesien - 2010 Köln

Ohne Titel. 1974.

Dispersion und Gouache.
Rechts unten signiert und datiert. Auf Velin. 67,2 x 100 cm (26.4 x 39.3 in),
blattgroß. [CH]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18:29 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

- Explizit pornografische Darstellung, die in den 1970er Jahren eine Provokation darstellte
- In der Technik des für Polke typischen „Layerings“
- Polke hat sich damals einen Spaß daraus gemacht
- Leuchtende Arbeit der Werkgruppe in Anlehnung an die Motivüberlagerungen Francis Picabia

„Wenn ein Bild nicht geliebt wird, dann holt es sich die Liebe. Ein Bild kommt immer dahin, wo es hin muß; ein Bild holt sich sein Opfer. Die haben doch ein Eigenleben.“

Sigmar Polke, im Interview mit Bice Curiger, Parkett, Nr. 26, Zürich 1990, S.15.



Sigmar Polke unterzieht in seiner – ursprünglich als „Jahresgabe“ für den Westfälischen Kunstverein begonnenen – Serie, „o. T. Münster“, farbenfrohe Kompositionen einer Art Selbstüberarbeitung, indem er die abstrakten Pinselzüge mit Softpornomotiven anreichert. Diese Modifikation der ersten Bildebene, der scheinbar „unpassende“ Eingriff, zeichnet die Gruppe der „Laye-

rings“ aus, die auch als Verbalberung, als listige Anspielung auf die inhaltlosen „Vermalungen“ der Kollegen lesbar sind. Die „dekorativen“ Blätter werden in ihrer Banalität entlarvt, indem sie mit noch mehr „intimen Banalitäten“ aufgeladen werden. Kunstgeschichtlich betrachtet, ist die Serie eine Verbeugung vor und gleichzeitige Entwendung von einer Methode Francis Picabias,

die dieser in seinen „Transparences“ angewandt hat, einer Serie von Motivüberlagerungen, mit denen der Pariser Künstler mitten in der Belle Époque der 1920er Jahre bereits katalanische Madonnen, Botticelli und spanische Folklore als sich durchdringende Ebenen transparent verhandelt. Polke ist einer der ersten Künstler, der Picabias herausragende Qualitäten als methodische Res-

source für die heraufziehende Postmoderne erkennt und nutzt. Polkes „Ohne Titel“ von 1974 ist ein „leuchtendes“ Beispiel dieser Werkgruppe. Der Künstler hielt es zunächst zurück wie einige der besten Blätter dieser Serie – die übergroßen Tabletten, schwimmende, dreidimensionale Punkte, bilden die Blüten in Monets Seerosenteich. [AH]

ALBERT OEHLEN

1954 Krefeld - lebt und arbeitet in Köln und Spanien

Göte. 1980.Acryl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. 91,5 x 111,5 cm (36 x 43,8 in).

Aufzugszeit: 17.07.2020 – ca. 18.31 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 165,000 – 275,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen (seit 2004).

AUSSTELLUNG· Albert Oehlen und Martin Kippenberger, Galerie Silvia Baviera, Cavigliano/
Italien, 22. Mai – 3. Juli. 1982 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

- Aus der ersten frühen Phase der „Hamburger Zeit“
- Eines der selten angebotenen, legendären „Stilleben“, die in Ausstellungen in den frühen 1980er Jahren die Sicht auf Oehle's Position bestimmten

„Albert Oehlen wollte jedoch zuallerletzt eine Gesellschaft erfrischen, die sich Malerei als erregendes Ereignis hielt. Seine Direktive: ‚Mache die Probe, erkenne die Wahrheit am Duktus, lass Dich von ihr vollschießen, stelle fest, wie sie sich von innen anfühlt.‘“

Roberto Ohrt, 1993



Kippenberger, Büttner, Oehlen – in dieser alphabetischen Reihenfolge (weil besser lesbar) trat eine „Gang of Four“ auf, bei der die Rolle des D'Artagnon wahlweise mit Markus Oehlen, Georg Herold, Meuser oder anderen besetzt war. Getreu dem Motto der Lord Jim Loge „Keiner hilft Keinem“ propagierten und agierten diese drei Musketiere den Spielraum aus, den ihnen die junge Bundesrepublik nach 1977 zu geben bereit war. Reflexartig zogen sie alles in die Verwandlungszone künstlerischer Arbeit. Als transitorisches Element konnte dienen, was durch Spott oder wohl kalkulierte Affirmation in leicht Falsches oder täuschend Echtes zu verwandeln war. Eine Ausstellung 1984 in Essen und der dazugehörige Katalog trugen den Titel: „Wahrheit ist Arbeit“ – es ging um die direkt geschaltete Assoziationskette, die Überforderung in Wort und Bild, die den Besuchern der Ausstellung wie den geneigten Lesern des Buches eindrücklich in Erinnerung rufen sollte, dass die schon zuvor aufgestellte Forderung, „Wer diesen Katalog nicht gut findet, muß sofort zum Arzt“, noch lange nicht erledigt war.



„Oehlen, Büttner, Kippenberger, Herold“, Ausstellungsplakat, Architekturmuseum Frankfurt 1990. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

„1. außerordentliche Veranstaltung in Bild und Klang zum Thema der Zeit: Elend (Es gab keine Themaverfehlungen).“

Albert Oehlen, 1980

Albert Oehlen ist zu Beginn der 1980er Jahre bereits souverän im Vertauschen von vertrauten Wörtlichkeiten. Seine Inszenierungen parodieren das Geschehen als intime Banalitäten, zeigen mit leichter Hand, dass das Prinzip des Stils nur noch in der gepflegten Stilllosigkeit liegen kann. Verwischte Konturen, schlammige Farben und eine simple Idee prägen auch das hier gezeigte Bild. Das Motiv ist klar zu erkennen. Das Genre heißt „Stilleben“, und erst in der Beschreibung der Situation wird das Dargebotene in all seiner absurden Finesse nachvollziehbar. Eine Vase mit wehrlosem Grün, wenig stabil, ein Fernseher und, um der Ideenlosigkeit des Settings noch etwas hinzuzufügen, steht auf dem Gerät eine Plastik – die Büste eines unbekannteren Potentaten!? Als ob es nötig wäre, weist die Sockelinschrift den abgetrennten Kopf als Goethe aus. Falsch geschrieben, natürlich, aber noch nicht mit jener Anspielung ins Unzulernende, was in „Fack ju Göthe“ die Apotheose der Trostlosigkeit der Millennials feiern konnte: der Blick ins Exotische im Randgebiet der provozierten Bildungsmisere – Metamorphose der „Feuerzangenbowle“ mit dem „F-Wort“ ohne Pfeiffer. Millionen delektierten sich am Blick zurück nach vorn, trunken vor Glück, dass sie selbst die Hauptrolle spielen, fühlen sich wohl als zahlende Kulisse für biederste Schenkelklopfer des Mainstream. Das heutige Leben ist das bessere Leben.

Der unausgesprochenen Intention des Stillebens entsprechend ist das Sujet seit jeher Spiegel der Belanglosigkeit. Es gilt entweder das Können des Malers in der naturalistischen Nachahmung der Stofflichkeit zu feiern oder per moderierter Auswahl, den im Stil des Künstlers aufgefassten Asternstrauß oder die Mohnblumen mit einer dekorativen Figur aus dem Völkerkundemuseum aufzuhübschen. „Nolde für Arme.“ Oehlen nimmt einen Umweg und kombiniert das bewegte Bild auf der Mattscheibe – eine „echte“ Person, die aber flach ist, was als Malerei ein tatsächlich stilles Bild wird –, mit dem „stillen Kopf“ auf dem Fernseher, der aber immerhin dreidimensional ist. Im Verständnis der frühen 1980er Jahre ist das eine „Langweileschleife“, eine interessante Versuchsanordnung, um die man sich also getrost kümmern kann, weil sie weit intelligenter gedacht ist, als sie auf den ersten Blick erscheint. Es ist nur folgerichtig, dass der Mann im Fernseher, das „nie Gesehene“, das „unmögliche“ Bild liefert.

Das Selbstporträt im Fernseher war ab den 1960er Jahren bei Künstlern beliebt geworden, bevor es in den 1990er Jahren zum perfekten Sujet der ironischen Set-Card der Video-Künstler wird. „Bekannt aus Film, Funk und Fernsehen“ war noch ein Jahrzehnt früher das gern zitierte Motto, und es versprach die 15 Minuten Weltruhm im Auf-

wachraum der Bonner Republik. Die nur vorsorgliche Bedeutungslosigkeit des Motivs verleiht der nachlässigen Malweise nur ihre Berechtigung. Der schnelle Strich des Pinsels verfremdet hier die losgelöste Optik der Wirklichkeit. Es ist die grundständige Aufrichtigkeit, die einem beim Betrachten eines platten Reifens beschleicht. Hier stoppt das Denken. Hier steht die Welt still.

Das Bild hat zwar auch einen „Göte“ zum Bildgegenstand, aber dieser ist so unbrauchbar wie seine gemalte Entsprechung nicht zu seiner Verehrungsmöglichkeit beiträgt. Der Mann – und alles, was er verkörpert – ist schlicht egal. Eine Goethe-Büste auf einem kleinen Fernseher. Pathos mit Ansage in der Tagesschau? „Nicht denken – Nase bohren.“ Das ist kaum auszuhalten, und deshalb gerade richtig, wenn zur Verteidigung aufgefordert wird, was Malerei überhaupt noch bedeuten kann. Die Musketiere hatten noch getitelt: „Wir nehmen den Beifall auch wenn er von der falschen Seite kommt“.

Das „selbst gemalte“ Bild ist – neben Punk – um 1980 in ganz Europa, wo die Kunstwelt den „Hunger nach Bildern“ feiert, die schnellstmögliche Operation, um dem Dasein Brisanz zu verleihen. Als Malerei ist das eine Perlenkette aus Anmaßungen: beliebiges Sujet, billiges oder teures Material, gerne groß aber zur Not auch klein, aufwendig hergestellt wie beiläufig festgehalten – und natürlich auch: Schaffung von Tauschwert, Geld am Horizont. Das gemalte Bild ist selbst

als „Transformer“ gedacht. Es ist immer bereits Verwandertes und aktiver Verwandler für die Gedanken anderer – ein Auffangbecken für die Reste der Zivilisation des kulturellen Pessimismus, Ort der Umkehrung der Zeichen, der Abkürzungen von der Mattscheibe der vermittelten Realität zur Spurlosigkeit des Vorüberziehens im Cinemascope der Leinwände. Es ist das Leben, das uns in unserem Tun unterbricht, sagt John Cage, als „John Doe“, als „Jedermann“ und „Käfig“. Die Gegenwart ist nur dann gut auszuhalten, wenn wir sie sofort als Teil der Vergangenheit begreifen.

Heute gilt Albert Oehlen nicht nur als „Hauptvertreter“ einer „post-gegenständlichen Malerei“, sondern als einer jener europäischen Künstler, die schon zu Beginn der 1980er Jahre bereits jene Bilder zu malen bereit waren, die bis heute als Folie all dessen betrachtet werden, was zu Beginn des 21. Jahrhunderts als „sehenswert“ apostrophiert wird. „Göte“ zeigt warum. Während Oehlen mit lapidarer Malerei zwar behauptet, Virtuosität ist was für Nichtskönner, beharrt er zugleich umso nachdrücklicher auf ihrer Dialektik. Er spielt mit dem Loch in der Leinwand, das schon seit zwei Jahrzehnten der Fernseher im Wohnzimmer besetzt. Das Stilleben mit Goethe-Büste erfüllt gerne den Luxus im Moment, in dem der Betrachter sich in seiner Bildung zu sonnen meint, während im Spiegel im Flur längst ein Plakat zu sehen ist, auf dem Steht: „Im Land der Motive brennt kein Licht mehr.“ [AH]

Albert Oehlen, Im Land der Motive brennt kein Licht mehr, 1988, Siebdruck auf Papier, 120 x 200 cm. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



GEORGE CONDO

1957 Concord/New Hampshire - lebt und arbeitet in New York

Unidentified Head. 1989.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten schwach leserlich signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt. 63 x 53 cm (24.8 x 20.8 in).

Auf dem Keilrahmen mit dem Etikett der Simon Lee Gallery, London.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 N

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

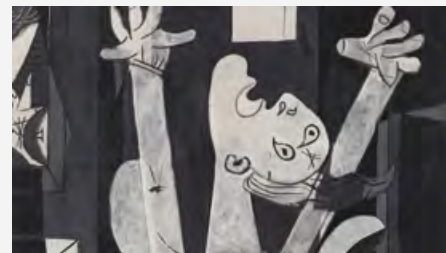
- Pace Gallery, New York.
- Privatsammlung.
- Privatsammlung New York.
- Vom aktuellen Eigentümer beim Vorgenannten erworben.

„Es geht nicht einfach nur um eine Konfrontation mit anderen Künstlern, es geht um die Idee, dass ich meine Arbeiten in Konfrontation mit mir selber mache, und ich konfrontiere meine Dämonen, meine Depressionen, mein Glück, meine Existenz.“

George Condo, 2016

Ironisch, grotesk und witzig ist Condos Malerei, die sich durch ihre surrealistische Absurdität und ihr überbordendes Pathos auszeichnet. Immer wieder nimmt Condos Kunst Bezug zu Werken und Stilen der amerikanischen und europäischen Kunstgeschichte, die er gekonnt mit Elementen der amerikanischen Pop-Art verbindet, und schlägt dabei mit Leichtigkeit die Brücke über Jahrhunderte hinweg. Neben Velázquez steht auch immer wieder das wechselvolle Werk Picassos im Zentrum des Interesses des amerikanischen Künstlers, der selbst als Mitarbeiter in Warhols Factory beginnt und eng mit Keith Haring und Jean Michel Basquiat zusammenarbeitet. 2011/12 wird sein Werk mit einer umfassenden Retrospektive geehrt, die im New Museum in New York, dem Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, der Londoner Hayward Gallery und der Schirn Kunsthalle in Frankfurt gezeigt wird. 2016/17 folgt darauf eine Einzelausstellung im Museum Berggruen, Berlin, die Werke George Condos mit Meisterwerken von Cézanne, Picasso, Matisse, Klee und Giacometti konfrontiert. Diese epochenübergreifende Gegenüberstellung amüsiert und beschwört neue Bildzugänge und Rezeptionsvorgänge herauf, die für beide Seiten gleichermaßen fruchtbar sind: Condos wilde, teils grotesk überzeichnete Bildfindungen rufen die Radikalität der Klassischen Moderne neu ins Bewusstsein und die Maler der Moderne wiederum lassen in Condos Werken die überbordende Freude des Künstlers vor Augen treten, mit kunsthistorischen Referenzen zu spielen und sich frech und

- Charakteristisches, frühes Gemälde des bedeutenden Vertreters der neuen amerikanischen Figuration
- Humorvolles, künstlerisches Spiel mit kunsthistorischen Zitaten und bizarren Geisteszuständen
- Zitat der Figur des „senkrechten Schreis“ aus dem berühmten Picasso-Gemälde „Guernica“ (1937)
- Bereits 2011/12 ehren das New Museum, New York, und die Schirn Kunsthalle, Frankfurt, den Meister des „psychologischen Kubismus“ mit der Retrospektive „George Condo. Mental States“



Pablo Picasso, Guernica (Ausschnitt), 1937.
© Succession Picasso.
VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

selbstbewusst über Konventionen hinwegzusetzen. In „Unidentified Head“ spielt Condo meisterhaft mit einem Zitat aus Picassos Gemälde „Guernica“ (1937), das als Reaktion auf die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica durch den Luftangriff der deutschen Legion Condor entstanden ist. Auf Picassos weltberühmter Komposition ist ganz rechts die Figur eines mit erhobenen Armen und weit aufgerissenen Mund schreienden Mannes zu sehen, der Condo als Ausgangspunkt für seine eigene Komposition dient. Seine surreal überzeichnete Schöpfung spielt gekonnt mit der jahrhundertealten Tradition des Genres Porträt und lässt die vierfingrige Figur mit U-förmigem Würstchenkopf, die an Comic-Gestalten erinnert, auf verstörende Weise komisch wirken. Condos Bilder sind meist - wie auch „Unidentified Head“ - differenzierte Psychogramme: „Es geht nicht einfach nur um eine Konfrontation mit anderen Künstlern, es geht um die Idee, dass ich meine Arbeiten in Konfrontation mit mir selber mache, und ich konfrontiere meine Dämonen, meine Depressionen, mein Glück, meine Existenz.“ (G. Condo, 2016, zit. nach: <https://kunstaspekte.art/event/george-condo-confrontation-09-2016>). Condo, der Meister einer neuen Figuration, beschreibt seine Hässlichkeit bewusst einbeziehende Malerei als „künstlerischen Realismus“ oder auch „psychologischen Kubismus“, da sie der künstlerische Versuch ist, mehrere psychologische Wesenszustände parallel abzubilden, so wie Picasso eine Violine gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven zeigt. [JS]



KEITH HARING

1958 Reading/Pennsylvania - 1990 New York

Andy Mouse. 1986.

Farbserigrafie.

Littmann S. 65. Signiert, datiert und mit dem Copyright-Zeichen. Zusätzlich von dem Dargestellten Andy Warhol signiert. Eines von 30 Exemplaren. Auf Lennox Museum Board.

91,5 x 90,5 cm (36 x 35,6 in). Papier: 96,5 x 96,5 cm (37,9 x 37,9 in).

Blatt 4 der Folge. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel).

Herausgegeben von George Mulder, New York.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

· Fine Art & Artists Gallery, Washington DC.

· Privatsammlung Süddeutschland (1998 direkt vom Vorgenannten erworben).

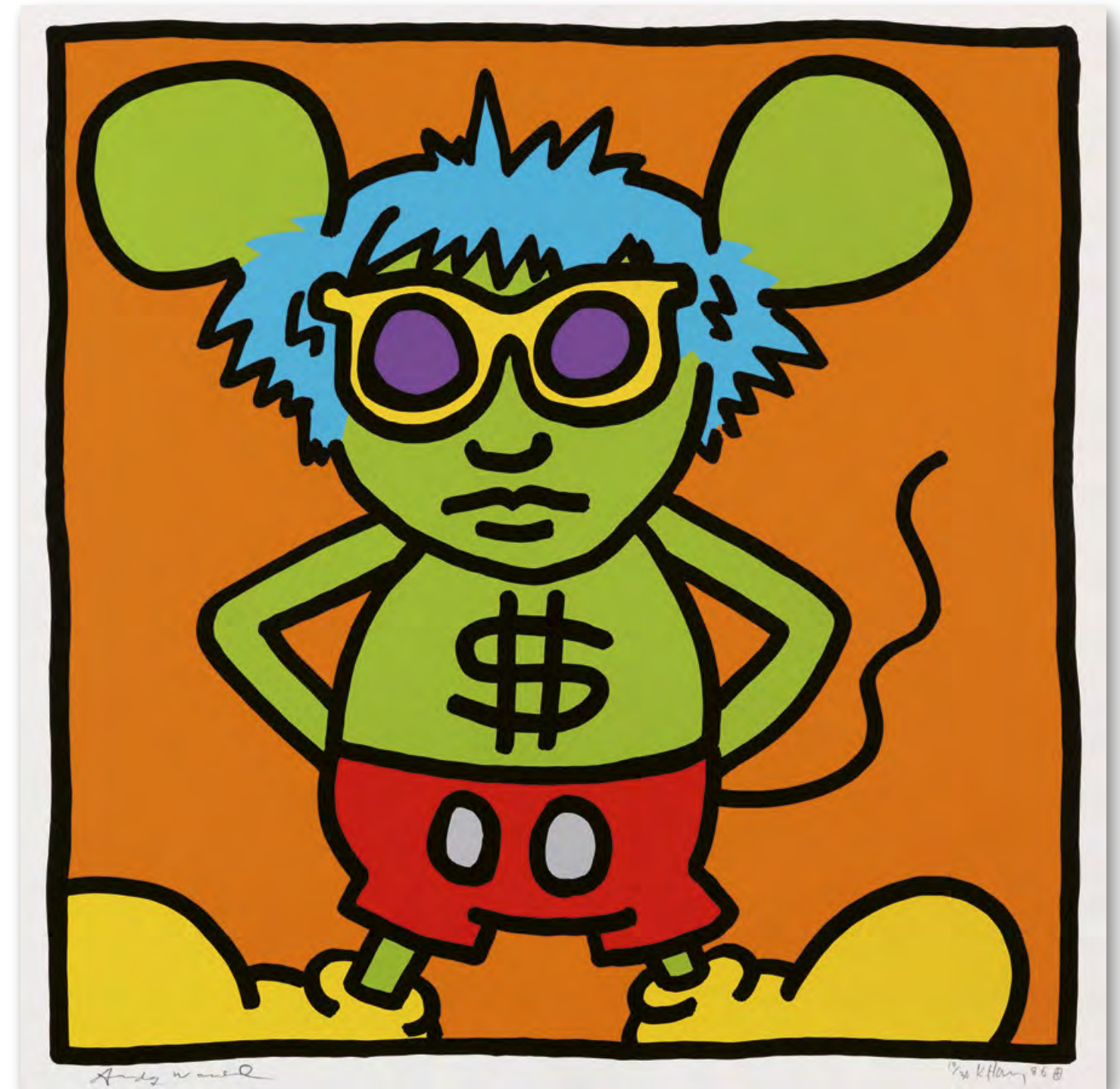
Früh begeistert sich Keith Haring für Comics und Zeichentrickfilme und zeichnet selbst mit großer Leidenschaft. Nach Abschluss der Highschool in Kutztown 1976 besucht er für ein Jahr die Ivy School of Professional Art in Pittsburgh, wo er sich mit den Arbeiten von Paul Klee, Jean Dubuffet, Mark Tobey und Jackson Pollock auseinandersetzt und zahlreiche abstrakte Zeichnungen anfertigt. Bereits als 20-Jähriger zeigt Haring 1978 eine erste Ausstellung im Pittsburgh Center for the Arts und wechselt an die School of Visual Arts in New York. In der Graffiti-Kunst der Großstadt findet er eine der anregendsten grafischen Ausdrucksweisen, in deren Technik er ab 1980 auch seine eigene Zeichenkunst umsetzt. Als sein „Tag“, sein Markenzeichen entwickelt er in dieser Zeit das hundeähnliche Tier, das fester Bestandteil seiner Ikonografie wird. Auf ähnliche Weise entsteht ein ganzes Vokabular von reduzierten figürlichen Zeichen, die in der Folge Keith Harings Bildwelt bevölkern. Keith Harings Werke spiegeln das Leben in New York wider und halten wichtige Momente der Popkultur fest. Das Jahr 1982 bildet einen ersten Höhepunkt seiner Karriere. In der Tony Shafrazi Gallery in New York findet seine erste große Einzelausstellung statt, die komplett verkauft wird. Zwei Jahre später lernt Keith Haring hier auch Andy Warhol kennen, der ein enger Freund und Mentor wird. „Innerhalb seines kurzen Lebens avancierte er [Keith Haring] zum amerikanischen Exportschlager, erlangte Ruhm und kommerziellen

- Humoristische Liebeserklärung, die den Erfinder der Pop-Art mit der berühmtesten Comic-Figur der Welt verschmilzt
- Ikonischer Print der Pop-Art
- Aus einer kleinen Auflage, von Andy Warhol und Keith Haring signiert



Keith Haring und Andy Warhol, 1985, Foto: Lynn Goldsmith/Camera Press London. © The Keith Haring Foundation, 1997–2020 © Lynn Goldsmith and Camera Press London

Erfolg. Wie kaum ein anderer Künstler hat er es dabei verstanden, seine Person mit seiner Kunst zu einer Einheit zu verbinden. Sein künstlerisches Markenzeichen ist die Linie, formal reduziert auf das Wesentliche, die sich innerhalb der begrenzten Bildfläche und unter Berücksichtigung der Proportionen vielfältig ausbreitet. Und immer ist es eine durchgehende Linie, gelenkt durch das Prinzip Zufall, die zum Umriss wird, zur Figur und schließlich zum Symbol. [...] Keine Fehler oder Korrekturen, keine proportionalen Asymmetrien sind erkennbar. Spontaneität und Endgültigkeit sind die herausragenden Attribute seines Schaffens.“ (Alexandra Kolossa, Keith Haring 1958-1990. Ein Leben für die Kunst, Köln 2004, S. 7) Beide Künstler verbindet eine große Bewunderung für Walt Disney. So verwundert es nicht, dass Haring eine der berühmtesten Zeichentrickfiguren der Welt, die Mickey Mouse adaptiert und diese mit den charakteristischen Attributen wie dem Strubbelhaar und der Brille von Andy Warhol kombiniert, um diesen beiden Ikonen ein Denkmal zu setzen. Heraus kommt eine Hommage von einem Künstler an den anderen in der typischen Bildsprache der Pop-Art. Auf der Brust prangt das Dollar-Zeichen, ein weiteres plakatives Attribut des Pop-Art-Alphabets. Symbole der amerikanischen Kultur wie Mickey Mouse, das Dollar-Zeichen und Andy Warhol verbindet Haring in seinem unnachahmlichen Stil und macht diesen Print selbst zur Pop-Art-Ikone. [SM]



„You see, whatever I’ve done would not have been possible without Andy. Had Andy not broken the concept of what art is supposed to be, I just wouldn’t have been able to exist.“

Keith Haring, zit. nach: John Gruen, Keith Haring: The Authorized Biography, 1991, S. 169.

ANDRÉ BUTZER

1973 Stuttgart - lebt und arbeitet in Altadena, Kalifornien

Frau. 2002.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert sowie verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. 250 x 200 cm (98.4 x 78.7 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000^N

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

- Galerie Max Hetzler, Berlin (verso mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Schweiz (2003 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Chips und Pepsi und Medizin. André Butzer, Galerie Max Hetzler, Berlin, 21.3.-3.5.2003, S. 22 (mit Farbabb.).
- Bad Painting - good art, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, 6.6.-12.10.2008, S. 37 (mit Farbabb.).

LITERATUR

- Christian Malycha, Sein und Bild. André Butzer 1994-2014, Bielefeld 2017, S. 141 (mit Abb.).
- André Butzer, Förg, in: Hans Werner Holzwarth (Hrsg.), Günther Förg. Werke in der Sammlung Friedrichs, Berlin 2019, S. 83.

