

KETTERER  KUNST

SAMMLUNG
DEUTSCHE BANK

11./12. Dezember 2020







SAMMLUNG DEUTSCHE BANK-TEIL 1

Auktionen Evening Sale /
Klassische Moderne / Contemporary Art
11./12. Dezember 2020



EINE EINZIGARTIGE PROVENIENZ

Jedes Kunstwerk hat seine eigene Bedeutung und seinen besonderen Wert. Davon zeugt dieser Sonderkatalog mit Werken der Nachkriegsmoderne.

Was alle hier präsentierten Arbeiten aber noch zusätzlich auszeichnet, ist eine einzigartige Provenienz: Sie stammen aus der Sammlung der Deutschen Bank.

Deutschlands größte Bank hat über vier Jahrzehnte eine der weltweit bedeutendsten privaten Kunstsammlungen aufgebaut. Sie besteht heute aus mehr als 55.000 Werken, mit dem Fokus auf zeitgenössischer deutscher und internationaler Kunst (nach 45) sowie einigen Objekten der Klassischen Moderne. Arbeiten auf Papier und Fotografien stehen im Zentrum, aber auch einige Gemälde und Skulpturen gehören dazu. 200 hochkarätige, aber nicht mehr zum aktuellen Sammlungsschwerpunkt gehörende Arbeiten will die Bank jetzt innerhalb von drei Jahren verkaufen.

Dass Kunst aus dieser Sammlung überhaupt auf den Markt kommt, ist eine einmalige Chance für Kunstliebhaber, Sammler und Investoren.

Denn diese Kunstsammlung ist mehr als ein Zusammenkommen großartiger Objekte: Sie ist Ausdruck des besonderen gesellschaftlichen und internationalen Engagements der Bank und repräsentiert auch ein Stück großer deutscher Nachkriegsgeschichte.

Kunst und Bank gehören zusammen. Davon war das damalige Vorstandsmitglied (1977 bis 1994) Herbert Zapp fest überzeugt. Er legte die Grundlagen für die heutige Sammlung mit der sicheren Erkenntnis, dass Kunst die Kultur eines Unternehmens maßgeblich zum Guten beeinflusst – ein für damalige Verhältnisse völlig neuer Gedanke. Denn bis dahin diente das Sammeln von Kunst in Unternehmen vor allem der Repräsentation und erfolgte oft mehr nach persönlichen Vorlieben als nach einem zukunftsorientierten Konzept. Zapp hatte einen anderen, außergewöhnlichen Plan: Ein Expertengremium sollte in Zukunft Kunstwerke ankaufen – und zwar für alle Mitarbeitenden und für jeden Arbeitsplatz. Dieser Plan, der auch mit der damals neuen kulturpolitischen Idee „Kunst für alle“ einherging, sah nicht etwa Poster vor, sondern Originale. Gegenwartskunst sollte zum festen Bestandteil der Unternehmenskultur werden, und auch ein Medium zum Sammeln fand sich: Arbeiten auf Papier. Parallel dazu wurde der bereits seit den 70er Jahren vorhandene Bestand der Klassischen Moderne mit den Schwerpunkten „Expressionismus“, „Neue Sachlichkeit“ und „Bauhaus“ durch exemplarische Werke systematisch ergänzt.

Das Markenzeichen der Sammlung ist die außergewöhnliche Dimension der Ausstellungsaktivität. Rund 90 Prozent aller Exponate der Sammlung – einschließlich der Werke der Nachkriegsmoderne – sind

in rund 600 Gebäuden der Bank, in Ausstellungen oder als Leihgaben in zahlreichen Museen, Galerien oder Kulturinstitutionen weltweit öffentlich zu sehen. In manchen Jahren waren die Werke der Bank weltweit in zwei Dutzend prominenten Ausstellungen zu sehen. Besonders die Nachkriegskunst blickt auf eine intensive Ausstellungskarriere zurück.

Wohl keine andere Sammlung auf der Welt hat jemals eine solche globale Präsenz erreicht.

Kunst war und ist für die Bank eben nicht Schmuck für elitäre Elfenbeintürme, sondern Bestandteil eines breiten gesellschaftlichen Engagements. Dazu gehören zum Beispiel auch das Sponsoring der Frieze Art Fair in London, New York und Los Angeles, die Partnerschaft mit dem Städel-Museum in Frankfurt und das ambitionierte „Artist of the Year“ - Programm.

Dieses Sammlungsverständnis hat die Bank zudem mit außergewöhnlicher Einkaufs- und Präsentationsexpertise kombiniert: Herbert Zapp war nicht nur selbst ein großer Kenner der Kunst. Er scharte in seinem Expertengremium auch die besten Experten und Berater um sich, etwa Klaus Gallwitz, Direktor des Städel-Museums in Frankfurt, und Peter Beye, Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, die vor allem für die Ankäufe der Klassischen Moderne und die unmittelbare Nachkriegskunst verantwortlich zeichneten.

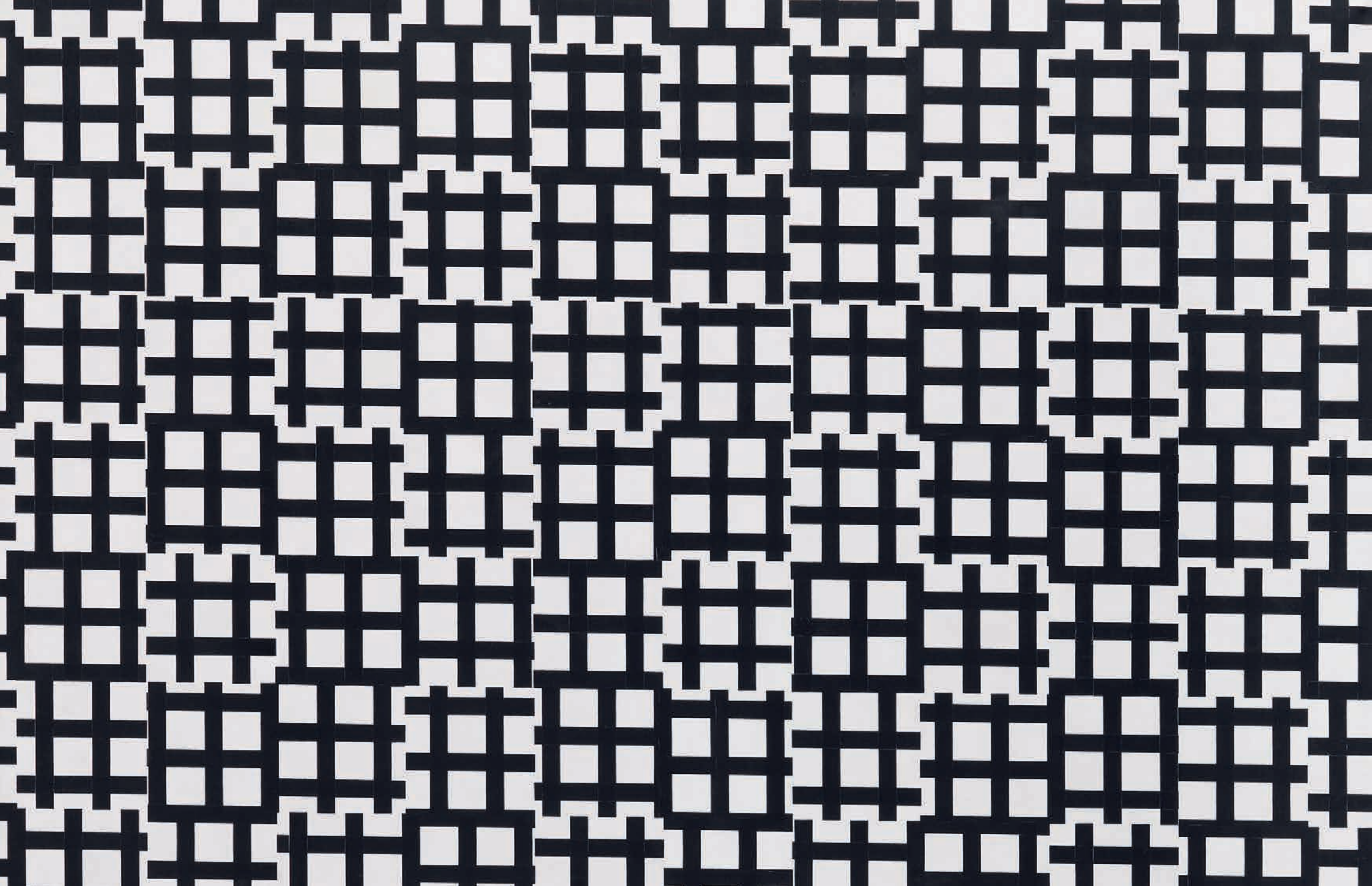
Das alles hat der Sammlung im globalen Kunstmarkt zu ganz besonderem Ansehen verholfen. Für Künstler war schon der Ankauf eine Auszeichnung, die vielen Ausstellungen brachten zusätzlich Aufmerksamkeit und Wertsteigerung.

Ihren Einsatz für die zeitgenössische Kunst setzt die Deutsche Bank fort und leistet damit auch zukünftig einen Beitrag zur Förderung von Kreativität und kultureller Entwicklung. „Aus der Sammlung der Deutschen Bank“ wird deshalb auch in Zukunft eine einzigartige Provenienz bleiben.

Im Kunstmarkt ist eigentlich nichts wertvoller als ein bedeutendes Kunstwerk mit großer Provenienz. Deshalb danke ich der Deutschen Bank, dass Ketterer Kunst Ihnen dieses besondere Angebot machen darf.

Genießen Sie den Katalog, die Auktion und vor allem die Kunst. Ich freue mich auf Ihr Gebot.

PS: Die Deutsche Bank wird einen signifikanten Teil der Auktionserlöse für den weiteren Ankauf von Werken aufstrebender künstlerischer Talente nutzen und die Sammlung damit lebendig und aktuell halten.



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).

