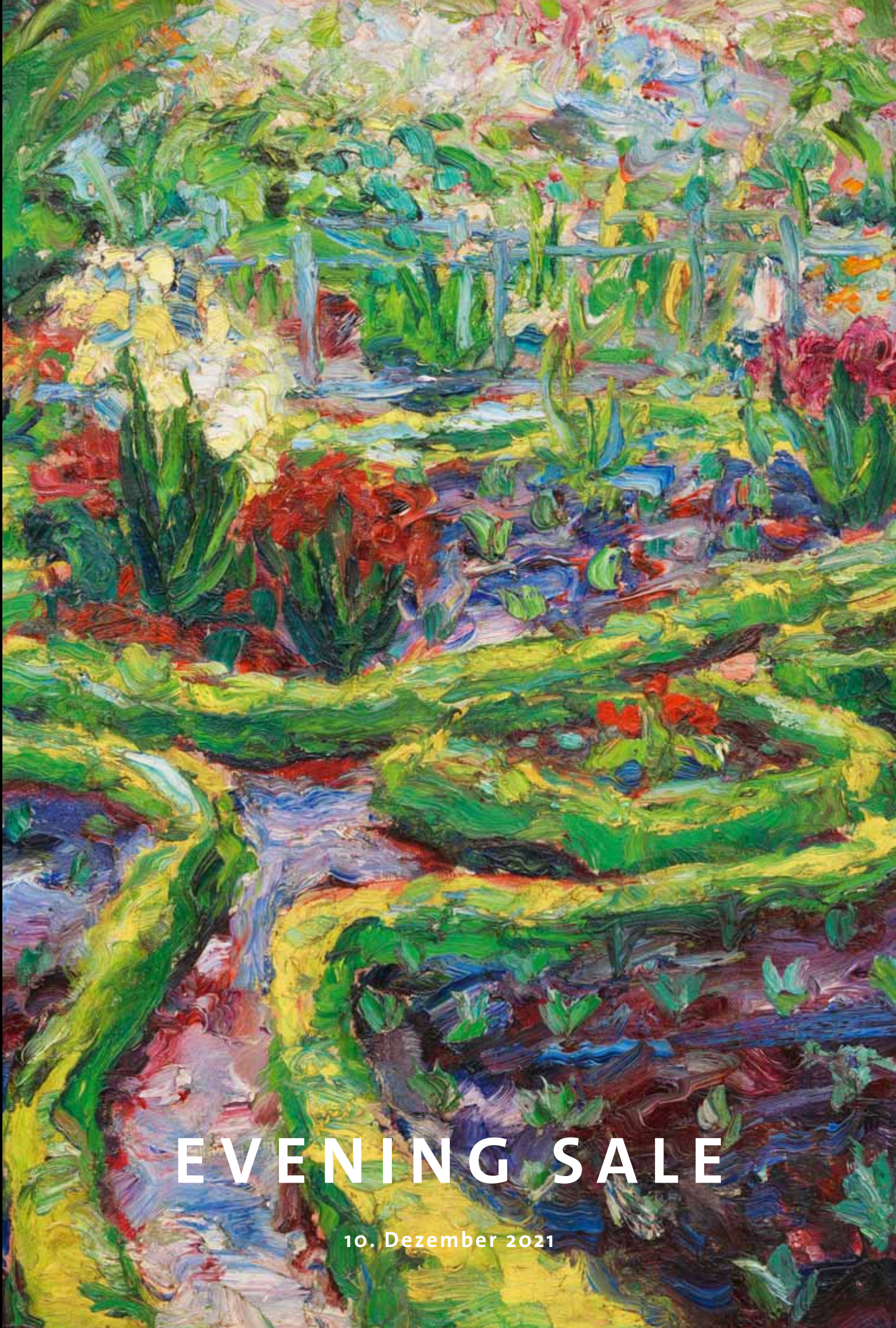
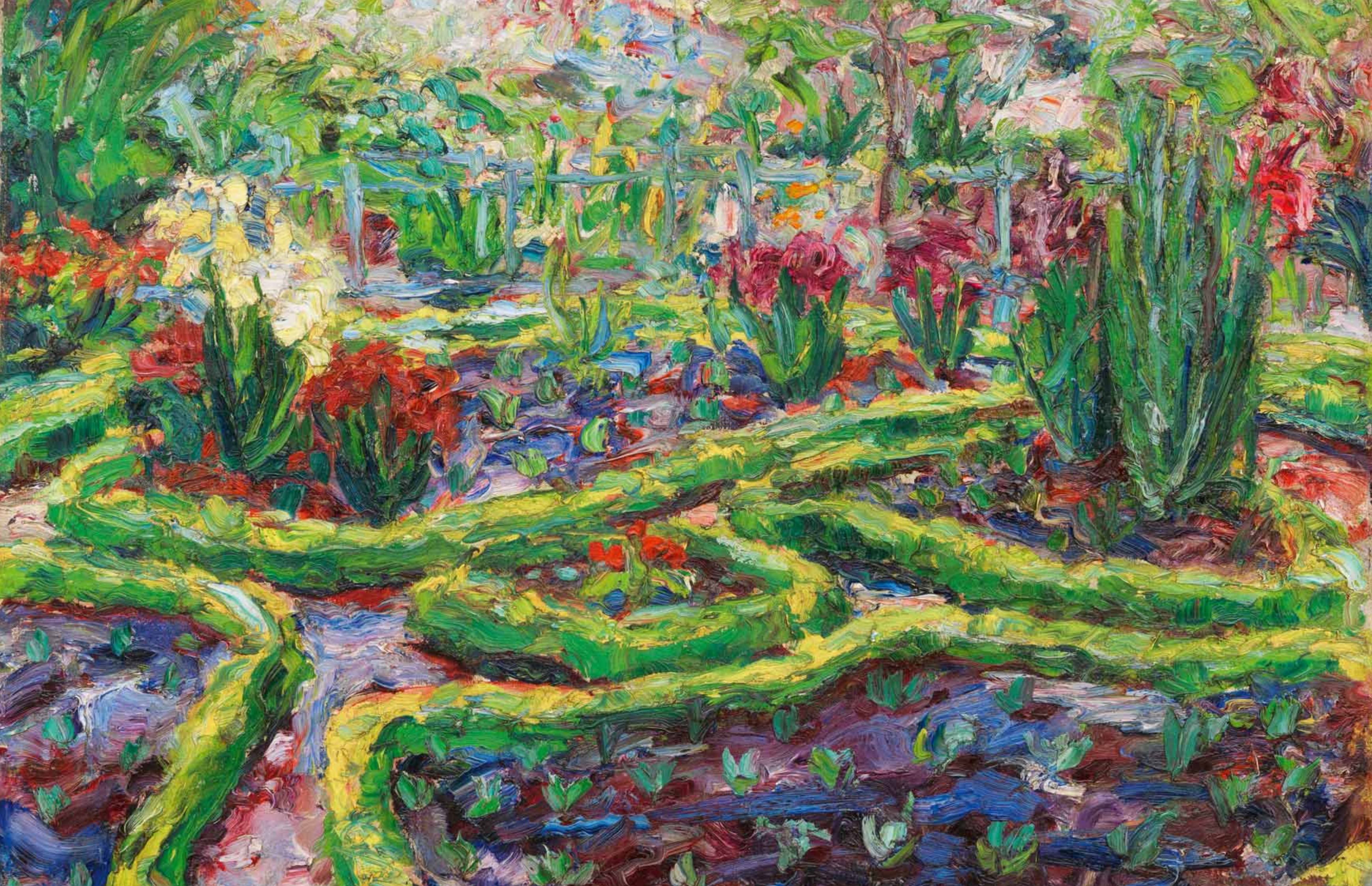


KETTERER  KUNST

EVENING SALE

10. Dezember 2021













525. AUKTION

Evening Sale

Auktionen | Auctions

Los 200–263 Evening Sale (525)

Freitag, 10. Dezember 2021, ab 17.30 Uhr | *from 5.30 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

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

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 1–101 Kunst nach 1945/Contemporary Art (524)

Freitag, 10. Dezember 2021, ab 14.30 Uhr | *from 2.30 pm*

Los 300–374 Kunst des 19. Jahrhunderts (523)

Samstag, 11. Dezember 2021, ab 15 Uhr | *from 3 pm*

Los 400–476 Klassische Moderne (522)

Samstag, 11. Dezember, ab ca. 17 Uhr | *from ca. 5 pm*

Online Only www.ketterer-internet-auktion.de

So., 21. November 2021, ab 15 Uhr – So., 12. Dezember 2021, ab 15 Uhr
Sun, November 21, 2021, from 3 pm – Sun, December 12, 2021, from 3 pm
Läuft gestaffelt aus | *Gradually running out*

Vorbesichtigung | Preview

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

Hamburg

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

Do. 18. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Fr. 19. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Düsseldorf

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

So. 21. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Mo. 22. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Frankfurt

Galerie Schwind, Fahrgasse 17, 60311 Frankfurt am Main
Tel.: +49 (0)6221 58 80 038, infoheidelberg@kettererkunst.de

Mi. 24. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Berlin

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

Sa. 27. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

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

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

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

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

Do. 2. Dezember 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München (alle Werke)

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

Sa. 4. Dezember 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*

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

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

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

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

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

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

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,16 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag aussen: Los 213 E. Nolde – Frostispiz I: Los 213 E. Nolde – Frostispiz II: Los 250 E. Nolde – Frontispiz III: Los 204 A. v. Jawlensky –
Frontispiz IV: Los 243 A. Oehlen – Seite 8: Los 217 E.L. Kirchner – Seite 10: Los 224 K. Grosse – Seite 12: Los 221 V. Vasarely – Seite 14: Los 231 A. v. Jawlensky –
Seite 258: Los 202 G. Kolbe – Hinterer Umschlag innen: Los 262 Christo – Hinterer Umschlag aussen: Los 209 P. Soulages



INFO

So können Sie mitbieten

Online

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

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

Wenn Sie sich noch nicht registriert haben und bieten möchten, so können Sie das bis spätestens zum Vortag. Wählen Sie bei der Anmeldung bitte „Jetzt registrieren“. Sie erhalten im Anschluss einen Aktivierungslink. Bitte beachten Sie, dass wir eine/n Kopie/Scan Ihres Personalausweises archivieren müssen. Sollten Sie planen für mehr als € 50.000 zu bieten, so möchten wir Sie bitten, uns dies vorab mitzuteilen.

Telefonisch

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

Schriftlich

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

Im Saal

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

Online Only

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

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

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Sonntag, 12. Dezember 2021, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)

Aufträge | Bids

Auktionen 522 | 523 | 524 | 525 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

Ich habe Kenntnis von den in diesem Katalog veröffentlichten und zum Vertragsinhalt gehörenden Versteigerungsbedingungen und Datenschutzbestimmungen und erteile folgende Aufträge:

I am aware of the terms of public auction and the data privacy policy published in this catalog and are part of the contract, and I submit the following bids:

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

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

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

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

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

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

Versand | Shipping

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

München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.
Please send me the objects

**Von allen Kund:innen müssen wir eine Kopie/Scan des Ausweises archivieren.
We have to archive a copy/scan of the passport/ID of all clients.**

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.
I am aware that Ketterer Kunst is legally obligated, in line with the stipulations of the GwG (Money Laundering Act), to carry out an identification of the contracting party, where applicable any persons and beneficial owners acting on their behalf. Pursuant to §11 GwG (Money Laundering Act) Ketterer Kunst thereby is obligated to archive all my and/or their personal data as well other data, and to make a copy/scan or the like. I assure that I or the person I represent and that I have announced by name is beneficial owner within the scope of § 3 GwG (Money Laundering Act).

Rechnung | Invoice

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

E-Mail | Email

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

Datum, Unterschrift | Date, Signature



ANSPRECHPARTNER:INNEN



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



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



Nicola Gräfin Keglevich
Senior Director
Tel. +49 89 55244-175
n.keglevich@kettererkunst.de



Dr. Sebastian Neußer
Director
Tel. +49 89 55244-170
s.neusser@kettererkunst.de



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

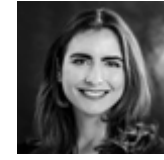
Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



MÜNCHEN
Dr. Franziska Thiess
Tel. +49 89 55244-140
f.thiess@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Alessandra Löscher Montal, B.A./B.Sc.
Tel. +49 89 55244-131
a.loescher-montal@kettererkunst.de

Klassische Moderne



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



MÜNCHEN
Larissa Rau, B.A.
Tel. +49 89 55244-143
l.rau@kettererkunst.de

Kunst des 19. Jahrhunderts



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



MÜNCHEN
Felizia Ehrl, M.A.
Tel. +49 89 55244-146
fehrl@kettererkunst.de

Repräsentant:innen



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



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



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



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



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

EGON SCHIELE

1890 Tulln - 1918 Wien

Schlafendes Mädchen (Melanie Schiele). 1908.

Bleistiftzeichnung, aquarelliert.

Rechts oben signiert und datiert. Verso von fremder Hand bezeichnet

„Besitz Hayd“. Auf bräunlichem Maschinenbütten.

22 x 30,2 cm (8.6 x 11.8 in), fast blattgroß. [EH]

Mit einer Fotoexpertise von Jane Kallir, Kallir Research Institute, New York, vom 19. August 2021. Das Werk wird unter der Nummer D 196a in das Werkverzeichnis des Kallir Research Institute aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:30 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 172,500 – 287,500

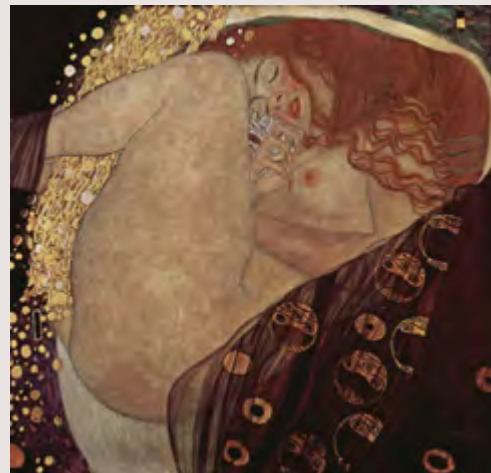
PROVENIENZ

- Sammlung Karl Hayd, Linz (wohl 1908 direkt vom Künstler erworben - 1945, verso mit der handschriftlichen Bezeichnung „Besitz Hayd“).
- Nachlass Karl Hayd, Linz (wohl Hedwig Hayd, ab 1945 durch Erbschaft).
- Sammlung Joseph Drexel, Nürnberg (bis 1976).
- Nachlass Joseph Drexel, Nürnberg.
- Privatsammlung Süddeutschland (1976 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Jane Kallir, Newly discovered Schiele Drawing, 2021 (www.instagram.com/tv/CR9cWVMFYs/?utm_medium=copy_link) [letzter Aufruf am 22.9.2021].

- Frühe, wegweisende Arbeit aus dem Jahr 1908
- Neuentdeckung aus dem Nachlass des Schiele-Freundes Karl Hayd
- Egon Schiele überführt das Motiv der Danaë von Gustav Klimt in seine unverkennbare, expressive Formensprache
- Jane Kallir widmet diesem neu entdeckten Blatt am 30.7.2021 einen eigenen Feed auf dem Instagram Account des KRI (Kallir Research Institute)



Gustav Klimt, Danaë, 1907/08, Öl auf Leinwand, Sammlung Dichand, Wien.

Die Zeichnung ist von außerordentlicher Präsenz. Mit wenigen Strichen markiert Schiele mit Blick von oben ein Gesicht, betont die Augenbrauen, fächert die Wimpern der geschlossenen Augenlider auf, skizziert Ohr, Nasenrücken und Mund, ordnet das volle Haar. Mit wenig Aquarell laviert der Künstler abschließend Haare und Gesicht, das auf den Fingern der linken Hand zu liegen kommt. Mit sparsamen Linien beschreibt Schiele die Körperlichkeit der mit einem Kleid bekleideten Frau, die seitlich mit angezogenen Beinen auf dem Bett – vielleicht ist es auch eine Couch – liegt und schläft. Es ist mehr als verblüffend, wie der junge Künstler eine ruhige, gleichsam Zärtlichkeit ausstrahlende Atmosphäre vermittelt, mit wenigen Details auskommt, etwa den Saum des Kleides oder die Riffelung der Strümp-

fe markiert, und dabei dennoch entschieden den Blick auf das schlafende Gesicht lenkt. Welch wunderbare Szene, die der junge, gerade 18-jährige Egon Schiele zeichnet. Wie ausgewogen und gekonnt er es bereits versteht, den Körper in seiner Fülle elegant auf das Blatt zu verteilen.

1906 beginnt der von seinem Kunstlehrer Ludwig Karl Strauch geförderte Schiele sein Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste. 1907, die Lehre an der Akademie wird ihm zu eng, bricht er förmlich aus und sucht den Kontakt zu Gustav Klimt, der ihm ein väterlicher Freund und Mentor ist. Er bezieht ein erstes eigenes Atelier in der Kurzbauergasse in der Leopoldstadt, unweit des Wiener



„Das Porträt wie die Biographie haben ein ganz eigenes Interesse. Der bedeutende Mensch, den man ohne Umgebung sich nicht denken kann, tritt einzeln abgesondert heraus und stelle sich vor uns wie vor einen Spiegel; ihm sollen wir entschiedene Aufmerksamkeit zuwenden, wir sollen uns ausschließlich mit ihm beschäftigen, wie er behaglich vor dem Spiegelglase mit sich beschäftigt ist...“

Johann Wolfgang Goethe, Wilhelm Meisters Wanderjahre, 1821/29.



Praters. Es folgen Ausstellungen mit Werken, die an Gustav Klimt erinnern. Klimt ist der erfolgreiche Star der Wiener Secessionsszene, sein dekorativer Jugendstil wird nicht nur von der Wiener Gesellschaft gefeiert. Und 1908 macht Schiele auch Bekanntschaft mit Oskar Kokoschka. Es wird nicht lange dauern, bis er und der etwas ältere Kokoschka die Malerei und vor allem die Linie der Zeichnung verändern: Sie wird direkter, rüder und aufgeladener bis zur gestenhaft provokanten Deformierung vorgetragen. Beide Künstler sind von unbändigem Gestaltungswillen besessen und überführen als Reaktion den Wiener Jugendstil in einen übertreibenden Expressionismus.

Die Zeichnung „Schlafendes Mädchen“ lässt die bevorstehenden Veränderungen des Künstlers erahnen, zeigt er hier doch neben der Art, wie er sein Modell mit feinen Linien inszeniert, sein eigenes inneres Empfinden. Somit sei spekulativ versucht, das schlafende Modell seinem engen Umfeld zuzuschreiben. Es bietet sich im Vergleich mit anderen, in diesem Zeitraum entstehenden Zeichnungen an, eine deutliche Verbindung zu seiner älteren Schwester Melanie Schiele zu sehen, die ihm hilfreich Modell steht, ebenso wie seine Mutter Marie und später seine jüngere Schwester Gertrud.



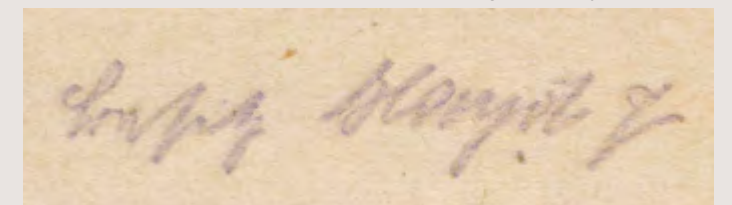
Egon Schiele, Schlafende (Melanie Schiele), 1908, Farbstifte und Kohle auf Papier, Privatbesitz.



Melanie Schiele (1886-1974), 1910.

Bleibt noch etwas über die Provenienz zu berichten. Die Schiele-Expertin Jane Kallir, die diese Zeichnung „Schlafendes Mädchen“ in das Werkverzeichnis aufnehmen wird, entziffert einen in Sütterlin geschriebenen Vermerk auf der Rückseite: „Besitz Hayd“. Karl Hayd, österreichischer Maler und Grafiker, besucht die Wiener Akademie von 1902 bis 1906 und wechselt zu weiteren Studien nach Prag. Nach seiner Rückkehr 1908 lernen sich Hayd und Schiele kennen und tauschen mehrfach Zeichnungen. Auf welchem Weg die Zeichnung in den Nachlass von Joseph Drexel gelangt, bleibt ungewiss; er hatte laut Kallir keinen Bezug zu Egon Schiele. [MvL]

Verso Detailansicht der handschriftlichen Bezeichnung „Besitz Hayd“.



WASSILY KANDINSKY

1866 Moskau - 1944 Neuilly-sur-Seine

Reiter (Arabische Reiter). 1905.

Tempera auf dunkelgrauem Karton.

Barnett 167. Kandinsky Hauskatalog, Farbige Zeichnungen „84, Reiter/Chev. arabes“. Links unten signiert. Verso signiert und betitelt „Reiter“ sowie bezeichnet „No 84“. Auf der Rahmenrückwand signiert (minimal beschnitten) und betitelt „Arabische Reiter / Chevaliers arabes“ sowie mit der Technikangabe „Tempera“ bezeichnet. Dort zudem von fremder Hand bezeichnet „Fantasia“ und „No 84“. 41,7 x 57,7 cm (16,4 x 22,7 in), Blattgröße.

Das Motiv verwendet Kandinsky auch in einem gleichnamigen Holzschnitt (Roethel 44). [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:32 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 180.000

\$ 172.500 – 207.000

PROVENIENZ

- Der Sturm, Berlin.
- Gummesons Konsthandel, Stockholm (1916).
- Sammlung Thore Lindberg (bis 1930, auf der Rahmenrückwand mit einem typografisch bezeichneten Etikett).
- Sammlung Ada Lindberg (bis 1944, auf der Rahmenrückwand mit einem handschriftlichen Vermerk).
- Privatsammlung Schweden (1944-1981).
- Privatsammlung Süddeutschland (1982 erworben, Karl und Faber, 26.11.1982, Los 826).
- Seitdem in Familienbesitz.

- Von der gemeinsamen Tunesienreise mit Gabriele Münter inspirierte Darstellung einer märchenhaften arabischen Szene
- Beeindruckende, frühe Ausstellungshistorie
- Im Entstehungsjahr vor 116 Jahren bereits erstmals ausgestellt und publiziert
- Vergleichbare Werke befinden sich u. a. in den Sammlungen der Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, des Centre Pompidou, Paris, und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München





Gabriele Münter, Marktstraße mit Ständen, Rue Saussier, Kairouan, Fotografie 1905. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München/VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Kandinsky beweist stets große Neugierde für alle Arten von technischer Erfassung und ergründet künstlerische Verfahren neben Palette, Pinsel und Leinwand. Zwischen 1904 und 1907 experimentiert er, wie Gabriele Münter berichtet, immer wieder mit dunklem Karton, auf dem er auch „fotografische und farbtechnische Versuche“ ausprobiert, – Kandinsky somit ein analoges Verfahren der Fotografie hier mit Temperamalerei auf grauem Papier simuliert? Dass Kandinsky die vielfältigen Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks in der Fotografie erkennt, mag sicher auch mit seiner damals geliebten Partnerin Gabriele Münter zu tun haben, die er im Frühjahr 1902 in München kennenlernt und die dieses Medium bereits intensiv nutzt während ihrer Reise durch die USA um die Jahrhundertwende. Anfang Dezember 1904 brechen Kandinsky und Münter zu einer mehrmontatigen Reise nach Tunis auf, von der sie erst im April 1905 über Italien nach München zurückkehren.

Von den vielen Fotografien, die im Winter 1905 in Tunis entstehen, bearbeiten Münter und Kandinsky einzelne Motive als mögliche Bildvorlagen, die Kandinsky wie hier auch in Temperamalerei umsetzt. Ein mehrtägiger Karnevalsanzug in der Neustadt von Tunis Anfang März 1905 hat es den beiden ‚Touristen‘ angetan und Kandinsky inspiriert, eine Reihe Temperarbeiten mit dem Motiv „Arabische Reiter“ vor einer wie hier in der Ferne liegenden Architekturkulisse auf den dunkelgrauen Grund der getönten Pappe zu übertragen. Der vielseitige Einsatz von Weißhöhlungen lassen ein buntfunkelndes Bild entstehen mit schneidigen, durch weiße Turbane verhüllte Reiter auf mit bunten Tüchern geschmückten Rössern. Kandinsky ist sichtlich fasziniert von dem Effekt, wie in deckender, hellerer Farbe gemalte Objekte aus dem Dunkel des Grundes herausleuchten und von der Umgebung isoliert unwirklich wirken, durch die Umkehrung des Hell-Dunkel-Kontrasts die dargestellte Welt rätselhafter und geheimnisvoller erscheint. Gleichsam eine Umkehrung des Sichtbaren auf einem fotografischen Negativ, auf dem die beleuchteten Flächen dunkel erscheinen. Durch die Umkehrung des Hell-Dunkel-Kontrasts wirkt die dargestellte Welt rätselhafter und geheimnisvoller.



Gabriele Münter, Reiter auf der Landstraße, Fotografie, Tunesien, Frühjahr 1905 © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München/VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Wassily Kandinsky, Arabische Reiterei, 1905, Tempera auf Karton, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Natürlich vermeidet Kandinsky eine direkte Übertragung des Gesehenen und Fotografierten in seine Bilderwelt, die sich hier noch deutlich aus dem Dekorativen speist, um nicht zuletzt eine lyrisch-symbolistische Ausdrucksform zu erreichen. Auch spielt Kandinskys zu einem romantischen Historismus Sich-hingezogen-Fühlen eine Rolle, wenn er hier die in der Fotografie paradierenden Reiter in ein wildes Galopprennen vor den Mauern der Stadt verwandelt, wie es uns Gemälde mit Pferderennen von Edgar Degas erzählen. Für ihn, den strengen Theoretiker, ist es wichtig, sich von der Wirklichkeit zu distanzieren und die Möglichkeit auszuloten, diese in einer Welt des Märchens zu schildern.

Die „Arabischen Reiter“ erreichen noch im Jahr der Entstehung eine breite Öffentlichkeit: Kandinsky schickt das Bild 1905 zum Salon d'Automne nach Paris. Im Frühjahr 1906 sind die „Arabischen Reiter“ in Krefeld, Frankfurt und Karlsruhe zu sehen und anschließend in der Berliner Galerie Wertheim ausgestellt. Abgebildet sind die „Arabischen Reiter“ in dem berühmten Album „Kandinsky 1901-1913“, das Herwarth Walden in seinem Verlag „Der Sturm“ mit autobiografischem Rückblick publiziert. Er ist es auch, der das Werk 1916 an die Kunsthandlung Gummesons in Stockholm vermittelt. Im Februar und März 1916 zeigt Gummesons zunächst eine Kandinsky- und in direktem Anschluss eine Münter-Ausstellung, die mit einer gemeinsamen Broschüre beworben wird und ein großer Publikumserfolg ist. [MvL]



Gabriele Münter, Karnevalsanzug mit arabischer Reiterei, Fotografie, Tunis, März 1905. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München/VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Gabriele Münter, Kamelherde mit Reiterinnen, Fotografie, Tunis, Winter 1905. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München/VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



202

GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen - 1947 Berlin

Javanische Tänzerin. 1920.

Bronze mit schwarzbrauner Patina.

Auf der Plinthe unter dem rechten Fuß mit der Monogrammmierung.

Eines von vier oder fünf Exemplaren. Höhe: 73 cm (28.7 in).

Gegossen zwischen 1921 und 1929 von der Kunstgießerei Noack, Berlin-Friedenau.

Dr. Ursel Berger verweist auf eine geplante Auflagenhöhe von 5, jedoch lassen sich in den Werkstattbüchern von Noack nur 3 Güsse aus den Jahren 1921, 1922 und 1925 identifizieren. Das Gipsmodell ist nicht erhalten.

Mit einem schriftlichen Gutachten von Frau Dr. Ursel Berger vom 24. Februar 2020.

Einladung zum Vortragsabend im Rahmen unserer Berliner Vorbesichtigungen:

Die Überwindung der Schwerkraft – Georg Kolbes „Javanische Tänzerin“. Vortrag von Dr. Julia Wallner, Direktorin des Georg Kolbe Museums, Berlin.

Termin: Samstag, 27. November 2021, 17 Uhr

Ort: Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin

Wir bitten Sie um Ihre Anmeldung unter infoberlin@kettererkunst.de oder telefonisch unter 030 - 88 67 53 63.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17,34 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 *

\$ 138,000 – 207,000

PROVENIENZ

- Ernst Rentsch (1876-1952), Berlin/Basel (Architekt des Atelierhauses des Künstlers, seit 1929 als Geschenk vom Künstler).
- Leonard Hutton Galleries, New York (um 1969-1976, wohl direkt aus dem Nachlass von Ernst Rentsch).
- Privatsammlung Hessen (seit 1976, direkt beim Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz.

- **Lebzeitguss, ausgeführt bei Noack, Berlin-Friedenau**
- **Die Bronze war ein Geschenk an den Architekten des noch heute als Teil des Georg Kolbe Museums bestehenden Atelierhauses des Künstlers in Berlin**
- **Eines von nur vier oder fünf Exemplaren**
- **Der vorliegende Guss war 2020 und 2021 Teil der Ausstellungen „Moderne und Refugium: Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er-Jahre“ und „Der absolute Tanz: Tänzerinnen der Weimarer Republik“ im Georg Kolbe Museum**

AUSSTELLUNG

- Georg Kolbe, Galerie Cassirer, Berlin, 1921, Nr. 33 (wohl ein anderes Exemplar).
- Freie Secession Berlin, Frühjahrsausstellung: Gemälde, Plastik, Februar - März 1923, Kat.-Nr. 150 (wohl ein anderes Exemplar).
- Akademie der Künste, Berlin, 1924, Kat.-Nr. 301 (wohl ein anderes Exemplar).
- Georg Kolbe, Kunstverein Kassel, 21.2.-15.3.1926, Kat.-Nr. 5 (wohl ein anderes Exemplar).
- Georg Kolbe und der Tanz: Der schreitende, springende, wirbelnde Mensch, Georg Kolbe Museum, Berlin, 23.2.-27.4.2003; Edwin Scharff Museum am Petrusplatz, Neu-Ulm, 8.5.-20.7.2003, Nr. III, 1.
- Moderne und Refugium: Georg Kolbes Sensburg als Architekturdenkmal der 1920er Jahre, Georg Kolbe Museum, Berlin, 13.9.2020-11.4.2021, S. 46, Abb. 12.
- Der absolute Tanz: Tänzerinnen der Weimarer Republik, Georg Kolbe Museum, Berlin, 25.4.-17.10.2021, S. 220, Abb. S. 12/13.

LITERATUR

- Wilhelm R. Valentiner, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung, München 1922, S. 47, Abb. 47.
- Georg Kolbe. 100 Lichtdrucktafeln, Marburg 1931, Taf. 23.
- Anita Beloubek-Hammer, in: Ursel Berger (Hrsg.), Georg Kolbe 1877-1947, München-New York 1997, S. 77 mit Abb. S. 76 (wohl anderes Exemplar).
- Claudia Marcy, in: Ursel Berger, Josephine Gabler (Hrsg.), Georg Kolbe. Wohn- und Atelierhaus. Architektur und Geschichte, Berlin 2000, Abb. S. 33 (anderes Exemplar).
- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 24.11.2000, Los 43.
- Elisa Tamaschke, in: Julia Wallner (Hrsg.), Georg Kolbe, Berlin 2017, S. 66-70, 74-75, m. Abb. (ev. anderes Exemplar, S. 69 anderes Exemplar).



„Kolbe ist dahin gekommen, die Natur
ohne Anstrengung als Kunstform und
die Kunstform als Natur wahrzunehmen.“

Karl Scheffler 1923 zur „Javanischen Tänzerin“ Lebzzeitguss,
ausgeführt bei Noack, Berlin-Friedenau.

MENSCHEN AUS FERNEN KULTUREN

Als eine Folge des Kolonialismus erlebten sogenannte ‚Völkerschauen‘ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Europa eine besondere Popularität. Menschen aus fernen Kulturen werden in Zoos, im Zirkus, auf Jahrmärkten, mit Volksfesten, in Varietés und auf Weltausstellungen in möglichst heimischer Kulisse präsentiert und das tägliche Leben wie auf einer überdimensionierten Bühne für die Besucher nachgestellt, wie hier geschehen mit den vier javanischen Tänzerinnen in einem Dorf auf der Weltausstellung in Paris 1889.



Vier javanische Tänzerinnen in einem Dorf auf der Weltausstellung in Paris 1889.

TANZ ALS QUELLE DER INSPIRATION

Um 1900 ändern sich die Bedingungen für die Tänzer; sie werden für die Hochkultur des Tanzes entdeckt und es beginnt ein reger Austausch zwischen den Ländern in Europa und etwa Asien. Und auch die bildenden Künstler ergründen den Tanz als Quelle der Inspiration, nehmen deren ausdrucksstarke Gebärden auf in ihr bildhauerisches Repertoire. Sie werden fündig in Begegnungen mit entfernten Kulturkreisen, die sich in der Kulturmetropole Berlin vor und nach dem Ersten Weltkrieg etablieren.

So tourt die japanische Tänzerin Ota Hisa, besser bekannt als Madame Hanako, mit Beginn des 20. Jahrhunderts bis Anfang der 1920er Jahre durch Europa und begegnet wohl schon 1906 Auguste Rodin in Marseille. Sie kann den Bildhauer über Jahre nicht nur für die Modellierung zahlreicher Masken, sondern auch für unzählige Bewegungsstudien begeistern. Und auch die in Berlin lebende Deutsch-Japanerin Taka-Taka fasziniert die Tanzwelt und steht Georg Kolbe 1911 Modell für eine der ersten berühmt gewordenen Bronzen des Künstlers, die „Japanerin“. Auch Stars der „Ballets Russes“, etwa Waslaw Nijinsky und Tamara Karsawina, besuchen Kolbe 1912 während ihres Berliner Gastspiels. Faszinierende Bleistiftskizzen, Pinselzeichnungen und Skulpturen dokumentieren diese für den Künstler wichtige Begegnung. Auch August Macke erliegt deren Zauber und malt 1912 „Russisches Ballett“ (heute: Kunsthalle Bremen).



Eine durch Georg Kolbe im Auftrag gegebene Fotografie der ‚Javanischen Tänzerin‘, Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. © Georg Kolbe Museum, Foto: Enric Duch.

EXPRESSION DES ETHNOLOGISCH FREMDEN

Die Schilderung des deutschen Dichters Max Dauthendey, der auf der indonesischen Insel Java lebt und 1915 über die dortige Musik und den Tanz schreibt, kann die Expression dieses ethnologisch Fremden untermalen, wenn er berichtet: „Diese Musik ist so traumhaft. Sie ist wie eine unwillkürliche Musik und wird von zehn bis zwanzig Javanern zugleich auf vielen Instrumenten gespielt, die zusammen ‚Gamelang‘ heißen. Das ist die Musik, die man hören würde, wenn Mondschein Musik würde, wenn Tautropfen Musik würden, wenn Orangenduft Musik würde, und wenn die zarte Tanzbewegung nackter Javaninnen Musik würde und auch wenn ein angezündetes Feuer in Musik abrennen würde. [...] Und die Arme werden Flügel, und der Tänzer und die Tänzerinnen werden zuletzt wie Blumen, stillstehend und wiegen

sich wie Blumen im Nachtwind viertelstundenlang auf gleicher Stelle und lassen die Finger und Handflächen statt der Füße tanzen und die Arme in den Gelenken wie die Blumen ihre Blüten und Blatzweige in der Luft sanft rhythmisch bewegen, wenn die Luft sie anatmet. Es ist aber auch, als ob die Musik diese stillstehenden Tänzer anatmete und sie davon nur die Füße kaum merklich ein wenig drehten. Hauptsächlich tanzen aber die wundervollen Hände, diese schönsten Hände und Finger der Welt, die sicher Lichtstrahlen aus den schlanken Fingerspitzen ausstrahlen können, die wir mit unseren groben Augen nur nicht sehen können.“ (Max Dauthendey, Javanischer Tanz. Aus einem Brief Max Dauthendey's, in: Du, Kulturelle Monatsschrift, Bd. 10, 1950, H 5, S. 64).



Georg Kolbe, Japanerin, 1911, Bronze, Georg Kolbe Museum, Berlin, Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. © Georg Kolbe Museum, Foto: Enric Duch.

Georg Kolbe, Tänzer (Vaslav Nijinsky), 1913, Bronze, Georg Kolbe Museum, Berlin, Foto: Ludwig Schnorr von Carolsfeld. © Georg Kolbe Museum, Foto: Enric Duch.



Das Zusammentreffen Kolbes mit den unterschiedlichen Tänzermodellen ist dokumentiert mit Zeichnungen, Plastiken und Fotografien. So wirken die ‚sakralen‘ Tänze der Charlotte Bara in zahlreichen Aquarellen und Plastiken Anfang der 1920er Jahre nachhaltig auf den Bildhauer. Es haben sich Zeichnungen der leidenschaftlichen Tänze einer Vera Skoronel erhalten, und es sind für den modernen Tanz beispielhafte Posen der Choreografin Gret Palucca belegt.

Besonders virtuos ist die Plastik einer ‚javanischen Tänzerin‘, der Kolbe 1920 in Berlin begegnet und die er modelliert. Die Identität der Tänzerin ist nicht geklärt; möglicherweise handelt es sich wieder um die Deutsch-Japanerin Taka-Taka, die auch mit Tänzen der javanischen Tanztradition auftritt und den tanzbegeisterten Bildhauer mit extremer Haltung erneut zur plastischen Nachbildung anregt. Ihre Bühne ist eine stilisierte Blüte, auf der die eng anschmiegend bekleidete Tänzerin ihre Figur entwickelt, auf den rechten Zehen stehend eine den ganzen Körper einnehmende Spannung aufnimmt und mit leicht gebeugten Knien, die Hände auf Schulterhöhe ausgestreckt, die exaltiert anmutende Balance hält, wie eine von Kolbe in Auftrag gegebene Fotografie der Tänzerin verdeutlicht.

Georg Kolbe, Kopf der Japanerin, 1911, Gips, Georg Kolbe Museum, Berlin, © Georg Kolbe Museum, Foto: Enric Duch.



PROVENIENZ

Laut Auskunft von Ursel Berger existieren nach den Gussbüchern bei Noack nur drei von diesen bezaubernden Güssen: Die vorliegende Bronze ist ein Geschenk Georg Kolbes an den Architekten seines Atelierhauses Ernst Rentsch (1876-1952). Dieser bedankt sich am 12. August 1929: „Das war heute eine Überraschung. Ihre feine Arbeit und Ihr lieber Brief, beides macht mich glücklich. Nehmen Sie heissen Dank.“ (Archiv Georg-Kolbe-Museum). Ernst Rentsch verlässt Berlin Anfang der 1930er Jahre und kehrt mit der ‚Javanischen Tänzerin‘ in seine Heimatstadt Basel zurück. [MvL]



203

WLADIMIR GEORGIEWITSCH VON BECHTEJEFF

1878 Moskau - 1971 Moskau

Leda und der Schwan. 1912.

Öl auf Leinwand.

Links unten monogrammiert. 165 x 136 cm (64,9 x 53,5 in).

Verso mit dem zweifachen Stempel des Malbedarfs Richard Wurm, München, sowie auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet mit dem Künstlernamen, dem Titel sowie der Inventarnummer der Galerie Arnold, Dresden. [AT/JS]

Wir danken Frau Dr. Jelena Hahl-Fontaine für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Kunstverein Barmen (wohl im Dezember 1912 direkt vom Künstler erworben oder in Kommission genommen, bis März 1913).
- Sammlung Werner Dücker, Düsseldorf (im März 1913 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland.
- Kunsthandel Saarbrücken (vor etwa 25 Jahren vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Sachsen (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung von 41 Werken der Neuen Künstlervereinigung München, Kunstverein Barmen, Dezember 1912 (ohne Katalog).
- Die neue Malerei. Expressionistische Ausstellung, Januar 1914, Galerie Ernst Arnold Dresden, Kat.-Nr. 14 (Titel: „Leda“, als Leihgabe von Werner Dücker, Düsseldorf, „unverkäuflich“. Auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Inventarnummer der Galerie).

Von Jelena Hahl-Fontaine

„LEDA UND DER SCHWAN“ – WIEDERENTDECKUNG EINER MONUMENTALEN MYTHOLOGISCHEN KOMPOSITION

Sofort besticht dieses typische, großformatige Gemälde durch seine zeitlose Schönheit, seine dezente Erotik und raffinierte Komposition. Als Vorwand, den nackten Frauenkörper ungestraft feiern zu dürfen, diente – wie es nicht nur bei dem kulturell versierten russischen Künstler, sondern in der gesamten Kunstgeschichte üblich war – ein mythologisches Thema: hier also „Leda und der Schwan“, ein allgemein beliebtes Motiv. Wladimir von Bechtejeff hatte als Sohn begüterter Landadeliger von früh an Privatlehrer, zu deren Kompetenzen unbedingt auch mythologische Themen gehörten. Offenbar fand er daran besonderen Gefallen und wählte später immer wieder Themen aus dieser Schatztruhe, besonders bei seinen großformatigen „offiziellen“ Gemälden. Die kunsthistorische Bedeutung des Bildes jedoch liegt

- Spektakuläre Wiederentdeckung
- Aus der herausragenden Sammlung Werner Dücker, Düsseldorf
- Der Verbleib von Bechtejeffs künstlerischem Œuvre ist in weiten Teilen unbekannt
- Bechtejeff zählt zur europäischen Avantgarde im direkten Umkreis des „Blauen Reiter“
- Die bekannten Gemälde des expressionistischen Frühwerks befinden sich heute zum Großteil in Museumsbesitz
- Kapitales Werk von beeindruckender Größe

LITERATUR

- Rechnungsbuch des Kunstvereins Barmen, „Geschäftsführung ab 1904“, Archiv des Von der Heydt-Museums Wuppertal (Kopie), fol. 92 („Verkäufe an Private“).
- Antje Birthälmer und Sabine Fehlemann, Die „Neue Künstlervereinigung München“ und ihre Verbindungen zur rheinischen Kunstszene, in: Der Blaue Reiter und das Neue Bild 1909-1912. Von der „Neuen Künstlervereinigung München“ zum „Blauen Reiter“, Begleitbuch zur Ausstellung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, 2.7.-3.10.1999, S. 276-285, hier S. 284, Anm. 65.

vor allem in dessen Entstehungszeit 1912, als der französische Kubismus durch eine große Ausstellung in Deutschland bekannt wurde und Bechtejeff, Franz Marc und August Macke sich sofort von der neuen Stilrichtung inspirieren ließen. Die unterschiedliche Malweise zwischen Bechtejeffs „Rossebändiger“ (Lenbachhaus München, Kat. Murnau, S. 93) und der kurz darauf entstandenen „Leda“ ist offensichtlich: statt fließender, ungestümer Bewegung nun eine Stilisierung auf härtere kubistische Art – nicht nur die Berge und Felsen, sondern sogar die Meereswellen erscheinen als kantige und gezackte Formen. Allein Ledas Schönheit bleibt unversehrt, Picasso-artige Deformationen des menschlichen Körpers kämen für den feinsinnigen Ästheteten Bechtejeff nicht in Frage. Ledas Gestalt mit dem sie umschmeicheln-



Wladimir von Bechtejef, Rossebändiger, um 1912, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Dauerleihgabe der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.



Wladimir von Bechtejef, Zwei badende Frauen am Strand, 1910, Öl auf Hartfaser, Museum Abteiberg, Mönchengladbach.

Wladimir von Bechtejef, Selbstporträt als Harlekin, um 1915, Öl auf Leinwand, The Collection of Boris and Marina Molchanov.



Wladimir von Bechtejef, Diana auf der Jagd, um 1911/12, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart.



1902–1914 – ZUR ZENTRALEN BEDEUTUNG DER MÜNCHNER JAHRE IN BECHTEJEFFS SCHAFFEN

Von der Bedeutung Bechtejef in seiner Münchener Zeit von 1902 bis 1914 zeugen noch seine Bilder in mehreren deutschen Museen; das Gemälde „Rossebändiger“ zum Beispiel hängt seit den 1960er Jahren im Lenbachhaus München und ist in vielen Publikationen zur expressionistischen Epoche abgebildet. Folgendes positives Kollegenurteil von Franz Marc aus dem Jahr 1910 ist nur eine von mehreren wertschätzenden Aussagen: „Der bedeutendste der ‚Neuen Münchener Künstlervereinigung‘ scheint mir bei weitem Wladimir von Bechtejef zu sein. Er hat erreicht, wonach Marées vergebens gerungen hat, was Feuerbach versagt blieb. Beide suchten mit den ganz ausgezogenen Mitteln der Renaissance Menschen darzustellen, ohne daß sie es wagten, ihn als Linienornament in ihre ornamentalen Kompositionen einzufügen. Die Sicherheit der großen Linie in Form und Gruppierung, die Feinheit der Farben Bechtejef übertrafen weitaus die Versuche Feuerbachs und Trübners in demselben Problem.“

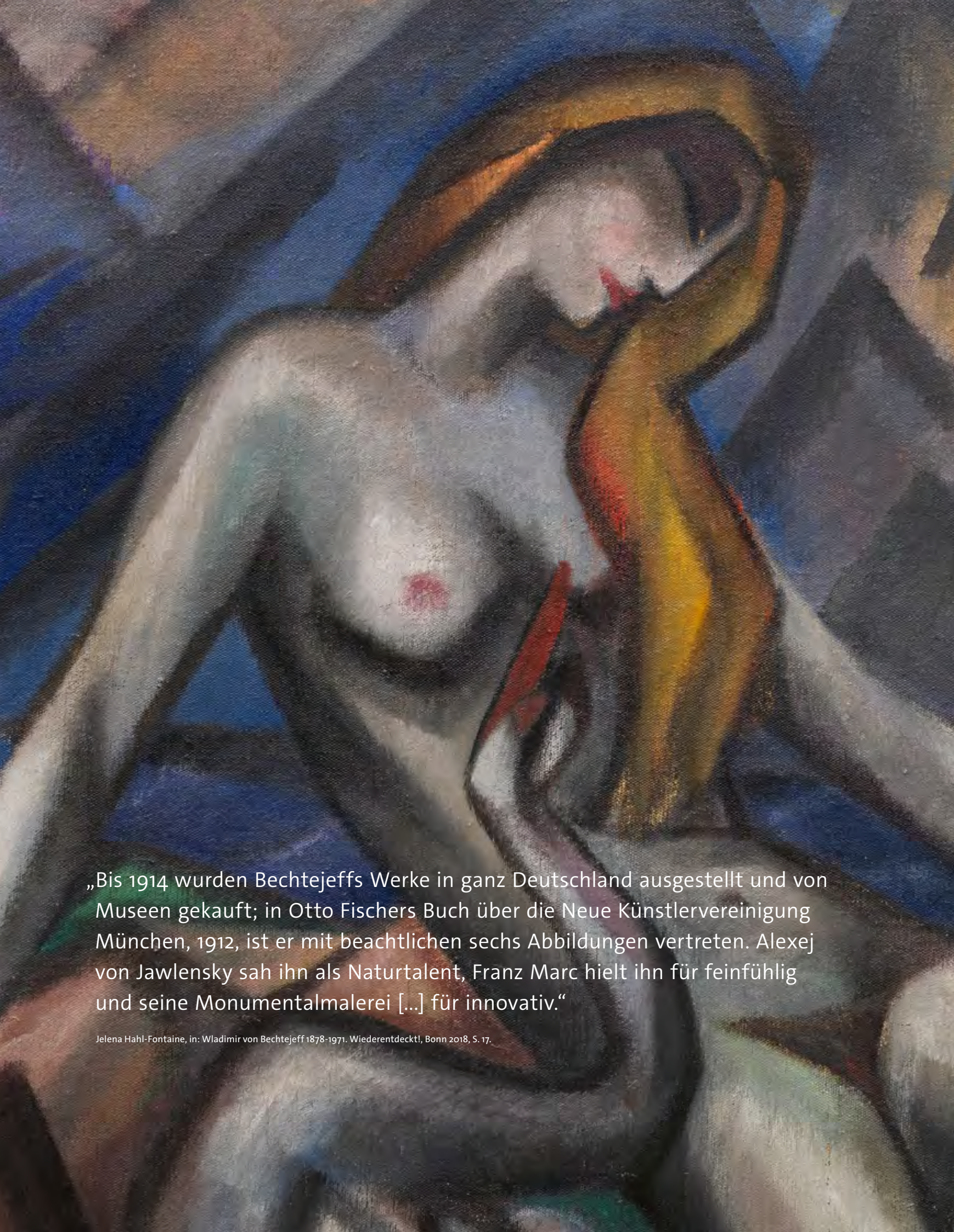


Gruppenbild anlässlich eines Münchner Kostümfestes, um 1909. Hinten stehend, v. li. n. re.: Wladimir von Bechtejef, Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky, davor Helene Nesnakomoff und rechts Alexander Sacharoff, PSM Privatstiftung Schlossmuseum Murnau.

Alexander Sacharoff vor dem Gemälde „Die Toilette der Venus“, 1910 von Wladimir Bechtejef (Verbleib unbekannt).



Ein anderer Kollege, Adolf Erbslöh, der nach Kandinsky den Vorsitz der Vereinigung übernahm, hat sofort von Bechtejef gekauft und sein Haus bald mit einem monumentalen Wandbild, weiteren Gemälden sowie einer Bronze-Frauenstatue des Freundes ausgestattet. Jawlensky sah den jüngeren Landsmann als „Naturtalent“, nahm ihn in seine Obhut und empfahl ihn weiter an den Pädagogen Knirr, um die in Moskau begonnene, in Venedig und bei Cormon in Paris weitergeführte Ausbildung abzuschließen. Der bedeutende Kunsthistoriker Richard Reiche urteilte 1912: „Es ist uns Pflicht und Freude, [...] den überragenden geistigen und künstlerischen Anteil der russischen Künstler Münchens an der Gründung und dem Erfolg der damals entstandenen ‚Neuen Künstlervereinigung‘ zu bezeugen. [...] Bechtejef und die Baronin Werefkin waren starke Elemente dieses Bundes.“ Wichtige und häufige Ausstellungsbeteiligungen sowie Bildverkäufe bis 1914 sprechen ebenfalls für Bechtejef in der damaligen deutschen Kunstszene.



„Bis 1914 wurden Bechthejeffs Werke in ganz Deutschland ausgestellt und von Museen gekauft; in Otto Fischers Buch über die Neue Künstlervereinigung München, 1912, ist er mit beachtlichen sechs Abbildungen vertreten. Alexej von Jawlensky sah ihn als Naturtalent, Franz Marc hielt ihn für feinfühlig und seine Monumentalmalerei [...] für innovativ.“

Jelena Hahl-Fontaine, in: Wladimir von Bechthejeff 1878-1971. Wiederentdeckt!, Bonn 2018, S. 17.

ERSTER WELTKRIEG UND RÜCKKEHR NACH RUSSLAND – BECHTHEJEFFS RÜCKZUG IN DIE GRAFISCHEN KÜNSTE

Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs war vorerst Schluss mit innovativer Malerei. Als Russe musste Bechthejeff Deutschland sofort verlassen, natürlich unter Zurücklassung zahlreicher Bilder, die hin und wieder im Kunsthandel auftauchen. In Moskau wurde er als ehemaliger Kavallerist sofort in die Armee eingegliedert, danach bald zum Staatlichen Zirkus „strafversetzt“, wo er zu seinem Glück die Gelegenheit nutzen konnte, in Kostüm- und Szenenentwürfen seine Art von Kubismus weiterzuentwickeln. Eine Beteiligung an der Ausstellung „Vom Impressionismus zur ungegenständlichen Malerei“, 1918/19, im Staatlichen Museum für Bildende Kunst in Moskau ist bezeugt. Leider dauerte diese Epoche des künstlerischen Aufbruchs der russischen Avantgarde nur wenige Jahre. Als adliger Großgrundbesitzer, mit einer ebenfalls adligen Ehefrau, wurde Bechthejeff für acht Jahre nach Sibirien verbannt. In dieser Zeit half ihm sicher, wenigstens zeichnen zu dürfen: nun aber in feiner „naturalistischer“ Manier, denn Abstraktion war bekanntlich verboten. Seine Meisterschaft als Grafiker fand schließlich offizielle Anerkennung, und zurück in Moskau erlangte er bald großen Ruhm als Illustrator von etwa 120 Büchern. Seine Zeichnungen und Aquarelle wurden auch öfter in russischen Museen ausgestellt.

ZUR KUNSTHISTORISCHEN WÜRDIGUNG VON BECHTHEJEFFS HOCHKARÄTIGEM FRÜHWERK

Und heute? Wiederentdeckt, auch in Russland, wo der Mangel an frühen Werken nun sehr bedauert wird. Die Zäsur durch den Weltkrieg und die Spaltung von West und Ost konnte nie mehr überbrückt werden, auch wenn die Zahl von über 60 Ausstellungsbeteiligungen und 200 Katalogen und Artikeln in Deutschland, aber überwiegend in Russland (s. Ildar Galejev, 2005) keinen Zweifel an der Bedeutung Bechthejeffs aufkommen lässt. In Deutschland ist 2018 endlich eine große Einzelausstellung im Murnauer Schlossmuseum gelungen, mit schönem Katalog, in welchem das große, vielseitige Talent Bechthejeffs eindrucksvoll dokumentiert ist.

Jelena Hahl-Fontaine (vormals Hahl-Koch), Dr. phil. in Kunstgeschichte und Slawistik, ehem. Kuratorin am Lenbachhaus München, hat Bechthejeff noch in den 1960er Jahren in Moskau besucht und interviewt. Seither forscht und publiziert sie zu Bechthejeff, Kandinsky und der Kunst des „Blauen Reiters“.

ZUR PROVENIENZ – IN BARMEN UND DRESDEN

Bechthejeffs „Leda“ ist nicht nur ein künstlerisch faszinierendes Werk, sondern hat auch eine faszinierende Geschichte. Schon bald nach seiner Entstehung 1912 wird das fast mannshohe Bild nach Barmen geschickt. Der dortige Kunstverein ist unter Richard Reiche zu einem vibrierenden Zentrum der Moderne geworden. Im Dezember 1912 beteiligt sich Bechthejeff hier an einer Ausstellung von 41 Werken der expressionistischen „Neuen Künstlervereinigung München“ (N.K.V.M.), der Keimzelle des „Blauen Reiters“. Und wie der Zufall es will, stellt gleichzeitig auch der Düsseldorfer Sammler und „Kunstmaler“ Werner Dücker (1887-1945, gest. in Kriegsgefangenschaft) seine herausragende Sammlung in Barmen aus. Gezeigt werden 18 Gemälde und eine Skulptur von französischen Künstlern wie Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin, aber auch von so herausragenden deutschen Malern wie Franz Marc, Alexej von Jawlensky und, nicht zuletzt, Wladimir von Bechthejeff. Auch wenn beide Ausstellungen ohne Katalog blieben, kann man sich doch lebhaft vorstellen, dass Dücker bei seinen Streifzügen durch die Ausstellungsräume in der „N.K.V.M.“-Abteilung das große Gemälde „Leda“ entdeckt haben wird. Denn vom Kunstverein Barmen kauft er das Bild wenig später, wie in den Geschäftsbüchern vermerkt ist. Im Januar 1914 präsentiert die Dresdner Galerie Arnold das Werk schließlich auf der von Richard Reiche organisierten, wichtigen Ausstellung „Die neue Malerei“, der ersten größeren Expressionisten-Schau in Dresden. Leihgeber ist Werner Dücker, der seine „Leda“ im Katalog als unverkäuflich markieren lässt.

EIN FASZINIERENDER SAMMLER

Der Sammler Werner Dücker, ein katholischer Rheinländer, war, soweit die spärlichen Quellen darüber Auskunft geben, eine schillernde Figur: wohlhabend und weltgewandt, fortschrittlich und frei. Eine enge Freundschaft verbindet Dücker und seine Frau, die Bildhauerin Marta Zahn, mit Richard Schultz, der beide mit der lebendigen Homosexuellenszene Berlins in Kontakt bringt (zum Folgenden Karl-Heinz Steinle, der literarische Salon bei Richard Schultz, Berlin 2002). Der Freundeskreis trifft sich zu literarischen Salons, frönt der Freikörperkultur mit der FKK-Koryphäe Adolf Koch, besucht die legendäre „Westend-Klause“ bei Wirt Walter Franke. Von dieser Modernität, sexuellen Freiheit und Offenheit fühlt sich Werner Dücker offenbar angezogen. Und auch Bechthejeffs „Leda mit dem Schwan“ ist ein Bild mit deutlicher sexueller Aufladung und einer so eleganten wie prägnanten Erotik. Es erstaunt nicht, dass gerade Werner Dücker bereit war, 1913 die beträchtliche Summe von 1650 Mark für das Werk auszugeben. Allzu lange aber kann Dücker sich wohl nicht an seiner „Leda“ erfreuen. 1923 verliert er in der Inflation sein gesamtes Vermögen. Marta eröffnet daraufhin einen Modosalon, um etwas mehr Geld zu verdienen als mit der Bildhauerei, und die hochbedeutende Kunstsammlung muss verkauft werden. Richard Schultz übernimmt einige Werke von seinem Freund Dücker - doch ein Hinweis auf „Leda“ ist im Nachlass von Schultz nicht auszumachen. Erst vor wenigen Jahrzehnten taucht Bechthejeffs Meisterwerk, als solches unerkannt, in einer Privatsammlung wieder auf. [AT]

ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Stilleben. 1910.

Öl auf Malpappe.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2230. Rechts unten signiert, verso datiert. Verso vom Künstler auf einem Etikett signiert, betitelt sowie bezeichnet „n 9“. Hier von fremder Hand bezeichnet A. J. Eddy und „8“.

49,5 x 53 cm (19.4 x 20.8 in). [EH]

Bei dem im Hintergrund des Gemäldes abgebildeten Werk handelt es sich um Jawlenskys „Murnau – Landschaft mit orangener Wolke“ aus dem Jahr 1909.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Besitz des Künstlers.
- Privatsammlung Arthur Jerome Eddy, Chicago/USA (Bleistiftbezeichnung verso auf dem Künstleretikett).
- Privatsammlung Katharina Kuh, Chicago/USA (ca. 1935 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Peter und Katinka de Vries, Westport, CT/USA (bis 1992: Christie's, New York, 13.04.1992).
- Privatsammlung Kanada (1992 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

Alexej von Jawlensky, Landschaft mit orangener Wolke, 1909, Privatsammlung Berlin.



- Ein außergewöhnliches Werk von musealer Qualität
- Das „Stilleben“ malt Jawlensky während der wichtigen Murnauer Jahre
- Jawlensky zitiert hier selbstbewusst sein Gemälde „Murnau – Landschaft mit orangener Wolke“ aus dem Jahr 1909
- Mit reinen Farbtönen in großen Flächen von farbiger Kontur umrandet, findet Jawlensky die Einheit für seine Komposition: Farbe, Bildharmonie und Erfindung
- Beeindruckende Eigentümerhistorie: 1. Arthur Jerome Eddy, er lernt 1912 Jawlensky kennen, verfasst das erste Buch zu moderner Kunst in den USA; 2. Katharina Kuh, Galeristin und später erste Kuratorin für Europäische Kunst am Art Institute of Chicago

AUSSTELLUNG

- Lebensmenschen. Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, Lenbachhaus München, 22.10.2019-16.2.2020; Museum Wiesbaden, 13.3.-23.8.2020, Kat.-Nr. 76, Abb. S. 143.

LITERATUR

- Christie's, New York, Auktion 13.4.1992, Los 221 (m. Farbabb.).
- Alexej v. Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings. Volume Three 1934-1937, hrsg. von Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky und Angelica Jawlensky, München 1993, Nr. 2230, S. 407.

FARBE, FLÄCHE UND LINIE

Alexej von Jawlensky verändert im Herbst 1908 seine Malerei nachhaltig, als er gemeinsam mit Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky im ländlichen Murnau arbeitet. Ist die Wirkung der Malerei van Goghs auf die vier Künstler nach wie vor latent in deren Köpfen, so dominiert zunehmend die Auseinandersetzung mit Paul Gauguin und im Weiteren mit den „Fauves“, insbesondere mit Henri Matisse und André Derain: Es ist die eindeutige Zuordnung von Farbe, Fläche und Linie. Das traditionelle Sujet der Porträts und Landschaften wird auch der Stilleben werden durch die „Fauves“ in Frankreich stark verfolgt und ist jetzt Vorbild insbesondere für Alexej von Jawlensky und Gabriele Münter, die sich intensiv mit der Malerei der Franzosen als Folie für ihren künstlerischen Ausdruck auseinandersetzen. So entsteht oftmals eine frappierende motivische Nähe in den Stilleben, die Jawlensky und Münter nach 1908 malen.



„Ich suchte intensiv in diesen Stilleben nicht den stofflichen Gegenstand, sondern wollte durch Farbe und Form das ausdrücken, was in mir vibrierte.“

Alexej von Jawlensky aus „Lebenserinnerungen“ 1937, zit. nach Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky. Vom Abbild zum Urbild, Galerie im Ganserhaus, Wasserburg am Inn, 15.9.-28.10.1979, S. 55.

EXPRESSIONISMUS ALS SYNTHESE

Die Kenntnis der Malerei der „Fauves“ – Matisse, Derain und Vlaminck –, die mit ihrer ersten Präsentation auf dem Salon d'Automne 1905 in Paris für Aufregung sorgen, werden auch Jawlenskys Palette am Ende der Reise in die Provence im Herbst/Winter 1906 verändern. Jawlensky bespricht zwar den Salon d'Automne 1905 mit sechs Bildern – überwiegend Stilleben –, ist aber selbst nicht in Paris und auch nicht in Frankreich. Ein Jahr später steht daher zunächst die Bretagne auf Jawlenskys Reiseplan, die künstlerische Heimat von Gauguin und seinen Nachfolgern, den „Nabis“. Ob Jawlensky und Werefkin auch die Orte Pont-Aven und Le Pouldu im Süden der Halbinsel aufsuchen, wo Gauguin zeitweise lebte, ist anzunehmen, man weiß es aber nicht. Die Landschaft am Atlantik stimuliert Jawlensky jedenfalls nachhaltig: „Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das was ich fühle [...] Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. Ich malte dort viele Landschaften, vom Fenster Gebüsche und bretonische Köpfe. Die Bilder waren glühend in Farben. Und mein Inneres war damals zufrieden“, schwärmt der Künstler in seinen Lebenserinnerungen (zit. nach: Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen, Ausst.-Kat. Dortmund 1998, S. 42).

Von seinem Freund Willibrod Verkade, einem glühenden Schüler Gauguins, wird Jawlensky daraufhin zur Vereinfachung der Farben und Formen in seinem Werk angeregt. Besonders hervorzuheben ist die Kontur, die in Jawlenskys Stilleben als gleichberechtigtes, bildordnendes Element zu Farbe, Fläche und Form hinzukommt. Durch sie gelingt es dem Maler, die Farbflächen von dem Charakter eines Abbildes der Realität zu lösen und sie als eigenständige Elemente der bildimmanenten Ordnung zu unterwerfen. Mit den stakkatoartig vorgetragenen Pinselstrichen in den Flächen erzeugt Jawlensky zusätzlich suggestive Kräfte, deren Dynamik er auf die gesamte Komposition überträgt.

Paul Cézanne, Stilleben mit Äpfel und Keksen, 1880, Öl auf Leinwand, Musée d'Orangerie, Paris.



Alexej von Jawlensky, Stilleben mit Früchten, 1910, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Jawlensky konzentriert sich mit dem hier präsentierten „Stilleben“ aus dem Jahr 1910 auf den Kontrast von leuchtenden, in der Farbpalette nahestehenden Rottönen. Er vermeidet dabei eine zu deutliche Umrandung der locker arrangierten Früchte. Auch erscheint der Krug vielmehr als stark violettfarbige Fläche, dessen Verortung der Künstler im Ungewissen lässt. Aber nicht nur der Krug vor einer knallroten Form (eine Decke?) dominiert das Arrangement, sondern auch das dahinter in Szene gebrachte gerahmte Gemälde Jawlenskys „Murnau – Landschaft mit orangener Wolke“ aus dem Jahr 1909. Jawlensky zitiert sich hier selbstbewusst und präsentiert mit dem Beziehungsgeflecht von verschiedenartigen Elementen wie Ornamente, Muster, Formen, Flächen und Farben seine umfängliche Kenntnis der Stillebenmalerei eines Cézanne oder Gauguin, die in diesem Gemälde zu einem großartigen Zusammenspiel kommen. In dem von Gauguin geprägten Begriff des „Cloisonnismus“, eine Malästhetik, bei der reine Farbtöne in großen Flächen von einer schwarzen oder farbigen Linie umrandet sind, findet Jawlensky die Einheit für seine Komposition: Farbe, Bildharmonie und Erfindung; gegenüber Gabriele Münter spricht Jawlensky von der „Synthes“. Im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ von 1909 greift Kandinsky den Begriff der „künstlerischen Synthese“ auf und beschreibt sie als „Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereint [...]“. Viele Jahre später, 1951, äußert sich Henri Matisse rückblickend über die Idee des von ihm maßgeblich hervorgebrachten Malstils der „Fauves“: „Ich gelangte dazu, jedes Konstruktionselement einzeln zu untersuchen; die Zeichnung, die Farbe, die Valeurs und die Komposition. Ich versuchte zu ergründen, wie sich diese Elemente zu einer Synthese verbinden ließen, ohne daß die Aussagekraft des einen Bestandteils durch die Gegenwart eines anderen herabgemindert würde. Ich bemühte mich darum, wie man die einzelnen Bildelemente zu einem Ganzen vereinigen könne, in dem eine eingeborene Qualität jedes einzelnen voll zum Ausdruck käme.“ (Henri Matisse, La chapelle du Rosaire, 1951).



Alexej von Jawlensky, Stilleben mit Figur, Früchten und Landschaft, um 1909/10, Hamburger Kunsthalle.

STILLEBEN UND DIE LANDSCHAFT

Mit dieser Komposition wird besonders evident, auf welche Weise Jawlensky in diesem „Stilleben“ analog zu seiner bildnerischen Tradition die Gegenstände in Szene setzt und damit eine dem Bildkonzept folgende ‚Aufgabe‘ erfüllt. Die Formen der Dinge, nicht zuletzt manifestiert in den Äpfeln sowie im Krugs, treten in ein Wechselspiel mit der starken Farbigkeit. Dabei bevorzugt Jawlensky in seiner Malerei stets eine empirische Methode und ist deshalb immer auch fest verankert mit dem Motiv. Und somit erhalten das Stilleben und die Landschaft als Mittel bildlicher Studie speziell in Jawlensky Murnauer Jahren seine besondere Aufmerksamkeit. Beiden Gattungen zugleich ist Jawlensky mit dem hier präsentierten Stilleben aufs Tiefste verbunden.

PROVENIENZ

Aus dem Atelier des Künstlers kommt das Stilleben schon früh in die wichtige Sammlung von Arthur Jerome Eddy (1859-1920). Der überaus kunstinteressierte Rechtsanwalt gehört zur ersten Generation von amerikanischen Sammlern moderner Kunst. 1913 kauft er auf der Armory Show eine Skulptur von Brancusi, weiter erwirbt er neben anderen Werke von Marcel Duchamp, Pablo Picasso, Franz Marc sowie vier abstrakte Gemälde von Kandinsky. Auf Reisen nach Europa lernt er viele der Künstler persönlich kennen. So auch Jawlensky, von dem er insgesamt vier Werke besitzt: „Portrait Marie Castell“, 1906 (WVZ 124), „Wegkreuzung- Murnau“, 1910 (WVZ 360) und „Ägypterin“, 1913, (WVZ 599) besitzt. Nach dem Tod von Arthur Jerome Eddy umfasst seine Sammlung über 100 Werke der Avantgarde, ein Teil wird in den 30er Jahren in die Sammlung des Art Institute Chicago übergeben. Unser „Stilleben“ findet in die Sammlung von Katharina Kuh (1904-1994). Sie studiert zunächst bei Alfred H. Barr, dem Mitgründer und dem ersten Direktor des Museum of Modern Art in New York, eröffnet 1935 eine wichtige Galerie für Kunst der Moderne in Chicago und ist 1954 bis 1959 die erste weibliche Kuratorin am Art Institut of Chicago. [MVL]

Henri Matisse, Stilleben mit Affodillen, 1907, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Berglandschaft mit Haus. 1910.

Öl auf Malpappe.

Links unten signiert und datiert. 31 x 44 cm (12.2 x 17.3 in). [AR/EH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 27. Oktober 2015. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Kurt Otte (1902-1983), Hamburg (Kunstsammler und Gründer des Kubin-Archives, das 1971 an die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, überging).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten, bis 2014).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2014).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2017).

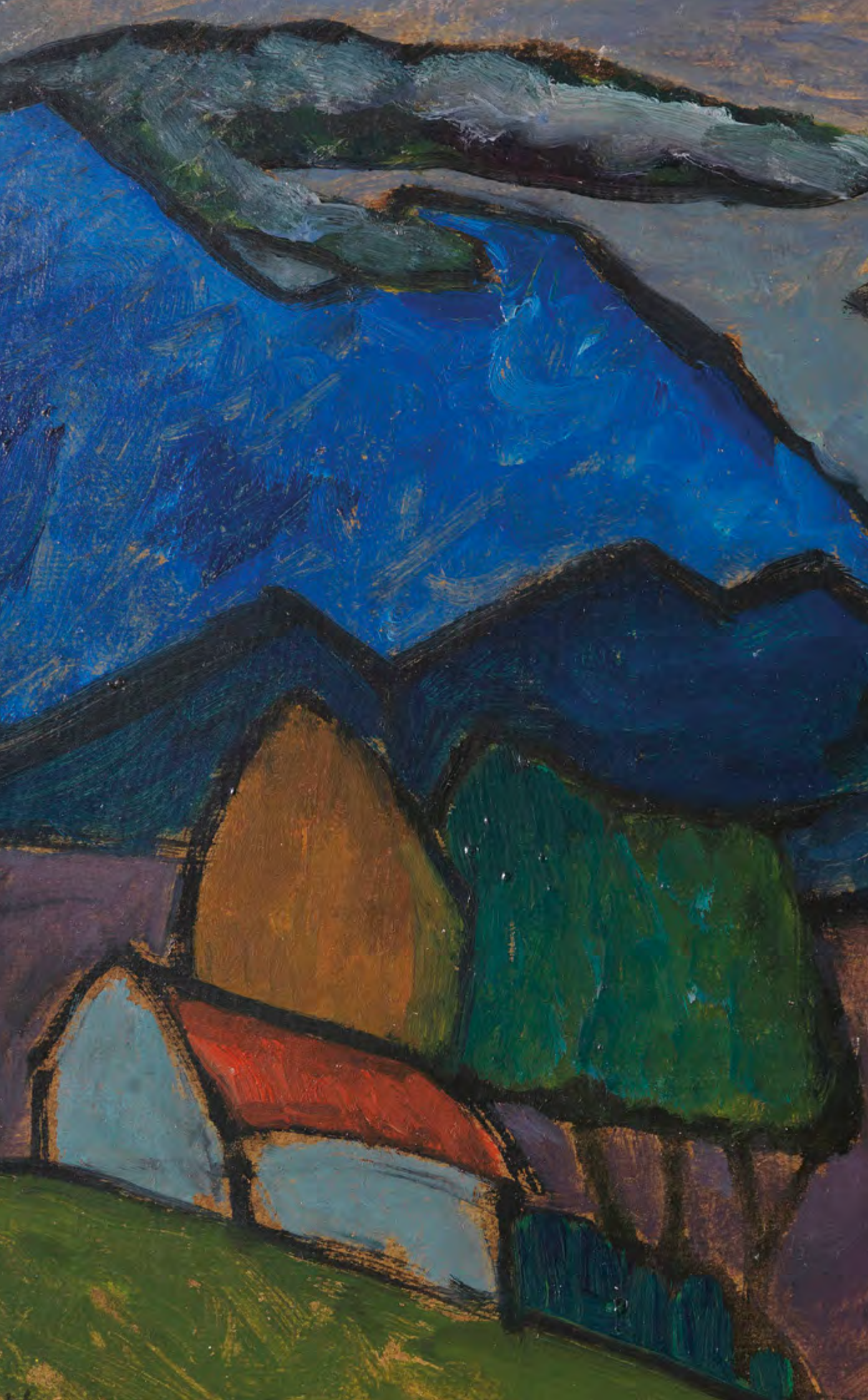
- Der ersehnte Schritt zur künstlerischen Synthese ist vollbracht: die Landschaft konzentriert in ausdrucksstarken Formen von leuchtendem Blau und intensiv glühenden Farben
- Aus der wichtigsten Schaffensphase der Künstlerin im Jahr 1910
- Die von Münter geliebte Murnauer Mooslandschaft im Licht der blauen Stunde
- 1909 bis 1914 verbringt Münter mit Kandinsky inspirierende und glückliche Jahre in ihrem „Russenhaus“ in Murnau

HINWENDUNG ZU EINER SYNTHETISCHEN, EXPRESSIVEN FARBMALEREI

In Murnau ereignete sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Wassily Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin sich, nach langen Aufenthalten vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort treffen und malen: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. „Murnau hatten wir auf einem

Ausflug gesehen und an Jawlensky und Werefkin empfohlen – die uns im Herbst auch hinriefen. Wir wohnten im Griesbräu und es gefiel uns sehr. Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum geben eines Extraktes“, schrieb Gabriele Münter rückblickend 1911 (zit. nach: Helmut Friedel, Annegret Hoberg, Der Blaue Reiter, München 2000, S. 24).





„... heute war es einzig. So eine Luft ... Der Himmel war so blau – und weiße dünne Windwolken. Die Berge im Schatten so – dunkelblau.“

Gabriele Münter, zit. nach: Annegret Hoberg (Hrsg.), Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel, 1902-1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994, S. 54 u. 74.

DER MARKT MURNAU UND SEINE UMGEBUNG

Mit dem Ziel einer dekorativen Gesamtwirkung hatte Murnau unter der Leitung des Münchner Architekten Emanuel von Seidl in den Jahren 1906 bis 1910 jene Werkshäuser erhalten, die noch heute das Straßenbild der Marktgemeinde prägen. Südlich von Murnau erstreckt sich eine weite Moorfläche, das Murnauer Moos mit den Flüssen Loisach und Ramsach, zwischen dem Höhenzug mit der Ortschaft und den südwestlich und südöstlich aufsteigenden Voralpen: Herzogstand, Heimgarten und Hohe Kisten, Ettal-Ammergauer Berge und Wettersteingebirge, Alpspitze und Zugspitze in der Ferne. Die fortschreitende Beschränkung auf wenige, für diese Landschaft charakteristische Details ist das den Bildern der Wahl-Murnauer gemeinsame Merkmal. Jawlenskys „Schwebende Wolke“, Kandinskys „Kochel – Gerade Straße“ oder Münters „Wind und Wolken“ etwa zeigen auf unterschiedliche Weise, mit welcher radikalen Möglichkeiten diese Künstler das Gesehene individuell umgeformt haben und bei einer nahezu zentralperspektivischen Raumauffassung zu aufregenden Farbkompositionen (und einem vergleichbaren Malstil) gelangten: Häuser, Bäume und Berge erscheinen als homogen gestrichene Flächen, von farbigen Konturen gefasst; Farben, in kühnen Nuancen zwischen Rot und Blau neu gemischt bei Kandinsky, etwas gedämpfter und mit Violett, Grün und Gelb pointiert bei Jawlensky; Farbe, die nunmehr den Eindruck einer Landschaft interpretiert, ordnet und zum Erlebnis macht. Diese Landschaften sind noch heute auf dem Weg nach Kochel oder, in der entgegengesetzten Richtung, auf dem Weg nach Seeleiten/Berggeist in Richtung Kohlgrub zu erleben, als eine bäuerliche Kulturlandschaft. Ganz im Sinne Kandinskys, der

zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 forderte, nach künstlerischen Formen zu suchen, „die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen –, kurz – das Streben nach künstlerischer Synthese.“ (a. a. O., S. 26).

„STREBEN NACH KÜNSTLERISCHER SYNTHESE“ IM BAYERISCHEN OBERLAND

„Es war eine schöne, interessante, freudige Arbeitszeit mit viel Gesprächen über Kunst mit den begeisterten Giselisten [so genannt nach ihrer Wohnung in der Giselastraße]“, steht 1911 in Erinnerung an den Murnauer Sommer in Münters Tagebuch (zit. nach: Annegret Hoberg (Hrsg.), Wassily Kandinsky und Gabriele Münter in Murnau und Kochel, 1902-1914. Briefe und Erinnerungen, München 1994, S. 46). „Ich zeigte Jawlensky besonders gern meine Arbeiten einerseits lobte er gern ... viel ... andererseits erklärte er mir auch manches gab mir von seinem Erlebten und Erworbenen und sprach von Synthès. Er ist ein netter Kollege. Wir alle vier strebten sehr und jeder einzelne entwickelte sich. Es gab Tage, wo ich fünf Studien malte (die Pappen 33 x 41) und wenige, wo ich gar nicht malte. Wir waren alle fleißig.“ (a. a. O.) Vom ersten Moment an ist Gabriele Münter fasziniert von der landschaftlichen Schönheit des „blauen Landes“, wie die Gegend um Murnau auch genannt wird. Am 29. Oktober 1910 schreibt sie an den in Moskau weilenden Kandinsky, „... heute war es einzig. So eine Luft ... Der Himmel war so blau - u. weiße dünne Windwolken. Die Berge im Schatten so - dunkelblau.“ (a. a. O., S. 54 u. 74ff.)

DAS SOGENANNTHE RUSSENHAUS. ATELIER FÜR DAS NEUE BILD

Bereits im Juni 1909 erwirbt Gabriele Münter ein Wohnhaus in Murnau, es liegt am Hang gegenüber dem Murnauer Schloss und der stattlichen Barockkirche St. Nikolaus. Eine Eisenbahntrasse von München nach Garmisch-Partenkirchen trennt den Ort. Münter und Kandinsky genießen das zunächst einfache Leben im „Russenhaus“, richten sich ein. Nur wenige Meter auf die Anhöhe hinauf geben den Blick frei über das weitreichende Murnauer Moos und die mächtig aufsteigende Berglandschaft, wie in diesem Gemälde gezeigt. Ein festes Liniengerüst umspannt leuchtende, glatte und großzügige Flächen in dünner, nahezu unvermischter Farbe: Blau, Rot, Violett, Grün. Mit dem Farbklang vermittelt Gabriele Münter ihren Blick auf diese herrliche Berglandschaft, den in die Tiefe gehenden Eindruck einer frappierenden Unmittelbarkeit. [MvL]



Alexej von Jawlensky, Murnauer Landschaft, 1909, Öl auf Pappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.

Gabriele Münter, Wind und Wolken, 1910, Öl auf Pappe, Sprengel Museum, Hannover.
© Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Große Meditation: Ich und Chartres. 1937.

