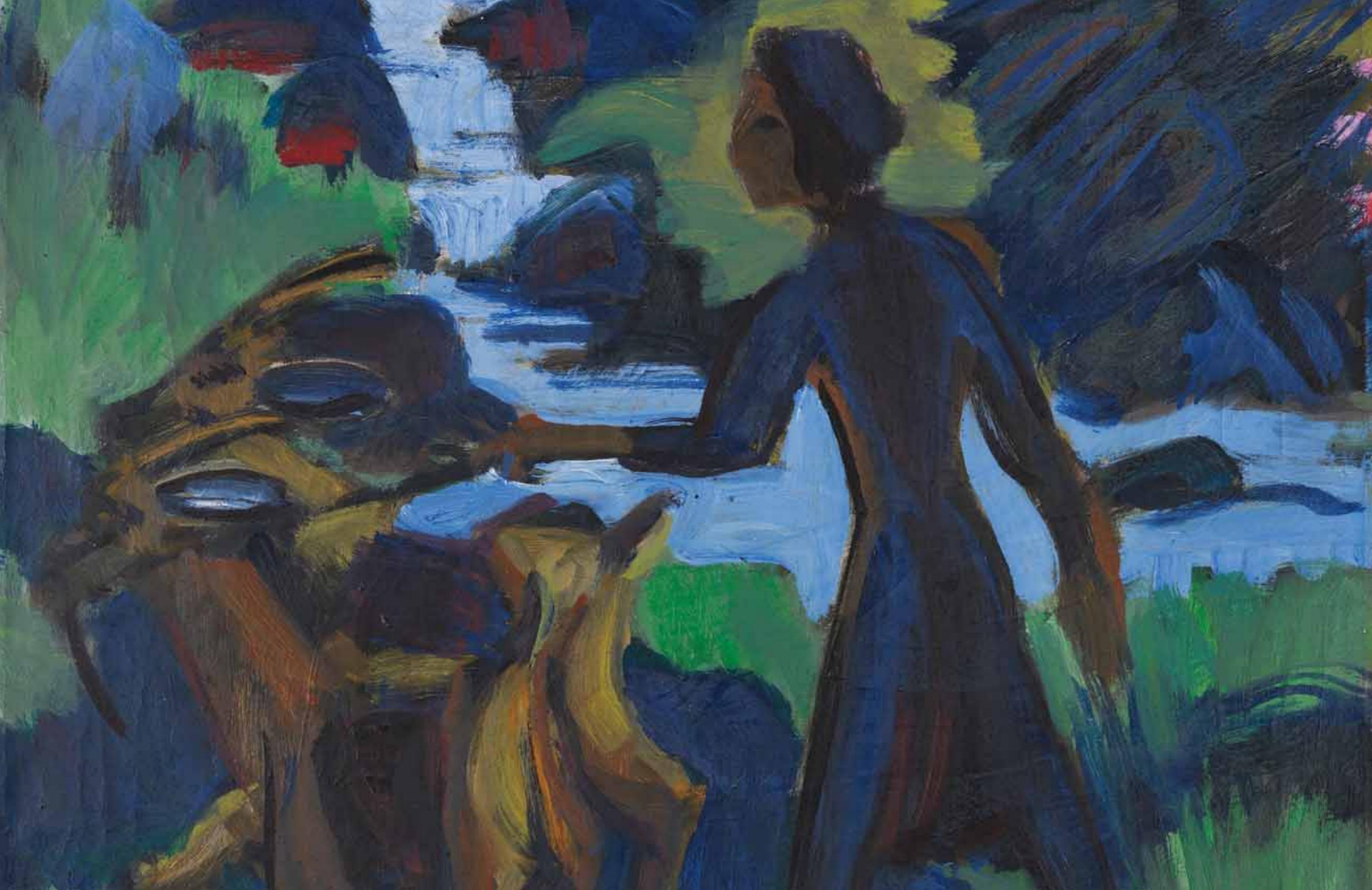


KETTERER  KUNST

EVERNING SALE

11. Dezember 2020





19.2.97

12.11.15

514. AUKTION

Evening Sale

Auktionen | Auctions

Los 200–277 Evening Sale (514)

Freitag, 11. Dezember 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) 89 552 44-0 oder infomuenchen@kettererkunst.de.

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–133 Kunst nach 1945/Contemporary Art (513)

Freitag, 11. Dezember 2020, ab 14 Uhr | *from 2 pm*

Los 300–373 Kunst des 19. Jahrhunderts (508)

Samstag, 12. Dezember 2020, ab 15:30 Uhr | *from 3:30 pm*

Los 400–519 Klassische Moderne (512)

Samstag, 12. Dezember 2020, ab ca. 17:15 Uhr | *from ca. 5:15 pm*
(direkt im Anschluss)

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de

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

Vorbesichtigung | Preview

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

Frankfurt

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

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

Hamburg

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

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

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

Düsseldorf

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

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

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

Berlin

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

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

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

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

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

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

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

München (alle Werke)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vorderer Umschlag außen: Los 208 E. Nolde – Frontispiz I: Los 219 E. L. Kirchner – Frontispiz II: Los 259 O. Piene –
Frontispiz III: Los 215 G. Richter – Seite 6: Los 217 E. W. Nay – Seite 10: Los 228 E. L. Kirchner – Seite 236: Los 252 K. Klapheck –
Hinterer Umschlag innen: Los 243 H. Nitsch – Hinterer Umschlag außen: Los 265 A. Kiefer

So können Sie mitbieten

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 „Jetzt 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.

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).

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.

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: 15. Dezember 2020, 14.59 Uhr.

Aufträge | Bids

Auktionen 508 | 512 | 513 | 514 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

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

Kundennummer | Client number

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 des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 Abs. 4 GwG ist Ketterer Kunst berechtigt, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.ä. zu fertigen. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete 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 of the contracting party, where applicable any persons and beneficial owners acting on their behalf. Pursuant to §11 section 4 GwG (Money Laundering Act) Ketterer Kunst is authorized to collect all my and/or their 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 Hausmann, M.A.
Head of Customer Relations
Tel. +49 89 55244-246
j.hausmann@kettererkunst.de



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

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



**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

Kunst des 19. Jahrhunderts



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

Wissenschaftliche Beratung



Dr. Mario von Lüttichau
Tel. +49 - (0)170 - 286 90 85
m.luetlichau@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 Mühl M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Eva Heisse, Christine Hauser M.A., Dr. Agnes Thum, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Dr. Sabine Lang, Katharina Thurmair M.A., Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

200

FRITZ WINTER

1905 Altenbögge - 1976 Herrsching am Ammersee

Triebkräfte der Erde. 1944.

Öl auf Papier.

Lohberg 766. Links unten signiert und datiert.
58,7 x 47 cm (23,1 x 18,5 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 100.000*

\$ 92.000 – 115.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hannover.
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (direkt beim Vorgenannten erworben).

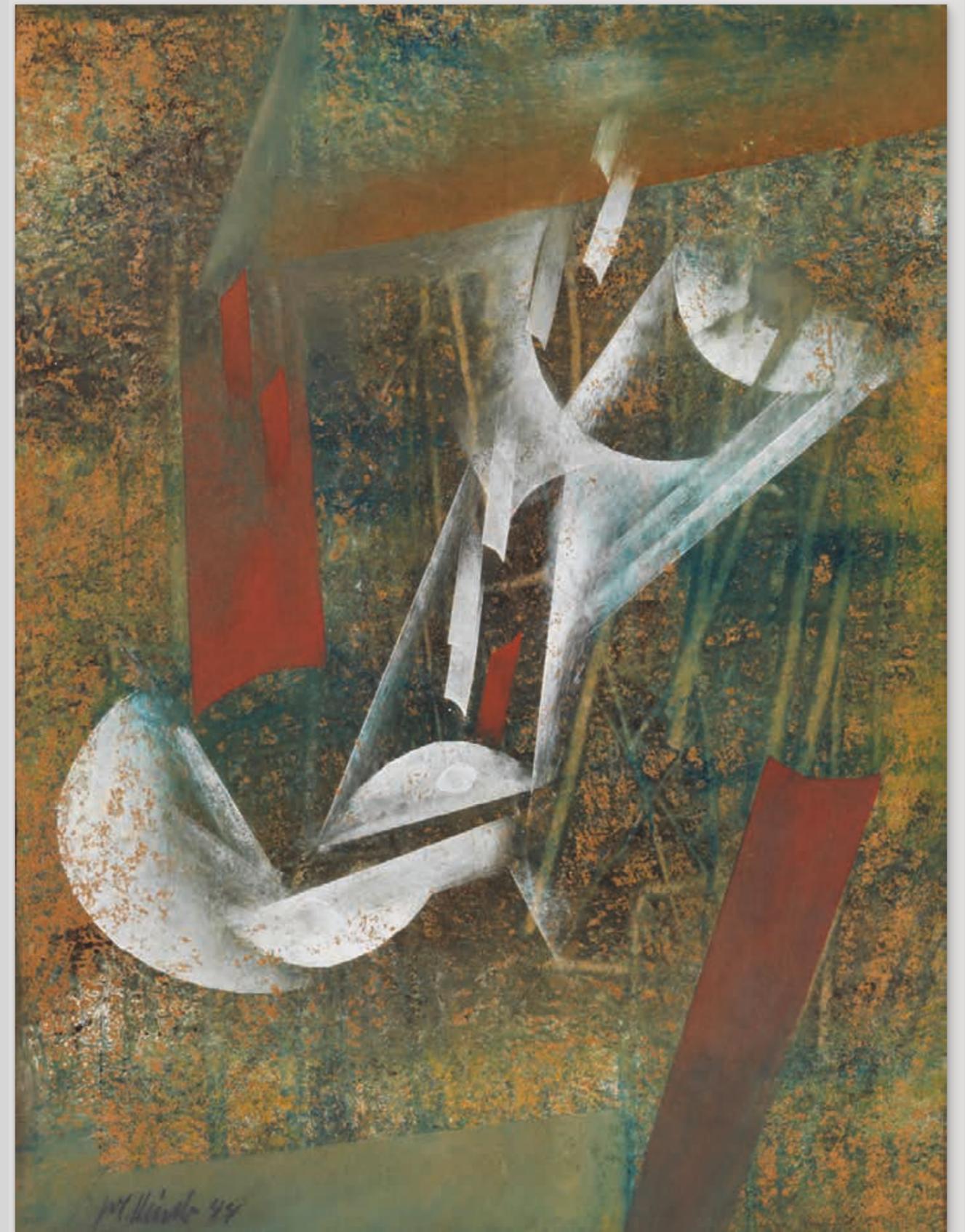
Fritz Winter wird unmittelbar 1939 zum Kriegsdienst eingezogen. Zunächst wird er an der Westfront stationiert und kommt später nach Russland. Er dient als Gebirgsjäger bei den Kämpfen am Kaukasus und am Schwarzen Meer, dabei wird er im Oktober 1943 schwer verwundet. Dem Lazarettaufenthalt folgt im Dezember 1943 ein längerer Heimaturlaub in Diessen am Ammersee. In dieser Zeit des Fronturlaubs entsteht wohl eine der schönsten und gedanklich tiefsten malerischen Folgen des Künstlers. Vorbereitet wird die Serie durch kleine, bereits die Formensprache der kommenden Werke andeutende Skizzen, die er in Kohle im Kriegsfeld ab 1941 zeichnet. Bereits vor dem Krieg experimentiert Winter mit geometrisch-kristallinen Formen, die sich stark vom dunklen Bildraum abgrenzen. Auf einem Stoß Schreibmaschinenpapier entstehen diese Kleinodien, die später unter dem Titel „Triebkräfte der Erde“ zusammengefasst werden. Die Mittel in allen Bereichen sind während des Krieges knapp, besseres Malmaterial steht Winter nicht zur Verfügung. In einem alle widrigen Umstände überwindenden Schaffensrausch - neben den begrenzten Arbeitsutensilien ist Winter auch durch seine Verwundung körperlich eingeschränkt - arbeitet er täglich teils an mehreren Werken gleichzeitig. Mit einer ölhaltigen Emulsion durchtränkt er die Blätter. Das so behandelte Papier wird pergamentartig und unterstützt die luzide Wirkung der Formen, die Winter in diesen Kompositionen anstrebt. In einem monotypieartigen Verfahren wird in erdigen Farbtönen der Untergrund gestaltet, der an Flechten und Moose erinnert und allen Blättern dieser Serie gemein ist. In einer zweiten Ebene setzt Winter dunkle Formen auf den amorphen Untergrund, die ergänzt werden mit durchscheinenden Segmenten. Das dunkeltonige Kolorit unterstreicht die geheimnisvolle Aura der Komposition, die durchbrochen wird von gleißend weißen kristallinen Gebilden. Eine imaginäre Lichtquelle

- Die Folge „Triebkräfte der Erde“ gehört zur gefragtesten Werkserie des Künstlers
- Das Werk steht für alles, was in Winters Werk maßgeblich ist: die Gestaltung von Form und Fläche sowie die Urkraft der Natur
- Die Komposition dokumentiert das Wachsen der Abstraktion im Verborgenen

AUSSTELLUNG

- Moderne Kunst aus Privatbesitz in Hannover, Kunstverein Hannover, 1969, Kat.-Nr. 211.
- Man lebt im Wirken der Schöpfung. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Kunst-Museum Ahlen, 10.9.2005-29.1.2006.

fördert sie aus dem Dunklen zutage. Durch die Überschneidung der Bildelemente bringt er die zentrische Komposition in eine schwere-lose Bewegung und Spannung. Das Unsichtbare sichtbar zu machen ist die Intention, die Fritz Winter in seinem künstlerischen Schaffen antreibt. Dabei hält er unbeirrt an seinem abstrakten Formenvokabular fest, das in dieser politischen Zeit unter Strafe steht. In einer Form der inneren Emigration hält er an seiner gegenstandslosen Bildsprache fest, mit der es ihm gelingt, die verborgenen Kräfte der Natur und die grenzenlose Schönheit der Schöpfung sichtbar zu machen. „Ich scheine nicht an die Natur gebunden zu sein. Und doch, der Schein trügt. Ich bin an die Natur gebunden, aber nicht an ihre Formäußerung, sondern an die meinen..., es kommt nicht darauf an zu zeigen, was da ist, sondern zu offenbaren, was auch da ist, denn es ist weit mehr sichtbar, als wir sehen können, und weit mehr hörbar, als wir hören können, und weit mehr da, als wir selbst sind.“ (Fritz Winter zit. nach: Ausst.-Kat. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf Kunsthalle Grabbeplatz, 24.06.-7.08.1966, o. S.) Im Sinne des Geistigen in der Kunst durchdringt er die reine materielle Form der Dinge und macht das Wesentliche, den inneren Kern sichtbar. Ein eigenes neues Universum zwischen der oberen und unteren Welt offenbart er uns, bringt Licht gleich einer schöpferischen Energie als Symbol für Hoffnung und Neubeginn in düstere Zeiten. Die Urkraft der Natur, aus sich selbst heraus immer wieder neu zu entstehen, ist Winters unerschöpfliche Inspirationsquelle. Ihr Wachsen im Verborgenen und ihr Streben zum Licht wird in der Bildfolge „Triebkräfte der Erde“ von Winter immer wieder neu in mannigfaltigen Variationen gestaltet. Die Serie gilt als Fritz Winters Schlüsselwerk und gehört zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers auf dem Auktionsmarkt. [SM]



201

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien - 1965 Berlin

Große Daphne. 1930.

Lebzeitguss. Bronze mit brauner Patina.

Berger/Ladwig 117, Buhlmann 68.

Mit dem Gießerstempel „H.NOACK BERLIN-FRIEDENAU“.

Einer von mindestens 10 bekannten Güssen.

Höhe: 145 cm (57 in).

Granit-Sockel: 71,5 x 28 x 28 cm (28.2 x 11 x 11 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,01 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Ernst Schneider, Düsseldorf (1960).
- Dr. Ewald Rathke Kunsthandel, Frankfurt a. M.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (1972 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (IN AUSWAHL, FÜR ALLE GÜSSE)

- Künstlerinnen, Galerie Flechtheim, Berlin 1931.
- German art of the twentieth century, Museum of Modern Art, New York, 1957, Kat.-Nr. 172.
- Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst, Akademie der Künste, Berlin, 21.04.-19.5.1963, Nr. 82 (unser Guss).
- 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim, Berlin, 30.4.-19.6.2005 (unser Guss).
- Dialog Skulptur, Kulturspeicher, Würzburg, 20.5.-20.8.2006.
- Daphne. Mythos und Metamorphose, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 22.11.2009-21.2.2010.

LITERATUR (IN AUSWAHL, FÜR ALLE GÜSSE)

- Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, Abb. S. 4, 68 und 69, sowie Berlin 1956, Abb. S. 44 und 45.
- Alfred Barr, Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, New York 1948, Abb. S. 248 und 321, sowie Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967, New York 1977, Abb. S. 202 und 589.
- Hildegard Westhoff-Krummacher, Die Bildwerke seit 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1965, Abb. S. 243.
- Zwischen Freiheit und Moderne. Die Bildhauerin Renée Sintenis, Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg, 12.10.2019-12.1.2020, S. 88-93.
- Ariane Grigoteit, Ein Jahrhundert. One Century. 100 x Kunst, Frankfurt a. M. 2001, S. 66-67, mit ganzs. Abb. (unser Guss).
- Man in the Middle, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. M. 2002, S. 246, mit ganzs. Abb. (unser Guss) .

- In der „Daphne“ hat Sintenis ihren schönsten Ausdruck weiblicher Anmut und ein Sinnbild moderner Weiblichkeit geschaffen

- Neben dem Berliner Bären die größte Bronze der Künstlerin

- Lebzeitguss. Erstes Exemplar auf dem internationalen Auktionsmarkt mit dem „H. Noack Berlin-Friedenau“-Gießerstempel

- Ein weiterer Guss befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York

- Von den zehn bei Buhlmann 1987 als bekannt gelisteten Exemplaren befinden sich heute mindestens fünf in Museumsbesitz



Gemälde von E. R. Weiß, Renée Sintenis modelliert ihre große Daphne, 1930.





„Kaum hatte sie solches gebetet, da fällt eine schwere Erlahmung ihr auf die Glieder, die schwellende Brust überzieht sich mit feiner Rinde; es wachsen die Haare zu Blättern, zu Zweigen die Arme; auch die Füße, soeben rasch noch, die hangen in trägen Wurzeln, das Haupt wird Wipfel [...]“

Ovid, Metamorphosen, Buch 1, Vers 545-551.

SINTENIS - EINE WEIBLICHE AUSNAHMEERSCHEINUNG IN DER BERLINER KUNSTWELT

Renée Sintenis, die gegen den Willen ihrer Eltern Künstlerin wird und ihre Werke bereits 1915 in der Berlin Secession zeigt, ist im Berlin der 1920er und 1930er Jahre eine echte Ausnahmeerscheinung. 1931, ein Jahr nachdem Sintenis die „Große Daphne“ geschaffen hat, wird sie als einzige der wenigen Künstlerinnen ihrer Zeit an die Preußische Akademie der Künste berufen, wo sie bis zu ihrem von den Nationalsozialisten erzwungenen Austritt im Jahr 1934 lehrt. In der „Daphne“ hat Renée Sintenis wohl den schönsten Ausdruck weiblicher Anmut geformt.

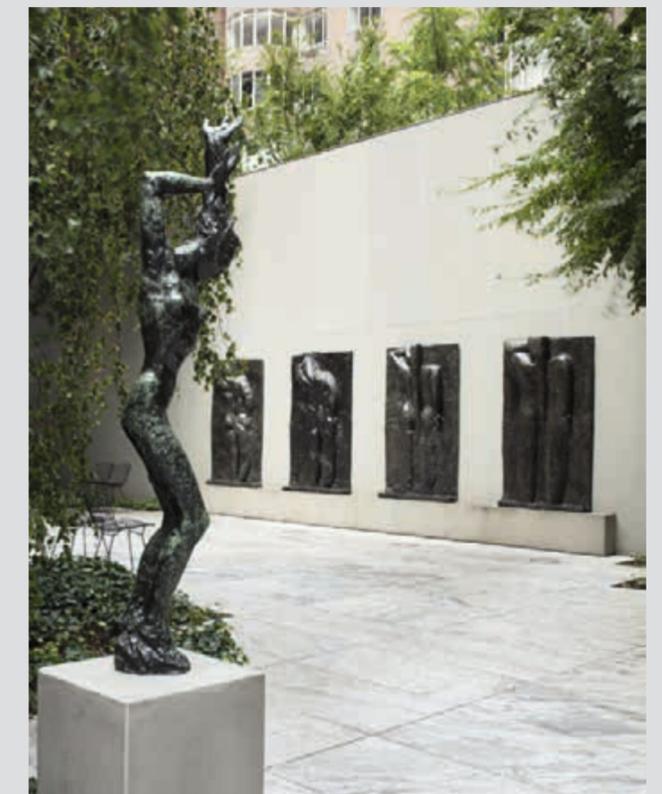


Renée Sintenis im Studebaker, Berlin 1928.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

DIE „GROSSE DAPHNE“ ALS SINNBILD DER MODERNEN FRAU

Gerade das starke emanzipatorische Moment, das dieser berühmten Episode der antiken Mythologie innewohnt, das die Ambivalenz aus gelebter Weiblichkeit und dem emanzipatorischen Entzug derselben auf die Spitze treibt, muss Sintenis persönlich besonders angesprochen haben. Sie verkörpert sowohl durch ihre androgyne Erscheinung, ihre große, schlanke Gestalt und das kurze Haar als auch durch ihre emanzipierte Lebensweise auf hervorragende Art und Weise den Typus der neuen, selbstbewussten Frau der „Wilden Zwanziger“. Und so überrascht es nicht, dass Sintenis nach dem überraschenden Tod ihres Ehemannes Emil Rudolph Weiß im Jahr 1945 den damals außerordentlich mutigen Schritt wagte, mit ihrer Lebenspartnerin Magdalena Goldmann zusammenzuziehen. Sintenis hat sich in ihrer „Großen Daphne“ einer traditionellen mythologischen Motividient und durch die Isolation der sich verwandelnden Daphne ein äußerst anmutiges Sinnbild der modernen Frau, des Aufbruchs in ein modernes, selbstbestimmtes Leben geschaffen. [JS]

Renée Sintenis, Große Daphne, 1930, Bronze, Museum of Modern Art, New York (im Sculpture Garden vor Reliefs von Henri Matisse). © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



RENÉE SINTENIS UND DAS MOTIV DER „DAPHNE“

Bereits 1917/18 hat sie sich dem Sujet der klassischen Mythologie zugewendet und eine erste, kleine Statuette der „Daphne“ geschaffen. In den Metamorphosen des Ovid ist die spontane Verwandlung der Nymphe Daphne überliefert, die sich auf der Flucht vor dem liebeshoffenen Gott Apoll auf ihr Gebet hin plötzlich in einen Lorbeerbaum verwandelt. Neben Sintenis' Schöpfung gehört sicherlich die berühmte Marmorstatue Gian Lorenzo Berninis (1622-1625, Rom, Villa Borghese) zu den bekanntesten bildhauerischen Darstellungen dieser Motividient. Während Berninis Statue Apoll und Daphne zeigt, hat Sintenis sich allein auf Daphne und den Moment ihrer beginnenden Verwandlung fokussiert. Die unaufhaltsam bevorstehende Transformation zeigt sie nur leicht angedeutet mit den eben aus den Fesseln, dem Haar und den Achseln herauswachsenden Blättern. Sintenis' Konzentration liegt stärker auf der fragilen Körperlichkeit, welche in der extremen Streckung der Gliedmaßen die Metamorphose bereits vorwegnimmt.

202

PETER BRÜNING

1929 Düsseldorf - 1970 Ratingen

Ohne Titel. 1959.

Öl auf Leinwand.

Otten 291.

128 x 168 cm (50,3 x 66,1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.03 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000^R

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Peter Brüning - Vom Informel zu den kartographischen Bildern und Zeichnungen, Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf, 21.3.-12.5.1984.

- Das Werk wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Peter Brüning ist der Lyriker des deutschen Informel
- Leichte, rhythmische Komposition aus der Hochzeit des Informel, von beeindruckender Größe



Peter Brüning, der in einem kunstsinnigen Elternhaus aufwächst, beginnt bereits in jungen Jahren künstlerisch zu arbeiten. Ab 1950 studiert Brüning an der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart und orientiert sich zunächst am Stil seines Lehrers Willi Baumeister und an seinen Vorbildern Fernand Léger und Pablo Picasso. Die Auseinandersetzung mit Expressionismus und Kubismus führt Brüning zu eigenen Stilfindungen innerhalb seines vielschichtigen Frühwerkes, in dem die Zeichnung eine besondere Rolle einnimmt. Ein zweijähriger Aufenthalt in dem nahe Paris gelegenen Ort Soisy-sur-Seine ermöglicht Brüning ausgedehnte Frank-

reich-Touren und einen unmittelbaren Kontakt zur Kunstmetropole. 1953 schließt Brüning sich mit Gerhard Hoehme und Winfried Gaul zu der „Künstlergruppe Niederrhein“ zusammen, der sich auch Bernard Schultze und Karl Otto Götz anschließen. Schon ein Jahr später ändert der Zusammenschluss den Namen in „Gruppe 53“. Als ein Mitglied der jüngeren Generation gehört Peter Brüning richtungsweisend zu den erfindungsreichsten Protagonisten des deutschen Informel und damit zu den wichtigsten Vertretern dieses ersten deutschen Nachkriegsstils. Unter dem Eindruck der französischen informellen Malerei stehend, avanciert Brüning zu

einem der erfolgreichsten Protagonisten dieser jungen Kunstform. Während seine Malerei anfangs von dunklen Farben und einer dichten Malweise geprägt ist, lichtet sich sein Stil unter dem Einfluss seines Freundes Cy Twombly, wird gestisch, großzügiger und dynamischer. Der rhythmisch bewegte Pinselduktus wird offener und die Linien lösen sich zum Rand hin auf. Brüning hat seine malerische Sprache gefunden und erreicht eine erste Reife in seinem Werk. 1959 entwickelt er ein Kompositionsschema, das die nächsten Jahre sein Œuvre bestimmen wird: Linear-dynamische Formen ordnen sich um eine horizontale Mittellinie. Das gestische

Geflecht der Linien bildet den Rhythmus, der die Komposition bestimmt. Es dominieren schwarze, in Farbdichte und Strichstärke variierende, kalligrafische Linien. Brüning holt das Charakteristische der Zeichnung auf die Leinwand und bindet gezielt das Weiß des Untergrunds in die Komposition ein. Es entsteht eine leichte und poetische Komposition, akzentuiert von einer zarten Farbigkeit aus zurückgenommenen Blau- und Brauntönen. Die großzügig hingeworfenen und gestenreichen Linien sowie die zarte Farbigkeit fügen sich zu einer vibrierenden Raumkomposition zusammen. [SM]

NORBERT KRICKE

1922 Düsseldorf - 1984 Düsseldorf

Ohne Titel (Raumplastik). 1962.

Unikat. Edelstahl auf weiß gefasster Holzplatte.

Verso monogrammiert und datiert.

20 x 21 x 7 cm (7,8 x 8,2 x 2,7 in).

Holzplatte: 23,5 x 23,5 x 2,5 cm (9,3 x 9,3 x 0,9 in).

Das Werk wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis von Frau Dr. Sabine Kricke-Güse, Berlin, aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.05 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000

\$ 28,750 – 40,250

PROVENIENZ

· Sammlung Marianne Hennemann, Bonn.

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

· Dauerleihgabe im Kunstmuseum Bonn (bis 2011).

LITERATUR

· Kunst in Hannover. Die Künstler der Galerie Querschnitt II, Hannover 1969, B 6.

- **Unikat**
- **Krickes künstlerisches Werk lebt von der Linie, welche letztendlich zu seinem Markenzeichen wird**
- **Ein Jahr vor der Entstehung der hier angebotenen Raumplastik hat Kricke 1961 seine erste große Einzelausstellung im Museum of Modern Art, New York**

„Linie: Form der Bewegung, Bewegung: Form von Zeit, nie als Begrenzung von Fläche, nie als Kontur von Körpern - immer als raumzeigendes Phänomen, als Offenheit.“

Norbert Kricke, zit. nach Stephan Wiese und Sabine Kricke-Güse, Ausst.-Kat. Norbert Kricke. Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive, Düsseldorf 2007, S. 12.

greifen. Wie Lichtstrahlen erobern Krickes glänzende Schöpfungen den Raum und simulieren auf diese Weise Ausdehnung und Bewegung. Die scheinbar filigrane Instabilität, die den Eindruck des Schwebens vermittelt, wird mit wenigen Elementen erreicht. Kricke verwirklicht die Idee einer offenen Plastik entschiedener als seine Zeitgenossen, indem er explizit den Raum in die Gestaltung der Skulptur miteinbezieht. Der Blick des Betrachters soll sein Ziel nicht mehr in der Plastik finden, sondern von ihr ausgehend in die Unbegrenztheit des Raumes gelenkt werden. Die Skulptur wird so zu einem künstlerischen Instrument, das den Raum als solchen und die Bewegung im Raum erfahrbar macht. In seinen Unikaten verschmilzt Kricke die Tradition konstruktivistischer und futuristischer Plastik zu einer unvergleichlichen Formsprache von stiller Schönheit. Als einer der bedeutendsten Vertreter der informellen Plastik in Deutschland wird Krickes Œuvre nicht nur mehrfach auf der documenta präsentiert, sondern erfährt bereits zu Beginn der 1960er Jahre, unter anderem durch Ausstellungen auf der 32. Biennale von Venedig oder im Museum of Modern Art in New York, internationale Anerkennung. [SM]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Stilleben. Um 1917.

Öl auf leinwandstrukturiertem Papier.
36 x 27,2 cm (14,1 x 10,7 in), blattgroß.

Mit einer Echtheitsbestätigung des Alexej von Jawlensky-Archivs S.A., Locarno vom 9.11.2020, dem das Werk im Original zur Begutachtung vorgelegt wurde. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis Alexej von Jawlenskys aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,07 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Galka Scheyer (in Kommission).
- Sammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung Bayern (geerbt vom Vorgenannten).

- Für Jawlensky ungewöhnliche abstrakte Komposition von gesteigerter, lichter und starkfarbiger Expressivität
- Dieses stark abstrahierte Stilleben mit im Pinselduktus angedeuteten Blüten ist zweifelsfrei singulär im Werk des Künstlers
- Eine Art von Ikone mit anziehendem Zentrum, die Jawlensky hilft, seinen lebenslangen Weg der geistigen Klärung weiterzugehen
- Seit Jahrzehnten in Familienbesitz

„In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte.“

Alexej von Jawlensky um 1916

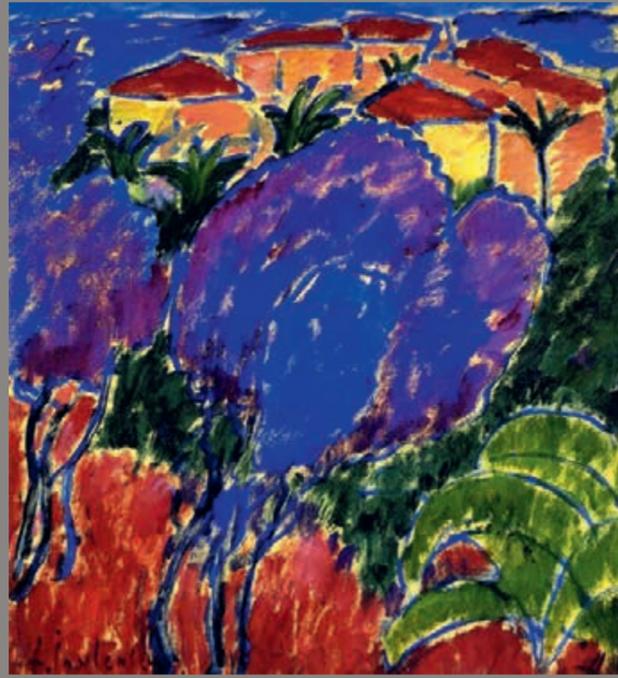
Dieses stark abstrahierte Stilleben mit im Pinselduktus angedeuteten Blüten ist zweifelsfrei singulär im Werk des Künstlers. Wunderbar ist die leuchtende, warme Farbpalette: Gelbtöne und klares Rot im Wettstreit der Dominanz, feines Türkis im Kontrast zu nüchternem Grün, schwarze, grüne und rote Bögen ordnen die Farbflächen, geben ihnen dynamischen Halt im Kräftespiel der Farbformen.

Versucht man dieses Stilleben im Werk von Jawlensky einzuordnen, so drängen sich Assoziationen mit Landschaften und Ansichten auf, die Jawlensky in einer kurzen Phase im Frühjahr 1914 in Bordighera malt. Schon dort deutet sich ein Malstil von gesteigerter, lichter und

starkfarbiger Expressivität in spielerisch ausgelassen inszenierten Motiven an, wie es auch in unserem Stilleben zu finden ist. Vielleicht mag sich Jawlensky an die „Improvisation 10“ aus dem Jahr 1910 seines Freundes Wassily Kandinsky erinnern haben. In dieser kreisen bewegte Farbfelder und Landschaftsverläufe perspektivisch geordnet mit schwarzen Konturen und Bögen um eine fiktive Architektur. Durchaus vergleichbar geht Jawlensky in unserem Gemälde vor, wenn er zunächst Farben wie Inseln mit expressiven Pinselhieben über den Malkarton verteilt und die ungewöhnliche abstrakte Komposition mit den strukturierenden Bögen über ein Zentrum ordnet.



In Bordighera, darüber gibt es keinen Zweifel, beschreibt Jawlensky neue Pfade, die er ein paar Monate später in seinem durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges erzwungenen Exil in St. Prex am Genfer See mit der Serie der „Variationen“ vorerst nicht weiter verfolgt: Hier malt er den immer gleichen Blick aus seinem Atelierfenster in den Garten und auf den in der Ferne liegenden Genfer See. Immer abstrakter werdend, lösen sich diese sogenannten Variationen von der Naturgegebenheit. Farbe und Form dominieren und gewinnen an Intensität, wirken wie die Verklärung eines Motivs, werden zu einer bildhaften Idee. Eine solche „Variation“ beginnt Jawlensky auf der Rückseite unseres „Stillebens“ und offenbart damit sein Vorgehen im Bildaufbau: anhand dieser unvollendeten Komposition lässt sich nachvollziehen, dass von Beginn ein Gleichgewicht nicht nur in dem inzwischen stark abstrahierten Naturereignis des Gesehenen, sondern auch in den ausgewählten Farben gesetzt ist. Die Bildfläche wird von Anfang an ausgewogen gestaltet.



A. v. Jawlensky: Bordighera, 1914, Sprengel Museum Hannover.



Wassily Kandinsky, Improvisation 10, 1910, Fondation Beyeler.

WAHLVERWANDTSCHAFTEN

Die Entwicklung zu dem hier vorzustellenden „Stilleben“ ist rasant und verblüffend zugleich. Das Werk „Mystischer Kopf, Licht – Erleuchtung des Heiligen, 1917 N.15“ fungiert wie eine stabilisierende Säule für den Übergang von dem Porträt „Galka“ zu der nahezu abstrakten Komposition mit zirkulierenden Blüten in unserem Gemälde. Kräftige Pinselhiebe zur Unterstützung der Physiognomie Galkas finden sich wieder als Zentrum in unserer Komposition, werden zusammengehalten mit Konturstrichen, wie wir sie auch im zeitnah entstehenden Gemälde „Mystischer Kopf, Licht“ nachempfinden können. Dieser „Mystische Kopf, Licht“ ist das einzige bekannte Gemälde, das sich schon auf den ersten Blick als unserem „Stilleben“ verwandt zeigt. Einen mystischen Kopf, ein Heilandgesicht können wir in dem Stilleben nicht ausmachen, wohl aber eine Art von Ikone mit einem anziehenden Zentrum, die Jawlensky im Inneren bewegt und die zugleich hilft, seinen lebenslangen Weg der geistigen Klärung weiterzugehen. Und dies gibt diesem „Stilleben“ die Seele und die Idee, sich aus dem für den Künstler bisher künstlerisch Tag-täglichen zu emanzipieren. Ob das so ist? Wir können es nicht mit Sicherheit sagen; in diesem Fall können wir weder auf einen vom Künstler gegebenen Titel zurückgreifen, noch liegt eine verbindliche Datierung vor. Die Signatur allerdings ist ein klares Zeichen für die untrügliche Wertschätzung des Künstlers für den starken Ausdruck dieser Komposition.

UMZUG VON ST. PREX NACH ZÜRICH

Mit dem Umzug Jawlenskys mit der Familie und Marianne von Werefkin im Oktober 1917 weg von dem kleinen, einsamen Ort St. Prex am Genfer See nach Zürich ändert sich Jawlenskys Stimmung, und damit seine Motive und seine Palette. In den kommenden sechs Monaten über den Jahreswechsel beschäftigt sich Jawlensky mit der Werkserie der „Mystischen Köpfe“ und entwickelt, ausgehend von einem Porträt, das er von Emmy „Galka“ Scheyer 1917 in Zürich anfertigt, eine neue Variante seines Kopf-Motivs. Trotz vieler individueller Details ihres charakteristischen, eher jugendlichen Aussehens stilisiert Jawlensky das Gesicht doch deutlich mit pointierten Farbfeldern und markanten Linien. Für ihn scheint es wichtig, die Ausstrahlung des Gesichts und den inneren Klang der Persönlichkeit herauszustellen.

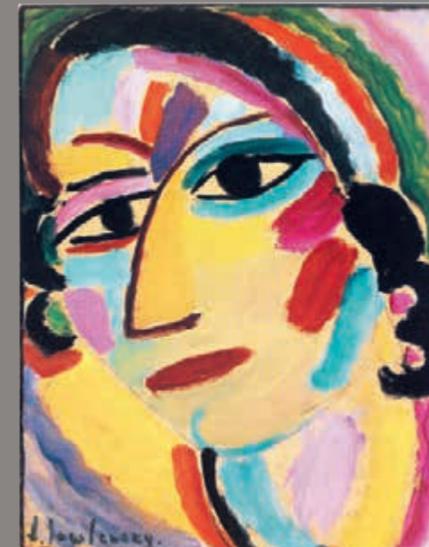
PROVENIENZ

Die Provenienz dieses „Stillebens“ mit Blüten ist soweit geklärt, als dass Galka Scheyer nach 1918 die Arbeit an sich nimmt, um sich um einen Käufer zu bemühen. Sie lernt Alexej von Jawlensky bereits 1916 in Lausanne anlässlich einer Ausstellung kennen und gibt ihre eigenen künstlerischen Ambitionen auf, um sich intensiv der Vermarktung der Werke Jawlenskys anzunehmen. Der Klebezettel „Stilleben / Gr I 6“ auf der Rückseite ist ein Hinweis auf ihr Ordnungssystem der ihr anvertrauten Arbeiten des Künstlers. Zudem wissen wir, dass das „Stilleben“ im Eigentum von „Fräulein Irene“ war und durch Erbschaft bis heute im Familienbesitz ist. „Fräulein Irene“ ist Anfang der 1920er Jahre an der Akademie in Dresden eingeschrieben und gehört zum Freundeskreis von Franz Kafka. Ihr Vater ist Lungenfacharzt und betreibt ein Sanatorium in Matliary in der Hohen Tatra; Kafka ist dort Patient. In Dresden schließt „Fräulein Irene“, wie Kafka sie in Briefen benennt, unter anderem Bekanntschaft mit der Rezitatorin Midia Pines. Jawlensky wiederum kennt Midia Pines; deren Schwester Lisa Pines ist eine Mitarbeiterin der Galerie Neue Kunst Fides in Dresden. Jawlensky wird dort gehandelt. Bis heute bleibt Jawlenskys „Stilleben“ mit Blüten im Eigentum der Familie. Allerdings entzieht sich unserer Kenntnis der präzise Zeitpunkt der Erwerbung. [MvL]



Rückseitenansicht des hier angebotenen Stillebens.

A. v. Jawlensky: Mystischer Kopf: Galka, 1917, N. 21, North Simon Museum, Pasadena, CA, Galka Scheyer collection.



A. v. Jawlensky: Mystischer Kopf: Licht – Erleuchtung des Heiligen, 1917, N. 15, Privatsammlung.



A. v. Jawlensky: Stilleben. Wohl um 1917.



205

PETER BRÜNING

1929 Düsseldorf - 1970 Ratingen

Nr. 10/64 (légendes I), 1964.

Öl und farbige Kreide auf Leinwand.

Otten 562. Auf dem Keilrahmen signiert und bezeichnet „für München (légendes I)“ sowie mit dem Richtungspfeil.

Verso mit der Werknummer.

150 x 200 cm (59 x 78.7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,08 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000*

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- 14 Aspekte heutiger Kunst, Sonderausstellung der Großen Kunstausstellung, München, 1965.
- Peter Brüning, Légendes, Bilder 1964/65, Galerie Anne Abels, Köln, 7.10.-3.11.1965.
- Peter Brüning, Galerie Cogeime, Brüssel, 30.11.-15.12.1965.
- Peter Brüning, Bilder und Objekte, Städtisches Museum Mönchengladbach, 1.9.-16.10.1966, Kat.-Nr. 16.
- Peter Brüning - Bilder Objekte, Zeichnungen, Graphik, 1960 bis 1970, Galerie Veith Turske, Köln, 28.2.-12.4.1975 (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Peter Brüning - Vom Informel zu den kartografischen Bildern und Zeichnungen, Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf, 21.3.-12.5.1984 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Peter Brüning - Retrospektive, MKM - Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 1.3.-13.5.2007, Kat. S.126, farbige Abb. S. 83.

LITERATUR

- Rolf-Gunter Dienst, Peter Brüning, Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Band 45, Recklinghausen 1973, S. 46.
- Marie-Luise Otten, Peter Brüning - Studien zu Entwicklung und Werk. Werkverzeichnis, Köln 1988, S-W-Abb. S. 397.

• Eines der wenigen Bilder aus der entscheidenden Übergangsphase im Œuvre des Künstlers und bereits Teil der wichtigen Werkgruppe „Légendes“ (1964-1970)

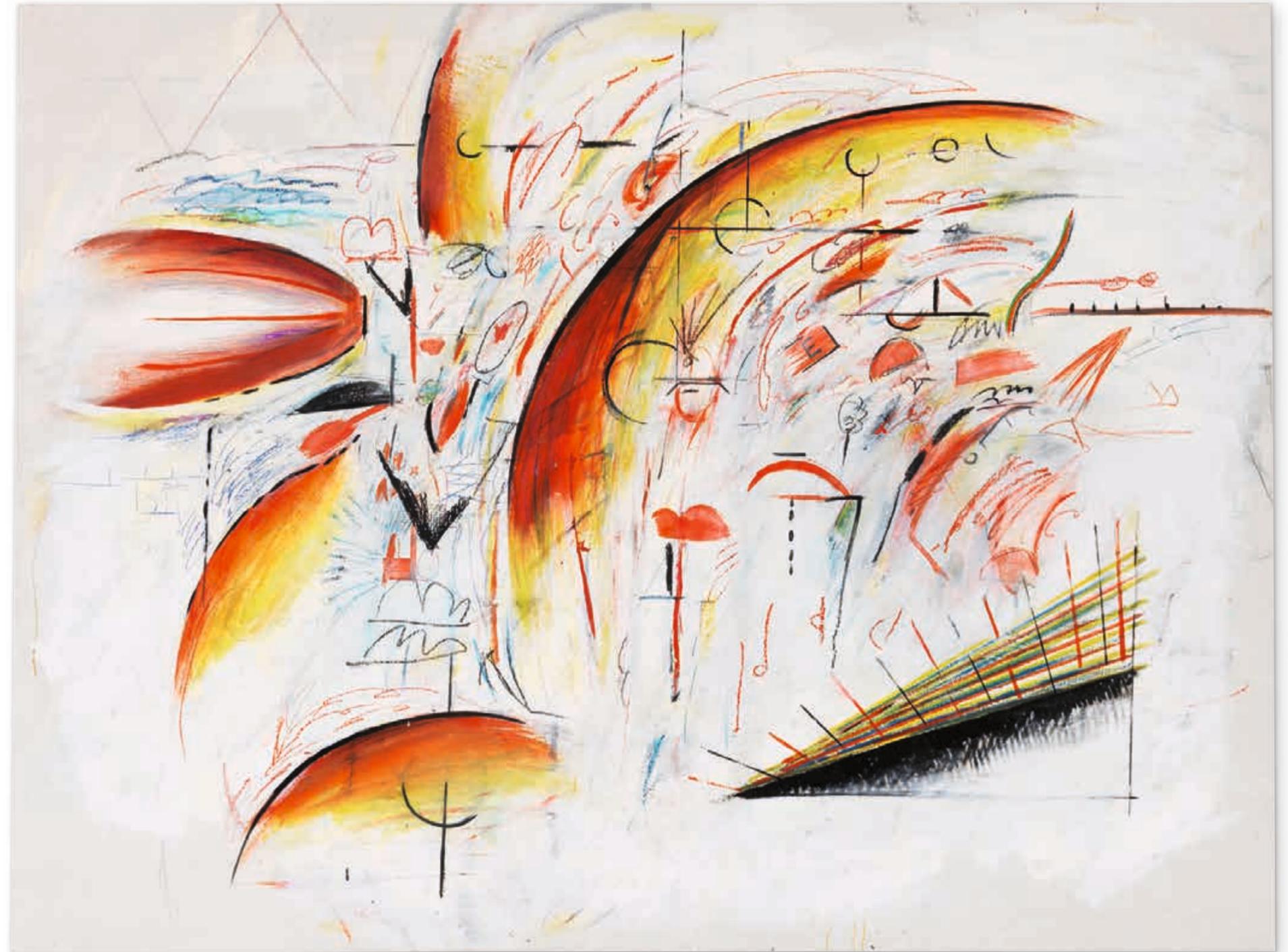
• Umfangreiche Ausstellungshistorie

• Peter Brünings Werk wurde auf der documenta II, III und IV gewürdigt

• Impulsive und spontane, aber doch intellektuell kontrollierte Gestik des Malens

Die Zäsur des Zweiten Weltkriegs führt ebenfalls zu einem Bruch in der Geschichte der Kunst. Hatten sich Tendenzen zur Abstraktion bereits vorher entwickelt, führten die Restriktionen des Dritten Reiches und der Krieg zu einer Unterbrechung dieser Entwicklung. Nach dem Ende des Krieges beginnt die Stunde null in allen gesellschaftlichen Belangen, so auch in der Kunst. Der die ganze Welt umfassende Wunsch nach Freiheit musste sich letztendlich auch in der Sprache der Kunst niederschlagen. Die Bewegung „Abstraktion“ wird zu einer Kunstausrichtung, die in Amerika mit dem Action-Painting und dem

abstrakten Expressionismus zu ähnlichen Ausdrucksformen kommt wie das europäische Informel. In Deutschland kristallisiert sich im Besonderen in Düsseldorf eine Szene heraus, die zwei wegweisende Richtungen der Nachkriegskunst zu Tage befördert. Zum einen die „ZERO“-Bewegung rund um Heinz Mack, Otto Piene und Günther Uecker, zum anderen die „Gruppe 53“ mit Peter Brüning, Karl Otto Götz und Gerhard Hoehme als Zentrum des deutschen Informel. Entwickelt Brüning zunächst eine Bildsprache geprägt von dichten schwarzen Liniengeflechten, lösen sich diese auf in chiffrartige



Kompositionen, die frei im Raum schweben. Sein Ziel ist es, in einem rhythmischen Malgestus Bewegung sichtbar zu machen. Und so finden sich in seinen seriellen Kompositionen immer wieder die schwungvoll und in variierenden Strichstärken aufgetragenen kalligrafischen Linien, eingebettet in eine oft zarte und zurückhaltende Farbigkeit. Diese impulsive und spontane, aber doch intellektuell kontrollierte Gestik des Malens legt uns zugleich in einer Art Programm seine lyrisch-dramatische Sensibilität offen. Die Komposition „Nr. 10/64 (légendes I)“ markiert den Übergang zu der Werkgruppe

der sogenannten „Légendes“, die aus kartografischen Zeichen bestehen. Für Brüning selbst bedeuten diese Bilder eine technische Weiterentwicklung seiner Bildvorstellung, die darauf abzielt, das Bild selbst zur Wirklichkeit werden zu lassen. „Ich habe diese Malart gewählt, weil sie im Gegensatz zu einer individuellen Interpretation eine antiindividuelle ist, das soll heißen, die Kartographie ist eine Sprache, die allgemein verständlich ist. Nicht ein Einzeler hat sie erfunden, sondern sie basiert auf einem kollektiven Übereinkommen.“ (Brüning, in: Otten, S. 484). [SM]



„Alle Schumacher-Bilder sind Unikate in einem besonderen Sinn. Es gibt keine Skizzen, keine Vorentwürfe. Nichts ist geplant oder gar programmiert. Am Anfang steht immer nur eine allgemeine, nicht festgelegte, offene Bildvorstellung.“

Karl Ruhrberg, zit. nach: Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Köln 1987, S. 27.

206

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/Ibiza

Helimba. 1983.

Öl auf Holz.

Rechts unten signiert und datiert.

170 x 124,5 cm (66,9 x 49 in).

Wir danken Herrn Dr. Ulrich Schumacher, Emil Schumacher Stiftung Hagen, für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im Archiv unter der Nummer „o/320“ registriert.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000^R

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Galerie Hans Strelow, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 1987, Kat.-Nr. 39, mit ganzs. Abb.
- Emil Schumacher. Späte Bilder, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 13.5.-25.6.1989 (verso mit dem Etikett).
- Emil Schumacher, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, Locano, 25.9.-11.12.1994 (verso mit dem Etikett).
- Emil Schumacher. Der Erde näher als den Sternen. Malerei 1936-1999, Sprengel Museum, Hannover, 18.2.-6.5.2007; Museum Wiesbaden, 6.6.-30.9.2007, Kat.-Nr. 60, mit ganzs. Abb.

LITERATUR

- Vgl. Nolde/Schumacher. Verwandte Seelen, Ausst.-Kat., Osthaus Museum, Hagen, 23.10.2010-23.1.2011, S. 96-115.

Schumacher, der bereits in den frühen 1950er Jahren beginnt, gestisch abstrakt zu malen, und darüber bald zu seinem unverwechselbaren Stil findet, gehört bald zu den bedeutenden Protagonisten der deutschen abstrakten Nachkriegsmalerei. Impulsiv und farbgewaltig sind seine Schöpfungen, die bis heute durch die enorme Plastizität der Farbe begeistern. Farbe als Materie steht im Zentrum von Schumachers Aktionsmalerei, der es in faszinierender Weise gelingt, die haptische Präsenz auf der Leinwand erfahrbar zu machen: „Für den Aktionsmaler ist Unruhe die erste Künstlerpflicht. [...] Informelle Malerei hatte immer die Tendenz, in die dritte Dimension vorzustoßen [...] Schumacher sah den latenten Objektcharakter seiner Bilder und machte konsequenterweise den Versuch, ihre Innenform nach außen zu holen. [...] Schumacher wollte sich, wie er sagt, auf das Bildzentrum konzentrieren, das ‚Unwesentliche der Hintergründe‘ einfach weglassen, rigoroser als vorher das Material zum Motiv der Bildkonzeption machen und die taktilen Reize der Buckel und Höhlungen, Netze und Krater hervorheben.“ (Karl Ruhrberg, Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Köln 1987, S. 22). Bereits 1958 wird Schumacher für sein Werk mit dem Guggenheim Award ausgezeichnet und ist auf der Biennale von Ve-

- Faszinierendes Beispiel für Schumachers Action-Painting, aufgrund der tänzerischen Dynamik von Motivik und Malakt
- Schumacher erklärt die Farben Nordafrikas und die Bewegungsdynamik des afrikanischen Tanzes zu Protagonisten seines dynamisch-leuchtenden Farbklangs
- Das großformatige Gemälde war bereits 1987 auf der Schumacher-Ausstellung im Osthaus Museum, Hagen, sowie 2007 in der großen Schumacher-Schau im Sprengel Museum, Hannover, vertreten



Emil Nolde, Tänzerin, 1913, Farblithografie. © Nolde Stiftung Seebüll, 2020

nedig vertreten. Ein Jahr später zeigt er mehrere Arbeiten auf der documenta II. Schumacher reist 1962 erstmals nach Libyen und Tunesien und 1969 auf die Insel Djerba. Die dort gewonnenen orientalischen Eindrücke geben seinem bis dahin vorrangig in gedeckten Farben gehaltenen Werk fortan neue Impulse. Auch der Entstehung unserer großformatigen Komposition, die von dem impulsiven, schwarzen Liniengefüge auf gestisch gesetztem Weiß über leuchtendem Blau getragen wird, gehen zwei Nordafrikareisen des Künstlers unmittelbar voraus. Es sind die Farben des Orients, die Schumacher zu Protagonisten unserer dynamischen Komposition erklärt. Das klare Blau des Himmels, das Ocker des Sandes und das extreme Leuchten des Weiß im Sonnenlicht hat Schumacher in „Helimba“ in einem großformatigen Action-Painting auf die Malfläche gebannt. Auch das im weitesten Sinne an eine Figur erinnernde dunkle Liniengefüge, das mit einem geradezu tanzenden Bewegungsmoment in den Bildraum ausgreift, wird in den neu gewonnenen Eindrücken Nordafrikas seinen gedanklichen Ausgangspunkt haben. Die enorme Freiheit und Exzentrik des afrikanischen Tanzes muss mehr noch als für die Expressionisten, wie u. a. Emil Nolde, für den Aktionsmaler Schumacher in besonderer Weise inspirierend gewesen sein. Und so sind in „Helimba“ die tänzerisch-dynamische Motivik und der ebenso tänzerisch-dynamische Malakt zu einer eindrucksvollen Einheit verschmolzen. Schumacher, einer der bedeutendsten Vertreter des europäischen Informel, ist ein Aktionskünstler, der mit exzentrischen Gesten vor oder über der am Boden liegenden Leinwand agiert. Zuletzt hat deshalb die Ausstellung „Le Grand Geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964“ (2010) im Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Schumachers Werk im Kontext des amerikanischen Action-Paintings gewürdigt. [JS]





WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Metaphysische Landschaft. 1948.

Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Malkarton.
Beye/Baumeister 1402. Links unten signiert und datiert „2.48“ (die laut Beye/Baumeister darüber schwach leserlich ergänzte „3“ ist am Original nicht sichtbar). Verso betitelt und datiert „1948“. 45,5 x 53,2 cm (17,9 x 20,9 in).
Im Tagebuch des Künstlers (S. 634) findet sich eine kleine Skizze der Arbeit mit der Datierung „Jan. 48“.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57.500 – 80.500

PROVENIENZ

- Dr. Schmidt-Ott, Wuppertal.
- Sammlung Wilhelm und Hedwig Buller, Duisburg (vor 1955 - um 1970).
- Kunsthandel Dr. Ewald Rathke, Frankfurt a. M. (um 1970 vom Vorgenannten erworben).
- Privatbesitz Rheinland (1970er Jahre vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Sander, Darmstadt.
- Privatsammlung Rheinland (seit ca. 1991).

AUSSTELLUNG

- Sammlung Wilhelm Buller, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1955, Kat.-Nr. 12 mit Abb.

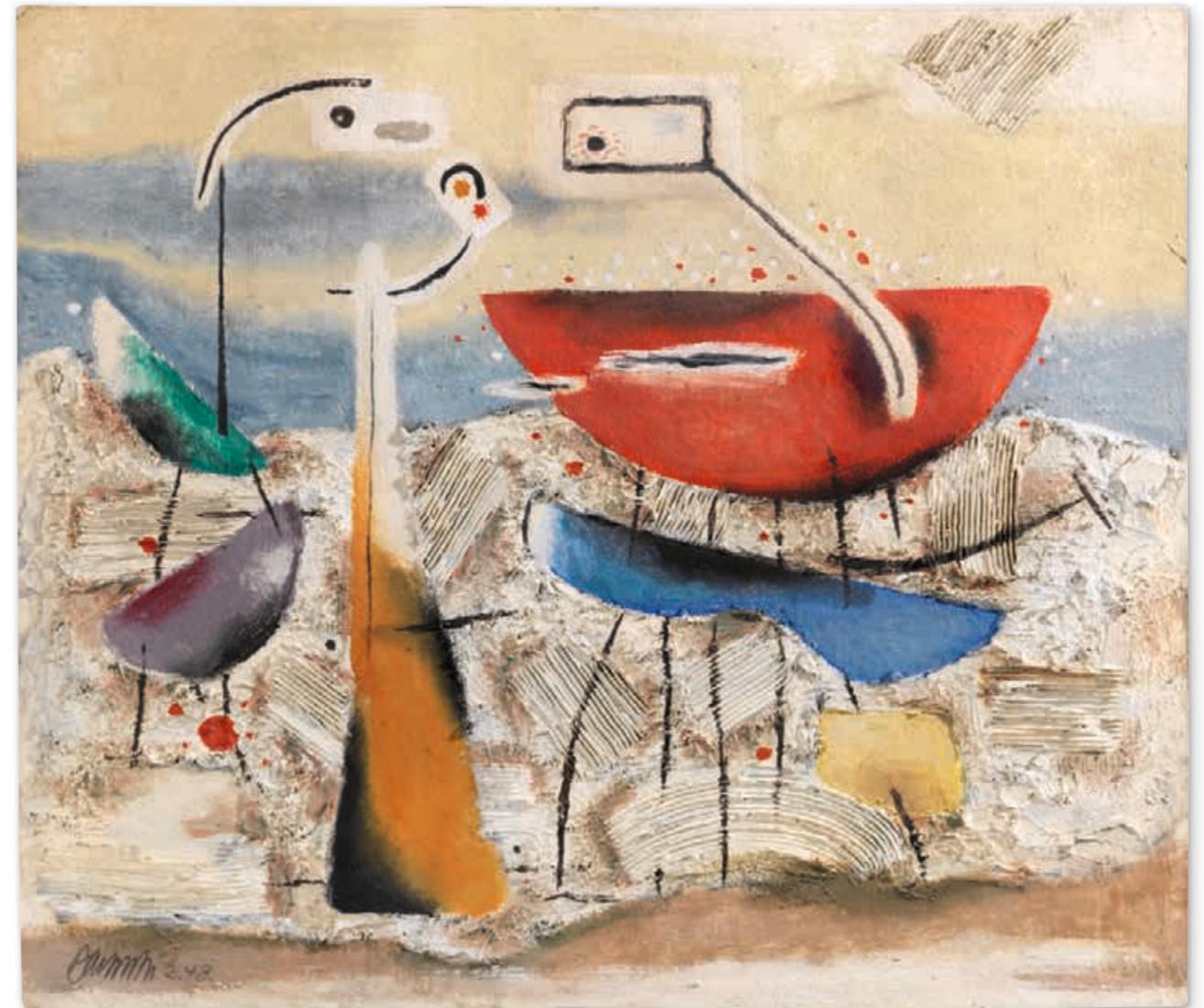
- **Frühe Komposition aus der Werkreihe der „Metaphysischen Landschaften“, die als Höhepunkt in Baumeisters lyrisch-heiterem Nachkriegsschaffen gilt**
- **Besonders schönes Beispiel für Baumeisters meisterhaft zwischen Abstraktion und Figuration oszillierendes Schaffen**
- **Durch den Einsatz von Kunstharz und Spachtelmasse erzielt Baumeister eine eindrucksvolle haptische Oberflächenwirkung, die den prähistorischen Charakter des archaisch anmutenden Formenrepertoires unterstreicht**
- **Vergleichbare Gemälde aus der Werkreihe der „Metaphysischen Landschaften“ befinden sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie u. a. dem Centre Pompidou, Paris, der Hamburger Kunsthalle und dem Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.**



Willi Baumeister, Jour Heureux, 1947, Öl mit Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaser, Centre Georges Pompidou, Paris.
©VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Bereits Anfang der 1930er Jahre beginnt Baumeister sich für Strukturen zu interessieren, die dem Bildgrund eine aufgelockert-lebendige Oberfläche verleihen. Wie im vorliegenden Gemälde aus der Werkfolge der „Metaphysischen Landschaften“ wird er zum Träger einer meist linearen, grafischen Komposition, die schemenhaft über den Bildgrund geistert. Urzeitliches wird evoziert, ein Phänomen, das Baumeister in vielen seiner Werkzyklen als grundlegendes Thema einbindet. Die locker angeordneten Formen und Farbflächen vermitteln eine heitere Schwerelosigkeit, die Raum für vielerlei Assoziationen lässt. Assoziationen an musikalische Tempi sind oft werkbestimmend. Hier wird mit leichter Hand das Urzeitliche in ein burleskes Gewand gekleidet und so aller Sinnenschwere enthoben. Der feine Humor, der diese Komposition begleitet, findet in der zart tänzerischen Art, in der sich die schemenhaft angedeuteten Figuren über die Komposition bewegen, seine Entsprechung. Durch den Einsatz von Kunstharz und Spach-

telmasse erzielt Baumeister eine mauerputzartig strukturierte Oberflächenwirkung, die den prähistorischen Charakter des dargebotenen, archaisch anmutenden Formenrepertoires noch zusätzlich unterstreicht. Gerade im Vergleich zu den ähnlich reliefartig aufgebauten, jedoch eher in düsterer Farbigkeit gehaltenen „Figurenlandschaften“ und „Figurenmauern“ der frühen 1940er Jahre bestechen die „Metaphysischen Landschaften“ der Nachkriegsjahre wie in unserer heiteren Komposition „durch ihren gelösten Aufbau und die Strahlkraft der Farben“ (Peter Beye, zit. nach: Beye/Baumeister, Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde I, S. 18). Bis ins Jahr 1954 hat Baumeister das Thema der „Metaphysischen Landschaft“ variiert. Eine „Metaphysischen Landschaft“ aus dem Jahr 1954 (Beye/Baumeister 1438) hat 1997 in London den Besitzer gewechselt und gilt seither mit einem Auktionsergebnis in Höhe von fast 450.000 Euro als der zweithöchste Baumeister-Zuschlag auf dem internationalen Auktionmarkt. [JS]



„Einen Höhepunkt in der Entwicklung der vierziger Jahre bezeichnen die ‚Metaphysischen Landschaften‘, deren früheste 1946/47 entstanden sein dürften [...]“

Peter Beye, zit. nach: Beye/Baumeister, Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde I, S. 18.

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Schauspielerin, 1919 (recto).
Piazza S. Domenico II, 1905 (verso).

Öl auf Leinwand.
Urban 829/Urban 154.
Recto rechts oben signiert bzw. verso rechts unten signiert und datiert.
52,5 x 40 cm (20,6 x 15,7 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000

\$ 460,000 – 690,000

PROVENIENZ

- Kunsthandel Alfred Heller, Berlin-Charlottenburg.
- Curt Schueler (1877-1962), Berlin (um 1920, bis vor Frühling 1942).
- Conrad Doebbeke, Berlin/Hannover (wohl seit 1943/45, bis 1953).
- Museum Kunstpalast, Düsseldorf (1953 vom Vorgenannten erworben, bis 2019).
- Restitution an die Erben von Curt Schueler (2019).
- Seither in Familienbesitz.

Das Werk wurde 2019 an die Erben von Curt Schueler restituiert und ist frei von Ansprüchen.