André Butzer bezeichnet seine Arbeiten selbst als „abstrakte Kunst“ und betitelt seine Ausstellung in der Kestnergesellschaft in Hannover im Jahr 2011 gar mit „Der wahrscheinlich beste abstrakte Maler der Welt“, obwohl sich viele seiner Werke mit im Grunde figurativen Bildinhalten auseinandersetzen. In jungen Jahren begeistern ihn insbesondere die Arbeiten von Asger Jorn (1914-1973), durch die er schließlich selbst zur Malerei findet. Zusammen mit Jonathan Mee-se und anderen Kunstschaaffenden gründet Butzer 1996 in Hamburg die „Akademie Isotrop“, eine Künstlergruppierung, die zugleich als künstlerisches Lehrinstitut fungiert. In den darauffolgenden Jahren findet Butzer zu einer ganz eigenen Kunstauffassung: Es entstehen oftmals großformatige Werke, in denen sich der Künstler mit der Auflösung der Figur im Bildraum, mit Deformation und Typisierung beschäftigt und dabei die erstaunlich schmale Grenze zwischen Figuration und Abstraktion auslotet. Seine besondere Form von Gegenständlichkeit und die Nähe zum menschlichen Körper sind dabei nicht Sinn und Zweck seiner Darstellungen, vielmehr ist es seine Intention, eine Figurenwelt zu erschaffen, die das vorläufige Ende der figürlichen Darstellung zu visualisieren vermag - Butzer spricht hier von „Abstraktionsausweglosigkeit“. Im Laufe seiner künstlerischen

- André Butzers großformatige figurative, comichaft-scurrile Gemälde gelten als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers
- 2008 Teil der renommierten Ausstellung „Bad Painting good art“ im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien
- Arbeiten des Künstlers befinden sich bspw. in den Sammlungen von Charles Saatchi, Ingvild Goetz/Sammlung Goetz, München, oder des Rubell Museums in Miami
- Charakteristische Arbeit mit pastosem, leuchtend-buntem Farbauftrag

„Mir geht es darum, [...] dass die Leute verstehen, dass die Bilder abstrakt sind, egal was darauf ist.“

André Butzer 2019 in einem Interview mit Larissa Kikol, Kunstforum International.

schon Karriere schafft er mehrere typisierte, bunten Comics ähnelnde Figurentypen, um 2002 unter anderem den sogenannten „Schande-Mensch“, ein Wesen mit auffällig phallischem, zum Gruß in die Höhe gestrecktem Winke-Arm und skurril lächelndem Totenschädel mit leblos-schwarzen Augenhöhlen, dem auch die hier angebotene Arbeit zuzuordnen ist. Als Irritationsmoment erhält das knallig-bunte, grotesk dreinschauende und in ein Kleidchen gewandete Schockfigurchen mit dem Phallus-Arm den schnörkellosen Titel „Frau“ - ganz so, als wolle es den Betrachter noch mehr verwirren ob dem, was er da vor sich sieht. Butzer stülpt dem abstrakt-figurativen Etwas aber schlichtweg ein geschlechtliches Label über, wählt als Hintergrund die Farbe Pink und erklärt das Bildrätsel somit für gelöst. Die Arbeiten André Butzers sind heute Bestand zahlreicher renommierter Sammlungen, darunter der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, der Sammlung Goetz in München, aber auch internationaler Sammlungen wie bspw. der Londoner Saatchi Gallery, dem MoCA, Museum of Contemporary Art in Los Angeles, dem Art Institute of Chicago oder der Rubell Family Collection in Miami. [CH]





256

JEFF KOONS

1955 York/Pennsylvania - lebt und arbeitet in New York

Balloon Animals Collector's Set. 2017/2019.

6 Multiples. Porzellan mit hochglänzendem Metal-Coating. Jeweils auf der Unterseite typografisch datiert, nummeriert und bezeichnet. Aus einer Auflage von je 999 Exemplaren, gleichzeitig eines von 40 Sets mit matching numbers. Bis ca. 25,5 x 22 x 42 cm (10 x 8.6 x 16.5 in). Enthalten sind: Balloon Rabbit (Red); Balloon Rabbit (Violet); Balloon Monkey (Blue); Balloon Monkey (Orange); Balloon Swan (Yellow); Balloon Swan (Magenta)

Hergestellt von Bernardaud, Manufacture de Porcelaine, Limoges (Frankreich). Mit den Zertifikaten der Manufaktur sowie jeweils im originalen Karton und mit Erläuterung zum Umgang und zur Pflege des Objekts.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18,38 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 *
\$ 66,000 – 88,000

- Von den „Matching Sets“, in denen alle Skulpturen dieselbe Nummer haben, existieren nur 40 Exemplare
- Diese waren direkt nach der Veröffentlichung ausverkauft
- Jeff Koons gehört weltweit zu den teuersten zeitgenössischen Künstlern
- Er demokratisiert den Kunstmarkt, indem er seine ikonischen Skulpturen in kleinem Format neu auflegt

„I’ve made what the Beatles would have made if they had made sculptures. Nobody ever said that the Beatles’ music was not on a high level, but it appealed to a mass audience. That’s what I want to do.“

Jeff Koons

Der überaus populäre Künstler Jeff Koons ist mit seinen (scheinbar) banal-kitschigen Werken Hauptvertreter der Kunstrichtung des Neo-Pop. Seine Werke sind nur scheinbar trivial - sie thematisieren hinter-sinnig und mit viel Ironie Vermarktungsstrategien. Alltagsgegenstände, Konsumgüter, „Kitsch“ und Selbstinszenierungen erhebt Jeff Koons auf den Rang von Kunst. Ende der 1970er Jahre beginnt Koons, Spielzeug oder Haushaltsgeräte in Plexiglaskästen zu präsentieren. Rasch hat er damit Erfolg: Schon 1980 zeigt das New Museum of Contemporary Art in New York eine erste Einzelausstellung. Mitte der 1980er Jahre befasst sich Koons mit künstlerischen Überhöhungen von alltäglichem Nippes, den er in Edelmetall und anderen hochwertigen Materialien nachformen lässt. Berühmt wird „Rabbit“, der Edelstahlabguss einer aufblasbaren Hasenfigur, ebenso wie der „Balloon Dog“. Die ein Meter hohe Edelstahlversion des „Rabbit“ erzielte im Mai 2019 auf einer Auktion in New York einen Preis von 91

Millionen Dollar und machte Jeff Koons damit zu einem der teuersten Künstler der Welt. Er avanciert seit den 1980er Jahren zum Kunstsuperstar. Und gilt als Begründer der postironischen Kunst. So konfrontiert uns der Künstler etwa in überdimensionierten Porzellanfiguren, die teils Überlebensgröße erreichen, mit den Ikonen unserer Alltagswelt. Michael Jackson oder der Rosarote Panther werden auf diese Weise zu kitschigen Devotionalien unserer medialen Kultur überhöht. Ebenso machen sich Koons’ berühmte „Balloon Animals“ mit ihren glänzenden, vollkommen makellosen Oberflächen - wie auch bei unserer Arbeit - die Überhöhung und Monumentalisierung des Alltäglichen als künstlerisches Konzept zu eigen. Die glänzenden Oberflächen, die an Verpackungsmaterial oder glänzende Dekorationsartikel erinnern, feiern und entlarven zugleich die Schönheit und Oberflächlichkeit unserer kommerzialisierten Alltagswelt. [SM]

UWE LAUSEN

1941 Stuttgart - 1970 Beilstein

VOO-DOO in einem großen Einzimmer Apartment. 1967.

Öl und Kunstharzdispersion auf Leinwand.

Rechts unten signiert „ULAU“, datiert und betitelt. 150 x 181 cm (59 x 71,2 in).

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.39 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

· Privatbesitz Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

· Uwe Lausen, Galerie Gmurzynska, Köln, 23.2.-23.3.1968, Kat.-Nr. 11.

· Uwe Lausen - Ende schön alles schön, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 4.3.-13.6.2010; Museum Villa Stuck, München, 25.6.-3.10.2010; Sammlung Falckenberg, Hamburg, 22.10.2010-23.1.2011.

- Ein eruptives Gemälde von großer Stilsicherheit
- In den späten Gemälden kommt Uwe Lausens schöpferische Kraft zum Höhepunkt
- Seit 50 Jahren in Privatbesitz
- Vom 18.6.2020 bis 18.10.2020 zeigt die Staatsgalerie Stuttgart die Ausstellung „Du lebst nur einmal. Uwe Lausen und Heide Stolz. Ein Künstlerpaar der 1960er Jahre.“

„Uwe Lausens Werk zählt zu den stärksten Positionen der figurativen Malerei der 1960er Jahre in Deutschland.“

Zit. nach: Presstext Schirn Kunsthalle 2010

Uwe Lausen kommt als 19-Jähriger nach München, wo er unter dem künstlerischen Einfluss der Gruppe „SPUR“ Malerei und Grafik schafft. Im Weiteren prägen auch der abstrakte Expressionismus und die Art brut seine Werke; in den sechziger Jahren, den Ideen des Nouveau Réalisme folgend, entdeckt er für sich die Collage als künstlerische Ausdrucksform, in die er Tapeten, Fotos und Bilder aus Printmedien einbaut. In den Jahren von 1966 bis 1969 dominiert ein realistischer Malstil, in dem Pop-Art und Hyperrealismus mit psychisch-destruktiven Bildwelten verbunden werden. Diese Arbeiten reflektieren hochsensibel die gesellschaftliche Realität der sechziger Jahre. Die geradezu brutale Art und Weise seiner Motiv- und Farbwahl lässt sich mit Arbeiten des von ihm hochgeschätzten Francis Bacon vergleichen. Uwe Lausen inszeniert kompromisslos seine Sicht auf die als verzopft und erzkonservativ empfundene Nachkriegsgesellschaft Deutschlands. Das Publikum erkennt das an und er avanciert schon jung zu einem erfolgreichen Künstler, wird mit Ausstellungen u. a. in Stuttgart (1963), München (1964 u. 1965), Paris (1964) und Berlin (1966) bedacht. Dennoch findet Lausens Leben und auch sein lediglich neun Jahre umfassendes Œuvre durch seinen Freitod ein viel zu frühes Ende. [EH]



TONY CRAGG

1949 Liverpool - lebt und arbeitet in Wuppertal

Never Mind. 2013/14.

Edelstahl.

Mit dem vom Künstler signierten Zertifikat (derzeit in Kopie vorliegend).

Aus einer Auflage von 5 Exemplaren. 75 x 58 x 61 cm (29,5 x 22,8 x 24 in).

Unikat, aufgrund der Herstellungsart und der händischen Nachbearbeitung.

Wir danken dem Anthony Cragg Office für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.41 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

AUSSTELLUNG

· Tony Cragg - Parts of the world, Retrospektive. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 19.4.-14.8.2016, S. 275 + Abb. S. 374 (anderes Exemplar).

- Tony Cragg gilt als einer der international bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart
- Der Turner Prize (1988) der Tate Gallery und der Praemium Imperiale (2007) der japanischen Kaiserfamilie sind nur zwei der vielen an Tony Cragg verliehenen Auszeichnungen
- Tony Craggs Skulpturen befinden sich in zahlreichen bedeutenden öffentlichen Sammlungen wie der Tate Gallery, London, dem Museum Ludwig, Köln, und dem Von der Heydt- Museum, Wuppertal
- Archaisch elementare Abstraktion in technisch perfekter Formenerotik
- Allansichtig spektakulär

„Bildhauerei bedeutet, dass ein Künstler ein Material als Erweiterung seiner selbst benutzt und einen Dialog mit dem Material beginnt, um etwas Neues zu entdecken und zu schaffen: Poesie.“

Tony Cragg, zit. nach: John Wood, Ein Interview mit Tony Cragg, in: Ausst.-Kat. Tony Cragg. In and Out of Material, Akademie der Künste, Berlin; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 2006/2007, S. 142.

Cragg entwickelt Formschichtungen in leichter Dynamik, lässt einen Schwung entstehen, der in der auf Hochglanz polierten Oberfläche seine Entsprechung findet. Mit jeder Bewegung von uns entsteht eine neu gesehene Bewegung der Skulptur, ein neuer Eindruck, ein neuer Sinn. Gerade diese Vielfältigkeit ist der Schlüssel zu Tony Craggs faszinierenden Skulpturen. Mit jedem Blick findet man neue Perspektiven, weitere Assoziationen und Reflexionen. Diese Variabilität und Offenheit lässt die Objekte immer warm und freundlich erscheinen, auch wenn das Material des Edelstahls traditionell eher mit Begriffen wie Kühle und Technik assoziiert wird. 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. Gerade in dieser detaillierten Behandlung der Oberflächen liegt auch der Grund, warum auch Auflagenobjekte Tony Craggs als Unikate gelten: denn jede Oberfläche ist anders.

„Bewegung hat mit Material zu tun. Was soll sich sonst bewegen, wenn nicht das Material. Im Vakuum gibt es keine Bewegung. Auch Licht, Intelligenz, Emotionen sind im weitesten Sinn die Phänomene des Materials. Da kann man sehen, welchen Erwartungen sich das Material stellen kann.“ (Tony Cragg im Gespräch mit Helga Meister, in: KUNSTFORUM International, Bd. 200). Cragg ermöglicht eine neue Sicht auf diesen Werkstoff, er fordert uns damit dazu auf, all unsere Seh- und Denkgewohnheiten loszulassen und weist damit den Weg auf eine neue Sicht der Welt. [EH]



259

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Ohne Titel. 1990.

Nägel, weiße Farbe, auf Leinwand, auf Holz.
Rechts unten signiert und datiert. Verso nochmals signiert, datiert und mit Richtungspfeil. 120 x 120 x 8 cm (47,2 x 47,2 x 3,1 in).

Mit einem Zertifikat des Künstlers von 2012.

Dieses Werk ist im Uecker Archiv registriert unter der Nummer GU.90.038 und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das Uecker Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.43 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000
\$ 440,000 – 660,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler).



Günther Uecker im Atelier.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

„Die Kunst von Günther Uecker kommt aus unmittelbarem Erleben. Sie speist sich aus wacher Zeitgenossenschaft, aus Anteilnahme, aus Mitmachen, Mitlaufen, Mitvollziehen.“

Friedhelm Menekkes, zit. nach: Günther Uecker. Zwanzig Kapitel, 2005, S. 31.

Günther Uecker gehört zweifelsohne zu den wichtigsten deutschen Künstlern der Nachkriegszeit und Gegenwart. Die Faszination für sein Werk ist ungebrochen, was die anhaltenden Rekordergebnisse bei internationalen Auktionen ebenso belegen wie die dichte Ausstellungshistorie des Künstlers. Das hier angebotene Werk ohne Titel war seit Entstehung in einer deutschen Privatsammlung eines Sammlers, der wie Günther Uecker selbst Künstler ist. Nach 30 Jahren ist es nun erstmals wieder öffentlich zu sehen. Besonders auffällig ist die leichte und leichte Komposition des Werkes, welches im spannungsreichen Gegensatz zu den kraftvollen dichten Nagelfeldern der 1980er und 1990er Jahre steht. Das Nagelgefüge konzentriert sich auf den oberen Bildrand und läuft sanft nach unten aus. Oft ist der Malerei nur eine Nebenrolle in den imposanten Nagelfedern zudedacht, sie ist unterstützender Untergrund der teils sehr dichten Nagelreihen. In diesem Nagelbild lässt Uecker der Malerei bemerkenswert viel Raum. Mit seinen Fingern bringt Uecker kleine weiße Wirbel auf die Leinwand, die über die Oberfläche tanzen und die beschwingte Leichtigkeit der Komposition unterstreichen. Das Werk ist von poetischer Zartheit ebenso wie von explosiver Kraft. Der weiße Bildraum mit seinen sanften Wirbeln ist ebenso präsent wie die zerberstende Nagelblume, die gleich einer Feuerwerksrakete am Himmel eruptiert. Ueckers Arbeiten sind immer Spiegel und Kommunikationsmittel für seine Erfahrungen und Empfindungen. Er ist ein steter Kommentator der Geschehnisse in der Welt, er lebt in der Gegenwart und nimmt aktiv an seiner Zeit teil. Das Entstehungsjahr des Werkes markiert auch einen wichtigen Meilenstein in der deutschen Geschichte, es ist eine Zeit des Umbruchs und der Öffnung. Das Jahr 1990 ist für den aus Mecklenburg-Vorpommern stammenden Künstler, der tief mit seiner Heimat verwurzelt ist, sicherlich auch ein persönlicher Einschnitt und der nach seiner Ausreise 1955 erste Besuch in Wustrow ein sehr bewegender Moment. Seither verbringt er dort jedes Jahr einige Zeit, in der Landschaft seiner Kindheit. Diese Euphorie und Emotionalität der bewegten Zeit der Wiedervereinigung atmet auch das hier angebotene Werk. [SM]



260

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Sonnenblumen mit Fuchsschwanz. 1937.

Öl auf Leinwand.

Urban 1174. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt. 68 x 89 cm (26,7 x 35 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.45 h ± 20 Min.

€ 500,000 – 700,000

\$ 550,000 – 770,000

PROVENIENZ

- Aage Vilstrup, Kopenhagen. (Bruder von Ada Nolde).
- Vilda Vilstrup, Kopenhagen (seit 1953).
- Siegfried Adler, Montagnola/Schweiz (seit 1970).
- Privatsammlung Köln (seit 1971).
- Privatsammlung (seit 1990er Jahren).
- Privatsammlung Norddeutschland (seit 2014).

AUSSTELLUNG

- Emil Nolde, Kunstforening Oslo, 1956, Nr. 13.
- Emil Nolde: malerier, akvareller, grafik: udstilling arrangeret i anledning af den internationale museumsuge, Fyns Stiftsmuseum Odense, 1956, Nr. 22.
- Emil Nolde; Koloristerne, Slot Charlottenborg Kopenhagen, 18.4.-4.5.1958, Nr. 63.
- Emil Nolde 1867-1956: Målningar, grafik, Moderna Museet Stockholm, 14.1.-15.2.1967, Nr. 64.
- Emil Nolde 1867-1956, Nykøbing/Annenberg, 15.7. - 28.8.1967, Nr. 20.

- „Sonnenblumen mit Fuchsschwanz“ entsteht, während über 1000 Werke Noldes in deutschen Museen beschlagnahmt und mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ diffamiert werden
- Bis 1970 im Besitz der Familie von Ada Nolde
- Für Nolde sind Blumen „beseelt“ - besonders die Sonnenblume symbolisiert für ihn den unendlichen Zyklus von Leben und Tod
- Nolde versteht es immer wieder, seine überwältigende Farbpalette auf Papier oder Leinwand vorzustellen



© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020



„Die Sonnenblumen sind so groß, dass ich stehe mit zurückgeworfenem Kopf unter ihnen und bewundere dankbar ihre Schönheit [...] kaum vorstellbare Farben leuchten, und der Duft der Mignonetten reicht bis ins Haus.“

Emil Nolde, Brief an Hans Fehr, 20. September 1928

Im Entstehungsjahr des Werkes „Sonnenblumen mit Fuchsschwanz“ beginnt Ende Juni die Aktion „Entartete Kunst“. Es werden über 1000 Werke Emil Noldes aus deutschen Museen beschlagnahmt. Es folgt im Juli 1937 die gleichnamige Ausstellung, in der von Emil Nolde 29 Gemälde, aber auch Aquarelle und Grafik gezeigt werden. Unter diesen Umständen, die in ihrer Konsequenz voraussehbar waren, konnte Nolde nur noch bedingt frei über seine Sujets bestimmen. Die Blumenbilder und Landschaften schienen davon unberührt. Doch das Verdikt galt dem Künstler und seinen Werken, und das ab 1941 verhängte Berufsverbot ist der Endpunkt in dieser Entwicklung. Die künstlerische Schaffenskraft Noldes scheint jedoch auch in diesen Jahren kaum eingeschränkt. Emil Nolde hatte sich schon in den Jahren davor auf seine landschaftliche Umgebung und den von ihm gestalteten Blumengarten konzentriert und daraus einige seiner schönsten Motive gewonnen. Für Nolde war das Malen von Blumen ein wirksamer Rückzug aus der Welt der Politik und der alltäglichen Realität in eine nahezu abstrakte Welt der Farben und der Freude. Sein Rückzugsort ist das malerisch in der Nähe zur Küste gelegene Seebüll. Der üppige Bauerngarten, der das Wohn- und Atelierhaus umgibt, ist von Emil Nolde selbst entworfen. Der Grundriss des Gartens generiert sich aus Adas und Emils Anfangsbuchstaben A und E, in der Mitte zentriert ein Wasserspiel die Anlage. Dieser Garten wird ein unerschöpflicher Quell der Inspiration, wo eine Vielzahl der Blumenstillleben entstehen, die ewiglich mit dem Namen Emil Nolde verbunden sind. Die Liebe zum Garten und der Botanik gibt ihm seine Mutter mit auf den Weg, mit ihr verbringt er in seinem Elternhaus viel Zeit mit der Pflege der Blumen. Noldes erste künstlerische Arbeiten waren Blumen- und Gartenbilder. Der üppige Blumengarten um das Atelierhaus bietet dem Maler Anregung genug: Wenn er sich sonst interpretatorische Freiheiten erlaubt, seine Blumen lassen sich

Emil Nolde, Reife Sonnenblumen, 1932 (1124), Detroit, Institute of Art © Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020



Emil Nolde, Große Sonnenblumen, 1928 (1072), New York, The Metropolitan Museum of Art. © Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020

immer botanisch genau bestimmen. Groß in Szene gesetzt sind die aus dem Garten in das Haus geholten Sonnenblumen mit Fuchsschwanz. Die strahlenden Farben der Blütenköpfe setzen sich kontrastreich von dem im dunklen liegenden Raum ab. Der Raum und die Umgebung spielen keine Rolle bei der Komposition, Hauptdarsteller sind die Geschöpfe der Natur und ihre atemberaubende Schönheit. Noldes Blumenbilder sind Ausdruck von Stimmung und Emotion. Wie ein Hoffnungsschimmer leuchten die Farben aus der Dunkelheit heraus. Ein Quell der Freude in sorgenvollen Zeiten. Einen großen Teil der Faszination Emil Noldes an der Schönheit der Blume liegt in der poetischen Betrachtung und schlichten Eleganz ihres Lebenszyklus: „Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporspriessend, blühend, leuchtend glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend. Nicht immer ist unser Menschenschicksal ebenso folgerichtig und schön...“ (Emil Nolde zitiert nach: Martin Urban, Emil Nolde – Blumen und Tiere, 1965, S. 7/8). Die Beschäftigung mit dem Bildmotiv der Sonnenblume kann nicht losgelöst von Vincent van Gogh und seiner ikonischen Darstellung der Sonnenblumen betrachtet werden. 1928 ist bei Paul Cassirer in Berlin eine Ausstellung von Vincent van Gogh zu sehen, doch bereits zuvor hat Nolde bei Ausstellungsbesuchen in München und Berlin Werke des großen niederländischen Meisters bewundert. Er versteht van Goghs virtuosen und dynamischen Umgang mit der Farbe und steigert die Dramatik zu einer seiner typischen, eindringlichen, der Farbe huldigenden Kompositionen. Die Blumenbilder, die einen großen Anteil am künstlerischen Gesamtwerk von Emil Nolde haben, sollten in ihrer Eigenart gesehen werden. Sie sind Ausdruck einer gesteigerten Empfindung, die das malerische Gesamtwerk von Emil Nolde bestimmt. [SM]



TOM WESSELMANN

1931 Cincinnati - 2004 New York

Cochecton Pool, Delaware River (from Lynda's).
1989.

Steelcut.

Verso mehrfach signiert, datiert und bezeichnet sowie mit ausführlichen Handling-Anweisungen. 162 x 232 cm (63,7 x 91,3 in).

Das Werk ist in den Archiven des Tom Wesselmann Estate, New York, registriert.

Aufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154,000 – 198,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Großbritannien.

- **Landschaftsdarstellungen aus der Werkgruppe der Steel-Cuts sind von größter Seltenheit**
- **Großformatige Arbeit von beeindruckender räumlicher Präsenz**
- **Skizzenhaft eingefangene Landschaftsidee, in Stahl materialisiert**
- **Von besonderer Farbigkeit im typischen illustrativen Stil der Pop-Art**
- **Unikat**

Ab 1983 arbeitet Tom Wesselmann mit Metall und beginnt damit die produktivste Phase seines Schaffens. Die zugrunde liegende Idee der ganz neu entwickelten künstlerischen Technik der „steel drawings“ ist es, die Spontaneität einer Skizze mit ihrer teils noch unausgereiften Linienführung festzuhalten und mit der Beständigkeit von Metall zu verwirklichen. Die Motive der „steel drawings“ sind dieselben, die ihn schon seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigen - Akte, Stillleben und Landschaften. Ähnlich wie bei den modernen Meistern sind diese Wesselmanns produktivste Themen während seiner gesamten Karriere. Obwohl seine Themen gleich bleiben, experimentiert er unermüdlich mit ihnen, belebt ein festes Genre, indem er unorthodoxe Medien verwendet und sie auf eine zeitgemäße Art und Weise ausführt, die immer unverkennbar seine eigene ist. Bewusst bewegt sich der junge Künstler Tom Wesselmann in den konventionellsten Kunstkategorien, um sich dem Einfluss der amerikanischen abstrakt-expressionistischen Malerei eines Jackson Pollock oder Willem de Kooning zu entziehen. Als sich Wesselmann entgegen den zeitgenössischen Tendenzen 1959 dafür entscheidet, gegenständlich zu arbeiten, ist ihm bewusst, dass er hier ganz neue Formen des Schaffens finden will und muss. Dies gelingt ihm unter anderem mit der Entwicklung der „steel drawings“. Die ersten Arbeiten entstehen aus handgeschnittenem Aluminium, das in verschiedenen Farben lackiert wird. Wesselmann erklärt: „With the aluminium doodles, the idea was to take a small doodle and blow it up large, as if it had just

been made on the wall.“ (zit. nach <https://denverartmuseum.org/article/staff-blogs/tom-wesselmann-finds-new-medium>).

Mit dem Feinmechaniker Alfred Lippincott gelingt es Wesselmann nach monatelanger intensiver Arbeit eine Technik zu entwickeln, die Stahl in einer Präzision schneidet, wie er es für seine künstlerischen Visionen benötigt. Die zugrunde liegenden Skizzen bestehen aus gängigen Motiven seines Schaffens, die elektronisch oder manuell auf die Metallplatte übertragen und mit dem Laserstrahl millimetergenau herausgeschnitten werden. Die Metallarbeiten verbinden auf motivischer und technischer Ebene traditionelle und moderne Elemente. Die neu entwickelte Technik macht es möglich, etwas Intimes, fast Privates und nicht unbedingt für die Öffentlichkeit Gedachtes wie eine Skizze in monumentale Vergrößerung zu bringen, ohne den spontanen Charakter der Zeichnung zu verlieren. Der Stahlschnitt erzeugt die Illusion, eine Zeichnung aus dem Papier herausheben und in den Händen halten zu können. Er vermittelt zeitgleich Fragilität und Stabilität. Das Motiv schwebt regelrecht im Raum, wobei die Wand als Grundlage der Komposition dient und hier eine überraschend überzeugende Illusion von Tiefe erzeugt. Aus einem Minimum an Linien und Formen von eigentlich flachen Elementen entsteht ein erstaunliches Seherlebnis, das der Darstellung der amerikanischen Landschaft eine neue Facette abgewinnt und eine unverkennbare, mit Wesselmann verbundene Bildsprache generiert. [SM]



„I anticipated how exciting it would be for me to get a drawing back in steel. I could hold it in my hands. I could pick it up by the lines, off the paper. It was so exciting. It was like suddenly I was a whole new artist.“

Tom Wesselmann (zit. nach www.denverartmuseum.org)

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft. Um 1925.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf bräunlichem Zeichenpapier. 30,5 x 48,3 cm (12 x 19 in), blattgroß.

Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 170/2020“ im Archiv Reuther gelistet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Berlin/Israel.
- Privatsammlung Israel (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

- **Komposition von besonderer Tiefenwirkung**
- **Die dichte Pigmentierung erzeugt eine samtige Oberflächenwirkung**
- **Aquarell in besonders kräftigem Kolorit**
- **Seltene, raffinierte Spiegelung des Wolkenspiels auf der Wasseroberfläche**

Im Jahr 1916 kauft das Ehepaar Nolde das Bauernhaus Utenwarf in der Nähe zur Nordseeküste. Für die nächsten zehn Jahre wird es das Sommerdomizil für Emil und Ada Nolde sein, dem sie Zeit ihres Lebens eng verbunden bleiben. Sie sind tief berührt von dem weiten Land, welches geprägt ist von dem kräftigen Grün der endlosen Wiesenflächen, dem tiefen Blau der Seen und Flüsse und dem lichten Blau des Himmels. Alles ist getaucht in das besondere Licht des Nordens, das je nach Jahres- und Tageszeit einen spektakulären Farbentanz vollbringt. Ein fast bäuerliches Leben führt der Künstler in Utenwarf, es gibt Pferde und Ochs, die versorgt werden müssen und die als weitere Einkommensquelle auf dem Markt verkauft werden. Nolde geht fischen und auf Entenjagd. Unendlich viel Zeit, um in der Natur zu sein und diese zu studieren. An Ada schreibt er 1919 in einem Brief: „Es zogen gestern abend schwere schwarze Wolken hoch, ich saß an einer aufgestellten Reuse auf Enten, auf einmal fühlte ich keinen Boden unter den Füßen, ich war im Universum, bis plötzlich ich erwachend wieder die Wirklichkeit wahrnahm“ (zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften, 2002, S. 31). Dies beschreibt eindringlich Noldes empathisches Naturempfinden, welches er meisterhaft auf Papier zu bannen vermag. Ein oft gewähltes Motiv ist die Wiedau-Niederung mit dem Petersen-Hof im Hintergrund, welches auch dieses Aquarell zeigt. Das besondere Augenmerk liegt auf den tief hängenden, schweren Wolken und deren spannungsvoller Widerspiegelung in den Wasserflächen. Himmel und Erde verschmelzen förmlich. Die aufgeschwemmten Pigmente geben dem Farbauftrag weitere Struktur und machen den besonderen Reiz dieses Aquarells aus. Gerade in seinen Landschaftsaquarellen ist Nolde eine eindrucksvolle Symbiose aus gesehener Naturnähe und gewollter Abstraktion gelungen. [SM]



© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020

„Nach unserem geliebten, verträumten Utenwarf - es liegt in bequemer Sehweite, geheimnisvoll von Fliederbüschen umkränzt, schauten wir noch oft hinüber, immer mit dem Gefühl der Verbundenheit, denn es bedeutete uns so viel.“

Emil Nolde, 1926, zit. nach: Festschrift zur Ausstellung Ada und Emil Nolde zum Gedächtnis, Seebüll 1957, S. 30.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Heimkehrender Heuer. 1918.