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, original auf Malpappe kaschiert.
Auf Hartfaserplatte aufgelegt.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2120. Links unten monogrammiert
sowie rechts unten datiert. Verso zusätzlich von Lisa Kümmel bezeichnet
„A. Jawlensky / I 1937 N 1“. Dort zusätzlich von fremder Hand betitelt
„Ich und Chartres“. 29,6 x 22,8 cm (11.6 x 8.9 in).
Hartfaserplatte: 47 x 37,1 cm (18.5 x 14.6 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 M

\$ 92,000 – 138,000

- Aus dem Nachlass des Künstlers
- Nahezu 50 Jahre Teil derselben Privatsammlung
- Die größte Meditation, die in den letzten 20 Jahren auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wurde (Quelle: artprice.com)
- Von außergewöhnlich klarer, strahlender Farbigkeit



Sean Scully, Doric Blue, 2015,
Öl auf Leinwand, LVH Art. © Sean Scully

Imi Knoebel, Johanna, 1992,
Acryl auf Holz, Privatbesitz.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

In der Tat ist dies eine der wenigen „wirklich“, um dies wörtlich zu nehmen, großen Meditationen, die Jawlensky auf dieser Papiergröße – in etwa DIN A4 – realisiert. Die leuchtenden Farben, die der Künstler gleichmäßig aufträgt im Wechsel zwischen verschiedenen gebrochenen Blautönen und einem gedeckten, eher dunklen Rot, spiegeln eine für sein von Leid und Schmerzen bestimmtes Dasein vielleicht heitere Stunde. In stoischer Ausgeglichenheit, so die Vermutung, bildet Jawlensky mit dem einmal grandios herausgearbeiteten Schema in gefestigter Struktur einen in sich gekehrt wirkenden Kopf. Mit der Serie der „Meditationen“ erreicht Jawlensky mit seiner Serienbildmalerei, die er im schweizerischen Saint-Prex am Ufer des Genfer Sees Ende 1914, Anfang 1915 mit den „Variationen“ beginnt, ihre höchste Vollendung. Seitdem gestaltet und variiert Jawlensky ein einmal gefundenes, variationswürdiges Thema immer wieder von Neuem und reduziert es auf immer kleinere Einheiten, bis er schließlich eine rein objektive Struktur erreicht, wie hier die Form eines angedeuteten, vornehmen Antlitzes. Das ohnehin christliche Moment in den Meditationen unterstreicht der Künstler hier nochmals im Titel: „Ich und Chartres“. „Ich bin so abseits von allem, mein Leben ist so begrenzt von meinem Zimmer, meiner Arbeit und meinen Gedanken, ich habe keine andere Freude ausser meiner Arbeit“, schreibt Jawlensky in einem Brief an Emmy Scheyer und assoziiert weiter: „Ich bin nicht in Paris, wie Kandinsky, mein Paris ist so klein.“ [MvL]



PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (1941- mindestens 1956).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1973, in Kommission).
- Privatsammlung Schweiz (1973 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Galerie Otto Stangl, München, 4.9.-8.10.1956 (mit Abb.).
- Alexej Jawlensky, Musée des Beaux-Arts, Lyon, Juni bis September 1970, Kat.-Nr. 79.

LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky, Köln 1959, Kat.-Nr. 490.
- Clemens Weiler, Alexej von Jawlensky. Köpfe, Gesichte, Meditationen, Hanau 1970, Kat.-Nr. 1041 (mit Abb., Tafel 31).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, Moderne Kunst VIII, 1973, Kat.-Nr. 46 (mit Abb., S. 90).
- Ewald Rathke, Alexej Jawlensky. Meditationen, Hanau 1991 (2. Auflage), Kat.-Nr. 61 (mit Abb.).

SEAN SCULLY

1945 Dublin - lebt und arbeitet in Königsdorf und Berlin, Barcelona und New York

Blue Yellow Figure. 2004.

Öl auf Leinwand.

Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich mit den Maßangaben und einem Richtungspfeil bezeichnet. 200 x 185 cm (78.7 x 72.8 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung des Studio Sean Scully. Das Werk ist unter der Archivnummer SSp04 137 registriert.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 690.000 – 920.000

PROVENIENZ

- Walter Storms Galerie, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2005 vom Vorgenannten erworben).

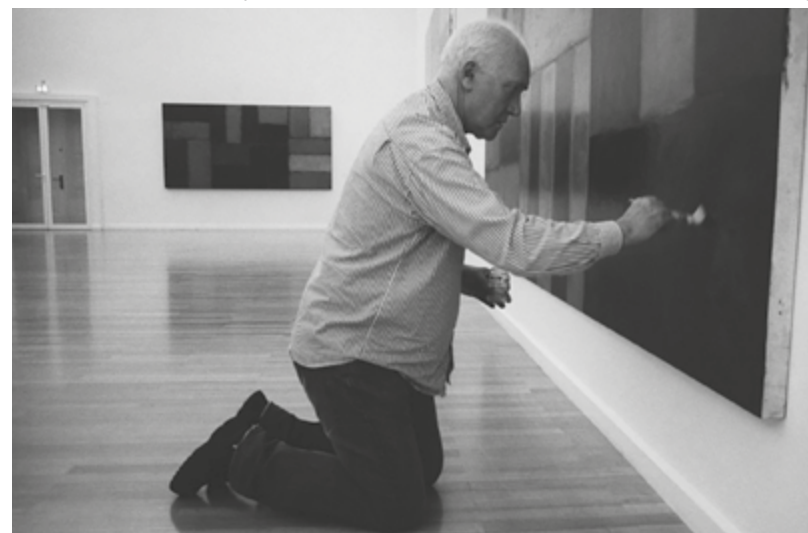
AUSSTELLUNG

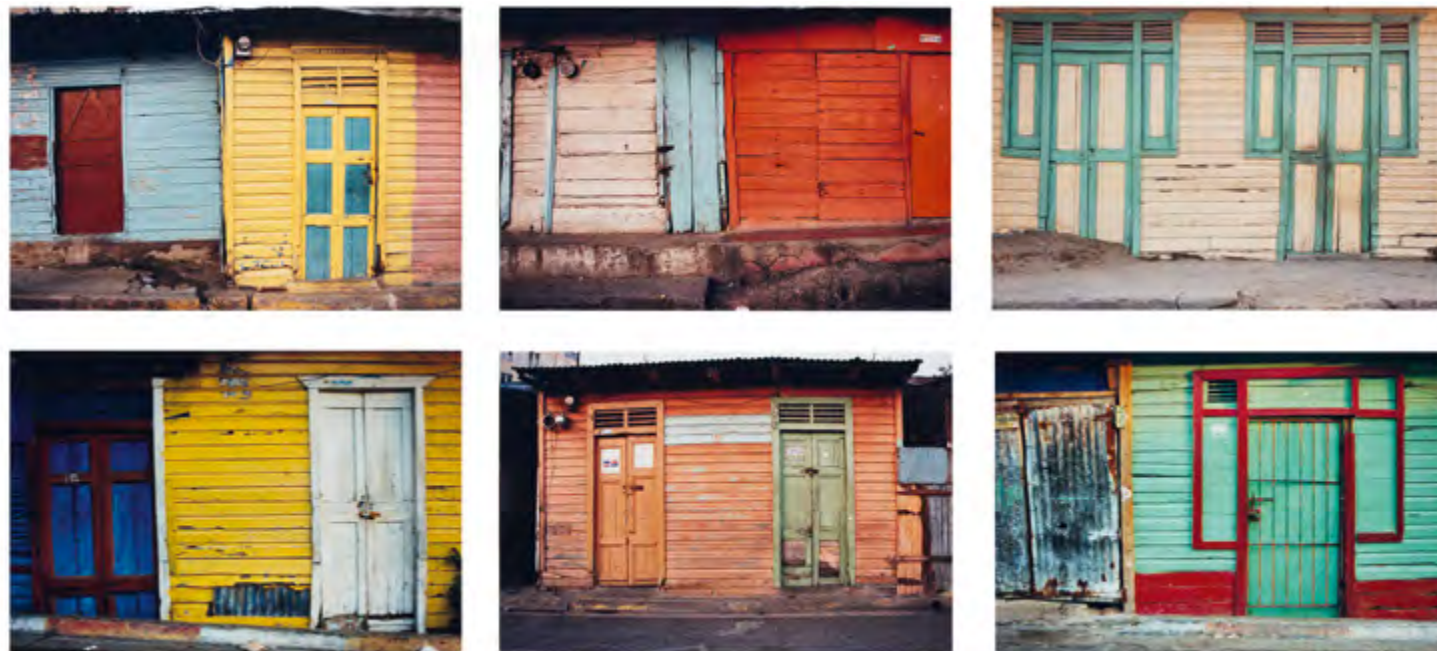
- Sean Scully. Paintings and Works on Paper, Abbot Hall Art Gallery at Lakeland Artists Trust, Kendal/Vereinigtes Königreich, 21.3.-25.6.2005.
- Konstantinopel oder ‚Die versteckte Sinnlichkeit‘. Die Bilderwelt von Sean Scully, Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 19.2.-3.5.2009.
- Think Big. It's All About Space, Walter Storms Galerie, München, 10.9.-23.10.2021.

„In my painting, you will always see that there is space and it is these spaces with which I would like to make mental freedom and to provoke one of our most precious commodities ... our ability to imagine [...]. I use an abstract language which I hope is open to everybody – as open to Chinese people as it is to African people [...]. I would like it to be so simple in its drawing and so fascinating in its application or in its treatment that anybody can use it.“

Sean Scully, zit. nach: Sean Scully. Painting, Sean Scully Studio, 2014, Youtube: www.youtube.com/watch?v=LWMqrNidBRk.

Barbara Klemm, Sean Scully in Chemnitz, 2010, Städel Museum, Frankfurt a. M. © Sean Scully





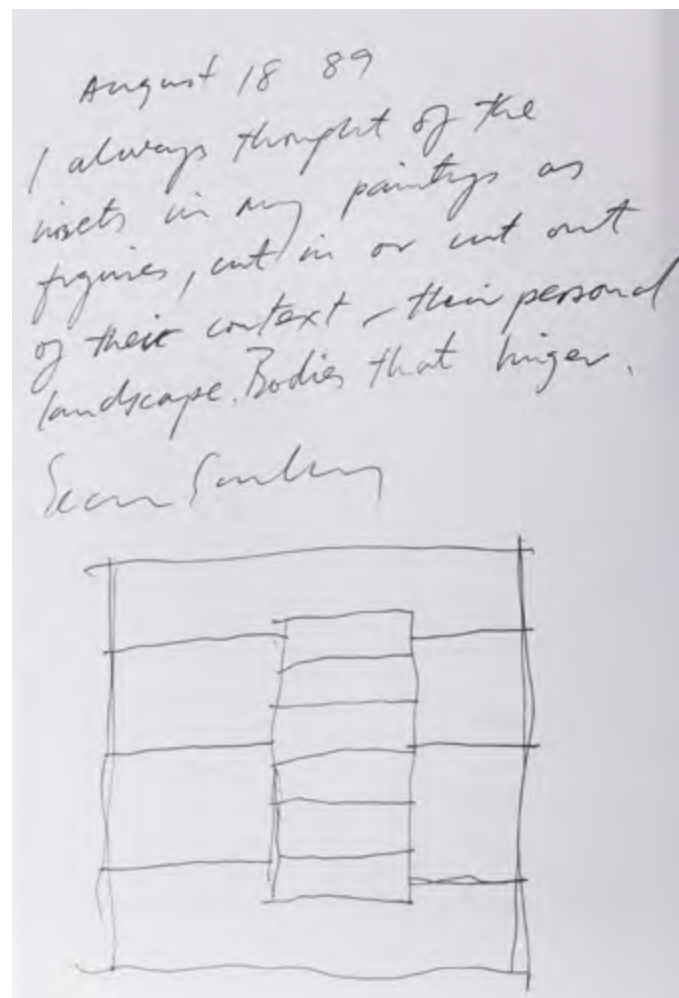
Sean Scully, Santo Domingo for Nené, 2000, Fotografie / Chromogenic print, Christie's, New York 2020. © Sean Scully

DER KÜNSTLER AUF REISEN.

SCHLÜSSELMOMENT UND INSPIRATION

Seit den Anfängen seiner Malerei bestehen Scullys Werke aus verschiedenfarbigen, vertikal und horizontal verlaufenden, unterschiedlich breiten und langen Streifenkompositionen sowie rechteckigen Farbflächen, mit denen Scully die wiederum in Rechtecke aufgeteilte Bildfläche füllt. Als Schlüsselmoment bezeichnet der Künstler die starken visuellen Eindrücke auf einer Reise nach Marokko im Jahr 1969. „Then I saw the striped fabrics that the Moroccans dye and make them into galabeyas – their robes. I saw those stripes everywhere in Morocco and when I got back to work I was making grids from stripes of color.“ (Sean Scully, zit. nach: www.seanscullystudio.com) Die in den Maghreb-Staaten verbreiteten Kleidungsstücke und auch die dort vorherrschenden intensiven, satten Farben entzünden in Scully eine große Faszination, die seine Kunst bis heute prägt und die der Künstler schließlich in eine ganz eigene, unverwechselbare Ästhetik überführt. Obwohl Scully während seiner Studienzeit in London und nach seiner Übersiedlung nach New York 1975 sicherlich auch von den Arbeiten seiner künstlerischen Vorfahren wie Mark Rothko oder Barnett Newman und den geometrischen Gliederungen Piet Mondrians inspiriert wird, findet er bereits in seinen frühen Schaffensjahren zu einer ganz individuellen Bildsprache. Während die früheren Arbeiten noch in einem gewissen Minimalismus, einer Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit mit deutlicher voneinander abgegrenzten Farbflächen und viel schmalere Farbstreifen verhaftet sind, findet Scully in den folgenden Jahren zu einer emotionaleren Form der abstrakten Malerei, in der nun Licht, Materialität der Farben und Haptik der Oberflächenbeschaffenheit eine größere Rolle spielen. Die Geometrie und Formensprache wird nun weicher, die Zwischenräume der Farbbalken und -streifen unvollkommener.

„Ich betrachte die Insets in meinen Bildern immer als Figuren, in ihren Zusammenhang hineingeschnitten oder aus ihm herausgeschnitten – ihrer persönlichen Landschaft. Körper, die verweilen.“



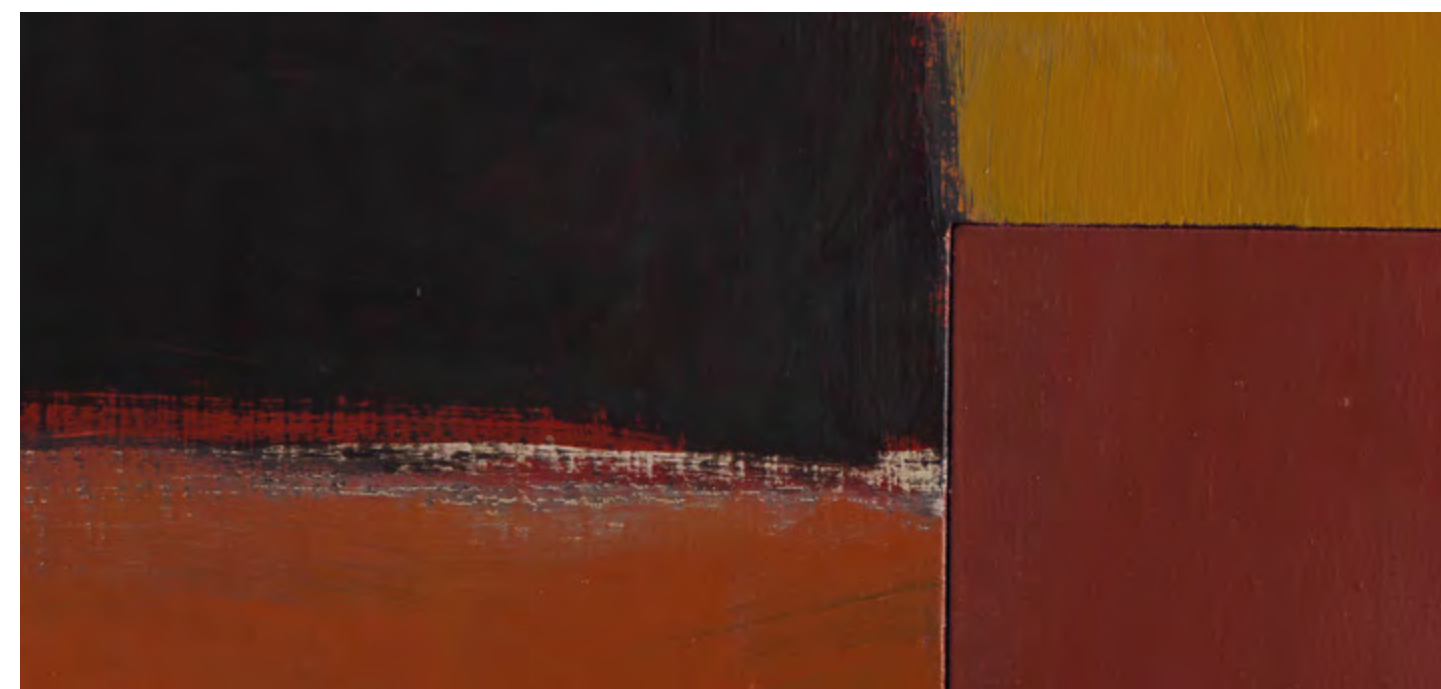
Sean Scully, Notiz zu seinen ‚Insets‘, 18. August 1989. © Sean Scully

SEAN SCULLYS STILMITTEL DER „INSETS“

In nahezu obsessiver Beschäftigung mit geometrischen Gliederungen und Anordnungen rechteckiger Formen sammelt der Künstler auch in seinem alltäglichen Umfeld noch immer neue Anregungen und inspirierende visuelle Eindrücke, die er in seinen Werken verarbeiten kann: bspw. die orthogonalen Straßenzüge Manhattans, die Horizontlinie zwischen Himmel, Meer und Erde, die jahrtausendealten geschichteten Steinmauern auf den irischen Aran Islands oder die verschachtelten Tür- und Fensterkonstruktionen an Holzhäusern und Fassaden, die der Künstler in eindrucksvollen fotografischen Arbeiten wie bspw. in seinen beeindruckenden Reisefotografien aus Santo Domingo verewigt. Die von Türen und Fenstern durchbrochenen, aus zahlreichen länglichen Holzbalken und -leisten zusammengesetzten Fassaden der dortigen Häuser müssen Scully damals nicht nur als Tourist, sondern insbesondere als Künstler fasziniert haben, denn sie verkörpern in einem alltäglicheren, architektonischen Sinn genau das, was auch in seiner Kunst allgegenwärtig ist: die Gliederung einer planen Fläche, die Zusammensetzung einzelner geometrischer Formen zu einem harmonischen Ganzen.

Doch nicht nur optisch finden sich Parallelen zum Œuvre des Künstlers, sondern auch im tatsächlichen, handwerklichen Aufbau seiner oftmals – wie auch im Fall des hier angebotenen Gemäldes – großformatigen Arbeiten. Bereits seit den 1970er Jahren finden sich in seinem Schaffen nicht nur aus einzelnen Bildträgern zusammengesetzte Werke, sondern immer wieder auch sogenannte Insets: in die eigentliche Leinwand eingesetzte kleinere, bemalte Leinwände, mit denen der Künstler durch die plötzliche, ungewohnte Geradlinigkeit eine reizvolle Unterbrechung des Gegebenen, eine Irritation und einen Verlust der zuvor so unaufgeregten bildlichen Balance schafft. Scully schneidet dafür einen Teil aus der Leinwand heraus und füllt das entstandene ‚Fenster‘ mit einer farblich wie strukturell divergierenden Leinwand, einem „Inset“. „Mit solchen Manipulationen [...]

Detail unseres Werkes



zeigt uns [der Künstler], dass wir die Bilder nicht nur visuell auffassen, sondern auch taktile. Es ist der gesamte Körper, der als Subjekt der Wahrnehmung fungiert [...]“ (Armin Zweite, 1993).

So handelt es sich bei den „Insets“ um die wohl bedeutendste Entwicklung in seinem gesamten, bisher fünf Jahrzehnte überdauernden Schaffen, die sich bereits seit den 1970er Jahren wie ein roter Faden durch Scullys beeindruckendes Œuvre zieht und auch in seinen neuesten Arbeiten mit erstmals schwarzen „Insets“ wie der fünfteiligen Werkfolge „Dark Windows“ (2020) prominent zur Entfaltung kommt.



Oisín Scully, der Sohn des Künstlers, in einem Gemälde seines Vaters, 2011. © Sean Scully

QUER, LÄNGS, BREIT, SCHMAL.

SCULLYS OBSESSION FÜR DIE GEGLIEDERTE BILDFLÄCHE

Die Arbeit an seinen Werken beginnt zunächst mit einer Gliederung, der genauen Aufteilung der zu bemalenden Fläche, denn das wesentliche Prinzip seiner Werke liegt in der Ordnung und Anordnung der Farbfelder. Scully wählt aus einem schier unendlichen Reichtum kompositorischer Möglichkeiten und unterteilt die rechteckige Form der Bildfläche zunächst in mehrere kleinere rechteckige Elemente oder Streifen. Die einzelnen abgegrenzten Flächen werden anschließend mit breitem Pinsel mit mehreren Farbschichten gefüllt. Die Rigidität der anfänglich streng orthogonalen oder auch parallelen Gliederung wird durch den darauffolgenden, in mehreren Schichten auf die Leinwand gebrachten Farbauftrag zunichte gemacht. Die über die anfänglich gezogenen Linien überbordende Farbe, die in den Zwischenräumen hier und da hervorblitzenden darunterliegenden Farbschichten erzeugen durch ihre eigene Unvollkommenheit eine seltsam vibrierende Lebendigkeit. Diese Vielzahl an satten, kräftigen und gleichzeitig fein nuancierten Farbschichten im Zusammenspiel mit ihrer besonderen Materialität der teilweise subtil glänzenden Farboberfläche und dem besonders malerischen, nahezu pastosen Pinselduktus, der in breiten, klar hervortretenden Spuren die manuelle Arbeit, das Handwerk des Künstlers sichtbar macht, verleiht auch unserem Gemälde eine opulente, fast intime Sinnlichkeit.



Sean Scully, A Happy Land, 1987, Tate Gallery, London. © Sean Scully



Sean Scully in seinem Atelier, 2018. © Sean Scully

Mit dem hier angebotenen „Inset“-Painting in seiner warmtonigen, aus der Natur inspirierten Farbigkeit – Glutrot, feuerfarbenes Orange, Steingrau, Rabenschwarz und den Titelfarben Senfgelb und Nachtblau im Zentrum – schafft Scully ein monumentales Werk von sinnlicher Opulenz, lebendiger Ausdrucksstärke, räumlicher Präsenz und spürbarer emotionaler Qualität, das auch aufgrund der hier genannten, höchst charakteristischen malerischen Eigenschaften als besonders gelungenes Werk im Œuvre des Künstlers bezeichnet werden kann.

Der Künstler gilt heute als einer der weltweit bedeutendsten abstrakten Maler unserer Zeit. Seine Arbeiten umfassen sowohl Gemälde, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen als auch Druckgrafiken, Fotografien und Skulpturen. Sie befinden sich in den renommiertesten internationalen Sammlungen, u. a. im Museum of Modern Art, im Metropolitan Museum of Art und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York, in der National Gallery of Art, Washington, D.C., in der Londoner Tate Gallery, in der Albertina in Wien und im Guangdong Museum of Art, Guangzhou. Insbesondere die Erfolge der letzten Jahre zeigen, dass sich Scullys Schaffen bereits einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts erobert hat und die Entwicklungen der zeitgenössischen Abstraktion auch weiterhin nachhaltig beeinflusst. 2013 wird er Mitglied der Royal Academy of Arts, 2014/15 wird Scully als erster westlicher Künstler überhaupt mit einer umfassenden, retrospektiven Überblicksschau in China geehrt, die sowohl in Schanghai als auch in Peking gezeigt wird. Allein 2020 und 2021 sind Scullys Arbeiten weltweit in zahlreichen Einzelausstellungen in insgesamt neun verschiedenen Ländern zu sehen. Die fünfteilige Folge „Dark Windows“ aus seiner neuesten Schaffensphase ist erst im September dieses Jahres auf der Art Basel Unlimited zu sehen gewesen und für das kommende Jahr plant das Philadelphia Museum of Art bereits die groß angelegte Werkschau „Sean Scully. The Shape of Ideas“ mit einem Überblick über die vergangenen 50 Schaffensjahre des Künstlers. [CH]

Sean Scully, Dark Windows, 2020, Galerie Kewenig. © Sean Scully



SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau - 1969 Paris

Composition abstraite. Um 1963.

Öl auf Leinwand.

Poliakoff 63-85. Rechts unten monogrammiert. Verso signiert und nachträglich möglicherweise von fremder Hand datiert „Paris 1959“. Zudem mit einer gestrichenen Bezeichnung. 33 x 41 cm (12.9 x 16.1 in).

Mit einem Zertifikat des Archives Serge Poliakoff, Paris, vom 10. September 2003 (in Kopie). Die Arbeit ist dort unter der Nummer „965080“ registriert. Wir danken Alexis und Thaddée Poliakoff für die freundliche Unterstützung.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17.46 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Galleria d'Arte Rinaldo Rotta, Genua.
- Privatsammlung Sachsen (wohl seit 2003).

AUSSTELLUNG

- Serge Poliakoff, Galerie Döbele, Dresden, 20.6.-30.8.2003.

LITERATUR

- Dresdner Stadtleben, 30. Juni 2003 (mit SW-Abb. S. 9).
- Dresdner Neueste Nachrichten, 26. Juli 2003, o. S. (mit Abb.).

Serge Poliakoff in seinem Atelier in der Rue de Seine im Jahr 1964. Foto: Delagenière.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Nach figürlichen Anfängen beginnt Serge Poliakoff, der heute zu den bedeutenden Protagonisten der europäischen Farbfeldmalerei zählt, in den 1940er Jahren abstrakt zu malen und findet um 1950 schließlich zu seinem charakteristischen Stil der klar konturierten, sich sanft verzahnenden Farbfelder. Während die oftmals noch formal und farblich reduzierten Kompositionen der frühen 1950er Jahre in der Gegenüberstellung zum zeitgleichen Schaffen der amerikanischen Farbfeldmaler Clifford Still und Ellsworth Kelly Poliakoffs enorme künstlerische Progressivität der Nachkriegsjahre besonders deutlich vor Augen führen, findet Poliakoff gerade in den seit Ende der 1950er Jahre entstehenden, farbenfrohen und vierteiligen Farbfeldern zu seinem unverkennbaren Stil. Kraftvoll und souverän spielt Poliakoff in der vorliegenden Komposition mit dem zentralen Schwarz-Weiß-Kontrast, den er zu den Rändern hin zu einem leuchtenden Schwarz-Rot und Schwarz-Gelb-Kontrasten weiterentwickelt. Das Schwarz bildet im Kontrast zum Rot und zum Weiß das kompositionelle Zentrum. Durch die Abstufungen der Farben, eine zur Mitte hin zunehmende Dichte der Formen und die Spannung zwischen den Farbflächen entfaltet sich die besondere Harmonie Poliakoffs malerischem Schaffen. In unermesslicher Schöpfungskraft lässt uns Poliakoff in seinen einzigartigen Kompositionen die individuelle Wirkung und Interaktion der Farben und damit die schier unbegrenzte emotionale Aussagekraft abstrakter Malerei immer wieder neu entdecken: „Viele Leute sagen, dass es in der abstrakten Malerei nichts zu sehen gibt. Wenn es nach mir ginge, könnte ich dreimal länger leben und doch nicht alles, was ich sehe, gesagt haben.“ (Serge Poliakoff, zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 31, Heft 21, III 1995, S. 2). [JS]

- Poliakoff zählt zu den führenden Vertretern der Farbfeldmalerei in Europa
- Charakteristische Komposition mit äußerst spannungsvollem schwarz-weißem Zentrum
- Außergewöhnliche Farblandschaft mit haptisch reizvoller Oberflächenstruktur
- Die leuchtenden Kompositionen der 1950/60er Jahre gelten auf dem internationalen Auktionsmarkt als die gefragtesten Arbeiten
- Gemälde dieser Schaffensphase befinden sich in bedeutenden internationalen Museen, wie u. a. im Museum of Modern Art, New York, in der Tate Modern, London, und im Centre Pompidou, Paris



„While figurative painting lives within the frame, the abstract must run over the frame to create a cosmos.“

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



PIERRE SOULAGES

1919 Rodez - lebt und arbeitet in Sète und Paris

Peinture 92 x 65 cm, 3 août 1954.

Öl auf Leinwand.

Encrevé 151. Rechts unten signiert und datiert (in die nasse Farbschicht geritzt).

Verso signiert und datiert „3 août 54“. 92 x 65 cm (36.2 x 25.5 in). [CH]

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 17.48 h ± 20 Min.

€ 700.000–900.000

\$ 805,000–1,035,000

PROVENIENZ

- Galerie Otto Stangl, München (auf dem Rahmen mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Deutschland (1954 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

„Für meine Erfahrung als Betrachter spielt es keine Rolle zu wissen, nach welcher Formel Giotto, Cézanne oder Van Gogh den Raum organisieren; was mich bewegt, ist zu sehen wie sie sich auf ein vollkommen menschliches Erleben eingelassen haben, wie der Raum oder jegliches andere Element, das untrennbar mit ihrer Malerei verbunden ist, in ihrer Poetik, ihrem Stil begründet ist, und wie all dies von ihrer und unserem Menschsein zeugt, uns begeistert und zu einem Teil von uns wird, wenn wir eines ihrer Bilder betrachten und lieben.“

Pierre Soulages, L'espace dans la peinture, 1953, übersetzt nach: Pierre Encrevé, Soulages, L'œuvre complete 1946-1959.

- Seit dem Verkauf über die Münchener Galerie Otto Stangl 1954 Teil derselben deutschen Privatsammlung
- Herausragende, kraftvolle Komposition aus den frühen, wegweisenden Schaffensjahren, in der Soulages zu seinem unverwechselbaren, gestischen Stil findet
- 1955, 1959 und 1964 ist der Künstler auf der documenta 1, II und III vertreten
- Vergleichbare Kompositionen der 1950er Jahre befinden sich in den bedeutendsten internationalen Sammlungen, u. a. des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, der National Gallery of Art, Washington, D.C., der Londoner Tate, des Centre Pompidou, Paris, und des Folkwang Museums, Essen



Pierre Soulages in seinem Atelier in Paris, 1967.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

EMOTIONALITÄT UND UNMITTELBARE EMPFINDUNG

Die Malerei von Pierre Soulages ist in der Empfindung unmittelbar. Ihr Ausdruck hängt ab von der Manipulation der groben Pigmente; in ihrer Anwendung werfen sie geheimnisvolle, spiegelnde Reflexe, die an das halbleuchtende Licht von Rembrandt erinnern. Diese Effekte vertiefen und bereichern seine aufgetürmten Kreuze, Doppelkreuze und Zickzacklinien aus schwarzer Ölfarbe, die seiner Kunst eine starke Emotionalität verleiht, darin eine Beziehung zur großen Kunst der Vergangenheit zeigt. Die Freiheit und Dramatik seiner Arrangements jedoch hat etwas Existenzielles; sie ist geprägt von rudimentären, aber beredten Chiffren. Den abstrakten Expressionismus eines Franz Kline oder Robert Rauschenberg überträgt Soulages in eine neue Sprache, verleiht ihr dabei eine neue Atmosphäre.

SCHWARZ ALS FARBE

Nach dem Zweiten Weltkrieg entdecken Künstler wie Pierre Soulages in Europa und Künstler vor allem in New York die Farbe Schwarz. Sie reinigen, so kann man es aus europäischer Sicht deuten, die farbigen und naturalistischen Wege jüngster Vergangenheit und besinnen sich auf den Ursprung unseres Daseins aus dem dunklen Schwarz.

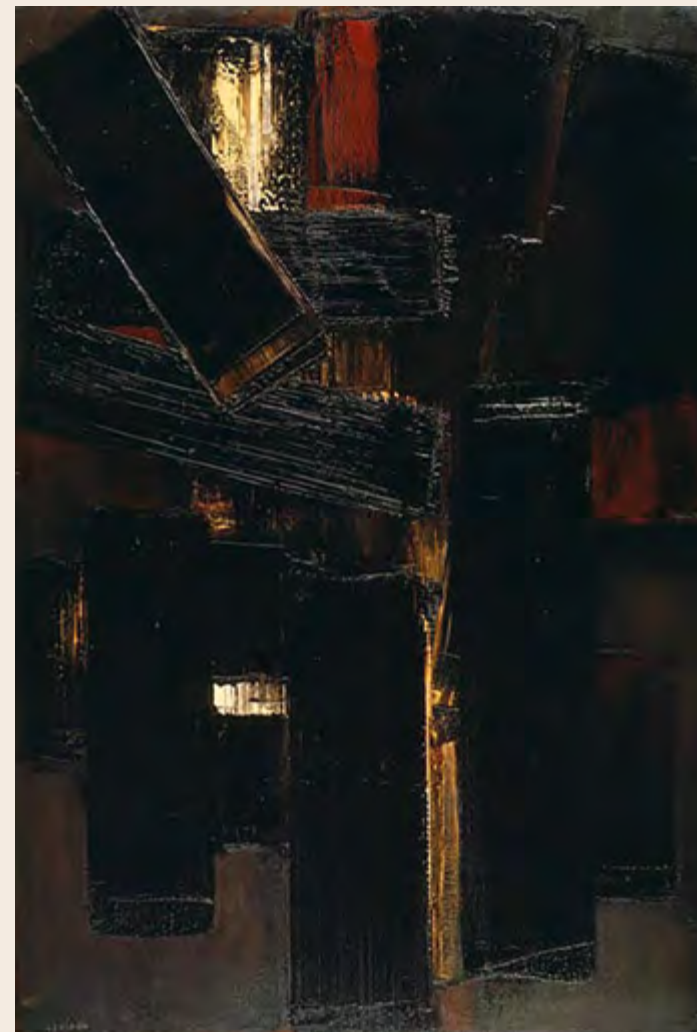
„Schwarz“, so der englische Autor und Kunstkritiker David Sylvester, „war für die Abstrakten Expressionisten eine geheiligte Farbe, es war ihr Lapislazuli; sie umgaben es mit einem mythischen Nimbus, teils vielleicht aufgrund seiner Kargheit, teils vielleicht, weil es etwas Machohaftes an sich hatte, wenn man ein ordentliches kräftiges Schwarz zustande brachte.“





Edmond de Goncourts differenziert bereits in seinem 1895 verfassten Essay über den japanischen Maler und Holzschneider Hokusai die Wirkung von Schwarz: „ein Schwarz, das alt ist, und ein Schwarz, das frisch ist. Glänzendes (brillantes) Schwarz und mattes Schwarz, Schwarz im Sonnenlicht und Schwarz im Schatten. Für das alte Schwarz muß man eine Beimischung von Blau verwenden, für das matte Schwarz eine Beimischung von Weiß; für das glänzende Schwarz muss Leim (Colle) zugesetzt werden. Schwarz im Sonnenlicht muß graue Spiegelungen aufweisen.“ Die visuelle Erfahrung von Schwarz hat sich seit Goethes Farbenlehre (Farben zwischen Weiß und Schwarz können aus Farben zusammengesetzt werden) und Klees nuancierten Farbtheorien („Jede Farbe beginnt aus ihrem Nichts“) in der Moderne stark gewandelt. Die Anwendung von purem Schwarz als autonome Geste von höchst suggestiver, bildhafter Präsenz führt zu seiner Wahrnehmung als eigenständiger Farbwert. Damit löst sich die Farbe Schwarz von ihrer bis dato primären Aufgabe: der Darstellung von physischer Dunkelheit. Als Rahmung unterstützt und gestaltet Schwarz weiterhin andere Farbwerte, etwa Mondrians Rot, Gelb und Blau. In der Abstraktion und im Minimalismus erfährt Schwarz wie hier eine gestalterische Dominanz.

Pierre Soulages, Peinture 130 x 89 cm, 6 mars 1955, 1955, National Gallery of Art, Washington, D.C. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

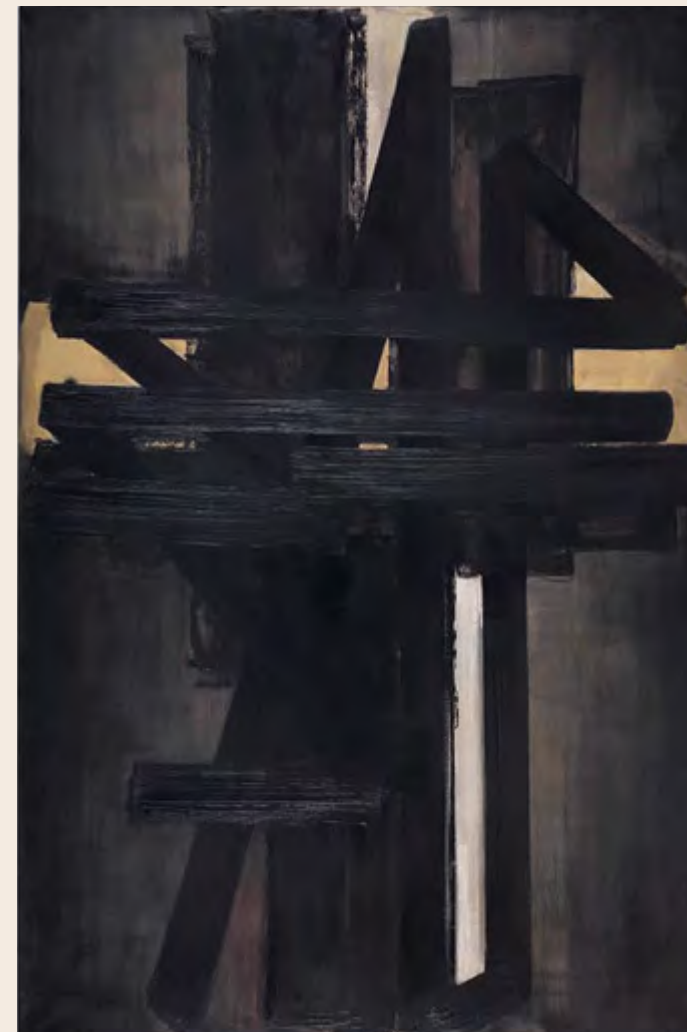


SOULAGES PEINTURE

Auch Pierre Soulages künstlerisches Denken ist von Beginn an von der Farbe Schwarz eingenommen. Schwarz wird zu der zentralen, faszinierenden Aussage in seiner Malerei seit Ende der 1940er Jahre. Er beginnt zwar noch behutsam mit Nussbeize (le brou de noix) als Farbmateriale zu experimentieren, gelegentlich lässt er ein leuchtendes Blau oder bisweilen – wie bei unserem Gemälde – auch rostiges Rot auf seiner Palette zu. Er verwendet Schwarz zur feinen Abstufung und steigert dann ein quastenbreites respektive wie hier spachtelbreites Schwarz zur kraftvoll und vehement vorgetragenen Geste auf beigem Grund.

Soulages, der 1949 bis 1952 als Bühnenbildner für das Théâtre de l'Athénée in Paris arbeitet, erweist sich mit dieser Bild-Inszenierung als Regisseur, der um die szenische, plastische Wirkung von Licht für auf der Bühne agierende Akteure weiß. Wie auf einer Theaterbühne entwickelt er das Licht zu einer performativen Kraft. Es definiert Handlungen und setzt sie in Bewegung. Ähnlich versteht auch Soulages das große Format seiner tiefschwarzen Bilder zu installieren. Er macht den Ausstellungsraum zur Bühne, in deren Licht seine Schwarzbilder als autonome Skulpturen Gestalt annehmen – ganz im Sinne des Sprachtheoretikers und Essayisten Henri Meschonnic: „Les noirs sont la matière de la lumière“. Doch konfrontieren die Werke des Franzosen den Betrachter zudem mit einer anderen Kategorie zwischen Licht und Dunkelheit: der Begegnung mit dem Obskuren. Anders als das abstrakte Schwarz ist das Unklare emotionaler, es hat eine mystische Dimension. Es birgt die Anstrengung, das Mystische durchdringen zu wollen – auf die Gefahr hin, sich zu verlieren. [MvL]

Pierre Soulages, Peinture 195 x 130 cm, 2 juin 1953, 1953, Centre Pompidou, Paris. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Pierre Soulages, Peinture 14 mars 1955, 1955, Museum Folkwang, Essen. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



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: 10.12.2021 – ca. 17,50 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 €

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hannover.
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Deutsche Bank (vom 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.

Die Bilderwelt von Fritz Winter ist immer wieder faszinierend tiefgehend und ergreifend. Ausgebildet zum Elektriker für den Bergbau, bewirbt er sich 1927 am Bauhaus in Dessau und ist bis zu seinem Bauhausdiplom 1930 unter anderem Schüler von Paul Klee. Anschließend arbeitet er bei dem russischen Bildhauer Naum Gabo in Berlin, macht sich auf den Weg und besucht ihm wichtige Kulturzentren in den Niederlanden, Frankreich und Italien, hält Kontakt zu Künstlern wie Ernst Ludwig Kirchner, den er mehrfach besucht. Von Beginn an widmet sich Winter biomorphen Formen, die er in Zeichnungen, Aquarellen und großflächigen Kompositionen vor zumeist dunklem Hintergrund abstrahiert. Es sind Linien, Kreise, Ellipsen und Flächen, die zu wundersamen Gewächsen, zu Mikro- und Makro-Kosmen zusammenwachsen. 1933 beginnen auch für Winter schwierige Jahre mit Einschränkungen, denen er ungebrochen mit großflächigen Kompositionen, ungegenständlichen Kristall- und Lichtbildern, Erd- und Landschaftsbildern begegnet. Organische und anorganische Formen bewegt Winter über Papiere und Leinwände, versieht sie mit Titeln im romantischen Klang wie „Vor der Nacht“, „Aufbruch der Erde“, „Sich bildendes Licht“ und „Triebkräfte der Erde“! 1939 zum Kriegsdienst zumeist an der Ostfront eingezogen, setzt Winter seine Studien um die Form in der Abstraktion fort, im kleinen Format, in Tagebüchern gebunden, wie einst Franz Marc, dessen einfühlsame „Skizzen aus dem Feld“ Winter vertraut sind und er das Werk des 1916 im Ersten Weltkrieg Gefallenen intensiv studiert. Eine schwere Verwundung lässt Winter die Zeit der Erholung in seinem Haus in

- Die Folge „Triebkräfte der Erde“ gilt als Schlüsselwerk in Winters Schaffen und gehört zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers
- Aus der bedeutenden Sammlung Deutsche Bank
- Außergewöhnlich großformatige Arbeit innerhalb der Werkserie

„Wo ist wahrhaft Schöpferisches, das nicht hervorgebracht wäre aus Tiefen, die nicht messbar, aus Weiten, die nicht sichtbar sind? Erst das Bild jener Tiefen und Weiten offenbart uns die Welt.“

Fritz Winter, zit. nach: Werner Haftmann, Fritz Winter, 1951, S. 16.

Dießen am Ammersee von Dezember 1943 bis Februar 1944 verbringen: Förmlich in einem Schaffensrausch entsteht die umfangreiche Serie dieser geheimnisvollen, traumartigen Naturwelten, der „Triebkräfte der Erde“. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann sieht die Bilderreihe „Triebkräfte“ in einer Linie mit den „Schöpfungsgleichnissen“ eines Franz Marc oder Paul Klee und bekräftigt dies sogleich: „Franz Marc hat in seinem letzten Werk – dem Skizzenbuch aus dem Felde – der Genesis des Kosmos, dem Leben der Schöpfung und den Triebkräften der ständig bildenden Natur nachgesonnen. Dies blieb unvollendet liegen. Hier nun – und unter merkwürdig ähnlichen menschlichen Bedingungen – tritt Fritz Winter ein. Denn der geschichtliche Standort seiner Bilderreihe lässt sich wohl am besten begreifen als das Weiterführen und Zuendebringen dessen, was Franz Marc im letzten Skizzenbuch im Felde begann.“ (Haftmann, Triebkräfte der Erde, München 1957, S. 48). Und an anderer Stelle zitiert Haftmann bereits 1951 in einem Vortrag in Bern den Künstler aus dessen Tagebuch zu den in Szene gesetzten Farben: „Große Erkenntnisse haben keine leuchtenden Farben, sie sind entweder schwarz oder weiß oder grau. Die leuchtenden Farben gehören den Geschlechtern der Erde. Ich bin froh, rot und gelb zu sein, aber ich sehne mich nach Grau, dem Unendlichen.“ (Haftmann, Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart, München 1960, S. 188). Die Serie „Triebkräfte der Erde“ gilt als Fritz Winters Schlüsselwerk und gehört zu den gesuchtesten Arbeiten des Künstlers auf dem Auktionsmarkt. [MvL/SM]



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Garten mit Palme und zwei weiblichen Figuren.
1908.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. 53 x 64,5 cm (20.8 x 25.3 in).

Mit einem schriftlichen Gutachten von Prof. Dr. Matthias Eberle, Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom 21. März 2016. Die Arbeit wird in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde unter Nummer 1908/36a aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung (bis 2016).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Hans Purrmann. Kolorist der Moderne, Kunstforeningen GL Strand, Kopenhagen, 27.4.-15.9.2019; Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn, 19.10.2019-6.2.2020.

Den Garten als Motiv für sein künstlerisches Schaffen entdeckt Max Liebermann erst in späteren Jahren. Der Reiz des Gartens als vom Menschen kultivierte Natur beschäftigt zuvor insbesondere die Impressionisten Claude Monet, Edouard Manet oder Camille Pissarro. In Max Liebermanns Werken finden sich die ersten Berührungspunkte in den 1880er und 1890er Jahren auf Reisen in den Niederlanden und in Italien. In „Stevestift in Leyden“ (Eberle 1889/6 und 1890/2) ist im rechten Bildteil beispielsweise ein üppiger, prachtvoll blühender Rosengarten dargestellt und einige Jahre später, vermutlich während eines Aufenthalts in Zandvoort, entstehen einzelne bäuerliche Gartenansichten, u. a. „Garten mit blühenden Sonnenblumen“ (Eberle 1895/13 und 1895/14). Durch den damaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852-1914), lernt Liebermann in den 1890er Jahren schließlich auch die Schönheit des norddeutschen Bauerngartens kennen. Eine Entdeckung, die ihn einige Jahre später womöglich zum Erwerb seines Grundstücks am Großen Wannsee in Berlin beflügelt. Lichtwark erzählt nach einem gemeinsamen Besuch eines Gartens in der Hamburger Marsch, Liebermann habe „seine

- Eines der ersten Gartenbilder Max Liebermanns
- Wegweisend für die späteren „Wannsee-Bilder“ schafft der Künstler hier eine stimmungsvolle, sommerliche Szene, welche den Reiz und die zarte, nuancierte Farbigkeit der späteren Arbeiten bereits vorwegnimmt
- Weitere Gartenbilder befinden sich u. a. in den Sammlungen der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin (1916), der Kunsthalle Bremen (1924) und der Gemäldegalerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (1924)

Blicke über die langen Blumenbeete schweifen“ lassen, „über die regelmäßigen, quergeführten Gemüsebeete dahinter“. Er berichtet: „Bald stand er vor der Haustür und beobachtete die Wirkung des Gartens, bald vor der Laube, und genoss den Anblick des Hauses, das mit seiner [...] Tür im weichen Schatten der geschorenen Lindenreihe lag [...]. Wenn ich mir zu Hause eine Villa bauen lasse, was jetzt auch bei uns in Berlin Mode wird, dann lasse ich mir einen Garten anlegen wie diesen [...]“ (A. Lichtwark, zit. nach: Ausst.-Kat. Im Garten von Max Liebermann, Hamburg/Berlin 2004/2005, S. 12).

Das hier angebotene Werk entsteht bereits 1908, ein Jahr vor dem Erwerb des Wannseegartens, während der Sommerfrische im holländischen Badeort Noordwijk und kann damit als eine der ersten Arbeiten bezeichnet werden, in denen der Garten und die darin kultivierten Pflanzen als alleiniges Motiv zur Darstellung kommen. In Noordwijk entstehen (auch in den darauffolgenden Sommern) vereinzelte weitere stimmungsvolle Gartenansichten eines von Liebermann besuchten Privatgrundstücks, u. a. „Garten in Noordwijk“

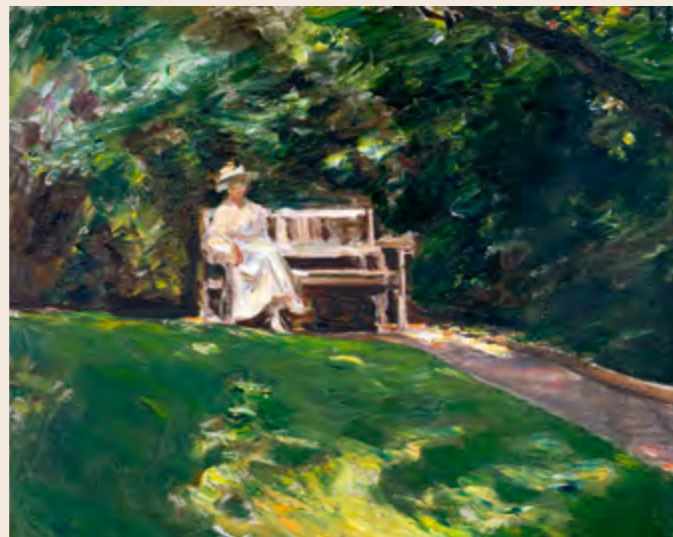




(1908, Eberle 1908/36, verschollen) und „Garten in Noordwijk-Binnen“ (Eberle 1909/20), in denen Liebermann Blumenbeete mit rosaroten Blüten, sorgfältig gepflegte Rasenflächen und exotisch bepflanzte Terrakottatöpfe darstellt. In der hier angebotenen, farbenfrohen Arbeit macht der Künstler mit leidenschaftlichen, energischen Pinselstrichen und einem besonders lebendigen, teils pastosem Farbauftrag nun eine chinesische Hanfpalme zum Hauptmotiv der entzückenden Gartenansicht. Umrahmt von getupften, fröhlichen Farbflecken der den Weg säumenden bunten Blumenbeete und vor eine dezente Figurenstaffage platziert, zeigt Liebermann die eingetopfte Palme mit im Sonnenlicht changierenden Grüntönen. Das Licht- und Schattenspiel wird auf dem leicht verschatteten, in die Tiefe führenden Weg fortgeführt und bildet so eine besonders gelungene, atmosphärische Sommerszene.

Nach Erzählungen der mit dem Ehepaar Liebermann befreundeten Autorin und Modejournalistin Julie Elias (1866-1945) handelt es sich bei dem mehrfach dargestellten Noordwijker Garten höchstwahrscheinlich um das Grundstück von Frau von Dulong, in deren Kunstsammlung sich damals u. a. auch ein Gemälde von Max Liebermann befand. Julie Elias erwähnt in ihren Erzählungen u. a. die beiden Enkeltöchter der Gartenbesitzerin, die dem Maler häufig bei der Arbeit zusahen und die Liebermann in unser Werk ganz offenbar als den Garten belebende Figurenstaffage einfügt. Elias schreibt: „Liebermann malt die wundervollen Blumenbeete aber natürlich nicht den Storch aus Blech, der auf dem Beete steht. Da hört er, wie das eine Mädlein leise zum anderen sagt: ‚Sieh mal, den Storch, den macht er nicht!‘ Worauf die andere: ‚Weißt du, das ist zu schwer für ihn.‘“ (Julie Elias, in: Taschenbuch für Damen, Berlin 1924, S. 189).

Max Liebermann, Die Gartenbank, 1916, Öl auf Leinwand, Staatlichen Museen zu Berlin.



„Den Garten als Motiv entdeckt Liebermann für seine Bilder erst als sechzigjähriger im Jahre 1908 während der Sommerfrische im holländischen Badeort Noordwijk. [...] Etwa acht Jahre später, während des Krieges, wird für Liebermann dann sein Garten in Wannsee zu einem zentralen Motiv seines Schaffens.“

Prof. Dr. Matthias Eberle, 2016.

Das großzügig geschnittene Seegrundstück am Wannsee erwirbt Liebermann erst 1909, kurz nach Entstehung der hier angebotenen Arbeit. In den darauffolgenden Monaten lässt er hier nicht nur eine Sommer-Residenz, die heute bekannte Liebermann-Villa, errichten, sondern gestaltet in Zusammenarbeit mit Alfred Lichtwark auch ein beeindruckendes, vielschichtiges Gartenparadies, das mithilfe künstlerisch-architektonischer Prinzipien zu einer erstaunlichen künstlerischen Fruchtbarkeit. Es entsteht eine umfassende Werkreihe mit einer Vielzahl reizvoller Darstellungen der prächtigen Anlage, die das Alterswerk des Künstlers auf eine überraschende Weise bereichert.

Das hier angebotene Werk entsteht 1908 noch vor Liebermanns Erwerb des Wannsee-Grundstücks und dokumentiert ein Schlüsselmoment in Liebermanns Œuvre; die Hinwendung zu einer ganz neuen Motivilik und den Beginn der Werkperiode der so berühmten Gartenbilder, die heute als Höhepunkt seines umfangreichen Spätwerks gelten. [CH]



MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

Stilleben mit roten Rosen. 1914.

Öl auf Leinwand.
Göpel 184. Rechts unten signiert und datiert. 93 x 72,5 cm (36,6 x 28,5 in).

Das Gemälde ist im aktuellen Online-Werkverzeichnis, herausgegeben von der Kaldewei Kulturstiftung unter der redaktionellen Verantwortung von Frau Dr. Anja Tiedemann, unter www.beckmann-gemaelde.org/184-stilleben-mit-roten-rosen verzeichnet.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:54 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230,000 – 345,000

PROVENIENZ

- Sammlung Henry B. Simms, Hamburg (bis 1922).
- Gertrud Simms, Hamburg (1922 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1930: Kunstsalon Paul Cassirer, 14.11.1930).
- Sammlung Ricardo Hirsch, Buenos Aires (1930 von der Vorgenannten erworben).
- Alfons Heilbronner und Arthur Goldschmidt, Buenos Aires/Zürich (wohl vom Vorgenannten erworben).
- Dr. Walter Feilchenfeldt, Zürich (1958 vom Vorgenannten erworben).
- Lissy Mander, München (wohl vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Hans Fetscherin, München (1958).
- Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (1959 bis 1975).
- Privatsammlung Schweinfurt (1975 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1982).
- W. Schuller Kunsthandel, Wertheim (1982).
- Privatsammlung Hessen.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2011).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung einer Gemäldesammlung aus Hamburger Privatbesitz, Kunsthalle Hamburg, Mai/Juni 1918.
- Max Beckmann. Das gesammelte Werk. Gemälde, Graphik, Handzeichnungen aus den Jahren 1905 bis 1927, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 19.2.-10.4.1928.
- Max Beckmann, Schloss Braunschweig, 13.1.-24.2.1929.
- Max Beckmann. Die frühen Bilder, Kunsthalle, Bielefeld/Städel Museum, Frankfurt a. Main, 26.9.-21.11.1982.
- Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 23.3.-17.6.2001.
- Meisterwerke im Dortmunder U. Caspar David Friedrich bis Max Beckmann, Dortmunder U, 14.5.-9.8.2015.
- Accrochage, Galerie Utermann, Dortmund, 2.11.-30.11.2019.

- **Absolute Rarität mit bester Provenienz**
- **Eines der letzten Gemälde vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges in impressionistisch bewegter Peinture**
- **Letztes reines Blumenstilleben Beckmanns**
- **Außergewöhnlicher Stil: Beckmann orientiert sich am Pathos von Lovis Corinth und Max Liebermann**
- **Im Besitz vieler namhafter Kunstkenner**

LITERATUR

- Kunsthalle, Hamburg, Ausstellung einer Gemäldesammlung aus Hamburger Privatbesitz. Zum Besten der Unterstützungskasse des Kameradschaftsbundes der 76er zu Hamburg, Hamburg 1918.
- Städtische Kunsthalle, Mannheim, Max Beckmann. Das gesammelte Werk. Aus den Jahren 1905 bis 1927, Mannheim 1928.
- Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, Meister des 19. und 20. Jahrhunderts. Aus der Sammlung Simms, Hamburg. Aus Berliner und Breslauer Privatbesitz, Berlin 1930 (mit Abb.).
- Christie's, London, Fifteen German Expressionist Paintings from the Georg Schäfer Collection, London 1978, (mit Abb.).
- Klaus Gallwitz, Ulrich Weisner (Hrsg.), Max Beckmann. Die frühen Bilder, Bielefeld 1982 (mit Abb.).
- Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hrsg.), Max Beckmann Briefe. 1899-1925, Bd. I, München/Zürich 1993.
- Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede, Stephan von Wiese (Hrsg.), Max Beckmann Briefe. 1899-1925, Bd. II, München/Zürich 1994.
- Ulrich Luckhardt, Uwe M. Schneede (Hrsg.), Private Schätze. Über das Sammeln von Kunst in Hamburg bis 1933, Hamburg 2001.
- Karin Schick, Frühe Stilleben, in: Hubertus Gaßner, Karin Schick (Hrsg.), Max Beckmann. Die Stilleben, München 2014, S. 79-81.
- Gerhard Langemeyer (Hrsg.), Meisterwerke im Dortmunder U. Caspar David Friedrich bis Max Beckmann, Dortmund 2015 (mit Abb. S. 147-151).
- Siegfried Gohr, Max Beckmann - Motive. Einladung zur Werkbetrachtung, Köln 2019.





Max Beckmanns erster Biograf, Hans Kaiser, bewundert „die kühle Geste und das volle Pathos [...] Leidenschaft und heroische Romantik“ in dessen Malerei (Hans Kaiser, Max Beckmann, 1913, S. 45). Kaiser schreibt diese Einschätzung vor dem Hintergrund der weittragenden Ausstellungsereignisse für den Künstler in Berlin 1913: seine Präsentation mit der Berliner Secession und die erste Solo-Ausstellung im Kunstsalon von Paul Cassirer. Die Monografie von Kaiser über Beckmann ist zudem der erste Band in der vom Verleger Paul Cassirer edierten Reihe „Künstler unserer Zeit“. Die Kunstszene in Berlin ist gespalten in zwei Lager: Es sind zum einen die Etablierten der Berliner Secession um Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth, Hans Baluschek, Ernst Barlach, Theo von Brockhusen, Georg Kolbe ..., auch Max Beckmann sieht hier seine künstlerische wie gesellschaftliche Zugehörigkeit. Und auf der anderen Seite stehen die ehemaligen Mitglieder, die Refüsierten, die erklärten Gegner der Secession, die 1910 mit dem Kunstsalon Maximilian Macht den Weg für die Expressionisten ebnet und 1913 mit dem „Ersten Deutschen Herbstsalon“ eine von Franz Marc und Wassily Kandinsky in der Berliner Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden organisierte Übersichtsausstellung neuerer Kunst veranstalten: Expressionisten, Kubisten und Futuristen. Beckmann ist hingegen weiterhin dem Pathos von Lovis Corinth und Max Liebermann verbunden und der Impressionismus die Sprache für seinen gesellschaftlichen Kontext, dem Beckmann noch nicht entkommen möchte. Die Berliner Secession, die sich der internationalen, etwa französischen Kunst öffnet, gehört zu den ansehnlichsten Kunstereignissen Berlins. Der 1905 nach Berlin gekommene Beckmann wird 1906 eingeladen auszustellen, 1907 ist er ordentliches Mitglied. Seine Werke werden von Sammlern erworben, er wird von den Kunstkritikern entdeckt, erfährt Aufmerksamkeit von kulturellen Persönlichkeiten wie Harry Graf Kessler.

Das „Stilleben mit roten Rosen“ malt Beckmann in der Hochzeit der sommerlichen Rosenblüte im Jahr 1914. Was der Künstler damals nicht wissen, vielleicht aber erahnen kann: Das Blumenbild ist eines der letzten Gemälde, die vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges entstehen und eine impressionistisch bewegte Peinture zeigen, wie sie Beckmann in nur wenigen Gemälden bis dahin realisiert. Denn Historienbilder, Gruppenbildnisse und Landschaften sind die bevorzugten Gattungen, die er wählt für seine Bildkunst, womit Beckmann auch die Utopie der auf kunsthistorischem Fundament entstehenden Malerei bedient. „Es gibt meiner Meinung nach zwei Richtungen in der Kunst. Eine, die ja augenblicklich wieder mal im Vordergrund steht, ist die flache und stilisierend dekorative, die andere ist die raumtiefe Kunst“, so Beckmann 1914 in „Das neue Programm“ (Max Beckmann, Die Realität der Träume in den Bildern. Aufsätze und Vorträge 1903-1950, Leipzig 1987, S. 43). Seine Diskussion von 1912 über die Moderne mit dem Expressionisten Franz Marc in der Zeitschrift „Pan“ ist noch ebenso evident wie Beckmanns kategorische Ablehnung der Malerei von Henry Matisse, dessen Bilder, in Berlin im Januar 1909 bei Cassirer ausgestellt, er scharf kritisiert; mit der 26. Ausstellung der Berliner Secession 1913 sieht er sein Werk „Untergang der Titanic“ aus dem Jahr 1912 mit dem damals unerhörtes Aufsehen erregenden Gemälde „La danse/Der Tanz I“ von Matisse aus dem Jahr 1909 konfrontierend inszeniert.



Max Beckmann, Hyazinthen, 1906, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Max Beckmann, Sumpflilien, 1907, Öl auf Leinwand, Museum der Bildenden Künste, Leipzig.



Max Beckmann, Stilleben mit Gladiolen, 1914, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

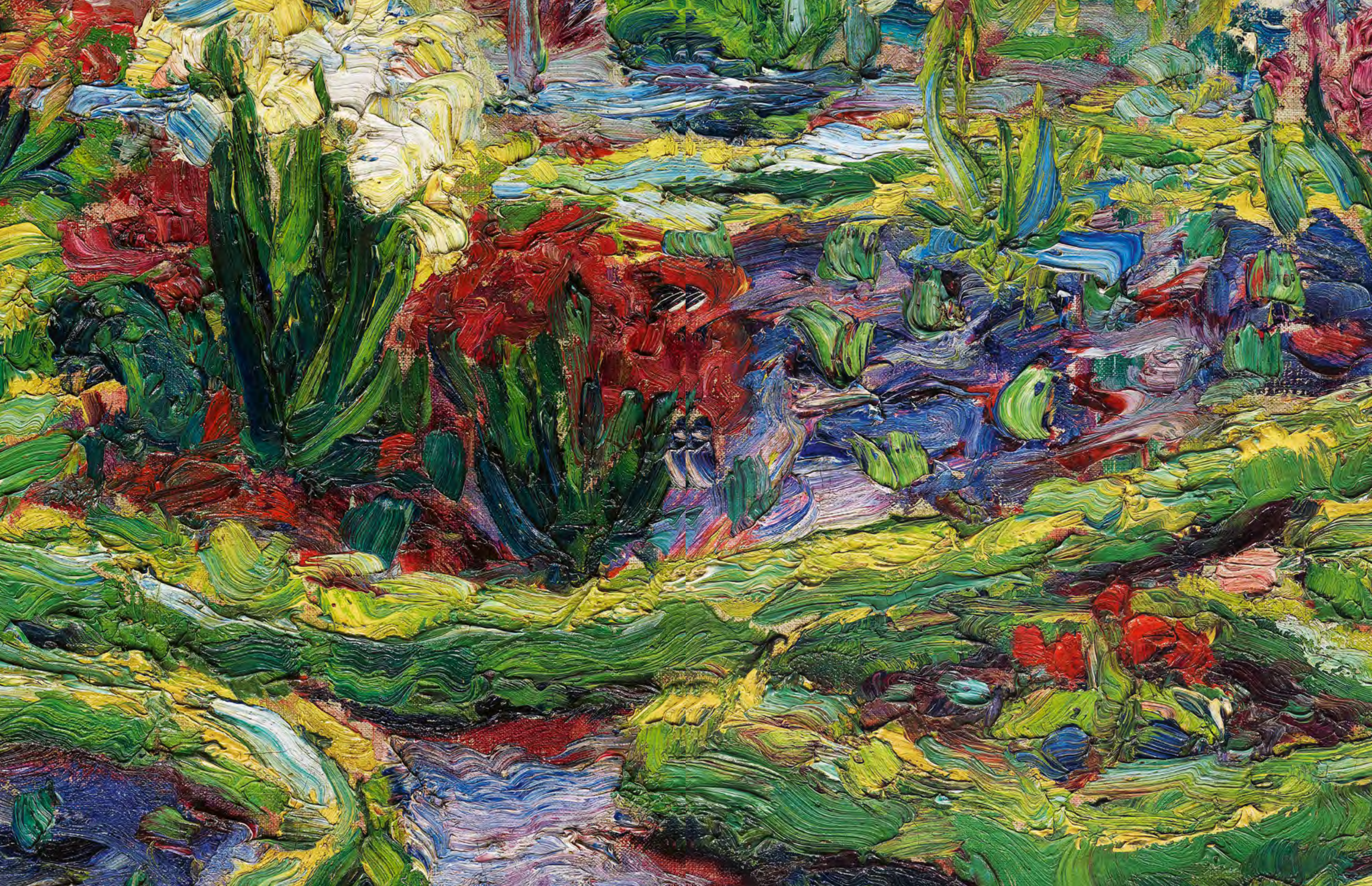
Mit dem „Stilleben mit roten Rosen“ jedoch bedient Beckmann eine überbordende malerische, „raumtiefe“ Geste, die an den damals vielleicht wichtigsten und von ihm hoch geschätzten Blumenstilllebenmaler Lovis Corinth erinnert. In drei Vasen unterschiedlicher Form und Größe bündelt Beckmann dunkelrote Rosen, hellt sie auf mit wenigen weißen Blüten, hinterfängt das wilde Wachstum der Rosen mit grünem Beiwerk und arrangiert die Pracht vor klassisch dunklem Hintergrund. Verwelkte Blüten sammeln sich herabgefallen auf dem Tisch. Zwischen den Vasen finden wir zwei Bögen beschriebenes Papier auffallend dekoriert. Wir können das Geschriebene nicht lesen und dennoch eröffnet sich hier sogleich ein Feld von Spekulationen: rote Rosen zum Abschied an seine Frau Minna Tube von dem sich freiwillig zum Kriegsdienst meldenden Beckmann? Zweimal, es ist lange her, im Frühjahr 1906 und im Sommer 1907, widmet Beckmann seiner Frau Stilleben mit Blumen: weiße „Hyazinthen“ in einem Übertopf, daneben eine halbvolle Champagnerflöte mit dem von Beckmann so geliebten Getränk, alles vor weißem Hintergrund, und die „Sumpflilien“, ein geordnetes Arrangement mit Wildblumen auf einem Holztisch in zwei unterschiedlichen Gefäßen vor einer knallroten Tapete mit auffallendem Muster. Die sichtlich gemalte Emotion für seine kürzlich geheiratete Frau, die Malerin und Opernsängerin Minna Tube, erfährt sieben Jahre später eine üppige Erneuerung seiner Hingabe. Das Unausgesprochene, so scheint es, notiert Beckmann, der Romantiker, im alten Stil auf Briefpapier; eine Tiefe von Vergänglichkeit tut sich auf und schwingt leise mit. Blumenstillleben dieser Art und Form malt Beckmann nach 1907 wohl nur noch zwei weitere: „Stilleben mit Herbstblumen“, 1912, und „Stilleben mit Gladiolen“, 1914.

Und folgt man dem inzwischen online publizierten Werkverzeichnis, so scheint sich Beckmann für diese traditionsreiche Gattung auch noch nicht zu begeistern; mit den ‚Frankfurter Jahren‘ ab 1915 wird sich dies ändern. Somit zeigt sich „Stilleben mit roten Rosen“ im vielfältigen Werk Beckmanns vor dem Ersten Weltkrieg als etwas ganz Besonderes und in seiner malerischen Tiefe als etwas Herausragendes! Ein reines Blumenstillleben, so wie das „Stilleben mit roten Rosen“, wird Max Beckmann später nicht mehr malen.

Zwei Jahre später erwähnt der Künstler in einem Brief, wohl von Oktober 1916 aus Frankfurt, an seine Frau Minna das „Stilleben mit roten Rosen“. Beckmann lässt das Stilleben und das kurz zuvor entstehende Gemälde „Blick auf den Bahnhof Gesundbrunnen“ (G 183) dem Hamburger Unternehmer und Sammler Henry B. Simms zuschicken. Simms, der größere Werkgruppen unter anderem von Lovis Corinth erwirbt und auch ein großes Konvolut von Werken Beckmanns besitzt, lehnt einen Ankauf zunächst ab. „Will aber ein Stilleben für 1000 M bestellen!“, so Beckmann weiter an seine Frau (Max Beckmann, Briefe 1899-1925, München 1993, Brief-Nr.: 143, S. 147). Dennoch, das „Stilleben mit roten Rosen“ gelangt etwas später in die bedeutende Sammlung, die im Mai 1918 mit der „Ausstellung einer Gemäldesammlung aus Hamburger Privatbesitz“ mit weiteren elf Gemälden von Max Beckmann in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wird. Bereits 1913 malt Beckmann das Ehepaar Simms mit ihren vier halbwüchsigen Kindern im Salon der Villa in der Heilwigstraße. [MvL]

Max Beckmann, Familienbild Simms, 1913, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.





EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Buchsbaumgarten. 1909.

Öl auf Leinwand.

Urban 295. Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt. 63 x 78 cm (24.8 x 30.7 in).

1910 und 1930 in der Handliste vermerkt. Das Gemälde wird in einem Brief zwischen Nolde und Gosebruch vom 8. Dezember 1910 erwähnt. [SM]

Dr. Mario von Lüttichau berät Sie umfassend und exklusiv:**m.luetlichau@kettererkunst.de****+49(0) 170 28 69 085***Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 17:56 h ± 20 Min.***€ 1.200.000 – 1.800.000**

\$ 1,380,000 – 2,070,000

- „Buchsbaumgarten“ ist Zeitzeugnis der wechselvollen deutschen Geschichte mit all ihrer Dramaturgie: das Werk eines mit den Ideologien der Zeit sympathisierenden Künstlers, erworben von einem jüdischen Sammler, dessen dramatische Historie nun in einer einvernehmlichen Restitution ihre Vollendung findet
- Das farbenprächtige Gemälde „Buchsbaumgarten“ gehört zu den Weichen stellenden Werken für Noldes zukünftige expressionistische Malerei, hier findet der Künstler seinen Weg zur Farbe
- Die Arbeiten Noldes dieser Zeit werden gleich in ihrer musealen Qualität erkannt und direkt nach ihrer Entstehung von den führenden Museen in Münster und Essen erworben
- Ernst Gosebruch, Avantgarde-Visionär und Museumsdirektor in Essen, erwirbt das Werk direkt vom Künstler für seine private Sammlung

PROVENIENZ

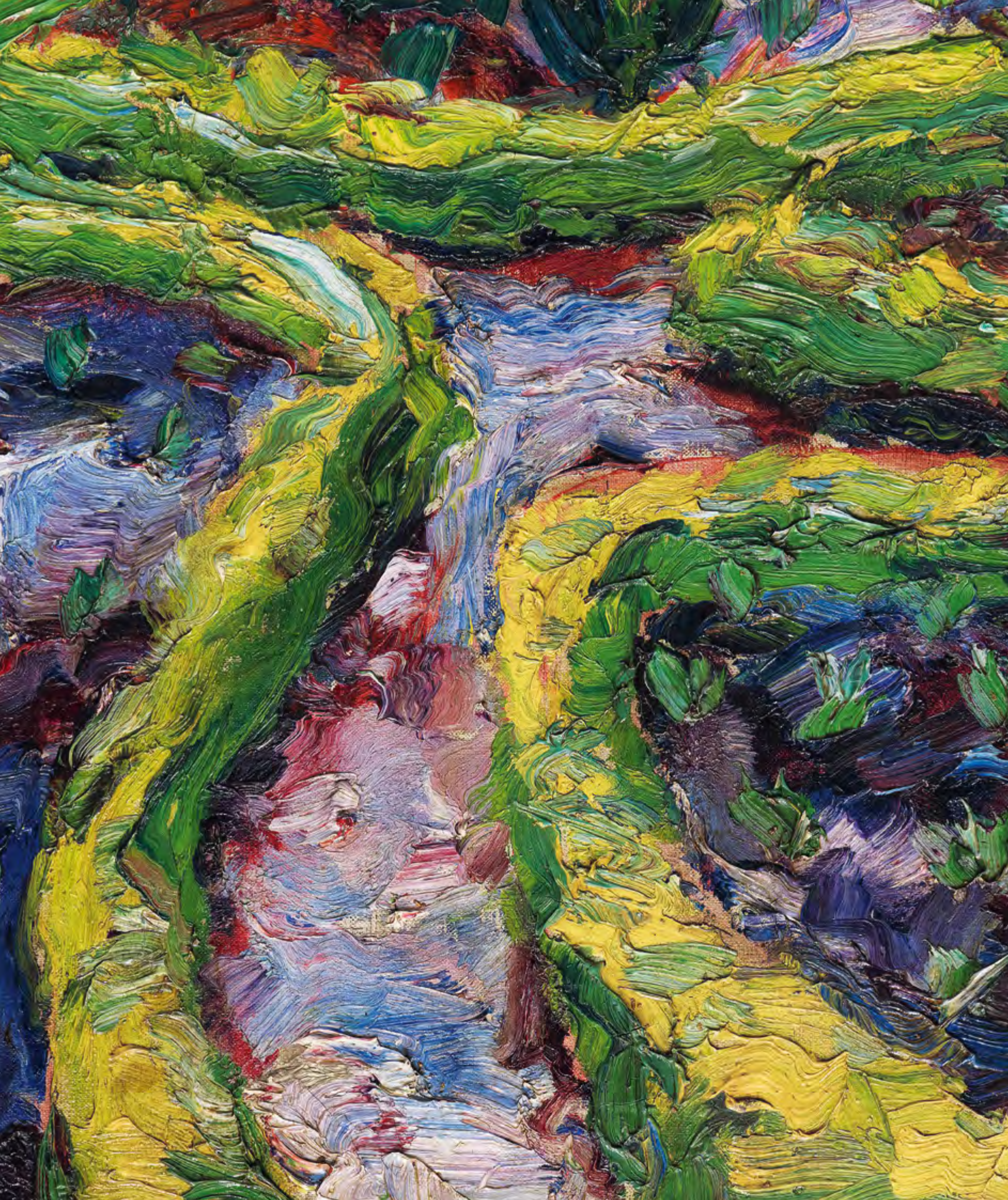
- Sammlung Dr. Ernst Gosebruch, Essen (1910/11 direkt vom Künstler erworben, bis mindestens 1. Januar 1921, wohl bis März 1925).
- Wohl Galerie Neue Kunst Fides, Dresden (im März 1925 vom Vorgenannten erworben oder in Kommission genommen).
- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau (seit spätestens 1930, bis 23. September 1934).
- Aus dem Nachlass von Dr. Ismar Littmann, Breslau (am 23. September 1934 durch Erbschaft von Dr. Ismar Littmann, bis 26./27. Februar 1935; Auktion Max Perl, Berlin).
- Dr. Heinrich Arnhold, Dresden (am 26./27. Februar 1935 über Max Perl vom Vorgenannten erworben, bis 10. Oktober 1935).
- Elise (Lisa) Arnhold, Dresden/Zürich/New York (am 10. Oktober 1935 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 29./30. Mai 1956; Auktion Stuttgarter Kunstkabinett).
- Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, heute Stiftung Wilhelm Lehbruck Museum, Duisburg (am 29./30. Mai 1956 über das Stuttgarter Kunstkabinett von Vorgenannter erworben, bis 2021).
- Restitution an die Erben nach Dr. Ismar Littmann, Breslau (2021).

AUSSTELLUNG

- Kunstgewerbemuseum Flensburg, 1909.
- Essener Kunstverein, April 1910.
- Kunstverein Jena, Juni 1910.
- Galerie Commeter, Hamburg, 1910.
- Emil Nolde, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 1969, Nr. 5.
- Grupa „Die Brücke“, Muzeum Narodowe, Wrocław/Breslau, 1978, Nr. 23. (Abb. S. 106).
- German Expressionists, Hermitage, Leningrad, 1981, Nr. 81.
- Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Brücke-Museum, Berlin, 1.10.2005-15.1.2006, in Kooperation mit dem Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, der Fundacion Caja Madrid und des Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Nr. 53 (mit Farbabb.).



© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



LITERATUR

- Stefan Koldehoff, Falscher Stolz. Das Lehrbrück-Museum hat jüdische Erben zu lange hingehalten, in: Art 10 (2021), S. 122, mit Farbabb.
- Glänzende Aussichten, in: Art 10 (2021), Artplus Auktionen, S. 149f., mit Farbabb.
- Stefan Koldehoff, Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst und der Fall Gurlitt, Köln 2014, S. 209-213.
- Gesa Jeuthe, Kunstwerte im Wandel. Die Preisentwicklung der deutschen Moderne im nationalen und internationalen Kunstmarkt 1925 bis 1955, Berlin 2011, S. 315f.
- Michael Anton, Rechtshandbuch Kulturgüterschutz und Kunstrestitutionsrecht, Bd. 1, Berlin u. a. 2010, S. 459-464.
- Sylvain Amic (Hrsg.), Emil Nolde, Begleitbuch zur Ausstellung der Réunion des Musées Nationaux, Paris 2008, S. 112f. mit Farbabb.
- Jutta Hülsewig-Johnen (Hrsg.), Emil Nolde, Begegnung mit dem Nordischen. Bielefeld 2008, Farbabb. S. 29.
- Anja Heuß, Die Sammlung Littmann und die Aktion „Entartete Kunst“, in: Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute, Begleitbuch zur Ausstellung des Jüdischen Museums Berlin in Zusammenarbeit mit dem Jüdischen Museum Frankfurt am Main, Göttingen 2008, S. 68-74, hier S. 74.
- Gunnar Schnabel und Monika Tatzkow, Nazi looted art. Handbuch Kunstrestitution weltweit, Berlin 2007, S. 262-264.
- Sabine Rudolph, Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz. Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschem Recht, Berlin 2007, S. 5-7.
- Hannes Hartung, Kunstraub in Krieg und Verfolgung. Die Restitution der Beute- und Raubkunst im Kollisions- und Völkerrecht, Berlin 2005, S. 181f.
- Mario-Andreas von Lüttichau, „Sonst war Herr Gosebruch sehr nett und gut“. Carl Hagemann, Ernst Gosebruch und das Museum Folkwang, in: Eva Mongi-Vollmer (Hrsg.), Künstler der Brücke in der Sammlung Hagemann. Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff, Nolde, Ostfildern-Ruit 2004, S. 145-153, hier S. 150.
- Stefan Koldehoff, Wem gehört Noldes Garten?, in: Die Zeit, Nr. 29, 10.7.2003.
- Peter Raue, Summum ius summa iniuria - Geraubtes jüdisches Kultureigentum auf dem Prüfstand des Juristen, in: Andreas Blühm und Andrea Baresel-Brand (Hrsg.), Museen im Zwielicht, Ankaufspolitik 1933-1945, Magdeburg 2007, S. 289f.
- Christoph Brockhaus, Zum Restitutionsgesuch der Erbgemeinschaft Dr. Ismar Littmann für das Ölbild „Buchsbaumgarten“ (1909) von Emil Nolde, in: Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste (Hrsg.), Beiträge öffentlicher Einrichtungen der Bundesrepublik Deutschland zum Umgang mit Kulturgütern aus ehemaligem jüdischen Besitz, Magdeburg 2001, S. 78-89 mit Farbabb.
- Stefan Koldehoff, „Juristisch wie moralisch einwandfrei erworben“, in: Art 6 (2000), S. 121, mit Farbabb.
- Christoph Brockhaus (Hrsg.), Gemälde. Bestandskatalog des Wilhelm-Lehrbrück-Museum der Stadt Duisburg, 2. Auflage, Duisburg 1999, S. 42.
- Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, S. 337, Abb. 369, S. 401.
- Stuttgarter Kunstkabinett, Moderne Kunst. Gemälde, Handzeichnungen, Graphik, Plastik, 24. Auktion am 29./30.5.1956, Los 944, mit Abb.
- Max Perl, Bücher des 15.-20. Jahrhundert (...), Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik, Versteigerung am 26.-28. Februar 1935 (Katalog-Nr. 188), Los 2556.
- Ferdinand Möller an Antonie Kirchhoff, Typoskript, 7.2.1935 (Nachlass Ferdinand Moller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C,II 1,481-1,511).
- Helcia Täubler an Hans Littmann, Typoskript, 16.1.1935 (Getty Research Institute - Special Collections, Wilhelm Arntz papers, box 17, folder 26-28).
- Bernhard Stephan, Inventar der Sammlung Littmann (Großes Buch); „Blumengarten“.