Ab 1910 gewinnt die Auseinandersetzung mit religiösen Themen und Legenden an Bedeutung im Werk des Künstlers. Und damit einhergehend – so scheint es – beschäftigt sich Emil Nolde verstärkt mit Bildnissen und malt nicht nur Köpfe, die die Szenen bevölkern, er malt Typen: Frauen und Männer werden in der Sicht des Künstlers zu Charakteren. Mit seinen Porträts spiegelt der Künstler nicht sein Gegenüber, er möchte die Person auch verstärkt sichtbar machen. So geschieht dies auch, wenn er sich, wie so oft, mit dem Thema „Mann und Weib“ (1919, Urban 794) auseinandersetzt, oder die Beziehung zwischen „Fürst und Geliebte“ (1918, Urban 797) schildert und damit durchaus sein Interesse an vielleicht verruchten Themen mitschwingen lässt. Die „Geliebte“ hat es dem Künstler ‚angetan‘, er wird sie in einem weiteren großartigen Bildnis verewigen und auch ihren Namen preisgeben: Sie heißt Nadja! Im selben Jahr, also 1919, malt Emil Nolde weitere Bildnisse, sieben an der Zahl, darunter auch die „Schauspielerin“. Sie sitzt Nolde frontal gegenüber. Ihre strahlend blauen Augen sind offen, ihre Gesichtszüge sind weich und deuten ein leichtes Lächeln an. Der feuerrot geschminkte Mund ist leicht geöffnet, das dicke, halblang geschnittene braune Haar gescheitelt. In der Unmittelbarkeit des Ausdrucks malt Nolde sein Gegenüber, ungefiltert, voller Empathie. Die Person ist – so kann man annehmen – privat gekleidet, das Kleid, das Oberteil umschmiegt den Hals und gibt den Blick frei auf ihren Hals und den Übergang zum Dekolleté. Nolde begreift seine Farbpalette als sein stärkstes Ausdrucksmittel, als das eigentliche Medium seiner künstlerischen Identität. Es sind

- **Emil Nolde malt nicht nur Köpfe, er malt Typen**
- **In der Unmittelbarkeit des Ausdrucks malt Nolde sein Gegenüber, ungefiltert, ganz aus dem Instinkt geborenen Schaffen**
- **Emil Nolde ist gefangen von seinem Gegenüber, malt die Schauspielerin, eine den Künstler herausfordernde, kraftvolle wie überzeugende Person**

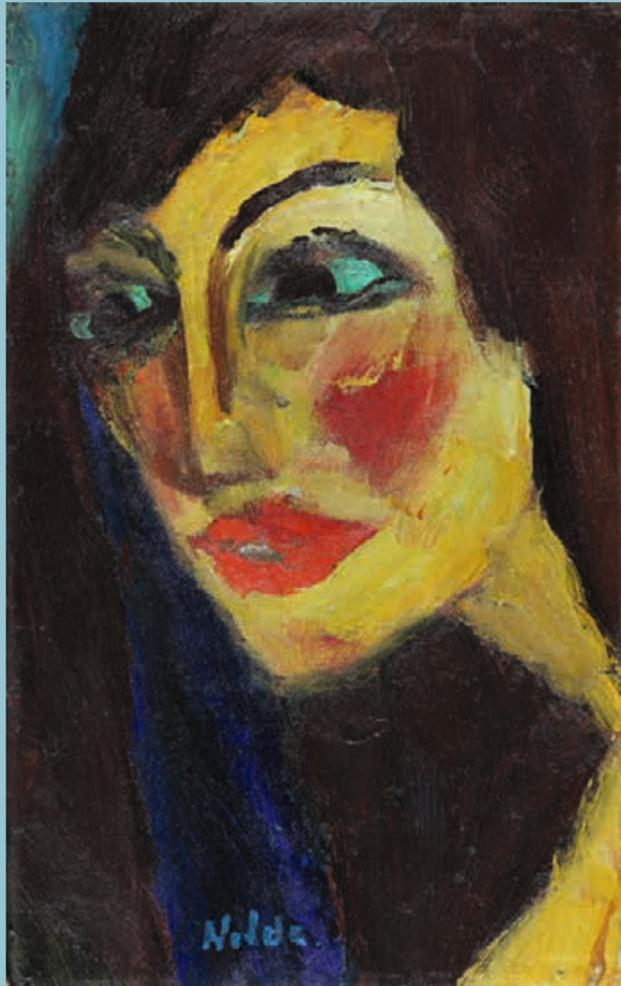
„Die Menschen sind meine Bilder.“

Emil Nolde

AUSTELLUNGEN

- First General German Art Exhibition, Museum of History, Moskau, 1924, Nr. 300 (Schauspielerin).
- Emil Nolde. Ölgemälde - Aquarelle - Zeichnungen - Graphik, Kongreßhalle Berlin, 23.9. - 12.10.1962, Nr. 2 (Schauspielerin).
- Düsseldorf, Kunstmuseum, 1900 - talets konstutveckling belyst genom 150 verk av 100 konstnärer, Konsthall Malmö, 30.8. - 2.11.1980, Nr. 35 (Taormina).

nicht nur die vor Farbigkeit strotzenden Blumenbilder, die stimmungsreichen Watt- und Meerlandschaften, die aufgeladenen biblischen und mythischen Szenen. Es sind vor allem die Porträts, in die Nolde seine Idee von Ursprünglichkeit einfließen lässt und dies wie hier in offener Direktheit und elementarster Einfachheit der Physiognomie. Der intensive Blick der „Schauspielerin“ verwickelt sowohl den Künstler damals als auch heute den Betrachter unmittelbar in einen intensiven Austausch. Die Dualitäten des Lebens sind für Nolde elementar, die nach seinen eigenen Worten „in meinen Bildern immer einen großzügigen Platz einnahmen [...] Zusammen oder gegeneinander: Mann und Frau, Lust und Leid, Gottheit und Teufel“ (zit. nach: Emil Nolde: Porträts, Ausst.-Kat., Ulm 2005, S. 76). Außer durch das Titeletikett haben wir keine Kenntnis über die Identität der Porträtierten, Nolde verschweigt uns ihren Namen. Das ist nicht immer der Fall, so benennt Nolde die etwa gleichzeitig entstehenden Bildnisse Anfang des Jahres 1919 nach den Porträtierten: Sie heißen „Nadja“ (Urban 830), „Vera“ (Urban 831), „Marie“ (Urban 832), „Ingeborg“ (Urban 835), aber auch „Italienerin“ (Urban 834), „Rothaariges Mädchen“ (Urban 836) und eben „Schauspielerin“ (Urban 829). In seiner Autobiografie „Mein Leben“ finden wir einen spekulativen Hinweis, wer die Dargestellten sein könnten: „Das Kriegsende hatte einem wieder die Freiheit des Reisens gegeben und auch ein orientierendes Verlangen nach Freunden und Bekannten. Wir reisten nach Dänemark, die lang unterbrochenen Besuche der Familie wieder aufnehmend. [...] Die Geschwister meiner Ada, in Kjellerup, in Kolding



Emil Nolde, Nadja, 1919, Öl auf Leinwand. Verkauft bei Ketterer Kunst am 12.6.2007. Auktionsergebnis: 2.537.000 Euro. © Nolde Stiftung Seebüll, 2020

und Kopenhagen wohnend, waren im Leben und Denken durch die Kriegszeit uns fast entfremdet worden. Das Wiedersehen war schön. [...] Das Malen war mein besseres Sein, ich malte wieder. Ich malte Bildchen nach Kindern und den schönen Schwägerinnen und auch nach dem Zaubermädchen, der Märchenerzählerin“, so Emil Nolde (Mein Leben, Köln 1993, S. 330). Ist die „Schauspielerin“ eine Schwester von Ada? Ada Vilstrup ist doch selbst Schauspielerin, als sie 1902 Emil Nolde heiratet. Und das Zaubermädchen? Die Märchenerzählerin, vielleicht Nadja? Wir können es nicht mit Gewissheit sagen, es bleibt im Reich der Spekulationen verborgen.

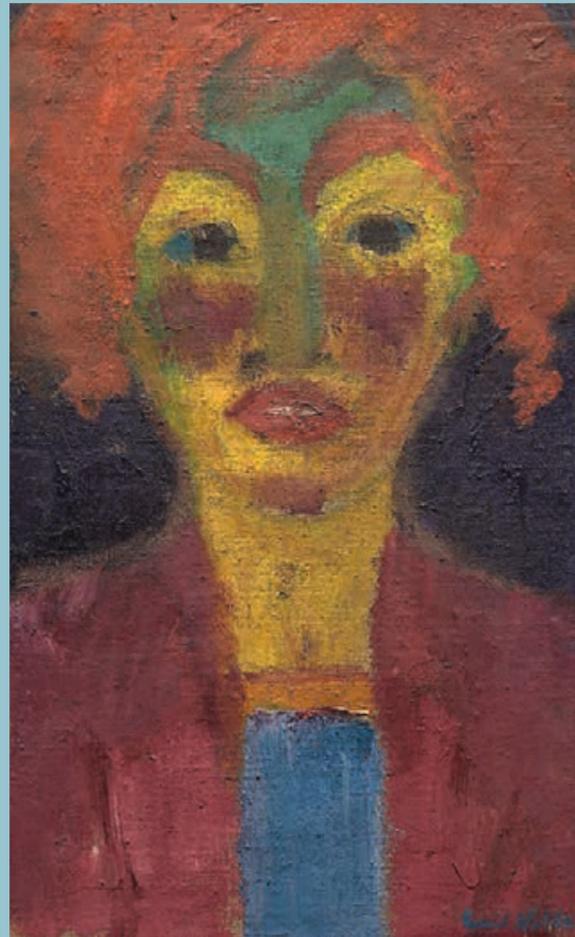
Noldes Bildnis der „Schauspielerin“ ist – laut Auskunft von Manfred Reuther, dem langjährigen Direktor der Ada und Emil Nolde-Stiftung – Anfang Januar 1919 mit den anderen Bildnissen in dem Berliner Wohnatelier in der Tauentzienstraße entstanden, dem Winterquartier der Noldes, bevor sie vielleicht Mitte Januar nach Dänemark aufbrechen, wo sie bis 20. Februar eine offizielle Genehmigung für den Aufenthalt haben. Aber noch in Berlin spannt Nolde die mit einer Platzansicht bemalte Leinwand um und nutzt die Rückseite für das Bildnis der „Schauspielerin“. Auf der Rückseite des Bildnisses finden wir also heute die 1905 in Taormina gemalte Ansicht der Piazza San Domenico. Ada und Emil Nolde verbringen den milderen Winter auf

Emil Nolde, Publikum im Cabaret, 1911, Öl auf Leinwand, Stiftung Seebüll, Ada und Emil Nolde. © Nolde Stiftung Seebüll, 2020



Sizilien. Kehren wir nochmals zurück zu diesem faszinierenden Frauenbildnis: „Wie die Physiognomie, wie die Art der Darstellung und die allgemeine Ausdrucksweise bestätigen, wird das Bildnis der ‚Schauspielerin‘ nicht von freier Phantasie geleitet, sondern orientiert sich als Vorgabe an einer konkreten Person und unterwirft sich in der Gestaltung den Kategorien des Porträts. Doch wer dargestellt ist, lässt sich bisher nicht ausmachen“, so Manfred Reuther in einem Statement zu diesem Bildnis im November 2020. Dennoch, der Eindruck bleibt: Emil Nolde ist gefangen von seinem Gegenüber, malt die Schauspielerin, eine den Künstler herausfordernde, kraftvolle wie überzeugende Person.

Emil Nolde, Rothaariges Mädchen, 1919, Öl auf Leinwand, Art Institute Chicago, Inv. Nr. 2002.589. © Nolde Stiftung Seebüll, 2020



Rückseitenansicht: Emil Nolde, Piazza S. Domenico II, Taormina, 1905, Öl auf Leinwand. © Nolde Stiftung Seebüll, 2020

PIAZZA S. DOMENICO: DIE RÜCKSEITE

Die Rückseite der „Schauspielerin“ zeigt ein frühes Gemälde, welches während der Reise von Ada und Emil Nolde nach Sizilien im Frühjahr 1905 entsteht: Es zeigt die „Piazza S. Domenico“ in Taormina. Schon damals gilt der landschaftlich eingebundene Ort, umgeben von Bergen, Vulkan und Meer, als mondänes Reiseziel. Noch bilden pastose Schichten von dickem Impasto eine reliefartige, vom kräftigen Pinselduktus modellierte Oberfläche, erfahren die Bäume, die Architekturen in der lebhaften Gestaltung eine sonnendurchflutete, frühlingshafte Oberfläche. Nolde ist künstlerisch noch gefangen vom impressionistischen Einfluss eines Van Gogh. Dessen Ansichten von Arles könnten Nolde in Gedanken begleitet haben, als er den Platz, die Gebäude und Bäume und auch die Passanten für die Komposition ordnet.

PROVENIENZ

Um 1920 erwirbt Curt Schueler (1877-1962), ein erfolgreicher Geschäftsmann in Berlin, das vorliegende Werk von Emil Nolde. Der genaue Eingang in seine Sammlung ist nicht bezeugt, zuvor jedoch ist das Gemälde beim Kunsthändler Alfred Heller in Berlin-Char-

lottenburg nachweisbar. Zu Schuelers Sammlung gehören unter anderem Werke von Franz Marc, Paul Kleinschmidt, Franz Heckendorf und Jules Pascin. Curt und seine Ehefrau Hilda Schueler erhalten 1942 den Deportationsbefehl. Beiden gelingt jedoch mit Hilfe des Malers Franz Heckendorf die Flucht über die Schweiz nach Schweden zu ihrem dorthin bereits früher emigrierten Sohn Stefan. Sie verkaufen das vorliegende Werk unter Zwang. Der neue Eigentümer kann ebenso wenig geklärt werden wie die Frage, wann und wie das Bild in den Besitz von Conrad Doebbecke gelangt. Von dem promovierten Juristen, Bauunternehmer und Immobilienhändler wird das Gemälde 1953 für die städtische Sammlung Düsseldorf erworben. Da Conrad Doebbecke jedoch im Verdacht steht, während der NS-Zeit verstärkt Kunstobjekte aus jüdischem Besitz gekauft zu haben, stellt der Kunstpalast das Gemälde bereits 2015 in die „Lost Art“-Liste ein. Am 4. Juli 2019 beschließt der Rat der Landeshauptstadt Düsseldorf, das zweiseitige Gemälde von Emil Nolde an die Erben nach Curt Schueler zu restituieren und entspricht mit der Rückgabe dem Restitutionsersuchen Curt Schuelers Nachfahren. [MvL]

KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Sibylle. 1935.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1118. Rechts unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert.

106 x 79 cm (41.7 x 31.1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.15 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Nierendorf Galleries, New York.
- Sammlung Albert M. Bender, San Francisco.
- Museum of Modern Art, San Francisco (1957-1984, ehem. Inv.-Nr. 37.2994).
- Privatsammlung Großbritannien (ab Mitte der 1980er Jahre).
- Privatsammlung (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).

AUSSTELLUNG

- Werner Zeppenfeld: Plastik, Max Beckmann: Graphik, Karl Hofer: Ölgemälde, Kunstverein in Hamburg, 5.4.-3.5.1936, Kat.-Nr. 28.
- Karl Hofer. A Retrospective View, Milwaukee Art Institute, 5.10.-25.10.1936; Museum of Modern Art, San Francisco, 5.5.-5.8.1937, Kat.-Nr. 15.
- Karl Hofer. A Retrospective View, Schaeffer Galleries, New York, 4.1.-23.1.1937, Kat.-Nr. 14.
- Loan Exhibition of International Art, Art Association, Los Angeles, Oktober bis Dezember 1937, Kat.-Nr. 177.
- In Memoriam, American Federation of Arts (New York), San Francisco, November 1957, Kat.-Nr. 41.

LITERATUR

- Magazine of Art, San Francisco Museum of Art Edition, 1949 (Januar), S. XXXVII (mit Abb.).
- Alfred Frankenstein, Letters of a German Artist. Carl Hofer, in: San Francisco Chronicle, This World, 11.1.1948, S. 24 (mit Abb.).
- Christie's, New York, 17.5.1984, S. 114, Los-Nr. 397 (mit Abb.).
- Kunstpreis Jahrbuch, 39.1984, 1, S. 202.

HOFERS MEISTERLICHE FIGURENBILDER

„Die große Leistung Karl Hofers liegt zweifelsohne im Figurenbild“, schreibt Dr. Frank Schmidt, damaliger Direktor der Hamburger Kunsthalle, 2012 im Katalog zur Ausstellung „Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit“ (S. 92). Hofers Fähigkeiten zeigen sich auch in der hier vorliegenden Arbeit, mit der er ein Figurenbildnis schafft, das wie so häufig in seinem Œuvre mit einem sparsamen Einsatz von Gegenständen und Staffage, dem typischen Verzicht auf einen bestimmaren, erzählerischen Umraum und

- Bis zur Entstehung zurückreichende Ausstellungshistorie
- Mit dem tradierten mythologischen Sujet der Sibylle, einer die Zukunft vorhersagenden Prophetin, verweist Hofer auch auf das nahende Grauen des Zweiten Weltkriegs
- Einnehmende Visualisierung der angestrebten Stimmungshaltung: einer besonders ausdrucksstarken Melancholie
- Fast 30 Jahre als Leihgabe im Museum of Modern Art in San Francisco ausgestellt (1957-1984)

„Ihre stille, aber intensive Ausstrahlung beruht zu einem wesentlichen Teil auf dem strengen Bildbau und einer Formensprache verhaltener Expressivität, die den Gegenstand bewahrt, ihn aber nicht bloß abbildet, deren Geheimnis wohl das kaum merkliche, aber unlösbare Ineinander von Farben und Form ist [...]“

Karl Hofer, zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit, Hamburg 2012, S. 126.

einer nur angedeuteten Nacktheit auskommt, und trotzdem - oder vielleicht gerade deshalb - eine Bildwirkung von würdevoller, seltsam zeitloser Zurückhaltung und zugleich starker Anziehungskraft vermittelt. Geschickt verortet Hofer seine weibliche Protagonistin in einem leeren, sie neblig-umwabernden Flächenraum, so als habe er ihre Aura vergegenwärtigen wollen. Durch die reduzierte, gar minimalistische Darstellung rückt die Figur selbst in den Mittelpunkt, nur sie ist hier von Bedeutung.





Die ebenfalls zu einem „V“ gespreizten Finger: Tizian, Flora, um 1517, Öl auf Leinwand, Galerie degli Uffizi, Florenz.



Michelangelo Buonarroti, Pietà (Detailansicht), 1490er Jahre, Carrara-Marmor, Basilika Sankt Peter, Rom/Vatikan.



Naumburger Meister, Stifterfigur der Uta, Naumburger Dom, Mitte 13. Jahrhundert.



Michelangelo Buonarroti, Sibylle von Delphi, um 1530, Fresko, Sixtinische Kapelle, Rom/Vatikan.



Pablo Picasso, Femme de l'île de Majorque, 1905, Gouache und Aquarell, Puschkina Museum, Moskau
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020, Succession Picasso.

PICASSO, TIZIAN, MICHELANGELO UND DER NAUMBURGER MEISTER - EINE FÜLLE VON KUNSTHISTORISCHEN INSPIRATIONEN

Auch bei der nur im Ansatz gezeigten Nacktheit handelt es sich um einen raffinierten Kunstgriff. Das die Figur umschlingende weiße Tuch lässt eine intime Atmosphäre entstehen, baut ein subtiles Spannungsfeld zwischen Enthüllung und Verhüllen auf und eröffnet ein Spiel mit den Erwartungen des Betrachters. Hofer wagt hier den Rückgriff auf ein tradiertes kunsthistorisches Sujet, das bereits in Darstellungen aus der Antike und der Renaissance vertreten ist. Nicht nur die partielle Nacktheit der Dargestellten und ihr vom Betrachter abgewandter Blick, sondern auch ihre assoziativ zu einem „V“ gespreizten Finger und das altmeisterlich drapierte Tuch wecken Erinnerungen an weibliche Figurendarstellungen der italienischen Renaissance, bspw. Tizians „Flora“. Tatsächlich beschäftigt sich Hofer während eines mehrjährigen Aufenthalts in Rom ab 1903 intensiv mit den Werken der Antike, des Quattrocento und der Renaissance. So ist wohl auch das statuenhaft-skulpturale Innenhalten und die scheinbare geistige Entrücktheit der Figuren auf Inspirationen aus der Kunstgeschichte zurückzuführen, etwa auf die Stifterfigur der „Uta“ im Naumburger Dom, die Hofer in seinen Ausführungen über allgemeingültige Formensprache explizit erwähnt (in: D. Kupper (Hrsg.), Schriften, 1995, S. 114). Die statuenhafte Regungslosigkeit bildet dabei einen starken Kontrast zu der subtil-erotischen Sinnlichkeit der fast entblößten Dargestellten, doch eigentlich geht es Hofer mit dieser formalen Reduzierung vielmehr um eine künstlerische Verallgemeinerung, eine Allgemeingültigkeit der Form und um die malerische Visualisierung einer Stimmungshaltung: der ihm selbst so vertrauten Melancholie dieser Jahre. Sein Bestreben bestätigt Hofer zum einen als hochgradig modernen Maler, zum anderen zeigt sich darin womöglich auch seine Wertschätzung für die Arbeiten Pablo Picassos, der mithilfe ebendieser Suche nach Allgemeingültigkeit von Schönheit und Form den Weg in die Abstraktion beschritt.

Karl Hofer, Sitzende mit Tuch, 1937, Öl auf Leinwand, Sammlung NRW.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Karl Hofer, Frauenkopf, 1944, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen
© VG Bild-Kunst, Bonn 2020



UMBRUCH IN DEN 1930ER JAHREN. HOFERS PROPHETISCHE KUNST

Eine unser Bild vorbereitende Ölskizze mit der Widmung „Gehört meiner lieben Frau Lisb. Hofer“ (Wohlert 117) befindet sich bis zu deren Tod im Besitz Elisabeth Hofers. Dieses Detail wie auch die zeitliche Verortung unseres Werks in Bezug auf Hofers damaliges Leben geben einen Hinweis darauf, welch hohen Stellenwert das Kunstwerk für ihn gehabt haben muss. Wenige Jahre vor Entstehung unserer Arbeit befindet sich der Künstler noch auf dem Höhepunkt seiner Karriere. In insgesamt 27 Museen zeigt man seine Werke und auch sein internationaler Erfolg wächst. 1933 findet all das ein jähes Ende. Hofer wird suspendiert, über 300 seiner Werke werden als „entartete Kunst“ aus öffentlichen Sammlungen entfernt, er erhält Arbeits- und Ausstellungsverbot. Er widersetzt sich jedoch und malt stoisch weiter, u. a. zahlreiche prophetische Werke, welche in Ansätzen die Gräueltaten und die apokalyptischen Geschehnisse des nahenden Zweiten Weltkriegs vorherzusagen scheinen. Auch mit der hier angebotenen Arbeit, deren Titel sich auf die mythologische Figur der „Sibylle“, einer die Zukunft vorhersagenden Prophetin, bezieht, scheint Hofer den Betrachter auf zukünftige Ereignisse hinzuweisen, die sich 1935 bereits im Ansatz ankündigen.

„ICH HABE NIE SO VIEL UND SO GUT GEARBEITET“. KARL HOFERS SCHAFFEN IN DEN 1930ER JAHREN

Kurz vor Entstehung der vorliegenden Arbeit schreibt er in einem Brief: „Ich fühle eine unbändige Energie zum Schaffen in mir, habe nie so viel und so gut gearbeitet. Wäre das nicht, so hätte ich meinem Leben ein Ende machen müssen.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Hofer, Hamburg 2012, S. 128). „Der empfindsame, von Natur aus zu Melancholie und Bitterkeit neigende Maler, überlebte die menschen- und kunstfeindliche Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft nur mit Hilfe seiner Malerei, in der er ein Ventil fand für sein Entsetzen, in der er mahnend Partei ergreifen konnte; die es ihm aber auch ermöglichte, der Realität zu entfliehen, die Räume der Stille und Harmonie aufzusuchen, nach denen er sich sehnte.“ (Ebd., S. 128). [CH]

ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien - lebt und arbeitet in Wien

Eikopfbüste. 1959/1962.

Öl auf Karton auf Holzplatte.

Rechts unten signiert, datiert und betitelt.

73 x 103 cm (28.7 x 40.5 in), inkl. Künstlerrahmen.

Die Arbeit wurde von Atelier Arnulf Rainer, Wien, mündlich bestätigt.

Wir danken für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,17 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

· Galerie van de Loo, München.

· Privatsammlung Süddeutschland (1976 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Arnulf Rainer. Der große Bogen, Kunsthalle Bern/Lenbachhaus München, 1977, mit Abb. S. 44 (verso mit dem Etikett der Kunsthalle Bern).

· Arnulf Rainer, Nationalgalerie Berlin/Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden/Städtisches Kunstmuseum, Bonn/Museum Moderner Kunst, Wien, 20.11.1980-2.11.1981, Kat.-Nr. 105, mit S-W-Abb. S. 61.

Das Verdeckte ist das notwendige Gerüst der Verdeckung, das auch im Falle der gänzlichen Übermalung noch unsichtbar die Form der Verhüllung bestimmt. Schön ist dieses antikünstlerische malerische Prinzip Rainers an der frühen Arbeit „Eikopfbüste“ nachvollziehbar. Gerade an den übermalten Köpfen wird Rainers „Entgestaltungsprozess“ oder besser das künstlerische Prinzip der malerischen Auslöschung erfahrbar, denn bei keinem anderen Bildgegenstand geht es in der langen kunsthistorischen Tradition mehr um die Darstellung des Individuellen, der jeweils einzigartigen Physiognomie als im Genre des Porträts oder der Porträtbüste. Rainer radiert durch die schwarze Überdeckung die Bedeutung des Bildgegenstandes vor den Augen des Betrachters aus. Gestik und Farbe, die teils in verkrusteten Rinnsalen über die Leinwand fließt, beherrschen die Komposition. Das Spannungsverhältnis zwischen der sich vom Zentrum aus über die Leinwand ausdehnenden schwarzen Überdeckung und den hellen Bildrändern macht den besonderen Reiz dieser frühen, fast formatfüllenden und nahezu monochromen Übermalung aus, und so hält der Kunsthistoriker Otto Breicha fest: „Die Ordnung dieser ersten Phase der Übermalungen ist die Ruhe und Ausgewogenheit der Farbmasse. Einerseits geht es dabei um das Verhältnis von Farbe und Bildformat [...], andererseits um die Spannungsbeziehungen, die zwischen Bildrand, Mal-

- Aus der ersten Phase der Übermalungen, in denen Arnulf Rainer die Auslöschung des Bildgegenstandes zum antikünstlerischen Prinzip erklärt
- Die Übermalung gilt bis heute als das zentrale Prinzip in Rainers Schaffen und als kunsthistorisch bedeutender Beitrag zur Post-War-Kunst
- Rainers Werk atmet den freien, unkonventionellen Geist des Autodidakten, der die Akademie nach wenigen Tagen wegen künstlerischen Kontroversen verlässt
- Seit den 1960er Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung
- Rainer gilt als Begründer der österreichischen Nachkriegskunst, seine Übermalungen sind heute Teil zahlreicher bedeutender Sammlungen, wie u. a. der Tate Collection, London
- Ausgestellt in der Einzelausstellung „Arnulf Rainer. Der große Bogen“ 1977 in der Kunsthalle Bern/Lenbachhaus München sowie in der großen Retrospektive 1980/81 in der Nationalgalerie Berlin/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden u.a.

grund und den Begrenzungen des Zustrichs entstehen [...]“ (O. Breicha, Arnulf Rainer. Überdeckungen, Wien 1972, S. 8f.). Gleich einem schwarzen Vorhang, der sich zwischen Bildgegenstand und Betrachter legt, verneinen Rainers großflächige, frühe Übermalungen mit einer besonderen künstlerischen Radikalität und Absolutheit traditionelle Erkenntnisprozesse. Für Rainer hat sich die Monochromie des Schwarz „als ein königlicher Weg zur Stillegung und Mortifikation“ erwiesen, den schöpferischen Akt des schrittweisen Übermalens hat er deshalb mit dem „Erlangen der Kontemplation im religiösen Leben“ verglichen (A. Rainer, Schriften, Ostfildern 2010, S. 30). Dass der Prozess der Übermalung sich langsam und bedächtig wachsend vollzieht, belegt auch die Datierung vieler Arbeiten, die oftmals - wie auch „Eikopfbüste“ - eine zweifache Datierung tragen. Rainers Übermalungen, die später auch Fotografien und Kunstwerke anderer Künstler als Ausgangspunkt haben, machen den Künstler international bekannt und befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden Sammlungen, wie u. a. der Tate Collection, London, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, und dem Museum Ludwig, Köln. Zuletzt zeigte die Albertina in Wien 2019/20 anlässlich des 90. Geburtstages des Künstlers unter dem Titel „Arnulf Rainer. Hommage“ eine große Einzelausstellung. [JS]





211

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Frauenporträt. 1911.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert und datiert. Verso von fremder Hand bezeichnet „M13541.“

69,5 x 50,5 cm (27,3 x 19,8 in).

Aufzugszeit: 11.12.2020 – ca. 17.19 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69.000 – 92.000

PROVENIENZ

- Sammlung Herbert und Natalie Kirshner, New York (bis 2001).
- Privatsammlung Großbritannien.

LITERATUR

- Lempertz, Köln, Juni 1969, Los 547, Tafel 18 (hier als Selbstbildnis der Künstlerin betitelt).
- Ketterer Kunst, 19.5.2001, Auktion 255, Lot 10 m. Abb.

- Aus dem Jahr der Gründung des „Blauen Reiters“, 1911
- Gabriele Münter ist eine facettenreiche Porträtmalerin
- Zeugnis von Münters feinem Gefühl, Persönlichkeiten einzufangen
- Über viele Jahre in der Sammlung Herbert und Natalie Kirshner, New York

„Bildnismalen ist die kühnste und schwerste, die geistigste, die äußerste Aufgabe für den Künstler.“

Gabriele Münter, in: Bekenntnisse und Erinnerungen, 1952.

Unser Porträt malt Gabriele Münter vermutlich 1911, in einer Zeit, in der sie den ersten Zenit ihres großartigen Könnens erreicht in der intensiven, für die Moderne wegweisenden Zusammenarbeit mit ihrem Lebensgefährten Wassily Kandinsky, mit Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin. Werefkins Porträt, gemalt von Münter 1909, zählt zu den Inkunabeln der Porträtkunst vor dem Ersten Weltkrieg. Münter malt in der Hochzeit der künstlerischen Ausrichtung hin zum „Blauen Reiter“ neben Familienmitgliedern zumeist Personen ihrer näheren Umgebung, Künstlerinnen und Künstler aus dem erweiterten Kreis des „Blauen Reiters“. Bisweilen entstehen auch wenige Selbstbildnisse, räumliche Szenen mit Kandinsky und Erma Bossi oder Jawlensky am Tisch. Der überwiegende Teil der Dargestellten in der Zeit ab 1908 ist namentlich bekannt, wie „Marianne von Werefkin“, das „Fräulein Mathilde“ oder „Olga von Hartmann“. Unser Bildnis nun zeigt eine junge Frau etwas seitlich auf einem Stuhl sitzend, in einfacher Tagestracht, hochgeschlossener Weste mit Silberknöpfen, zurückgenommenem weißen Kragen und einer hellblauen Schürze. Das Gesicht erscheint natürlich und ungeschminkt, ihr kräftiges Haar nicht aufwendig

gelegt. Besonders auffallend gestaltet Münter den seitlich auf die Rücklehne aufgestützten rechten Oberarm und malt den Unterarm vom Ellbogen an bis zur lässig herunterfallenden Hand mit feinen, langen Gliedern nahezu in das Zentrum der Ansicht. Gabriele Münter fasziniert diese Hand; sie beschreibt mit dieser entspannten Haltung nicht nur einen Wesenszug der Dargestellten, es scheint, als säße eine vertraute Person der Künstlerin gegenüber. Dennoch, wer ist die Frau, die in ihrer natürlichen, eher ernsten, jugendlichen Anmut dem Blick der Malerin ausweicht? Man spürt die Konzentration und den Moment, in dem die Anlage des Porträts entsteht, die Künstlerin das Gesicht der Frau herausarbeitet, der Kleidung nicht minder Aufmerksamkeit schenkt, den Raum mit der Wand aber mit schnellen Pinselhieben flüchtig markiert; eine mehr auf farbigen Eigenwert gestaltete Fläche.

Um 1910 malt Gabriele Münter eine Reihe von Porträts, vor allem von Frauen in mehr oder weniger ausgeprägter Frontalität mit charakteristischem Antlitz. In direktem Vergleich, so scheint es, beschäftigt sich die Künstlerin intensiv mit dieser Unbekannten, die vermutlich in Murnau ihre Nachbarschaft teilt. [MvL/EH]



ALFONS WALDE

1891 Oberndorf - 1958 Kitzbühel

Bergstadt (Kitzbühel im Frühling). 1956.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert. Verso mit einem Künstleretikett, dort von fremder Hand bezeichnet.

31,5 x 35 cm (12,4 x 13,7 in).

Mit einem schriftlichen Gutachten von Peter Konzert, Innsbruck, vom 8. September 2020.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,21 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Kitzbühel.

· Privatsammlung Süddeutschland.

„Landschaft bedeutete ihm auch Kontrast zum Himmel, selten führte er die Berge bis hinaus zum oberen Bildrahmen, stets wurde das Blau des Himmels in seiner Intensität zu einem bildmitbestimmenden Element. Der kompositionellen Steigerung vom leicht erhöhten Vordergrund über den tiefen eingedrückten Mittelgrund bis zum wieder hoch kulissenartig aufsteigenden Bergmassiv im Hintergrund bediente sich Walde bei seinen Landschaftsdarstellungen.“

Gert Ammann, Alfons Walde 1891-1958, 2005, S. 83.

Alfons Walde findet in seiner unmittelbaren Umgebung die Motive, die fast sein gesamtes künstlerisches Werk kennzeichnen: das alpenländische Tirol mit seinen kleinen Bergdörfern und deren urtümlichen Bewohnern. Das naturverbundene Tirolerische hat Walde wie kein Zweiter mit seinem pastosen Pinselstrich in einer Weise geschildert, die ihm zeitig Beachtung gesichert hat. In der Malerei von Alfons Walde ist der Werdegang des Künstlers deutlich nachzuvollziehen. Eine ursprüngliche Ausbildung zum Architekten hat Walde zu einem Malstil finden lassen, der in der Gestaltung von kompaktem Formengut und klaren Umrissen verbunden mit einer formalen Gliederung der Bildfläche das Architektonische in den Kompositionen betont. Die Herausforderung der Bergmotive ist vor allem, die räumliche Dimension dieser Gebirgswelten einzufangen und zur Wirkung zu bringen. Dieses schafft Walde bereits mit wenigen Farben und Farbwerten, denen er mit seinem groben

Pinselduktus eine vibrierende Intensität verleiht. Markant für Waldes Malstil ist die pastose trockene Malweise, die es ihm ermöglicht immer wieder neue lebendige Nuancierungen von Lichtwerten zu kreieren. Vor allem die teils hart gegeneinandergesetzten Licht- und Schattenwerte machen das Besondere in der Bildsprache des Künstlers aus.

Alfons Walde ist der beste Botschafter seiner Heimat Tirol, der überwältigend schönen Landschaft rund um den legendären Wander- und Skiort Kitzbühel. Seine Bilder tragen maßgeblich zu dem Image Tirols als Vorzeige-Berglandschaft bei. Der malerisch festgehaltene Traum der imposanten Bergwelt mit dem weiten Blick über die schroffen Gipfel und dem glasklaren tiefblauen Himmel lässt den Blick verweilen und die klare Bergluft spüren. Immer wieder greift Alfons Walde diese Motive auf und widmet sich seiner Heimatlandschaft mit schwelgerischem Blick in jeder Jahreszeit. [SM]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Haus mit Schneebäumen in Kochel. 1908/09.

Öl auf Malpappe.

Die Arbeit ist unter der Nachlassnummer L 485 bei der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung registriert. Verso eigenhändig bezeichnet „Kochel Winter o8-9“. Verso mit einem Etikett mit der gestempelten Nummer „1294“, sowie mit einem Etikett mit der gestempelten Bezeichnung „Eisenmann KG“ und den handschriftlichen Bezeichnungen „6“ und „4“.

23 x 40,5 cm (9 x 15,9 in)[EH]

Mit einer Fotoexpertise der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 11. November 2008.

Aufrufzeit: 11.12.2020 - ca. 17.22 h +/- 20 Min.

€ 200.000 - 300.000

\$ 220.000 - 330.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Kunsthandlung Resch, Gauting.
- Privatsammlung (beim Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (geerbt vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Süddeutschland (2008, Christie's).

AUSSTELLUNG

- Gabriele Münter 1877-1962, Gemälde, Zeichnungen, Hinterglasbilder aus ihrem Besitz, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 22.4.-3.7.1977, Kat.-Nr. 18, Abb. S. 63.
- Adolf Erbslöh der Avantgardemacher, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 11.4.-20.8.2017, Kat.-S. 126 m. Abb.

LITERATUR:

- Peter Lahnstein, Gabriele Münter, Ettal 1971, Abb. 3.
- Christie's 25.6.2008, Los 568.

- Aus der künstlerisch wichtigen Zeit 1908/09, als Münter und Kandinsky nach Murnau zogen
- Eine der seltenen Ortsansichten Kochels von Gabriele Münter
- Aus dem Nachlass der Künstlerin



Gabriele Münter malt ein Gartenbild: ein Stück einer mit Schnee dicht bedeckten Wiese vor einem eng gefassten, stark fokussierten Ausschnitt einer Fassade mit Spalier und geschlossenen Läden, eine darüber auszumachende Loggia, in der an einer Leine Wäsche und bunte Laternen hängen. Die rechts wie links der Fassade anschließenden Gebäudeteile bleiben im Ungewissen. Entlaubte und schneebedeckte Zweige an jungen Bäumen verdeutlichen die klirrende Eiseskälte. In leuchtendem Blau gehaltene Spuren im Schnee vertiefen den Eindruck einer umgehend wie emotional und direkt auf die Malpappe ausgeführten Szene. Auf der Rückseite ist vermerkt „Kochel Winter 08-09“.

MÜNTER UND KANDINSKY IN KOCHEL

Erst im Februar 1909 reisen Gabriele Münter und Wassily Kandinsky nach Kochel und treffen den dort wohnhaften Komponisten und Musiker Thomas von Hartmann sowie dessen Frau Olga. Zwischen Kandinsky und Hartmann, mit dem dieser noch aus Moskauer Tagen bekannt ist, bahnt sich eine intensive Zusammenarbeit an: Erste Ideen zu Kandinskys Bühnenkomposition, in der Bewegung, Klang, Licht und musikalischer Ton eine abstrakte Synthese bilden sollen, werden zwischen den beiden diskutiert im tief verschneiten Kochel: „Im Februar fuhrten wir zu Hartmanns nach Kochel“, schreibt Münter in ihr Tagebuch. „Wir

fuhrten erst Garmisch – von da Schlitten Mittenwald – wo wir im Hotel auch an seinen Compositionen schrieben (Mittenwald war fein im Schnee!) Dann per Schlitten nach Kochel! In Kochel so 14 Tage bei Hartmanns. Hartmann entwarf (sehr interessant sehr talentvoll) mit K. zusammen die Musik zu den ‚Riesen‘.“ (Zit. nach Annegret Hoberg, in: Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902–1914, München 2007, S. 31.) Mit den „Riesen“ erwähnt Gabriele Münter das Szenarium „Der gelbe Klang“, das Kandinsky aber erst 1912 mit der Bühnenmusik Hartmanns im Almanach „Der Blaue Reiter“ veröffentlicht. Es stellt kein vollendetes Werk im herkömmlichen Sinne dar, sondern ist vielmehr sowohl Konzept als auch theoretisches Programm für ein Bühnenwerk. Die Handlungsträger sind namenlose, abstrakte Figuren: fünf Riesen, sogenannte undeutliche Wesen.



Münter beim Malen auf dem verschneiten Friedhof in Kochel, Februar 1909. Fotografie von Wassily Kandinsky. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

VOM NATURABMALEN ZUM ABSTRAHIEREN

Eine von Kandinsky aufgenommene Fotografie zeigt Münter im Wintermantel beim Malen der „Grabkreuze in Kochel“ auf dem Friedhof der Kocheler Pfarrkirche. Das Arbeiten direkt vor der Natur unter freiem Himmel, die anti-akademische „Pleinair“-Malerei, gilt Kandinsky bereits bei der Gründung seiner eigenen Malschule Phalanx um 1901 als Grundbedingung künstlerischer Erfahrung. Gabriele Münter, damals Schülerin und später Lebensgefährtin Kandinskys, wird nach beider Rückkehr von ausgedehnten Reisen im Sommer 1908 nach München diese Praxis in beinahe allen gemeinsamen Murnauer Jahren fortsetzen. In Murnau ereignet sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als 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.

Gabriele Münter, Grabkreuze in Kochel, 1909, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München



Gabriele Münter, Kochel, Schneelandschaft mit Häusern, 1909, Öl auf Malpappe, Privatbesitz. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

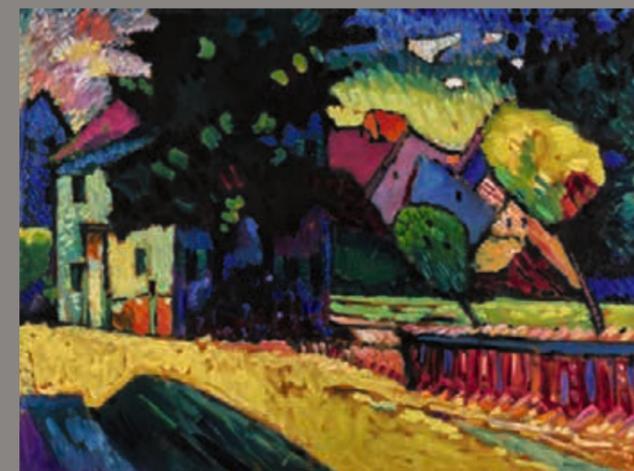
„Mittenwald war fein im Schnee! Dann per Schlitten nach Kochel!“

Aus einem Tagebucheintrag von Gabriele Münter, zit. nach Annegret Hoberg, in: Gabriele Münter. Die Jahre mit Kandinsky. Photographien 1902–1914, München 2007, S. 31.



Wassily Kandinsky, Winterlandschaft, 1909, Öl auf Malpappe, Hermitage, St. Petersburg.

„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 rückblickend 1911. Mit dem Gemälde „Haus mit Schneebäumen“ zeigt die Künstlerin, mit welcher radikalen Möglichkeiten sie das Gesehene individuell umformt und bei einer nahezu perspektivlosen Raumauffassung zu aufregenden Farbkompositionen gelangt: Das in kontrastreichen Farbflächen angelegte Motiv ist von farbigen Konturen strukturiert, die auffallende Fassade mit Spalier im Zentrum der Komposition ist ‚gerahmt‘ von kühnen Farbnuancen, emotionale Empfindungswerte zwischen Gelb und Grün, Rot und Blau gemischt. Vergleicht man Gemälde Münters und Kandinskys miteinander, so fällt ihre große Ähnlichkeit auf; zu keiner anderen Zeit ist sich das Künstlerpaar so nahe wie in den ersten Murnauer Jahren. [MvL]



Wassily Kandinsky, Murnau – Landschaft mit grünem Haus, 1909, Öl auf Malpappe, Privatbesitz. Verkauft am 21.6.2017 durch Sotheby's, Auktionsergebnis: 23.900.000 Euro.

214

PETER BRÜNING

1929 Düsseldorf - 1970 Ratingen

Ohne Titel. Um 1960.

Öl auf Leinwand.

Otten 363. 80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000^R

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M.

AUSSTELLUNG

- Peter Brüning – Vom Informel zu den kartographischen Bildern und Zeichnungen, Galerie Elke und Werner Zimmer, Düsseldorf, 21.3.–12.5.1984.

„Die Frage nach Gegenständlichkeit oder Ungegenständlichkeit ist überholt.“

Peter Brüning, 1956.

„Informel ist kein ‚Stil‘, sondern eine Haltung. Eine Haltung, die eine Offenheit nicht nur der bildnerischen Komposition einschließt, sondern generell die Offenheit des Werkes als Prozess mit einbezieht, die sowohl den Schaffensprozess als auch den Wahrnehmungsprozess, nicht nur den eigenen, sondern auch den des Rezipienten, in der Realität des Kunstwerkes selbst vereint.“ (zit. nach: Marie-Luise Otten, Peter Brüning und das Potential des Informel, in: Peter Brüning 1929-1970, Galerie Haas, 2019, S. 14) Peter Brüning gehört zu den wichtigsten Vertretern des deutschen Informel. Seine Werke zeigen auf eindrucksvolle Weise diese genannte Offenheit gegenüber der Bildkomposition, Farbgebung und dem Pinselstrich – aber auch gegenüber dem Betrachter. Brünings Kunst ist wie die der anderen informellen Künstler für jeden zugänglich und vermeidet jegliche Exklusivität.

Das vorliegende Ölgemälde zeigt eine dynamische Bildkomposition, die einen virtuosens Pinselduktus erkennen lässt. Brüning arbeitet vorwiegend mit Braun- und Grün-Tönen, wobei er durch den Einsatz

- Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Dynamische Bildkomposition, die die virtuose Handschrift des Künstlers zeigt
- 1959, 1964 und 1968 Teilnahme an der documenta II, III und IV in Kassel



Peter Brüning im Atelier, 1957.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

von schwarzen Farbakzenten das Bild strukturiert und den Blick des Betrachters lenkt. Das vorliegende Werk steht repräsentativ für seine abstrakt-gestische Kunst, die bewusst den Akt des Malens, also den Schaffensprozess, in den Vordergrund stellt. Damit lässt seine Kunst deutliche Anklänge an die Stilrichtung des Action-Paintings erkennen, wie es ab den 1950er Jahren innerhalb des abstrakten Expressionismus zu finden ist. Der Amerikaner Jackson Pollock (1912-1956) gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Action-Paintings. Wie im Informel steht auch hier der Malprozess im Vordergrund, der zudem einfache Malmittel und den Einsatz des Körpers einschließt.

Brünings Kunst hat bereits ab den 1950er Jahren internationale Anerkennung erfahren, so wurden ihm nicht nur zahlreiche Einzelausstellungen im In- und Ausland gewidmet, sondern auch etliche Förderpreise verliehen. Seine Teilnahme an wichtigen Ausstellungsprojekten wie der documenta II (1959), III (1964) und IV (1968) festigte zudem seine Stellung auf dem internationalen Kunstmarkt. [SL]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Ohne Titel (19.2.97). 1997.

Aquarell auf Papier.

Rechts unten signiert und datiert. Auf der Rahmenabdeckung nochmals signiert. 11,2 x 15,5 cm (4,4 x 6,1 in), blattgroß.

Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis verzeichnet.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,26 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

- Wako Works of Art, Tokio/Japan.
- Privatsammlung London (direkt beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter, Wako Works of Art, Tokio, Japan, 24.10.1997-28.11.1997.

Gerhard Richters beeindruckendes Œuvre auf Papier ist bislang nur einem kleineren Kreis von Kennern bekannt. Erste Aquarelle und Zeichnungen, die zunächst wie seine Gemälde auf Fotografien basieren, entstehen 1964. Die Papierarbeiten treten fortan in größeren Zeitintervallen und meist systematisch in Serien auf. Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Aquarellmalerei beginnt ab Ende der 1970er Jahre, einen Höhepunkt findet sie in den 1980er Jahren. Erst 1985 werden erstmals Werke dieses Genres in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt. Zunächst erscheint die Aquarellkunst Richter zu verspielt, da er fürchtet, die entstehenden Blätter könnten zu schön, zu verführerisch, zu „künstlerisch“ sein. Generell spielt das Medium der Aquarellmalerei in der Kunst der Nachkriegsmoderne eine untergeordnete Rolle, und erst in den 1980er Jahren wird es für verschiedene Künstler wie Beuys, Tuttle, Palermo, Polke, Baselitz, Graubner oder eben Gerhard Richter wieder zu einem wichtigen Ausdrucksmittel. Der Künstler schätzt den nur hier möglichen Arbeitsvorgang - das Schütten, Tropfen, Auftragen von Farbe -, weil das Ergebnis nicht genau planbar ist. So wird eine „Lässigkeit“ (G. Richter, in: Dieter Schwarz, Gerhard Richter: Zeichnungen 1964-1999, Düsseldorf 1999, S. 7.) 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. Die Methode des seriellen Arbeitens und das Prinzip des Zufalls sind beides feste Bestandteile im künstlerischen Schaffen Richters, die auch auf die Aquarelle zutreffen. Die

- **Aquarelle sind eine kleine, aber für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre, die er im März 1997 beendet**
- **Transparenter und deckender Farbauftrag: Richter nutzt die schöpferischen Möglichkeiten der Aquarell-Technik**
- **Seit der Entstehung in Privatbesitz**
- **Kleinod von faszinierender leuchtender Farbigkeit**

kleinformatigen leuchtenden Werke erarbeitet er in zeitlich komprimierten und intensiven Arbeitsphasen. Die Aquarelle tragen meist ein Datum, das den Titel ersetzt. Sie geben uns auch Aufschluss über die Arbeitsweise des Künstlers, fast täglich entsteht ein neues Werk. Das Arbeiten in Schichten ist ihnen mit den großen Gemälden der „Abstrakten Bilder“ gemein. Transparente Farbschlieren werden durchbrochen von aus der Tiefe heraus leuchtenden stärker pigmentierten Farbflächen. Es dominieren zunächst Rot-, Gelb- und Blautöne. „Mit der Beschränkung auf Primärfarben vermeide ich erst einmal einen bestimmten Ton mischen zu müssen, denn der wäre dann weniger neutral, vielleicht aber extravagant oder geschmackvoll oder wie immer. Also ist es schon besser, mit Rot, Blau und Gelb anzufangen, die Mischungen entstehen sowieso von selbst.“ Gerhard Richter, zit. nach: Gerhard Richter, Texte 1971 bis 2007, hrsg. von Dieter Schwarz, Köln 1999, S. 352) Das transluzide Merkmal der Aquarelltechnik nutzt er für seine Kompositionen, das Ausblühen vermeidet er. In mehreren Arbeitsgängen, bei denen immer wieder kurze Trocknungsphasen einzuplanen sind, entstehen übereinandergelagerte Farbgeflechte. Doch setzt die Aquarelltechnik ihm Grenzen, das Papier ist im Gegensatz zur Leinwand nicht in der Lage zahlreiche Farbschichten aufzunehmen. Viel eher als beim Gemälde muss er den Punkt der Vollendung frühzeitig finden. Nach einer arbeitsintensiven Phase im Februar 1997, in der auch das vorliegende Werk entsteht, vollendet Gerhard Richter am 12. März 1997 sein wohl letztes Aquarell. [SM]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Sonnenuntergang mit zwei Seglern. 1940er Jahre.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan.

34,8 x 46,8 cm (13,7 x 18,4 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, damals Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 24. Januar 2005.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,28 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Süddeutschland
(seit mehreren Generationen in Familienbesitz).
- Privatsammlung Norddeutschland (seit 2008).

„Gleich einem Märchen war die Heimat mir, das Elternheim im flachen Land, mein Land, darüberhin die tausende Lerchen jubelnd auf- und niederschwebend, mein Wunderland von Meer zu Meer.“

Emil Nolde.

Im Grenzland zu Dänemark, im Land zwischen den Meeren, wird Emil als sechstes Kind der Familie Hansen 1867 geboren. Als junger Künstler legt er seinen Geburtsnamen ab und nennt sich nach dem kleinen Dörfchen Nolde, unweit von Seebüll, wo er geboren wurde. Dies zeigt seine tief empfundene Verbindung zu diesem Stückchen Erde, das ihm lebenslang unerschöpfliche Inspirationsquelle für ein mannigfaltiges Werk ist. Auch wenn Emil Nolde und seine Frau Ada gern und viel reisen, sie unternehmen unter anderem eine Südsee-Expedition 1913/14 und sie verbringen die Wintermonate lange Zeit in Berlin, so kehren sie immer wieder in die Heimat an der Nordseeküste zurück. In der Weite der Marsch findet das Ehepaar nach langer Suche ein Grundstück mit einem Bauernhaus in Seebüll, wo zwischen 1927 und 1937 nach Entwürfen des Künstlers ihr neues Wohnhaus entsteht. Heute beherbergt das Areal die Ada und Emil Nolde Stiftung. In den schwierigen Jahren ab 1937 und während des Kriegs ist Seebüll für Nolde Ort der Zuflucht und Entstehungsort eines Spätwerks, das der Technik des Aquarells huldigt. Ab 1904 findet Nolde zu seinem eigentlichen Ausdrucksmittel: der Farbe. Diese soll so wenig beeinflusst wie möglich schöpferisch und spontan zur Entfaltung kommen. „Ich wollte im Malen auch immer gern, das die Farben durch mich als Maler auf der Leinwand sich so folgerichtig auswirkten, wie die Natur selbst ihr Gebilde schafft...wie

unter den Strahlen der Sonne die Blume sich entfaltet und blühen muß.“ (Emil Nolde, zit. nach: Ausst.-Kat. Emil Nolde. Aquarelle aus den Jahren 1894-1956, Kunstverein Hamburg, 11.2.-27.3.1967, o. S.) Im Aquarell findet Nolde eine Technik, die seiner Auffassung vom Wesen der Malerei entspricht und das Erlebnis der Natur unmittelbar in Form und Farbe umsetzt. Die Weite der Marschlandschaft, die Noldes Wohnsitz umgibt, wird Ziel seiner Erkundungen und bleibt in ihrer kargen Strenge, allein beflügelt durch wetterbedingte Ereignisse, ein sprödes Sujet, das Nolde mit der ihm eigenen Emphase ausdeutet. Das Ergebnis sind überbordende Farbwelten, wie sie der Künstler empfindet und in seiner unnachahmlichen Aquarelltechnik zu Papier bringt. Nolde gibt damit einer Landschaft, die bar jeglicher optischer Exzesse einfach flach und graugrün ist, eine noch nie gekannte Farbigkeit. Es sind die wechselhaften Lichtstimmungen eines weiten Himmels, der keine Begrenzung kennt, die Nolde einfängt, um sie zu einer Symbiose von gesehener Naturnähe und gewollter Abstraktion zu vereinen. Nicht Realität ist gefragt, sondern Empfindung von Realität. Die Dämmerstunden des Nordens vollbringen wahre Farborgien, die Nolde unter zeitlicher Bedrängnis ob der schnell wechselnden Lichtstimmungen meisterhaft auf das Papier zu bringen vermag. Die Spannung und Intensität des Augenblicks übersetzt er in Farbe und hält den Moment für die Ewigkeit fest. [SM]

- Im Moment verharrende Landschaftsdarstellung in einer glühenden Farbexplosion
- Stark kontrastierende Farbfelder bestimmen die Dramatik der Bildaussage
- Im Aquarell findet Nolde eine Technik, die seiner Auffassung vom Wesen der Malerei entspricht und das Erlebnis der Natur unmittelbar in Form und Farbe umsetzt

© Nolde Stiftung Seebüll, 2020



217

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Blau bewegt. 1957.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 826. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert. Verso auf dem Keilrahmen wohl von fremder Hand mit dem Namen des Künstlers, der Datierung und Betitelung bezeichnet.

115 x 87,5 cm (45.2 x 34.4 in). [CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17:29 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230,000 – 345,000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Galerie Jacques Fricker, Paris (1961).
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (1982 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, 17.8. bis Ende September 1957, Kat.-Nr. 4 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- E. W. Nay. Peintures, Aquarelles, Gravures aux sucre 1938-1958, Galerie Les Contemporains, Brüssel, 25.4.-15.5.1958, Kat.-Nr. 12.
- E. W. Nay. Retrospektive, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 9.1.-15.2.1959, Kat.-Nr. 111 (verso auf dem Keilrahmen mit dem typografisch und handschriftlich bezeichneten Ausstellungsetikett).
- Die Kunst zu sammeln - das 20./21. Jahrhundert in Düsseldorfer Privat- und Unternehmensbesitz, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 21.4.-22.7.2007.
- Blind Date Istanbul. Sabanci University Sakip Sabanci Museum, Istanbul, 8.9.-1.11.2007.

„Eine sinnliche Kunst, eine kraftvolle Kunst, eine Kunst, die als Lebensäußerung stark auftritt, presst aus sich eine universale Empfindung heraus, die eine neue Definition des Religiösen enthält, eine weltzugewandte Transzendenz. Diese Kunst ist meine Kunst [...].“

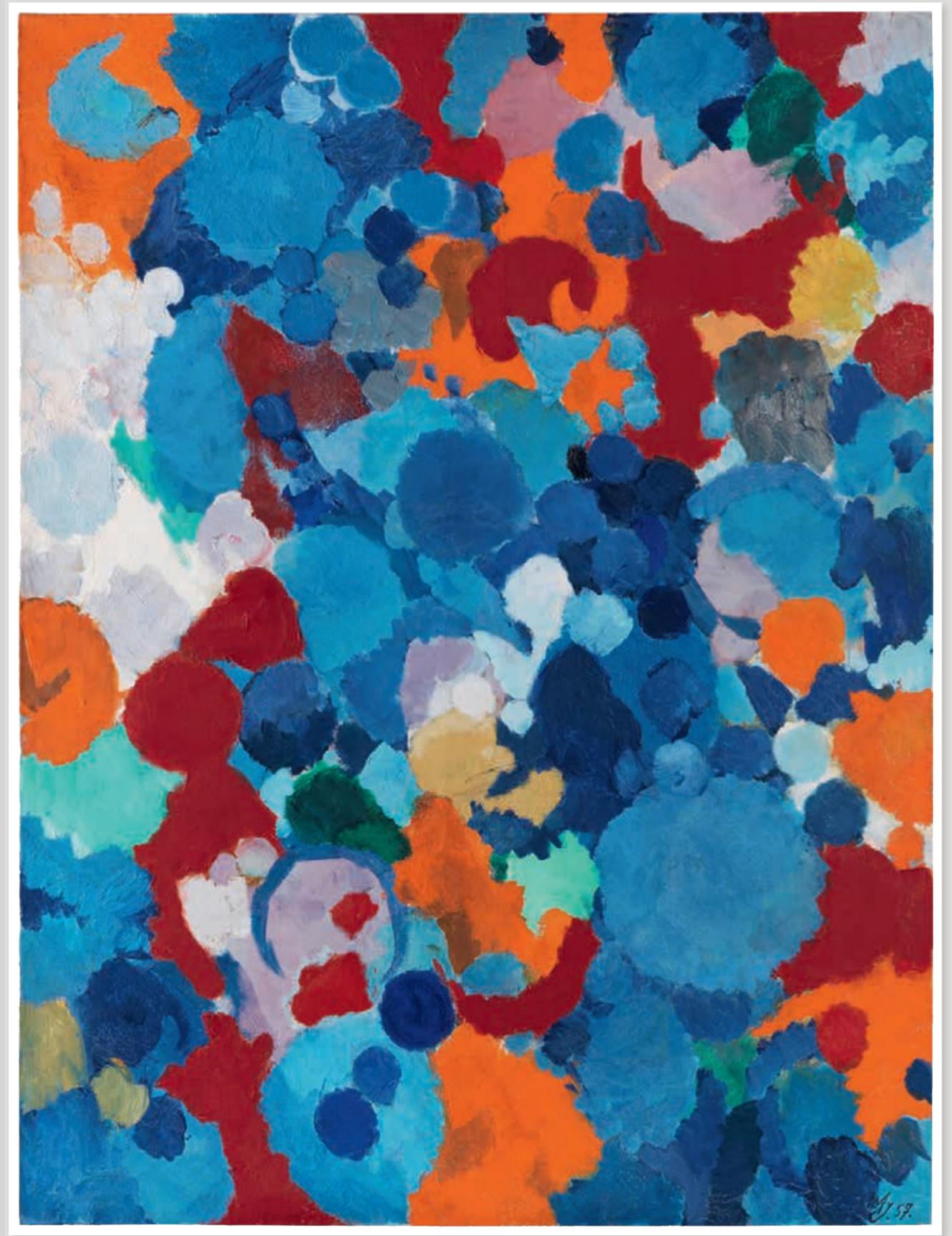
E. W. Nay, zit. nach: Ausst.-Kat. Nay - Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2002, S. 20.

EINE „WANDERUNG DURCH DEN FARBKREIS“

Nach den „Rhythmischen Bildern“ zu Beginn der 1950er Jahre widmet sich E. W. Nay ab 1954 bis in die frühen 1960er Jahre hinein intensiv den „Scheibenbildern“, denen auch die vorliegende Arbeit zuzuordnen ist. Die entstandenen Werke gelten als Dokumentation einer gelungenen neuen Ausrichtung seiner Kunst und als Manifestation seiner großen Souveränität im Umgang mit Farbe, Technik und Material.

Siegfried Gohr, damaliger Direktor des Museums Ludwig in Köln, vergleicht diese Schaffensperiode im Einführungstext des Werkverzeichnisses der Ölgemälde mit einer „Wanderung durch den Farbkreis“ (Köln 1990, S. 21). In einer bis zu diesem Zeitpunkt unerreichten chromatischen Freiheit setzt Nay Kreis- und Halbkreisformen zu unterschiedlichsten, jedoch stets harmonisierenden Farbmodulationen zusammen.

- Museale, besonders farbharmonische Arbeit aus der wichtigen Werkserie der „Scheibenbilder“ (1954-1962)
- 1959 Teil der großen Retrospektive im Kunstverein Düsseldorf
- Bedeutende Provenienzen und seit nunmehr fast 40 Jahren Teil der Sammlung der Deutschen Bank AG, Frankfurt a. M.
- Im Entstehungsjahr ist E. W. Nay mit seinen Arbeiten an der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art, New York, beteiligt
- Weitere Arbeiten aus dieser Schaffenszeit befinden sich u. a. im Museum Folkwang in Essen (1957), in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (1956), in der Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin (1957), in der Hamburger Kunsthalle (1958) und in der Kunsthalle Bremen (1957)



DIE FARBE DARF GANZ FÜR SICH ALLEIN SPRECHEN

In der hier angebotenen Arbeit von 1957 nutzt Nay die Wirkkraft der Primärfarben Rot und Blau und schafft damit sowohl einen Hell-Dunkel- als auch einen Warm-Kalt-Kontrast, der das gesamte Bildgefüge strukturiert. Dabei wird die Farbe von keinen kunsthistorischen Vorbildern, keinen formalen Regeln oder künstlerischen Schemata in eine bestimmte gestalterische Form gezwängt - in frei gesetzten Kreisen, Halbkreisen und Flächen in variierenden Größen und in gekonnt gewählter Positionierung darf sie ganz für sich alleine sprechen. In einer vielleicht selten so lustvoll und bunt gestalteten Komposition verbindet Nay hier eine Fülle verschiedenster, zu abgerundeten oder meist runden Flächen geformte Farben, sodass der Betrachter meint, nach eingehender Betrachtung noch immer weitere, bis dato nicht wahrgenommene Farbnuancen zu entdecken. Obwohl warmes, dunkles Rot, leuchtend-kraftiges Orange und eine Variation von Blautönen dominieren, verstecken sich auch Weiß und Grau, Türkis und Dunkelgrün, zartes und satteres Rosé, fliederfarbenes Violett und sandiges, helles Gelb.



E. W. Nay, Akkord in Rot und Blau, 1957, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

E. W. Nay im Atelier, um 1958.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2020 / Foto: Lars Lohrisch



DIE SCHEIBE ALS UNWILLKÜRLICHE KREISRUNDE BEWEGUNG

Zum Motiv der Scheibe findet Nay während des künstlerischen Schaffensprozesses, denn für ihn ist „die natürliche Ausbreitung einer Farbe im Prozess des Malens der Kreis [...]. Versuche er, den ersten Farbfleck auf der Leinwand zu vergrößern, führe seine Hand ganz unwillkürlich den Pinsel in kreisrunder Bewegung“ (Elisabeth Nay-Scheibler, Scheibenbilder 1954-1962, in: Ernst Wilhelm Nay. Scheibenbilder, Galerie Thomas, 21.5.-4.9.2010, München 2010, S. 11). Nay kombiniert die Scheiben zunächst noch mit grafischen Gestaltungselementen, erst 1955 löst er sich für die Dauer dieser Schaffensphase von allen eckigen und kantigen Formen und macht die Scheibe zum alleinigen Bildmotiv. „Der Farbkreis, der Kreis, die Scheibe rufen zahlreiche Erinnerungen an Weltmodelle und Symbole wach, die über Jahrhunderte die Künstler, aber auch die Philosophen beschäftigt haben. Im Kreis der Farben stecken virtuell sowohl alle Stufen des Lebens als auch die Kraft zur Evokation des Raumes. Nay weiß um diese Zusammenhänge und nutzt sie für seine ganz unliterarische Analogie des Bildes als Weltmodell, das der Künstler für sich und seine Zeit entwirft.“ (S. Gohr, in: Werkverzeichnis der Ölgemälde, S. 21). Bei den Scheiben handelt es sich jedoch nicht um leblose Formen innerhalb einer geometrischen Bildordnung. Die Scheiben sind keineswegs starr, sondern lebendig und voller Unruhe, sie erzeugen eine Rhythmik und reichen weit über ihre dekorative Funktion hinaus.



E. W. Nay, Helion, 1957, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bremen.
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

E. W. NAY AUF DEM HÖHEPUNKT SEINER KARRIERE

Die Arbeiten der 1950er Jahre entstehen auf einem Höhepunkt der künstlerischen Karriere E. W. Nays. 1955 zeigen die Kleeman Galleries in New York eine erste Einzelausstellung seiner Arbeiten. Ein Jahr später folgt seine Teilnahme an der Biennale in Venedig. 1955 und 1959 (sowie 1964) stellt er mit seinen Werken auf der documenta in Kassel aus und so gelingt ihm nun auch der internationale Durchbruch. Seitdem sind die Arbeiten Ernst Wilhelm Nays in zahlreichen repräsentativen nationalen wie auch internationalen Ausstellungen und in bedeutenden öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten. So gelangt auch die vorliegende Arbeit - nach Ausstellungen in der für die Karriere des Künstlers so entscheidenden Münchner Galerie Franke, in der Retrospektive im Düsseldorfer Kunstverein und später in der Kunsthalle Basel - bereits in den 1980er Jahren in die bedeutende und umfangreiche Sammlung der Deutschen Bank AG. [CH]

„Versuchte er, den ersten Farbfleck auf der Leinwand zu vergrößern, führte seine Hand ganz unwillkürlich den Pinsel in kreisrunder Bewegung.“

Elisabeth Nay-Scheibler, Scheibenbilder 1954-1962, in: Ernst Wilhelm Nay. Scheibenbilder, Galerie Thomas, 21.5.-4.9.2010, München 2010, S. 11.

E. W. Nay, Scheiben und Halbscheiben, 1955, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. Verkauft am 9.12.2017 bei Ketterer Kunst. Auktionsergebnis: 2.312.000 Euro. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Dahlien. 1941.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert. Verso signiert, betitelt sowie mit der Werknummer „27/41“ und „46“ versehen, dort auch mit dem Nachlassstempel und einem Aufkleber mit der teils handschriftlichen, teils gestempelten Nachlassnummer „B 258“ und mit einem alten Aufkleber mit der gestempelten Nummer „620“.