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

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank

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

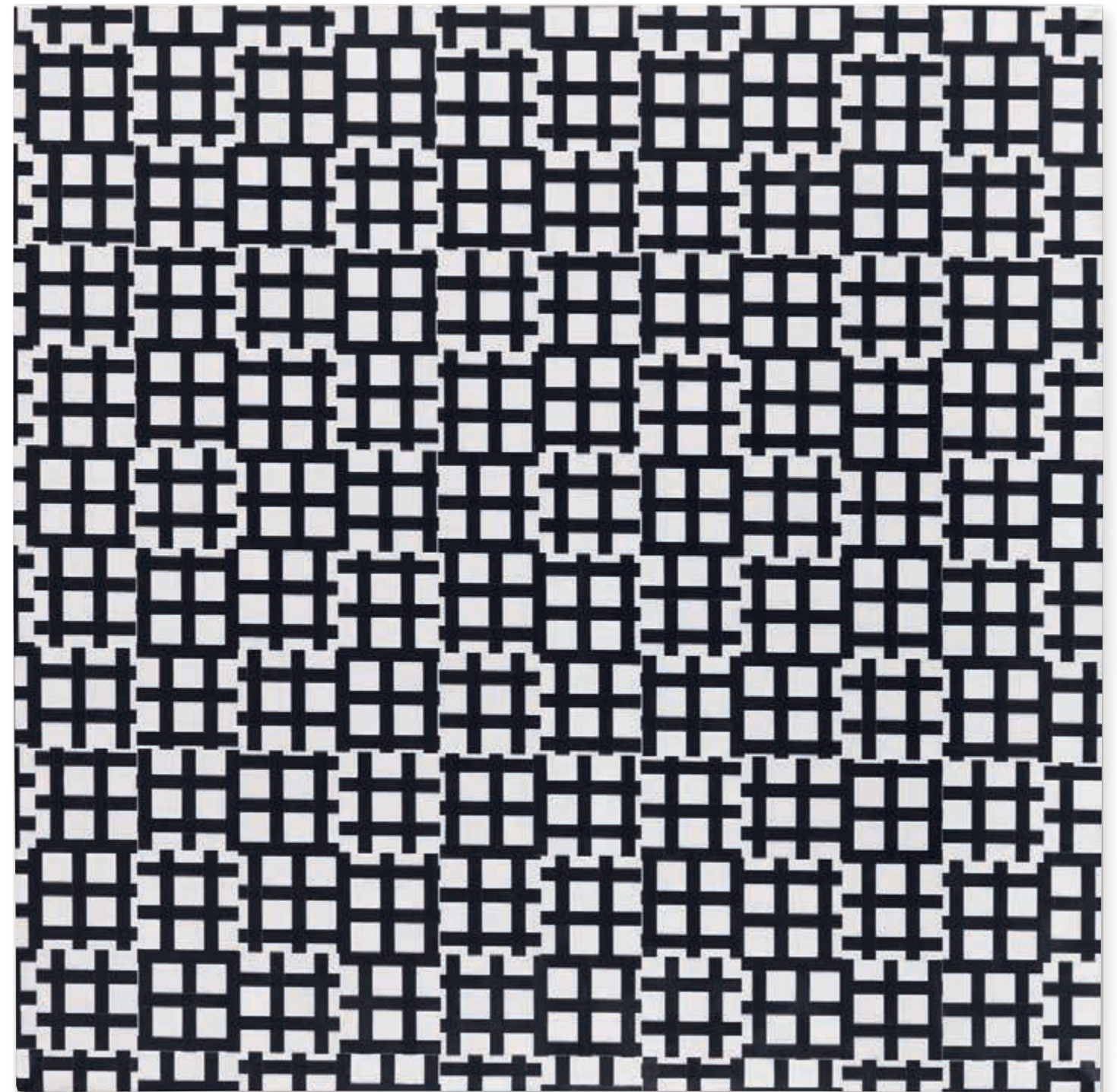


Ab dem Beginn der 1950er Jahre setzt sich François Morellet mit der Gestaltung des Bildfeldes als unendlicher Struktur auseinander, bei der der Bildträger gedanklich keine Grenze mehr darstellt. Die Gestaltung des Bildfeldes ist über die Leinwand hinaus imaginiert. Seinen Weg dorthin findet der Autodidakt durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Piet Mondrians. Unter dem Einfluss seines Werkes entschließt sich François Morellet, Gemälde zu gestalten, die den herkömmlichen Kunstbegriff radikal in Frage stellen. Anregungen vermitteln ihm neben dem Werk Piet Mondrians Arbeiten und Theorien von Max Bill und Hans Arp. Aber auch die flächendeckenden geometrischen Ornamente, die er auf einer Spanienreise in der Alhambra entdeckt, beeindrucken ihn nachhaltig.

In seinen Werken verweigert sich François Morellet jeglicher persönlicher Handschrift. Allein durch vorab festgelegte mathematische Formeln ergibt sich die Phänomenologie des Werkes. Mit der Unterwerfung der Komposition unter das Diktat einer Formel gibt François Morellet bestimmte Spielregeln vor, die es ihm ermöglichen, sich von der Willkür der Komposition zu befreien: „In derselben Zeit [d.h. um 1951] versuchte ich mich zugleich mit der Willkür der Komposition, mich auch von der des Formates, der Materie und der Farbe zu distanzieren.“ (zit. nach: Fragen an Morellet, in: François Morellet, Van Abbemuseum Eindhoven, 1971, S. 3). Raster, Linien oder Kreissegmente werden bestimmten Formeln folgend gruppiert und aufgelöst. Durch Fragmentierung, Reihung, Überlagerung und Interferenz findet Morellet grundlegende Methoden für sich, um Form und Raum zu ergründen.

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 vormalig 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]



OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe - 2014 Berlin

Ohne Titel (Rasterbild). 1959.

Acryl auf Leinwand.

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

Aufrufzeit: 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 (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

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

- 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)

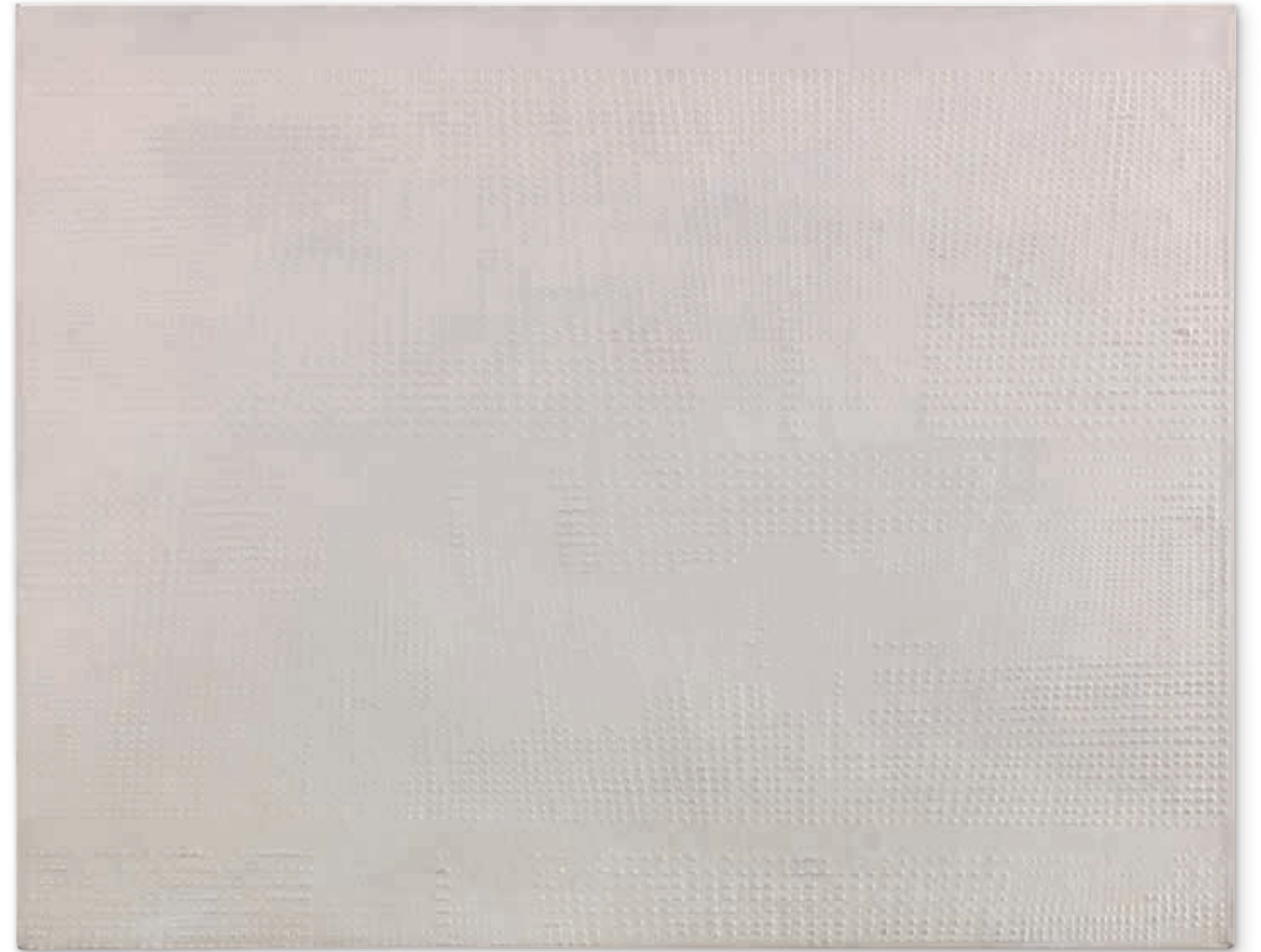
„Anfangs hat man Zero als absurde Abweichung von der herrschenden Kunstströmung abgelehnt. Jetzt haben wir die Botschaft von Zero in die Welt getragen.“

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

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

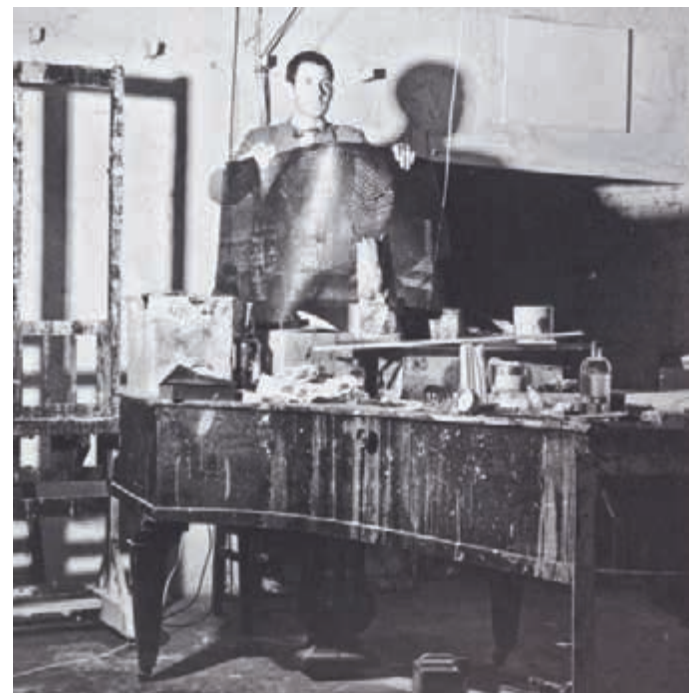
die merkwürdige Neigung der zeitgenössischen Kunst zum undurchsichtigen Dunkel, begann ich 1957 Bilder zu malen, die das Licht in möglichst vollkommener Reinheit widerspiegeln sollten. Sie waren weiß und gelb und machten das Licht als Kraft mit leiser Stetigkeit sichtbar.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Heinz 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 stanz er mithilfe eines Locheisens kleine Löchlein in unterschiedlichen Konstellationen, mal als rhythmisierte Streifen, mal als schwungvolle Kreisformationen in Metall- oder Kartonplatten, durch die er anschließend Ölfarbe presst. Die Farbe gelangt so in Form von kleinen, erhabenen Rasterpunkten analog zu der jeweiligen Perforierung der Platte auf den zuvor in der gleichen Farbe 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]



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



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 (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).

- Eines der frühesten Gemälde der „Farbräume“, die er 1978 beginnt
- Nur zwei Gemälde aus der Gruppe der „Farbräume“ hat Rupprecht Geiger mit dem Titel „Geist und Materie“ versehen
- „Rote Farbe sehen, fühlen, hören, erfrischt, macht stark gibt dir Kraft.“ (Geiger in: Rotbuch 1975/1978, o. S.)
- 1978 erste Retrospektive seines wegweisenden Werkes in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München
- Prägnante Kombination von zwei geometrischen, archetypischen Formen



„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]



BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl/Westpreußen - 2005 Köln

Walpurgis-Tag (2-teilig). 1989.

Öl (Grisaille) auf Leinwand.

Diederich/Herrmann 89/59. Rechts unten signiert und datiert. Verso nochmals signiert, datiert und betitelt. 260 x 400 cm (102.3 x 157.4 in).