Emil Nolde, Abendmahl, 1909. Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

DER BUCHSBAUMGARTEN

Die ab 1906 auf der Insel Alsen gemalten Blumenbilder von Emil Nolde bilden das großartige Farbfundament des Künstlers. Sowohl sein eigener, von Ada liebevoll angelegter Garten als auch die farbenprächtigt inszenierten Beete in seiner Nachbarschaft, wie hier der Garten der Familie Burchard, zeigen üppig blühende, von Buchsbaumrabatten gerahmte Blumenbeete in leichter Aufsicht. Eng beieinander kauern oder stehend in unterschiedlichen Farben, breitet sich auf dem Gemälde „Buchsbaumgarten“ ein dichtes Blumenmeer aus, umsäumt von höheren, dicht drängenden Stauden, füllt wie ein ornamentaler Teppich das gesamte Format. Zwischen den von Buchsbaum gesäumten, organisch geformten Beeten verlaufen schmale Kieswege. Mithilfe der unruhig gesetzten Pinselstriche stellt Nolde die Vielfalt der unterschiedlichen Blumen mit ihren Blüten dar. Er wählt einen auffällig engen Bildausschnitt und verzichtet vollständig

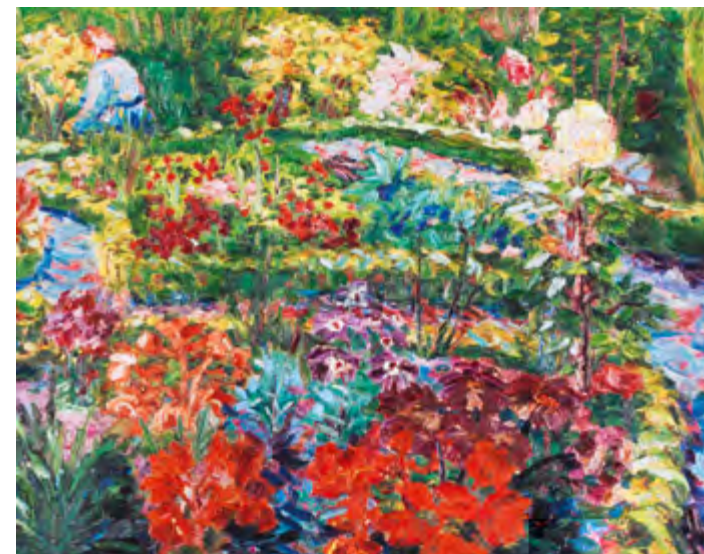
auf die Darstellung des Himmels. Die gebogenen Wege gliedern das Gemälde und lenken den Blick in die hinteren Bereiche des aufwendig und mit viel Empathie für die Natur gepflegten Gartens.

Die in dieser Zeit entstandenen Blumengemälde faszinieren und ziehen die Betrachtenden zweifellos in ihren Bann. Eine wohl fast gleichzeitig entstehende Gartenansicht, „Burchards Garten“ von 1907, gehört zu den ersten Werken, die in die Sammlung eines öffentlichen Museums Eingang finden: Das Westfälische Landesmuseum erwirbt „Burchards Garten“ ein Jahr nach seiner Entstehung. Noldes Werk orientiert sich hier in seiner vibrierenden Malweise zwar noch am Impressionismus, bereitet jedoch in der von Vincent van Gogh inspirierten Farbintensität den Durchbruch zu einer eigenständigen Bildsprache vor, bei der die Farbe zum dominanten Ausdrucksträger

der Malerei wird. Im Februar 1906 luden die „Brücke“-Künstler den weit älteren Maler mit Erfolg ein, ihrer Künstlergruppe beizutreten. Karl Schmidt Rottluff besuchte ihn gleich mehrere Wochen auf Alsen, beide haben zeitweise zusammen gearbeitet. Doch schon Ende des folgenden Jahres verlässt Nolde, der viel für ihren Erfolg eingebracht hat, die Künstlergemeinschaft „Brücke“. Die unverkennbar wahrzunehmende Veränderung in der Ausdruckskraft der Farbe ist vielleicht einer der wenigen Erfahrungsschätze, die Nolde aus der für ihn persönlich bedrückenden Mitgliedschaft in der Künstlergemeinschaft „Brücke“ von Februar 1906 bis November 1907 behalten wird und das ausdrucksvolle Temperament seiner Bilder sichtbar verändert.

Im Jahr 1909, zeitgleich mit der Entstehung des farbenprächtigen Gemäldes „Buchsbaumgarten“, erlangt Emil Nolde zunehmend künstlerische Anerkennung; so wird er aufgefordert, Mitglied der Berliner Secession zu werden. Gleichzeitig aber verändern sich auch die Lebensumstände und das Umfeld des Künstlers in dieser aufstrebenden, großen Metropole. Die Ereignisse bis zum Ersten Weltkrieg, die Nolde 1934 in seiner Selbstbiografie treffend mit „Jahre der Kämpfe“ überschreiben wird, gestalten sich für den auf sich bezogenen, persönlich äußerst sensibel reagierenden Künstler immer aufreibender. Die Auseinandersetzungen mit den Künstlerkollegen und den Vorständen in den Verbänden, besonders in der von Max Liebermann, Lovis Corinth und Paul Cassirer dominierten Berliner Secession, sieht Nolde immer kritischer. Ein Höhepunkt bildet der Ausschluss von Werken zahlreicher Künstler durch die Jury der Secession, wodurch der Unmut und die Kritik an der Berliner Secession sich auf weite Kreise der Berliner Künstlerschaft ausdehnt und schließlich zur umgehenden Gründung der Neuen Secession führt. Die Jury hatte unter anderem Noldes ebenfalls 1909 gemaltes „Abendmahl“ abgelehnt, mit dem der Künstler im selben Entstehungsjahr des vorliegenden Gemäldes „Buchsbaumgarten“ einen weiteren Schwerpunkt in seinem Werk aufscheinen lässt: Noldes Auseinandersetzung mit religiösen Themen.

Emil Nolde, Burchards Garten, 1907, Öl auf Leinwand, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kultur, Münster. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



Emil Nolde, Blumengarten. Stiefmütterchen, 1908, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

EINORDNUNG DES GEMÄLDES UND SEINE BEDEUTUNG IM GESAMTWERK DES MALERS

von Prof. Dr. Manfred Reuther

Das Jahr 1909 war in Emil Noldes künstlerischer Entwicklung von außerordentlicher Bedeutung, führte es ihn in seinem Gestaltungswillen wie in seinem grundsätzlichen Ausdrucksverlangen, für ihn selbst zunächst überraschend, auf eine qualitativ neue Ebene. Unterschwellig hatte sich eine eigenwillige Bildsprache ausgebildet und innerlich gefestigt, die unversehens einen Durchbruch erfuhr und sich gleichsam rauschhaft in ersten Werken äußerte. Auffällige Veränderungen in seiner persönlichen Ausdrucksweise hatten sich schon früher angedeutet: etwa in dem Gemälde „Freigeist“ von 1906, wie in den Jahren darauf in heftigen, erregten Tuschzeichnungen mit spontanen, durchdringenden Selbstbildnissen, mit turbulenten Tanzzeichnungen in einer Art „écriture automatique“ oder den Aquarellen von Cospeda bei Jena unter Einbeziehung des Zufalls sowie der „Mitarbeit der Natur“. Oft „habe ich [...] mit dem Gemalten mich selbst überrascht und zuweilen auch, wie bei dem ‚Freigeist‘, über mich selbst hinaus geschaffen, wo ich das ganz Ungeordnete erst später fassen konnte“, bemerkt Nolde in seiner Autobiografie.

In diesem Sommer 1909 entstanden im Fischerdorf Ruttebüll nahe der Nordsee neben zahlreichen Bildern mit Landschaften und aus dem Landleben, mit weidenden Tieren und tanzenden Dorfkindern unvermittelt vier Gemälde mit biblischer Thematik in einer aufgebrauchten Lebenssituation. „Mit Bildern ‚Abendmahl‘ und ‚Pfingsten‘ erfolgte“, wie er in seiner Autobiografie festhält, „die Wende vom optisch äußerlichen Reiz zum empfundenen inneren Wert. Marksteine wurden sie, – wohl nicht nur in meinem Werk“, ist er überzeugt. Zugleich beendet er die frühe Bildfolge mit dem Motiv der Bauerngärten seiner Nachbarn von Alsen. Eines der letzten Gemälde dieser Folge war der „Buchsbaumgarten“ gleichsam als nachhaltiger Abschluss, der im Juni nebenan im Garten der befreundeten Nachbarfamilie Burchard entstanden ist, wie schon einige vergleich-

bare Gemälde in den Jahren zuvor. Der Garten war dem Maler vertraut, er kannte gut das Motiv und seine bildnerischen Möglichkeiten. Der Vordergrund ist fast greifbar nah von oben gesehen, die weitere Szenerie verliert sich im hellen Farbenlicht einer mehr ungewissen Tiefe. Schon bald hatten die frühen, farbenprächtigen Blumen- und Gartenbilder, bei denen Nolde meist einen eng begrenzten Ausschnitt und eine nahe Sichtweise bevorzugte, die Aufmerksamkeit der jungen „Brücke“-Künstler gefunden.

Über Jahre hatte Emil Nolde gemeinsam mit seiner dänischen Frau Ada Vilstrup an der Südseite der Insel dicht am Rand eines hohen Buchenwaldes ein kleines Fischerhaus gemietet und sich am nahen Ostseestrand aus Brettern ein Atelier errichtet. Von den Blumen und Gärten angeregt, hatte er, wie er gesteht, zur Farbe als seinem eigentlichen Ausdrucksmittel gefunden. „Es war auf Alsen mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an und fast plötzlich war ich beim Malen“, berichtet er in seiner Autobiografie. „Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie.“ Solche Äußerungen bezeugen zugleich sein inniges, ursprüngliches Verhältnis zur Natur, auch als wesentliches Moment für sein künstlerisches Schaffen. Die frühen Blumen- und Gartenbilder haben die Ausbildung seiner persönlichen Bildsprache entscheidend gefördert. Sie sind keineswegs als ein Nolde-avant-Nolde einzuordnen, vielmehr sind sie ein wesentlicher, authentischer Part von besonderem, originalen Rang in seinem Gesamtwerk. Unter dem Einfluss der Malerei von Vincent van Gogh und Paul Gauguin, dessen Werke er erstmals im Sommer 1905 nach der Rückkehr von seinem längeren Sizilien-Aufenthalt in einer Ausstellung in Weimar mit Begeisterung kennengelernt hatte, oder von dem höchst geschätzten Edvard Munch findet er zu einer aufgelösten, dynamischen Malweise, die zeichnerische Elemente vernachlässigt. Die Farben werden unmittelbar mit lebhaften Pinselstrichen meist ungebrochen auf die Leinwand aufgetragen; dabei sollte das kontrollierende, abwägende Denken als störende Einflussnahme möglichst ausgeschaltet bleiben. „Je schneller mir ein Bild entstehen konnte“, beschreibt er sein Vorgehen, „um so besser war es. Oft erst mehrere Anläufe

Emil Nolde, Blumengarten H (mit Maria), 1915, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



gaben ein Resultat [...]“ Das Bild entwickelt sich, wie auch die Gestaltung des „Buchsbaumgarten“, ohne vorbereitende Skizzen oder Entwürfe im Malvorgang selbst und erwächst wie ein Naturereignis nahezu eigenständig aus der Farbe. „Ich wollte im Malen auch immer gern, dass die Farben durch mich als Maler auf der Leinwand sich so folgerichtig auswirkten, wie die Natur selbst ihre Gebilde schafft“, erläutert er seine Schaffensweise. „Den Pinselstrich im Bild – die Handschrift – sah ich gern. Ganz nahe gesehen, wollte ich an Struktur und Reiz der Farben gleiche sinnliche Freude erleben wie in einiger Entfernung am Bild.“

Nach der Rückkehr von der Südseereise 1913/1914 greift Nolde das Motiv der Gartenbilder wieder auf, teils mit Figuren, als er im Sommer 1915 die Familien seiner Geschwister im nahen Nordschleswig um Tondern besucht. Überall, wo Nolde sich niedergelassen hat, suchte er sein Umfeld zu gestalten und Blumengärten anzulegen: als er die Insel Alsen verlässt und an die Nordseeküste nahe Ruttebüll zieht, am Deichhang vor seinem Haus Utenwarf, und schließlich weit eigenwilliger, großzügiger und reicher in Seebüll, verbunden mit seinem Wohn- und Atelierhaus zu einem Gesamtkunstwerk.

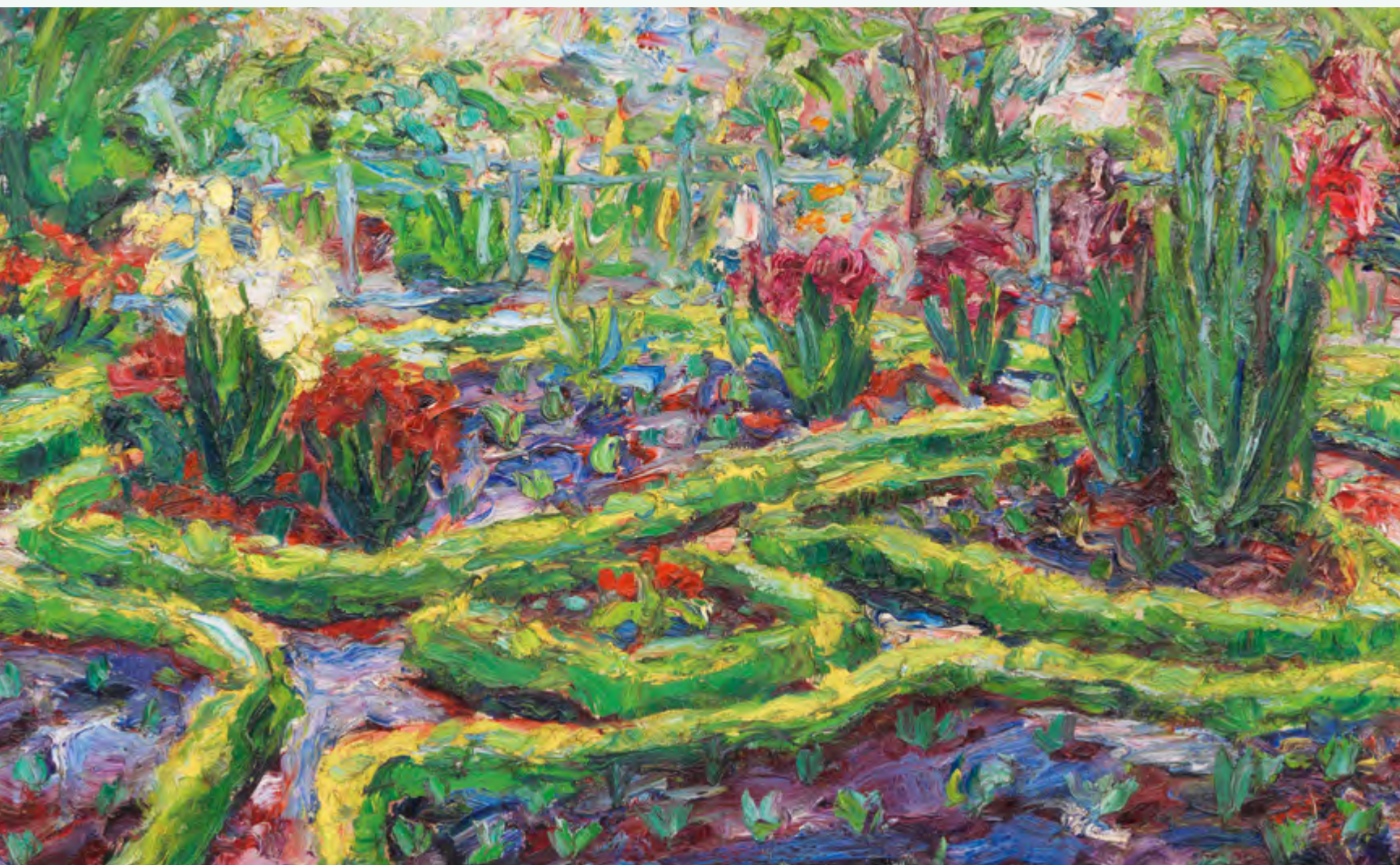
Manfred Reuther kommt 1972 als wissenschaftlicher Assistent in die Ada und Emil Nolde Stiftung nach Seebüll, 1992 löst er Martin Urban als Direktor der Stiftung ab und steht dieser bis zu seinem Ruhestand 2012 vor. Er ist der weltweit anerkannte Experte für das Werk Emil Noldes.

„Emil Noldes „Buchsbaumgarten“ ist eines der frühen Meisterwerke, dessen hohe künstlerische Qualität von Anbeginn an erkannt wurde, wie die beeindruckende Geschichte des Werkes und seine jahrzehntelange öffentliche Präsenz im Museum zeigt.“

Dr. Christian Ring, Direktor der Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll.



Ada und Emil Nolde im Garten Seebüll, 1941.
© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



NOLDE UND DAS KUNSTMUSEUM IN ESSEN

1907 inszeniert Karl Ernst Osthaus in seinem Museum Folkwang in Hagen die erste Ausstellung für Nolde. Auf seine Empfehlung wird auch die erste Ausstellung Noldes in Essen zurückzuführen sein, die Ernst Gosebruch 1910 mit Unterstützung des Essener Kunstvereins in den Räumen des Grillohauses im Zentrum der Stadt ausrichtet. Ernst Gosebruch ist mit Osthaus gut befreundet. Er teilt nicht nur die Vorlieben des privaten Sammlers für die Franzosen und die zeitgenössische deutsche Kunst, sondern als junger Direktor der seit 1906 bestehenden Essener Kunstsammlung entwickelt sich Gosebruch neben Osthaus auch zu einem der fortschrittlichsten und vor allem der neuen Kunst des Expressionismus gegenüber aufgeschlossenen Museumsleiter in Deutschland. Im Gosebruch besucht Nolde in Alsen, um die Präsentation in Essen vorzubereiten. „Drei meiner schönsten Ausstellungen sind im Essener Kunstverein und im Museum Folkwang gewesen“, so Nolde in seiner Selbstbiografie „Jahre der Kämpfe“. „Ernst Gosebruch besonders früh schon schätzte meine Kunst. Im Alsener Waldhaus besuchte er uns. Er schlief in der Enge des Raumes mit dem [Christus in] Bethanienbild, mit seiner Sonntagsruhe hochsteigend vor seinen Füßen. In der Morgenstunde es lange anschauend, sagte er uns nachher besonders schöne Worte. Wir immer liebten den einsichtigen, künstlerfreundlichen Menschen, der nichts Äußerliches in Kunst und Ansehen erstrebte, aber tatenvollster Museumsleiter geworden war. Für seine schöne Folkwangsammlung hätte Karl Ernst Osthaus keinen feinsinnigeren Nachfolger erhalten können“ (Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1993, S. 223). Und Gosebruch ist entschlossen, auch den „Buchsbaumgarten“ neben weiteren Blumenbildern, Landschaften und zum ersten Mal auch Gemälde mit religiösen Themen in Essen zu zeigen.

Die Ausstellung eröffnet am 3. April 1910 und sorgt für einigen Wirbel. Das Essener Publikum, offensichtlich noch nicht an diese farbsprühende Malerei gewöhnt, schätzt beziehungsweise toleriert allenfalls die gediegene Moderne des regionalen deutschen Impressionismus. „Es sind neue, für Essen gänzlich unerhörte Wege, die dieser merkwürdige Künstler geht. Allein, er geht sie mit einer Kraft und Freudigkeit, welche die Kunstfreunde unserer Stadt aufs tiefste bewegt“, schreibt Gosebruch am 21. April an einen Mäzen des Museums (Emil Nolde. Ausstellungen in Essen, Essen 1967, S. 10). „Wie herrlich hingen damals in dem traulichen Sälchen, das wir hoch oben im Seitenflügel nach der Surmannngasse für die bescheidene Veranstaltung eingerichtet hatten“, so Gosebruch 1927 in seiner Eröffnungsrede für Nolde, „die leuchtenden Blumenbeete unseres Freundes und seine von frischem Wind gekräuselten Meerbilder, auf denen die Lichtreflexe lustig wie bunte Eierschalen einhersegelten! Aber zwischen ihnen thronte in unnennbarer Hoheit das Abendmahlbild mit dem wundersamen Christus, der unter allen Heilandsdarstellungen der neueren Kunst sicherlich die tiefste, gnadenbringendste ist.“ (Ernst Gosebruch, in: Emil Nolde, Ausst.-Kat. Essen 1927, S. 4) Gosebruch nimmt, wie schon Osthaus in Hagen, die Ausstellung in Essen 1910 zum Anlass, sich mit dem Ankauf eines Gemäldes für die Sammlung zu beschäftigen und bei dieser Gelegenheit auch für sich persönlich ein Werk des Künstlers zu erwerben. In einem Brief ohne Datum, wohl von April/Mai 1910, schreibt Ada Nolde an Gosebruch, der wohl um eine Entscheidung der Wahl

ringt: „Ich würde von den Bildern den Buchsbaumgarten [sic] für's Museum wählen. Ihre Einwendungen gegen die gelbe Frau finde ich unrecht, u. Sie selbst würden sie auch nicht empfinden, wenn Sie das Bild allein hätten. Diese stillstehende Hitze“, so fährt Ada Nolde fort, „die im Bilde dargestellt ist, verlangt eine ganz andere Technik als z. B. Grobers Bild, wo alle die verschiedenen Blumen u. Farben nebeneinander flimmern. Ebenso mit dem Stiefmütterchenbild. Es ist schlicht u. stark, brilliert nicht in der Gesellschaft, hat Eigenschaften, die man suchen u. um die man werben muß, u. ist deshalb nicht weniger wertvoll.“ Gosebruch entscheidet, das „Stiefmütterchenbild“ für das junge Kunstmuseum zu erwerben und den „Buchsbaumgarten“ für sich zu reservieren, denn in einem weiteren Schreiben vom 9. Mai 1910 an Gosebruch bestätigt Ada Nolde: „Wir sind ja nicht pedantisch u. für 1000 M. soll das Museum das Bild haben. Ihr Bild wollen wir gern für die Ausst. in Jena mithaben Am 1. Juni spätestens sind die Bilder nach Jena versprochen.“ Und ein paar Tage später, am 27. Mai 1910, schreibt nun Emil Nolde an Gosebruch aus Weißernhof, wo sich seine Frau erneut zur Kur aufhält: „Wir freuen uns zu wissen, daß das Stiefmütterchenbild in Ihrem Museum bleibt. Es ist wie ein erleichterndes Aufatmen, wenn man weiß, daß ein liebes Bild einen guten Platz gefunden hat“. 1915 wird Gosebruch „Blumengarten Stiefmütterchen“, so der korrekte Titel, bei Nolde gegen das im selben Jahr entstandene Gemälde „Blumengarten H mit Maria“ tauschen, noch heute in der Essener Sammlung. Die Bezahlung in Höhe von 900 Mark für den „Buchsbaumgarten“ erfolgt erst Anfang Januar 1911. Ada Nolde war im Preis Gosebruch nochmals entgegengekommen und bat auch eindringlich, darüber Stillschweigen zu bewahren. Das Gemälde „Buchsbaumgarten“, um das es hier geht, erwirbt Gosebruch trotz anfänglicher Zweifel dann doch für sich persönlich. In einem Neujahrsbrief vom 1. Januar 1921 teilt Gosebruch Nolde mit, dass er aus wirtschaftlichen Gründen den Verkauf des Bildes in Erwägung ziehe, aber doch vorerst Abstand nehmen würde. Im März 1925 allerdings, so ein Hinweis in der Nolde-Gosebruch-Korrespondenz, schickt Gosebruch ein Gemälde, vermutlich ist es der „Buchsbaumgarten“, zu Rudolf Probst, Galerie Neue Kunst Fides, nach Dresden. Könnte Ismar Littmann, dessen Kontakte nach Dresden bekannt sind, das Werk bei Probst gekauft haben? In jedem Fall wird der „Buchsbaumgarten“ 1930 in seinem Sammlungsinventar erfasst. Dieses berühmte „Große Buch“, das der Kunsthistoriker Bernhard Stephan 1930 erstellt hat, enthält nicht weniger als 347 Ölgemälde und Aquarelle – auch das hier prä-sentierete Gemälde „Buchsbaumgarten“.





Der wohlhabende Jurist Dr. Ismar Littmann ist ein großzügiger Mäzen und Förderer der modernen, progressiven Kunst. Sein großes Engagement gilt insbesondere zeitgenössischen Künstlern aus dem Umfeld der Akademie der Bildenden Künste in Breslau, wie etwa dem „Brücke“-Maler und Akademieprofessor Otto Mueller. Sprichwörtlich ist heute die „Breslauer Künstlerbohème“, die Ismar Littmann als Sammler und Mäzen prägt, fördert und begleitet.

Ab den späten 1910er Jahren beginnt Dr. Ismar Littmann, seine bald berühmt gewordene Kunstsammlung aufzubauen. Die Sammlung Littmann umfasst Werke namhafter deutscher Künstler des Impressionismus und Expressionismus, darunter Otto Mueller, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Max Pechstein, Alexander Kanoldt und Lovis Corinth. Zu einigen der Genannten hat Littmann auch eine enge persönliche Verbindung. Erst die Weltwirtschaftskrise im Jahr 1929 setzt einer weiteren Fortführung der Sammelleidenschaft ein Ende. Fast 6.000 bedeutende Kunstwerke, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik ebenso wie Gemälde, hat Littmann bis dahin zusammengetragen.

Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten bringt jedoch den jähen Wandel. Früh und mit ganzer Härte setzt die Verfolgung des jüdischen Rechtsanwaltes Dr. Ismar Littmann ein. Seine Berufsgruppe zählt zu den ersten, die die Nationalsozialisten wirtschaftlich und gesellschaftlich vernichten wollen. Bereits ab dem Frühjahr 1933 ist es weder Dr. Ismar Littmann selbst noch seinen Kindern mehr möglich, ihren Berufen nachzugehen. Seiner Lebensgrundlage und Lebensfreude beraubt, steht Ismar Littmann vor den Trümmern einer glanzvollen Existenz.

DR. ISMAR LITTMANN. DER SAMMLER

Der Breslauer Rechtsanwalt und Notar Dr. Ismar Littmann gehört zu den aktivsten und bedeutendsten Sammlern der Kunst des deutschen Expressionismus. Als Kaufmannssohn am 2. Juli 1878 im oberschlesischen Groß Strehlitz geboren, lässt er sich 1906 als promovierter Rechtswissenschaftler in Breslau nieder, wo er wenig später Käthe Fränkel zur Frau nimmt. Als Rechtsanwalt wird Ismar Littmann beim Landgericht zugelassen. Er führt schon bald seine eigene Kanzlei, später gemeinsam mit seinem Kompagnon Max Loewe, und wird 1921 zum Notar erhoben.

Inventare der Sammlung Littmann. Handschriftliches Inventarbuch der Grafik mit 5814 Einträgen von Ismar Littmann und Typoscript der Gemälde und Aquarelle.



Tiefe Verzweiflung treibt ihn am 23. September 1934 in den Selbstmord. Ismar Littmann lässt seine Witwe Käthe sowie vier gemeinsame Kinder zurück. Mit Glück können die Überlebenden später aus der nationalsozialistischen Diktatur fliehen.

Um die Flucht finanzieren und den Lebensunterhalt bestreiten zu können, muss die Familie Littmann Teile der bedeutenden Kunstsammlung verkaufen. Im Berliner Auktionshaus Max Perl werden am 26. und 27. Februar 1935 rund 200 Werke der Sammlung Littmann innerhalb einer Sammelauktion angeboten. Darunter findet sich auch Emil Noldes „Buchsbaumgarten“. Die Auktion bei Perl steht unter keinem guten Stern. Die Diskussion um die sogenannte „entartete Kunst“ flammt bereits auf. 64 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, darunter auch 18 Kunstwerke aus der Sammlung Littmann, werden noch vor der Auktion von der Gestapo als Beispiele „kulturbolschewistischer Tendenz“ beschlagnahmt und im Jahr darauf der Berliner Nationalgalerie zugesandt. Deren damaliger Direktor Eberhard Hanfstaengl nimmt einige Werke als „Zeitdokumente“ in Aufbewahrung und lässt den Rest auf Anordnung der Gestapo am 23. März 1936 in der Heizung des Kronprinzenpalais verbrennen. (Vgl. Annegret Janda, Das Schicksal einer Sammlung, 1986, S. 69) 1937 werden die von Hanfstaengl ‚geretteten‘ Werke ein weiteres Mal beschlagnahmt und mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München als Besitz „Nationalgalerie Berlin“ diffamiert.

Emil Noldes Gemälde „Buchsbaumgarten“ bleibt von diesem Schicksal verschont. Die Gestapo beschlagnahmt das Gemälde nicht, es kommt bei Max Perl zum Aufruf. Das im Katalog auf 800 Reichsmark geschätzte Werk wechselt im Februar 1935 den Besitzer. Den Zuschlag erhält der Dresdner Bankier Dr. Heinrich Arnhold – nicht zur Schätzung, sondern zu einem Schleuderpreis von nur 350 Reichsmark, den die Witwe Littmann in ihrer Notlage akzeptieren muss. Auch Arnholds zählen zu den Verfolgten der NS-Diktatur, können den „Buchsbaumgarten“ aber über diese Epoche retten. Lisa Arnhold selbst liefert das Gemälde 1956 im Stuttgarter Kunstkabinett ein, wo es der Duisburger Museumsdirektor Gerhard Händler für 3600 D-Mark ersteigert. (Stefan Koldehoff, Die Bilder sind unter uns. Das Geschäft mit der NS-Raubkunst, Frankfurt a. M. 2009, S. 178ff.)

Die herausragende Provenienz des Gemäldes „Buchsbaumgarten“ sorgt in der Vergangenheit auch im Kontext eines langjährigen Restitutionsbegehrens an des Lehbruck Museum in Duisburg für großes internationales Aufsehen. 2021 kommt es in gegenseitigem Einvernehmen zu einer Rückgabevereinbarung zwischen dem Museum und den Erben nach Ismar Littmann: ein kraftvolles Signal für den verantwortungsbewussten Umgang mit Kunstwerken aus jüdischem Eigentum – und zugleich ein weiterer spannender Moment in der bewegten Geschichte eines ikonischen Gemäldes.

Mario von Lüttichau



KARL HARTUNG

1908 Hamburg - 1967 Berlin

Großer Liegender. Um 1950.

Bronze mit grünlich-grauer, zum Teil bräunlicher Patina. Krause 450. Auf der Standfläche mit dem eingeschlagenen Namenszug des Künstlers sowie dem Sonderzeichen und dem Nachlassstempel. Eines von 6 + 1 Exemplaren. Autorisierter, posthumer Guss aus dem Nachlass des Künstlers. Ca. 35 x 90 x 40 cm (13,7 x 35,4 x 15,7 in).

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für die wissenschaftliche Beratung.

Aufzeit: 10.12.2021 – ca. 17,58 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Nachlass Karl Hartung.
- Privatsammlung Norddeutschland (2003 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (wohl jeweils ein anderes Exemplar)

- Karl Hartung (1908-1967). Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 3.9.-29.10.1988, Kat.-Nr. 49 (mit Farbabb., S. 47 u. s/w-Abb., S. 14).
- Abstraktion Figuration. Kunst in Deutschland (1945-1955), Galerie Pels-Leusden, Berlin, 9.9.-15.11.1989.
- Karl Hartung. Skulpturen und Zeichnungen, Richard-Haizmann-Museum, Niebüll, 1989.

- **Ein Exemplar dieser Bronze wird erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten**
- **Gehört zu den größeren Arbeiten dieser Schaffensjahre**
- **Außergewöhnlich raue, haptisch reizvolle Oberflächenstruktur**
- **Innerhalb der Werkgruppe der „Liegenden“ nimmt dieser liegende männliche Akt mit deutlich höherem Grad der Abstrahierung und besonders ausdrucksstarker, sinnender Stimmung eine besondere Stellung ein**
- **Ein weiteres Exemplar dieser Bronze befindet sich in der Sammlung der Schleswig-Holsteinischen Landesmuseen Schloss Gottorf**
- **Vergleichbare Arbeiten des Künstlers aus der Zeit um 1950 befinden sich u. a. in den Sammlungen der Hamburger Kunsthalle und des Folkwang Museums, Essen**



Zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn setzt sich Karl Hartung zunächst intensiv mit den Werken der Antike, insbesondere mit der archaischen griechischen Bildhauerei auseinander. Ende der 1930er sowie zu Beginn der 1940er Jahre beschäftigt sich Hartung dann auch mit dem Schaffen seiner europäischen Künstlerkollegen, darunter Aristide Maillol, Henry Moore, Jean Arp, Constantin Brancusi und Henri Laurens. Seine Kunst durchläuft in diesen Jahren einen Wandel, der parallel zu der Entwicklung der europäischen Bildhauer-Avantgarde zu setzen ist. Hartung schafft zu dieser Zeit einige gänzlich abstrakte Arbeiten und unterzieht auch seine figürlichen Werke einer stärkeren Abstrahierung. Die menschliche Figur, ihre

Formen und ihre Physiognomie bleiben das große, allumfassende Thema seines Œuvres. Die Entstehungszeit der hier angebotenen Arbeit ist eine besonders ereignisreiche und erfolgreiche Schaffensphase im Leben Karl Hartungs. In der Nachkriegszeit arbeitet der Künstler mit großer Energie und kreativem Tatendrang an Skulpturen und Plastiken aus den unterschiedlichsten Materialien und in Berlin finden erste Einzelausstellungen seiner Arbeiten statt. Hartung nimmt an der ersten großen Ausstellung der 1948 gegründeten internationalen Künstlervereinigung „CoBra“ im Stedelijk Museum in Amsterdam teil. 1953 ehrt ihn die Kestner-Gesellschaft in Hannover mit einer ersten großen, musealen Retrospektive. In ebendiesen

Jahren schafft Hartung u. a. die Werkgruppe der „Liegenden“, meist weibliche Akte oder Figurenpaare, in denen der Künstler verschiedene Körperformen, -haltungen und -positionen zeigt. Während die weiblichen Liegenden mit voluminösen Formen, geschwungenen Linien und erotisch-sinnlicher Präsenz überzeugen, ist es bei dem hier angebotenen männlichen Akt die elegante Schlichtheit und der erhöhte Grad der raffinierten Abstrahierung. In seiner Abfolge von Höhen und Tiefen erstreckt sich der fein modellierte Akt in einer fließenden Bewegung. Man könnte in ihm das Zitat einer hügeligen Landschaft lesen, denn mit dem spitz angewinkelten Bein und der in ähnlichem Winkel emporragenden Schulter verbindet Hartung

hier eine rhythmische Abfolge von Höhen und Tiefen miteinander. Der Körper setzt sich aus mehreren starken Winkeln und Dreiecksformen zusammen, die sich u. a. in den angewinkelten Gliedmaßen, der spitz zulaufenden Schulter, der Durchbrechung zwischen den Beinen und auch der Leerform am aufgestützten Ellenbogen wiederfinden. Mit dieser so ausgeklügelten Raffinesse der Form und der gedankenversunkenen Haltung des liegenden männlichen Aktes schafft Hartung hier eine besonders ansprechende, fein temperierte harmonische Arbeit mit einnehmender Stimmungshaltung und großer Sensibilität, die unter den Liegenden aus diesen Schaffensjahren ihresgleichen sucht. [CH]



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

Erzgebirgslandschaft im Winter. 1914.

Öl auf Leinwand.

Hüneke 1914-35. Links unten monogrammiert und datiert. Verso schwach leserlich bezeichnet, wohl betitelt „Erzgebirgslandschaft“ und datiert.

70 x 80 cm (27,5 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Dr. Otto Liebknecht, Berlin/Potsdam (wohl um 1920 direkt vom Künstler erworben).
- Seither in Familienbesitz.

- **Kapitales Gemälde eines der großen Expressionisten aus den frühen 1910er Jahren**
- **Aus der Sammlung des Berliner Chemikers Otto Liebknecht und seit über 100 Jahren in Familienbesitz**
- **Im energischen Strich und der leuchtenden Farbigkeit zeigt sich die Essenz des „Brücke“-Stils**
- **Außergewöhnliche, auf leuchtende Blautöne fokussierte Farbigkeit, die auch Heckels berühmte Gemälde „Gläserner Tag“ (1913) und „Kanal im Winter“ (1913) auszeichnet**
- **Eine von nur zwei Winterlandschaften, die von Heckels Erzgebirgsaufenthalt unmittelbar vor seinem Einsatz als Kriegssanitäter überliefert sind**

„Blau ist die typisch himmlische Farbe. Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe. Zum Schwarzen sinkend, bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer. [...] Ins Helle übergehend [...] wird es von gleichgültigerem Charakter und stellt sich zum Menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue Himmel.“

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst (Erstausgabe 1911/12), Bern 2009, S. 97.

HECKELS EMOTIONAL AUFGELADENE, EXPRESSIONISTISCHE LANDSCHAFTSMALEREI

1905 gehört Erich Heckel gemeinsam mit Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff zu den Gründungsmitgliedern der Dresdner Künstlergruppe „Brücke“ (1905-1913), die zusammen mit dem süddeutschen „Blauen Reiter“ (1911-1914) als Keimzelle des Expressionismus gilt. Kurz nach Gründung des „Blauen Reiters“ beschreibt Franz Marc im Januar 1912 in einem Brief an Wassily Kandinsky besonders treffend den einzigartigen Charakter von Heckels Malerei: „[...] er arbeitet auch ziemlich ungleich, [...] schwer verständlich, mit Linien, die trauernd wie schwere Zweige und müde Lasten im Bilde hängen. Der Sinn seiner

Bilder scheint mir irgendwo ganz weit hinten im Bild zu liegen [...]“ (zit. nach: Hüneke, Erich Heckel, München 2017, Bd. 1, S. 275). Marcs Worte gehen zwar zeitlich unserer in kühlen Blau- und Weißtönen erstrahlenden, winterlichen „Erzgebirgslandschaft“ voraus und wirken doch wie eine sehr treffende Beschreibung der uns dargebotenen Landschaftsszenerie. Aufgrund ihres energisch-nervösen Strichs und ihrer außergewöhnlich luziden Farbigkeit gleicht diese darüber hinaus einer malerischen Essenz des vor allem im Zuge der zahlreichen Ostsee-Aufenthalte entwickelten, energisch-luftigen „Brücke“-Stils.



DIE „ERZGEBIRGSLANDSCHAFT IM WINTER“ ALS KÜNSTLERISCHE ZUKUNFTSVISION

Still, menschenleer und schneebedeckt präsentiert sich die winterliche Erzgebirgslandschaft mit den beiden verlassen wirkenden Häusern und dem Ausblick über den dunklen Wald auf den in leuchtendem Weiß erstrahlenden, schneebedeckten Berg. Und so scheint auch in diesem eindrucksvollen Gemälde, das wenige Monate nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges entstanden ist, der „Sinn [...] irgendwo ganz weit hinten im Bild zu liegen“. Ein Heer aus blau-schwarzen Tannen mit trauernd nach unten geneigten Zweigen wird entlang des in die Tiefe geführten Weges in zwei Fronten geteilt, gibt schließlich den hoffnungsfroh stimmenden Ausblick auf einen hell erleuchteten, schneebedeckten Bergrücken frei. Dieser kann in diesem Kontext als Vision eines siegreichen Endes gedeutet werden. Heckel inszeniert eine visionäre Landschaftskomposition, deren besondere Stärke in dem kraftvollen Hell-Dunkel-Kontrast der reduzierten, auf unterschiedliche Blautonalitäten fokussierten Farbpalette liegt.



Erich Heckel, Erzgebirge im Schnee, 1915, Öl auf Leinwand, The Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. © Nachlass Erich Heckel

DIE VORKRIEGSZEIT – AUSTAUSCH MIT FRANZ MARC UND BEGINNENDE KRIEGSEUPHORIE

Heckel meldet sich wie auch sein Freund Franz Marc in anfänglicher Kriegsbegeisterung kurz nach Kriegsausbruch im Sommer 1914 als Freiwilliger. Da er jedoch als untauglich eingestuft wird, absolviert er im Herbst 1914 eine Ausbildung zum Kriegssanitäter beim Roten Kreuz in Berlin. Vor Dienstantritt im Januar 1915 verbringt Heckel den Jahreswechsel 1914/15 im Erzgebirge. Unsere wunderbare Winterlandschaft zählt zu den ausgesprochen seltenen künstlerischen Zeugnissen Heckels aus dieser, seinem Kriegseinsatz unmittelbar vorausgehenden Schaffensphase. Aus dieser ist laut Hüneke nur ein weiteres Landschaftsgemälde überliefert, das sich heute im Virginia Museum of Fine Arts in Richmond befindet („Erzgebirge im Schnee“, Hüneke 1915-1). Heckel stand dem Krieg anfänglich noch positiv gegenüber, wie es auch in einem seiner Briefe an Gustav Schiefeler vom März 1918 anklingt, wenn er schreibt: „Es war schon vor dem Krieg für viele das Sparkassenbuch ein Halbgott. Ich hoffte einmal der



Krankensammelstelle der 4. Armee bei Poelcapelle, 1915 (Heckel in der Mitte). © Nachlass Erich Heckel

Krieg werde manche davon bekehren, aber jetzt wird es schlimmer denn je mit dem goldenen Kalb.“ (zit. nach Hüneke, Bd. II, S. 461). Heckel lebt vor dem Krieg in seinem Berliner Dachatelier, das er im Dezember 1911 gemeinsam mit Sidi bezogen hat, in äußerst ärmlichen Verhältnissen.



Erich Heckel, Kanal im Winter, 1913, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie Berlin. © Nachlass Erich Heckel

HECKELS „ERZGEBIRGSLANDSCHAFT IM WINTER“ – ZWISCHEN „BRÜCKE“ UND „BLAUEM REITER“

Im Vorkriegsjahr 1913, in dem sich die Künstlergemeinschaft „Brücke“ aufgrund von Spannungen zwischen Heckel und Kirchner und dessen propagiertem Führungsanspruch auflösen sollte, lässt sich zwischen Heckel und Marc, und damit zwischen „Brücke“ und „Blauem Reiter“, ein enger Austausch belegen. Es muss als wahrscheinlich gelten, dass Heckel auch über Marc mit der von Kandinsky ausgehenden emotionalisierenden Farbtheorien des „Blauen Reiters“ vertraut war. In Kandinskys 1911/12 erschienener Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ ist über die Wirkung des Blau, das auch in Heckels „Erzgebirgslandschaft im Winter“ die tragende Farbe ist, unter anderem zu lesen: „Blau ist die typisch himmlische Farbe. Sehr tiefgehend entwickelt das Blau das Element der Ruhe. Zum Schwarzen sinkend, bekommt es den Beiklang einer nicht menschlichen Trauer. [...] Ins Helle übergehend [...] wird es von gleichgültigerem Charakter und stellt sich zum Menschen weit und indifferent, wie der hohe hellblaue

Himmel.“ (S. 97). Die leuchtend blau-opake Farbpalette zeichnet neben unserer „Erzgebirgslandschaft im Winter“ auch Heckels berühmte Gemälde „Gläserner Tag“ (1913, Pinakothek der Moderne, München) und „Kanal im Winter“ (1913, Nationalgalerie Berlin) aus. Ganz ähnlich wie bei der ein Jahr zuvor entstandenen Berliner Landschaft ist es auch hier zum einen das expressive schwarze Linienggefüge und zum anderen das strahlende Weiß des Schnees, das den Blick des Betrachters in die Tiefe lenkt.



Erich Heckel, Gläserner Tag, 1913, Öl auf Leinwand, Pinakothek der Moderne, München. © Nachlass Erich Heckel

DAS KRIEGSENDE 1918 – HECKELS „FRÜHLINGSLANDSCHAFT“ ALS KÜNSTLERISCHE FRIEDENSVISION

Anders als Marc, der 1916 bei Verdun fällt, überlebt Heckel die Schrecken des Ersten Weltkrieges und kehrt im November 1918 nach Berlin zurück. Noch im selben Jahr kauft Ludwig Justi für die Neue Abteilung der Nationalgalerie Berlin, die erste und bedeutendste Museumssammlung des Expressionismus, zwei Gemälde Heckels, darunter die „Frühlingslandschaft“ von 1918 (Nationalgalerie Berlin), die noch in den letzten Kriegsmonaten in Ostende entstanden ist. Das Frühlingsbild mit der aus den Wolken hervorbrechenden Sonne ist Ausdruck von Heckels Friedenssehnsucht nach den langen Kriegsjahren und kann damit als eine Art Pendant zu unserer visionären winterlichen Vorkriegslandschaft gelesen werden. Justi, dessen Engagement für den deutschen Expressionismus bis heute legendär ist, interpretierte die von ihm erworbene „Frühlingslandschaft“ als prominentes Beispiel für das „eigene Bildgesetz“, welches nur die hervorragendsten Künstler der Zeit umsetzen konnten.



Erich Heckel, Frühling, 1918, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie Berlin. © Nachlass Erich Heckel

DIE SAMMLUNG OTTO LIEBKNECHT – BEGEISTERUNG FÜR DEN EXPRESSIONISMUS UND DAS TIEFE BLAU

Während das zweite im Zuge von Heckels Erzgebirgsaufenthalt 1914/15 entstandene Ölgemälde „Erzgebirge im Schnee“ zunächst Teil der bedeutenden Expressionisten-Sammlung von Ludwig und Rosy Fischer wurde, die sich heute zum Großteil im Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, befindet, veräußert Heckel unsere, aus einer lebendigen Modulation aus Blautönen entwickelte Landschaft in den Nachkriegsjahren in die Berliner Kunstsammlung Otto Liebknachts (1876-1949). Liebknacht war ein erfolgreicher Chemiker, der bis 1925 für die Degussa arbeitete und über 50 Patente auf chemische Verfahren hielt, u. a. zur Herstellung eines selbsttätigen Bleichmittels, weshalb er bis heute als der Persil-Erfinder gilt. Zudem entwickelt er ein Verfahren zur Darstellung und Reinigung von Indigo, einem blau-kristallinen organischen Pigment von hoher Farbintensität. Aus diesem Kontext heraus verwundert es also nicht, dass sich gerade Otto Liebknacht für diese stimmungsvolle Landschaftsvision begeistert hat, die ihre entrückte Stimmung aus ihrer tiefblau-opaken Farbpalette gewinnt. Trotz der Ehe mit einer jüdischen Frau und seiner sozialistischen Herkunftsfamilie blieb Otto Liebknacht aufgrund seiner offenbar unverzichtbaren Leistungen als Chemiker von größeren Repressalien durch die Nationalsozialisten verschont. Ihr Haus am Griebnitzsee musste die Familie erst nach dem Zweiten Weltkrieg unter sowjetischer Besatzung verlassen. Das Heckel-Gemälde konnte Liebknacht trotz der Beschlagnahmung seiner Villa durch die Sowjets als Teil seiner Kunstsammlung behalten, er selbst erlag jedoch kurze Zeit später einem Krebsleiden. Unsere wunderbare „Erzgebirgslandschaft im Winter“ verblieb auch fortan in Familienbesitz und wird nun, nach mehr als einhundert Jahren, erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. [JS]

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Oberrnigk bei Breslau

Zwei Mädchenakte (Zwei sitzende Akte). Um 1926.

Gouache, Aquarell und Kreide.

Pirsig-Marshall/von Lüttichau P1926/16 (662). Rechts unten signiert. Verso handschriftlich bezeichnet „J.M. 12“. Auf chamoisfarbenem Zeichenbütten. 52,5 x 68,4 cm (20.6 x 26.9 in), blattgroß.

Aufszeit: 10.12.2021 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 *

\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Nachlass Otto Mueller (bis 1930).
- Josef Mueller-Herbig (ab 1931).
- Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 1951.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Auf Achse zwischen München und Berlin - 10 Jahre Ketterer Kunst Hauptstadt-repräsentanz, Repräsentanz Berlin, 25.2.-30.4.2017.

LITERATUR

- Mario-Andreas von Lüttichau u. Tanja Pirsig, Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen, München 2003 und Essen 2007/08, CD.

„Frei und kühn setzt er [Otto Mueller] die Formen, endgültig schwingt jede Linie im Raum. Es ist etwas Archaisches in seinen Werken, sie sind wie die Fresken alter, längst vergangener Kulturen. Losgelöst von jedem Detail steht der Mensch majestätisch zwischen Himmel und Erde ... zeitlos. Er ist Symbol geworden.“

Eberhard Troeger, Otto Mueller, Freiburg im Breisgau 1949, S. 28.

- Charakteristisches Motiv des Künstlers in einer besonders ausgewogenen Komposition
- Die beiden sitzenden Mädchenakte in vollendeter Bewegung und Anmut entsprechen der persönlichen Idealvorstellung Otto Muellers
- Trotz aller Vereinfachung in der Darstellung der Körper, dem schnellen, nervösen Zitieren der Landschaft, bleibt die Proportion das Maß aller Dinge



AKT IN DER LANDSCHAFT

Besonders das Thema „Akt in der Landschaft“ beginnt Otto Mueller auf vielfältige Art zu formulieren, zu variieren zwischen reiner Figurenkomposition eingebunden in eine ausgebreitete Dünenlandschaft wie hier oder weitläufigen mit vereinzelt Figuren, Bäumen und Büschen belebten Landschaftsausschnitten. Erfahrungen, wie Kirchner oder Heckel sie anlässlich der Ausflüge mit ihren bisweilen sehr jugendlichen Modellen in die Natur gemacht hatten, die Art und Weise, wie freizügig und temperamentvoll sich die Modelle in den Ateliers, in der Seenlandschaft etwa bei Moritzburg bewegen, finden wohl augenblicklich großes Interesse bei dem eher zum Einzelgänger neigenden Otto Mueller und erfahren dementsprechend zurückhaltenden Eingang in seine Bilder. Ein gewisser Gleichklang ist also zwischen den in diesen Zeiten eng befreundeten und von der freien Malerei begeisterten Künstlern zu beobachten, auch und besonders in den Jahren, in denen Kirchner und Mueller vor dem Ersten Weltkrieg gemeinsame Urlaube, etwa in Böhmen und auf der Ostsee-Insel Fehmarn, Heckel und Mueller nach dem Krieg Anfang der 20er Jahre gemeinsam malend in der Kieler Förde verbringen.

HANS VON MARÉES UND PAUL CÉZANNE

Zahlreiche dieser Variationen und Kompositionen erinnern in ihrem Aufbau an frühe Vorbilder etwa von Hans von Marées oder Paul Cézanne. Deren Erfindungen werden zu zentralen Motiven in der Malerei des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert und zieht eine intensive Auseinandersetzung vieler junger Künstler nach sich, die sich mit dem klassischen Thema ‚Badende‘ beziehungsweise der Figur in der Landschaft beschäftigten. Gegenüber Marées oder auch Cézanne – dies sei hier einmal unterstellt –, sucht Mueller eine noch weitere Vereinfachung in der Darstellung von plastischer Körperlichkeit, um auch eine von akademischer Tradition befreite Haltung der verschiedenen Körpergesten der Sitzenden, Hockenden, Stehenden zueinander mit diesem klassischen Bildthema zu erreichen. Jedoch bleibt für Mueller, trotz aller Vereinfachung in der Darstellung des Körpers, dem schnellen, nervösen Zitieren der Landschaft, noch immer die Proportion das Maß all seiner Kompositionen.

In diesem dennoch Festhalten an der klassischen Akademielehre zeigt sich Otto Muellers gedankliche Verwandtschaft auch zu dem in Paris lebenden Bildhauer und Maler Wilhelm Lehmbruck. Otto Mueller reagiert schließlich unmittelbar auf jüngste Skulpturen des jungen, aufstrebenden Skulpteurs, übernimmt für seine Malerei dessen mit extremer Dehnung sich darstellenden Gliedmaßen für seine skulpturrennahe Modellierung. Mueller erweckt mit seinen Zeichnungen, Aquarellen und auch Gemälden zuweilen den Eindruck, als seien unabhängig nach Skulpturen entwickelte Aktstudien in einer Landschaft zur gemeinsamen Aufstellung gekommen, beziehungsweise ganz im Sinne auch von Marées, der Künstler eine konsequente Ordnung der Figuren in seiner Komposition verfolgt, ein Nebeneinander von Figuren in unterschiedlicher Haltung inszeniert und hierin eine kontemplative Ruhe nicht nur in deren Bewegung erzeugt.

Paul Cézanne, Le Grande Baigneuse, ca. 1906, Öl auf Leinwand, Museum of Art, Philadelphia.



Otto Mueller, Badende Mädchen unter Bäumen, 1925, Bayerische Staatsgemaldesammlungen, München. Staatliche Grafische Sammlung, Schenkung Fohn.

DER ORT

Ebenso wenig wie er den Modellen etwas Charakteristisches beimisst, außer vielleicht den Gleichklang typischer Kurzhaarfrisuren, weisen die Landschaften Otto Muellers keinen wirklichen geographischen Bezug auf. Es sind dies darüber hinaus doch zumeist Ausschnitte von Landschaften, die bis auf wenige Ausnahmen keiner bestimmten Zeit oder Ort verbunden sind. Einzelne Bäume, inszenierte Baumgruppen, hohe Gräser, Schilf und Buschwerk umgeben Seen, Teiche und Bäche, wo schließlich zwanglos und unbeobachtet fühlend, die ‚Badenden‘ sich tummeln. Es sind dies arkadische Landschaften, in denen sich junge Mädchen, vereinzelt auch Männer sich nackt unbeschwerter Lebenslust hingeben, zeitlos gleichsam in ein irdisches Paradies versetzt an unberührten, von Dünen umsäumten Meeresküsten an Ost- oder Nordsee, zwischen Bäumen und Teichen, umgeben von märkischem Sand unweit von Berlin.

DIE BÜHNE

Ohne etwas Privates von sich zu verraten, versteht es Otto Mueller seine persönliche Vorstellung mit einfachsten Formen, die Darstellung von weiblichen Körpern in vollendeter Bewegung und Anmut zu zeichnen, wie hier die beiden sitzenden Mädchenakte. Eingebettet in zarte Andeutung von Sand, Dünengras und leicht sich erhebenden Dünen mit einem dahinter die Szene abschließenden Buschwerk erscheinen die Mädchen sich selbst überlassen, das Dasein in dem hellen Licht der Sonne zu träumen. Mit dem zart und fein abgestimmten Einsatz der wenigen Farben – neben dem überwiegenden sandigen Gelb ein wenig Grün und Akzente von Blau, erzeugt Mueller eine nur in völliger Abgeschiedenheit wahrzunehmende Stimmung. Diese wirkt wie eine voyeuristische, liebevolle Beobachtung, keinesfalls dieses einmalige Zusammensein zu stören.

Die Beschäftigung mit dem weiblichen Körper erscheint dem Künstler schlicht ausreichend, sein Malerleben zu erfüllen und sein Werk dennoch nicht eintönig erscheinen zu lassen. Von Variationen und mehrfacher Wiederholung im strengen Sinn kann dennoch nicht gesprochen werden, wengleich Otto Mueller ihm besonders gelungen erscheinende Motive durchaus im Klang annähernd wiederholt, respektive eher variiert. [MvL]



217

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Im Bordell. 1913/1920-25.

Öl auf Malpappe.

Gordon 287. Rechts oben signiert und vordatiert „05“.

50,1 x 34 cm (19,7 x 13,3 in). [CH]

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

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.04. h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000

\$ 460.000 – 690.000

PROVENIENZ

- Sammlung Walter Kern (1889-1966), St. Gallen (bis 1955; der Sammler war mit dem Künstler befreundet).
- Gutekunst & Klipstein, Bern (1955 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Düsseldorf (1956 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Manuskripte, Gutekunst & Klipstein, Bern, 15.12.1954-22.1.1955, Kat.-Nr. 1 (mit dem Titel „Im Freudenhaus“, mit Abb.).
- Art in Revolt. Germany 1905-1925, Marlborough Fine Art, London, Oktober bis November 1959, Kat.-Nr. 6 (verso mit dem Galerieetikett).
- Kirchner 1880-1938. Oils, Watercolours, Drawings and Graphics, Marlborough Fine Art, London, Juni bis Juli 1969.
- Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kunsthalle Bielefeld, Richard-Kaselowsky-Haus, 14.9.-26.10.1969, Kat.-Nr. 2.

LITERATUR

- Hyang-Sook Kim, Die Frauendarstellungen im Werk von Ernst Ludwig Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002 (mit Abb.).

Großes Gedränge herrscht in dem von Kirchner festgehaltenen Etablissement. Zwei Männer, der eine rauchend, schwarz gekleidet mit hohen Hüten an einem Tisch mit Getränken, sitzen rücklings zu einem Durchbruch mit Rundbogen in einen weiteren Raum. Ihnen gegenüber prostituieren sich zwei Frauen mit rot beziehungsweise schwarz gefärbten Haaren, mehr oder weniger luftig gekleidet, zeigen offen ihre Vorzüge und schwärmen um die Gunst der Freier. Eine grell bunte Szene aus dem Vergnügungsleben, die von Freiern und Prostituierten erzählt, wo auch Tänzerinnen arbeiten, um ihre Einkünfte aufzubessern. Die Übergänge zwischen der Welt des Vergnügens und der Prostitution sind fließend. Die Auseinandersetzung mit diesen erotischen Bildthemen spiegelt Kirchners bohémehaftes Leben. Schon in der Dresdener Zeit zeichnet Kirchner Begegnungen im Atelier mit gesteigerter Erotik, entsprechende Bilder resultieren in Berlin aus Kirchners Umfeld, aus seinen Kontakten und seiner Lebensführung. Nicht nur der nächtliche Amüsierbetrieb der Großstadt konfrontiert

- Seit über 60 Jahren in deutschem Familienbesitz
- Erotische und dynamisch-momenthafte Szene aus dem Berliner Nachtleben
- Berliner Großstadt-Szenen sind auf dem Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit
- Nach 1920 beruhigt Kirchner den hektischen Malstrich um eine konsequente Stilentwicklung zu dokumentieren
- Durch seine Vordatierung auf 1905 manipuliert Kirchner die Chronologie seines Schaffens

„Ich muss es doch immer und immer wieder versuchen. Ich fange ganz farbig an mit Farbflächen, dann kommt erst die Zeichnung hinzu, so gelangen meine letzten Berliner Bilder. Aber ich muss viel mehr zeichnen nebenbei, so wie ich damals es tat.“

Ernst Ludwig Kirchner, Davoser Tagebuch, 10. Juli 1919.

Kirchner mit Bars, Tanzaufführungen und Prostitution; mit den sogenannten Kokotten, wie die Berliner Prostituierten genannt werden, begegnet er diesem Thema auch in Dichterkreisen, in denen er verkehrt. Ende 1913 illustriert Kirchner Alfred Döblins Drama „Comtesse Mizzi“, die Sittengeschichte einer Dirne. Aber nicht nur für die Dichter waren die Kokotten typische Repräsentanten des Großstadtseins, auch speziell für Kirchner bedeuten sie in der Inszenierung in den „Straßenszenen“ die eigentliche künstlerische Entdeckung der Metropole. Die „Straßenszenen“ sind für den Künstler Ausdruck und Bestandteil einer Gesellschaft der modernen Großstadt und hierzu zählt Kirchner auch wie selbstverständlich aufgeladene Begegnungen im Bordell. Die Kokotten auf der Straße wie hier im Bordell sind für Kirchner kein Motiv sozialer Anklage, sondern ein alltäglicher Aspekt der Großstadtgesellschaft. Kirchner abstrahiert das Geschehen und verwandelt das sich Anbieten der Prostituierten zu einem sinnlichen Erlebnis, verwandelt die Szene in eine vibrierende Sprache von eigener Schönheit.



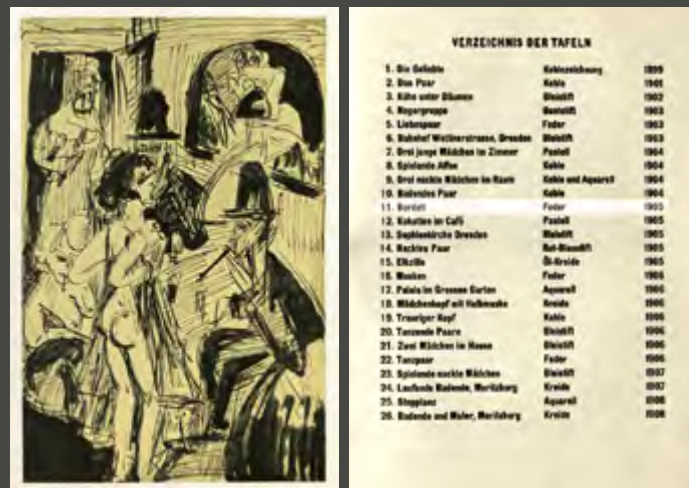
E. L. Kirchner, Die Straße, 1913, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.

Donald Gordon datiert das Werk „Im Bordell“ im Werkverzeichnis von 1968 auf Ende 1912; dabei ignoriert er zu Recht die von Kirchner vorgenommene Vordatierung für das Jahr „05“. Zu Recht fügt Gordon eine zweite Datierung hinzu, die er ab 1920 annimmt. Der Grund hierfür ist bei Kirchners Vorgehen zu Beginn seiner Davoser Zeit zu suchen. Denn als die Entscheidung für Kirchner gefallen ist, sich erstmal im Haus in den Lerchen für Dauer einzurichten, bittet er Erna Schilling, die noch in Berlin weilt, das Atelier aufzulösen und die Arbeiten peu à peu nach Frauenkirch zu schicken. Ein Tagebuch, welches er ab Juli 1919 beginnt, gibt über sein Tun beredete Auskunft: Gedanken zur Kunsttheorie, Entwürfe zu eigenen Aufsätzen, Urteile über persönliche Begegnungen sind darin enthalten wie Notizen über die vielschichtigen Arbeitstage des Künstlers: „27. Aug. Ich warte sehr mächtig auf Medizin durch Frau Doktor [Helene Spengler]. Mein Leben ist ein ewiges Warten und Trauern, es gibt keine ruhige Zeit mehr darin. 5 Bilder muß ich machen [...] Einige Bilder überarbeitet.“ Einen Monat später folgender kurze Eintrag: „27. [Sept.] Katalog und Restaurieren des Ernaaktes“; zwei Tage darauf: „29. [Sept.] Ein wenig an alten Bildern gemalt und viele Blätter geordnet. An Schames Graphik gesandt“; und in der Woche darauf der Eintrag für den 6. Oktober: „Grosses Strassenbild wieder vorgenommen, gründlich restauriert, bin ganz befriedigt.“ (Lothar Grisebach, E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Köln 1968, S. 59, 64ff.)

Im Herbst 1919 ist Kirchner also unter anderem damit beschäftigt, einen Katalog seiner Gemälde anzulegen, vor allem auch von den bisher verkauften, weiterhin die Grafik für das Werkverzeichnis zu ordnen, sich über neue Bildthemen Gedanken zu machen. Und so ‚restauriert‘ Kirchner auch diese Bordellszene, in dem er den expressiven, mitunter hektisch gestrichelten Malstil der Berliner Jahre mit feiner Flächenberuhigung vorsichtig verändert, nicht zuletzt dienen die Übermalungen Kirchner auch und vornehmlich dazu, stilkritische Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg als ein Kontinuum aus dem Frühwerk zu belegen, damit eine konsequente Stilentwicklung zu dokumentieren. Aufgefallen wäre dies unter Umständen nur wenigen, wenn nicht Kirchner selbst von seinen Unternehmungen im Tagebuch berichtet beziehungsweise er nicht anhand von Fotos die jeweiligen Zustände dokumentiert hätte und keine der fotografierten Erstfassungen für das Buch über Kirchners Werk von Will Grohmann holografiert worden wäre, somit ein Vorher und Nachher sich nachweisen ließe. Mit dem Vorgang der konservatorischen Übermalung erweist sich Kirchner als sein radikalster Kritiker, der nicht nur sein frühes Werk aktualisiert, sondern zugleich auch den expressiven, unruhigen Ausdruck des Zufälligen in seinen frühen Arbeiten zu klassischen, dem zeitgeschichtlichen Augenblick enthobenen Kompositionen verändert. Dieses Vorgehen ist nun als ein zentrales Moment in Kirchners Biografie sichtbar, sein immer gewärtiges Verständnis als führende und stets innovative Künstlerpersönlichkeit, als beständiger Erneuerer der Kunst.

Gordons Datierung für das Jahr 1912 ist trotz der offensichtlichen Veränderung des ersten Zustandes durch die Hand Kirchners nach 1920 in Frage zu stellen. Denn eine Feder- und Tuschpinselzeichnung „Bordell“ aus dem Jahr 1913 gibt die Szene des Gemäldes nahezu identisch wieder. Zudem, diese Zeichnung scheint Kirchner außerordentlich wichtig gewesen zu sein, so dass er sie in dem von Will Grohmann 1925 publizierten Band zu Zeichnungen Kirchners abbilden lässt. Auch die für Kirchners Malerei charakteristischen Hüte tragen Kirchners Protagonisten vermehrt Ende 1913 und vor allem die sich zwischen den Kokotten bewegendem Männer, die 1914 die „Berliner Straßenszenen“ bevölkern. [MvL]

Die Federzeichnung „Bordell“ dargestellt und gelistet in: Will Grohmann. Kirchner Zeichnungen. 100 Tafeln und zahlreiche Holzschnitte im Text. Arnolds graphische Bücher. Verlag Ernst Arnold, Dresden 1925.



E. L. Kirchner, Bordell, 1913, Federzeichnung, Karl und Emy Schmidt-Rottluff-Stiftung, Brücke-Museum, Berlin, ehemals Sammlung Gabler.

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Obernigk bei Breslau

Drei badende Mädchen. Um 1911.

Leimfarbe auf Rupfen.

Pirsig-Marshall/Lüttichau G 1911/ 06 (68). 71 x 85 cm (27.9 x 33.4 in). [SM]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Sammlung Hans u. Ella J. Heymann, Berlin-Westend (bis 1931).
- Breslau, Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Inv.-Nr. 24288 (1931 durch Ankauf von Hans Heymann, bis 1937)
- Staatsbesitz (1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nr. 14150, bis 1939).
- Bernhard A. Böhmer, Güstrow (ab 1939 in Kommission, später Erwerb durch Tausch vom Vorgenannten).
- Galerie Commeter, Hamburg.
- Sammlung Prof. Dr. Erwin Petermann, Stuttgart (bis 1970: Hauswedell & Nolte, Hamburg).
- Kunsthaus Bühler, Stuttgart (1970 vom Vorgenannten erworben, bis 1973).
- Privatsammlung (seit 1973, durch Erwerb vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung neuer deutscher Kunst aus Berliner Privatbesitz, Nationalgalerie Berlin, 1928, Kat.-Nr. 128.
- Gedächtnisausstellung Otto Mueller 1874-1930, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau, Februar/März 1931, Kat.-Nr. 7.
- Otto Mueller. Gedenkausstellung, Nationalgalerie Berlin, 21.5.- (?) 1931, Kat.-Nr. 22.
- Die Brücke, Kunsthalle Bern, 3.7.-15.8.1948, Kat.-Nr. 109.
- Otto Mueller. Kunsthalle Bremen, 1956, Kat.-Nr. 3.
- Otto Mueller. Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, Druckgrafik, Kestner Gesellschaft, Hannover, 18.9.-21.10.1956, Kat.-Nr. 3.
- Painters of the Brücke. Heckel, Kirchner, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Tate Gallery, London, 30.10.-6.12.1964, Kat.-Nr. 114.
- 1920 - 1970, 50 Jahre Galerie Nierendorf, Sonderkatalog 8, Galerie Nierendorf, Berlin, 16.9.1970-31.3.1971, Kat.-Nr. 19.
- Otto Mueller. Eine Retrospektive, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 21.3.-22.6.2003; Museum Folkwang, Essen, 4.7.-28.9.2003, Kat.-Nr. 36.

- **Wunderbares Gemälde von besonders feinsinniger Erotik aus der besten Brücke-Zeit (1910-1913)**

- **Seit über 50 Jahren in Privatbesitz**

- **Umfassende Ausstellungshistorie, u. a. 1964 in der „Brücke“-Ausstellung der Tate London gezeigt**

- **Das Gemälde befindet sich für 20 Jahre im Besitz von Prof. Erwin Petermann, Direktor der Staatsgalerie Stuttgart, – er bezeichnet das Werk als eines der „delikatesten Bilder“ Otto Muellers**

LITERATUR

- Brief Erich Wiese, Breslau, an Ludwig Justi, Berlin, mit Versandliste, 18.4.1931 (Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, SMB-ZA, I, NG 732).
- Zugangsbuch des Schlesischen Museums der Bildenden Künste zu Breslau, Juli 1931, Otto Mueller - Badende (Braune Akte) Nr. 24288 (Nachlass Grundmann, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg, DSHI-100 Grundmann).
- Wenzel Nachbaur, Otto Mueller Werklisten, Archiv Roman Norbert Ketterer, Kirchner Museum, Davos 1950er Jahre.
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, Aukt.-Kat. 173/1970, Nr. 895, Farbabb. S. 199.
- Christiane Remm, Otto Mueller [Begleitbuch zu den Ausstellungen Kunstmuseum Ravensburg, 13.9.2014-25.1.2015; Brücke-Museum Berlin, 21.3.2015-5.7.2015; Kunsthalle Emden, 19.9.2015-17.1.2016], München 2014, Farbabb. 25.
- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr.: 24288).





MIT GRÖSSTMÖGLICHER EINFACHHEIT

Neben der Darstellung von innig verharrenden Liebespaaren waren Badende in Teichen und im Meer oder in freier Natur sich dem Sonnenbad hingebende Mädchen, stets jugendliche Akte, ein herausragendes Thema Otto Muellers: unzählige Varianten zu einem scheinbar unerschöpflichen Thema, welches er 1919 im Vorwort zur ersten Einzelausstellung bei Paul Cassirer in Berlin als Ziel seines Strebens beschreibt, „mit größtmöglicher Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken“. In dieser größtmöglichen Einfachheit und Ursprünglichkeit malt Otto Mueller diese Szene in seichem Wasser vor leicht ansteigenden Dünen mit einer sich rücklings abstützenden, lasziv in der Sonne sich räkelnden nackten Frau. Ihr Kopf ist leicht seitlich nach vorne geneigt, das Gesicht von kinnlang geschnittenem Haar streng gerahmt. Rechter Hand komponiert der Künstler zwei stehende, sich tief nach vorne beugende, die Hände in das Wasser tauchende, Hände und Unterarm abkühlende Mädchenakte. Schnell und sicher gezogene Linien umschreiben die schlanken Körper, heben sie weich heraus aus der sie umschließenden Natur von Wasser, Sand und sanft geformter Küstenlandschaft, in volles Sonnenlicht eingetaucht. Otto Mueller unterscheidet deshalb kaum in der Farbgebung, erreicht eine atmosphärische Harmonie mit den kräftigen Rotbrauntönen, gemischt mit einem weichen Ocker einem zarten Grün und einem Hauch von gelbem Sonnenlicht, das sich im Wasser spiegelt: „Die Melodie ist einfach wie ihr Text, ohne dramatischen Aufwand und ohne Kunststücke. Sie ist wie ein Aus-

Otto Mueller, Frau im Boot, 1911, Leimfarbe auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.



atmen, wie ein Sichwiegen vor dem Winde. Locker und gleich einem Niederschlag sitzt die Farbe auf, eine nirgends vorglänzende, stumpfe Farbe; klar und weich randen sich die hellen Körper [...]; der Pinsel und die Kreide fahren leicht und schwellend durchlüftete Konturen nach, schattenloses Geflecht von schmiegsamen Zügen hin. Nirgends verklebt sich das Strichwerk, speckt die Farbe. Entsprechend durchlässig und ohne Tiefenstoß baut sich das Räumliche. Es ist voll Licht, doch nicht zerstreift davon. Es dehnt sich, ohne die Abgeschlossenheit des stillen Winkels zu durchbrechen. Zum Tiefsinn dieser Bilder gehört, daß sie sacht sind in allem Reliefmäßigen, porös im Graphischen wie in der Fügung und Schichtung“, so charakterisiert der Kunstkritiker Willi Wolfradt 1922 Otto Muellers Bilderwelt (zit. nach: Das Kunstblatt, Heft 6, Berlin 1922, S. 142-152). Trotz aller Vereinfachung in der Darstellung der Körper und einem schnellen Erfassen der Küste bleibt für Mueller die Proportion das Maß seiner Kompositionen. „Er lebte aus dem Maß und aus der Zahl, aus der Struktur und dem inneren Gehalt“, wie Werner Haftmann über Otto Mueller feststellt.

DER GEDANKENWELT LEHMBRUCKS ENTLIEHT

In dieser Verbundenheit mit der Akademielehre der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts zeigt sich Otto Muellers gedankliche Verwandtschaft und Verbundenheit mit einem ganz anderen Vorbild: dem Bildhauer Wilhelm Lehmbruck. Die in der Skulptur ähnliche Modellierung der Körper und die allmählich einsetzende Dehnung der Gliedmaßen gehen bei dem Maler zurück auf ein intensives Studium verschiedener Arbeiten des Bildhauers, die er auf Ausstellungen der Secession in Berlin antreffen konnte. Genügend anklingende Gemeinsamkeiten ließen sich in den Gemälden, besonders aber in seinem zeichnerischen und lithografischen Werk feststellen, wie etwa jene der Gedankenwelt Lehmbrucks entlehnte Figuren Themen – die Badende, die Sinnende, der Emporsteigende, die Kniende und der Torso –, die bei Mueller zu einer strengeren Ordnung in den Kompositionen mahnt. Auch in „Drei badende Mädchen“ offenbart sich ein inszeniertes Nebeneinander in unterschiedlicher Haltung, stets ein Verharren in elegant anmutender Pose, jedoch auch stets schweigsam und verschlossen wie gemalte Skulpturen. Mit großer Intensität sucht der stille und eher zurückgezogen lebende Künstler sein vielleicht zentralstes Thema – der Akt in der Natur – mit einfachsten Formen, die Darstellung von weiblichen Körpern in vollendeter Bewegung und Anmut zu erreichen. Ein charakterliches Gut, das Mueller und Lehmbruck teilen.

INSPIRATION CÉZANNE

Otto Muellers intensive Auseinandersetzung mit dem klassischen Thema „Badende“ oder „Menschen in der Landschaft“ lässt ebenfalls an Paul Cézanne denken, der dieses Thema zu einem der zentralen Motive in der Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts herausgestellt hatte. Mueller beschäftigt sich auch in „Drei badende Mädchen“ mit cézannesken Posen, mit der Vereinfachung verschiedener Körpergesten einer Sitzenden, sich Beugenden, Stehenden, um ein immanentes Miteinander zu entwickeln. Die Kenntnis der „Badenden“ Cézannes zeigt auch große Wirkung auf die etwa an der Küste der Ostsee, an den Moritzburger Seen, an den Stränden Fehmarns arbeitenden „Brücke“-Künstler in den Sommern ab 1908 bis zum Ersten Weltkrieg. Die Begegnung mit der Malerei des Franzosen löst eine wahre Rezeptionsflut nach den Cézanne-Ausstellungen im Kunstsalon von Paul Cassirer aus.



Erich Heckel, Strand mit Dünen und Kreuz, 1911, Nationalgalerie, Berlin. © Nachlass Erich Heckel

GEBORENES MITGLIED DER „BRÜCKE“

Die Begegnung mit Ernst Ludwig Kirchner und Erich Heckel im Frühjahr 1910 in Berlin bedeutet nicht nur den Beginn einer engen, sehr unterschiedlich verlaufenden Freundschaft mit den beiden im Charakter sehr verschiedenen „Brücke“-Künstlern; sie übt nochmals einen außerordentlich wichtigen, wenngleich nicht offensichtlich anschaulichen Einfluss auf den Stil des inzwischen 33-jährigen Künstlers aus. Zum ersten Mal reicht Otto Mueller Arbeiten zur großen Jahresausstellung der Berliner Secession ein. Die Tatsache, dass sich an diesen Ausstellungen Künstler beteiligen, die mit dem Impressionismus gebrochen haben und dem Expressionismus nahestehen, bringt Unruhe in die von Max Liebermann und Paul Cassirer geleitete Vereinigung. Die Folge ist die Abspaltung von gleichgesinnten Künstlern,

Otto und Maschka Mueller in Misnek, Böhmen, Juli/August 1911.



nachdem im Vorfeld der 20. Jahresausstellung 27 Künstler beziehungsweise deren Werke von der Jury abgelehnt werden. Unter Max Pechsteins Führung bilden einige der Abgelehnten die „Neue Secession“ und eröffnen am 15. Mai 1910 im Berliner Kunstsalon Maximilian Macht in der Rankestraße, unweit der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, ihre erste Präsentation mit dem Titel „Ausstellung von Werken Zurückgewiesener der Berliner Secession 1910“. Beteiligt sind die Künstler der „Brücke“, Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, und weitere Künstler, darunter Emil Nolde – und eben Otto Mueller. „Die erste Begegnung mit Otto Muellers Bildern geschah in Berlin“, schreibt Erich Heckel Jahre später in einem Brief an Emmy Mueller, der älteren Schwester des Künstlers, „in der Ausstellung der Zurückgewiesenen der Berliner Secession [...] mit ihm selbst noch am gleichen Tag in seinem Atelier in der Mommsenstraße. Für jeden von uns war sie bedeutsam und im fruchtbaren Moment, und es war selbstverständlich, dass er von nun an zur Gemeinschaft der Brücke gehörte.“ Den Sommer 1911 verbringen die Künstler der „Brücke“ an verschiedenen Orten: Schmidt-Rottluff weilt von Mai bis Oktober in Dangast, Pechstein in Nidden auf Hiddensee, Mueller mit Heckel und Kirchner fahren mit ihren Frauen und Lebensgefährtinnen an die Ostsee zum Aktmalen; Ende Juli reisen Kirchner, Mueller und Maschka nach Mnischek in Böhmen, wo sie bis Anfang August bleiben.