45 x 33,3 cm (17,7 x 13,1 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 16. Oktober 2012. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17:31 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^N

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.
- Privatbesitz Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Leonard Hutton Galleries, New York (verso mit einem Etikett).
- Galerie Rosenbach, Hannover, 1976
(verso mit einem Etikett, von fremder Hand bezeichnet „Juni 1976 Basel“).

„Es scheint, als habe sich ihr die Vielfalt der Welt gleichnishaft in der Fülle und Farbigkeit der Blumen dargeboten.“

Karl-Egon Verster, zit. nach: Gabriele Münter, Ausst.-Kat., Hamburg 1988, S. 10.

Blumenstillleben sind für Gabriele Münter während ihres ganzen Schaffens ein wichtiges Motiv gewesen. In den dreißiger Jahren findet sie sowohl in formaler als auch in farblicher Gestaltung zu einer gemäßigteren Auffassung. Mehr noch als vorher konzentriert sich Münter auf die engere Umgebung, in der sie lebt. Blumenstillleben und Landschaftsdarstellungen werden zu ihrem bevorzugten Themengut. Nur selten, wie im vorliegenden Bild, setzt Gabriele Münter die Vase mit den Blumen so unmittelbar ins Bild. Die Blumen werden groß und in reduzierter Formensprache gesehen. Eingebunden in den farblich abgestuften Hintergrund sind sie mehr Synonym als botanisch bestimmbare Realität. Unser Gemälde begeistert vor allem durch die Harmonie von Farbe und Komposition. [EH]

- Ein Blumenstrauß voll glühender Farbe
- Blumenstillleben sind ein bevorzugtes Sujet von Gabriele Münter
- Die Liebe zum arrangierten Detail ist besonders in Münters Blumenstillleben zu finden



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Frau mit Ziege. 1938.

Öl auf Leinwand.

Gordon 1022. Links unten signiert und datiert (in die nasse Farbe geritzt). Verso auf der Leinwand signiert und bezeichnet „Zwei Tänzerinnen“ (auf das 1938 übermalte Werk verweisend). Verso zudem mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „Da/Bl 7“. 60 x 70 cm (23,6 x 27,5 in).

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

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,33 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso auf der Leinwand mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, München (1954).
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1959, verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung (1972 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Wilhelm Großhennig, Düsseldorf, Mai bis August 1972 (Titelbild, unter dem Titel „Mädchen mit Ziegen“).

LITERATUR

- Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 3482, 3509.

ZUFLUCHT IN DER SCHWEIZ: KIRCHNER IN DAVOS

Ab 1917 reist E. L. Kirchner aufgrund seines gesundheitlichen Zustands mehrfach nach Davos, bevor er 1923 schließlich ganz in die Schweiz übersiedelt. Von nun an lebt der Künstler mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling, gen. „Frau Kirchner“, im „Wildbodenhaus“ am Eingang des Sertigtals. In deutlicher Abgeschiedenheit baut sich das Paar ein einfaches Leben mit nur wenigen Annehmlichkeiten auf. In sein Tagebuch notiert der Künstler nach dem Umzug: „Unser neues Häuschen ist eine wahre Freude für uns. Wir werden da gut hausen und in grosser Ordnung. Dies soll wirklich ein Wendepunkt in meinem Leben werden. Alles muss in übersichtliche Ordnung gebracht werden und das Häuschen so einfach und schlicht wie nur möglich ausgestattet sein, aber schön und intim.“ (Davoser Tagebuch, 1923). Mit beeindruckender Schaffenskraft arbeitet Kirchner in diesen Jahren im selbst gewählten Schweizer Exil

- **Wiederentdeckung eines verschollen geglaubten Gemäldes: Mit der hier angebotenen Arbeit „Frau mit Ziege“ übermalt Kirchner 1938 sein 1927/1929 entstandenes Werk „Zwei Tänzerinnen“**
- **Eines der drei letzten Werke des großen Expressionisten (WVZ Gordon)**
- **Aus dem Nachlass des Künstlers**
- **Seit über 45 Jahren in Privatbesitz**
- **1972 auf dem Cover des Ausstellungskatalogs der Galerie Großhennig**



E. L. Kirchner, Bergwald, 1937, Öl auf Leinwand, Bündner Kunstmuseum Chur.

an druckgrafischen Arbeiten, Zeichnungen, Aquarellen, Gemälden und sogar Holzsulpturen und Möbeln für sein eigenes Zuhause. Von hier beobachtet er in sicherer Entfernung die beunruhigenden Geschehnisse in seiner deutschen Heimat der 1930er Jahre: Die katastrophale wirtschaftliche Lage, das politische Erstarken der Nationalsozialisten und die Machtergreifung Hitlers, die zerstörerische deutsche Kulturpolitik und die daraus resultierende Diskriminierung und Entlassung zahlreicher Künstler und Museumsdirektoren, und schließlich auch die Diffamierung seines eigenen Werks. Im Sommer 1937 wird ein Großteil der modernen Kunst, darunter auch 639 Werke E. L. Kirchners (davon über 54 Gemälde) aus deutschen Museen beschlagnahmt und als „entartete Kunst“ bis 1941 in einer Wanderausstellung vorgeführt. Einige Werke werden unrechtmäßig ins Ausland verkauft oder zerstört.





DAS IDEAL DES EINFACHEN LEBENS. DAVOSER IDYLLE

Künstlerisch zeigen die 1930er Jahre, die letzten Jahre seines Lebens, eine deutliche Hinwendung zu landschaftlichen Motiven und Darstellungen, die das einfache, idyllische, aber auch arbeitsintensive Leben in Davos thematisieren. Neben stimmungsvollen Landschaften des Alpenpanoramas finden sich u. a. auf Leinwand verewigte Schafherden, Davoser Häuser, Bauern und Bäuerinnen bei der Heuernte und beim Wasserholen, Kirchners eigene vier Wände und auch die hier angebotene intime Darstellung einer zwei Ziegen vor sich her-treibenden Davoser Bäuerin. Der Künstler tritt hier nahe an das Geschehen heran, stellt Tiere und Frauenfigur in den Mittelpunkt. Der Hintergrund übernimmt die Rolle einer Kulisse, die die Szene durch die Fließrichtung des Baches strukturiert und dynamisiert. Während sich das wie vom Mondlicht erleuchtete Wasser hell von der schon im Dunkeln liegenden Umgebung und den starken Schatten der Figuren absetzt, schafft Kirchner mit dem an die Gesteinsbrocken gepflanzten roten Klee zusätzlich noch einen Komplementär-Kontrast zu dem der Darstellung zugrunde liegenden grünen Gras.



Ergebnis der Röntgenuntersuchung des hier angebotenen Werkes, Oktober 2020 (vgl. „Zwei tanzende Frauenakte“, 1927-29, Öl auf Leinwand. Gordon 904).

EIN 82 JAHRE VERBORGENES GEHEIMNIS KOMMT ZUM VORSCHIEIN

Doch die intime, bukolische Szene, die als eines der drei letzten Gemälde unmittelbar vor Kirchners Freitod im Frühjahr oder Sommer 1938 entsteht, verbirgt ein großes Geheimnis. Die vom Künstler in großen geschwungenen Lettern auf die Rückseite der Leinwand gepinselte Betitelung „Zwei Tänzerinnen“ ließ bereits vermuten, dass Kirchner für die Darstellung der dynamisch entlangschreitenden Frau mit Ziegen ein älteres Gemälde übermalt haben könnte. Eine vor wenigen Wochen durchgeführte Röntgenuntersuchung bestätigt diese Vermutung nicht nur, sie bringt eine dynamische, kompositorisch ausgefeilte Tanzdarstellung zum Vorschein und ermöglicht eine



E. L. Kirchner, Zwei tanzende Frauenakte, 1927-29, Öl auf Leinwand. Die Abbildung stammt aus dem Werkverzeichnis Gordon (Nr. 904). Die Abbildung wurde vermutlich durch Kirchner selbst angefertigt.



Die Rückseite unserer Arbeit „Frau mit Ziege“ mit der Betitelung „Zwei Tänzerinnen“.

eindeutige Zuordnung: Bei dem im Frühjahr 1938 übermalten Gemälde handelt es sich um das im Werkverzeichnis aufgeführte Werk „Zwei tanzende Frauenakte“ aus den späten 1920er Jahren (Gordon 904), das 1968 noch mit dem Hinweis „Location unknown“ („Verbleib unbekannt“) veröffentlicht worden war. Die Tänzerinnen müssten sich demnach fast 10 Jahre lang im Besitz des Künstlers befunden haben, bevor Kirchner sie 1938 mit dem hier angebotenen Werk übermalt. Die Abbildung im Werkverzeichnis verrät zudem, dass der Künstler eine Fotografie der Arbeit angefertigt haben muss, die in den 1960er Jahren dann für die Publikation des Werkverzeichnisses verwendet worden ist.



Tänzerin im Wald, um 1929, Fotograf: E. L. Kirchner.

E. L. KIRCHNER UND DER TANZ

Die verborgene Darstellung beweist einmal mehr die in Kirchners Schaffen so wichtige Rolle des Tanzes. Bereits während seiner Zeit in Dresden um 1909/10 findet sein Interesse und seine Faszination für den Tanz in Form von Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden von Tanzpaaren, Tänzerinnen und Tänzern Eingang in sein vielschichtiges Œuvre. Der Tanz wird ihn in seinem künstlerischen Schaffen letztendlich bis zu seinem Tod beschäftigen.

In den 1920er Jahren setzt sich Kirchner mit dem Thema Bewegung jedoch besonders intensiv auseinander. Seine langjährige Lebensgefährtin Erna Schilling ist bei ihrem ersten Aufeinandertreffen Nachtclubtänzerin in einem Berliner Lokal und auch einige berühmte Tänzer und Tänzerinnen lernt Kirchner persönlich kennen. So besucht ihn 1921 die Tänzerin Nina Hard in seinem Haus „In den Lärchen“ in Davos-Frauenkirch. 1926 trifft er in Dresden auf die berühmte Ausdruckstänzerin Mary Wigman und deren ehemalige Schülerin Gret Palucca, die 1930 auch einmal in Davos gastiert. Die Bewegung als Bildmotiv nimmt in Kirchners künstlerischem Schaffen fortan eine überaus wichtige Rolle ein. Mit großer Begeisterung studiert er die verschiedensten Bewegungsabläufe, fotografiert und skizziert sie und bannt sie schließlich auf die Leinwand. 1925 erhält Kirchner zudem den Auftrag für ein nie realisiertes Wandgemälde im gerade gegründeten Folkwang Museum.

Wie auch andere Arbeiten dieser Jahre beinhaltet das hier im Ansatz wieder sichtbar gemachte Werk nicht nur in Form und Ausdruck ein enormes Maß an Modernität und mitreißende Lebensfreude der 1920er Jahre, auch die Bewegung selbst verortet das Werk zeitlich in die Roaring Twenties, in denen mit neuartigem Ausdruckstanz sowie schnellen, expressiven Tänzen wie dem Shimmy, dem Charleston oder dem Lindy Hop eine nie zuvor gesehene Evolution und Befreiung auf der Tanzfläche und infolge dessen auch in der Gesellschaft stattfindet.

ABKEHR VON DER WELT

Ende der 1930er Jahre hat der Künstler mit all dem jedoch im Grunde abgeschlossen. Berlin mit seinen Tanzlokalen, Varietés und Theatern scheint so weit entfernt wie nie. Kirchner überlegt, die schweizer Staatsbürgerschaft zu beantragen. Mehr und mehr zieht er sich in die Davoser Abgeschiedenheit zurück, denn die sich ausbreitende Macht der Nationalsozialisten sowie die Diffamierung und das Entfernen seiner Arbeiten aus über 50 deutschen Museen machen ihm deutlich zu Schaffen. Aus der Preußischen Akademie der Künste schließt man ihn aus, in der Schweiz haben seine Werke noch nicht den Erfolg verbuchen können, den er sich in seinem Heimatland über so viele Jahre hinweg erarbeitet hatte. Seine ohnehin instabile psychische Gesundheit wendet sich 1938 zum Schlechteren. Nachweislich zerstört er zu dieser Zeit einige Druckstöcke und von ihm handgefertigte Skulpturen und so verwundert es vielleicht nicht, dass Kirchner nun entschließt, ein Gemälde aus einer scheinbar längst vergangenen Phase seines Lebens zu übermalen. Davos ist ihm nun sehr viel näher als der lebenslustige Tanz der beiden weiblichen Akte des übermalten Bildes.

„ICH HOFFE, DASS MEINE ARBEIT REIFER UND BESSER WIRD IM ALTER“ (KIRCHNER, 1938)

In einigen Briefen erwähnt Kirchner im Dezember 1937 und im Januar 1938, dass er an kleineren Bildern arbeite: „Wir schneien nun langsam ein. Das ist immer ein so schönes Ereignis. Die Natur ist so ruhig dabei, der Schnee fällt langsam, deckt alles zu. [...] Ich male jetzt an kleinen Bildern. Es hat auch seinen Reiz.“ (an Carl Hagemann, 5.12.37). Damit könnte durchaus auch die hier angebotene Arbeit gemeint sein, die sich wie einzelne weitere Werke dieser letzten Monate mit fast quadratischem Format von anderen Bildern dieser Zeit unterscheidet (vgl. Gordon 1020-1023). In seinem Kunstschaffen scheint sich Kirchner in diesen so schwierigen letzten Monaten vermehrt auf die Natur und die Menschen seiner unmittelbaren Umgebung konzentriert zu haben.

Mitte März schreibt Kirchner an den damaligen Direktor des Detroit Institute of Arts: „Man geht hier mehr und mehr auf naturalistischere Dinge zurück. [...] Ich habe für diesen Sommer eine Reihe Arbeiten aus dem Leben der Bergbauern vor. Ich will das noch einmal so intensiv wie möglich zu gestalten versuchen.“ (15.3.1938). Demnach ist es sehr wahrscheinlich, dass die vorliegende Arbeit erst im Frühjahr 1938 - womöglich wenige Wochen vor dem Tod des Künstlers - entsteht. Die gewohnt-dynamisch auf die Leinwand gebannte, geradezu idyllische Szene einer am Abend die Ziegen nach Hause treibenden Bäuerin kann als Kirchners späte Hommage an das so vertraute und geschätzte einfache Leben in Davos gelesen werden. Mit spannenden, expressiven Formen, starken Konturen, einer ausgewogenen und doch ungewöhnlichen Komposition und kontrastreichen, mutigen Farbkontrasten übermalt der wohl bedeutendste deutsche Expressionist hier im wahrsten Sinne des Wortes - und vielleicht im Sinne eines geplanten Neubeginns - seine künstlerische Vergangenheit. [CH]

JEANNE MAMMEN

1896 Berlin - 1976 Berlin

Ausweg. Um 1930.

Aquarell und Bleistiftzeichnung.
Döpping/Klünner A 366. Rechts unten signiert. Auf Velin.
44,6 x 36,7 cm (17,5 x 14,4 in), blattgroß.

Auflaufzeit: 11.12.2020 - ca. 17,35 h +/- 20 Min.

€ 60.000 – 80.000
\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

- Sammlung Georg und Wilhelm Denzel, München (verso mit dem Sammlerstempel, nicht bei Lugt).
- Sammlung Dr. Friedrich Wilhelm Denzel, München (auf dem Passepartout mit dem handschriftlich bezeichneten Sammlerstempel, nicht bei Lugt).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Jeanne Mammen. Die Beobachterin. Retrospektive 1910-1975, Berlinische Galerie, Museum für Moderne Kunst, 6.10.2017-15.1.2018, Kat.-Nr. 97 (auf dem Cover des Ausst.-Kat. sowie mit ganzs. Farbabb., S. 53).
- Umbruch, Kunsthalle Mannheim, 17.7.-18.10.2020, S. 40 (mit Farbabb.).

LITERATUR

- Jugend, Heft 27, 35. Jg., Juli 1930, S. 422 (mit S-W-Abb.).
- Förderverein der Jeanne-Mammen-Stiftung e.V., Berlin (Hrsg.), Jeanne Mammen. Paris Bruxelles Berlin, München 2016, S. 55 (mit ganzs. Farbabb.).

Schon 1997, im Jahr der ersten Retrospektive von Jeanne Mammens Werk, wird die späte Würdigung der mehr als 20 Jahre zuvor verstorbenen Künstlerin als ihre „Wiederauferstehung“ bezeichnet. Doch gerade heute, weitere 20 Jahre später und im Zuge der umfassenden Neubewertung des Beitrags weiblicher Künstlerinnen in der Kunstgeschichte, rückt das Werk der Berlinerin erneut in den Fokus der Museen, Institutionen und des Kunsthandels. 2008 widmet ihr das Paula Modersohn-Becker-Museum in Bremen eine Einzelausstellung, 2017 folgt eine große Retrospektive in der Berlinischen Galerie in Berlin, in der auch die hier vorliegende Arbeit prominent ausgestellt ist. Die Künstlerin gilt als Chronistin der Berliner Gesellschaft in der Weimarer Republik der 1920er und frühen 1930er Jahre. Mit scharfsinniger Beobachtungsgabe, Ironie, Empathie und Humor sowie teils spöttischer Übertreibung porträtiert sie die Menschen der Großstadt, ihre Schwächen, ihre Stärken und ihre Beziehungen zueinander. Ihr Hauptthema findet sie meist mit der Rolle der modernen Frau, die sie oftmals - wie in der hier angebotenen Arbeit - fast typisiert, mit modisch-kurz geschnittenem, schwarz gefärbtem Bubikopf, raffiniert umrandeten „Katzenaugen“ und rot geschminkten Lippen darstellt. Die hier so selbstbewusst durch den Sand stapfende junge Dame in zitronengelbem Badeanzug zeigt Mammen in krassm Gegensatz zu dem sie

- Dieses Werk war bis zum 18. Oktober dieses Jahres Teil der Ausstellung „Umbruch“ in der Mannheimer Kunsthalle
- In der Zeitschrift „Jugend“ bereits 1930 erstmals publiziert
- 2017 auf dem Cover des Ausstellungskatalogs der großen Jeanne-Mammen-Retrospektive in der Berlinischen Galerie, Museum für Moderne Kunst
- Pointierter malerischer Kommentar zur vergnügungssuchenden Gesellschaft in der Weimarer Republik um 1930



Jeanne Mammen, Ostende am Strand, um 1926, Aquarell auf Papier, Harvard Art Museum/ Busch-Reisinger Museum, Cambridge (MA). © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

begleitenden, beige verhüllten Brillenträger mit bieder glattgekämmten Haaren, der - anders als sie - so gar nicht in die zeitgenössische, mondäne Berliner Vergnügungswelt passen will. Die Arbeiten der Berliner Zeit um 1930, zu denen auch die vorliegende Arbeit gehört, prägen bis heute das Renommee der Künstlerin. In unserer Arbeit bannt Jeanne Mammen mit klaren Linien, fein abgestimmtem Kolorit aus blassen Pastelltönen und kräftigen Farbakzenten sowie gewohnt spöttischem Humor den Zeitgeist der damaligen Gesellschaft auf Papier. Jeanne Mammen besucht in dieser Zeit gern deutsche und belgische Strandbäder (bspw. Ostende und De Panne), wo sie Badegäste aus den verschiedensten Schichten bei dem Versuch beobachtet, angesichts der zunehmenden politischen Radikalisierung und Verschlechterung der ökonomischen Lage dem Alltag ein Stück weit zu entfliehen, auf der Suche nach Unbeschwertheit, Vergnügen und fröhlicher Gemeinsamkeit im Freien. Ganz offensichtlich sind Mammens Werke dieser Zeit weit weniger politisch-propagandistisch geprägt als die Arbeiten ihrer männlichen Kollegen. Ihre Kritik äußert sie sehr viel leiser, subtiler - in der Darstellung freudlos-angespannter zwischenmenschlicher Beziehungen wie auch der hier geradezu karikaturistischen Gegenüberstellung von moderner Großstadt-Coolness und der Hässlichkeit des saturierten Spießbürgertums. [CH]



WILHELM LEHMBRUCK

1881 Duisburg - 1919 Berlin

Gebeugter weiblicher Torso. 1912/13.

Rosarot gefärbter Gips, weiße Grundierung teilweise sichtbar, rosa Fassung. Schubert 78 A 7. Auf dem Sockel mit dem Namenszug. Nach heutigem Stand existierten max. 6 Exemplare. Mit Sockel: 92 cm (36.2 in).

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 220.000

\$ 207.000 – 253.000

PROVENIENZ

- Galerie Alfred Flechtheim, Berlin/Düsseldorf (um 1930, auf der Standfläche mit dem Galerieetikett).
- Erich und Ellen Raemisch, Krefeld (1930 beim Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Weihnachten 1931, Galerie Flechtheim, Berlin, 13.12.1931 bis Mitte Januar 1932, Nr. 5.
- Wilhelm Lehmbruck, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 6.2.-30.4.2000; Georg Kolbe Museum, Berlin, 14.5.-13.8.2000 u. a., Nr. 15a.

„Der ‚Gebeugte weiblichen Torso‘ zeigt eine Formgestalt, deren Bezüge sich nicht in der Frontalaufnahme, sondern im Blickwinkel schräg von halb links und von halb rechts erschließen.“

Dietrich Schubert.

Es ist zweifellos eine ungewöhnliche Haltung, die sich Wilhelm Lehmbruck für diesen „Gebeugten weiblichen Torso“ ausdenkt: die Knie leicht gebeugt und festgesteckt im Sockel, der Oberkörper ab der festen Taille nach vorne geneigt mit einer weichen Drehung nach links, die Schulter mit den Arm-Verkürzungen bleiben zum Ausgleich im Lot, der Kopf ist geneigt und folgt der Drehung des Oberkörpers. Was für eine anmutige Geste, mit der Lehmbruck sich in Paris neben den Bildhauerstars Anfang des 19. Jahrhunderts behaupten will. Als Lehmbruck 1910 von Düsseldorf nach Paris geht, begegnet er Rodin, Matisse, Archipenko, Brancusi und Modigliani, deren Werke seinen Weg zur expressionistischen Plastik entscheidend beeinflussen. Während die ersten in Paris entstandenen Arbeiten noch das plastische Volumen etwa eines Maillols zeigen, findet Lehmbruck in der Folge allmählich eine Lösung, sich vom klassischen Kanon zu befreien und die Entwicklung hin zu einer entmaterialisierten, expressiven Form aufzunehmen. Mit den dort erarbeiteten, überlängten Gesichts- und

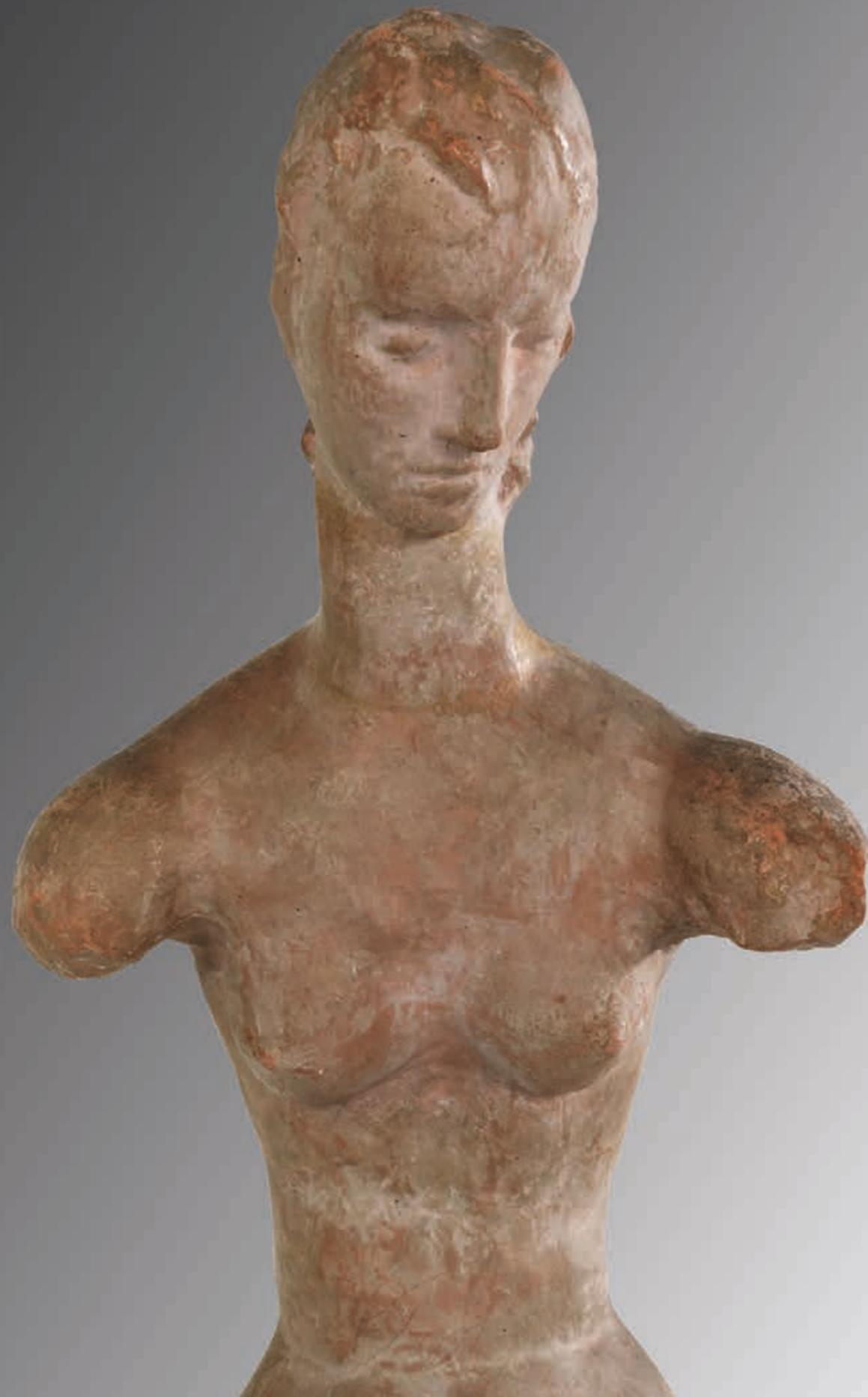
- Was für eine anmutige Geste, mit der Lehmbruck sich in Paris neben den Bildhauerstars Anfang des 19. Jahrhunderts behauptet
- Mit überlängten Gesichts- und Körperformen, wie wir sie hier im „Gebeugten weiblichen Torso“ vorfinden, entwickelt Lehmbruck Skulpturen, die deutlich das Rodin'sche Thema der ‚Gebärde‘ in der Bildhauerei aufnehmen
- Lehmbruck erfindet eine Skulptur, die allein durch ihre nahezu ungeschützte Haltung die ganze Aufmerksamkeit auf sich zieht
- Aufregende Guss-Geschichte und wunderbar direkte Provenienz zur Galerie Flechtheim
- 90 Jahre seit der Erwerbung bei Flechtheim ununterbrochen in Familienbesitz
- 90 Jahre nicht im Kunsthandel angeboten



Etikett der Galerie Flechtheim auf der Standfläche der hier angebotenen Skulptur.

Körperformen, wie wir sie hier im „Gebeugten weiblichen Torso“ vorfinden, entwickelt Lehmbruck Skulpturen, die deutlich das Rodin'sche Thema der ‚Gebärde‘, die Form der Leidenschaft in der Bildhauerei aufnehmen, dabei mehr oder weniger auf Attribute verzichten und allein durch ihre nahezu ungeschützte Haltung die ganze Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Die Suche Lehmbrucks nach dem perfekten ‚Ganzen‘ eines Torso beschreibt der vielleicht einfühlsamste unter den frühen Bewunderern Lehmbrucks, der Kritiker und Sammler Paul Westheim: „Er knetet wieder und wieder an dem Werk herum, er ist versessen auf äußerste Vollkommenheit [...] Mit dem Gießler unternimmt er oft die wagehalsigsten [sic] Experimente, zerschneidet die Formen einer mehrfach schon gegossenen Figur, nimmt einen Beinansatz hinweg, der ihm zu massig aus der Fläche herauszudrängen scheint, beseitigt die Arme, womöglich auch den Kopf, um zu einem Torso von vollendetem Ebenmaß zu gelangen.“ (Paul Westheim, Wilhelm Lehmbruck, Berlin 1922, S. 11)





DER „GEBEUGTE WEIBLICHE TORSO“ UND SEINE BELEBTE GESCHICHTE

Wohl schon 1912 in Paris beginnt Lehbruck diesen eleganten und anmutigen Torso zu entwickeln. Und in der Tat ist die Umsetzung der Steinmasse in den Guss ein komplexes Unterfangen: Der grazile Körper steckt quasi in einem gleichzeitig mitgegossenen, kompakten Sockel, um die Kräfte des sich nach vorne neigenden Körpers zu balancieren. 1913 im September präsentiert Lehbruck den „Gebeugten weiblichen Torso“ erstmals auf Einladung des deutschen Künstlerbundes auf der Jahresausstellung der Städtischen Kunsthalle Mannheim: „Nr. 465 Gebeugter weibl. Torso (Steinmasse)“ lautet der Eintrag im Katalog. Im selben Jahr noch zeigt Lehbruck diese Skulptur wohl im Salon d'Automne im Grand Palais (15. Nov. 1913 – 5. Jan. 1914), der Katalogeintrag lautet: „Nr.: 1258 Petit torse de femme sc“. Die Ur-Form der Skulptur in „Steinmasse“ ist also wie beschrieben nur in den Jahren 1913 und 1914 in zwei Ausstellungen zu sehen. Seit 1914 ist dieser in seiner Haltung gewagteste weibliche Torso in „Steinmasse“, so die gewählte neutrale Bezeichnung Lehbrucks, zu Lebzeiten des Künstlers nicht mehr identifizierbar ausgestellt. Lehbruck nimmt sich im März 1919 in Berlin das Leben; Anita Lehbruck betreut von da an den Nachlass ihres verstorbenen Mannes.

1921 werden etwa gleichzeitig zwei Exemplare des „Gebeugten weiblichen Torso“ in „Steinmasse“ öffentlich: Im April 1921 erhält das Behnhaus in Lübeck ein Exemplar von Anita Lehbruck aus Dankbarkeit geschenkt, weil sich der Direktor Georg Heise für den Ankauf der 1910 in Paris entstandenen „Stehenden Frauenfigur“ (Schubert 51/A4) entscheidet und sich zusätzlich eine Arbeit aussuchen darf (Schubert 78/2, 1937 beschlagnahmt, 1939 in Luzern versteigert). Am 9. August 1921 bestätigt Heise den Eingang beider Skulpturen im Behnhaus. Auch die Staatsgalerie Stuttgart interessiert sich für den „Gebeugten weiblichen Torso“ und erwirbt 1921 die Arbeit aus dem Stuttgarter Kunsthandel (Schubert 78/1, 1937 beschlagnahmt, 1941 über die Galerie Ferdinand Möller an privat verkauft).

Gut zehn Jahre später steht ein weiteres Exemplar dieses Torsos zum Verkauf: Der Sammler Erich Raemisch erwirbt 1930 den – jetzt zur Auktion kommenden – „Gebeugten weiblichen Torso“ in der Galerie Alfred Flechtheim und leiht ihn der Galerie anlässlich des 50. Geburtstages von Lehbruck und der gleichzeitig stattfindenden „Weihnachtsausstellung“ von Dezember 1931 bis Januar 1932: Zu sehen ist eine Auswahl von 17 Skulpturen Lehbrucks, darunter mit der Nr. 5 ein „Geneigter Frauentorso“, die Leihgabe eines Sammlers (Erich Raemisch; Schubert 78/7).

Was haben die drei Güsse miteinander zu tun? Zunächst, sie tauchen etwa gleichzeitig in einer gewissen Erscheinungsvielfalt auf. Über den Lübecker Torso haben wir zu wenig Kenntnis, hingegen können wir heute zumindest festhalten, dass der Stuttgarter Torso und der – nennen wir ihn – Flechtheim/Raemisch-Torso – mit derselben Gussform gegossen sind. Es gibt viele Gemeinsamkeiten wie etwa die ziemlich genaue Übereinstimmung in der Bearbeitung der Sockel mit

grobem Zahneisen oder andere markante Details, verteilt über den Guss. Und es gibt noch eine besondere Auffälligkeit: Beide Güsse haben eine kaum auszumachende, verborgene Gussnaht im oberen Rückenbereich, die auf eine Abformung eines damals existierenden „Gebeugten weiblichen Torso“ hinweist. Es gibt aber auch deutliche Unterschiede zwischen dem Stuttgarter Torso und dem Flechtheim/Raemisch-Torso. Es beginnt mit der Materialität der Gussmasse: der Stuttgarter Torso besteht aus einem Surrogat von vermutlich rosarot gefärbtem Gips mit fein verteiltem, braunen Feinsand; feine Körnung lässt sich an der Oberfläche des eher rosabeigen Gusses erkennen. Der Flechtheim/Raemisch-Torso besteht hingegen aus einer dichten, rosarot gefärbten Gipsmasse. Beiden Güssen zu eigen ist eine rosarote Oberfläche, die dann lasierend mit weißer Ölfarbe grundiert und wiederum mit einer rosaroten Fassung versehen ist. Dem Alter der Güsse entsprechend ist das heutige Erscheinungsbild der ehemals bestehenden Oberflächen bei beiden unterschiedlich verändert. Den Zeitpunkt der Gießung der verwandten Güsse können wir nur annehmen und allenfalls mit dem Zeitpunkt ihrer jeweiligen Erwerbung in Verbindung bringen: Der Stuttgarter Guss wäre dementsprechend 1921 oder davor entstanden, der Flechtheim/Raemisch-Torso 1930 oder davor. Und man muss davon ausgehen, dass Anita Lehbruck beide Güsse in Auftrag gegeben hat.

Schon Julius Meier-Graefe ist bei seinem Atelierbesuch in Paris 1910/11 nicht nur die neue Form aufgefallen, die Nacktheit, die uns in klassischen Materialien wie Gips, Stein (Marmor) und Bronze begegnet, sondern auch die Experimentierfreude des jungen deutschen Bildhauers in Paris, der zusätzlich mit Terrakotta, gefärbtem Gips und Steingussmischungen arbeitet. Er bemerkt die unterschiedlichen Oberflächen und Farbwirkungen, beschreibt die Fragmentierung, eine Art Zerstückelung, mit der Lehbruck seinen Skulpturen einen Weg bahnt, die Anmutung klassischer Werkformen in der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts in die Moderne zu überführen. „Variationen,“ so Meier-Graefe an anderer Stelle feststellend, „die den Betrachter mit der Mischung von Größen und Geschmeidigkeit vertraut machten. Er liebte gewisse Drehungen des Kopfes, der Hüften, um das Licht spielen zu lassen, und enthüllte dabei weitere Eigenschaften seines Frauentyps.“ (Frankfurter Zeitung vom 5. Januar 1932. Abgedruckt in: Dietrich Schubert, Die Kunst Lehbrucks, 2. verb. Auflage Dresden 1991, S. 309ff.)

PROVENIENZ

1930 erwirbt Erich Raemisch bei Flechtheim anlässlich der „Weihnachtsausstellung“ und zu Ehren Lehbrucks 50. Geburtstages in Berlin den „Geneigten Frauentorso“. Bis heute verbleibt er 90 Jahre ununterbrochen in der Familie und wird im Erbgang der nachfolgenden Generation anvertraut. Erich Raemisch, gut vernetzt in der Kunstszene, ist seit 1923 Geschäftsführer des in Krefeld residierenden Vereins deutscher Seidenwebereien und gleichzeitig Vorstand der Rheinischen Kunstseide AG Krefeld. [MVL]



OTTO DIX

1891 Gera - 1969 Singen

Dame mit Pelzmantel. 1923.

Aquarell, Gouache und Tuschkfeder über Bleistift.

Pfäffle A/G 1923/5. Rechts unten signiert und datiert sowie mit der Werknummer bezeichnet. Verso handschriftlich betitelt. Auf Velin.

77,5 x 55,5 cm (30,5 x 21,8 in), blattgroß.

Verso eine Skizze einer Frauenfigur in Kreide.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 100.000

\$ 92.000 – 115.000

PROVENIENZ

- Galerie Gerd Rosen, Berlin.
- Sammlung Walter Stein, Manhasset, New York.
- Sammlung Robert G. Barry, New York.
- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Europa (seit 2006).

AUSSTELLUNG

- Otto Dix. Zeichnungen, Aquarelle, Grafiken, Kartons, Kunstverein Hamburg, 1977.
- Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties, London, Arts Council of Britain, Hayward Gallery, 11.11.1978-14.1.1979, Kat.-Nr. 83.
- Gegenlicht: German Art from the George Economou Collection, The State Hermitage Museum, St. Petersburg, 24.5.2013-19.1.2014, Kat.-Nr. 6.

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 2.-4.6.1976, 214. Auktion, Los 343.
- Villa Grisebach, Berlin, 26.5.2006, Los 59.

Die sozialen Verwerfungen, die der Erste Weltkrieg nach seinem Ende mit sich brachte, liefern den Stoff für eine desillusionierte Nachkriegsgeneration von Künstlern, die sich mit dem Zustand einer sich auflösenden Gesellschaftsordnung auseinandersetzt. Die Außenseiter der Gesellschaft, besonders die Prostituierten, hatten schon das Interesse der Expressionisten vor dem Ersten Weltkrieg geweckt, denkt man nur an die berühmten Straßenszenen von E. L. Kirchner aus den Jahren 1910/11. Dix entdeckt diese Welt nach traumatischen Erfahrungen des Krieges. Im Gegensatz zu den Expressionisten der Vorkriegszeit sieht er das individuelle Schicksal der Entwurzelten, die verzweifelt nach einem kleinbürgerlichen Glück suchen, das ihnen die Gesellschaft nicht mehr bieten kann. In den Jahren 1922/23 entsteht eine dichte Reihe von Aquarellen, die als bevorzugtes Motiv Frauen zeigen. Dix wählt jedoch nicht den Typus der schönen oder idealisierten Frau, sondern sucht sich seine Mo-

- Charakteristische, großformatige Arbeit aus den gefragten 1920er Jahren
- In Düsseldorf entsteht in den Jahren 1922/23 das Herzstück seines Œuvres der Aquarelltechnik
- Dix entwirft in seinem Bildpersonal soziale Typologien von der Halbwelt bis zum Bürgertum

„Ich habe niemals Bekenntnisse schriftlich von mir gegeben, da ja, wie der Augenschein Sie lehren wird, meine Bilder Bekenntnisse aufrichtigster Art sind, wie Sie sie selten in dieser Zeit finden werden... Auch bin ich nicht gewillt, dem staunenden Bürger und Zeitgenossen, die Tiefen oder Untiefen meiner Seele zu offenbaren. Wer Augen hat zu sehen, der sehe!“

Otto Dix an Hans Kinkel, 1948, zit. nach: Dix in Düsseldorf, Ausst.-Kat Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, 2011, S. 120.

delle in der Bohème und der Halbwelt. Die Sinnesreize der Großstadt Düsseldorf wirken auf den Künstler besonders stark. Hier ist Dix auf Einladung der Kunsthändlerin Johanna Ey ab 1923 ansässig und hier entsteht auch das Herzstück seines Œuvres in der Aquarelltechnik. Mit seinem typischen, scharfen Blick fängt er „Die Dame mit Pelzmantel“ ein. Ihre Gesichtszüge sind nur schemenhaft zu erkennen, verborgen hinter einem Schleier, der 1923 öfter in verschiedenen Frauenbildnissen auftaucht. Zum einen gibt er den Frauen etwas Mysteriöses, doch versteckt er auch die Wahrheit von Verfall und Verwahrlosung. Der freie Farbauftrag und schnelle Pinselstrich zeugen von einer unmittelbaren Umsetzung des Erlebten. Dix porträtiert hier keine individuelle Person, sondern lässt das Modell primär als soziale Existenz fungieren. Er entwirft eine soziale Typologie, in der von der Halbwelt bis zum Bürgertum alle Gesellschaftsschichten vertreten sind. [SM]



223

KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Arbeitslose. 1932.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 988. Rechts unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert.

167 x 172 cm (65,7 x 67,7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 *

\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Nachlass-Nr. 383, Wirnitzer-Liste Nr. 376).
- Baukunst Galerie, Köln (in Kommission).
- Galerie Michael Haas, Berlin (direkt aus dem Nachlass erworben).
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (1986 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Marc Chagall, Karl Hofer, Franz Marc, Marianne von Werefkin, Kunsthaus Zürich, 13.1.-13.2.1935; Mannheimer Kunstverein, März 1935; Freiburger Kunstverein, Mai bis Juni 1935, Kat.-Nr. 61, S. 5.
- Karl Hofer, anlässlich seines 75. Geburtstages, Berliner Festwochen, Hochschule für Bildende Künste, Hardenbergstraße 33, Berlin, 12.9.-15.10.1953, Kat.-Nr. 22.
- Gedächtnis-Ausstellung für Karl Hofer, Hochschule für Bildende Künste, Berlin-Charlottenburg, 11.10.-15.11.1956; Badischer Kunstverein u. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, 9.12.1956-6.1.1957, Kat.-Nr. 65.
- Retrospektiv: Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik, Baukunst Galerie, Köln, 20.1.-5.4.1975, Kat.-Nr. 9 (mit Abb.).
- Karl Hofer 1878-1955, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 16.4.-14.6.1978; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1.8.-17.9.1978, Kat.-Nr. 83, S. 172, (mit Farbabb., S. 114).
- Anlässlich des 100. Geburtstages von Karl Hofer (11.10.1878-3.4.1955). Ölbilder der Jahre 1918-1955, Baukunst Galerie, Köln, ab 14.9.1978, Kat.-Nr. 10.
- Karl Hofer. Malerei, Grafik, Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle (Saale), 26.11.1978-25.2.1979, Kat.-Nr. 44, S. 147 (mit Abb., Nr. 57, S. 106).
- Die Figur im Werk von Karl Hofer, Baukunst Galerie, Köln, 17.9.-13.11.1982, Kat.-Nr. 2 (hier fälschl. dat. 1933).
- 1933. Wege zur Diktatur, Berlin, 9.1.-10.2.1983; Städtische Galerie Schloss Oberhausen, 27.2.-10.4.1983; Kulturpalast Lyudmila Zhivkova, Sofia, 28.9.-26.10.1983, Kat.-Nr. 39, S. 415 (mit Farbabb. vor S. 61).

- Aus dem Nachlass des Künstlers
- Geschlossene Provenienz
- Mit beeindruckender, 90 Jahre überspannender Ausstellungshistorie und umfangreicher Zahl an Publikationen
- Hauptwerk von musealer Qualität und beachtlichem Format
- 2018 Teil der groß angelegten Ausstellung „Glanz und Elend in der Weimarer Republik“ in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M.
- Eindringlicher malerischer Kommentar zur politischen und gesellschaftlichen Situation Deutschlands in den frühen 1930er Jahren

- Karl Hofer 1878-1955, Galerie Michael Haas, Berlin, 26.1.-16.3.1985, Kat.-Nr. 2 (mit ganzseitiger Farbabb.).
- Deutscher Kunsthandel im Schloss Charlottenburg, Orangerie, Berlin, 12.9.-29.9.1985, Kat.-Nr. 38/2, S. 215, (mit Farbabb.).
- Ich und die Stadt. Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlinische Galerie im Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15.8.-22.11.1987, Kat.-Nr. 86, S. 204 (mit Farbabb., S. 205).
- Der Traum von einer neuen Welt. Berlin 1910-1933. Internationale Tage Ingelheim, Museum Altes Rathaus, Ingelheim, 23.4.-4.6.1989, Kat.-Nr. 161, S. 52 (mit Farbabb.), S. 54 u. 217 (mit Abb.).
- Karl Hofer, Schloss Cappenberg, Selm, 19.9.-15.12.1991, S. 103 (mit Farbabb.) u. 183.
- Karl Hofer. Gemälde und Zeichnungen, Kunstverein Wolfsburg, Schloss Wolfsburg, 19.1.-15.3.1992, Kat.-Nr. 18.
- Karl Hofer. Anmut, Elegie und äußerste Härte (Ausstellung zum 50. Todestag), Galerie Pels-Leusden, Berlin, 5.4.-21.5.2005, S. 82f. (mit Farbabb.).
- 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim, Berlin, 30.4.-19.6.2005, S. 82 (mit Farbabb., Nr. 7).
- Armut. Perspektiven in Kunst und Gesellschaft, Stadtmuseum Simeonstift, Trier, 10.4.-31.7.2011.
- Glanz und Elend in der Weimarer Republik. Von Otto Dix bis Jeanne Mammen, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 27.10.2017-25.2.2018, S. 71 (mit ganzseitiger Farbabb.).





Karl Hofer, Die Wächter, 1936, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Karl Hofer, Der Rufer, 1935, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum, Wuppertal. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

LITERATUR

- Karl Hofer im Mannheimer Kunstverein, in: Pfälzische Rundschau (Ludwigshafen), 5.3.1935.
- Mannheimer Kunstverein, in: Hakenkreuzbanner (Mannheim), 7.3.1935.
- Koch, Neue Arbeiten von Karl Hofer, in: Neues Mannheimer Volksblatt, 8.3.1935.
- Karl Hofer. Ein alemannischer Maler, in: NSZ Rheinfront (Ludwigshafen), Nr. 58, 9.3.1935.
- Karl Hofer. Der Maler unserer Zeit, in: Der Rundfunk (Berlin), 1.1946, Nr. 6 (3.2.), S. 2 (mit Abb.).
- Adolf Jannasch, Carl Hofer, in: Aussaat, 2.1947/48, S. 160 u. 163.
- Christa Rotzoll, Wegstrecken eines Malers, in: Mannheimer Morgen, Nr. 236, 10.10.1953, S. 24.
- Lexikon der Kunst, Bd. 2, Leipzig 1971, S. 303.
- Ursula Feist, Karl Hofer, Berlin 1977, S. 14.
- Hans-Jörg Schirmbeck, Carl Hofer, Berlin 1974, S. 10 u. 28.
- Heinz Stephan, Roboterhafte Fratzen am grünen Tisch, in: Kölnische Rundschau, Nr. 21, 25.1.1975, S. 19.
- Gottfried Sello, Karl Hofer, in: Die Zeit (Hamburg), Nr. 6, 31.1.1975, S. 13.
- Eo Plunien, Abschied von einer bösen Legende, in: Die Welt (Hamburg), Nr. 50, 28.2.1975, S. 20 und Ausgabe Berlin, S. 17.
- Werner Tamms, Ernte eines tragischen Lebens, in: Westdeutsche Allgemeine Zeitung (Essen), Nr. 65, 18.3.1975.
- Ida Katherine Rigby, Karl Hofer, New York 1976, S. 195 u. 290.
- Barbara Dieterich, Anklage und Identität, in: Oberbadisches Volksblatt (Lörrach), Nr. 114, 20./21.5.1978.
- Norbert Stratmann, Karl Hofers aufrechter Stand, in: Deutsche Volkszeitung (Frankfurt a. M.), Nr. 21, 25.5.1978, S. 14.
- Rudolf Joeckle, Die freudlosen Bilder Karl Hofers, in: Die Rheinpfalz (Ludwigshafen), Nr. 178, 5.8.1978.
- Dieter Hoffmann, Die Arbeitslosen und die süßen Mädchen, in: Frankfurter Neue Presse, Nr. 179, 18.8.1978, S. 6 (mit Abb.).
- Franz Josef. Wehinger, Der Mensch und das Menschliche, in: Offenburger Tageblatt, Nr. 177, 18.8.1978 (mit Abb.).
- Gertrud Waldecker, Die bleichen Gleichnisse einer schlimmen Zeit, in: Badische Neueste Nachrichten (Karlsruhe), Nr. 190, 19.8.1978, S. 13.
- Andreas Franzke, Ausstellung Karl Hofer, in: Pantheon, 36.1978, H.4 (Okt./Nov./Dez.), S. 336 (mit Abb.).

- Barbara Dieterich, Außenseiter der deutschen Moderne, in: Salzburger Nachrichten, Nr. 233, 7./8.10.1978, S. 21.
- 100. Geburtstag des deutschen Malers und Grafikers Carl Hofer, in: Bibliograph. Kalenderblätter der Berliner Stadtbibliothek, 20.1978, Nr. 10, 11. Okt., S. 1.
- Dietmar Eisold, Kraftvolle, eindrucksvolle Bildsprache, in: Neues Deutschland (Berlin), Nr. 300, 20.12.1978, S. 4.
- Günther Ott, Ein neues Weltbild der Menschlichkeit, in: Kölner Stadtanzeiger, Nr. 217, 18.9.1982, S. 24.
- Doris Schreiber, Totenmasken im Spiel der Liebe, in: Kölnische Rundschau, Nr. 222, 24.9.1982, S. 16.
- Eberhard Roters (Hrsg.), Berlin 1910-1933, Die visuellen Künste, Freiburg/Berlin 1983, S. 141 (mit Abb., S. 142).
- Werner Langer, In stoischer Spannung, in: Der Tagesspiegel (Berlin), Nr. 11998, 10.3.1985, S. 5.
- Karl Hofer, in: Weltkunst, 55.1985, H.4 (15. Februar), S. 340; S. 499 (mit Farbabb.).
- Annedore Müller-Hofstede, Orangerie '85, in: Weltkunst, 55.1985, Nr. 17 (1. Sep.), S. 2324 (mit dem Titel „Arbeitslos“).
- Favorisiert: Der Klassizismus, in: Handelsblatt (Düsseldorf), Nr. 188, 1.10.1985, S. 19.
- Udo Perina, Im Schatten der großen Banken, in: Zeitmagazin (Hamburg), Nr. 45, 2.11.1990, S. 103.
- Ausst.-Kat. Felix Nussbaum, Verfemte Kunst - Exilkunst - Widerstandskunst, Osnabrück 1990, S. 225 (als Vgl.-Abb.).
- Ralf Stiffel, Visionen von Masken und Ruinen, in: Westfälischer Anzeiger (Hamm), Nr. 219, 20.9.1991 (mit Abb.) und ebenso in: Soester Anzeiger.
- Höllenfahrt eines Expressionisten durch sein Zeitalter, in: Hellweger Anzeiger (Unna), Nr. 232, 3.10.1991 (mit Abb.).
- Michael Vaupel, Außergewöhnliche Hofer-Ausstellung auf Schloss Cappenberg, in: Westfalenspiegel, 40.1991, Nr. 4 (Okt./Nov./Dez.), S. 61 (mit Abb.).
- Karl Hofer, Malerei hat eine Zukunft, Leipzig/Weimar 1991 (mit Farbabb., Nr. 26, S. 457).
- Ausstellung Karl Hofer auf Schloss Cappenberg, in: Rundblick (Hamm), 16.10.1991 (mit Abb.).
- Karl Hofer, Ich habe das Meine gesagt!, Berlin 1995, S. 12 (mit Abb.).
- Ludwig Zerull, Über Karl Hofer, in: Künstler, 41/1998, H.4, S. 8 (mit Farbabb., Nr. 9, S. 10).
- Deutsche Bank AG (Hrsg.), Man in the Middle. Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2002, S. 103 (mit Farbabb.).

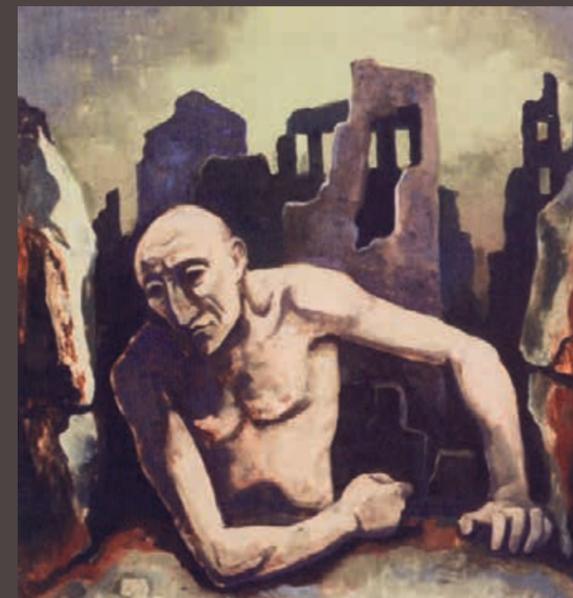
KARL HOFERS UNVERGLEICHLICHES KÜNSTLERISCHES SCHAFFEN

Karl Hofer gehört zu den großen künstlerischen Einzelgängern des 20. Jahrhunderts. Seine Gemälde werden oftmals dem expressiven Realismus zugeordnet, enthalten aber auch Einflüsse von Klassizität und Romantik und stehen in ihrer strengen Formensprache und der klaren, objektiven und die Gesellschaft kommentierenden Darstellungsweise insbesondere der Kunst der Neuen Sachlichkeit sehr nahe. Hofer sieht seine Figuren in einer ihm ganz eigenen, charakteristischen Form. Sie haben stets etwas Unbewegtes, Skulpturales, das auch in der hier angebotenen Arbeit als elementarer Bestandteil der Gesamtkomposition hervortritt. Die ausgemergelten, ausdruckslosen und gar starren Gesichter mit der ungesund hellen Hautfarbe lässt Hofer vor dem bedrohlich-dunklen Hintergrund hervortreten und lenkt so den Blick des Betrachters auf die Menschen im Bild, auf deren Schicksal und damit auch auf die gesamtpolitische Lage Deutschlands in den frühen 1930er Jahren.

DEUTSCHLAND IN DER KRISE

Die Zahl der Arbeitslosen in der Weimarer Republik liegt Ende der 1920er Jahre bei etwa 1,5 Millionen. Der sogenannte „Schwarze Donnerstag“ an der Wall Street im Oktober 1929 führt jedoch schon wenig später zu einer ausgewachsenen Weltwirtschaftskrise, die - zusammen mit der damals vorherrschenden Deflations- und Sparpolitik im Zuge der Reparationszahlungen nach dem Ersten Weltkrieg - die Arbeitslosenzahlen um ein Vielfaches ansteigen lässt und die deutsche Wirtschaft weiter schwächt. 1931 hat sich die Zahl der Arbeitssuchenden bereits verdreifacht und 1932 - im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit - sind dann rund 5,6 Millionen Menschen ohne Anstellung. Hofer trifft mit seinem Werk also direkt ins Schwarze der damals aktuellen gesellschaftlichen Situation.

Karl Hofer, Der Mann in Ruinen, 1937, Öl auf Leinwand, Neue Galerie, Museumslandschaft Hessen-Kassel. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



DAS PROPHETISCHE BILD: DUNKLE VORAHNUNG DER NAHENDEN APOKALYPTISCHEN EREIGNISSE

Der Blick eines heutigen Betrachters vermag jedoch weit mehr darauf zu erkennen als bloße Beobachtung der damaligen politischen Lage. Die im Dreck liegenden und sitzenden Männer mit ihrer geflickten Kleidung und den ernsten, vom Leben gezeichneten Mienen sind umgeben von kahlen, fast skelettartigen Bäumen. Ganz ohne Blattgrün, ohne Hinweis auf eine ihnen innewohnende Fruchtbarkeit oder den wiederkehrenden Frühling rahmen sie die Gruppe gleich einer Theaterkulisse ein und strecken ihre langen, dünnen Äste über die ohnehin schon bedrückende Szenerie. Den Hintergrund bildet ein dunkler, wolkenverhangener Himmel, durch den kein einziger erhellender und wärmender Sonnenstrahl auf die Szene dringt. Vorausschauend scheint Hofer eine düstere Vorahnung zu transportieren, einen Hinweis auf die unmittelbar folgende politische Krise, auf das Unheil und die kaum vorstellbare apokalyptische Tragödie. Das System der parlamentarischen Demokratie bekommt zu dieser Zeit bereits erste Risse, bröckelt und bricht mit der Machtergreifung Hitlers schließlich in sich zusammen. Am 30. Januar 1933 wird er zum Reichskanzler ernannt.

VERLEUMDUNG, UNTERDRÜCKUNG UND GEGENWEHR

Hofer äußert sich mehrfach kritisch zu den aufkommenden Faschisten, verweist auf die von ihnen ausgehende Gefahr und sieht sich deshalb zunehmend politischen Angriffen ausgesetzt. Hofer befindet sich zu diesem Zeitpunkt auf dem Höhepunkt seiner Karriere. Seit 1922 ist er Hochschullehrer an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin. Seit 1928 ist er Vorstand der Berliner Secession und auch im erweiterten Vorstand des Deutschen Künstlerbundes tätig. 1929 wird er Mitglied des Senats der Preußischen Akademie der Künste. In 27 Museen ist er zu dieser Zeit mit seinen Werken vertreten. Im Juni 1933 hat sein Erfolg zunächst ein jähes Ende. Er wird als Hochschullehrer suspendiert, über 300 Werke werden 1937 als „entartete Kunst“ aus öffentlichen Sammlungen und Museen entfernt, neun davon in der Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Jegliche malerische oder grafische Tätigkeit wird ihm von der Reichskulturkammer untersagt: Er erhält Arbeits- und Ausstellungsverbot. Der Künstler malt jedoch weiter und widersetzt sich der Unterdrückung und beruflichen Denunziation.

EIN MEISTERWERK DER DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

Mit der hier angebotenen Arbeit, ihrer ausgefeilten, fast klassizistisch anmutenden Figurenkomposition, dem feinfühlig ausgearbeiteten Mienenspiel und der dem Ganzen innewohnenden Symbolhaftigkeit schafft Hofer in dem so entscheidenden wie wegweisenden Schicksalsjahr 1932 einen bedeutenden historischen Kommentar zu der damals so fragilen und erschütternden Situation seines Heimatlandes. In der prägnanten Darstellung von Armut und Ausweglosigkeit, von Angst und Selbstaufgabe wie auch in seiner unterschwelligem, verheißungsvollen Andeutung des noch Folgenden malt Hofer somit nicht nur ein bedeutungsträchtiges künstlerisches Zeugnis, sondern eines der großen Meisterwerke der deutschen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. [CH]

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen - 1925 Zandvoort (Holland)

Rosen, Tulpen und Flieder. 1916.

Öl auf Leinwand.

Berend-Corinth 680. Links oben signiert und datiert.

101 x 81 cm (39.7 x 31.8 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

§ 172,500 – 230,000

PROVENIENZ

- Galerie Oscar Hermes, München (bis 1917).
- Sammlung Paul von Bleichert, Klinga/Sachsen (1917 über Hugo Helbing vom Vorgenannten erworben).
- Ludwigsgalerie, München (1929 über Hugo Helbing vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Max Böhm, Berlin (1929 oder 1930/31, wohl vom Vorgenannten erworben).
- Theodor Johannsen, Wedel (1931 über Lepke vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz).
- Privatsammlung (2019 durch Vermächtnis aus vorgenanntem Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Sammlung Max Böhm. Berlin, Preußische Akademie der Künste, Berlin, 1930, Kat.-Nr. 4.

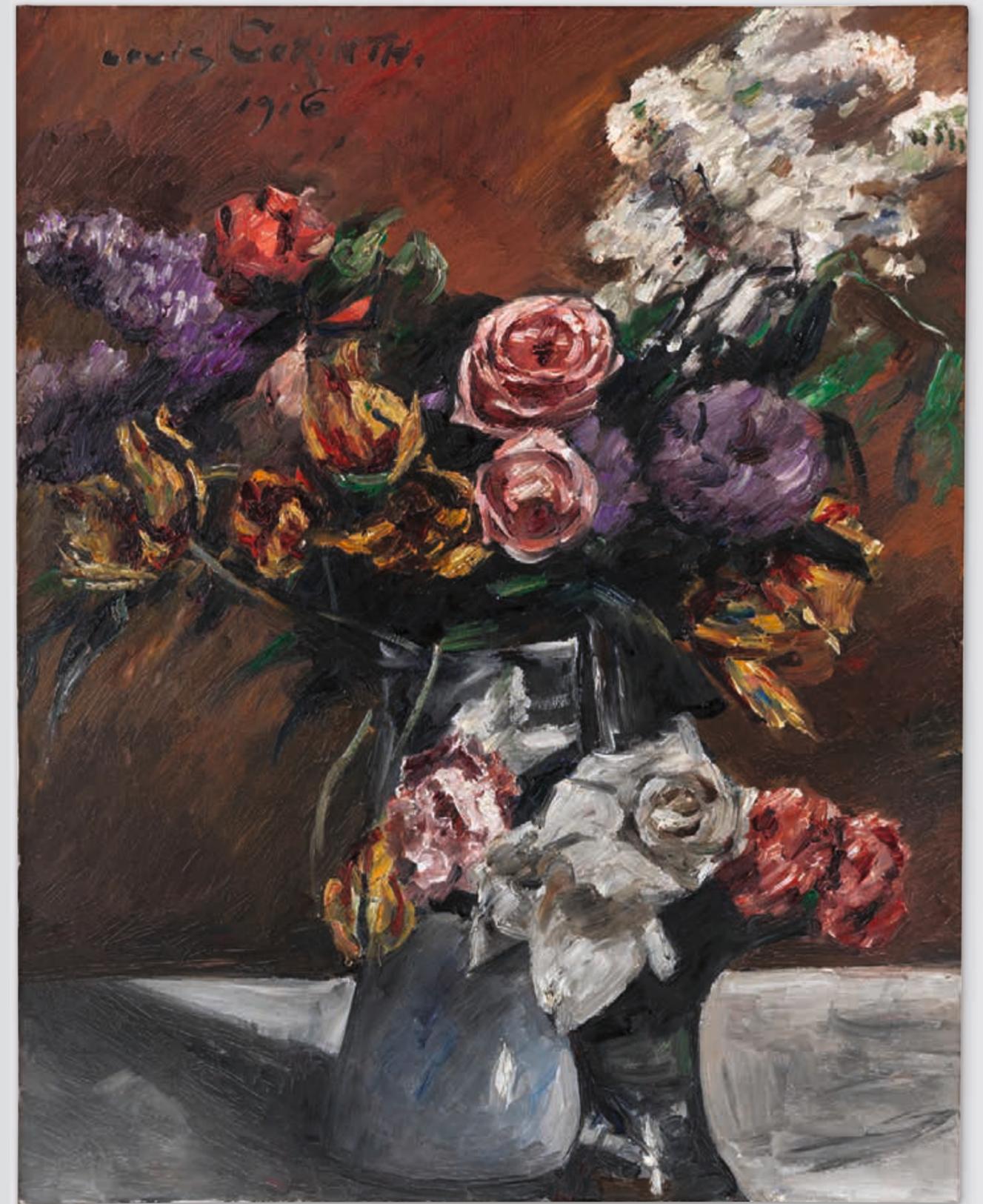
LITERATUR

- Hugo Helbing, München: Ölgemälde moderner Meister. Galerie Oscar Hermes, München, Auktion 27.2.1917, Los-Nr. 13 mit Abb. Tf. 10.
- Hugo Helbing, München: Sammlung v. B. [von Bleichert]. Ölgemälde moderner Meister des 19. und 20. Jahrhunderts, Auktion 23.4.1929, Los.-Nr. 6 mit Abb. Tf. 3.
- Zeitschrift für bildende Kunst, Band 63 (1929), S. 32.
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin: Sammlung Max Böhm, Auktion 28.1.1931, Los-Nr. 5, m. Abb.

„Rosen, Tulpen und Flieder“, so der Titel dieses Blumenstilllebens, das Corinth in frühen Sommertagen 1916 in seinem Berliner Atelier in der Klopstockstraße 48 malt. Es sind zwei Sträuße in unterschiedlichen Vasen, die sich der Künstler auf einem Tisch arrangiert, etwas in den Vordergrund geschoben – nahezu verdeckt und gleichzeitig integriert – eine kleine, grüne Glasvase mit weißen Tulpen und roten Rosen. Darüber ist die ausladende Pracht mit weißem und violetter Flieder, rosaroten, dicht gewachsenen Rosen und gelbrot geflammten Tulpen in einer Porzellanvase, festgehalten vor einem neutralen braunroten Hintergrund, überbordende Pinselwellen voller pastoser Farben. Die Leidenschaft für Blumenbilder ist spürbar, das Blumenbouquet und das Arrangement geben Corinth die Möglichkeit, sich als vollendeter Kolorist zu beweisen, ein Blütenmeer an Blumenarten zu inszenieren: Wicken, Chrysanthemen, Rosen, Kalla, Flieder, Sonnenblumen, Orchideen, Gladiolen, Lilien, Gloxinien, Anemonen, Weidenkätzchen usw.