Wir danken Frau Dr. Barbara Herrmann, Köln, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.26 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000^R

\$ 23.000 – 34.500

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank, (direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

- Bernard Schultze. Das große Format, Museum Ludwig, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 12.11.1994-15.01.1995 | Galleria Communale di Arte Moderna, Bologna, 27.01.-28.02.1995 | Szépművészeti Múzeum, Budapest, bis 24.09.1995 | Kunsthalle Centrum, t Elzenveld, Antwerpen, 23.11.1995-14.01.1996.
- Bernard Schultze, Deutsche Bank, Unter Sachsenhausen, Köln, 04.05.-05.07.2004.
- Tanz der Migofs. Bernard Schultze 1915-2005, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 08.05-03.07.2005.
- Bernard Schultze – Gegenwelten, MMK Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 19.10.2012-20.01.2013.

LITERATUR

- Evelyn Weiss/Stephan Diederich/Rainer BuddeBernard, Bernard Schultze. Das große Format, Ausst.-Kat., Museum Ludwig u.a., München, 1994, Ausst.-Kat. mit doppelseitiger Farbabb. 40.
- Gerhard Leistner (Hg.), Tanz der Migofs. Bernard Schultze. Werke aus der Sammlung Rugo und dem Atelier des Künstlers, Ostfildern-Ruit, 2005, S. 17, 26, mit Farbabb. S. 20, 41.
- Eva Müller-Remmert/Walter Smerling (Hg.), Bernard Schultze – Gegenwelten, Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Köln, 2012, S. 146, mit Farbabb. S. 84-85.
- Tobias Kaufhold/Wim Cox (Fotos), Konstruktiver Dialog. Die Sammlung der deutschen Bank in Köln, in: KUNSTzeit, 1/2001, mit Farbabb. S. 25.
- Ausstellungsfaltblatt „Bernard Schultze. Gegenwelten“, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 2012/13, mit Farbabb. 9.

Großformate und eine Fülle an Details prägen den Spätstil des Künstlers Bernard Schultze (1915-2005): Das vorliegende Ölgemälde „Walpurgis-Tag“ (1989) steht stellvertretend für diese späte Phase. Die vergrößerte Bildfläche wirkte sich zugleich auch auf den Inhalt aus: „Es zwang mich gleichsam, große Bildgeschichten zu erzählen“, so Schultze. Das Werk erzählt die Geschichte der mittelalterlichen, aus England stammenden Äbtissin Walburga (circa 710–779 n.Chr.), deren traditionell am 30. April gedacht wird. Die nach ihr benannte Walpurgisnacht wird zumeist in Nord-und Mitteleuropa gefeiert und erinnert

- Eines der wenigen schwarz-weiß Gemälde des Künstlers
- Die Geschichte der „Walpurga“ wird in eine abstrakte Formensprache und raumübergreifende Strukturen übersetzt
- Imposantes, großformatiges Diptychon
- Ein bedeutender Vertreter der informellen Malerei
- Schultzes Werke sind in renommierten Sammlungen wie der Tate Modern, London, dem Museum Folkwang, Essen, oder dem Museum Ludwig, Köln, vertreten



Albrecht Altdorfer, Alexanderschlacht, 1529, Öl auf Holz, Pinakotheken, München

dabei an die Wunder, die Walburga der Legende nach bewirkt haben soll. Mehrere Krankenheilungen oder die Rettung eines Kindes vor dem Verhungern werden ihr zugeschrieben, deshalb gilt sie als Schutzheilige gegen Krankheiten, Seuchen, Hungersnot oder Missernte. Brauch ist es in vielen Regionen ein Feuer in der Nacht zu entfachen; der Gang zwischen zwei Feuern soll demnach Seuchen, Pest oder Tollwut fernhalten. Schließlich werden die neun Tage zuvor als Walpurgistage bezeichnet und durch Glockengeläut begleitet, das Hexen abwehren soll. Mit seinem Gemälde verweist der Vertreter der informellen Kunst auf diese Geschichte.

Auffallend ist, dass Schultze jeder Bildregion die selbe Aufmerksamkeit schenkt: Die äußeren Bereiche sind ebenso detailgenau dargestellt wie das Zentrum. Danach gefragt verweist der Künstler auf die „Alexanderschlacht“ von Albrecht Altdorfer (1480-1538); auch das monumentale Schlachtengemälde beeindruckt durch seinen Detailreichtum. Das Großformat besticht nicht nur durch seine inhaltlichen Andeutungen und Details, sondern auch durch die Tatsache, dass ihm jegliche Farbigkeit entzogen wurde. Der Künstler arbeitet mit verschiedenen Grau-Abstufungen und erzielt damit eine erstaunliche Wirkung basierend auf hell-dunkel Kontrasten. Die Grisaille führt schließlich auch dazu, dass dem Inhalt verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt wird. [SL]



„Die Fragwürdigkeit der Dinge ist es auch, weshalb ich nicht gegenständlich malen kann.“

Bernard Schultze, Paris 1996



BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl/Westpreußen - 2005 Köln

Ein strahlender Migof-Tag, 1978.

Öl auf Leinwand.

Herrmann 78/7. Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt.

95 x 140 cm (37.4 x 55.1 in). [CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.15 h ± 20 Min.

€ 8.000 – 12.000^R

\$ 9,200 – 13,800

PROVENIENZ

- Galerie Der Spiegel, Köln (verso auf dem Keilrahmen mit den handschriftlich und typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

- Seine lyrisch-fantastischen Farbwucherungen versteht Bernard Schultze als Kunstwesen, die er innerhalb seines malerischen wie skulpturalen Œuvres als „Migofs“ bezeichnet
- Seine Auffassung von Abstraktion führt zu einer höchst assoziativen Räumlichkeit mit erstaunlicher Tiefenwirkung
- Bernard Schultze gilt als einer der Protagonisten der gestisch-abstrakten Malerei in Europa sowie als wesentlicher Impulsgeber des deutschen tachistischen Informel
- In drei Jahrzehnten nimmt der Künstler drei Mal an der documenta in Kassel teil (1959, 1964, 1977)



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 „0/258“ 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 (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'Arte, 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.

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



- **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)**

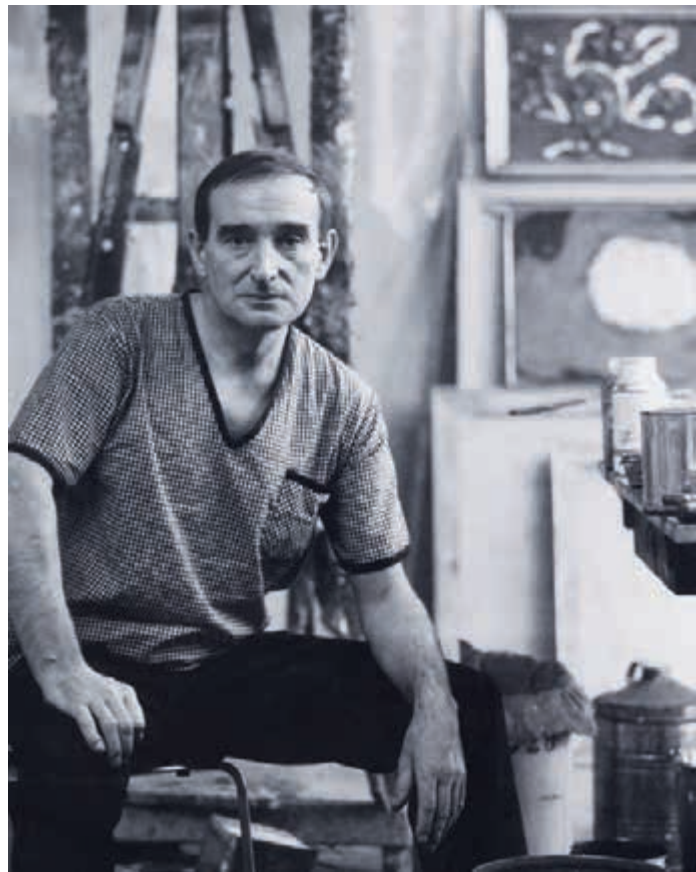
LITERATUR

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



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 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]



Emil Schumacher im Hagerer Atelier, 1965. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

„Erklärungen finde ich völlig überflüssig. Wenn ein Bild den Betrachter nicht unmittelbar berührt, dann fehlt etwas.“

Emil Schumacher



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.

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

€ 100.000 – 150.000 €

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Galerie Hans Strelow, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank (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, Locarno, 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.

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



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 Bildkonzepti-

- 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



on 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 Venedig 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 gestricheltem 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 Motive 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]



Emil Nolde, Tanz, 1908. Feder- und Tuschkunstzeichnung, Nolde Stiftung Seebüll.
© Nolde Stiftung Seebüll, 2020



„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.

FRED THIELER

1916 Königsberg - 1999 Berlin

Ora'82. 1982.

Mischtechnik auf Leinwand.

Melchior 8/77. Rechts unten signiert und datiert. 220 x 280 cm (86.6 x 110.2 in). [SL]

Auflaufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.20 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000^R

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

- Galerie Georg Nothelfer, Berlin.
- Galerie Silvia Menzel, Berlin.
- Sammlung Deutsche Bank (1988 vom Vorgenannten erworben).