In den ersten Augusttagen kehren Kirchner und Mueller nach Dresden zurück, Heckel stößt von der Ostsee kommend hinzu, und gemeinsam verbringen sie im August ein letztes Mal ihre Zeit an den Moritzburger Seen, jenem idyllischen Ort, der für die freie Malerei der „Brücke“ eminent wichtig ist. Otto Mueller weilt vermutlich zum ersten Mal länger an diesem Ort.



Otto Mueller, Zwei Mädchen auf der Waldwiese/Zwei Akte auf Waldwiese/Im Grad, um 1910, Tempera, Privatbesitz.

BADENDE AM STRAND

Kirchners und Heckels Erfahrungen während der Ausflüge mit ihren Modellen in die Natur, die Art und Weise, wie diese sich in der Seenlandschaft bei Moritzburg bewegen, finden augenblicklich großes Interesse bei Mueller, der bereits ab 1901 während Sommeraufenthalten auf Hiddensee und 1908 das erste Mal auf Fehmarn sich in dergleichen Themen übt und dementsprechend auf die neuen Künstlerfreunde reagiert. Auch in den Jahren, in denen die Künstler von Berlin aus gemeinsame Zeit auf der Insel Fehmarn oder an der Kieler Förde verbringen, lassen sich zwangsläufig immer wieder Gemeinsamkeiten feststellen, abgesehen davon, dass Otto Mueller sowohl Heckel als auch Kirchner neben den mitfahrenden Frauen immer wieder als Modell dient.

Badende am Strand, nackte Körper zwischen Schilf und Baumlaub, für Mueller scheinbar unerschöpfliche Themen, denen er immer noch eine Variante abzugewinnen weiß, wie er überhaupt an einem Vorwurf sehr lange festhält, ihn immer wieder aufgreift, um noch etwas mehr Empfindung in ihn hineinzulegen. Immer wieder Körper, die in ihrer Entwicklung zurückgeblieben sind, sodass man oft nicht weiß, welchen Geschlechts sie sind. Das vorliegende Gemälde, dessen historischer Titel „Badende in Braun“ die atmosphärisch dichte Tonalität so treffend umschreibt, stammt aus einer bedeutenden Kunstsammlung. Bis 1931 ist das Werk Teil der Kollektion von Dr. Hans Heymann (1885 Königsberg–1949 New York). Der promovierte Volkswirt und Philosoph, der 1920 die Hausleben-Versicherungs-AG in

Berlin gründet, teilt seine Leidenschaft für Kunst mit seiner Gattin Ella, einer vermögenden und hervorragend ausgebildeten Sängerin. Bis zum Konkurs der Versicherungsfirma im Jahr 1931 verfügen die Heymanns über ausreichend Gelder, um eine große und wichtige Kunstsammlung aufzubauen. Vorrangig gilt ihr Interesse dem Maler Max Pechstein, schon aus rein persönlicher Verbundenheit: Hans Heymanns 1915 im Weltkrieg gefallener Bruder Walther Heymann ist als Pechstein-Forscher bekannt. Aber nicht nur Pechstein begeistert die Heymanns, auch zwei formatgleiche, frühe Gemälde von Otto Mueller finden den Weg in die sorgsam ausgewählte Sammlung – neben dem hier angebotenen Werk gilt das auch für dessen „Pendant“. In beiden Fällen handelt es sich um Akte in der Natur, jedoch in annähernd komplementärer Farbigkeit und Körperauffassung. Während in dem in kühlen Grün- und Blautönen gehaltenen Aktbild die Mädchen fast abweisend dem Betrachter Rücken und Flanke zukehren, transportiert unser vorliegendes Bild offene Leidenschaft. In den erdigen Brauntönen wird eine urtümliche, flirrende Hitze spürbar; und nicht zuletzt die weit geöffneten Schenkel des sitzenden Mädchens, die unverhohlen den Blick auf die rot flammende Vulva freigeben, senden deutliche erotische Signale aus. So können die beiden Mueller-Gemälde aus der Sammlung Heymann in der Tat als „Gegenstücke“ betrachtet werden, die das Weibliche in seiner immerwährenden Dualität darstellen: als kühle, seelenvoll entrückte Unerreichbarkeit auf der einen Seite, als wilde, urtümliche Leidenschaft auf der anderen. Gut denkbar, dass Hans Heymann, der die



Ausstellungsansicht Otto Mueller. Eine Retrospektive, München 2003.

beiden Werke gemeinsam auf der Schau von 1928 und auch auf der wichtigen „Gedächtnisausstellung“ von 1931 präsentiert, die Bilder auch zusammen ankauft. Wann und wo dies geschieht, bleibt jedoch unklar. Sicher ist lediglich, dass Heymann sich von beiden Bildern 1931, im Jahr des Niedergangs seiner Versicherungsfirma, wieder trennen will – oder vielmehr muss. Während die blau-grünen Akte zu Alfred Flechtheim in Kommission gegeben werden, sichert sich das Schlesische Museum der bildenden Künste in Breslau das vorliegende brauntonige Bild für 700 Reichsmark. Erich Wiese, der dortige Direktor, kennt den 1930 verstorbenen Künstler gut – und erkennt die Tiefe des Werkes. Er ist es schließlich auch, der die erwähnte „Gedächtnisausstellung“ organisiert; auch beginnt Wiese ein Werkverzeichnis für Mueller zu erstellen, das in den Kriegswirren verloren geht. Lange jedoch können sich die Breslauer Museumsbesucher nicht an Muellers arkadisch-animalischer Szenerie erfreuen. 1937

wird unser Bild von den Nationalsozialisten als „entartet“ geschmäht und beschlagnahmt. Dem Schicksal der Vernichtung, das so viele Meisterwerke in diesen Jahren trifft, entgeht das Gemälde aber: Der Kunsthändler Bernhard A. Böhmer aus Güstrow nimmt „Drei badende Mädchen“ 1939 in Kommission und überlässt das Bild alsbald der Hamburger Galerie Commeter, die bereits 1912 eine erste umfassende „Brücke“-Ausstellung zeigte. Es ist nicht gesichert, zu welchem Zeitpunkt das Gemälde schließlich in den Besitz von Erwin Petermann gelangt. Auch dieser Sammler jedoch zählt zu den „großen Namen“ in der bewegten Geschichte des Bildes: Noch vor dem Zweiten Weltkrieg nimmt Petermann Kontakt zur Staatsgalerie Stuttgart auf, wird 1945 Leiter der Grafischen Sammlung und übernimmt 1962 bis 1968 sogar die Direktion der Staatsgalerie. 1970 trennt er sich von „Drei badende Mädchen“ – seit 1973 befindet sich das Gemälde nun durchgehend bei seinem heutigen Eigentümer. [MvL/AT]

KARL HARTUNG

1908 Hamburg - 1967 Berlin

Organische Form. 1949.

Bronze mit grünlich-brauner Patina.

Krause 427. Auf einer der Standflächen mit dem Namenszug und dem Sonderzeichen. Unten seitlich mit dem Gießerstempel „W. Geisler Berlin“. Eines von 6 + 1 Exemplaren. 26,2 x 67,5 x 27 cm (10.3 x 26.5 x 10.6 in). Gegossen von Willy Geisler, Berlin.

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Varese, Italien.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG (wohl jeweils ein anderer Guss, zum Teil der Gipsguss)

- Karl Hartung, Aus der Werkstatt eines Bildhauers, Galerie Springer, Berlin, ab 5.11.1949.
- Karl Hartung, Haus am Waldsee, Berlin, 2.9.-12.10.1952, Kat.-Nr. 81 (mit Abb.).
- Karl Hartung, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 28.5.-28.6.1953, später Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; Museum Folkwang, Essen; Bremer Kunsthalle; Kölner Kunstverein u. a., Kat.-Nr. 40.
- Deutsche Bildhauer, Städtisches Museum, Wuppertal, März 1955, Kat.-Nr. 96.
- Deutsche Kleinplastik der Gegenwart, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 12.9.-12.10.1958, Kat.-Nr. 20.
- 5. Biennale, Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1959, Kat.-Nr. 2.
- Galerie Springer - Berlin 1948-1998, 51. Art Cologne, Köln, 25.4.-29.4.2017, Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK, Köln, 8.5.-1.9.2017.

Die Entwürfe zu der hier angebotenen Arbeit entstehen Ende der 1940er Jahre, zu einer künstlerisch besonders ereignisreichen und erfolgreichen Zeit im Leben des Künstlers. Kurz nach Ende des Krieges gelingt ihm nun der endgültige künstlerische Durchbruch. Erste Einzelausstellungen seiner Arbeiten finden in der Galerie Gerd Rosen (1946 und 1948) und in der Galerie Springer in Berlin statt. 1949 nimmt



Henry Moore, Working Model for Three Piece No. 3: Vertebrae, Bronze, 1968, Tate London.

- **Lebzeitguss**
- **1959 auf der 5. Biennale in São Paulo ausgestellt**
- **Exemplare dieser Bronze waren Teil der Retrospektiven im Haus am Waldsee, Berlin (1952), und in der Kestner-Gesellschaft, Hannover (1953)**
- **Von der Natur inspiriertes Werk mit reduzierter Formensprache und von zeitloser Schönheit**
- **Gehört zu den um 1949 entstandenen Arbeiten, in denen Hartung zu einer ganz eigenen, freien und von der Figuration gänzlich losgelösten Formensprache findet**

Hartung an der ersten großen Ausstellung der 1948 gegründeten internationalen Künstlervereinigung „CoBrA“ im Stedelijk Museum in Amsterdam teil. 1953 ehrt ihn die Kestner-Gesellschaft in Hannover dann mit einer ersten großen, musealen Retrospektive, in der auch ein Exemplar der hier angebotenen Bronze gezeigt wird.

Schon ab den 1930er Jahren durchläuft Hartungs Kunst einen Wandel, eine Abkehr von der naturalistischen und realistischen deutschen Bildhauerei. Hartung schafft einige gänzlich abstrakte Arbeiten und unterzieht auch seine figürlichen Werke einer stärkeren Abstrahierung. Die menschliche, vornehmlich weibliche Figur, ihre Formen und ihre Physiognomie bleiben zwar das große, allumfassende Thema seines Œuvres, doch die radikale Reduktion und der hohe Grad an Abstraktion einiger seiner Werke ist zu diesem Zeitpunkt außergewöhnlich. Ende der 1940er Jahre widmet der Künstler sich seinen „Vegetativen-“, „Freien-“ oder „Organischen Formen“, in denen er die Grenze zur Abstraktion endgültig überschreitet und zu einer ganz eigenen, freien Formensprache findet. Die Natur dient hier lediglich als Inspiration: entfernt an verwurzeltes Geäst oder einen Knochen erinnernd, schafft Hartung mit dieser „Organischen Form“ ein fein ausgewogenes Wechselspiel offener und geschlossener, weich modulierter, stark gerundeter Formen, sodass der Bronze trotz ihrer Massivität und der Schwere des Materials eine elegante, grazile und harmonische Ausgewogenheit innewohnt. Mit der Entwicklung dieser ganz persönlichen Abstraktion etabliert sich Karl Hartung neben zeitgenössischen Größen wie beispielsweise Barbara Hepworth und Henry Moore in Großbritannien als bedeutender Vertreter der europäischen Bildhauerei des späteren 20. Jahrhunderts. [CH]



Aus der Sammlung Deutsche Bank

220

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Ideogramm I. 1937.

Öl auf Leinwand.

Beye/Baumeister 750. Auf dem Keilrahmen signiert und datiert „Nov. 37“. Dort zusätzlich auf einem Etikett signiert sowie mit der Werknummer „664“ bezeichnet. 54 x 65 cm (21.2 x 25.5 in).

Vermutlich das erste Gemälde einer insgesamt sechsteiligen „Ideogramm“-Folge mit leichten Variationen zu dieser Motivik. Die vorliegende Arbeit ist als einzige im Tagebuch des Künstlers unter dem Titel „Hieroglyphe (Ideogramm)“ mit Abbildung aufgeführt.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000^R

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Egon Vietta (1903-1959), Darmstadt (direkt vom Künstler).
- Dr. Rainer Vietta, Darmstadt (verso mit dem Besitzvermerk, wohl 1959 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sammlung Heinz Baumeister, Krefeld.
- Galerie Gunzenhauser, München (1985).
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister. Gemälde und Zeichnungen, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 16.1.-14.3.1965; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 11.4.-16.5.1965, S. 16, Kat.-Nr. 17.
- Willi Baumeister, Akademie der Künste, Berlin, 30.5.-4.7.1965, S. 40, Kat.-Nr. 18.
- Aus Deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau, 17.11.2004-16.1.2005.
- Willi Baumeister - Figuren und Zeichen zur Erinnerung an den 50. Todestag des Künstlers, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 31.8.-30.10.2005; Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 27.11.2005-29.1.2006; Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 12.2.-26.3.2006, Kat.-Nr. 26 (mit Abb.).

LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister - Leben und Werk, Köln 1963, Kat.-Nr. 473, mit Abb. (hier unter dem Titel „Ideogramm I“ geführt).
- Galerie Gunzenhauser, Katalog 7, München 1984/85, S. 18, mit Abb. S. 19.

- Eine der ersten rein abstrakten Kompositionen Willi Baumeisters aus der frühen Werkgruppe der „Ideogramme“
- Die schwebenden biomorphen Strukturen zeigen deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Schöpfungen Hans Arps und Alexander Calders
- 1965 auf der Baumeister-Retrospektive im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, ausgestellt
- Aus der Sammlung Deutsche Bank





Alexander Calder, Spherical Triangel, um 1938, Metall, Sammlung Aaron I. Fleischmann. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Wunderbar leicht sind die Kompositionen der kleinen Werkgruppe der „Ideogramme“, welche Baumeister selbst in seinen Aufzeichnungen auch als „Hieroglyphe“ bezeichnet hat. In perfekter, schwebender Balance präsentieren sich die schwarzen, klar konturierten Formen zueinander austariert in spannungsvoller Distanz vor monochromem Grund. Nichts stört unseren Blick, mit dem wir dem sanften Schwingen der Kontur folgen. All das ruft zwangsläufig Parallelen zu den berühmten Mobiles Alexander Calders wach, mit denen der amerikanische Künstler ebenfalls um die Mitte der 1930er Jahre zu experimentieren beginnt. „Ideogramm I“ gehört zu Baumeisters ersten konsequent abstrakten Schöpfungen, die sich nicht nur formal, sondern auch durch ihren Titel jeglicher figürlicher Assoziation verweigern. Baumeister hat eine starke Affinität zum Zeichen, das er in den 1940er Jahren einmal als „Urform des Bildhaften“ bezeichnet, als „die erste und vielleicht reinste Position des Optisch-Visuellen“ (zit. nach: Beyé/Baumeister, Bd. I, S. 14).

Neben Calder erinnern die schwarzen Gebilde auf Baumeisters eindrucksvoller Komposition mit ihrer reduzierten biomorphen Formsprache auch an die zeitgenössischen Schöpfungen des deutsch-französischen Künstlers Hans Arp. Die fast gleichaltrigen Künstler Arp und Baumeister kamen bereits früh über den Dadaisten Kurt Schwitters in Kontakt. Vermutlich begann ihre Freundschaft und ihr künstlerischer Austausch bereits in den 1920er Jahren in Paris. Für 1930 schließlich ist ein Zusammentreffen beider Künstler in der französischen Hauptstadt belegt und 1938, also im Jahr nach der Entstehung der vorliegenden Komposition, besichtigt Arp die von Baumeister 1937/38 in der Kunsthalle Basel zum Schutz vor den Nationalsozialisten deponierten Kunstwerke. Für die Nachkriegszeit sind gegenseitige Atelierbesuche und der Austausch von Kunstwerken und künstlerischen Positionen dokumentiert.

Baumeister und Arp sind zudem Mitglieder der avantgardistischen Pariser Künstlergruppe „Abstraction Création“, der 1931 auch der amerikanische Künstler Alexander Calder beitrifft. Die minimalistische Komposition von „Ideogramm I“ ist also nicht nur eine herausragend starke Komposition, sondern auch ein eindrucksvolles künstlerisches Dokument von Baumeisters internationalem künstlerischen Austausch in den 1930er Jahren. Baumeister, der ab 1946 als Professor an der Stuttgarter Kunstakademie lehrt, zählt heute zu den wichtigsten deutschen Avantgarde-Künstlern seiner Zeit und zu den wegweisenden Vertretern der Nachkriegsmoderne. Zuletzt hat 2014 das MKM Museum Küppersmühle, Duisburg, in der Ausstellung „Willi Baumeister International“ Baumeisters Werdegang vom Stuttgarter Kunststudenten zum gefeierten Nachkriegskünstler in einer umfassenden Ausstellung nachgezeichnet. [JS]

Hans Arp und Willi Baumeister im Atelier, um 1950. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Willi Baumeister in seiner Wohnung, 1948. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„In keiner anderen Werkgruppe Baumeisters erscheinen die Malereispuren so reduziert wie in den Ideogrammen.“

Heinz Spielmann/Karin Rhein, Willi Baumeister - Figuren und Zeichen zur Erinnerung an den 50. Todestag des Künstlers, Hamburg 2005, S. 82.

Hans Arp, Constellation de formes noires sur fond gris, 1937, Holz, bemalt, Privatsammlung USA. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



VICTOR VASARELY

1906 Pécs - 1997 Annet-sur-Marne bei Paris

ONDHO. 1959/60.

Acryl auf Holz.

Unten mittig signiert. Verso signiert, datiert, betitelt und mit Größenangabe.
153 x 122 cm (60.2 x 48 in).

Wir danken Herrn Pierre Vasarely, Alleinerbe und Erbe des Urheberrechts Victor Vasarelys, für die mündliche Bestätigung der Authentizität des Werkes. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis des Künstlers, bearbeitet von der Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Sammlung Louis Bogaerts, Brüssel (verso mit einem handschriftlichen Etikett) (direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Frankreich (seit 1985).

AUSSTELLUNG

- Vasarely de l'OP ART au Folklore Planétaire, Musée du Touquet Paris-Plage, 26.10.2019-26.4.2020, S. 119, Abb. S. 58.
- Vasarely, The birth of OP ART, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid, 7.6.-9.9.2018, m. Abb. S. 61, Detail S. 3.
- Victor Vasarely. MultiplicitÉ, Musée Voulard, Avignon / Fondation Vasarely, Aix en Provence / Château de Gordes, Gordes, 2.6.-2.10.2016 (abgebildet auf dem Flyer zur Ausstellung), S. 124, 207, Abb. S. 125.

- Eine gegengleiche Version „ONDHO“ (1956-60) befindet sich im Museum of Modern Art, New York
- In „ONDHO“ vereinigen sich Grundelemente seiner Gestaltungsweise
- Mit seinen Werken hat Vasarely schon Mitte des 20 Jahrhunderts die Basis für heute im digitalen Bereich übliche Visualisierungen geschaffen
- Mit der vierfachen Teilnahme an der documenta 1955, 1959, 1964 und 1968 wird sein visionäres Werk gewürdigt

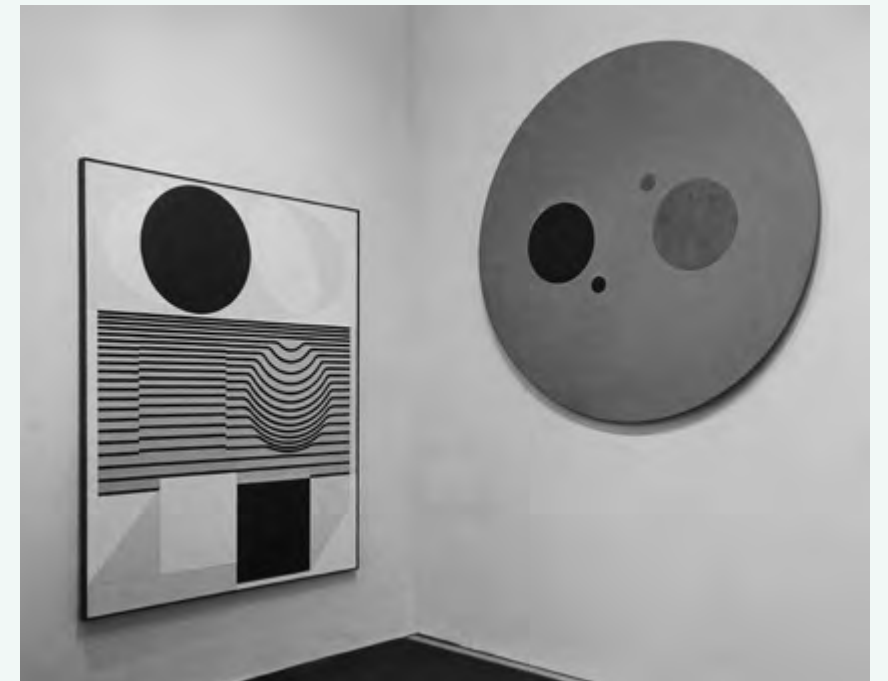
„Erst 1947 offenbarte sich mir das ‚Abstrakte‘ wirklich und wahrhaftig – als ich erkannte, dass die reine Form-Farbe die Welt zu bedeuten vermochte.“

Victor Vasarely, zit. nach Richard W. Gassen, Vasarely. Erfinder der Op-Art, Bottrop 1998, S. 61.





Victor Vasarely, Ondho, 1956-60, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Ausstellungsansicht des gegengleichen Werkes: Ondho, 1956-60, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York, 28.6.-24.9.1967. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Eine wichtige Quelle des Gestaltens ist für Victor Vasarely sicherlich seine langjährige Tätigkeit als Werbegrafiker: Gestalttheorie und Gestaltpsychologie sind die tief verwurzelte Basis seiner Bildschöpfungen. Doch prägen auch individuelle, persönliche Erlebnisse seine Formfindungen. So benennt Vasarely selbst bestimmte Abschnitte seines Schaffens mit Titeln aus seinem persönlichen Erleben: „Belle-Isle“, „Denfert“ und „Gordes-cristal“. Ellipse und Oval spielen schon in der vom Künstler selbst so benannten Phase „Belle-Isle“ eine wesentliche Rolle. Er nennt als Inspiration die Kiesel am Strand oder die untergehende Sonne, wie er sie auf der bretonischen Insel Belle-Isle erlebt hat. Aus feinen Sprüngen in den Kacheln in der Metro Station Denfert nahe seines Wohnortes entstehen vor seinem geistigen Auge dreidimensionale Gebilde, die ihn zu den aus Linien aufgebauten Effekten hinführen, die in seinen Photographismen bildhaft werden. Vasarely hat diese optischen Eindrücke und Visionen analysiert, systematisiert und in sein Kunstschaffen integriert. Dadurch ist sein so innovatives und zugleich auch berührendes Werk entstanden. „ONDHO“ zeigt eine Vereinigung dieser Grundelemente.

Anfang der 1950er Jahre konzentriert Victor Vasarely sich so sehr auf formale Aspekte, dass ihm eine Einschränkung der Farbpalette auf die Farben Schwarz und Weiß unausweichlich erscheint. In unserem 1960 entstandenen Gemälde nach einer Idee von 1959 geht er einen Schritt weiter, verschiedene Graustufen sind in die Komposition integriert. Oben sind runde und ovale Formen einander gegenübergestellt, verbunden durch eine Ellipse. Sie lassen sich tiefenräumlich oder flach begreifen. Ganz unten reihen sich Quadrat, Dreieck und Rechteck aneinander. Auch hier ist eine zweidimensionale Wahrnehmung ebenso möglich wie eine tiefenräumliche. Das zentrale Bildfeld wird von linearer Kinetik beherrscht, die durch optische Effekte Kugel und Kubus, also Rechteck und Kreis, ins vermeintlich Dreidimensionale formt. Es finden sich in „ONDHO“ genau die Elemente vereinigt, mit denen sich Vasarely seit Mitte der 1940er Jahre konsequent genähert hat. In einer gegengleichen Variante, bei der die Hell-Dunkel-Werte gespiegelt sind, untersucht der Künstler die konträre Bildwirkung. Dieses Gegenstück befindet sich im Museum of Modern Art in New York. [EH]

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Kammzugfiguren. 1949.

Öl, Kunstharz und Spachtelkitt auf Hartfaserplatte.
Beye/Baumeister 1367. Links oben kaum leserlich signiert.
Verso mit dem Atelier-Stempel des Künstlers sowie mit
kleinem, typografisch bezeichneten Etikett.
38,5 x 55,1 cm (15,1 x 21,6 in).

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57.500 – 80.500

PROVENIENZ

- Nachlass Willi Baumeister.
- Sammlung Dr. Richard Döcker, Stuttgart
(verso auf dem Keilrahmen mit der handschriftlichen Bezeichnung).
- Privatsammlung Stuttgart.
- Galerie Dorn, Stuttgart.
- Galerie Wolfhard Viertel, Frankfurt am Main.
- Kunsthandel Essen.
- Privatsammlung Recklinghausen.
- Privatsammlung Österreich.

Bereits Anfang der 1930er Jahre beginnt Baumeister sich für verschiedenartige Strukturen zu interessieren, die dem Bildgrund eine aufgelockert-lebendige Oberfläche verleihen. Unter anderem verbindet er lineare, fast grafische Elemente mit amöbenartigen Gebilden, oder aber klar konturierte, voneinander distanzierte Formen, die er zu lyrisch-heiteren Kompositionen verbindet. Mit den „Kammzügen“ findet Willi Baumeister ein neuartiges, ungewöhnliches gestalterisches Stilelement, das er in den Jahren zuvor bereits als begleitendes Beiwerk seiner Kompositionen, jedoch noch nicht als bildbeherrschendes Hauptmotiv einsetzt. Baumeister trägt dafür eine pastose, gespachtelte Masse auf die Leinwand auf, die er mit einem Kammzug durchzieht, um diesen Farbpartien eine reliefartige Struktur mit schmalen, parallel verlaufenden Rillen zu verleihen.

Willi Baumeister mit einem Stahlkamm im Atelier, 1954.
Archiv Baumeister im Kunstmuseum Stuttgart. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



- Aus der Werkgruppe der „Kammzüge“, aus der bisher erst zwei weitere Arbeiten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wurden
- Durch den Einsatz von Kunstharz und Spachtelmasse erzielt Baumeister eine eindrucksvolle haptische Oberflächenwirkung
- Ein Jahr zuvor stellt Baumeister auf der 26. Biennale von Venedig aus, 1955 folgt die Teilnahme an der documenta I

AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister und Gudrun Krüger, Galerie Dorn, Stuttgart, 14.1.-12.2.1983.
- Willi Baumeister - Philipp Harth, Galerie Gertrud Dorn, Stuttgart, 6.7.-22.9.1985.

LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, Kat.-Nr. 1068 (mit dem Titel „Kammzugfiguren I“).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 239. Auktion, 13.6.1981, Los 73, S. 13 (mit Abb., Tafel 28, seitenverkehrt).
- Peter Beye und Felicitas Baumeister, Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. II, Ostfildern-Ruit 2002, Kat.-Nr. 1367 (mit Abb.).

In den „Kammzugfiguren“ wie der hier angebotenen Arbeit breitet sich das Motiv in länglich geschwungenen oder kurzen, knappen Formelementen mit der haptisch so reizvollen geriffelten Oberflächenbeschaffenheit auf der gesamten Bildfläche aus. An den reliefartigen Vertiefungen bricht sich das Licht ungleichmäßiger als auf der restlichen, in sandigen, zarten Farbnuancen bemalten Bildfläche und fördert durch die Verschattungen spürbar den Eindruck von Haptik und Plastizität. Durchbrochen wird die mauerartige Schichtung der pastos strukturierten Formen durch zarte, lineare Elemente und punktuell gesetzte, wolkige, kräftig-bunte Farbakzente, welche der lockeren Komposition noch zusätzlich eine gewisse Leichtigkeit verleihen. Die Elemente scheinen über der Bildfläche zu schweben, als ließen sie sich von dem feinen grafischen Lineament nicht gänzlich auf dem Untergund befestigen.

Insbesondere im Vergleich zu den ähnlich reliefartig aufgebauten, farblich jedoch eher düster gehaltenen „Figurenlandschaften“ und „Figurenmauern“ der frühen 1940er Jahre bestechen die „Kammzüge“ und die ihnen verwandten „Sonnenfiguren“ mit einer ganz besonders strahlkräftigen, hellen, „lichten Transparenz und Schwerelosigkeit vermittelnden Farbbigkeit“ (Peter Beye, in: Beye/Baumeister, Willi Baumeister. Werkkatalog der Gemälde, Bd. I, S. 18). Mit dem hier angebotenen Werk gelingt Baumeister somit nicht nur ein reizvoller Gegensatz aus reliefartiger Plastizität und heiterem, locker-leichten Bildaufbau, sondern mithilfe der scheinbar im Raum schwebenden, rhythmisch verteilten und bildfüllend verdichteten Formengebilde auch der Eindruck lebendiger Bewegtheit. [CH]



„Die moderne Kunst bildet nicht nach der Natur, sondern wie die Natur, parallel zur Natur.“

Willi Baumeister, Gleichnisse zur Natur, 1949, in: Der Spiegel 3, zit. nach: www.willi-baumeister.org.

Aus der Sammlung Deutsche Bank

223

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

In freien Rhythmen. 1957.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 831. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert sowie auf dem Keilrahmen datiert und betitelt. 73 x 91,8 cm (28,7 x 36,1 in).

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 R

\$ 172,500 – 230,000

PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin (1962).
- Sammlung Karlheinz Gabler, Frankfurt a. Main.
- Kunsthandel Dr. Ewald Rathke, Frankfurt a. Main.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Galerie Der Spiegel, Köln, 19.3.-30.4.1957, Kat.-Nr. 18.
- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, 17.8.- Ende September 1957, Kat.-Nr. 12.
- E. W. Nay 1945-1962, Galerie Springer, Berlin, 25.9.-21.10.1962, Kat.-Nr. 14 (mit Abb.).
- Aus Deutscher Sicht. Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Moskau, 17.11.2004-16.1.2005.

LITERATUR

- Kunsthaus Lempertz, Köln, 463. Auktion, Moderne Kunst, 3.12.1960, Los 346 (mit Abb., Nr. 31).

- Seit 1960 erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten
- Aus der Sammlung Deutsche Bank
- Außergewöhnlich fein modulierte Rhythmik der Farbkomposition
- Auf dem Höhepunkt der Werkserie der „Scheibenbilder“: Im Entstehungsjahr ist Nay mit zwei „Scheibenbildern“ an der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art, New York, beteiligt
- Vergleichbare Arbeiten aus dieser Schaffenszeit befinden sich u. a. im Museum Folkwang, Essen, in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, in der Nationalgalerie Berlin und in der Kunsthalle Bremen





E. W. Nay, Rhythmen in Grau und Weiß, 1957, Öl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

DIE FASZINATION FÜR DIE SCHEIBE – NAYS BEDEUTENDSTE WERKSERIE

Die „Scheibenbilder“ zählen zu E. W. Nays bedeutendster und am längsten während der Werkperiode (1954–1962), sie verhelfen dem Künstler sowohl in Deutschland als auch im Ausland zu großen Erfolgen. Bald sieht man ihn als den „führenden Meister seiner Generation“ (Siegfried Gohr, in: Ausst.-Kat. E. W. Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam 1998, S. 28). Nay kombiniert die Scheiben zunächst noch mit grafischen Gestaltungselementen, erst 1955 macht er sie zum alleinigen Bildmotiv. Seine Faszination für die Form des Kreises und der Scheibe entdeckt Nay eines Tages während des Malens. Im Prozess der Ausbreitung und Verteilung der Farbe führt er den Pinsel in ganz natürlichen, kreisrunden Bewegungen über den Bildträger und entdeckt diese Form als künstlerische Inspiration und Herausforderung. Diese Begeisterung für die Scheibe lebt er fortan in unterschiedlichsten Modulationen aus, in denen er außergewöhnliche, mal ganz leichte, pastellhafte und zarte und dann wieder kräftige, starke Farben verwendet.

E. W. Nay, Dunkler Klang, 1956, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021



DIE FARBE IM MITTELPUNKT:

STARKE KONTRASTE UND FEIN MODULIERTE HARMONIE

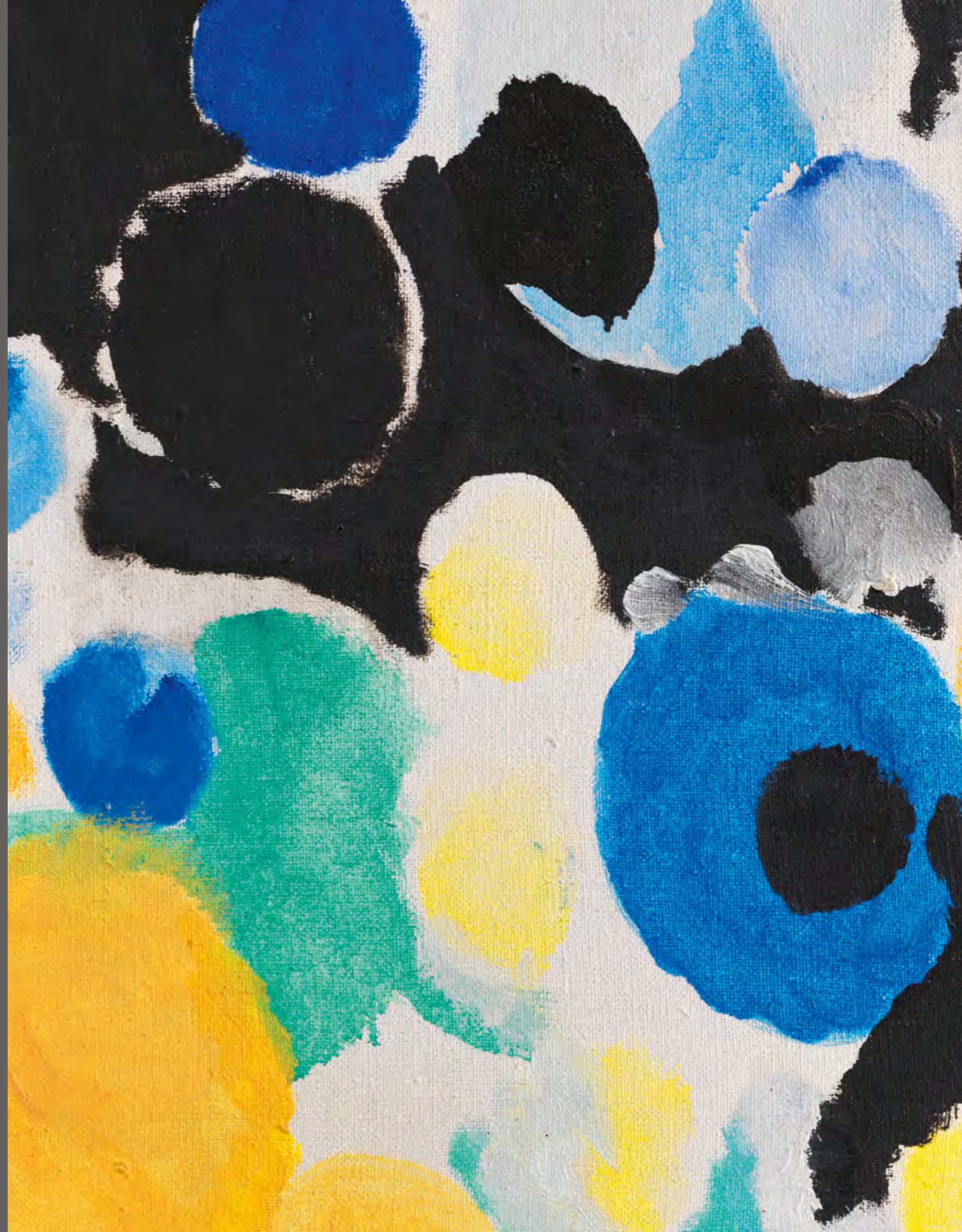
In der hier angebotenen Arbeit aus den späten 1950er Jahren nutzt Nay die Wirkkraft der Primärfarben Gelb und Blau und schafft damit sowohl einen Hell-Dunkel- als auch einen Warm-Kalt-Kontrast, der das gesamte Bildgefüge strukturiert. Die verwendeten Sekundärfarben – ein kräftiges Grün sowie sanfte Orangetöne – verhindern meist die direkte Konfrontation der Primärfarben Blau und Gelb und heben die Kontraste noch viel deutlicher hervor. Ein an einigen wenigen Stellen sichtbar hervortretender dunkler Hinter- bzw. Untergrund wird von den sonnengelben, blaugrünen und himmelblauen Kreisformationen überdeckt und somit harmonisch in die Gesamtkomposition eingebunden. Keine kunsthistorischen Vorbilder, keine formalen Regeln oder künstlerischen Schemata zwängen die Farbe in eine bestimmte gestalterische Form – in frei gesetzten Kreisen, Halbkreisen und Flächen in variierenden Größen sowie in der jeweiligen, gekonnt gewählten Positionierung darf sie ganz für sich alleine sprechen.



E. W. Nay im Atelier, 1958. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Ein Meisterwerk der reinen Abstraktion

Die Arbeiten dieser Jahre dokumentieren Nays erfolgreiche, neue künstlerische Ausrichtung auf dem Weg in die konsequente, reine Abstraktion und beweisen sein meisterliches Können in der Gestaltung offener Bildräumlichkeit mithilfe freier, intuitiver Formen und einer unbeschwertten Sicherheit in der Wahl und Zusammenstellung harmonisierender Farben. Dabei sind die Scheiben keinesfalls leblose Formen innerhalb einer geometrischen Ordnung. Sie erzeugen in dem so frei und ungezwungen komponierten Bildgefüge eine spürbare Rhythmik und Bewegung. Gerade das hier angebotene Scheibenbild mit seinen das dunkle Grauschwarz bezwingenden, hellen Gelb- und kräftigen Blautönen belegt Nays meisterliche Souveränität im Umgang mit Farbe, Form und Material sowie die Lebendigkeit und optimistische Strahlkraft seiner Arbeiten aus dieser, seiner wohl bedeutendsten Werkperiode auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. 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 auch in der Sammlung der Deutschen Bank AG, aus der dieses beeindruckende Werk nun über unser Haus der Öffentlichkeit präsentiert werden und zur Versteigerung kommen wird. [CH]



YVES KLEIN

1928 Nizza - 1962 Paris

Monochrome bleu sans titre. 1958/59.

Reines Pigment und Kunstharz auf Karton, partiell auf Holz montiert.
Wember IKB 139. Verso mit dem Künstlerstempel.
16,5 x 42 cm (6.4 x 16.5 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Berlin (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).

- Seit Entstehung Teil einer deutschen Privatsammlung
- Seltenes Querformat mit großer Anziehungskraft
- Entsteht wohl nach der bahnbrechenden Ausstellung „Le Vide“ (Die Leere) in der Galerie Iris Clert in Paris
- Vergleichbare Werke aus den Jahren 1958/59 befinden sich unter anderem in der Londoner Tate Modern, in der Fondazione Prada in Mailand, im San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA), im Moderna Museet in Stockholm und im Sezon Museum of Modern Art in Karuizawa-machi/Japan



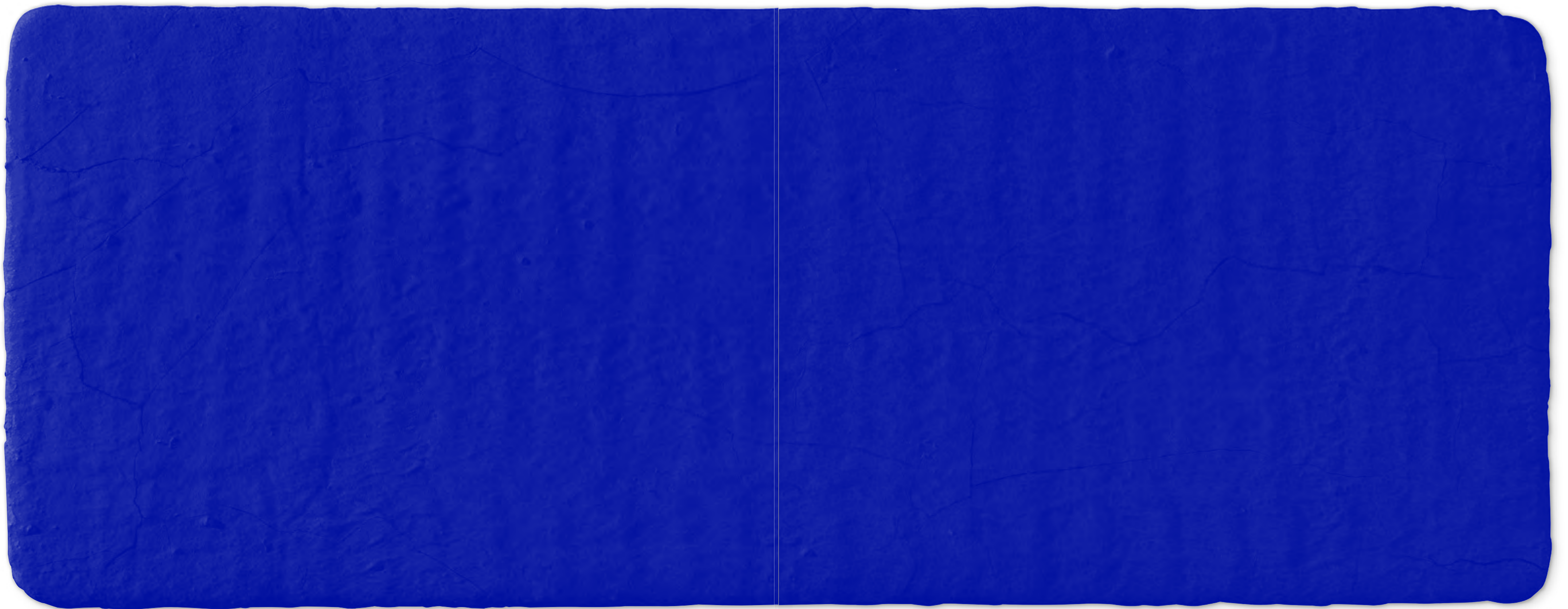
Yves Klein mit einem Monochrome, um 1956.
© Foto: Jean Michalon © The Estate of Yves Klein / VG Bild-Kunst, Bonn 2021

„Für mich besteht die Kunst des Malens darin, Freiheit zu schaffen. [...] Die Seele empfinden ohne zu erklären... das ist es, was mich zur Monochromie geführt hat.“ (Yves Klein, zit. nach: Paul Wember, Yves Klein, Köln 1969, S. 11). Ähnlich wie Lucio Fontana und seinem „Manifesto Blanco“ von 1946 geht es auch Klein statt um die Aussagekraft von Malerei oder ihre Fähigkeit des Geschichtenerzählens vielmehr um das Hervorrufen eines – eventuell auch spirituellen – Gefühls. Der Bildträger wird gänzlich entmaterialisiert, der Betrachter muss sich nicht mit einer Entzifferung befassen, sondern taucht ein in ein tiefes Blau, begibt sich in einen fast meditativen Zustand. In Zusammenarbeit mit einem Wissenschaftler in Paris und sicherlich auch mit dem Wissen, das er während seiner Tätigkeit in einer Rahmenwerkstatt in London Ende der 1940er Jahre sammelt, entwickelt Klein eine besondere Materialzusammensetzung aus ultramarinblauem Pigment und einem Polyvinylacetat, welche den so schwer zu erhaltenden reinen Pigmentcharakter – die Körnigkeit und die perfekte, pudrige, matt-blaue und doch lebendig strukturierte Oberfläche des reinen Pigments – trotz der Fixierung auf den Bildträger erstaunlicherweise unverändert lässt. Mithilfe dieser eigens entwickelten,


ausgeklügelten Technik gelingt es dem Künstler auch in den kleinformatigen „Monochromes bleus“, wie der hier angebotenen Arbeit, Bilder von großer malerischer Sensibilität und spürbarer poetischer Energie zu schaffen. Das letztendliche entwickelte Mischverhältnis wird nicht veröffentlicht. Der Künstler meldet es 1960 als I.K.B. – International Klein Blue – zum Patent an. Diese Arbeiten mit dem tiefen, heute berühmten Ultramarinblau zeigt Klein 1957 erstmals in der wichtigen Einzelausstellung „Proposte monochrome, epoca blu“ (Monochromer Vorschlag, blaue Epoche) in der Mailänder Galleria Apollinaire. Schon damals montiert er die Bildträger auf kleine Holzleisten, um durch den Abstand zur Wand ein gewisses Gefühl von Räumlichkeit hervorzurufen. 1958 – zum Entstehungszeitpunkt der hier angebotenen Arbeit – zeigt die Pariser Galerie Iris Clert dann die bedeutende, richtungsweisende Einzelausstellung „Le Vide“ (Die Leere), die einen weiteren Höhepunkt innerhalb seiner nur sieben Jahre andauernden künstlerischen Karriere zur Folge hat. Yves Klein gilt heute aufgrund seiner damals völlig neuartigen Farbexperimente und der Umdeutung des klassischen Malereibegriffs als einer der innovativsten Künstler des 20. Jahrhunderts. [CH]

„At first there is nothing,
then there is a profound nothingness,
after that a blue profundity.“

Yves Klein, zit. nach: Alastair Sooke, Yves Klein. The man who invented a colour, BBC Online, 28.8.2014.



Originalgröße



„In der Kunstgeschichte wurde die Zeichnung, die Idee, lange Zeit höher bewertet als das Kolorit. [...] Ich vertrete genau das Gegenteil. In den vergangenen 100 Jahren sind die großen Errungenschaften im Feld der Farbe gemacht worden. Farbe steht für die Möglichkeit der Transformation, sich immer wieder neu und ohne großen Aufwand zu wandeln.“

Katharina Grosse in einem Gespräch mit Susanne Schreiber und Peter Brors, Handelsblatt online vom 2.9.2021.

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2005.

Acryl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und mit einem Richtungspfeil sowie der Werknummer „2005/1032 M“ bezeichnet. 205 x 95 cm (80.7 x 37.4 in).

Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 ^M

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

- Galerie Mark Müller, Zürich.
- Privatsammlung Schweiz (2005 vom Vorgenannten erworben).

- **Außergewöhnliches Format**
- **Vergleichbare Arbeiten aus den 2000er Jahren sind heute Teil bedeutender Sammlungen, u. a. des Centre Pompidou, Paris, des Museums Kunstpalast, Düsseldorf, und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München**
- **Katharina Grosse gehört seit 2017 zum Künstlerkader der Gagosian Gallery und wird von der renommierten König Galerie vertreten**
- **In den letzten beiden Jahren macht die Künstlerin mit groß angelegten Einzelausstellungen auf sich aufmerksam, etwa im HAM Helsinki Art Museum, Helsinki, und im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin**

Katharina Grosse gilt als eine der bedeutendsten und renommiertesten Malerinnen der abstrakten Gegenwartskunst und als Meisterin der monumentalen Malerei. Mit ihrem künstlerischen Schaffen leistet sie schon seit ihren Farbfeldmalereien in den 1990er Jahren einen wichtigen, progressiven Beitrag zur zeitgenössischen Kunst und wird mal mit der amerikanischen Farbfeldmalerei, dann mit Neonreklamen, digitaler Ästhetik oder auch der Street-Art und Graffiti-Kunst in Verbindung gebracht. Ihre Malerei entsteht dabei nicht nur auf Papier, auf Leinwänden und anderen tradierten Bildträgern, sondern auch auf meterlangen Stoffkonstruktionen, Gegenständen, Böden, Erdaufschüttungen, Rasenflächen, Wänden und Fassaden. Auf diese Weise nimmt sie ganze Räume und Örtlichkeiten ein, die sich durch ihr künstlerisches Eingreifen in überdimensionale Installationen verwandeln. Mit diesen überbordenden, sich in alle Himmelsrichtungen und auf die umliegende Architektur ausbreitenden Farbflächen stellt die Künstlerin seit Jahren die herkömmliche Definition des tradierten Mediums der Malerei in Frage.

Grosses Malerei ist im Grunde stets eine Übermalung. Ganz charakteristisch macht das auch die hier angebotene Arbeit deutlich. Die bunten Farbkreise sind in lasierenden Schichten übereinandergelagert und evozieren somit eine gewisse Tiefe. Die Malerei der Künstlerin ist dabei ganz charakteristisch auf Ausdehnung ausgelegt: Die sich überlagernden, bunten Kreisformationen bevölkern die Leinwand wie durch die Luft wabernde, aufsteigende Seifenblasen. Den Grenzen ihres rechteckigen Bildträgers gehorchen sie dabei nicht. Kaum einer der Farbkreise ist im Ganzen zu sehen, sie scheinen gegen die sie einschließenden Bildkanten zu drücken, darüber hinauszuwachsen und die Betrachter:innen im Geiste zur visuellen Vervollständigung ihrer abgeschnittenen geometrischen Formen anregen zu wollen.

Zuletzt sind Katharina Grosses Arbeiten u. a. auf der Helsinki Biennale im Helsinki Art Museum, im Baltimore Museum of Art, in der groß angelegten Einzelausstellung im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, in der Hall Art Foundation, Schloss Derneburg und im chi K11 art museum in Schanghai zu sehen. Im September 2021 veröffentlichte die Künstlerin mit einer digitalen, frei im Raum schwebenden Skulptur „Number One“ ihre erste NFT-Edition und beweist damit einmal mehr, dass sie auch weiterhin die Erweiterung der Grenzen des Malereibegriffs anstrebt. [CH]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Grün-Blau-Rot. 1993.

Öl auf Leinwand.

Butin 81. Elger 789-61. Verso signiert und datiert und bezeichnet „789-61“ sowie auf dem Keilrahmen mit der gestempelten Bezeichnung „Edition for Parkett No. 35“. 30 x 40 cm (11.8 x 15.7 in).

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

Aufzufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Parkett, 1993.
- Privatsammlung Berlin.

AUSSTELLUNG

- Silent & Violent: Selected Artists' Editions, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, USA, 19.3.-31.8.1995.
- Collaborations with Parkett: 1984 to Now, MoMA, New York, USA, 5.4.-5.6.2001.
- Beautiful Productions: Parkett Editions since 1984, Irish Museum of Modern Art (IMMA), Dublin, Irland, 21.6.-28.10.2002.
- Parkett - 20 Years of Artists' Collaborations, Kunsthaus Zürich, Zürich, Schweiz, 26.11.2004-13.2.2005.
- 200 Artworks - 25 Years, Artists' Editions for Parkett, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japan, 4.9.-26.9.2009.

Ab 1976 entstehen die „Abstrakten Bilder“ Gerhard Richters und bilden die zahlenmäßig umfangreichste Werkgruppe in seinem Œuvre. Editionen sind neben Zeichnungen, Aquarellen, Gemälden und Rauminstallationen ein zentraler Teil in seinem Werk. Die zahlreichen Druckgrafiken, Foto-Editionen und nicht zuletzt Ölbild-Editionen erscheinen bei Richter nicht als eine Art ‚künstlerische Sonderform‘ wie bei vielen anderen Künstlern seit Mitte der 1960er Jahre, sondern sind wegen den verschiedenen Medien, die Richter zur Anwendung bringt, Bestand seines enzyklopädischen Systems bildnerischer Methoden. Eine Gemeinsamkeit seiner Arbeiten in den unterschiedlichen Gattungen ist die Einbindung des Prinzips Zufall, den er sich zum Werkzeug und zur Methode macht. Diese Arbeitsweise gibt Richter die Freiheit, als Subjekt zurückzutreten und Material und Farbe die bestimmende Kraft zu überlassen, ein Anliegen, das maßgeblich sein künstlerisches Schaffen bestimmt. „Indem ich den Zufall als das Geschehen akzeptiere, das weit über mein Vorstellungsvermögen, über alles Verständnis überhaupt hinausgeht, nehme ich doch die Rolle dessen an, der nur darauf reagieren kann, der aber bei aller Ohnmacht etwas daraus machen kann, so weitgehend, dass es dann gar kein Zufall mehr ist. Und danach hat man einen neuen Zufall.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Kerstin Küster, Farbe und Schichtung.

• Unikat

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

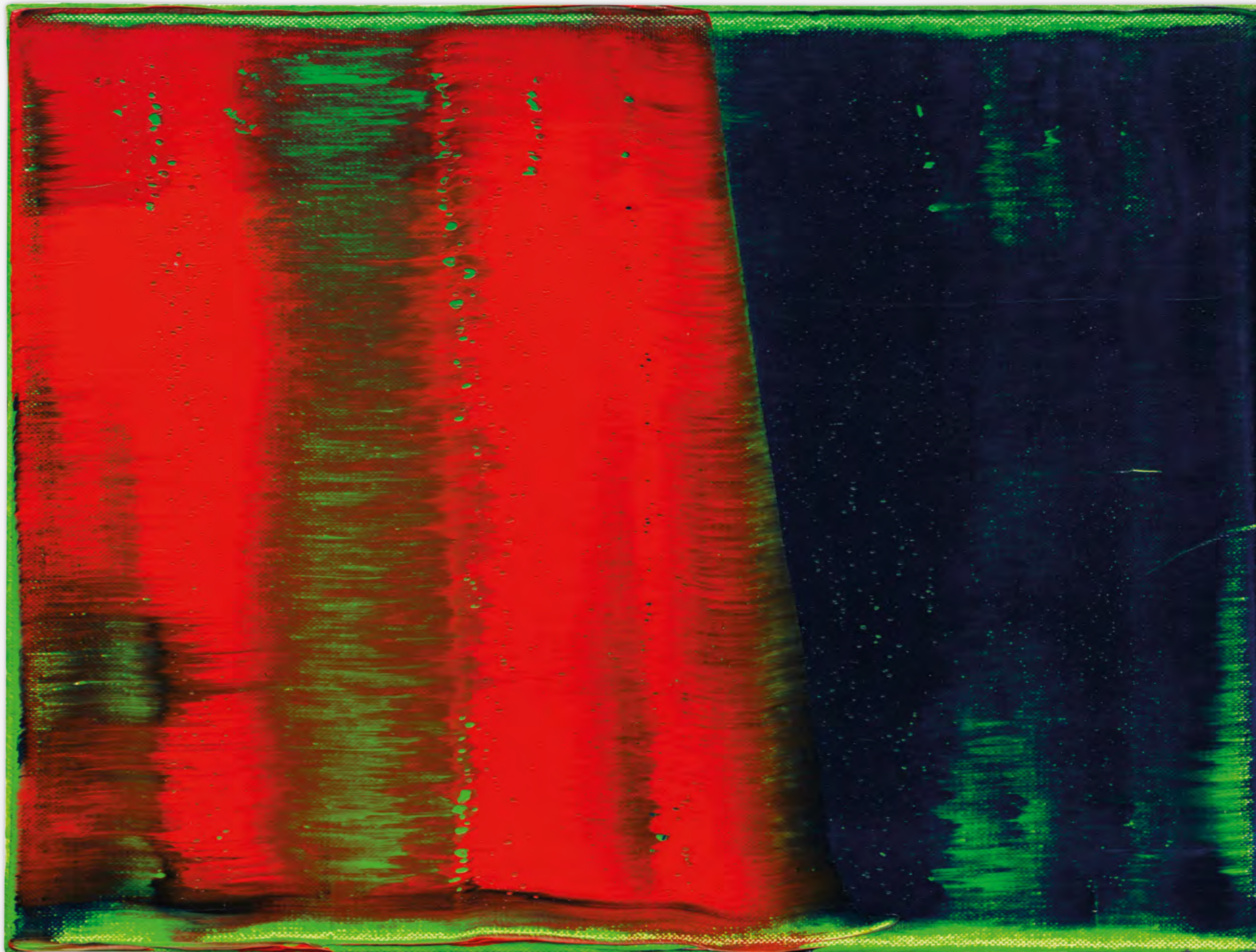
• **Das Prinzip Zufall erhebt Richter zum gestalterischen Prinzip**

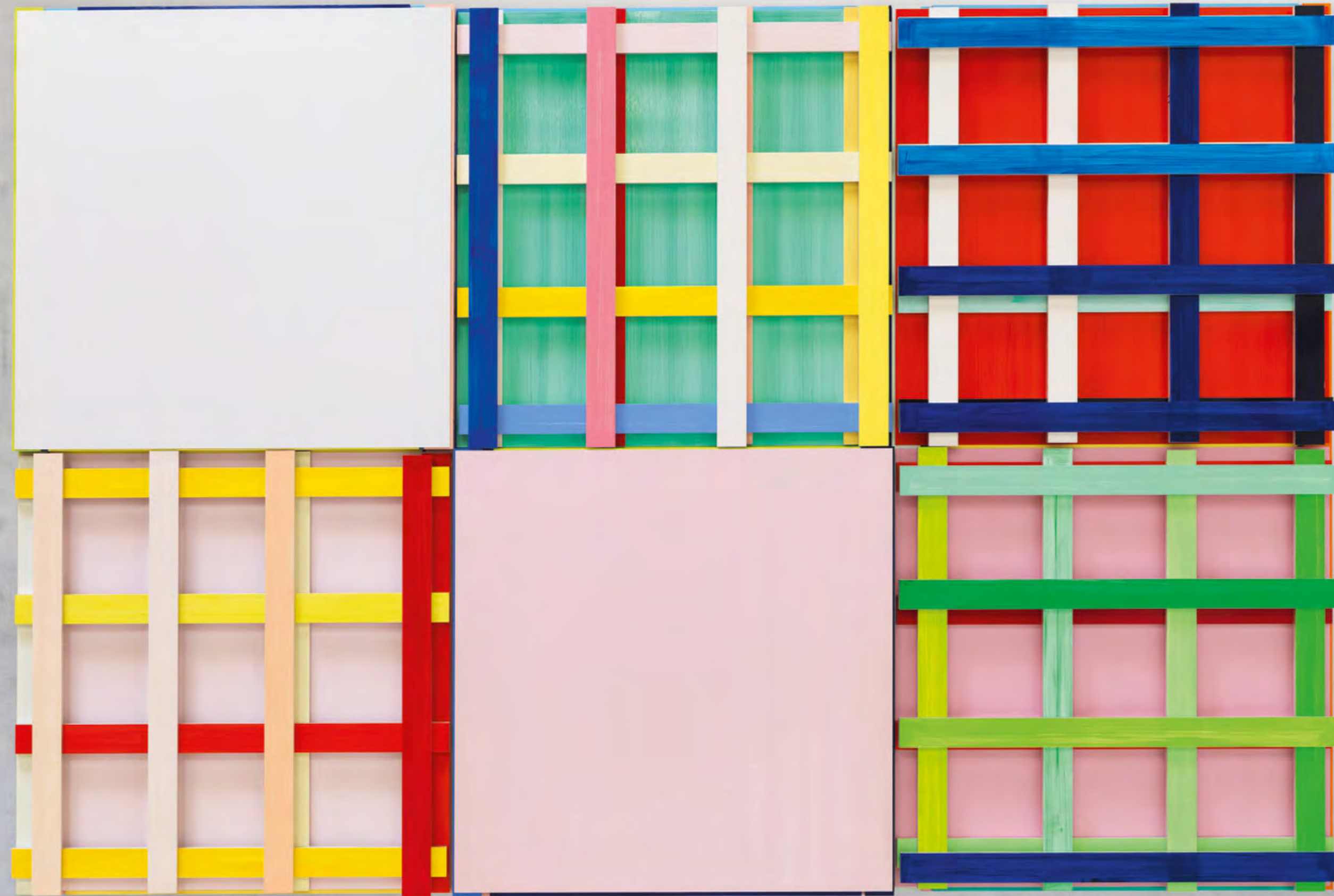
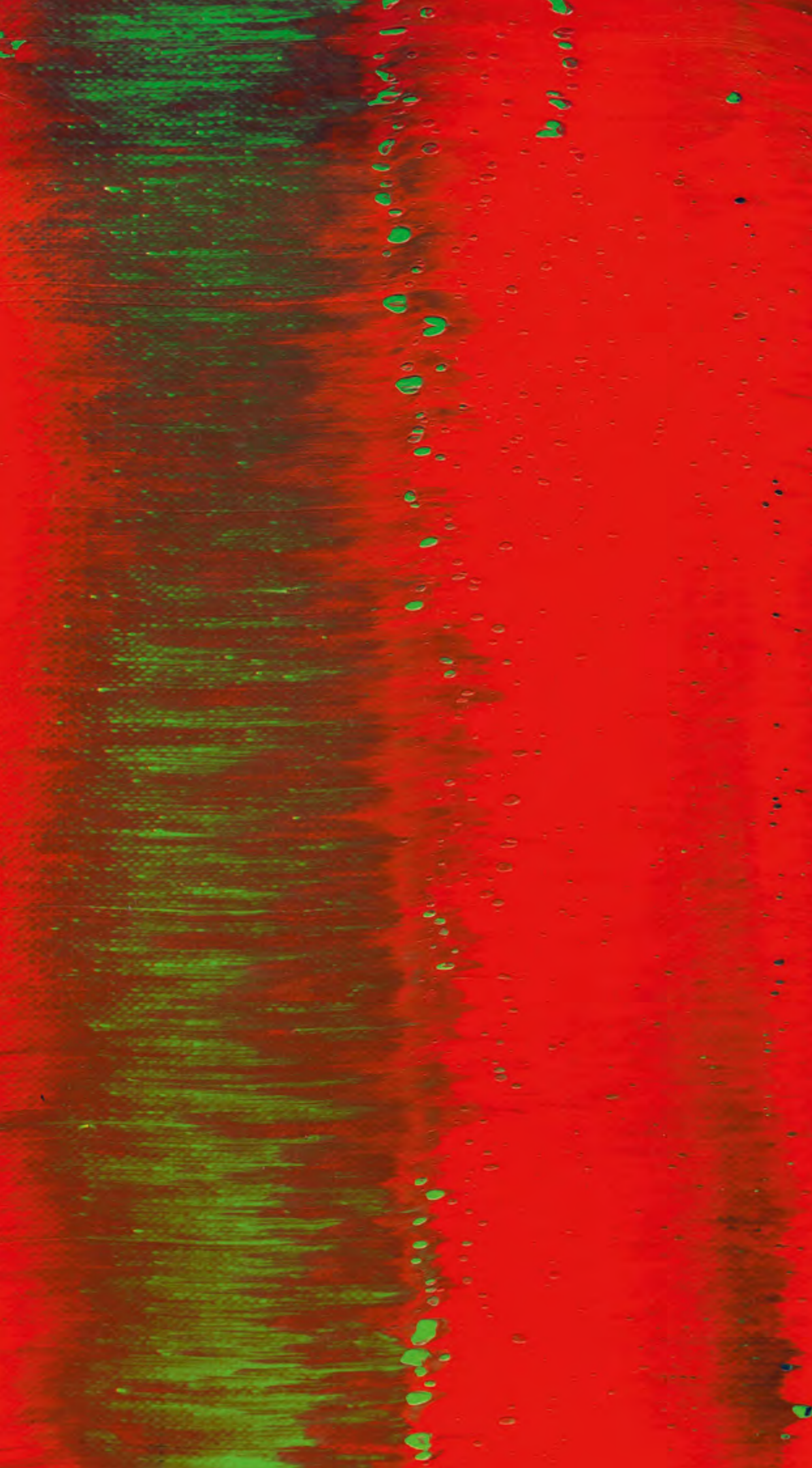
• **Werke aus der Reihe „Grün-Blau-Rot“ zählen zu den gefragtesten Arbeiten des Künstlers**

LITERATUR

- Parkett Kunstmagazin, Nr. 35, 1993, Kollaboration mit Gerhard Richter (mit Farbabb. S. 98).
- Galerie Ludorff: 40 Jahre 40 Meisterwerke, Düsseldorf 2015, S. 97.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1988-1994, Vol. 4 (Nr. 652-1 bis 805-6), Ostfildern 2015, Kat.-Nr. 789-45, S. 524/525 (mit Farbabb. S. 524, Installationsansicht).
- Folkwang Museum (Hrsg.), Gerhard Richter: Die Editionen, Essen, 2017, S. 58.
- Hubertus Butin, Gerhard Richter. Unikate in Serie / Unique Pieces in Series, Köln, 2017, S. 136-137.

Abstrakte Bilder 1986-2005, in: Gerhard Richter. Abstraktion, Ausst.-Kat. Museum Barberini, 30.6.-21.10.2020, S. 173). Diesem Prinzip unterliegt auch die Edition „Grün-Blau-Rot“. Der Titel benennt die drei verwendeten Farben und die Reihenfolge, in der sie auf die einzelnen kleinen Leinwände von Richter für die schweizerische Kunstzeitschrift „Parkett“ aufgetragen sind. Die grundierte Leinwand überdeckt der Künstler mit dem Rakel flächendeckend in einem kräftigen Grün, überzieht das Ergebnis dann mit einem sehr dunklen Blau, es folgt das leuchtende Rot. Natürlich gewichtet Richter die Farbfelder, gibt hier einer fast ausgeglichenen Rot-Blau-Komposition den Vorzug und schafft so eine inspirierte Illusion von Raum und damit auch eine Wertigkeit der Komposition. Mit dem Rakel arbeitet Richter seit Ende der 1970er Jahre. Der Rakel ist eine unterschiedlich lange, schmale Leiste aus Kunststoff, mit der die Farbmaterie über die Leinwand gezogen wird. Er hinterlässt je nach Auftrag der Farbmasse meist dünne, glatt verzogene Farbschichten, die den individuellen Pinselduktus ersetzen respektive gleichermaßen ausschließen. Mit dem Einsatz des Rakels entwickelt Richter eine eigenständige Technik; mit dem Ergebnis eröffnet er sich ungeahnte Möglichkeiten bildmännlicher, rein formaler Struktur, mit der Richter das Thema Abstraktion in der Malerei neu definiert. [SM]





IMI KNOEBEL

1940 Dessau - lebt und arbeitet in Düsseldorf

LILOLA. 2002.

Acryl auf Aluminium.

Verso signiert, datiert und betitelt.

304 x 456 x 10,5 cm (119.6 x 179.5 x 4.1 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

· Galerie Helga de Alvear, Madrid.

· Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Kestner-Gesellschaft, Hannover 2002 (verso mit dem Etikett).

Das serielle Arbeiten und das stetige Experimentieren mit der Modulation ist besonders typisch für Imi Knoebels ausgesprochen systematisch angelegtes künstlerisches Schaffen. Teils setzt der Künstler seine geometrischen, häufig aus den Grundformen Rechteck und Quadrat entwickelten Kompositionen aus farbig bemalten Folienstreifen zusammen oder aber überführt diese Arbeitsweise wie in „Lilola“, einem seiner größten Werke, sogar in die dritte Dimension. Aus handbemalten, übereinandergeschichteten Aluminiumstäben, die – einander teils überlappend – je nach Betrachterstandpunkt nur partiell sichtbar sind, hat Knoebel mit der monumentalen Schöpfung „Lilola“ eine sich stets wandelnde abstrakte Komposition geschaffen, die nicht nur durch ihre farbgewaltige Strahlkraft und ihren formalen Minimalismus, sondern vor allem durch ihre enorme räumliche Präsenz überzeugt. Knoebels radikal abstrakte Schöpfungen, seien sie zwei- oder dreidimensional, haben immer das Quadrat als Ausgangspunkt, an dem Knoebel mit seiner künstlerischen Begeisterung für die schier unendliche Variationsbreite abstrakter Formationen ansetzt. Der Beuys-Schüler Knoebel hat auf diese Weise immer wieder radikal Neues geschaffen, das stets vom Eigenwert der Farbe getragen ist. In Knoebels Werken wird sichtbar, „dass das Kunstwerk eine Eigenexistenz ist und nicht allein für den Betrachter geschaffen und nicht nur auf Kommunizierbarkeit hin angelegt ist. Das Werk sollte einfach da sein, wie ein Baum, der auch einfach da ist.“ (Franz-Joachim Verspohl, zit. nach: Pictor laureatus. Imi Knoebel zu Ehren, Köln 2006, S. 86). Das Quadrat ist bei Knoebel deutlicher Verweis auf seine eigenen künstlerischen Anfänge und seine prägende Begeisterung für das „Schwarze Quadrat“ auf weißem Grund des russischen Suprematisten Kasimir Malewitsch von 1915, das heute als Ikone der abstrakten Malerei gilt. Angesprochen auf den eigenwilligen Gegensatz zwischen den wilden künstlerischen Aktionen der Anfangsjahre und der enormen Strenge des gefundenen künstlerischen Ausdrucks, hat Knoebel einmal festgehalten: „Ein wichtiger Part dabei waren die Russen, die russische Bewegung um Male-

• Monumentales Unikat von musealer Qualität

• Werke in diesem Format sind in Knoebels Schaffen äußerst selten

• Größte Arbeit, die bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten worden ist

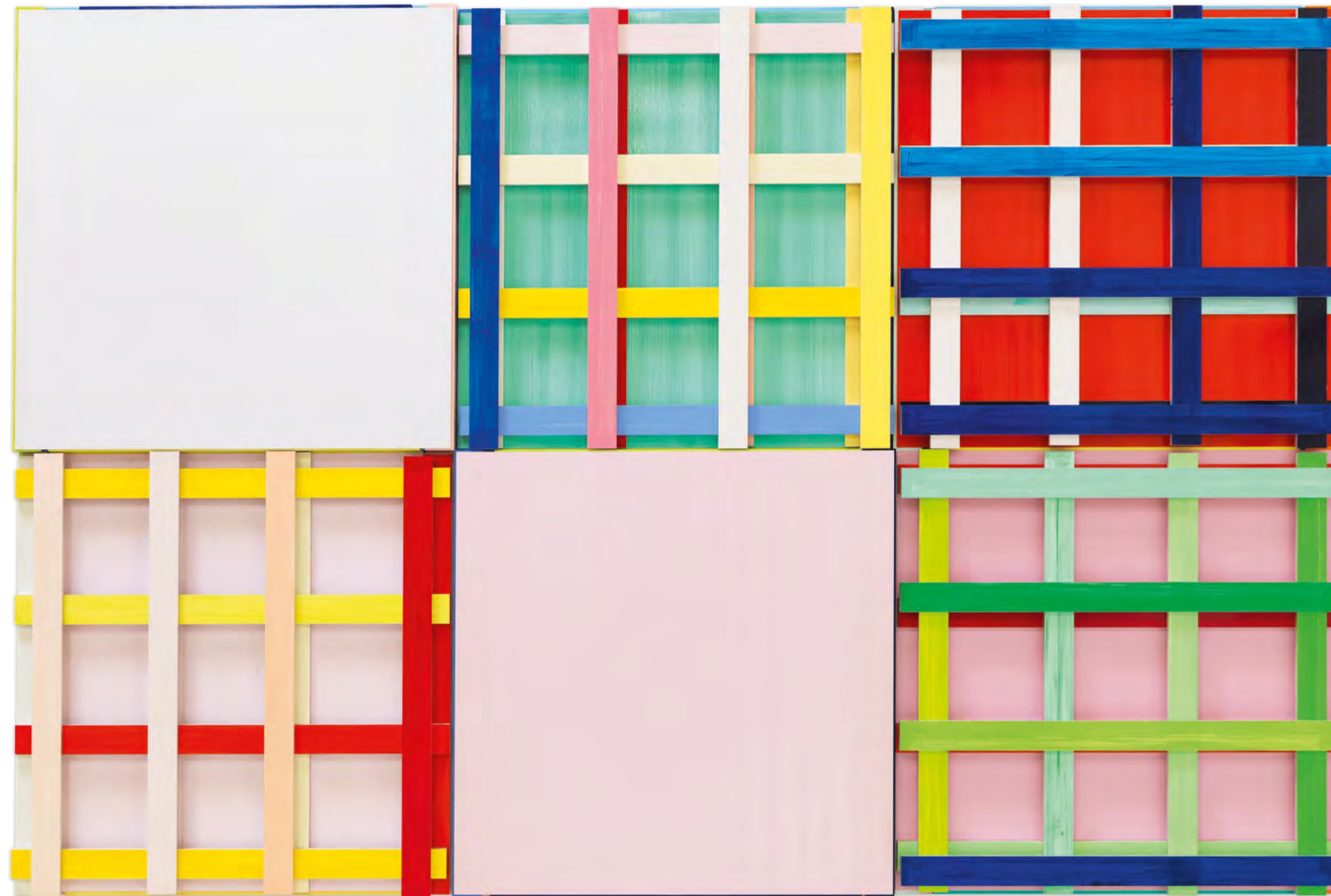
• Eine vergleichbare Komposition war 2014 auf der großen Knoebel-Retrospektive im Kunstmuseum Wolfsburg vertreten

• Arbeiten Imi Knoebels befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, der Pinakothek der Moderne, München, und der Albertina Wien



Imi Knoebel, Genter Raum, 1980, Lack auf Holz, Kasimir Malewitsch, Schwarzes Quadrat, 1915, Öl auf Leinwand, Düsseldorf. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021, Tretjakow-Galerie, Moskau.

witsch [...] damals kam gerade dieses Buch raus ‚Die gegenstandslose Welt‘ [...] Fasziniert waren wir von dem Schwarzen Quadrat. Das war für uns das Phänomen, das uns völlig eingenommen hatte“ (zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 1996, S. 279). Fortan experimentiert Knoebel, der heute als einer der bedeutendsten deutschen Künstler der Gegenwart gilt, immer wieder mit der schier unendlichen Vielfalt an farblichen Kombinationsmöglichkeiten. In diesem dynamischen Experimentierfeld entsteht zum Beispiel 1980 die Arbeit „Genter Raum“, die aus 449 lackierten Holzteilen besteht, die sich vollkommen variabel anordnen lassen (Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen). Knoebel emanzipiert sich zunehmend von künstlerischen Traditionen und Gedankenmodellen und findet fortan zu seiner ganz eigenen Form von Malerei, die den Betrachter analytisch und sinnlich zugleich in ihren Bann zieht. In seinen Werken wird sichtbar, „dass das Kunstwerk eine Eigenexistenz ist und nicht allein für den Betrachter geschaffen und nicht nur auf Kommunizierbarkeit hin angelegt ist. Das Werk sollte einfach da sein, wie ein Baum, der auch einfach da ist.“ (Franz-Joachim Verspohl, Pictor laureatus. Imi Knoebel zu Ehren, Köln 2006, S. 86). Knoebels Malerei ist tief in der Geschichte der Moderne verwurzelt und doch zugleich ungewöhnlich emanzipiert und gegenwärtig. [JS]



„Imi Knoebel zählt zu den radikalsten und konsequentesten abstrakten Künstlern von heute [...]. Im Werk von Knoebel fügt sich Radikalität und Konsequenz zu einer ausgewogenen, jedoch immer von neuem auf die Probe gestellten Einheit zusammen.“

Zdenek Felix, zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1996, S. 291f.

228

JAUME PLENSA

1955 Barcelona - lebt und arbeitet in Barcelona und Paris

Awilda's Frozen Dream. 2015.

Murano-Glas.

Eines von 8 Exemplaren. Höhe: 53 cm (20.8 in).

Ausgeführt in der Glasmanufaktur Berengo Studio, Murano, und herausgegeben von Glasstress, Venedig.

Mit einem Zertifikat des Berengo Studios, Murano.

Aufruflzeit: 10.12.2021 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

· Berengo Studio, Murano.

· Privatsammlung Berlin.

„Wenn ich von einem Werk träume, steht dessen Material normalerweise bereits fest. Selten kommt es vor, dass ich von diesem Weg abweiche. Bei der Arbeit mit einem neuen Werkstoff hingegen muss ich ihn erst erkunden, muss versuchen, ihn zu verstehen, um mich in seine Erinnerung einzufinden [...]. Der Werkstoff ist stets ein Vehikel, das eine Idee transportiert, aber er selbst generiert keine Bedeutung.“

Jaume Plensa, 2016

Der 1955 geborene katalanische Künstler Jaume Plensa gehört zu den wichtigsten zeitgenössischen Bildhauern und prägt mit seinen meist großformatigen Skulpturen weltweit den öffentlichen Raum. Sein in Barcelona begonnenes Kunststudium setzt er an der Henry Moore Foundation in England und im Atelier Alexander Calder fort. Seine erste Einzelausstellung wird 1980 in der Fundació Joan Miró in seinem Geburtsort Barcelona gezeigt. Seit 1990 widmet er sich verstärkt Außenraumprojekten, in denen es ihm immer wieder gelingt, Spektakuläres mit Poetischem zu verbinden. Durch seine Präsenz im öffentlichen Raum ist er einem breiteren Publikum bekannt, das Plensas Kunstwerke frei von musealen Zwängen erleben kann und zu deren interaktivem Bestandteil wird. Das Motiv des Porträtkopfes steht im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens. Die Porträts junger Mädchen, die er in verschiedenen Materialien ausarbeitet, gehören unterschiedlichen Ethnien an und sind aus seinem persönlichen Umfeld. Jedes Werk dieser 2009 begonnenen Serie zeigt ein Mädchen im Alter zwischen acht und fünfzehn Jahren und verkörpert den Übergang vom Mädchen zur Frau. Ihre Kopfformen werden mittels Computer gescannt, bearbeitet und verfremdet. Die Gesichtsform wird seitlich gestaucht und somit extrem gestreckt. Die langgezogenen Gesichtszüge verlieren das individuell Porträthafte und werden abstrahiert.