Öl auf Leinwand.

Links oben signiert und datiert (Erna Schilling). Verso signiert und betitelt.

80 x 70 cm (31.4 x 27.5 in).

Die Arbeit ist auch unter den Titeln „Abstieg“ und „Die Familie des Bauern Martin Schmid auf dem Wege nach der Stafelalp“ bekannt.

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Wolfgang Henze, Wichtrach/Bern, vom 8. Mai 2020. Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert und wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses aufgenommen.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

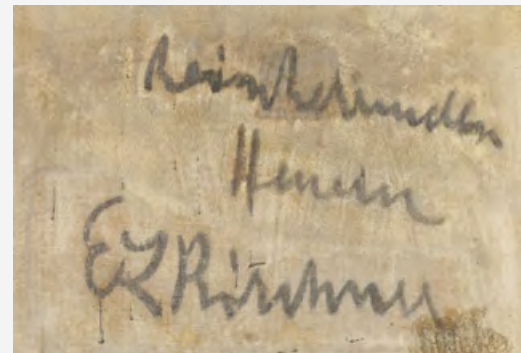
PROVENIENZ

- Sammlung Gustav Ferdinand Jung, Hagen.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1985).

LITERATUR

- Sotheby's, London, 2.12.1981, Lot 145.
- Galerie Kornfeld, Bern, 21.6.1985, Lot 92.
- Gabriele Lohberg, Ernst Ludwig Kirchner - Die Fotografien im Bestand des Kirchner Museums Davos, 1994, S. 20 mit Abb.
- Hans Delfs, Mario von Lüttichau, Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, 2004, S. 647.

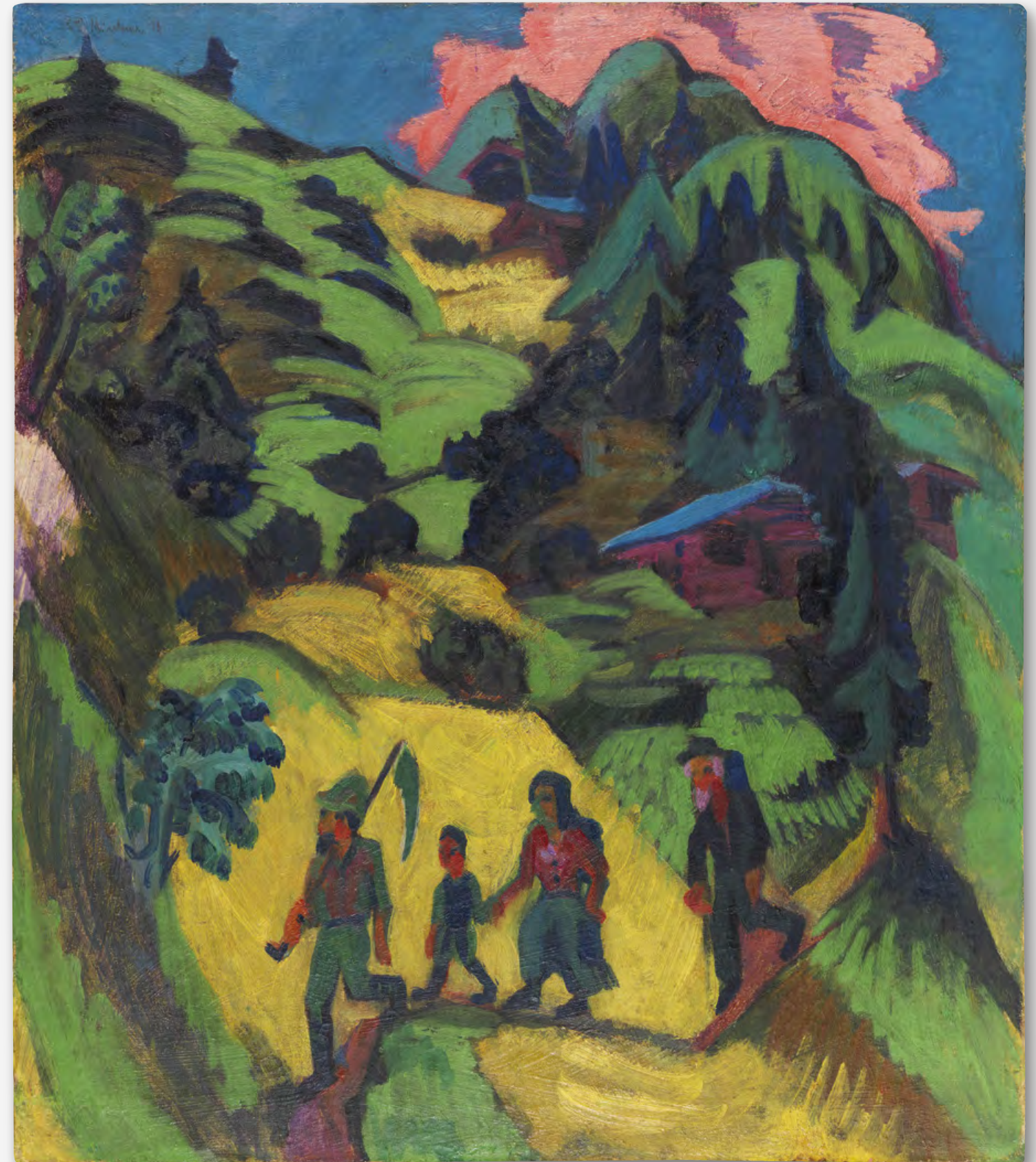
Rückseitenansicht „Heimkehrender Heuer“ mit Signatur und Titel



- Aus der wichtigen Sammlung Gustav Ferdinand Jung, von der auch Ernst Gosebruch, ehemaliger Direktor des Museum Folkwang, hingerissen ist
- Eine „Trouvaille“: direkt von Kirchner erworben, befand es sich bereits früh in der Sammlung Jung und war bis 1981 sowohl Forschung als auch Öffentlichkeit gänzlich unbekannt
- Eine der ersten auf der Stafelalp entstandenen Arbeiten
- Mit den starken Farbkontrasten und dem nervösen Malstil noch an Kirchners Berliner Zeit erinnernd

„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, Sennkopf - Bildnis Martin Schmid, 1917, Holzschnitt



E.L. Kirchner, Martin Schmid in Ernst Ludwig Kirchners Wohnhaus „In den Lärchen“, Davos Frauenkirch, um 1918, Neuabzug vom Originalnegativ

Dargestellt ist die Familie des Bauern Martin Schmid auf dem Rückweg aus den „Mädern“ auf die Stafelalp. In dieser der Stafelalp nahegelegenen Region weiden keine Kühe, dort wird Gras gemäht und das Heu als Winterfutter in den Hütten eingelagert. Martin Schmid trägt aus diesem Grund auch eine Sense, dahinter folgt seine Frau Anna mit einem der beiden Söhne, gefolgt von einem weiteren Alpbauern, bei dem es sich möglicherweise um Kaspar Cadiepolz handeln könnte. Ernst Ludwig Kirchner malt die Szene im Sommer 1918, in der Zeit, als er im Hochtal von Davos „endgültig“ ankommt und die umliegende Landschaft als Bildthema Einzug nimmt in sein Werk. Davos, Frauenkirch, Stafelalp sind für den erkrankten Kirchner Zufluchtsorte und neue Heimat zugleich.

AUF DEM WEG NACH DAVOS

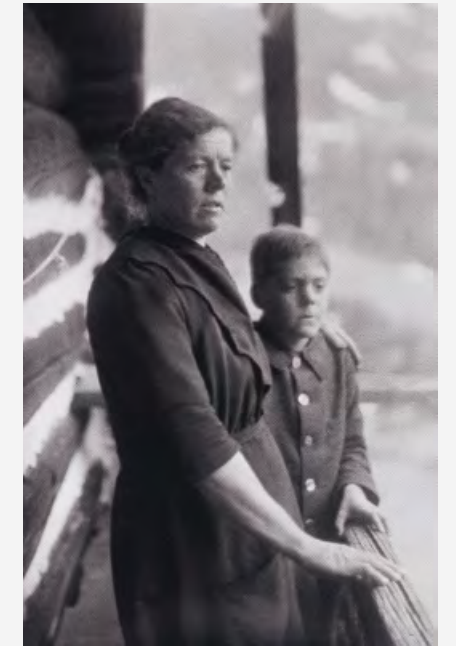
Am 19. Januar 1917 erreicht er von Berlin kommend zum ersten Mal das Hochplateau; trotz zweier Aufenthalte im Sanatorium in Königstein unter der Betreuung von Oskar Kohnstamm bleibt Kirchner seelisch und körperlich angegriffen, sein Gesundheitszustand ist lebensbedrohend. „Ich habe immer den Eindruck eines blutigen Karnevals. Wie soll das alles enden? Man fühlt, dass die Entscheidung in der Luft liegt, und alles geht drunter und drüber. Aufgedunsen schwankt man, um zu arbeiten, wo doch jede Arbeit vergeblich [ist] und der Ansturm des Mittelmässigen alles umreisst. Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg. [...] Der Wahwitz des Krieges ist unglaublich. [...] Vielleicht gelingt es mir doch Herr zu werden über die Dinge. Neu anfangen. Das Bürgerleben hier ist doch furchtbar“, schreibt Kirchner an seinen Vertrauten und Verfasser seines Werkverzeichnisses für die Druckgrafik, Gustav Schiefeler, am 12. November 1916 nach Hamburg (zit.

nach: Ernst Ludwig Kirchner Gustav Schiefeler Briefwechsel 1910-1935/38, hrsg. von Wolfgang Henze, Stuttgart und Basel 1990, Nr. 65, S. 83). Einen Monat später im Dezember 1916 bittet Kirchner um Aufnahme in die von Karl Edel geführte Nervenklinik „Asyl für Gemütskranke“ in Berlin-Charlottenburg; Anfang 1917 verlässt er die Klinik wieder. Der mit Kirchner befreundete Philosoph Eberhard Grisebach, verheiratet mit einer Tochter des Ehepaars Spengler in Davos, setzt sich inzwischen erfolgreich ein für eine Betreuung durch seine Schwiegermutter, Helene Spengler, und deren Mann, dem Lungenfacharzt Lucius Spengler. Die klare Luft, die reine Natur und die Abgeschiedenheit fern vom Kriegsgrollen soll ihm Linderung verschaffen. Aber in Davos ist es kalt, wie seit langem nicht mehr, verordnete Spaziergänge sind dem Geschwächten unmöglich. Am 4. Februar reist Kirchner nach Zürich, besucht im Kunsthaus die permanente Hodler-Präsentation und besteigt am 6. Februar den Zug zurück nach Berlin.

Am 8. Mai 1917 trifft Kirchner ein zweites Mal in Davos ein, um, wie er an den befreundeten Architekten Henry van de Velde bemerkt, „meine Kur zu vervollständigen“. Den Sommer über wohnt Kirchner mit einer Krankenschwester in der „Rüesch-Hütte“ auf der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch. Obwohl er zeitweise unter Lähmungen leidet und seine Briefe nicht selbst schreiben kann, entstehen Landschaften und Bildnisdarstellungen von seiner neuen Lebensumgebung, geprägt von einer ungebrochenen, elementar kämpferischen Kraft. Und dennoch leidet Kirchner weiter unter alpträumenartigen Ängsten; er kommt nicht zur Ruhe. Henry van de Velde kann Kirchner nach einem Besuch auf der Stafelalp überreden, sich dem Psychiater und Psychoanalytiker Ludwig Binswanger anzuvertrauen. Ab Mitte September 1917 lebt er für zehn Monate im Sanatorium Bellevue in



E.L. Kirchner, Anna Schmid mit den beiden Söhnen Martin und Hermann



E.L. Kirchner, Anna Schmid mit Sohn Martin

Kreuzlingen am Bodensee. Von dort schreibt er am 27. November an Helene Spengler nach Davos: „Ich hatte schon längst vor, Ihnen zu schreiben, wartete aber immer auf einige Photographien, die Ihnen die ersten Skizzen meiner Bilder zeigen sollen, die ich hier in Arbeit habe. Ich habe auch schon längst daran gedacht einiges niederzuschreiben, aber da ich selbst nicht schreiben kann u. ich immer noch auf ein Manuskript aus Deutschland warte, suche ich die Zeit so gut als möglich mit malen anzuwenden. Es bleiben leider wie Sie sehen nur Skizzen denn bei genauer Ausführung versagt die Hand u. die Composition ist auch noch nicht die frühere Sicherheit. Es liegt natürlich in der Psyche. [...] Heute kam ein reizender Brief von Schmid's aus Frauenkirch. Ich kann Ihnen nicht sagen wie sehr ich mich auf den Aufenthalt nächsten Sommer dort freue.“ (Kirchner an Helene Spengler, 27.11.1917, zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, hrsg. von Hans Delfs, Zürich 2010, Bd. 1, Nr. 475).

Von ihm, dem Sennbauern Martin Schmid, fertigt Kirchner 1917 bei seinem ersten Aufenthalt auf der Stafelalp einen Holzschnitt, ein beeindruckendes Dokument Kirchner'scher Bildniskunst mit dem ihn faszinierenden Tinzenhorn im Hintergrund.

Und Kirchner fotografiert nicht nur ihn, sondern auch die Frau von Martin Schmid, Anna, mit den beiden Söhnen Martin und Hermann, vermutlich im Sommer 1917 und ein weiteres Mal nur mit Martin wohl im Laubengang von Kirchners Haus „In den Lärchen“. Spuren von Schnee zwischen den Balken lassen das Foto in den Winter 1918/19 datieren. Von seinem Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen kehrt Kirchner also im Juli 1918 nach Davos zurück und bewohnt die von Martin Schmid ihm überlassene Hütte auf der Stafelalp; erst ab dem 20. September zieht Kirchner in das winterfeste Bauernhaus

„In den Lärchen“, welches ihm die Familie Andres Müller aus der Hofgruppe „In den Lärchen“ oberhalb der „Längmatte“ in Frauenkirch zur Verfügung stellt.

Jeder einzelne Lebensort ist so mit einer Vielzahl von Arbeiten verbunden, auch die Vielseitigkeit der eingesetzten Medien ist erstaunlich: Neben zum Teil recht großen Ölgemälden entstehen Serien von Holzschnitten, Radierungen, Aquarellen, Zeichnungen, Holzskulpturen und gewebte Teppiche nach Kirchner'schen Motiven. Trotz seiner psychischen Belastung und teilweise auftretenden Lähmungen ist die erste Zeit in Davos im Sommer 1917 und anschließend ab Sommer 1918 äußerst produktiv, Kirchner entwickelt zusehends seinen Davoser Stil und entfernt sich immer weiter vom ursprünglichen „Brücke“-Malstil der Dresdner und Berliner Zeit.

„HEIMKEHRENDER HEUER“

Zu den ersten Gemälden Kirchners, die auf der Stafelalp entstehen, gehört sicher das Gemälde „Heimkehrender Heuer“. Hier beobachtet der Künstler vermutlich von seiner Hütte die Familie des Sennbauern Martin Schmid auf dem Weg zurück zur Stafelalp. Beeindruckt von der im Schatten liegenden Natur, schildert Kirchner die steil ansteigende Alm bis oberhalb der Baumgrenze vor strahlend blauem Himmel und rosarot gefärbten Wolken im Abendlicht der Sonne. Die schmalen Bergwiesen sieht er im Wechsel mit den sie tragenden Felskanten, den wenigen an den Berg geschmiegtten Hütten unter den Fichten und Tannen, den schmalen Steig hinunter in Serpentinaen. Die Abendstimmung wird getragen von Kirchners noch ein wenig an Berlin erinnernder Farbpalette, die starken Kontraste zwischen Blau, Rosa, leuchtend Gelb, dunklem bis schwarzem Grün. Bisweilen



E.L. Kirchner, Haus auf der Staffal, 1918, Öl/Leinwand 28 x 32 cm, Ketterer Kunst, 8.12.2018

ahnt man noch den für die Berliner Zeit nervösen, systematisch gesetzten Pinselstrich, den Kirchner immer mehr zur Fläche zwingt und damit die Details der Natur zusammenzieht. Man spürt Kirchners Ringen, die Faszination für die neue Bergwelt in Malerei umzusetzen, aber auch mit seiner Pinselschrift die Natur neu zu „erfinden“, so die Almwiesen, die wie ein kaskadenartiger Wasserfall wirken, oder die Bögen der Anhöhen oberhalb der Hütte mit den dicht gezeichneten Nadelbäumen in einen formschön wirkenden Klang zu verwandeln. An Nele van de Velde, die Tochter von Henry van de Velde, die er in Kreuzlingen kennenlernt, schreibt er am 23. August 1918: „Uns geht es hier oben recht gut. Wenn diese verwünschte Krankheit nicht wäre, die mich überall hemmt. Aber ich strenge meine Kräfte, soviel es irgend geht, an. Ich glaube die Farben meiner Bilder bekommen ein neues Gesicht. Einfacher und doch leuchtender. Leider bleiben sie nur unfertig. Bei dem Reichtum an neuen Eindrücken fehlt Einem die Kraft sie zu vollenden.“ (Kirchner an Nele van de Velde, 23.8.1918, zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, hrsg. von Hans Delfs, Zürich 2010, Bd. 1, Nr. 612).

Kirchner, zuversichtlich über das Gelingen seiner Arbeit, nimmt also mehrere Anläufe, um etwa die Anekdote mit dem Sennbauern Martin Schmid und seiner Familie zu vollenden. Vermutlich wird er auch dieses Gemälde Anfang der 1920er Jahre - wie er es selbst ausdrückt - „restaurieren“, dabei den „nervösen“ Berliner Malstil und seine Palette, wie noch mit dem ebenfalls 1918 entstandenen Triptychon „Alpleben“ exemplarisch zu sehen, vermehrt in den Flächen zusammenziehen. Der auffallende Einsatz von leuchtendem Rot in den von Wind und Wetter gegebten Gesichtern der Figuren erscheint wie eine Pointierung der hart arbeitenden Bergbauern. Die Provenienz des Gemäldes ist gesichert. Kirchner malt den „Heimkehrenden Heuer“ wohl aus Dankbarkeit für die Familie Schmid, in deren Almhütte leben und arbeiten zu können, und aus Begeisterung für das ihn bewegende Alpleben. Gerade zurückgekehrt nach Davos schreibt er an Henry van de Velde am 15. Juli 1918: „Lieber Herr van de Velde, trotzdem ich durch die monumentale Landschaft der Berge wiederum fast erschlagen bin, möchte ich doch heute noch an Sie schreiben. Wir sind glücklich auf der Stafelalp gelandet und ziemlich fertig

„Ich war neulich ganz hingerissen.“

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



Unser Haus in den Lärchen, 1918, Privatsammlung.



Rückseitenansicht: Unser Haus in den Lärchen, 1918 mit Signatur, Titel und Datierung.



Alpleben, 1918, Kirchner Museum, Davos



mit dem Einrichten. Herr Brühlmann hat uns dabei geholfen. Ich freue mich sehr, wenn Sie bald einmal heraufkommen. Sie werden es anders finden als im vorigen Jahr. Die Alpbewohner sind geradezu rührend. Herr Schmid hat ein Zimmer mit einem Bett in seiner Hütte, so kann man immer Gäste hier haben, die die einfachen Verhältnisse der Alp lieben. Wer größeren Komfort braucht, findet im Hotel zur Post in Frauenkirch alles, was man wünschen kann.“ (Kirchner an Henry van de Velde, 15.7.1918, zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, hrsg. von Hans Delfs, Zürich 2010, Bd. 1, Nr. 604).

PROVENIENZ. DIE GESCHICHTE

Hat Kirchner den „Heimkehrenden Heuer“ dem Sennbauern Martin Schmid etwa aus Freundschaft geschenkt? Wir wissen es nicht. Das Gemälde gelangt vor 1925 in die Sammlung des Industriellen Gustav Ferdinand Jung in Hagen in Westfalen, einem engen Freund von Christian Rohlf's und auch von Karl Ernst Osthaus. Eine Versicherungsliste kann den „Heimkehrenden Heuer“ sowie weitere Kirchner-Gemälde in dieser Sammlung zweifelsfrei nachweisen. Der Hagener Sammler ist Kirchner bekannt! Allerdings existiert nur ein Brief, in dem der Künstler dem Sammler am 26. November 1925 aus Davos schreibt: „Sehr geehrter Herr Jung, ich habe Ihre freundliche Zuschrift betreffs ausstellen der nackten Tänzerin erhalten. Es wird Ihnen wohl bekannt sein, dass wir Künstler uns heute mehr denn je in schwerer wirtschaftlicher Bedrängnis befinden, da der Verkauf teilweise fast ganz stockt. Die Ausstellungen sind die Gelegenheiten, Verkäufe abzuschliessen. Wenn nun diese dadurch verstimmt werden, dass sie durch Bilder aus Privatbesitz und öffentlichen Sammlungen gefüllt werden und der Künstler dadurch keine ihm gehörenden Bilder mehr ausstellen kann, so bedeutet das eine schwere Schädigung für ihn. Ich bin auf Ankauf angewiesen. Aus diesem Grund bitte ich Sie auf die Ausstellung des Bildes zu verzichten und den Veranstalter anzu-

weisen, dass er sich mit Schames in Verbindung setzt, um Bilder für seine Ausstellung zu erhalten. Ich werde ihm gute neue geben. Die nackte Tänzerin ist ein schönes Bild, sie wird Ihre Sammlung ähnlicher Bilder meiner Hand gut ergänzen, denn sie enthält neue Mittel der Darstellung. Ich hätte gerne eine gute grosse Photographie davon 18 x 25 und auch von dem Hochformat Akt vor dem Spiegel hinten ein Mann, 75 x 150 cm gross, das Sie auch besitzen, um die Bilder in einem Werke über meine Arbeit zu reproduzieren. Ich wäre Ihnen dankbar, wenn Sie mir diese Photos machen könnten.“ (Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Ferdinand Jung, 26.11.1925, zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, hrsg. von Hans Delfs, Zürich 2010, Bd. 2, Nr. 1609).

Kirchner, der sonst sehr genau über den Verbleib seiner Gemälde informiert ist, fehlt hier wohl der Überblick über seine Werke in der Sammlung Jung. Und wir wissen auch nicht, ob G. F. Jung Kirchners Bitte nachkommt und die gewünschten Fotos schickt, vielleicht ihn darüber hinaus über seinen Kirchner-Bestand informiert? Bei den im Brief angesprochenen Gemälden handelt es sich um „Liegende Tänzerin“ aus dem Jahr 1921 (Gordon 674) und „Rückenakt mit Spiegel und Mann“, 1912 entstanden (Gordon 225). Die „Heimkehrende Ziegenherde“ etwa - (Ketterer Kunst, Auktion 496, 6.12.2019) - wird von Kirchner ebenso nicht erwähnt wie der „Heimkehrende Heuer“ und noch weitere Gemälde, die sich bei Jung in Hagen befinden. Das Gemälde ist zweimal signiert: von Erna links oben mit Bleistift in ordentlicher Schreibschrift „E L Kirchner 18“, Kirchner ist es zu dieser Zeit immer noch nicht möglich, akkurat zu schreiben, und verso in großer, typischer Pinselschrift von Kirchner selbst signiert und betitelt: „E L Kirchner Heimkehrender Heuer“. Diese wenig publizierte und in der Öffentlichkeit gezeigte Alplandschaft Kirchners ist gleichsam eine Neuentdeckung. Der „Heimkehrende Heuer“ bereichert nicht nur das schweizerische Frühwerk des Künstlers, sondern ist auch ein wunderbares Dokument für den unverdrossenen Lebensmut Kirchners. [MvL]

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Tauwetter im Dorf (Murnau). 1948.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit dem Nachlassstempel, einem Aufkleber mit der teils gestempelten Nummer „L 207“. 33 x 45 cm (12,9 x 17,7 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 2. Mai 2016. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^M

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Stempel).
- Privatsammlung Hannover.
- Sammlung Frankona Versicherung, München.
- Privatsammlung Großbritannien.

AUSSTELLUNG

- Gabriele Münter. Werke aus 5 Jahrzehnten, München, Central-Collecting-Point, Mai 1952, Nr. 57.
- Jawlensky, Münter, Kandinsky und der Blaue Reiter, Galerie Gunzenhauser, München 12.4.-31.5.1988, Nr. 27 m. Farbabb.
- Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1992, Kat.-Nr. 236 (Ausst.-Kat. m. Farbabb.).
- Gabriele Münter malt Murnau. Gemälde 1908-1960 der Künstlerin des „Blauen Reiters“, Schlossmuseum Murnau und August-Macke-Haus, Bonn, 1996/97, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 66f.

LITERATUR

- Villa Grisebach, Berlin, 105. Auktion, 30.11.2002, Lot 257.