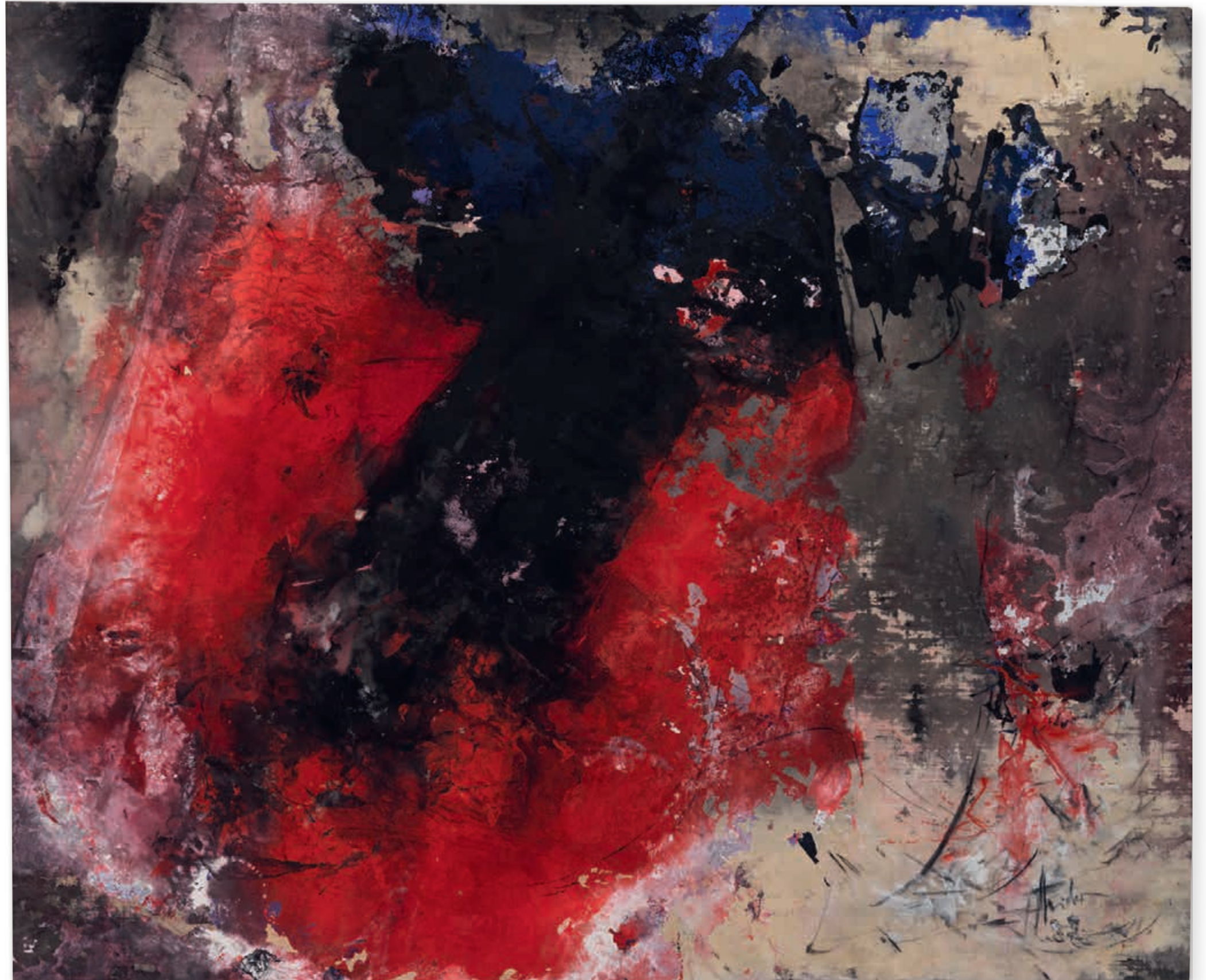
AUSSTELLUNG

- Kunst konzentriert, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, u. a., 31.5.-3.6.1984, Ausst.-Kat., mit Abb. S. 69.
- Kunst aus Berlin, Gesellschaft für Aktuelle Kunst, Bremen, 1984.
- Große Kunstausstellung NRW, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf, 2.12.1984-6.1.1985.
- Fred Thieler – Arbeiten 1940-1986, Akademie der Künste, Berlin, 2.2.-17.3.1986, Kat.-Nr.125.
- Drei Monate – Drei Generationen, Galerie Silvia Menzel, 7.-20.9.1986.
- Fred Thieler: Dialog mit der Farbe, Kunsthalle in Emden/Stiftung Henri Nannen, 3.11.1991-2.2.1992;
- Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford, 7.3.-26.4.1992; Städtische Sammlungen, Schweinfurt, 8.5.-21.6.1992, Kat.-Nr. 45, mit Abb. S. 108-109.

LITERATUR

- Internationaler Kunstmarkt Düsseldorf, Sonderschau des Städtischen Kunstmuseums Bonn, Messe Düsseldorf, 1982, S. 196 mit Abb.
- Kunst aus Berlin, Galerie Georg Nothelfer, Berlin, 1984, S. 37 mit Abb.
- Rolf-Gunter Dienst, Das deutsche Informel heute, in: das kunstwerk, 5 XXXVI/1983, S. 82 mit Abb., bez.: B.Or. I/82.
- Heinrich Hahne, Fred Thieler, in: das kunstwerk 6 XXXV/1982, S. 88 mit Abb., bez.: B.Or. I/82.
- Manfred de la Motte (Hrsg.), Fred Thieler, Galerie Georg Nothelfer, Berlin 1983, S. 53 mit Abb.

- Thieler bevorzugt den Farbkanon aus Blau, Schwarz und Weiß, wobei er in der vorliegenden Komposition den dominanten Akzent mit Rot setzt
- Die Farbe entwickelt eine Eigendynamik und damit die Möglichkeit des freien Fließens, zufälligen Vermischens, seines Eingreifens und Gestaltens
- Seine individuelle Malweise erinnert an die „drippings“ von Jackson Pollock
- Teilnahme an der documenta II, 1959, und documenta III, 1964, in Kassel



Fred Thieler ist sicherlich der Maler, dessen Werke dem US-amerikanischen abstrakten Expressionismus am nächsten stehen. Und in der Tat erinnert Thielers sehr individuelle Malweise an die „drippings“ von Jackson Pollock. Der Bildträger, Leinwand oder Papier, liegt während Thielers Malvorgang immer flach auf dem Boden. Die Farbe, aus Dosen, Eimern, Kanistern oder Gießkannen geschüttet, wird mittels Anheben des Bildträgers ansatzweise gelenkt, teilweise mit dem Pinsel nachgearbeitet. Für Fred Thieler bedeutete Malerei immer ein Experimentierfeld. Diese Art der Malerei vollzieht sich schnell und konzentriert, es existieren keine Vorstudien zu den Werken. Generell verwendete Thieler einen Farbkanon aus Blau, Schwarz und Weiß, wobei er wie hier den dominanten Akzent der Komposition mit Rot setzt. In diesen Werken Thielers, entstanden im Prozess des kalkulierten Zufalls, scheinen wir einen Einblick tief hinein zu den bekannten, doch unreflektierten Urmysterien menschlichen Daseins zu erhalten - oder ist es doch eher ein Blick hoch hinauf in die Weiten des Universums? Ist gar beides in diesen Bildern geborgen?

Das Werk Fred Thielers gilt gemeinhin als Synonym für das Informel und ebenso für abstrakte Bildwelten. Nach ersten Gemälden in bewundernden Gedanken an Corinth Anfang der 1940er Jahre sucht Thieler in der Ungegenständlichkeit der Motive die Vergangenheit hinter sich zu lassen und im Umgang mit Farben und Formen neue Wege des Ausdrucks zu erlangen. Es folgen Spachtelbilder, wie mit der Serie der „Wannseebilder“ Anfang der 1960er Jahre verwirklicht, sodann mit den Collage- und De-Collage-Bildern Mitte der 1960er Jahre erste Schüttbilder, die er in der Fülle der gesammelten Erfahrung bis zum Schluss ausführt, dem malerischen Experiment immer offen gegenüberstehend.

Um ausgreifende Bewegungen großformatig umzusetzen – sicherlich ein Nachklang der 1959 auf der zweiten Documenta in Kassel ausgestellten Action-Painting-Bilder von Jackson Pollock – verwendet Fred Thieler in der Folge wieder Pinsel und flüssigere Farbe, „ganz normale Binder-Farben in größeren Bottichen; ich habe zwar damals noch nicht gegossen, aber mit größeren Pinseln die Farbe auf der Leinwand bewegt. Teilweise wurde die Farbe auch direkt aus der Tube gedrückt. Dann hat sich aus diesem Arbeitsprozeß eine Art Misch-Technik ergeben, indem die Erfahrung lehrte, daß man in die Binderfarbe eine in Terpentin gelöste Farbe hineingibt, und daß es dann entsprechende Ausbreitungen der Farbe gab – oder eben auch nicht –, daß also von dem eigenen Prozeß immer mehr der Prozeß auf der Leinwand zu einem selbständigen Prozeß wurde. Also nicht so sehr ein absolutes Von-sich-aus-Tun, sondern immer mehr ein Reagieren auf etwas.“ (zit. nach Eva Müller-Remmert, in: Fred Thieler. Malerei, Duisburg 2014, S. 35).

Thieler entdeckt zunehmend die Eigendynamik der Farben und die Möglichkeit ihres freien Fließens, ihres zufälligen Vermischens, seines Eingreifens und Gestaltens. Die Formate wachsen, die Ideen des Künstlers werden kühner. Die Vorstellung von Malerei, getragen von großer Empathie für das Geschehen, erfährt ungeahnte Größe, freie Bewegung über das jeweils gegebene Format hinaus, gleichsam das

Gefühl erzeugend, die Leinwand sei zu ‚klein‘ gewählt. Die so gewonnenen Erkenntnisse lassen Thieler in den 1980er Jahren bis zu seinem letzten Tag immer neue Bildmöglichkeiten finden. Es sind keine gezielten Versuche, sondern vielmehr ist es ein entschiedenes Reagieren auf das, was auf der Leinwand, dem Segeltuch oder dem Papier geschieht. „Maler sein, heißt für mich, die Existenz eines Zeitgenossen zu führen, der den Hauptteil seines Daseins mit dem Versuch verbringt, die Impulse seines Lebens: Anregungen wie Depressionen, Intuitionen wie berechnende Überlegungen, Reaktionen aus Einzelergebnissen wie Erlebnisketten malend aufzuzeigen – oder im Malvorgang zu gewinnen. Malen bedeutet für mich, die Erfahrungsanalogien und -differenzen zu registrieren und ein Ergebnis zur Entstehung zu bringen, das, aus dem Malprozeß entlassen, für den Betrachter wie für den Maler selbst sich als Reflexion menschlichen Daseinserlebnisses darstellt und anbietet.“ (Zit. nach Andrea Firme-nich in: Fred Thieler Monographie und Werkverzeichnis, Köln 1995, S. 17) Diese Haltung spürt der Betrachter, sie ist bis ins reife Schaffen dieselbe geblieben. Nicht eine allgemeingültige philosophische Haltung, die Thieler mit der Frage nach der eigenen Existenz verbindet. Sie bildet den entscheidenden Hintergrund für seine Kunst, sie ist Grundlage und Energiequelle für sein großes, konsequentes Engagement nicht nur als Künstler, sondern auch als Lehrer, als Kulturpolitiker und als Kunstanwalt.

Die bewusst herbeigeführte Ereignishaftigkeit der Bilder ist für Thieler mehr als eine experimentell-sinnliche Lust an der Farbe, am Malprozess. Die ungewisse Veränderbarkeit ist Bildthema und Impuls zugleich. Darin offenbart sich Thielers Grundhaltung einer Erkenntnis und Anerkennung des steten Wandels des Lebens, der Ungesicherheit der menschlichen Existenz, der momentanen Subjektivität von Erleben und Erfahren, die keinerlei Gültigkeitsanspruch haben kann. [MvL]





FRED THIELER

1916 Königsberg - 1999 Berlin

M-II/81. 1981.

Öl auf Leinwand.

Melchior 8/41. Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet.

105 x 140 cm (41.3 x 55.1 in). [SL]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15.11 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000^R

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Galerie Rothe, Heidelberg.
- Sammlung Deutsche Bank

AUSSTELLUNG

- Große Kunstausstellung München 1981, Haus der Kunst, München, 13.6.-20.9.1981, Kat.-Nr. 935, Ausst.-Kat., mit Abb., bez.: 140x130 cm.

- Ein explosionsartiges Farbspektakel aus Thielers später Schaffensphase
- Die Farbe wird zum wichtigen Dialogspartner für den bedeutenden Vertreter des Informel
- Bereits 1959 Teilnahme an der 29. Biennale in Venedig
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

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 (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 Liniengflechten, lösen sich diese auf in chiffrenartige



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 Psychogramm 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]





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 (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]





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 (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.

„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 HOEHME

1920 Greppin bei Dessau - 1989 Neuss-Selikum

Jade weit her. 1986.

Acryl auf Leinwand mit PE-Schnur.

Hoehme 85-07. 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).

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 30.000^R

\$ 23,000 – 34,500

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank

„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]





FRITZ WINTER

1905 Altenbögge - 1976 Herrsching am Ammersee

Gelb und Blau. 1954.

Öl auf Papier auf Leinwand.
Lohberg 1830. Rechts unten signiert und datiert.
Verso nochmals signiert, datiert und betitelt.
75 x 100 cm (29,5 x 39,3 in). [SM]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 14.36 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000^R

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Galleria Henze, Campione d'Italia, Schweiz.
- Galerie Rieder, München.
- Sammlung Deutsche Bank
(beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Marbach, Paris
(verso mit dem Etikett).

LITERATUR

- Galerie Marbach (Hrsg.), Fritz Winter. Werke 1949 bis 1956.
Mit einer Einführung von Karlheinz Gabler, Bern 1968, Nr. 555.