Plensa schafft ikonengleiche Bildnisse von zeitloser Würde. Seine Köpfe besitzen eine monumentale Anmut, eine Erhabenheit, die an antike Statuen und Monumente längst vergangener Zivilisationen erinnert. Die Augen seiner Gesichter sind geschlossen, dies ist allen Porträtköpfen Plensas gemein. Dadurch erlangen sie eine gewisse Spiritualität, eine in sich gekehrte Haltung voller Stille und kontemplativer Ruhe. In ihrer Zurückgezogenheit sind die Werke ungemein präsent und überzeugen durch ihre meditative Kraft. Dieser vehemente Verzicht, mit dem Außen in Kontakt zu treten, kann für den Betrachter verunsichernd sein. Aber genau das will Plensa bewirken: im Betrachter ein Gefühl der Unruhe hervorrufen und ihn zum Nachdenken bewegen. „Awilda's Frozen Dream“ ist ein eindrucksvolles Beispiel aus Jaume Plensas ikonischer Serie menschlicher Köpfe. Die monumentale 5 Meter hohe Version findet man auf dem Campus der Juristischen Fakultät der Universität Salzburg. Was Jaume Plensa sonst mit der Monumentalität seiner Werke erreicht, schafft er in „Awilda's Frozen Dream“ mit dem Spiel von Materialität und Erscheinung. Durch den Einsatz von Glas wirkt die Skulptur leicht und transluzid, wie aus Nebel geformt, ist aber haptisch schwer und massiv. Trotz aller Reminiszenz an traditionelle Formen wirken seine Köpfe surreal wie Hologramme einer fernen Zukunft. [SM]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Winterstimmung (Abstrakter Kopf). 1932.

Öl auf strukturiertem Velin, vom Künstler fest auf Malpappe aufgelegt. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 1402. Links unten monogrammiert, rechts unten datiert sowie verso auf der Malpappe nummeriert „N. 29“. Verso von der Kunsthändlerin und guten Freundin Jawlenskys, Galka Scheyer, betitelt „Winterstimmung“ und datiert (zum Teil von einem Galerieetikett überdeckt) sowie bezeichnet „made in Germany, Winter's mood“. Verso zudem ein Galerieetikett der E. and A. Silberman Galleries, New York. 33,8 x 26,1 cm (13,3 x 10,2 in). Malpappe: 42,1 x 31,7 cm (16,6 x 12,5 in).

Das vorliegende Werk ist in dem vom Künstler und seiner Sekretärin Lisa Kümmel 1934 erstellten sogenannten Cahier Noir mit den Werklisten seiner Arbeiten auf S. 54 verzeichnet.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 240.000 – 280.000

\$ 276.000 – 322.000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

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

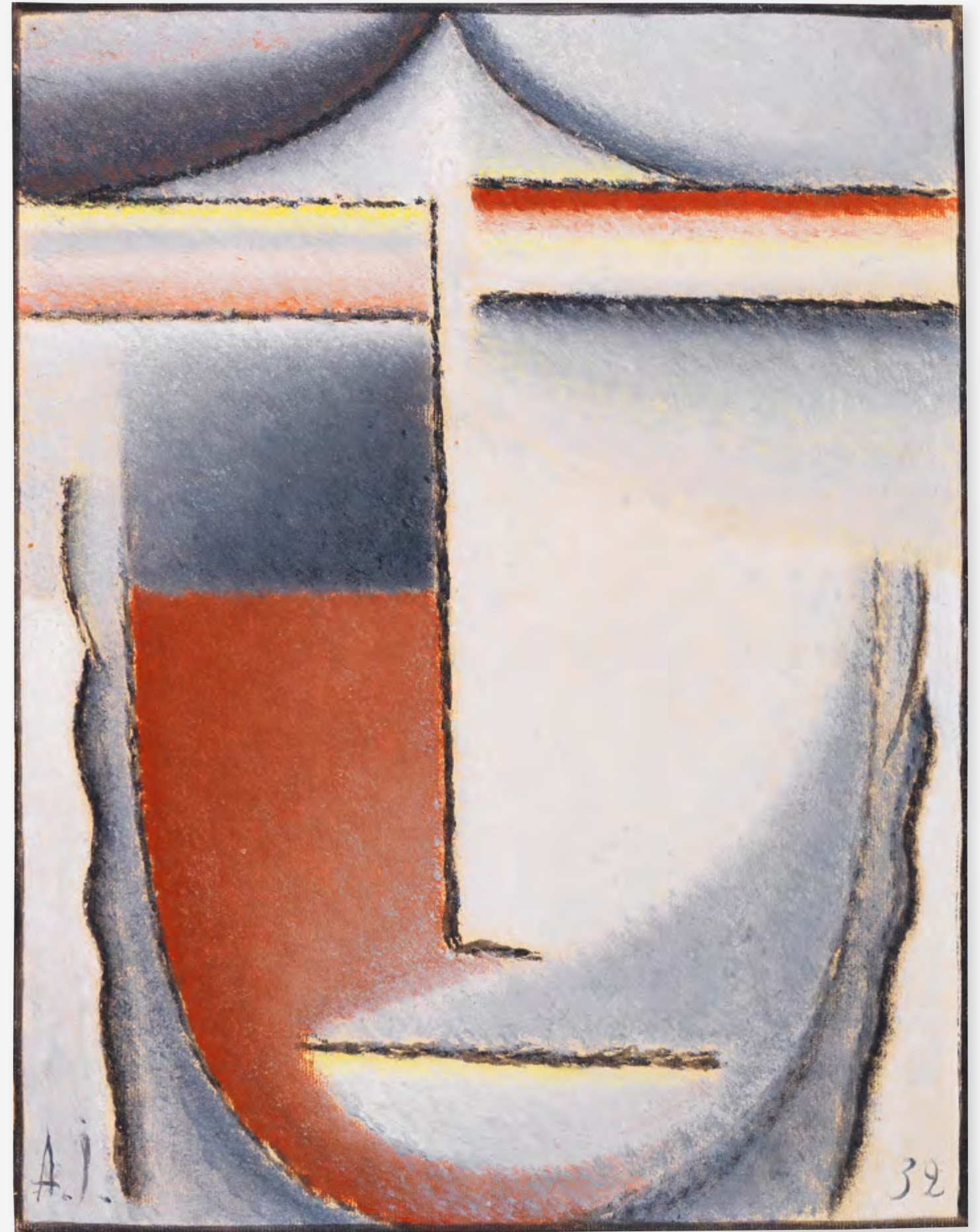
LITERATUR

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

- **Perfekte Ausgewogenheit des Kalt-Warm-Kontrasts**
- **Fein nuancierte Tonalität einer reduzierten Farbpalette**
- **Harmonische Komposition in reizvoller, geometrisch-inspirierter Symmetrie**
- **Aus dem Nachlass der 1945 verstorbenen Emilie „Galka“ Scheyer**
- **Internationale Provenienz und beeindruckende Ausstellungshistorie**

Die 1930er Jahre bringen für den Künstler eine sehr entbehrungsreiche Zeit mit sich. Unter anderem ist er auf die Verkaufserlöse der ab 1924 in Amerika lebenden Emilie Esther Scheyer angewiesen, von Jawlensky aufgrund ihrer pechschwarzen Haare später liebevoll „Galka“ (russ.: Dohle) genannt, angewiesen. Bereits 1916 lernt Jawlensky die jüdische Kunsthändlerin und -sammlerin in der Schweiz kennen, wo er nach seiner Ausweisung aus Deutschland einige Zeit im Exil lebt. In den deshalb wirtschaftlich wie gesundheitlich so problematischen 1930er Jahren erweist sich die enge Freundschaft zu Emmy Galka Scheyer als wahrhaftige Rettung in der Not. Jawlensky schreibt ihr 1932, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit: „Ich leide sehr, aber auch ich lebe - ich liege nicht immer. Ich arbeite sitzend auf mein Bett. Das einzige was ich habe - Arbeit. Aber Wille, Kraft, Nerven und Ekstase sind nottwendig. In meinen Zustand ist das sehr schwer zu besitzen. Aber ich habe Wille und ich liebe, ich liebe Kunst über alles. [...] Ich habe sehr schöne Bilder. Einige sind Kunstwerke. Ausstrahlen unglaublich stark ein geheime Leben. Und sind sehr schön.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Die Blaue Vier, Kunstmuseum Bern/Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1997-1998, S. 77).

Aufgrund ihrer Leidenschaft für die Moderne Kunst betätigt sich Galka Scheyer ab 1924 als Agentin für Jawlensky, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Paul Klee, die sie als Künstlergruppierung mit dem Namen „Die Blaue Vier“ am amerikanischen Kunstmarkt zu etablieren versucht. Auch das hier vorliegende Werk „Abstrakter Kopf: Winterstimmung“ sendet Jawlensky 1933 zum Verkauf an Scheyer nach Amerika. Mit ihren zarten, den ihr gegebenen Titel widerspiegelnden kühlen Farben dokumentiert die Arbeit als ästhetisch besonders ansprechendes Beispiel der „Abstrakten Köpfe“ die bewusste, durch Jawlenskys Krankheit noch beschleunigte Hinwendung zu einer immer konsequenteren Abstraktion, aus der sich in den darauffolgenden Jahren dann die formal noch freieren, stilleren „Meditationen“ entwickeln. [CH]





230

ALEX KATZ

1927 New York - lebt und arbeitet in New York

Tara. 2003.

Öl auf Leinwand.

Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert.

183 x 152,5 cm (72 x 60 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000

\$ 402,500 – 517,500

PROVENIENZ

· Jablonka Galerie, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

· Privatsammlung (direkt vom Vorgenannten erworben).

· Sammlung Serviceplan, München.

LITERATUR

· Bilder der Seele. Kunst nach 1945, Sammlung Serviceplan, 2015, S. 291.

ALEX KATZ – EINE ÜBERRAGENDE FIGUR DER ZEITGENÖSSISCHEN MALEREI

Zu den wichtigsten und einflussreichsten amerikanischen Künstlern der letzten 60 Jahre zählt zweifelsfrei Alex Katz. Geboren 1927 in Brooklyn, New York, wächst Alex Katz in St. Albans auf. Dorthin zieht es die aus Russland stammende Familie im Jahr 1928. Bereits die Eltern vermitteln Alex Katz die Begeisterung für die Kunst, so stößt er auch mit seinem Berufswunsch auf offene Ohren und kann 1946 seine Ausbildung an der Cooper Union Art School in Manhattan beginnen. Das Studium dort und die Young Artists Guild sowie die Sommermonate von 1949 und 1950 an der Skowhegan School of Painting and Sculpture in Maine bringen ihm die europäische Kultur näher. Das dort vermittelte Wissen über Bauhaus, Kubismus und die Freilichtmalerei prägen ihn nachhaltig. 1954, fünf Jahre nach Studienabschluss, zeigt Alex Katz in der Roko Gallery, New York, seine Werke erstmals in einer Einzelausstellung. Die Ausbildungsjahre von Alex Katz fallen in die hohe Zeit des abstrakten Expressionismus. Auch der junge Katz bleibt in seinen frühen Arbeiten davon

- Großformatige Arbeit in der charakteristischen sachlich-coolen Bildsprache des Künstlers
- Katz' Gemälde werden äußerst selten auf dem deutschen Auktionsmarkt angeboten
- Das menschliche Gesicht dient Katz als künstlerische Fläche. Modische Details werden bewusst als Stilelemente verwendet, zur Schaffung einer unmittelbaren Gegenwart

nicht unberührt. In den 1950er Jahren wird Alex Katz dann zu einer Schlüsselfigur der frühen Pop-Art. Diesem Stil bleibt er treu: Zu Beginn der 1960er Jahre nimmt er in seinen Werken Bezug auf die Massenmedien und die Bildwelten der Werbung. Zur Malerei gesellt sich nun vermehrt die Druckgrafik, das Lieblingsmedium der Pop-Art, das Katz virtuos beherrscht. Die 1980er Jahre zeugen von der Hinwendung des Künstlers zur „Parallelwelt“ des Modedesigns. Schließlich widmet er sich großformatigen Landschaften. Im neuen Jahrtausend beweist Alex Katz mit seinen Blumenbildern sowie den Darstellungen von Tänzern und Aktfiguren, dass die Pop-Art noch heute ein Stil von herausragender Bedeutung ist. Seit mittlerweile 70 Jahren prägt er mit seinem einzigartigen Stil die figurative Malerei der Neuzeit. Gefeierte für seine ikonischen Porträts stilbewusster Frauen und für seine impressionistischen Landschaftsdarstellungen, hat der inzwischen 94-jährige Katz Generationen von Maler:innen inspiriert.



DAS GESICHT ALS KÜNSTLERISCHE FLÄCHE

Die traditionelle Gattung des Porträts prägt ebenso wie die Landschaft das Gesamtwerk von Alex Katz. Seine großformatigen Porträts sind als Close-ups plakativ in Szene gesetzt. Die Physiognomie ist auf das Wesentliche reduziert, trotzdem sind die individuellen Merkmale des Porträtierten messerscharf erfasst. Katz' Interesse an seinen Modellen, die meistens aus seiner unmittelbaren Umgebung stammen, hat wenig mit der Person an sich zu tun. Auftreten und Erscheinung spielen zwar eine Rolle, aber seine Herangehensweise ist systematisch-analytisch. Er widmet sich den genauen farblichen Abstufungen und der Textur von Haut und Haaren, den Proportionen und Flächen des Gesichts, vor allem aber ihrer Beziehung zum einfallenden Licht. Die Porträts sind das Resultat einer präzisen Naturbeobachtung und bleiben frei von jeglicher Emotionalität. Sein Hauptmodell ist seine Ehefrau Ada. Auch aufgrund ihrer zahlenmäßig starken Präsenz in seinem Werk kann ihr eine besondere Rolle zugestanden werden. Aber ihre Porträts unterscheiden sich im Ausdruck nicht von denen anderer Modelle. Auch sie steht für einen bestimmten Typus, eine Rolle, die Katz aus ihrem Antlitz modelliert. Das Emotionale ist es nicht, um was es ihm geht, selbst wenn seine Familie die Dargestellten sind. Das Wesentliche des Sujets wird herausdestilliert. „Was dargestellt ist, ist absolut unwichtig. Es geht um das Malen, um die Kraft und die Energie der Malerei“ (Zit. nach: Kristy Bell, Es kann ein hübsches Mädchen sein oder auch was ganz anderes, in: Jacob Proctor (Hrsg.), Alex Katz. Painting the now, 2018, S. 12) Seinen Künstlerblick interessieren formale Aspekte und dabei entwickelt er seine so typische Bildsprache, die man als cool und clean beschreiben möchte. Sie ist bestimmt von strahlenden Farbkontrasten, scharf beschnittenen Konturen der Figuren und Landschaften sowie den zu Flächen reduzierten Perspektiven. Es ist eine Bildsprache des bewusst Weglassens. Katz selbst äußert sich so: „Man zeigt dieses und jenes, lässt aber etwas aus, und dann füllt der Verstand diese Lücke. Wenn das Bild alles enthält, erzeugt man keine Wirkung“ (zit. nach: Toni Stooss, Alex Katz, 2013, Interview mit Sharon Corwin, 22. Juli 2011, S. 200). Katz' flächige, aus monochromen Farbflächen synthetisierte Malweise schafft eine Verfremdung der dreidimensionalen Wirklichkeit, welche den Blick des Betrachters über den Bildinhalt hinaus auf das Wesen der Kunst lenkt. Durch Reduzierung und Fokussierung lotet er die Übergänge zwischen Figuration und Abstraktion immer wieder neu aus.

FASHION IN DER KUNST

In seiner Kunst ist Katz auf der Suche nach der unmittelbaren Gegenwart und nichts ist so gegenwärtig wie die aktuellen Modetrends. Das von der Kunstwelt weitestgehend verschmähte Motiv der Mode ist ein wichtiger Aspekt im Werk von Alex Katz. Er sagt: „Style was the content of my painting and style belongs to fashion and fashion is an immediate present“ (Interview TateShots 2018). Vor allem in New York, wo der Künstler lebt, ist Fashion omnipräsent; es ist eine Weltstadt, die Mode lebt und in der Eleganz und Schönheit einen immensen Stellenwert haben. Sehr früh bereits, seit den 1950er Jahren, ist dieser Einfluss in seinen Arbeiten sichtbar, seit den 1980er Jahren setzt Katz dann auch Haute Couture als gestalterisches Element ein. Sein Gespür dafür, das Wesentliche dessen, was modisch und schick ist – insbesondere in New York City – einzufangen, zeichnet seine Werke aus. Es

entstehen ikonische Bilder wie „The Black Dress“, „Pas De Deux“ und die Schaufenster von Barneys New York, sie machen ihn zum vielleicht wichtigsten Modemaler der jüngeren Zeit. Er hält in seinem unverwechselbaren Stil den amerikanischen Look fest und prägt diesen zugleich. „Tara“ steht für den lässigen Street Style der Großstadt mit dem fransigen Bob und der coolen Beanie-Mütze. Mode ist für Katz eine legitime und gleichberechtigte Kunstform: „art moves just like fashion ...people think fine art is above fashion, and I think that's ridiculous! ...The fashion world is moving into the art world, and not the other way around.“ (zit. nach: Vincent Katz (Hrsg.), Invented Symbols: An Art Biography, 2012, S. 114). Die Mode zum Thema in seiner Malerei zu machen verhilft seiner Kunst zu einer direkten Unmittelbarkeit und huldigt dem Moment. [SM]

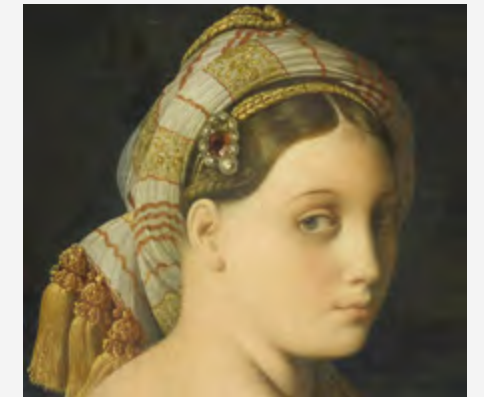
FASHION THROUGH THE AGES



Rogier van der Weyden, Porträt einer Dame, 1460, National Gallery of Art, Washington D.C.



Jan Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrring, 1665, Öl auf Leinwand, Mauritshuis, Den Haag.



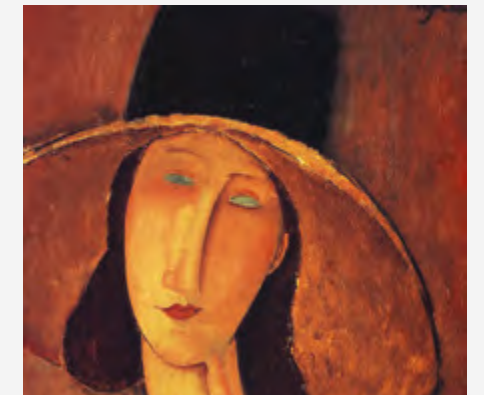
Jean-Auguste-Dominique Ingres, La Grande Odalisque, 1814, Musée du Louvre, Paris.



Édouard Manet, La Viennoise – Portrait d'Irma Brunner, 1882, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.



Kees van Dongen, Woman in a Black Hat, 1908, Öl auf Leinwand, Eremitage, Sankt Petersburg.



Amedeo Modigliani, Bildnis einer Frau mit Hut, 1917, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.



Hermann Max Pechstein, Lotte mit Kopftuch, 1919, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. © Pechstein Hamburg/Tökendorf / © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Andy Warhol, Ingrid Bergmann mit Hut, 1983, Siebdruck auf Lenox Museum Board. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



Alex Katz, Tara, 2003, Öl auf Leinwand.



231

KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

Lesende Frau. 1943.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1647. Links unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert (in die nasse Farbschicht geritzt). 84 x 63 cm (33 x 24.8 in). [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92,000 – 138,000

- Intime und persönliche Szene des im Œuvre Karl Hofers besonders seltenen Motivs einer weiblichen Briefleserin
- Bereits zu Lebzeiten des Künstlers 1945 erstmals ausgestellt
- Beeindruckende, 50 Jahre überspannende Ausstellungshistorie
- Seit über 40 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung und erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten

PROVENIENZ

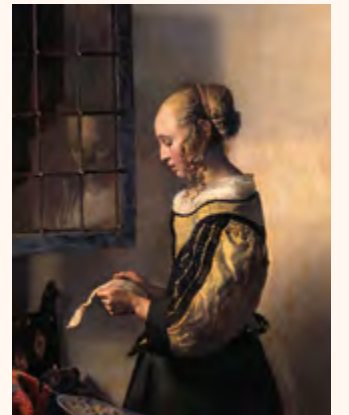
- Aus dem Nachlass des Künstlers (Nachlass-Nr. 429 (auf dem Keilrahmen mit einem handschriftlich nummerierten Etikett), Wirnitzer-Liste Nr. 298).
- Baukunst-Galerie, Köln (verso auf dem Rahmen mit dem typografisch und handschriftlich bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- John Laupitz, In Form und Farbe, Galerie Bremer. Hofer-Ausstellung zum Jubiläum, in: Der Abend (Berlin), Nr. 238, 19.10.1976, S. 5 (mit Abb. eines Ausschnitts).

AUSSTELLUNG

- 1. Kunstausstellung der Kammer der Kunstschaffenden, Berlin-Charlottenburg, Juli bis August 1945, Kat.-Nr. 51.
- Karl Hofer 1878-1955, Akademie der Künste, Berlin, 7.11.1965-2.1.1966; Kunstmuseum Winterthur, 23.1.-27.2.1966, Kat.-Nr. 59, S. 59.
- Anlässlich des 90. Geburtstags von Karl Hofer (11.10.1878), Baukunst-Galerie, Köln, 11.10.-9.11.1968, Kat.-Nr. 28 (mit dem Titel „Brieflesende“).
- Karl Hofer. Retrospektiv-Ausstellung, Kunsthalle Wilhelmshaven, 20.4.-11.5.1969, Kat.-Nr. 28.
- Retrospektive Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Handzeichnungen, Druckgraphik, Baukunst-Galerie, Köln, 20.1.-5.4.1975, Kat.-Nr. 32, o. S.
- Karl Hofer. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Galerie Bremer, Berlin (West), 4.10.-28.10.1976, o. S. (unter dem Titel „Lesendes Mädchen“).
- Karl Hofer 1878-1955, Staatliche Kunsthalle, Berlin (West), 16.4.-14.6.1978; Badischer Kunstverein e.V., Karlsruhe, 1.8.-17.9.1978, Kat.-Nr. 146, S. 173.
- Karl Hofer. Malerei, Grafik, Zeichnung, Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 26.11.1978-25.2.1979, Kat.-Nr. 225, S. 154.
- Die Figur im Werk von Karl Hofer, Baukunst-Galerie, Köln, 17.9.-13.11.1982, Falblatt, Kat.-Nr. 18.



Jan Vermeer, Die Briefleserin am offenen Fenster (Detail), 1657/1659, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

Das Entstehungsjahr unserer Arbeit gilt als Schicksalsjahr in der Biografie Karl Hofers. Bei dem ersten großen Bombenangriff auf Berlin am 1. März zerstört ein Feuer sein Atelier, der Großteil seiner dort gelagerten Werke wird in den Flammen vernichtet. In den darauffolgenden Monaten scheint der reife, erfahrene Künstler mit unglaublicher Energie und beeindruckendem Schaffensdrang gegen sein Schicksal anzumalen: gegen die ihm entgegengebrachten Ungerechtigkeiten, die Diffamierung und Ächtung durch die Nationalsozialisten, seine Suspendierung, und gegen die Hilflosigkeit nach der Vernichtung seiner Arbeiten.

Während sich das Motiv der vornehmlich weiblichen, meist ein Buch oder eine Zeitung lesenden Figur im Œuvre des Künstlers häufiger wiederfindet, handelt es sich bei der hier angebotenen Darstellung der in einen Brief versunkenen Lesenden um eine seltene Erscheinung. Im selben Jahr wird das Motiv in „Brieflesendes Mädchen“ noch einmal aufgegriffen (Kunstmuseum Stuttgart), doch blickt die junge Frau dort nachdenklich ins Leere. Die in unserem Bild ernstere Konzentration auf das geschriebene Wort eines die damalige Feldpost evozierenden Briefes, der gerade erst geöffnete Umschlag und der schon bereitgelegte Bleistift eröffnen als Requisiten eine außergewöhnlich intime erzählerische Ebene mit spürbar emotionaler Bildwirkung. In anderen Bildnissen wird diese oftmals von der nachdenklichen Versunkenheit und Melancholie überschattet, hier jedoch visualisiert sie einmal mehr den Ideenreichtum und die außerordentlichen malerischen Fähigkeiten des Künstlers und Meisters des Figurenbildnisses. [CH]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

Frauenkopf mit Blumen im Haar. Um 1913.

Öl auf Malpappe.

Links oben signiert. Auf der Rückseite der Malpappe mit Beschriftungen durch Emmy „Galka“ Scheyer „1. Frauenkopf. mit Blumen im Haar“ (um 1920). Auf der Rückseite des originalen Künstlerschmuckrahmens mit der Adressbezeichnung „Giselastr.“, einem Etikett der Galerie Commeter in Hamburg sowie einer Aufschrift der Galerie Ernst Arnold in Dresden.

53,5 x 49,3 cm (21 x 19.4 in).

Mit einer Bestätigung des Alexej von Jawlensky - Archiv S.A., Locarno vom 18.8.2017.

Für dieses Gemälde liegt eine Leihanfrage des Kunstmuseums Moritzburg, Halle an der Saale, vor.

Für weitere Informationen beachten Sie bitte unseren Sonderkatalog.

Nicola Gräfin Keglevich berät Sie umfassend und exklusiv:

n.keglevich@kettererkunst.de

+49(0)89 552 44 - 175

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 2.500.000 – 3.500.000

\$ 2,875,000 – 4,025,000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis 1920).
- Emmy „Galka“ Scheyer, Wiesbaden (in Kommission aus dem Eigentum des Künstlers, ab 1920, verso mit der handschriftlichen Betitelung).
- Privatsammlung Baurat H.L.V. Rheinland-Pfalz (wohl in den 1920er Jahren erworben, bis 1957).
- Privatsammlung H.V. (1957 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1976).
- Privatsammlung H.W. (seit 1976, durch Schenkung vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky, Wanderausstellung 1920/21 (Stationen u.a. Berlin, Galerie Fritz Gurlitt; Hamburg, Galerie Commeter; München, Galerie Hans Goltz; Hannover, Kestner-Gesellschaft; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein; Frankfurt, Kunstsalon Ludwig Schames; Wiesbaden, Neues Museum; Wuppertal-Barmen, Ruhmeshalle; Mannheim, Kunsthalle, Galerie Ernst Arnold, Dresden u. a.; wechselnde Werkzusammenstellung (verso auf dem originalen Künstlerschmuckrahmen mit dem Etikett der Galerie Commeter, Hamburg sowie einer Aufschrift der Galerie Ernst Arnold, Dresden).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale), Dauerausstellung, August 2017 – Oktober 2021, Teil der Sammlungspräsentation „Wege der Moderne. Kunst in Deutschland im 20. Jahrhundert“.

- **Sensationelle Wiederentdeckung. Seit 100 Jahren im selben Familienbesitz**
- **Eines der schönsten und charaktervollsten Bildnisse aus der Werkgruppe der Köpfe vor dem Ersten Weltkrieg**
- **Mutig gesetzte Farbkontraste kulminieren in einem expressiven Farbenrausch**
- **Keine - in Qualität und Expressivität - vergleichbare Arbeit wurde in den letzten Jahren auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten!**

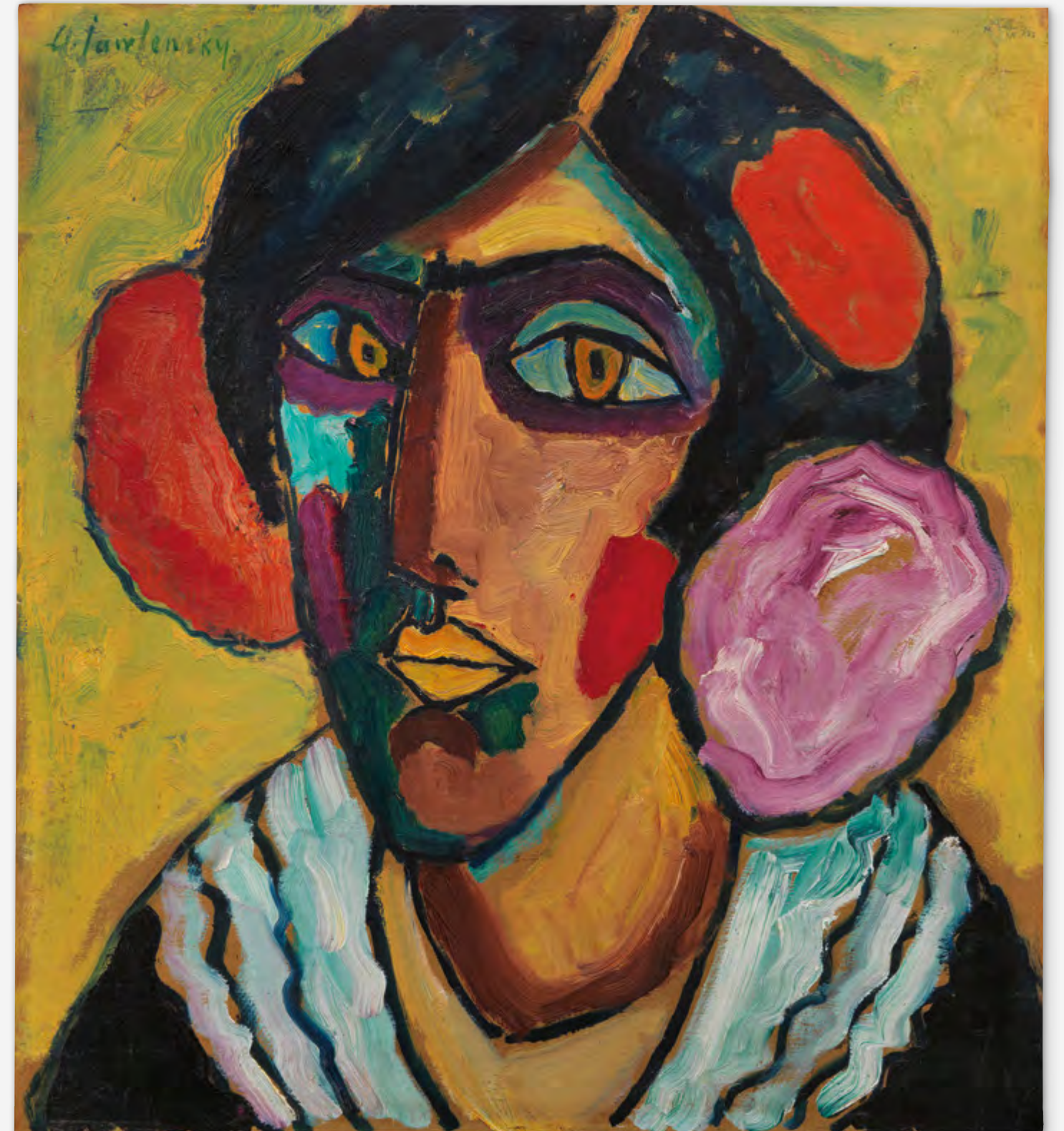
LITERATUR

- Galka Scheyer, Alexej von Jawlensky, Ausst.-Kat. zur Wanderausstellung, 1920/21, darin vermutlich als ‚Kopf 1913‘ aufgeführt.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle (Saale), Malerei der Moderne 1900 bis 1945, Bd. 20, München 2017, S. 50 mit Farbabb.
- Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Locarno (Hrsg.), Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk A. v. Jawlenskys, Bd. 4 (erscheint 2022).

FORSCHUNG

Eine Untersuchung des Schmuckrahmens zu „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ erbringt die Erkenntnis, dass es sich um den originalen Künstlerrahmen aus der Wohnung des Künstlers handelt. Die Adresse von Jawlenskys Atelierwohnung bis 1920 – „Giselastr.“ – ist handschriftlich in Sütterlin von fremder Hand in Bleistift auf der unteren Leiste notiert. Ein Etikett der Hamburger Galerie Commeter verweist zudem auf die von Galka Scheyer für die Jahre von 1920/21 organisierte Wanderausstellung.

Darüber hinaus ist eine Aufschrift in Fettkreide mit einer Nummernfolge und einem Kürzel zu finden. Aufgrund unserer Provenienzforschung können wir die Aufschrift der Dresdner Galerie Ernst Arnold zuweisen. Folgerecherchen ergeben schließlich den Nachweis, dass die oben genannte Wanderausstellung im April 1921 tatsächlich auch in eben dieser Galerie Station macht: in der von Paul Westheim herausgegebenen, monatlich erscheinenden Zeitschrift „Das Kunstblatt“ annonciert im April 1921, Heft 4, S. 127 die Ausstellung „Jawlensky“ in deren Räumlichkeiten. Damit kann die bisherige Lücke in der Ausstellungsfolge der Wanderausstellung zwischen der Station in Barmen (März 1921) und der Station in Düsseldorf (Mai/Anfang Juni 1921) geschlossen werden.



JAWLENSKY UND DAS BILDNIS

Der menschliche Kopf ist Jawlenskys wichtigstes Thema, mit dem er vor dem Ersten Weltkrieg seinen neuartigen, expressiven Stil entwickelt. Die bis 1914 entstehenden Bildnisse begründen seinen Ruhm und zählen heute ebenso wie zu Lebzeiten des Künstlers zu seinen gefragtesten und berühmtesten Arbeiten. Mit diesen starkfarbigen und expressiv vorgetragenen Köpfen scheint Jawlensky auf individualisierte Bildnisse zu verzichten, aber gleichzeitig eine stilisierte Monumentalität neu zu denken: Köpfe, die er seiner radikalen Vortragsweise unterstellt, zeigen Physiognomien aus seinem selbst entwickelten Baukasten, mit wie magisch anziehenden Augen, kräftigen Brauen, klar gesetzten Nasenrücken, strichartig umrandeten Mündern, betontem Haaransatz und buntfarbigem Wangenrot: „großflächige Zusammenstellung rein und energetisch klingender Farben, die durch Einklang mit der zeichnerischen Form besonders gehoben werden“, wie Kandinsky es so treffend charakterisiert (zit. nach: Annegret Hoberg, *Jawlensky und Werefkin - Im Kreis der Neuen Künstlervereinigung München und des Blauen Reiters*, in: *Lebensmenschen - Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin*, München 2019, S. 200-220, hier S. 203).

Im Sommer 1911 reist Jawlensky nach Prerow an der Ostsee und malt dort, wie er sich später erinnert, „meine besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben, absolut

nicht naturalistisch und stofflich. Ich habe sehr viel Rot genommen, Blau, Orange, Kadmiumgelb, Chromoxydgrün. Die Formen waren sehr stark konturiert mit Preußischblau und gewaltig aus einer inneren Ekstase heraus“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Alexej von Jawlensky. Reisen, Freunde, Wandlungen, Museum am Ostwall, Dortmund, 1998, S. 114).

Die wohl in Prerow an der Ostsee gemalten Bildnisse betitelt Jawlensky etwa „Helene mit blauem Turban“, „Blonde Frau“, „Der Buckel“, „Russin“, „Frau mit roter Bluse“. Es ist nicht überliefert, ob der Künstler für seine „figuralen Figuren“ nach der Rückkehr nach München jenen charakteristischen Modellen begegnet ist oder ob er sie gleichsam aus einem Ur-Kopf entwickelt und den Variationen der verschiedenen Charaktere typenimmanente Titel verleiht. Viele der weiblichen, bisweilen auch männlich anmutenden Köpfe aber sind auch gar nicht als individualisierte Porträts gedacht, sondern, wie ihre Titel andeuten, exotische „Typenporträts“ anderer Kulturkreise: „Asiatin“, „Französin“, „Frau aus Turkestan“, „Sizilianerin mit grünem Schal“, „Spanierin“, „Kreolische Frau“, „Byzantinische Frau“ oder „Ägyptische Frau“, „Barbarenfürstin“. Es sind aussagekräftige, ikonenhafte Bildnisse, die den Versuch Jawlenskys seit etwa 1911 belegen, vom Individuellen zum Allgemeinen zu abstrahieren, die Form der Köpfe zu vereinheitlichen, das Motiv aber malerisch und erzählerisch großartig auszuschnürceln.



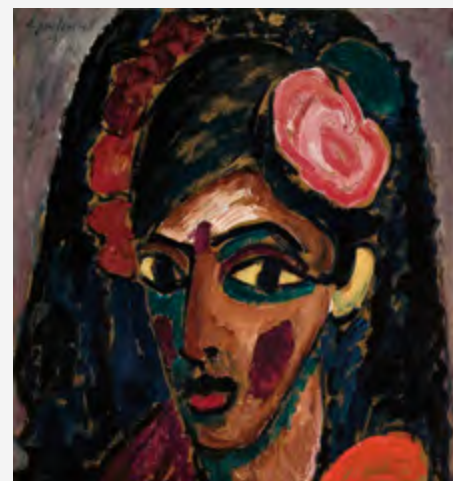
Alexej von Jawlensky, *Barbarenfürstin*, ca. 1912, Öl auf Hartfaser, Osthaus Museum, Hagen.



Alexej von Jawlensky, *Frauenkopf mit Blumen im Haar*, um 1913, Öl auf Malpappe.



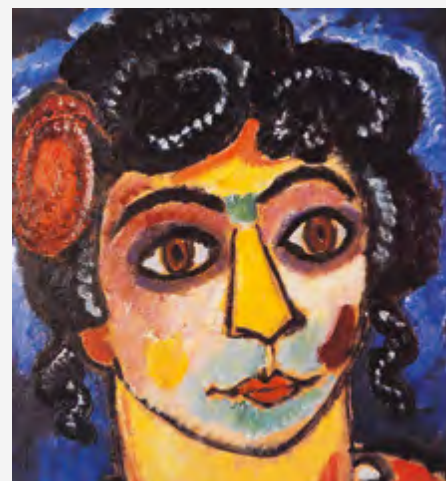
Alexej von Jawlensky, *Sizilianische Frau mit grünem Schal*, 1912, Öl auf Malpappe, Privatsammlung.



Alexej von Jawlensky, *Ägypterin*, 1913, Öl auf Malpappe, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Missouri/USA.



Alexej von Jawlensky, *Spanierin (Manola)*, 1913, Öl auf Malpappe, Kunsthaus Zürich.

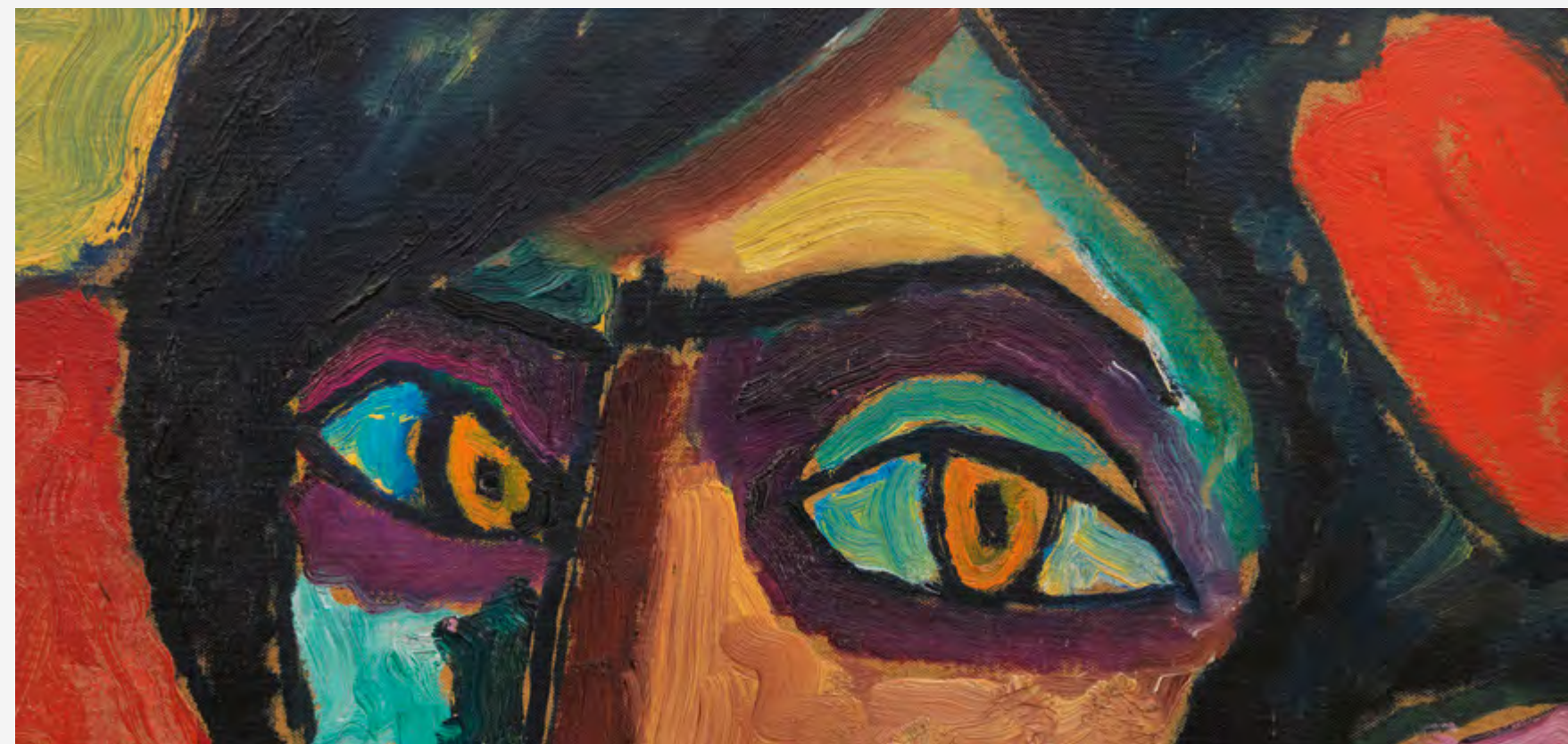
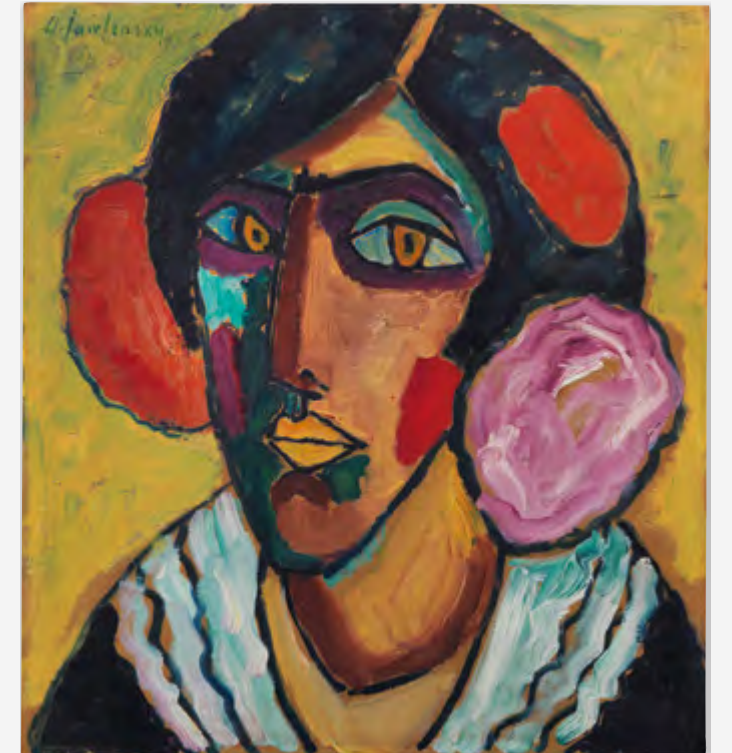
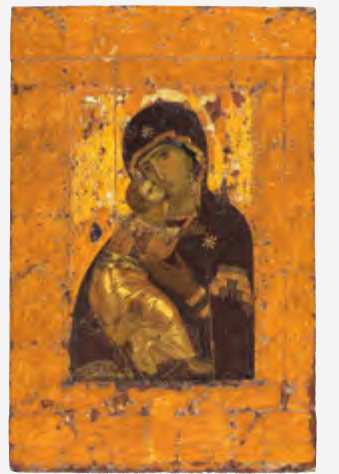
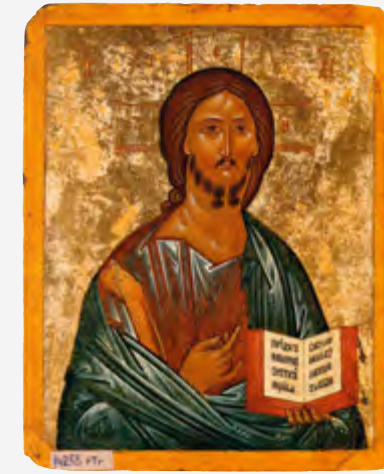


Alexej von Jawlensky, *Asiatin*, 1912, Öl auf Malpappe, Privatsammlung.

EIN MYSTISCHES SCHLÜSSELBILD

Vergleicht man „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ mit diesen wenig zuvor entstandenen expressiven Köpfen, so wird deutlich, welch enormen Schritt Jawlensky im Jahr 1913 geht. „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ ist ein Schlüsselbild innerhalb dieser bemerkenswerten künstlerischen Entwicklung, die Karl Schmidt-Rottluff noch 1934 gegenüber Jawlensky treffend zusammenfasst: „Ich bekenne Ihnen Bewunderung für das Werk, das Sie in all den Jahren geschaffen haben, das mit den starken, blutvollen Farben beginnt und das Sie zu den stillen, vergeistigten Bildern gebracht hat, die ich als wahrhaft moderne Heiligenbilder bezeichnen möchte. Es will mir scheinen, daß in diesen ein alter Ikonenmaler Ihres Volkes wieder lebendig geworden ist – so echt und gläubig und versunken, wie es nirgends heute etwas Ähnliches gibt.“ (zit. nach: Roman Zieglgänsberger, *Alexej von Jawlensky*, Köln 2016, S. 4).

Woher dieses „Neue“ kommt, macht „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ visuell unmittelbar deutlich. Jawlensky verbindet seine offensichtliche Hinwendung zu östlicher Mystik und Religiosität mit seinem inzwischen ausgeprägten expressiven Malstil. Richard Reiche, der Jawlensky Ende 1921 in der Ruhmeshalle Barmen umfänglich ausstellt, erkennt, wie sehr der Künstler von den byzantinisch geprägten Bildwelten beeinflusst ist (Feuer: *Monatsschrift für Kunst und künstlerische Kultur*, 3.1921/1922, S. 27). Wie naheliegend diese Vermutung gerade und im Besonderen bei „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ ist, zeigt nicht nur das Gemälde selbst mit dieser der ostkirchlichen Formensprache entlehnten Andeutung eines „Goldgrundes“.





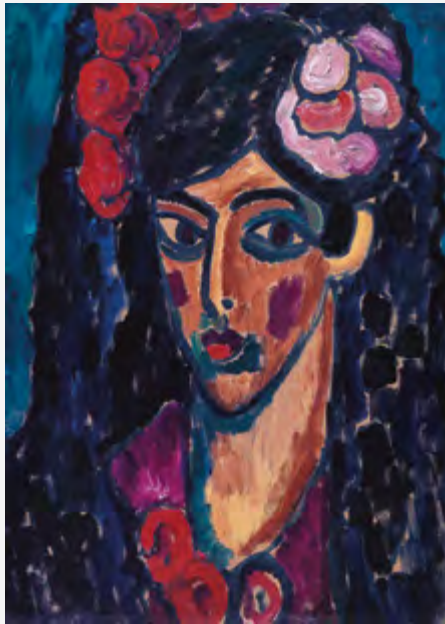
Alexej von Jawlensky, Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff, 1909, Öl auf Malpappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



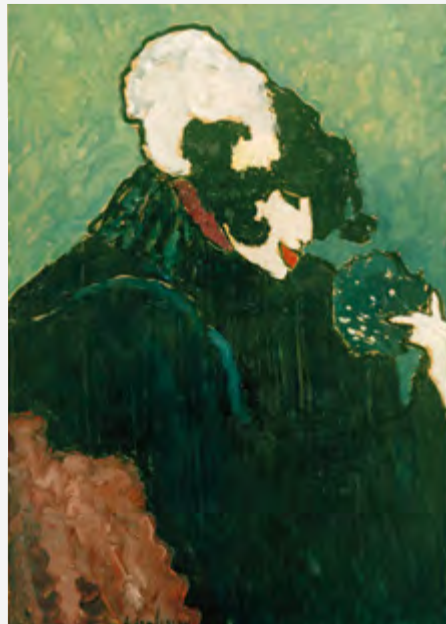
Alexej von Jawlensky, Infantin (Spanierin), 1912, Öl auf Malpappe, Privatsammlung.



Alexander Sacharoff, 1921, Foto: G. Puschtivoi.



Alexej von Jawlensky, Spanierin, 1913, Öl auf Malpappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Alexej von Jawlensky, Die weiße Feder (Der Tänzer Alexander Sacharoff), 1909, Öl auf Malpappe, Staatsgalerie Stuttgart.

MASKERADEN UND MODELLE

Auffallend bei dem Bildnis „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ ist nicht zuletzt das Dekor: Drei große, üppige Blüten, Pfingstrosen vielleicht, schmücken das schwarze, streng gescheitelte Haar der Dargestellten. Das schwarze Kleid ist mit einem hellen Spitzenkragen besetzt. Diese Kombination aus Blüten und Spitzen ist bekannt: Jawlensky setzt sie ab 1911 besonders ein in der neuen Motivgruppe der „Spanierinnen“. Aber vielleicht ist es kein weibliches Modell, sondern der Tänzer Alexander Sacharoff, der schon für diese Bilder der „Spanierinnen“ Modell steht, wie Elisabeth Erdmann-Macke überliefert: „Er malte damals großformatige starkfarbige Bilder, als Modell saß ihm oft der Tänzer Sacharoff, den er zu diesem Zweck als Frau und Spanierin mit Fächer und Mantilla verkleidete.“ (zit. nach: Elisabeth Erdmann-Macke, Erinnerung an August Macke, Stuttgart 1962, S. 191). Diese weitere Fantasien eröffnende Entdeckung, von einer Zeitzeugin explizit beschrieben, lässt ein vergleichbares Vorgehen des Künstlers durchaus auch für das Bildnis „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ annehmen. Zwischen Jawlensky und Sacharoff entwickelt sich

ab Anfang 1905 eine intensive Freundschaft. Der gebürtige Ukrainer studiert 1903/04 in Paris Malerei und lässt sich anschließend in München als Tänzer ausbilden. Im Münchner Odeon bringt Sacharoff 1910 seine ersten aufsehenerregenden Ausdruckstänze in selbstentworfenen Kostümen auf die Bühne. Folgt man der Kunsthistorikerin Annegret Hoberg, eine intime Kennerin der Münchner Kunstszene vor 1914, so wird Sacharoff neben Helene Nesnakomoff, der Mutter von Jawlenskys Sohn Andreas, zum beliebtesten Modell für den Künstler. Beide stehen Modell für die expressiven Porträts und farbigen Köpfe, die sich zur zentralen Gattung seiner Vorkriegsmalerei entwickeln: „Auch für zahlreiche weitere ‚weibliche‘ Bildnisse bis 1913, etwa die ‚Spanierin‘, saß der entsprechend kostümierte und geschminkte Tänzer Sacharoff Modell, während sich Helene in typisierten Rollen zur Asiatin oder Barbarenfürstin verwandelte und die Bildnisse etwa zu Turandot I sich vollkommen von einem realen Vorbild unabhängig machten.“ (Annegret Hoberg, zit. nach: Lebensmenschen - Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin, Mün-

chen 2019, S. 207). Gerade der intensive Blick des androgyn auftretenden Tänzers fasziniert den Maler. Er lässt den Tänzer in Rollen schlüpfen, die seiner expressiven Mentalität entsprechen. So ist Sacharoff bereits im Jahr 1909 Akteur in den großartigsten Gemälden Jawlenskys, wie das „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ mit weiß geschminktem Gesicht in zinnoberrotem Kostüm. So mimt der Tänzer im Gemälde „Die weiße Feder“ eine Japanerin in fantasievolem Kostüm und zeigt der Maler den Tänzer mit höchst erotischer Geste in dem Bildnis „Rote Lippen“. Drei Gemälde, mit denen Jawlensky nicht nur der Verkleidungskunst des Tänzers zwischen den Geschlechtern huldigt, sondern auch dessen wandelbare Mimik als Motiv für seine Bildniswelt entdeckt.

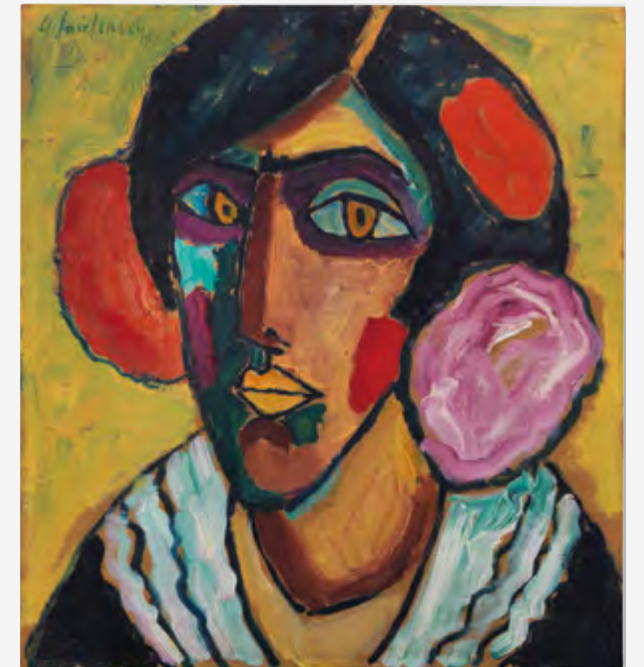


Lola Montez, Porträt von Joseph Karl Stieler, 1847, Schönheitengalerie, Schloss Nymphenburg.

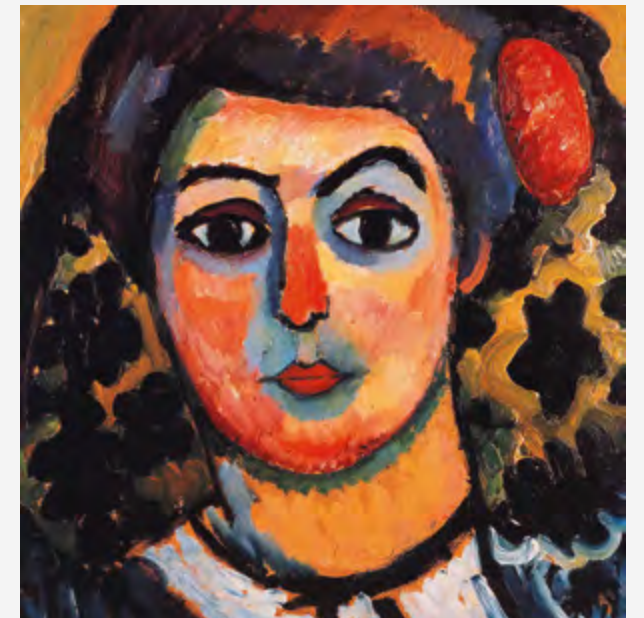
JAWLENSKY UND LOLA MONTEZ

Jawlensky zeichnet sich gerade in den wichtigen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durch seinen offenen Geist aus, durch seine genuine Fähigkeit, vorurteilsfrei die verschiedensten Impulse zu verarbeiten und zu ganz Eigenem zu verwandeln. Wie ein Schwamm saugt Jawlensky in diesen Jahren verschiedenste Inspirationen auf, und eine dieser Inspirationen scheint auf ganz andere Art die Skandalgeschichte um Lola Montez gewesen zu sein. Reflexe sind in dem Bildnis „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ unverkennbar, sie machen einmal mehr die beeindruckende Vielschichtigkeit und Vielsprachigkeit dieses Gemäldes deutlich. Es ist eine Geschichte, die Jawlenskys Vorliebe für Skurriles bezeugt. Lulu, wie der Maler von Freunden bezugnehmend auf die anzügliche Hauptfigur in Frank Wedekinds „Erdgeist“ genannt wird, liebt schließlich die Frauen ebenso wie die Maskerade, das Theater, den Tanz, das Geheimnis und auch den Skandal. Ein Ereignis, das vergleichbare Anzüglichkeiten auf sich vereint und zur Entstehungszeit von „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ in Schwabing einmal mehr in aller Munde ist, ist dem Künstler sicher nicht entgangen: die Person der Lola Montez. Elizabeth Rosanna Gilbert, bekannt als Lola Montez, ist eine weltgewandte Hochstaplerin, die als skandalträchtige Mätresse Ludwigs I. zum politischen Mühlstein wird. Seit Anfang der 1840er Jahre gibt sie sich zunächst in London und nach ihrer Flucht auch in München als spanische Tänzerin aus Sevilla aus.

1911, als Jawlensky beginnt, die Serie der „Spanierinnen“ zu malen, jährt sich ihr Todestag zum 50. Mal. Im folgenden Jahr, 1912, erscheint im Berliner Verlag von Richard Bong der historische Roman „Lola Montez“ des österreichischen Schriftstellers Joseph August Lux, dessen Auflage schnell die 30 Tausend überspringt. Dieser große Erfolg wird auch im Kreis um Jawlensky ein Thema gewesen sein, nicht zuletzt, da Lux, der dem „Werkbund“ eng verbunden ist, wie Jawlensky zur „Schwabinger Bohème“ gehört. Seit 1910 wohnt er in München, 1913 zieht er vom Lehel in die Schwabinger Adelheidstraße 35. Dass man sich mindestens aus der Ferne kennt, erscheint naheliegend. Lux beschreibt Lola Montez nicht etwa als die skandalöse Witzfigur, die sie in der Karikatur längst geworden ist.



Alexej von Jawlensky, Frauenkopf mit Blumen im Haar, um 1913, Öl auf Malpappe.



Alexej von Jawlensky, Lola (Helene Nesnakomoff), 1912, Öl auf Malpappe, Privatsammlung/Leihgabe im Museo Cantonale d'Arte, Lugano.

Lux zeichnet von ihr auch ein anderes Bild als die Politkomödie „Die Morgenröte“ von Josef Ruederer, zu deren Münchner Uraufführung in der „Allgemeinen Zeitung“ vom 15. März 1913 der Kritiker schreibt, Ruederer würde Lola zur „Dirne niedrigsten Ranges“ herabsetzen. Für Lux ist die Montez vielmehr eine „Sphinx“, ein geheimnisvolles, kam fassbares Zwitterwesen: „Eine heilig-schöne Sündhaftigkeit, eine verrückte Heilige, eine Mischung von Weib und Kind, von Heteräre und Jungfrau, liederlich und madonnenhaft sittsam, verwegen und furchtsam, [...], lasterhaft und ehrbar, egoistisch, selbstlos und hingebungsvoll [...] – kein Wunder also, dass ihretwegen die Männer einander mordeten“ (Lux, Lola Montez, S. 3).

Die gerade um 1912/13 herum also ganz enorme Präsenz eines mehr als 60 Jahre zurückliegenden Skandals wird dem Salon der „Giselisten um Werefkin und Jawlensky jedenfalls nicht entgangen sein, und es ist wohl auch kein Zufall, dass eines der „Spanierinnen“-Porträts von Jawlensky sogar als „Lola“ betitelt ist. Der ganze Habitus dieser Spanierinnen, mit Spitzenschleier und Blume im schwarzen Haar, mit durchdringendem Blick, verbindet Jawlenskys Werkgruppe mit Lola Montez, die diesen Typus nachhaltig prägte und bis heute prägt.

Ebenso sicher wie die Geschichte der Montez kennt Jawlensky ihr berühmtestes Porträt: Joseph Karl Stieler's Bildnis für Ludwig I., das in seiner ernsten Strenge und Ambivalenz so gut zu Lux' Roman passt und dort auch abgebildet ist. Das Gemälde entsteht für die weit über Münchens Grenzen hinaus bekannte „Schönheitengalerie“ des Königs. Stieler charakterisiert die strenge und zugleich geheimnisvolle, verführerisch wirkende Person mit einem auffallend weißen Spitzenkragen über dem enganliegenden, schwarzen Kleid, wie es die spanische Hofmalerei unter Velázquez vorgibt, bemerkt einen Hauch von schwarzem Schleier, der das Kopfhaar bedeckt und endet neben weiteren schmückenden Details schließlich mit den markant roten Blüten, seitlich in das gerichtete Haar gesteckt. Stellt man nun dieses Porträt der Montez neben Jawlenskys „Frauenkopf mit Blumen im Haar“, so wird die Nähe durchaus augenscheinlich. Und das betrifft nicht nur die Attribute, sondern das ebenso eigentümlich und in hellem Kontrast leuchtende Blau der melancholischen Augen zum schwarzen Haar, das daran erinnern mag, was man sich über den magischen Blick der Lola Montez erzählt: „[D]ie großen schwermütigen Augen breiten einen blauen Glanz aus; es schien, als hätte niemand Augen außer ihr: solche blaublickende [sic] Augen, die behexen konnten.“ (Lux, Lola Montez, S. 7).

DIE FLUCHT

Als der Erste Weltkrieg ausbricht, werden die Münchner Exilrussen Jawlensky und Werefkin zu Angehörigen der „Feindesmacht“ erklärt. Hals über Kopf, binnen gerade einmal 48 Stunden, müssen sie fliehen und alles in der Giselastraße zurücklassen. Lily Klee und der Maler Adolf Erbslöh kümmern sich ab Herbst 1914 um die Wohnung. Was aber geschieht mit den zahlreichen Kunstwerken, die Jawlensky 1914 zurücklassen muss? An diesem Punkt hat eine weitere wichtige Frau in seinem Leben ihren großen Auftritt: Emmy ‚Galka‘ Scheyer.



DIE AGENTIN

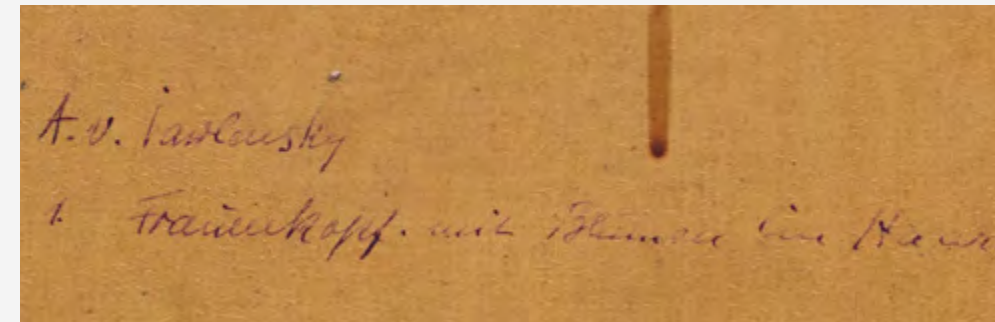
Emmy Scheyer, Tochter eines Braunschweiger Konservenfabrikanten, lernt Alexej von Jawlensky im Jahr 1916 in Lausanne anlässlich einer Ausstellung kennen. Sie, die 27-jährige Kunststudentin, er, der 52-jährige Maler, der ihr später den Spitznamen „Galka“ (Dohle) gibt. Begeistert von Jawlenskys Gemälde „Der Buckel“ beschließt sie, die eigene Malerkarriere aufzugeben und stattdessen ihre Energie für die professionelle Vermarktung von Jawlenskys Œuvre zu verwenden, in Ausstellungen und Publikationen, Verkäufe und Verhandlungen zu investieren. Ein Vertrag zwischen Galka Scheyer und Alexej von Jawlensky regelt alle Details. Erstmals reist Galka Scheyer 1919 nach München, ist in der Wohnung in der Giselastraße und sichtet die zurückgelassenen Kunstwerke. Nach der Wohnungsauflösung 1920 lagern die Kisten voller Gemälde schließlich bei Emmy Scheyer, die inzwischen wieder im elterlichen Haus in Braunschweig lebt.



Emmy Scheyer und Alexej von Jawlensky, um 1919.



Emmy Scheyer im Atelier, wahrscheinlich in Brüssel, um 1915.



„A. Jawlensky/1. Frauenkopf. mit Blumen im Haar“, handschriftliche Bezeichnung von Galka Scheyer verso auf dem hier angebotenen Gemälde.



Etikett der Galerie Commeter, Hamburg, verso auf dem Rahmen.

„FRAUENKOPF MIT BLUMEN IM HAAR“ UND DIE WANDERAUSSTELLUNG

Voller Tatendrang plant Galka Scheyer schon bald nach der ersten Bestandssichtung, das Werk Jawlenskys in einer großangelegten Wanderausstellung durch Deutschland dem Publikum wieder in Erinnerung zu rufen. Enthusiastisch schildert sie Jawlensky, wie sie die Bilder auspackt, in Gruppen unterteilt und auf die Rückseiten Etiketten mit den Titeln klebt oder direkt beschreibt, und sie wird auch Werke umrahmen. Auf die Rückseite unseres Gemäldes schreibt Galka Scheyer die Bezeichnung: „A. von Jawlensky“ und weiter etwas versetzt: „1. Frauenkopf. mit Blumen im Haar“, wobei der Zusatz „mit Blumen im Haar“ wohl in einem zweiten Schritt hinzugefügt wird. Auch ein neuer Rahmen, den Scheyer aus der Wohnung Jawlenskys mitnimmt, wird

angebracht. Auf diesem Rahmen, in dem sich das Werk „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ bis heute befindet, ist nicht nur in Sütterlin von fremder Hand die Anschrift „Giselastr.“ zu lesen, er trägt auch die Nachweise zweier Stationen der großen und vielbeachteten Wanderausstellung, auf der demnach auch das vorliegende Werk gezeigt wird. Zu finden ist ein Etikett der Galerie Commeter in Hamburg sowie eine Aufschrift in Fettkreide der Dresdner Galerie Arnold – beides Stationen der Wanderausstellung. Diese nämlich macht, was der Forschung bisher nicht bekannt war, offenbar auch in der Dresdner Galerie Arnold Station. „Das Kunstblatt“ jedenfalls annonciert im April 1921, Heft 4, S. 127 die Ausstellung „Jawlensky“ in deren Räumlichkeiten.

Zur Wanderausstellung sind zwei verschiedene Kataloge bekannt, der eine mit 100, der andere mit 136 Nummern. Die Angaben auf der Werkliste sind gleichwohl so rudimentär, dass eine zweifelsfreie Zuordnung einzelner Gemälde nur ausnahmsweise möglich ist. Hinzu kommt, dass die Werkzusammenstellung je nach Station variiert. Galka Scheyer legt die Auswahl der auszustellenden Werke mit den Ausstellungs-Stationen fest und ergänzt sie, je nach Verkaufsquote, durch weitere Gemälde. So fährt sie persönlich nach Frankfurt und besucht den Galeristen Ludwig Schames, nimmt in Hannover Kontakt zu Paul Erich Küppers auf, dem Direktor der 1916 gegründeten Kestner-Gesellschaft, verhandelt mit Richart Reiche, dem Leiter der Ruhmeshalle in Barmen (Wuppertal). Beginnen aber wird die Wanderausstellung im Sommer 1920 in der Galerie von Fritz Gurlitt in Berlin und wird nach verschiedenen Stationen auch sehr erfolgreich in Wiesbaden zu sehen sein. Hierüber berichtet Scheyer an Jawlensky: „20 Bilder verkauft 2 noch in Unterhandlung ... Fast alle sind aus der Reserve gekauft“, was so viel bedeutet wie: außer Katalog! Jawlensky ist ihr zutiefst dankbar und bedankt sich am 21. April 1921 bei Emmy Scheyer: „Ich habe meine Kunst in Ihre Hände gelegt und werde noch steigern, um Ihnen zu zeigen, daß ich leben möchte, um immer weiter zu gehen“. Und ein paar Tage später am 27. April formuliert der beeindruckte Künstler: „Gott und Schicksal haben mir auf meinem Weg Sie, Emmy, gegeben. Und ich bin Ihnen so dankbar für alles was Sie für mich machen. Gott wird Sie belohnen.“ (Zit. nach: Angelica Jawlensky in: Ausst.-Kat. Die Blaue Vier, Bern, 1997, S. 70)



Galka Scheyer, Ausstellungskatalog Wanderausstellung Alexej von Jawlensky 1920/21. Auszug aus der Werkliste des Katalogs.

EIN WIEDERENTDECKTES MEISTERWERK

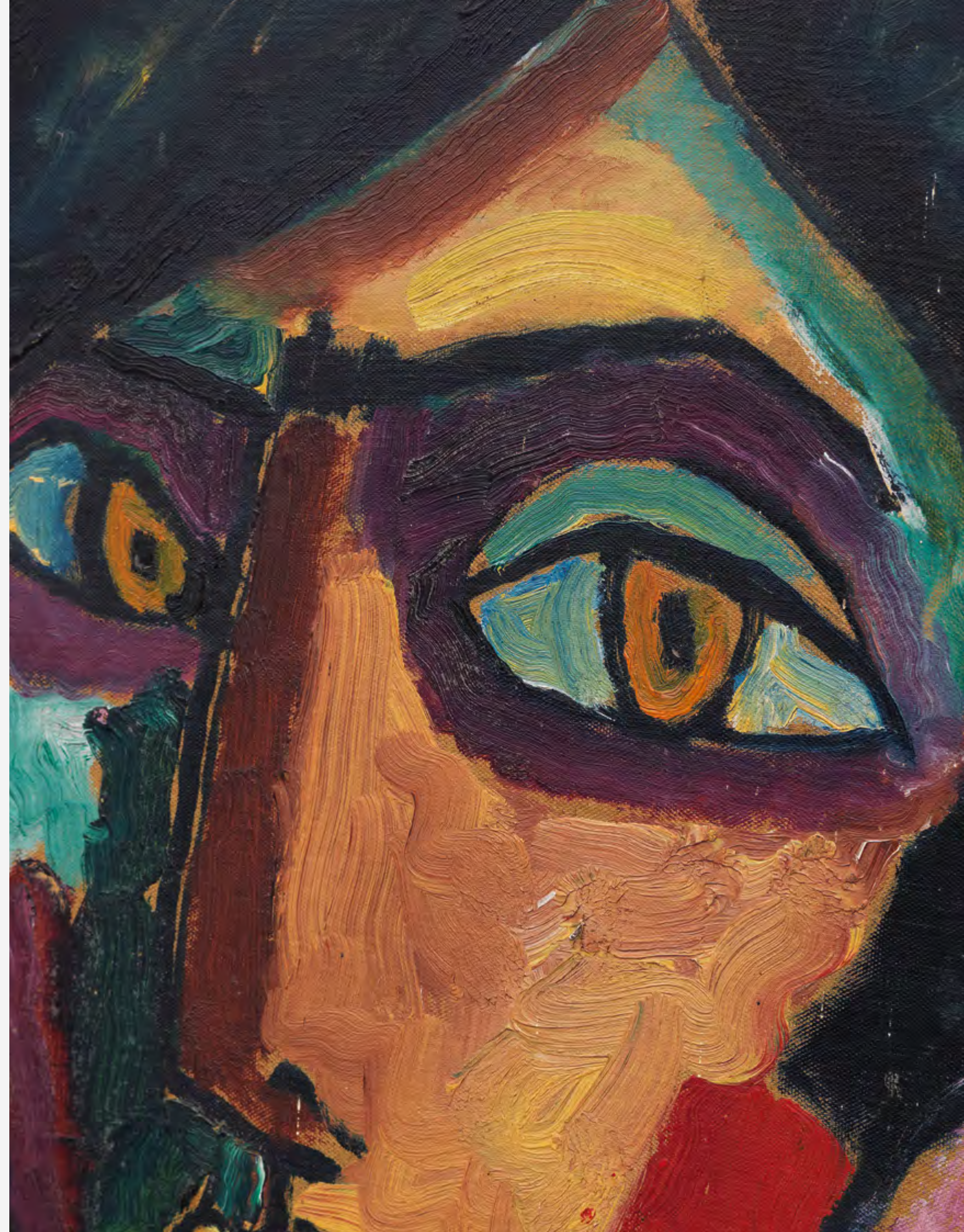
Zu welchem Zeitpunkt Jawlenskys „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ nach der großen Ausstellungstournee den Besitzer wechselt, lässt sich heute nicht mehr mit Bestimmtheit feststellen. Der Käufer war als Architekt in den 1920er Jahren im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ und im Bereich Siedlungsbau tätig. Zahlreiche seiner Bauten sind heute noch im Ursprung erhalten und in der „Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland“ beschrieben. Vielleicht sieht er damals sogar die erste Einzelausstellung des Künstlers, die Jawlensky-Schau in der Barmer Ruhmeshalle im Jahr 1911 – beruflich ist der Baumeister zu dieser Zeit in unmittelbarer Nähe tätig. Später lässt er sich im Frankfurter Umkreis nieder, wo er seine modernistischen Ideale Ende der 1920er Jahre in seiner eigenen Villa im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ umsetzt. Man kann sich lebhaft vorstellen, wie ergreifend sich der tief durchgeistigte „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ in diesem Ambiente ausgemacht haben muss.

„Frauenkopf mit Blumen im Haar“ verbleibt durch Erbgänge und Schenkung immer innerhalb der Familie. Dies mag der Grund dafür sein, dass dieses Gemälde Clemens Weiler, dem Verfasser des ersten Werkverzeichnisses, nicht bekannt war und es nicht vor 2017 im Jawlensky Archiv verzeichnet wurde. Und so gleicht die überaus erfreuliche Wiederentdeckung des Gemäldes „Frauenkopf mit Blumen im Haar“ einer kleinen Sensation. Dass wir heute in der Lage sind, dieses großartige Kunstwerk gemeinsam kennenzulernen, ist eine große Bereicherung für die Kunstgeschichte. „Wem das Glück zuteil geworden ist, ein Bild von Jawlensky zu besitzen, dem gebe ich den Rat, es gewöhnlich mit einem Vorhang zu verschließen und nur in Feierstunden sich dem Eindruck auszusetzen. Sie wollen betrachtet sein wie die kostbarsten Heiligenbilder in den Schreinen der alten Flügeltäre. Nur an Festtagen sollen sie erscheinen.“ (W. A. Luz, A. von Jawlensky. Neue Bildnisse, in: Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers & Sammlers 13, 1921, S. 684–689, hier S. 689)

Mario von Lüttichau, Agnes Thum

„Der ‚Frauenkopf mit Blumen im Haar‘ gehört zur bedeutendsten Werkphase des Künstlers kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Obwohl Jawlensky in dieser Periode ausgesprochen kraftvoll und expressiv arbeitet, versteht er es zugleich immer auch subtile Stimmungen sinnlich einzufangen. Hier ist es eine verhaltene Melancholie, die über dem gesamten Bild wie ein angenehmer Schleier liegt und den besonderen Reiz ausmacht. Nicht zuletzt deshalb ist das bislang unbekannte Gemälde mit seinem furios gemalten, rotwarmen Haarschmuck und den wogenden mintkühlen Kragenstreifen als große Entdeckung zu bezeichnen.“

Dr. Roman Zieglängsberger, Museum Wiesbaden, 2021.



FRANCIS PICABIA

1879 Paris - 1953 Paris

La résistance. Um 1943.

Öl auf festem Malkarton.
Borras 756. Rechts unten signiert. 75 x 52 cm (29,5 x 20,4 in).

Mit einer Expertise des Comité Picabia vom 3. November 2021. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis Francis Picabias aufgenommen und ist unter der Registriernummer 2162 verzeichnet.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18,36 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287,500 – 402,500

PROVENIENZ

- Galerie Klewan, München (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (um 1977 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Francis Picabia, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 29.10.-4.12.1983; Kunsthaus Zürich, 3.2.-25.3.1984; Moderna Museet, Stockholm, 7.4.-27.5.1984, Kat. Düsseldorf/Zürich 1983, S. 131 (mit SW-Abb., verso mit dem Etikett des Kunsthaus Zürich und dem Transportetikett nach Düsseldorf).

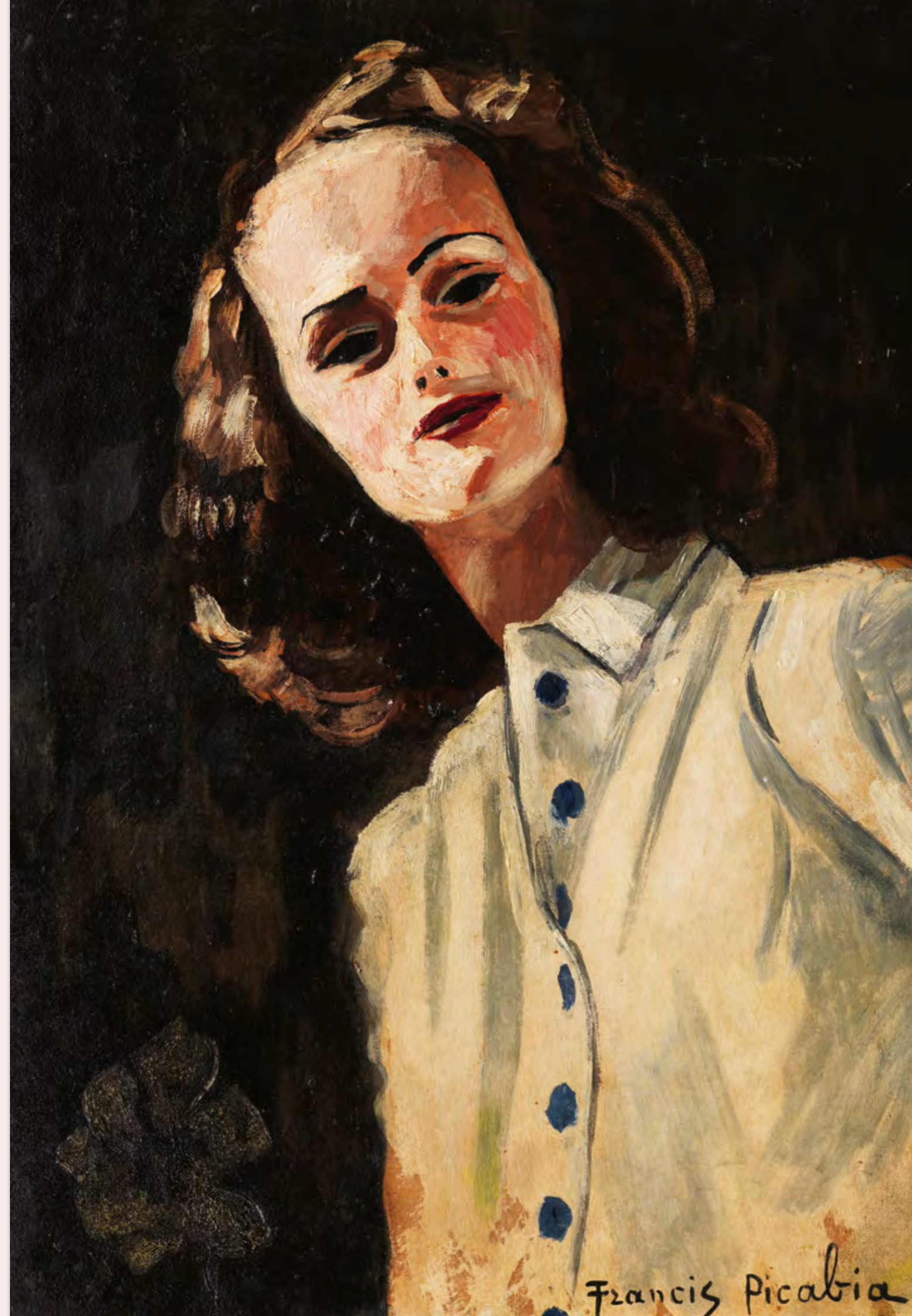
FRANCIS PICABIA – ZUR WANDELBARKEIT, PROGRESSIVITÄT UND FASZINATION SEINES ŒUVRES

Es gibt wohl kaum ein Zitat, das programmatischer für Picabias wechselvolles, vom Kubismus über Dada bis hin zu den fotobasierten Gemälden reichendes Gesamtœuvre stehen könnte. „Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung wechseln kann.“ So wechselt Picabias Denken mehrfach die Richtung und bringt immer wieder von neuem hoch progressive Ergebnisse hervor. Es ist die enorme Wandelbarkeit, die Picabias Œuvre in besonderer Weise auszeichnet. Nach Ende des Ersten Weltkriegs beginnen Picabias avantgardistische Dada-Jahre, in denen er in Paris neben Duchamp mit Collagen und Materialbildern sowie seinen Schriftbildern einen völlig neuen, von den Fesseln jeglicher Tradition befreiten Kunstbegriff propagiert. Picabias teils großformatige, assoziative Schriftbilder, wirken auf den heutigen Betrachter wie frühe Vorläufer der Werke des amerikanischen Street-Art-Künstlers Jean-Michel Basquiat. Ab Mitte der 1920er Jahre entstehen dann u. a. Landschaften, Stillleben und Porträts aus collagierten Streichhölzern, Zahnstochern, Trinkhalmen, Nudeln, Farbdosen und Pinseln, mit denen Picabia den Kunstbegriff in Richtung Materialbild weitet. Ab den späten 1920er Jahren folgen dann Arbeiten, in denen sich figürliche und abstrakte Bildebenen überlagern. Für die figürlichen Komponenten greift Picabia von nun an vereinzelt auf fotografische Vorlagen aus Zeitschriften und Magazinen zurück, die er jedoch nur als Ausgangsbasis verwendet, abstrahiert, kombiniert und mit anderen Bildebenen überlagert, was in Teilen zu beeindruckend schrillen und plakativen Ergebnissen führt, die bereits Elemente der späteren Pop-Art, etwa der Malerei William Copleys, vorwegzunehmen scheinen.