- **Farbkraftige, stimmige Wiederaufnahme des Motivs von 1911**
- **Eines der für Gabriele Münter so wichtigen Motive, die sie nach ihrer Rückkehr nach Murnau erneut aufgreift**
- **Zeugnis von inniger Verbundenheit mit dem endlich wiedergefundenen oberbayerischen Ruheort**

Murnau. Noch heute ist die dekorative Gesamtwirkung jener Handwerkshäuser der Marktgemeinde erhalten, die unter der Leitung des Münchner Architekten Emanuel von Seidl in den Jahren 1906 bis 1910 entstanden und das Straßenbild prägen. Seit dem Erwerb des Hauses am Fuße des Dünaberges im Jahr 1909, zusammen mit Wassily Kandinsky, hat Gabriele Münter jeden Tag den Blick auf den Hügel gegenüber mit dem Schloss, auf die barocke Kirche St. Nikolaus, eng gerahmt vom Gottesacker und den beschaulichen Häusern der Gemeinde, durchtrennt von der Bahntrasse nach Garmisch-Partenkirchen. Südlich ihres „Russenhauses“, so von den Murnauern liebevoll genannt, erstreckt sich eine weite Moorfläche, das Murnauer Moos mit den Flüssen Loisach und Ramsach, zwischen dem Höhenzug mit der Ortschaft und den aufsteigenden Voralpen: südöstlich Herzogstand, Heimgarten und Hohe Kisten, südwestlich die Ettal-Ammergauer Berge und das Wettersteingebirge in der Ferne. Nördlich, im Rücken den Hang hinunter, liegt malerisch der Staffelsee und das Dorf Seehausen. Hier in Murnau ereignet sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin sich, nach langen Aufenthalten vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort treffen und malen: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. „Murnau hatten wir auf einem Ausflug gesehen und an Jawlensky und Werefkin empfohlen – die uns im Herbst auch hinführten. Wir wohnten im Griesbräu und es gefiel uns sehr. Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger



impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum geben eines Extraktes“, erinnert sich Gabriele Münter rückblickend 1911. Die fortschreitende Beschränkung auf wenige, für diese Landschaft charakteristische Details ist ein in den Bildern der Künstlerin hervorstechendes Merkmal. Für sie wird dieser Marktflecken, diese wunderbare, sanft bewegte Landschaft trotz der Kümernisse ihre feste Heimat, über die sie auf unterschiedliche Weise, mit den Jahreszeiten berichtet. Das Phänomen Zeit gewinnt für die Künstlerin an Gewicht, das Gesehene individuell wie hier im Gemälde „Tauwetter“ umzuformen und eine sich gabelnde, noch von Schnee und Matsch bedeckte Straße in Murnau, die zwischen nahezu symmetrisch aufgefächerten Häusern hindurchführt, in aufregender Farbkomposition wiederzugeben: Eine Straßengabelung unweit ihres Hauses, an dem Abzweig Burggraben und Burggasse in Richtung Untermarkt, die säumenden Häuser mit frisch gestrichenen Fassaden, die Fenster mit farbigen Konturen gefasst. Farben, in kühnen Nuancen zwischen giftigem Gelb, weißgemischtem Grün und Rosa, dem rötlichen Braun der mit Schotter befestigten Wege und dem Weiß vom restlichen Schnee. Farben, die nunmehr den charaktervollen Eindruck einer örtlichen Begebenheit interpretieren und zum nachhaltigen Erlebnis machen. Auch fast vierzig Jahre später geschieht dies ganz im Sinne 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 (...)“. [MvL]

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen - 1925 Zandvoort (Holland)

Tiroler Bauernstube. 1913.

Öl auf Leinwand. Fest auf Malpappe kaschiert.
Berend-Corinth 484 (hier datiert 1911). Rechts oben signiert.
63 x 80 cm (24.8 x 31.4 in).

Wir danken Frau Dr. Annette Baumann, Hannover, Frau Dr. Angelika Enderlein, Berlin, Frau Dr. Regina Stein, Berlin, Frau Dr. Katja Terlau, Köln und dem Forschungsprojekt „RSRG“ für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.53 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Leo Nachlicht, Berlin (mind. 1926 - 1932).
- Max Perl, Berlin: Sammlung Dipl.-Ing. Leo Nachlicht und Beiträge aus anderem Besitz, Auktion am 6. Februar 1932, Los 507 (unverkauft).
- Robert Graetz, Berlin (wohl 1932 aus dem Eigentum von Leo Nachlicht erworben).
- Dr. Conrad Doebbeke, Berlin/Hannover (spätestens 1954).
- Elsa und Tomy Doebbeke, Hannover (1954 durch Erbschaft vom Vorgenannten - 1958).
- Lempertz, Köln, Kunst des XX. Jahrhunderts (Auktion 451), 28. Oktober 1958, Los 52 (mit Abb., aus dem Besitz der Vorgenannten).
- Privatsammlung, Köln (1958 beim Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.
- 2020 gütliche Einigung mit den Erben nach Robert Graetz.

(Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen und mit ausdrücklicher Zustimmung der Erben nach Robert Graetz.)

AUSSTELLUNG

- Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis, Nationalgalerie Berlin, 1926, Kat.-Nr. 210.

In lebhaftem, breitem Pinselstrich zeigt Corinth hier das gemütliche Innere einer einfachen, von buntem Licht erfüllten Bauernstube, im Laufe der folgenden Jahrzehnte unter den Titeln „Innenraum aus Tirol“ (1926), „Inneres einer Tiroler Bauernstube“ (1932) und „Tiroler Bauernzimmer“ (1958) bekannt. Den zwei Musikanten sitzt Charlotte, die Frau des Künstlers, in farbenfroher Tiroler Tracht an ihrer Stickarbeit gegenüber, neben ihr die kleine Tochter Wilhelmine. Am Ende des Tisches darf man vielleicht sogar den Künstler selbst vermuten. Das fröhliche, gelöste Beisammensein – die Rotweinkaraffe ist schon halb geleert – findet im Jahr 1913 statt, als sich Lovis Corinth, nach seinem Schlaganfall zwei Jahre zuvor endlich auf dem Weg der Genesung, bei einer Tirolreise in den Bergen erholt. Obwohl das Jahr mit der großen, von Paul Cassirer ausgerichteten und von Max Liebermann eröffneten Retrospektive des 54-Jährigen versöhnlich und erfolgreich begonnen hatte, eskaliert im Juni der Streit innerhalb der

- **Entstanden in einem biografisch und kunsthistorisch wichtigen Jahr**
- **Besonders persönliche, intime Darstellung der Familie des Künstlers**
- **Kraftvolle, ausdrucksstarke Farbigkeit und lebendiger Duktus**

„In St. Ulrich, Grödner Tal, gemalt. Ich machte Corinth den Spaß, einige Musikanten aus dem Dorf in unsere Stube zu bitten. Wir tranken mit ihnen Tiroler Wein, und in dieser vergnügten Stimmung entstand das Bild.“

Zit. nach: Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Die Gemälde, München 1992, S. 128.

Berliner Secessions um Paul Cassirer und Max Liebermann, der für ihre Spaltung sorgen sollte. Corinth begibt sich kurz darauf mit seiner Frau bis in den späten August nach Tirol in die Villa Mondschein in St. Ulrich, nicht ohne sich dort kontinuierlich nach dem Verlauf der Berliner Querelen zu erkundigen. „Trotz Wein und froher Tafelrunde / vermiss' ich doch aus ihrem Munde / Kunde vom Bunde“, dichtet Charlotte an den Berliner Malerkollegen Hermann Struck, mit dem vor allem Corinth diesbezüglich eifrig korrespondiert. Ungebrochen ist jedoch der malerische Schaffensdrang zu dieser Zeit. Obwohl die Malutensilien verspätet ankommen und es nicht aufhören will zu regnen, entstehen in diesem Sommer doch einige bedeutende Gemälde, darunter auch das „Selbstportrait mit Tiroler Hut“ (Museum Folkwang, Essen) sowie Porträts von Charlotte und Wilhelmine in ihren Tiroler Trachtenkleidern. Corinth scheint den Abstand zu Berlin für eine Rückbesinnung auf sich selbst, seine Familie und seine ma-



lerischen Fähigkeiten zu nutzen und beginnt ebenso mit dem Verfassen seiner Autobiografie.

Spätestens in den 1920er Jahren erwarb der bekannte Architekt und Kunstsammler Leo Nachlicht dieses ganz persönliche Gemälde. Jedoch geriet er, wie viele seiner Zeitgenossen, im Zuge der Weltwirtschaftskrise in finanzielle Not. 1932 kam es zur Versteigerung seiner Sammlung. Die hochpreisige „Bauernstube“, das unumstrittene Hauptwerk der Auktion, erhielt in dieser schwierigen Zeit keinen Zuschlag. Ein Freund Nachlichts war allerdings noch liquide: der erfolgreiche Textilfabrikant und passionierte Kunstsammler Robert Graetz. Mit Kennerblick für Qualität erwarb er nicht nur das heute im Berliner Stadtmuseum ausgestellte Corinth-Gemälde „Porträt Alfred Kerr“ von Nachlicht, sondern, wohl im gleichen Zuge, auch die „Bauernstube“ für seine fast 200 zeitgenössische Kunstwerke umfassende, weithin bekannte Sammlung. In seinem großzügig

geschnittenen Wohnhaus präsentierte Graetz seine Kollektion, museal arrangiert, sogar einer ausgewählten Öffentlichkeit.

Aufgrund seiner jüdischen Religion geriet Robert Graetz nach 1933 unter zunehmenden Druck. Zwangsmaßnahmen nötigten ihn zu Verkäufen und trieben ihn in den wirtschaftlichen Ruin. 1942 wurde Robert Graetz ins Warschauer Ghetto deportiert und kehrte nicht mehr zurück.

Seit Kurzem widmet sich das Projekt „Rekonstruktion der Sammlung Robert Graetz und Forschung zum Verbleib der vermissten Werke“ (RSRG) den Einzelschicksalen der verlorenen Kunstwerke. In enger Zusammenarbeit mit RSRG kann die bedeutende „Bauernstube“ von Lovis Corinth heute auf Grundlage einer Einigung mit den Erben nach Robert Graetz angeboten werden. [KT/AT]



LYONEL FEININGER

1871 New York - 1956 New York

Gaberndorf. 1953.

Öl auf Leinwand.

Hess 531. Rechts oben signiert. Auf dem Keilrahmen nochmals signiert sowie datiert und betitelt. 38 x 61 cm (14,9 x 24 in). [SM]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.55 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 165.000 – 220.000

PROVENIENZ

- Dr. Karl Lilienfeld, New York.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Feininger im Weimarer Land, Kunsthaus Apolda, 1999.

LITERATUR

- Wolfgang Büche, Back in New York - Zurück in einer vertrauten Fremde, in: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Zurück nach Amerika, Stiftung Moritzburg, Halle 2009, S. 11.

- Gaberndorf gehört zu den wichtigsten Motiven im Œuvre Feiningers
- Rückgriff auf bekannte Motive nach den „Natur-Notizen“ des Künstlers, die symbolhaft für sein Spätwerk stehen
- Von dichter und reicher Farbwirkung

Nach fünf Jahrzehnten in Deutschland, nach einer bemerkenswerten Karriere als Karikaturist, als Maler und als Meister am Bauhaus kehrt Lyonel Feininger mit seiner Frau Julia im Juni 1937 zurück nach Amerika, seinem Geburtsland. Seine ‚Porträts‘ der zahlreichen Ortschaften, über viele Jahre in Serien entwickelt, befördern Feininger zu den populärsten Künstlern in Deutschland. Die Zahl der in den USA entstehenden Skizzen sind an Umfang viel geringer im Vergleich zu den an der Ostsee oder in den thüringischen Dörfern in der Umgebung von Weimar gefertigten Skizzen. Etwa die, die zu der Gemeinde Gaberndorf sich erhalten haben, in unmittelbarer Nachbarschaft zu Weimar im Nord-Westen, 1994 neben vielen anderen Orten von Weimar eingemeindet. Im Zentrum der Komposition steht die Kirche St. Albanus. Die heutige in ihrer Anlage spätgotische Kirche steht anstelle einer 1368 erwähnten des heiligen Alban. In diese Bauzeit

zurück gehen lediglich einige Details des Turmes, wie das rippenlose Kreuzgewölbe im Erdgeschoss und ein Teil der Fenster. 1528 wurde das Weimarer Gebiet evangelisch, somit auch die Gemeinde um St. Alban. Über dem Turm erhebt sich der aus dem 18. Jahrhundert stammende Helm in Form einer achteckigen Schweifkuppel, die in einen hohen geraden Helm übergeht. Feininger sehnt sich im Dialog mit seinen vertrauten Bildschöpfungen mittelalterlicher Architektur nach Deutschland. Das Gemäldemotiv geht direkt zurück auf eine Zeichnung „Gaberndorf I“ von 1953, das wiederum auf dem Aquarell „Gaberndorf“ aus dem Jahr 1934 basiert. Mit dem Titel und seiner lebendigen Erinnerung in Form der Aufzeichnungen vor Ort transformiert Feininger eine Architekturkonstellation der alten Welt zum konstruktiven Sinnbild für Architektur in der neuen Welt. Wolfgang Büche, kenntnisreicher Biograf des Künstlers, verweist auf die kom-



plexe Synthese dieses Motivs zu den in den „Natur-Notizen“ bewahrten Ansichten des Dorfes Gaberndorf in Thüringen und auf eine sehr interessante, auf den ersten Blick nicht erkennbare Technik, die Feininger mit dem Gemälde Gaberndorf aus dem Jahr 1953 einsetzt: „Die kleine, aus früheren Werken bekannte Dorfkirche sticht mit ihrem rot-marineblauen Turm in den fahlblauen materialschweren Himmel. Umgeben ist sie von den zu einer Gruppe zusammengefassten Häusern, deren Binnenstrukturen andeutungsweise durch schwarze Kohlestriche gegeben sind. [...] Dazu gesellte sich das Experiment mit dem Einarbeiten der Kohlepigmente in die Ölfarben, wodurch die Farbwirkung dichter und reicher wird. Ein Bild, das so recht als Symbol für des Künstlers Spätwerk stehen könnte oder auch für Feiningers prinzipielle Stellung im Kraftfeld von europäisch-deut-

scher und amerikanischer Kultur.“ (zit. nach Wolfgang Büche in: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Zurück in Amerika, 1937-1956, München 2009, S. 17). Die Wurzeln für die in den USA entstehenden Werke liegen in Deutschland. Sie stehen für eine Erinnerung an eine Motivwelt, die der Künstler über Jahrzehnte mit Neugierde und Beharrlichkeit beradelt und in Zeichnungen festhält, um sie, wie mit dem Motiv Gaberndorf geschehen, 1921 in ein erstes, futuristisch anmutendes Gemälde zu überhöhen: „Gaberndorf I“. Mit dem Ruf als Meister an das Weimarer Bauhaus kehrt Feininger 1919 an seinen geliebten Flecken Erde zurück, umgeben von jenen Dörfern wie Gaberndorf, Gelmeroda, Mellingen oder Vollersroda. Nicht nur diese Orte hat Feininger mit seinen signifikanten Kirchenporträts für die Kunstlandschaft unsterblich gemacht. [MVL]

MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

Holzfäller. 1933.

Aquarell über Bleistift.

Beckmann 58. Rechts unten signiert und datiert. Auf Maschinenbütten von PT Antique (mit dem Wasserzeichen). 50,2 x 64,8 cm (19,7 x 25,5 in), blattgroß. [EH]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.57 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (spätestens 1934 direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Hildebrand Gurlitt, Dresden / Aschbach.
- Neue Residenz Bamberg (Oktober-Dezember 1945).
- Collecting Point Wiesbaden (Dezember 1945-1950, Inventarnr. Wie 1977/49).
- Privatsammlung Hildebrand Gurlitt, Düsseldorf (von der Militärverwaltung 1950 zurückerhalten, mindestens bis 1953).
- Wohl Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia.
- Alice Adam Ltd., Chicago.
- Fred Ebb, New York (1982-2004).
- Privatsammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann. Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 29. Juni bis 27. Juli 1947 (ohne Katalognummer, Leihgabe aus dem Collecting Point Wiesbaden).
- Deutsche Kunst - Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, Kunstmuseum Luzern, 1953, Kat.-Nr. 243.
- Max Beckmann - Zeichnungen und Aquarelle, Max Beckmann Gesellschaft/ Staatliche Graphische Sammlung, München, 1954 (o. Katalog).
- Max Beckmann - Die Aquarelle und Pastelle, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.; Guggenheim Museum, Bilbao, 2006, Kat.-Nr. 58 m. Farbabb.
- Max Beckmann, Galerie Jörg Maaß, Berlin, 2010, S. 34.

LITERATUR

- Erhard Göpel, Der Zeichner Max Beckmann, in: Kunstchronik, 7. Jg., 1954, H. 4, S. 91-93, hier S. 91.
- Doris Schmidt (Hrsg.), Briefe an Günther Franke. Porträt eines deutschen Kunsthändlers, Köln 1970, S. 44.
- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 1980, 23.-25.6.1982, Kat.-Nr. 15, Abb. Tf. 72.
- Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese (Hrsg.), Max Beckmann. Briefe, 3 Bde., München/Zürich 1993-1996, Bd. II, S. 240, Brief 623 (an Günther Franke, 3.2.1934) u. Anm. S. 436.

- **Aus dem für Beckmann so wichtigen Jahr 1933**
- **Ein Aquarell voll rätselhafter Symbolik**
- **Sein Galerist Günther Franke erkennt die Bedeutung des Bildes und übernimmt das Blatt unmittelbar nach seiner Entstehung**
- **Beckmann-Aquarelle sind auf dem Auktionsmarkt äußerst selten**

Was ist passiert? Ein elegant, sommerlich gekleideter Mann auf dem Boden zwischen drei glatt abgesägten Baumstümpfen. Er wirkt in sich gekehrt, die rechte Hand stützt den scheinbar schwer gewordenen Kopf, die linke umfasst das Knie. An seiner Seite ruht ein schwarz-weiß gefleckter Hund, den Kopf aufmerksam angehoben, die Augen geöffnet. Deutlich und dennoch beiläufig liegt hinter einem der Baumstümpfe eine Axt. „Holzfäller“, so der Titel, verdeutlicht die konzentriert angelegte Szene, sie erscheint somit im ersten Moment überschaubar und ist doch nicht sogleich zu entschlüsseln. Wie so oft fordert Max Beckmann den Betrachter auf, ihn in seine Welt der Symbolik zu begleiten.

Die Haltung des jugendlichen Mannes erscheint auffällig, womöglich angelehnt an Albrecht Dürers Meisterstich „Melencolia I“ aus dem Jahr 1514: Eine engelsgleiche Figur, sichtbar der Verzweiflung nahe, begleitet von einem Putto, zu Füßen ein Hund, umgeben von Werkzeugen, astronomischem Gerät, Kugel und Polyeder, dominiert die Inszenierung. Über dem Horizont verteilt Dürer in der Weite des Himmels ein aufregendes Spiel zwischen Regenbogen und hell strahlendem Stern. Beckmann weiß um die Deutung des Blattes, hat die Ausführungen der vielleicht wichtigsten Erklärungen zu der Szene von Erwin Panofsky gelesen und entdeckt vielleicht seine momentane Situation in der Allegorie Dürers gespiegelt, wonach das Licht des Planeten Saturn den Melancholiker trifft und somit auch zu dessen tragischen Thema wird, er sich als Künstlergenie in einer ähnlichen Gemütsverfassung wiederfindet wie der Engel, nämlich unfähig zu sein, etwas zu tun. Ist das so?

Also Beckmann selbst, zutiefst melancholisch zwischen drei glatt abgesägten Bäumen sitzend, unfähig zu arbeiten? Sicher, das Aquarell entsteht in einer ungewissen Zeit für den Künstler. Die Nationalsozialisten beenden 1933 sein Lehramt an der Städel-Schule. Er gibt seinen Wohnsitz in Frankfurt auf und wechselt nach dem ihm vertrauten Berlin in die Graf-Spee-Straße. Aber unfähig zu arbeiten? Entstehen in diesem Jahr 1933 nicht großartige Gemälde wie der „Der



kleine Fisch“ (Göpel 373), „Selbstbildnis im großen Spiegel mit Kerze“ (Göpel 380), „Geschwister“ (Göpel 381)? Entstehen nicht parallel ebenso aussagegewaltige Aquarelle wie „Frauenkopf (Colette)“, „Der Mord“ oder „Odysseus (Odysseus und Sirene)“? Und dazwischen beschäftigt sich Beckmann mit diesem Aquarell und betitelt es mit „Holzfäller“.

Wir wissen, wie häufig Beckmann das eigene Gesicht, das eigene Wesen in vielfältiger Weise zum Gegenstand prüfender Selbstbefragung macht, Bühnen im Theater oder Zirkus für seine Auftritte wie geschaffen sind und er das gewählte Rollenspiel bisweilen als stiller Beobachter des Geschehens benutzt, um mit skeptischem Blick und entschlossener Mimik sein selbstbildnerisches Schaffen als bloße Selbstbespiegelung zu inszenieren, die durchaus Töne des Tragischen und Melancholischen anklingen lassen können. Aber ist dieser in sich gekehrte, träumende junge Mann Beckmann selbst? Doch eher ein „Schönling“ wie einst die jungen Männer am Meer? Der Hund, eine Art Schäferhund mit fantastischer Fellmaserung, den der Maler in Paris im Bois de Boulogne sieht und im Gemälde „Mädchen mit Hunden spielend“ (Göpel 382) verewigt, oder doch ein Höllenhund

mit aggressivem Zickzackmuster und gefletschten Zähnen? Das monochrom braun eingefärbte Papier! Gibt dies den politischen Grundton wieder? Und schließlich kann die Axt zwar zum Baumfällen dienen, aber nicht zu diesem „glatten“ Ergebnis beitragen. Also alles nur ein „Stück“ Traum? Das Ende einer erfolgreichen Entwicklung in Frankfurt, in Paris, und er, der Künstler, ist fremdbestimmt in dieser Situation? Und schließlich sieht sich Beckmann eben nicht als der Max Beckmann von 1933, sondern eher in einer Zeitallegorie, gefangen in einer traumatischen Situation und in Gefahr: Die Bäume sind schon gefällt, die Axt ist dennoch bereit ...?

Das Aquarell mit dem Titel „Holzfäller“ lässt sich wohl nur an der Oberfläche entschlüsseln, viel tiefer in den Raum der Tiefenpsychologie reichen die seelischen Vorgänge, von denen Beckmann uns erzählen, aber nichts preisgeben möchte. An seinen Galeristen Günther Franke in München schreibt Beckmann am 3. Februar 1934 - jetzt bereits aus Berlin: „stellen sie immer wieder gelegentlich aus: ... das Aquarell Holzfaller ...“ (M. Beckmann an G. Franke am 3.2.1933, Briefe II, Nr. 623, S. 240). Franke kann sich das Aquarell zeitnah nach der Entstehung für sein Galerieangebot sichern. [MvL]

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

Drei in Verworrenheit. 1930.

Farbige Kreidezeichnung auf Papier, original auf Unterlagekarton montiert.
Klee 5270. Oben mittig signiert. Auf dem Unterlagekarton unten mittig datiert,
betitelt und bezeichnet. 20,7 x 22,2 cm (8.1 x 8.7 in). [JS]

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 18.59 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

LITERATUR

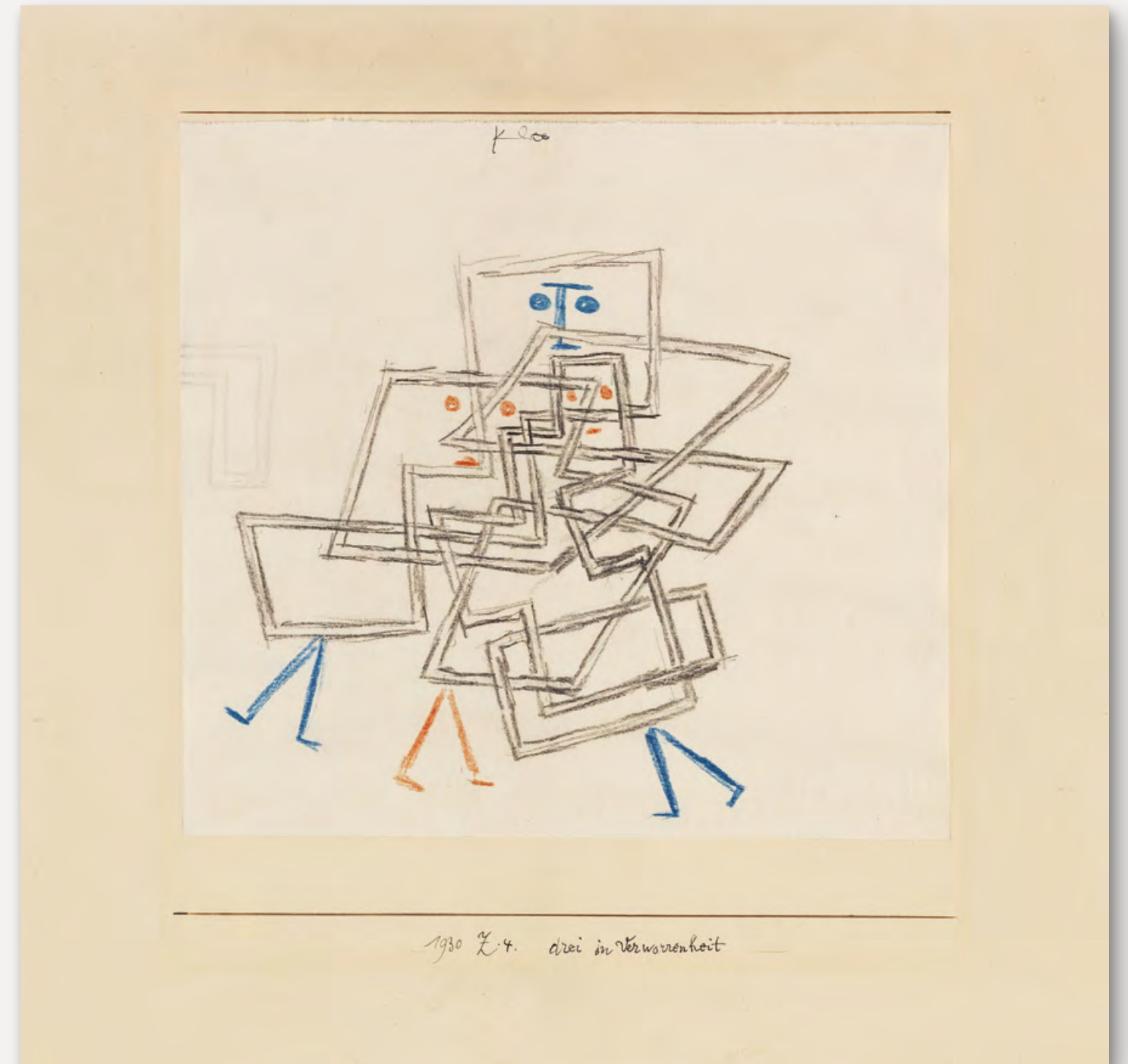
- Will Grohmann, Paul Klee. Handzeichnungen 1921-1930, Potsdam/Berlin 1934, Nr. 61.
- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 3.12.1960, Nr. 222, mit Abb.

- **Wunderbares Zeugnis von Klees leichthändigem künstlerischen Spiel im Grenzbereich zwischen Figuration und Abstraktion**
- **Figürlicher Ausgangspunkt für zwei rein abstrakte Zeichnungen Klees aus dem Jahr 1931 (San Francisco Museum of Modern Art/ Privatbesitz Japan)**
- **Weitere Zeichnungen aus dem kleinen Werkkomplex der „Linien-“ oder „Bänderfiguren“ befinden sich in der Sammlung der Paul-Klee-Stiftung des Kunstmuseums Bern**

„Geschickt wie ein Seiltänzer [...] balanciert er [Klee] zwischen den beiden scheinbar unvereinbaren Welten der Abstraktion und der Gegenständlichkeit.“

Anna Szech, Fondation Beyeler, zit. nach: Paul Klee - Die abstrakte Dimension, Berlin 2017.

Scheinbar schwerelos wie ein Seiltänzer agiert Klee zwischen Abstraktion und Figuration. Anders als Kandinsky, den Klee bereits Anfang der 1910er Jahre kennenlernt und der ihn als künstlerischer Weggefährte, Freund und Konkurrent über die gemeinsame Zeit des „Blauen Reiters“ und des Bauhauses begleitet, hat Klee seinen stark abstrahierten Kompositionen und seinen Quadratbildern der 1920er Jahre meist gegenständliche Titel gegeben. Klee spielt gekonnt mit gegenständlichen Assoziationen und Wahrnehmungsphänomenen, wenn er etwa 1930 eine Arbeit aus leuchtend bunten Rechtecken und Quadraten ohne jegliche Perspektive „Der blühende Garten“ nennt. Während Kandinskys radikaler Weg in die Abstraktion bei vielen Zeitgenossen Ablehnung hervorrief, gelang es Klee auf diese Weise Brücken zu bauen. Klees Schöpfungen, die uns durch ihr Schwingen zwischen Abstraktion und Figuration in eine neue, künstlerische Realität entführen, überzeugen noch heute durch ihre spielerische Leichtigkeit und Poesie. Die Zeichnung „Drei in Verworrenheit“ ist ein besonders schönes Beispiel für diese Experimentierfreude Klees in den Grenzbereichen zur abstrakten Kunst, da Klee von ihr ausgehend schließlich 1931 mit den Reisefederzeichnungen „Nach ‚Dreier Verworrenheit‘“ (Klee 5436, San Francisco Museum of Modern Art) und „Frei nach ‚Dreier Verworrenheit‘“ (Klee 5437, Privatbesitz Japan) zwei komplett abstrakte Kompositionen entwickelt hat, ohne sich daraufhin jedoch dauerhaft von seinem meisterlichen Spiel mit Figuration abzuwenden. [JS]



JEAN DUBUFFET

1901 Le Havre - 1985 Paris

Promeneur au regard pâle. 1957.