- Kontrastreiche und zugleich äußerst farbharmonische Arbeit
- Das Werk wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Fritz Winter gehört zu den Hauptvertretern des deutschen Informel





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 (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 [...].“

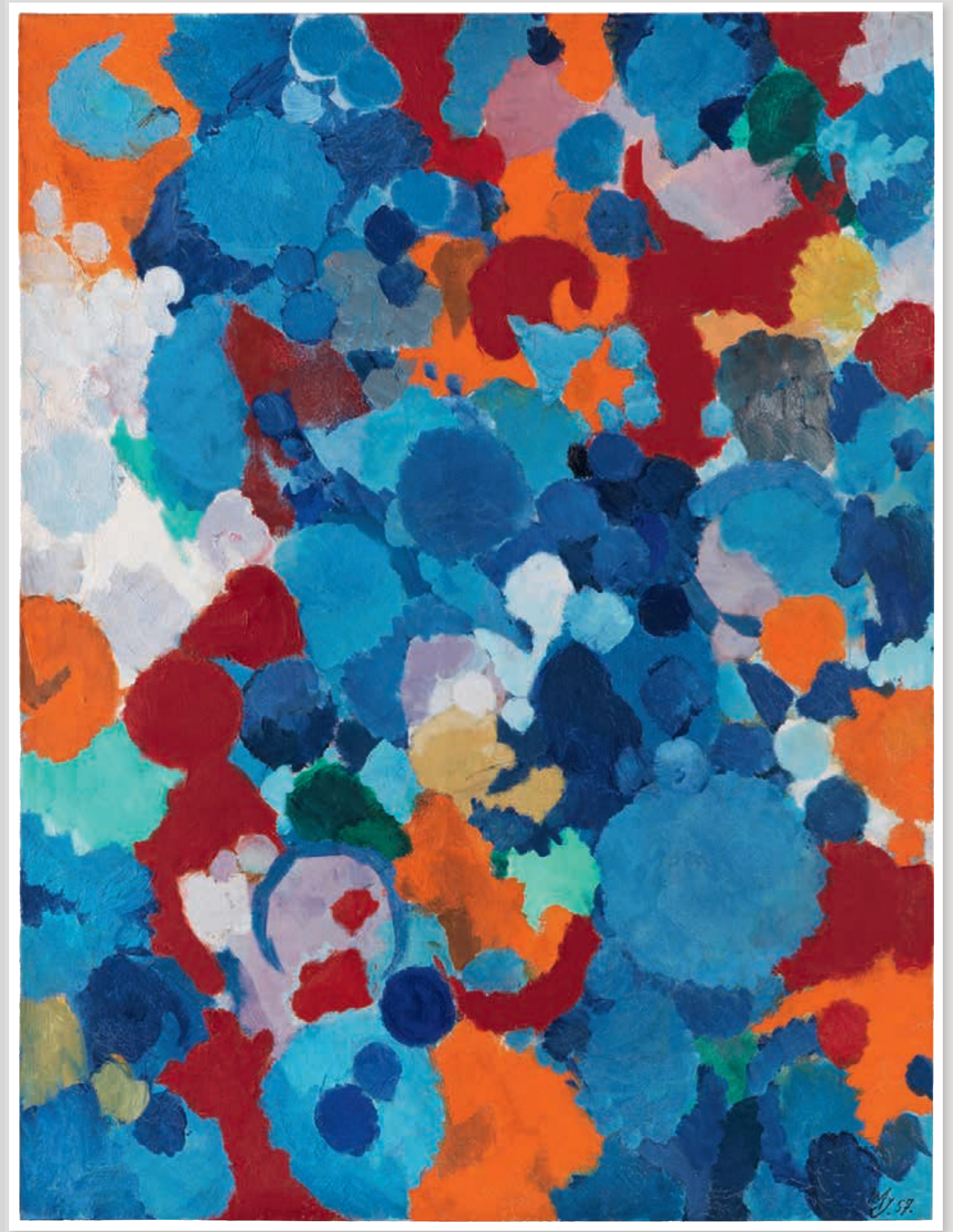
E. W. Nay, zit. nach: Ausst.-Kat. Nay - Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2002, S. 20.

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 Deutsche Bank
- 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 Foto: Lars Lohrisch

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



FRITZ WINTER

1905 Altenbögge - 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 (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, 10.09.2005-29.01.2006.

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]





HEINZ KREUTZ

1923 Frankfurt am Main - 2016 Penzberg

Rotes Triptychon (Wandlung). 1958.

Mischtechnik. Harzölfarbe auf Leinwand.

Der linke und rechte Bildteil jeweils rechts oben (mittig) signiert und datiert.

Der mittlere Teil links oben signiert und datiert (jeweils in die nasse Farbschicht geritzt). Alle Teile jeweils verso signiert, datiert, betitelt und mit „oben“ sowie einem Richtungspfeil und dem Hinweis zur Anordnung bezeichnet.

Mittelteil 254 x 121 x 3,5 cm (100 x 47,6 x 1,3 in).

Die Seitenteile jeweils 238 x 61 x 3,5 cm (93,7 x 24 x 1,4 in).

Wohl jeweils in der Original-Künstlerleiste. [SL/CH]

Aufrufzeit: 11.12.2020 – ca. 15:27 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000^R

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Deutsche Bank.

- Mitbegründer der legendären Künstlergruppe „Quadriga“ mit Otto Greis, Karl Otto Götz und Bernard Schultze
- Kreutz intensiviert die Auseinandersetzung mit dem Medium Farbe und entwickelt eigene Farbtheorien
- Das „Rote Triptychon“ ist der Höhepunkt und ein großartiges Dokument seiner ersten informellen Phase



1952 stellen Heinz Kreutz und seine Malerkollegen Otto Greis, Karl Otto Götz und Bernard Schultze in der Frankfurter Zimmergalerie von Klaus Franck je vier eher kleinformatige Werke aus und schreiben damit im Nachhinein Ausstellungs- und Kunstgeschichte. Sie bezeichnen sich als Neu-Expressionisten und nennen sich „Quadriga“, bilden eine Künstlergruppe, mit der die deutschen Künstler der Nachkriegszeit neben der losen Vereinigung „Zen 49“ in München ab 1949 die Malerei der Zeit des Nationalsozialismus hinter sich lassen. „Informel“ ist die Sprache der Stunde: Eine abstrakte, bisweilen ‚wild‘ vorgetragene Malerei, in der spontane Gesten und experimentelle Techniken zu unvorhersehbaren Ergebnissen führen. Heinz Kreutz beginnt erst nach dem Krieg als Autodidakt und orientiert sich zunächst an Werken von Malern, die ihre Bilder nach strengen Formgesetzen aufbauen. Zu seinen Mentoren gehört auch Bernard Schultze, der ihn zur Beschäftigung mit Adolf Hoelzel und Hans Hartung anregt. Ende der 1940er Jahre malt Kreutz die ersten abstrakten Bilder, Erscheinungsformen von Farbe und deren künstlerische Umsetzung mit ‚flüssigen‘ Übergängen. Kreutz intensiviert alsbald die Auseinandersetzung mit dem Medium Farbe und entwickelt eigene Farbtheorien, die etwa auf Goethes Farbenlehre basieren, aber im Gegensatz dazu die Gesetzmäßigkeiten der Farbe nach ihren Kontrasten und Harmonien untersuchen. Auch wenn der Aufbau des Bildes noch entschieden durch klar konturierte, zusammengesetzte Flächen erfolgt, entwickelt Kreutz bereits Bilder im Stile des französischen Tachismus, in denen die Farbtupfer von allen Begrenzungen befreit, schwungvoll und in zarten Übergängen ineinandergreifen. Wie wichtig dieser farbtheoretische Ansatz bereits für die informellen Arbeiten von Kreutz ist, lässt sich an dem Bild „Rotes Triptychon“ hier aus dem Jahr 1958 wunderbar ablesen. Das überwiegende Rot der linken Tafel wird in der Mitteltafel in Grau eingebunden sowie mit Schwarz abgesetzt und steht einem lichten Gelb in der rechten Tafel gegenüber: Kreutz bildet rhythmische Farbakkorde, die sich zusammen zu einem spannungsvollen Bildganzen fügen. Auch die Anwendung des Triptychons als ikonografische Form geht auf Goethe zurück: „Das mehrteilige Bild ist für mich ein wichtiges und notwendiges Ziel meiner Arbeit. Durch den Umgang mit der Farbenlehre Goethes wurde ich besonders dazu angeregt. Das Einzelbild ist ein Teilbild von innerer Ganzheit. Aus mehreren Teilen entsteht ein Bild-Ganzes“, so Kreutz. Die Beschäftigung mit verschiedenen Farbtheorien und deren Ausformulierung zur eigenen Farbenlehre beschleunigt allerdings auch einen ersten Abschluss der tachistischen Phase. Kreutz widmet sich nach 1960 dem Holzschnitt und anderen Techniken auf Papier. Erst Mitte der 1980er Jahre beschäftigt sich Heinz Kreutz wieder mit informeller Malerei. Somit ist das „Rote Triptychon“ ein Höhepunkt und großartiges Dokument seiner ersten informellen Phase. [MVL]



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^R

\$ 92.000 – 115.000

PROVENIENZ

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

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.

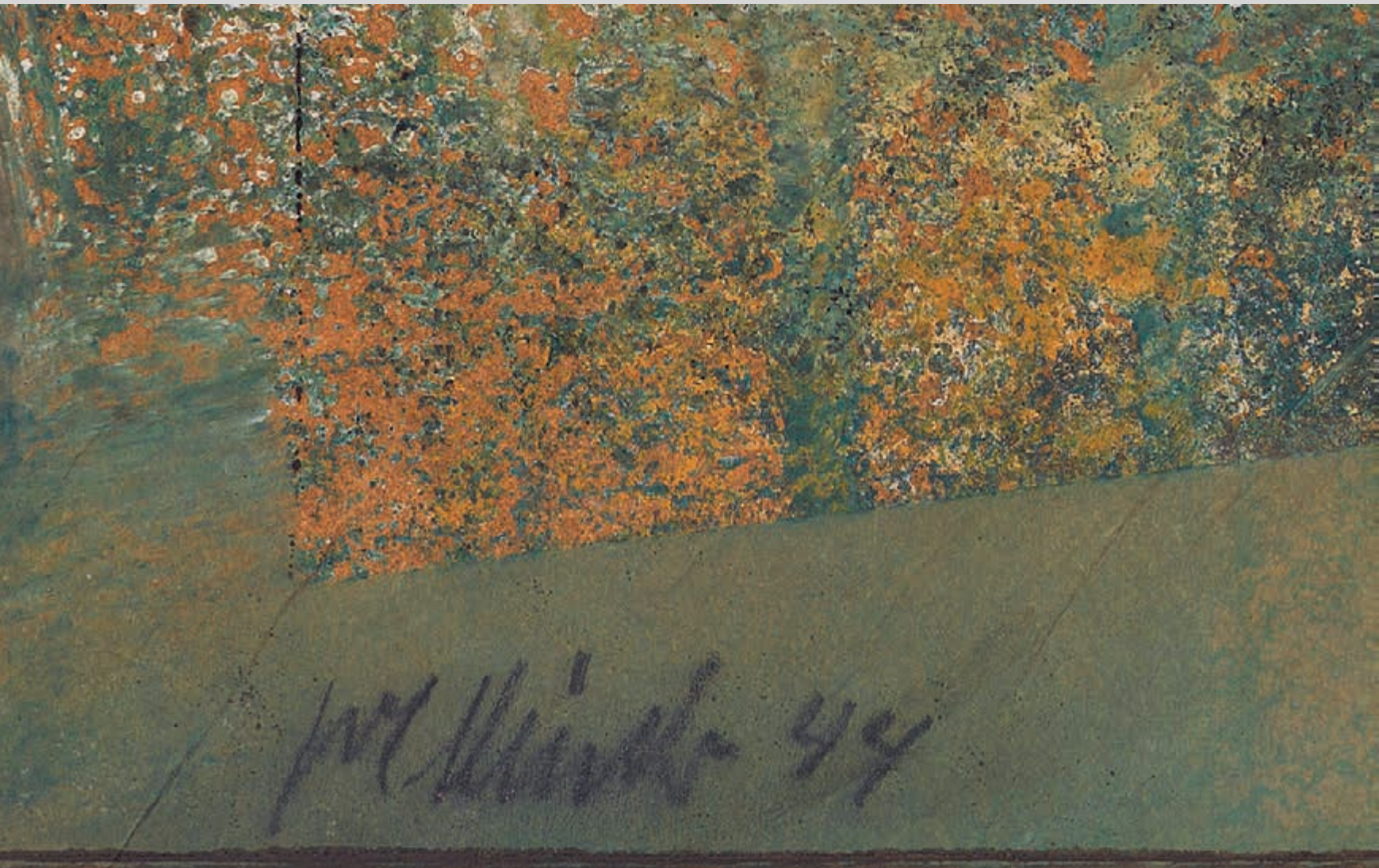
Fritz Winter wird unmittelbar 1939 zum Kriegsdienst eingezogen. Zunächst wird er an der Westfront stationiert und kommt später nach Russland. Er dient als Gebirgsjäger bei den Kämpfen am Kaukasus und am Schwarzen Meer, dabei wird er im Oktober 1943 schwer verwundet. Dem Lazarettaufenthalt folgt im Dezember 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

- 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

- 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 fördert sie aus dem Dunklen zutage. Durch die Überschneidung der Bildelemente bringt er die zentrische Komposition in eine schwe-relose 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 gegenstands-



losen 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]





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).