Laszlo Willinger/John Kobal, Schauspielerin
Marlene Dietrich (1901 – 1992), 1942. © Laszlo Willinger

- Neuentdeckung eines bisher unbekanntes Marlene-Dietrich-Porträts
- Picabias kunsthistorisch bedeutenden, fotobasierten Gemälde der 1940er Jahre werden nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Wegweisendes Werk für die fotobasierten Star-Porträts der Pop-Art
- Seit den 1970er Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung
- Weitere Gemälde dieser Werkphase befinden sich heute u. a. im Museum of Modern Art, New York, und im Centre Pompidou, Paris



PICABIAS FOTOBASIERTE MALEREI DER 1940ER JAHRE - AUFBRUCH IN DIE FIGURATIVE NACHKRIEGSMODERNE

Um 1940 gelangt Picabia dann aber zu einem noch unmittelbaren Umgang mit der vielfältigen medialen Bilderflut des Alltags. So begeistert etwa das 1942/43 entstandene Gemälde „Portrait d' un couple“ (Museum of Modern Art, New York), das vermutlich auf einer Vorlage aus den Printmedien oder aus dem Fernsehen basiert, mit einer malerischen Frische und Modernität, wie sie Anfang der 1940er Jahre ungewöhnlich ist und uns heute in ähnlicher Form aus dem in den 1960er Jahren entstandenen Frühwerk des Amerikaners Alex Katz geläufig erscheint. Auch das ebenfalls in den Jahren des Zweiten Weltkriegs entstandene Gemälde „L'Adoration du veau“ („Die Anbetung des Kalbes“, Centre Pompidou, Paris) ist von einer geradezu verstörenden stilistischen Modernität. Es basiert auf einer Fotografie Erwin Blumenfelds, die im Sommer 1938 im Paris Magazin unter dem Titel „Surréalisme“ publiziert worden ist.

Bereits im September 1939 hat Picabia seine Besorgnis über das europäische Kriegsgeschehen geäußert: „Ich verbringe die Zeit damit zu hoffen, dass dies ein Ende nehmen wird, dass es nicht mehr länger dauern kann, dass es ein Albtraum ist und ich aufwachen muss, um ihn zu beenden.“ (zit. nach: Francis Picabia, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich / Museum of Modern Art, New York, 2016, S. 20). Während der Zeit des Zweiten Weltkriegs hat Picabia viele seiner Werke in seinem damaligen Atelier im Fischerhafen von Golfe-Juan an der Cote d'Azur geschaffen, der wegen des Schwarzhandels streng von der Polizei überwacht wurde. Die amerikanische Schriftstellerin und Kunstsammlerin Gertrude Stein, die Picabia persönlich gekannt hat, hob als erste hervor, dass die Bilder, die Picabia in dieser Atmosphäre schuf, auf Fotografien basieren. Erst in den 1990er Jahren jedoch konnten von der Forschung erste Quellen für diese häufig erotischen Kompositionen – wie etwa das 2017 für 2,5 Millionen Euro versteigerte Gemälde „Adam et Ève“ (1942) – in der populären und leicht zugänglichen Erotikpresse der 1930er Jahre nachgewiesen werden.



Francis Picabia, Adam et Ève, 1942, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. Verkauft 2017 für 2,5 Millionen Euro. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„LA RÉSISTANCE“ – NEUENTDECKUNG EINES GEHEIMNISVOLLEN MARLENE-PORTRÄTS

In dieser Zeit entsteht auch unser geheimnisvoll-verschlossen wirkendes Damenbildnis, das aufgrund der unnahbaren Androgynität der Dargestellten eine ganz besondere Aura umgibt. Dem Katalog der 1983/84 in Düsseldorf, Zürich und Stockholm gezeigten Picabia-Ausstellung ist zu unserem geheimnisvollen Porträt, das nun erstmals aus dem Besitz einer deutschen Privatsammlung auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten wird, lediglich Folgendes zu entnehmen: „Ein Porträt von 1941 („La Résistance“) zeigt ein maskenhaftes Gesicht mit übermäßig hoher, gewölbter Stirn, stolz und verschlossen. Das Photo einer Vedette oder populären Sängerin könnte ihm als Modell gedient haben.“ (S. XL1). Einmal gesehen, geht einem die geheimnisvolle Unbekannte nicht mehr aus dem Kopf, die durch ihre Souveränität und androgyne Weiblichkeit alle Blicke auf sich zieht, und es bleibt die quälende Frage nach ihrer Identität. Aller Wahrscheinlichkeit nach tritt uns in Picabias geheimnisvoller Schöpfung ein Porträt Marlene Dietrichs entgegen, die kurz vor Kriegsbeginn ihren Hauptwohnsitz nach Paris verlegt und in den Kriegsjahren als Sängerin für die Truppen der Alliierten ihren Anteil im Kampf gegen den Nationalsozialismus zu leisten versucht. „La résistance“ lautet der Titel dieses besonderen Gemäldes, für das wir nun eine Fotografie von Laszlo Willinger aus dem Jahr 1942 als fotografische Basis ausfindig machen konnten, auf welche Picabia vermutlich über einen in der Vogue publizierten Artikel über Marlene Dietrich aufmerksam geworden ist. Der Artikel über Marlene Dietrichs Engagement als Sängerin bei den US-Truppen erschien in der Juli-Ausgabe von 1942 gemeinsam mit dem Artikel „Gertrude Stein in France“, der Picabia sicherlich aufgrund seiner Freundschaft zu der bedeutenden Mäzenin der europäischen Moderne bekannt war.

Francis Picabia, L'Adoration du veau (Die Anbetung des Kalbes), 1941-1942, Öl auf Karton, Centre Pompidou, Paris. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Francis Picabia, Portrait d'un couple (Porträt eines Paares), 1942-1943, Öl auf Karton, The Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



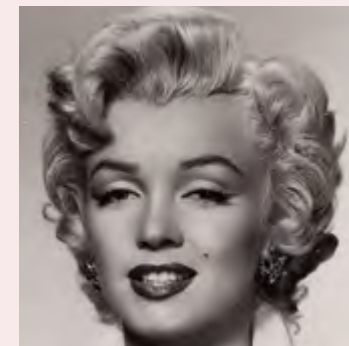
Francis Picabia, L'Oeil cacodylate (Das Kakodylat-Auge), 1921, Öl, Silbergelatineabzüge, Postkarte und Collage auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„Picasso war zwar zwei Jahre jünger als Picabia, doch blieb er in vielerlei Hinsicht der altmodischere Künstler von beiden. [...] Bekanntermaßen lehnte er die Abstraktion ebenso ab wie vorgefertigte, mechanische oder routinehafte Mittel des Kunstschaffens, insbesondere im Zusammenhang mit Fotografie.“

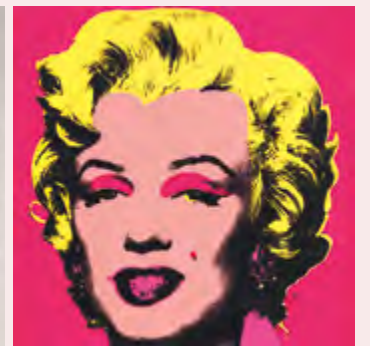
Anne Umland, Kuratorin Museum of Modern Art, New York, zit. nach: Francis Picabia, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich / Museum of Modern Art, New York, 2016, S. 14.

Willingers Fotografie zeigt die berühmte deutsche Sängerin und Schauspielerin, die bis heute aufgrund ihres unverwechselbaren, emanzipierten Stils als eine Art „Göttin der Androgynität“ gefeiert wird, in weißer Hemdbluse und schwarzer „Marlene-Hose“ kontrastreich und entrückt inszeniert im starken Scheinwerferlicht. Picabia entscheidet sich in seiner malerischen Umsetzung für einen kleineren, zoomartig auf die geradezu unwirklich erscheinenden Gesichtszüge fokussierten Bildausschnitt, der die einzigartige Aura der Dargestellten ganz ins Zentrum rückt.


Picabias vollkommen neuartiger und souveräner Umgang mit dem Bildmaterial der aufkommenden Massenmedien sollte wegweisend sein für die fotobasierte Kunst der amerikanischen Pop-Art der 1960er Jahre sowie grundlegend für Gerhard Richters frühe schwarz-weißen Fotogemälde. Die Auseinandersetzung der Malerei mit der vielfältigen medialen Bilderflut unseres Alltags ist bis heute eines der zentralen Themen zeitgenössischer Kunst. Dass Picabia bereits um 1940 die Fotografie zur legitimen Inspirationsquelle der Malerei erklärt hat, war ein äußerst mutiger Schritt, der schließlich für die Kunst der amerikanischen Pop-Art maßgeblich von Bedeutung war. Und so ist etwa für die beiden Pop-Art-Künstler Robert Rauschenberg und William Copley eine große Bewunderung für Picabias fotobasierte Malerei der 1940er Jahre belegt. Macht man sich diese kunsthistorische Entwicklung bewusst, muss Picabias geheimnisvolles Marlene-Porträt „La résistance“ also geradezu zwangsläufig als ein bedeutender Vorläufer von Warhols berühmtem, 25 Jahre später entstandenem Werk „Marilyn“ (1967) gesehen werden. [JS]



Porträt Marilyn Monroe, 1953. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



Andy Warhol, Untitled from Marilyn Monroe, 1967, Siedruck, Museum of Modern Art, New York. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



„Arbeiten auf Papier ermöglicht Gerhard Richter Distanz zu seinem berühmten malerischen Werk zu gewinnen. Es ist kein Zufall, dass er immer dann vermehrt Aquarelle hervorbringt, wenn sich die Richtung seines Schaffens verändert.“

www.gerhardrichter.com

GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Colmar (I-V). 1984.

5 Aquarelle mit Fettkreide und Graphit.

Jeweils signiert und datiert „7.2. 84“. Verso jeweils betitelt und durchlaufend nummeriert. Auf Velin. Jeweils bis zu 18 x 23,8 cm (7 x 9,3 in), jeweils blattgroß. Die vorliegenden Arbeiten sind im Online-Katalog der Aquarelle verzeichnet.

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

Zusätzliche Abbildungen, Videos und Vergleichsinformationen sowie tagesaktuelle Ergänzungen finden Sie unter www.kettererkunst.de.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000

\$ 575.000 – 805.000

PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter. Aquarelle. Graphische Sammlung, Staatsgalerie Stuttgart, 19.1.-17.2.1985, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 41-49.
- Watercolors by Beuys, Palermo, Polke, Richter, Goethe-Institut, London, 20.2.-11.4.1987.
- Gerhard Richter. Zeichnungen und Aquarelle 1964-1999. Kunstmuseum Winterthur (Schweiz), 4.9.-21.11.1999; Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, 15.1.-19.3.2000; Sammlung de Pont Museum, Tilburg (Niederlande), 1.7.-8.10.2000, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 58-62.
- Gerhard Richter. Zeichnungen, Aquarelle, neue Bilder, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld, 9.4.-18.6.2000.

- **Aquarelle sind eine kleine, aber für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre**

- **Noch nie wurde eine Folge von Richter-Aquarellen auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

- **Jedes Einzelne ein leuchtendes, farbensprühendes Kleinod aus dem Jahr seines internationalen Durchbruchs**

- **Eine vergleichbare 5-teilige Aquarell-Serie aus demselben Jahr befindet sich im Museum of Modern Art, New York**



Kurz vor der Entstehung dieses Werkes gelingt Richter der internationale Durchbruch. Die wegweisende Ausstellung, die dieses ermöglicht, ist die 1984 in Düsseldorf gezeigte Schau „von hier aus“, kuratiert von Kasper König. Gerhard Richter nimmt mit neun für die Ausstellung gemalten abstrakten Bildern teil. Der Künstler selbst sagt, dass die leuchtend gelben, abstrakten, großformatigen Bilder eine Lawine auslösten. Im März 1985 reiste die Ausstellung mit zusätzlichen Werken nach New York und wird bei Sperone Westwater und der Marian Goodman Gallery gezeigt. Das Interesse der Privatsammler und Museen ist bereits im Vorfeld so groß, dass die Preise vor der Eröffnung zweimal erhöht werden. Am Eröffnungsabend sind beide Ausstellungen fast ausverkauft, das Museum of Modern Art erwirbt ein Gemälde ebenso wie die Australian National Gallery und das Museum of Fine Arts in Boston. Dieser Erfolg zeigt Richters Aktualität und die Höhe seines Schaffens. Und das für den Künstler so wichtige Jahr 1984 ist auch das Entstehungsjahr der vorliegenden Aquarell-Serie „Colmar“.

Die Aquarelle treten in Phasen im Œuvre Richters auf. Erste Aquarelle und Zeichnungen, die zunächst wie seine Gemälde auf Fotografien basieren, entstehen 1964. Die Papierarbeiten treten fortan in größeren Zeitintervallen und meist systematisch in Serien auf. Eine intensive Auseinandersetzung mit der Aquarellmalerei beginnt ab Ende der 1970er Jahre, einen Höhepunkt findet sie in den 1980er Jahren. Erst 1985 werden erstmals Werke dieses Genres in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt. Zunächst erscheint die Aquarellkunst Richter zu verspielt, da er fürchtet, die entstehenden Blätter könnten zu verführerisch, zu „künstlerisch“ sein. Generell spielt das Medium der Aquarellmalerei in der Kunst der Nachkriegsmoderne eine untergeordnete Rolle, erst in den 1980er Jahren wird es für verschiedene Künstler wie Beuys, Tuttle, Palermo, Polke, Baselitz, Graubner oder eben Gerhard Richter wieder zu einem wichtigen Ausdrucksmittel. Formal stellen sich dem Künstler in dieser Zeit die gleichen Fragen, egal ob er in Öl oder Aquarell arbeitet. Die Ausdrucksmöglichkeiten

des Aquarells und dessen Leichtigkeit versucht er auf die große Leinwand zu übertragen. Der Künstler schätzt den nur hier möglichen Arbeitsvorgang – das Schütten, Tropfen, Auftragen von Farbe –, weil das Ergebnis nicht genau planbar ist. So wird eine „Lässigkeit“ (G. Richter, in: Dieter Schwarz, Gerhard Richter: Zeichnungen 1964-1999, Düsseldorf 1999, S. 7.) erzeugt, die in den Ölgemälden nur schwer zu erreichen ist und die Richter besonders wichtig ist, da sie den Künstler als Subjekt in den Hintergrund und Material und Farbe in den Vordergrund treten lässt. Die erste Schicht wird in breiten roten, blauen oder gelben Flächen angelegt, darüber Fettkreide oder auch mal im ersten Schritt darunter. „Mit der Beschränkung auf Primärfarben vermeide ich erst einmal einen bestimmten Ton mischen zu müssen, denn der wäre dann weniger neutral, vielleicht aber extravagant oder geschmackvoll oder wie immer. Also ist es schon besser, mit Rot, Blau und Gelb anzufangen, die Mischungen entstehen sowieso von selbst.“ (Gerhard Richter, zit.

nach: Gerhard Richter, Texte 1971 bis 2007, hrsg. von Dieter Schwarz, Köln 1999, S. 352) Die Methode des seriellen Arbeitens und das Prinzip des Zufalls sind beides feste Bestandteile im künstlerischen Schaffen Richters, die auch auf die Aquarelle zutreffen. Die kleinformatigen, leuchtenden Werke erarbeitet er in zeitlich komprimierten und intensiven Arbeitsphasen. „Ab 1984 habe ich immer Aquarellblöcke verwendet, wie sich das gehört. Es lagen jeweils etwa acht bis zwölf Blöcke nebeneinander, und diese konnten genau wie die Bilder als Serie angelegt werden [...]“ (Gerhard Richter, zit. nach: Gerhard Richter, Texte 1971 bis 2007, hrsg. von Dieter Schwarz, Köln 1999, S. 348). Selten ist wie in dem vorliegenden Fall der Aquarell-Serie „Colmar“, dass die Blätter als solche zusammengeblieben sind und von einem versierten Sammler nie auseinandergerissen wurden. Meist ersetzt bei Gerhard Richter das Datum den Titel. Wenn der Künstler seinen abstrakten Werken Titel gibt, entstehen diese nach Fertigstellung und sind rein assoziativ. Aber

die Titel können auch eine Form der Bewunderung sein, zum Beispiel für einen Künstler. In unserem Fall ist es eine Hommage an den Isenheimer Altar in Colmar. Ein Kunstwerk, das Richter tief berührt und er in einem jüngeren Interview 2016, über 20 Jahre nach Entstehung der vorliegenden Aquarelle, erneut erwähnt. Richters Gesprächspartner ist der Kurator des dänischen Louisiana Museums in Kopenhagen. Das Interview mit dem Titel „In Art we find Beauty and Comfort“ erscheint in einer Reihe von Künstlergesprächen, die auf dem Video-Channel des Museums veröffentlicht sind. Richter wird gefragt, ob Kunst Macht habe. Darauf antwortet er: „[...] Kunst hat Wert. In Kunst findet man Trost. Ich war kürzlich in Colmar. Da ist der Isenheimer Altar, eine tragische Geschichte! Ein großartiges Bild, es ist wunderbar, es gibt Trost weil es schön ist. [...]“. Beim Aquarellmalen gibt Richter Launen und Stimmungen nach. Die Bewunderung für dieses mittelalterliche Kunstwerk überträgt sich und findet in Richters abstrakter Bildsprache neue Ausdruckskraft, um eine neue Generation der Kunstszepient:innen zu faszinieren. [SM]

235

JAN SCHOONHOVEN

1914 Hof van Delft - 1994 Delft

R 70-22. 1970.

Relief. Pigment und Papiermaché auf Holz.
Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet.
104 x 104 cm (40.9 x 40.9 in).

Wir danken Herrn Antoon Melissen, Amsterdam, für die freundliche Auskunft. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 207,000 – 276,000

PROVENIENZ

- Galerie m, Bochum (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Süddeutschland (1972 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Jan Schoonhoven, Galerie m, Bochum, 6.2.-3.3.1970 (verso mit dem Etikett).
- Jan J. Schoonhoven, Städtisches Museum, Mönchengladbach, 1.3.-9.4.1972 (verso mit dem Etikett).
- Jan J. Schoonhoven, Museum van Bommel van Dam, Venlo, 17.6.-24.7.1972. Kat.-Nr. 45 (verso mit dem Etikett).
- Jan J. Schoonhoven, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 27.10.-28.11.1972 (verso mit dem Etikett).
- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Kunstgebäude, o. J. (verso mit dem Etikett).

Schoonhovens Reliefs faszinieren durch ihre formale Klarheit, ihre künstlerische Radikalität und ihre technische Perfektion. Bereits 1972 wird ihr einzigartiger Charakter als „Cool, strictly ordered, well-considered. But also familiar, humane and intimate“ beschrieben (A. Melissen, Jan Schoonhoven's silent white revolution, in: J. Schoonhoven, Galerie Zwirner, New York 2015, S. 15). Schoonhoven war ein Einzelgänger, der tagsüber seiner nicht-künstlerischen Tätigkeit in der Immobilienabteilung der niederländischen Post nachging, bevor er sich allabendlich am Esstisch seines Delfter Grachtenhauses der Arbeit an seinen Reliefs hingibt. Durch den räumlichen Kontext ihrer Entstehung sind die Formate seiner Reliefs meist auf ein Maximum von gut einem Meter im Quadrat beschränkt. 1956 entsteht mit „Motel“ sein erstes monochrom weißes Relief, das formal allerdings noch auf seinen stark abstrahierten, aber noch figürlichen Kompositionen dieser Jahre basiert. Hier jedoch findet Schoonhoven zu der sein weiteres Schaffen prägenden Arbeit mit Papiermaché. Allerdings sollte erst die zunehmende formale Reduktion hin zu streng geometrischen Reihungen von Rechtecken oder Quadraten wie in „R 70-22“ grundlegend sein. Der Grundstruktur des Quadrates und des Rechteckes kommt in Schoonhovens Schaffen eine entscheidende, geradezu prototypische Rolle zu. Der Künstler sieht in diesen den reinsten Ausdruck einer geometrischen Form, „R 70-22“ ist damit in beson-

- Frühes, radikal reduziertes Relief des gefeierten niederländischen „ZERO“-Protagonisten
- Eines der ersten Reliefs, in denen Schoonhoven den spannungsvollen Einsatz der Schräge für ein fein akzentuiertes Spiel mit Licht und Schatten nutzt
- Beste Provenienz: 1972 über die Schoonhovens Frühwerk exklusiv vertretende Galerie m veräußert, seitdem Teil einer deutschen Privatsammlung
- 2014/15 war Schoonhovens Werk auf den großen „ZERO“-Schauen im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und im Martin Gropius Bau, Berlin, zu sehen



Atelier Jan Schoonhoven, 1972. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Jan J. Schoonhoven, R70-28, 1970, Latexfarbe, Papier, Karton und Holz, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

derer Weise exemplarisch für Schoonhovens Schaffen: Es basiert auf der vervielfachten Reihung der Rechteckform, aus deren Zusammenstellung Schoonhoven ein großes Quadrat entwickelt. Zudem fasziniert es durch die schrägen Basisflächen der Rechtecke, die ein besonders akzentuiertes Spiel von Licht und Schatten inszenieren. Schoonhovens Reliefs begeistern durch ihre formale Klarheit und optische Ruhe. Für Schoonhoven liegt der eigentliche künstlerische Schaffensprozess vorrangig in der Konzeption und im zeichnerischen Entwurf. Dadurch hat Schoonhoven noch einmal mehr eine der zentralen künstlerischen Grundideen der niederländischen „ZERO“-Bewegung, der Gruppe „Nul“, der Schoonhoven seit 1958 angehört, auf den Punkt gebracht: die konsequente Verneinung der individuellen künstlerischen Handschrift. Schoonhovens monochrom weißes Hauptwerk zählt heute, wie auch das Schaffen von Piero Manzoni, Lucio Fontana, Günther Uecker oder Enrico Castellani, zu den bedeutendsten Beiträgen der europäischen „ZERO“-Kunst. [JS]



„The square is perhaps the purest of the basic shapes, a kind of frame of reference for all the others.“

Jan Schoonhoven, 1972, zit. nach: Jan Schoonhoven, Delftse meester, De Telegraaf, 12.1.1972.



PIERO MANZONI

1933 Soncino bei Mailand - 1963 Mailand



Achrome. 1960-1962.

Mischtechnik. Nylonfaser, auf mit weißem Samtstoff umschlagener Holzplatte montiert. In mit weißem Samt ausgekleidetem Holzobjektkasten. Verso signiert und zweifach datiert. Ca. 24,5 x 19,5 cm (9,6 x 7,6 in). Objektkasten: 60 x 65 x 24,5 cm (23,6 x 25,5 x 9,6 in).

Mit einer Expertise des Archivio Piero Manzoni, Mailand, von 2015. Das Werk ist dort unter der Nummer 1375A/15 verzeichnet.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 *

\$ 207.000 – 276.000

PROVENIENZ

- Galerie Schurr, Stuttgart.
- Galerie Hans-Jürgen Müller, Stuttgart.
- Achenbach Art Consulting, Düsseldorf.

AUSSTELLUNG

- Zero, Galerie Schurr, Stuttgart, 18.5.- Ende Juli 1979.

Das vorliegende Werk ist ein faszinierendes Beispiel für die berühmte „Achrome“-Serie und beleuchtet Piero Manzonis radikalen künstlerischen Beitrag zur Nachkriegszeit. Piero Manzoni beginnt mit seinen „Achromes“ ca. 1957/58, monochrome Bildwerke, die von der Farbe befreit sind und die er bis zu seinem frühen Tod weiter entwickelt. Zu seinem Ziel wird es, eine vollständig weiße Fläche zu schaffen, die in keiner Weise auf irgendein malerisches Phänomen oder Element hinweist, das außerhalb der Beschaffenheit der Fläche liegt. Er verarbeitet nassen Gips und Kaolin auf weißen Leinwänden, so dass durch den Trocknungsprozess ohne Einfluss des Künstlers Wellen, Knicke und Unregelmäßigkeiten entstehen. Für seine bahnbrechende Erforschung der monochromen Fläche aus reinem Weiß nutzt er zur Erschaffung der stark strukturierten Oberflächen eine Vielzahl unkonventioneller Medien: Kunstfaser, Kaolin, Stroh, Styropor, Bettrollen, Kaninchenfell, Kies und sogar menschliche Exkrememente, um nur einige zu nennen. In einer Zeit, in der der abstrakte Expressionismus und das Informel vorherrschen, versucht Manzoni, die gemalte Oberfläche von der Hand des Künstlers zu lösen und stattdessen eine Bildsprache zu entwickeln, die dem Zeitgeist der Nachkriegsgeneration entspricht und die Regeln des künstlerischen Ausdrucks neu definiert. Zusammen mit Lucio Fontana und Alberto Burri versucht Manzoni, sich von den Konventionen der Vergangenheit zu befreien: „Ich kann jene Maler nicht verstehen, die zwar behaupten, sich für moderne Probleme zu interessieren, sich aber auch jetzt noch vor die Leinwand stellen, als wäre sie eine Fläche,

- Aus dem kleinen Œuvre des früh verstorbenen Künstlers
- Charakteristisches Werk, das Manzonis radikalen Ausschluss der Farbe aus seiner Kunst bezeugt
- Ein vergleichbares „Achrome“ aus Nylonfaser von 1962 befindet sich im Museum of Modern Art, New York



Piero Manzoni mit einem Achrome aus Nylonfaser in seinem Apartment in Mailand, 1961. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

die mit Farben und Formen gefüllt werden muss, ganz nach dem mehr oder weniger löblichen Geschmack, mehr oder weniger im Einklang“, beklagt Manzoni, „Und warum sollten wir dieses Gefäß nicht leeren? Warum diese Oberfläche nicht befreien?“ (P. Manzoni, zit. nach: G. Celant, In the Territory of Piero Manzoni, in: G. Celant (Hrsg.), Piero Manzoni, Ausst.-Kat. Neapel, 2007, S. 30). Manzoni fordert dazu auf, sich bei der Interpretation seiner Werke auf die physische Materie zu konzentrieren, aus der sie hergestellt wurden. In diesem Werk, das zu einer Serie gehört, die Manzoni aus weißer Glasfaserwolle schuf, modellierte der Künstler die Oberfläche des Werks zu haarähnlichen Büscheln und Locken. Das Werk lebt allein von der Präsenz des Rohmaterials als selbstbestimmte reine Signifikanz, die die „a-chromatische“ Bedeutung des Werks hervorhebt. 1959 gründet Manzoni zusammen mit Enrico Castellani in Mailand die Galleria Azimut und gibt mit ihm die gleichnamige Zeitschrift heraus. Er wird zu einem wichtigen internationalen Bindeglied der „ZERO“-Bewegung. Er ist eine Art diplomatischer Kurier der „ZERO“-Künstler. Genau wie Manzoni suchen die deutschen „ZERO“-Künstler nach radikalen neuen Ausdrucksformen. Ihre Arbeiten sind sehr verschieden, gemeinsam ist ihnen das Anliegen zur Überwindung des Tachismus. „ZERO“ stellte den statischen Ansatz der traditionellen Kunst in Frage, die in Leinwand und Rahmen gefangen war. Die Künstler erweiterten den Kunstbegriff, experimentieren mit unorthodoxen Materialien und entwickeln sich schnell zur größten internationalen Künstlerbewegung der Nachkriegszeit. [SM]

CY TWOMBLY

1928 Lexington - 2011 Rom

Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio). 1967.

Bleistiftzeichnung.

Del Roscio B. 4, 181. Verso signiert, datiert und betitelt. Auf Velin von Fabriano (mit Wasserzeichen). 48,6 x 66 cm (19,1 x 25,9 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 287.500 – 402.500

PROVENIENZ

- Galleria La Tartaruga, Rom.
- Galerie Tanit, München.
- Privatsammlung München (direkt vom Vorgenannten).
- Sammlung Lothar Schirmer, München.

AUSSTELLUNG

- Cy Twombly, Galleria La Tartaruga, Rom, 26.2.1968.
- Von Beuys bis Cindy Sherman. Sammlung Lothar Schirmer, Kunsthalle Bremen; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1999.
- Cy Twombly im Lindenau-Museum, Altenburg. Photographien, Druckgraphiken, Zeichnungen. Gerhard-Altenbourg-Preis 2008, 24.5.-30.8.2009 (mit Abb.).

LITERATUR

- Nicola Del Roscio (Hrsg.), The Essential Cy Twombly, London 2014, S. 40.

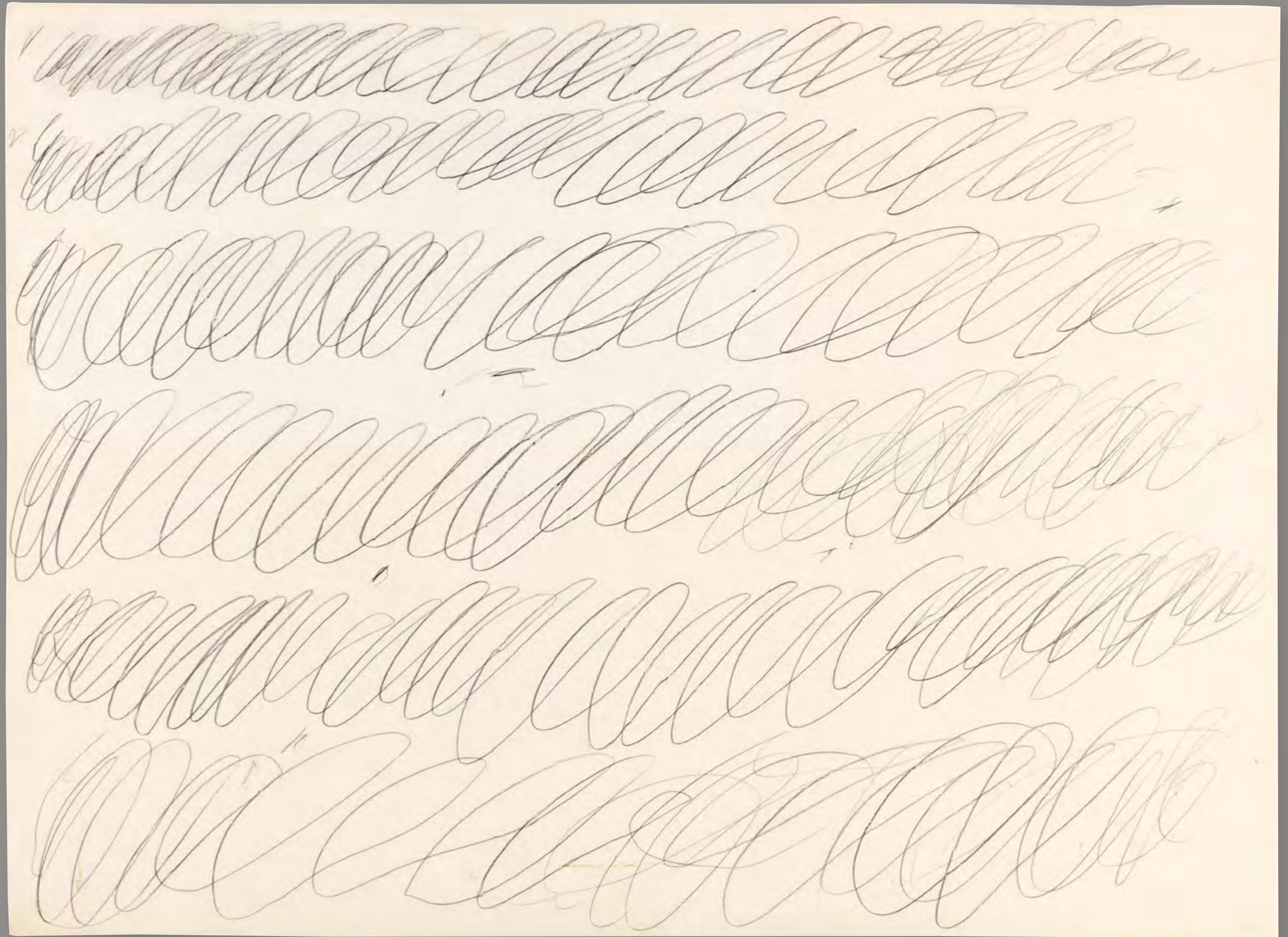
„Once, someone rang the bell of Cy’s apartment in Rome and there was an eighteen-year-old German in short Lederhosen. He had come down on a spring holiday on a bus from Germany with his pocket full of money from tips he made by delivering couture tailored clothes to clients of his mother. He wished to buy a drawing by Cy. Lothar Schirmer was his name, and later he became one of the best publishers of books on art.“

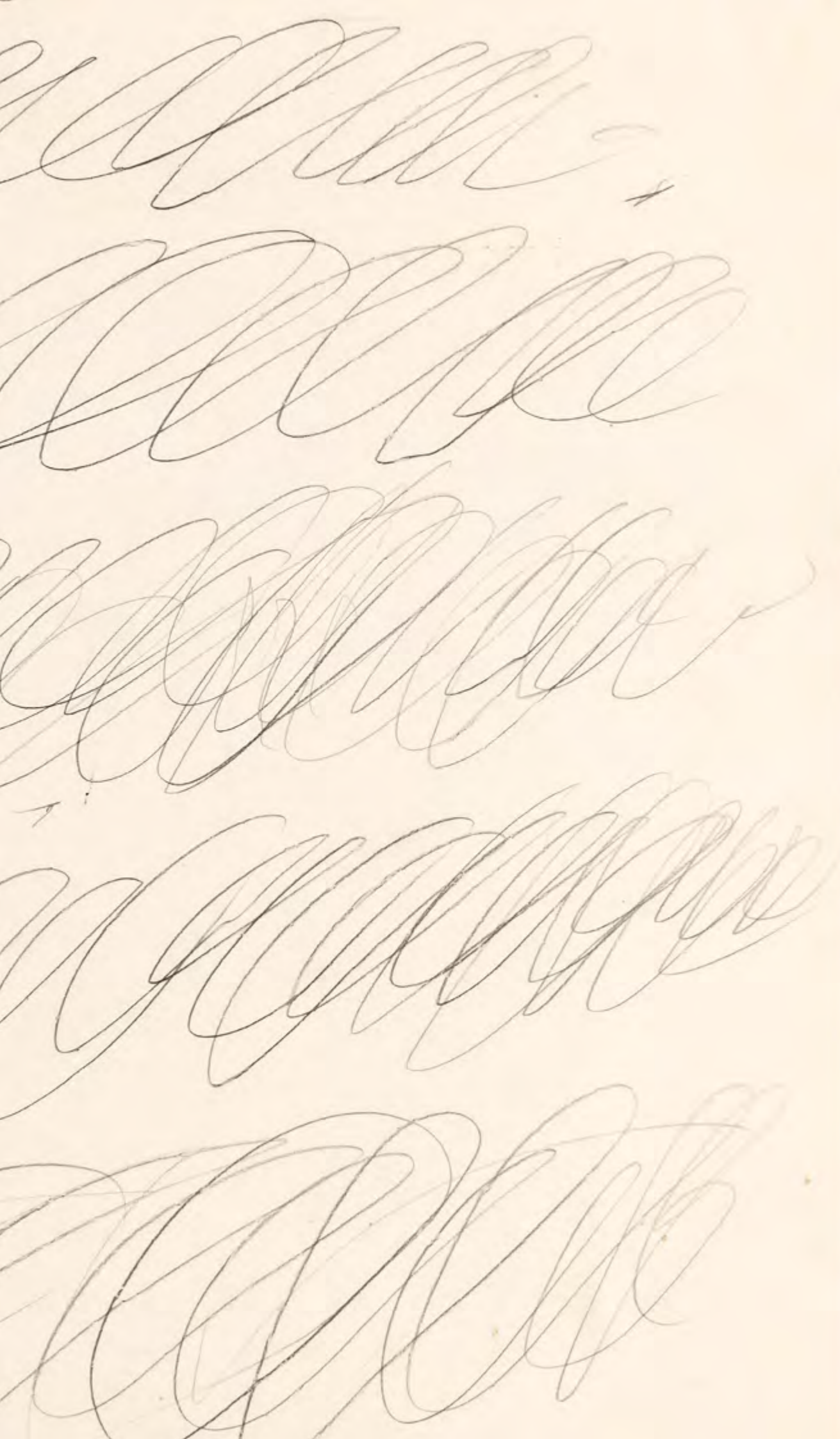
Nicola Del Roscio, Cy Twombly. Drawings, Catalogue Raisonné, V. 4, S. 12.

SKRIPTURALE MALEREI VOLL KONZENTRIERTER, KREATIVER ENERGIE

Cy Twomblys Werk „Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio)“ vereint die Paradigmen von Text und Bild mit faszinierender Wirkung und ruft aus einer Welle spiralförmiger Linien visuelle Poesie hervor. Zwischen der Subjektivität der Geste und den wiederholten Bewegungen einer mechanischen Übung oszillierend, scheinen Twomblys zarte Bleistiftlinien von konzentrierter und kreativer Energie zu vibrieren. Ähnlich wie eine Handschrift ist das Motiv formelhaft, aber nicht mechanisch. Die kräftigen grauen Linien, die sich rhythmisch und gleichmäßig über die Oberfläche ziehen, bleiben getrennt, wie Sätze, die über eine Seite geschrieben wurden. Die Linien bauen sich in einem Crescendo links oben beginnend auf. Zuerst dicht der Schreibrichtung folgend entwickeln sie sich nach rechts unten in lockerere,

raumgreifende Spiralen. Es ist eine augenscheinliche Geste des Schreibens, ein grafischer Code, der aber die Möglichkeit des Lesens negiert. Die Werke, die zwischen 1966 und 1971 entstehen und seine berühmtesten werden, zeichnen sich durch eine deutliche Abkehr von der Farbe und eine Rückeroberung der reinen Linie aus. Sie sind in der Regel in einer reduzierten Farbpalette von Weiß und Schiefergrau gehalten und werden nach ihrer Ähnlichkeit mit den Tafeln im Klassenzimmer „Blackboard Paintings“ genannt. Die Zeichnung „Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio)“, die ebenfalls während dieser fünfjährigen Schaffenszeit der „Blackboard Paintings“ entsteht, weist dieselben rätselhaften, aktivierten Schleifen auf, die die Gemälde der Serie charakterisieren, verlagert aber die „Schreib“-Ober-





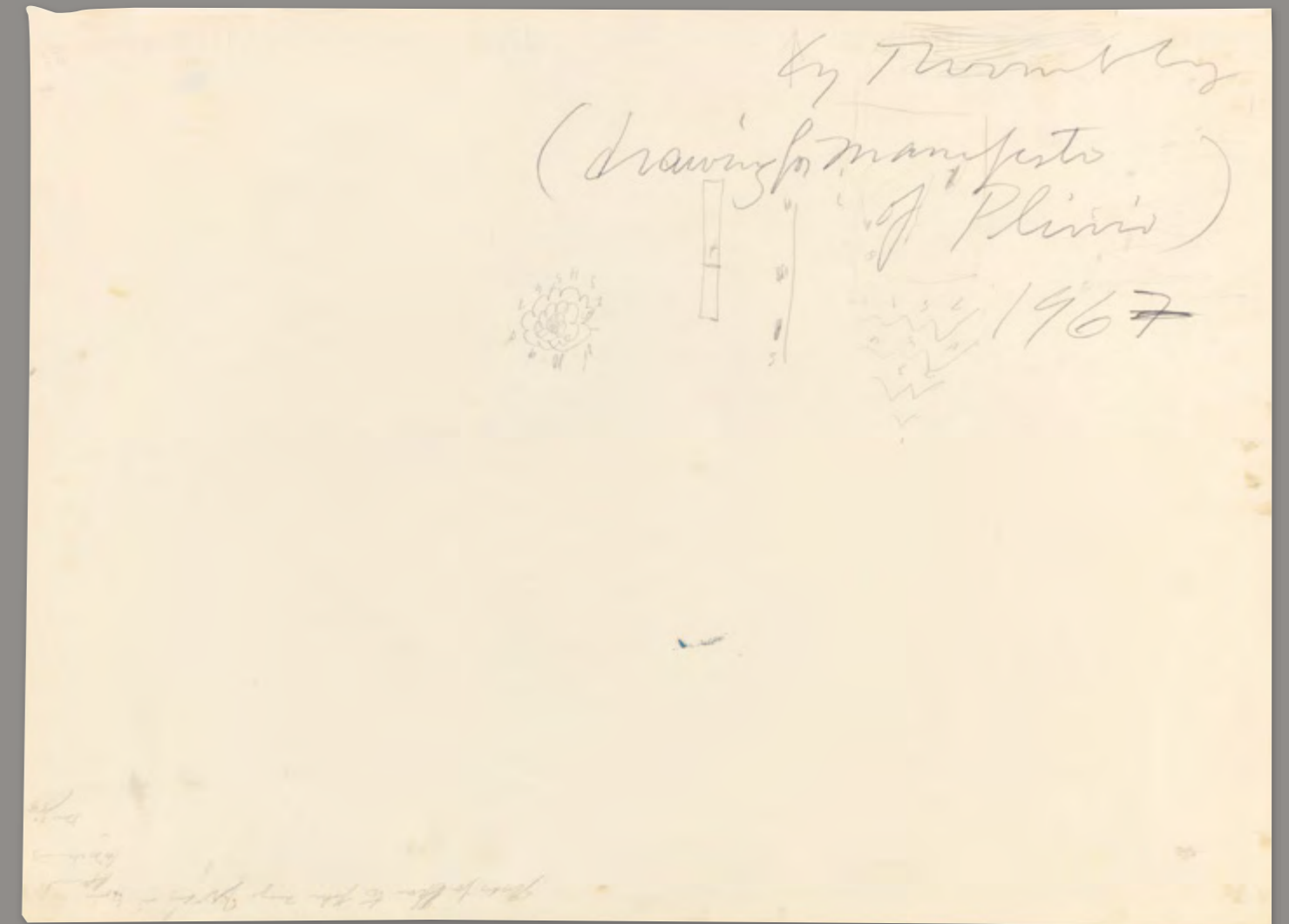
fläche von einer Tafel auf eine Notizbuchseite. Nachdem er 1966 mit dieser Werkserie begonnen hatte, erreichte Twombly ab 1969 seine künstlerische Hochzeit. Gemälde aus diesen Jahren befinden sich in bedeutenden Institutionen wie der National Gallery of Art, Washington, D.C., dem Museum of Modern Art, New York und dem Kunstmuseum Basel. Twomblys „Kritzeleien“ zeichnen sich durch eine intensive Unmittelbarkeit aus. Der helle Bildgrund des Papiers ist ein bewusster Teil der Komposition, dennoch bleibt die Linie das bestimmende Element. Das willkürlich wirkende Liniengeflecht ist stets unter der Kontrolle des Künstlers, wobei er nicht nur die Größe oder die Anzahl der Spiralformen, sondern auch den Druck und die Sensibilität hinter der Ausführung jedes Strichs meditativ berücksichtigt. In diesem Sinne verbindet „Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio)“ auf elegante Weise die unterschwellige Mystik des surrealistischen Automatismus mit der Überzeugung des abstrakten Expressionismus von der individuellen Persönlichkeit und der gestischen Intentionalität jedes Zeichens.

CY TWOMBLY – EIN KÜNSTLER ZWISCHEN DEN WELTEN

Verschiedenste Inspirationsquellen aus Kunst- und Kulturgeschichte, Natur und Wissenschaft liegen seinem vielfältigen Gesamtwerk zugrunde. Für die Entwicklung seiner wegweisenden Spiralbilder macht sich Twombly ein strenges, formelhaftes Verfahren aus dem 19. Jahrhundert zu eigen, das sich eng an die Palmer-Methode des Handschriftunterrichts an amerikanischen Grundschulen anlehnt, die auch Twombly beigebracht wurde. Palmer lehnte das Prinzip ab, dass der Schreiber die Form seiner Schrift mit geistiger Kontrolle bewusst steuert. Bei seiner Methode werden die Bewegungen des Schreibgeräts nicht durch Fingerbewegungen gelenkt, sondern von den Armmuskeln, aus der Schulter heraus, ausgeführt. Dabei werden die richtigen Muskelbewegungen in hartem Drill so lange trainiert, bis sie völlig automatisch ablaufen, wie beim Training eines Athleten. Es war eine tägliche Übung, die oft von einem Lehrer begleitet wurde, der die Zeit stoppte. Das Motiv ähnelt also diesen Übungen, überträgt aber geschickt diese grundlegende körperliche Bewegung in eine malerische. Eine weitere Inspirationsquelle ist die reiche italienische Kunstgeschichte. 1957 siedelt Cy Twombly nach Rom über und schwelgt in dem mannigfaltigen Repertoire der italienischen Kunst, die einen großen Einfluss auf sein Werk haben wird. Er ist sein Leben lang fasziniert von Leonardo da Vincis anatomischen und wissenschaftlichen Zeichnungen, die sowohl grafisch als auch abstrakt sind. Er schöpft aus beiden Welten, dem „jungen“ Amerika, seinem Geburtsland, und seiner Wahlheimat, dem „alten“ Europa und dabei insbesondere Italien. Er ist stetig auf der Suche nach den Ursprüngen der europäischen Kunst und Kultur, die in seinen Werken anklingen und die mythische Qualität seiner Kunst ausmachen. Sein langjähriger Assistent Nicola Del Roscio formuliert es so: „Cy Twombly benefitted from the fact that he lived on both shores of the Atlantic and, in particular, on the Mediterranean. That made him not only an American or European artist but bestowed upon him one of the rarest gifts: the possibility to continuously renew his art in a creative way up until the end of his life.“ (zit. nach: Nicola Del Roscio, Cy Twombly. Drawings, Catalogue Raisonné, V. 4, S. 10).

EXEMPLARISCHE ZEICHNUNG AUS DER WICHTIGEN SCHAFFENSZEIT 1966–1971

Die Zeichnung „Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio)“ wird ein Jahr nach der Entstehung als Motiv für das Plakat (ital. manifesto) der Ausstellung Cy Twomblys in der Galleria La Tartaruga in Rom verwendet. Der Leiter der Galerie ist damals Plinio De Martiis, der im Titel ebenfalls erwähnt wird. Er ist auch der erste Besitzer dieses Werkes. Die Galleria La Tartaruga eröffnet im Februar 1954 nahe der Piazza del Popolo und wird in Twomblys frühen Jahren seine wichtigste Galerie. Mit dem Galeristen-Ehepaar Plinio De Martiis und Maria Antonietta Pirandello avanciert die Galleria La Tartaruga zu einer der wichtigsten italienischen Galerien im 20. Jahrhundert unter der Prämisse, die formalen und moralischen Werte der Kunst neu zu definieren. Die Galerie wird auch die erste in Rom sein, die Ausstellungen mit zeitgenössischen amerikanischen Künstlern bespielt, unter ihnen Franz Kline, Robert Rauschenberg, Mark Rothko und Cy Twombly. Mit Arbeiten von Twombly werden es zwischen 1958 und 1970 sechs Einzelausstellungen und 12 Gruppenausstellungen werden. Plinio De Martiis wird ein wichtiger Förderer des Künstlers. Diese enge Verbindung zeigt sich auch in der Widmung dieses Blattes. Indem Plinio De Martiis die Arbeit als Bild für das Plakat der Twombly-Ausstellung von 1968 wählt, wird auch deutlich, wie sehr diese Zeichnung exemplarisch für diese Schaffenszeit ist. Die Rückseite des Blattes gibt uns noch mehr Hinweise über seine Geschichte. Es finden sich dort weitere kleine Zeichnungen. Grafische Elemente, die sich auch auf Zeichnungen und Bildern der Jahre 1959/60 wiederfinden. Auf dem Kopf stehend ist in der Ecke vermerkt „Study for How to take my Wing in your Hand“, es ist noch die Datierung „Dec 10/ 59“ zu entziffern; und vielleicht eine Widmung an Mallarmé, auf dessen Gedicht „Un autre éventail“ von 1884 Twomblys Vermerk direkt Bezug nimmt (eine Zeile des Gedichts lautet in englischer Übersetzung, die Twombly zugänglich gewesen sein mag: „To keep my wing in your hand“). Stéphane Mallarmé (1842–1898) gilt als Wegbereiter der modernen Lyrik und seine Gedichte sind Hauptwerke des Symbolismus. Seine Poesie hat großen Einfluss auf Twombly, der in seinen Werken immer wieder erfinderisch Gebrauch macht von literarischen Zitaten und Anspielungen. Überhaupt steht die Bedeutung der Poesie als Inspirationsquelle für seine Kunst außer Frage. Ein höchst spannendes Blatt also, das uns viel über Cy Twombly und sein künstlerisches Schaffen erzählt und noch viel Raum für Entdeckungen lässt. [SM]



Rückseite der hier angebotenen Arbeit „Untitled (Drawing for Manifesto of Plinio)“, 1967.

Fan

Oh dreaming lady, let me plunge
 Into pure and pathless delight,
 Invent a gentle lie,
 To keep my wing in your hand.
 A twilight coolness
 Comes over you with each pulsation
 Of the fan whose captive blow delicately,
 Displaces the horizon.
 Dizziness! how space shivers
 Like an enormous kiss
 That, madly wanting to be born,
 Cannot burst forth nor find its peace.
 Do you feel the sullen paradise
 Like laughter wearing shrouds
 Flowing up from the corner of your mouth
 At the back of the unanimous furrow!
 The scepter of pink embankments
 Inert on golden evenings, this is it
 This closed white flight that you interpose
 Against the fire of a bangle



Stéphane Mallarmés, sein Gedicht „Un autre éventail“ von 1884, geschrieben auf einem Fächer

ENRICO CASTELLANI

1930 Castelmassa/Rovigo - 2017 Viterbo

Superficie bianca. 1971.

Relief. Acrylfarbe auf reliefierter Leinwand.

Nicht bei Wirz/Sardella. Verso auf der Holzrahmung signiert, datiert und betitelt. 82 x 124 cm (32.2 x 48.8 in). [JS]

Die Arbeit ist im Archiv der Fondazione Enrico Castellani unter der Nummer 71-064 registriert. Sie wird in den in Vorbereitung befindlichen dritten Band des Werkverzeichnisses Enrico Castellani aufgenommen. Wir danken der Fondazione Enrico Castellani für die freundliche Beratung.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 207,000 – 276,000

PROVENIENZ

- Galleria dell'Ariete, Mailand (verso auf dem Holzrahmen mit dem Etikett und dem Stempel).
- Galerie Müller, Köln.
- Privatsammlung Süddeutschland (1972 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Kunstgebäude, o. J. (auf der Rückplatte mit dem Etikett).

Angeregt durch das künstlerische Schaffen Lucio Fontanas und Piero Manzonis, entwickelt Castellani ab 1959 monochrome Oberflächenstrukturen, die unser traditionelles Bildverständnis zunehmend um das Element der Tiefe erweitern. Anfang der 1960er Jahre dann setzt Castellani wohl bedeutendste Werkgruppe der „Superficie trapunte“ ein, die kunsthistorisch als einer der entscheidenden Beiträge der italienischen Nachkriegsmoderne zu werten ist und zu der auch unser eindrucksvolles Querformat zählt. Durch eine rhythmische Gliederung der Leinwand durch die Unterfütterung derselben mit Metallstiften gelingt es Castellani, den Einfall des Lichtes als gestalterisches Element mit in die Komposition einzubeziehen. Wie Fontana, der durch seine progressive Kunstauffassung der „Bucchi“ und „Concetti spaziali“ als eine Art Vorbildfigur für die jüngeren Künstler des „ZERO“-Kreises gilt und bis 1965 auf allen großen Ausstellungen der Gruppe vertreten ist, sucht auch der gut 30 Jahre jüngere Castellani den Kontakt zur Künstlergruppe „ZERO“ und nimmt ebenfalls bis 1965 an deren wichtigsten Ausstellungen teil. Castellani's Schöpfungen, mit denen er u. a. auch 1966 auf der Biennale von Venedig vertreten ist, zeichnen sich durch ihren reduzierten Perfektionismus aus, der das Spiel von Licht und Schatten zum Protagonisten seiner Kunst erklärt, die fortan weder Farbe noch Linie als Ausdrucksträger benötigt. Gleichwie die vorliegende, sanft schwingende Schöpfung Castellani's dem Künstler im Zuge ihrer praktischen Umsetzung Geduld, Sorgfalt und eine geradezu meditative Hingabe abverlangt hat, findet

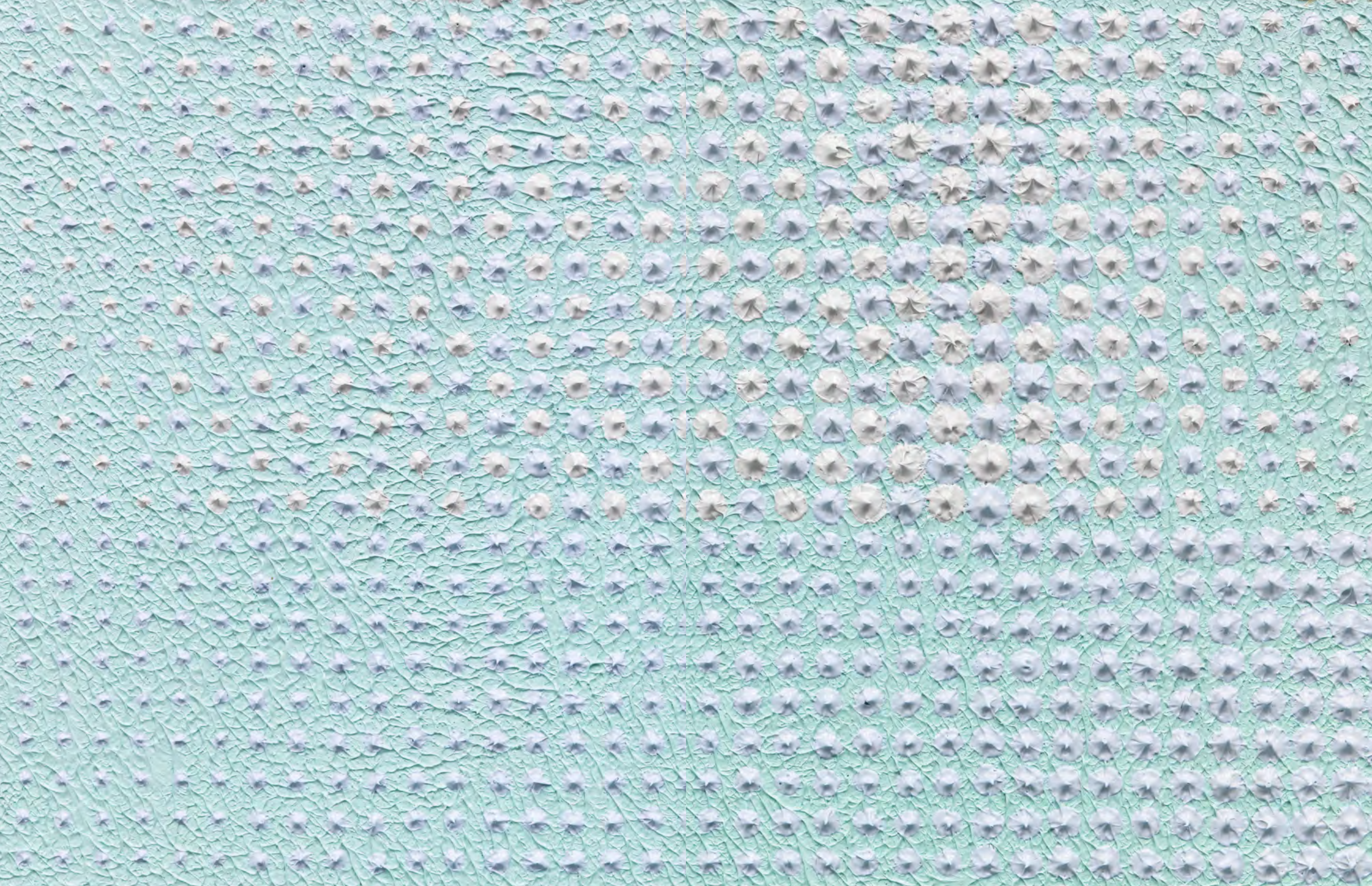
- **Frühes Licht-Relief aus der besten Schaffenszeit des italienischen „ZERO“-Protagonisten**
- **Lebendiges Spiel von Licht und Schatten, zusätzlich akzentuiert durch den spannungsvollen Gegensatz von reliefierter und glatter Fläche**
- **Seit 50 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**
- **2014/15 waren Castellani's Licht-Reliefs auf den großen „ZERO“-Schauen im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und im Martin Gropius Bau, Berlin, vertreten**



Enrico Castellani mit Beatrice Monti della Corte. XXXIII Biennale von Venedig, 1966. Foto: Ugo Mulas. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

nun auch das Auge des Betrachters in der allmählichen Erkundung der präzisen Oberflächenmodulation aus monochromen Höhen und Tiefen, konkaven und konvexen Elementen einen optischen Ruhepunkt, der ein totales Aufgehen im Gegenwärtigen und geistige Entrücktheit zu stimulieren vermag. Anders als etwa bei den Arbeiten Mark Rothkos, des Protagonisten der amerikanischen Farbfeldmalerei, sieht sich der Betrachter nicht mit einem meditativen Farbraum, sondern einem scheinbar entgrenzten, meditativen Tiefenraum konfrontiert, der ihn im Moment der Betrachtung wiederum gleichsam auf sich selbst zurückwirft. [JS]





ALMIR DA SILVA MAVIGNIER

1925 Rio de Janeiro - 2018 Hamburg

rosa - gelb - violett auf grün. 1961.

Öl auf Leinwand, original in Objektkasten montiert.

Verso signiert, datiert und bezeichnet „ulm“. Zusätzlich auch auf dem Keilrahmen signiert und datiert sowie mit den Richtungsanweisungen „haut“ und „oben“ bezeichnet. Verso auf der Rückwand des Objektkastens signiert und datiert „ulm 1961“. Dort außerdem wohl von fremder Hand bezeichnet „N 3733“. 47 x 80 cm (18.5 x 31.4 in). Objektkasten: 58,5 x 91,5 x 6,5 cm (23 x 36 x 2.6 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92,000 – 138,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler).

AUSSTELLUNG

- Almir Mavignier, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 9.10.-24.11.1968, Kat.-Nr. 43 (verso auf dem Keilrahmen mit dem handschriftlich bezeichneten Ausstellungsetikett).
- Almir Mavignier, Quadrat Bottrop, Moderne Galerie / Josef Albers Museum, Bottrop, 20.10.-8.12.1985 (verso auf dem Objektkasten mit dem handschriftlich bezeichneten Ausstellungsetikett).



Almir da Silva Mavignier (1925-2018).

„Punkte erschienen in meinen Bildern zunächst, um Farbverläufe in der Malerei zu erzielen - durch rein optische Farbmischung und nicht mehr durch Pigmentmischung.“

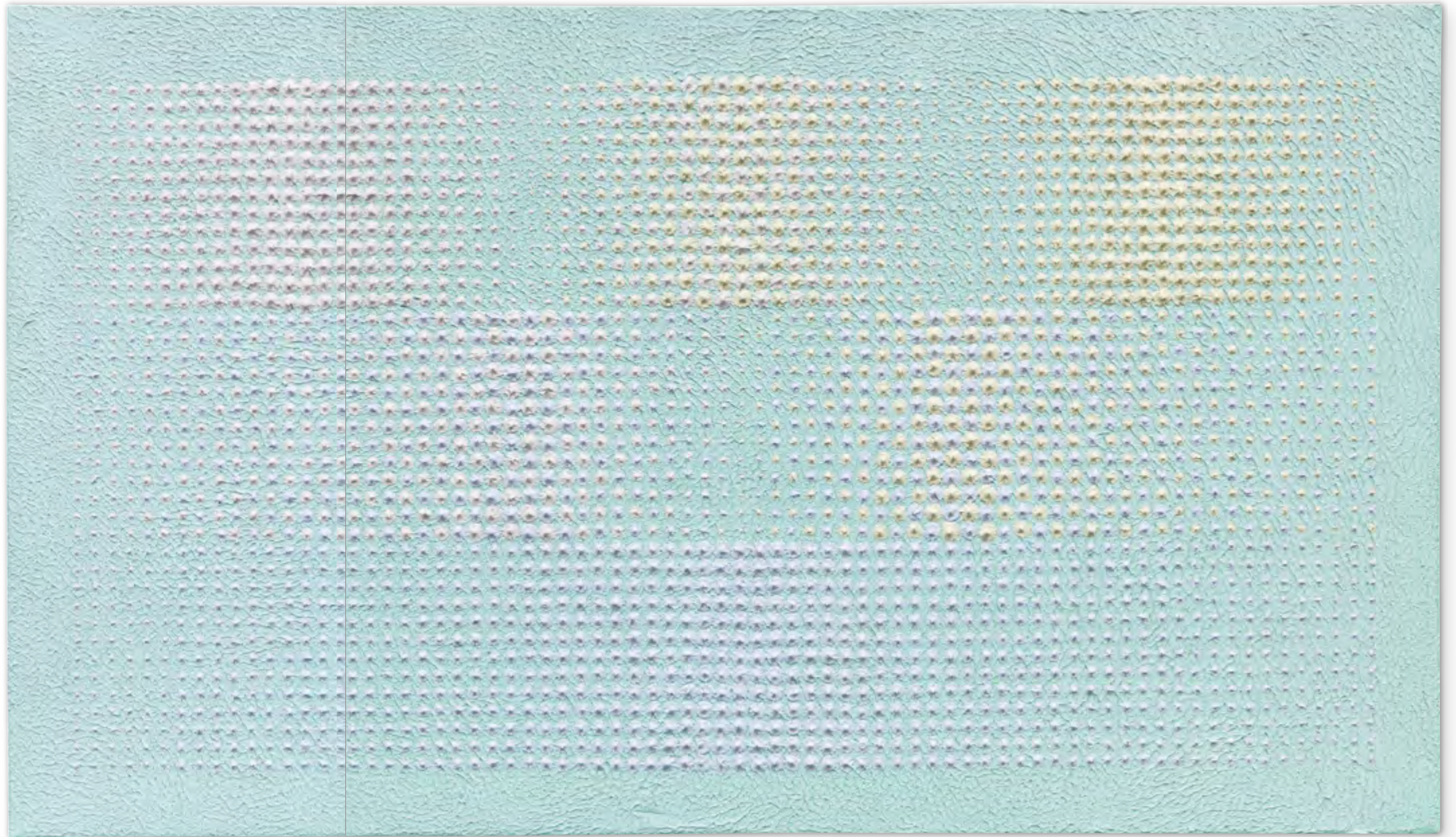
Almir da Silva Mavignier, in: Ausst.-Kat. Almir Mavignier, Galerie Denise René Hans Mayer, Krefeld 1973, zit. nach: www.mavignier.com/malerei.html.

Die Arbeiten der Jahre um 1960, zu denen auch die hier angebotene Arbeit gehört, haben im Hinblick auf das gesamte Schaffen des Künstlers die vielleicht größte Bedeutung. In diesen Jahren wird Mavignier auch international größere Aufmerksamkeit zuteil und er ist an zahlreichen wichtigen Ausstellungen beteiligt. 1961 wirkt der Künstler in großem Maße an der wegweisenden Ausstellung „Nove Tendencije“ (Neue Tendenzen) in Zagreb mit, in der man damals mithilfe progressiver, neuer Werke aus der kinetischen Kunst und der Op-Art die Grenze zwischen den verschiedenen Medien der Kunst in Frage stellt. 1964 sind Mavigniers Werke auf der 32. Biennale von Venedig und auf der documenta III in Kassel zu sehen. 1965 zeigt das Museum of Modern Art, New York, zwei seiner Werke neben Arbeiten von Josef Albers, Max Bill, Enrico Castellani, Ellsworth Kelly, Kenneth Noland, Ad Reinhardt, Bridget Riley, Frank Stella und Victor Vasarely

in der bahnbrechenden Ausstellung „The Responsive Eye“. Bereits Ende der 1950er Jahre beteiligt sich Mavignier auf Einladung von Otto Piene und Heinz Mack zudem an mehreren Ausstellungen mit den Künstlern im damaligen „ZERO“-Umkreis, u.a. stellt er auf den Ausstellungen Zero „1“, „2“ und „3“ aus. Ursula Perucchi-Petri, ehemalige Vizedirektorin des Kunsthause Zürich, zählt Mavignier damit rückblickend gar zu den „Zero-Künstlern der ersten Stunde“, und Otto Piene schreibt 1958 in einem Brief an Mavignier: „Ihre und meine künstlerischen Interessen scheinen sich in mancher Hinsicht zu begegnen. Das freut mich sehr, denn bisher hatte ich hier in Düsseldorf, wo die jüngeren Maler alle mit tachistischem Pathos einhergehen, das Gefühl, ganz und gar isoliert zu sein.“ (zit. nach www.mavignier.com/zero.html). Als Schlüsselmoment begreift der Künstler eine Aussage Paul Klees, in welcher der Bauhaus-Künstler den Schnittpunkt

zweier sich kreuzender Linien als Energiepunkt bezeichnet. Die Idee einer aus Farbpunkten komponierten Malerei war geboren. Mitte der 1950er Jahre entsteht dann das erste Werk, in dem Mavignier mit auf die Leinwand gesetzten, einfarbigen pastosen Tupfen in nur wenigen, ungemischten Farben – wie auch in unserem Werk „rosa - gelb - violett auf grün“ – eine Reliefstruktur auf der Leinwand erzeugt. Mithilfe eines in Farbe getränkten Nagelkopfes erzeugt der Künstler streng geometrisch angeordnete, erhabene Farbraster, deren Positionen auf der Leinwand er in einer mathematisch errechneten Ordnung zuvor präzise bestimmt. So entstehen serielle Reihen und Flächenkompositionen, in denen Mavignier mit der Reliefstruktur der dreidimensionalen Farbkegel und dem jeweiligen, sich verändernden Lichteinfall haptisch wie visuell faszinierende Farbreflexe und eine spürbar sinnliche, poetische Bildwirkung erzeugt. [CH]

- Seit Entstehung Teil derselben Privatsammlung
- 1964 nimmt Mavignier an der 32. Biennale von Venedig und an der documenta III in Kassel teil
- 1965 werden zwei seiner Werke in der bahnbrechenden Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art in New York ausgestellt
- Gemälde aus den 1960er Jahren befinden sich u. a. in der Daimler Art Collection, in der Sammlung der Stiftung Museum Kunstpalast und der „ZERO“-Foundation, Düsseldorf



HEINZ MACK

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

Silberfächer (Lichtblume). 1967.

Aluminiumnetz auf Aluminiumplatte auf Holz, in Objektrahmen montiert. Honisch 921 (hier betitelt Lichtblume). Rechts unten signiert und datiert. Verso abermals signiert, datiert, betitelt und mit einem Richtungspfeil versehen. 133 x 102,5 x 7 cm (52.3 x 40.3 x 2.7 in).

Mit einem Zertifikat des Atelier Mack, Mönchengladbach, von November 2021.

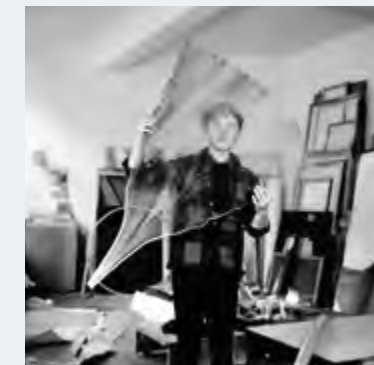
Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

- Sammlung B. Niehus, Nordhorn.
- Privatsammlung Berlin (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).



Heinz Mack, 1965.
© Foto: Maren Heyne
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

magisch wirkenden Lichts des Mondes erzeugt Mack eine überirdische Lichtwirkung und verwandelt die unberührte Landschaft auf überraschende Weise in einen artifiziellen und futuristisch licht-kinetischen Raum. In unserem „Silberfächer“ ist dieses wabenförmig-strukturierte Gitter von Mack in Form eines unten schlanken und oben breit auffächernden Flügels gebracht, indem die Struktur unten zusammengepresst und oben auseinandergezogen ist. Zugleich behält dieser Flügel seinen netzartigen Charakter, denn das Licht kann hindurchdringen und auf darunterliegenden, leicht spiegelnden Aluminiumplatte reflektiert werden. In dieser auf mehreren Ebenen spiegelnden Gestalt verfängt sich das Licht. Je nach Eigenschaft des Lichtes – kalt, warm, bewegt, statisch – ändert sich die entstehende Wirkung. Wir werden zur Flexibilität der sich immer wieder ändernden Wahrnehmung geleitet. Denn Heinz Mack verbindet mit der einerseits filigranen und andererseits absolut stabilen Struktur die vielfältigen Lichtreflexionen.

Er macht in dieser Arbeit das Licht zum Medium der Gestaltung. Durch das einfallende Licht wird die Materialität des Aluminiumgitters grundlegend verändert und nahezu aufgelöst. Das an sich harte, scharfe und kühle Material überführt er im Licht zum Warmen und Bewegten. Damit entsteht eine neue Realität. Heinz Mack gibt dem Licht seine ursprüngliche Funktion zurück: Es ist die Grundvoraussetzung der Lebendigkeit. [EH]

- Der Silberfächer (Lichtblume) lässt Licht anstelle von Farbe zum Medium werden
- Im selben Jahr entsteht auch die Flügel-Arbeit „Gruss an Yves Klein“ (Kunstmuseum Düsseldorf)
- Seine Werke befinden sich in Sammlungen internationaler Museen wie dem Museum of Modern Art in New York oder der Londoner Tate Gallery





HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T1980-E43. 1980.

Acryl auf Hartfaser auf Holzrahmen.

Links unten schwach sichtbar signiert und datiert. Verso handschriftlich datiert, betitelt und bezeichnet sowie mit Richtungspfeil.

146 x 114 cm (57.4 x 44.8 in).

Das Werk ist im Archiv der Fondation Hans Hartung et Anna-Eva Bergman, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 18.52 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115.000 – 172.500

PROVENIENZ

- Galerie Kallenbach, München (1986 direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.



Hans Hartung in seinem Atelier in Antibes. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Hans Hartung, Schatten auf Mauer, Antibes 1976, Fotografie.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

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

Olivenzweigen, mit denen er die Farbe regelrecht auf die Leinwand peitscht. In seinem Atelier in Antibes hat Hartung eine Art Werkzeugpark an Gerätschaften hinterlassen, die von diesem impulsiven Schöpfungs-Akt Ausdruck geben und – wie auch die vorliegende durch den Einsatz des Olivenzweig-Besens meisterhaft dynamisierte Komposition – von Hartungs anhaltender Experimentierfreude zeugen. Vergleicht man das fein strukturierte Ergebnis, das feine schwarze Liniengefüge, mit Hartungs fotografischem Schaffen dieser Zeit, so lassen sich spannende Parallelen erkennen. Hartung fotografiert etwa Wolkenfelder, Wasseroberflächen und Gebirgsformationen aus dem Flugzeug und hält die linearen Strukturen von Fischernetzen oder Fahrspuren von Flugzeugen auf der Landebahn fest. In einem Foto von 1976 hat Hartung das feine Geäst eines Olivenbaumes und dessen Schattenspiel auf einer Mauer bei seinem Atelier in Antibes dokumentiert. Betrachtet man dieses Foto und die luftig-feine Komposition von „T1980-E43“, dann zeigt sich sehr unmittelbar, wie grundlegend die fotografische Seh-Erfahrung Hartungs für sein außergewöhnliches malerisches Schaffen gewesen sein muss. [JS]

- Bereits 1975 widmet das Metropolitan Museum of Art, New York, dem europäischen Protagonisten der abstrakten Malerei eine Einzelausstellung
- Typisch für dieses Schaffensjahr peitscht Hartung hier die Farbe mit Olivenzweigen auf die Leinwand
- Energiegeladene Komposition, die mit ihrer dynamisch-unkontrollierten Geste von Hartungs Nähe zum amerikanischen Action-Painting zeugt
- Eine der seltenen Gemälde dieser Werkphase mit glühend rotem Zentrum
- Hartung gelangt ausgehend von seinem informellen Schaffen zu einem experimentellen und hochdynamisierten Farbauftrag





GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

11.4.89. 1989.

Öl auf Papier, original auf Karton montiert.

Auf dem Unterlagekarton signiert und datiert. 29,8 x 42 cm (11,7 x 16,5 in), blattgroß.

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

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18,54 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 80,500 – 103,500

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München.

· Privatsammlung (direkt beim Vorgenannten erworben).

Zum Zeitpunkt als das vorliegende Werk entsteht, hat Gerhard Richter bereits seit fast einem Jahrzehnt seine freien „Abstrakten Bilder“ geschaffen. Nach den Fotobildern in Graustufen, Farbkarten und anderen Arbeiten der 1960er Jahre wendet sich der Künstler Mitte der 1970er Jahre der gestischen Abstraktion zu in der Gewissheit, dass diese eine ebenso „wahrheitsgetreue“ Darstellung der Realität ermöglicht wie die figurative Malerei. Die beiden Modi sind eng miteinander verbunden – alle Kunst ist eine Art Abstraktion, da sie ein grundsätzlich fiktives Fenster zur Welt eröffnet. Richter ist auf der Suche nach dem dritten Weg zwischen Realismus und der Ungegenständlichkeit. Zunächst nähert er sich diesem Ansatz durch die Übermalung von Fotografien. In den „Vermalungen“ erarbeitet er sich ab 1971 die Struktur der Farbe als Ausdrucksmittel, indem er die Vermischung der Farben und die Bewegung des Pinsels auf der Leinwand zum Thema seiner Malerei macht. Seit den ersten Annäherungen an die Abstraktion in den 1960er Jahren zieht sich diese wie ein roter Faden durch das Werk Richters. 2020, als der Künstler das Ende seines malerischen Schaffens verkündet, sind die „Abstrakten Bilder“ zahlenmäßig seine umfangreichste Werkgruppe. Mitte der 1980er Jahre stellen sich erste internationale Erfolge ein, die abstrakten Bilder werden von internationalen Museen erworben. 1986 findet Richters erste museale Retrospektive statt. Die 1980er, in denen auch die vorliegende Arbeit entsteht, sind entscheidend für die Entwicklung seiner abstrakten Malerei. Er intensiviert die Auseinandersetzung mit der gegenstandslosen Bildsprache und lotet neue Möglichkeiten aus, der Malerei selbst die Führung zu überlassen. Bei seinen „Abstrakten Bildern“ steht der Malprozess im Mittelpunkt und die Farbe wird als Materie entdeckt. Die Arbeit auf Papier erlaubt es Richter, freier zu malen als auf der Leinwand – der Künstler beschreibt den Prozess als „impulsiver“, der zu „intimeren“ Ergebnissen führt, die „näher an den eigenen Gefühlen“ sind (G. Richter, Interview mit Anna Tilroe, 1987, in D. Elger und H.-U. Obrist, Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, 2008, S. 198). Besonders

- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Aus der kreativ vielschichtigen Schaffensperiode der 1980er Jahre, die entscheidend für Richters abstrakte Malerei ist**
- **Farbe wird hier zu Materie: Richter stellt die haptische Behandlung der Farbe in den Vordergrund**

an dem Blatt „11.4.89“ ist, wie Richter hier mit der Textur der Farbe arbeitet, durch die eher monochrome Farbigekeit stellt er diese sogar in den Vordergrund. Richter übergibt die künstlerische Kontrolle dem Medium der Farbe: wie in dem uns vorliegenden Werk mittels Abklatschens einer pastosen Farbstruktur auf Papier. Durch diesen Arbeitsprozess entstehen amorphe Gebilde, die dem Werk einen reliefartigen, fragilen Charakter verleihen und zusätzlich ein haptisches Element in die Komposition bringen. Das Farbre Relief zeigt eine abstrakte materialbezogene Behandlung der Farbe, so dass das Resultat der Erscheinung stets auf den Prozess seiner Entstehung verweist. Richter entwickelt seine figurativen und abstrakten Bildstrategien nie als gegensätzliche Standpunkte, vor allem in seinen abstrakten Werken ist der Bezug zum Naturvorbild immer da. So ist eine Assoziation zu Blättern und Pflanzen nicht von der Hand zu weisen und durchaus legitim, denn für Richter ist „[...] jeder beliebige Ausschnitt aus der Natur [...] ein ständiger Anspruch, und er ist Vorbild für meine Bilder“ (zit. nach: D. Elger, Natur und Material. Landschaftliche Abstraktion, in: Gerhard Richter Abstraktion, Ausst.-Kat. Museum Barberini, Potsdam, 30.6.-21.10.2020, S. 150). Er akzeptiert das Auftauchen figurativer Formen in seinen abstrakten Werken. Besonders ins Auge springt die dunkle Tonalität der Komposition „11.4.89“, die im Kontrast zu der stark farbigen Palette seiner frühen abstrakten Bilder steht. Sie ist wohl ein Echo auf die Grauskala der Fotobilder und dominiert auch großformatige Ölgemälde wie „Januar“, „Dezember“ und „November“ aus demselben Entstehungsjahr, die sich im Saint Louis Art Museum befinden. Richter konzentriert sich hier allein auf die Dynamik der Farbe, spielt mit den vertikalen Wellenformen, die die Komposition bestimmen. Die Verästelung der Farbe, die sich in starkem Hell-Dunkel-Kontrast über das Blatt zieht, spiegelt sich in einer Art Negativform in den reliefartigen Farbipfeln wieder. Wie eine Landkarte lässt sich die Komposition erforschen und manifestiert Richters Genialität, immer wieder neue Ausdrucksformen allein durch Farbe zu entwickeln. [SM]



ALBERT OEHLER

1954 Krefeld - lebt und arbeitet in Köln und Spanien

Ohne Titel (Triptychon). 1988.