Assemblage mit Monotypie und Gouache auf Papier.

Loreau XII 123. Links oben signiert und datiert sowie verso signiert, datiert „janvier 1957“, betitelt und mit den Maßangaben bezeichnet.

Auf chamoisfarbenem Velin. 80,8 x 65,3 cm (31.8 x 25.7 in), blattgroß. [CH]

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

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Sammlung Jean Larcade / Galerie Rive Droite, Paris.
- Sammlung Jacques Ulmann, Paris.
- Jokubas Kazinikas Art Gallery, Mannheim (1980).
- Galerie Michael Haas, Berlin (1987 vom Vorgenannten erworben, auf der Rahmenrückpappe mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (1988 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Jean Dubuffet. Tableaux d'assemblages, Galerie Rive Droite, Paris, 30.4.-23.5.1957, Kat.-Nr. 3 D.
- Jean Dubuffet 1901-1985, Galerie Haas, Berlin, 18.9.-7.11.1987, Kat.-Nr. 10.
- Augen-Blicke. Das Auge in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Kölnisches Stadtmuseum, 13.4.-12.6.1988, Villa Stuck, München, 6.7.-4.9.1988 (u. a.), S. 12 und Kat.-Nr. 37 (mit ganzseitiger Abb., S. 89).

Jean Dubuffet, Arabe aux traces de pas, 1948, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Karlsruhe. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020.



- **Einzig großformatige Papierarbeit aus Dubuffets Werkserie der „Assemblages d’empreintes“**
- **Technische Freiheiten in der Methode durchbrechen ästhetische Konventionen**
- **Seit über 30 Jahren Teil derselben süddeutschen Privatsammlung**
- **Weitere Arbeiten aus dieser Werkserie befinden sich u. a. in der Londoner Tate Modern, im Museum of Modern Art in New York, im Centre Pompidou, Paris, und im Armand Hammer Museum of Art in Los Angeles**

Zusammen mit Lucio Fontana und Asger Jorn bildet Jean Dubuffet das europäische Dreigestirn, das sich gegen Ende der 1940er Jahre daranmacht, Kunstwerke zu entwickeln, in denen die Vitalität, die Energie, die in der Materie steckt, zum Ausgangspunkt der Bildfindung wird. Die „Kunst“, im Besonderen die Malerei hatte 400 Jahre ihr Material, die Farbe, stets als Mittel zum Zweck gesehen, um die gewünschte Farbigkeit, also Tonwerte zu erzielen. Die Entdeckung der plastischen Möglichkeiten der Farbe jenseits eines Illusionismus und ihr Einsatz als „matière première“ ermöglichen zugleich die Verwendung von bis dahin „kunstfremden“ Materialien. Als unversiegbare Quelle, aus der immer wieder überraschend neue „Malmittel“ zu schöpfen sind, entdecken sie Natur- und Alltagsmaterialien und verwenden Ton, Glas, Draht, Schlacke oder sogar Schmetterlingsflügel, um die Existenz des Menschen als „Teil“ einer belebten Welt anschaulich zu machen. Dem spielerischen Moment wird ebenso wie dem „Zufälligen“ eine wichtige Rolle im Prozess des „Machens“ zugeschrieben. Dubuffet leistete dazu einen entscheidenden Beitrag, indem er das Spektrum der Möglichkeiten erweiterte. Hatte schon die „Entdeckung“ der Bildwelten der „Arts premiers“ - der sogenannten „primitiven“ Kunst - die europäische Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts revolutioniert, so weitet Dubuffets außerordentliche Sammlung von bildhaften Äußerungen von Außenseitern, Einzelgängern und als „Geistesranke“ verfeimten Künstlern, deren Werke er als „Art brut“ bezeichnet, zusätzlich den Horizont. Wahrheit und vor allem Authentizität werden zu zentralen Begriffen, mit denen Wertschätzung ausgedrückt wird. Dubuffet gründet die „Compagnie de l’art brut“ als Institution, um die „lebendigen Erzeugnisse“ öffentlich sichtbar zu machen und in einem zweiten Schritt einen ebenbürtigen Platz in der Rezeptionsgeschichte der Kunst für sie zu fordern. Die Beschäftigung mit diesen Kunstwerken verändert auch seine Kunst radikal und bestimmt sein konzeptuell stringent aufgebautes Werk der folgenden vier Jahrzehnte. „L’Art brut“ wird schnell zum „kunstgeschichtlichen Terminus“, und selbst noch im 21. Jahrhundert stellt Massimiliano Gioni, gefeierter New Yorker Kurator, mit seiner Präsentation im „Enzyklopädischen Palast“ auf der Biennale in Venedig 2013 die hervorragende Qualität und Bedeutung dieser Künstlerinnen und Künstler für die Entwicklung der Kunst heute unter Beweis.





Jackson Pollock „cut out“, 1948-1956/58, Öl, Ducco, Collage auf Leinwand, Ohara Museum of Art, Kurashiki. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Aus zahlreichen unregelmäßig beschnittenen Teilen zusammengesetzt, ist ihre Konturlinie ebenso wie die der Landschaft durch eine Tusche-
linie verstärkt, die zugleich als Absprungschatten wirkt. Der Blick des „Promeneur“, fast ein verlorenes Profil, ist in die Landschaft, die Welt gerichtet. Samuel Becketts „einsamer“ Baum auf der Bühne in „Warten auf Godot“ kommt in den Sinn: Der Mensch in einer Welt ohne Illusion. Der „Wanderer mit bleichem Blick“ weckt Assoziationen an den „pale rider“ in den endlosen Weiten ebenso wie an die unwirtlichen Städte, den unbesungenen Hinterhof oder die Brachflächen zwischen den Ruinen - „après“ oder „avant la guerre“ sei 1957 dahingestellt.

Auch Jackson Pollock war fast gleichzeitig zu einer vergleichbar paradigmatischen Lösung gekommen. Aus der „planen“ Fläche eines „klassischen“ Drippings aus dem Jahre 1948 gewinnt er 1956 in einem einzigen Schnitt mit dem Stanleymesser eine Konturlinie. Das „Innere“ der so entstandenen Figur bildet die marginal „befleckte“, weiße Leinwand, die als Trägermaterial dient. Figuration und Abstraktion entfalten sich sowohl in der Arbeit von Dubuffet als auch von Pollock in dauernder „Abfrage“ von Polaritäten: Chaos und Ordnung, Orte des Geschehens und Non-Lieux, Ähnliches und Unähnliches, Grenze und „Befreiung“. Pollocks Figur ist „leer“, nur durch ihren Kontext bestimmt, die Energie des ungezügelter Liniengeflechts eines Drippings. Bei Dubuffet dagegen ist es gerade die Kleinteiligkeit der Elemente, aus denen die Figur besteht, die sie als Agglomeration von malerischen Einzelinteressen ausweist und als „anthropomorphes“ Wesen erst konstituiert. Das wechselseitige Springen des Auges, die ständige Adaption auf das Vor und Zurück erzeugt die besondere Spannung, durch die Dubuffets Papierarbeit eine nachhaltige Faszination ausübt.

Dubuffets Weg als Künstler war ungewöhnlich. Erst nach mehreren Anläufen beschließt der erfolgreiche Weinhändler, sich ganz „der Lebensform des praktizierenden Philosophen“ zuzuwenden. Sein radikales Herangehen zu Beginn der 1950er Jahre macht ihn zunächst vor allem auch für die amerikanischen Künstler der Generation der Abstrakten Expressionisten zu einem wichtigen Orientierungspunkt. Sie erkennen in ihm einen Geistesverwandten, der durch seine Methode das Feld für ein rastloses Unterbewusstsein ohne krampfhaft professionellen Stilwillen und jenseits einer akademischen Tradition - etwa der „abstraction lyrique“ - öffnet. Sowohl den „Ideen“ der hohen Kunst als auch der ideologisch verbrämten Sprache der Kritiker setzt Dubuffet in seiner typisch lapidaren Diktion schon 1949 entgegen: „Die Kunst legt sich nicht in die Betten, die man für sie gemacht hat; Sie entflieht sofort, wenn man ihren Namen ausspricht: was sie liebt ist das Inkonkognito. Sie hat ihre besten Momente, wenn sie vergißt, wie sie heißt.“ (Jean Dubuffet, Vorwort zum Katalog der Ausstellung der Galerie René Drouin, Paris 1949).

Dubuffet lässt seine Figur „aus“ der Materie selbst entstehen - sie setzt sich aus Papierschnitzeln zusammen. Er klebt sie in einen Bildraum, der tektonisch geschichtet ist und den ein Horizont knapp unterhalb der Mitte teilt. Der Raum des Bildes ist ein Illusionsraum: „der Himmel“ gewischt, lavierte Farbe, „die Erde und ihre Bewohner“ zusammengesetzt aus Papierstücken, die ihr Erscheinungsbild dem Verfahren der Décalcomanie verdanken. Die Figur dominiert das Blatt.



Claes Oldenburg, Selfportrait, 1960, Mischtechnik auf Papier, Privatsammlung Stuttgart. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

„Man wird nie aufhören, Dubuffet zu entdecken. Er hat die Autorität eines großen Meisters, und er hat den seit Picasso größten Einfluss auf die Moderne Kunst gehabt.“

John Kennedy, New York Times, 1962

Jean Dubuffet, Promeneur au regard pâle. 1957. Detail.



Sich vom Gegenständlichen zu entfernen, bedeutet für Dubuffet gerade nicht die Realität des Bildes als Traumlandschaft „künstlich“ zu inszenieren. Im Gegenteil, die ungreifbaren Aspekte des „Natürlichen“ - Farbe, Helligkeiten, unendlicher Raum - konnten neu geschaffen werden und werden im Prozess der Bildentstehung als „natürliche Wachstumsprozesse“ mitgedacht. Eine wichtige Werkgruppe, in dem dieses für Dubuffet paradigmatische Verfahren eindrücklich zur Geltung kommt, sind die „Assemblage d'empreintes“. Bilder, die aus Einzelteilen bestehen, collagierte Assemblagen, in denen durch Aufschichten und Nebeneinandersetzen gezielt Räume aufgebaut werden, die nicht malerisch die Natur imitieren, sondern tatsächlich Abdrücke von Stofflichkeiten sind und in einem aleatorischen Arbeitsstil geschaffen werden. Mehr als 400 Papiere unterschiedlichster Dichte und Oberflächen wurden zuerst mit Tusche so bearbeitet, dass „natürliche“ Strukturen zu entstehen schienen. Die Resultate wurden gezielt gesichtet und die Blätter als Rohmaterial wieder zerschnitten - teils mit konkreter, formaler Vorstellung aufgeklebt, teils als Einzelelemente, den Blättern einer Pflanze oder den Extremitäten eines Hampelmanns gleich, zu „neuen“ Figuren zusammengestellt. 1951 hatte Dubuffet in Chicago seine fulminante Rede, „Anticultural Positions“ gehalten, die - als Text publiziert - von vielen Künstlern in Europa und Amerika rezipiert wird und in ihrer Wirkung auf die Kunst der nachfolgenden Generationen kaum zu überschätzen ist. Dort heißt es: „Unsere Kultur ist ein Kleidungsstück, das nicht sitzt – oder jedenfalls eines, das uns nicht mehr passt. Sie ist wie eine tote Sprache, die nichts mehr mit dem Sprechen auf der Straße gemein hat.“

Sie wird unserem wirklichen Leben immer fremder. Sie ist auf eine sterile Clique beschränkt, wie die Kultur der Mandarine. Sie hat keine lebendigen Wurzeln mehr. Ich strebe nach Kunst, die direkt mit unserem täglichen Leben verbunden ist und aus ihm hervorgeht, die die unmittelbare Ausstrahlung unseres wirklichen Lebens und unserer wahren Empfindungen ist.“

Claes Oldenburg, ein Hauptvertreter der Pop-Art, hatte für seine frühen Arbeiten grundlegende Anregungen aus Dubuffets Werken gezogen. Nicht nur seine Objekte aus Pappmaché und die Ensembles „The Street“ oder „The Store“ atmen die Wirkmächtigkeit von Dubuffets Vorbild. Seine Papierarbeit „Selfportrait“ von 1960 spiegelt den Geist von Dubuffets „Vision“, die stets den radikalen Bezug auf die Gegenwart der Menschen fordert und in stupender „Einfachheit“ sichtbar feiert. Die besondere Qualität des Franzosen für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fasst er 1969 so zusammen: „Jean Dubuffet beeinflusst mich nachzudenken, weswegen Kunst gemacht wird und aus was der Kunstprozess besteht...“. Jean Dubuffets hier angebotene große Papierarbeit macht diese entscheidenden Fragen exemplarisch sichtbar. Das Werk von Jean Dubuffet erfreut sich breiter Anerkennung in der Kunstwelt und bietet gleichermaßen, wie schon zu Lebzeiten, Anregung und einflussreiche Orientierung für aktuelle Künstlerinnen und Künstler. Die Dichotomie der „Art brut“, ihre direkte Formsprache und die daraus erwachsenden Möglichkeiten als konzeptionelle Grundierung für wahrhaftige Erfindungen auf dem Bild, produziert eine endlose Spannung, aus der sich auch die vielfältige Rezeption der Kunstwerke speist. [AH]

MAX ERNST

1891 Brühl - 1976 Paris

Ohne Titel. Um 1959.

Öl auf Papier, auf Holz kaschiert.

Spies/Metken 3436. Rechts unten signiert. 21 x 15,3 cm (8,2 x 6 in). [JS]

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Galleria Blu, Mailand.
- Privatsammlung Italien.



Max Ernst mit seiner Sammlung von Kachina-Figuren der Hopi, New York, 1942.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020. Foto: James Thrall Soby

Das dargestellte Wesen blickt uns direkt in die Augen; sein kreisrunder Kopf scheint losgelöst vom Körper im Bildraum zu schweben. Trotz des kleinen Formats – oder gerade deshalb –, der reduzierten Formensprache und Farbigkeit strahlt das Werk von Max Ernst eine ungeheure Magie aus. Die Technik und fantasievolle Bildsprache ist auf seine Beteiligung am Surrealismus und der intensiven Auseinandersetzung mit surrealistischen Praktiken zurückzuführen. Zur Gestaltung des Hintergrundes und von Teilen der Figur verwendet Ernst die von ihm (wieder-) entdeckte Technik der Décalcomanie: Dabei wird Farbe auf eine Glasplatte oder Plexiglas aufgetragen und ein weiterer Bildträger aufgelegt. Durch das Abheben der Oberfläche, also durch den Farbabklatsch, entstehen zufällige Bildstrukturen, wie sie im vorliegenden Werk zu sehen sind. Die Technik wird von den Surrealisten in den 1930er Jahren neben anderen spontanen Verfahrensweisen verwendet, weil sie ihr Interesse am Zufall und an der Ausschaltung des Bewusstseins verdeutlicht. Auch die dargestellte Figur ist Ernsts Fantasie entsprungen und erinnert an die fantasievollen Traumwelten, die sein gesamtes Werk bevölkern. Da begegnen dem Betrachter Vögel, Eidechsen, Fische, Fabel- oder Zwitterwesen in Symbiose mit der umliegenden, fruchtbaren Natur.

Ernsts Figuration bezeugt auch sein ausgeprägtes Interesse an fremden Kulturen und deren Ritualen und seine Sammelleidenschaft für Masken, Schnitzereien und kultische Gegenstände. Dies wird nicht zuletzt in den 1940er Jahren durch zahlreiche Besuche bei einer Reihe von Indianerstämmen wie den Hopis intensiviert. Die dabei gewonnenen Eindrücke spiegeln sich nicht nur im malerischen Werk wider, sondern auch in etlichen Plastiken und Maskenfriesen, mit denen Max Ernst seine Wohnorte in St. Martin d'Ardèche, Sedona und ab den 1950er Jahren in Huismes und Seillans dekoriert.

Ernst war von der Exotik dieser stilisierten Figuren, die dem Menschen wohlgesinnte Geister repräsentieren, mit ihren maskenhaften Gesichtern und summarisch aufgefassten Gliedmaßen, begeistert. Es waren formale Aspekte und die Faszination für die von den Kachina repräsentierte geisterhafte Parallelwelt, die in den kultischen Handlungen der Indianer ihren Ausdruck fand, die Max Ernst und die Pariser Surrealisten in ihren Bann zogen.

Die in unserem Werk dargestellte Figur ähnelt diesen Skulpturen und nimmt nicht zuletzt bereits formale und kompositorische Elemente der berühmten Bronze „Cheri Bibi“ (1973) vorweg. Wie in unserem Werk entstehen Körperflächen aus einzelnen, additiv aufgesetzten Elementen, die klar und symmetrisch angeordnet sind und dabei eine harmonische Ausgewogenheit erzeugen. Schließlich ist Max Ernsts kleinformatiges Werk eine Zusammenfassung seines künstlerischen Verständnisses: Es bezeugt sein ausgeprägtes Interesse an fremden Kulturen, seine Beteiligung am Surrealismus und seine außerordentliche und anhaltende Experimentierfreude“. [SL]

- Eindrucksvolles Zeugnis von Ernsts anhaltender technischer Experimentierfreude
- Charakteristisches Gemälde, das sich durch die virtuose Kombination aus Décalcomanie und surrealistischer Figuration auszeichnet
- Formal greift die Komposition Elemente der Kachina-Figuren der Hopi-Indianer auf und scheint damit zugleich bereits Elemente der berühmten Ernst-Bronze „Cheri Bibi“ vorwegzunehmen
- Gemälde des Künstlers befinden sich in zahlreichen bedeutenden internationalen Museen, u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Centre Pompidou, Paris, und der Tate Collection, London



JONAS BURGERT

1969 Berlin - lebt und arbeitet in Berlin

Adlerkopf. 2005.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 110 x 80 x 5 cm (43,3 x 31,4 x 1,9 in).

Wir danken dem Atelier Jonas Burgert, Berlin, für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.04. h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hannover.
- Privatsammlung Süddeutschland (2011 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gift - Jonas Burgert, Ausst. Kat. Düsseldorf 2008, S. 7, mit Abb.

Seit der Ausstellung „Geschichtenerzähler“ in der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2005 gehört der Berliner Jonas Burgert zu den absoluten Shootingstars der internationalen Kunstszene. Einst als Nachfolger von Neo Rauch und Daniel Richter gehandelt, gilt er inzwischen längst als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler Deutschlands. Burgert verwebt in seinen magischen Bildfindungen immer wieder Zitate aus der ägyptischen, antiken und mittelalterlichen Kunst mit Neuem, Rätselhaftem und Groteskem. International wird er spätestens seit seiner Entdeckung durch den erfolgreichen Mäzen und Kunsthändler Charles Saatchi als Meister einer neuen deutschen Figuration gefeiert. Seine Arbeiten werden auf internationalen Messen hoch gehandelt und befinden sich heute in bedeutenden internationalen Sammlungen, u.a. der Hamburger Kunsthalle, der Saatchi Collection, London, der Olbricht Collection, Essen/Berlin, und der Vicki und Kent Logan Collection, Denver. Burgerts virtuos gemalte Schöpfungen sind Rätsel, die von nahen und fremden Kulturen handeln, von Vertrautem und Unbekanntem, und häufig auch von Leben und Tod. „Adlerkopf“ ist im für Burgerts Karriere entscheidenden Jahr seines künstlerischen Durchbruchs entstanden. 2005 zehrt der Künstler motivisch noch von seinem Ägypten-Aufenthalt, den er sich einige Jahre zuvor über ein Reisestipendium und den Nachwuchsförderpreis der UdK Berlin finanziert hat und der fortan wie alles Gesehene im enormen Bild- und Zitatgedächtnis des Malers konserviert ist. Schön zeigt sich in „Adlerkopf“ Burgerts hoch überlegte Arbeitsweise, die jegliche malerische Spontanität kategorisch ausschließt. Lange dauert es vor jedem seiner bis ins kleinste Detail motivisch durchdachten Gemälde, bis er schließlich

- Jonas Burgert ist der Fantast der deutschen Gegenwartskunst
- In unserem Bild wird eine fremde Kultur surreal dargestellt
- Sein Durchbruch gelang ihm im Entstehungsjahr unseres Bildes 2005 mit der Ausstellung „Geschichtenerzähler“ in der Hamburger Kunsthalle
- Heute befinden sich seine Bilder unter anderem in der Sammlung der Londoner Saatchi Gallery, in der Hamburger Kunsthalle oder der Sammlung Sander in Berlin
- Burgerts Darstellung von Fabelwesen wird oft mit der Bildsprache von Hieronymus Bosch verglichen

„Es ist doch so, dass wir permanent eine existenzielle Frage in uns haben: Dieses dauernde Auf und Ab zwischen Hoffnung und Scheitern. [...] Und diese Irritation [...] bedrängt uns als permanente Fragestellung und ist gleichzeitig wunderschön.“

Jonas Burgert

zum Pinsel greift und diese fertige geistige Komposition in absoluter technischer Perfektion in Malerei überführt. Da verwundert es nicht, dass Burgert den Weg zur Malerei über den Umweg eines Philosophiestudiums gefunden hat, der aber im Rückblick alles andere als ein Umweg war, sondern die besondere Stärke seiner Arbeiten ausmacht, die gemalter Philosophie gleichen: „Ich bin zu den Philosophen gegangen, habe mir das angeschaut, bin dann noch zu den Psychologen gegangen, weil ich das auch hochinteressant fand, und habe dann aber gemerkt, dass ich eigentlich ein ganz anderes Medium brauche. Ich ging dann immer nach Hause und dachte: Eigentlich müsste man das jetzt irgendwie malen können [...] Irgendwann habe ich aber gemerkt, das ist das Medium. Mir fehlt das Visuelle. Ich muss es sehen.“ (zit nach: www.deutschlandfunkkultur.de/kuenstler-jonas-burgert-man-muss-stark-werden-um.970.de.html?dram:article_id=415849)

Seine Bilder gleichen Rätseln, die entschlüsselt werden wollen, aber folgen anders als die Kunst des Mittelalters keiner festen Ikonografie. Was will uns also der Adler im Kokon mit Krummstab und Wedel, den Insignien pharaonischer Macht, sagen? Ein Gedanke zu den Autoritäten menschlichen Daseins? Eine visuelle Neuschöpfung, welche die Insignien der ägyptischen Könige mit dem Adlerkopf, dem Symbol der ägyptischen Götter, zu einem zwischen weltlicher und göttlicher Macht changierenden Zwitterwesen verschmilzt. Burgert gelingt in „Adlerkopf“ durch den virtuos Umgang mit historischen Bildzitat auf vollkommen neuartige Weise die Konfrontation des modernen Menschen mit den seit jeher existenziellen Fragen nach Ursprung, Sinn und Grenzen der menschlichen Existenz. [JS]



ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien - lebt und arbeitet in Wien

Fingermalerei - Kreuzübermalung. 1987.

Mischtechnik über Fotokarton auf Wabekernplatte collagiert.
151 x 80 cm (59.4 x 31.4 in). [SM]

Mit einer Fotoexpertise des Künstlers vom 7. April 2018.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19:06 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Galerie m, Bochum.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2011, direkt vom Vorgenannten erworben).

„Die Übermalungen sind für mich dialektische Antipode zu meinen expressiven körpersprachlichen Arbeiten“, so Arnulf Rainer über das zentrale Prinzip seiner Kunst im Sommer 1978 (zit. nach Arnulf Rainer. „Reste“ (Zugemalte Übermalungen 1954-1978), Stuttgart, London 1978, Vorwort). Unter den Christusdarstellern unserer Zeit ist Arnulf Rainer einer der wichtigsten. Kennzeichnend für ihn sind Übermalungen von Fotos alter Kunst, etwa von Christusbildern aus dem Mittelalter, besonders der Frühromanik. Die Wahl der Vorlage ist keiner Systematik unterworfen, eher der Zufälligkeit. Das Antlitz Christi berührt Arnulf Rainer in seiner ausstrahlenden Ästhetik und in der Berührung schafft er einen gewissen Abstand, eine Distanz zum Theater, zur Philosophie, zur Mystik. Er malt in Serien, um in der Bearbeitung jene Offenheit, ja Besessenheit zu erreichen, die ihn zu neuen Kreationen befähigt. Die Kunst von Arnulf Rainer ist eine Kunst aus der Distanz, eine Kunst, die jede Objektivität leugnet. Seine gestalterischen Prinzipien beschreibt er als Auslöschung, Abwendung, Tabu-Berührung, clownesken Übermut, die Entrückung des Quasi-Sakralen. Jede malerische Technik ist ihm zu Diensten: das Zeichnen mit Kreiden und Pastellen, das Auftragen von Ölfarben oder Acryl mit Pinsel oder Lappen, mit den Händen respektive Fingern. Das Ergebnis ist nicht nur die Provokation des vorgegebenen Themas, sondern zugleich auch immer das letzte Ausreizen seiner persönlichen Verfassung.

Vorlagen sind bei Arnulf Rainer zumeist Fotografien menschlicher Figuren und Gesichter jeglicher Form, häufig von sich selbst oder von einem in der Zeit der Romanik gegossenen Bronze-Christus wie hier. Das Antlitz als Grundfigur, als symbolische Verdichtung des Menschen,

- Übermalungen sind das zentrale Prinzip seiner Kunst
- Arnulf Rainer gehört zu den wichtigsten zeitgenössischen Künstlern Österreichs
- Kreuzübermalungen zählen zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers
- Bedeutendes Großformat
- Arnulf Rainer ist Autodidakt, nach nur wenigen Tagen verlässt er die Wiener Akademie der Bildenden Künste wegen künstlerischen Kontroversen



Romanisches Bronze-Kruzifix, Westfalen (ehemalige Benediktiner-Abtei Werden), Ende 11. Jahrhundert, helle Bronze mit Resten von Vergoldung, Höhe 18,2 cm. Köln, Schnütgen-Museum.

das Antlitz als Spur des Lebendigen, biografisch geformt, von Farben umhüllt, von seiner Geschichte geprägt, für die realistischen Züge auf eine besondere Beziehung zum historischen Jesus abgehoben. Das Porträt Jesu Christi ist auf wunderbare Weise entstanden, jenes Antlitz, das mit seinen in der Mitte gescheitelten langen Haaren und dem dunklen Bart bis auf den heutigen Tag alle die Bildertypen bestimmt, wie sie in der Ostkirche mit den ersten Darstellungen vorherrschen. Am Ende dieser Entwicklung stand das Christusbild als eine grundsätzliche Charakterisierung des Menschen. Heiliges und Profanes scheinen hier unvereinbare Gegensätze zu sein und sind doch durch ihr gemeinsames Thema unlöslich miteinander verbunden. So sehr sich aber das Christusbild der Westkirche den vielfältigen menschlichen Grundsituationen und künstlerischen Stilrichtungen gegenüber öffnet, so sehr bleibt es andererseits doch einem Grundtypus verpflichtet. Das gilt besonders für romanische und gotische Darstellungen, wie dieser Gekreuzigte, eine Bronze Miniatur aus dem 11. Jahrhundert. Er ist charakterisiert durch eine Kopfform, die an eine antike Vorlage erinnert: ein junger Mann mit herabfallendem Haar und einem spärlichen Lippen-Backen-Bart; die Lippen sind dünn, und die Backenknochen treten nicht hervor; eine lange, schmale Nase teilt das Gesicht in der Mitte; die Brauen markiert deutlich eine Horizontale; die Augen liegen tief in ihren Höhlen, sind nur mit Linien markiert. Das Antlitz strahlt in seiner ruhigen Mimik Ausgewogenheit aus, auch da, wo es einen Ausdruck des Schmerzes erkennen lässt, der noch am Kreuz seine königliche Würde bewahrt und dennoch Spuren der Verwundungen und der Verlassenheit zeigt. [MVL]



„Das Kreuz ist meine Grundfigur geworden. Mir fällt einfach nichts anderes ein, was mich so herausfordert und in Arbeitswut und Fleiß bringt, deswegen nehme ich es immer wieder auf.“

Arnulf Rainer, zit. nach Friedhelm Mennekes - Das Kreuz als Realpräsenz in: Johannes Röhrig, Arnulf Rainer - Kreuz-Weisen, Kunst-Station Sankt Peter Köln, Köln 1992, S. 12.

ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen lebt und arbeitet in Croissy-Beaubourg bei Paris

Merkaba Hechaloth - Die sieben Himmelspaläste.
2002.

Mischtechnik. Acryl und Blei über Fotografie auf collagiertem Karton, punktuell auf Holz montiert. 123 x 92 cm (48.4 x 36.2 in). Holz: 129 x 99 cm (50.8 x 39 in).
[KK]

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.07 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

LITERATUR

· Anselm Kiefer - Objekte, Gemälde und Arbeiten auf Papier. Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottdorf, Schleswig, 24.8.2008-13.4.2009, S. 140 (mit Farbabb.).

„Warum gibt es Menschen in diesem Universum? Wir wissen nicht, warum wir hier sind und wir wissen auch nicht, was nach uns kommt. [...] Das, was ich mache, ist auch der Versuch, an etwas heranzukommen, das ich mit dem Verstand nicht mehr kontrollieren kann [...]. Ich versuche mich dem Ursprung zu nähern, so kann ich die Illusion gewinnen, ich wäre am Ursprung und wüsste etwas über Ursprung und damit auch Zukunft.“

Anselm Kiefer, 2006, zit. nach: Anselm Kiefer, Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 161.

Für den Sinnsucher Kiefer bietet die Merkaba-Thematik der jüdischen Mystik, die den Aufstieg in die sieben Himmelspaläste und damit die Befreiung von den Zwängen alles Irdischen beschreibt, die ideale Projektionsfläche, um sich künstlerisch mit der existenziellen Frage nach Ursprung und Grenzen unseres irdischen Daseins auseinanderzusetzen. Wieland Schmied hat in seinen Ausführungen zur Ikonografie Kiefers anlässlich der Ausstellung in der Galerie Ropac 2003 darauf hingewiesen, dass die Merkaba-Mystiker, wenn sie ihre Wanderung durch die Himmelspaläste hin zum höchsten Thron antraten, zunächst stets von einem Abstieg sprachen: „Wo wir also einen Aufstieg und eine Himmelswanderung beschrieben finden, wird von einem Abstieg gesprochen, als führte der Weg hinab ins Reich der Toten.“ Motivisch zentral sind in unserer Arbeit und dem motivisch sehr ähnlich angelegten Werk „Steigend, Sinke Nieder“ aus dem Jahr 2003 im Museum of Modern Art in New York die eindrucksvolle Treppenarchitektur, die neben aufsteigenden immer auch abfallende, umgestürzte und sich in der Dunkelheit des Nichts verlierende Elemente beinhaltet. In unserem Werk, das dadurch charakteristisch

- Charakteristische Arbeit aus der bedeutenden Werkfolge der Merkaba-Bilder
- Eine motivisch ähnliche Arbeit aus dem Jahr 2003 befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York
- Die Gagosian Gallery, New York, widmete der Merkaba-Werkreihe 2002 eine eigene Ausstellung und die Fondation Beyeler zeigte 2001 die Ausstellung „Die sieben Himmelspaläste“
- Inspiriert durch die Merkaba- und Hekhalot-Literatur der jüdischen Mystik, die den Aufstieg in die sieben Himmelspaläste und die Befreiung von den Zwängen des Irdischen beschreibt
- Für Kiefers Œuvre zentrale Thematik, die in der riesigen, permanenten Installation „Die sieben Himmelspaläste“ im Pirelli Hangar Bicocca in Mailand einen weiteren Höhepunkt fand
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten



Anselm Kiefer, Steigend, Sinke Nieder, 2003, Mischtechnik. The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection Gift, MoMA, New York. © 2020 Anselm Kiefer

für Kiefers skulpturalen Stil ist, sind Materialien, Techniken und historische Zitate gleich einem geologischen Sediment auf den Bildträger geschichtet. Bereits in den späten 1980er Jahren beginnt Kiefer mit formalen und inhaltlichen Überlagerungen und entwickelt diese für sein weiteres epochales Schaffen zentrale Methode. Seit den 1990er Jahren aber liegt Kiefers Fokus vermehrt - wie auch in „Merkaba Hechaloth - Die sieben Himmelspaläste“ - auf die künstlerische Auseinandersetzung mit den Brücken zwischen Himmel und Erde, zwischen Diesseits und Jenseits. Die ausgesprochen spannungsvolle Verbindung von Material und Mystik verleiht dem hier angebotenen Werk die für Anselm Kiefers Merkaba-Arbeiten charakteristische Aura.

2001/02 zeigt die Fondation Beyeler in einer groß angelegten Werkchau einige Arbeiten der Werkreihe in der Ausstellung „Die sieben Himmelspaläste“, 2002 widmet die New Yorker Gagosian Gallery der Merkaba-Werkreihe eine eigene Ausstellung. Motivisch ähnliche Arbeiten der bedeutenden Werkreihe befinden sich u. a. in der Albertina in Wien und im Museum of Modern Art in New York. [CH/JS]



PER KIRKEBY

1938 Kopenhagen - 2018 Kopenhagen

Ohne Titel. 2005.

Öl auf Leinwand.

Verso monogrammiert und datiert. 200 x 150 cm (78,7 x 59 in).

Auflaufzeit: 17.07.2020 – ca. 19:09 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 *

\$ 99.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Dänemark (direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

· Landschaft nach 2000, Kunsthalle Osnabrück, 27.10.2013 - 26.1.2014, o. O. 2013, S. 70/71, mit Abb.
 · From classical modernism to contemporary art. From Picasso & Kupka to Dokoupil, Galerie Miro, Prag, 12.9.-20.11.2016, S. 25, mit Abb.

- Das Gemälde war 2013/14 mit Landschaftsgemälden von Anselm Kiefer, Daniel Richter u.a. ausgestellt
- Kirkebys Gemälde befinden sich unter anderem im Museum of Modern Art, New York, dem Centre Pompidou, Paris, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Pinakothek der Moderne, München
- Einzelausstellungen u. a. im Museum Ludwig, Köln, in der Tate Modern, London, im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, im Museum Küppersmühle, Duisburg, und im Museum Insel Hombroich

Per Kirkeby ist ein genauer Beobachter und erwartet genau diese Ruhe und absolute Hingabe an den optischen Eindruck von den Rezipienten seines Werks. Kirkeby, der vor zwei Jahren in seiner Geburtsstadt Kopenhagen gestorben ist, gilt als der wohl international bekannteste dänische Künstler seiner Generation und einer der wichtigsten europäischen Zeitgenossen. „Ich verstehe meine Gemälde als eine Summierung von Strukturen. Eine Sedimentation hauchdünner Schichten. [...] Im Prinzip eine endlose Ablagerung. Doch es ist auffallend, dass die darunterliegende Struktur immer durchbricht, auch wenn eine neue Schicht ein ganz anderes Motiv und eine ganz andere Farbe hat.“ (zit. nach: Per Kirkeby, Ausst.-Kat. Tate Modern, London u.a., 2009/10, S. 10). Der Bildaufbau Kirkebys erzeugt durch eben jene Schichtungen eine faszinierende Tiefenwirkung. Wunderbar lassen Kirkebys entrückte Schöpfungen, wie auch unser großformatiges Gemälde, den naturwissenschaftlichen Hintergrund ihres Schöpfers erkennen. Denn Kirkebys Entscheidung Maler zu werden geht zunächst ein Studium der Geologie voraus. In Kirkebys Arbeiten spielen Inspirationen aus der Natur und atmosphärisch verdichtete Landschaftseindrücke eine grundlegende Rolle. Die der Natur entlehnten Motive - Wasser, Bäume, Berge, Steine und Höhlen ebenso wie Architekturformen und fragmentierte Körperteile - ergeben kein homogenes, perspektivisches Landschafts- oder Figurenbild, sie sind vielmehr nach dem Prinzip des All-over-Paintings angelegt, in dem verschiedene Formgedanken und Sinneseindrücke auf der Bildfläche wie auf einer Art Notizblock gleichwertig nebeneinandergesetzt werden. In „Ohne Titel“ (2005) schichtet Kirkeby zum einen Farbformationen in der Art von Gesteinsschichten in der Vertikalen und kombiniert dies durch Überblendung in der Tiefe. Farbflächen überlagern sich mit kalligrafischen Linienstrukturen, die an historische Runenfunde (Glyphen der Wikinger) erinnern, mit denen sich der Künstler 2004 intensiv beschäftigt hat, und die sich wie feine rissartige Strukturen über die Leinwand ziehen. Ein zentrales Vorbild für seine zwischen Abstraktion und figürlichen Assoziationen oszillierenden Gemälde hat Kirkeby in den Gebirgs- und Felsstudien des schweizerischen Malers Caspar Wolf gefunden, der bereits Ende des 18. Jahrhunderts naturwissenschaftliche Expeditionen ins Hochgebirge begleitet und dabei beeindruckend freie Studien von Fels- und Gesteinsformationen hinterlassen hat: „Caspar Wolf war lange mein Geheimtipp. Wann ich ihn zum ersten Mal getroffen habe, liegt begraben in meiner Erinnerung. [...] Er war für mich ein Spiegelbild: Beobachtung mit Augen für Struktur (Wissenschaft) und dadurch eine neue Landschaftsmalerei.“ (P. Kirkeby, zit. nach: Ausst.-Kat. Tate Modern, London u.a., 2009/10, S. 41).

Kirkebys Gemälde, die er oft an den Rändern beginnt, haben kein wirkliches Zentrum und verneinen jegliche Hierarchie der Bildelemente. Vielmehr scheint der Künstler bei ihrer Entstehung dem unvorhersehbaren Gesang seiner Intuition zu folgen, der eine Komposition gleich einem Gedanken wachsen und entstehen lässt. Richard Schiff hat Kirkeby aus diesem Grund in seinem Beitrag im Katalog zur Einzelausstellung im Museum Kunst Palast und der Tate Modern 2009/10 als „umgekehrten Picasso“ beschrieben. Anders als in Picassos analytischem Kubismus wird in Kirkebys Gemälden kein Gegenstand formal zerlegt und in seine Mehrsichtigkeit aufgebrochen, sondern ein Gedanke wie auf einer Tafel oder einem Notizblock formuliert.

Kirkebys eindrucksvolles malerisches Œuvre ist heute Teil bedeutender Sammlungen, wie dem Museum of Modern Art, New York, dem Centre Pompidou, Paris, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Pinakothek der Moderne, München. [JS]



ROBERT LONGO

1953 New York - lebt und arbeitet in New York

Ohne Titel (In the Garden, et in arcadia ego).
2009.

Kohlezeichnung.

Rechts unten signiert und datiert. Auf Velin, vom Künstler auf mit aluminiumverkleideter Holzplatte aufgezogen.

173,5 x 306 cm (68,3 x 120,4 in), blattgroß. [SM]

Auflufzeit: 17.07.2020 – ca. 19:11 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 165.000 – 220.000

Zeichnungen von Robert Longo faszinieren uns. Wir sind gefangen von der Kraft des Ausdrucks, die den Künstler auszeichnet, die perfektionierte Technik, mit der er seine Wahl der täglichen Bilderflut vorstellt und sich darin eine widergespiegelte Realität schafft. Neben den ‚Fundstücken‘, die Longo etwa in dem ‚Magellan-Zyklus‘ verarbeitet und über das Jahr 1996 und jeden Tag jede nur erdenkliche Bildquelle seinem eigenwilligen Zeichenduktus unterzieht. Es fesseln ihn Dokumente der Geschichte wie die fotografische Dokumentation der Wohnung Sigmund Freuds, die der Fotograf Edmund Engelmann 1938 erstellt und die Longo in den in den Jahren 2002 bis 2003 in beeindruckender und zugleich beklemmender Weise wiedergibt. Er kann sich dem Faszinosum von überschlagenden Ozeanwellen, dem imposanten Schauspiel der Explosion einer Atombombe nicht entziehen. So stellt er auch Szenen nach, inszeniert sie und fotografiert sie, eine Machart, die wir von den Selbstinszenierungen Cindy Shermans kennen, mit der er befreundet ist. „Das Zeichnen war für mich etwas, dessen ich mich zu bedienen wusste, ein Mittel, mit dem ich eine Vision realisieren konnte. Die Reaktion auf die Kunstfertigkeit der Zeichnungen hatte ich nicht vorhergesehen. [...] Ich wollte nicht, dass man wegen der Perfektion der Zeichnungen auf die Arbeiten reagierte. Die Zeichnungen wirken gezeichneter, als sie es tatsächlich sind, für mich funktionieren sie wie große schwarzweiße Abstraktionen. [...] Ich wollte monumentale Zeichnungen schaffen, die so groß waren wie Action Paintings und sich wie Skulpturen anfühlten. [...] Meine Zeichnungen sind wie Skulpturen, wenn ich mit Graphit und Kohle arbeite, verschmiere ich sie mit den Fingern, bewege sie physisch, sie sind wie Ton. Ich hatte nie große Lust zur Malerei. Sie schien mir immer zu schmutzig, zu langsam, zu sehr ein Verdecken der Oberfläche zu sein. Beim Zeichnen arbeitet man das Bild in die Oberfläche ein wie eine Photographie“, so Robert Longo in einem Interview mit dem US-amerikanischen Schriftsteller und Drehbuchautor Richard Price 1987. (In: Robert Longo, Men in The City, Photographs 1976-1982, München 2009, S. 126 f.) In seinen Arbeiten fasziniert die Wirkung von weichen Übergängen, in dem er das Granulat der Kohle nur leicht fixiert und die im

- **Robert Longo fasziniert uns mit perfektionierter Technik**
- **Sein Prinzip von Zeichnung ist die Wirkung von Fotografie**
- **Monumentales Format von verzaubernder Wirkung**

PROVENIENZ

- Metro Pictures Gallery, New York (verso mit Galerieetikett).
- Privatsammlung Rheinland.

Prinzip schutzlose Fläche hinter Glas sichert. Mit der gewünschten Spiegelung erreicht der Künstler einen weiteren Effekt: Das Motiv erfährt zusätzliche Distanz und simuliert sein Prinzip von Zeichnung: die Wirkung von Fotografie. Das pechrahenschwarze Schwarz in den Zeichnungen Robert Longos ist vergleichbar mit dem ‚Autre Noir‘ von Pierre Soulages, zeigt vielleicht auch die finstere Stimmung, mit der Giovanni Piranesi einst seine „Carceri d´invenzione: Das große Rad“ erzeugt. Longos Verarbeitung seiner Motive ist eine raffiniert inszenierte Vermischung vom Sehen der Vorlage und seiner persönlichen Beobachtung. Die Motive werden nicht jeweils direkt der Realität entnommen, sondern der Künstler verwirklicht seine Idee von Wirklichkeit. Insofern bindet Longo wie Gerhard Richter das fotografierte Ereignis, das er darstellen möchte, an ein Stilmittel wie der Unschärfe, zu der Gerhard Richter greift, um das Thema in seine Malerei zu übertragen. Dem setzt Longo sein nicht weniger symbolisches Schwarz entgegen und kriert zusätzlich geheimnisvollen Zauber mit dem Titel wie hier: „In the Garden - Et in Arcadia Ego“. Die lateinische Phrase „Et in Arcadia Ego“ (Auch ich (war) in Arkadien) geht auf Vergil zurück und wird in der Renaissance und im Barock zum Symbol für das Goldene Zeitalter, in dem die Menschen als glückliche Hirten leben und sich im Einklang mit der Natur ganz der Muße, der Liebe, der Dichtung und Musik hingeben. Bildhaft inszeniert der italienische Barockmaler Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, in dem gleichnamigen Gemälde diesen Topos: Hirten in Arkadien betrachten staunend ein Stillleben mit Totenkopf, der anzeigt, das auch der Tod in Arkadien zu Hause ist. Viel bekannter wird das Vanitas-Thema durch den französischen Barockmaler Nicolas Poussin und dessen umstrittene Umdeutung. Mit dem kolossalen Ausschnitt eines Waldstücks und der beeindruckenden Inszenierung des Sonnenlichtes, das im Gegenlicht in der Ferne eine Lichtung überstrahlt und zwischen den Bäumen uns gleichsam blendet, schafft Longo eine Art von Sehnsuchtsort, der uns im Dunkel des Waldes in der Geschichte unseres Daseins Verheißung verspricht. Nicht ohne Bedacht lässt der Künstler schemenhafte Gestalten ganz links im Zauberwald zum ewigen Licht streben. [MvL]



276

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Feld. 1997.

Nägels und weiße Farbe, auf Leinwand auf Holz.

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

105 x 75 x 15 cm (41,3 x 29,5 x 5,9 in).

Mit einer gezeichneten Hängeanweisung von Günther Uecker, Bleistift auf Papier, signiert, 43 x 23 cm, Blattgröße. [SM]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv registriert unter der Nummer GU.97.067 und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das Uecker Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.13 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 330.000 – 440.000

PROVENIENZ

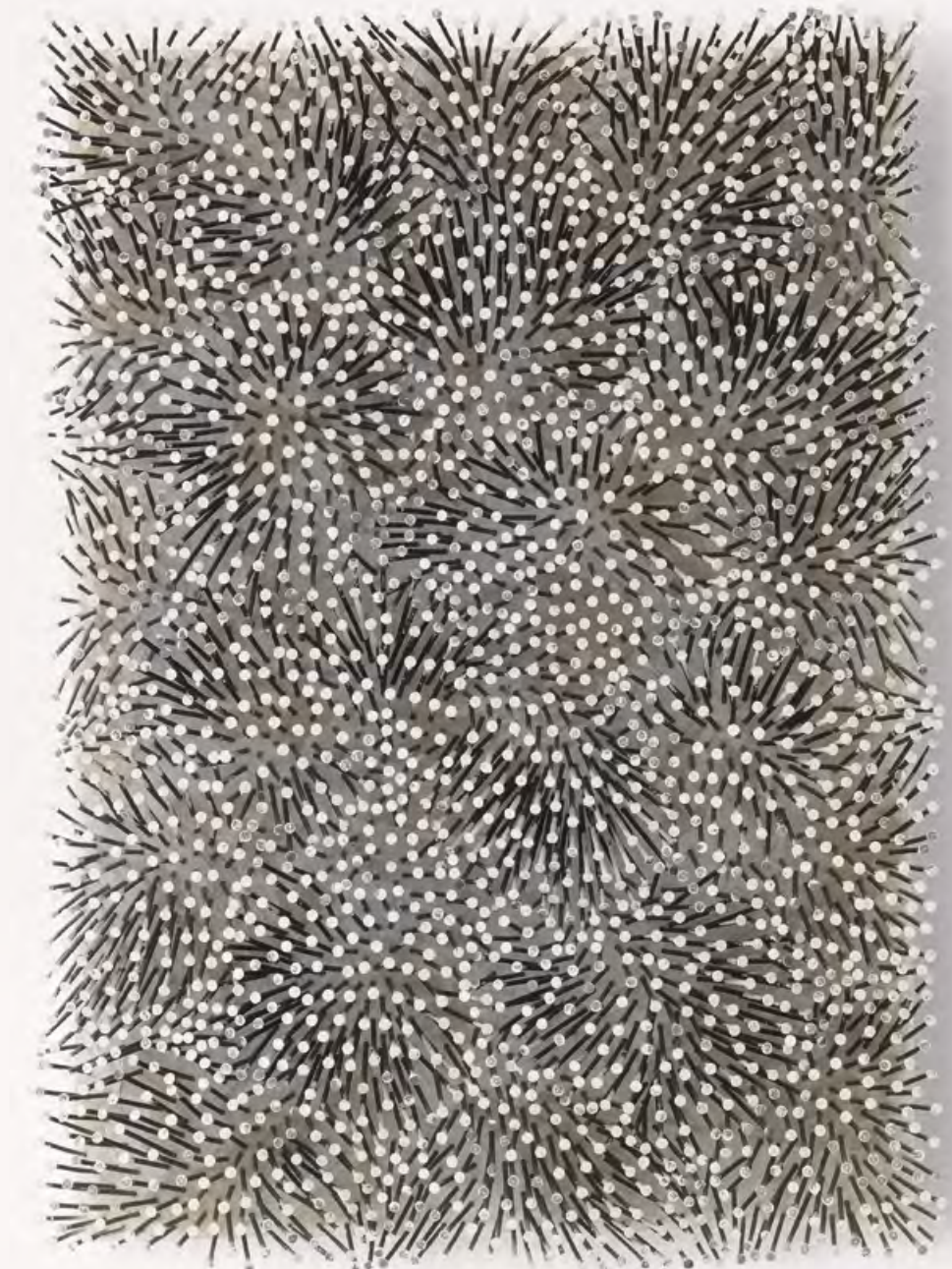
· Privatsammlung Hessen (direkt vom Künstler).

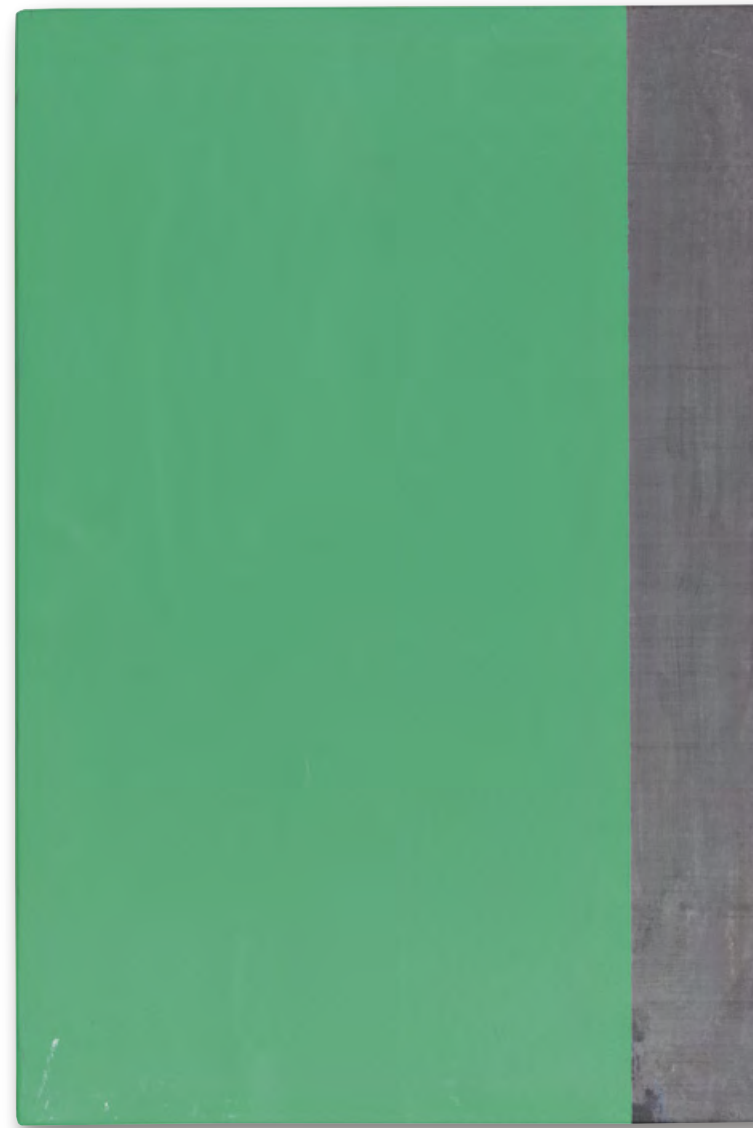
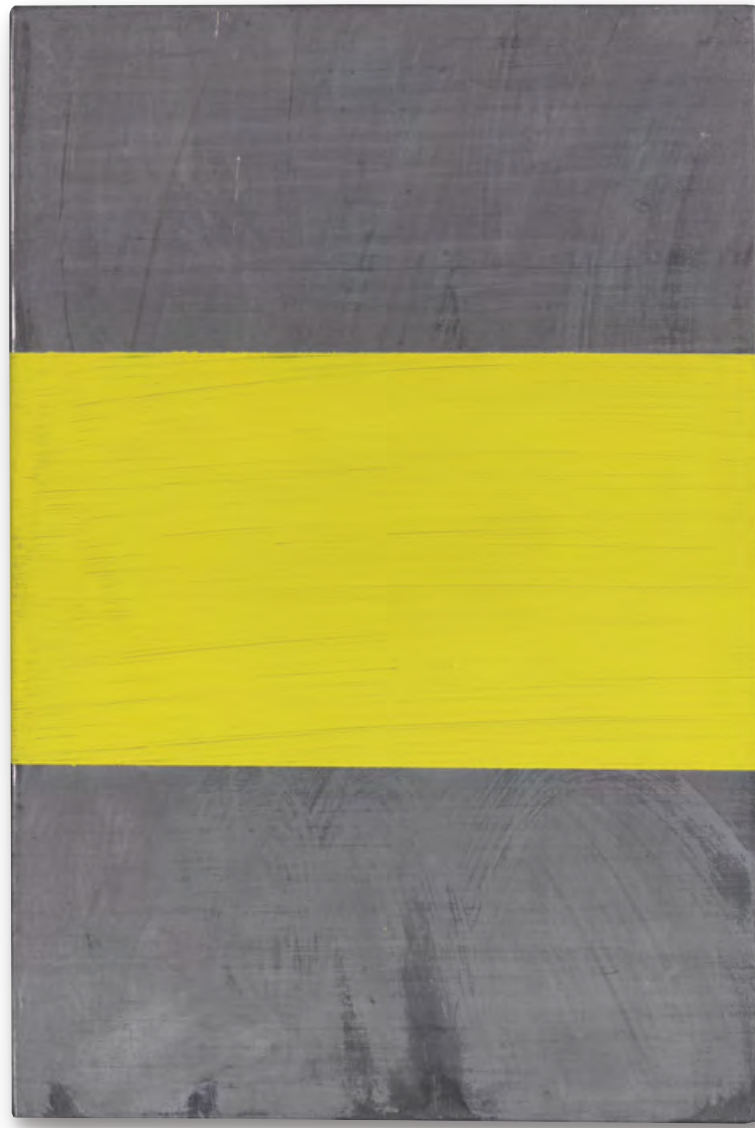
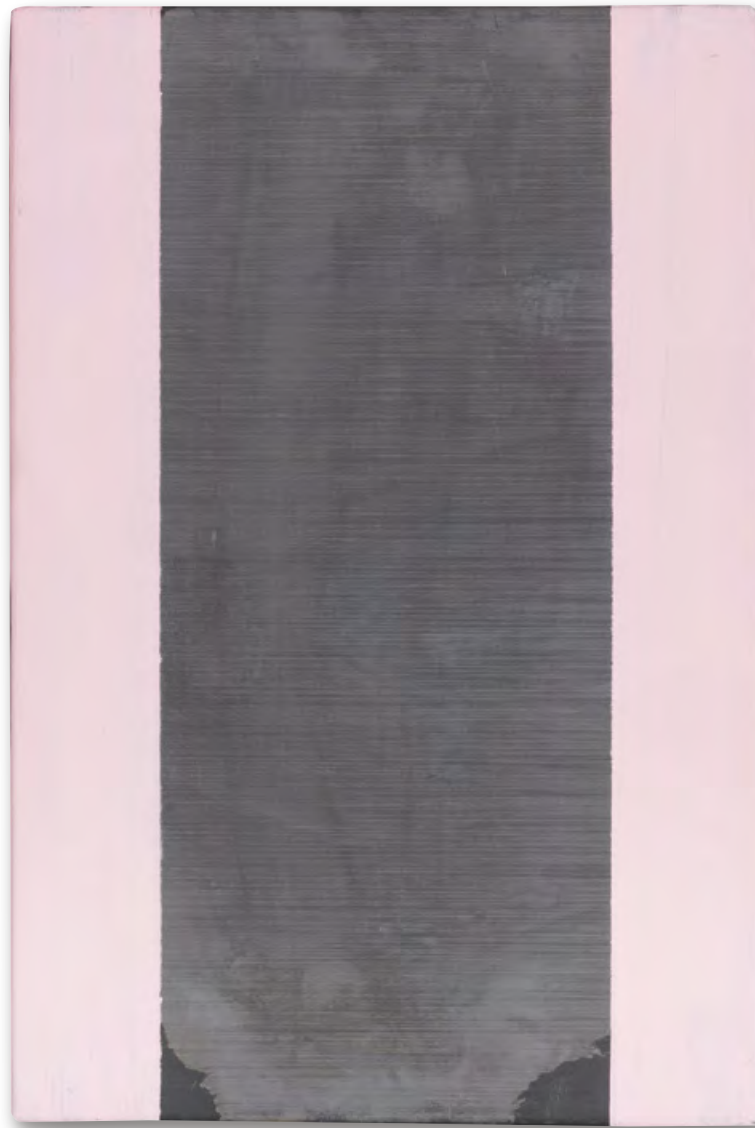
- Aus Ueckers berühmter zentraler Werkgruppe der „Nagelfelder“
- Großformatiges Kraftfeld von expressiver Wirkung
- Besonders dichte, hochdynamische Nagelung

„Wer ihm [Uecker], wie ich, einmal bei der Arbeit zuschauen durfte, gewann den Eindruck, dass er die Nägel fast blind und blitzschnell in einer einzigen und durchgehenden Aktion in das Feld setzte, das er erst nach Abschluss der Aktion als Ganzes zu Gesicht bekam oder dann, wenn seine Erschöpfung es erzwang. [...] In der Spontanität der meisten seiner großen Nagelfelder könnte man auch eine Fortsetzung des Action Painting - nur mit anderen Mitteln - sehen, obwohl man bei Uecker das Bild nicht aus der Aktion, sondern die Aktion aus dem Bild erklären muss.“

Dieter Honisch, in: Günther Uecker. Zwanzig Kapitel, 2005, S. 60.