Aufzeit: 11.12.2020 – ca. 17.40 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000^R

\$ 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 (1986 vom Vorgenannten erworben).

- 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



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.

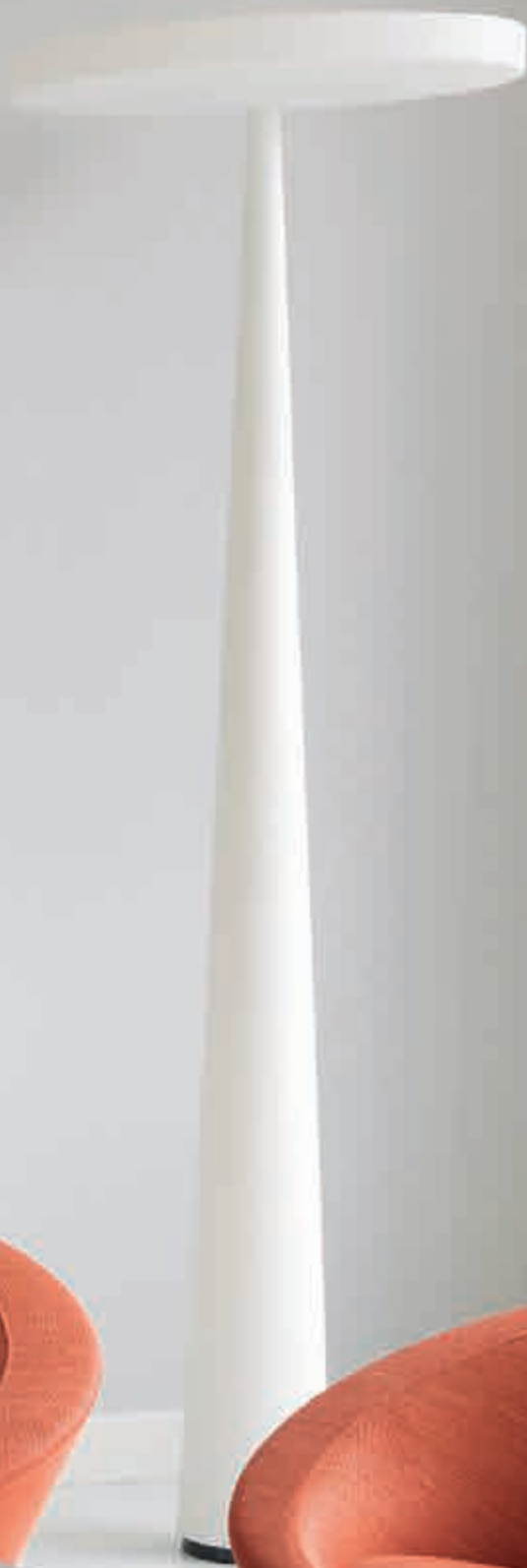
Karl Hofer, Der Mann in Ruinen, 1937, Öl auf Leinwand, Neue Galerie, Museumslandschaft Hessen-Kassel. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



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 unterschweligen, 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]







KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Stilleben mit Krug und Früchten in Schale. Um 1934.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1098. Rechts unten monogrammiert (in Ligatur). Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Herr Professor Hofer“.

43,5 x 69 cm (17,1 x 27,1 in).

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000^R

\$ 28,750 – 40,250

PROVENIENZ

- Galerie Kühn, Dresden (zwischen 1934-1945).
- Privatsammlung Wachtberg.
- Sammlung Deutsche Bank (1990 erworben).

AUSSTELLUNG

- Galerie Kühn, Dresden (zwischen 1934-1945, verso auf dem Keilrahmen mit dem handschriftlich bezeichneten Galerieetikett und der Adresse „Kleine Brüdergasse 21“. Die dortigen Räumlichkeiten wurden bei dem Luftangriff auf Dresden am 13. Februar 1945 vollständig zerstört).

LITERATUR

- Bolland & Marotz, Bremen, 29. Auktion, 1982, Los-Nr. 763 (mit Abb., Tafel 93).
- Annuaire international des ventes, 21.1983, S. 784.
- Karl & Faber, München, 166. Auktion, Kunst Alter und Neuer Meister, 30.11.1984, Los-Nr. 810, S. 128 (mit Farbabb., Tafel 29).
- Villa Grisebach Auktionen, Berlin, 16. Auktion, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 24.11.1990, Los-Nr. 242 (mit Farbabb.).

- **Nach 30 Jahren erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten**
- **Weitere Stilleben Karl Hofers befinden sich u. a. in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Blumenstilleben, 1944, u. Stilleben mit Früchten, 1951) sowie im Museum Wiesbaden (Stilleben mit Ölkanne, 1929)**

Zu Beginn der 1930er Jahre befindet sich Karl Hofer noch auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. Er ist Hochschullehrer an der Akademie der Bildenden Künste in Berlin, im Vorstand der Berliner Secession und auch im erweiterten Vorstand des Deutschen Künstlerbundes tätig und zudem Mitglied des Senats der Preußischen Akademie der Künste. Fast 30 deutsche und internationale Museen zeigen seine Arbeiten. Im Juni 1933 findet dieser Erfolg jedoch ein jähes Ende. Hofer wird als Hochschullehrer suspendiert, über 300 seiner 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. Karl Hofer malt jedoch weiter und widersetzt sich der Unterdrückung und beruflichen Denunziation.



Die in den folgenden Jahren entstandenen Werke wie auch das hier angebotene feine Stilleben können somit ein Stück weit auch als Revolte des Künstlers gegen das faschistische Regime gesehen werden - jedes Bild eine gemalte, kleine Rebellion. Inspiriert von Paul Cézanne (bspw. „Stilleben mit Quitte, Äpfeln und Birnen“, um 1885, Weißes Haus, Washington, D. C.), Paul Gauguin (bspw. „Stilleben mit Äpfeln“, um 1890, Eremitage, Sankt Petersburg), Jean Siméon Chardin („Stilleben mit weißem Krug“, 1764, National Gallery of Art, Washington) und sicher auch den Vanitas-Stilleben der niederländischen Kunstgeschichte schafft Hofer hier ein klar komponiertes, farbenfrohes Werk mit den für diese Zeit so typischen vereinfachten Formen, starken Konturen und deutlich voneinander abgesetzten Farbflächen, die Hofers damals intendiertem, strengen und fast abstrahierenden malerischen Ausdruck besonders gut ent-

sprechen. Der Künstler bindet sich hier nicht an das Reale, das Gesehene, sondern löst das Werk mit künstlerischer Freiheit und kreativer Unabhängigkeit von dem zugrunde liegenden Motiv. An einen Sammler schreibt Hofer: „Es gibt eine Kunst die sich mitunter völlig der Natur unterordnet und daraus starke Werke schafft. Die hat nun nicht das Geringste mit dem photographischen [...] Gepinsel zu tun. Man kann auch um höherer Absichten willen über die Natur so souverain verfügen, sie umgestalten, d. h. gestalten, nicht verzerren - und diese letztere Art ist es, die Sie befremdet und die Ihnen nichts sagt. Selbstverständlich vermögen Sie den Unterschied zu sehen und zu begreifen zwischen einem aus der Natur gestalteten Werk und kümmerlich abgemalter Natur.“ (Karl Hofer in den 1940er Jahren in einem Brief an den Sammler Konrad Hager, Hamburg, zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Hofer, Schloss Cappenberg, Selm 1991, S. 151). [CH]

RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien - 1965 Berlin

Große Daphne. 1930.

Lebzeitguss. Bronze mit brauner Patina.

Berger/Ladwig 117. Buhlmann 68. Unten rechts mit dem Namenszug sowie hinten 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 (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. April - 19. Mai 1963, Nr. 82 (unser Guss).
- 25 Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim, Berlin, 30.4.-19.6.2005 (unser Guss).
- Dialog Skulptur, Kulturspeicher, Würzburg, 20.05.-20.08.2006.
- 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.

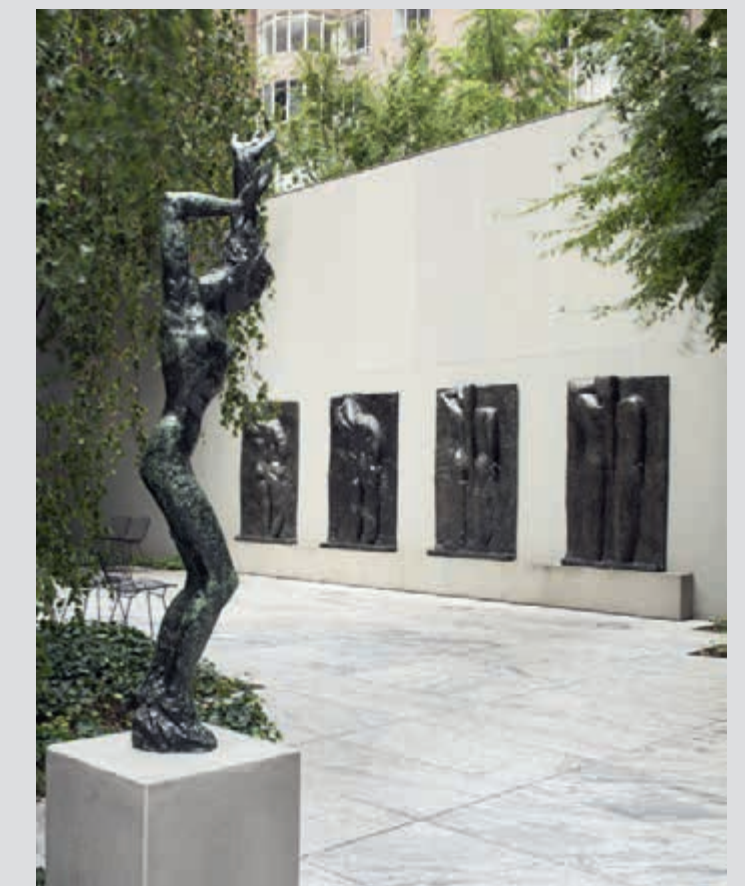


Renée Sintenis im Studebaker, Berlin 1928.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020

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 Motivid bedient 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 liebesheligen 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 Motivid. 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.