Öl auf Holz.

Jeweils verso signiert und datiert. Das Mittelteil zudem verso bezeichnet.
Jeweils: 200 x 150 cm (78.7 x 59 in).**Dr. Sebastian Neußer berät Sie umfassend und exklusiv:**
s.neusser@kettererkunst.de
+49(0)89 552 44 - 170

Anfragezeit: 10.12.2021 – ca. 18,56 h ± 20 Min.

€ 1.500.000 – 2.500.000
\$ 1.725.000 – 2.875.000**PROVENIENZ**· Galerie Gisela Capitan, Köln.
· Privatsammlung Süddeutschland (1991 vom Vorgenannten erworben).**AUSSTELLUNG**

· Albert Oehler: Peintures/Malerei 1980-2004. Selbstportrait mit 50millionen-facher Lichtgeschwindigkeit, Musée cantonal des Beaux-Arts de Lausanne, 18.6.-5.9.2004, S. 70f. (mit doppelseitiger Abb.).

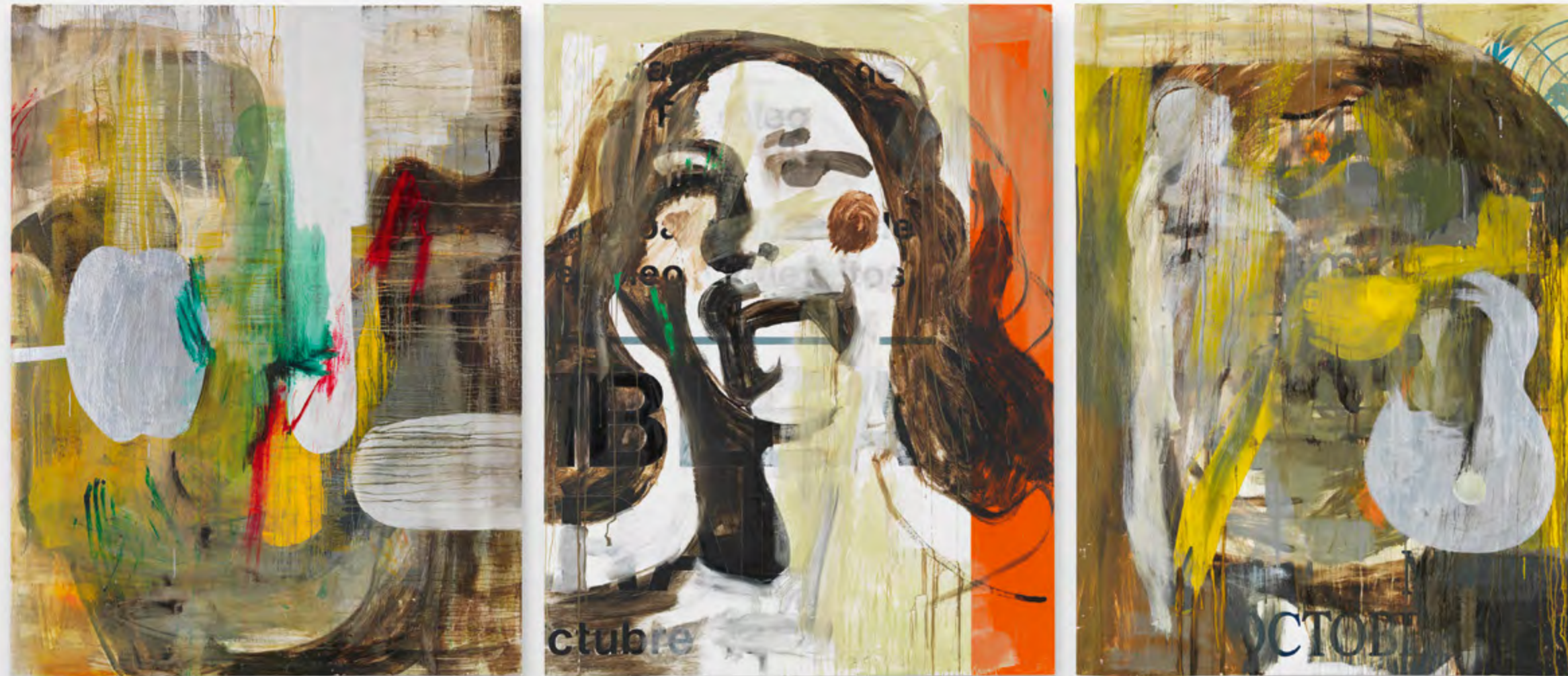
- Erstes monumentales Triptychon des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Wichtiges Programmbild aus der Zeit des Übergangs von der lesbaren Figuration zur metamorphotischen Abstraktion
- Oehler verwendet die „Pathosformel“ des Triptychons als direktes Zitat aus der Kunstgeschichte und thematisiert durch die Anordnung der Bilder das Verhältnis zwischen den drei Motiven
- Charakteristisches Werk für den von Oehler zum Ende der 1980er Jahre entwickelten Malstil, in dem erdige Lasur und harmonisch goldener Gesamtfarbklang zusammengeführt werden
- Gezeigt auf der großen europäischen Retrospektive von Albert Oehler in Lausanne (2004), Salamanca (2005) und Nürnberg (2005)

„Über Jahre habe ich mich dann in Schritten dem Pop zu nähern versucht – in dem Sinne, dass ich Eigenschaften wie Farbigkeit, Direktheit und Heiterkeit anstrebte, die man gemeinhin dem Pop zuschreibt. Ich bin bei diesen Annäherungsversuchen mit einer ganzen Menge Bilder gegen die Wand gelaufen. Diese Arbeiten habe ich anschließend vernichtet. Aber dann habe ich doch noch einen Zugang gefunden. Der Schlüssel hierfür war eine Erinnerung aus meiner Jugend, also jener Zeit, in der man noch so ganz frisch und unbedarft den Konsumterror kritisiert hat.“

Albert Oehler, 2008.

Albert Oehler wählt die „Pathosformel“ des Triptychons. Er erzählt uns eine sakral anmutende Geschichte und malt sie zudem auf Holz. Ein großer Kopf mit langen Haaren, geöffneten Augen und geöffnetem Mund, leicht schief und nicht minder theatralisch die ganze Tafel einnehmend, ein Heiland-Bild, wie wir es von der Ikonographie kennen, wird gerahmt von zwei ebenso großen Tafeln, die wie Land-

schaften anmuten; Landschaften, die aus Formen, Linien, Feldern und nicht zuletzt kräftigen Gesten strukturiert sind. Alles zusammen eine Inszenierung eines Altarretabels? Der Bezug zur mittelalterlichen Kirchenmalerei ist Albert Oehler nicht unbedingt fremd. Er nutzt diesen hier unübertrefflich aus, um lesbare Figuration mit metamorphotischer Abstraktion in der Malerei aufs Unfassbare zu verbinden.





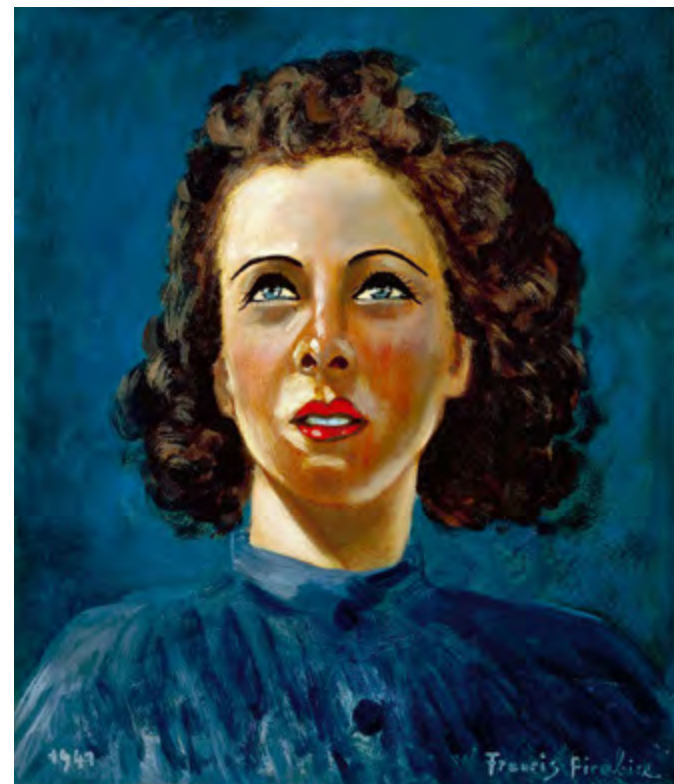
ANFÄNGE

Als Student in der Klasse von Sigmar Polke an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg (1978–1981) nimmt Albert Oehlen aktiv an künstlerischen und politischen Auseinandersetzungen der späten 1970er und der frühen 1980er Jahre teil. Damals wird das Ende der Malerei propagiert. Abgesehen von der historischen Relevanz, wird dennoch wieder kräftig losgelegt, die Generation der „Neuen Wilden“ in Berlin oder Köln erobern das Terrain. Alles ist möglich, die große „Kultur-Wort-Mal-Foto-Collage“ beginnt. Anfang der 1980er Jahre mit Punk und New Wave in der Musik wird auch die Kunst und insbesondere die Malerei zu einem medialen Ereignis: Schnell ist der Begriff der „neuen deutschen Kunst“ in aller Munde, die im stärker beleuchteten Ausstellungsbetrieb jetzt auch in Museen gefeiert wird. Die von Zdenek Felix 1984 kuratierte Ausstellung „Wahrheit ist Arbeit“ mit Werner Büttner, Albert Oehlen und Martin Kippenberger im Museum Folkwang, Essen, begleitet ein Katalog, vielmehr ein Künstlerbuch, das die Künstler mit Gemeinschaftstexten als kritische Maler und Poeten mit Tendenz zur Selbstentblößung demonstriert. Die neuen wilden Maler sind Darsteller einer ungestümen Aufbruchsstimmung und sie liefern mit entsprechend ungestümen Themen genügend Stichworte für Begeisterung hier und Ablehnung dort. Nach den Jahren gemeinsamer Entwicklung und Aufbegehren gegen das Kunstestablishment mit Büttner und Kippenberger scheint sich Oehlen vom Gewicht der demonstrativen Geste zu befreien. Die Malerei wird zum eigentlichen Subjekt jenseits des Inhalts.

Jackie Kennedy Onassis, 1969.
Foto: David Cairns.



Francis Picabia, Portrait de Suzanne, 1941.
Galerie Michael Werner, Köln/Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



WAHRHEIT DER MALEREI

Albert Oehle's Malerei zeigt, wenn man unbedingt Ismen zur Beschreibung benötigt, eine Nähe zum Neo-Expressionismus oder vielleicht besser amerikanischen Abstract Expressionism. Oehlen selbst betont zuweilen, deren Sprache zu nutzen, ohne aber deren Bildwirkung erreichen zu wollen. Seine Begegnung mit der Malerei der ‚Anderen‘ ist nicht ohne kritische Distanz und tendenziell begleitet von versteckter Polemik. Auf der Suche nach der Wahrheit in der Malerei vermitteln Oehle's Bilder somit eine Menge widersprüchliche, narrative, materialbezogene, maltechnische oder mechanisch reproduzierte Informationen. „Ausgewählte Übertreibungen“, um mit Peter Sloterdijk zu sprechen, mit denen Oehle's Bilder die Betrachtenden frontal attackieren. Weit weg von Parodie oder Nachahmung ist es eher eine Ebene des Selbstzweifels, der mitschwingt, und dennoch expressiv bleibt, wild ist. Dem Künstler geht es immer um die Organisation all dessen, was im Bild stattfindet, in diesem Geviert, unter Berücksichtigung des Narrativen oder vielleicht auch weniger Narrativen. Und bisweilen scheint es eine gewisse Zufälligkeit zu geben, was die Farbe angeht, was die Geste angeht, mit der die Komposition malerisch durchorganisiert ist. Das scheinbar zufällige oder das Verhältnis von Konkretem – hier etwa eine Fotografie, große Lettern eines Schriftzugs eines Plakats – zur übermalenden Geste steht als Struktur, zwei das ganze Format einnehmende Porträts links und rechts als wahrhafte Grundstruktur, über die der Schleier des Informellen gelegt ist. Es ist eine Malerei auf der Suche nach einer Geste, eine aktualisierte Geste, welche „die Abstraktion als Potenzial eliminieren könnte“, so Oehlen.

Albert Oehlen, Ohne Titel, 1992, Museum of Modern Art, New York.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2021



DISKURS ÜBER MALEREI

Sein Diskurs über Malerei, die Materialität der Malerei dominiert also, und dies nicht zuletzt in der Wiederholung. Mit monumentaler Größe der Leinwände und das in Schichten übereinanderlegen verschiedener Strukturen ist der Künstler seit Mitte der 1980er Jahre auf der Suche nach einem neuen Umgang mit Abstraktion, auf der Suche nach interessanter Erweiterung seiner Möglichkeiten: Es führt der Weg etwa über Pollock, über die gemalten Farbschleier von Helen Frankenthaler, über die kraftvolle Geste eines Franz Kline, und nicht zuletzt über Willem de Kooning hinaus, dessen Bildsprache, eine stete Vermittlung zwischen Abstraktion und Figuration, ihn zu einem seiner bevorzugten ‚Hausgötter‘ werden ließ und immer eine wichtige Rolle in Oehlens Bildfindung spielt. „Ich mag die Abstrakten Expressionisten. Am liebsten mag ich die Leute, die auch über die Vorgehensweise und die Methodik nachgedacht haben und die neuen Aspekte und Parameter in die Malerei eingebracht haben.“

„Ich wollte Emotionen! [...] Aber irgendwann faszinierten mich diese Akt-Bilder von Francis Picabia: Mir hat jemand erzählt, dass es ihm einfach große Freude bereitet habe, diese Frauen zu malen. Ich dachte: ‚Schade. So habe ich nie gearbeitet. Etwas, das ich ganz ernsthaft toll finde, einfach abzubilden.‘ Gleichzeitig wollte ich immer Popkunst machen, große, farbige Sachen, die einen unmittelbar ansprechen.“

Albert Oehlen, zit. nach: Interview mit Albert Oehlen von Max Dax, in: Galerie Max Hetzler (Hrsg.), Albert Oehlen 1991-2008, Berlin 2008, S. 77.

GEHEIMNIS VON OEHLENS MALEREI

Dabei geht es Oehlen jedoch nicht um das Inszenieren eines Künstlerstatements, sondern um die Auflösung der Grenzen der Malerei sowie gleichermaßen das Erproben dieser Grenzen. So findet in den Werken, die vor 1990 entstehen, eine völlige Bedeckung und Verdichtung der Bildoberfläche statt mit übermalten Collagen, Plakaten aus der Werbung, die wie hier eine Art von Unterstruktur des Gemalten bilden und dieses nun auf Formaten von drei bis vier Metern Breite oder, eher selten, in der Form eines ausladenden Triptychons im wahrsten Sinne des Wortes ‚ausbreiten‘. Hierin liegt vielleicht das Geheimnis von Oehlens Malerei: die Vielschichtigkeit, das Überdecken und Verunklären, vielleicht sogar das Sich-selbst-Zurückzunehmen, um schließlich anstehende, selbstgestellte Probleme zu lösen. Wir sehen auch eine Malerei, die schließlich bei aller Abstraktion wieder mit dem Naturalismus liebäugelt und wie hier mit einem übergroßen, ins Zentrum des Triptychons gestellten Bildnis überrascht, was auf eine Inversion von Figuration und Abstraktion hinausläuft. „Ich wollte Emotionen! [...] Aber irgendwann faszinierten mich diese Akt-Bilder von Francis Picabia: Mir hat jemand erzählt, dass es ihm einfach große Freude bereitet habe, diese Frauen zu malen. Ich dachte: ‚Schade. So habe ich nie gearbeitet. Etwas, das ich ganz ernsthaft toll finde, einfach abzubilden.‘ Gleichzeitig wollte ich immer Popkunst machen, große, farbige Sachen, die einen unmittelbar ansprechen.“ (Albert Oehlen, zit. nach: Interview mit Albert Oehlen von Max Dax, S. 77, in: Albert Oehlen 1991 2008, Galerie Max Hetzler, Berlin 2008)

Bei allem Ernst, mit dem Albert Oehlen an seine Arbeit herangeht, dem schönen Bild zu huldigen, ist neben dem Zeitkritiker, Chronist, Flaneur und Beobachter auch der Ironiker geblieben. Gegenüber Daniel Richter, seinem künstlerischen Freund, äußert Albert Oehlen den Wunsch: „Mal ein wirklich schönes Bild malen, in das wahnsinnig viel Wahrheit reingequetscht worden ist, die aber aussieht wie Kitsch“.

Albert Oehlen, Ohne Titel, 1992, Albertina Wien, Dauerleihgabe aus Düsseldorfer Privatsammlung. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



Francis Picabia, Lucie Desnos, ca. 1940-41, Metropolitan Museum of Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021

POP ART UND IKONEN

Die amerikanische Pop Art ist für Oehlen über Jahre hinweg ein schwieriger Bezugspunkt. Die Direktheit der Bildsprache und vor allem das Verhältnis von Figuration und Abstraktion, das ab den 1960er Jahren nicht zuletzt von Andy Warhol für die amerikanische Kunst neu formuliert wird, ist wegweisend. Die plakativen Motive üben eine enorme Strahlkraft aus, gleichermaßen verlieren sie jedoch im europäischen Kontext ihre subversive Kraft. Ein Teil der Bilder, die Ende der 1980er Jahre entstehen, wird vom Künstler wieder zerstört. Nicht so unser Triptychon von 1988, das als eines der Schlüsselwerke dieser Phase gelten kann. Die mittlere Bildtafel zeigt das Portrait einer Frau, doch auch die beiden äußeren Bildtafeln lassen die Umriss zweier Köpfe unter den abstrakten Ver- und Übermalungen erkennen. Annäherung und Distanz bestimmen Oehlens Beziehung zur Pop Art und dieser Ambivalenz verleiht er mit malerischer Verfremdung und Überlagerung Ausdruck. Am Beispiel der Arbeiten Sigmar Polkes lernt er vergleichbare Strategien bereits während seines Studiums kennen. Oehlen ist sich bewusst, dass die malerischen Lösungen, die noch im Geist der 1960er Jahre wurzeln, in den späten 1980er Jahren von ihm hinterfragt werden müssen. Sein Weg liegt im kritischen Rückblick. Nicht nur die Malerei der 1960er Jahre wird inzwischen in einem ganz anderen Licht gesehen, sondern auch der Umgang mit den einstigen Ikonen hat sich gewandelt. Jackie Kennedy ist zu der Zeit, als Andy Warhol sie zum wichtigen Motiv erhebt, Stil-Ikone, Präsidentengattin und Symbolfigur der US-amerikanischen Seele. Nach dem Tod Ihres Mannes und der erneuten Heirat mit Aristoteles Onassis wendet sich die fast blinde Verehrung mit voller Kraft in eine mitunter verächtliche Ablehnung. Ein Pressebild zeigt beispielhaft die mediale Umdeutung und den Wandel von Jackie Kennedy zu Jackie O. Verweist Oehlen nicht mit der Verwendung der Lettern auf den Kontext der Printmedien? Erinnern nicht die Gesichtszüge des Portraits, das breite Kinn, das Haar, die Augenbrauen und die fast greifbare Zerrissenheit an die omnipräsenten Zeitungsbilder der gefallenen Ikone? [MvL/SN]

Albert Oehlen, Ohne Titel, 1988, Rekordpreis für ein Werk des Künstlers bei der Galerie Gagosian (2019). Foto: Rob McKeever. © VG Bild-Kunst, Bonn 2021



EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/lbiza

Irisis. 1957.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert (in die nasse Farbschicht geritzt).

Verso auf dem Keilrahmen zweifach betitelt und bezeichnet „Emones“.

140,2 x 96 cm (55,1 x 37,7 in).

Das Gemälde ist mit der Inventarnummer o/345 in dem von

Dr. Ulrich Schumacher angelegten Verzeichnis der Emil Schumacher

Stiftung, Hagen, aufgeführt.

*Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 18,58 h ± 20 Min.***€ 140.000 – 180.000**

\$ 161,000 – 207,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung (direkt vom Künstler erworben).

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2001 vom Vorgenannten erworben,

Lempertz, 5.12.2001, Los 1055).

AUSSTELLUNG

· Emil Schumacher. Ein Künstler und seine Stadt (anlässlich des 85. Geburtstags

von Emil Schumacher), Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, 29.8.-5.10.1997, S.

51 (mit Abb.).

LITERATUR

· Kunsthaus Lempertz, Köln, 816. Auktion, Zeitgenössische Kunst, 5.12.2001, Los

1055 (mit Farbabb.).

- Aus demselben Entstehungsjahr wie das wichtige documenta-Bild „Für Berlin“
- Großformatiges, imposantes Werk
- 1958 werden Schumachers Arbeiten im deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig gezeigt
- 1997 Teil der retrospektiven Ausstellung im Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen
- Weitere Werke aus den 1950er Jahren sind heute Teil bedeutender musealer Sammlungen, u. a. des Metropolitan Museum of Art in New York, der Hamburger Kunsthalle und der Kunsthalle Karlsruhe

Emil Schumacher in seinem Atelier, 1967. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



„Um die Konsistenz der Farbe als Materie besser bestimmen zu können, stelle ich mir sie selbst aus Farbpulver und Bindemitteln her. [...] Ich liebe ihren pastosen Charakter, muss die Farbe anfassen und abtasten können. Um so aufregender, wenn sie körnig und dickflüssig ist. Sie muss zu einer [...] schrundigen Masse erstarren, die man aufkratzen kann.“

Emil Schumacher, zit. nach: Ausst.-Kat. Emil Schumacher. Retrospektive, Haus der Kunst, München 1998, S. 130.

Emil Schumacher gehört heute zu den bedeutendsten Vertretern des deutschen Informel. Im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit steht der Künstler am Beginn seines internationalen Durchbruchs: Nur wenig später werden seine Arbeiten 1958 im Deutschen Pavillon auf der Biennale von Venedig ausgestellt. In jenem Jahr wird ihm zudem nicht nur der renommierte Guggenheim Award (National Section) in New York verliehen, sondern er erhält zudem eine Berufung an die Hochschule für bildende Künste in Hamburg. 1959, 1964, und 1977 ist er dann mit seinen Werken auf der documenta II, III und 6 vertreten. 1962 erhält er auf der XXXI. Biennale in Venedig den „Premio Cardazzo“. Heute befinden sich die Werke des Künstlers in zahlreichen bedeutenden musealen Sammlungen, u. a. im Metropolitan Museum of Art in New York, im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig in Wien, im Städel Museum in Frankfurt am Main oder im Museum Folkwang in Essen.

Um 1950 wendet sich der junge Emil Schumacher erstmals der ungegenständlichen Malerei zu. Eine erste Auslandsreise nach dem Krieg führt ihn 1951 nach Paris und mag sein Schaffen weiter beeinflusst haben. Treffenderweise prägt der französische Kunstkritiker Michel Tapié noch im selben Jahr anlässlich einer Ausstellung in einer Pariser Galerie den neuen Begriff der „art informel“. Auch Schumachers Schaffen ist fortan insbesondere von der vom Motiv befreiten Form und Linie, von Farbe und Materialität geprägt. Die Bilder enthalten einen spontanen, impulsiven malerischen Ausdruck, der auch in der Kunst des französischen Informel und Tachismus sowie im Art Brut und im amerikanischen abstrakten Expressionismus zu finden ist. Schumachers Arbeiten zeichnen sich jedoch durch einen ganz besonderen, außergewöhnlichen Umgang mit dem Material aus, der sie von den Werken seiner Künstlerkollegen wie Willi Baumeister, Hans Hartung oder Fritz Winter unterscheidet. Oftmals mischt er der Farbe Sand unter und verarbeitet ungewöhnliche Materialien. „Wenn die ältere

Anschauung unter der Bildmaterie die Farbe und ihren Auftrag verstand, so dachte man bei diesem Stichwort um die Mitte der fünfziger Jahre an etwas wesentlich materielleres, substantielleres: an eine Masse aus Farbe und allen möglichen Material-Ingredienzien, eine Paste von ganz anderer Stofflichkeit als derjenigen der Farben, wie sie die Maler gemeinhin verwenden.“ (Emil Schumacher, zit. nach: Werner Schmalenbach, Emil Schumacher, Köln 1981, S. 68). Auf die Spitze getrieben werden diese Materialexperimente zwischen 1956 und 1959 mit den „Tastobjekten“, die Schumacher nicht mehr auf Leinwand, sondern aus gänzlich bildfremden Objekten und Materialien wie Stoffresten, Faserplatten, Holztafeln, zerknülltem Papier und Blei herstellt. Doch auch die hier vorliegende Arbeit entsteht in ebendieser experimentellen Schaffensphase: Die an den Tastobjekten ausgelebte Materialität verwendet Schumacher in Auszügen auch in seiner damaligen Malerei und so zeugen auch die Gemälde dieser Jahre wie das hier angebotene Werk von einer außergewöhnlichen, haptisch reizvollen, fast skulpturalen Qualität. Die Oberfläche von „Irisis“ zeigt Ritzungen und Runzeln, sich aufbäumende Farbschichten, pastose Spachtelungen, mutig verteilte Farbakzente. Die Farbformationen werden ‚Materie‘ und verdichten sich zu einer Komposition, die ebenso zufällig wie zwangsläufig wirkt.

In der hier angebotenen Arbeit lässt der Künstler das dunkle, schwere Material an den Rand des Bildes zurücktreten und im Zentrum einen wie aus dem Inneren leuchtenden, das Dunkel zur Seite drängenden hellen Gegenpol mit fein nuancierten farblichen Akzenten entstehen. „Irisis“ entsteht im selben Jahr wie das wichtige documenta-Bild „Für Berlin“ und kann aufgrund seiner mühevoll bearbeiteten, plastischen Oberflächenbeschaffenheit, der fein modulierten Chromatik und des stimmungsvollen Hell-Dunkel-Kontrasts als besonders gelungenes Werk dieser so bedeutenden Schaffensjahre im Œuvre des Künstlers bezeichnet werden. [CH]



ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien - lebt und arbeitet in Wien

Ohne Titel. 1959.

Ölkreide auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert „1959 Wien“ und mit den Maßangaben bezeichnet. Verso auf dem Keilrahmen zusätzlich von fremder Hand mit dem Namen des Künstlers bezeichnet.

61,5 x 82,5 cm (24,2 x 32,4 in).

Wir danken dem Studio Rainer für die wissenschaftliche Beratung.

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000

\$ 103,500 – 138,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1971 vom Vorgenannten erworben).

Schon zu Beginn der 1950er Jahre verwendet Rainer in seinen Arbeiten das ungewöhnliche künstlerische Prinzip der Übermalung, das bis heute als bedeutender Beitrag zur Nachkriegskunst gilt und das zentrale Prinzip seines Schaffens geblieben ist. Sowohl die Wiener Hochschule für angewandte Kunst als auch die Wiener Akademie der bildenden Künste hatte er 1949 nach nur wenigen Tagen verlassen und sich fortan autodidaktisch weitergebildet. In Ablehnung eines traditionellen, tradierten Verständnisses von Kunst und Malerei schafft Rainer mit seinen „Übermalungen“ nun also eine „Malerei, um die Malerei zu verlassen“ (Arnulf Rainer, zit. nach: Armin Zweite, in: Ausst.-Kat. Arnulf Rainer. Retrospektive 1950-1977, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1977, S. 11).

Ein Ausstellungsbesuch in der Galerie Nina Dausset in Paris, u. a. mit Werken von Jean Dubuffet und den frühen Tachisten, führt initial

Arnulf Rainer in der elterlichen Villa in Gainfarn 1956. © Atelier Rainer



- Seit 50 Jahren Teil derselben deutschen Privatsammlung
- Frühes Werk aus der ersten Phase der Übermalungen, in denen Arnulf Rainer die Auslöschung des Bildgegenstandes zum antikünstlerischen Prinzip erklärt
- Die Übermalung gilt bis heute als das zentrale Prinzip in Rainers Schaffen und als kunsthistorisch bedeutender Beitrag zur europäischen Nachkriegskunst
- Im Entstehungsjahr ist Rainer auf der documenta II in Kassel vertreten

dazu, dass Rainer sich in den darauffolgenden Jahren mit den Prinzipien des Automatismus, optischer Dekomposition und der Blindmalerei auseinandersetzt. So entstehen ab Mitte der 1950er Jahre neben den „Proportionen“ und „Blindzeichnungen“ auch erste „Übermalungen“, in denen der monochrom-schwarze Farbauftrag nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt. Dem Darunterliegenden, der letztendlich verdeckten Komposition, kommt jedoch trotz der allmählichen Auslöschung, des Ertrinkens im sich auf der Bildfläche ausbreitenden Schwarz eine wichtige Rolle zu: Es bleibt das notwendige Gerüst der Übermalung, das auch im Falle der gänzlichen Verdeckung noch die Form dieser Verhüllung bestimmt, was zum Teil auch durch die vom Künstler vergebenen Titel der Übermalungen deutlich wird: „Dornen, darüber Finsternis“, heißen sie, „Nacht, darunter ein ganzer Tag“ oder „Der Himmel verhängt“. Auch in der hier angebotenen Arbeit blitzen hier und da die farbkräftige, bunte Ölkreide-Zeichnung und auch der Untergrund unter der späteren schwarzen Übermalung hervor. Der Bildrand bleibt unberührt, gibt der dunklen Farbwolke Raum und erzeugt durch den Kontrast von schwarzer Monochromie und hellem Untergrund ein besonders reizvolles Spannungsverhältnis. Zudem wird der zeitliche Ablauf des Schaffensprozesses nicht nur sichtbar, sondern auch erfahrbar gemacht: Die Spuren der früheren, nun verdeckten bunten Kreidezeichnung werden hier nicht gänzlich ausgelöscht, sondern lediglich partiell verdeckt, sodass eine Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart entsteht. Im Gegensatz zu den sonst sehr flächigen monochromen Arbeiten findet Rainer hier eine sehr malerische, gestische Lösung der Übermalung, die nicht nur Finsternis und Licht, plane Fläche und rhythmische Bewegung, sondern auch Monochromie und Farbigekeit zu einer besonders reizvollen Symbiose vereint. [CH]



„Rainer malt seine eigene Individualität aus den Bildern heraus, aber er versucht gerade dadurch den Bildern eine eigene Individualität zu geben: etwas Flaches, Pralles, Weiches, Dichtes, Bewegtes, Ausfließendes oder Stilles.“

Dieter Honisch, in: Ausst.-Kat. Arnulf Rainer, Nationalgalerie Berlin u. a., 1980/81, S. 46.

246

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Vibration. 1951.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 556. Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 85,5 x 105 cm (33,6 x 41,3in).

Auflufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000

\$ 138.000 – 207.000

PROVENIENZ

- Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1986).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1986 beim Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Große Kunstausstellung, Haus der Kunst, München, 13.7.-7.10.1951, Kat.-Nr. 782.
- 50er Jahre, Galerie Orangerie-Reinz, Köln, 30.8.-31.10.1986, Kat.-Nr. 69 (mit Abb., S. 49).
- Ernst Wilhelm Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam, 30.4.-30.6.1998, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden, 19.7.-16.8.1998, Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 23.8.-11.10.1998, Kat.-Nr. 16 (mit Abb., S. 52).

LITERATUR

- Friedrich Weltzien, E. W. Nay - Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 277.

- Farbgewaltiges Zeugnis für Nays Auseinandersetzung mit Musik als zentrale Inspirationsquelle dieser Schaffensperiode – er ordnet die vielfältige Verschränkung und Wiederholung nach dem musikalischen Prinzip der Fuge
- Am Übergang von der Figuration zur Abstraktion
- Ernst Wilhelm Nays „Fugale Bilder“ erweisen sich als Balance zwischen Ordnung und Bewegung
- Schon im Entstehungsjahr im Haus der Kunst gezeigt



Die Gruppe der „Fugalen Bilder“ schließt sich direkt an die „Hekate-Bilder“ an und entsteht im Vorfeld der „Rhythmischen Bilder“. Der Entstehungszeitraum der „Fugalen Bilder“ beginnt im August/September 1949 und endet mit dem Wegzug von Hofheim, wo Nay sich nach dem Zweiten Weltkrieg niedergelassen hatte, nach Köln im November 1951. Für Nay ist die Beschäftigung mit abstrakt strukturiertem Flächengewebe nach der ständig zunehmenden Verdichtung der figurativen Bildstrukturen in den „Hekate-Bildern“ eine logische Konsequenz. In diese Überlegung ist eingebettet, jenen „Komplex von Urformen in Verbindung mit Rhythmus und Dynamik“ so offen zu gestalten, dass sich, so Nay weiter, „dann das eigentlich formale Thema meiner Kunst im Ganzen“ entwickeln kann. (E. W. Nay, Regesten zu Leben und Werk, in: E. W. Nay 1902-1968. Bilder und Dokumente, Nürnberg und München 1980, S. 62.)



Das Hofheimer Atelier, 1950.
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

RHYTHMUS UND DYNAMIK

Nays künstlerische Entwicklung ist immer unterlegt von Rhythmus und Dynamik, etwa von den klar gegliederten, die Gegenständlichkeit vereinfachenden „Fischer-“ und „Lofoten-Bildern“ bis zu den abstrakt strukturierten, aber immer noch den Rest von Figuration bewahrenden „Hekate-Bildern“. Nay ist an einem Punkt angekommen, die inzwischen eingängig gewordenen Formen und Figurationen seiner eigenen ‚Ikonographie‘ auf ihre Beständigkeit zu überprüfen oder, wie Werner Haftmann, der intime Kenner des Werks und Freund des Künstlers, dies so treffend beschreibt, „die einzelnen farbigen Flächenschichten einmal faktisch auseinanderzulegen, sie als einzelne Qualitäten zu isolieren und durcharbeiten und als einzelne selbständige Elemente der räumlichen Planordnung, aber auch als isolierte Farbstimmen eindeutig festzulegen.“ (Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 153).

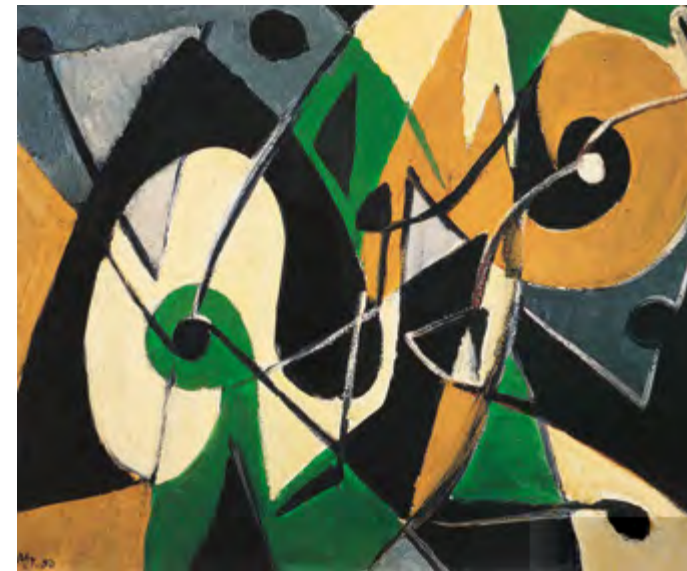
Unabhängig vom offenkundigen Einfluss musikalischer Empfindung auf Nays Arbeit, vom Künstler schon mit der Namensgebung dieser kurzen Schaffensperiode intendiert, gewinnt ein weiterer Schritt, Farben und Formen absolut zu setzen, an Bedeutung. Es überrascht wohl kaum noch, dass der von Nay eingeschlagene Weg eine stetige Entmaterialisierung, Entbindung vom Gegenständlichen mit sich bringt und damit die Bildsprache fortschreitend und überwiegend abstrakt wird.

DIE FUGE RHYTHMISIERT DIE MALEREI

In der Musik wird die Fuge als eine sehr vollkommene und durchgebildete Satzart definiert, mit einem Hauptthema und seiner Bearbeitung durch alle Stimmen. Die melodische Eigenart des Themas soll erhalten bleiben – Gegensätze, kontrapunktische Improvisationen, wie Vergrößerungen, Verkleinerungen oder Umkehrung des Themas bilden Variationsmöglichkeiten, kompositorische Freiheiten der im Prinzip als streng strukturiert geltenden Fuge. Nay nutzt dieses aus der Musik entlehnte kompositorische Prinzip, er ordnet die Farben nach ihrer Klangqualität, thematisiert die Farbe als konkrete Form und suggeriert mit ihr, ähnlich der Wirkung von Musik, Harmonie und Dissonanz.

Dieses Prinzip zugrunde gelegt, sehen wir streng gegliederte Flächengründe, abstrakte ins Ornamentale tendierende Muster, darübergelegt ein verwirrendes Spiel von kubenförmigen Farbformen und Bildzeichen, die in Raumschichtungen mit stark kontrastierenden Farbwerten ein Hin und Her, Vor- und Zurückschwingen evozieren. Der Übergang von den „Hekate-“ zu den „Fugalen Bildern“ ist fließend, allenfalls lässt sich eine strengere und stringendere Komposition als ein ‚oberflächiges‘, erstes Unterscheidungsmerkmal anführen. Nay verändert in dem Sinn auch nicht plötzlich sein kompositorisches Prinzip, sondern er variiert oder besser präzisiert etwa die Farbformen, eine ständige Weiterentwicklung, aufbauend auf das Bisherige, und trennt die einzelnen Kompositionselemente strenger voneinander. Mit der Klärung der Form nähert sich die Farbe der Fläche und mit dem daraus resultierenden, ungebrochenen Farbauftrag steigert Nay nochmals den ungewöhnlichen, bisweilen provozierenden Farbakkoord.

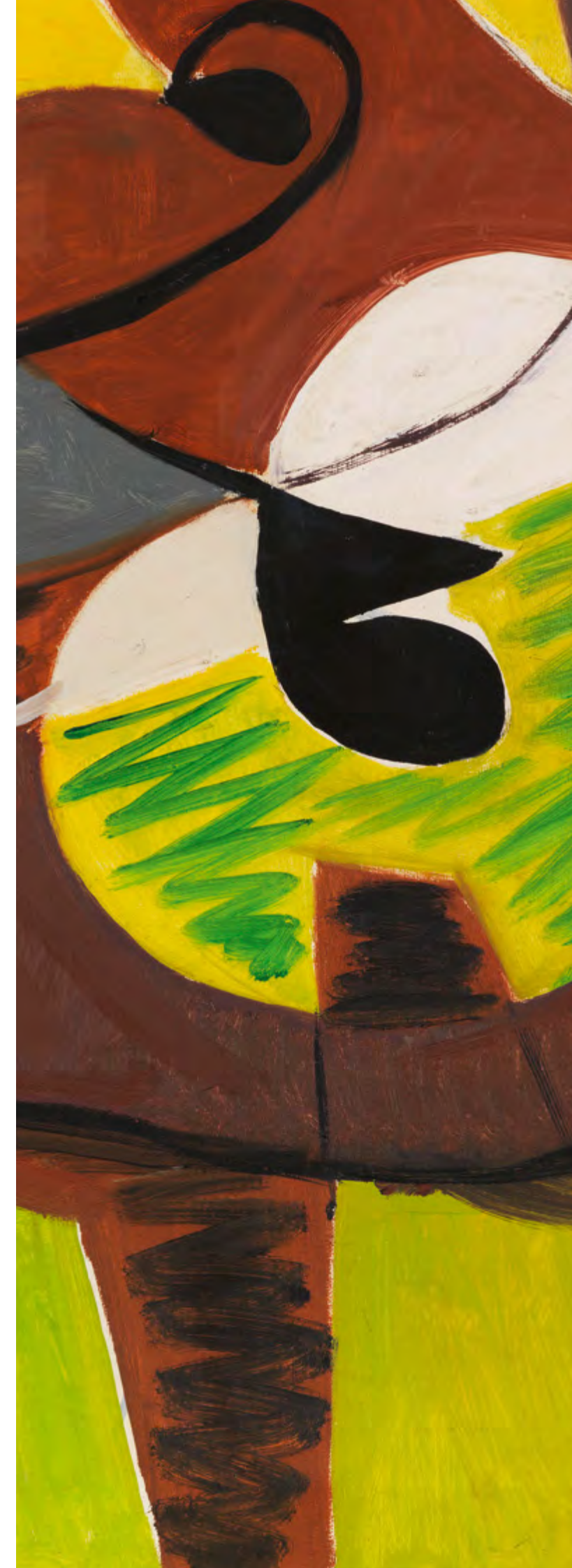
E. W. Nay, Hirtenmelodie, 1851, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021



E. W. Nay, Gaea, 1950, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2021

Eine Entwicklung, die sich weiter fortsetzt in zunehmend ornamental gegliederten Flächen aus ungegenständlichen, aber benennbaren Formen, wie Schleifen, Linien, Punkten. Nays „Fugale Bilder“ sind in diesem Stadium keineswegs als informell zu sehen. Seine neu gefundene Bildsprache und Bildentwicklung unterliegen eher einer strengen Koordination und Systematisierung als der informellen Improvisation von autonomen Farbformen. Nays fugale Kompositionen unterliegen der Gesetzmäßigkeit des Ornaments. Nay komponiert die einem unendlichen Rapport folgenden Formen und Farben, gleich dem Komponieren von Tönen, schafft darin ebenso Gegensätze wie thematische Steigerungen, etwa die leichte, stetige Hinführung zum eigentlichen Motiv und dessen abschließende Variation, unterbrochen und ergänzt von bisweilen verfremdender Kadenz, wie hier die pointiert gesetzte Strichlung, die noch beiläufig aber dennoch den Aufbruch in einen neuen malerischen Themenkomplex andeutet. Nay selbst spricht von fugaler Gestaltung, und er ordnet die vielfältigen Verschränkungen mit abgewandelter Wiederholung nach dem musikalischen Prinzip der Fuge. „Die Durchführung des Themas“, so Nay, „ergibt eben diese konstruktive Form der Fuge und erzeugt Zwischenspiel, die man Passagen nennen könnte.“ (E. W. Nay, Regesten zu Leben und Werk, S. 140)

Der von Nay erfundene Farb- und Formenkanon wirkt durch seine strengen Grundakkorde einem Kosmos entlehnt, in dem freischwebende Formen und entsprechende Farben, losgelöst von materieller Gegenständlichkeit und emanzipiert von gegenständlicher Natur, sich ebenso bewegen wie die Töne der Musik, Gedanken und Gefühle. So entstehen mit den „Fugalen Bildern“ Analogien zur Musik, Einheit von Farbe, Klang und Gefühl. Das Geschehen zwischen großflächigen Grundformen und den ornamentalen Elementen ist meist sehr bewegt, selten findet sich ausgeglichene Stille, entstehen gedämpfte Bildzonen. Nay spricht wie kaum ein anderer Zeitgenosse den Betrachter über den Klang der Farbe an, provoziert Gefühle, Harmonie oder Dissonanz mit seinen intuitiven Farbkombinationen, die je nach Kälte und Wärme, je nach Klang und Schönheit der Farbeigenschaften ein Gefühl von vollendeter Ausgewogenheit und einnehmender Zuneigung oder ablehnender Haltung und Verunsicherung evozieren können. [MVL]



GEORGES BRAQUE

1881 Argenteuil - 1963 Paris

Nature morte au pot jaune. 1945/1962.

Öl auf Rupfen.

Unten links, fast mittig signiert. Verso auf dem Keilrahmen wohl von fremder Hand bezeichnet „127“. 65,5 x 80,8 cm (25,7 x 31,8 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 220.000 – 300.000

\$ 253.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Galerie Maeght, Paris (zwischen 1962 und 1966 direkt vom Künstler).
- Perls Galleries, New York (1968 vom Vorgenannten erworben, verso auf dem Keilrahmen mit dem zum Teil handschriftlich bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Europa (1999 erworben, Christie's, 10.11.1999, Los 643).

AUSSTELLUNG

- Georges Braque. Derniers messages, Galerie Maeght (kuratiert in Zusammenarbeit mit Claude Laurens), Paris 1967, Kat.-Nr. 3 (dort mit der Datierung „1945“, verso auf dem Keilrahmen mit dem zum Teil handschriftlich bezeichneten Galerieetikett).

LITERATUR

- Christie's, New York, 9226. Auktion, 20th Century Art (Day Sale), 10.11.1999, Los 643 (mit Farbabb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

DAS STILLEBEN ALS DREH- UND ANGELPUNKT IM ŒUVRE GEORGES BRAQUES

Das tradierte Sujet des Stilllebens spielt bereits in den früheren kubistischen und fauvistischen Gemälden Georges Braques eine besonders wichtige Rolle und bleibt in höchst unterschiedlicher Gestalt und Ausführung über seine verschiedenen Entwicklungen und Schaffensphasen bis in sein Spätwerk der 1940er und 1950er Jahre hinein als das für ihn besonders charakteristische Sujet präsent.

Für Braque eröffnet das Stillleben die Möglichkeit einer fortwährenden, allgegenwärtigen Beschäftigung mit der menschlichen Wahrnehmung von Räumlichkeit und Perspektive und mit den Darstellungsmöglichkeiten von im Interieur platzierten, ganz persönlichen Alltagsgegenständen und Möbeln in seinem Atelier, die sich tatsächlich in einer Vielzahl in seinen Stillleben wiederfinden. Dabei geht es Braque nicht um eine realistische Wiedergabe der Objekte, sondern vielmehr um die räumliche Verankerung und die formale Beziehung der Dinge zueinander sowie seinen eigenen Blick auf die ihn täglich umgebenden Gegenstände. Der Künstler geht sogar noch ein Stück weiter, wenn er behauptet, dass die Dinge nur in ihrer Beziehung zueinander existieren:

- Eine Fotografie zeigt das Werk rückseitig im Atelier des Künstlers
- Braque verbildlicht seinen ganz individuellen, künstlerisch-abstrahierenden Blick auf das Interieur seines Ateliers in Varengeville
- Mit der Farbwahl, der außergewöhnlichen Perspektive und der zum schillernden Hauptmotiv erhobenen Karaffe entsteht ein Werk von großer Modernität
- Farbenfrohe Helligkeit und pastose Dunkelheit ordnen die Räumlichkeit des Stilllebens
- Als Sujet dominiert das Stillleben das gesamte Œuvre des Künstlers. In ihnen findet Braque zu einer ganz eigenen, unverwechselbaren Bild- und Formensprache



Georges Braque, La carafe et les poissons, 1941, Centre Pompidou, Paris. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„Die Dinge existieren für mich nur insofern, als zwischen ihnen oder zwischen ihnen und mir eine Beziehung besteht. Wenn man diese Harmonie erlangt, erreicht man eine Art intellektuelle Nichtexistenz - was ich nur als einen Zustand des Friedens beschreiben kann, der alles möglich und richtig macht. Das Leben wird dann zu einer immerwährenden Offenbarung. Das ist wahre Poesie.“ (übersetzt und zit. nach: John Richardson, Georges Braque, London 1959, S. 27). Braques Stillleben überschreiten damit eine gewisse Grenze: Sie zeigen keinen real existierenden Raum, sondern im Grunde einen Geisteszustand. Rückblickend urteilt Braque 1962: „These paintings of interiors represented a tremendous immersion in myself. [...] As I painted them I was gripped by a kind of jubilation. [...] The objects faded away, leaving me the imprint, the echo of their poetic relationships. They no longer existed. My work was enlightened and it enlightened me. Everything became simple and full of meaning.“ (Georges Braque 1962 in einem Brief an André Verdet, zit. nach: Golding/Bowness/Monod-Fontaine, London 1997, S. 74).



„Without having striven for it, I do in fact end by changing the meaning of objects and giving them a pictorial significance which is adequate to their new life. When I paint a vase, it is not with the intention of painting a utensil capable of holding water. It is for quite another reason. Objects are recreated for a new purpose: in this case, that of playing a part in a picture. Once an object has been integrated into a picture, it accepts a new density and at the same time becomes universal.“

Georges Braque, zit. nach: Douglas Cooper, Braque. The Great Years, Chicago 1972, S. 111.



Georges Braque, Atelier I, 1949, Christie's, New York, 2014 für € 3.000.000 verkauft. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Bereits Ende der 1920er Jahre findet ein erneutes Umdenken im Schaffen Georges Braques statt. Er entfernt sich von den an der Natur orientierten Darstellungen dieser Jahre und fokussiert sich in seinen Werken stattdessen vielmehr auf den formalen bildlichen Aufbau seiner Kompositionen, die nun – wie auch die hier angebotene Arbeit – oftmals eine gewisse räumliche Tiefe erhalten, ein Interieur, das den Bildraum des Stilllebens um eine dritte Dimension erweitert und den dargestellten Objekten, wie auch dem hier die Darstellung dominierenden, außergewöhnlich geformten Gefäß, Raum gibt.

Der runde, ausladende Tisch ragt ein Stück weit in den Hintergrund hinein, den Braque mit mehreren zu geometrischen Quadraten reduzierten gerahmten Bildern ausschmückt und zugleich strukturiert. Auch das kräftige Schwarz, das Braque schon in den früheren Stillleben der 1920er Jahre verwendet, betont die Tiefe der vielschichtigen und perspektivisch originellen Komposition, ebenso wie die besonders kontrastreiche, divergierende Farbpalette, die in bunter Farbigkeit und zurückhaltenden Grau-Braun-Grün-Modulationen Vorder- und Hintergrund noch zusätzlich voneinander trennt. Auch die Farbpalette des Künstlers wandelt sich in diesen Jahren, verlässt ein Stück weit die bis dahin so charakteristischen dunklen, erdigen und grau-schwarzen Tonalitäten und wird nun von deutlich leuchtkräftigeren, klaren, starken Farben aufgebrochen. Die in unserer Arbeit mutig und expressiv, zum Teil pastos auf die Leinwand gebrachte Farbe zeigt diese Dualität der für Braque so typischen zurückhaltenden Nuancen in Grau, Schwarz, Braun und Ocker sowie der Leuchtkraft des hier verwendeten ins Limettengrün changierenden Zitronengelb und einem mal rosigen, mal dunkleren Violett.

FARBE, FORM UND RAUM: EIN MEISTERWERK AUS DEM EINDRUCKSVOLLEN SPÄTWERK DES KÜNSTLERS

Das hier angebotene Werk „Nature morte au pot jaune“, das Braque zwischen 1945 und 1962 fertigstellt, zeigt sich den Betrachtenden als einnehmendes Beispiel seines reiferen, beeindruckenden Spätwerks während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Als die Deutsche Wehrmacht 1940 erstmals Teile Frankreichs besetzt, lebt Braque noch in Varengeville in der Normandie. In der darauffolgenden unsicheren und ereignisreichen Zeit zieht es den Künstler zunächst in die Nähe von Limoges und später in die Pyrenäen, bevor er sich in ein kleines Atelier in Paris zurückzieht. Erst nach der Befreiung durch die Alliierten 1944 kehrt er in die Normandie zurück. Obwohl Braque bereits seit den 1930er Jahren auf erste größere Erfolge zurückblicken kann, wird Braque erst in diesen Jahren ab etwa 1940 die seinem beeindruckenden Schaffen wirklich angemessene Wertschätzung und internationale Anerkennung zuteil, u. a. 1962 mit der umfassenden retrospektiven Ausstellung im Louvre in Paris, was vor ihm noch keinem lebenden Künstler gelungen war. Man erkennt ihn damals endlich als einen der bedeutendsten Maler, mit denen Frankreich in diesen Jahren aufwarten kann. Heute befinden sich seine Arbeiten in den bedeutendsten internationalen Sammlungen, die späteren Arbeiten bspw. im Museum of Modern Art und im Metropolitan Museum of Art, New York, im Louvre und im Centre Pompidou, Paris.

FÜR IMMER FESTGEHALTEN: „NATURE MORTE AU POT JAUNE“ UND GEORGES BRAQUE IM ATELIER

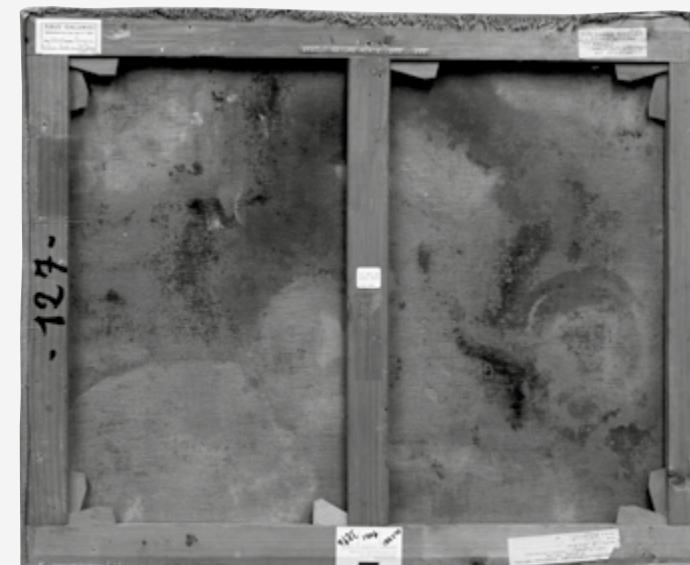
Nach Entstehung der hier angebotenen Arbeit wird das Werk, mit der Schauseite zur Wand gedreht, auf mehreren Fotografien des damals sehr erfolgreichen amerikanischen Fotografen Sanford Roth (1906-1962) neben Georges Braque im Atelier abgelichtet. Roth war Ende der 1940er Jahre von den Vereinigten Staaten nach Frankreich immigriert und macht sich in den darauffolgenden Jahren mit fotografischen Porträts bspw. von Pablo Picasso, James Dean, Elizabeth Taylor, Jean Cocteau und Colette einen Namen, die später u. a. in den Zeitschriften Vogue, People, Elle, Harper's Bazaar und Paris Match publiziert werden. Die Fotografien des Atelierbesuchs bei Georges Braque, auf denen die Rückseite unseres Stilllebens eindeutig festgehalten wurde, befinden sich heute zusammen mit mehreren tausend Fotografien Sanford Roths in der Sammlung des Los Angeles County Museum of Art.

Ähnlich wie Paul Cézanne oder Giorgio Morandi gelingt es Braque, sich das Sujet des Stilllebens ganz und gar zu eigen zu machen. Das hier angebotene Gemälde zeigt den Künstler nicht nur auf dem Höhepunkt seiner Karriere, sondern auch auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Schaffenskraft.

In seiner hier offenbar gewordenen leidenschaftlichen Erforschung der formalen Eigenschaften und Möglichkeiten von Malerei, der Verwendung mutiger, leuchtender Farben und der gekonnten Zergliederung des Bildraumes enthält die Arbeit deutliche Hinweise auf eine reflektierte Weiterentwicklung der bereits in den früheren Stillleben der kubistischen und fauvistischen Schaffensphasen entwickelten, individuellen Charakteristiken seiner Kunst. Doch aufgrund der Absage an die naturalistische Darstellung und der so deutlichen Fokussierung auf Form, Farbe, Komposition sowie der erfolgreichen Übersetzung der ihn umgebenden, realen Welt in eine zweidimensionale, wenngleich nicht weniger greifbare, haptisch reizvolle und zutiefst poetische malerische Sprache handelt es sich hier nicht nur um ein wunderbares Beispiel für die majestätischen Interieurs seines Spätwerks, sondern um ein darüber hinausragendes Werk von farb-starker Opulenz und außergewöhnlicher visueller Präsenz. [CH]



Unser Werk (rückseitig) im Atelier: Sanford Roth, Georges Braque, ca. 1946-1962, Los Angeles County Museum of Art (LACMA). © bpk / Los Angeles County Museum of Art / Art Resource, NY / Sanford H. Roth / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Rückseitenansicht des hier angebotenen Gemäldes.



AUGUST MACKE

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

Adam und Eva. 1910.

Öl auf Leinwand.

Heiderich 257. Verso mit dem Nachlassstempel sowie dem zweifachen Nachlassstempel auf dem Keilrahmen.

40,5 x 49 cm (15,9 x 19,2 in). [SM]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 172,500 – 287,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung (1957).
- Margit Bernhard, Bad Achen.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Europa (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Aenne Abels, Köln, Ausst.-Kat., o.J., Kat.-Nr. 26.

LITERATUR

- Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart 1953, Kat.-Nr. 224.
- Gustav Vriesen, August Macke (2. erw. Aufl.), Stuttgart 1957, Kat.-Nr. 224 (mit Abb., S. 319).
- Peter Dering, August Mackes „Tegernseer-Phase“. Das malerische Werk 1909/10: Auf dem Weg zum Individualstil, in: Ausst.-Kat. August Macke in Tegernsee, August Macke Haus, Bonn 1998, S. 19.
- Klara Drenker-Nagels u. Ina Ewers-Schultz, August Macke und Freunde. Begegnungen in Bilderwelten, Verein August Macke Haus, Bonn, Schriftenreihe Bd. 61, S. 104.

- **Malerisches Zeugnis aus Mackes wegweisendem künstlerischen Schaffensjahr 1910**
- **Klassisches Sujet, das sich durch seine leuchtende, die Malerei der Fauvisten rezipierende Farbigkeit auszeichnet**
- **Erinnernd und frei setzt Macke hier Reiseeindrücke aus Italien im Sinne von Matisse um**

Trotz aller Anziehungskraft, die Paris auf den jungen Künstler ausübt, reist August Macke im Oktober 1909 mit seiner Frau Elisabeth an den Tegernsee, wo sie für gut ein Jahr Quartier beziehen und wo auch der erste Sohn, Walter, zur Welt kommt. Mackes bleiben ein volles Jahr in der idyllischen Landschaft, wohnen im sogenannten Staudacherhaus, einem prachtvollen, weit über einhundert Jahre alten Bauernhaus, etwas erhöht gelegen und von einem großen Obstgarten umgeben. Mackes residieren im ersten Stock mit einem kleinen hölzernen Balkon und weitem Blick auf die Berge. Das Jahr 1910 ist für Macke ein Jahr der Erfüllung: Es bringt ihm künstlerische Eindrücke und Erfahrungen, die ihn zu einer völligen Umwandlung und Neuordnung seiner Malerei führen. Er lebt mit seiner kleinen Familie zum ersten Mal in einer eigenen Häuslichkeit und hat unbeschränkte Zeit zum Malen. Nach seiner eigenen

Schätzung sind es etwa 200 Bilder, die er in der Zeit am Tegernsee malt, darunter auch „Adam und Eva“, ein besonderes Gemälde, denn Bilder mit Themen aus dem Alten Testament sind eher selten im Werk des Künstlers anzutreffen. Am Tegernsee entstehen überwiegend Landschaften, Stilleben und Bildnisse von seiner Frau Elisabeth, darunter eine kleinere Gruppe Bilder der älteren, gewohnten Art: locker, unbekümmert und sicher wiedergegebene Naturausschnitte mit ihrem über die Dinge huschenden Licht- und Schattenspiel. Es sind wohl die letzten rein impressionistischen Arbeiten Mackes, in denen er die Erfahrungen früherer Jahre zusammenfasst. Die andere, um vieles umfangreichere Gruppe, zeigt die Nähe zu den „Fauves“, stark vereinfachte, oft durch breite, geschwungene Konturen begrenzte Formen, Bindung an die Fläche, reine, intensive Farben, die auch dieses Gemälde bestimmen. Es



ist die Malerei von Henri Matisse, die im Jahre 1905 in Paris im Salon d'Automne erstmals mit der Gruppe der „Fauves“ gezeigt wird. Gegenüber seiner Schwiegermutter bekennt Macke sein großes Erlebnis von der individuellen Qualität der Bilder von Matisse: „Daß Dir, liebe Mutter, beim Betrachten der Japandrucke der Name Matisse einfiel, ist ein gutes Zeichen für Deine Kunstnase. Mir ist er rein nach meinem Instinkt der sympathischste der ganzen Bande. Ein überaus glühender, von heiligem Eifer beselter Maler.“ (Macke an Sophie Gerhardt, 10. Oktober 1910). Die Anverwandtschaft zu Matisse nimmt Macke sehr ernst, weil er hierin die Möglichkeit für sich entdeckt, Liebe, Leiden, Dramatik und Tod, kurz: seine Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen als Darstellungen des irdischen Paradieses zu verstehen und entsprechend umzusetzen. Das Thema „Adam und Eva“ scheint Macke auch deshalb in den Sinn

gekommen zu sein, weil er hier Reiseeindrücke, die er mit seinem Schwager Walter Gerhardt im April 1905 in Italien sammelt, erinnernd und frei im Sinne von Matisse umsetzt. Sie machen Station in Verona, Padua, Venedig, Bologna, Florenz, Pisa, Rapallo und Bozen. Und in Florenz, so ist sicher anzunehmen, besuchen sie die Chiesa del Carmine mit der berühmten Cappella Brancacci, deren prachtvollen Fresken Masolino und sein Schüler Masaccio vor 1425 malen. Masolinos etwas dunkel gehaltenes Fresko der Paradiesszene verlegt Macke in eine weite, farblühende Landschaft mit dem Baum der Erkenntnis. Auf die ikonographisch so wichtige Schlange verzichtet der Künstler bewusst. Denn für Macke ist der Sündenfall auch ein Synonym für das Vertrauen zwischen Mann und Frau, das für ihn nicht zuletzt etwas mit seiner innigen Liebe zu Elisabeth zu tun hat. [MvL]

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

Landschaft B. L. 1931.

Aquarell (mit Ei gelöst) über Kreidegrundierung auf Papier, auf Karton.
Klee 5575. Links oben schwer leserlich signiert. 21 x 33,5 cm (8.2 x 13.1 in).
Richard Doetsch-Benziger erwarb dieses Blatt wohl als Mitglied der Klee-Gesellschaft.
Ab einem bestimmten jährlichen Beitrag erhielten die Mitglieder Arbeiten aus seinem Atelier zu Sonderkonditionen.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.08 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 115,000 – 172,500

PROVENIENZ

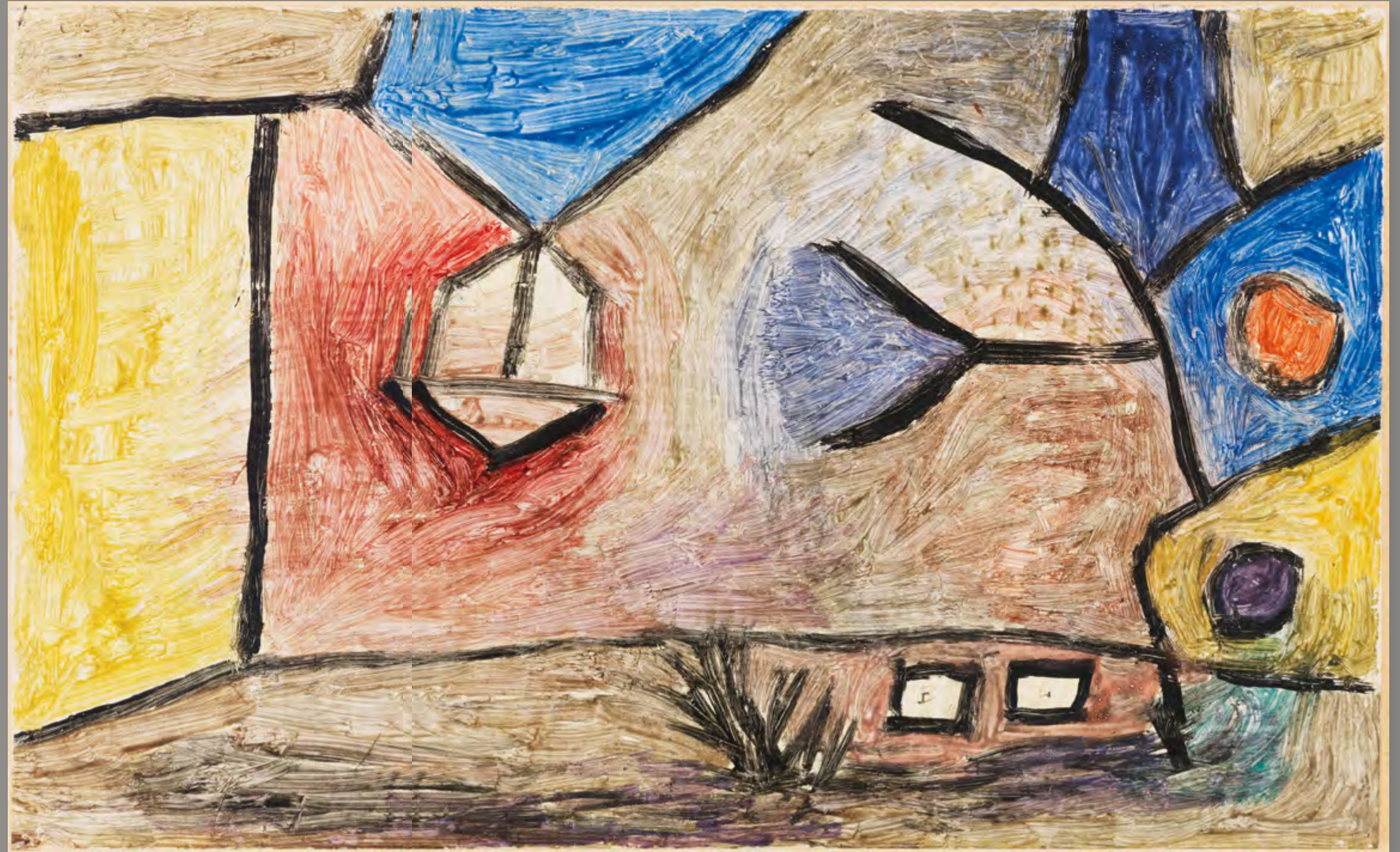
- Sammlung Richard Doetsch-Benziger, Basel (spätestens ab 1932, wohl ab 1931, bis 1958, auf dem Karton mit dem handschriftlich bezeichneten Sammleretikett).
- Nachlass Richard Doetsch-Benziger, Basel (1958-1960).
- Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (20.5.1960; in Kommission).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1966).
- Galleria Narciso, Torino (1979).
- Privatsammlung Turin (1998).
- Privatsammlung Italien (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Moderne deutsche Malerei aus Privatbesitz, Kunsthalle Basel, 7.-29.10.1933, Kat.-Nr. 101.
- Paul Klee. Tafelbilder und Aquarelle aus Privatbesitz, Galerie d'Art Moderne Marie-Suzanne Feigel, Basel, September bis Oktober 1949, Kat.-Nr. 38.
- Sammlung Richard Doetsch-Benziger. Malerei, Zeichnung und Plastik, Kunstmuseum Basel, 9.6.-8.7.1956, Kat.-Nr. 188 (mit Abb.).
- L'Occhio del collezionista oltr'Alpe, Galleria d'Arte Narciso, Turin, 25.1.-28.2.1979, Kat.-Nr. 22 (mit Abb.).
- Florence Henri. Aspetti di un percorso 1910-1940, Banco di Chiavari e della Riviera Ligure, Genova, 23.4.-23.5.1979, Kat.-Nr. 97, Farbabb. o. S.
- Garten der Lüste - Zwei zeitgenössische Maler und einige ihrer Vorläufer. Baruchello, Fahlstrom, Wols, Klee, Duchamp, Museo d'Arte Moderna, Bozen, 1998, Kat.-Nr. 7 (mit Farbabb.).

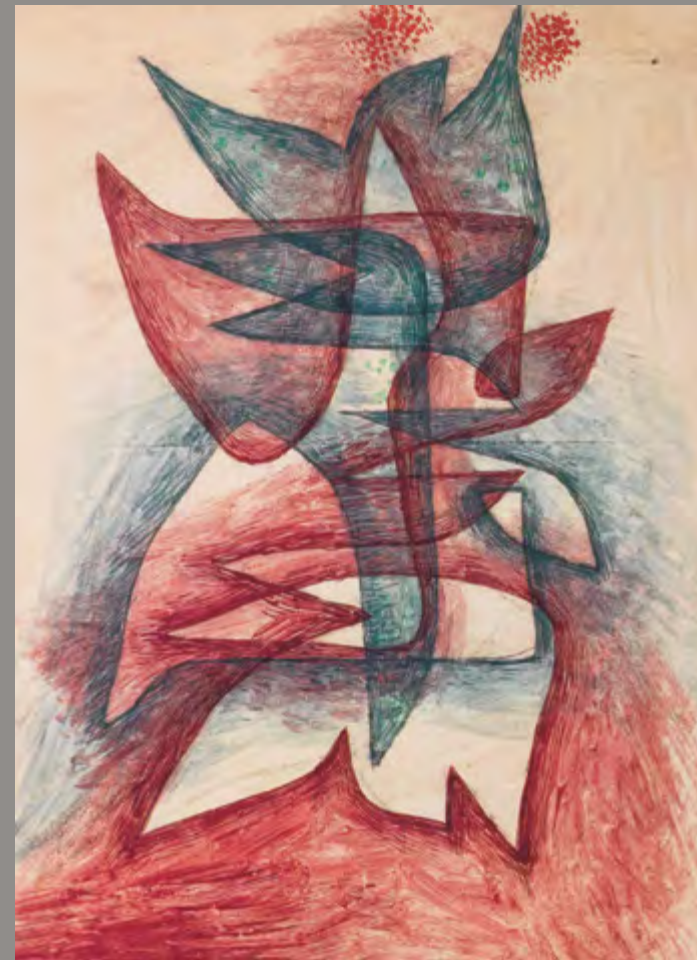
LITERATUR

- Margrit Bosshard-Rebmann, Paul Klee. Sammlung Richard Doetsch-Benziger, Basel 1953, Kat.-Nr. 51.
- Stuttgarter Kunstkabinett, 35. Auktion, Moderne Kunst, 1. Teil, 20.5.1960, Los 292 (mit ganzseitiger Farbabb., Tafel 48, auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- R. N. Ketterer, Moderne Kunst III, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Campione d'Italia 1966, Kat.-Nr. 107 (mit Farbabb.).



- Zauberhaft leuchtende Landschaft von gemäldehafter Wirkung
- Von außergewöhnlicher Farbkraft
- Expressive Komposition mit metaphysisch-verträumter erzählerischer Ebene
- Seit seiner Entstehung immer wieder für internationale Ausstellungen angefragt

Paul Klee löst am 1. April 1931 seinen Vertrag mit dem Bauhaus in Dessau und nimmt eine Berufung an die Staatliche Kunstakademie in Düsseldorf an. Der damalige Direktor der Akademie, Walter Kaesbach, ist sehr daran interessiert, die Persönlichkeit des Künstlers für die Studenten und das Kunstleben der Stadt zu gewinnen. Klee ist zehn Jahre am Bauhaus ein allseits hochgeschätzter Lehrer. Dort entwickelt und unterrichtet er seine Form- und Gestaltungslehre. Bewegung, Rhythmus, Farbe, Konstruktion und Natur sind dabei für ihn von Bedeutung. Auf über 3000 Seiten notiert er seine Vorlesungen; heute sind sie als Online-Datenbank der Paul-Klee-Stiftung einsehbar. Vieles, was als spielerisch verträumt in seinen Werken erscheint, ist eine bewusst gesetzte Komposition definierter Elemente. „Wenn es in Düsseldorf auch nicht lauter Genies gibt, wie in Dessau“, schreibt Klee an seine Frau Lily am 21. November 1931, „so spürt man doch die künstlerische Durchtränkung und fühlt sich zu Hause. Auch konservative Geister setzen sich mit dem Fortschritt auseinander, sie sind zum Teil ehrlicher als die Modernisten und darum zum Teil interessant.“



Paul Klee, Aufblühende Pflanze, 1931, Aquarell, Kleisterfarbe und Kreide auf Papier, The Art Institute of Chicago.

„Nur vergleichsweise! Nur im Sinne der Beweglichkeit. Und nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Kontrollierbarkeit auf Naturtreue! Nur im Sinne der Freiheit! Im Sinne einer Freiheit [...], die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die grosse Natur beweglich ist.“

Paul Klee, Über die Moderne Kunst, Jena 1924.

Ab Oktober unterrichtet er Maltechnik. Neben einem Atelier in der Akademie mietet er ein Zimmer in Düsseldorf und behält die Dessauer Wohnung. Bald nach der Machtergreifung Hitlers findet im März 1933 eine Hausdurchsuchung in Dessau statt; im April wird Klee vom Lehramt beurlaubt, im Herbst entlassen. Noch im Dezember übersiedelt er auf Drängen seiner Frau in die Schweiz. Keine andere Periode in Klees Schaffen zeigt eine vergleichbare Heterogenität im künstlerischen Ausdruck wie die Werke zwischen 1931 und 1933. Das hat auch mit den äußeren Umständen zu tun, denn Klee pflegt an beiden Orten, an denen er sich abwechselnd aufhält, einen unterschiedlichen Stil: In Düsseldorf arbeitet er intensiv an den Bildern mit pointillistischem Farbauftrag. Ausgehend von den am Bauhaus entwickelten Quadratbildern der 1920er Jahre verkleinert Klee ab 1931 die Größe der Quadrate auf ein rasterähnliches Punktsystem. Diesen divisionistischen Farbauftrag bezeichnete er als „sogenanntes Pointilieren“. In Weimar hingegen pflegt Klee das eher ‚kleine‘ Format und gibt sich seinen bildnerischen Fantasien hin.

Entsprechendes lässt sich in seiner Form- und Gestaltungslehre finden: Er unterscheidet hier zwischen dividueller, teilbarer Form und individueller, unteilbarer Form. Der ersten kann man etwas wegnehmen oder hinzufügen, ohne die Gesamtheit zu verändern; die zweite, individuelle ist per se nicht veränderbar. In seiner Gestalttheorie erläutert Klee diese Frage ausführlich auch im Hinblick auf die Darstellung von Bewegung und Raum. So entstehen nebeneinander singuläre Arbeiten, wie unsere farbprächtige, frei mit dem Pinsel ausgeführte „Landschaft B. L.“ Und nur so ist das Nebeneinander von Quadratbildern und Arbeiten wie unserer zu verstehen. Lineare Definitionen des Abzubildenden finden sich z. B. auch in den beiden im selben Jahr entstandenen Blättern „Aufblühende Pflanze“ und „Teich“.

Der von Klee vorgenommenen jahresweiten Nummerierung folgend, kann diese Landschaft Mitte des Jahres, vielleicht auf einer Reise in den Süden entstanden sein. 1931 bereist er die Städte Siziliens. Klee durchstreift die Insel, sucht nach landschaftlichen Schönheiten und nach Fundstätten, die Antikes, Normannisches und Sarazenisches oft über Jahrhunderte wie selbstverständlich vereinen und den Künstler zu dieser surrealen Vision ermuntern: B und L, eingeschrieben in zwei schwarz umrandete weiße Flächen, prominent wie ein Monogramm in die Komposition gesetzt! Sind sie doch umgeben von Zeichen für Bäume und Pflanzen, gesäumte Flächen von sonnenverbrannter Landschaft, umspült von blauem Meerwasser, die odysseische Antike ausatmend. [EH/MvL]

Paul Klee, Teiche, 1931, Aquarell und Kreide auf Papier, Privatbesitz Schweiz.



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Vogel und Georginen. 1919.

Öl auf Leinwand.

Urban 851. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt „Georginen“.

73 x 65 cm (28.7 x 25.5 in).

1930 in der Handliste vermerkt „1919 Vogel und Georginen“.

*Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.10 h ± 20 Min.***€ 400.000 – 600.000**

\$ 460,000 – 690,000

PROVENIENZ

- Asmus und Boder, Hamburg (ca. 1930 /1935, laut handschriftlichem Nachtrag in Noldes Handliste).
- Engelbert Rating, Hamburg (seit 1946, wohl durch Vermittlung von Wido Schliep, Pullhausen bei Dachau, von Herrn Haverkorn, Hamburg erworben).
- Mathias Rating, Hamburg (durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1987: Hauswedell & Nolte, 11.-13.6.1987).
- Galerie Westenhoff, Hamburg (1987 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland (1987 beim Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Kunstverein Weimar, Januar 1921.
- Galerie Commeter, Hamburg, März - April 1921.
- Hamburger Kunstverein, 7.8.-21.9.1947.

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 11.-13.6.1987, Los 1083.
- Weltkunst, München, 1987, Vol. 57, Nr. 11, S. 1581.



Kranich aus Bronze, wohl Persien,
aus der Sammlung Emil Noldes.
© Emil und Ada Nolde Stiftung
Seebüll 2021

- „Vogel und Georginen“ besticht durch die Magie seiner strahlenden Farben sowie der klaren ausbalancierten Komposition und ist damit zeitlos modern
- Die um 1919/20 entstandenen Stillleben gehören zu den reifsten und ausgewogensten Gemälden im Œuvre Emil Noldes
- Ein vergleichbares Werk befindet sich im Statens Museum for Kunst in Kopenhagen
- Seit 35 Jahren in Privatbesitz



© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



Emil Nolde, Maske und Blumen, 1919, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

Emil Nolde, Kopffäger mit Georginen, 1920, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



DAS STILLEBEN IN VOLLENDUNG

Emil Noldes Stilllebenmalerei ist begleitet von geheimnisvollen, stillen und fernwirkenden Arrangements, die er mit verschiedenen Dingen bestückt und zu einem großen Ganzen formuliert. Es ist sein klarer Blick und seine feingliedrige Methode, aus den unterschiedlichen Details ausschnitthaft seinen Alltag zum Besten zu geben. Er wählt Objekte, die er in immer neuen bildnerischen Konstellationen zusammenführt. Parallel zu den Besuchen im Völkerkundemuseum seit etwa 1909 beginnt Nolde einen eigenen Fundus für seine Stillleben anzulegen, der seine Stilllebenwelt nicht nur bereichert, sondern einen engen Bezug zum Künstler aufweist und die Objekte in einer Beziehung zum Menschenbild sieht, besonders herausarbeitet und gleichwertig behandelt. Dabei spürt der Betrachter Noldes Interesse an deren Herkunft, erfährt beiläufig etwas über die kulturelle Funktion, die er in farbenprächtigen Konstellationen zu berichten weiß. Der in der langen Tradition der Stilllebenmalerei zugrunde liegende Topos der Vergänglichkeit ist bei Nolde nicht weiter evident, außer man bindet die Blumenpracht, wie hier in unserem Bild die knallroten Georginen, ein in die Vanitas-Symbolik. Natürlich sind auch und gerade Schnittblumen aufgrund ihrer zeitlich begrenzten Haltbarkeit ein Zeichen für Vergänglichkeit. „Vogel und Georginen“ malt Nolde 1919. Vorher und nachher malt der Künstler weitere Stillleben, man könnte von einer Reihe sprechen, in der sich Nolde mit dem Zusammenspiel der Dinge auseinandersetzt und entsprechend zu unterschiedlichen Ergebnissen kommt: In „Maske und Blumen“ inszeniert Nolde eine japanische Maske aus seiner Sammlung in einem Meer von nelkenartigen Blüten; mit dem Bild „Figuren und Georginen“ präsentiert Nolde links eine stehende weibliche Figur vermutlich chinesischer Herkunft und, neben den Blumen rechts inszeniert, eine Steinskulptur vielleicht aus dem Neolithikum. Sind dort die Georginen noch nicht richtig aufgeblüht, entfalten sie hier neben dem langbeinigen, reiherartigen Vogel mit ausgeprägt langem Hals und dolchartigem Schnabel eine üppige Blütenpracht. Der Vogel ist aus Bronze und stammt vermutlich aus Persien. Er steht auf einem von Noldes Frau Ada nach Motiven des Künstlers gewebten Tuch.