- **Das Blumenbouquet und das Arrangement geben Corinth die Möglichkeit, sich als vollendeter Kolorist zu beweisen**
- **Außergewöhnlich großformatiges Blumenstillleben inmitten des Ersten Weltkrieges**
- **Geschlossene Provenienz mit großen Namen**
- **Das Gemälde fand schon 1929 besondere Erwähnung in der Besprechung der Versteigerung der Sammlung Bleichert: „Gut bezahlt wurde ein Blumenstück von Lovis Corinth“**

Keine Komposition gleicht der anderen, das dichte Gedrängel der einzelnen Blüten ist bisweilen gerahmt von zarten Schatten, um damit die Leuchtkraft zu steigern. Zugleich gerät die Erscheinung ins Fließende, die Vergänglichkeit beginnt aus der Tiefe heraus an der lebendigen Substanz der Blumen zu zerren und somit ihr Verwelken begreifbar zu machen. Ihre Zerbrechlichkeit zwingt den Künstler von vornherein zum konzentrierten Arbeiten. „Corinth war so überreich an Ausdruck und so überreich an Gestaltenkönnen wie die Natur selbst. Im Farbenspiel tobt eine Leidenschaft, und dennoch ist in jedem Fleckchen die Form beherrscht. Aber eine Form ohne Enge. [...] die Formation der aufgehäuften Farben. Dazwischen liegen halbleere Leinwandinseln, über die der Pinsel kaum färbend weghuschte [...] die Sprache eines genialen Menschen“, so Charlotte Behrendt-Corinth in tiefer Bewunderung nach dem Tod ihres Mannes am 18. November 1929 (zit. nach: Charlotte Behrendt-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1960, S. 143). Nach seiner schweren Krankheit im Dezember 1911 gewinnt Corinth mit harter Selbstdisziplin seine Leistungskraft voll zurück. In den Jahren von 1912 bis 1925, dem Jahre seines Todes, malt er 475 Gemälde; darunter 120 Blumenbilder, 130 Porträts- beziehungsweise Selbstporträts und 61 Walchenseebilder. Die spürbare Ekstase in seinem fantasiereichen Tun steigert Corinth in den nun folgenden Jahren. Wissend um die prachtvolle Präsenz, arrangiert Corinth immer wieder nach eigener Vorstellung oder durch seine Frau Charlotte die Blumen in Vasen. Er erweitert das Motiv bisweilen mit anderen Objekten, wie hier einer zweiten Glasvase aus dem Corinthischen Haushalt. Oder es ergeben sich Geburtstagssträuße, vielleicht wie hier anlässlich ihres Geburtstages am 25. Mai, die sich spontan als bildwürdiges Motiv erweisen. Blumen begreift Corinth als ein seelenvolles, sich wandelndes Wesen. In ihnen erfährt der Künstler den Rhythmus des Alltages, des Jahres und lässt uns zu Bewunderern werden an seiner Empfindung. [MvL]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Herbstallee. 1931.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt, bezeichnet „97/31“ sowie handschriftlich bezeichnet. Verso mit dem Nachlassstempel. Verso mit einem Etikett mit der teils gestempelten, teils handschriftlichen Nummer „L 173“ und einem Etikett, dort die gestempelte Nummerierung „558“ und handschriftlich bezeichnet „18268“. 45 x 33 cm (17,7 x 12,9 in).

In den Arbeitsheften von Gabriele Münter findet sich unter 97/31 folgender Eintrag: „5.XII vm. Herbstallee P. 45 x 33, nach Studie 72“. Zur genannten Studie ist vermerkt: „Herbstlicher Weg. n.nat. (unten beim See die Anlagen)“.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 2.11.2020. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.43 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass der Künstlerin (1962).
- Privatsammlung Rheinland.
- Privatsammlung Rheinland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

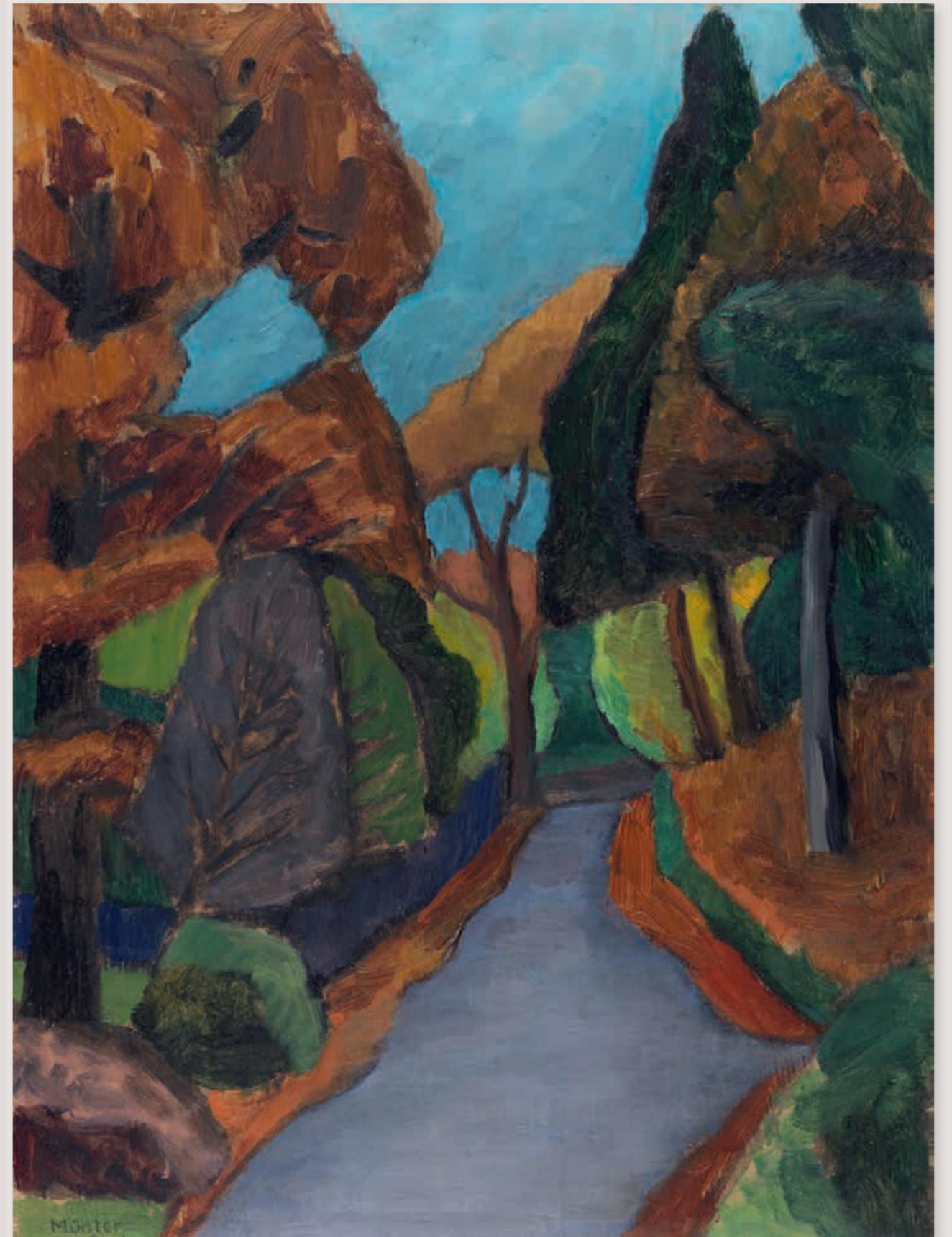
- Westdeutsche Kunstmesse, Stand Galerie Gunzenhauser, 1967.
- Galerie Gunzenhauser, München, 10. September - November 1999.

- Stimmungsvoller herbstlicher Blick voll leuchtender Farbkraft
- Klar konturierte Formensprache in strahlenden Farben
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten



Gabriele Münter, Kirche an der Ramsach, 1935, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
Verkauft am 8.12.2012 bei Ketterer Kunst: Auktionsergebnis: 378.000 Euro,
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020 / Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

Landschaft und Natur sind für Gabriele Münter immer bevorzugte Themen. Bekannt sind ihre Ansichten des „Blauen Landes“ mit den Bergen und die jahreszeitlich variierenden Ausblicke auf den Staffelsee. Mit großer Vielfalt formuliert sie den Wechsel der Jahreszeiten in ihrem Farbreichtum, wie er in der Voralpenlandschaft rund um Murnau besonders schön zu sehen ist, in ihren Bildern. Sei es das klare Licht des Winters, die frühen sanften Farben des Frühlings, die satten kräftigen Töne des Sommers oder der vielfach gefärbte Herbst. Münter arbeitet viel in der freien Natur, so wie sie es seit ihrer Ausbildung in der Phalanx-Schule in der Klasse ihres späteren Lebensgefährten Kandinsky kennen und schätzen gelernt hat. Oftmals entstehen zunächst Skizzen vor der Natur, die dann in der Folge in Öl ausgearbeitet werden. So ist es auch für unser Gemälde „Herbstallee“ in Münters Arbeitsbüchern festgehalten. Am 5. Dezember 1931 führt Gabriele Münter das Ölbild aus. In ihrem Arbeitsheft ist verzeichnet, dass dieses schon fast abstrakt anmutende Gemälde nach der Studie 72 gemalt wurde. Das Motiv hat Gabriele Münter in der nahen Umgebung in den Anlagen unten am See gefunden. Auch das ist in ihrem Arbeitsheft verzeichnet. Nur wenige ihrer Landschaften zeigen einen so dichten Bildausschnitt ohne Ausblick in die Weite wie unser „Herbstallee“. Die in bunten Abtönungen gefärbten Bäume verdichten sich zu einem geradezu abstrakt wirkenden, flächigen Farbmuster. Büsche und Bäume sind miteinander verzahnt nebeneinandergesetzt und ergeben ein dichtes Muster. Vermutlich nur so kann Münter die Farben des Herbstes in dieser Klarheit herausarbeiten. [EH]



WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Zwei Körperformen auf Lackgrund. 1940.

Öl und Lackfarbe auf Leinwand, auf festen Karton kaschiert.

Beye/Baumeister 904. Rechts unten signiert und datiert. Auf der Rahmenrückpappe mit einem Klebezettel, dort nochmals signiert sowie typografisch betitelt und bezeichnet. 44 x 34 cm (17,3 x 13,3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,45 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57.500 – 80.500

PROVENIENZ

- Gertrud Weller, Horn/Bodensee (wohl bis 1962, Stuttgarter Kunstkabinett 3./4.5.1962).
- La Medusa, Studio d'Arte, Rom (wohl seit 1962, Stuttgarter Kunstkabinett 3./4.5.1962, auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Galleria Alberto Valerio, Brescia (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- Privatsammlung Italien (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister, Galleria Lorenzelli, Mailand, Januar 1963 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Etikett).
- L'Arte in Occidente e la Cultura Zen. Henri Michaux, Julius Bissier, Mark Tobey, Giuseppe Capogrossi, Willi Baumeister, Brescia, La Nuova Città, Galleria d'Arte Contemporanea, 14.2.-12.3.1981.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 37. Auktion, Stuttgart, 3./4.5.1962, Kat. S. 12, Nr. 22, Abb. Tafel 171.

Spielerisch leicht hat Willi Baumeister in den Gemälden, die seiner berühmten „Eidos“-Folge zuzuordnen sind, seine sich stetig wandelnden und weiterentwickelnden Formgedanken mithilfe einer Formwelt aus sich überlagernden, feinen Liniengefügen und amöbenartig über die Bildfläche wandernden Strukturen ins Bild gesetzt. 1938 setzt Baumeisters Arbeit mit dieser Motivik ein und die „Eidos“-Folge erreicht schließlich um 1940 ihren Höhepunkt. Es ist der ewige organische Prozess des Werdens und Vergehens, den Baumeister in sich trägt und in diesen faszinierenden Arbeiten in seiner gewohnt ausgewogenen Ästhetik niederschreibt. „Eidos“ bezeichnet ein Urbild, das bei Baumeister aber nicht statisch aufgefasst wird, sondern einem steten Wandel unterliegt und deshalb von Leinwand zu Leinwand eine künstlerische Metamorphose durchwandert. Baumeister hat sich in dieser Zeit intensiv mit der Metamorphosenlehre, und dabei besonders mit Goethes Vorstellung des Urpflanzlichen befasst. So wie Goethe auf

- Aus der bedeutenden Werkreihe der „Eidos“-Bilder, dem Höhepunkt in Baumeisters Entwicklung der 1930er Jahre
- Gerade in diesen Gemälden zeigt sich durch das dynamische Überlagern von feinen Linien und amöbenartigen Formgebilden besonders schön der ‚reflexive Prozesscharakter‘ von Baumeisters Malerei
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Gemälde aus der „Eidos“-Folge befinden sich in zahlreichen Museumssammlungen, wie u. a. im Stedelijk Museum, Amsterdam, der Pinakothek der Moderne, München, der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, der Staatsgalerie Stuttgart und dem Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld

der Suche nach der botanischen Urform einer Pflanze war, aus der sich alle späteren Pflanzenarten entwickelt haben, so begibt sich Baumeister in seinen „Eidos“-Bildern auf die Suche nach einer künstlerischen Urform, als der zentralen Grundlage aller weiteren Formgedanken. Baumeisters wandlungsfähige Bildwelten entstehen erst auf der Leinwand, sind in Vorzeichnungen allenfalls angedeutet und finden ihre endgültige Form letztlich erst durch das Zusammenspiel aller sie bedingender Kräfte. Immer wieder experimentiert Baumeister mit der Eigendynamik verschiedener Techniken, und so ist es in der archaisch anmutenden Komposition „Zwei Körperformen auf Lackgrund“ die spezielle Wirkung von Lackfarben, die ihn reizt. Mit diesen beginnt Baumeister ab den späten 1930er Jahren zu experimentieren, als er zusammen mit Kurt Schlemmer und anderen Künstlern in der Wuppertaler Lackfabrik Dr. Kurt Herberts ein reiches Experimentierfeld und Schutz vor dem NS-Regime findet. [JS]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

Portrait of a Lady. 1982.

Unikat. Synthetische Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand. Verso auf der umgeschlagenen Leinwand mit der handschriftlichen Nummerierung „PO50.151“, dem zweifachen Nachlassstempel und dem zweifachen Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., sowie der handschriftlichen Bezeichnung „VF“. Auch auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Nummerierung „PO50.161“ sowie mit der zweiten handschriftlichen Nummerierung „PO.144.426“. 101,5 x 101,5 cm (39.9 x 39.9 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.47 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
- Lococo Mulder/Dorothy Blau Gallery, Bal Harbour/Florida (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung USA (2001 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland.
- Firmensammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Andy Warhol: Pretty Women. Portrait Paintings of the 70's and 80's, Lococo Mulder, St. Louis (MO), 18.12.2000 bis 5.1.2001, Dorothy Blau Gallery, Bay Harbor Islands (FL), 12.1.-16.2.2001, o. S. (mit ganzseitiger Farbabb.).

- **Kunst & Kult: Andy Warhols farbkräftige Porträts gelten als Inbegriff der Pop-Art**
- **Durch die ikonische Verewigung in Öl setzt Warhol die schöne Unbekannte mit Legenden der Popkultur gleich**
- **Zeitlos schön - Eindrucksvolles Zeugnis von Andy Warhols Obsession mit makelloser Schönheit**
- **2000/2001 Teil der Ausstellung „Andy Warhol: Pretty Women“ in der Lococo Mulder/Dorothy Blau Gallery**



Die Kunsthändlerin und Galeristin Dorothy Berenson Blau (1917-2014) mit Andy Warhol, um 1980. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Dorothy Blau Estate

Das hier angebotene Porträt gelangt über die Warhol Foundation etwa zur Jahrtausendwende in die Dorothy Blau Gallery nach Florida, wo es in der Ausstellung „Andy Warhol: Pretty Women“ erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wird. Die Galerie und deren Gründerin Dorothy Berenson Blau (1917-2014) gehören lange zu den Pionieren der Kunstszene Miamis und spielen für Warhols künstlerischen wie kommerziellen Erfolg in den 1980er Jahren infolge der damaligen Wiederentdeckung seiner Kunst eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dorothy Berenson Blau ist und bleibt die einzige Frau, die Warhol für seine berühmten Kult-Porträts gleich zweimal - in zwei unterschiedlichen Phasen ihres Lebens - porträtiert. Dorothy Berenson Blau hält Warhol für den bedeutendsten Künstler jener Zeit und erzählt von ihrer eigenen Erfahrung mit dem Künstler: „He made each of his sitters feel famous for those infamous ‚15 minutes‘. As his old Polaroid camera kept snapping and flashing, you felt beautiful and glamorous - one of Andy's ‚pretty women‘. Still critics said he was a ‚has been‘. Today the person is an icon. Why? Even though he was dismissed during his lifetime for creating art about consumerism, celebrity, and the tabloidization of death, he correctly predicted these major themes of the late 20th century. He did it in his powerful, trademark style that is recognizable from Miami Beach to Berlin.“ (Dorothy Berenson Blau, zit. nach: Ausst.-Kat. Andy Warhol: Pretty Women, Lococo Mulder, St. Louis/Dorothy Blau Gallery, Bay Harbor Islands/Miami, 2000/2001, Vorwort). [CH]

„When a person is the beauty of their day, and their looks are really in style, and then the times change and tastes change, and ten years go by, and if they keep exactly their same look and don't change anything and if they take care of themselves, they'll still be a beauty.“ Obwohl sich Andy Warhol hier über die Schönheit realer Personen äußert, trifft seine Behauptung doch auch auf das hier angebotene Gemälde zu. Die auf die Leinwand gebannte Schönheit der Dargestellten scheint auch nach fast 40 Jahren, trotz sich verändernder Mode und verändertem Zeitgeist unverändert. Schneewittchen-gleich tritt die unbekannte Dargestellte, die sich hier zu Beginn der 1980er Jahre von Warhol porträtieren lässt, mit zeitloser Eleganz, fast majestätischer, selbstbewusster Haltung dem zeitgenössischen Geschmack entgegen. Dabei sind der perfekte Teint, das gekonnt frisierte Haar, die Bonbon-farbenen Lippen und der schlanke, grazile Hals auch auf Warhols Obsession mit jugendlicher Schönheit und idealisierter Attraktivität zurückzuführen, nach der er nicht nur selbst strebt, sondern der er auch seine Porträtierten unterwirft. Nach einem Fotoshooting in seiner Atelier-Werkstatt überträgt Warhol das Abbild des jeweiligen Modells mithilfe eines Projektors auf transparente Folie, um die Porträts zunächst im Sinne des allgemeinen Schönheitsideals noch möglichst vorteilhaft zu verändern. Erst dann wird die Fotografie in einem aufwendigen Prozess zu einer Druckvorlage umgearbeitet und schließlich in ein geradezu perfektes Gemälde verwandelt.



„Everyone was a star, not only for fifteen minutes, but, in this incarnation caught permanently on canvas, ‚forever‘.“

Henry Geldzahler, „Andy Warhol: Virginal Voyeur“, in: Ausst.-Kat., Museum of contemporary Art, Sydney, Andy Warhol: Portraits, 1993, S. 26.

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Sitzende mit großem Hut, Emy Frisch. 1908 (recto).
Szene im Atelier (Fränzi (Marzella) und Artistin).
1910 (verso).

Gouache sowie Pastell und Kreide.

Mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Dre/Bg 60“. Auf Zeichenpapier.
60,5 x 49,5 cm (23,8 x 19,4 in), Blattgröße.

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

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.49 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Sammlung Olbricht.

AUSSTELLUNG

„SITZENDE MIT GROSSEM HUT, EMY FRISCH“

- E.L. Kirchner. A retrospective exhibition by Donald E. Gordon, Seattle, Pasadena, Boston, 1968-1969, Kat. 74.
- Das Aquarell der Brücke, Brücke Museum, Berlin, 5.9.-16.11.1975, Kat. 29.
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie, Berlin/Haus der Kunst, München/Museum Ludwig, Köln/Kunsthaus Zürich, 1979/1980, Kat. 9.
- 100 Jahre Kunst im Aufbruch. Die Berlinische Galerie zu Gast in Bonn, Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, u.a. 1998/2000., Kat. 318.
- Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Nierendorf, Berlin, 7.4.-8.9.2006, Kat. 3/a.

„SZENE IM ATELIER (FRÄNZI (MARZELLA) UND ARTISTIN)“

- Ernst Ludwig Kirchner. Galerie Nierendorf, Berlin, 7.4.-8.9.2006, Kat. 3/b.
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum Hannover, 29.8.2010 - 9.1.2011/ Stiftung Moritzburg/Halle, 6.2.-1.5.2011, Nr. 66.
- Der böse Expressionismus. Trauma und Tabu, Bielefeld, Kunsthalle, 11.11.2017 - 11.03.2018, Kat. 52.

Sein Studienaufenthalt 1904 an der Akademie in München, der Besuch von Ausstellungen dort, wird ihn ebenso prägen wie Reisen nach Berlin, Aufenthalte auf der Insel Fehmarn, später mit Otto Mueller in Böhmen. Doch bis zu seinem Umzug nach Berlin im Herbst 1911 ist Kirchner zumeist anwesend in Dresden. Ausgehend von einer frühen Orientierung an Farben und Pinselduktus der Neoimpressionisten und Van Goghs Malerei, lassen Kirchners Bilder von Stadt und Landschaft die Tendenz erkennen, die von dem Gesehenen ausgelösten Empfindungen darzustellen – sowohl in

- In Fehmarn malt Kirchner diese leuchtende Gouache „Sitzende mit großem Hut, Emy Frisch“ in kühner Farbgebung
- Ein heiteres Bild von einer entspannten Begegnung mit einer begehrenswerten Frau, seinem Modell
- Mit kurzen, nahezu klar abgegrenzten Farbstrichen lässt Kirchner eine sommerliche, lichtdurchflutete Atmosphäre entstehen

LITERATUR

- Günter Krüger, Die Künstlergemeinschaft Brücke und die Schweiz, in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Berlin 1980, S.131-161, Abb. 22.
- Gunther Thiem, Emy Schmidt-Rottluff - Ihre Bildnisse und meine Erinnerungen, in: Frauen in Kunst und Leben der Brücke, Brücke Almanach 2000, 2000, S. 81-92, Abb. 2.

Ernst Ludwig Kirchner, Frauenbildnis in weißem Kleid (Emy Frisch), 1908, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



formaler Hinsicht als auch in Bezug auf die Farbwahl. Kurze, nervös gesetzte Pinselstriche sowie die Verwendung reiner, leuchtender Farben ergeben eine Übersteigerung des Motivs. Die ehemals noch sehr kleinteiligen, vielfarbigen Pinselstriche sind nun einer flächigeren Malweise gewichen, starke Farbakzente setzt er in einfarbigen Flächen kontrastvoll gegeneinander. Eine veränderte Grundstimmung nicht nur in Kirchners Kunst. In Reaktion auf die Farbstürme der Fauves übersteigert auch er naturgebundene Farbigekeit, wie hier in der Wiedergabe Emys.



Vorderseite: Sitzende mit großem Hut, Emy Frisch, 1908.



Rückseite: Szene im Atelier (Fränzi (Marzella) und Artistin), 1910.

DEN SOMMER 1908 MIT EMY AUF FEHMARN

Hans Frisch, fünf Jahre jünger als Ernst Ludwig Kirchner und Jugendfreund seit der Schulzeit in Chemnitz, arbeitet 1905 am Dresdner Völkerkundemuseum. Er ist ein vielseitig interessierter junger Mann, malt mit den „Brücke“-Künstlern, schreibt, dichtet und wird später passives Mitglied. Seine um ein Jahr ältere Schwester Emy, die spätere Fotografin Emy Leonie Frisch, kennt Kirchner ebenfalls aus gemeinsamen Schultagen in Chemnitz. 1892 erhält der Vater Ernst Ludwig Kirchners den Ruf als Professor an die Technische Lehranstalt und Gewerbeakademie in Chemnitz; die Familie kommt aus Aschaffenburg und zieht um. Nach ersten freundschaftlichen Episoden mit den Modell-Freundinnen Line und Isabella wird Emy nun Kirchner nicht nur als Modell, sondern auch als Lebensgefährtin begleiten. Darstellungen von ihr finden sich in ersten Skizzenbüchern, 1908 radiert der Künstler ein die Platte nahezu füllendes Selbstbildnis mit Pfeife; ein stehender Akt im Hintergrund erscheint wie ein körperhafter Gedanke, es dürfte wohl Emy sein. Mit seiner Muse reist Kirchner in Begleitung von Hans Frisch das erste Mal nach Fehmarn. Sie beziehen eine Unterkunft in einem Bauernhaus in Burg; viele Skizzen und Gemälde entstehen während des Aufenthalts und dokumentieren die Erkundung der Insel. Für unsere Gouache ist eine Tusche-Vorarbeit zu dem Gemälde „Frauenbildnis in weißem Kleid (Emy Frisch)“ wichtig, das die Freundin in einem weißen Kleid mit Strohhut zeigt vor Sträuchern und Schilf, der Blick hindurch zeigt das offene Meer. Im Hintergrund sitzt ein Mann mit Hut, vermutlich der Bruder Hans. Ist der Strich in Kirchners Zeichnungen schon fest und sicher, so experimentiert er hier noch zwischen Impressionismus und Pointillismus, lässt mit kurzen, nahezu klar abgegrenzten Farbstrichen eine sommerliche, lichtdurchflutete Atmosphäre entstehen. In Fehmarn malt Kirchner auch diese leuchtende Gouache „Emy Frisch mit großem Hut“ in kühner Farbgebung. Vor einem nicht näher zu lokalisierenden, wie die Lehne eines Diwans geschwungenen violettrotten Stoff sitzt Emy mit einer knallroten Bluse und blauem Rock, leicht nach rechts geneigt, auf den rechten Unterarm aufgestützt. Ihr Gesicht ist sonnengebräunt, auf dem Kopf trägt sie einen breitkrempigen Strohhut, leicht in den Nacken geschoben, der das weich in die Stirn fallende Haar sichtbar werden lässt. Ein gelbes Hutband lässt Kirchner in das Blau des Himmels wehen und unterstreicht die Leichtigkeit einer harmonisierenden Dynamik in den deutlich gesetzten Akzenten der Farbmischung respektive Gegenüberstellung: Es ist ein heiteres Bild von einer entspannten Begegnung mit einer begehrenswerten Frau, seinem Modell.

Nach dem Aufenthalt auf Fehmarn trübt sich die Verbindung zu Emy. Man trifft sich bisweilen in Berlin, Postkarten an Erich Heckel bezeugen

Begegnungen, Kirchner sieht Emy Frisch mehrfach. Er besucht am 27. November 1909 die Eröffnung der XIX. Ausstellung „Zeichnende Kunst“ der Berliner Secession, auf der er zusammen mit Max Pechstein und Karl Schmidt-Rottluff vertreten ist. Kurz berichtet er Erich Heckel von der Absicht, in Dangast ein Haus zu kaufen, und fügt hinzu: „Emy scheint dagegen zu sein“ (zit. nach: Gerd Presler, E. L. Kirchner, Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder, München/New York 1998, S. 10.). Kirchner bemerkt, wie Emy sich Karl Schmidt-Rottluff zuwendet und später dessen Frau wird. Für Kirchner ein kaum zu ertragendes Erlebnis.

„SZENE IM ATELIER“ VON 1910 – ZUR RÜCKSEITE DER GOUACHE „SITZENDE MIT GROSSEM HUT, EMY FRISCH“ VON 1908

- Kirchner versteht es mit seinem raschen Zeichenstil eine monumentale Atelierszene zu schaffen, in der sich die Modelle wie selbstverständlich aufhalten und Kirchner zu zeichnerischer Höchstleistung anregen
- Der stehende Akt lässt sich zweifelsfrei als Fränzi (Marzella) identifizieren, sie bindet sich einen Zopf und befestigt um das Ende gerade die für sie charakteristische Schleife
- Kirchner zeichnet und malt Fränzi und nennt sie Marzella

Auf der Rückseite der einzigartigen, sehr verliebt wirkenden Hommage an Emy Frisch entdecken wir ein Ereignis, das Kirchner doch eine Weile später, 1910 in seinem Dresdner Atelier in der Berliner Straße 80, wohin er Anfang des Jahres zieht, festhält. Er verbannt damit sozusagen das Porträt von 1908 emotional, ohne es aber zu zerstören oder gar zu übermalen, was durchaus passieren kann. Vor einem von Kirchner bemalten Stellschirm mit blau gefasster Bordüre um ein grünliches Binnenfeld, auf dem der Künstler Figuren und Tiere sowie hieroglyphenartige Ornamente schattenrissartig zitiert, stehen beziehungsweise sitzen zwei nackte Modelle.

Der stehende Akt lässt sich zweifelsfrei als Fränzi (Marzella?) identifizieren, sie bindet sich einen Zopf und befestigt um das Ende gerade die für sie charakteristische Schleife. Ihr Blick aus dem ausgeprägten Gesicht, mit breit angelegter Stirn und spitz zulaufendem Kinn, fixiert wohl Kirchner, der dem Geschehen gegenüber sitzt. Das zweite Modell kauert in sich gesunken auf einem Klappstuhl mit hoher Rückenlehne, der ebenso wie der Paravent in vielen Atelierszenen die Aktionsfläche bildet. Wer ist wohl das Modell, das, die Beine angewinkelt, seitlich auf dem Stuhl sitzt und etwas teilnahmslos in den Raum blickt? Ist



das Marzella? Die ältere Schwester von Lina Franziska (Fränzi) Fehr-
mann, die nach neueren Recherchen in Dresden nie existiert hat? Wer
ist die 12-jährige Freundin von Fränzi und deren ältere Schwester, von
der Kirchner an Heckel in einem Brief wohl im April 1910 schreibt und
hier auch von Marzella berichtet: „Hier ist es auch jetzt ganz gut.
Marzella ist jetzt ganz heimisch geworden und entwickelt feine Züge.
Wir sind ganz vertraut geworden, liegen auf dem Teppich und spielen.“
Sind die Freundin und ihre ältere Schwester ebenso Artistinnen, etwa
Mitglieder des in Dresden gastierenden Zirkus Sarrasani?

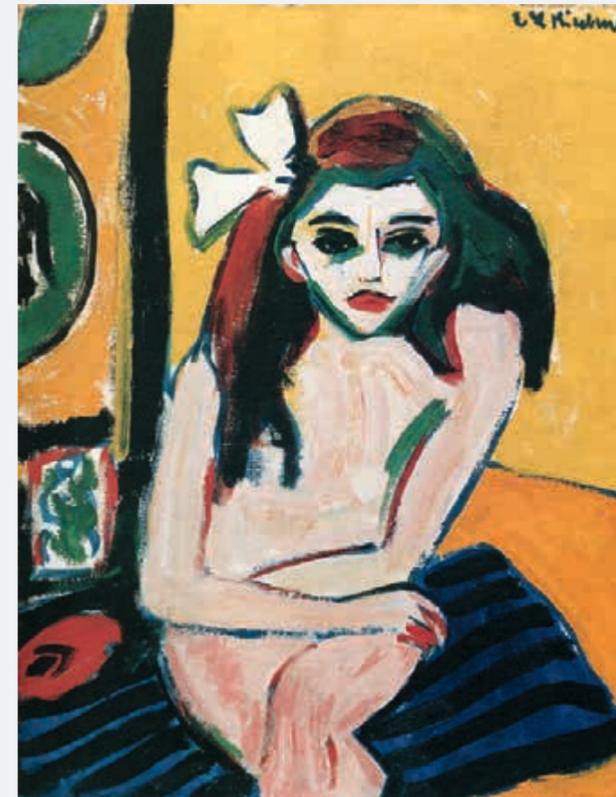
MARZELLA IST FRÄNZI UND FRÄNZI IST MARZELLA

Die neuere Forschung zu den Modellen stellen Bisheriges in Frage und
geben zur Diskussion, ob etwa Darstellungen „Fränzis“ durchaus auch
jene „Marzellas“ sein könnten. „Auch ist nicht immer sicher, ob es sich
wirklich um Darstellungen von Fränzi handelt. So ist zum Beispiel das
Mädchen Marzella, ebenfalls ein kindliches Modell, häufig mit der
gleichen Frisur, den Schleifen im Haar und dem gleichen spitz zulauf-
enden Gesicht wiedergegeben.“ Dies würde auch eine Vermischung
der Namen „Fränzi“ und „Marzella“ für identische Bilder durch die
„Brücke“-Künstler selbst erklären helfen.

Das vielleicht berühmteste Bildnis „Marzellas“ malt Kirchner 1910 in
seinem Atelier und zeigt eben jene ikonografischen Details, die auf
Fränzi hinweisen: das Gesicht mit dem spitz zulaufenden Kinn und
die Schleife im Haar. Dieses Gesicht, die Schleife mögen noch so rasch
skizziert oder wie hier in gewisser Konzentration gemalt sein: Fränzi
ist für Kirchner – so scheint es – Marzella: Sie ist immer identifizierbar.
Übrigens in der wohl wichtigsten Publikation der „Brücke“-Künstler
zur Ausstellung in der Dresdner Galerie Arnold 1910 fertigt Heckel einen
Holzschnitt nach Kirchners Gemälde, das dort erstmals ausgestellt ist
und in der Liste der ausgestellten Werke Kirchners unter der Nummer
25 aufgeführt ist: „Marzella [Akt]“! Mit dieser Ausstellung präsentiert
Kirchner ein weiteres Gemälde mit einem jugendlichen Modell und
vergibt den Titel „Artistin“, es hängt heute im Brücke-Museum, Berlin.
Könnte es sich hierbei um das in dieser Zeichnung hier auf dem Klapp-
stuhl sitzende Modell handeln? Vermutlich ja. Kirchner berichtet an
Heckel von einer 12-jährigen Freundin Fränzis und deren ältere Schwes-
ter mit 15. Sind es die Artisten-Kinder aus dem Zirkus Sarrasani?



Ernst Ludwig Kirchner, Marzella - Artistin, 1910, Öl auf Leinwand,
Brücke-Museum, Berlin.



Ernst Ludwig Kirchner, Marzella, 1909-1910, Öl auf Leinwand,
Moderna Museet, Stockholm.



Holzchnitt von Erich Heckel nach dem Gemälde „Marzella“ von Ernst Ludwig
Kirchner, 1910. © Nachlass Erich Heckel



Unabhängig wer nun neben Fränzi die ‚Nebenrolle‘ einnimmt, Kirchner
versteht es mit seinem raschen Zeichenstil eine monumentale
Atelierszene zu schaffen, in der sich die Modelle wie selbstverständ-
lich aufhalten und Kirchner zu zeichnerischer Höchstleistung anre-
gen. Kirchners Arbeiten auf Papier zeigen Ungeduld, sie wirken zer-
rissen, aber gleichzeitig verbindet eine Linie, ein Bogen wieder das
Motiv. Kirchners Arbeiten auf Papier sind eruptiv - eruptiv wie ein
Erdbeben, und sie sind erotisch. Seine Arbeiten zeigen Verletztheit,
und sie zeigen Trauer, sie zeigen sich sensibel, verkörpern viel Zunei-

gung. Kirchners Arbeiten auf Papier spiegeln sein Leben, die Orte
seines exzessiven Lebens. Einer dieser Orte oder besser Bühne für
Kirchners Arbeiten ist sein erstes bescheidenes Atelier in Dresden:
„So bezog ich mit einigen Kisten, einem Feldbett und meinem Werk-
zeug einen verlassenem Fleischerladen im Proletarierviertel Dresdens.
Dieser wurde trotz der Armut bald der Treffpunkt der herumwoh-
nenden Mädels des Viertels und so hatte ich die besten Modelle und
Freundinnen, mit denen ich nach Moritzburg ging, um im Freien zu
malen“. Sein Atelier, ein Ladenlokal in der Berliner Straße 60, dekoriert
er mit gebatikten Vorhängen und Paravents mit Darstellungen ‚bar-
barischer‘ Liebespaare, baut sich Möbel, schnitzt Geschirr und Ac-
cessoires. Sie bilden immer wieder dekorativen Hintergrund für
Atelierszenen. [MvL]

229

HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Ohne Titel (Schüttbild). 1961.

Dispersion auf Leinwand.

187 x 296 cm (73,6 x 116,5 in). [SM]

Aufzufzeit: 11.12.2020 – ca. 17:50 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69.000 – 92.000

PROVENIENZ

· Galerie Heike Curtze, Düsseldorf.

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1984, direkt von der Vorgenannten erworben).

Ebenso wie Günter Brus, Otto Muehl, Rudolf Schwarzkugler zählt auch Hermann Nitsch zu den zentralen Protagonisten des „Wiener Aktionismus“. Im Gegensatz zum malerischen Adolf Frohner folgt bei Hermann Nitsch nach der ersten gemeinsamen Aktion von 1962 eine völlig andere Entwicklung. Sein unbetitelttes rotes „Schüttbild“ von 1961 verdeutlicht einen ganz anderen Ansatz als die gleichzeitige Malerei eines Rainers, Platscheks oder Frohners. Nitschs Bilder stehen letztlich alle in geistigem Zusammenhang mit der Idee seines „Orgien Mysterien Theaters“, das der Künstler seit etwa Mitte der 1950er Jahre verfolgt. 1938 in Wien geboren, wendet sich Nitsch bereits während seiner 1953 begonnenen Ausbildung zum Gebrauchsgrafiker an der dortigen Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt verstärkt der Kunst zu. Wir finden um 1955 die Zeichnungen eines begabten Schülers, der sich schon sehr früh mit religiösen Themen und der Kunst großer Vorbilder auseinandersetzt, rasch Fortschritte macht und im Hinblick auf die Beherrschung der zeichnerischen Mittel ein ungewöhnlich hohes Niveau erreicht. Mit der Begeisterung für die großen Meister wie Rembrandt oder Grünewald, der präzisen Erfassung ihrer künstlerischen Intentionen, nimmt das figurale Jugendwerk zunehmend stilistische Eigenschaften der Vorbilder auf. Obwohl ihn die Malerei des Impressionismus immer im höchsten Maß begeistert hat, ist sie für die künstlerische Entwicklung – mit Ausnahme Cézannes – ohne größere Auswirkungen geblieben. Vielmehr ist es von vornherein das Expressive, das ihn am tiefsten beeindruckt, nicht der Expressionismus als Stilrichtung, sondern als überzeitliche Form des Ausdrucks. Als angehender Künstler erkennt Nitsch die Form als etwas „virtuoses“, während der Inhalt ihn eher überzeugen muss. Nitsch beendet die Lehre, um sich sodann der Philosophie und Sprachstudien zu widmen. Erst 1960 folgen Auseinandersetzungen mit dem In-

• Diese prozesshafte Schüttung ist nicht nur wegen der physischen Größe ein besonderes Werk des Künstlers

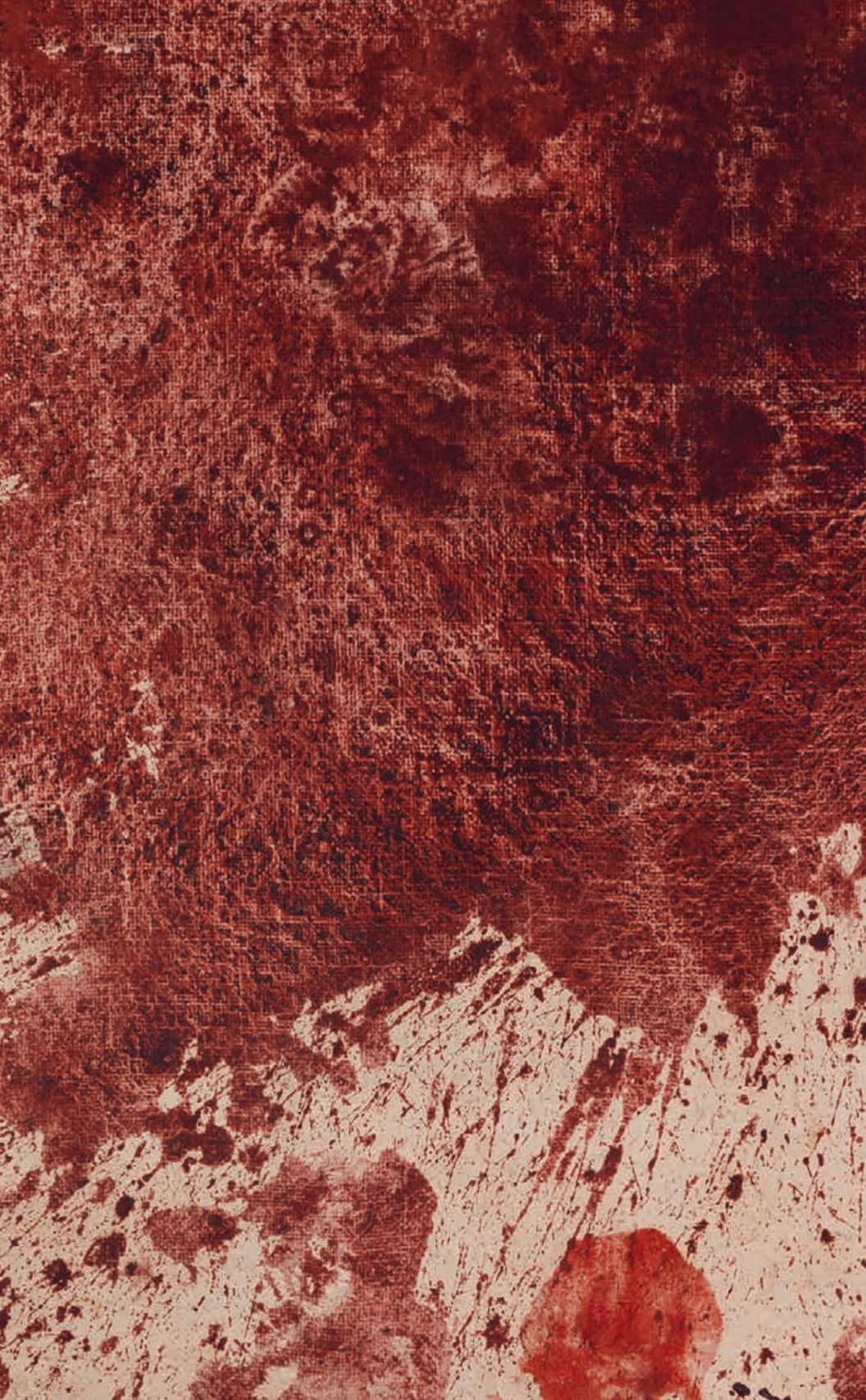
• „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registrierung reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so Hermann Nitsch

• Schüttbilder des Künstlers zu Beginn dieser Werkreihe um 1960 in diesem großen Format sind äußerst selten

• Seit über 35 Jahren in der Sammlung

formel, die den malerischen und grafischen Diskurs des seit 1957 literarisch konzipierten „Orgien Mysterien Theaters“ eröffnen. Der Begegnung mit dem Psychoanalytiker und Theologen Josef Dvorak, Mitbegründer der „Wiener Aktionisten“, sowie mit den Künstlern Rainer, Schwarzkogler, Muehl und Brus folgen zwischen 1960 und 1966 verschiedene spektakuläre Aktionen. Nitsch wird dreimal zu Gefängnisstrafen verurteilt, was ihn 1966 veranlasst, Österreich zu verlassen; bis 1978 lebt er in Deutschland. 1971 erwirbt er Schloss Prinzendorf im Burgenland, wo er seit 1974 bis heute mehrtägige Spiele seines dionysisch-apollinischen Theaters realisiert. Dabei werden die in Mythen und Sagen überlieferten menschlichen Grundkonflikte durch neue, von Nitsch erfundene Rituale inszeniert, die bewusst alte Kulte anklingen lassen. Als Anregung dient auch ihm die Prozessualität der informellen Malerei. In den späteren 1960er Jahren veranstaltet Nitsch gemeinsam mit den Künstlern Otto Muehl und Adolf Frohner die sogenannten „theatralischen Malaktionen“, die stark durch das US-amerikanische Action-Painting sowie tachistische Malaktionen inspiriert sind. Über Hartfaserplatten (Opus 1, 1961, Abb.) und große Leinwände schüttet Nitsch – wie hier zu sehen – rote Farbe aus, kreiert Verläufe, lässt Tropfen bilden, verspritzen und zerreiben. „Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registrierung reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist“, so Nitsch. Nach 1961 wird die Farbe durch Blut und die Leinwand durch Betttücher ersetzt, er agiert mit tierischen Innereien und Kadavern, aber auch in den Entstehungsprozess eingebundene Personen gehören zu seinen „Malmitteln“. Diese prozesshafte Schüttung ist nicht nur wegen der physischen Größe ein besonderes Werk, sondern es steht auch zeitlich am Beginn jener philosophischen Verstiegtheit des Künstlers, die in den wenigen gestischen Bildern ihre stärkste Wirkung zeigt. [Mv]





230

DANIEL RICHTER

1962 Eutin - lebt und arbeitet in Berlin

Führung, Flirring, Flüchtung. 1999.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.

215 x 170 cm (84.6 x 66.9 in).

Verso mit einigen kleinen Skizzen des Künstlers.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 207.000 – 276.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Paris.

· Galleri k, Oslo (2004 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

· Chochon-Barré Allardi (S.V.V.), Drouot Richelieu, Paris, Art contemporain, 12.5.2004, Los-Nr. 48 (mit Abb., S. 2).

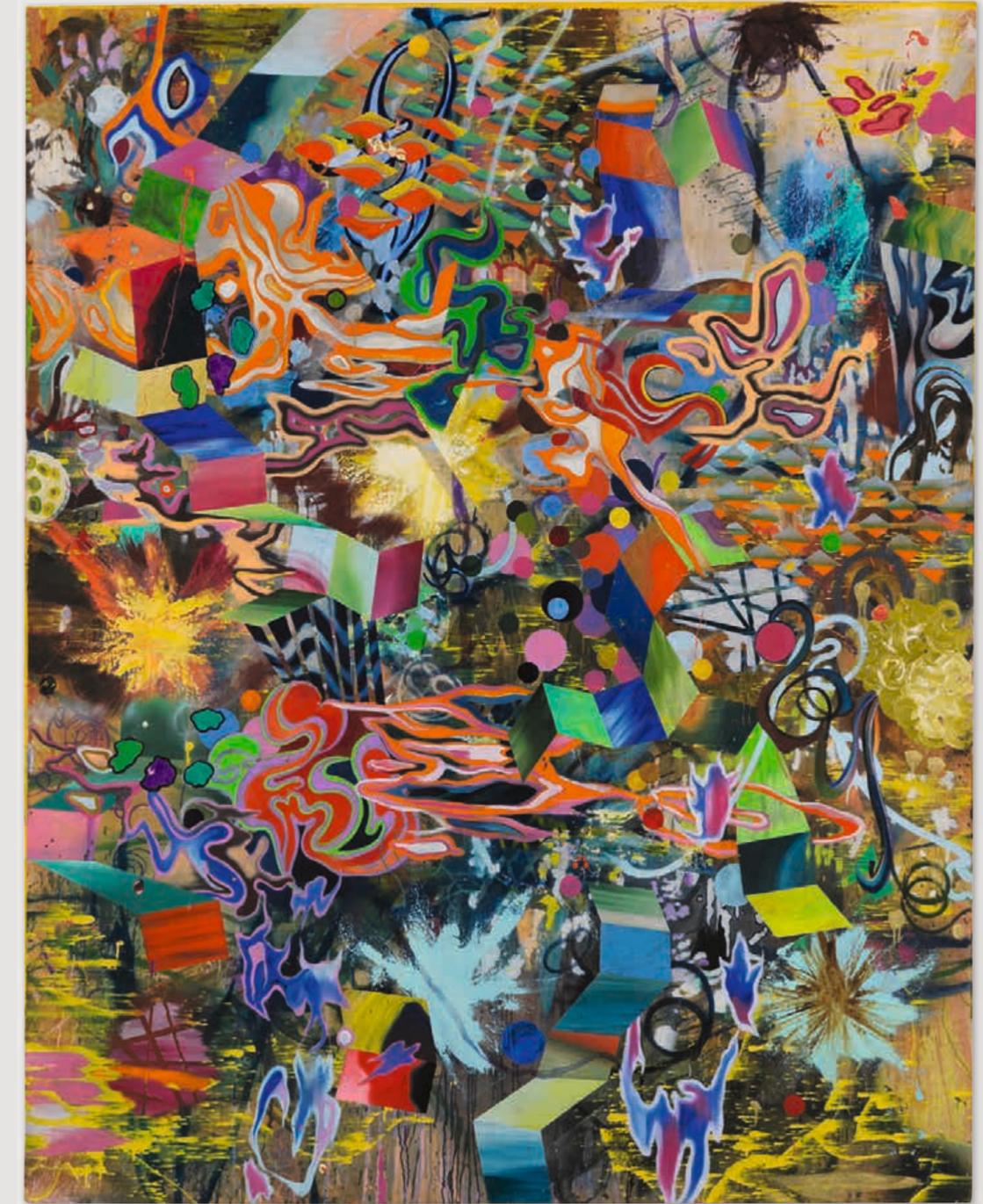
„Letztlich gibt es keinen Unterschied zwischen der abstrakten und der figurativen Malerei.“

Daniel Richter, zit. nach: Jens Rönna, in: Kunstforum, Bd. 168, Gespräche mit Künstlern, 2004, S. 262-275.

Daniel Richters Werke befinden sich mittlerweile in zahlreichen renommierten öffentlichen Sammlungen weltweit, u. a. in der Hamburger Kunsthalle, im Städel Museum in Frankfurt, im Centre Pompidou in Paris oder im Museum of Modern Art in New York. Sein Œuvre zeugt von Vielschichtigkeit, ständiger Veränderung, Weiterentwicklung und auch Ambivalenz. Wie auch das hier angebotene, großformatige Werk schwanken seine Arbeiten zwischen Fläche und Detail, strenger Komposition und Zufallsmoment, zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, Schönheit und kultigem Kitsch. Daniel Richter baut seine psychedelisch anmutenden Bilder stattdessen aus farbintensiven, kleinteiligen Formen, sorgfältig angelegten Gitterstrukturen, geometrischen Mustern, Linienkompositionen, ornamental-verschlungenen Figurationen und getropften Farbspritzern zusammen. Der Kunsthistoriker Roberto Ohrt bezeichnet Richters Arbeiten der 1990er Jahre deshalb sehr treffend als „maximale[n] Überfluss von Farbe und Malerei“, denn sie strotzen vor unbändiger Lust an Formenvielfalt und scheinbar unbegrenzter Farbpalette und spannen einen faszinierenden Bogen von scheinbar Zufälligem und nahezu pedantisch geplanter Bildkomposition. „Richters abstrakte Bilder seit 1995 zeichnet ein manchmal geradezu berserkerhaft betriebener Wechsel zwischen dem durchgeplanten Ornament und der zufälligen Geste aus, das sorgfältig Angelegte und Ausgemalte scheint sich in einem ständigen Kampf mit dem Dahingewichteten, dem Getropften und Gekleckerten zu

befinden.“ (Christoph Heinrich, Direktor des Denver Art Museums, in: Ausst.-Kat. Daniel Richter. Die Palette, 1995-2007, S. 9)

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, bevor dann vor wenigen Jahren eine weitere Veränderung in seinem Schaffen stattfindet, mit der er sich von der Narration und Figuration wieder weitestgehend entfernt und sich einer flächigeren, schematischeren Malerei zuwendet. „Letztlich gibt es keinen Unterschied zwischen der abstrakten und der figurativen Malerei“, erklärt der Künstler selbst, „die Probleme der Organisation von Farbe auf Fläche bleiben eigentlich immer die gleichen.“ (Ebd., S. 10) So strukturiert Richter sein hier angebotenes, im ersten Moment chaotisch erscheinendes malerisches Spektakel unter anderem mithilfe ganz charakteristischer linearer Geflechte, Konturlinien und Farbverschlingungen, die das verspielte, kleinteilige Werk - ähnlich wie die Rippen und Knochen eines Körpers - im Ganzen zusammenhalten. Der Bildaufbau dieser abstrakten Werke ist deshalb bereits mit Mosaik- oder Cloisonné-Techniken verglichen worden, in denen ebenfalls einzelne kleine Farb- und Formenfragmente zu einer Gesamtkomposition, einem Kunstwerk zusammengesetzt und verbunden werden. Das hier angebotene Werk kann sich als repräsentatives Beispiel für die überbordenden Malexplosionen der 1990er Jahre einwandfrei behaupten. [CH]



HANS (JEAN) ARP

1886 Straßburg - 1966 Basel

Gurife II. 1954.

Relief. Karton und Pavatex, bemalt. Auf Holz, parkettiert.

Rau 464. Verso auf einem Etikett signiert sowie typografisch datiert, betitelt und bezeichnet. Unikat. 98 x 69,5 cm (38,5 x 27,3 in), inkl. Original-Kunsterrahmen.

Den Titel „Gurife“ hat Arp als Anagramm aus dem Wort „Figure“ gebildet. Das Pendant „Gurife I“ (1954, 108 x 78 cm) befindet sich in der Sammlung Würth, Künzelsau.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 N

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Galerie Edouard Loeb, Paris.
- Privatbesitz Boulogne-sur-Seine.
- Galerie Beyeler, Basel (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Schweiz (1988 beim Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Tableaux et sculptures modernes. Vente. Paris, Guy Loudmer, Hervé Poulain, Pierre Cornette de Saint-Cyr, 1974, Kat.-Nr. 98, mit S-W-Abb. (dort mit den Maßen 81,5 x 54 cm verzeichnet, exkl. Rahmen).

Hans Arp, dessen amorphe Bildsprache bis heute eine besondere Faszination ausübt, ist ein herausragender Vertreter der internationalen Avantgarde der Vor- und Nachkriegszeit. Von der anfänglichen Faszination für den „Blauen Reiter“ über die Zugehörigkeit zum „Cabaret Voltaire“ - einem Künstlerkreis, aus dem 1916 die Dada-Bewegung hervorgeht - führt ihn sein Interesse in Richtung Surrealismus und schließlich zur Mitgliedschaft in der Gruppe „Abstraction-Création“. Ab 1917 entstehen erste Holzreliefs, Simultangedichte und automatische Dichtungen. Er engagiert sich im Kölner Dada-Kreis sowie in der Pariser Dada-Bewegung und arbeitet zusammen mit Schwitters an verschiedenen Veröffentlichungen. Spontaneität und Instinkt drückt Arp jedoch bald neben willkürlich zusammengefügt Collagen auch in seinen berühmten biomorphen Reliefs aus. Zu seinen charakteristischen Formen findet Arp im April 1917 während eines Ascona-Aufenthaltes: „In Ascona zeichnete ich [...] Äste, Wurzeln, Gräser, Steine [...]. Diese vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten ovalen Sinnbildern der Verwandlung und des Werdens des Körpers.“ (Hans Arp). Diese stetige Wandlung der Natur mit ihren inneren Wesenskräften hat Arp in Reliefs, Papierarbeiten und Rundplastiken veranschaulicht. Gerade aber an seinen berühmten Reliefs wird Arps außerordentliche künstlerische Progressivität in besonderer Weise deutlich, da sie die Malfläche in die Dreidimensionalität erweitern und damit bereits ab den 1920er Jahren einen wichtigen Beitrag zum „offenen Bild“ leisten. Arp nimmt damit bereits eine der zentralen Bestrebungen der abstrakten Nachkriegskunst vorweg, deren Bemühen um eine Entgrenzung des Bildes ab den 1960er Jahren u.a. in den „Shaped Canvases“ Frank Stellas Ausdruck findet. Der Gedanke des

- **Wunderbare, sanft leuchtende Komposition in der unverwechselbaren geschwungenen Formensprache Arps**
- **Arps Reliefs sind wegweisend für die „Shaped Canvases“ der 1960er Jahre**
- **Arp gilt aufgrund seiner dreidimensionalen biomorphen Formensprache als herausragender Vertreter der internationalen Vor- und Nachkriegsavantgarde**
- **Bereits 1936 werden Arps Reliefs im Museum of Modern Art, New York, ausgestellt, 1958 folgt eine Einzelausstellung des Künstlers im MoMA und 1969 eine Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum, New York**
- **Das Pendant „Gurife I“ (1954) befindet sich in der Sammlung Würth**



Hans Arp mit Nabelmonokel, 1926, Fotograf: unbekannt. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Hans Arp, Constellations, Harkness Commons Dining Room, Harvard University, um 1950. Photo: D. H. Wright. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

dem Bildinhalt formal angepassten Malgrundes ist in Arps Reliefs bereits in entscheidender Weise angelegt. Arp veranschaulicht das Werden und Vergehen in Form von weich ineinander übergehenden Massen. Dieses biomorphe Formenrepertoire gilt bald als sein künstlerisches Markenzeichen und wird spätestens in den 1950ern international zum avantgardistischen Sinnbild der Nachkriegsmoderne. Bereits 1936 sind seine Reliefs erstmals in der Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ im Museum of Modern Art, New York, zu sehen, in dessen Sammlung sich heute fast zweihundert Arbeiten aus allen Schaffensphasen befinden. In den 1940/50er Jahren wird Arp in Amerika von bedeutenden Kunsthändlern vertreten, wie u. a. der Buchholz Gallery, der Curt Valentin Gallery und der Sidney Janis Gallery in New York. 1958 folgt die erste Einzelausstellung im Museum of Modern Art und 1969, drei Jahre nach Arps Tod, eine Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum. Die in sanfter Farbigkeit angelegte Komposition „Gurife II“, deren Pendant „Gurife I“ sich heute in der Sammlung Würth befindet und ihren Titel dem kreativen Wortspiel des Künstlers mit dem Wort „Figure“ verdankt, ist eines der wunderbar über die Fläche diffundierenden Formgebilde der 1950er Jahre und schafft durch seinen anagrammatischen Titel eine schöne Verbindung aus Arps künstlerischen Dada-Anfängen und seinem charakteristischen, reifen Formengut der 1950er Jahre. Darüber hinaus lassen die hellgrauen, lochartigen Binnenformen an die zeitgleichen Bemühungen Lucio Fontanas denken, der mit seinen zeitgleichen „Concetti spaziali“, den durchlöcherten oder zerschnittenen Leinwänden, ebenfalls einen kunsthistorisch bedeutenden Beitrag zur Nachkriegsmoderne geleistet hat. [JS]



232

FRITZ WINTER

1905 Altenböggge - 1976 Herrsching am Ammersee

Hell einfließend. 1965.

Öl auf Leinwand.

Lohberg 2534. Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit mehreren gestrichenen Bezeichnungen.

97 x 130 cm (38.1 x 51.1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000^R

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Fritz-Winter-Stiftung, München (um 1986, auf dem Keilrahmen mit dem gestrichenen Etikett der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen).
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Fritz Winter. Zum 60. Geburtstag, Galerie Günther Franke, München 1965, Nr. 27 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Man lebt im Wirken der Schöpfung. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Kunst-Museum Ahlen, 10.9.2005-29.1.2006.

Ausgebildet am Bauhaus in Dessau bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer, gilt Winters abstrakte Malerei im Nationalsozialismus zunächst als „entartet“, aber bald schon nach dem Krieg als absolut en vogue. 1949 gründet Fritz Winter u. a. mit Willi Baumeister und Rupprecht Geiger in München die „Gruppe der Gegenstandslosen“, später „ZEN 49“. Winters Rechteck- und Reihenbilder der 1960er Jahre überzeugen durch ihre leuchtende Farbigkeit und durch ihre flächige Struktur, die dem reinen Klang der Farbe Raum gibt. Während sich die Arbeiten der 1950er Jahre noch durch einen stärker linearen, gestischen Farbauftrag ganz im Stile des Informel auszeichnen, beginnen sich die Liniengefüge Winters in den 1960er Jahren zu kraftvollen Farbflächenstrukturen zusammenzuschließen und in ihren Konturen zunehmend zu verhärten. Die Primärfarben Blau, Rot und Gelb geraten vor einem Fond aus gedämpften Mischfarben scheinbar in Schwingung. Allein aus der Akzentuierung der Farbwerte erhält die zweidimensional angelegte Komposition aus

- Großformatige, starke Komposition, die von dem Spannungsverhältnis zwischen leuchtendem Rot, Blau und Gelb getragen wird
- In den Rechteck- und Reihenbildern gelingt Winter eine eindrucksvolle Emanzipation und Dynamisierung der Farbe
- Winter ist einer der führenden Vertreter des deutschen Informel und der abstrakten Nachkriegsmoderne
- Bereits in den 1950er Jahren stellt Winter in Amerika aus und ist auf zwei Ausstellungen des Museum of Modern Art, New York, vertreten

sich in ihren Rändern miteinander verzahnenden Farbflächen ihre Struktur und Tiefenwirkung: Leuchtendes tritt vor Gedecktes, das sich optisch eher in den Hintergrund schiebt. Winter gelingt auf diese Weise eine einzigartige Dynamisierung der Farbe. Bereits in den 1950er Jahren stellt Winter mehrfach in New York aus und ist mit seiner Malerei 1955 und 1957 im Museum of Modern Art, New York, in den Ausstellungen „The New Decade“ und „German Art of the 20th Century“ neben Baumeister, Nay und Schwitters vertreten. 1959 folgt die Beteiligung an der documenta II in Kassel. Spätestens in den 1950er Jahren also ist Winter zu einem der führenden Vertreter des deutschen Informel und der abstrakten Nachkriegsmoderne avanciert. Noch zu Lebzeiten bestimmt Fritz Winter den Übergang eines bedeutenden Teils seines künstlerischen Nachlasses in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zuletzt zeigte 2018 die Pinakothek der Moderne, München, eine Einzelausstellung des Künstlers. [JS]





„Das ‚Schlüsselbild‘, bei dem er [Schumacher] diese ihn außerordentlich erregende und stimulierende Entdeckung machte, Trug den Titel „Räumliche Trennung“ [...]. Kunstgeschichtlich ist bei dem Vorgang von Interesse, daß am Anfang der eigentlichen Kunst Emil Schumachers eine Erfahrung stand, die sich mit den gleichzeitigen Farberkundungen Yves Kleins vergleichen lässt, obgleich die beiden, überdies durch eine Generation getrennten Maler diametral entgegengesetzte Wege gingen: Yves Klein zu einer Malerei der Immaterialität und Spiritualität, Schumacher zu einer Malerei der Materialität und Expressivität.“

Werner Schmalenbach, zit. nach: Emil Schumacher, Köln 1981, S. 47-49.

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/Ibiza

Räumliche Trennung. 1955.

Öl und Sand auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt sowie handschriftlich bezeichnet.

90 x 74 cm (35,4 x 29,1 in).

Wir danken Herrn Dr. Ulrich Schumacher, Emil Schumacher Stiftung Hagen, für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im Archiv registriert.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.57 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Herbert Rosendahl, Hagen (um 1959 beim Künstler erworben - bis ca. 1989).
- Galerie Rieder München (um 2000).
- Privatsammlung Berlin (seit 2002).

AUSSTELLUNG (IN AUSWAHL)

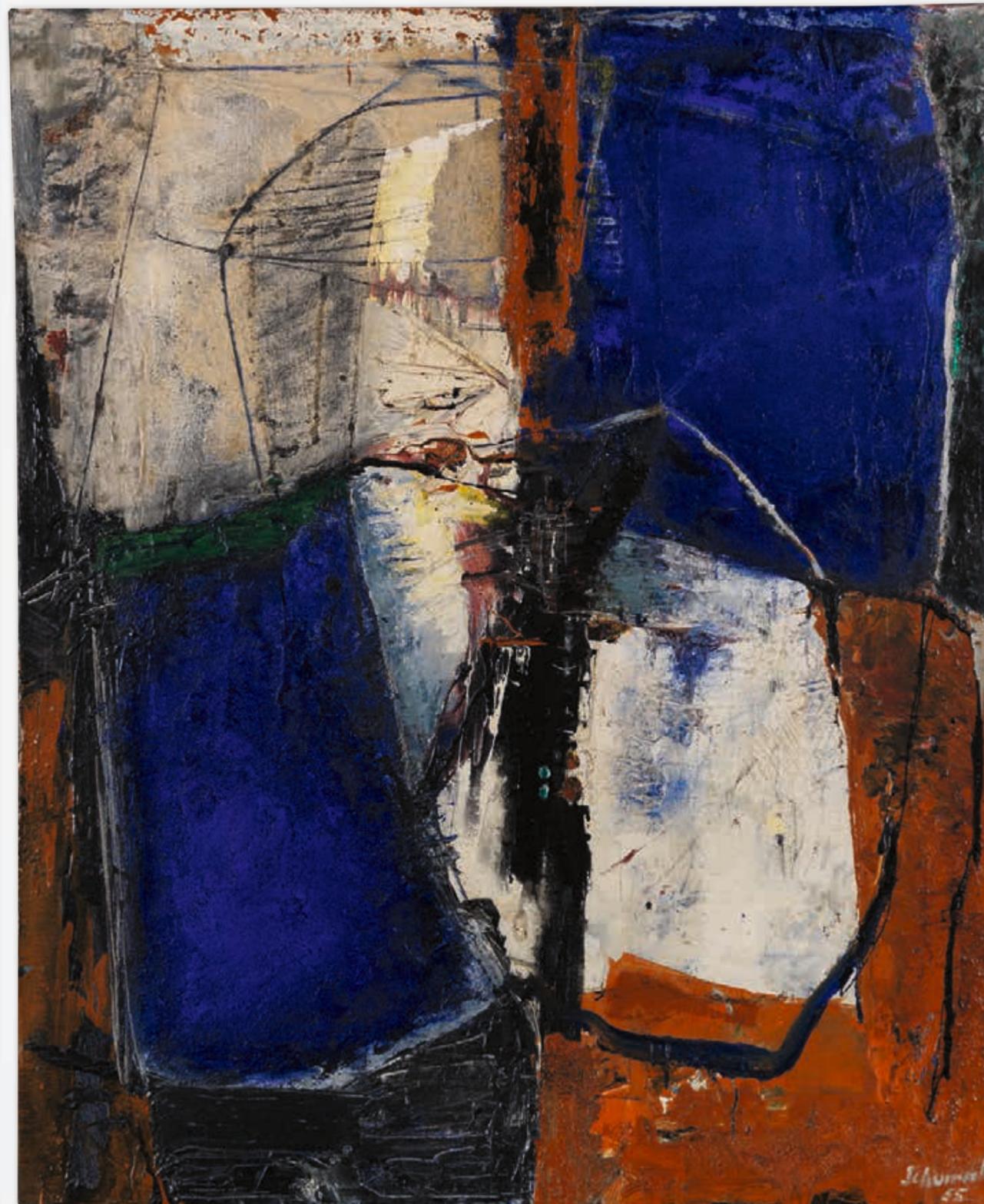
- Gruppe 53, Kunsthalle Düsseldorf, 20.1.1957-24.2.1959.
- Das frühe Bild - Malerei und Plastik, Deutscher Künstlerbund, Haus der Kunst, München, 1960 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Schumacher, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1961, Kat.-Nr. 24 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Schumacher, Westfälischer Kunstverein, Münster, 1962, Kat.-Nr. 15 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Informel Teil I, Museum Leverkusen / Haus am Waldsee, Berlin, 1973, Kat.-Nr. 35, mit Abb.
- Emil Schumacher, Kunstverein Braunschweig, 1978, S. 11, mit Abb.
- Grauzonen - Kunst- und Zeitbilder - Farbwelten 1945-1955, Akademie der Künste, Berlin, 1983, mit Abb. S. 203.
- Emil Schumacher: Werke 1936-1984, Kunsthalle Bremen/Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 1984/85, Kat.-Nr. 6, mit Abb. S. 63.
- ZEN 49. Die ersten zehn Jahre - Orientierungen, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1986/87, Kat.-Nr. 194, S. 320/321, mit Abb. (auf dem Keilrahmen mit dem Transportetikett).
- Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen, 29.8.-4.10.1987.
- Zeitzeichen - Stationen Bildender Kunst in Nordrhein-Westfalen, Bonn, Leipzig, Duisburg, 1989/90, Kat.-Nr. 156, S. 31 (auf dem Keilrahmen mit dem Transportetikett).
- Emil Schumacher. Retrospektive, Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris/Hamburger Kunsthalle, Hamburg/Haus der Kunst, München, 1998.
- Emil Schumacher. Werke aus sieben Jahrzehnten, Kunsthalle Emden, Bielefeld, 2001.
- Emil Schumacher. Der Erde näher als den Sternen. Malerei 1936-1999, Sprengel Museum, Hannover, 18.2.-13.5.2007.
- Norbert Kricke und Emil Schumacher. Positionen in Plastik und Malerei nach 1945, Emil Schumacher Museum, Hagen, 2014.
- Emil Schumacher. Inspiration und Widerstand, MMK Museum Kuppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 2018/19, S. 18, mit Abb.