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt - 1907 Worpswede

Zwei Mädchenköpfe im Profil nach rechts. 1903/04.

Kohlezeichnung.

Rechts unten monogrammiert. Auf Velin. 21,1 x 18,6 cm (8,3 x 7,3 in), blattgroß.
Verso die fragmentarische Studie eines männlichen Kopfes mit einer Hand an der Wange. Hierbei handelt es sich wohl um eine Studie zu Modersohn-Beckers Gemälde „Brustbild eines Bauern, den Kopf auf die rechte Hand gestützt“ (Busch/Werner 373). [CH]

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000^R

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass der Künstlerin (1876-1907).
- Sammlung Mathilde „Tille“ Modersohn (1907-1998, die Tochter der Künstlerin), Bremen.
- Privatsammlung Berlin.
- Kunsthandel Wolfgang Werner KG, Berlin/Bremen.
- Sammlung Deutsche Bank (1994 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Paula Modersohn-Becker. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Kunsthandel Wolfgang Werner, Berlin, 6.11.-19.12.1992, Graphisches Kabinett, Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen, 17.1.-13.3.1993, Kat.-Nr. 33 (mit Abb.).
- Auf Papier. Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 3.3.-30.4.1995, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 18.5.-27.1995, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 10.8.-24.9.1995, Kat.-Nr. 128, S. 222 (mit ganzseitiger Abb. S. 223).
- Man in the Middle, Museum Moderner Kunst Wörlen, Passau, 08.12.2001-03.02.2002; Staatliche Eremitage, St. Petersburg, 15.09.2002-15.01.2003; Stadtgalerie, Kiel, 18.10.-17.11.2002; Kunsthalle, Tübingen, 13.09.-02.11.2003; Galerii Miedzynarodowego Centrum Kultury, Krakau, 04.06.-19.09.2003.
- 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim, Berlin, 30.4.-19.6.2005, S. 74 (mit Farbabb., Nr. 1).
- A Circle walked Casually, Deutsche Bank Kunsthalle, Berlin, 28.11.2013-02.03.2014; Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, 21.06.-12.10.2014.

- **Wunderbar kontrastreiche Profildarstellung zweier Mädchen in unverkennbarer Paula-Modersohn-Becker-Manier**
- **Solch ausgearbeitete Kinderporträts der Künstlerin sind von allergrößter Seltenheit**
- **Verso mit der fragmentarischen Skizze eines männlichen Kopfes: Teil einer vorbereitenden Studie zu dem Gemälde „Brustbild eines Bauern, den Kopf auf die rechte Hand gestützt“ (Busch/Werner 373)**
- **Viele Jahre im Besitz der Tochter der Künstlerin, Mathilde Modersohn**



RUDOLF SCHLICHTER

1890 Calw - 1955 München

Frau mit blauem Kleid. Um 1925.

Aquarell und Bleistift.

Rechts unten signiert. Verso signiert und wohl von fremder Hand datiert.

Auf chamoisfarbenem Velin von Progress (mit den Prägestempeln).

64,9 x 47 cm (25,5 x 18,5 in), Blattgröße.

Verso eine zu dem Aquarell etwa gleichgroße, flüchtige Bleistiftskizze der Dargestellten. Signiert. [CH]

Wir danken Frau Dr. Sigrid Lange, Bonn, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 17.59 h ± 20 Min.

€ 10.000 – 15.000 [®]

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Privatsammlung Montevideo/Uruguay.
- Galerie Michael Hasenclever, München (vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Deutsche Bank (1990 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Aus Deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau, 17.11.2004-16.01.2005.
- 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Deutsche Guggenheim, Berlin, 30.4.-19.6.2005, S. 138 (mit Farbabb., Nr. 1).
- Berliner Bilder. Sammlungen Berliner Bank und Deutsche Bank, Kunsthalle Koidl, Berlin, 09.09.-12.11.2010.
- Stadt in Sicht. Werke aus der Sammlung Deutsche Bank, Museum Ostwall im Dortmunder U, Dortmund, 20.04.-04.08.2013.

LITERATUR

- Deutsche Bank AG (Hrsg.), Man in the Middle. Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2002, S. 236f. (mit Farbabb.).

Rudolf Schlichter wird als künstlerischer Kommentator und Chronist der deutschen Gesellschaft in der Weimarer Republik bekannt. In den 1920er Jahren arbeitet er häufig für Zeitschriften und Magazine, u. a. für die „Arbeiter Illustrierte Zeitung“, „Die Rote Fahne“ und „Der Querschnitt“, in denen seine politisch links geprägten Auffassungen zum damaligen politischen Zeitgeschehen in Form von Illustrationen einer breiten Leserschaft zuteil werden. In seiner Malerei befasst sich der Künstler zu dieser Zeit neben eindrucksvollen Milieuschilderungen oftmals mit Porträts bedeutender und bekannter Persönlichkeiten der Weimarer Republik oder aber mit Menschen aus Schlichters eigenem persönlichen

- **30 Jahre Teil der Sammlung Deutsche Bank**
- **Äußerst charakteristische Darstellung mit der unverkennbaren figürlichen Bildsprache des Künstlers**
- **Die rückseitige Zeichnung offenbart die erotischen Fantasien des Künstlers**

Umfeld, darunter auch Proletarier, Arbeitslose, Prostituierte und verwundete Kriegsveteranen. Ab 1927 rückt seine spätere Ehefrau Elisabeth Koehler, genannt „Speedy“ in den Fokus seines Kunstschaffens. Oftmals zeigt er sie mit hohen, geknöpften Lederstiefeln, für die er eine fetischisierende Vorliebe hegt. So schreibt er über sich selbst in der dritten Person: „Mit bebender Stimme richtete er in einer Gesprächspause die Frage an sie, ob sie eventuell geneigt wäre, auch heute noch, trotz der Ausgefallenheit der Mode, seiner Lust und Qual zuliebe, solche hochschäftige Knopfstiefel mit zierlich dünnem Pompadour-Absatz zu tragen.“ (Rudolf Schlichter, Zwischenwelt. Ein Intermezzo, Berlin 1931,S. 56). Auch in unserer, wohl etwas vor der Begegnung mit Speedy entstandenen Arbeit zeigt er das Modell, das auch in anderen Arbeiten aus diesen Jahren noch mehrfach auszudeuten ist, in ebendiesen geknöpften Lederstiefeln, die seinen sexuellen Fantasien scheinbar auch in diesem Fall Antrieb gegeben haben. Zeigt er die modisch frisierte und geschminkte Dame auf der Vorderseite des Blattes noch in hochgeschlossener Bluse und strahlend blauem Kleid mit auffälligem Kragen, kommen auf der Rückseite seine erotischen Gedanken zur Darstellung. In einer nur angedeuteten, schnellen Zeichnung zeigt er das Modell hier oberkörperfrei mit nacktem prallen Busen. Eine weitere Lesart eröffnet sich angesichts des vielsagend hervortretenden Adamsapfels und der kantigen, fast männlichen Züge der Dargestellten. Bereits 1910 erscheint das Buch „Transvestiten“ des Sexualwissenschaftlers Magnus Hirschfeld, der mit seinen Untersuchungen über die sexuellen Gewohnheiten der Bevölkerung und den erotischen Verkleidungstrieb auch den Begriff des Transvestiten prägt. gerade den 1920er und 30er Jahren greifen auch andere Künstler dieses provokative Thema auf, bspw. Jeanne Mammen mit ihrem „Transvestitenlokal“ von 1931. Womöglich verarbeitet Schlichter hier auch homo-erotische Andeutungen oder zumindest erotische Verkleidungs-Fantasien - schließlich bittet Schlichter nicht nur „Speedy“ die erwähnten hochgeknöpften Stiefel zu tragen, er trägt sie mit Begeisterung auch selbst. Somit ist die hier angebotene Arbeit demnach nicht nur ein Zeugnis des damaligen gesellschaftlichen Zeitgeistes und der zum Teil erstaunlich liberalen Auffassungen (die so kurz darauf nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Keim erstickt wurden), sondern auch ein augenzwinkerndes Zeugnis der ganz persönlichen erotischen Fantasien des Künstlers. [CH]



LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen - 1925 Zandvoort (Holland)

Selbstbildnis. Um 1920.

Aquarell und Deckfarbe.

Verso mit einer Kohle-Studie nach dem oberen Teil eines Kopfes. Auf Bütten.

31,4 x 25 cm (12,3 x 9,8 in), blattgroß. [SL]

Aufrufzeit: 12.12.2020 – ca. 17,46 h ± 20 Min.

€ 20.000 – 25.000 [®]

\$ 23,000 – 28,750

PROVENIENZ

· Wohl Sammlung Heinrich Müller, Hamburg-Blankenese (1958).

· Sammlung Dr. Hans Hülsberg, Hagen (1960er Jahre).

· Privatbesitz Hamburg.

· Galerie Thomas, München.

· Galerie Schwarzer, Düsseldorf.

· Sammlung Deutsche Bank (1993 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Lovis Corinth - Zur Feier seines hundertsten Geburtstages, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Staatliche Graphische Sammlung, Galerie Wolfgang Gurlitt, München, 1958, Kat.-Nr. 75.

· Wohl: Lovis Corinth, Gedächtnisausstellung. Zur Feier des 100. Geburtsjahres, 4. Mai bis 15. Juni 1958, Stadthalle Wolfsburg, Kat.-Nr. 262

· Werke der Klassischen Moderne und des Deutschen Expressionismus, Galerie Thomas, München, 1977, Nr. 12 (mit Abb.).

· Expressionismus und Klassische Moderne, Galerie Thomas, München, 1985, Kat.-Nr. 9 (mit Farbabb.).

· Expressionismus und Klassische Moderne, Galerie Thomas, München, 1986, Kat.-Nr. 5 (mit Farbabb.).

· Auf Papier. Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 3.3.-30.4.1995, Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur, Berlin, 18.5.-2.7.1995, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 10.8.-24.9.1995.

· Man in the Middle, Museum Moderner Kunst Wörlen, Passau, 08.12.2001-03.02.2002; Staatliche Eremitage, St. Petersburg, 15.09.2002-15.01.2003; Stadtgalerie, Kiel, 18.10.-17.11.2002; Kunsthalle, Tübingen, 13.09.-02.11.2003; Galerii Miedzynarodowego Centrum Kultury, Krakau, 04.06.-19.09.2003.

· Aus Deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau, 17.11.2004-16.01.2005.

· Lovis Corinth, Seelenlandschaften: Walchenseebilder und Selbstbildnisse, Franz-Marc-Museum, Kochel am See, 08.02.-19.04.2009.