Unsere großformatige, kraftvolle Arbeit „Feld“ aus dem Jahr 1997 gehört zu Ueckers berühmtester und begehrtester Werkgruppe der „Felder“, die sich an Ueckers frühere, streng lineare „Raster“ und „Strukturen“ anschließen. Die „Felder“ werden zum zentralen, unermüdlich variierten und weiterentwickelten Werkkomplex des international gefeierten „ZERO“-Künstlers. Uecker hat ganz im Sinne der „ZERO“-Bewegung die Kunst mit seinen Nagelbildern neu erfunden, sie von der bis dahin prägenden Bedeutung des malerischen Duktus als künstlerischer Handschrift befreit. 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 größere Nägel, mit langen Nagelhälsen, die er noch kraftvoller auf den Bildträger setzt und die nun zunehmend in stärker ausgreifenden Bewegungen die Bildfläche strukturieren. Auch lässt er die wogenden Nagelhälsen nun teils ungefasst in ihrer dunklen Oberfläche stehen und bezieht auf diese Weise 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 Nagelhälsen einfügen, so erscheint er nun zunehmend emanzipiert, geht deutliche Gegenbewegungen und spannungsreiche Konfrontationen ein. Ueckers einzigartige künstlerische Schöpfungen rufen Erinnerungen an Landschaftseindrücke wach. Während Ueckers Nagelfelder der 1960er Jahre lediglich sanft vom Wind bewegten Kornfeldern gleichen, erinnern seine späteren „Felder“ an vom Sturm gezeichnete Getreide- oder Dünenlandschaften, und damit an Natureindrücke, wie sie für Ueckers Kindheit auf der Halbinsel Wustrow prägend waren. Erst im Dezember 2019 hat mit „Weisses Feld“ ein großformatiges Spitzenwerk der 1990er Jahre in unserem Evening Sale für 1,6 Millionen Euro den Besitzer gewechselt. Und so freuen wir uns, nun mit „Feld“ eine weitere marktfrische Arbeit aus dieser eindrucksvollen Schaffensphase anbieten zu können. [JS]





277

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen - 2013 Freiburg

Ohne Titel. 2001.

Acryl auf Blei auf Holz. 4-teilig.

Verso signiert, datiert und nummeriert sowie der Abfolge entsprechend nummeriert. Aus einer Auflage von 36 Exemplaren. Durch den manuellen Farbauftrag jeweils ein Unikat. Jeweils 30 x 20 cm (11.8 x 7.8 in). [SM]

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.0661 im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Galerie Fahnenmann, Berlin.
- Privatsammlung Hessen (seit 2001, direkt vom Vorgenannten erworben).

- **Durch den manuellen Farbauftrag jedes ein Unikat**
- **Charakteristische Malerei auf Blei**
- **Monumentale Kompositionen im kleinen Format**
- **Mehrteiligkeit macht das serielle Arbeiten und Denken in Förgs Werk erfahrbar**
- **Meisterhafte Variation, deren besondere Stärke in der maximalen farblichen und formalen Reduktion liegt**
- **Zitiert auf radikale Art Barnett Newmans strenge Farbfeldmalerei**

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 Kompositionen,

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]

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2005.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „2005/1077L“ bezeichnet.
Durchmesser: 300 cm (118,1 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galeria Helga de Alvear, Madrid (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung (direkt vom Vorgenannten erworben).

„Das große Bild oder die Fähigkeit des Bildes, einen ganzen Raum zu bestimmen und auch zur Architektur sich hinzubewegen, ist für mich total faszinierend. [...] Ich mache immer große Bilder, ich hab schon als Kind große Bilder gemalt.“

Katharina Grosse, 2016

Grosse, die sowohl an der Kunsthochschule Berlin-Weissensee als auch an der Kunstakademie Düsseldorf Professuren inne hat, wird als „philosophische Graffiti-Künstlerin“ bezeichnet. Sie berührt selten einen Pinsel. Sie konzentriert sich stattdessen bei ihren Gemälden auf die industrielle Spritzpistole, die sie mit erstaunlicher Geschicklichkeit und Erfindungsgabe auf Oberflächen einsetzt, die von Leinwänden bis zu Wänden, Böden, Skulpturen und riesigen Wandgemälden im Freien reichen. Ihre Abstraktion stammt aus der Tradition der Farbfeldmalerei, des Abstrakten Expressionismus und der Kunst des Informel. Ihre Techniken beziehen sich auf so unterschiedliche Praktiken wie Impressionismus, Graffiti, Performance, Prozess- und Installationskunst. Katharina Grosse löst die Malerei von der dinglichen Realität in jeder Form, vom Primat der Dinge. Weder ist ihre Malerei selbst eine Sache, die es zu entfalten, einzugrenzen und zu bestimmen gilt, noch folgt sie der Maßgabe einer außermalerischen Wirklichkeit. Während die Leinwand durch ihre Ränder scharf begrenzt ist, läuft die Malerei virtuell über sie hinweg und wird ihrerseits von ihnen in Form von Schnitten, Linienzügen und Konturen durchkreuzt. Insofern erscheinen die Ränder der Leinwand lediglich als eine mögliche, vorübergehende und unverbindliche Begrenzung der Malerei. 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). Lebendige Farbschwaden strömen über die monumentale Leinwand und erzeugen eine wogende Komplexität von Ton, Tiefe und Bewegung. Lind- und See grün bestimmen die Komposition durchbrochen von Farbakzenten in Rostbraun und Fuchsia. Die Besonderheit der Farbkomposition liegt in der Art und Weise des Farbauftrags: breite übereinandergelagerte Farbbahnen bilden eine unregelmäßige Gitterstruktur, die durch große Tupfen aufgelockert wird. In diesen oszillierenden, dynamischen Farbtonwelten liegt die Magie der Malerei von Katharina Grosse. [SM]

- Großformatige raumgreifende Arbeit
- Katharina Grosse gehört seit 2017 zu den KünstlerInnen der Gagorian Gallery und wird von der renommierten König Galerie vertreten
- Avancierte Position der Malerei des 21. Jahrhunderts
- Katharina Grosse wird aktuell mit einer spektakulären Soloshow im Hamburger Bahnhof Berlin geehrt (14.6.2020-10.1.2021)



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Q.T., 6.5.84/17.6.84. 1984.

Aquarell auf Papier.

Rechts unten signiert und datiert „6.5.84“. Links unten signiert und datiert „17.6.84“. Verso nochmals signiert und datiert. 21 x 29,5 cm (8.2 x 11.6 in). [SM]

Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis verzeichnet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.18 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000

\$ 99.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Privatsammlung Rheinland (1991 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter Aquarelle, Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, 19.1.1985-17.2.1985 (Ausst.-Kat mit Abb.).

LITERATUR

- Gerhard Richter. Aquarelle, München 1985, Farbabb. S. 87.

- Aquarelle sind eine kleine, aber für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre
- Transparenter und deckender Farbauftrag: Richter nutzt die schöpferischen Möglichkeiten der Aquarell-Technik
- Aquarelle von Gerhard Richter sind sehr selten auf dem internationalen Auktionsmarkt

In den 1980er Jahren beschäftigt sich Gerhard Richter in Werkphasen mit der Aquarellmalerei. In den kleinformatischen, leuchtend farbigen Arbeiten, in denen teils auch Bleistift und Ölpastellkreide ergänzend zum Einsatz kommen können, lotet der Künstler die schöpferischen Möglichkeiten der Technik aus. Transparenter und deckender Farbauftrag sind gleichermaßen eingeplant, das unkontrollierte Ausblühen wird weitestgehend vermieden. Die Aquarelle entstehen in mehreren Arbeitsgängen, aktuell aufgesetzte Farbschichten können jeweils trocknen. Der Zufall als charakteristischer Bestandteil der Aquarellmalerei wie bei Emil Nolde wird so vom Künstler weitestgehend ausgeschlossen. In ihrer Farbigkeit treibt Richter seine Aquarelle zum Äußersten, da sie ihm zunächst als zu verspielt erscheinen. Er fürchtet, die entstehenden Blätter könnten zu schön, zu verführerisch, zu „künstlerisch“ sein. In diesem Aquarell, das sich über mehrere Tage zwischen dem 6. Mai und 17. Juni 1984 entwickelt, wird der leuchtend gelbe Hintergrund von den Farben Blau, Rot, Gelb und Schwarz in abstrakten Feldern überlagert sowie von grünen Flecken und kontrolliert verlaufenden Verbindungen umspielt. Mit dem Farbverlauf wird die scheinbare Willkürlichkeit planvoll verdeutlicht, die diesen Prozess für Richter so spannend macht. Erst spät beginnt sich Gerhard Richter mit der Aquarellmalerei auseinanderzusetzen. Ende der 1970er Jahre entsteht durch die Ermutigung des Münchner Galeristen Fred Jahn eine erste Serie im Urlaub in der Schweiz. In einem Interview betont Gerhard Richter 1985 diesen privaten und persönlichen Charakter seiner Arbeiten auf Papier: „Erst dieses, nein letztes Jahr war es, dass ich das Selbstvertrauen fand, Aquarelle zu machen. Ich hatte früher ein paar gemacht und plötzlich, 1984, mehrere. Fred Jahn gab ein Buch darüber heraus, und das half mir, Zutrauen zu fassen, etwas Persönliches, etwas Kleines zu machen. Ich pflegte diese Dinge als zu künstlerisch, zu typisch abzutun, als den Typus von Dingen, die Künstler eben machen - schöne Zeichnungen und Aquarelle [...]“ (Gerhard Richter, in: Gerhard Richter, Texte 1971 bis 2007, hrsg. von Dieter Schwarz, Köln 1999, S. 343 ff.) So wird eine „Lässigkeit“ (G. Richter) erzeugt, die in den Ölgemälden nur schwer zu erreichen ist und die Richter besonders wichtig ist, da sie den Künstler als Subjekt in den Hintergrund und Material und Farbe in den Vordergrund treten lässt. [KK]



„Das Bildermalen ist eben das Offizielle, die tägliche Arbeit, der Beruf; und bei den Aquarellen kann ich mir eher leisten, der Laune nachzugehen, den Stimmungen.“

Gerhard Richter, 1999 (G. Richter, Text, Köln 2008, S. 349)

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft. Um 1935.

Aquarell.

Rechts unten schwer leserlich signiert. Auf feinem Japan.

25 x 14,7 cm (9,8 x 5,7 in), blattgroß. [CH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Prof. Dr. Martin Urban, damaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 8. September 1990 (in Kopie). Das Werk ist im Archiv der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde registriert.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

Bereits 1916 zieht das Ehepaar Nolde von der Insel Alsen ans Meer um Utenwarf am Ruttebüller Tief. Etwa zehn Jahre später lassen sie sich ganz in der Nähe, in Seebüll, in der fast menschenleeren Weite des Gotteskoogs, dem größten Koog im Kreis Nordfriesland, nieder. Für den Künstler bleibt dieses Fleckchen Erde Zeit seines Lebens Rückzugsort und Inspirationsquelle. Ihm gefällt die Abgeschlossenheit und die ganz besondere, raue Natur der flachen Marschlandschaft „mit dem hohen, ereignisreichen Himmelsgewölbe, wo Wasser, Land, und Licht sich immer wieder neu zu einer grandiosen Einheit finden, mit den mächtigen Wolkengebilden und den glühenden Farbenorgien der Sonnenuntergänge“ (Prof. Manfred Reuther, in: Ausst.-Kat. Emil Nolde. In *Glut und Farbe*, Wien 2014, S. 126). All das inspiriert ihn und bietet ihm die idealen Bedingungen für seine Kunst. „Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, [...] aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“ (Nolde, in: *Reisen, Ächtung, Befreiung*, S. 9). Neben einigen Gemälden entstehen in diesen Jahren zahlreiche meisterliche Aquarelle, in denen Nolde seine über die Jahre perfektionierte Fähigkeit des Nass-in-Nass-Aquarellierens unter Beweis stellen kann. In langen, ermüdenden Wanderungen fängt er in reinen, ungebrochenen und kräftigen Farben die ihn umgebende Landschaft ein. „Mit vollgetränktem, schwerem Pinsel und in raschen, fast organisch sicheren Abläufen“ entstehen die dramatischen Wolkengebilde somit unmittelbar und „virtuos aus der Farbe“ (In *Glut und Farbe*, S. 129). Das hier angebotene Aquarell weiß dieses Vorgehen, Noldes ganz eigene, meisterliche Technik beispielhaft zu visualisieren und besticht dabei mit seinem fast abstrakt anmutenden Spiel der besonders leuchtkräftigen, intensiven Farben. Erst später setzt der Künstler dann das so feingliedrige Liniengebilde auf die Horizontlinie.

„Ich malte, was sich vor meinen Papieren und Leinen zeigte“, schreibt der Künstler, „die Wolken, die Wogen, eine Dünenphantasie [...]. Ich sah die erregte und wilde Schönheit, die abends ihre Feuerfinger über den Himmelsbogen ziehen lässt in letzten schwebenden Wolkenstreifen, in lodernem, glühendem Farbenwechsel vergehend. Ich fühlte die Schwüle der Stunde, ich fühlte sie wie Glut und Funkensprühen, malend, malend in naturgetreuer, gehorsamster Empfindsamkeit, wie erhaltenen Befehlen gehorchend.“ (Emil Nolde, in: *Reisen, Ächtung, Befreiung*, S. 104). Allerdings ist die Natur dabei lediglich als Eingebungs- und Inspirationsquelle zu verstehen, nicht als an den Künstler gerichtetes Diktat.

Insbesondere ab den späten 1930er Jahren lebt das Paar in Seebüll eher zurückgezogen, ganz bei sich und auf Emil Noldes Malerei fokussiert. Trotz Noldes Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Arbeitsgemeinschaft Nordschleswig werden bis 1937 insgesamt über 1100 Werke Emil Noldes aus deutschen Museen beschlagnahmt und in Teilen in der Ausstellung „Entartete Kunst“ öffentlich diffamiert. Ab etwa 1933 widmet sich Nolde in seinem künstlerischen Schaffen auch deshalb vermehrt den Landschafts- und Blumendarstellungen sowie Dünen- und Meeresbildern. 1935, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, kämpft der Künstler mit seiner schweren Krebserkrankung, was seine Schaffenskraft und seinen enormen künstlerischen Tatendrang jedoch nicht sonderlich geschmälert haben kann. Einem Journalisten einer Berliner Zeitung gesteht er nur wenig zuvor während der Präsentation einiger Skizzen und Entwürfe: „Ich möchte noch fünfzig Jahre Leben, um all diese Bilder malen zu können“. Die damalige Leidenschaft des virtuoseren Aquarellisten ist auch in der hier gezeigten Arbeit mit ihrem charmanten, außergewöhnlichen Format und ihrer kontrastreichen, leuchtenden Farbigkeit noch heute deutlich spürbar. [CH]

- Raffinierte Verbindung zwischen feingliedriger Zeichnung und flächig-expressivem Farbenspiel
- Stimmungsvolle Himmelskomposition von Feuerrot und Nachtblau
- Außergewöhnliches Format



© Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 2020

GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

29.04.08. 2008.

Lack auf bedrucktem Papier, auf Karton montiert.

Auf dem Unterlagekarton signiert und datiert „29.4.08“.

Verso auf dem Unterlagekarton nochmals datiert „29.4.08“.

29,5 x 21 cm (11.6 x 8.2 in), blattgroß.

Unterlagekarton: 42,5 x 38,5 cm (16.7 x 15.2 in). [SM]

Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis verzeichnet.

Aufszeit: 17.07.2020 – ca. 19.21 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 77,000 – 99,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland

„Ich mißtraue nicht der Realität, von der ich ja so gut wie gar nichts weiß, sondern dem Bild von Realität, das uns unsere Sinne vermitteln, und das unvollkommen ist.“

Gerhard Richter, zit. nach: Werkübersicht der Gemälde, S. 87.

Bei seinen abstrakten Bildern hat Gerhard Richter sicher immer eine Vorstellung, wie die Umsetzung aussehen soll, das Resultat ist bisweilen ein anderes als vermutlich geplant. Richter spielt offensichtlich mit gegenständlichen Assoziationen, mit Zufällen und technischen Gegebenheiten: so fügen sich in unserem Beispiel die scheinbar zufälligen Farbverläufe zu einer Komposition zusammen, die dem Betrachter freie Interpretationsmöglichkeiten öffnen. Unser Werk hat eine im Offset gedruckte Fotografie auf glattem Papier als Bildträger, das Richter mit farbigen Lacken bemalt. Hierfür bedient sich Richter seit den 1980er Jahren einer Technik, die Farben mit dem Pinsel oder mit spitzen Holzstäbchen auf besondere Art und Weise zu verziehen, ohne eine Durchmischung der Farben zu befördern und somit eine scheinbar verschleiendes Verwischen des manuellen Farbauftrages entsteht. Er behält damit nicht nur die Kontrolle über Farbwahl, Format, Material und ausführende Richtung, sondern kann im Gegensatz zur Rakeltechnik den Einfluss auf die Gestaltung erhöhen, etwa wie viel Farbe an welcher Stelle den Maluntergrund bedeckt. Mit dieser Lackarbeit erweitert Richter das Vorgehen mit einer weiteren Raffinesse. Er überzieht das gedruckte Foto, nicht vollständig in mehreren Arbeitsschritten mit Farbe, sondern gibt den Blick frei auf den Bildträger in unregelmäßigen wie zufällig in die Farbschicht geschrittenen, schlierenartigen Formen. Der Künstler spielt hier mit dem Momentum des Zufalls, um etwas Unvorhersehbares für den Betrachter entstehen zu lassen. „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung läßt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild.“ (zit. nach: Hubertus Butin und Stefan Gronert, Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit 2004, S. 35/36). Die verschiedenen übereinandergelagerten, glänzenden Farbformen zeigen eine abstrakte, materialbezogene Behandlung, legen den technischen Prozess seiner Entstehung weitgehend offen. Gerhard Richter gelingt hier eine neue Form der abstrakten Malerei, deren Ausdrucksformen bereits ausgeschöpft schienen, und schafft Bilder, die eine eigenständige visuelle Erfahrungsmöglichkeit bieten. So liegt dieses modellierende Potenzial nicht in der Darstellung von Welt, sondern in der sinnlichen Erfahrung ihrer Zugänglichkeit. [KK]

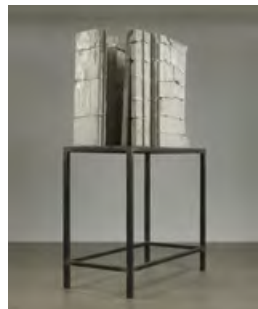


ISA GENZKEN

Isa Genzken gilt nicht nur als eine der vielseitigsten, sondern auch als eine der bedeutendsten deutschen zeitgenössischen Künstlerinnen. Ihr ist meisterhaft gelungen, in über vierzig Jahren ein ausgesprochen vielfältiges und doch zugleich hoch konsistentes skulpturales Œuvre zu schaffen, das sich scheinbar mühelos die unterschiedlichsten Techniken, Materialien und Medien zu eigen macht. Im Anschluss an ihr Kunststudium in Hamburg, Berlin und Düsseldorf, wo sie die Meisterklasse ihres späteren Mannes Gerhard Richter besucht, entwickelt Genzken ein äußerst abwechslungsreiches Schaffen, das neben Skulpturen auch Installationen, Fotografien, Filme, Gemälde und Arbeiten auf Papier umfasst. Ihrem künstlerischen Schaffensdrang hat sie fortan in den unterschiedlichsten Materialien wie Bronze, Holz, Gips, Beton, und Kunststoff Ausdruck verliehen und schließlich vor der Jahrtausendwende auch zunehmend auf Objets trouvés zurückgegriffen. Bei den beiden von uns angebotenen Arbeiten handelt es sich um die einzigen beiden Bronzen Genzkens, die jeweils nur in zwei Güssen ausgeführt worden sind und von denen sich der jeweils andere Guss im Besitz der Künstlerin befindet und u.a. nachträglich farblich überarbeitet wurde. Beide Bronzen sind bereits 1986 entstanden und sind damit zudem seltene und besonders frühe Beispiele für Genzkens zentrales Interesse an der Interaktion von Form und Raum, wie es für ihr weiteres skulpturales Schaffen fortan prägend sein wird. Wie die Titel der beiden von uns angebotenen Werke „Fassade“ und „Steiner“ verdeutlichen, stehen hier Themen der Architektur im Zentrum von Genzkens Schaffen. Neben unseren beiden Bronzen entstehen innerhalb dieses Werkkomplexes noch zahlreiche Gipsskulpturen der Künstlerin, die in stilistisch entsprechender Weise ebenfalls zentralen Aspekten der Architektur gewidmet sind, wie u. a. „Kirche“, „Turm“, „Ming Pei“ oder „Hardenberg“. Genzkens erster New-York-Besuch mit gerade 16 Jahren löste eine Begeisterung für diese einzigartige Stadt und für Architektur im Allgemeinen aus, die sie ihr Leben lang

prägen wird. Das Empire State Building hat der Künstlerin immer besonders imponiert und es könnte auch Genzkens zentrale Inspiration für die aufsteigend konzipierte Bronze „Fassade“ gewesen sein. Auch die kompakter angelegte Arbeit „Steiner“, die ihren besonderen Reiz durch das aus der Fläche nach vorne ausgreifende Element erhält, ist von der minimalistischen Formensprache moderner Hochhausarchitektur inspiriert, wie sie für den Stadtmenschen Genzken seit ihrer Jugend einen besonderen Reiz hat. Bis heute kommt der Frage nach dem räumlichen Potenzial der Skulptur und dem skulpturalen Potenzial der Dinge eine zentrale Rolle in Genzkens künstlerischem Schaffen zu, die auch in Modellen zu Outdoor-Projekten, wie sie zuletzt 2019 in der Kunsthalle Bern zu sehen waren, bis hin zu der Frage nach der Beziehung zwischen Mensch und Welt, Individuum und umgebendem Raum gesteigert wird.

Genzken, die international u. a. von den Galerien Daniel Buchholz, Berlin, Hauser & Wirth, London/New York/Zürich, und David Zwirner, London/New York, vertreten wird, nimmt zwischen 1982 und 2002 drei Mal an der Documenta in Kassel teil. 2007 repräsentiert sie Deutschland mit ihrer Installation „Oil“ auf der Biennale von Venedig, für die der Pavillon von außen mit roten Planen verhängt wird. Nachdem Genzkens vorrangig skulpturales Schaffen seit der Jahrtausendwende gleich in mehreren internationalen Einzelausstellungen präsentiert wird, zeigen die Whitechapel Art Gallery in London und das Museum Ludwig in Köln 2009 eine erste umfassende Werkschau. 2013/14 ehrt das Museum of Modern Art, New York, die deutsche Künstlerin, die international zu den herausragendsten Vertreterinnen zeitgenössischer Kunst zählt, mit einer großen Retrospektive, die anschließend auch im Museum of Contemporary Art, Chicago, und im Dallas Museum of Art zu sehen ist. Bereits wenig später folgt unter dem Titel „Mach Dich hübsch!“ 2015/16 eine weitere Retrospektive im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Gropius Bau, Berlin. [JS]



Installations-Ansicht aus Isa Genzken: Retrospective.
The Museum of Modern Art, New York 2013. © Foto: Jonathan Muzikar



Blick in die Ausstellung Isa Genzken: Mach Dich hübsch!
Martin-Gropius-Bau, Berlin 2016.



ISA GENZKEN

1948 Bad Oldesloe - lebt und arbeitet in Köln

Fassade. 1986.

Bronze.

An der Unterkante monogrammiert und datiert. Einer von 2 Güssen.

78 x 16 x 21 cm (30.7 x 6.2 x 8.2 in).

Die Arbeit ist im unveröffentlichten Werkverzeichnis der Galerie Buchholz, Berlin, unter der Inventarnummer „IG/S 1986/32“ verzeichnet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.23 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland (1986 direkt von der Künstlerin erworben).

AUSSTELLUNG

· Vgl. Isa Genzken, Galerie Fred Jahn, München 1986

(hier wurden Gipskulpturen gezeigt, u.a. auch der Gips zu „Fassade“).

LITERATUR

· Isa Genzken, University of Chicago, Renaissance Society Gallery, Chicago;
Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Städtische Galerie
im Lenbachhaus 1992-1993, Nr. 84, mit Abb.

- Genzken hat lediglich diese beiden von uns angebotenen Bronzen geschaffen
- Es handelt sich um die einzigen Exemplare auf dem internationalen Markt, da jeweils nur zwei Güsse gefertigt wurden, von denen das jeweils andere Exemplar im Besitz der Künstlerin verblieben ist
- 2007 bespielte Genzken den Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig
- 2013-15 zeigten das Museum of Modern Art, New York, das Museum of Contemporary Art, Chicago, und das Dallas Museum of Art eine große Retrospektive
- Genzken wird international u. a. von den Galerien Buchholz, Berlin, Hauser & Wirth, London/New York/Zürich, und David Zwirner, London/New York, vertreten



ISA GENZKEN

1948 Bad Oldesloe - lebt und arbeitet in Köln

Steiner. 1986.

Bronze mit schwarz-brauner Patina.

An der Unterkante monogrammiert und datiert. Einer von 2 Güssen.

52 x 38 x 13 cm (20.4 x 14.9 x 5.1 in).

Die Arbeit ist im unveröffentlichten Werkverzeichnis der Galerie Buchholz, Berlin, unter der Inventarnummer „IG/S 1986/27“ verzeichnet.