- **Herausragende, frühe Arbeit, die für Schumachers gesamtes malerisches Schaffen grundlegend ist**
- **„Räumliche Trennung“ gilt als ein ‚Schlüsselbild‘ im Werk Emil Schumachers**
- **Schumacher gelingt es hier erstmals, Farbe als Materie auf der Leinwand zu inszenieren, eine Entdeckung, die für sein gesamtes malerisches Œuvre entscheidend ist**
- **Eindrucksvolle Ausstellungshistorie: „Räumliche Trennung“ ist seit seiner Entstehung regelmäßig auf Schumacher-Ausstellungen zu sehen und war u. a. auch 1998 auf der großen Retrospektive in Paris, Hamburg und München vertreten**

LITERATUR

- Schumacher, Ausst. Kat. Emil Schumacher, Sprengel Museum Hannover, München 2007, Kat.-Nr. 16, mit Abb.
- Ernst-Gerhard Güse, Emil Schumacher. Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, mit Abb. S. 248.
- Kunsthochschule Luzern, 9. Jg., H.11/12 vom Juli 1973, mit Farbabb.
- Werner Schmalenbach, Emil Schumacher, Köln 1981, S. 47, mit Farbtafel S. 29.
- Ulrich Schumacher, Emil Schumacher: „Räumliche Trennung“ 1955, in: Kunst im 20. Jahrhundert, Kalender der Deutschen Bank 1989, Juli 1989, mit Farbtafel.

„Räumliche Trennung“ gilt in Emil Schumachers Gesamtwerk als ein „Schlüsselbild“, das auf fast allen bedeutenden Schumacher-Ausstellungen zu sehen war. Beeindruckend ist die Ausstellungsliste und einzigartig das Werk, das von einem leuchtenden, fast schillernden Blau dominiert ist und für Schumachers künstlerisches Schaffen in entscheidender Weise wegweisend wird. Bereits 1981 wird es von Werner Schmalenbach in seiner grundlegenden Schumacher-Monografie als „Schlüsselwerk“ bezeichnet. Schumacher findet hier erstmals einen technischen Weg, dem Medium der Farbe ein Höchstmaß an Ausdruck zu sichern. Schumacher erhält durch einen Farbhändler pudrige blaue Trockenfarbe zugesickt. Das Blau dieser Farbe besaß im unvermalten Trockenzustand einen wunderbaren Schimmer, der Schumacher nach eigener Aussage mit seinem samtigen Glanz an die Flügel von Schmetterlingen erinnerte. Schumacher hatte den drängenden Wunsch, diese Optik und Haptik auch auf der Leinwand zu erhalten, aber sobald die Farbe in Berührung mit einem Haftmittel kam, sackte sie ein. Erst nach längeren Versuchen gelang Schumacher in „Räumliche Trennung“ den Reiz der trockenen Farbe in seiner Malerie zu erhalten. „Räumliche Trennung“ mit ihrem sanft schimmernden Blau ist also das Werk, in dem es Schumacher erstmals gelingt, seine Gedanken zur Materialität der Farbe zu bannen, die für sein gesamtes späteres Schaffen in entscheidender Weise prägend sein wird. [JS]



234

MARKUS LÜPERTZ

1941 Liberec/Böhmen - lebt und arbeitet in Berlin, Düsseldorf und Karlsruhe

Ohne Titel. 1978.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten und links oben monogrammiert. 100 x 70 cm (39.3 x 27.5 in).
Im Original-Künstlerrahmen, ebenfalls bemalt.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.59 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1984, direkt vom Vorgenannten).

„Ich wollte in der Abstraktion meines Bewußtseins gegenständliche Entsprechungen schaffen, also einen abstrakten gegenständlichen Begriff.“

Markus Lüpertz im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel, 1989 Köln.

In der zweiten Hälfte der 1970er Jahre dominiert im Werk von Markus Lüpertz die sogenannte Stil-Malerei. Bestimmte Grundformen wie Trapeze, Dreiecke und Flügelformen wiederholen sich im Bildzusammenhang, werden kombiniert, verschränken sich zu übergreifenden Gebilden. Ein Grundsatz von Lüpertz' Malerei wird evident: das Spiel zwischen Objekt und Form, zwischen Gegenstand und Abstraktion. Im Gespräch mit Heinz Peter Schwerfel äußert Markus Lüpertz: „Ich war von der Abstraktion so Besessen, daß ich das Abstrakte nicht gegenteilig zum Gegenständlichen empfand, sondern genauso selbstverständlich wie einen Tisch. Ich wollte in der Abstraktion meines Bewußtseins gegenständliche Entsprechungen schaffen, also einen abstrakten gegenständlichen Begriff.“ (Köln 1989, S. 29f.). Wir sehen hier eine Durchdringung von plastischen Formen, die in der Formverschleifung und gleichzeitigen Monumentalisierung dennoch stillbenhaftige Züge verleiht. Vielfältige Assoziationen werden aktiviert, bleiben jedoch in der Schweben, weil wir die Formen nicht deuten können. Dennoch, die dunkelblaue Grundfarbe, die sich wie so oft bei Lüpertz auch auf den Rahmen ausdehnt, suggeriert eine Nachtszene. Im Hintergrund leuchten weiße Punkte wie Sterne, und die Weißhö-

hungen auf den plastischen Körpern scheinen das Licht eines unsichtbaren Leuchtmittels zu reflektieren. Die abstrakten, skulpturartigen Formen weiblicher Körper (?) werden von einem stacheligen Kaktus oder ähnlichem Gebilde getrennt und gleichzeitig verbunden. Die Kombination des Heterogenen erst schafft hier die inhaltliche Beunruhigung. Die Kunst des als „Malerfürst“ angesehenen Markus Lüpertz wird von einem impulsiven Formwillen getragen mit der Tendenz zur inhaltlicher Verdunkelung, zu mehr Verschlüsselung oder Verrätselung. Ein gewisses Maß an motivischer Erkennbarkeit und zumindest Andeutung möglicher Konfigurationen scheint hier in den Hintergrund zu treten. Es gibt zumindest keine signifikanten Anhaltspunkte mehr für die Erzählung einer Geschichte. Allein die geometrisch-abstrakten Formenstücke verleihen diesem bewegten Geschehen der blau-braunen Komposition eine gewisse Festigkeit. Lüpertz geht es in seinen expressiven Arbeiten immer auch um einen durch und durch malerischen Bildraum, der unabhängig von der Wiedergabe gegenständlicher Motive existieren kann. Lüpertz besitzt einen untrüglichen Sinn für kompositorische Balance und Differenzierung von Formen und Farben, wie dieses Gemälde offenbart. [MvL]





GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Ohne Titel (5. Mai 1998). 1998.

Öl auf Karton.

Links unten signiert und datiert sowie verso nochmals signiert und datiert.
29,6 x 41,8 cm (11.6 x 16.4 in).

Mit einer schriftlichen Expertise von Herrn Dr. Dietmar Elger,
Gerhard Richter Archiv, Dresden, vom 26. März 2018.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.01 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138,000 – 172,500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

„Das Abstrakte hat mich immer schon fasziniert. Es hat so viel Geheimnis, so wie Neuland.“

Gerhard Richter, 2011.

- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Mesmerisierende Leuchtkraft der Farbe Blau**
- **Durch das Zusammenspiel verschiedener Techniken erzielt Richter eine spektakuläre Komposition der Oberfläche**
- **Die Überarbeitung der Oberfläche durch die Rakel wird für den Karton übernommen**



Gerhard Richter im Atelier, 2013.
© Gerhard Richter 2020 (02112020)/Corinna Belz/zero one

Wasser. Fluss. Tiefe. Anziehend. Abstrakt. Lebendig. All dies sind mögliche Assoziationen, die das Werk „Ohne Titel (5. Mai 1998)“ von Gerhard Richter im Betrachter auslöst. Die blaue Farbe überzeugt nicht nur durch seine zahlreichen Gedankenketten, sondern auch durch seine enorme Leuchtkraft. Als Element nimmt es mehr als die Hälfte der Oberfläche in Beschlag und ist deshalb bildbestimmend. Auf der linken Seite hat sich das Blau dann scheinbar verflüchtigt und einem strahlenden Weiß und vermischten Rottönen Platz gemacht. Die Bildkomposition scheint regelrecht im Fluss zu sein – dieser Eindruck wird durch den nuancierten Farbverlauf und genannte Assoziationen verstärkt. Die Flüchtigkeit des Augenblicks erhärtet sich im Bild und wird durch die von Richter verwendeten Techniken zur Bilderzeugung noch deutlicher hervorgehoben.

Richters Werk lässt keinen Pinselduktus im traditionellen Sinne erkennen. Dies ist auf die Malweise des Künstlers zurückzuführen. In einem Interview mit Nicholas Serota aus dem Jahr 2011 antwortet Richter auf die Frage, wie er mit seinen abstrakten Bildern beginnt, folgendermaßen: „Ach, der Anfang ist eigentlich sehr leicht, weil ich da ja noch ziemlich frei irgendetwas, eine Farbe, eine Form, setzen kann. Und so entsteht bald ein Bild, das auch eine Weile gut ausse-

hen kann, so leicht und bunt und neuartig. [...] Und dann beginnt die Arbeit – ändern, zerstören, neu entstehen lassen usw., bis es fertig ist.“ (zit. nach: Gerhard Richter. Panorama, Ausst.-Kat. München, 2012, S. 17). Die Überarbeitung des Bildes ist eine wesentliche Eigenschaft der Kunst Richters und auch die vorliegende Ölarbeit zeigt deutliche Spuren transformativer Prozesse. Die entstandenen Strukturen weisen auf drei verschiedene Techniken, die Richter stellenweise überlagert. Für die Bildgenese hat Richter die Farbe mit einer Rakel, einer langen, schmalen Leiste aus Kunststoff, über das Papier gezogen. Diese Art des Farbauftrags verwendet er auch für seine großformatigen Gemälde auf Leinwand. Durch den Einsatz der Rakel kommt es zu Überlagerungen, Vermischungen und Aufrissen, die Farbe gewinnt so an materieller Existenz. Der amerikanische Maler und Kunstkritiker Robert Storr spricht deshalb berechtigt von „geologischen“ Bildstrukturen. An verschiedenen Stellen im Bild sind zudem Farbraster erkennbar. Die amerikanische Kunsthistorikerin Rosalind E. Krauss hat die Struktur des Rasters als ein „Emblem der Moderne“ bezeichnet und als wesentliches Element in modernen Kunstwerken von Künstlern wie Piet Mondrian oder Josef Albers identifiziert. Auch Richter greift das Motiv des Rasters auf, allerdings



ist sein System nicht vollständig, sondern aufgebrochen und durch andere Farbschichten überlagert. Der rötliche Bereich lässt zudem Erhöhungen erkennen, die vermutlich durch einen Papierabklatsch und das folglich Herauf- und Abziehen der Farbe entstanden sind. Die Verwendung dieser Techniken führt dazu, dass das Aussehen des finalen Bildes nicht kontrolliert werden kann und im Wesentlichen ein Produkt des Zufalls ist. Dieser nimmt einen erheblichen Stellenwert in Richters Kunst ein, denn „[...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann“ (zit. nach: Butin/Gronert/Olbricht (Hrsg.), Gerhard Richter. Editionen 1965-2013, Ostfildern 2014, S. 44).

Gerhard Richter gehört zu den bedeutendsten Künstlern der Gegenwart und hat über mehr als sechzig Jahre hinweg ein äußerst umfangreiches und komplexes Œuvre geschaffen, zu welchem Zeichnungen, übermalte Fotografien, Aquarelle oder Ölarbeiten in jeglichen Größen gehören. Während Richter vor allem zu Beginn auch gegenständlich malt, erfährt seine Malerei ab Mitte der 1970er Jahre eine erhebliche Wendung: Von nun an dominieren die Ungegenständlichkeit, eine enorme Farbigkeit und ein emphatischer Farbauftrag seine Kunst. „Ohne Titel (5. Mai 1998)“ steht repräsentativ

für diesen abstrakten Malstil. Die 1990er Jahre sind für Richter nicht nur künstlerisch äußerst fruchtbar. Seiner Kunst wird international große Anerkennung entgegengebracht und zahlreiche Museen wie die Tate Gallery, London, oder die Marian Goodman Gallery in New York – die zudem seine Galerievertretung in den USA übernimmt – widmen ihm Einzelausstellungen. Ein Jahr vor der Entstehung unserer Ölarbeit, 1997, erhält Richter den Goldenen Löwen auf der 47. Biennale in Venedig und die documenta X in Kassel zeigt sein monumentales Werk „Atlas“. Auf derzeit 802 Tafeln hat der Künstler Fotografien, Zeitungsausschnitte und Skizzen angebracht, die sein Leben und Schaffen über mehr als vierzig Jahre hinweg dokumentieren. Diese Werkzusammenfassung und die vorliegende Arbeit sind vor allem vor dem Hintergrund der neuesten Entwicklungen von Bedeutung, sind sie doch wichtige visuelle Manifeste seiner Arbeit. Im September 2020 verkündet Richter, mit dem Malen aufhören zu wollen. Die Kirchenfenster für das Kloster Tholey im Saarland, die im selben Monat enthüllt worden sind, und einige Zeichnungen sollen die letzten Arbeiten des Künstlers sein. „Irgendwann ist eben Ende“, sagt er. „Das ist nicht so schlimm. Und alt genug bin ich jetzt.“ (Quelle: Deutsche Presse-Agentur) [SL]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Unser Haus. 1918-1922.

Öl auf Leinwand.

Gordon 631. Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet „Davos-Frauenkirch“.

Rechts unten von Erna Schilling im Auftrag von Ernst Ludwig Kirchner signiert.

91 x 120,5 cm (35,8 x 47,4 in).

Aufzugszeit: 11.12.2020 - ca. 18.03 h +/- 20 Min.

€ 500.000 – 700.000

\$ 550.000 – 770.000

PROVENIENZ

· Nachlass des Künstlers.

· Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980;

Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig in der Kunsthalle

Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 316 mit Abb.

S. 260.

· Expressionismus aus den Bergen. Kirchner, Bauknecht, Wiegers und die Gruppe

Rot-Blau, Kunstmuseum Bern, 27.4.-19.8.2007; Groninger Museum, 22.9.2007-

13.1.2008; Bündner Museum, Chur, 16.2.-25.5.2008, Kat.-Nr. 27, Ausst.-Kat. mit

Abb. S. 47.

LITERATUR

· Gustav Schiefeler, E. L. Kirchner in Davos, in: Das Kunstblatt, Sonderheft Ernst

Ludwig Kirchner, VII/3, 1923, S. 84 mit S-W-Abb. (vor der Überarbeitung durch ELK)

· Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner. 1880-1938, Köln 1995, S. 174.

· Magdalena Moeller/Roland Scotti (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde,

Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik. Eine Ausstellung zum 60. Todestag,

Kunstforum Wien, 8.12.1998-28.2.1999; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung,

München, 12.3.-30.5.1999, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 67.

DAS LEBEN IN DEN BERGEN

Hirten und ihr Leben mit den Tieren auf der Alp werden zu einem zentralen Thema Kirchners. Er trifft am 8. Mai 1917 das zweite 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 alpträumartigen 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 verbringt Kirchner zehn Monate im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee. Von seinem Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen kehrt Kirchner also im Juli 1918 nach Davos zurück und bewohnt die ihm von Martin Schmid überlassene Hütte auf der Stafelalp; erst Ende September zieht Kirchner in ein winterfestes Bauernhaus, welches

- Einzige Darstellung Kirchners Wohnhaus „In den Lärchen“
- Kirchner entwickelt Empathie und Stolz mit diesem außergewöhnlich großen Bildformat für seine neue Heimat
- Der ‚Architekt‘ fokussiert die feste Architektur in der Almlandschaft umgeben von einem Meer von Lupinen
- Aus dem Nachlass des Künstlers
- Eines der wenigen Werke, die von der Familie bis heute zurückgehalten wurden
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

„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.“

Aus einem Brief Kirchners an Nele van der Velde, Stafelalp, 23.8.18, zit. nach: E.L. Kirchner. Briefe an Nele, 1961, S. 8.





„Hier unten stehen die Hütten in kräftigsten Pariser Blau auf den gelben Wiesen. Man lernt überhaupt erst hier den Wert der einzelnen Farben kennen. Und dazu die herbe Monumentalität der Berglinien. Es herrscht eine unendliche Ruhe. In dem so gemütlichen und warmen Bündner Zimmer versuche ich nun meine unfertigen Bilder etwas weiter zu führen.“

Aus einem Brief Kirchners an Nele van der Velde, zit. nach: E.L. Kirchner. Briefe an Nele, 1961, S. 9.

ihm die Familie Müller aus der Hofgruppe „In den Lärchen“ oberhalb der „Längmatte“ in Frauenkirch zur Verfügung stellt. Kirchner identifiziert sich mit seiner direkten Umgebung, lebt im Grunde wie die Sennbauern und Hirten mit den Tieren auf der Alm; er fotografiert die Landschaft, fotografiert seine Mitmenschen, die ihm neugierig und wohlwollend begegnen: dem Sonderling aus Berlin.



Erna Schilling mit der Familie Müller, In den Lärchen, Sommer 1919.

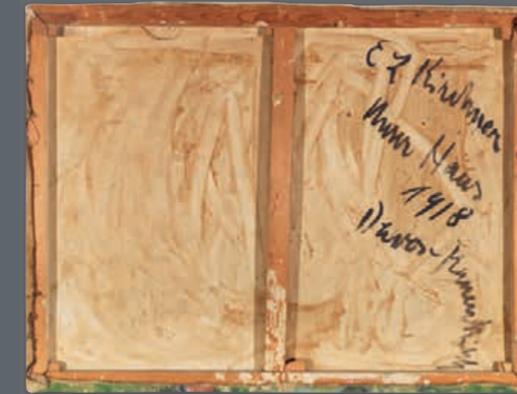


Blick auf das Haus in den Lärchen, um 1918/23.

UNSER HAUS „IN DEN LÄRCHEN“

Das Haus „In den Lärchen“, ein Bündner Bauernhaus, liegt am Südrand der großen Wiesenfläche unterhalb der Stafelalp. Zuerst bewohnt Kirchner mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling nur das untere Geschoss des Hauses, ab Januar 1919 das gesamte Haus mit drei Zimmern, Wohnküche und einer großen Eingangshalle. Zum Anwesen gehören eine Scheune, ein Brunnen- und ein Bienenhaus. „So lebe ich hier ganz ruhig und wohlbesorgt in allem nun unten in Frauenkirch und bemühe mich die oben gewonnenen Bilder soweit lesbar zu machen, dass ich eine Ausstellung mit Ehren bestehen kann. Vielleicht kann ich die diesjährige Ausstellung ganz mit Bildern von hier füllen, an Stoff fehlt es nicht, nur die Durchführung macht mir Schwierigkeiten. Ich wohne in einem schönen alten Bündnerhaus mit einer Küche wie das Atelier Rembrandts.“ (Kirchner an Henry van de Velde am 13. Oktober 1918, in: Ernst Ludwig Kirchner, Briefe an Nele, München 1961, S. 92)

Das Gemälde „Unser Haus“, rückseitig in großen Lettern betitelt und datiert, konzipiert Kirchner vielleicht noch 1918, beginnt es wohl erst im Sommer 1919 und verändert womöglich 1920 oder später das eine oder andere Detail. Das Gemälde zitiert das weiß gekalkte Haus mit den drei Nutzgebäuden und einer gemauerten Garteneinfassung. Davor dehnt sich ein Feld blühender Lupinen aus, die im frühen Sommer ihre Farbgewalt entfalten. Im Hintergrund erhebt sich steil ein grüner Hang mit roten Flächen, der bis an eine Reihe dunkler Tannen reicht, davor geduckt eine der vielen Berghütten in der Nachbarschaft. Kirchner ‚überhöht‘ das „Lärchen“-Haus: Die Fensteröffnungen wirken kleiner als in der Realität, der Sockel des Untergeschosses höher, eingefriedet von einer wehrhaften Gartenmauer. Gustav Schiefler, Hamburger Richter, Kunstsammler, Kunstkritiker und Verfasser des Werkverzeichnisses der Druckgrafik Kirchners, veröffentlicht eine vom Künstler selbst gemachte Aufnahme nach der ersten Fertigstellung des Gemäldes in seinem 1923 verfassten Beitrag über „E. L. Kirchner in Davos“ für „Das Kunstblatt. Sonderheft Ernst Ludwig Kirchner“ (VII/ 3, 1923, S. 84). In der Gegenüberstellung lässt sich unschwer eine leichte,



Rückseitenansicht: „Unser Haus“, 1918-22.

für Kirchner nicht untypische Überarbeitung von einmal verabschiedeten Gemälden feststellen, etwa in Bereichen des Bauerngartens, der Herausstellung der rosaroten dichten Blütenkerzen von Lupinen, in Details an der Architektur und des flächenhaften Zusammenziehens im Hintergrund. Dies hat mit Kirchners Zuwendung zu einer Versachlichung der Motive zu tun. Kirchner entwickelt zusehends seinen Davoser Stil und entfernt sich immer weiter vom ursprünglichen „Großstadtexpressionismus“ der Dresdner und Berliner Zeit.



Zustand vor der Überarbeitung durch den Künstler.

EIN KÜNSTLERISCHER UMBRUCH

Trotz seiner psychischen Belastung und teilweise auftretenden Lähmungen ist die erste Zeit in Davos im Sommer 1917 und anschließend ab Sommer 1918 äußerst produktiv. 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 und Radierungen, Aquarelle und Zeichnungen bis hin zu lebensgroßen Holzskulpturen. Kirchner beginnt mit Schnitzarbeiten, fertigt Einrichtungs- und Gebrauchsgegenstände aller Art, schnitzt Hocker, Stühle, Bettgestelle und Schalen, überträgt Bildentwürfe in großflächige Holzreliefs, Teppiche nach Kirchner'schen Motiven werden gewebt. Die große Eingangshalle wird zur Bühne ereignisreicher, ungezwungener Begegnungen mit den bäuerlichen Großfamilien aus der Nachbarschaft, mit den Gästen, die Kirchner in der abgeschiedenen Bergwelt besuchen, wie Henry van de Velde sowie dessen Tochter, die Künstlerin Nele, die Tänzerin Nina Hard oder der Bruder Walter Kirchner. Kirchner versteht es wie schon in Dresden oder in Berlin, sein Atelier und seine häusliche Umgebung in einen vertrauten, wenngleich exotischen Ort zu verwandeln, zum Verweilen einzuladen und daraus künstlerische Motive zu schaffen. Mit der Stabilisierung seiner Gesundheit und Festigung der Lebensverhältnisse beruhigt sich auch sein seelischer Zustand. „Unser Haus“ ist ein wunderbares Beispiel für den beginnenden Stilwechsel Kirchners, den er selbst mit der Struktur orientalischer Teppiche verglich. Man spürt in dem farbgewaltigen Motiv förmlich die tiefgreifende Zufriedenheit und das wachsende Selbstbewusstsein für das Erreichte in einem bis dato so ereignisreichen wie labilen Leben. [MvL]



E. L. Kirchner, Haus auf der Stafel, 1918/19, Öl auf Leinwand, 28 x 32,5 cm, Verkauft bei Ketterer Kunst am 8.12.2018. Auktionsergebnis: 400.000 Euro.

KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Zwei Männer. Um 1925.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 632. Rechts unten monogrammiert (in Ligatur). Verso auf dem Keilrahmen monogrammiert und betitelt „2 Männer“.
65,3 x 35 cm (25,7 x 13,7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Willy Schumann (1884-1957, Rechtsanwalt und Vorstandsvorsitzender der Kunststätte Chemnitz. Direkt vom Künstler erworben, mindestens bis Dezember 1928).
- Privatsammlung Thüringen (seit drei Generationen in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Malerei der Gegenwart, 3. Sommerausstellung, Kunststätte zu Chemnitz, Juni bis September 1925, Nr. 632.
- Ausstellung aus Privatbesitz (anlässlich der Sächsischen Künstlerhilfewoche), Kunststätte zu Chemnitz/Städtisches Museum, Chemnitz, 4.4.-10.5.1928, Kat.-Nr. 59, S. 15.
- Karl Hofer. Das gesammelte Werk, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9.9.-21.10.1928, Kat.-Nr. 73, S. 11.
- Kollektivausstellung Karl Hofer, 55. Ausstellung der Berliner Secession (in Gemeinschaft mit der Galerie Flechthaim, Berlin), November bis Dezember 1928, Kat.-Nr. 73, S. 16 (Leihgabe Dr. Willy Schumann).

Im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit hat Karl Hofer in Deutschland bereits wieder Fuß fassen können. Erst im Mai 1919 kehrt er nach einiger Zeit im Gefangenenlager in Carnac Plage in der Bretagne und mehreren Jahren in Zürich sowie im Tessin in sein Heimatland zurück. 1922 wird er an die Berliner Kunsthochschule berufen, 1923 wird er Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, es folgen erste Ausstellungen an der Akademie der Künste und in der Galerie Flechthaim in Berlin. 1924 stellt er sogar auf der International Exhibition of Paintings des Carnegie Institute in Pittsburgh aus. Seine Arbeiten unterlaufen in diesen Jahren einer Wandlung. Die impressionistischen Elemente werden zugunsten einer sachlicheren, reiferen Malweise aufgegeben. Der Fokus seines Kunstschaffens liegt auch in diesen Jahren auf dem Menschen, er schreibt: „[...] das Zentralproblem der bildenden Kunst ist und bleibt der Mensch und das Menschliche“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit, Hamburg 2012, S. 126.). Hofers Bildsprache der oftmals direkt auf das Zeitgeschehen bezugnehmenden Werke orientiert sich dabei auch an christlichen oder mythologischen Darstellungen, was nicht nur die hier angebotene Arbeit, sondern auch das ebenfalls in dieser Auktion angebotene Werk „Sibylle“ eindrucksvoll visualisieren. So erinnert das vorliegende Gemälde bspw. an tradierte Darstellungen von Johannes dem Täufer wie sie etwa im Œuvre Leonardo da Vincis vorkommen (1513, Louvre/Paris). Auf die

- **Außergewöhnliches Format von großer Seltenheit**
- **Besonders farbintensive Arbeit aus Hofers früher Schaffensphase**
- **Bereits in den 1920er Jahren mehrfach ausgestellt, darunter mit der Berliner Secession**



Karl Hofer, Zwei Freunde, 1926, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Textstelle in Markus 1.15 bezugnehmend („Die Zeit ist erfüllt, und das Reich Gottes ist nahe herbeigekommen. Tut Buße und glaubt an das Evangelium!“), zeigt Johannes der Täufer gen Himmel, als wolle er den Betrachter in diesem Moment auffordern, an Gott und das Evangelium zu glauben. Auch der als Zweifler bekannte Apostel Johannes ist in Leonardos berühmtem Abendmahl-Fresko mit ebendiesem Fingerzeig gen Himmel dargestellt (Santa Maria delle Grazie, Mailand). Deutliche motivische Parallelen weist auch das ein Jahr später entstandene Gemälde „Zwei Freunde“ im Frankfurter Städel auf, dessen religiöser Bezug durch seinen zweiten, alttestamentarischen Titel „David und Johannes“ offenbart wird. Während Hofer mit der Darstellung der zwei Männer im Frankfurter Bild eine deutlich intimere, nahezu homoerotische Beziehung auslotet, interessiert ihn in der hier angebotenen Arbeit eher die kompositorische Verbindung eines zugewandten und eines vom anderen abgewandten Körpers. Die Haltung des rechts Gezeigten erscheint zunächst ablehnend, doch er faltet die Hände dennoch wie zum Gebet. Das Ungleichgewicht aus Nähe und Distanz verleiht dem Bild ein spürbares Irritationsmoment, welches das Werk in Verbindung mit der typischen, skulpturalen Starrheit der Figuren, den harten Konturen und starken Hell-Dunkel-Kontrasten sowie dem Verzicht auf einen bestimmbareren, erzählerischen Umraum als äußerst charakteristisches Figurenbild des Künstlers ausweist. [CH]



GEORG SCHRIMPF

1889 München - 1938 Berlin

Mädchen mit Spiegel. 1930.

Öl auf Leinwand.

Hofmann/Praeger 1930/4. Links unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Schrimpf - Akt“. 74,5 x 53 cm (29,3 x 20,8 in).

Auflagezeit: 11.12.2020 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (vermutlich direkt vom Künstler erworben, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Kunst München, Glaspalast, München, 30. Mai - Oktober 1930, Kat.-Nr. 2191, S-W-Abb. S. 102.
- Deutscher Künstlerbund, Essen, 23.5.-23.8.1931, Kat.-Nr. 340, mit S-W-Abb.
- Georg Schrimpf, Graphisches Kabinett, Günther Franke, München, 14. November - Dezember 1932, Kat.-Nr. 16. (mit dem Galeriestempel auf dem Keilrahmen).
- Neue deutsche Romantik, 126. Ausst. der Kestner Gesellschaft, Hannover, 16.3.-29.4.1933, Kat.-Nr. 15, mit Abb.
- Georg Schrimpf. Gedächtnis-Ausstellung, Galerie Günther Franke, München, Januar 1939, Kat.-Nr. 10.
- Georg Schrimpf. Gedächtnisausstellung zum 50. Geburtstag am 13. Februar 1939, Galerie von der Heyde, Berlin, 12.2.-6.3.1939, Kat.-Nr. 9.
- Aspetti della Nuova Oggettività/Aspekte der Neuen Sachlichkeit, Galleria del Levante, München/Rom, Juni - 10. September 1968, Kat.-Nr. D 115, mit S-W-Abb.
- Georg Schrimpf. Ölbilder Aquarelle, Galerie Nikolaus Fischer, Frankfurt am Main, 1992, Kat.-Nr. 11, mit Abb.

Klein und exquisit ist das Werk des früh verstorbenen Georg Schrimpf, eines der herausragenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Es ist die Kunst der Zwischenkriegszeit, die ihren Namen der Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ verdankt, die 1925 in der Kunsthalle Mannheim zu sehen war. Die Auswahl umfasste neben Werken Georg Schrimpfs auch Arbeiten von George Grosz, Otto Dix und Karl Hubbuch. Schön sind seine Stillleben mit Gummibäumen und Kakteen, klar und weit seine menschenleeren Landschaften. Seine gefragtesten Arbeiten jedoch sind seine Figurenbilder, die fast ausschließlich junge Frauen in sinnend-melancholischer Haltung zeigen, die den Betrachter durch ihre fast unheimlich wirkende Ruhe schnell in ihren Bann ziehen. Besonders ist deren entindividualisierende Typisierung, ihre mandelförmigen Augen, das streng gescheitelte Haar und ihre stets etwas gedrungene Körperhaftigkeit. Sicherlich ist Schrimpfs Liebe zu der Künstlerin Maria Uhden, seiner ersten Frau, für diesen einzigartigen Frauentypus verantwortlich zu machen, denn „Sie war groß und trotz ihrer zweiundzwanzig Jahre schon ein wenig frauenhaft füllig, hatte ein klares gutes Gesicht und schöne dunkle, sprechende Augen.“ (O. M. Graf, zit. nach: G. Schrimpf und M. Uhden, Berlin 1985, S. 200). Bereits 1918 stirbt die junge Künstlerin nach der Geburt des

- Charakteristische Komposition eines der führenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit von musealer Qualität
- Die geheimnisvollen Figurenkompositionen mit melancholischen jungen Frauen gelten als die gefragtesten Arbeiten aus Schrimpfs kleinem malerischen Œuvre
- Es ist nur ein weiteres Aktgemälde aus Schrimpfs neusachlichem Werk bekannt, das sich heute im Museum Ludwig, Köln, befindet
- Das Gemälde war nach dem frühen Tod des Künstlers 1939 auf den Gedächtnisausstellungen in München und Berlin vertreten
- Seit Entstehung Teil einer süddeutschen Privatsammlung

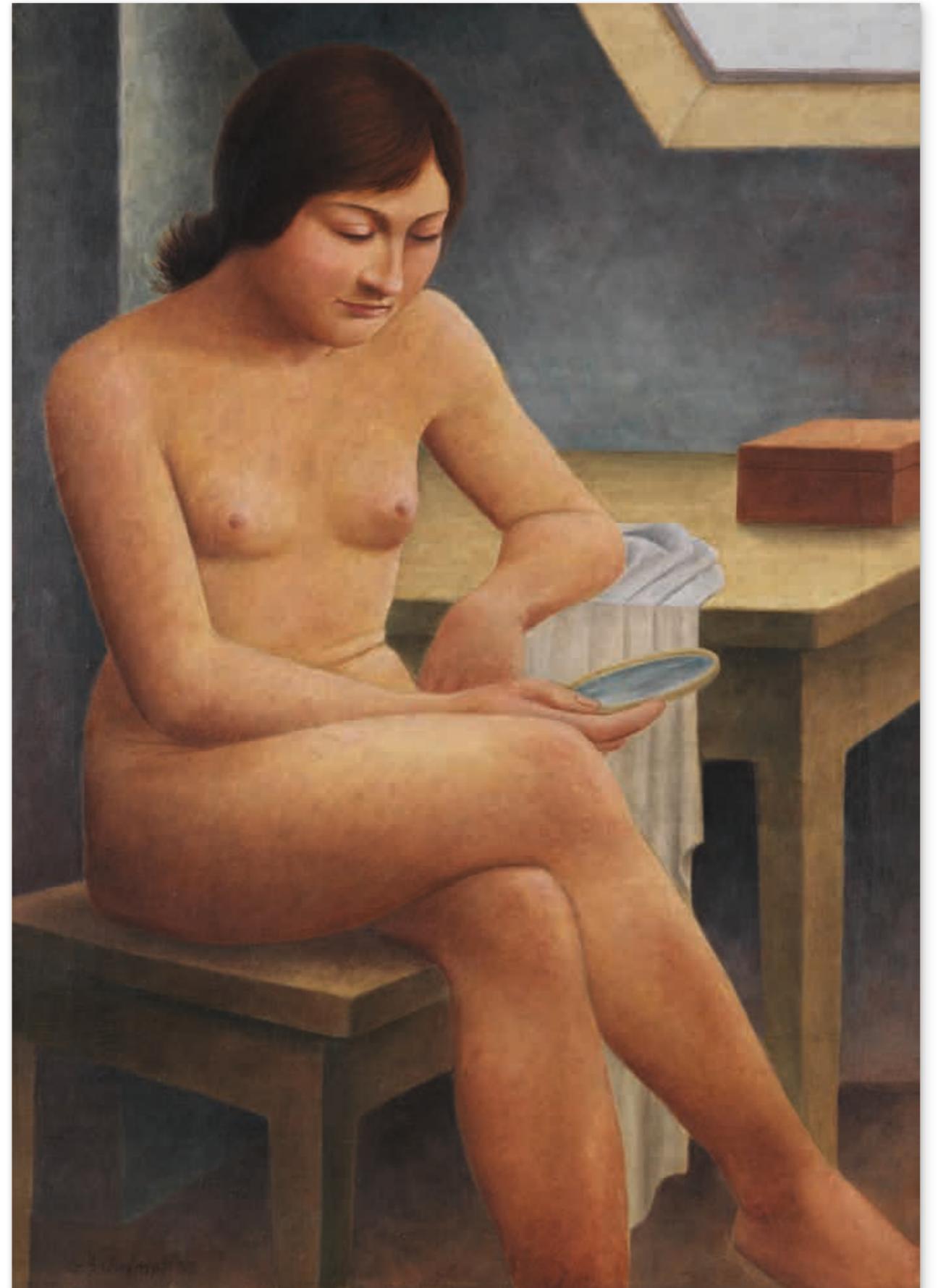
LITERATUR

- Matthias Pförtner, Georg Schrimpf, Berlin 1940, S. 32, mit S-W-Abb.
- Josef Adamiak, Georg Schrimpf. Ein Beitrag zum Problem der Malerei der Neuen Sachlichkeit, Diplomarbeit, Kunstgesch. Institut der Humboldt-Universität, Berlin (DDR) 1961, Abb. 58.
- Wolfgang Storch, Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk, Berlin 1985, S. 164, mit Abb.



Georg Schrimpf, Vor dem Spiegel, 1926, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.

gemeinsamen Sohnes am Kindbettfieber und Schrimpf beginnt zur Verarbeitung Darstellungen von Maria mit dem Kinde in mittelalterlicher Tradition zu malen, welche die Typisierung seiner Figurenbilder weiter vorantreiben. „Mädchen mit Spiegel“ ist eines dieser wunderbaren Gemälde, das all das hat, was für Schrimpfs neusachliche Malerei in besonderer Weise charakteristisch ist: die melancholisch in sich versunkene Frauengestalt, das neusachlich reduzierte Interieur und die warme, gedämpfte Farbigkeit. Zudem ist „Mädchen mit Spiegel“ eine der ganz seltenen Aktdarstellungen des Künstlers. Abgesehen von seinem expressionistischen Frühwerk ist im Museum Ludwig, Köln, nur ein weiteres Aktgemälde aus Schrimpfs neusachlichem Werk bekannt. Bereits acht Jahre nach Entstehung unseres Gemäldes stirbt Schrimpf mit erst neunundvierzig Jahren in Berlin. In seinem Nachruf ist zu lesen: „In die Geschichte der neueren Malerei ist Schrimpfs Name als der des Begründers der ‚Neuen Sachlichkeit‘ eingegangen [...]“ (C. Hohoff, zit. nach: ebd., S. 2). Bis heute gilt Schrimpf als herausragender Vertreter der Neuen Sachlichkeit, so umfasst etwa die bedeutende neusachliche Sammlung des Lenbachhauses München neben Arbeiten von Christian Schad und Rudolf Schlichter auch sieben Gemälde Georg Schrimpfs. [JS]



LEO PUTZ

1869 Meran - 1940 Meran

Ein Sommertag, 1925.

Öl auf Leinwand.

Putz 855. Links unten signiert und datiert „025“. Auf dem Keilrahmen mit einem Etikett, darauf handschriftlich bezeichnet „Ein Sommertag Leo Putz 1925 Gauting“. 110 x 120 cm (43,3 x 47,2 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80.500 – 103.500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Privatbesitz (um 1974).
- Privatsammlung Italien (bis 2001, auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Privatsammlung Großbritannien (seit 2001; Ketterer Kunst 1.12.2001).

LITERATUR

- Ruth Stein, Leo Putz, Wien 1974, Kat.-Nr. 463.
- Ketterer Kunst, 261. Auktion, Kunst des 20. Jahrhunderts, 1.12.2001, Kat.-Nr. 25, mit Abb.

„Die schönsten Beleuchtungen fesseln mich, das sind Beleuchtungen, die sich verschlingen und nur im letzten Augenblick festzuhalten sind. [...] Es sind Farbklänge, die wie ein musikalischer Wohlklang zu einander stimmen müssen [...] sie vereinigen sich zu einem Akkord, in dem es keine Dissonanzen geben darf [...]“

Leo Putz, zit. nach: Ruth Stein, Leo Putz, Wien 1974, S. 39.

Wunderbar leicht und lichterfüllt sind gerade Leo Putz' sommerliche Aktdarstellungen der 1920er Jahre, in denen der impressionistische Duktus der „Scholle“-Zeit noch um eine leuchtende, expressive Farbpalette bereichert wird. Wie die Farbpalette, so ist auch die Motivik seiner Freiluftmalerei in diesen im Garten und angrenzenden Waldstück seines neuen Gautinger Hauses entstandenen Gemälden deutlich mutiger geworden. Putz zeigt nicht mehr nur den sich ungezwungen in freier Natur bewegenden oder stehenden weiblichen Akt, sondern bietet diesen in „Ein Sommertag“ in erotischer Pose schlafend, geradezu schutzlos vor den Augen des Betrachters dar. Die Spannung der Szenerie wird zudem noch dadurch gesteigert, dass dem schlafenden Modell nicht etwa ein zweiter weiblicher Akt, sondern ein nackter Knabe zur Seite gestellt wird, der seinen wachen Blick geradezu fordernd dem Betrachter entgegenrichtet. All das erinnert an das seit der frühen Neuzeit bekannte Sujet der „Armor und Psyche“-Darstellungen. Putz hat die traditionsreiche erotische Darstellung in „Ein Sommertag“ jedoch aus ihrem mythologischen Kontext befreit und in ein moder-

- Wunderbar leichte und lichterfüllte Szenerie, die Putz' meisterliche Pleinairmalerei um eine mutigere Farbpalette erweitert
- Virtuoses Spiel mit der kunsthistorisch bedeutenden Tradition der „Armor und Psyche“-Darstellungen
- Abschließende Version einer kleinen Folge von Gemälden, in denen Putz sein junges Modell Toni gemeinsam mit seinem Sohn Helmut zeigt
- Das ein Jahr später entstandene Gemälde „Am Bassin“, das ebenfalls das Aktmodell Toni zeigt, befindet sich in der Sammlung des Lenbachhauses, München



Leo und Frieda Putz im Gautinger Garten, Juli 1925.

nes, von sommerlicher Leichtigkeit und expressiver Farbigkeit erfülltes Sujet übertragen. Die junge Toni ist wohl das liegende Modell, sie hatte dem erfolgreichen Maler bereits im Sommer des Vorjahres in Gauting mehrfach Modell gestanden; und auch Helmut, der damals neunjährige Sohn des Künstlers, wird in der Folgezeit einige Male gemeinsam mit der zarten, dunkelhaarigen Schönheit dargestellt. Unserem „Sommertag“ gehen 1924 die Gemälde bzw. Gemäldestudien „Toni und Helmut“ (Putz 833 und Putz 835) und „Im Schatten“ (Putz 834) voraus. Die spätere Version von „Toni und Helmut“ nimmt die Posen der beiden auf dem weißen Kissen ausgestreckten Akte bereits in kleinem Format vorweg, jedoch hat Putz in unserer abschließenden Version den Blick geweitet und den Hintergrund des großen Formates durch die stark angeschnittenen Bäume, die spiegelnde Oberfläche des Wasserlaufs und den in abendliches Rosé und Gelb getauchten, hoch gesetzten Horizont virtuos erweitert. Wunderbar verbindet „Ein Sommertag“ damit all das, was den besonderen Reiz von Putz' meisterlicher Pleinairmalerei ausmacht. [JS]



LYONEL FEININGER

1871 New York - 1956 New York

Under Shortened Sail. 1937.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.

Links unten signiert, rechts unten datiert sowie unten mittig betitelt.

Auf Bütten. 31 x 48 cm (12.2 x 18.8 in), Blattgröße.

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 237-09-22-08 registriert ist, bestätigt.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Arthur U. Hooper, Baltimore.
- Gimpel Weitzenhoffer, New York (auf der Rahmenabdeckung mit dem Etikett).
- Sammlung Helen W. Benjamin, New York.
- Sammlung Mary B. Arnstein, USA.
- Privatsammlung Deutschland.

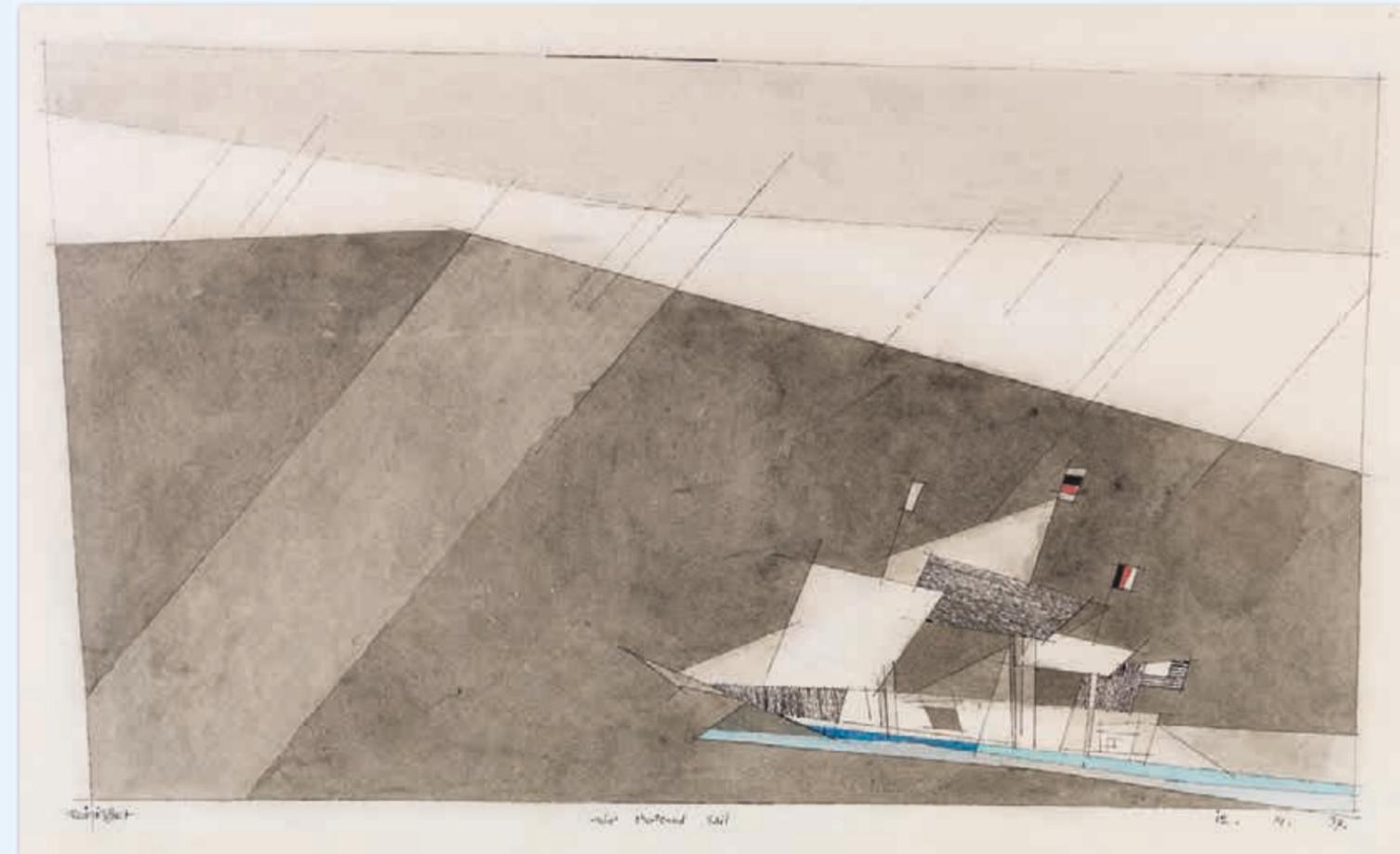
Im Juni 1937 verlässt Feininger mit seiner Frau Julia Deutschland. Lange hatten sie gezögert, doch wurden die Anfeindungen der Nazis so stark, dass sie sich wie viele andere zu diesem Schritt gezwungen sehen. Im Juli desselben Jahres startet die Ausstellung „Entartete Kunst“, in der auch Werke von Lyonel Feininger diffamiert werden, zuvor werden 378 seiner Werke aus deutschen Museen beschlagnahmt. Trotz der immer brenzlicher werdenden politischen Situation in Deutschland, die nur eine Konsequenz zulässt, fällt Feininger der Neustart in Amerika schwer. Mit 16 Jahren hatte er sein Geburtsland verlassen und sein junges Erwachsenenleben in Europa verbracht. Hier wird er am Bauhaus zu einer der tragenden Künstlerpersönlichkeiten der modernen Kunst. Zum einen ist Feininger erleichtert, in einem Land leben zu können, in dem er künstlerisch frei arbeiten kann. Jedoch bedeutet dies auch einen Neuanfang bei fast null. In einem Brief an Galka Scheyer schreibt er einige Monate nach seiner Ankunft: „In Deutschland ist alles vorbei für uns, und hier hat noch nichts richtig begonnen.“ (zit nach: Peter Selz, Lyonel Feiningers Rückkehr nach Amerika, in: Lyonel Feininger. Von Gelmeroda nach Manhattan, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin/Haus der Kunst München, 1998, S. 348). Es entstehen zunächst auffallend viele Bilder mit Schiffsmotiven, in Öl malt Feininger erst 1939 wieder verstärkt. Im November 1937 entsteht das Aquarell mit der für Feininger so typischen Tuschezeichnung mit dem Titel „Under Shortened Sail“. Diese Schiffe in allen Variationen sind charakteristisch für sein künstlerisches Werk. Sie

- **Entsteht im selben Jahr, als 387 Werke Feiningers in deutschen Museen beschlagnahmt werden und Feininger endgültig nach Amerika ausreist**
- **Das Aquarell und dessen Darstellung der Weite des Meeres, konträr zu dem kleinen Segelboot unter deutscher und amerikanischer Flagge, steht sinnbildhaft für seine neue Lebenssituation**
- **Feiningers kristalline Seestücke erfreuen sich auf dem internationalen Auktionsmarkt gleichbleibend großer Beliebtheit**

AUSSTELLUNG

- Meister der klassischen Moderne, Haus Beda, Bitburg, 29.9.-27.10.2013, Nr. 9.
- Lyonel Feininger. Ein Meister am Bauhaus, Galerie Schwarzer, Düsseldorf 2010 (Ausst.-Kat. mit Abb.).

verbinden auf besondere Weise die Hauptstränge im bildnerischen Denken Feiningers: das Romantische und das Technisch-Konstruktive. Auch in seinem amerikanischen Spätwerk sind die nautischen Motive fest verankert. Doch vollzieht sich in dieser Phase noch einmal ein entscheidender Stilwandel: Das Kubisch-Räumliche ist dem Flächenhaften gewichen, das Malerische wird vom Grafischen abgelöst. So wird der Spätstil Feiningers entsprechend auch als „grafische Periode“ bezeichnet. Die vorliegende Arbeit verdeutlicht präzise die Merkmale der späten Schaffensphase. Die Klarheit der Formen und das Fehlen von Figurenstaffage sind ebenso kennzeichnend wie der sparsame Einsatz von Farben zur Unterstützung der linearen Komposition. Dabei beherrscht es Feininger meisterhaft, die geradlinig-strengen Formen mit Leichtigkeit und Bewegung zu füllen. Es trägt die melancholische Stimmung dieser Zeit, an einem trüben grauen Tag schippert das Schiff mit gedrosselter Kraft voran. Bereits seit Caspar David Friedrichs Werk „Lebensstufen“ steht das Segelschiff sinnbildlich für die Reise des Leben, diese romantische Interpretation kann sicherlich auch für „Under Shortened Sail“ gelten. In seinem letzten Lebensabschnitt ist Feininger noch einmal gezwungen, sich in einer neuen Welt zu behaupten. Dies geht er an, wenn auch nicht mehr mit der ungestümen Kraft eines jungen Künstlers. Er greift auf bereits gefundene Stilmittel und alte Motive zurück, er arbeitet mit unverminderter Kreativität weiter und erschafft ein beeindruckendes vielgestaltiges Spätwerk. [SM]



„Ich habe die mir adequate Bildform gefunden, um meine innerste Liebe und Sehnsucht auszudrücken und mein Bedürfnis für Klarheit und Raum zu befriedigen [...]“

Lyonel Feininger an O. Marcus, 15. September 1941, zit. nach: Haus der Kunst München, Lyonel Feininger 1871-1956, München 1973, S. 14.

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Sturzwelle unter violetterm Himmel. Um 1930.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan.

34,2 x 45,7 cm (13,4 x 17,9 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, damals Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 25. Mai 2008 (in Kopie).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.11 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138.000 – 172.500

PROVENIENZ

· Privatsammlung Schweiz.

· Privatsammlung Norddeutschland (seit 2007).

„Es war, als ob die freie Luft, der salzige Geschmack, die tosenden Wogen mich spornten und beglückten. Herzlich frisch und stärkend war der Wind, die Wanderungen auf dem festen Sand das Meer entlang meine Lust. Ich war aufgetan, wie blühende Blumen zur Sonne es sind, künstlerisch empfänglich jedem Laut und jeder kleinsten Anregung.“

Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung (1919-1946), 1978, S. 102.

Das Aquarell gehört zu einer Folge von Meeresquarellen, die im Sommer und Spätherbst auf Sylt entstehen. Es steht in der Tradition der Serie der Herbstmeere, die Nolde auf Alsen 1910 und 1911 malt. Seitdem folgen fast in jedem Jahr weitere Arbeiten dieses Sujets. Aber erst 1920 beginnt er Meeresmotive zu aquarellieren. Die enge emotionale Bindung zum Meer ist wohl allen Nordmenschen eigen und manifestiert sich als dauerhaft verankertes Motiv im Œuvre des Künstlers. „Nolde hat das Meer als Elementarwesen gemalt und als Apotheose des Lichtes und der Unendlichkeit. [...] Das völlige Eintauchen in die elementare Gewalt der Natur bis an die gefährliche Grenze des Möglichen, das Einswerden mit dem Ziel der Durchdringung, die Dinge ergreifen und sich von ihnen ergreifen lassen, um dann aus der Erinnerung das Bild zu malen, fern der Oberflächenwelt, nur der Vorstellungskraft folgend und der sinnlichen Lockung der Farben - kein Thema kam dem Maler mehr entgegen. Hier kann er dem Fluß der Farben alle Freiheit lassen, um ihn zugleich souverän in eine kompositorische Ordnung zu lenken.“ (Zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 2002, S. 32) Fast immer zeigen Noldes Meeresdarstellungen den Blick auf die wildbewegte Wasseroberfläche, über die sich ein imposanter Himmel wölbt. Das Wasser und der Himmel sind ausschnitthaft in Szene gesetzt, auf beschreibende Details wird verzichtet, selten ist mal ein Streifen

der Küste zu sehen. Diese Kompositionen, die spektakuläre Visionen von windigen, stürmischen Himmeln und dramatisch turbulenten Meeren zeigen, konzentrieren sich auf die subjektive Erfahrung des Künstlers mit den Elementen und verzichten auf jedes identifizierbare geografische Detail zugunsten einer sinnlichen, ausdrucksstarken Wiedergabe der Natur. Am Rande der Gegenstandslosigkeit ist das bestimmende Element die Farbe. Die alleinige Motivschilderung ist zweitrangig, das Naturerlebnis ist Inspirationsquelle. Aber nicht ein dem Naturalismus verhaftetes Ergebnis ist das Ziel, sondern die emphatisch empfundene Stimmung ausgedrückt durch Farbe, die einen eigenständigen ästhetischen Wert einnimmt. In keinem anderen Thema hat sich Nolde mehr der Abstraktion angenähert als in den Meeresmotiven. Meer und Himmel verschmelzen zu einem furiosen expressiven Farbenteppich. Das Seegrün des Wassers steht im exquisit nuancierten Gegenkontrast zum violetten Himmel, die mit Dunkelblau und Schwarz eingebrachten Konturen betonen die bedrohliche Stimmung des Aquarells. Das Meer als Urmutter allen Lebens, bedrohlich und verlockend zugleich, ist eines der großen Themen Noldes. Er hat ihm in seinen Interpretationen immer neue Facetten abgewonnen, wohl von dem Wunsch erfüllt, dessen ureigenes Element, die Faszination von Stärke und Unergründlichkeit, Gestalt werden zu lassen. [SM]

- In keinem anderen Thema hat sich Nolde mehr der Abstraktion angenähert als in den Meeresmotiven
- Die See bleibt bis zu seinem Tod eines seiner beliebtesten Motive
- Meer und Himmel verschmelzen zu einem dramatischen, expressiven Farbenteppich



© Nolde-Stiftung Seebüll, 2020



242

GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Goldberg Variationen. 1984.

Multiple. Öl auf Schallplatte.

Butin 60. Verso mittig auf dem Label signiert, datiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 20 römisch nummerierten, jeweils handbemalten Exemplaren.

Durchmesser: 30 cm (11,8 in). Ohne Schallplattenhülle.

Aufzugszeit: 11.12.2020 – ca. 18.13 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69.000 – 92.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

- Unikat
- Außergewöhnlicher Bildträger
- Eine der gefragtesten Editionen des Künstlers

Bei der vorliegenden, formal außergewöhnlichen Arbeit dient Gerhard Richter eine Langspielplatte mit Johann Sebastian Bachs berühmten „Goldberg-Variationen“ in der musikhistorisch bedeutenden Einspielung des kanadischen Pianisten Glenn Gould aus dem Jahr 1982 als Bildträger für eine abstrakte Komposition. 50 der insgesamt 100 Exemplare waren Richters Beitrag zu der 1984 vom Museumsverein Mönchengladbach herausgegebenen Mappe „Hommage à Cladders“ mit Editionen von 17 weiteren Künstlern wie u. a. Gotthard Graubner und Joseph Beuys. Die weiteren 50 Exemplare wurden damals einzeln verkauft. Heute gilt diese herausragende Edition aufgrund der individuellen Bemalung Richters, die jedes dieser Exemplare zu einem malerischen Unikat werden lässt, als eine der international gefragtesten des Künstlers. Gerhard Richter hat sich in allen Bereichen als Künstler ausprobiert. Neben seinen Gemälden entstehen Papierarbeiten, Druckgrafiken, Fotoarbeiten, Künstlerbücher, Multiples, Skulpturen, Teppiche und Glasfenster. Sein jüngstes Projekt sind drei Chorfenster für das Kloster Tholey im Saarland. Es soll das letzte große Werk des 88-jährigen Künstlers sein. Richter will sich nicht auf die Berufsbezeichnung

„Maler“ beschränken. In einem Interview 2013 sagt er zu Alexander Kluge: „Manchmal denke ich, ich sollte mich nicht Maler nennen, sondern Bildermacher. Ich bin mehr an Bildern interessiert als an Malerei.“ (zit. nach: Hubertus Butin, Stefan Gronert, Thomas Olbricht, Gerhard Richter. Editionen 1965-2013, 2014, S. 8). So nehmen auch die Editionen einen besonderen Stellenwert im Œuvre von Gerhard Richter ein. Hier werden ihm unerschöpfliche Möglichkeiten geboten, die Grenzen der künstlerischen Techniken und klassischen Bildgattungen neu auszuloten. Ein perfekter Beleg hierfür ist das Multiple „Goldberg Variation“: Zunächst wählt Richter den äußerst ungewöhnlichen Bildträger der Schallplatte und bindet das tiefe, glänzende Schwarz bewusst in die Komposition ein. Der Titel ist Leitmotiv der ganzen Serie, Richter variiert den Farbauftrag bei jedem einzelnen Werk der Edition. Die Farbe wird gerakelt, mit Pinsel und Finger aufgetragen. Es entsteht eine für Richter typische Bildsprache mit ruhig kontemplativen und energetisch pulsierenden Elementen. [SM]



243

HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Ohne Titel (Schüttbild). 1992.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 200 x 300 cm (78.7 x 118.1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.15 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

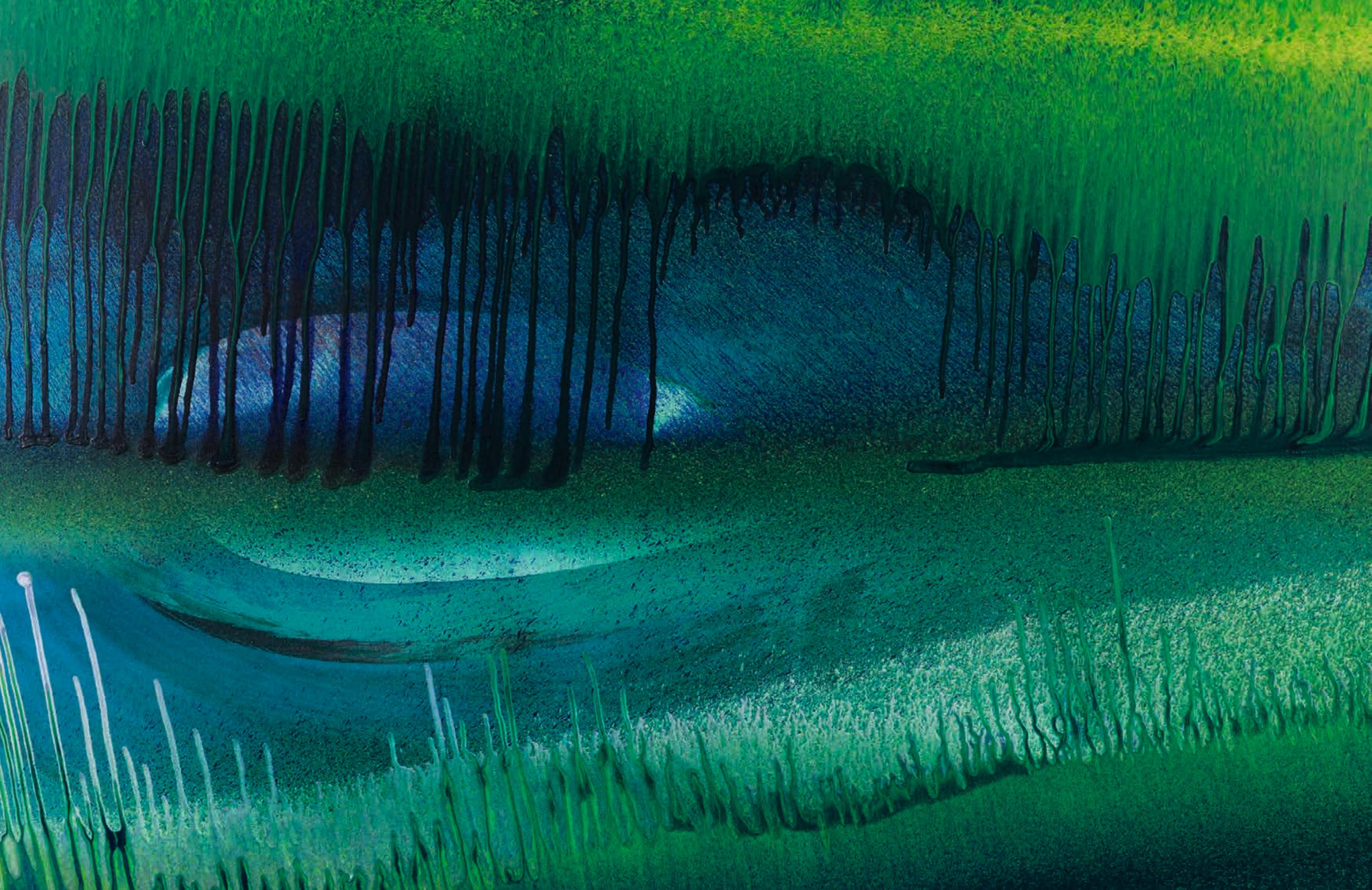
PROVENIENZ

· Sammlung Haniel, Duisburg (seit 1997).