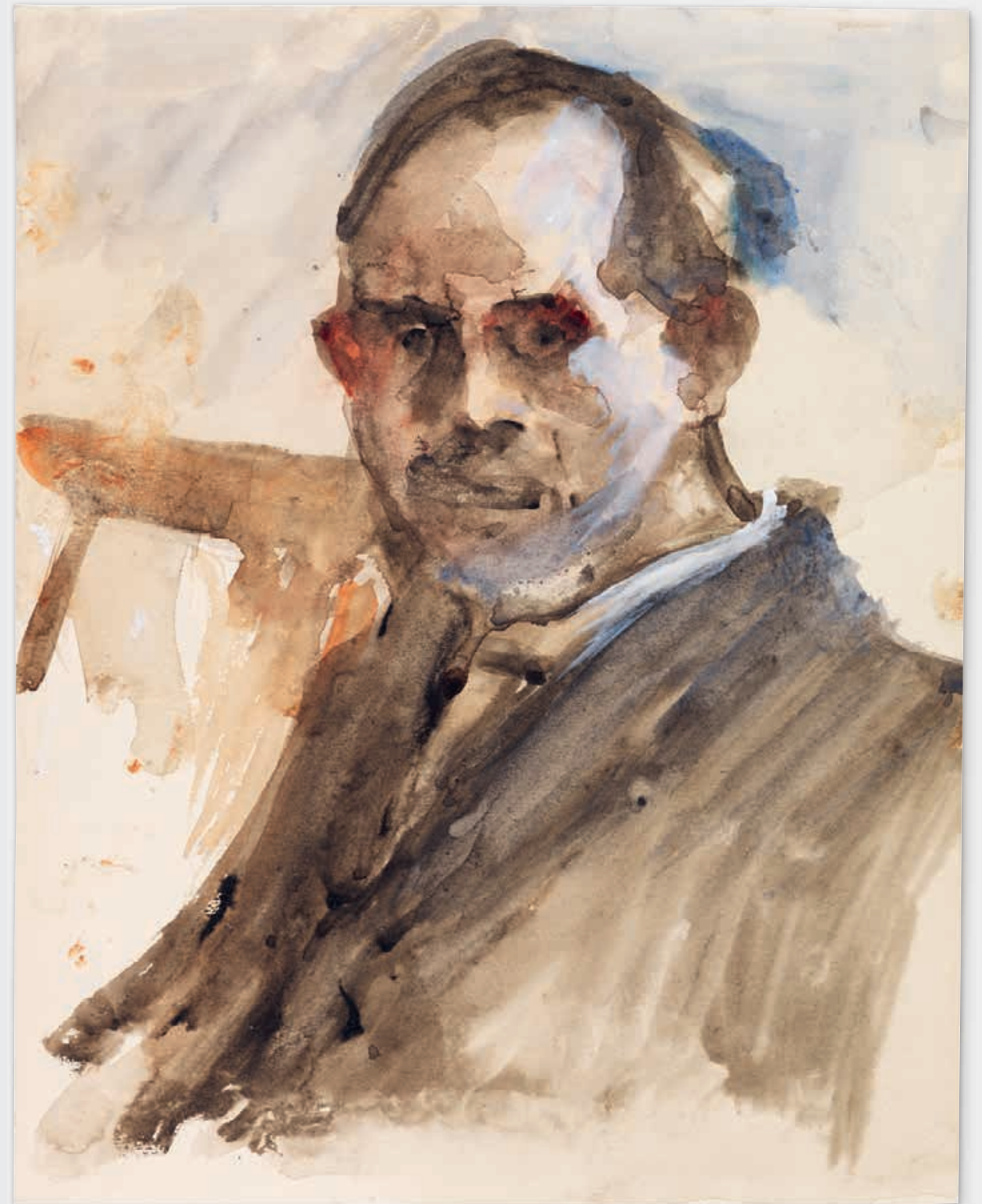
Lovis Corinth, Selbstbildnis mit Skelett, 1896, Öl auf Leinwand, Lenbachhaus, München.

- **Besonders ausdrucksstarkes Selbstbildnis des Künstlers**
- **Im Jahr der Entstehung wird Corinth Mitglied der Akademie der Künste in Berlin**
- **2004 widmet die Hamburger Kunsthalle den Selbstbildnissen von Lovis Corinth eine Ausstellung**

„In den Selbstporträts sind die tausenderlei Nuancen des Seelischen, all die vielen Möglichkeiten seines psychischen Reagierens und seines Verhaltens zu sich selber fixiert – die ganze Biographie seiner Seele liegt da ausgebreitet vor uns. [...] Das waren sehr ernste und kritische Begegnungen mit dem eigenen Ich.“

Zit. nach: Charlotte Berend-Corinth, Lovis, München, 1958, S. 81

Das 1919 entstandene Selbstbildnis von Lovis Corinth gehört der umfangreichen Werkgruppe der Selbstporträts an, die sich als Bildgattung ab Ende der 1890er Jahre im Œuvre des Künstlers finden lassen, wobei das „Selbstbildnis mit Skelett“, 1896 (Abb.) für viele als Beginn gilt. Als 40-Jähriger beschließt Corinth, alljährlich zu seinem Geburtstag ein Selbstbildnis zu malen. Mitte August 1925, kurz nach dem Tod Corinths, erwähnt die Witwe in ihrem Tagebuch ein „Selbstbildnis vor Spiegel“ (1925), das ihr Mann noch im Mai 1925 angefertigt hat. Tatsächlich entstehen bis zu seinem Tod am 17. Juli 1925 42 Selbstporträts in Öl, dazu kommen etliche Zeichnungen, Grafiken und Aquarelle. Die Selbstbildnisse sind wichtige Dokumente des Corinth'schen Stils und dokumentieren den „Stand der eigenen Malerei und deren Weiterentwicklung [...]“ (zit. nach: Ich, Lovis Corinth. Die Selbstbildnisse, hrsg. von Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 2004, S. 7). Das vorliegende Aquarell erscheint in seiner Malweise flüchtig; Corinth arbeitet ohne Vorzeichnung und bringt die Farbe mit expressiven und losen Pinselstrichen auf das Papier auf. Lichtreflexe auf der rechten Gesichtshälfte und entlang des Halses sowie der Einsatz von punktuellen Farbakzenten unterstützen die atmosphärische Wirkung des Blattes. Es entsteht eine intime Momentaufnahme, wobei Corinth dem Betrachter einen Einblick in sein Seelenbefinden gewährt. Die Selbstporträts des Künstlers zeigen eine intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Person, seiner Wahrnehmung als Künstler und seiner Rolle in der Gesellschaft. [SL]





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 (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, Lot 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.

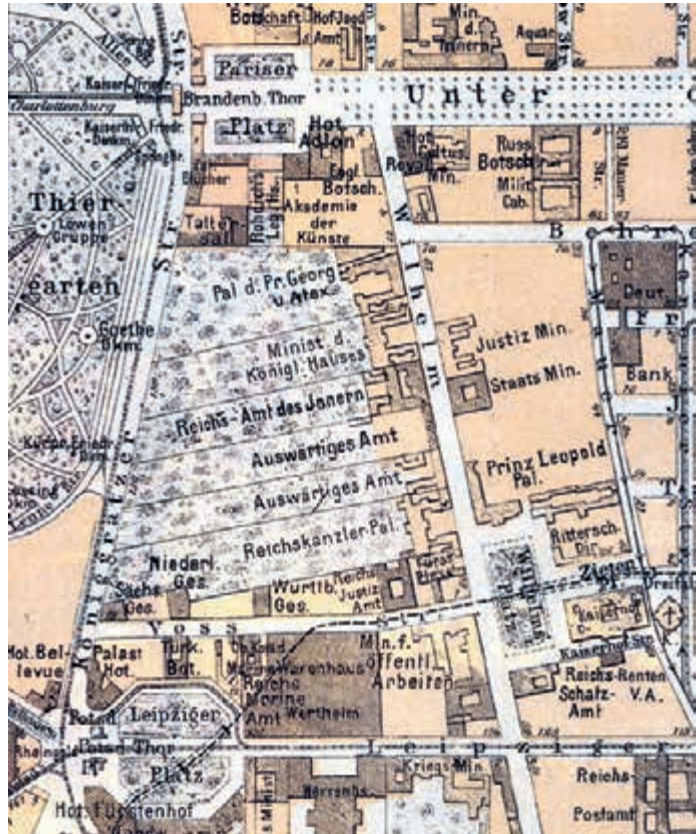
LITERATUR

- 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**

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

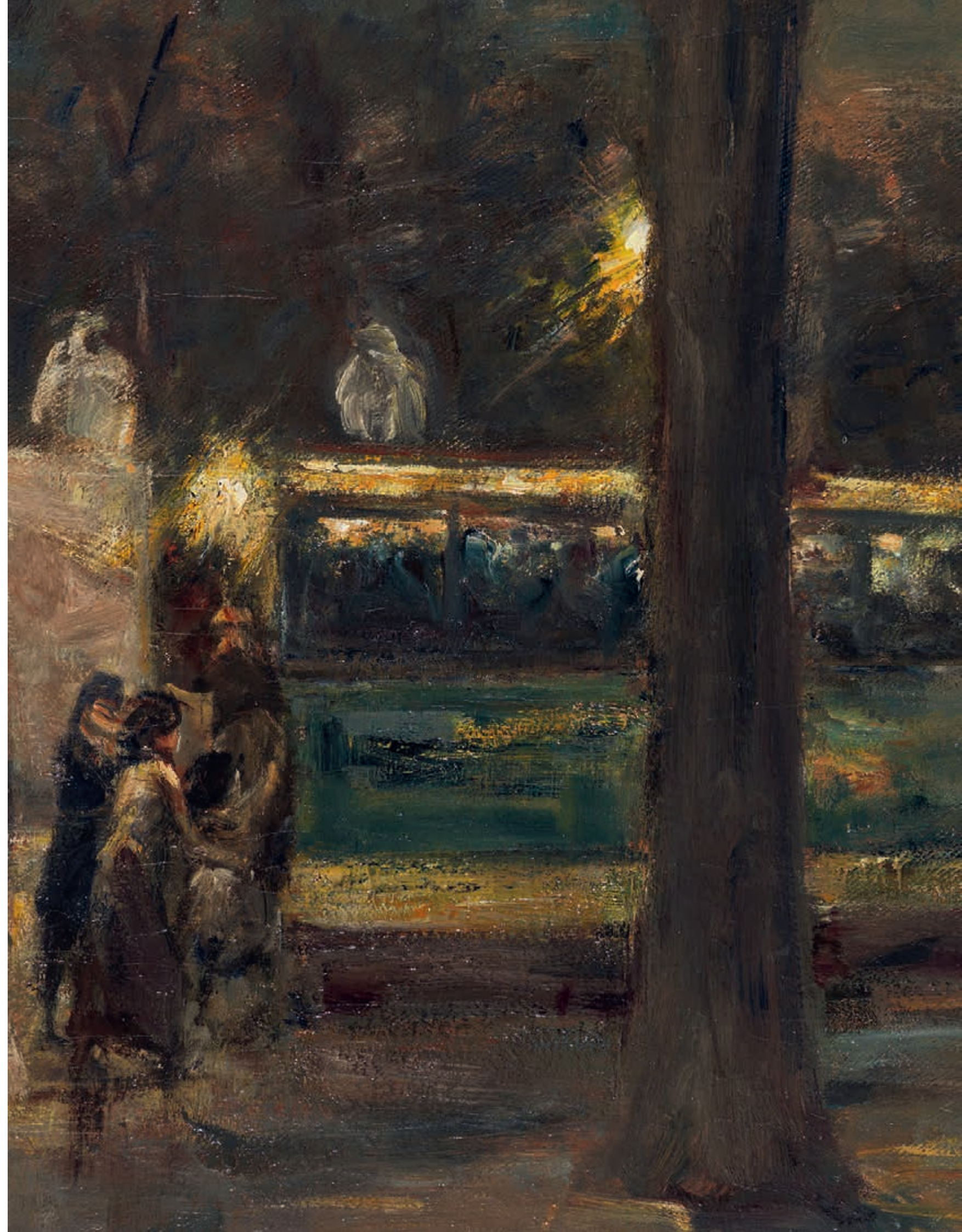




Plan der Ministergärten von 1904.

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 Straßennamen 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 einstmal 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 Kulturkreisen 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]



ANSPRECHPARTNER



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



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

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



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

Klassische Moderne



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



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

Kunst des 19. Jahrhunderts



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

Wissenschaftliche Beratung



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

Repräsentanten



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



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



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



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



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



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



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



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



M. J. Lawrence 1896



KETTERER KUNST