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.25 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland (1986 direkt von der Künstlerin erworben).

AUSSTELLUNG

· vgl. Isa Genzken, Galerie Fred Jahn, München 1986

(hier wurden Gipskulpturen gezeigt, u.a. auch der Gips zu „Steiner“).

LITERATUR

· Isa Genzken, University of Chicago, Renaissance Society Gallery, Chicago;
Portikus Frankfurt am Main; Palais des Beaux-Arts, Brüssel; Städtische Galerie
im Lenbachhaus, München, 1992-1993, Nr. 75, mit Abb.

- Genzken hat lediglich diese beiden von uns angebotenen Bronzen geschaffen
- Es handelt sich um die einzigen Exemplare auf dem internationalen Markt, da jeweils nur zwei Güsse gefertigt wurden, von denen das jeweils andere Exemplar im Besitz der Künstlerin ist
- 2007 bespielte Genzken den Deutschen Pavillon auf der Biennale in Venedig
- 2013-15 zeigten das Museum of Modern Art, New York, das Museum of Contemporary Art, Chicago, und das Dallas Museum of Art eine große Retrospektive
- Genzken wird international u. a. von den Galerien Buchholz, Berlin, Hauser & Wirth, London/New York/Zürich, und David Zwirner, London/New York, vertreten



IMI KNOEBEL

1940 Dessau - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Cut-up 18. 2012.

Acryl auf Aluminium.

Verso signiert sowie auf einem Etikett typographisch datiert und betitelt.

195,7 x 158,5 x 12,6 cm (77 x 62.4 x 4.9 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.27 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

· Galerie Nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien.

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2013 vom Vorgenannten erworben).



Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat, 1924,
Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Russisches
Museum. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Zdenek Felix, zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst,
München 1996, S. 291f.

„... Imi Knoebel zählt zu den radikalsten und konsequentesten abstrakten Künstlern von heute ... im Werk von Knoebel fügt sich Radikalität und Konsequenz zu einer ausgewogenen, jedoch immer von neuem auf die Probe gestellten Einheit zusammen.“

Das serielle Arbeiten und das stetige Experimentieren mit der Modulation ist besonders typisch für Imi Knoebels ausgesprochen systematisch angelegtes künstlerisches Werk. Teils setzt der Künstler seine geometrischen, häufig aus den Grundformen Rechteck und Quadrat entwickelten Kompositionen aus farbig bemalten Folienstreifen zusammen oder aber überführt diese Arbeitsweise wie in „Cut-up 18“ sogar in die dritte Dimension. Aus handbemalten, übereinandergeschichteten Aluminiumstäben, die - einander teils überlappend - je nach Betrachterstandpunkt nur partiell sichtbar sind, hat Knoebel in der schwarz-weißen Serie der „Cut-ups“ sich stets wandelnde Kompositionen geschaffen, die nicht nur durch ihren farblichen und formalen Minimalismus, sondern auch durch ihre räumliche Präsenz überzeugen. Knoebels radikal abstrakte Schöpfungen, seien sie zwei- oder dreidimensional, haben immer das Quadrat als Ausgangspunkt, an dem Knoebel mit seiner künstlerischen Begeisterung für die schier unendliche Variationsbreite abstrakter Formationen ansetzt. Der Beuys-Schüler Knoebel hat auf diese Weise immer wieder radikal Neues geschaffen, das stets vom Eigenwert der Farbe getragen ist. In Knoebels Werken wird sichtbar, „dass das Kunstwerk eine Eigenexistenz ist und nicht allein für den Betrachter geschaffen und nicht nur auf Kommunizierbarkeit hin angelegt ist. Das Werk sollte einfach da sein, wie ein Baum, der auch einfach da ist.“ (Franz-Joachim Verspohl, zit. nach: Pictor laureatus. Imi Knoebel zu Ehren, Köln 2006, S. 86). Dass Knoebel in seiner um 2012 entstandenen Werkserie der „Cut-ups“ gerade die Nichtfarben Schwarz und Weiß zu den Protagonisten der abstrakten Komposition erklärt, kann als deutlicher Verweis auf seine künstlerischen Anfänge und seine prägende Begeisterung für das „Schwarze Quadrat“ auf weißem Grund (1915) des russischen Suprematisten Kasimir Malewitsch gelesen werden, die Ikone der abstrakten Malerei. Angesprochen auf den eigenwilligen Gegensatz zwischen den wilden künstlerischen Aktionen der Anfangsjahre und der enormen Strenge des gefundenen künstlerischen Ausdrucks, hat Knoebel einmal festgehalten: „Ein wichtiger Part dabei waren die Russen, die russische Bewegung um Malewitsch ... damals kam gerade dieses Buch raus ‚Die gegenstandslose Welt‘ ... Fasziniert waren wir von dem Schwarzen Quadrat. Das war für uns das Phänomen, das uns völlig eingenommen hatte ...“ (zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1996, S. 279). [JS]

- **Monumentales Unikat von beeindruckender räumlicher Wirkung**
- **Hommage an Malewitschs legendäres „Schwarzes Quadrat“ (1915), das für Knoebels Œuvre in entscheidender Weise initierend war**





PROVENIENZ

- Achenbach Kunsthandel, Düsseldorf.
- Firmensammlung Thomas Cook Touristik GmbH (1994 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (jeweils ein anderes Exemplar)

- Andreas Gursky. Fotografien 1984-1993, Deichtorhallen Hamburg, 4.2.-10.4.1994, S. 106f. (mit Abb.).
- Andreas Gursky. Images, Tate Gallery, Liverpool, 1.7.-28.8.1995, S. 52f. (mit Abb.).
- Andreas Gursky. Fotografien 1984 bis heute, Kunsthalle Düsseldorf, 29.8.-18.10.1998, S. 42f. (mit Abb.).
- Andreas Gursky, Museum of Modern Art, New York, 4.3.-15.5.2001, S. 90 f., Kat.-Nr. 18 (mit Abb., S. 90 f.).
- Fotografien werden Bilder. Die Becher-Klasse, Städel Museum, Frankfurt am Main, 27.4.-13.8.2017.

LITERATUR

- Robin Muir, Photography. The Bigger Picture, The Independent, London, 10.10.1998.
- Jean-Max Colard, Andreas Gursky. Macroscopic, Beaux Arts Magazine, Nr. 201, Februar 2001, S. 52-57 (mit Abb.).
- Michael Rustin, Andreas Gursky. Global Photographer, in: Dissent Magazine, Sommer 2001, S. 98.
- Claus Ginti, Digital Image Systems. Photography and New Technologies at the Düsseldorf School, Bielefeld 2020, S. 186 (mit Abb., Nr. 74).

285

ANDREAS GURSKY

1955 Leipzig - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Cairo, Diptychon. 1992.

Zwei Farbfotografien.

Jeweils verso auf dem Original-Künstlerrahmen signiert, datiert und betitelt.

Eines dort zusätzlich nummeriert. Aus einer Auflage von nur 4 Exemplaren.

Jeweils auf festem Velin.

89 x 112 cm (35 x 44 in). Papier: 117,5 x 140,5 cm (46,3 x 55,3 in).

Jeweils im Original-Künstlerrahmen mit den Maßen 121 x 144 cm (47,6 x 56,7 in).

Aufrufzeit: 17.07.2020 – ca. 19.28 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

§ 66.000 – 88.000

„Dort entschied ich mich für ein Diptychon [...]. Diese rein bildnerische Entscheidung führt zu einem signifikanten Bildresultat.“

Andreas Gursky in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, Kunstforum, Bd. 145, 1999, S. 248-265.

- Reizvoller Blick aus der Vogelperspektive unter Kombination von Mikro- und Makrofotografie
- Aus einer Auflage von nur vier Exemplaren
- Die Fotografien entstehen, zusammen mit „Theben, West“ (Tate Modern, London/Stedelijk Museum, Amsterdam) und anderen Arbeiten, während Gurskys Ägyptenreise 1992/93
- Gursky gehört zu den weltweit erfolgreichsten zeitgenössischen Fotografen und gilt als der vermutlich berühmteste Vertreter der Düsseldorfer Fotoschule unter Bernd Becher



TIM EITEL

1971 Leonberg - lebt und arbeitet in Paris

Nacht. 2003.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und bezeichnet „WV 76“. 150 x 200 cm (59 x 78,7 in).

Aufzugszeit: 17.07.2020 – ca. 19.30 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Pace Wildenstein, New York (auf dem Keilrahmen mit Etikett).

- Eitel gilt als Vertreter der Neuen Leipziger Schule, eine der prominentesten figurativen Strömungen der zeitgenössischen Kunstgeschichte
- Zuletzt zeigte das Museum der Bildenden Künste, Leipzig, unter dem Titel „Offene Wände“ (September – Dezember 2019) eine große Einzelausstellung des deutschen Newcomers
- Eitels Werke waren 2012/13 u. a. auf den Ausstellungen „Von Sinnen“ in der Kunsthalle zu Kiel und „Menschenbilder“ im Museum Frieder Burda, Baden-Baden, vertreten
- Eitel wird international von der Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin, vertreten

Tim Eitel, 1971 in Leonberg geboren, zählt zu den gefeierten Newcomern der zweiten Generation der Neuen Leipziger Schule. Als einer der Vertreter der „LIGA“-Gruppe um Christian Ehrentraut erlangt er internationale Anerkennung. Eitel beginnt 1993 zunächst ein geisteswissenschaftliches Studium an der Universität Stuttgart, bevor er ab 1994 Freie Kunst an der Burg Giebichenstein in Halle und ab 1997 Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig studiert. Von 2001 bis 2003 ist er dort Meisterschüler bei Professor Arno Rink. 2002 nimmt Eitel am Internationalen Atelierprogramm des Künstlerhauses Bethanien in Berlin teil und erhält das Landesgraduiertenstipendium des Freistaates Sachsen. 2003 wird der Künstler mit dem Marion Ermer Preis ausgezeichnet.

Fotografien dienen Tim Eitel als Grundlage für seine ultrarealistisch anmutenden Werke und mit fotografischer Genauigkeit bannt er auch die Protagonisten seiner Bilder auf die Leinwand. In anonyme Örtlichkeiten und abstrakte Landschaften platziert, wirken sie wie zufällig hingeworfene Figuren auf einem Spielbrett. Ihr Ziellos- und Verlorensein nimmt den Betrachter auf den ersten Blick gefangen, übt eine gleichzeitig kontemplative und verstörende Wirkung aus. Geschickt verwebt der Künstler Bildraum und Figuren, Abstraktion und Figuration und lässt so eine dichte Atmosphäre entstehen. Ebendiese Atmosphäre teilt sich dem Betrachter auch in dem Gemälde „Nacht“ mit, das in seiner reduzierten Klarheit und Melancholie eindrucksvoll Zeugnis von der Meisterschaft des Künstlers ablegt.

Seit 2000 zeigt Eitel seine Werke in zahlreichen Ausstellungen renommierter Galerien und Museen, unter anderem der Galerie LIGA, Berlin, der Galerie Eigen + Art, Leipzig, dem Museum der bildenden Künste, Leipzig, der Staatsgalerie Stuttgart und der Sommer Contemporary Art Gallery in Tel Aviv. [JS]



„Warum sollten sie [die dargestellten Figuren] auch etwas sagen, wir würden es doch nicht hören. Es ist kein Film, es gibt kein Drehbuch, keinen Konflikt und keine Auflösung.“

Tim Eitel, zit. nach: <https://kunstaspekte.art/event/tim-eitel-2013-06>

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Juni 2020

1. Allgemeines

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

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

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

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

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

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

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

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

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

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

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

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

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

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

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

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

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

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

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

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können. Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

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

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

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

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

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

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

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

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

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

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

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

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

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

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

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

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

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 32 %.

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

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

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

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer vorauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4% erhoben.

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

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25 %.

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

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

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

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

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

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

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

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

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

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

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

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

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

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

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

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

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

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

9. Gewährleistung

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

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

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

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

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verichtungshelfen 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 Vertragschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Schlussbestimmungen

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

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

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

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

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

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

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

DATA PRIVACY POLICY

6. Advance payment / reservation of title

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

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

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

7. Offset and right of retention

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

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

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

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

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

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

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

9. Guarantee

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

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

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

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

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

10. Liability

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

11. Final provisions

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

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

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

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

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

11.5 Should one or more terms of these Terms of Public

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

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

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

The Controller:

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

by phone: +49 89 55 244-0

by fax +49 89 55 244-166

by e-mail: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

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

Processing of Your Personal Data

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

Consent

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

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

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

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

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

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

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

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

Registration/Logging In/Providing Personal Data When Contacting Us

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

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

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

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

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

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

Live Auctions

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

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

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

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

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

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

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

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

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

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

Data Security

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

How Long We Store Data

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

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

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

ANSPRECHPARTNER

Abteilung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Geschäftsleitung, Öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Geschäftsleitung, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
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
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
Registrierung	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138

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
	Lena Winter	München	l.winter@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-131
	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
	Undine Schleifer MLitt	Frankfurt	u.schleifer@kettererkunst.de	+49-(0)69-95 50 48 12
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
	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
Kunst des 19. Jahrhunderts	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
Wertvolle Bücher	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 Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Dr. Sabine Lang, Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A.
Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

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

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

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

Ketterer Kunst Berlin

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

Wissenschaftliche Beratung

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

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

Repräsentanz Frankfurt am Main

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

Repräsentanz Sachsen,

Sachsen-Anhalt, Thüringen

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

Repräsentanz

Belgien, Frankreich, Italien, Luxemburg, Niederlande, Schweiz

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

Repräsentanz USA

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

Brasilien

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

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit The Art Concept

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

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 16 % verkauft.
- Die mit **(R*)** bezeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 5 % verkauft.
- Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 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., 20.Juli 2020, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37).

Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 500

1: 224, 230, 253, 264; 2: 280; 3: 235; 4: 227, 244, 246, 248; 5: 260; 6: 286; 7: 212, 214, 242, 262; 8: 255; 9: 258; 10: 251; 11: 213; 12: 234; 13: 238, 245, 247, 261; 14: 256; 15: 276; 16: 232; 17: 207; 18: 225; 19: 271; 20: 236; 21: 233; 22: 229; 23: 201, 218, 237, 268, 281; 24: 204; 25: 216; 26: 202; 27: 265; 28: 243, 252; 29: 259; 30: 231; 31: 267; 32: 217; 33: 249, 250; 34: 220; 35: 282; 36: 283; 37: 254; 38: 200; 39: 285; 40: 203, 221, 222, 240, 241; 41: 206, 228; 42: 208, 266, 279; 43: 275; 44: 226, 273; 45: 277; 46: 263; 47: 210, 211; 48: 205; 49: 223; 50: 270; 51: 215, 272, 284; 52: 269; 53: 257; 54: 278; 55: 209, 219, 239; 56: 274

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

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



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

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

© VG Bild-Kunst, Bonn 2020 (für vertretene Künstler) / © Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll 2020
© Gerhard Richter Archiv 2020 / © Succession Picasso 2020



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 Unternehmenskollektion gerne für Sie.

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

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

Expertenservice

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

KONTAKT

Tel. +49 89 55244-0



KONTAKT

Bettina Beckert

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49 89 55244-140



VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



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

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

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

1

Sprechen Sie mit uns!

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

Der klassische Weg: schriftlich

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

Der persönliche Weg: das Gespräch

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

Der schnelle Weg: das Online-Formular

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

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

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

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

3

Erzielen Sie den besten Preis!

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

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls 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

503 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Freitag, 17. Juli 2020)

500 Evening Sale (Freitag, 17. Juli 2020)

502 Klassische Moderne (Samstag, 18. Juli 2020)

498 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Samstag, 18. Juli 2020)

@ Online Only (Sonntag, 19. Juli 2020, bis 15 Uhr)

Ackermann, Max	@	Dolron, Desiree	503: 153
Albers, Josef	500: 230	Dorazio, Piero	@
Albiker, Karl	@	Dorner, Helmut	@
Alfano, Carlo	503: 90	Dreher, Peter	@
Altenbourg, Gerhard	503: 66, 67, 69	Dubuffet, Jean	500: 269
Antes, Horst	503: 75 500: 226	Eder, Martin	503: 14, 33 @
Appel, Karel	503: 79	Ehrhardt, Curt	@
Appel, Hélène	@	Eitel, Tim	500: 286
Arnold, Christian	@	Erben, Ulrich	503: 128
Baechler, Donald	503: 24	Ernst, Max	500: 270
Baldessari, John	503: 141	Erró	@
Baldessari, Roberto Iras	502: 414	Fangor, Wojciech	500: 233
Baldessari, John	@	Feininger, Lyonel	502: 357, 396, 397, 398, 399 500: 227, 266 @
Balkenhol, Stephan	503: 9, 136, 138, 147, 148 500: 238	Felixmüller, Conrad	502: 359 @
Balwé, Arnold	502: 416 @	Fernández, Teresita	@
Bargheer, Eduard	@	Fetting, Rainer	503: 21, 22, 32
Baselitz, Georg	503: 35, 36, 40 @	Fleck, Ralph	503: 152 @
Bauknecht, Philipp	502: 364	Fleischmann, Adolf Richard	@
Baumeister, Willi	503: 56, 57 502: 403 500: 201, 232	Fontana, Lucio	500: 235
Becher, Bernd und Hilla	@	Förg, Günther	503: 20, 150 500: 277 @
Beckmann, Max	500: 267 @	Gangolf, Paul	502: 454
Behn, Fritz	@	Genzken, Isa	500: 282, 283
Behrens, Peter	@	Ghenie, Adrian	503: 18
Bender, Andrea	@	Girke, Raimund	503: 91
Berend-Corinth, Charlotte	@	Goldstein, Jack	503: 134
Berges, Werner	503: 8	Gonschior, Kuno	503: 88
Beuys, Joseph	@	Götz, Karl Otto	503: 44, 47 @
Bill, Max	@	Grieshaber, HAP	@
Birkle, Albert	502: 386	Grosse, Katharina	500: 278
Bishop, James	503: 86	Grosz, George	502: 358, 366, 367, 368, 369, 370, 372 @
Blake, Peter	@	Grundig, Lea	502: 382
Bloch, Albert	@	Gursky, Andreas	503: 137 500: 285 @
Böhm, Hartmut	503: 122	Haring, Keith	500: 254
Böhringer, Volker	502: 390	Hartung, Hans	503: 48, 62, 65
Borchert, Erich	@	Hartung, Karl	502: 392 500: 202
Bouten, Armand	502: 334	Hauser, Erich	503: 89, 109 @
Brenner, Birgit	@	Heckel, Erich	502: 332, 339, 344, 433, 437, 442, 447, 448, 449, 451, 455
Brockhusen, Theo von	502: 308, 309	Hein, Jeppe	503: 163
Buchholz, Erich	502: 401	Heitmüller, August	502: 389
Buffet, Bernard	503: 72, 73 @	Helbig, Thomas	@
Burgert, Jonas	503: 5 500: 271	Herbin, Auguste Francois Julien	502: 412
Butzer, André	500: 255	Hermanns, Ernst	503: 130
Cane, Louis	503: 81	Hildebrandt, Gregor	503: 23
Carlesso, Gianpietro	503: 85	Hirst, Damien	503: 26 @
Cattelan, Maurizio	@	Höch, Hannah	@
Cavael, Rolf	@	Hödicke, K. H.	503: 34
Chagall, Marc	502: 427	Hofer, Karl	502: 410
Christo	503: 159, 160, 162 500: 203	Hohlwein, Ludwig	@
Condo, George	500: 253	Hölzel, Adolf	@
Copley, William N.	503: 7, 30	Hubbich, Karl	502: 371 @
Corinth, Lovis	502: 310 500: 265	Hütte, Axel	@
Corpora, Antonio	503: 45	Immedorff, Jörg	503: 29, 41 @
Cragg, Tony	503: 10, 16 500: 222, 240, 258	Indiana, Robert	@
Dali, Salvador	502: 409	Janssen, Horst	503: 68 @
Deierling, Heinrich Harry	@	Jawlensky, Alexej von	502: 317, 326, 330, 333, 347, 375 500: 216, 218 @
Dick, Axel	@	Jenkins, Paul	503: 135
Dix, Otto	502: 411 500: 209, 211, 214 @	Jochims, Raimer	@
Dodo	@	Johns, Jasper	503: 105, 106, 108, 110
(d. i. Dörte Clara Wolff)	@		
Doig, Peter	@		
Dokoupil, Jiri Georg	@		

Kádár, Béla	@	Kirkeby, Per	
Kandinsky, Wassily	502: 343 @	Kissel, Hans-Michael	503: 139
Kanovitz, Howard	503: 133	Klee, Paul	502: 402 500: 208, 268
Katz, Alex	503: 116, 117, 119 @	Klein, Yves	503: 102 500: 231, 234
Kerkovius, Ida	@	Klimsch, Fritz	502: 346
Kewen, Jing	503: 156	Kluge, Gustav	@
Kiefer, Anselm	503: 37 500: 273	Knoebel, Imi	503: 15, 25 500: 215, 284 @
Kiesewetter, Thomas	503: 157	Kokoschka, Oskar	502: 417 @
Kintera, Krištof	503: 28	Kolbe, Georg	502: 352
Kirchner, Ernst Ludwig	502: 312, 319, 323, 325, 335, 337, 338, 341, 342, 345, 348, 349, 350, 353, 354, 428, 434, 440, 446 500: 205, 207, 229, 239, 263 @	Kolle, Helmut gen. vom Hügel	502: 391
		Koons, Jeff	500: 256 @
		Köthe, Fritz	503: 13
		Krause, Jürgen	@
		Kubin, Alfred	@
		Kuhfuss, Paul	@
		Kürten, Stefan	503: 155
		Lamsfuß, Ulrich	@
		Lausen, Uwe	500: 257
		Lechner, Alf	503: 129, 151, 161
		Léger, Fernand	502: 420
		Lehmbruck, Wilhelm	502: 362, 425
		Leroy, Eugène	503: 53
		LeWitt, Sol	503: 107
		Lichtenstein, Roy	503: 104 @
		Liebermann, Max	502: 300, 453
		Lindner, Richard	503: 6
		Lipchitz, Jacques	502: 421
		Lohse, Carl	502: 388
		Longo, Robert	503: 132 500: 275 @
		Luckhardt, René	@
		Lüpertz, Markus	@
		Luther, Adolf	503: 83 500: 223
		Mack, Heinz	503: 87, 97, 98 @
		Macke, August	502: 356
		Macke, Helmuth	502: 415
		Macke, August	500: 204 @
		Marasco, Antonio	502: 419
		Marca-Relli, Conrad	503: 52
		Matisse, Henri	502: 426
		Mattheuer, Wolfgang	503: 70
		Meidner, Ludwig	502: 373 @
		Melzer, Moriz	@
		Miotte, Jean	503: 42, 43
		Miró, Joan	@
		Modersohn-Becker, Paula	500: 220
		Moholy-Nagy, László	502: 400
		Moll, Oskar	502: 307
		Möller, Otto	502: 383

Moore, Henry	@	Nagel, Peter	
Morgner, Wilhelm	502: 404	Nash, David	503: 100
Mueller, Otto	502: 315, 360 @	Nay, Ernst Wilhelm	503: 58, 61, 63 502: 395
Mühlen, Hermann	@	Nicholson, Ben	503: 54
Mullican, Matt	503: 11, 17 @	Nitsch, Hermann	503: 39
Munch, Edvard	502: 431, 435, 444, 452	Noël, Georges	@
Münter, Gabriele	502: 303, 328 500: 206, 228, 264	Nolde, Emil	502: 301, 302, 318, 320, 321, 327, 329, 336, 374, 376, 429, 438, 439, 441, 445 500: 219, 260, 262, 280 @
		Oehlen, Albert	500: 252
		Ohm, Wilhelm	@
		Paede, Paul	@
		Pechstein, Hermann Max	502: 311, 313, 314, 316, 322, 351, 355, 365, 380
			503: 71
		Perilli, Achille	503: 126, 127, 131
		Pfahler, Georg Karl	502: 422, 423, 424
		Picasso, Pablo	503: 94, 95, 96, 99 @
		Pienc, Otto	502: 304 @
		Pippel, Otto	@
		Poliakoff, Serge	500: 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251
		Polke, Sigmar	@
		Ponomarev, Alexander	@
		Prachensky, Markus	@
		Prem, Heimrad	503: 74 @
		Quinte, Lothar	@
		R, Tal	503: 1
		Radziwill, Franz	502: 385
		Rainer, Arnulf	500: 272
		Rée, Anita	502: 381
		Ribbeck, Bernd	@
		Richter, Daniel	503: 2
		Richter, Gerhard	503: 144, 146, 149
		Richter, Daniel	500: 210
		Richter, Gerhard	500: 217, 224, 237, 241, 279, 281 @
			503: 84 @
		Rickey, George	@
		Rielly, James	@
		Ritschl, Otto	@
		Rodin, Auguste	@
		Rohlf, Christian	502: 405, 406, 407 @
		Rondinone, Ugo	@
		Roth, Dieter	@
		Rovner, Michal	@
		Sailstorfer, Michael	@
		Saint Phalle, Niki de Sala, Anri	503: 76
		Salgado, Sebastião	@
		Sasabuchi, Fumie	503: 142, 143
		Scharl, Josef	@
		Schifano, Mario	502: 363, 377, 379, 387, 394
		Schiffers, Paul Egon	503: 103
		Schleime, Cornelia	@
		Schlichter, Rudolf	@
		Schmidt-Rottluff, Karl	500: 212
			502: 324, 331, 340, 361, 430, 432, 436, 443, 450 @
			@
		Scholz, Georg	@
		Schrimpf, Georg	500: 213
		Schröder-Sonnenstern, Friedrich	@
		Schultze, Bernard	@
		Schulze, Andreas	503: 3
		Schumacher, Emil	503: 50, 55 @
		Schütte, Thomas	503: 19 500: 200 @
		Seel, Louis	502: 413 @
		Seener, Bruno Paul	502: 393
		Seidel, August	@

Serra, Richard	503: 120		
Serrano, Andres	@		
Slevogt, Max	502: 306		
Stankowski, Anton	@		
Staub, Josef	503: 38		
Stazewski, Henryk	503: 124, 125		
Stegemann, Heinrich	@		
Stelzmann, Volker	@		
Stezaker, John	@		
Stuckenberg, Fritz	@		
Sultan, Donald	503: 118 @		
Tàpies, Antoni	503: 64		
Thater, Stefan	@		
Thieler, Fred	503: 46, 51 @		
Thomkins, André	@		
Tinguely, Jean	503: 77, 78		
Tobey, Mark	@		
Toulouse-Lautrec, Henri de	@		
Twombly, Cy	500: 225		
Uecker, Günther	503: 92, 93, 101 500: 236, 259, 276 @		
		Ury, Lesser	502: 305
		Vasarely, Victor	503: 123
		Vasconcelos, Joana	@
		Venet, Bernar	503: 80
		Vlaminck, Maurice de	502: 418
		Voigt, Jorinde	503: 12
		Voigt, Alexander Ernst	@
		Walther, Franz Erhard	503: 145
		Warhol, Andy	503: 111, 112, 113, 114 500: 221 @
			@
		Warhol - after, Andy	@
		Wauer, William	502: 408
		Weinhold, Kurt	502: 378
		Weiwei, Ai	503: 140 @
		Wesselmann, Tom	503: 115 500: 261 @
		Whiteread, Rachel	503: 158
		Wieser, Claudia	@
		Willikens, Ben	@
		Winiarski, Ryszard	503: 121 @
		Winter, Fritz	503: 49, 59, 60 @
		Wollheim, Gert H.	502: 384
		Wunderlich, Paul	@
		Xiaogang, Zhang	@
		Yang, Kailiang	503: 4
		Yang, Shaobin	503: 154
		Young, Russell	503: 27
		Zangs, Herbert	503: 82 @
		Zimmer, HP (d. i. Hans Peter)	503: 31
		Zipp, Thomas	@





KETTERER ■ KUNST