- Die seit 1961 entstehenden Schüttbilder haben in aller Regel die Farbe des Blutes: Rot!
- Doch hat Nitsch immer wieder Phasen, in denen blaue, blauschwarze Farbwerte im Vordergrund stehen
- Das Fließen der Farben ist bei Nitsch auch immer Teil einer kultischen Handlung
- Das dominante Blau sowie die violetten Spritzer in diesem Schüttbild verweisen auch auf Kulte und Rituale der Kirche

Die bei seinen Festen verwendeten organischen Materialien, das gemeinsame Erlebnis eines tagelangen Feierns (das „Orgien Mysterien Theater“ steigert sich bis zum Sechstage-Spiel 1998), all dies ist von der Idee des Gesamtkunstwerks getragen. Die Relikte dieser Feste, die seine eigentliche Kunst dokumentieren, sind Hermann Nitsch selbst immer als eigenständige Kunstwerke wichtig. Dieses Gesamtkunstwerk soll durch eine synästhetische Erfahrung von Malerei, Architektur und Musik vor dem Hintergrund eines dionysischen Gedankenguts dem Beobachter wie auch dem Teilnehmer eine geistige Katharsis ermöglichen. Die seit 1961 entstehenden Schüttbilder haben in aller Regel die Farbe des Blutes: Rot! Doch hat Nitsch immer wieder Phasen, in denen blaue, blauschwarze, grüne oder braunrote Farbwerte im Vordergrund stehen. Farbe strömt bei Nitsch wie hier wie ein rhythmischer Regen herab auf die Leinwand und verteilt sich mit voller explosiver Kraft. Das Fließen der Farben ist bei Nitsch auch immer Teil einer kultischen Handlung. Das dominante Blau sowie die violetten Spritzer in diesem Schüttbild verweisen auch auf Kulte und Rituale der Kirche. Violett gilt beispielsweise als Farbe des Übergangs sowie der Verwandlung und findet somit während der Advents- und österlichen Bußzeit seinen Einsatz im Altarschmuck oder im Talar des Priesters. Die Farbe Blau ist in der christlichen Tradition eng an die Person Mariens geknüpft und wird häufig für die Ausstattung von Marienfesten genutzt. Zudem ist Blau nicht nur die Farbe der Ferne, auch hat sie eine geistige Dimension. Dieses großformatige geschüttete und gemalte Bild eröffnet somit einen emotionalen wie auch kultisch-geistigen Zusammenhang. [MvL]





KATHARINA GROSSE

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

Untitled. 2015.

Acryl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und bezeichnet und mit der Werknummer „2015/1021 L“.

201 x 135 cm (79.1 x 53.1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.17 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

§ 161,000 – 207,000

PROVENIENZ

- Galerie nächst St. Stephan, Wien.
- Privatsammlung Hongkong.
- Privatsammlung Frankreich.

„Ich benutze Spraymalerei, weil es eine Malerei ist, die im Raum passiert und auf einer Fläche landet. Sie wird nicht von mir körperlich auf die Fläche gebracht, sondern ist erst einmal disponibel und bekommt dann durch meine Richtung und Dynamik, aber auch durch die Qualität ihrer Entstehungsform eine Fläche zugewiesen.“

Katharina Grosse, zit. nach: Ulrich Looock, Annika Reich, Katharina Grosse (Hrsg.), Katharina Grosse, Köln 2013, S.160-61.

Katharina Grosse, eine der profiliertesten Malerinnen der internationalen Gegenwartskunst, kommt im Jahr 1961 in Freiburg im Breisgau zur Welt. Ihr Studium absolviert sie zwischen 1982 und 1986 an der Kunstakademie in Münster als Schülerin von Norbert Tadeusz und Johannes Brus. 1986 wechselt Katharina Grosse an die Akademie in Düsseldorf in die Klasse von Gotthard Graubner, der sie auch als Meisterschülerin annimmt. 1990 schließt sie das Studium ab. Die künstlerischen Anfänge der Malerei von Katharina Grosse liegen im Neoexpressionismus der „Jungen Wilden“. Schon ab den mittleren 1980er Jahren aber verlässt Katharina Grosse schrittweise die Figuration. Nach kraftvollen Pigmentflecken-Bildern findet sie in der ersten Hälfte der 1990er Jahre zu lasierend aufgetragenen Farbkompositionen mit breiten Pinselstrichen entlang der Bildachsen. 1998 entdeckt Katharina Grosse auch die Arbeit mit der Spritzpistole für ihre Kunst, die sie nun teilweise auch architekturgebunden ausführt. Seitdem sie in der Spritzpistole eine Form gefunden hat, in der die Farbe ganz allein unberührt von der Hand der Künstlerin wirken kann, greift Katharina Grosse nur noch selten zu einem 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. Sie enthebt den Farbauftrag dem malerischen Handwerk, die Farbe soll selbst handeln. Grosse arbeitet unbewusst intuitiv, folgt Schritt für Schritt wohin das Bild sie führt. Lässt sich treiben in einer Entdeckungsreise der Farben. Sie löst die Malerei vom Primat der Dinge, sie stellt nichts dar, gibt keinen Rückbezug auf reale Dinge, die Malerei besteht ausschließlich aus sich selbst. Der entstandene Eindruck des fast körperlosen Malens steht in spannungsvollem Gegensatz zu den imposanten Dimensionen ihrer Kunstwerke. Sollen die Farbkompositionen so wirken, als ob nie ein Mensch sie berührt habe, müssen die großformatigen Leinwände angehoben, gefaltet, gekippt werden, um die faszinierenden Farbstrukturen zu erzielen. Seit dem Jahrtausendwechsel arbeitet Grosse mit parallelen Linien, die, ebenso wie andere Farbflecken und -spuren, bald auch Objekte überziehen. In diese Entwicklung ist auch die hier angebotene Arbeit einzuordnen, die starke Assoziationen zu ihren raumfüllenden Installationen aufbaut und durch ihre Farbigkeit und Komposition an vegetative Formen erinnert. In ihren Werken nimmt Katharina Grosse den Betrachter mit auf eine Reise, bei der die Farbe Besitz von ihm ergreift, sie wird zu einem Phänomen reiner Visualität. [SM]

- **Dynamisches raumeinnehmendes Farbgeflecht in übereinander schwebenden Dimensionen**
- **Farbe als Phänomen reiner Visualität**
- **Katharina Grosse gehört seit 2017 zu den KünstlerInnen der Gagolian Gallery und wird von der renommierten König Galerie vertreten**
- **Katharina Grosse wird aktuell mit einer spektakulären Soloshow im Hamburger Bahnhof Berlin geehrt (14.6.2020-10.1.2021)**



HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T1980-H27. 1980.

Acryl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und bezeichnet sowie mit Richtungspfeil.

81 x 65 cm (31.8 x 25.5 in).

Das Werk ist im Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes, registriert und wird in den in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18:18 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Galerie Carinthia, Klagenfurt (1987).
- Bedeutende Privatsammlung Norddeutschland.

„Meiner Meinung nach ist die Malerei, die man die abstrakte nennt, kein Ismus, wie es deren in letzter Zeit viele gegeben hat, sie ist weder ein ‚Stil‘ noch eine ‚Epoche‘ in der Geschichte der Kunst, sondern einfach ein neues Ausdrucksmittel, eine andere menschliche Sprache - und zwar direkter als die frühere Malerei.“

Hans Hartung

Hans Hartung, der deutsch-französische Meister des Informel, hat die abstrakte Malerei mit seinem fast ein ganzes Jahrhundert umfassenden malerischen Werk maßgeblich geprägt. Bereits seit den 1920er Jahren arbeitet der in Leipzig geborene Künstler abstrakt und hinterlässt bis zu seinem Tod 1989 ein äußerst facettenreiches Werk mit einer dennoch stets wiedererkennbaren, charakteristischen künstlerischen Handschrift. Während er mit seinen um die Jahrhundertmitte entstandenen Kompositionen zur prägenden Figur des europäischen Informel wird, zeigen seine späteren Arbeiten einen zunehmend freieren Umgang mit der malerischen Geste. Sie sind - wie die vorliegende Arbeit - Produkte eines befreiten und hinsichtlich der verwendeten malerischen Mittel zunehmend experimentellen Farbauftrags, der in seiner großen Geste Züge des amerikanischen Action-Painting in sich trägt. In den 1970er Jahren bearbeitet Hartung seine Gemälde mit Gummiwalzen, Spachteln, Bürsten, Rollen und Besen. Er erzielt mit diesen Gerätschaften erstaunliche Effekte, die in ihrer gesteigerten gestischen Dynamik in keinsten Weise erahnen lassen, dass Hartung durch die kriegsbedingte Amputation seines rechten Beines seit 1944 stark körperlich

eingeschränkt war. Neben großen Pinseln nutzt Hartung später auch große Reisigbesen aus Olivenzweigen, mit denen er die Farbe regelrecht auf die Leinwand peitscht, oder aber den zunächst auf andere Weise aufgetragenen Farbverlauf überarbeitet oder weitestgehend unkontrolliert strukturiert. In seinem Atelier in Antibes hat Hartung eine Art Werkzeugpark an Gerätschaften hinterlassen, die von diesem impulsiven Schöpfungs-Akt Ausdruck geben und - wie auch die vorliegende, aus den typischen Hartung-Farben Blau und Schwarz aufgebaute Komposition - von Hartungs anhaltender Experimentierfreude zeugen. „T1980-H27“ wirkt darüber hinaus mit seiner großen, aus dynamischen Linienschwüngen aufgebauten Geste geradezu wie ein zoomartig vergrößerter, unscharfer Ausschnitt aus einem der früheren informellen Linienbündel Hartungs. Denn wie auch immer sich Hartung weiterentwickelt und in seinem künstlerischen Ausdruck über die Jahre neu erfindet, so ist und bleibt der Strich oder die Linie ausgehend von Kandinskys „Improvisationen“, die den jungen Künstler tief beeindruckt haben, das zentrale Charakteristikum dieses eizigen Œuvres, das den Strich zur energiegeladenen Geste steigert. [JS]



246

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/Ibiza

Für Berlin. 1957.

Mischtechnik auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. 170 x 145 cm (66.9 x 57 in).

Wir danken Herrn Dr. Ulrich Schumacher, Emil Schumacher Stiftung Hagen, für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im Archiv unter der Nummer „o/258“ registriert.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000^R

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Sammlung G. Stein, Köln (um 1964).
- Privatbesitz Hessen.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Deutscher Künstlerbund, 7. Ausstellung, Hochschule der Bildenden Künste, Berlin 2.5. - 8.6.1956 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Schumacher, La Galleria dell'Ariete, Mailand, 16.2.-16.3.1959.
- II. documenta '59. Kunst nach 1945. Malerei, Fridericianum, Kassel, 11.7.-11.10.1959, Kat.-Nr. 2, mit S-W-Abb. S. 356.
- Duitse Kunst van Heden, Museum Boijmans van Beunigen, Rotterdam 1964 (auf dem Keilrahmen mit dem dem Etikett).
- Emil Schumacher, Pinacoteca comunale, Casa Rusca, Locarno, 25.9. - 11.12.1994 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Emil Schumacher. Der Erde näher als den Sternen, Sprengel Museum, Hannover, 18.2.-6.5.2007; Museum Wiesbaden, 6.6.-30.9.2007, Kat.-Nr. 17, mit ganzs. Abb.
- Malerei ist gesteigertes Leben, Emil Schumacher Museum, Hagen, 29.8.2012-20.1.2013.
- Emil Schumacher. Inspiration und Widerstand, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 15.11.2018-10.3.2019.

Ab 1950 findet ein radikaler Umbruch in Schumachers malerischem Œuvre statt, das sich vom Gegenstand als Bildmotiv verabschiedet und sich schließlich um 1955 ganz für die reine Ausdruckskraft der Malerei entscheidet. Farbe, Linie und Materialität dominieren fortan sein Schaffen. Dieser stilistische Wandel vollzieht sich vor dem Hintergrund eines Zeitstils, der von der französischen École de Paris, dem Tachismus und vom amerikanischen Action-Painting geprägt ist. Schumacher fügt dem eigentlichen Malmittel, der Farbe, Sand hinzu, um die größtmögliche plastische Wirkung zu erreichen. Durch die pastosen Malmittel wird der Dualismus von Grund und malerischer Form aufgehoben und die kompositionelle Gliederung zugunsten einer lebendigen Farblandschaft in den Hintergrund gedrängt. Schumacher breitet ein an verkrustete Lehm- und Erdschichten erinnerndes Relief vor dem Betrachter aus und generiert auf diese Weise eine einzigartige Bildsprache, deren kraftvoller Ausdruck von ihrer haptischen Präsenz getragen wird. In der Pressemitteilung des

- **Großformatige Komposition des deutschen Informel-Protagonisten**
- **Aus Schumachers erster informeller Werkphase, auf die mit der Biennale von Venedig (1961) der internationale Durchbruch folgt**
- **„Für Berlin“ war Schumachers Beitrag für die documenta II**
- **Die beiden anderen Schumacher-Gemälde der documenta II befinden sich heute im Emil Schumacher Museum, Hagen (Sodom, 1957) und in Privatbesitz (Hephatos, 1958, später überarbeitet und um 180 Grad gedreht)**

LITERATUR

- Ariane Grigoteit, Ein Jahrhundert. One Century. 100 x Kunst, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. M. 2001, S. 120-121, mit ganzs. Abb.



Emil Schumacher, Ohne Titel, 1960, Öl Auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt a. M. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

MKM Museum Küppersmühle, Duisburg, zur großen Einzelausstellung „Emil Schumacher - Inspiration und Widerstand (15. November 2018 bis 10. März 2019)“ heißt es: „Die Kunst der Gegenwart ist ohne ihn nicht denkbar: Emil Schumacher (1912-1999) zählt zu den wichtigsten Protagonisten der deutschen Nachkriegsabstraktion, die einen radikalen Neuanfang in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg wagten und mit neuen Bildfindungen der Vergangenheit entgegentraten.“ Schumacher hat die Farbe von der Form und die Linie vom Motiv befreit und durch diesen radikal emanzipatorischen Akt eine Entgrenzung der Malerei von der Fläche erreicht. „Für Berlin“ ist ein wunderbar frühes Zeugnis für Schumachers künstlerisch wegweisende Entscheidung, die Malerei durch den Aufbruch in die dritte Dimension zu entgrenzen. Um die reliefartige Wirkung seiner Gemälde noch zu steigern, bezieht Schumacher dann in späteren Werkphasen neben Sand auch weitere kunstferne Materialien wie Steine, Blei, Asphalt oder Sisal in seine Kompositionen mit ein. [JS]



PER KIRKEBY

1938 Kopenhagen - 2018 Kopenhagen

Ohne Titel. 2000.

Öl auf Leinwand.

Verso monogrammiert und datiert. 200 x 110 cm (78.7 x 43.3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000

\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Werner, Köln/Märkisch Wilmersdorf/New York (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Hessen (2004 vom Vorgenannten erworben).



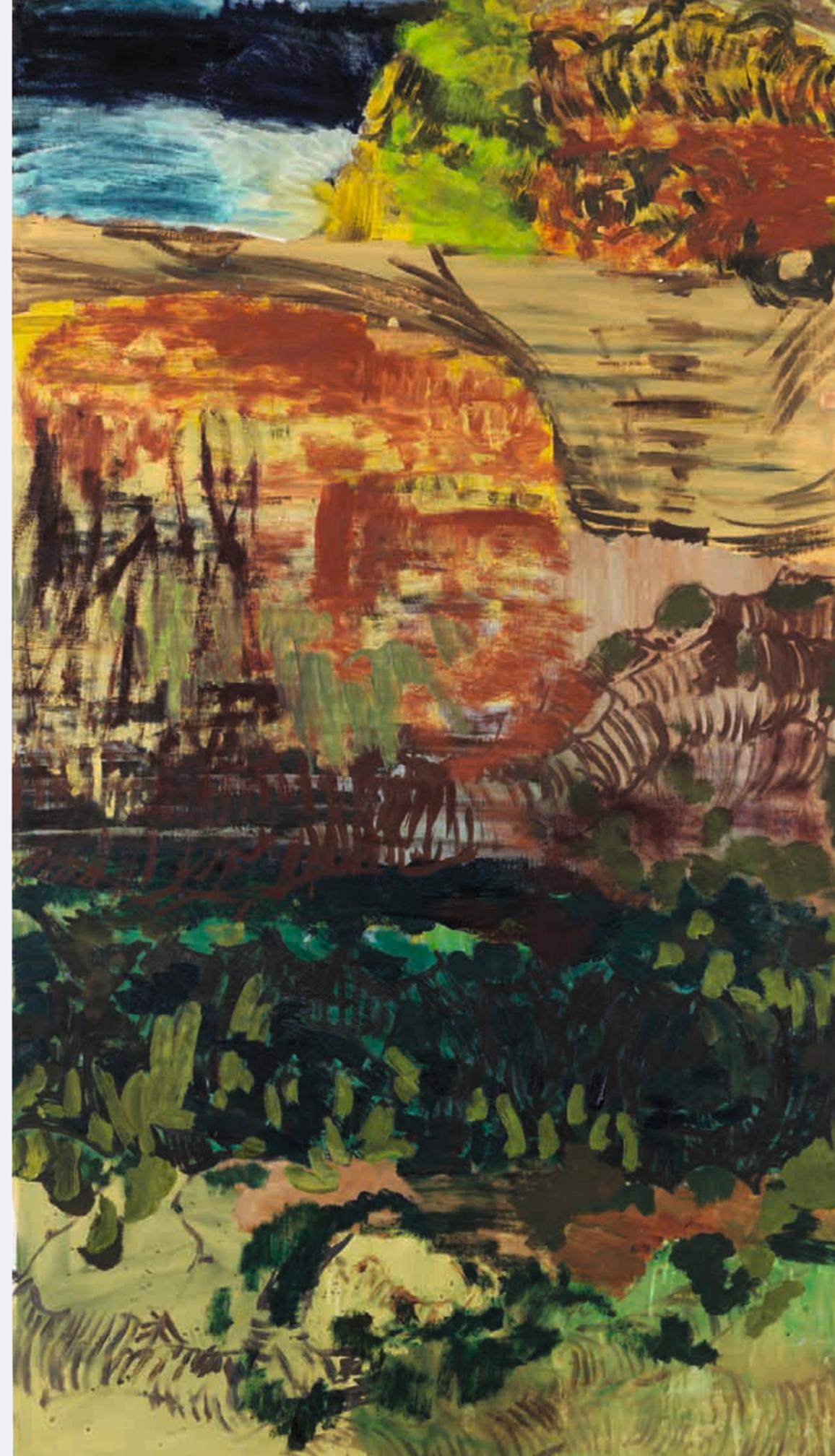
Per Kirkeby, New Shadows III, 1996,
Museum of Modern Art, New York. © 2020 Per Kirkeby

Per Kirkeby ist ein genauer Beobachter und erwartet genau diese Ruhe und absolute Hingabe 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, perspektives Landschafts- oder Figurenbild. Sie sind vielmehr nach dem Prinzip des All-over-Paintings angelegt. Kirkeby, der nicht nur in der Natur direkt, sondern auch in den Landschaftseindrücken der Malerei der europäischen Romantik seine Inspirationen findet, beginnt

- Eine für Kirkebys Œuvre seltene leuchtende Farbpalette
- Die Akrebie seiner gedeckten geologischen Erdschichtungen öffnet sich hin zu einem leuchtenden landschaftlichen Farbrausch
- Gemälde in dieser Farbigkeit gelten als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers
- Ein weiteres vergleichbares Gemälde befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York (New Shadows III, 1996)
- Kirkebys Gemälde befinden sich darüber hinaus in der Tate Modern, London, dem Centre Pompidou, Paris, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Pinakothek der Moderne, München

seine Gemälde oft an den Rändern. Sie 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 komplexer Gedanke wie auf einer Tafel oder einem Notizblock als Summe von Einzelelementen formuliert. Während Kirkebys Schaffen der 1970/80er Jahre noch von einer gedeckten Farbpalette dominiert ist, brechen sich im späteren Schaffen - wie auch in unserer großformatigen Leinwand - vermehrt hellere, leuchtendere Farben Bahn. Die vorliegende Arbeit ist ein besonders schönes Beispiel dieser Hinwendung zu einer neuen, leichteren Farbwelt, die entsprechend Kirkebys zeitweise häufig verwendeter Jahreszeiten-Titel aufgrund seiner starken Grün-, Gelb-, Rot- und Blautöne als Spätsommerbild assoziiert werden kann.

Kirkebys eindrucksvolles malerisches Œuvre ist heute Teil bedeutender Sammlungen, wie u.a. dem Museum of Modern Art, New York, der Tate Modern, London, dem Centre Pompidou, Paris, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Pinakothek der Moderne, München. [JS]





TONY CRAGG

1949 Liverpool - lebt und arbeitet in Wuppertal

Ohne Titel. 2010.

Unikat. Edelstahl.

Unten seitlich mit dem eingeschlagenen Namenszug des Künstlers und der Datierung sowie dem Gießstempel der Kunstgießerei Kayser, Düsseldorf. Mit Standfläche etwa 208 x 81 x 80 cm (81,8 x 31,8 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

Zweifellos gehört Tony Cragg zu den international renommiertesten britischen Bildhauern des 21. Jahrhunderts. Sein Erfolg überdauert bereits mehrere Jahrzehnte. Schon in den 1980er Jahren stellt er auf der documenta VII und der documenta VIII in Kassel aus, repräsentiert das Vereinigte Königreich auf der Biennale in Venedig und erhält den renommierten britischen Turner Prize. Vor seiner künstlerischen Ausbildung, u. a. an der Wimbledon School of Art und am Royal College of Art in London, arbeitet der junge Tony Cragg für eine kurze Zeit als Laborassistent in einem Forschungslabor für die National Rubber Producers Research Association. Schon damals zeigt sich sein großes Interesse für Naturwissenschaften, für Chemie, Physik, Genetik und Ingenieurwissenschaften, was in seinen Arbeiten von Beginn an eine übergeordnete Rolle spielt und das er bis heute kultiviert. Einige Arbeiten zeigen diesen Bezug in direkter Art und Weise, bspw. die Skulpturengruppe der „Rational Beings“ aus den 1990er Jahren, in denen Cragg sich im weitesten Sinne mit der Form der menschlichen Wirbelsäule auseinandersetzt.

In erster Linie offenbart sich seine naturwissenschaftliche Prägung jedoch in der fast obsessiven Auseinandersetzung mit dem Material selbst. „Es gibt nichts anderes als Material“, sagt Cragg (zit. nach: Westdeutsche Zeitung online, 3.4.2019). Im Laufe seiner Karriere verwendet er eine Vielzahl unterschiedlichster, teils ungewöhnlicher Materialien, darunter Kunststoff, Fiberglas, Gips, Edelstahl und Gegenstände aus der Konsumwelt, aber auch eher klassische Materialien wie Bronze, Holz und Granit, die er jedoch stets zu äußerst unkonventionellen Kunstwerken verarbeitet. Die Bildhauerei bedeutet für ihn, „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.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Anthony Cragg, Parts of the World, Köln 2016, S. 302). Damit aus dem reinen Material Poesie und Kunst werden kann, muss es jedoch den wichtigen Prozess der Formgebung und Formwerdung durchlaufen.

- Unikat
- Hochglanzpolierter Edelstahl mit eindrucksvoller Materialästhetik
- Perfektierte Symbiose von Material und Form
- Ausbalancierte tänzerische Form, die sich vom Boden hinauf in energetischer Dynamik in den Raum ausbreitet

Bei der Entwicklung der gesuchten Formengebilde für das jeweilige Material findet der Künstler in der Natur die größte Inspiration. Mal bringt er eine Holzskulptur in die Form einer im Wind schwingenden Trauerweide, mal lässt er Säulen wie die hier angebotene Arbeit wie natürlich entstandene Pilzorganismen aus dem Boden emporwachsen - jedoch nicht ohne in charakteristischer Tony-Cragg-Manier die Materialität der Skulptur in den Vordergrund zu stellen. So beeindruckt unsere Arbeit nicht nur mit ihrer wunderbaren Materialästhetik der hochglanzpolierten Edelstahl-Oberfläche, die (wohl ganz im Sinne des Künstlers) unweigerlich an zum Stillstand verdammtes flüssiges Quecksilber denken lässt, sondern auch mit dem durch die Spiegelungen evozierten Bewegungsmoment, das den Eindruck von gerade erstarrter Flüssigkeit noch weiter verstärkt. Genau darin liegt Craggs letztendliche Intention: Er möchte den Betrachter aus seiner passiven Rolle befreien und ihn stattdessen mit einer Fülle an Interpretationsmöglichkeiten konfrontieren, sodass der Betrachter seine gesamten menschlichen Fähigkeiten des Wahrnehmens, Denkens und Empfindens einsetzen muss. „Es hat mich nie interessiert, etwas einfach abzubilden“, erklärt der Bildhauer (zit. nach: Deutschlandfunk Kultur online, 2.12.2016).

Die hier angebotene Arbeit beweist, dass eine zeitgenössische Skulptur des Künstlers ebenso reich an sinnlicher Ästhetik und emotionalen Assoziationen sein kann wie ein traditionelles plastisches Kunstwerk. Mit ebendiesen physikalisch waghalsigen, fantasievollen, in den Himmel emporwuchernden Säulen und wulstig-voluminösen Kreationen lässt Tony Cragg eine Formenvielfalt Gestalt werden, die seit mehreren Jahrzehnten zu einer fortlaufenden Weiterentwicklung und immer wieder auch zu einer Erneuerung der zeitgenössischen Bildhauerei beiträgt. Seine Arbeiten vereinen Figuration und Abstraktion, Monumentalität und Leichtigkeit, Tradition und Moderne und erkämpfen sich so eine wichtige Position in der Bildhauerei des 20. und 21. Jahrhunderts. [CH]



„Seit ich ein Kind war, bin ich von der Natur sehr beeindruckt und habe mich mit ihr beschäftigt. Ich würde gerne Arbeiten machen, die auf mich die gleiche Wirkung haben wie der Blick in die Natur. Ich weiß, das ist naiv. Die Natur hat Milliarden von Jahren Praxis gehabt und macht wunderbare Dinge.“

Tony Cragg, zit. nach: Ausst.-Kat. Skulpturenpark Schwante. Sculpture & Nature, Schlossgut Schwante, Juni bis Oktober 2020, S. 22.



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Blick aufs Murnauer Moos (Blaue Berge).
Um 1910.

Öl auf Malpappe.

Verso mit dem teils gestempelten, teils handschriftlichen Etikett mit der Nummer „L 385“. 32,5 x 40,5 cm (12,7 x 15,9 in).

Verso von fremder Hand bezeichnet „4251“.

Aufrufzeit: 11.12.2020 - ca. 18.25 h +/- 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 ^N

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Neustadt (Familienbesitz Münter).
- Unternehmenssammlung Deutschland (1980).

AUSSTELLUNG

- Jubiläums-Katalog 1919-1969, Galerie Aenne Aebels, Köln 1969, Kat.-Nr. 38, m. Abb. (hier betitelt: „Murnauer Moos“).
- Galerie Gunzenhauser, München 1980, Kat.-Nr. 31 m. Abb. (hier betitelt: „Murnauer Moos“).

LITERATUR

- Annegret Hoberg, Gabriele Münter in München und Murnau 1901-1914, in: Gabriele Münter 1877-1962. Retrospektive, hrsg. v. Annegret Hoberg und Helmut Friedel, München 1992, S. 35, S-W-Abb. 11 (dort noch mit „Verbleib unbekannt“).
- Annegret Hoberg, Gabriele Münter, Köln 2017, Abb. S. 30f.

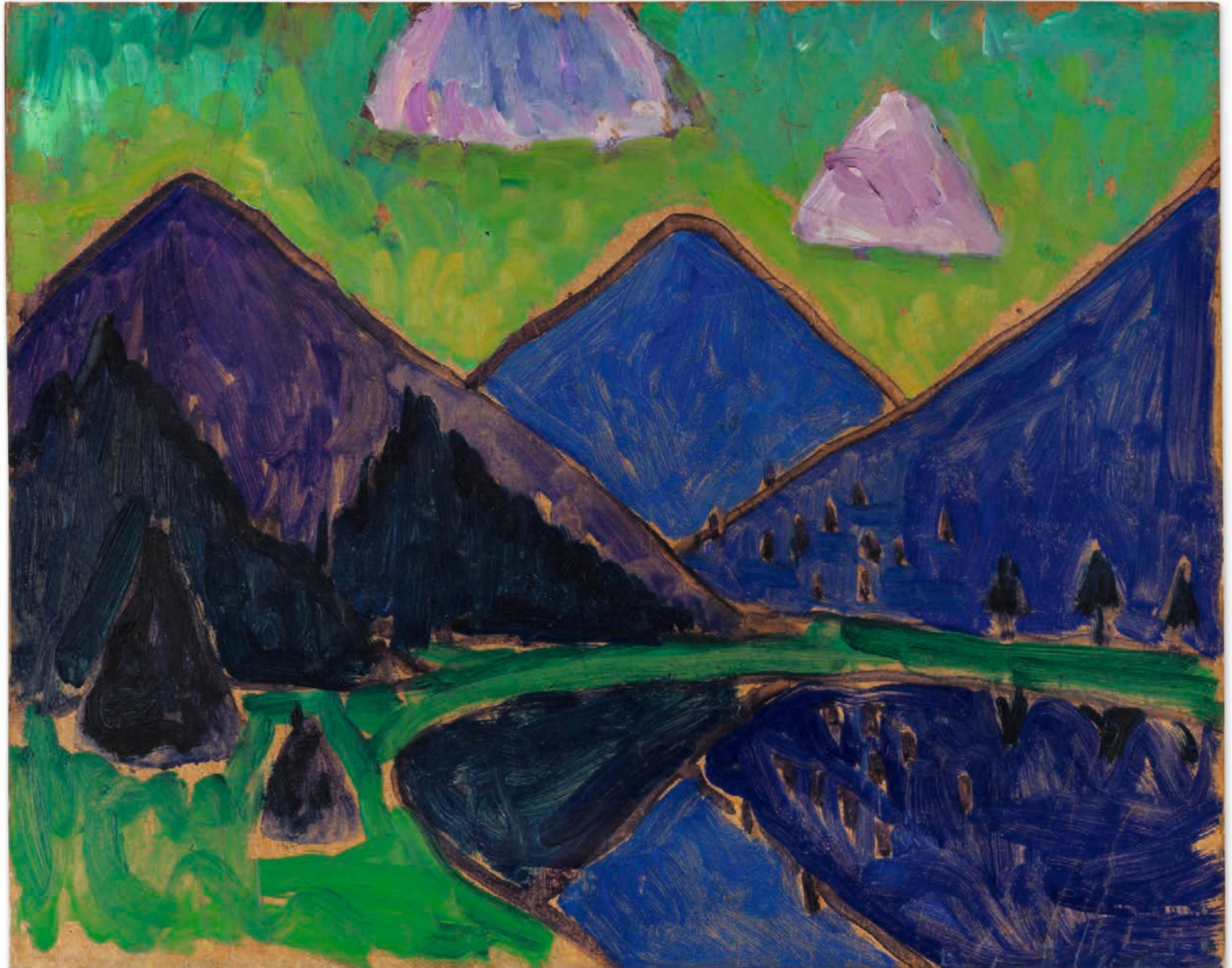
„Immer mehr erfaßte ich die Klarheit und Einfachheit dieser Welt. Besonders bei Föhn standen die Berge als kräftiger Abschluß im Bilde, schwarzblau. Dies war die Farbe, die ich am meisten liebte.“

Gabriele Münter aus ihren „Erinnerungen“, zit. nach: A. Hoberg, Gabriele Münter, Köln 2017, S. 31.

NEUE KÜNSTLERISCHE WEGE - KONTURIERTE FLÄCHENMALEREI

In gefestigter Lebenssituation, aus innerem Wohlbefinden und persönlicher Befreiung heraus entstehen in Murnau eine Vielzahl bedeutender Arbeiten, die den künstlerischen Durchbruch und die neu gefundenen Ausdrucksmittel Münters manifestieren. Sie ist in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf dem Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens. Unter dem Einfluss von Kandinsky lässt sie den divisionistischen Spätimpressionismus hinter sich, um sich einer Kühnheit der Gestaltung zu öffnen. Die konturierte Flächenmalerei Münters wird zu einem eindringlichen Merkmal der Arbeiten dieser Jahre.

- Herausragende Komposition aus Münters bester Schaffenszeit
- Leuchtender Blick in Münters geliebtes „Blaues Land“ des Murnauer Mooses in kühner Farb- und Formgebung
- Die wohl radikalste Umsetzung dieser für Münter wegweisenden Motivik der „Blauen Berge“, die ihren besonderen Reiz durch die geometrisch-reduzierte Formgebung der Wolken, Berge und Bäume und die Spiegelung des Bergpanoramas erhält
- Expressionistisches Landschaftsgemälde von musealer Qualität, u. a. im Katalog zur Münter-Retrospektive im Lenbachhaus, München, und in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., publiziert





KLARHEIT UND EINFACHHEIT - DAS MURNAUER MOOS NEU GESEHEN

In der farblich wie formal starken Komposition „Blick aufs Murnauer Moos“ hat Münter eine künstlerische Progressivität erreicht, wie sie für ihr ansonsten meist eher gemäßigt expressionistisches Schaffen außergewöhnlich ist. Hier zeigt sich ihre im Austausch mit Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky neu entwickelte künstlerische Handschrift: ihre Fähigkeit, das Gesehene auf wesentliche Formen zu reduzieren und Farben losgelöst vom Natureindruck in ihrer reinsten Form frei einzusetzen. Sie umschließt die stark kontrastierenden Farbflächen mit knappen schwarzen Konturen und erschafft so eine starke Komposition von großer Geschlossenheit und gesteigertem Ausdruck. Es sind vor allem zwei Farbgruppen, die Gabriele Münter hier so wirkungsvoll kontrastieren lässt: Grün und Blau, nur die sich aus einem bläulichen Lila entwickelnden rosafarbenen Wolken variieren das Farbschema unter Einhaltung der Form. Denn außergewöhnlich ist bei dieser Landschaft, dass Münter nicht nur die Farbigkeit extrem reduziert, sondern auch die Formen stark schematisch vereinheitlicht: Wolken, Berge und Bäume werden nur noch als farbige Dreiecke ohne Binnenstrukturen gesehen. Auf eine räumliche Perspektive wird gänzlich verzichtet und der Landschaftseindruck aus einem flächigen Nebeneinander aus leuchtenden Farbwerten gewonnen. In den Erinnerungen der Künstlerin findet sich die folgende Passage, die fast programmatisch für unsere wunderbare Landschaft zu sein scheint: „Immer mehr erfaßte ich die Klarheit und Einfachheit dieser Welt. Besonders bei Föhn standen die Berge als kräftiger Abschluß im Bilde, schwarzblau. Dies war die Farbe, die ich am meisten liebte.“ (G. Münter, zit. nach: A. Hoberg, Gabriele Münter, Köln 2017, S. 31). Vergleicht man Münters wunderbare Schöpfung etwa mit Jawlenskys Gemälde „Rote Giebel“ aus demselben Jahr, das sich heute in der Sammlung des Museum Ludwig, Köln, befindet, zeigt sich das gemeinsame, progressive Streben der Mitglieder der 1909 gegründeten „Neuen Künstlervereinigung München“. Auch Kandinskys Arbeiten dieses Jahres - wie etwa sein berühmtes Gemälde „Murnau mit Kirche I“ (Lenbachhaus, München) - feiern den Eigenwert der Farbe und nutzen den Landschaftseindruck zunehmend nur noch als gegenständlichen Ausgangspunkt für eine stark abstrahierte Farb- und Formfindung. Kandinsky aber bleibt in dieser Zeit in der Gestaltung der einzelnen Farbfelder noch stärker in einer spätimpressionistischen Manier verhaftet, wie der getupfte und teils noch flirrend durchmodulierte Farbauftrag zeigt, während Münter ähnlich wie Jawlensky bereits eine stärkere Flächigkeit und Monochromie wählt.



Wassily Kandinsky, Kochel – Gerade Straße, 1909, Öl auf Malpappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Gabriele Münter Stiftung 1957

„Ich war einmal (vielleicht nicht öfter) mit Jawlensky [allein] zusammen ausgegangen, um Landschaft zu malen. J. war auf der Kohlgruber Landstraße zurückgeblieben u. malte - ich war noch weitergegangen [...]. Da sah ich von oben das Gasthaus Berggeist liegen u. wie der Weg aufsteigt u. dahinter den blauen Berg u. rote Abendwölkchen am Himmel. Ich schrieb das Bild, das sich mir bot, schnell hin. Dann war es mir wie ein Erwachen [...].“

Gabriele Münter, 1957 rückblickend zu ihrem Gemälde „Der blaue Berg“ von 1908, zit. nach: A. Hoberg (Hrsg.), Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel, 1902-1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994, S. 45f., 53f.

Gabriele Münter, Allee vor Berg, 1909, Öl auf Künstlerkarton auf Holz, Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020 / Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München



Gabriele Münter, Der blaue Berg, 1908, Öl auf Malpappe, Privatsammlung Süddeutschland. Verkauft bei Ketterer Kunst am 5.12.2014, Auktionsergebnis: 825.000 €. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020 / Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München

MÜNTERS ZEIT IM „BLAUN LAND“ EIN HÖHEPUNKT IN IHREM SCHAFFEN

Münter hatte nach gemeinsamen Murnau-Aufenthalten beider Künstler auf Drängen Kandinskys das Haus in der Kottmüllerallee mit Blick nach Osten auf den Ort und den Kirchhügel und nach Süden auf die Ausläufer des Murnauer Moooses gekauft, wo beide Künstler bis zu ihrer Trennung im August 1914 viele gemeinsame Wochen verbringen werden. Die frühe Murnauer Zeit, die der Gründung des „Blauen Reiters“ unmittelbar vorausgeht, ist für beide Künstler eine künstlerisch ausgesprochen fruchtbare Zeit, für Münter gehört sie zu den leuchtenden Höhepunkten ihres künstlerischen Schaffens. Sie gilt als eine Art Keimzelle des „Blauen Reiters“ und markiert zugleich den großen Wendepunkt in Münters Schaffen: Hier findet sie zu ihrem ganz eigenen Stil. Das eigentümliche Licht und die starken, glühenden Farben der Voralpenlandschaft, die großen, massiven Formen der Berge wirken als Katalysatoren für ihre temporeiche Entwicklung vom Postimpressionismus zum Expressionismus. 1908 entsteht das für Münter wegweisende Gemälde „Der blaue Berg“ (Ketterer Kunst, Auktion 419, Los 312), das hinsichtlich Farbgebung und Landschaftsanlage grundlegend für unseren in Farb- und Formgebung deutlich gewagteren Blick auf die Murnauer Bergwelt ist. Münter komponiert noch freier,

noch losgelöster von der Natur, wirft dunkel eingefasste, leuchtende Farbflächen auf die ungrundierte Pappe, emanzipiert sich mit sicherem Strich immer mehr vom grundlegenden Natureindruck. In ihrem Tagebuch schreibt sie selbst: „Ich habe da nach kurzer Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht - vom Naturabmalen - mehr od. weniger impressionistisch - zum Fühlen eines Inhaltes - zum Abstrahieren - zum Geben eines Extraktes.“ [EH/JS]

Alexej von Jawlensky, Rote Giebel, 1910, Öl auf Papier auf Karton, Museum Ludwig, Köln.



WLADIMIR GEORGIEWITSCH VON BECHTEJEFF

1878 Moskau - 1971 Moskau

Zirkusszene. Um 1910.

Öl auf Malkarton, auf Leinwand aufgezogen.

Links unten monogrammiert (im Dreieck). 49,8 x 73 cm (19,6 x 28,7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.27 h ± 20 Min.

€ 140.000–180.000

\$ 161.000–207.000

PROVENIENZ

- Charles Henry Kleemann, Hohenschäftlarn b. München.
- Privatsammlung Norddeutschland (seit 1992-2007, Villa Grisebach, 27.11.92 - Ketterer Kunst, 5.12.2007).
- Privatsammlung (seit 2007).

AUSSTELLUNG

- Der Blaue Reiter und Das Neue Bild 1909-1912. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 2.7-3.10.1999, S. 349, Kat.-Nr. 210 (mit ganzseitiger Farbtafel 136).

LITERATUR

- Vgl. Das Neue Bild. Veröffentlichung der Neuen Künstlervereinigung/ München, Text von Otto Fischer, München 1912.
- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 27, 27.11.1992, Los-Nr. 13, mit Abb.
- Ketterer Kunst, München, Auktion 330, 5.12.2007, Los-Nr. 120, mit Abb.

Auf Rat Alexej von Jawlenskys kommt der russische Maler Wladimir von Bechtejeff, der als eine Art Wiederentdeckung im Umkreis des „Blauen Reiters“ gilt, Anfang des 20. Jahrhunderts nach München, um Malerei zu studieren. Schon kurz darauf aber geht er zunächst für drei Jahre nach Paris, von wo er 1909 nach München zurückkehrt und der neu gegründeten „Neuen Künstlervereinigung München“ („N.K.V.M.“) beiträgt, zu deren Gründungsmitgliedern u. a. Kandinsky, Jawlensky, Münter und Werefkin gehören und die deshalb als eine Art Keimzelle des zwei Jahre später gegründeten „Blauen Reiters“ verstanden wird. Als das gemeinsame künstlerische Ziel hat Kandinsky im Gründungszirkular die Arbeit nach den Eindrücken einer inneren Erlebniswelt und in einer von den Vorgaben der Realität befreiten Formensprache formuliert. Bechtejeff ist bereits in der ersten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung im Dezember 1909 in der Galerie Thannhauser vertreten, die sowohl von der Presse als auch vom Publikum aufgrund ihrer „koloristischen Orgien“ stark angefeindet wird. Franz Marc hat das damalige Unverständnis der Öffentlichkeit folgendermaßen kommentiert: „Die Presse ließ ihre ganze Wut gegen die Ausstellung los, das Publikum schimpfte, drohte Spukte... auf die Bilder. Ich gebe gern zu, daß unsre Bilder im Gegensatz zur offiziellen >Sezession<, zur stillen >Scholle< wie eine Bombe wirken mußten und daß die Erregung eine natürliche war.“ Bechtejeff ist auch 1910 und 1911 auf der zweiten und dritten Ausstellung der „N.K.V.M.“ mit seinen eindrucksvollen Figurenszenen dieser bedeutenden Schaffensphase vertreten, die

- Eine der wunderbaren expressionistischen Figurenkompositionen aus der besten Schaffenszeit des Künstlers
- Bechtejeff zählt um 1910 zur europäischen Avantgarde im direkten Umkreis des „Blauen Reiters“
- Auf der großen Ausstellung „Der Blaue Reiter und das Neue Bild 1909-1912. Von der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ zum ‚Blauen Reiter‘“ im Lenbachhaus in München gezeigt
- Vergleichbare Gemälde Bechtejeffs aus dieser zentralen Schaffensphase befinden sich u. a. in der Pinakothek der Moderne, München, der Staatsgalerie Stuttgart, dem Von der Heydt-Museum, Wuppertal, und dem Lenbachhaus, München

heute durch ihre eigentümliche Mischung aus einer überlängten, geradezu manieristischen Formensprache und kubistischen Elementen in besonderer Weise begeistern. Neben seinen überlängten Frauengestalten spielt auch das Pferd in Bechtejeffs Kompositionen dieser Jahre eine zentrale Rolle, das sich mit seinem langen gebogenen Hals und Schweif besonders stimmig und ausdrucksstark in Bechtejeffs charakteristische Formensprache einfügt. Und so ist Bechtejeff bereits auf der Ausstellung 1909 mit der „Amazonenschlacht“ (um 1909; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München) und 1911 mit „Diana auf der Jagd“ (um 1911, Staatsgalerie Stuttgart) sowie „Reiter am Fluß“ (um 1911, Von der Heydt-Museum, Wuppertal) vertreten. Auch in unserer etwa zeitgleich entstandenen „Zirkusszene“, die inhaltlich noch den Geist von Bechtejeffs Pariser Jahren atmet, wird der in exaltierter Haltung dargebotene Pferdekörper zum zentralen Gestaltungsmittel der Komposition. Fast ornamental fügen sich die vor der Artistin niederknienenden Pferde in das Rund der Manege ein. Unsere einzigartige Motivik ist dem berühmten Pariser Leben verpflichtet. Es sind die französischen Impressionisten, die die neuen bürgerlichen Vergnügungen ins Bild setzen. Theater, Cafés, Varieté Bühnen - allen voran das Moulin Rouge -, Rennplätze und Zirkusarenen werden zu den Schauplätzen des gesellschaftlichen Lebens und liefern die Motive der zeitgenössischen Kunst. All diese Themen hat Bechtejeff in seiner Pariser Zeit gesehen und verinnerlicht. Er nutzt diese Eindrücke in dem Gemälde „Zirkusszene“ für eine herausragende expressionistische Komposition. In der für ihn typischen ornamental eingesetzten Schönlinigkeit präsentiert er die Körper der blauschwarzen Pferde, deren Geschmeidigkeit und Eleganz mit der der Dompteuse korrespondieren. Auch Franz Marc, ebenfalls Mitglied der „N.K.V.M.“, beschäftigt sich in diesen Jahren intensiv mit Tierdarstellungen, die Bechtejeff formal durchaus beeinflusst haben könnten. Während Marc mit seinen Tieren nach dem Kreatürlichen und Ursprünglichen des Lebens sucht, sind sie bei Bechtejeff Teil der Inszenierung und verschmelzen mit dem Menschen zu einem artifiziellen Gesamteindruck, der noch den Pariser Geist zu atmen scheint. [JS/KR]





251

STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlar - lebt und arbeitet in Karlsruhe und Meisenthal

Mann mit blauem Hemd. 2003.

Holzskulptur. Wawaholz, teils farbig gefasst.
240 x 60 x 40 cm (94,4 x 23,6 x 15,7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.29 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000
\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

LITERATUR

· Bilder der Seele. Kunst nach 1945, Sammlung Serviceplan, 2015, S. 395.

„Ich glaube [...], daß im Grunde jede Darstellung einer menschlichen Figur allein deshalb existenzialistischer Natur ist, weil sie die Frage aufwirft, wer ich bin, was ich hier auf Erden tue, wie ich sehe, denke und fühle.“

Stephan Balkenhol in einem Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks, Kunstforum, Band 144, 1999, Gespräche mit Künstlern, S. 272.

Balkenhols Werk strebt danach, die figurative Skulptur von ihren politischen, religiösen und allegorischen Vereinnahmungen zu lösen und neu zu begründen. Die Suche der deutschen Künstler seit den 1980er Jahren nach neuen Formulierungsmöglichkeiten und Sinngebungen alltäglichen Materials manifestiert sich deutlich auch in Balkenhols Werk, der in der Klasse des streng minimalistisch arbeitenden Künstlers Ulrich Rückriem in Hamburg in der Bildhauerei ausgebildet wird. Seit etwa 1982 bestimmen die unmittelbar aus dem Holzblock herausgeschlagene, oft überlebensgroße menschliche Figur und der Kopf sein Schaffen. Mit traditionellem Werkzeug bearbeitet Balkenhol das Holz, das er als lebendige Substanz versteht. Die Handschrift des Bildhauers und seine körperliche Arbeit bleibt in dem Werk sichtbar. Der Eindruck, der scheinbaren Unfertigkeit bleibt ihr immanent und ist genau kalkuliert. Der Archetypus des Mannes mit schwarzer Hose und weißem Hemd macht Balkenhol über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt. Die scheinbare Durchschnittlichkeit seiner Figuren gleicht er durch ungewöhnliche Dimensionen aus: mal sind die Figuren überlebensgroß riesig, mal

• Keinem anderen zeitgenössischen Bildhauer ist es gelungen, so unverwechselbare plastische Werke zu schaffen

• Unikat von hohem Wiedererkennungswert

• Das Lehmbrock Museum Duisburg zeigt vom 22. Oktober 2020 bis 28. Februar 2021 eine umfangreiche Werkschau des Künstlers



verkleinert auf viermal so großen Sockeln, damit sie auf Augenhöhe mit dem Betrachter bleiben. Lässig präsentiert sich der junge Mann in der typischen balkenholschen Uniform Hemd und schwarze Hose, locker hat er seine Hand am Hosenbund verhakt. Eine Figur aus dem Jetzt, sehr lebendig und aktuell. Über dem Betrachter steht er, sein Sockel ist ein Hocker. Eine ungewöhnliche Erhöhung, meist sind die Sockel noch sehr an die Holzstämme, aus denen sie herausgearbeitet sind, erinnernde Pfeiler oder Säulen. Gerade durch ihre Einfachheit und Sachlichkeit faszinieren uns die Figuren von Stephan Balkenhol. Sie sind uns fremd und vertraut zugleich. Meist stehen seine Figuren einfach so da, tun nichts. Selten ist ihnen ein Gegenstand beigegeben oder sie werfen sich in Pose. Ihre Hauptaufgabe ist es, präsent zu sein, lässig und selbstverständlich. Sie wirken aber auch seltsam entrückt, man kann ihren Blick nicht einfangen, eine Aura des Unantastbaren umfängt sie. Stephan Balkenhol selbst meint: „Meine Skulpturen erzählen keine Geschichten. In ihnen versteckt sich etwas Geheimnisvolles. Es ist nicht meine Aufgabe, es zu enthüllen, sondern die des Zuschauers, es zu entdecken.“ [SM]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf - lebt in Berlin

Der verhinderte Apostel. 1992.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 90 x 60,5 cm (35.4 x 23.8 in).

Die Arbeit ist im unveröffentlichten Werkverzeichnis des Künstlers unter der Nummer 312 registriert. Wir danken Frau Prof. Elisa Klapheck für die freundliche Beratung.

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.31 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Galerie Lelong, Paris.
- Privatsammlung Schweiz.
- Schönwald Fine Arts, Düsseldorf (verso mit dem Etikett).
- Galerie Jahn und Jahn, München.
- Privatbesitz (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

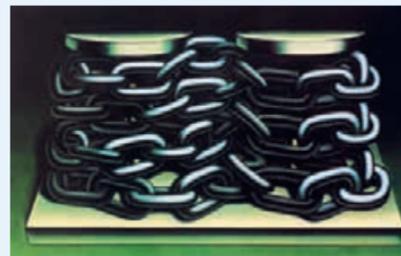
- Konrad Klapheck. À l'âge de la violence, Galerie Lelong, Paris, Oktober - November 1997, Kat.-Nr. 4, mit Abb. (verso mit dem Etikett).
- Konrad Klapheck. Im Zeitalter der Gewalt, Galerie Lelong, Zürich, 1998 (verso mit dem Etikett).
- Konrad Klapheck - Tableaux Récents, MAMCO - Musée d'Art Moderne et Contemporain, Genua, Februar - Mai 2004.
- Konrad Klapheck: Paintings, Zwirner & Wirth, New York, November - Dezember 2007, S. 115.
- The Real: Three Propositions, White Cube, Bermondsey, London, Juli - September 2019 (verso mit dem Etikett).

LITERATUR

- Arturo Schwartz, Konrad Klapheck, Mailand 2002, S. 160, mit Abb.

Konrad Klapheck ist der Erfinder und unangefochtene Meister des Maschinenbildes. 1955 hat er sein erstes Schreibmaschinengemälde geschaffen und damit den Ausgangspunkt für sein weiteres Werk gefunden, das fortan Nähmaschinen, Bügeleisen, Wasserkessel und andere Gegenstände des häuslichen Alltags in den Fokus rückt. Die Fokussierung auf den Alltagsgegenstand, der durch Monumentalisierung, Ausschnitthaftigkeit, Isolation und Neukombination verfremdet wird, ist nicht nur Klaphecks künstlerisches Lebensthema, sondern auch sein kunsthistorisches Alleinstellungsmerkmal. Seine einzigartige Bildsprache bleibt in Erinnerung, sie irritiert und fasziniert zugleich. Mit seinen real-surrealen Bildwelten hat Klapheck die Malerei des Fotorealismus und der Pop-Art in Teilen vorweggenommen und zugleich überwunden. Es ist diese besondere Detailschärfe und Sachlichkeit der Darstellung in Kombination mit verfremdenden Elementen und oftmals menschlich-emotionalisierenden Bildtiteln, die das Empfinden des Betrachters zwischen Nähe und Distanz oszillieren lässt. Für Klapheck steht nie allein der Gegenstand, sondern immer der durch diesen repräsentierte Mensch im Zentrum: „[...] ich [bin] gefragt worden: ‚Ja, Sie haben doch so entzückende

- Klapheck gilt als Erfinder und Meister des Maschinenbildes, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift
- In seinen irritierenden Bildwelten hat Klapheck seit den 1950ern nicht nur Elemente des Fotorealismus, sondern auch der Pop-Art vorweggenommen
- Herausragendes Beispiel für Klaphecks Hinwendung zu existenziellen Bildinhalten, welchen er durch die Fokussierung auf die kleinen Dinge des Alltags in verzerrten Proportionen und surrealen Neukombinationen Ausdruck verleiht
- Das vergleichbare Gemälde „Bekenntnis“ (1989) befindet sich in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle



Konrad Klapheck, Das Bekenntnis, 1989, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Kinder, wollen Sie nicht die mal malen? Und warum klammern Sie den Menschen aus?' Und damals habe ich immer gedacht: Aber der Mensch steht doch im Zentrum meines Werkes, er ist doch das Thema! Aber ich benutze die Instrumente, deren sich der Mensch bedient. Seit der Steinzeit hat sich der Mensch Selbstbildnisse geschaffen, vom ersten Steinkeil angefangen bis zum Computer von heute.“ (K. Klapheck, 2002, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, München 2013, S. 114). Klaphecks sezierendem Blick auf seine alltägliche Umwelt ist nichts entgangen, und so widmet er sich in seinen späteren Arbeiten verstärkt den kleinen Protagonisten des Alltags, wie Kabeln, Ketten, Steckern und Schlüsseln. „Der verhinderte Apostel“ ist ein besonders schönes Beispiel für diese Fokussierung auf nur scheinbar Nebensächliches. Ausgehend von den meist weiblich-mütterlich assoziierten Haushaltsgeräten der 1950/60er Jahre, finden sich später mit Fahrrädern, Motorrädern und Rollschuhen Erinnerungen an die eigene Jugend und die seiner Kinder, bis schließlich auch Glaubens- und Jenseitsvorstellungen in Klaphecks Werk Aufnahme finden. Nach dem plötzlichen Tod seiner Frau bei einem Brand malt Klapheck, der jüdischen Glaubens ist, 1988 eine rote Schreibmaschine mit hebräischen Buchstaben und benennt diese „Schmerz“. Arbeiten mit den Titeln „Das Opfer“, „Bekenntnis“ (1989, Hamburger Kunsthalle), „Angst“ und „Schicksal“ folgen. Erst Ende fünfzig ist Klapheck, als er das Gemälde „Der verhinderte Apostel“ malt, das einen angeketteneten und damit nutzlos gewordenen Schlüssel im Schlüsselkästchen zeigt, den Klapheck durch den Bildtitel als den Schlüssel zum Himmelreich ausweist. [JS]



253

RUPPRECHT GEIGER

1908 München - 2009 München

727/78 (Farbraum, Geist und Materie). 1978.

Acryl auf Leinwand.

Dornacher/Geiger 695. Verso der umgeschlagenen Leinwand signiert, betitelt „FARBRAUM“ und mit der Werknummer „727/78“. Auf einer Rückenabdeckung signiert, datiert und mit den Maßangaben versehen (hier: 210 x 173). Verso auf dem Keilrahmen mit einem Richtungspfeil und der Bezeichnung „oben“.

191 x 193,5 cm (75,1 x 76,1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000^R

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Galerie Wilbrand, Köln.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Blind Date Istanbul. Sabanci University Sakip Sabanci Museum, Istanbul, 8.9.-1.11.2007.
- Rupprecht Geiger - Malerei, Serigrafien, Modelle und Collagen aus sieben Jahrzehnten. Zum 100. Geburtstag des Künstlers, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 15.12.2007-30.3.2008.

LITERATUR

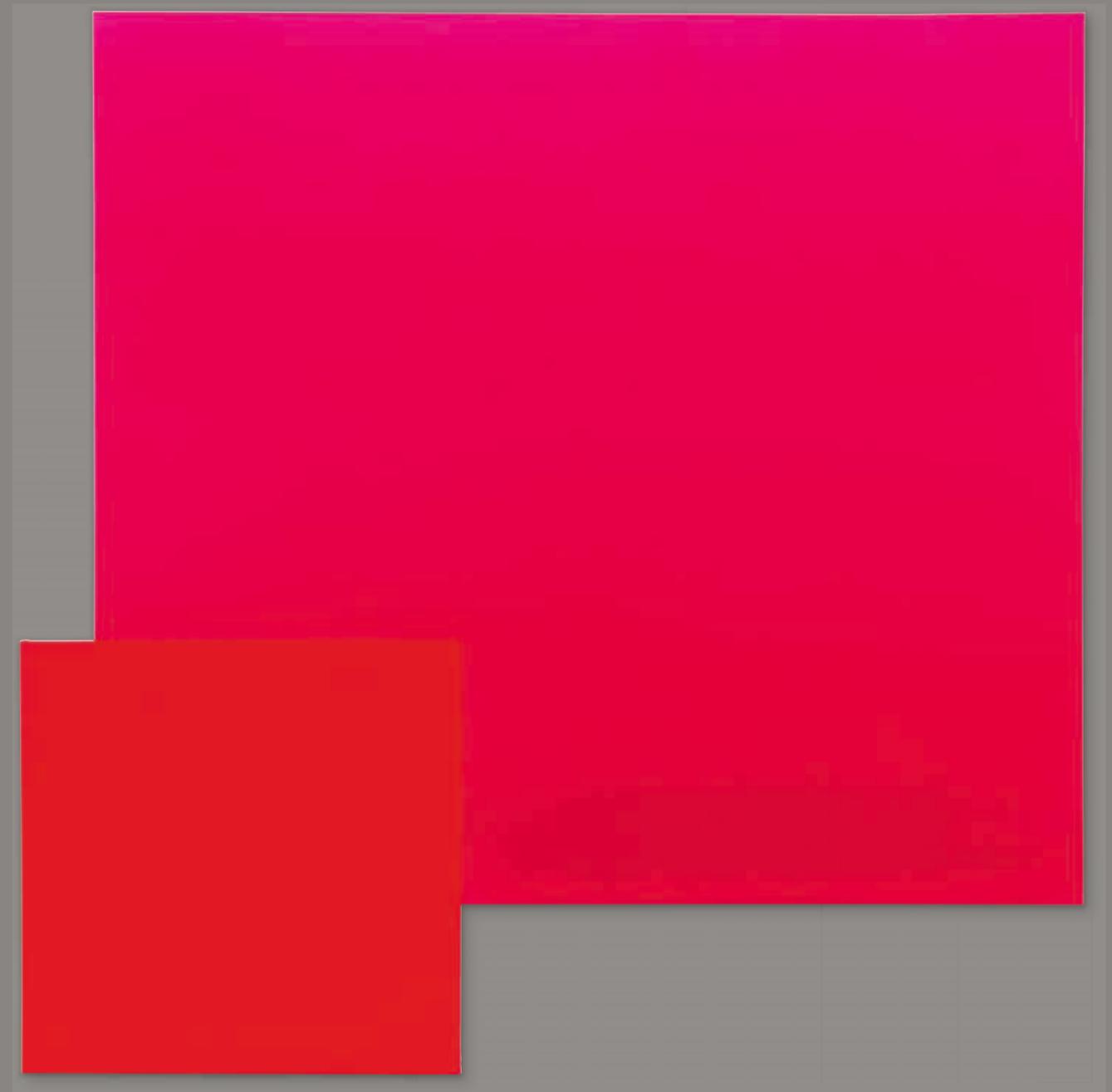
- Sarah Massumi, Werkbeschreibung 725/78 (Farbraum, Geist und Materie), 1978 (WV 693) [27.11.2014], in: Archiv Geiger Blog <http://blog.archiv-geiger.de/rupprecht-geiger-werkubersicht-11-72578-farbraum-geist-und-materie-wv-693-1978/> (zuletzt aufgerufen am 18.9.2020).

„Ich glaube an den psychologischen Effekt von Farbe auf den Menschen.“

Rupprecht Geiger, zit. nach: Pinc kommt! Rupprecht Geiger, Ausst.-Kat., The Schaufler Foundation, Dresden 2017, S. 19.

Rupprecht Geiger entwickelt sein Werk mit großer Kontinuität. Schon in den späten 1940er Jahren setzt er sich als einer der ganz wenigen in Deutschland mit Bildformaten von unregelmäßiger Geometrie auseinander. Damals jedoch immer in einer Leinwand. Im Weiteren moduliert er scheinbar freischwebende Farbflächen mit fein abgestufter Modulation in eindringlicher Farbintensität. Das Motiv der gegensätzlichen Farbräume greift Rupprecht Geiger 1975 nochmals explizit in der Werkgruppe der „Farbräume“ auf. Nur zwei Werke der Gruppe benennt er mit dem Zusatz „Geist und Materie“ als Gegensatzpaar im Titel. Er selbst liefert in seiner 1975 in Düsseldorf erschienenen Schrift „Farbe ist Element“ eine Erläuterung: „Denn erst die vollendete, technische Beherrschung der Materie, der Anordnung von Formen im Raum, kann das immaterielle Wesen der Farbe erfahrbar machen, deren ureigene Funktion in ihrem Wirken auf den menschlichen Geist besteht“. Die beiden gestalterischen Komponenten Form sowie Raum bedingen sich also gegenseitig.

Rupprecht Geiger kehrt ein Vierteljahrhundert später in der Werkgruppe „Geist und Materie“ (2003/04) zu dem Instrument der Kombination von ungleichen Farbflächen zurück. So beschäftigt sich diese Arbeit zweifelsohne mit einem der Hauptthemen seines Kunstschaffens. [EH]



10/13

Ohne Titel. 2003.

Acryl auf Leinwand.
Rechts oben signiert und datiert. 150 x 180 cm (59 x 70.8 in).

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.03.B.0165 im Archiv registriert.

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 172,500 – 287,500

PROVENIENZ

- Galeria Filomena Soares, Lissabon.
- Privatsammlung Spanien (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Günther Förg. Galerie Filomena Soares, Lissabon, 25.9. - 2.11.2003, mit Abb. S. 20.
- Prison of Love. OTR, espacio de arte, Madrid, 6.2.2009 - 30.4.2009.

Günther Förgs Werk ist eine Hingabe an die Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen herauszuarbeiten. Seine Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf der Leinwand zusammen, sie bringt Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Elementen zusammen: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontaneität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förg, der seinen Gemälden bis in die 1980er Jahre maximal grobe Konstruktionsskizzen vorausgehen lässt und dessen Arbeiten stets aus nur einer einzigen Malschicht bestehen, hat im Gespräch mit Siegfried Gohr einmal festgehalten: „Es gibt z. B. keinen Ausschub bei Bildern, also auch nicht beim Bleibild, weil ich notfalls sehr intuitiv etwas entscheide; z. B., um jetzt irgendeine Farbe zu nehmen, male ich etwas Curryfarbendes, aber wenn es überhaupt nicht funktioniert, setzte ich ein Violett daneben und rette das Bild.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 41). Egal ob in seinen seriellen Arbeiten, seinen Gitterbildern, Bleibildern oder späten Großformaten, Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, in einem Zug muss das Bildereignis in nur einer Malschicht realisiert werden. Immer wieder sucht Förgs Malerei dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen der abstrakten Vorkriegsmoderne, des Konstruktivismus und Suprematismus spielt dabei in den 1970er Jahren das Schaffen des früh verstorbenen Blinky Palermo für den Kunststudenten Förg eine prägende Rolle. Später dann tritt das amerikanische Action- und Color-Field-Painting, etwa die Malerei Willem de Koonings, Clifford Stills und Barnett Newmans, als Inspirationsquelle hinzu. Förg adaptiert und transformiert Gesehenes, macht auf diese Weise in farblicher oder formaler Hinsicht immer wieder neuartige Impulse für sein eigenes, facettenreiches Werk nutzbar. Und so sind es in unserer großforma-

- **Wunderbare, großformatige Hommage an Barnett Newman**
- **Förgs Malerei vereint scheinbar Gegensätzliches: die geometrische Strenge der Bildanlage mit der gestischen Spontaneität des vibrierenden Farbauftrages**
- **Großformatige Farbfelder Günther Förgs befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. der des Museum of Modern Art, New York, des Städel, Frankfurt a. M., des Stedelijk Museum, Amsterdam und des San Francisco Museum of Art**

Günther Förg, Ohne Titel, 1987,
Acryl auf Blei auf Holz, 254 x 210 cm,
Museum of Modern Art, New York.
© Estate Günther Förg, Suisse/
VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



tigen Leinwand Newmans ikonenhafte „Zip“-Paintings, und damit die legendären Anfänge der modernen, farbbasierten Malerei, auf die Förg visuell Bezug nimmt. Das nur durch zwei schmale Vertikalen geteilte, vibrierende Schwarz kann als eine Art Hommage an den kunsthistorisch bedeutenden Beitrag des Amerikaners verstanden werden. All seinen Werken gemeinsam ist Förgs nuancierte, vibrierende Farbgebung, die er einmal folgendermaßen beschrieben hat: „Technisch ist es so, dass ich mit dem Pinsel in die nächste Farbe reingehe, so das ich von selbst nicht etwas Monotones in die Palette bekomme, sondern eine Art von Reichtum. Wenn man ein Grau hat und gibt einen fleischfarbenen Ton hinein, dann ergibt sich zuerst einmal eine Mischfarbe und allmählich wird es immer mehr zur Fleischfarbe.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 43). 2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste postume Werkübersicht des Künstlers. Im Jahr 2018 folgte dann die Retrospektive „Günther Förg. A Fragile Beauty“, die im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art zu sehen war. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museums-sammlungen, wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, und der Pinakothek der Moderne, München. [JS]



„Wenn man bei Malerei lang denken muss, wird es schwierig. Manchmal male ich auch ein Bild und habe ein Problem damit. Dann tritt man zurück, sieht es an und dann nimmt man eben eine blaue Farbe und malt blau. Ich überlege mir nicht, ob ich blau malen muss. Sondern ich greife instinktiv zum Blau. Und das ist die Qualität.“

Günther Förg, 1997.

YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Monochrome bleu sans titre. 1958/59.

Reines Pigment und Kunstharz auf Malpappe.
Wember IKB 142. Verso mit dem Künstlerstempel.
16 x 41,3 cm (6.2 x 16.2 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

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

LITERATUR

· Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, S. 74.

Yves Klein gilt heute aufgrund seiner völlig neuartigen Farbexperimente und Umdeutung des klassischen Malereibegriffs in den 1950er Jahren als einer der innovativsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Schon in jungen Jahren experimentiert er mit der Wirkung von einzelnen Farben, verwendet unter anderem reines Orange, Rot, Gelb oder Blau und unterscheidet dabei zwischen freudigen, traurigen, zarten, heftigen, vulgären oder majestätischen Farben. Seine darauffolgende radikale Hinwendung zur reinen Monochromie stößt damals jedoch nicht nur auf Begeisterung, sondern auch auf große Ablehnung. Die Sehgewohnheiten der zeitgenössischen Betrachter empfinden die einfarbigen Werke als Provokation, weil sie die bis dahin allgemeingültige Kunstauffassung hinterfragen. Doch Yves Klein verschreibt sich unbeirrt und ganz und gar der monochromen, reinen Farbe und nennt sich fortan „Yves Le Monochrome“.

Bereits 1954 bringt Yves Klein das Künstlerbuch „Yves Peintures“ heraus, in dem er - im Grunde als Parodie eines Werkverzeichnisses - eine Fülle rein monochromer Bilder abbildet und damit den Grundstein für seine künstlerische Karriere legt. 1957 zeigt er in der wichtigen Einzelausstellung „Proposte monochrome, epoca blu“ (Monochromer Vorschlag, blaue Epoche) in der Mailänder Galleria Apollinaire erstmals sein tiefes, heute berühmtes Ultramarinblau, das sich bald zu seinem Markenzeichen entwickelt und das er sich 1960 als I.K.B. - International Klein Blue - sogar patentieren lässt. 1958 zeigt die Pariser Galerie Iris Clert dann die bedeutende, richtungsweisende Einzelausstellung „Le Vide“ (Die Leere), die einen weiteren Höhepunkt innerhalb seiner nur sieben Jahre andauernden künstlerischen Karriere zur Folge hat. Für die Ausstellung werden jegliche Gegenstände bis auf die leeren Vitrinen aus der kleinen Ausstellungsfläche der Pariser Galerie entfernt. Klein streicht die Wände weiß, er lässt einen voluminösen blauen Vorhang vor den Eingang der Galerie drapieren, Einladungen mit vom Künstler kreierten monochrom-blauen Briefmarken versenden (die noch heute auf dem Auktionsmarkt gehandelt werden) und am Abend der Vernissage einen blau gefärbten Cocktail servieren. Die Zusammenarbeit Yves Kleins und Iris Clerts wird im selben Jahr in einem groß

- Trägt durch den deutlich sichtbaren Farbauftrag die persönliche Handschrift des Künstlers
- Entsteht wohl nach der bahnbrechenden Ausstellung „Le Vide“ (Die Leere) in der Galerie Iris Clert in Paris
- Weitere „IKB“-Werke aus den Jahren 1958/59 befinden sich unter anderem in der Londoner Tate Modern, in der Fondazione Prada in Mailand, im San Francisco Museum of Modern Art, im Moderna Museet in Stockholm und im Sezon Museum of Modern Art in Karuizawa-machi, Japan
- Ungewöhnliches Querformat mit großer Anziehungskraft

Yves Klein neben einer seiner monochromen Arbeiten, um 1956, Paris.
© The Estate of Yves Klein/ VG Bild-Kunst, Bonn 2020,
Foto: Jean Michalon



angelegten Auftrag noch einmal wiederholt. Mit Iris Clert, dem Architekten Werner Ruhnu und anderen Künstlern entwickelt Yves Klein mehrere monochrom-blaue Wandreliefs zur künstlerischen Ausgestaltung des neuen Musiktheaters im Revier in Gelsenkirchen - die wohl monumentalsten Beispiele seiner monochromen Kunst. Yves Klein erklärt: „Für mich besteht die Kunst des Malens darin, Freiheit zu schaffen. [...] Die Seele empfinden ohne zu erklären... das ist es, was mich zur Monochromie geführt hat.“ (zit. nach: Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, S. 11). Statt um die Aussagekraft von Malerei oder ihre Fähigkeit des Geschichtenerzählens geht es dem Künstler immer um das Hervorrufen eines - eventuell auch spirituellen - Gefühls. 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. In der hier vorliegenden Arbeit erlaubt Klein seiner Bild gewordenen Monochromie des „Yves Klein Blue“, die malerische Handschrift des Künstlers zur Schau zu stellen. Ganz bewusst und mit sehr viel Farbe nebeneinander und untereinander gesetzte Pinselstriche bleiben sichtbar. In ihrer von oben nach unten koordinierten Anordnung entwickeln sie eine einnehmende Rhythmik, gar ein Bewegungsmoment. Ganz im Sinne seines schon zu Beginn der 1950er Jahre gesetzten Ziels gelingt es Klein auch in den kleinformatischen „Monochromes bleus“ wie der hier angebotenen Arbeit, Bilder von großer malerischer Sensibilität und spürbarer poetischer Energie zu schaffen. [CH]



„The monochromes were more difficult for audiences to get into; certainly no one at the time had seen anything like them before. And they were certainly considered a provocation by the post-war art establishment in Paris [...]. Even now they are not easy to ‚understand‘, because they require an investment on the part of the viewer. You have only the color - there’s no action. There’s no story.“

Daniel Moquay, Leiter Yves Klein Archive, Paris, zit. nach: Yves Klein: „He had no limit“, www.christies.com/features/What-inspired-Yves-Klein-9153-3.aspx.



Originalgröße

GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland - 2013 Neuss

Kissenbild. 1970/71.

Mischtechnik. Acryl auf Perlon, über synthetische Watte gespannt.
Verso signiert und datiert. 130 x 130 x 12 cm (51,1 x 51,1 x 4,7 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland.

„Der Entwicklung meiner künstlerischen Arbeit kann man stufenweise folgen. Die Farbe entfaltet sich als Farborganismus; ich beobachte ihr Eigenleben, ich respektiere ihre Eigengesetzlichkeit. So konnte sich die zweidimensionale Ausbreitung zum Leib verdichten.“

Gotthard Graubner, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 16, München 1991, S. 15.

Nach einjähriger Tätigkeit als Kunsterzieher erhält Graubner 1965 einen Lehrauftrag an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg, wo er ab 1969 eine Professur für Malerei innehat. 1969/70 entstehen die ersten gesackten Kissenbilder. Gotthard Graubner gibt dem Sack der Farbe in die Materialflächen eine zusätzliche räumliche Qualität. In unserer Arbeit geht der Künstler mit der feinteiligen Ausgestaltung des umlaufenden Randwulstes einen Schritt weiter. Feine Wellen gruppieren sich in Reihungen entlang der Ränder. Damit dominiert die Ausgestaltung des Bildrandes vor der vergleichsweise ruhigen Bildmitte. Er entwickelt in diesen Arbeiten den Weg zu den Farbraumkörpern. 1968 ist Graubner zum ersten Mal auf der documenta in Kassel zu sehen. Zwischen 1968 und 1972 entstehen die „Nebelräume“. 1970 ersetzt Graubner die älteren Werkbezeichnungen „Farbleib“ bzw. „Kissenbild“ durch „Farbraumkörper“. Als er 1971 die BRD auf der Biennale in São Paulo vertritt, nutzt er die Gelegenheit zur Weiterreise nach Kolumbien, Peru und Mexiko. Weitere Studienreisen nach Indien und Nepal

folgen. 1973 wird Graubner Mitglied der Akademie der Bildenden Künste in Berlin, 1976 erhält er eine Professur für freie Malerei an der Kunstakademie in Düsseldorf. Eine unvergessliche Werkschau findet 1980 in der Staatlichen Kunsthalle in Baden-Baden statt. Im bundesrepublikanischen Pavillon der Kunstbiennale von Venedig ist Gotthard Graubner 1982 mit einem fünfteiligen „Farbraumkörper“-Ensemble zu sehen. 1987 erhält der Künstler den August-Macke-Preis der Stadt Meschede, 1988 den Norddeutschen Kunstpreis. Im selben Jahr schafft Graubner für den Amtssitz des Bundespräsidenten in Berlin, Schloss Bellevue, zwei große Bilder. 2001/02 sind die Arbeiten des Otto-Ritschl-Preisträgers im Museum Wiesbaden ausgestellt. Graubner scheint in seinem Œuvre unbeeinflusst zu sein von den Entwicklungen der Gegenwartskunst. Vielmehr hat er den einmal eingeschlagenen Weg konsequent beschritten: Das Eigenleben der Farbe zu entwickeln - befreit von dem Anspruch etwas anderes darstellen zu müssen als sich selbst - ist das große Thema der Kunst Gotthard Graubners. [EH]



OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Auge. 1965.

Öl, Feuer und Rauch auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt und mit Richtungspfeil.

80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.39 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

· Rudolf Springer Galerie, Berlin (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

· Privatsammlung Rheinland.

AUSSTELLUNG

· Mack, Piene, Uecker, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7.5.-7.6.1965, Nr. 120.

- Das Werk wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten.
- Aus der bedeutenden „ZERO“-Zeit.
- 1965 ist „ZERO“ bereits eine Kunstbewegung von internationalem Rang
- Für die „ZERO“-Bewegung ist das Auge sinnbildhaft - das wichtigste Sinnesorgan zur Wahrnehmung von Licht



Otto Piene im Atelier in Düsseldorf, 1960.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Otto Piene ist neben Heinz Mack Begründer der Gruppe „ZERO“ und einer der ersten Künstler, die das Element Feuer zu einem Gestaltungsmittel der Kunst machen. „ZERO“ wird nach monatelanger Suche der Name einer Bewegung, die der Kunst im Nachkriegsdeutschland eine neue Richtung geben möchte. Die Situation setzen die Künstler gleich mit dem Countdown eines Raketenstarts - „Zero“, null, als der Moment, in dem ein alter Zustand in einen neuen, unbekanntem übergeht. 1961 stößt Günther Uecker hinzu, zusammen mit Mack und Piene bilden sie den „inner circle“ der „ZERO“-Gruppe. 1965 - das Jahr, in dem das Werk „Auge“ entsteht - ist „ZERO“ bereits eine internationale Bewegung geworden. Während sich Uecker und Mack mit dem Licht selbst beschäftigen, versucht Piene auf einer anderen Ebene die Dunkelheit zu durchdringen, indem er Rauch und Feuer in die Malerei einbringt. Ab Anfang der 1960er Jahre experimentiert Piene mit Feuer, Rauch und Licht, die er in Wechselwirkung auf ein gemeinsames Ziel richtet. Dabei gehen Absicht und Wollen sowie Willkür, aber auch die Eigenständigkeit des Materials eine ausgleichende Synthese ein. Bemerkenswert ist, dass jede Werkgruppe aufeinander aufbaut. Zunächst entstehen die Rasterbilder, hier trägt Piene die Farbe durch ein Raster auf und es entsteht ein Punktrelief, das die Oberfläche der Leinwand optisch in Bewegung setzt. Aus den Rasterbildern entwickeln sich 1959 die ersten Rauchzeichnungen: „Ich kam auf die Technik der Rauchzeichnungen, als ich sah, wie Kerzenruß durch Rasterfolien quoll und sich an den Rändern absetzte.“ (Otto Piene, zit nach: Otto Piene. Zero: Werke von 1957-

1966, Ausst.-Kat. Galerie Koch, Hannover, 27.4.-25.5.2013, S. 18). Mit Hilfe der Schablonen der Rasterbilder lenkt er nun Rauch auf das Trägermaterial und erzielt die typisch vibrierende Bewegung der seriellen Rasterpunkte. Diese Technik überträgt er bald auch auf die Leinwand. Das Werk „Auge“ von 1965 steht am Übergang von den Rauchbildern zu den Feuerbildern. Der Ruß wird mit einem Fixativ auf der Leinwand gebunden, durch dieses entzündliche Material gelieren die Farbpigmente und bilden die typisch krustige Oberfläche, die markant für die künstlerische Handschrift Pienes wird. Durch das Verlaufen des Fixativs und der schmelzenden Farbe bilden sich Schlieren, die diese besonderen faszinierenden amorphen Gebilde entstehen lassen. Das Augenmotiv findet sich ab 1963 im Werk von Otto Piene. Das Auge bezeichnet er als „vollkommenstes Objektiv der Welt“ und räumt diesem einen festen Platz in seinem Schaffen ein. Für die „ZERO“-Bewegung ist das Auge sinnbildhaft: „Wär' nicht das Auge sonnenhaft,/ Wie könnten wir das Licht erblicken“ (Johann Wolfgang Goethe, Farbenlehre, Gerhard Ott und Heinrich Proskauer, Bd. 1, S. 57). Wichtigstes Sinnesorgan zur Wahrnehmung von Lichtreizen ist das Auge, und das Licht ist der entscheidende Transmitter von Mensch zu Bild zu Mensch. Eine schöne Metapher: Das Feuer als natureigene Kraft, aus dessen Macht und seinem Licht die Iris erschaffen wird, ohne die es nicht sichtbar wäre. Eine mystisch subtile Komposition entsteht aus der eigentlich zerstörerischen Uragewalt des Feuers, dem Piene eine ungeahnte schöpferische Energie abringt und so zum Meisterdompteur dieses Elements wird. [SM]



„Bei der Entstehung der Rauchzeichnungen ist das Auge wichtiger als die Hand [...]. Ich hoffe, mit einem Minimum von physischem Engagement, weit entfernt von jedem Drama, einen Raum der Stille zu erreichen, der, weil er auf eindringliche Weise spürbar wird, zum Verweilen einlädt.“

Otto Piene, zit. nach: Mack, Piene, Uecker, Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1965, S. 107 u. 110.

258

FRANÇOIS MORELLET

1926 Cholet - 2016 Cholet

Tirets 0° 90°. 1971.

Acryl auf Leinwand.

Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und bezeichnet.

140 x 140 cm (55.1 x 55.1 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.41 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M.

François Morellet, Two Warps and Wefts of Short Lines 0° 90°, 1955/56, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

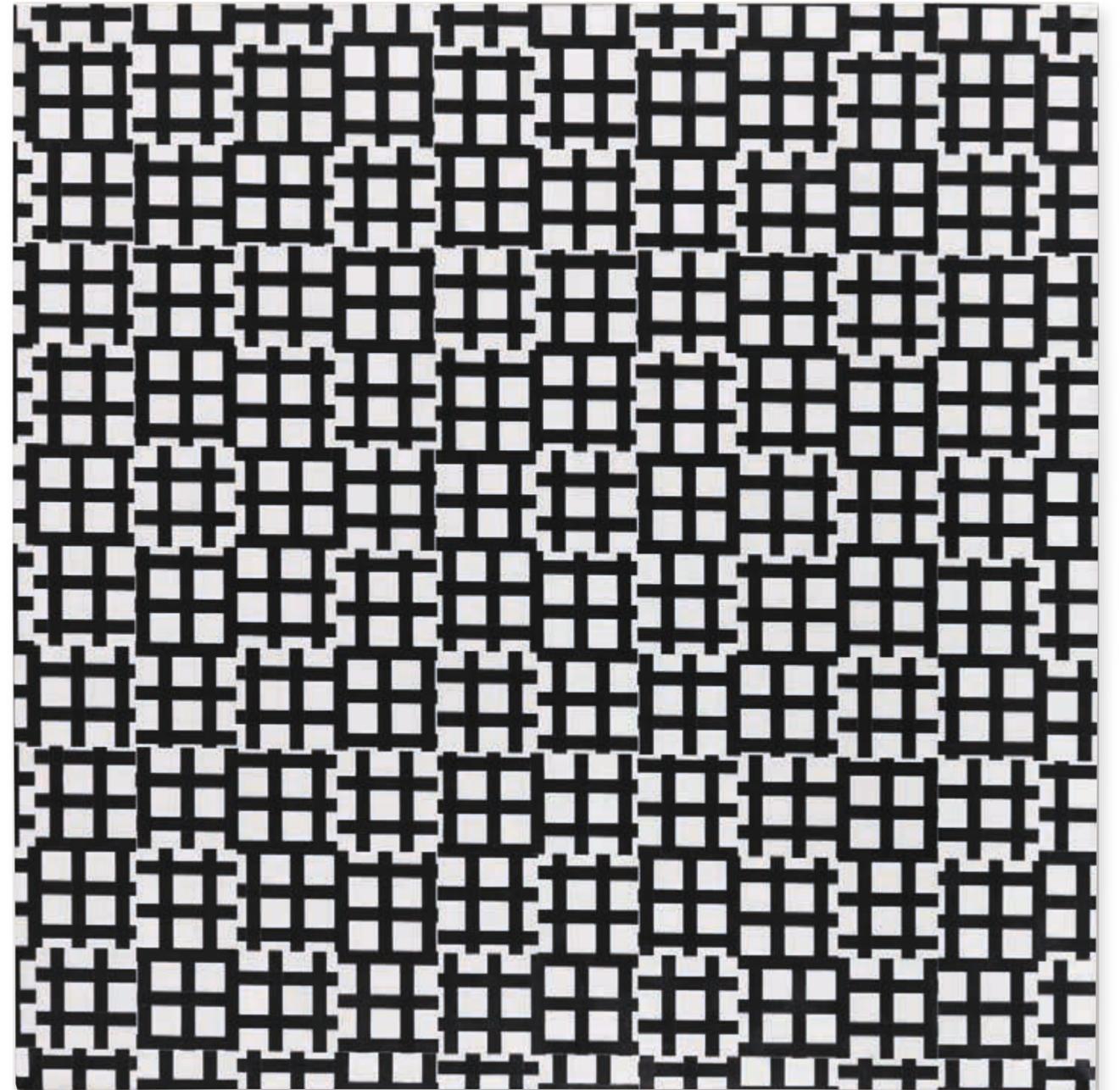
François Morellet, 2 Trames de Tirets 0° 90°, 1972, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



- Der Pionier der geometrischen Abstraktion
- Als einer Gründungsväter der „Groupe de Recherche d’Art Visuel“ („GRAV“, 1960-1968) steht Morellet von Anbeginn an im Zentrum von Op-Art und kinetischer Kunst
- 1968 und 1977 Teilnehmer der documenta
- Aus der Folge der „Tirets“
- François Morellets gestalterische Grundprinzipien der Überlagerung, Reihung und Interferenz vereinigen sich in diesem Gemälde

Hier sind es Gedankenstriche (franz. tiret), welche die Basis bilden. Gedankenstriche sind Satzzeichen, die im Text als Zeichen einer kurzen gedanklichen Pause stehen. Reihen von Gedankenstrichen, parallel versetzt, werden mit einer Drehung um 90 Grad vom gleichen Muster überlagert und ergeben so das Motiv. Das im Gemälde entstandene Muster steht in seiner Fülle und Dichtheit im Gegensatz zu der ursprünglichen Verwendung des Gedankenstrichs, der ja gedanklich Raum schaffen soll. Diese Umkehrung entspricht durchaus dem Kunstbegriff Morellets. Schließlich wird er im satirischen Umgang mit seinen scheinbar so kühl konstruierten Motiven oftmals mit dem Kunstbegriff Duchamps in Verbindung gebracht.

„Tirets 0° / 90°“ bildet durch die Überlagerung eine gewisse Zufälligkeit des Nachvorne- und Nachhintentretens der Strukturen, die der optisch gleichförmigen Wirkung gegenübersteht. Der Betrachter hält inne und wird zur Überprüfung des Gesehenen aufgefordert. Der „Gedankenstrich“, gedreht um 90 Grad, bringt uns zum Überprüfen, zum Innehalten und Nachdenken. François Morellet setzt sich bereits ab den 1950er Jahren immer wieder mit den „Tirets“ auseinander. Ein schönes frühes Beispiel befindet sich mit „Two Warps and Wefts of Short Lines 0° 90°“ (1955/56) in der Tate Gallery in London. Das vormals in der Peter Stuyvesant Collection befindliche Gemälde „2 Trames de Tirets 0° 90°“ (1972) zeigt ein wesentlich verdichteteres Erscheinungsbild. Unser Werk geht einen Schritt weiter, indem die Frequenz der Gedankenstriche verstärkt wird und die sich überkreuzenden Strichgruppierungen in den Begrenzungen teilweise ineinandergreifen. [EH]



259

OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Ohne Titel (Rasterbild). 1959.

Acryl auf Leinwand.

70 x 90 cm (27,5 x 35,4 in).

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.43 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000^R

\$ 172,500 – 230,000

PROVENIENZ

- Galerie Reckermann, Köln.
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- German Encounters, Firestation, Doha, 2.10.2017-20.1.2018.

Als Mitbegründer der Künstlergruppe „ZERO“ und einer der großen Pioniere der internationalen Lichtkunst gehört Otto Piene zu den „großen Avantgardisten der deutschen Nachkriegskunst. Mitte der 1950er Jahre, als die deutsche und europäische Kunstszene größtenteils von informeller bzw. tachistischer Kunst geprägt ist, wagen Otto Piene und Heinz Mack 1957 einen neuen Ansatz: Sie fordern eine reduziertere, purifizierte, von der Subjektivität des Individuums gereinigte Kunst. Sie möchten den dramatischen, expressiven und oftmals düsteren Bildern des zeitgenössischen Informel eine leuchtende, stille Kunst entgegensetzen. Piene schreibt: „Beunruhigt durch die merkwürdige Neigung der zeitgenössischen Kunst zum undurchsichtigen Dunkel, begann ich 1957 Bilder zu malen, die das Licht in möglichst vollkommener Reinheit widerspiegeln sollten. Sie waren weiß und gelb und machten das Licht als Kraft mit leiser Stetigkeit sichtbar.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker. Zero, Hannover 1965, S. 127).

1959 schafft Otto Piene erste sogenannte Rasterbilder, die aufgrund ihrer halbmechanischen Herstellung und einer hellen Farbigkeit den formulierten „ZERO“-Forderungen nachkommen. Pienes Ziel ist eine Malerei des Lichts zu schaffen, Licht zum eigentlichen Bildinhalt zu erheben: „Hell sollen meine Bilder sein, heller als die gegenwärtige Welt.“ (Heinz Mack, Otto Piene u. Günther Uecker, Zero. Der neue Idealismus (Manifest), 1963). Den nun entstehenden „Rasterbildern“ ist auch das hier angebotene Werk zuzuordnen. Sie entstehen, ohne dass der Künstler die Farbe mit einem Pinsel auf die Leinwand aufträgt. Stattdessen stanzt er mithilfe eines Lochsiegels kleine Löchlein in unterschiedlichen Konstellationen, mal als rhythmisierte Streifen, mal als schwingvolle Kreisformationen in Metall- oder Kartonplatten, durch die er anschließend Ölfarbe presst. Die Farbe gelangt so in Form von kleinen, erhobenen Rasterpunkten analog zu der jeweiligen Perforierung der Platte auf den zuvor in der gleichen Farbe

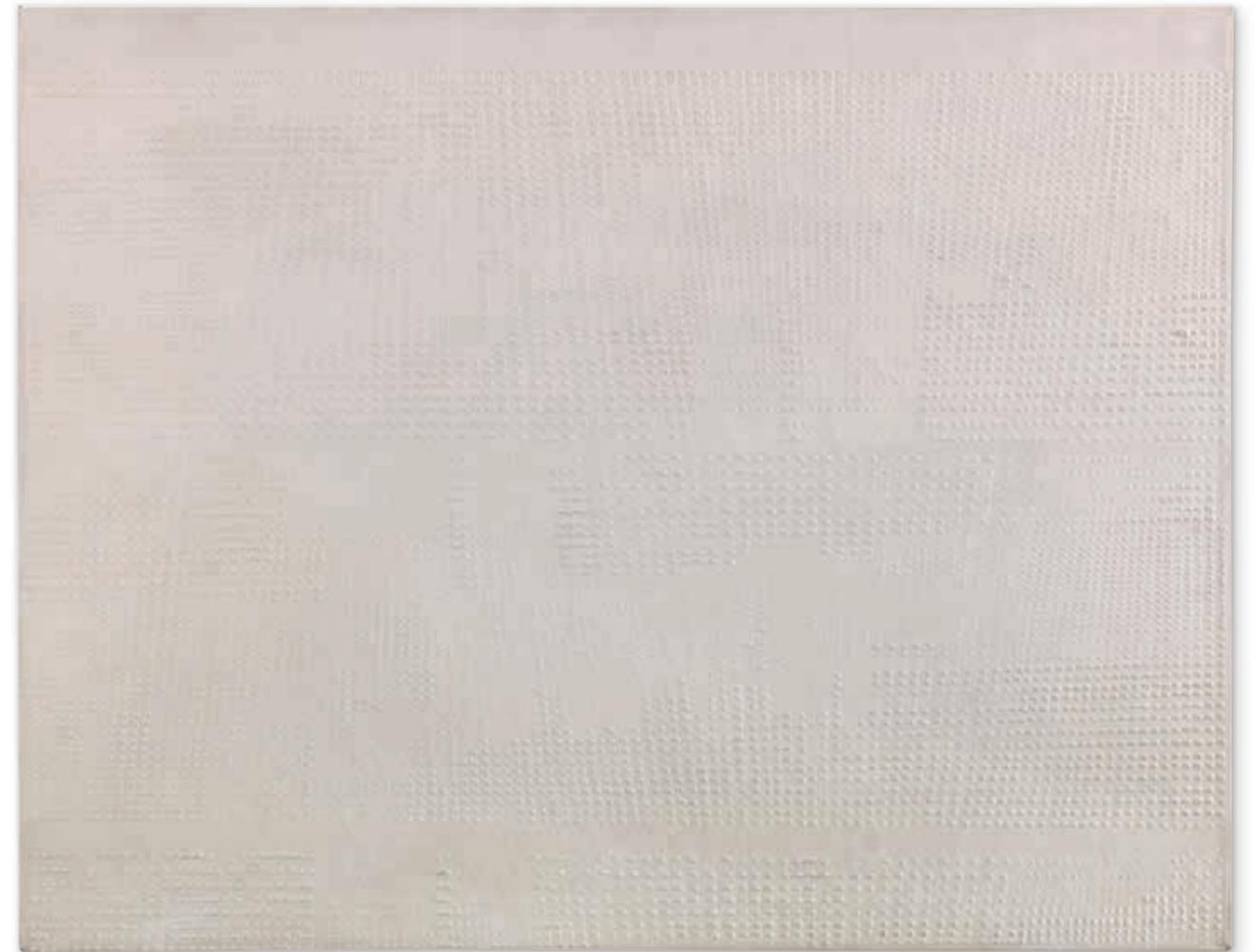
- In „ZERO-Weiß“ gehaltene Arbeit des „ZERO“-Protagonisten Otto Piene
- Teil seiner wichtigen Werkserie der „Rasterbilder“ (ab 1957) aus der frühen „ZERO“-Zeit (1958-1966)
- 1959: Das Jahr der wohl bedeutendsten „ZERO“-Ausstellung überhaupt: „Vision in Motion - Motion in Vision“ (Hessenhuis, Antwerpen)
- Im selben Jahr stellt Piene erstmals auf der documenta aus (documenta II)
- Weitere Arbeiten des Künstlers aus dieser Zeit befinden sich u. a. im Museum Folkwang, Essen (Sensibilité prussienne, 1960), im Städel Museum, Frankfurt/Main (Rasterbild, 1959), im Museum of Modern Art, New York (Ohne Titel, 1959), und im Centre Pompidou, Paris (Pure Energy III, 1959)



Otto Piene mit Rastersieb, Atelier Gladbacher Straße, Düsseldorf, 1958.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

monochrom grundierten Bildträger. In ihrer Vielzahl versetzen diese von Piene als „Einzelkräfte“ betitelten Punkte das jeweilige Werk optisch in Vibration und Schwingung, sobald das auf das Raster treffende elektrische Licht (oder Tageslicht) von der hellen Farbe reflektiert wird. Durch dieses Einbeziehen der natürlichen Energie des Lichts entsteht ein Kraftfeld, das sich dann auf die Energie des Betrachters übertragen und Empfindungen wecken soll. Piene und die „ZERO“-Künstler verwenden in ihren Bildern ganz bewusst jene Farben, die besonders gut reflektieren und damit einen hohen Licht- und Energiewert besitzen, insbesondere Weiß-, Gelb-, Silber- und Goldtöne. Piene selbst erklärt in seiner Rede anlässlich einer Ausstellungseröffnung im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld: „Die Fleckenlosigkeit des Weiß zog uns an. Wir sahen darin Reinheit und Licht. Wir hatten genug Trübheit und Konfusion, Dämonie und Dunkelheit erlebt. / Wir versuchten, das Weiß zu erleben und erlebbar zu machen, indem wir es durch Raster in Schwingung versetzten.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Heinz Mack, Otto Piene, Günther Uecker. Zero, Hannover 1965, S. 133 f.).

In dem hier angebotenen „Rasterbild“ von 1959 sind die innovativ-kreative Kraft des Künstlers, sein Kunstverständnis und die Ideale der gerade gegründeten Gruppe „ZERO“ real geworden. [CH]



„Anfangs hat man Zero als absurde Abweichung von der herrschenden Kunstströmung abgelehnt. Jetzt haben wir die Botschaft von Zero in die Welt getragen.“

Otto Piene, 2013, zit. nach: Comeback des Feuerkünstlers, Handelsblatt (online), 5.2.2013

HEINZ MACK

1931 Lollar/Hessen - lebt und arbeitet in Mönchengladbach und auf Ibiza

Lichtfächer. 1964.

Aluminiumnetz auf Aluminiumplatte auf Holz, in Objektrahmen montiert. Rechts unten mit der eingeritzten Signatur und Datierung. Verso nochmals signiert und datiert. 102 x 122 cm (40,1 x 48 in).

Mit einem Zertifikat von Heinz Mack, Mönchengladbach.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.45 h ± 20 Min.

€ 120.000 - 150.000

\$ 132.000 - 165.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Rheinland (direkt vom Künstler).

- Einer der ersten Lichtflügel aus der gefragten „ZERO“-Zeit
- Großformatige Arbeit in besonders gutem Zustand
- Das Werk entsteht im selben Jahr, als die Gruppe „ZERO“ die documenta III bespielt und ihren internationalen Durchbruch feiert



Heinz Mack in seinem Atelier.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

Heinz Mack, Gründungsmitglied der Künstlergruppe „ZERO“ und Meister der Reduktion, hat sich seinen ganz eigenen Platz in der Kunst der Moderne gesichert. Die Bildlösungen, die er während der „ZERO“-Zeit entwickelt, bleiben für sein ganzes Werk bestehen. Die Dynamisierung der Bildfläche wird für ihn zum immanenten Bildgesetz. Mack bedient sich einer Vielzahl von innovativen Materialien, die bis dato nicht üblich in der bildenden Kunst waren, um mit Licht als Gestaltungsmittel zu experimentieren. So integriert er Aluminium und Aluminiumgitter aus der Flugzeugindustrie oder das damals noch neue Material Plexiglas in seine Bildsprache. Diese technoiden Materialien ermöglichen es ihm, intensiver als es Farbe kann, ästhetische Bewegung sichtbar zu machen. Die Oberfläche nimmt das Licht des umgebenden Raums auf, es wird reflektiert, gebrochen und intensiviert, bis sich die Materialität des Objekts auflöst. Damit bleibt die Bewegung nicht an die Bildfläche gebunden, sondern bewegt sich hin zum Betrachter. Er kann und muss mit dem Werk in Interaktion treten. Durch die künstlerische Behandlung von Licht und Schatten werden Macks Schöpfungen ihrer materiellen Grundlage enthoben und zu sich stets wandelnden Sinneseindrücken gesteigert. Macks poetische Schöpfungen entziehen sich somit nicht nur hinsichtlich der Wahl ihres Bildgegenstandes jeglicher Form von Gegenständlichkeit, sondern lassen den Betrachter geradezu an einem metaphysischen Kunsterlebnis teilhaben. Mack beginnt „Gegenstände zu entwickeln [...], auf denen sich das Licht ganz unmittelbar niederlassen konnte. Er malt das Licht nicht ab, sondern er zwingt es, sich selbst darzustellen, mitzuwirken an der Herstellung einer bestimmten opti-

schen Qualität. In diesen Lichtreliefs scheint das Licht gebündelt, konzentriert, verstärkt, überhöht, intensiviert, kurzum: von einer sonst nicht wahrnehmbaren Faszinationskraft. Dies betrifft übrigens Kunst- und Naturlicht gleichermaßen. In den Skulpturen von Mack wird das Lichthafte des Lichts, nicht so sehr die Beleuchtungsqualität anschaulich.“ (Dieter Honisch, Mack. Skulpturen 1953-1986, Düsseldorf/Wien 1986, S. 12). Im selben Jahr, in dem der Lichtflügel entsteht, gestalten Mack, Piene und Uecker einen ganzen Lichtraum für die documenta III. Eine sich ständig verändernde Installation aus sieben lichtproduzierenden Arbeiten, die auf einer zeitgesteuerten Plattform angeordnet sind und den Raum umkreisen. Dem Prinzip, Licht und Bewegung zum wichtigsten Ausdrucksträger ihrer Kunst zu machen, entspricht auch der Lichtflügel von 1964. Das wabenähnliche Aluminiumgitter spannt Mack in Form eines Flügels auf eine strukturierte Aluminiumplatte, dabei wird das filigrane Netz mal mehr, mal weniger aufgefächert, an einer anderen Stelle verdichtet oder etwas geknickt. So entsteht ein schillerndes Gebilde, in dem sich je nach Lichteinfall und Betrachterstandpunkt das Licht unterschiedlich spiegelt. Diese wogende fließende Vibration dieser frühen Arbeit wird noch unterstützt durch die seitlich eingearbeiteten Flügel rechts und links des Aluminiumgitters, die dem Licht die unterschiedlichsten Wirkungsflächen geben. Durch die Subtilität und Leichtigkeit der großflächigen Gitterbewegung ist Mack im Jahr seiner documenta-Teilnahme mit der vorliegenden Arbeit ein Werk von besonderer optischer Intensität und Ausstrahlungskraft gelungen. [SM]



„Ich glaube an Engel; ich glaube an geistige Energie, die das begriffliche Denken nicht erreichen kann. Darum sehe ich in Leonardo auch den überragenden Künstler, weil er ein Ingenieur war, der Engel malte.“

Zit. nach Anette Kuhn, Heinz Mack, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, S. 3.

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

Shoes (Deluxe Edition). 1980.

Farbserigrafie mit diamond dust.

Feldman/Schellmann/Defendi II.250. Verso signiert und nummeriert „1/1“ und beichnet „PP“ sowie „DE“. Einziges Printers Proof-Exemplar, außerhalb der Auflage von 10. Auf festem Aquarellpapier von Arches.

102 x 151,5 cm (40.1 x 59.6 in), blattgroß.

Blatt 3 der fünfteiligen Folge „Shoes (Deluxe Edition)“. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York. Herausgegeben von Andy Warhol (verso mit dem Copyright-Stempel des Künstlers).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Hamilton Selway Fine Art, West Hollywood.
- Privatsammlung Süddeutschland (1999 vom Vorgenannten erworben).

- Warhols auffällige und plakative Schöpfungen gelten als Ikonen der amerikanischen Pop-Art
- Glamourös schimmernde Wirkung aufgrund des seltenen, großflächigen Einsatzes von „diamond dust“
- Sehr selten. Einziges Printers Proof-Exemplar außerhalb der Auflage von nur 10 Exemplaren
- Basierend auf einer fotografischen Vorlage Andy Warhols, die im Zuge eines Werbeshootings entstanden ist

„I’m doing shoes because I’m going back to my roots. In fact, I think maybe I should do nothing but shoes from now on.“

Andy Warhol, zit. nach: P. Hackett (Hrsg.), The Andy Warhol Diaries, New York 1989, S. 306.

Andy Warhol gilt international als Protagonist der amerikanischen Nachkriegskunst und hat sich als extrovertierter Sonderling mit dunkler Sonnenbrille und weiß-blond gefärbter Perücke in unser kollektives Gedächtnis eingegraben. Plakativ und auffällig sind auch Warhols Schöpfungen, die als Ikonen der amerikanischen Pop-Art gelten. Dass Warhol eigentlich ein zurückhaltender Einzelgänger gewesen ist, der sich mit dieser schrillen Erscheinung ab den 1960er Jahren eine Art Maskierung und zugleich sein Markenzeichen geschaffen hat, ist weniger bekannt. Erst am College of Fine Arts in seiner Heimatstadt Pittsburgh, kann der schwächliche, ewig blasse und unter Pigmentstörungen leidende Student aufgrund seiner he-

rausragenden künstlerischen Begabung das Trauma des Ausgeschlossenseins überwinden. Die Kunst bietet dem Einzelgänger Warhol Zeit seines Lebens Anerkennung und Rückzugsort zugleich: als zeichnender oder später auch fotografierender Beobachter wird er zum künstlerischen Chronisten des amerikanischen Nachkriegsbooms. 1949 geht Warhol mit gerade 21 Jahren nach New York, wo er zunächst als Werbegrafiker arbeitet. Seinen ersten Auftrag erhält er im Herbst 1949 für das „Glamour“-Magazin, für welches er seine ersten Schuhzeichnungen anfertigt, die in ihrem streng linearen Stil für sein gesamtes weiteres Schaffen wegweisend sind. Seit den 1970er Jahren wird mit dem Erwerb seiner ersten Polaroid Big Shot Camera der

Fotoapparat zu Warhols ständigem Begleiter. Auch Warhols Malerei und Grafik basiert seitdem meist auf eigenen Fotografien oder auf fotografischen Vorlagen aus Zeitungen und Werbeanzeigen. Auch unsere großformatige, schwarze Serigrafie, die durch den flächigen Einsatz von wunderbar glitzerndem „diamond dust“ eine einzigartige Oberflächenwirkung und einen glamourösen Ausdruck erreicht, basiert auf einer fotografischen Vorlage des Künstlers. Sie ist Teil einer ikonischen Folge von nur fünf Serigrafien, die in einer schwarzen Deluxe-Edition von nur 10 Exemplaren erschienen ist. Diese kleine Folge bringt in besonderer Weise Warhols Faszination für Glamour und Luxus zum Ausdruck und spannt zugleich den Bogen

zu den künstlerischen Anfängen, Warhols frühen Schuhzeichnungen als junger Werbegrafiker. Bob Colacello, der Herausgeber des Interview Magazine, erinnert sich folgendermaßen an den initiierten Moment für diese in Warhols graphischen Schaffen farblich wie technisch herausragende Folge: „A big box of shoes was sent down to Warhol to be photographed for an ad campaign. An assistant turned the box upside down and dumped the shoes out. Andy liked the way they spilled all over the floor so he took a few Polaroids [...]“. Es war also lediglich dieser kurze, zufällige Moment, den Warhol aufgrund seiner einzigartigen Spontanität und Kreativität künstlerisch erfolgreich für sich zu nutzen wusste. [JS]





262

ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien - lebt und arbeitet in Wien

Schwarze Übermalung auf Braun. 1955/56.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert. 180 x 97 cm (70.8 x 38.1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.47 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 138,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Stuttgart.
- Privatsammlung Hildegard Freifrau von Münchhausen, München.
- Sammlung Haniel, Duisburg. (seit 1984).

AUSSTELLUNG

- Arnulf Rainer, Nationalgalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 20.11.1980-1.2.1981; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 13.2.-26.4.1981; Städtisches Kunstmuseum, Bonn, 5.5.-21.6.1981; Museum moderner Kunst/ Museum des XX. Jahrhunderts, Wien, 11.9.-2.11.1981, S. 76, Abb. 130.

Arnulf Rainer ist für den Aufbruch der österreichischen Avantgarde nach 1945 sicherlich der wichtigste Künstler. 1929 in Baden bei Wien geboren, besucht er als 18-Jähriger eine Kunstgewerbeschule in Kärnten und geht anschließend nach Wien. Selbstbewusst verzichtet er auf seinen Platz an der Akademie der bildenden Künste und zieht der konservativen Hochschule ein autodidaktisches Studium vor. Auf der Suche nach einer Antwort auf die allgemeine Frage, welchen Weg die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch gehen könne, hält Rainer für sich fest, dass es zunächst notwendig ist, im Sinne der Surrealisten ins Unbewusste einzutauchen. Dann müsse, um dem Neuanfang eine Chance zu geben, ein Auflösungsprozess eingeleitet werden, der – wie Rainer es formuliert – in einer „Tabula rasa“ endet, den sogenannten „Auflösungen“. Diese aufgelösten, atomisierten Formen geben ihm sodann die Möglichkeit, wieder neu zu beginnen, wieder zugedeckt und ausgelöscht zu werden. Ab Mitte der 1950er Jahre entstehen neben „Proportionen“ und „Blindzeichnungen“ Rainers erste schwarze Bilder wie unser Werk „Schwarze Übermalung auf Braun“, das er zwei Jahre lang immer wieder überarbeitet: Das Schwarz-in-Schwarz erhält so diese faszinierende, haptische Struktur. Jahre später, 1978, erinnert sich Arnulf Rainer seiner Methode und Herangehensweise: „Meine Übermalungen vollziehen sich, wie schon betont, langsam, stetig, bedächtig. Der große Aufwand einer Zumalung ist in lauter kleine, allmähliche Schritte zerlegt, die jahrelang andauern. Als ich 1954 damit anfing, fremde und eigene Bilder zuzustreichen, wußte ich selbst nicht, daß sich ein 99prozentiges Schwarzfeld als Bildform ergeben

- Arnulf Rainer zählt zu den wichtigsten Künstlern der österreichischen Avantgarde nach 1945
- „Schwarze Übermalung auf Braun“ ist eine der ersten für den Künstler so typischen wie großartigen Übermalungen der 1950er Jahre, in der die schwarze Monochromie nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt
- Durch die Materialität der Farbe, die Schicht für Schicht mit gestischen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt ist, erschafft Arnulf Rainer eine geheimnisvolle Binnenstruktur
- Der Betrachter begreift das Bedecken, das Zudecken der Leinwand mit Farbe als zeitlichen Prozess

kann, daß so eine Reduzierung überhaupt noch als qualifizierbare Gestalt möglich ist, daß sie für andere kommunizierbar wird. Es war kein Konzept, sondern Schritt für Schritt machend ergab sich die Richtung. Antrieb war das dauernde Ungenügen mit der jeweiligen Schwarzform, mit der Unvollkommenheit des bis dahin erarbeiteten Flächenkomplexes. Manchmal packte mich Verzweiflung, ich fürchtete die Bildaussage völlig zu verlieren. Auch heute weiß ich oft nicht, wann ich aufhören soll, ob der neue Pinselstrich das Bild noch besser macht. Ich kann oft die Gestalt nicht mehr qualifizieren, ich bin nur mit ihr unzufrieden. Aber ein neuer wichtiger Pinselstrich zwingt sich nicht auf. Stehe ich an einem solchen Punkt, lege ich die ganze Serie für einige Wochen beiseite. Danach durchschaue ich die Schwächen leichter, korrigiere ich dezidierter, sehe sogar sehr klar.“ „Schwarze Übermalung auf Braun“ ist eine so typische wie großartige Übermalung der 1950er Jahre, in der die schwarze Monochromie nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt; lediglich in der unteren rechten Ecke läßt der Künstler das Braun des Untergrundes hervorscheinen. Durch die Materialität der Farbe, die hier Schicht für Schicht mit gestischen Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt ist, erschafft Rainer nicht zuletzt mit den wenigen Verlaufsspuren eine geheimnisvolle Binnenstruktur, einen einheitlichen Bildraum. Der Betrachter begreift das Bedecken, das Zudecken der Leinwand mit Farbe als zeitlichen Prozess. Rainer rückt den Faktor Zeit durch seine Übermalungen ins Bewusstsein. Zum einen löscht er das vorher Gewesene in überwiegender Fläche aus, zum anderen steigert er die Vorstellung der hinter der Farbe liegenden möglichen Fülle ins Unermessliche. [MvL]



263

OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Dürers Traum 1. 1966/1974.

Mischtechnik. Öl, Feuer- und Rauchspuren auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt. Auf der umgeschlagenen Leinwand nochmals betitelt.

76,5 x 102 cm (30.1 x 40.1 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Galerie Schoeller, Düsseldorf.
- Sammlung Haniel, Duisburg
(2008 beim Vorgenannten erworben).

- Otto Piene adaptiert für sein Werk den Traum Dürers, um dessen Geschichte einer anderen Naturgewalt zu unterwerfen: dem Feuer
- Das Element Feuer als eine auf dem Bildgrund verbleibende Spur veränderte im Werk Pienes die Gesamtfunktion des Künstlerischen
- Ein typisches, hervorragend ausgewogenes Feuer-Bild der frühen ZERO-Zeit

Der Titel dieses Werkes bezieht sich möglicherweise auf das Aquarell, welches Dürer im Jahr 1525 nach einem Alptraum anfertigte. In der Nacht vom 7. zum 8. Juni 1525 erwacht Dürer schreckerfüllt aus einem Sintflut-Traum. Es muss seine Seele so aufgewühlt haben, dass er nach dem Aufstehen seine Traumgesichte in Form eines Aquarells festhält und auf der unteren Hälfte des Blattes den Traumtext notiert (30 x 42,5 cm; heute im Kunsthistorischen Museum, Wien). Wurde hier der „Schläfer“ von unbändigen Wassermassen übermannt, so adaptiert Piene die Geschichte und unterwirft sie einer anderen Naturgewalt: dem Feuer. Aus fünf Quellen ergießt sich die Feuerlava wie ein Wasserfall in die Tiefe. Das Element Feuer und der Rauch als eine auf dem Bildgrund verbleibende Spur veränderten im Werk Pienes die Gesamtfunktion des Künstlerischen, was genau der generellen Zielsetzung und den künstlerischen Absichten entsprach und diese in objektivierter Form realisiert. Piene sieht diese Phase deutlich als einen ersten Schritt, der Folgerungen haben musste: „Ich würde gern noch mehr in den Hintergrund treten, meine Individualität als Autor noch weniger spürbar werden lassen, eine Kraft wie das Licht noch souveräner wirken lassen, damit die Materialität noch weiter aufgehoben und noch größere Freiheit gewonnen wird.“ [MvL]



264

GERHARD HOEHME

1920 Greppin bei Dessau - 1989 Neuss-Selikum

Jade weit her. 1986.

Acryl auf Leinwand mit PE-Schnur.

Hoehme 85-o7. Oben mittig signiert und datiert. Verso signiert, datiert „1986“, betitelt und bezeichnet.

Leinwand: 120 x 150 cm (47.2 x 59 in).

Gesamtmaß: ca. 230 x 160 cm (90.6 x 63 in).

Aufzeit: 11.12.2020 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000*

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M.

„Die Schnur ist eine Art Fühler. Sie tritt aus dem Bild heraus, kommt auf den Betrachter zu, um [...] den Abstand zwischen dem Betrachter und dem Bild aufzuheben, den Betrachter in das Bild hineinzuholen. So ist das Bild nicht mehr ein fremdes Gegenüber. Es entsteht so etwas wie ein Übergang vom Bildraum zu unserem gelebten Raum [...].“

Walter Biemel, zit. nach: Begegnung mit Gerhard Hoehme, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1992, S. 91.

Gerhard Hoehmes Gemälde mit Polyethylen-Schnüren sind keine Gemälde im klassischen Sinn, sie sind vielmehr Installationen, Raumkunstwerke, die von der Wand in die dritte Dimension ausgreifen. Hoehmes künstlerische Innovationskraft dieser Jahre ist faszinierend und einzigartig. Vielfältig sind Hoehmes Innovationen, die allesamt die Entgrenzung der Malerei aus den klassischen Formen des Tafelbildes zum Ziel haben. Hoehme hat dafür ab den 1960er Jahren mit umgedrehten Leinwänden, Schnittmusterbögen, Damast, Holz, Kabeln und immer wieder auch mit Schnüren gearbeitet. PVC-Schläuche und PE-Schnüre sind dabei bald zum charakteristischen Erkennungs- und Alleinstellungsmerkmal seiner Kunst geworden. Besonders schön ist der durchgehende Verlauf der PE-Schnur in der vorliegenden Arbeit, die vor allem in der Höhe weit über das Format der Leinwand ausgreift. Besonders ist hier darüber hinaus, dass

Hoehme die Kunststoffschnur mit einer „shaped canvas“, also einer nicht der klassischen Rechteckform entsprechenden Leinwand kombiniert. Gemeinhin gilt der Amerikaner Frank Stella als Erfinder der geformten Leinwand, da er bereits in der ersten Hälfte der 1960er Jahre beginnt, seine Leinwandformate der Form seiner „hard edge“-Bildinhalte anzupassen. In Deutschland gehören Gerhard Hoehme und Rupprecht Geiger zu den ersten Künstlern, die bereits Anfang der 1960er Jahre mit geformten Leinwänden zu experimentieren beginnen. In der mit leuchtend grünen Akzenten verlebendigten Arbeit „Jade weit her“ hat Hoehme die Leinwand in der rautenähnlichen Form eines geschliffenen Schmucksteines geformt. Dazu passt auch die teils opak-pastellig gehaltene Farbigekeit, in der Hoehme sein dynamisch-abstraktes Liniengewirr Schicht für Schicht aufbaut. [JS]





ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen lebt und arbeitet in Croissy-Beaubourg bei Paris

Domenica in ramis palmarum. 2007.

Mischtechnik. Palmblatt, Harz, Terrakotta, Stahl auf Kartonplatte.

285 x 140 x 8 cm (112,2 x 55,1 x 3,1 in).

Im Original-Künstlerrahmen.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Paris.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Doing identity, 25.11.2017 - 4.2.2018.

- Der Palmsonntag nimmt in der christlichen Theologie eine zentrale Stellung ein, ist aber selten zum Gegenstand einer größeren Malerei geworden
- Kiefer reaktiviert in seinem Werk altes und verborgenes Wissen und zeigt dessen Relevanz für die Gegenwart
- Kiefer versteht es exzellent mitunter sehr komplexe Zusammenhänge auf bildhafte Formeln zu bringen



Ausstellungsansicht Anselm Kiefer, Palmsonntag, National Galleries Scotland © 2020 Anselm Kiefer

Es gibt keinen anderen Maler, der in seinem Œuvre Kultur- und Geistesgeschichte auf derart überzeugende und überraschende Weise zu vergegenwärtigen versteht, wie Anselm Kiefer. Seine Fähigkeit, Geschichte und Geschichten, kollektive Vorstellungen und Mythen, aber auch zivilisatorische Konflikte und Widersprüche sowie verdrängtes oder verlorengegangenes Wissen in Bildern zu verdichten und regelrecht zu materialisieren, bildet die Basis seiner künstlerischen Arbeit. Die Tatsache, dass er seine Werke immer wieder auch durch handgeschriebene Textzeilen zu ergänzen versteht, um sie sprichwörtlich lesbar auf eine andere Reflexionsstufe zu stellen, gehört ebenso zu seiner Arbeitsweise, wie seine Auffassung von Malerei, die sich in dem kurzen Satz verdichten lässt: „Ich denke, indem ich male“. Das hochformatige Bild, von dem hier die Rede sein soll, thematisiert schon auf den ersten Blick Farbe als Material: Die

sicht- und tastbaren Braun-, Umbra- und Ockertöne wirken in der oberen Bildhälfte wie schlammig-feuchte Auswaschungen von Erde. Der untere Bildteil erinnert mit seinem aufgerissenen, zentimeterdick aufgetragenen Farbmateriale eher an ein ausgetrocknetes Flussbett voller Craquelés. Wir haben es hier mit einem „Landschaftsbild“ besonderer Art zu tun. Kiefers Umgang mit Material, Farbe und „Natur“ wird noch durch einen senkrecht ins Zentrum des Bildes gesetzten Palmzweig bestätigt. Es handelt sich um das wie für ein großes Herbarium getrocknete, dornenbewehrte, zudem weiß gefasste Blatt einer Fächerpalme. Seine Aussage „Es gibt keine Landschaft, die völlig unschuldig ist“ scheint sich gerade in diesem verkarsteten, sehr haptischen Naturausschnitt zu bestätigen. Derart ins Bild gesetzt wird Natur zur Landschaft und damit zum Ausdruck zivilisatorischer Vorstellungen, Sehnsüchte, Träume und Ängste.





DER EINZUG JESU IN JERUSALEM ALS BILDTHEMA

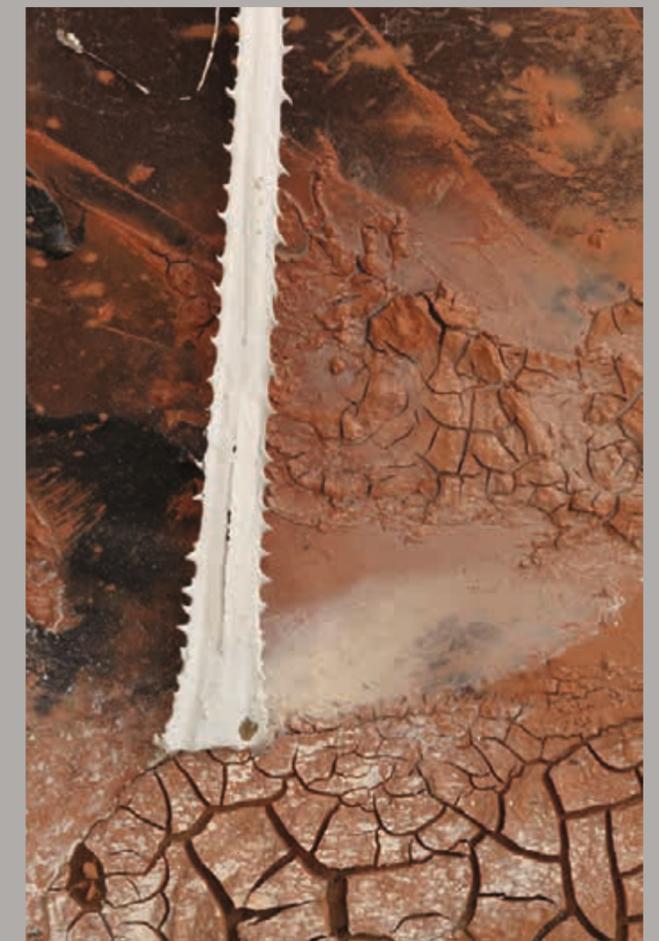
Doch das ist noch nicht alles: Als gelte es die Bedeutung des Bildes auch noch in Sprache zu fassen, schreibt Kiefer im oberen Teil mit der für ihn typischen Schrift „Domenica in ramis palmarum“ und erinnert damit an den Lobgesang für den am Palmsonntag (dominica palmarum) in Jerusalem einziehenden Christus. („Einst mit den Zweigen der Palme kam Dir das Volk der Hebräer entgegen“). Palmsonntag ist traditionell der sechste Sonntag der Fastenzeit und damit der letzte Sonntag vor Karfreitag und Ostern. Man könnte ihn auch als bedeutsame Schnittstelle zwischen Judentum und Christentum begreifen. Denn in den Evangelien wird berichtet, dass Jesus auf einer Eselin reitend in Jerusalem von einer immer größer werdenden Menschenmenge jubelnd empfangen wurde. Palmzweige galten in der Antike als Zeichen des Sieges und der Zuversicht. Doch nur fünf Tage danach sollte der soeben noch Umjubelte vor den Toren der Stadt wie ein Schwerverbrecher und Staatsfeind öffentlich hingerichtet werden. (Kreuzige ihn! Kreuzige ihn! Joh. 19.6). Einerseits markiert der Palmsonntag einen nach drei Seiten offenen Widerspruch zwischen der römischen Besatzungsmacht, den Hebräern und den bei ihnen aufkeimenden Freiheits- und Erlösungsgedanken, andererseits auch den Beginn einer bis heute bestehenden christlichen Tradition, in der Tod, Auferstehung und Erlösung zu wichtigen Komponenten eines Heilsmysteriums werden konnten. An all das zu erinnern bedeutet für Kiefer nicht, Vergangenes zu imaginieren, um es am Ende als (behauptete) Gewissheit verfügbar zu machen. Es geht vielmehr um eine poetische, bisweilen intuitive, aber auch zweifelnde Vergegenwärtigung mit bildnerischen Mitteln, mitunter um die Re-Aktivierung von altem oder verborgenem Wissen. Wie ein Philologe bedient er sich dabei historischer, episch-literarischer, mythologischer und religionsphilosophischer Quellen, welche nicht selten überraschende Schnittmengen und Analogien erkennen lassen.

DIE RELEVANZ DER GESCHICHTE

Wenn Mythos eine urheberunabhängige Erzählung meint, wäre das, was Kiefer macht, künstlerische Arbeit am Mythos mit dem Ziel schrittweiser Entmythologisierung. Dabei nimmt er den Mythos ernst, sieht ihn als Grundlage, nicht als Gegensatz aufklärerischen Denkens. Seine Methode der Vergegenwärtigung von Geschichten und Geschichte beinhaltet folglich keine Rückwärtswendung, sondern geht immer vom Jetzt aus, fragt mit durchaus in die Zukunft gerichtetem Impetus nach der Relevanz von Geschichte und Erinnerungskultur für die Gegenwart. Kiefer betreibt diese Art der Forschung und kritischen Befragung nach wie vor als Maler, der mitunter sehr komplexe Zusammenhänge auf bildhafte Formeln zu bringen versteht. Die überlieferte Geschichte vom Einzug Jesu in Jerusalem wird hier auf besondere Weise in einem Bild verdichtet, das uns an informelle und an Farbfeld-Malerei erinnert, dabei Farbe auch als Material begreift und zudem auf besondere Weise ein kulturgeschichtliches Ereignis zwischen Christen- und Judentum nachhaltig ins Gedächtnis zu rufen versteht. Malerei als Medium und Möglichkeit erinnernden Denkens.

Peter Friese

Ehemaliger Museumsleiter des Neuen Museums Weserburg in Bremen.



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Jahrmarkt in Noordwijk. 1912.

Öl auf Leinwand.
Eberle 1912/33. Links unten signiert und datiert. 55 x 72 cm (21.6 x 28.3 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.53 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000

\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Carl Steinbart, Lichterfelde (verkauft am 24.5.1916 an Paul Cassirer).
- Paul Cassirer, Berlin (1916, PC Nr. 14717).
- Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München (erworben am 24.5.1916 bei Paul Cassirer, mindestens bis 1918).
- Sammlung Carl Meinhard, Berlin (bis 1931).
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1975).
- Galerie Alexander Gebhardt, München (1975).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Moderne Galerie Thannhauser; Nachtragswerk III zur großen Katalogausgabe 1916, München 1918, Abb. S. 103.
- Frühjahrsausstellung, Gemälde, Aquarelle Deutscher und Franz. Meister, Galerie Grosshennig, Düsseldorf, 15.3.-31.5.1975, Abb. S. 19.
- Die alte und die neue Zeit, Galerie Gebhardt, München, 1975/76, S. 23.

- Von 1905 bis 1913 ist Noordwijk Liebermanns Hauptwohnsitz in den Niederlanden
- Das Motiv ist vergleichbar mit dem der „Judengasse“ aus den Jahren 1905-1908
- Die unbeschwerte Geselligkeit an der frischen Luft fasst Liebermann summarisch als lebendigen Natureindruck zusammen
- Trotzdem er dem Gegenstand verhaftet bleibt, liegt der Fokus weniger auf einer naturgetreuen Wiedergabe als auf dem Festhalten einer Stimmung

LITERATUR

- Harry David, Mit Max Liebermann in Noordwijk aan Zee, in: Berliner Tageblatt, 21.12.1912.
- Kunstauktionshaus Rudolf Schreiber, Versteigerung - Wohnungseinrichtung und Gemäldesammlung aus dem Besitz des Theaterdirektors Carl Meinhard am 24. Nov. 1931, Los-Nr. 241 mit Abb. Tfl. 1.

Bereits von Paris aus beginnt Max Liebermann Holland regelmäßig zu besuchen. Das Land wird für Max Liebermann wie eine zweite Heimat, von 1905 bis 1913 ist Noordwijk sein Hauptwohnsitz in den Niederlanden. Insgesamt zeigen über 127 seiner Ölgemälde Orte in Noordwijk und Umgebung. Bekannte machen Liebermann auf das kleine Städtchen aufmerksam, als er seinen Urlaub im benachbarten Leiden verbringt. Er ist begeistert von dem ruhigen, kleinen Badeort am Meer. Die Vorliebe von Max Liebermann für die einfachen, ländlichen Motive, vor allem in der Zeit seiner Aufenthalte in den Niederlanden, ist bekannt. Sie hat ihm viel Kritik vom deutschen Bildungsbürgertum eingetragen. Geblieben ist jedoch ein malerischer Ertrag, der seinesgleichen sucht. Liebermanns große Gabe ist es, Szenen schnell festhalten zu können. Aus der Natur heraus entwickelt er die Vorstellung einer Bildidee. Stilistisch steht er zwischen Realismus und Impressionismus. Liebermann sucht immer

wieder Motive mit einer vielfigurigen Szenerie. Sind es Ende des 19. Jahrhunderts meist Themen aus dem Alltag der arbeitenden Bevölkerung, treten um 1900 an die Stelle der körperlichen Arbeit Szenen des modernen Freizeitens. Die Gemeinschaft der Menschen wird nun nicht mehr von der Arbeit, sondern durch Freizeit gestiftet. Als Bildpersonal treten nun Tennisspieler, Badegäste, Reiter und Spaziergänger in freier Natur auf. Die vorliegende Arbeit zeigt einen Jahrmarkt in Noordwijk. Zwischen hohen Bäumen sind kleine Buden aufgestellt, an denen die Besucher vorbeischiendern. Es ist weniger was, sondern mehr wie Liebermann die alltägliche Szene schildert. Der besondere Reiz liegt in der fast skizzenartigen Anlage, die jene Besonderheit der Kunst Liebermanns zeigt, das Skizzenhafte so zu formulieren, dass es endgültig in seiner Aussage bleibt. Eine schnelle, spontane Arbeitsweise, die er sich im Sinne der französischen Impressionisten angeeignet hatte, erfasst den



unmittelbar erlebten Moment. Das Bild entsteht sehr wahrscheinlich vor der Natur. Ein Journalist, der Liebermann durch Noordwijk begleitet, notiert: „Denn seine wirkliche Arbeitsstätte bleibt die freie Natur [...] selbst mitten im Trubel einer holländischen Kirmes. Auch in solchem Getriebe genügt er sich keineswegs immer mit schnellen Skizzen und kleinen Vorstudien, oft genug taucht in der Menge sein Panamahut vor einer Leinwand von ganz respektable Größe auf. In einer knappen Stunde wird dann hier eine bunte Menschenmasse in ihren Bewegungsakzenten gefaßt und zusammengehalten, wie es in allmählicher Arbeit durch einige Skizzen nie erreicht werden könnte“ (Harry David: Mit Max Liebermann in Noordwijk aan Zee, in: Berliner Tageblatt, 21.12.1912). In raschem Farbauftrag und breiten schnellen Pinselstrichen wird die Szenerie des fröhlichen Durcheinanders erfasst, dabei interessiert nicht das einzelne Individuum, sondern die menschliche Gruppe als Aus-

drucksform des Gemeinschaftsgeistes. Das Gewimmel, die unbeschwerte Geselligkeit an der frischen Luft fasst Liebermann summarisch als lebendigen Natureindruck zusammen. Dieser wird von einer dezenten Palette unterstützt, deren erdige Töne dem Geschehen Intimität und Wärme verleihen. Die lockere Gruppierung der agierenden Figuren lässt an Zufälligkeit denken, und doch ist sie in ihrer Staffellung einer Raumtiefe geschuldet, die durch die Anordnung der Baumreihen verstärkt wird. Liebermann edelt das Sujet in einem eher unpathetischen Sinne, indem er sein malerisches Können einsetzt und so zu einer ihm ganz eigenen Aussage kommt. Im Jahr der Entstehung unseres Gemäldes, Liebermanns 65. Geburtstag, wird der Künstler mit zahlreichen internationalen Ehrungen überhäuft, unter anderem verleiht ihm die niederländische Königin den Orden von Oranje-Nassau für besondere Verdienste für die Niederlande. [SM]

CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein - 1938 Hagen

Kornpuppen im Kornfeld. 1907.

Öl auf Leinwand.
Nicht bei Vogt (Vgl. Vogt 408). Rechts unten signiert.
50,5 x 70,5 cm (19,8 x 27,7 in).

Die Arbeit ist im Christian Rohlfs Archiv am Osthaus Museum Hagen unter der Nummer CRA 166/18 registriert.

Aufzugszeit: 11.12.2020 – ca. 18.55 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Berlin.

Wie kein anderer Künstler beeinflusst Vincent van Gogh eine ganze Malergeneration: Die Künstler lassen sich von der Farbigkeit seiner Bilder, dem deutlich sichtbaren Pinselduktus und den vielseitigen Motiven inspirieren. Auch der in Schleswig-Holstein geborene Christian Rohlfs gehört zu jener Gruppe von Künstlern, die vom Œuvre des Niederländers beeinflusst werden und deren Kunst deutliche Referenzen zeigt. Das vorliegende Werk „Kornpuppen im Kornfeld“ (1907) ist ein Paradebeispiel hierfür und ein Resultat der Begegnung mit van Gogh. Tatsächlich lernt Rohlfs dessen Werke im Jahr 1903 auf einer Ausstellung im Folkwang Museum kennen. Fast identisch zu den Gemälden van Goghs verwendet der deutsche Maler einen kurzen, fast pointillistischen Pinselstrich, der deutlich erkennbar ist und zu großen Teilen fast parallel gesetzt ist. Rohlfs trägt die Farbe pastos auf den Malgrund auf und bewirkt so einen reliefartigen Eindruck. Auch die Farbigkeit ist eine deutliche Hommage an den Stil van Goghs: Intensive Grün-Blau- und Ockertöne bestimmen die Farbpalette und erwecken so den Eindruck einer fröhlichsommerlichen Landschaft. Das Werk „Kornpuppen im Kornfeld“ steht an besonderer Stelle im Gesamtwerk, da es bereits einige Jahre später, ab Mitte der 1910er Jahre zu einem deutlichen Wandel in Rohlfs Kunst kommt. Der Pinselduktus als wichtige Bildkomponente verschwindet völlig und eine neu gewonnene Flächigkeit charakterisiert seine Malerei fortan. Nicht nur die formalen Elemente bezeugen den Einfluss van Goghs in dem vorliegenden Werk, auch das Motiv der Kornpuppen ist als direktes Bildzitat zu verstehen. Die Heuernte, Heuhaufen und die Person des Säers sind wiederkehrende Motive in der Kunst van Goghs, beispielhaft hierfür ist das Gemälde „Heuhaufen in der Provence“, das sich heute im Kröller-Müller Museum in Otterlo befindet. Auch andere Maler greifen das Thema auf; der Franzose Claude

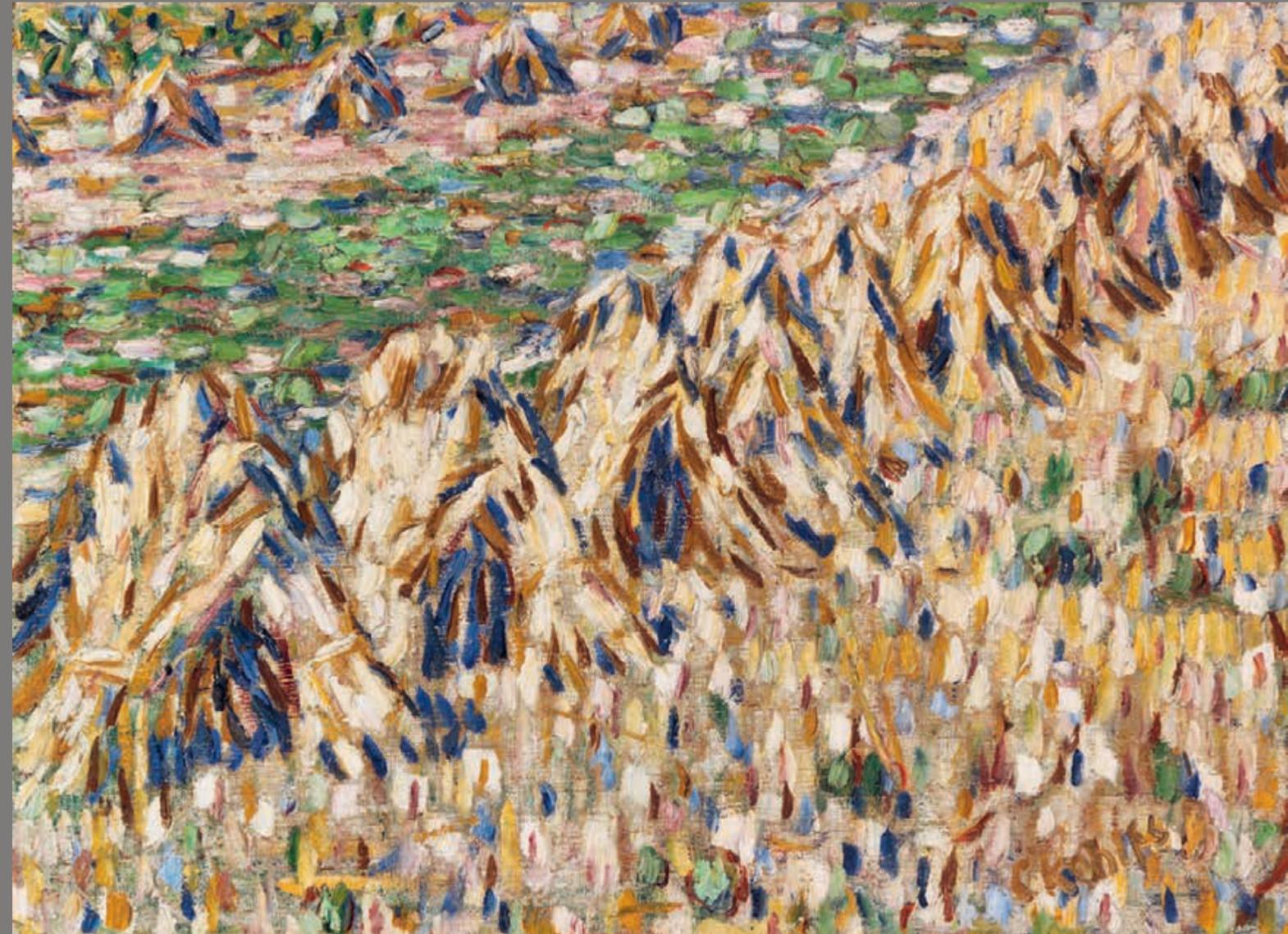
- Zentrales Werk aus der nachpointillistischen Phase
- Der Einfluss Vincent van Goghs ist deutlich sichtbar
- Der Malstil zeigt Rohlfs Öffnung hin zur modernen Malerei
- Im selben Jahr malt Rohlfs das „Kornfeld“, diese zu unserem Gemälde ähnliche Version befindet sich in der Sammlung des Museum Folkwang, Essen
- Seine Werke sind in internationalen Sammlungen wie dem Museum of Modern Art, New York, oder dem Metropolitan Museum of Art, New York, vertreten



Vincent van Gogh,
Heuhaufen in der Provence,
1888, Öl auf Leinwand,
Kröller-Müller Museum, Otterlo

Monet widmet dem Motiv mehrere Arbeiten und Gabriele Münter zeigt den Heuhaufen in der gleichnamigen Arbeit aus dem Jahr 1909. In Christian Rohlfs' Ölgemälde erscheinen die Kornpuppen diagonal gestaffelt und organisieren so den Bildraum. Es ist auffällig, dass die formalen Qualitäten – wie Farbe und Pinsel – und der Inhalt in Rohlfs' Gemälde gleichberechtigt sind und dadurch eine untrennbare Einheit bilden. Für den Betrachter ergibt sich so ein geschlossener Bildraum und ein harmonisches Gesamtbild. Darin besteht schließlich das malerische Anliegen seiner Kunst, das Rohlfs in den folgenden Jahren weiterverfolgt und für welches die vorliegende Arbeit exemplarisch steht. „Kornpuppen im Kornfeld“ ist deshalb essenziell, um die Intention seiner Malerei zu verstehen.

Rohlfs' Œuvre umspannt über sieben Jahrzehnte und reflektiert seine große Experimentierfreude: Der Künstler greift unterschiedliche Stile, Motive, Techniken und Medien auf und schafft somit ein spannendes und äußerst abwechslungsreiches Gesamtwerk. „Jede Arbeit, auch die kleinste Skizze oder Studie, jeder Abzug seiner Holz- und Linolschnitte, die er selbst mit der Hand druckt, zeigen einen frischen Neubeginn, eine Variation, eine Abwandlung des Vorherigen.“ (Zit. nach: Florian Karsch, Christian Rohlfs, zum 140. Geburtstag, Galerie Nierendorf, Berlin, 1990, S. 4) [SL]



HERBERT GURSCHNER

1901 Innsbruck-Wilten - 1975 London

Bean Ingram. 1928.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert, datiert und bezeichnet. Verso mit dem Etikett des Künstlers, dort nummeriert 43. 107 x 67,5 cm (42.1 x 26.5 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.57 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46.000 – 69.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung (seit 2006).

AUSSTELLUNG

· Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-1933, Tate Modern, London, 30.7.2018-17.7.2019, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 57.

LITERATUR

· Bonhams, London, 29.11.1995, Los 106.

· Claudia und Roland Widder (Hrsg.), Herbert Gurschner - Ein Tiroler in London, Innsbruck/Wien 2000, S. 112, Nr. 103.

· Im Kinsky, Wien, 16.5.2006, Los 117.

Herbert Gurschner wächst in einer kunstsinnigen Familie auf. Seine Eltern fördern sein früh erkanntes Talent und lassen ihn während der Jahre 1917/18 die Kunstgewerbliche Fachschule in Innsbruck als Gast-schüler besuchen. Anschließend nimmt er privaten Zeichenunterricht bei Walter Thor in München und wird als Student der Münchner Akademie aufgenommen. Er besucht die Klasse von Peter von Halms und kurzzeitig die von Franz von Stuck. Seine frühen Arbeiten sind ganz von seiner Tiroler Heimat beeinflusst und lassen große Parallelen zu Alfons Walde erkennen. Die bäuerlichen ländlichen Sujets werden Zeit seines Lebens einen hohen Stellenwert in seinem Werk haben. 1924 heiratet er die aus dem englischen Adel stammende Ella Dolores Erskine. Sie führt ihn in der Upperclass ein und vermittelt wichtige Kontakte zu Künstlern und Sammlern in England. Begeistert wird er von der englischen Kunstszene aufgenommen. Der junge Künstler ist viel auf Reisen, die ihn unter anderem in Italien nach Ravenna, Siena und Florenz führen. Sicherlich hat er sich hier mit der italienischen Kunst vertraut gemacht, der Bezug zur italienischen Renaissance ist hinsichtlich der Bildkomposition vor allem der Porträts unverkennbar. Der klassische Bildaufbau einer sitzenden oder stehenden Figur vor einem Fenster, das einen Ausblick in die Landschaft gewährt, ist eine eindeutige Reminiszenz an das italienische Trecento und Quattrocento. In einer Komposition, die auch viele seiner späteren Porträts der 1930er Jahre aufweisen, stellt Gurschner hier Bean Ingram in der großartigen Manier eines italienischen Renaissance-Porträts dar. Etwa wie Piero della Francesca Graf und Gräfin von Montefeltro, indem er

- Gurschners Porträts zeichnen sich durch eine mystisch verklärte Realistik aus
- Deutliche Reminiszenz an das Renaissance-Porträt in neusachlicher Manier
- Werke von Herbert Gurschner befinden sich in der Tate Gallery, London, und in den Gallerie degli Uffizi, Florenz

„Bean Ingram habe ich gemalt 1928 mit einer Maske weil dass [sic] Leben verlangt Masken“.

Herbert Gurschner, Inschrift rechts unten auf dem hier angebotenen Gemälde „Bean Ingram“.

die Dargestellten vor dem Hintergrund einer kargen, bergigen Landschaft mit See unter freiem Himmel zeigt. Mit der Einführung einer Außenansicht durch das Fenster und insbesondere mit der Form des Fensterrahmens, die an die eines Bilderrahmens erinnert, suggeriert dieses Bild-im-Bild sofort eine Disparität und die Möglichkeit, dass innerhalb desselben Bildes mehrere Realitäten existieren. Ähnlich dem Veristen Christian Schad zeichnet sich die Malerei Herbert Gurschners durch eine sehr präzise detaillierte Maltechnik von hoher Könnerschaft aus. „Bean Ingram“ gehört zu einer ganzen Reihe von Porträts, die Ende der 1920er und in den 1930er Jahren entstehen. Mit der Übersiedlung nach England und den Kontakten seiner Frau wird Gurschner zum gefragten Porträtisten der High Society. Er nimmt regen Anteil am englischen Gesellschaftsleben und verdient seinen Lebensunterhalt hauptsächlich durch Porträtaufträge. Seine Auftraggeber gehören zum Adel, wie König Gustav von Schweden und Prinzessin Adalberta von Bayern, oder sind schillernde Persönlichkeiten aus der Kultur- und Wirtschaftswelt, wie Lawrence von Arabien und Mrs. A. Lehmann. Gurschners Porträts haben den Hang zum Unkonventionellen, und auch die Neigung zu einem gewissen Mystizismus kann nicht negiert werden. Die Darstellung von Bean Ingram ist nicht im klassischen Sinne schön, aber die junge Frau ist dennoch faszinierend und gibt uns in ihrer Erscheinung Rätsel auf. Das Symbolhafte der Darstellung wird unterstrichen durch eine Inschrift rechts unten „Bean Ingram habe ich gemalt 1928 mit einer Maske weil dass [sic] Leben verlangt Masken“. [SM]





269

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Straßenszene am Brandenburger Tor. 1916.

Öl auf Leinwand.

Eberle 1916/27. Rechts unten signiert.

55 x 86 cm (21.6 x 33.8 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18,59 h ± 20 Min.

€ 240.000 – 280.000 *

\$ 276,000 – 322,000

PROVENIENZ

- Max Liebermann, Berlin (mit dem Titel „Abend am Brandenburger Tor“, am 28.12.1916 an Paul Cassirer verkauft).
- Paul Cassirer, Berlin (1916, PC-Nr. 15901).
- Sammlung Adolf Rothermundt, Dresden, erworben bei Paul Cassirer am 28.12.1916.
- Privatsammlung Schmidt (bis 1958).
- Kunsthandlung J.P. Schneider, Frankfurt am Main (1958, auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Sammlung Deutsche Bank AG, Frankfurt a. M. (1958 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Epoques Zürich, Schweizer und ausländische Stiche, Zeichnungen, Aquarelle und Lithographien, bedeutende Privatsammlungen französischer und englischer Graphiken des 18. und 19. Jahrhunderts, Handzeichnungen berühmter Meister (...), Auktion im Zunfthaus zur Meise, 28.-30. April 1942, Los 881.
- Moderne Malerei, Kunstverein Frankfurt a. Main, 1963, Nr. 79 m. Abb. („Frankfurter Privatbesitz“).
- Max Liebermann in seiner Zeit, Nationalgalerie Berlin 1979; Haus der Kunst, München, 1980, Nr. 112 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Max Liebermann en Holland, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1980, Nr. 63. Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin-Museum, 19.9.-1.11.1987, Nr. 134, S. 240.
- Max Liebermann. Jahrhundertwende, Alte Nationalgalerie, Berlin, 20.7.-26.10.1997, Kat.-Nr. 59, mit Abb.
- Max Liebermann: From Realism to Impressionism, Skirball Cultural Center, Los Angeles, 15.9.2005-29.1.2006; The Jewish Museum, New York, 10.3.-9.7.2006.
- Der Deutsche Impressionismus, Kunsthalle Bielefeld, 22.11.2009-28.2.2010.
- Max Liebermann und Lesser Ury - Zweimal Großstadt Berlin, Liebermann Villa am Wannsee, Berlin, 19.5.-26.8.2019.

LITERATUR

- Kunst und Künstler, Jg. XV, Heft 10, Juli 1917, Abb. S. 486; Erich Hancke: „Max Liebermanns Kunst seit 1914“, in: Kunst und Künstler, Jg. XX, 1922, Heft 10, S. 340-352, 348 („Ansicht der Budapester Straße bei Abendbeleuchtung aus dem Jahre 1916“).

- **Max Liebermann malt eine in seinem Werk einzigartige Straßenszene: ein Nachtbild und zugleich eine seiner wenigen Berlin-Ansichten**
- **Liebermann, der Naturalist, dokumentiert eine abendliche, sich tagtäglich wiederholende Szene Mitten im Ersten Weltkrieg in Berlin, unweit seines Ateliers**
- **Mit wenigen Farbnuancen schichtet der Künstler das Gesehene in leicht schräger Ansicht ohne eigenen Abstand parallel und virtuos bis in den Hintergrund**



Plan der Ministergärten von 1904.

Max Liebermann malt eine winterliche Straße am Abend, Laternen streuen ihr Licht über die Szene. Unter den kahlen Bäumen streben Passanten in verschiedene Richtungen. Eine Droschke am linken Bildrand ist im vorbeifahrenden Wechsel mit einer entgegenkommenden Straßenbahn, die Begegnung mit dem industriellen Fortschritt. Im Hintergrund eine hohe Mauer mit Schmuckvasen, dahinter ragen entlaubte Bäume in den dunklen Himmel. Ende des Jahres 1916, ein Jahr vor Liebermanns 70. Geburtstag, scheint nichts auf die für viele Menschen so schwierige Zeit während des Ersten Weltkrieges hinzuweisen, obwohl die deutsche Heeresleitung zu Beginn des Jahres die Offensive auf die Festung von Verdun eröffnet hat und das unendliche Leiden in den Gräben nach fast einem Jahr noch andauert, Otto Dix diesem Grauen aufwühlende Zeichnungen widmet, und die Lebensmittel zu Hause in Berlin drastisch rationiert werden, die Menschen darunter leiden, aber ihrem Tagesrhythmus folgen: so scheint es. Im Jahr 1916 malt Liebermann offensichtlich weniger. Es entstehen Porträts von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie u. a. von Generalfeldmarschall Karl Wilhelm Paul von Bülow oder des Verlegers Samuel Fischer und eine Anzahl von Selbstbildnissen in unterschiedlichen Posen und Fragestellungen an sich selbst. Und er malt diese



Straßenszene, eine von den wenigen, die Liebermann zum Thema macht. Erstaunlich aber ist vielleicht die Sicht Liebermanns auf das abendliche Treiben in der Nähe seines Ateliers am Pariser Platz. Er verzichtet auf eine Perspektive, wie wir sie von den vielen Berliner Straßenszenen eines Lesser Ury kennen. Liebermann schichtet das Gesehene in leicht schräger Ansicht ohne eigenen Abstand parallel bis in den Hintergrund: eine helle Mauer und das vorbeifahrende Ungetüm der Straßenbahn. Die Passanten streben ihren Zielen nach, entlang der Baumallee, kein Verharren, kein Ausruhen. Liebermann mag diese Szene bei einem abendlichen Spaziergang aufgefallen sein, entlang der Königgrätzer Straße, gleichsam hinter seinem Haus am Brandenburger Tor vorbei in Richtung Potsdamer Platz, entlang der sogenannten Ministergärten mit den hochherrschaftlichen Gebäuden, in denen Ministerien untergebracht sind, gegenüber dem Tiergarten. (Abb.) Nach dem Ende des ‚Deutschen Krieges‘ gegen Armeen von Österreich und Sachsen erfolgt 1867 die Umbenennung der ehemals nach dem Stadtrat Carl August Heinrich Sommer benannten „Sommerstraße“, um an die siegreiche Schlacht bei Königgrätz vom 3. Juli 1866 zu erinnern. Damals, vielleicht Ende November, als Liebermann dort den abendlichen Spaziergang pflegt, heißt die Straße aber bereits

Budapester Straße; wegen der Allianz mit Ungarn 1915 umbenannt. Nach dem Tode des Reichspräsidenten Friedrich Ebert im Jahr 1925 wird der Straßename ihm zu Ehren erneut geändert. Nach acht Jahren, gleich zu Beginn des Nationalsozialismus, ehrt das neue Regime ihren NSDAP-Reichspräsidenten Hermann Göring mit dieser Straße. In der Nachkriegszeit verläuft hier die Grenze zwischen dem britischen und dem sowjetischen Sektor, 1961 folgt die Berliner Mauer entlang der ehemals Königgrätzer Straße. Heute verbindet wie einstmals die Ebertstraße wieder den Potsdamer Platz mit dem Friedrich-Ebert-Platz hinter dem Reichstagsgebäude. Liebermann, der Naturalist, malt eine abendliche, sich tagtäglich wiederholende Szene, die Lichter spiegeln sich im Nass des Asphalt, von eilenden Menschen belebt. Dies ist ein ungewöhnliches Motiv für diesen renommierten Künstler, dessen offizielle Porträts zu den begehrtesten der Berliner Gesellschaft des Kaiserreichs gehören, dessen Stimme in den bürgerlichen Kulturgremien gehört wird. Dessen Bilder des privaten Gartens um seine Wannsee-Villa, voller Farben der impressionistisch blühenden Rabatten, im deutlichen Gegensatz stehen zu diesem besonderen und in seinem Werk wohl einmaligen Nachtbild, gesehen unweit von seinem Berliner Atelier am Pariser Platz. [MVL]

JOSEF SCHARL

1896 München - 1954 New York

Konferenz / Die Gruppe. 1927.

Öl auf Leinwand.
Firmenich/Lukas 94. Rechts unten signiert und datiert. 81 x 65 cm (31,8 x 25,5 in).

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46.000 – 69.000

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Privatsammlung Berlin (bis 2008, Grisebach 29.11.2008).
- Privatsammlung (seit 2008, Grisebach 29.11.2008).

AUSSTELLUNG

- Kollektivausstellung Josef Scharl, in den Räumen des Deutschen Künstlerverbandes, München 1929, Kat.-Nr. 13.
- Josef Scharl. Gedächtnisausstellung, Galerie Nierendorf, Berlin 1964, Abb. S. 16.
- Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-33, Tate Modern, London, 30.7.2018-14.7.2019, mit Abb. S. 68.

LITERATUR

- Villa Grisebach, Berlin, Kunst des 19./20. und 21. Jahrhunderts, 29.11.2008, Kat.-Nr. 213, mit Abb.

Scharl ist ein Menschenmaler, dessen besondere malerische Qualität sich in seinen starken Charakterporträts entlädt, die immer wieder einfache Arbeiter und Soldaten in ihrer vom Leben oder vom Tod geschundenen Körperlichkeit mit ungeschönter Direktheit zeigen. Vor allem zeigt sich diese aber auch in seinen wunderbaren mehrfigurigen Gesellschaftsgemälden der 1920er Jahre. Im typischen Stil der zwanziger Jahre hat Scharl in „Konferenz / Die Gruppe“ die politischen Charaktere der Weimarer Republik in seinem charakteristischen, von Van Gogh inspirierten bewegten Strich auf die Leinwand gesetzt. Rechts hinten dürfte Stresemann, der Reichskanzler und spätere Reichsminister, zu sehen sein, dessen kahlköpfige Physiognomie Scharl in meisterhaft überzeichneter Manier malerisch umgesetzt hat. Wenn auch weniger karikaturistisch angelegt, so ist unsere starke Charakterstudie doch mit den zeitgleichen Schöpfungen eines George Grosz vergleichbar, dessen berühmte Darstellung der „Stützen der Gesellschaft“ (1926, Nationalgalerie Berlin) sich in unser kollektives Bildgedächtnis eingegraben hat. Scharls sezierende Gesellschaftsbilder dieser Jahre wie „Konferenz / Die Gruppe“ oder „Blinder Bettler im Café“

- Scharls sezierende Gesellschaftsbilder der 1920er Jahre gehören zu den absoluten Höhepunkten seines Schaffens
- Wunderbare Charakterstudie der politischen Gesellschaft der Weimarer Republik
- Mehrfigurige Arbeiten aus dieser Schaffenszeit sind selten und gehören zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers



Josef Scharl, Der Abend, 1925, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. Verkauft bei Ketterer Kunst am 7.6.2018. Auktionsergebnis: 150.000 Euro.

(1927, Kunsthalle Emden), „Drei Korporierte (Larven)“ (1925, Lenbachhaus München) gehören zu dem Besten, was Scharls malerisches Werk zu bieten hat. Und so überrascht es nicht weiter, dass die „Große Gesellschaft (Theaterpause)“ (1930) und die von uns 2018 veräußerte Gesellschaftsstudie „Der Abend“ (1925) auf dem internationalen Auktionsmarkt zu den drei Top-Zuschlägen des Künstlers zählen. In den 1920er Jahren ist Scharl auf dem Höhepunkt seines Schaffens, er schließt sich der Künstlervereinigung „Neue Münchner Sezession“ und den „Juryfreien“ an und beteiligt sich erfolgreich an deren Ausstellungen. Mit der beginnenden nationalsozialistischen Kulturpolitik kommt es in den 1930er Jahren bereits zu einer entscheidenden Wende: Verkäufe und Ausstellungsbeteiligungen nehmen ab, die finanzielle Lage Scharls spitzt sich zu und ihm wird ein Malverbot auferlegt. Trotzdem ermöglicht ihm Karl Nierendorf 1935 noch eine Einzelausstellung. Eine Einladung des Museums of Modern Art in New York, gemeinsam mit Beckmann, Scholz, Heckel und Hofer an einer internationalen Ausstellung teilzunehmen, bestärkt Scharls Auswanderungspläne und er emigriert schließlich 1939 nach Amerika. [JS]



HANNS BOLZ

1885 Aachen - 1918 Kuranstalt Neuwittelsbach (bei München)

Porträt des Kunsthändlers Alfred Flechtheim. Um 1910/11.

Öl auf Leinwand.
41 x 33 cm (16.1 x 12.9 in).

Mit einer Expertise von Herrn Ernst Cremer, Aachen,
vom 10. Oktober 2008 (in Kopie).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Der Neue Kunstsalon Max Dietzel, München (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Neue Kunst Hans Goltz, München (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (bis 2008, Ketterer Kunst, 3.12.2008).
- Privatsammlung (seit 2008, Ketterer Kunst, 3.12.2008).

LITERATUR

- Ernst Cremer, Hanns Bolz. Botschafter der Moderne, Alsdorf 2018, S. 232.
- Ketterer Kunst, Auktion 342, Moderne Kunst, 3.12.2008, Los-Nr. 230, mit Abb.
- Vgl. J. Heusinger von Waldegg, In memoriam Hanns Bolz, in: Aachener Kunstblätter, Bd. 47, 1976, S. 293ff.

Der früh verstorbene Hanns Bolz gehört zu den großen expressionistischen Talenten des Rheinlandes. Erst in den 1960er Jahren beginnt die kunsthistorische Forschung langsam den Namen Hanns Bolz aus der Vergessenheit zu holen, wobei einer umfassenden Beschäftigung mit seinem Werk leider bis heute die geringe Zahl an erhaltenen Arbeiten entgegensteht, da Bolz testamentarisch die Vernichtung seines Werkes verfügt und den Großteil seine Werke vor seinem Tod selbst vernichtet hat. Hanns Bolz absolviert wohl um 1905/1908 ein Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie. Im Anschluss geht er nach Paris, wo er bis Kriegsbeginn die meiste Zeit verbringt. Er mietet sich ein Atelier auf dem Montmartre, rue Gabrielle 49, das zuvor von Pablo Picasso genutzt wurde. Im Café du Dôme ist er ständiger Gast und gehört bald zu der kleinen deutschen Künstlerkolonie, die sich dort um Purrmann und Levy etabliert hatte. Spätestens hier lernt er den Kunsthändler Alfred Flechtheim kennen, der den illustren und in seinen Stilrichtungen ganz heterogenen Kreis der „Dômiers“ 1914 erstmals in seiner Galerie zeigt. Bolz wird bereits zu Lebzeiten bei den Kunsthändlern Hans Goltz in München und bei Alfred Flechtheim in Düsseldorf ausgestellt, die beide als Wegbereiter der Moderne gelten. In seinem malerischen Werk zeigt sich deutlich die Auseinandersetzung mit dem französischen Kubismus und Fauvismus. In den ersten Pariser Jahren ist wohl auch unser Porträt entstanden, das wahrscheinlich den berühmten Moderne-Händler Alfred Flechtheim zeigt. Auffällig ist die charakteristische Physiognomie des Dargestellten: die große, markante Nase, die fliehende Stirn, das spitze Kinn und der große Mund mit den vollen Lippen. Die Beleuchtung von schräg hinten verleiht den

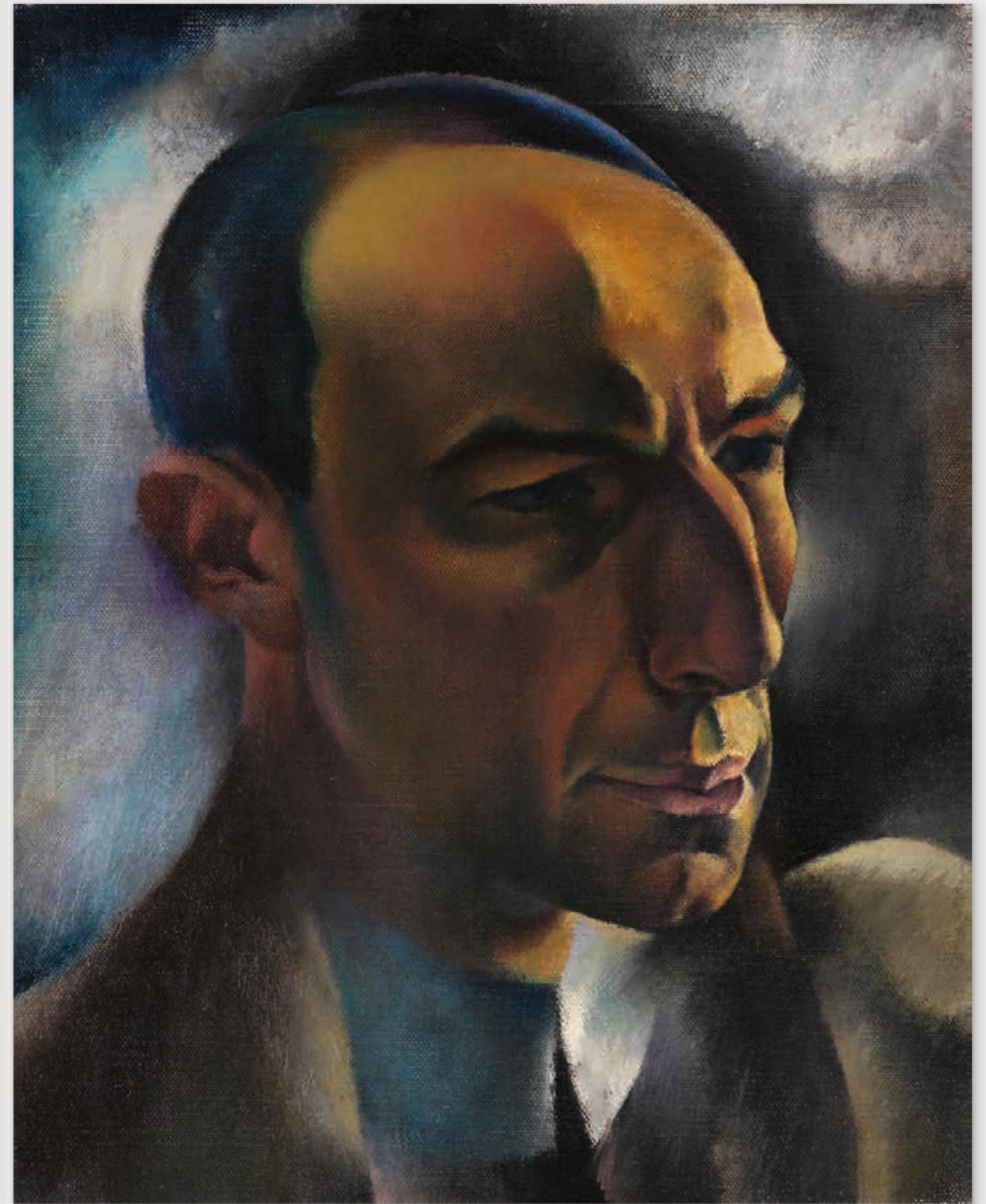
- **Wunderbare Arbeit aus dem kleinen aber qualitativ herausragenden Werk des wiederentdeckten Rheinischen Expressionisten Hanns Bolz**
- **Bolz' Gemälde wurden in den führenden Avantgarde-Galerien von Alfred Flechtheim in Düsseldorf und Hans Goltz in München ausgestellt und waren auch auf Herwarth Waldens legendärem „Erstem Deutschen Herbstsalon“ (1913) in Berlin vertreten**
- **Da der früh verstorbene Künstler vor seinem Tod seine Werke teils selbst vernichtet und teils testamentarisch deren Vernichtung verfügt hat, sind heute nur noch wenige Arbeiten des Künstlers erhalten**
- **Bisher wurden erst 23 Gemälde des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Porträts des bedeutenden Moderne-Händlers Alfred Flechtheim wurden u.a. auch von Karl Hofer (1922, Musée de Grenoble) und Otto Dix (1926, Nationalgalerie Berlin) geschaffen**



Porträt von Alfred Flechtheim, 1911.
Fotografie Thea Sternheim.

energischen Gesichtszügen eine besondere Prägnanz. Typisch für das Werk von Bolz ist hier die gedämpfte Farbpalette und die kubistisch beeinflusste Behandlung von Licht und Schatten, die ein Gegeneinandersetzen heller und dunkler Bildzonen mit sanften Modulationen und Übergängen zu vereinen versteht.

Hanns Bolz ist auf allen wichtigen Ausstellungen seiner Zeit vertreten. Er nimmt an der Sonderbundausstellung 1912 in Köln, der Armory Show in New York und Chicago und an Herwarth Waldens „Erstem Deutschen Herbstsalon“ 1913 in Berlin teil. 1914 wird der Künstler zum Militärdienst eingezogen und erleidet eine schwere Gasvergiftung, die ihn teilweise erblinden lässt. Bolz wird vorzeitig entlassen und verstirbt 1918 an den Folgen seiner Kriegsverletzung in der Kuranstalt Neuwittelsbach bei München. Alfred Flechtheim zeigt 1922 in seiner Galerie unter dem Titel „Hanns Bolz. In Memoriam“ eine Gedächtnisausstellung mit 30 Gemälden des damals hoch geschätzten und heute leider nahezu vergessenen Rheinländers. [JS]



CARLO MENSE

1886 Rheine/Westfalen - 1965 Königswinter

Bildnis Don Domenico. 1924.

Öl auf Malpappe.

Rechts unten signiert. Verso signiert, datiert und betitelt „Don Domenico“.
53,6 x 42 cm (21.1 x 16.5 in).

Das Gemälde recto ist im Hintergrund, im Bereich des Mantels, des Kinns und der Haare von fremder Hand übermalt. Eine restauratorische Entfernung der Übermalungsschicht würde der originalen Bildschöpfung zugutekommen.
Verso Porträtstudie einer alten Frau (wohl die Mutter des Künstlers).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde von Frau Dr. Drenker-Nagels mündlich bestätigt.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Sammlung Vera Mense, Honnef (1969).
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung (2009 erworben).

AUSSTELLUNG

- Neue Sachlichkeit, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 14.6.-13.9.1925, Kat.-Nr. 66.
- Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-33, Tate Modern, London, 30.7.2018-14.7.2019, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 63.

LITERATUR

- Wieland Schmied. Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918-1933, Abb. 51.
- Magic Realism. Art in Weimar Germany 1919-33, Tate Modern, London, 30.7.2018-14.7.2019, S. 109, Abb. S. 63.

Carlo Mense nimmt schon 1912 an der berühmten „Sonderbundaustellung“ in Köln teil. In den folgenden Jahren sind Werke von ihm auf Ausstellungen wie der 1913 von August Macke im Kunstsalon Cohen in Bonn organisierten „Ausstellung Rheinischer Expressionisten“ oder dem „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in der Galerie Herwarth Waldens zu sehen. Er ist, das kann man mit Fug und Recht behaupten, ein Teil der Avantgarde Deutschlands. Stilistisch wandelt er sich ab 1918, wendet sich nun zunehmend vom Expressionismus ab und findet zu beruhigteren Formen. Dies wird mit seiner Übersiedlung nach München und seiner Anknüpfung an zeitgenössische Strömungen der Kunst Italiens in Verbindung gebracht. Es ist die „Pittura metafisica“ aus dem Umkreis von Carlo Carrà und Giorgio de Chirico, die ihn beeinflusst. Das Verbreitungsorgan dieser Gruppe ist die Zeitschrift „Valori Plastici“. Carlo Menses Galerist Hans Goltz, bei dem er 1918 in München seine erste Einzelausstellung platzieren kann, übernimmt im Herbst 1919 den Vertrieb von „Valori Plastici“ für Deutschland. In Anlehnung an das Gedankengut der Gruppe um die 1918 bis 1922 erscheinende Zeitschrift findet Carlo Mense zu seiner eigenen Italien-

- Carlo Mense im Einfluss der „Pittura metafisica“
- Neusachliches Porträt von überzeugender Kraft
- Porträts sind der Schwerpunkt und auch Höhepunkt seiner Malerei der 1920er Jahre



Carlo Mense. Don Pepe, 1924.
Öl auf Leinwand.
Städtische Galerie im Lenbachhaus
und Kunstbau München.

Interpretation. Im Jahr 1922 nimmt er selbst an einer Ausstellung der „Valori Plastici“ in Mailand teil. Auf Reisen nach Italien, die er nachweislich ab 1920 unternimmt, besucht Mense immer wieder seinen in Positano lebenden Freund Richard Seewald. In dieser Zeit entstehen neben Landschaften auch etliche Porträts. So auch die 1924 entstandenen Bildnisse von italienischen Klerikern, zu denen auch unser in diesem Jahr entstandenes Bildnis des Don Domenico gehört. Das Porträt ist von einer großen Präsenz. Carlo Mense mag in der Kunst Italiens eine ruhige Antwort auf die verwirrenden und beunruhigenden Lebensumstände im Deutschland der Weimarer Republik gefunden haben. Von der Möglichkeit durch Kunst politisch wirksam zu arbeiten hatte er sich schon längst abgewandt.

Porträts bleiben im Werk von Carlo Mense ein fester Bestandteil seiner Bildsprache, besonders seit der Entwicklung neusachlicher Tendenzen. Wer jener Don Domenico ist, lässt sich heute nicht mehr sagen, auf der Rückseite befindet sich jedoch ein nicht bis ins letzte ausgearbeitetes, aber dennoch eindrucksvolles und sehr persönliches Porträt: Menses Mutter. [EH]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

Doda Voriidis. 1977.

Unikat. Synthetische Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand. Verso auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert. Dort mit der zweifachen handschriftlichen Nummerierung „PO50.658“, dem zweifachen Nachlassstempel und dem zweifachen Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., sowie der handschriftlichen Bezeichnung „VF“. Auch auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Nummerierung „PO 50.658“. 66,5 x 66 cm (26.1 x 25.9 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 100.000

\$ 103,500 – 115,000

PROVENIENZ

- The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.
- Privatsammlung USA.
- Privatsammlung Deutschland.
- Firmensammlung Deutschland.

Mit seinen oftmals quadratisch angelegten Porträts berühmter Persönlichkeiten und wohlhabender Mitglieder der amerikanischen High Society schafft Andy Warhol aus heutiger Sicht absolut ikonische Werke. Sie entsprechen nicht nur dem damaligen kulturellen Zeitgeist, sondern prägen mit ihren leuchtend bunten Farbkombinationen und auf das Wesentliche reduzierten Gesichtszügen die Ästhetik der amerikanischen Pop-Art. Heute werden sie aufgrund ihres ungewöhnlich hohen Wiedererkennungswerts geradezu als Synonym für Andy Warhols gesamtes Œuvre gesehen. Ihre motivischen und kompositorischen Ähnlichkeiten sind dabei voll und ganz auf die gestalterischen Prinzipien des Künstlers selbst zurückzuführen: „You see, I think every painting should be the same size so [...] nobody thinks they have a better painting or a worse painting.“ (Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, New York 1977, S. 149).

Bevor das Antlitz der jeweiligen Person mit Polymer- und Siebdruckfarben auf Leinwand gebannt wird, entstehen bei einem Fotoshooting in Warhols New Yorker Atelier-Werkstatt „The Factory“ zunächst einige, im Falle der hier Dargestellten Maria „Doda“ Voriidis-Goulandris etwa ein Dutzend, vom Künstler selbst geschossene und noch größtenteils erhaltene Polaroid-Fotografien (Sammlung des Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive, UC Berkeley). Anschließend wählt der Künstler dann auf Basis bestimmter Kriterien, darunter der Pose, Farbigkeit und Bildwirkung, ein oder zwei Aufnahmen aus, die er mithilfe eines Projektors vergrößert, auf transparenter Folie nachzeichnet und gleich einem zweidimensional arbeitenden Schönheitschirurgen auch Veränderungen an der Optik der Dargestellten vornimmt. Nasen werden verkürzt, Falten geglättet, der Teint vereinheitlicht, der

- Eines der früheren Frauenporträts aus den 1970er Jahren
- Die Porträts der 1970er sind durch Schattierungen und größere Farbvielfalt noch deutlich detaillierter gearbeitet als Warhols spätere Arbeiten der 1980er Jahre
- Im selben Jahr porträtiert Warhol u. a. die berühmten Sportler O. J. Simpson, Muhammad Ali und Pelé

„Pop Art is for everyone.“

Andy Warhol in einem Interview mit Gretchen Berg im Mai 1967, zit. nach: Ausst.-Kat. Andy Warhol: A Factory, Wien 1999, o. S.

Kragen verändert und das Alter verborgen. In einem aufwendigen Prozess wird die nachgezeichnete Fotografie dann zu einer Druckvorlage umgearbeitet und schließlich in ein geradezu perfektes Gemälde verwandelt. Zu einer Zeit, in der die Porträtmalerei in der zeitgenössischen Kunst eher als aussterbende Gattung angesehen wird, schafft Warhol mit großem kommerziellen Geschick so innovative und neuartige Porträts berühmter wie weniger berühmter Zeigenossen, die den Kunsthistoriker Robert Rosenblum dazu veranlassen, Warhol den Titel „Hofmaler der 1970er Jahre“ zu verleihen.

Im Falle der hier dargestellten ersten Ehefrau des griechischstämmigen New Yorker Reeders und Kunstsammlers George A. Embiricos, Maria „Doda“ Voriidis-Goulandris, verwirklicht Warhol nachweislich sogar mindestens drei unterschiedliche Polaroid-Posen als farbenprächtige Leinwand-Arbeiten. Eine dieser Arbeiten befand sich bspw. in der Sammlung ihres Bruders Basil Goulandris (gest. 1994). Den Quellen nach zu urteilen scheint Mrs. Voriidis eine schillernde Persönlichkeit gewesen zu sein. Zeit ihres Lebens unterstützt sie zahlreiche internationale wie auch regionale kulturelle und wohltätige Organisationen. Nach ihrem Tod im Jahr 2015 lassen ihre Söhne einige ihrer schönsten Kleidungsstücke (namentlich von Oscar de la Renta, Yves Saint Laurent, Carolina Herrera u. a.) zugunsten der griechischen Hilfsorganisation „Hellenic Society for Disabled Children (ELEPAP)“ versteigern. Ein damals veröffentlichtes Foto zeigt Mrs. Voriidis mit pelzgesäumter Stola in einem blumig-barock angehauchten Wohnzimmer neben einer kleinen Anrichte mit mehreren Fabergé-Eiern. Eines ihrer knallig-bunten Pop-Art-Porträts muss in ebendiesem Interieur ein wahrer Hingucker gewesen sein. [CH]



MARKUS LÜPERTZ

1941 Liberec/Böhmen - lebt und arbeitet in Berlin, Düsseldorf und Karlsruhe

Selbstportrait ‚Ich als Dichter‘. 1983.

Öl auf Leinwand.

Rechts oben mit dem Künstlermonogramm. 100 x 81 cm (39.3 x 31.8 in).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde vom Atelier Markus Lüpertz mündlich bestätigt. Wir danken für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.07 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 ^N

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung (direkt vom Künstler erhalten).

AUSSTELLUNG

· Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 29.1.-30.3.1986, S. 42 und Kat.-Nr. 29 (mit ganzseitiger Farbabb., S. 85).

· Markus Lüpertz. Gemälde - Skulpturen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30.3.-2.6.1996, Kat.-Nr. 27 (mit ganzseitiger Farbabb., S. 83).

LITERATUR

· Dorothee Jansen u. Thomas Heyden (Hrsg.), Reden zu Lüpertz. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1996, S. 55f. (mit Abb.).

· Siegfried Gohr, Markus Lüpertz, Köln 2001, S. 144 (Abb.-Nr. 117).

· Kosme de Barañano u. Carolina Andrada Páez, The Works of Markus Lüpertz in the Bilbao Fine Arts Museum Collection, S. 10, in: Bulletin, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Nr. 7, Bilbao 2013, S. 195-222 (mit Farbabb., S. 12).

Markus Lüpertz gilt heute als einer der bedeutendsten deutschen Gegenwartskünstler. Obwohl die Malerei innerhalb seines Œuvres den höchsten Stellenwert einnimmt, arbeitet er interdisziplinär, in vielfältigen unterschiedlichen Bereichen der bildenden Kunst und Literatur. Seit den 1980er Jahren entstehen zahlreiche bildhauerische Arbeiten und bereits 1975 veröffentlicht er seinen ersten Gedichtband, sodass der Titel der hier angebotenen Arbeit „Ich als Dichter“ sich nicht als fantastische Vorstellung, sondern als auf Tatsachen beruhende Selbstreflexion offenbart.

Mehrfach porträtiert sich der Künstler als Sänger und Dichter „Orpheus“ aus der griechischen Mythologie. Mit betörender Stimme verzaubert dieser Tiere, Pflanzen und Steine. So verwundert es nicht, dass Lüpertz seinem Selbstporträt hier links eine hinabschauende Amsel, einen kleinen Buchfinken und rechts eine glubschäugige, fischähnliche Kreatur zur Seite stellt. Da es Orpheus trotz seiner Fähigkeiten nicht gelingt, den Tod zu besiegen, mag man Lüpertz' Selbstporträt auch eine weitere Dimension unterstellen. Die linke untere Ecke erinnert an den Mythos des Ikarus, der, von den Göttern bestraft, ins Meer stürzt. In einem Interview auf seine Angst vor dem Tod angesprochen, erklärt der Künstler: „Ich kann mir das nicht vorstellen, alt zu werden.“ (zit. nach: Welt Online, 23.4.2016). Lüpertz sieht die Motivation für seine Malerei in einem permanenten Konflikt, in dem ununterbrochenen Kampf gegen den Tod: Die Malerei als Verewigung des eigenen Ichs,

- Aus der Werkserie der Selbstporträts der frühen 1980er Jahre
- Erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten
- Seit fast 25 Jahren in Privatbesitz
- Teil bedeutender Einzelausstellungen, etwa im Münchener Lenbachhaus und in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- Abstrakte, zeitgenössische Interpretation eines mythologisch aufgeladenen Sujets

„zwitschernd vor kraft
als vogel sonderbar
die dreibeinigkeit des absonderlichen
den buckel des unverstandenen
den alles verstehenden verstand
des falsch liebenden
verliebten springmesser gleich
glasklar in einsicht
trübe vor ewigkeit
wußt ich es immer
mein Genie.“

Markus Lüpertz, zit. nach: Ausst.-Kat. Markus Lüpertz. Belebte Formen und kalte Malerei, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1986, S. 25f.

das Selbstporträt nicht nur als narzisstische Tat, sondern als Momentaufnahme des Daseins, und als Zeichen für seine Suche nach Identität. Natürlich zeigen die Selbstporträts keinerlei Ähnlichkeit mit der äußeren Erscheinung des Meisters. Dem Künstler geht es vielmehr um die Darstellung seines Inneren zu ebendiesem Zeitpunkt. So, wie er auch den in seinen früheren Bildern dargestellten Gegenständen jegliche Funktion abspricht, sie radikal vereinfacht und monumentalisiert, greift er auch in seinen Selbstporträts auf die für sein Schaffen ganz eigene, charakteristische und abstrakte Farbflächenmalerei zurück.

Formal und motivisch nehmen die Selbstporträts wie auch unser hier gezeigtes Werk ein Stück weit die Arbeiten der Werkserie „Männer ohne Frauen - Parsifal“ aus den 1990er Jahren vorweg. Auch in ihnen reduziert Lüpertz die Darstellung auf frontal gezeigte, meist alleinstehende Gesichter in undefinierbarem Umraum, deren Gesichtszüge aus schmalen Strichen und farbkräftigen Farbflächen bestehen und häufig von Gitterstrukturen umspielt werden, was im Ansatz mit dem hier eingesetzten, hellen verschnörkelten Linienkonstrukt vergleichbar ist. Das vorliegende Selbstporträt weist sich somit als wegweisendes Werk innerhalb des vielseitigen Œuvres des Künstlers aus und verdeutlicht einmal mehr die verwirrende Ambiguität seines Schaffens. Lüpertz bewegt sich zwischen Abstraktion und Detail, Fantasie und Realität, Spontanität und intensiver Selbstreflexion, plakativer Simplizität und metaphorischer Verschlüsselung. [CH]



RAINER FETTING

1949 Wilhelmshaven - lebt und arbeitet in Berlin

Taxi South Beach. 2015.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet. 100 x 190 cm (39.3 x 74.8 in).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde vom Künstler bestätigt.

Aufszeit: 11.12.2020 – ca. 19.09 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000^R

\$ 34,500 – 46,000

PROVENIENZ

- Galerie Arndt, Berlin, 2017 (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung.

LITERATUR

- Rainer Fetting. Taxis, Monsters and the Good Old Sea, Ausst.-Kat. Arndt Art Agency, Berlin 2017, S. 82/83.

- **Extremes, schnittiges Querformat, das die Dynamik der Komposition unterstreicht**
- **Aus der berühmten Serie der „Taxibilder“**
- **Rainer Fetting gehört zu den wichtigsten deutschen Malern der letzten 30 Jahre. Die Retrospektive „Here are the Lemons“, zuletzt im Museum für Kunst und Kulturgeschichte Schloss Gottorf in Schleswig gezeigt, ist vom 29.11.2020-14.3.2021 im Dortmunder U zu sehen**



Rainer Fetting ist zutiefst von seinen Jahren in der Berliner Kunstszene geprägt. Deutlich sind seine Arbeiten von der Rückbesinnung auf expressionistische figurative Malerei, die Vorliebe für Farbe als Ausdrucksmittel und die Reduzierung der Gegenstände, die durch Malgestik ersetzt werden, geprägt. Ein DAAD-Stipendium ermöglicht ihm schließlich 1978 einen Aufenthalt in New York: Im Schaffen von Rainer Fetting hält nun die großstädtische Subkultur Einzug, vor allem Obdachlose und Aktdarstellungen meist dunkelhäutiger Männer werden zu seinen Hauptmotiven. Die bisher durch einen flächigen, gestischen Aufbau geprägten Werke werden nun durch eine dynamische Linienführung ergänzt und bestechen durch eine leuchtende Farbigkeit. Fettings souveräne Beherrschung der künstlerischen Mittel erlaubt es ihm, sich kraftvoll der Farbe zu bedienen und den Gegenstand ganz aus der Farbe heraus zu gestalten. Herausgekommen ist dabei eine aufregende Sicht der Dinge. Der Künstler übersteigert Formen- und Farbwerte und gibt ihnen so einen neuen Charakter des Ausdrucks. Die leuchtend gelben Taxis, die so eng mit der Metropole New York verbunden sind, werden 1991, nachdem Fetting schon einige Jahre in Amerika verbracht hat, zum Bildthema. Schlagartig wird dem Künstler klar: „Das ist ein gutes Image, einfach um ein aufregendes Bild zu machen, was auch jeder mit der Stadt New York identifizieren kann.“ (zit. nach Jan Hoet, Arie Hartog (Hrsg.), Fetting, 2009, S. 244). Die berühmten Yellow Cabs gibt es natürlich nicht nur in New York, sondern auch in South Beach. Das angeschnittene Bildmotiv mit dem extremen Blickwinkel und das außergewöhnliche Querformat unterstreichen die schnittige Dynamik der Komposition. Sie symbolisiert ein Gefühl von Freiheit und unbeschwertem Sommernächten. Souverän bringt Fetting dieses Lebensgefühl in seinem unverkennbaren Pinselstrich auf die Leinwand. [SM]

THOMAS STRUTH

1954 Geldern/Niederrhein - lebt und arbeitet in Berlin

Hermitage 5, St. Petersburg. 2005.

Cibachrome-Abzug.

Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet. Eines von 10 Exemplaren.

116 x 145 cm (45,6 x 57 in).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.11 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 ^N

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Galleria Monica de Cardenas, Mailand (verso mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Liechtenstein (2007 direkt beim Vorgenannten erworben).

„Manchmal wünschte ich mir, ich wäre das Gemälde,
das in die Gesichter des Publikums schaut.“

Thomas Struth zit. nach Monopol, 16.8. 2010.

- Eines der selten auf dem Auktionsmarkt angebotenen Werke der „Hermitage“-Folge
- In den 1980er Jahren beginnt Struth mit seiner berühmtesten Werkreihe, den „Museum Photographs“
- Struth gilt neben Thomas Ruff und Andreas Gursky als Hauptvertreter der Düsseldorfer Fotoschule

Thomas Struth beginnt sein Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf 1973, seine Lehrer sind keine anderen als Bernhard Becher für Fotografie und Gerhard Richter für Malerei. Die Faszination für Architektur als Artefakt übernimmt der junge Fotograf Struth von seinem Mentor Bernhard Becher. Zunächst entsteht eine umfangreiche Serie von Stadtaufnahmen in Schwarz-Weiß, auf der Suche nach dem Besonderen, Typischen, Charakteristischen durchstreift Struth die großen und kleinen Metropolen der Welt und eröffnet uns das Geheimnisvolle im scheinbar Gewöhnlichen. Struth hat den besonderen Blick, mit dem er in seinen wohlkomponierten Fotografien die Beziehung

zwischen Vergangenheit und Gegenwart erforscht und uns eine subtile kulturelle Untersuchung anbietet. Seit 1989 entsteht die mittlerweile bekannteste und erfolgreichste Serie der „Museum Photographs“, in der Struth die moderne Kunstrezeption von Betrachter und Bild thematisiert. Mit einem gewissen Voyeurismus positioniert er sich in Museen, Kirchen und Tempeln, um die Vielfalt der Betrachtungsformen einzufangen, zwischen kontemplativer, bildungsbürgerlicher und eventorientierter, rein touristischer Kunsterfahrung. Der Betrachter selbst wird zum Fokus des Werks. Anfangs ist Struth noch ein etwas entfernter Beobachter, doch will er noch tiefer Eintauchen und den Be-



trachter aus der Perspektive des Kunstwerks sehen. Erstmals möglich ist ihm dies 2004 anlässlich der Ausstellung zum 500. Jubiläum der David-Skulptur von Michelangelo in der Galleria dell'Accademia in Florenz. Der Clou ist, dass die Kamera versteckt neben dem Kunstwerk angebracht ist, so dass ein unbeobachteter, wirklichkeitstreuere Moment eingefangen werden kann. Die Folge „Eremitage“ ist die zweite Serie von Werken, die auf Nahaufnahmen von Personen basieren, die ein einzelnes Werk betrachten, nämlich Leonardo da Vincis „Madonna mit der Blume (Madonna Benois)“ im Staatlichen Eremitage-Museum in St. Petersburg im Jahr 2005. Die Betrachter selbst stehen wieder im

Mittelpunkt, während das Objekt ihrer Aufmerksamkeit, das da Vinci-Gemälde, nicht sichtbar ist. Sein Arrangement an staunenden, interessierten, teils andächtigen, teils gelangweilten Gesichtern ist insofern spannend, als dass auch hier die soziologische Momentaufnahme im Vordergrund steht. Die „Madonna Benois“ ist das gesetzte Element, die Besucher der lebendige Gegenpol, der in Struths Fotos noch wichtiger wird als die Kunst an sich. Struth hat sich auf ein empfindliches Gleichgewicht von Objektivität und Kritik eingelassen, wobei er seine Betrachter sicher zu den richtigen Fragen führt, die Antworten aber immer ihnen selbst überlässt. [SM]

KARL HORST HÖDICKE

1938 Nürnberg - lebt und arbeitet in Berlin

Einstürzende Neubauten. 1984.

Kunstharz auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt. 155 x 190 cm (61 x 74.8 in).

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde vom Künstler bestätigt.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 19.13 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000

\$ 28.750 – 40.250

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin.

„Tanze/Tanze/Tanze/Den Untergang.
Tanze/Tanze/Tanze/Den Untergang.
Energie/Stürzt ein/Deine Energie/Stürzt ein.“

... So die ersten Zeilen des Liedes „Der Untergang“ (1981) der deutschen Band „Einstürzende Neubauten“. Die Berliner Gruppe wurde 1980 von Blixa Bargeld, N.U. Unruh, Gudrun Gut und Beate Bartel gegründet und sorgte vor allem aufgrund ihres experimentellen Stils für Furore: Die Mitglieder verwendeten Instrumente aus Schrott und Alltagsgegenständen, die ihre apokalyptische Weltsicht zum Ausdruck bringen sollten.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass der seit Anfang der 1970er Jahre in Berlin lebende und arbeitende Künstler Karl Horst Hödicke mit seinem gleichnamigen Gemälde „Einstürzende Neubauten“ auf die Band verweist. Auch das Großformat befasst sich mit der Thematik des Einsturzes und hat einen deutlichen experimentellen und ungewöhnlichen Charakter. Dies zeigt sich zum einen in den intensiven Farben, die der Künstler in einer dünnen Schicht auf die Maloberfläche aufträgt, wobei vor allem das Gelb im Vordergrund und das Dunkelrot des nächtlichen Himmels durch seine Leuchtkraft bestechen. Es liegt etwas Bedrohliches in der Luft. Nicht nur die Farbpalette, auch der kraftvolle, impulsive Pinselstrich und die Perspektivlosigkeit des Gemäldes tragen zum spontanen und experimentellen Gesamteindruck bei.

In seinen Gemälden thematisiert Hödicke die verschiedenen Facetten der Großstadt, vor allem die Hauptstadt Berlin wird zum Prota-

- Großformat von spektakulärer Expressivität
- In seinen Großstadtbildern thematisiert Hödicke die Auswirkung künstlichen Lichts auf die Farbe
- Die Pinakothek der Moderne, München, würdigte den Künstler mit der Retrospektive „K. H. HÖDICKE. Eine Retrospektive“ (18.6.-13.9.2020). Bis zum 8. März 2021 ist die Ausstellung nun im Palais Populaire, Berlin zu sehen
- Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt

gonisten seiner Bilderwelt, sie ist die wichtigste Inspirationsquelle für die Malerei des Künstlers. Sehenswürdigkeiten wie das Brandenburger Tor und andere Berlin-spezifische Orte und Themen prägen seinen expressiven Stil. Dabei fokussiert sich der Künstler zumeist auf wenige Motive, die er teilweise stark vergrößert oder in falschen Proportionen zeigt. Das vorliegende Gemälde ist ein beeindruckendes Werk aus dieser urbanen Bilderserie, die auch immer einen sozial-kritischen Hintergrund hat. So wird im Entstehungsjahr des Gemäldes, 1984, in Berlin der Grundstein für das Neubaugebiet Hohenschönhausen gelegt; bis 1990 entstehen 30.000 Wohnungen für mehr als 100.000 Bewohner. Am 1. Oktober desselben Jahres wird das Schinkel'sche Schauspielhaus am Platz der Akademie in Ost-Berlin nach Kriegszerstörung wiedereröffnet. Diese Ereignisse und die politische Situation der deutschen Nachkriegszeit haben den Künstler sicherlich beim Malen des Ölgemäldes „Einstürzende Neubauten“ beeinflusst.

Im Sommer dieses Jahres würdigte die Pinakothek der Moderne in München den Künstler mit einer Retrospektive. Die Ausstellung „K. H. HÖDICKE. Eine Retrospektive“ (18.6.-13.9.2020) zeigt Arbeiten aus seinen wichtigsten Werkphasen seit den frühen 1960er Jahren und ist noch bis zum 8. März 2021 im Palais Populaire, Berlin, zu sehen. [SL]



„Und so kam es dann, daß es nachher gar keine reale Beleuchtung mehr war, sondern es wurde eine Beleuchtung, eine Farbe, die eben einen ganz bestimmten emotionalen Wert hatte.“

K. H. Hödicke, Gespräch mit Walter Grasskamp, in: Ursprung und Vision, Neue deutsche Malerei, Berlin 1984.

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Mai 2020

Die **Versteigerungsbedingungen** sind die Bedingungen, unter denen die Versteigerung durchgeführt wird. Sie sind Bestandteil des Versteigerungsvertrages und können in der Ausschreibung, in der Auktionsurkunde oder in einer separaten Urkunde festgelegt sein. Die Versteigerungsbedingungen sind für alle Teilnehmer an der Versteigerung verbindlich und gelten für die gesamte Dauer der Versteigerung.

1. Allgemeines

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

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

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

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

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

2.5 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.

2.6 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.

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

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können. Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

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

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

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

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

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

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung
4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.
4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

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

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

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

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

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

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

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung. Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld wie folgt erhoben:
– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 32 %
– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 € anfällt, hinzuaddiert.

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

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

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

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenständen wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:
– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25 %
– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

– uf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 16 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 5 % hinzugerechnet.
Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2 % zzgl. 16 % Ust. erhoben.

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

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

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

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

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

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

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

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

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

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

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

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

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

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

– **1.1**

– **1.2**

– **1.3**

– **1.4**

– **1.5**

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

9. Gewährleistung

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

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

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

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

10. Haftung

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

11. Schlussbestimmungen

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

– **1.1**

– **1.2**

– **1.3**

– **1.4**

– **1.5**

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

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

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

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

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

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

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

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

Verantwortliche Stelle:

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

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

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

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

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

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

Einwilligung

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

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

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

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

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

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

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

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

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

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

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

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

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

Live-Auktionen

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

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

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

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

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

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

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

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

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

Datensicherheit

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

Datenspeicherzeitraum

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

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

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

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of May 2020

1. General

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Purchase price / payment date / charges

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

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

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

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

5.4 Buyer’s premium

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

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

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

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

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

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

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

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

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

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

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

DATA PRIVACY POLICY

6. Advance payment / reservation of title

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

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

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

7. Offset and right of retention

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

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

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

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

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

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

8.4 The auctioneer has the right to withdraw from the contract if it turns out after the contract has been closed, that, due to a legal regulation or a regulatory action, he is or was not entitled to execute the contract or that there is a good cause that makes the execution of the contract unacceptable for the auctioneer also in consideration of the buyer’s legitimate interests. Such a good cause is given in particular if there are indications suggesting elements of an offense in accordance with §§ 1 section 1 or 2 of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) or in case of wanting, incorrect or incomplete disclosure of identity and economic backgrounds of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) as well as for insufficient cooperation in the fulfillment of the duties resulting from the 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 (Kulturgutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

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

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

ANSPRECHPARTNER

Abteilung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Geschäftsleitung, Öffentlich bestellter und vereidigter Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Geschäftsleitung, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
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
Leitung Versand und Logistik	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
	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
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
Kunst des 19. Jahrhunderts	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
Wertvolle Bücher	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

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

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

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

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

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

Ketterer Kunst Berlin

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

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.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 5 % der Rechnungssumme erhoben.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab Mo., 14. Dezember 2020, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37).

Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 514

1: 209, 239; 2: 276; 3: 216, 241; 4: 218; 5: 251; 6: 220; 7: 224; 8: 213; 9: 211, 252; 10: 267; 11: 248; 12: 210; 13: 255; 14: 249; 15: 222, 250; 16: 256, 257; 17: 260; 18: 236; 19: 219; 20: 204; 21: 212; 22: 221; 23: 237; 24: 229, 234, 243, 262, 263; 25: 200, 201, 202, 205, 206, 214, 217, 223, 232, 246, 253, 258, 259, 264, 269; 26: 265; 27: 277; 28: 227; 29: 225; 30: 215; 31: 238; 32: 226, 273; 33: 254; 34: 233; 35: 208; 36: 244; 37: 261; 38: 275; 39: 207; 40: 203; 41: 245; 42: 242; 43: 240; 44: 230; 45: 274; 46: 266; 47: 235; 48: 231; 49: 228; 50: 247; 51: 268, 270, 271, 272

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

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



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

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

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



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

Für Privatsammler

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

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

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

Corporate Collections

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

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

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer 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 M.A.

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49 89 55244-140



VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



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

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

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

1

Sprechen Sie mit uns!

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

Der klassische Weg: schriftlich

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

Der persönliche Weg: das Gespräch

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

Der schnelle Weg: das Online-Formular

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

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

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

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

3

Erzielen Sie den besten Preis!

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

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

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

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

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

514 Evening Sale (Freitag, 11. Dezember 2020)

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

512 Klassische Moderne (Samstag, 12. Dezember 2020)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Warnberger, Simon @
 Werner, Theodor @
 Wesselmann, Tom @
 Williams, Sue 513: 20
 Winter, Fritz 514: 200, 232 513: 37, 47, 51, 78, 80 @

Wintersberger,

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



Domeyca in ramis palmarum



KETTERER KUNST