„Ich malte besonders gern die Stillleben nach den Figuren und Masken meiner geliebten kleinen Sammlung, sie gruppierend und ordnend, oft mit einigen Blumen dabei, in freier, künstlerischer Art.“

Emil Nolde, zit. nach: Emil Nolde. Mein Garten voller Blumen, 2010, S. 113.

DAS EXOTISCHE –

EMIL NOLDE UND DIE KUNST DER NATURVÖLKER

Nolde hat im Laufe der Zeit eine umfangliche Sammlung von ausgefallenen Figuren, Masken und dergleichen zusammengetragen. Sein Interesse für das Außergewöhnliche, für Gegensätze, für das Ursprüngliche, das Primitive wie Narrative der Artefakte, die er von Reisen mitbringt oder zufällig entdeckt und in Antiquitätenläden erwirbt, bereichert neben den garteneigenen Blumen die Stilllebenmalerei des Künstlers. „Die Sammlung enthält die gegensätzlichsten Dinge: Bunt glasierte englische Steingutfiguren, wie sie die Seeleute von ihren Reisen mitbrachten, konnten ihm so viel wert sein wie ein kostbares chinesisches Tangpferd oder eine etruskische Tonfigur. Die großen bemalten Uli's aus Neuguinea, Bronzen und Porzellan-Figuren aus China, Korea und Java, Masken, Afrikanisches, Ägyptisches, Indisches, Präkolumbianisches, Mittelalterliches und die Gegenstände der Volkskunst aus seiner nordschleswigschen Heimat – Nolde hatte die Dinge immer um sich. Sie standen und hingen im Haus Seebüll und in der Berliner Wohnung neben seinen Bildern und zwischen den von ihm selbst gefertigten Figuren. Sie lebten mit, waren Teil seiner Welt und gehörten zur Erfahrung des Malers“, so der langjährige Leiter der Ada und Emil Nolde Stiftung Martin Urban (Ausst.-Kat. Emil Nolde. Masken und Figuren, Bielefeld 1971, o. S.).



Emil Nolde, Figuren und Georginen, 1919, Öl auf Leinwand, Statens Museum for Kunst. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

Emil Nolde, Masken und Georginen, 1919, Öl auf Leinwand, Emil und Ada Nolde Stiftung, Seebüll. © Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021



DER BLICK INS PRIVATE

Emil Noldes „Vogel und Georginen“ gehört zu den reifen und ausgewogenen Stillleben im Übergang zu den 1920er Jahren. Die feuerroten Georginen kommen aus dem Garten in Utenwarf und stehen (vermutlich) von Ada arrangiert in einer von Nolde geformten, knallgelb glasierten Vase. Die elegant geformte Bronze stammt aus seiner Sammlung, das ehemals schlanke Volumen inszeniert Nolde kontrastvoll in ein scherenschnittartiges Schwarz und verbindet so das Diesseits mit der gewebten Figurine der Decke. Nichts Fremdes erscheint in der Begegnung der Dinge, im Gegenteil: Das Besondere und das sehr Persönliche verwandelt der Künstler in einen prachtvollen Alltag, seinen Alltag im Atelier, das farbenprächtige Ergebnis eines beglückenden Ereignisses im Leben des Künstlers. [MVL/SM]

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

Strauß mit Eichenlaub. 1910.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen abermals signiert, sowie betitelt. 65,2 x 60,2 cm (25,6 x 23,7 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000

\$ 172,500 – 287,500

PROVENIENZ

- Galerie Aenne Abels, Köln.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Europa.

AUSSTELLUNG

- Kollektiv-Ausstellung, Der Neue Münchener Kunstsalon Max Dietzel, München, März-April 1913, Kat.-Nr. 26.
- Gabriele Münter, Der Sturm, 35. Ausstellung, Berlin, 24.10.- November 1915, Kat.-Nr. 37.
- Kollektiv utställning Münter. Oljemalningar och grafik, Stockholm Carl Gummersons Konsthandel, 1.-15.3.1916, Kat.-Nr. 12.
- Gösta Adrian-Nilsson, Paul Klee, Gabriele Münter, Der Sturm, 58. Ausstellung Berlin, Dezember 1917, Kat.-Nr. 62.
- Gabriele Münter. Oljemalningar, Glastavler, Grafik, Den Frie Udstilling, Kopenhagen, 7.-13.3.1918, Kat.-Nr. 244.
- Maleriudstilling Gabriele Münter - Kandinsky, Københavns Ny Kunstsæl, Oktober 1919, Kat.-Nr. 9.
- Gabriele Münter. 1908-1933, Wanderausstellung Bremen/Bochum 1933, Jena/Eisenach 1934, Altenburg/Stuttgart 1935.
- Paula Modersohn-Becker, Gabriele Münter, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1951, Kat.-Nr. 84.
- Kandinsky, Marc, Münter. Unbekannte Werke, Galerie Otto Stangl, München, 1954-55, Kat.-Nr. 21.
- Alfred Lörcher, Gabriele Münter, Emy Röder, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 4.-31.12.1960, Kat.-Nr. 136.
- Gabriele Münter, Kunsthalle Mannheim, 30.9.-29.10.1961, Kat.-Nr. 17.
- Gabriele Münter 1877-1962, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 13.10.-2.12.1962, Kat.-Nr. 45, ganzseitige Farbtafel S. 11.
- Gabriele Münter. Gedächtnisausstellung zum 90. Geburtstag, Kunstverein Heidelberg; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Westfälischer Kunstverein, Münster, 1967/68, Kat.-Nr. 25.
- L'Expressionisme allemand, Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Kat.-Nr. 137.
- Gabriele Münter 1877-1962 Retrospektive, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 29.7.-1.11.1992; Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 29.11.1992-10.2.1993, u. a., Kat.-Nr. 84 mit ganzseitiger Farbtafel.

LITERATUR

- Annegret Hoberg, Gabriele Münter, München 2003, S. 30.



Links: Ausstellungsansicht „Gabriele Münter-Ausstellung“, Neuer Kunstsalon, München 1913. Rechts: Blick vom Ess- in das Musikzimmer im Murnauer Haus, um 1909/10. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München/ VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Ab 1908/09 entstehen im Œuvre Gabriele Münters vermehrt Blumenstillleben mit Blumen aus ihrem geliebten Garten, hier kombiniert mit Eichenlaub in einer blauen Vase. Gabriele Münter gruppiert das Ensemble auf einen wohl runden Tisch, dem sie einen einfachen Stuhl aus dem Murnauer Haushalt im Russenhaus an die Seite stellt. In außergewöhnlicher Weise lenkt die Künstlerin den Blick hier nicht auf Blumen. Vielmehr stehen Stuhl und Tisch sowie ihr Schatten an der Wand im Mittelpunkt.

Der Schattenwurf strahlt in leuchtendem Blau kräftig als leicht versetzter Widerschein vor der in durchbrochenem Grau angegebenen Wandfläche. Dieser Schatten leuchtet stärker als der eigentliche Stuhl. Er ist das Bunteste im ansonsten weitestgehend in gedeckten Farben gehaltenen Bild. Der blaue Schatten verschmilzt mit der blauen Vase zu einer Einheit. Münter geht durch diese Ablenkung vom Stilllebenmotiv einen Schritt in Richtung Abstraktion. Sie führt mit „Strauß mit Eichenlaub“ konsequent weiter, was Jawlensky, Werefkin, Kandinsky und sie selbst, alle Mitglieder der „Neuen Künstlervereinigung München“, in den gemeinsamen Aufhaltenen in Murnau entwickelt haben. Münter befreit sich vom reinen Abmalen, sie fasst die kleinteilige Gestalt der Blüten und Blätter zu größeren Flächen zusammen und umfängt die so entstehenden Formen mit dunklen Konturen. Mit dem bewussten Einsatz der kontrastreichen Farbsetzung gibt sich Münter als souveräne Malerin zu erkennen. [EH]



MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

Majong und Chilly (Hunde). 1930.

Öl auf Leinwand.

Göpel 331. Links unten signiert und datiert bzw. bezeichnet „P. 30“.
49,8 x 61,3 cm (19,6 x 24,1 in).

Das Werk ist auf der handschriftlichen Bilderliste des Künstlers von 1930 mit dem Titel „Hunde“ verzeichnet, mit dem Vermerk „Beendet 24. September. Neumann, New York“. [CH]

Das Gemälde ist im aktuellen Online-Werkverzeichnis, herausgegeben von der Kaldewei Kulturstiftung unter der redaktionellen Verantwortung von Frau Dr. Anja Tiedemann unter www.beckmann-gemaelde.org/331-hunde verzeichnet.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000^{***}

\$ 460.000 – 690.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (1950).
- Sammlung Mathilde Q. Beckmann (1950 durch Erbschaft vom Künstler).
- New Art Circle I. B. Neumann, New York.
- Catherine Viviano Gallery, New York (mindestens ab 1957, vermutlich in Kommission).
- Serge Sabarsky Gallery, New York.
- Privatsammlung New York (bis 1999, Villa Grisebach Auktionen, Berlin, 4.6.1999, Los 63).
- Galerie Pels-Leusden, Zürich.
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Sommergäste III., Galerie Pels-Leusden, Kampen/Sylt, 9.7.-8.10.2000, Kat.-Nr. 5.
- Ich kann wirklich ganz gut malen. Friedrich August von Kaulbach - Max Beckmann, Schlossmuseum Murnau, 22.3.-23.6.2002, Kat.-Nr. 37 (mit Farbabb.).
- Max Beckmann, Caratsch de Pury & Luxembourg, Zürich, 25.3.-21.5.2004.
- Lonely prophets. German art from 1910-1930, Agnew's Gallery, London, 3.10.-16.11.2007 (mit Abb.).
- Max Beckmann. Gemälde, Papierarbeiten, Graphiken, Galerie Thomas, München, 13.9.-21.12.2013 (mit Abb.).

LITERATUR

- Barbara Göpel und Eberhard Göpel (Hrsg. Hans Martin von Erffa), Max Beckmann. Katalog der Gemälde (Katalog und Dokumentation), Bd. I, Kat.-Nr. 331, S. 235 (mit Abb., Tafel 114).
- Carla Schulz-Hoffmann, Max Beckmann. Der Maler, München 1991.
- Stephan von Wiese, Max Beckmann Briefe (1925-1937), Bd. II, München/Zürich 1994, Nr. 523, 9. Juni 1930, S. 159, 523.
- Villa Grisebach Auktionen, Berlin, 71. Auktion, Selected Works, 4.6.1999, Los 63 (mit Farbabb.).

- Das Gemälde entsteht während Beckmanns Aufenthalt im Paris der damaligen Avantgarde
- Das Zitat einer Tageszeitung verleiht dem Werk eine zeitliche Aktualität und vermittelt darin einen Bezug zur französischen Stilllebenmalerei von Picasso oder Braque
- Mit dem Zitat der Zeitung „L'Intransigeant“ nimmt Beckmann politische Stellung
- Die rothaarige Pekinesen-Hündin Majong und die schwarz-weiße Japan-Chin-Hündin Chilly spielen eine besondere Rolle im Alltag der Beckmanns
- Aufgrund der außerordentlich persönlichen Bedeutung befindet sich das Gemälde bis zu Beckmanns Tod im Jahre 1950 im Besitz des Künstlers
- Im Entstehungsjahr ist Beckmann mit einigen Gemälden auf der 17. Biennale in Venedig vertreten

Max Beckmann in Frankfurt am Main mit der Japan-Chin-Hündin Chilly, 1926, Foto: Mathilde Beckmann, Max Beckmann Archiv, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.



Es sind drei Hocker, die zu einem Ensemble zusammengestellt sind, dicht an einer Wand mit sichtbarer Fußleiste im Profil eines gediegenen Altbaus. Unter dem roten Kissen, auf dem Majong schläft, liegt halb verdeckt und dennoch auffällig ein Stück Zeitung, deren Buchstaben wohl zu dem Titel der Pariser Boulevard-Zeitung „L'Intransigeant“ zu ergänzen sind, wie der Biograf des Künstlers und Ersteller des ersten Werkverzeichnisses, Erhard Göpel, bemerkt (WVZ Gordon 331). Diese Zusammenstellung erscheint trotz aller Zufälligkeit wie ein typisches Arrangement von Beckmann, das er in seinen zahlreichen Stilleben inszeniert mit – nicht nur – leblosen Gegenständen, die in seiner Wohnung zu finden sind: ein Tongefäß aus Peru, eine Vase aus Dänemark, ein Steigbügelgefäß mit Schlangemotiv, ein Zeremonialgefäß aus Kamerun und vieles mehr, mit Blumen oder Instrumenten ergänzt und in Szene gesetzt. Nicht zuletzt verleiht die Tageszeitung hier, auch wenn Beckmann das Datum verschweigt, dem Werk eine zeitliche Aktualität und vermittelt darin zudem den Bezug zur französischen Stillebenmalerei eines Picasso oder Braque. Mit anderen Künstlern wie Juan Gris sind sie die Ersten, die Tageszeitungen, Schriftzüge und Texte in die kubistische Stillebenmalerei integrieren.

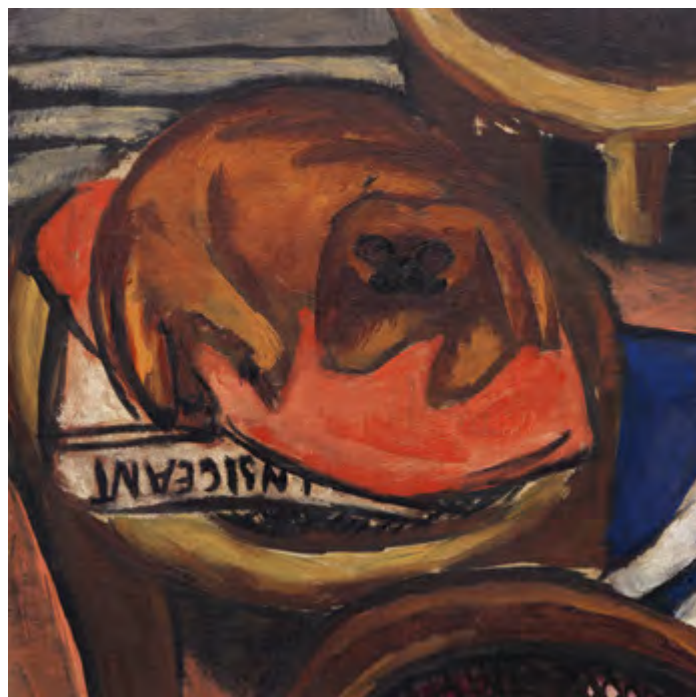
Es handelt sich aber hier nicht um eine gewöhnliche französische Tageszeitung, sondern um ein geschichtsträchtiges Boulevard-Blatt, das sich politisch deutlich positioniert. 1880 in Paris gegründet, orientiert sich die Zeitung am Boulangismus, benannt nach dem Offizier Georges Boulanger, den seine Anhänger „General Revanche“ nennen und dessen Populismus zum Wegbereiter der neuen Rechten wird. 1898 bestimmt die Zeitung die antisemitische Hetze gegen Alfred Dreyfus – und nach dem Ersten Weltkrieg entwickelt sich das Blatt zu der auflagenstärksten konservativen Tageszeitung in Frankreich.



Max Beckmann, Der Strand (Am Lido), 1927, Öl auf Leinwand, Verbleib unbekannt.

Welche Aufmerksamkeit schenkt Max Beckmann nun dieser Zeitung, die er beiläufig zitiert und einen seiner Hunde darauf Platz nehmen lässt? Etwa zur selben Zeit, als Beckmann sich im Sommer 1930 in Paris aufhält und sich unter anderem auch mit diesem Gemälde beschäftigt, beginnt im Land Thüringen die erste Regierungsbeteiligung der NSDAP. Was die Künstler im Falle einer Machtübernahme im Deutschen Reich zu erwarten hätten, wird deutlich, als die Nationalsozialisten das von Oskar Schlemmer ausgemalte Treppenhaus im Bauhaus-Gebäude umgehend übermalen lassen. Der in Frankfurt unterrichtende und in Paris lebende Max Beckmann zeigt auf der von April bis Oktober andauernden Biennale in Venedig 1930 das großformatige Gemälde „Der Strand“ von 1927, das von der konservativen Presse Italiens als höchst anstößig kritisiert wird und deshalb auch die Aufmerksamkeit der Nationalsozialisten erregt. An seinen Kunsthändler Günther Franke schreibt Beckmann am 23. Oktober 1930: „Vergessen Sie nicht, wenn Sie dazu Gelegenheit haben, den Nazis beizubringen, daß ich ein deutscher Maler bin. Mittwoch stand im Völkischen Beobachter bereits ein Angriff gegen mich. Vergessen Sie das nicht. - Es kann einmal wichtig werden.“ (Max Beckmann, Briefe 1925-1937, München 1994, S. 178). Beckmann fühlt sich der von Tageszeitungen ausgehenden politischen Gefahr persönlich ausgesetzt und reagiert hier versteckt, aber sehr deutlich auf das französische Pendant. Beckmann verbindet mit dem Stilleben „Hunde“ eine politische Botschaft.

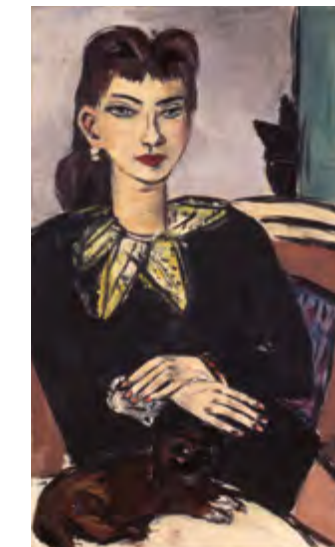
Ab Mitte der 1920er Jahre reist Max Beckmann des Öfteren in die französische Hauptstadt. Paris und die Malerei der dortigen Avantgarde rücken in den Mittelpunkt seines Interesses. Er knüpft Kontakte zu Kritikern und Galeristen und versucht, seine Karriere auch in Frankreich zu platzieren. Und so spiegeln sich die Aufenthalte auch in Max Beckmanns Bildern der späten zwanziger und der dreißiger Jahre wider. 1929 lässt er sich in Paris nieder, hat sein Atelier zunächst im Boulevard Brune im 14. Arrondissement und ab 1930 in der rue des Marronniers im 16. Arrondissement. Er entscheidet, die Monate September bis Mai in Paris zu verbringen und für Korrekturen seiner Schüler an der Städelschule nach Frankfurt zu reisen. Seine vielfältigen Bemühungen um Anerkennung in Frankreich gipfeln schließlich 1931 in einer großen Ausstellung in der Galerie de la Renaissance.



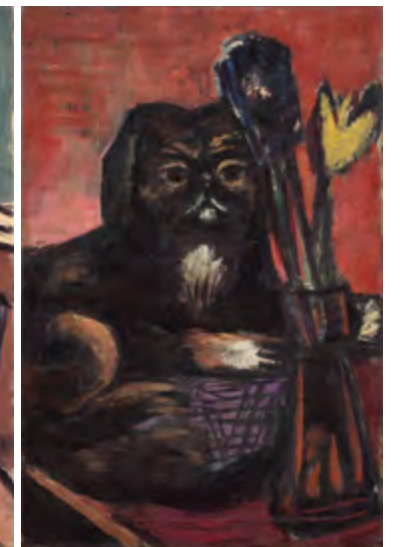
Das Gemälde mit den zwei Hunden beginnt Beckmann vor Juni 1930. In einem Brief an seinen Galeristen Günther Franke in München bestätigt der leicht gestresste Künstler die Eilfracht von 11 Bildern für eine kurz anberaumte Ausstellung der Galerie, darunter auch die „Hunde“ (Max Beckmann, Briefe 1925-1937, München 1994, S. 159). Im Kommentar zu den Briefen bemerken die Herausgeber allerdings, das Bild sei nicht mitgeschickt worden; es war noch nicht vollendet. Dies bestätigt Beckmann selbst in seiner Werkliste: „Paris 1930: Hunde. Beendet 24. September.“ Er behält das Bild mit den ständigen Begleitern; nach dem Tod des Künstlers 1950 in New York übergibt Mathilde „Quappi“ Beckmann unter anderem auch dieses Werk an dessen dortigen Kunsthändler J. B. Neumann.

Gemälde dieser Art sind im Werk des Künstlers eher selten. Es ist ein Interieur, in dem zwei Hunde im Mittelpunkt stehen. Sie scheinen dem Künstler sehr nahe, er malt sie schlafend, die Hunde fühlen sich nicht beobachtet. Tiere an und für sich beleben Beckmanns Bilder, und relativ oft sind es Fische; sie sind dann allerdings mythologisch aufgeladen und stehen für eine Metapher. Mathilde Q. Beckmann schildert in ihrem Buch über ihr Leben mit Max Beckmann auch dessen Verhältnis zu Tieren: „[...] er liebte Tiere, wenn auch nicht alle, und er schien sie zu verstehen. Als ich ihn kennenlernte, mochte er Katzen sehr gern, besonders den Kater seiner Freunde Fridel und Ugi Battenberg. Damals war er von Katzen fasziniert, in späteren Jahren waren es eher Hunde. Ich besaß einen kleinen japanischen Spaniel mit Namen Chilly, den Henriette von Motesiczky mir in Wien vor meiner Hochzeit geschenkt hatte; Max liebte den kleinen Hund bald so sehr wie ich. Wenige Jahre nach unserer Heirat schenkte er mir ein kleines Pekinesenweibchen, das wir Majong nannten. Als wir 1937 nach Amsterdam flüchteten, konnten wir die kleinen Viecher nicht mitnehmen und ließen sie in Berlin bei Herrn und Frau Ruppelt, unseren Hausmeistersleuten. Sie sorgten einige Monate lang für sie, bis eine unerwartete Gelegenheit

es Curt Valentin und Karl Buchholz möglich machte, uns Majong per Flugzeug nach Amsterdam zu bringen. Leider konnte uns Chilly, der kleine Spaniel, nicht auch gebracht werden; Chilly war alt und blind und hätte sich in der seltsamen Umgebung, in der wir damals lebten, nicht zurechtfinden können.“ (München 1987, S. 117). Die rothaarige Pekinesen-Hündin Majong links und die schwarz-weiße Japan-Chin-Hündin Chilly rechts liegen ganz entspannt auf einem Hocker mit Korbgeflecht respektive auf dem Boden auf farbigen Kissen. In starker Aufsicht liegen sie auf den Hockern wie tierische Figuren, die im Alltag des Künstlers und dessen Frau Quappi eine sehr persönliche, ja menschliche Rolle spielen und hier wohligh behütet ruhen. Jahre später in Amsterdam, Majong ist gestorben, wird die Pekinesen-Hündin Butschy die Bilderwelt des Künstlers bereichern und die Beckmanns auch in die Neue Welt begleiten. [MvL]



Max Beckmann, Quappi auf Blau mit Butchy, 1943, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Max Beckmann, Butchy, 1946, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Verschneite Alpenlandschaft mit Almhütte. 1930.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 36,5 x 45,8 cm (14,3 x 18 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Dr. Manfred Reuther, damaliger Direktor der Ada und Emil Nolde Stiftung, Seebüll vom 8. November 2007 (in Kopie).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

- Galerie Franke, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1957 beim Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung Europa.

LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, 5. Dezember 2007, Los 188.

- **Eines der seltenen Aquarelle mit Bergmotiv**
- **Nolde ist der erste Aquarellist, der die Bergwelt auf Augenhöhe mit den Gipfeln darstellt**
- **Besonders dramatische Himmelsstimmung**

Man kennt den norddeutschen Künstler Emil Nolde als Maler der tosenden Meere, der weiten Marschlandschaften und der leuchtenden Blumen. Das angebotene Aquarell „Verschneite Alpenlandschaft mit Almhütte“ zeigt eine relativ unbekannt Seite des Künstlers: seine Begeisterung für die Schweiz und ihre imposante Berglandschaft. Selten gelangen Werke aus Noldes Zeit im schweizerischen St. Gallen und Davos auf den Kunstmarkt, und somit ist das vorliegende Werk eine Rarität und Besonderheit. Schon früh beginnt die Liebe Emil Noldes zur Schweiz. 1892 kommt er das erste Mal in den Alpenstaat, er wird Lehrer für gewerbliches Zeichnen am Industrie- und Gewerbemuseum in St. Gallen. Die herrliche Natur und die sich in den Bergen bietenden Freizeitmöglichkeiten begeistern den jungen Mann. Als Mitglied des Schweizer Alpen-Clubs SAC erkundet Nolde in vielen Klettertouren die Berglandschaft und bezwingt Gipfel bis zu 4000 Metern Höhe, die Besteigung des Matterhorns wird seine Höchstleistung sein. Seine Eindrücke beschreibt er selbst wie folgt: „Man findet hier noch die Natur in ihrer Ursprünglichkeit, ungekünstelt und mächtig. Stolz streben die Schneeberge zum Himmel empor“. Seine Liebe zu den Bergen bleibt ein Leben lang, immer wieder kehrt er in die Schweiz zurück, sei es, um seinen engen Freund aus der St. Gallerer Zeit, Hans Fehr, zu besuchen, oft zur gesundheitlichen Erbauung, aber auch beide Hochzeitsreisen 1924 mit Ada und 1948 mit Jolanthe gehen in die Schweiz. Immer regen ihn die Aufenthalte an, die unfassbare Schönheit der Alpen fassbar zu machen. Die Bergaquarelle entstehen meist draußen direkt vor dem Motiv. Sie erzählen von den imposanten Kulissen, die Nolde in gewohnt schwelgerischer Manier auf Papier bannt. Zu ihnen zählt auch das vorliegende Blatt, in dem Nolde seine Sicht auf die weiße Pracht der Schneeflächen vor einem dunklen, fast unheilschwangeren Himmel entfaltet, der die friedliche Szene bedrängt. Wie in den Meereslandschaften spielt damit auch hier der Himmel die entscheidende Rolle in der Komposition. Das hohe technische Können in der Konzentration auf wenige, aber darum umso wirksamere Effekte lässt uns an einem Landschaftserlebnis teilhaben, das, ob im Gebirge oder am Meer, so nur von Nolde gestaltet werden konnte. [SM]



© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

Nolde.

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Kakteen und Chrysanthemen. 1925.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 34,5 x 46 cm (13,5 x 18,1 in), blattgroß.

Mit einer Foto-Expertise von Herrn Dr. Manfred Reuther, damaliger Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 8. Oktober 2007 (in Kopie).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.18 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46.000 – 69.000

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1939 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Europa.

LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, 5. Dezember 2007, Lot 155.

- Eine der seltenen Kakteendarstellungen im umfangreichen Blumenthemenkreis Noldes
- Die Komposition verbindet Noldes Leidenschaft für Exotik und die Blumenwelt
- Nolde übersetzt die Oberflächenbeschaffenheit der Kakteen in seine individuelle Farb- und Formensprache

Im Œuvre von Emil Nolde bilden die Werke mit intensiv leuchtenden Blumenmotiven eine so umfangreiche wie bedeutende Gruppe. Bislang eher unbekannt blieb der verwandte Themenkreis mit Kakteen und Orchideen. Die Vorliebe für Kakteen und ausgefallene, außereuropäische Pflanzen ist bei Nolde schon früh ausgeprägt. Erste Impulse erhält er hierfür auf seiner Südseereise mit Ehefrau Ada nach Neuguinea. Wieder zurück in Deutschland, ließen Nolde die exotischen Pflanzen nicht los. In den 1920er Jahren entsteht eine Reihe von Kakteenbildern, beeinflusst von der Kakteenmode der Zeit. Durch die künstlerische Auseinandersetzung mit exotischen und tropischen Pflanzen sowie Kakteen und deren Modernität zu Beginn des 20. Jahrhunderts ziehen auch in Noldes Wohnsitze in Seebüll und in Berlin Kakteen ein. Zwischen Wohn- und Esszimmer in Seebüll liegt eine Blumennische, in der von Ada Pflanzen gepflegt werden. Dazu gehören verschiedene Kakteen. Sie sorgen für einen Hauch Exotik in der eher kargen nordischen Umgebung und inspirieren Noldes Kunst. In den Wintermonaten hält sich das Künstlerhepaar meist in Berlin auf. Nolde besucht regelmäßig den Zoologischen Garten, das Aquarium und den Botanischen Garten der Stadt. Es entstehen große Aquarelle von exotischen Tieren und Pflanzen, in denen sich der Maler ganz dem Reiz des Fremdländisch-Exotischen hingibt. Später wendet sich Nolde eher tropischen Blumen und Pflanzen zu. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen präsentieren botanische Raritäten wie zum Beispiel Proteaceae oder Heliconien. Unser Blatt nimmt durch das Motiv der Kakteen innerhalb der Gruppe der Blumenquarelle eine Sonderstellung ein. Es besticht durch die besondere Strahlkraft der Chrysanthemen, deren weiße Blütenblätter vor dem dunklen Hintergrund förmlich leuchten und einen reizvollen Kontrast zum dunklen Grün der Kakteen bilden. Für diesen Effekt greift Nolde nicht einfach auf ein deckendes Weiß zurück, sondern lässt das Papier selbst zwischen den verschiedenen Farbflächen hell aufscheinen. Die Komposition lebt von dem Gegensatz der Kakteen-Blüten und Blätter – helle, filigrane Formen stehen gegen dunkle, blockhafte Partien. Die reinen Farben, die Unregelmäßigkeiten und fließenden Übergänge, Flecken und Verläufe, überhaupt das Einbeziehen des kontrollierten Zufalls im Aquarell korrespondieren mit der Eigenheit der pflanzlichen Motive. [SM]



© Emil und Ada Nolde Stiftung Seebüll 2021

ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Die Uhr (Krapplack, Blau und Grün). 1965.

Öl auf Leinwand.
Scheibler 1158. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, zweifach datiert und betitelt sowie mit zwei Richtungspfeilen bezeichnet. Auf dem Keilrahmen zusätzlich von fremder Hand bezeichnet „oben“ sowie mit einem dritten Richtungspfeil. 162 x 150,3 cm (63,7 x 59,1 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^N

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Galerie Orangerie-Reinz, Köln.
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay (Retrospektive), Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 12.11.-25.12.1966; Akademie der Künste, Berlin, 13.1.-12.2.1967; Städtische Kunsthalle, Mannheim, 4.3.-16.4.1967, Kat.-Nr. 71 (mit dem Titel „Krapplack, Blau und Grün“, verso auf dem Keilrahmen mit den typografisch und handschriftlich bezeichneten Ausstellungsetiketten).
- E. W. Nay (Retrospektive), Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 15.4.-15.5.1967, Kat.-Nr. 68 (mit dem Titel „Krapplack, Blau und Grün“).
- E. W. Nay 1902-1968, Galerie Orangerie-Reinz, Köln, 30.11.2002-25.1.2003.
- Zeitsprung. Das große Finale, zweiter Teil. Meisterwerke der Klassischen Moderne und Kunst der Gegenwart, Galerie Brusberg, Berlin, 9.2.-29.3.2008.
- Väter & Söhne, Galerie Brusberg, Berlin, 21.3.-16.5.2009.

LITERATUR

- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Katalog 7, Düsseldorf 1987, Kat.-Nr. 71 (mit Abb.).

In den 1950er Jahren gehört E. W. Nay zu den kontrovers und viel diskutierten Künstlern der Nachkriegsmode in der jungen Bundesrepublik, doch seine Arbeiten sind damals längst Bestandteil der bedeutendsten Museumssammlungen zeitgenössischer Kunst, darunter das Museum Folkwang in Essen und die Hamburger Kunsthalle. 1959 und 1964 sind seine Arbeiten auf der documenta II und III in Kassel ausgestellt. Mitte der 1960er Jahre unterläuft seine Malerei eine große Veränderung. Nach dem allmählichen Übergang der „Scheiben“ zu den „Augenbildern“ 1963 folgt 1965 bereits der imposante Übergang zu den Spindelformen der späten Bilder, in den sich auch die hier angebotene Arbeit einordnen lässt. Mit den blauen, mandelförmigen Gebilden ist es zum einen noch ein Stück weit in der erwähnten Werkserie der „Augenbilder“ verhaftet, doch die am Rand platzierten schmalen schwarzen, weißen und gelben Streifen sowie

- Intensive Farbvielfalt auf beeindruckendem Format
- Bereits 1966/67 erstmals ausgestellt
- Aus der wichtigen Übergangszeit von den „Augen“ zu den Spindelformen der späten Bilder
- Konzentration von Form und Farbe in zeitloser Perfektion
- Wunderbares Zeugnis von Nays herausragender malerischer Wandelbarkeit und Progressivität
- Nay spielt mit dem Formenrepertoire seines Œuvres und bringt es in eine neue bildhafte Form
- Vergleichbare Arbeiten aus diesem Entstehungsjahr befinden sich u. a. in den Sammlungen der Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, der Hamburger Kunsthalle, des Museum Ludwig, Köln, sowie in der Sammlung Würth

die mittig wabernde kräftig-rote Farbfläche weisen schon auf die bald darauf folgende Wende hin, in der Nay in einer plötzlichen Abkehr von geometrischen Formen eine immer radikalere Vereinfachung der Bildebene vollzieht. Die Gliederung der Fläche erfolgt in vertikal verlaufenden Bahnen, die der Komposition eine rhythmische, fließende Dynamik verleihen. Der Künstler erlaubt der Farbe, sich in ihrer intensiven, satten und klaren Leuchtkraft auf der Leinwand zu entfalten. Es geht nun allein um die sich als nebeneinander angeordnete Flächen ausbreitende Farbe. Die in kräftigem, frischem Grün gestalteten Kreisformationen mit den auch in anderen Arbeiten dieser Zeit enthaltenen kleinen weißen Tupfen betitelt Nay im Nachhinein mit einem Augenzwinkern „Die Uhr“, wenngleich sein Interesse ausschließlich der Schöpfung einer vollkommenen Einheit einfacher Formen und starker, klarer Farben gilt. [CH]



„Das Bild, das ich [...] male, ist ein Bild, in dem die Impulse durch Takte, Rhythmen, Gewichte und Kürzel zu einem Bildsystem werden, das der Künstler in ein irrationales Zauberspiel verwandelt.“

E. W. Nay, Januar 1965, im Beitrag zum Ausst.-Kat. E. W. Nay. Gemälde 1955-1964, Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus, Frankfurt am Main 1965, zit. nach: E. W. Nay. Lesebuch, Köln 2002, S. 258.

NEO RAUCH

1960 Leipzig - lebt und arbeitet in Leipzig

Ohne Titel. 1993.

Öl auf teils collagiertem Papier, auf Hartfaserplatte aufgelegt. Mittig rechts signiert und datiert. Verso auf einem Etikett von fremder Hand mit dem Künstlernamen, der Datierung und Betitelung bezeichnet. Durchmesser: 100 cm (39,3 in).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.22 h ± 20 Min.

€ 90.000–120.000

\$ 103,500–138,000

PROVENIENZ

Privatsammlung Sachsen (in den 1990er Jahren direkt vom Künstler erworben).

- Eines von nur sehr wenigen Werken, die zu Beginn der 1990er Jahre in diesem außergewöhnlichen runden Format entstanden sind
- Bisher wurden erst drei weitere Arbeiten dieser frühen Werkserie auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Die frühen Rundbilder nehmen mit der traumähnlichen Verschmelzung von Bildern und Textfragmenten bereits die heute so charakteristische rätselhafte Bildsprache des Künstlers vorweg
- Weitere Werke aus den 1990er Jahren befinden sich in zahlreichen internationalen Museums-sammlungen, u. a. im Städel Museum, Frankfurt am Main, in den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden und im Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Mudam), Luxemburg

„Die Entscheidung für das außergewöhnliche Rundformat resultierte letztlich aus der Situation, in der sich Neo Rauch befand: Es spiegelt das ‚Einkreisen‘ möglicher Bildlösungen, ein kreisendes Bewegen auf der Suche nach einem neuen Ansatz, [...].“

Holger Broeker, in: Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993 bis 2006, Hrsg. Kunstmuseum Wolfsburg 2006, S. 21.

Neo Rauch zählt zu den erfolgreichsten deutschen Malern seiner Generation und gilt als Hauptakteur der Neuen Leipziger Schule. Seit seinen frühen Arbeiten aus den 1990er Jahren, zu denen auch die hier angebotene Arbeit gehört, hat sich Rauch ganz und gar der Figuration verschrieben. Sein malerisches Universum mit höchst rätselhafter erzählerischer Ebene scheint dabei aus einer unserer Realität entrückten Welt entlehnt zu sein. Die Bildgefüge sind zwar durchaus lesbar, aber nicht unbedingt leicht zu entschlüsseln. Auch das hier angebotene Rundbild zeugt von einer eigentümlichen Gliederung und Gestaltung der Bildfläche. Trotz der vom Künstler gezogenen feinen Linien sucht man eine eindeutige Verbindung zwischen den einzelnen Motiven und ihren narrativen Assoziationen vergebens. Die Auflösung erfolgt nicht, das Rätsel bleibt ungeklärt.

Mit der traumhaften Verschmelzung von Figuration, Abstraktion und rätselhaften Textfragmenten stellen die Tondi den eigentlichen Beginn des faszinierenden Œuvres des Künstlers dar und enthalten bereits die so charakteristische rätselhafte Bildsprache, die in den darauffolgenden Jahren und bis heute sein gesamtes malerisches Schaffen bestimmen sollte. Die Bedeutung seiner Rundbilder ist auch dem Künstler selbst bewusst und so zeigt er in dem monumentalen Gemälde „Rückzug“ (2006, Fondation Beyeler, Riehen/Basel) zwei seiner frühen Rundbilder an der Wand eines steinernen Mausoleums oder Pagodentempels – als malerisches Resümee seines früheren Schaffens und Sinnbild seiner ersten Erfolge auf dem Weg zu seinem heutigen künstlerischen Selbst. [CH]



Neo Rauch, Der Rückzug, 2006, Öl auf Leinwand, Sammlung Beyeler, Riehen/Basel. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



JONAS BURGERT

1969 Berlin - lebt und arbeitet in Berlin

Verräter. 2005.

Öl auf Leinwand.

Verso zweifach signiert, datiert und betitelt, 300 x 280 cm (118.1 x 110.2 in). [SM]

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.24 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 69,000 – 92,000

PROVENIENZ

- Produzentengalerie Hamburg.
- Sammlung Prof. Dr. Thomas Olbricht, Essen.
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Jonas Burgert. Lebendversuch, Kunsthalle Tübingen, 11.12.2010-6.3.2011;
- Kunsthalle Krems, 27.3.-13.6.2011, Ausst.-Kat. mit Abb. S. 93.

LITERATUR

- Axel Heil, Wolfgang Schoppmann, Most wanted - The Olbricht Collection, some recent acquisitions, Köln 2005, S. 221, Abb. S. 68.

Jonas Burgerts Bilderwelt geht einher mit dem Prinzip der Collage: die Kombination von bereits bestehenden Ansichten und Materialien, deren Veränderung und Herauslösung aus ihrem ursprünglichen Sinnzusammenhang. Mit ihren aus Versatzstücken komponierten Gefügen verändern sich auch Realitäten und inhaltliche Beziehungen. Figuren, Tiere und Gegenstände in unterschiedlichen Größenverhältnissen werden so miteinander in ein Verhältnis gesetzt. Was hat die Figur zu tun? Tritt sie in einen Dialog? Es entstehen Verbindungen von Disparatem. Es werden Dinge ausgetauscht und wie selbstverständlich neu zusammengestellt. In einer Bildarchitektur werden sie in direkte Beziehung gebracht, einzelne Realitäten wachsen zu szenischen Gefügen und ermöglichen eine vermeintliche Lesbarkeit des Motivs. Jonas Burgert nutzt in seinem Werk von Beginn an das innerste Wesen der Collage: das Zitat. Er zitiert aus verschiedensten Quellen, entwirrt seine Fundstücke aus deren ursprünglichem Zusammenhang, überführt sie in ihre eigene künstlerische Technik und schafft so die Illusion eines inneren Zusammenhanges. Burgert, dies sei unterstellt, nutzt die Bildcollage, um verblüffende, seltsame und vielleicht auch von anderen inspirierte Verbindungen bildhaft umzusetzen. Aber gleichzeitig provoziert Burgert beim Betrachter Haltlosigkeit und nimmt Unlesbarkeit in Kauf. Trügerisch ist, dass Burgert Bildelemente inszeniert, die wir in unserem kollektiven Bildgedächtnis längst gespeichert haben, und damit womöglich den Wunsch in uns auslöst nach Dechiffrierung des Bilderrätsels, der ikonografischen Herleitung des Motivs oder den Gründen für seine ästhetische Implikation. Burgerts Bilder machen ungemein neugierig! So treffen wir in „Verräter“ auf einen hockenden Affen, einen Schimpansen, der weit oben rechts in diesem großen Format auf einem

- **Imposante großformatige Arbeit in der typischen fabelhaften Bildsprache Burgerts**
- **Jonas Burgert gilt als Meister der neuen Figuration und als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler Deutschlands**
- **Die Kunsthalle Tübingen widmet Burgert 2010 die erste museale Einzelausstellung, in der auch „Verräter“ gezeigt wird**

Mauervorsprung Platz genommen hat. Er trägt kreuzweise gelb-orange Schärpen mit Kreuzmotiven, sitzt auf einem fein gemusterten Tuch. Sein Maul ist weit aufgerissen, als würde ihm einer dieser herzerreißenden Schreie entweichen, die durch den Urwald hallen. Links von dem Affen entwickelt Burgert eine Jagdszene mit Pfeil und Bogen und platziert weitere Dinge auf dem schmalen Podium. Der Schimmer einer halben Rosette schließt gleichsam den Bereich der oberen Bühne. Die ‚große‘ Wand darunter beklebt der Künstler wie eine Plakatwand, erzeugt mit ornamentalen Kritzeleien einen Schauplatz, der offen ist für viele Interpretationen. Autonome Bildelemente werden also in Bezug gebracht und erhalten eine andere Bedeutung. Eine Bedeutung, die über das Grundsätzliche hinausführt in eine bildhafte Illusion. Ähnlichkeit und Erinnerung werden bewusst eingesetzt, um den Betrachter zu fesseln, ihn glauben zu machen, er könne das Gesehene entziffern und deuten, er könne den alten Ort, die Quelle für den neuen Auftritt erinnern. Burgert übernimmt das Motiv. Er hat es von anderen zusammenhängenden Gefügen gesäubert und in eine neue Kombinatorik von Bildgedanken eingefügt. So gibt es sehr wohl auch einen kausalen Zusammenhang in den Bildern Burgerts, welcher sich nicht nur nach den inhaltlichen Komplexitäten ausrichten lässt, sondern vor allem durch das intensiv malerische Bildmuster zusammengehalten wird. Hier werden Rollenverhalten und Realitätsbezug vom Künstler dominant eingesetzt und erfahren erst in der Inszenierung von Gleichzeitigkeit und von Zufällen ihr absurdes, bisweilen banal wirkendes Dasein. Die Frage nach der Realität, nach historischer Herleitung, nach dem Beschreibbaren des Inhalts beantwortet er nicht. Sie bleiben Geheimnis des Künstlers. Und das bewegt uns! [MvL]



Jonas Burgert

„Ich will nicht den Zeitgeist illustrieren, sondern Zeitloses malen. Ich muss immer groß malen, klein geht nicht. Ich will Erkennbarkeit, nicht Naturalismus. Darum benutze ich Gestalten und Dinge von überall auf der Welt, da gibt es den römischen Kaiser und den Eskimo, den indischen Guru und den schwarzen Sklaven. Das mag historisch oder mystisch wirken. Aber eigentlich male ich das alles nur symbolisch, denn die Probleme der Menschen früher sind noch immer die der Menschen heute.“

VON JAPAN ÜBER DEUTSCHLAND IN DIE WELT – DIE NIEDLICH-BÖSE, ERSTAUNLICH GEFÜHLSBETONTE KUNST VON YOSHITOMO NARA



„I want to trigger their imaginations ... this way, each individual can see my work with his own unique, imaginative mind.“

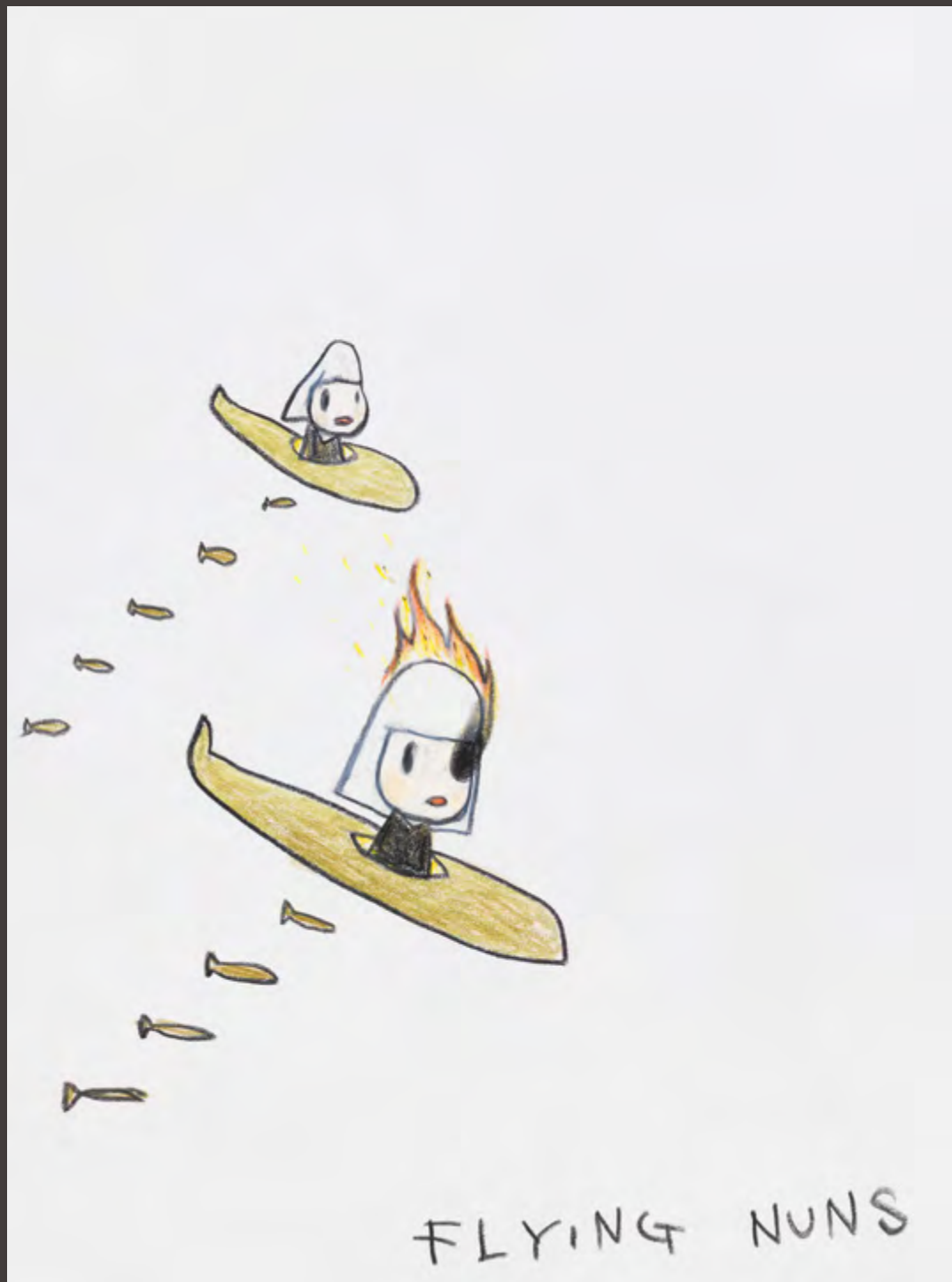
Yoshitomo Nara im Gespräch mit M. Chiu, in: Ausst.-Kat. Yoshitomo Nara. Nobody's Fool, Asia Society and Museum, New York, S. 179.

Die hier angebotenen charakteristischen Zeichnungen entstehen wenige Jahre nach Naras langjährigem Aufenthalt in Deutschland, kurz nach der Rückkehr in sein Heimatland Japan. Nach seinem Studium an der Aichi Prefectural University of Fine Arts and Music in Nagakute zieht es den Künstler Ende der 1980er Jahre nach Deutschland und er wird Meisterschüler von A. R. Penck an der Düsseldorfer Kunstakademie. Die Jahre in Deutschland prägen den Künstler und seine Kunst nachhaltig. „I was a foreigner and I had no language skills, so I felt very much isolated. [...] It reminded me of who I am and helped me rediscover myself.“ So kann die deutsche Betitelung der hier angebotenen Arbeit „Menschpanzerangreiferin“ mit kompliziertem deutschem Nominalkompositum und typisch deutscher weiblicher Endung durchaus als kleines Augenzwinkern in Richtung Deutschland verstanden werden.

1995 feiert Nara mit der Einzelausstellung „In the Deepest Puddle“ in Tokio seinen endgültigen Durchbruch. Heute zählt Yoshitomo Nara zu den bekanntesten zeitgenössischen Künstlern Japans. In den vergangenen Jahren sind seine Arbeiten in zahlreichen Ausstellungen in bedeutenden internationalen Museen zu sehen, u. a. im Museum of Modern Art in New York, in der National Gallery of Art in Washington, D. C., im National Museum of Modern Art in Tokio und in der Kunsthalle Düsseldorf. Bis zum 2. Januar ehrt ihn das Los Angeles County Museum of Art (LACMA) mit einer umfassenden retrospektiven Ausstellung mit über 100 Arbeiten aus den vergangenen vier Jahrzehnten und mit dem Fokus auf Naras musikalisch inspirierten Werken. Schon in jungen Jahren hegt Nara eine große Vorliebe für britische und amerikanische Rock-, Punk- und Folkmusik, die er über das „Far East Network“, einen amerikanischen Radiosender, kennenlernt. „My work is always linked to recognisable punk albums, but folk music record covers are [also] really important.“ Natürlich wird beim Arbeiten in Naras Atelier Musik gespielt, manchmal ohrenbetäubend laut. „Of course, I listen to music when I draw. But I do not intentionally try to draw from the beginning. When I'm listening, I see an image and I try to capture it.“ (Nara in einem Interview mit Mika Yoshitake für das LACMA, www.youtube.com/watch?v=aOg6AVSkpTM).

Der Einfluss musikalischer Inspiration ist den Werken auf vielfältige Weise anzusehen: mal subtiler, mal aber auch ganz direkt in der Motivik verarbeitet oder als Schrift in Großbuchstaben unter die Zeichnung posaunt. Im Œuvre des Künstlers finden sich immer wieder Zitate aus Liedtexten, Songtitel und Bandnamen, die Nara seinen Werken - wie auch der hier angebotenen Arbeit „Flying Nuns“ - als Schriftzug oder Betitelung beifügt. Auf dem Katalog der aktuellen Ausstellung in L. A. prangt in rot „I Will Rock You“ und während unser Titel „Flying Nuns“ vermutlich auf eine gleichnamige Rockband aus den 1990er Jahren verweist, zitieren auch andere vergleichbare Zeichnungen wie „Fat Lips And Open Wounds“ oder „I'm Just Alright“ Lieder der Rockband Green Day oder den Text von „Nowhere Man“ von den Beatles, der sich in Naras Zeichnung „A Bit Like You And Me“ wiederfindet. In „LA 106.7 92.3 NYC“ erwähnt der Künstler sogar von ihm präferierte US-amerikanische Radiosender. Dennoch, sagt Nara selbst, stellen seine Kunstwerke keine direkten Referenzen oder Bezüge zu den ihn inspirierenden musikalischen Kunstwerken dar.

An der Düsseldorfer Kunstakademie findet Nara in den 1990er Jahren zu seiner ganz individuellen Bildsprache von höchstem Wiedererkennungswert, die auf den ersten Blick etwas Comichaftes und Kindliches enthält und in der Ästhetik durchaus an japanisches Kawaii oder japanische Manga erinnert. Die Gemälde und Zeichnungen werden fortan von Mädchenfiguren mit adretter Ponyfrisur, schmalen Lippen, großem Kopf und großen Augen sowie einem manchmal bösen Blick in jeweils süßlich-bunten Farben bevölkert, die Nara als einzelne Figuren in einen monochromen, stark reduzierten, nicht weiter definierten Raum versetzt. Doch spätestens der zweite Blick auf Naras Kunst eröffnet eine düstere, emotionsgeladene und erzählerische Ebene, mit der sich die Darstellungen von der vermeintlichen fröhlichen Niedlichkeit abnabeln. Die Mädchenfiguren in den hier angebotenen Zeichnungen werfen Bomben ab, brennen lichterloh und feuern im Panzer sitzend lächelnd ihre Waffe ab. In anderen Arbeiten halten die Mädchen ein Messer in der Hand, rauchen Kette und übermitteln mit einem breiten Spektrum an Gesichtsausdrücken zum einen ihre eher erwachsenen Emotionen: Einsamkeit und Melancholie, Angst und Aggression sowie Wut und Rebellion und zum anderen einen ganz speziellen schwarzen Humor, der sie eindeutig als Arbeiten Yoshitomo Naras ausweist. [CH]



258

YOSHITOMO NARA

1959 Hirosaki (Japan) - lebt und arbeitet in Tokio

Flying Nuns. 2002.

Buntstiftzeichnung.
Miyamura/Suzuki D-2002-055. Verso signiert und datiert. Rechts unten als Teil der Darstellung betitelt. Auf Velin. 30,3 x 22,8 cm (11,9 x 8,9 in), Blattgröße. [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.26 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Galerie Michael Zink, Waldkirchen (verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2002 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Noriko Miyamura und Shinko Suzuki, Yoshitomo Nara. The Complete Works, Bd. 2, Works on Paper 1984-2010, Tokio 2011, S. 184, Kat.-Nr. D-2002-055 (mit Farbabb.).

- Seit dem Entstehungsjahr in deutschem Privatbesitz
- Weitere Arbeiten des Künstlers sind heute Teil bedeutender internationaler Sammlungen, u. a. des British Museum, London, des San Francisco Museum of Art, der Rubell Family Collection, Rubell Museum, Miami, und des Museum of Contemporary Art, Tokio



Yoshitomo Nara, Untitled
(Aus der Werkserie
Time of My Life), 1992-2000,
Museum of Modern Art,
New York.
© 2021 Yoshitomo Nara

259

YOSHITOMO NARA

1959 Hirosaki (Japan) - lebt und arbeitet in Tokio

Menschpanzerangreiferin. 2002.

Buntstiftzeichnung.
Miyamura/Suzuki D-2002-056. Verso signiert und datiert. Unten mittig als Teil der Darstellung betitelt. Auf Velin. 30,4 x 22,8 cm (11,9 x 8,9 in), Blattgröße. [CH]

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.28 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000
\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Galerie Michael Zink, Waldkirchen (verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2002 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Noriko Miyamura und Shinko Suzuki, Yoshitomo Nara. The Complete Works, Bd. 2, Works on Paper 1984-2010, Tokio 2011, S. 184, Kat.-Nr. D-2002-056 (mit Farbabb.).

- Ein deutscher Titel: Naras langjähriger Aufenthalt in Deutschland (1988-2000) gilt als wegweisende, besonders prägende Zeit, in der er zu seinem heutigen, reifen Stil findet
- Vergleichbare Zeichnungen befinden sich bspw. in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, und des Museum of Modern Art, Los Angeles

JÖRG IMMENDORFF

1945 Bleckede bei Lüneburg - 2007 Düsseldorf

Bitte nicht freundlich. 1978.

Acryl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. 150 x 150 cm (59 x 59 in).

Auflaufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.30 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Galerie Greiner, Tübingen.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

AUSSTELLUNG

- Für Jochen Hiltmann. Eine Solidaritätsausstellung, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1979, Abb. o. S.
- Jörg Immendorff - Zwölf Bilder, Galerie Michael Werner, Köln, 13.6.-31.7.1986, Kat.-Nr. 11.
- Lagerkatalog 1988, Galerie Neuendorf, Frankfurt a. Main, 29.6.-3.9.1988. Kat.-Nr. 26.
- Immendorff, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 24.5.-23.8.1992;
- Gemeentemuseum Den Haag, 24.5.-19.7.1992, Abb. S. 206.

LITERATUR

- Schoppmann & Partner KG, Düsseldorf, 30.11.1991, Los 226/a.

Jörg Immendorff ist immer auch ein außerordentlich politischer Künstler. Sein Impetus ist es, die Kunst als soziales Anliegen zu vermitteln. Die „Lidl Arbeiten“ wie auch die „Brecht-Serie (Fragen eines lesenden Arbeiters)“ sind politische Kommentare, mitunter auch gespickt mit amüsant-kritischen Gesten. Der Sarkasmus mag bisweilen gefühlte Bitterkeit und Enttäuschung über die verkrusteten und reaktionären Strukturen in der Bundesrepublik widerspiegeln. Die späten 1970er Jahre sind für viele der jüngeren Generation geprägt von Wut und revolutionärem Veränderungswillen der althergebrachten Staatsgesellschaft gegenüber: 1977 ist das Jahr, in dem der Ministerpräsident Baden-Württembergs Filbinger wegen seiner NS-Vergangenheit abdanken muss; es ist die Zeit der Debatten über die Endlagerung von Atommüll, es ist die Zeit der Gründung der Partei „Die Grünen“. Und es entsteht auch der Film „Deutschland im Herbst“, der sich mit der bundesdeutschen Gesellschaft zur Zeit des Terrorismus der RAF auseinandersetzt, unmittelbar nachdem die in Stammheim Einsitzenden Selbstmord begehen. In dieser von gesellschaftlichen Kontroversen geprägten Phase findet Jörg Immendorff nach der Begegnung mit Renato Guttusos „Caffè Greco“ im Jahr 1977 in Köln zu einem Überdenken seiner bisherigen Gestal-

tungsweisen. Der plakative Agit-Prop wie in den Lidl-Objekten wird zugunsten von figurenreichen und malerisch anspruchsvolleren Gemälden aufgegeben. Er nimmt Bezug auf kunsthistorische Vorbilder und lehnt sich bisweilen an Vorbild-Kompositionen an. Die thematisch-inhaltliche Ausrichtung bleibt, in der Form erfindet Immendorff sich neu.

„Bitte nicht freundlich“ ist eine Umkehrung der Fotografen-Aufforderung „Bitte recht freundlich“. Immendorff schleudert diese Aufforderung zur Missmutigkeit dem Betrachter hin, denn wie soll man im Angesicht des Bundesadlers mit Pistole und Schlagstock sowie einer Warnplakette vor Radioaktivität um den Hals auch freundlich bleiben. Von links drängt eine stark gerüstete Polizeitruppe nach, ihnen gegenüber steht eine etwas buntere Gruppe von Demonstranten. Rechts vorne kniet einem lobpreisenden Stifter gleich, wie in altdeutschen Gemälden, der Künstler selbst und feuert eine Dreiergruppe an, den übermächtigen Bundesadler mit einem Lasso einzufangen. Es ist ein Spektakel über die gereizte Stimmungslage in bundesdeutschen Landen, die uns der Malerkritiker Immendorff hier in seinem virtuos malerischen Stil meisterlich kommentiert. [EH]

- **Monumentalwerk, das die geballte Essenz von Immendorffs Kunst enthält**
- **Zeitgleich zu unserem Werk „Bitte nicht freundlich“, 1978, entsteht seine berühmte, 19 großformatige Arbeiten umfassende politische Reihe „Café Deutschland“**
- **Immendorff nimmt 1972 an der documenta 5 und 1976 an der Biennale in Venedig teil**
- **Vergleichbare Arbeiten aus dieser Schaffenszeit befinden sich in der Pinakothek der Moderne, München (Sammlung Stoffel), in der Sammlung Essl, Kloster Neuburg b. Wien, dem Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und dem Centre Pompidou, Paris**



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

**Goethe. 1982.**

Farbserigrafie.

Feldmann/Schellmann/Defendi II.271. Signiert und nummeriert.

Eines von 100 Exemplaren. Auf Lenox Museum-Karton.

96,5 x 96,5 cm (37,9 x 37,9 in), blattgroß.

Blatt 2 des insgesamt 4 Farbserigrafien umfassenden Portfolios. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von den Editionen Schellmann & Klüser, München/New York, in Zusammenarbeit mit Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (verso mit dem Copyright-Stempel).

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.32 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 46,000 – 69,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1992).

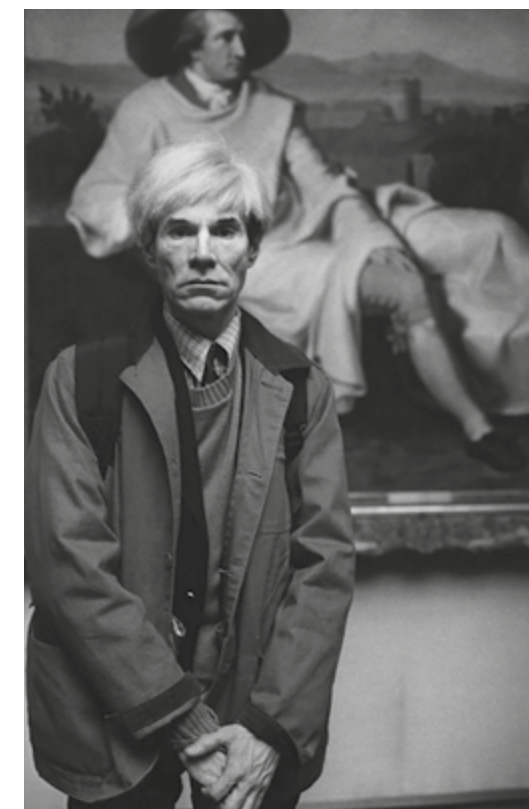
LITERATUR

· Ketterer Kunst, München, 172. Auktion, Los 1264.

· Forty are better than one. Edition Schellmann 1969-2009,

herausgegeben von Jörg Schellmann, Ostfildern 2009, S. 342-343.

Andy Warhol, 1981, Silbergelatine-Druck, Städelmuseum, Frankfurt am Main. Foto: Barbara Klemm. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



- **Farbstärkste Version der gesamten Suite „Goethe“**
- **Eine Ikone der Weltliteratur von Warhol porträtiert**
- **Tischbein wird zum Kultmotiv der Pop-Art**

Ein müder Blick, den Rucksack auf dem Rücken, die Jacke sitzt eher schlecht – scheinbar einer von zahlreichen Touristen, die sich vor Tischbeins berühmtem Gemälde „Goethe in der römischen Campagna“ ablichten lassen. So hält die Fotografin Barbara Klemm Andy Warhol 1981 vor dem Werk fest, das ihm ein Jahr zuvor als Inspiration für sein Porträt des deutschen Dichters diente. Ein Porträtauftrag des Verlegers Siegfried Unseld führt den Pop-Art-Künstler 1980 nach Frankfurt am Main. Gemeinsam mit seinem Auftraggeber besucht Warhol das Städel Museum, wo Unseld anregt, eine Variation von Tischbeins Gemälde zu erstellen. Basierend auf einer Fotoaufnahme transformiert der „Hofmaler der 70er“, wie Kunsthistoriker Robert Rosenblum Warhol bezeichnet (vgl. Robert Rosenblum, Andy Warhol: Der Hofmaler der Siebziger, in: Ausst.-Kat. Andy Warhol, Porträts, Museum of Contemporary Art, Sydney 1993; Anthony d’Offay Gallery, London 1994, München 1993), das Goethe-Bildnis in ein poppigtes Porträt der Moderne. Seinem Siebdruckverfahren fügt er zeichnerische Elemente hinzu, wodurch das Motiv um eine malerische Oberflächenstruktur und die unverwechselbare künstlerische Handschrift erweitert wird. Die Konzentration auf das Gesicht mit der einhergehenden Überdimensionierung setzt das Antlitz Goethes plakativ in Szene und folgt damit Tischbeins ursprünglicher Intention, dem Gesicht besonders viel Aufmerksamkeit zukommen zu lassen. So schreibt dieser seinerzeit in einem Brief an Johann Caspar Lavater: „... sein Gesicht will ich recht genau und wahr nach zeichnen. Den man kan wohl keinen glückligern und austrucksvolleren Kopf sehen [sic]“ (zit. nach: Jonas Fränkel (Hrsg.), Goethes Briefe an Charlotte von Stein, Bd. 5: Kommentar/Register, Berlin 1962, S. 199f.). [CE/SM]

CHRISTO

1935 Gabrovo (Bulgarien) - 2020 New York

**The Gates, Project for Central Park, NY (2-teilig).
2002.**

Mischtechnik. Öl, Pastellkreide, Wachskreide, Stoff, Kohle und Bleistift. Einzeln unter Plexiglas gerahmt.

(I) signiert, datiert und gewidmet.

(II) bezeichnet. Verso nochmals signiert und datiert sowie mit dem Copyright-Zeichen sowie Hängeanweisung. Auf teils topografisch bedrucktem Karton.

(I) 36 x 166 cm (14,1 x 65,3 in). (II) 108 x 166 cm (42,5 x 65,3 in).

Wir danken Herrn Matthias Koddenberg und Jonathan Henery, Atelier Christo und Jeanne-Claude, New York, für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19.34 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 500.000

\$ 402,500 – 575,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung (2004 direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Österreich.

AUSSTELLUNG

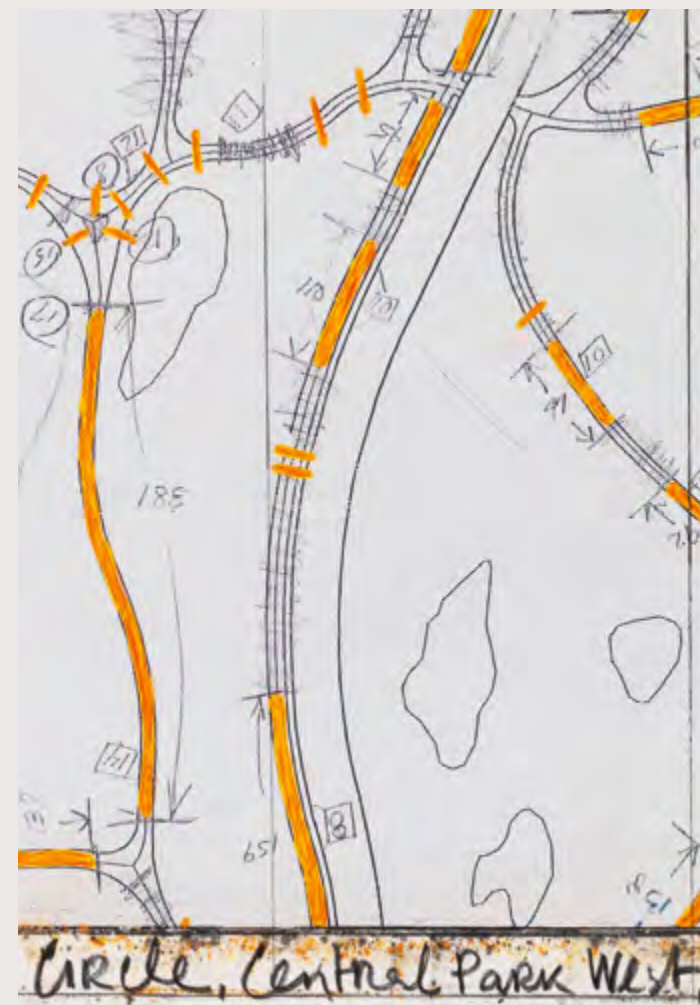
- Homenaje a Chillida, Guggenheim Bilbao, 5.4.-11.6.2006, Ausst.-Kat mit Abb. S. 191.

- „The Gates“ gehört zu den Hauptwerken des jüngst verstorbenen Künstlers
- Außergewöhnlich schöne Perspektive mit starker Raumwirkung und von leuchtender Farbigkeit
- Mit einer persönlichen Widmung an den katalanischen Bildhauer Eduardo Chillida (1924–2002)
- Neben der documenta 4 im Jahr 1968 nimmt Christo noch weitere 5 Mal an der documenta teil, zuletzt 2017





Christo, geboren und aufgewachsen in Bulgarien, studiert zunächst 1952–1956 in Sofia Malerei, Bildhauerei und Bühnenbildgestaltung. Über einen kurzen Aufenthalt in Wien kommt er 1958 nach Paris. Hier fühlt er sich befreit von allen Vorgaben und kann seine Kunst ungehindert entfalten. Neben dem Malen beginnt er Alltagsgegenstände wie Dosen, Stühle, Tische und andere Dinge durch Verhüllen zu verfremden. In Paris begegnet er auch Jeanne-Claude, die seit 1945 in Paris lebt, unterbrochen von einigen Jahren in Tunesien. Beide treffen aufeinander, als Christo einen Porträtauftrag der Mutter Jeanne-Claudes erhält. Ihre Beziehung führt zu einer lebenslangen Partnerschaft, innerhalb der sie als Künstlerpaar die Verhüllungsprojekte mehr und mehr gemeinsam realisieren. Nachdem Christo seine frühen verhüllten Objekte mit Leim und Sand oder Farbe behandelt, geht er um 1960 dazu über, den Stoff unbehandelt und sichtbar zu lassen. 1961 realisiert er anlässlich seiner ersten Einzelausstellung das Großprojekt „Stacked Oil Drums“, mit Planen zugedeckte und verschürnte Ölfässer im Kölner Hafen. Es folgt der „Rideau de fer“ in Paris, ein „Eiserner Vorhang“ aus leeren, bemalten Ölfässern, mit denen Christo eine Straße verstellt. In den kommenden Jahren entstehen weitere zahlreiche sogenannte Environments, beispielsweise ein 5.600-Kubikmeter-Paket, das Christo 1968 auf der documenta 4 installiert. Nach dieser „Luftverpackung“ und dem „Wrapped Tree“ 1966 werden ab 1968/69 öffentliche Gebäude wie die Kunsthalle Bern oder das Museum of Contemporary Art in Philadelphia, teils auch im Inneren, verhüllt. Diese Verhüllungsprojekte prägen von nun an das künstlerische Schaffen Christos.



DAS KUNSTWERK ALS PROZESS

Die Entstehungszeit der Projekte, die sich zum Teil über Jahrzehnte hinzieht, ist für Christo und Jeanne-Claude Bestandteil ihrer Arbeit. Ästhetische Gesichtspunkte sind ihnen immer wichtiger als die technische Realisierbarkeit. Um die Unabhängigkeit von Sponsoren und der öffentlichen Hand zu wahren, finanziert das Künstlerpaar die Projekte ausschließlich aus Spenden und durch den Verkauf der vorbereitenden Zeichnungen und Collagen. Diese entstehen im Atelier in Soho, in dem Christo ab 1964 arbeitet. Christo und Jeanne-Claude kommen auf Einladung von Leo Castelli nach New York. Zunächst leben sie im legendären Chelsea Hotel, ein Luxusdomizil im Vergleich zu ihren bisherigen Behausungen. Sie sind begeistert von New York: „Es ist die humanste Stadt, in der ich je gelebt habe. Es ist auch die weltoffenste. Es ist die einzige moderne Stadt überhaupt. Sie ist ständig im Wandel und das ist gut für die Kreativität.“ In seinem Atelier bewegt er sich zwischen zwei Arbeitsplätzen, einen Tisch für die kleinformatischen Collagen und die großformatigen Zeichnungen zeichnet er stehend an der Wand. Da die Farbe oder der Kleber Zeit zum Trocknen brauchen, arbeitet Christo meist an mehreren Werken gleichzeitig. Sind die Arbeiten vollendet, rahmt er sie in einem Plexiglastasten und bringt sie ins Büro, wo sie Sammlern und Galeristen angeboten werden. Sie sind die Einnahmequelle für die umfangreichen Projekte.

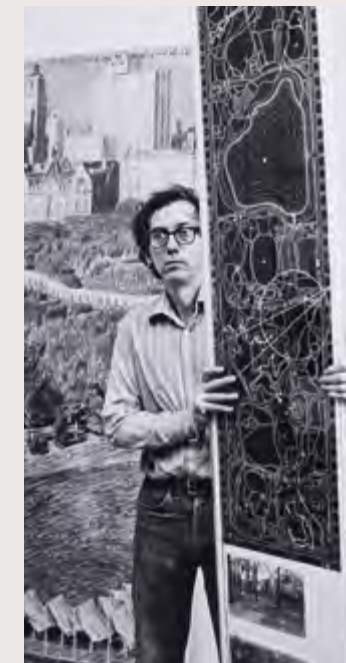


Ansicht des Central Parks im Februar 2005.

„THE GATES“

Das Projekt „The Gates“ ist seit 1979 in Planung, bis es letztendlich 2005 realisiert werden kann. Das Metropolitan Museum, New York, zeigt in Vorbereitung des Großprojekts im Jahr 2004 eine umfassende Ausstellung. Die Installation im Central Park besteht aus 7.500 rot gefassten Toren, die sich auf 37 Kilometern in einem genauen Abstand von 3,65 Metern durch den Park schlängeln. Der in Deutschland gefertigte safrangelbe Stoff ist in Bögen über die Tore geschlagen und kann sich frei im Wind bewegen. Die Aktion findet für 16 Tage im Winter statt und so sind die Tore und die Stoffbahnen durch die blattlosen Äste der Bäume schon von Weitem sichtbar. Je nach Standpunkt und Lichtverhältnissen findet sich der Betrachter von einem immer neuen Farb- und Formeindruck umgeben. Die New Yorker Bevölkerung nutzt den Park wie gewohnt. Für diejenigen, die durch „The Gates“ spazieren, ist das safranfarbene Gewebe wie eine goldene Decke, die warme Schatten wirft. Von den Gebäuden aus, die den Central Park umgeben, wirken die Gates wie ein goldener Fluss, der durch die kahlen Äste der Bäume auftaucht und wieder verschwindet und die Form der sich schlängelnden Fußwege hervorhebt. Der Schriftsteller David Bourdon fasst Christos künstlerische Intention zusammen unter dem Begriff der „Offenbarung durch Verbergen“, wodurch alltägliche Stadtansichten und Landschaften wieder neu und ganz bewusst durch einen neuen Kontext wahrgenommen werden können. [SM]

Christo mit vorbereitenden Zeichnungen für „The Gates“, 1984.
© 1968 Christo and Jeanne-Claude Foundation



Christo im Studio bei der Arbeit an einer Zeichnung für „The Gates“, 2004.
© 1968 Christo and Jeanne-Claude Foundation



JEFF KOONS

1955 York / Pennsylvania, USA - lebt und arbeitet in New York

... für Chap!

Balloon Dog (Blue). 2021.

Porzellan mit blauem, hochglänzendem Metal-Coating.

Auf der Unterseite mit dem Namenszug des Künstlers sowie der Datierung und Nummerierung. Aus einer Auflage von 799 Exemplaren.

Etwa 40 x 48 x 15,8 cm (15,7 x 18,8 x 6,2 in).

Mit dem Zertifikat der Manufaktur sowie in einer von Jeff Koons entworfenen Geschenk-Box. Mit Erläuterung zum Umgang und zur Pflege des Objekts.

Der Erlös geht zu 100% an VITA Assistenzhunde e.V. und kommt der Ausbildung des Golden-Retriever-Welpens „Chap“ zugute. Der „Balloon Dog“ soll dabei helfen, einem Kind ein selbstständigeres Leben zu ermöglichen.**Wir danken Herrn Rüdiger K. Weng, Düsseldorf, für diese Spende. Zusätzlich spendet Ketterer Kunst das komplette Aufgeld für die hier angebotene Arbeit.**

Aufrufzeit: 10.12.2021 – ca. 19,36 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 30.000

\$ 17,250 – 34,500

Bei diesem Los ist der Zuschlag gleich dem Rechnungspreis. Es wird kein Aufgeld und keine Mehrwertsteuer in Rechnung gestellt.**For this lot the hammer price is the final invoice total.****No buyer's premium or VAT apply.**

Jeff Koons vor der großen Version von „Balloon Dog (Blue)“. © 2021 Jeff Koons



Hilfe im Alltag durch die VITA-Assistenzhunde.

- Die 3 Meter hohe Version des „Balloon Dog“ erzielt 2013 auf einer Auktion in New York den damaligen Weltrekordpreis von fast 40 Millionen Euro
- Eine weitere monumentale Version des „Balloon Dog“ ist 2008 Teil der umfassenden Werkschau des Künstlers im Schloss und in den Gärten von Versailles
- Ein „Balloon Dog“ zierte 2014 das Cover der ersten umfassenden Retrospektive des Künstlers, die im Centre Pompidou, Paris, im Whitney Museum of Art, New York, und im Guggenheim Museum Bilbao, gezeigt wird
- Mit den schrillbunten, hochglanzpolierten Ballontierchen schafft der Künstler eine reizvolle Illusion
- Die Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a. in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, des Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt a. Main

Kitsch und Kommerz bestimmen bereits seit den 1980er Jahren das künstlerische Schaffen von Jeff Koons. So polarisiert der Künstler bspw. mit teils überlebensgroßen Porzellanfiguren, erhebt fabrikneue Staubsauger zu ausstellungswürdigen Readymades oder entwirft anlässlich der damaligen Eröffnung eines neuen Flagshipstores eine Handtasche für die Modemarke H&M. Zu seinen wohl bekanntesten Arbeiten gehören die „Balloon Animals“, mit denen der Künstler die quietschbunte, poppige Ästhetik von zu Tierfiguren modellierten Luftballons verewigt. Ein vermeintlich kurzlebiges, alltägliches Wegwerfprodukt wird mithilfe der makellosen, hochglanzpolierten Oberfläche zum ewig schönen Kunstwerk überhöht. „The most important thing to me is the preservation of the object – the sense that it has been created to survive and that its longevity is certain“, erklärt Koons (zit. nach: www.tate.org.uk/art/artists/jeff-koons-2368/jeff-koons-banalilty-decadence-and-easyfun). Die

Werkserie scheinbar luftig leichter Luftballontiere und insbesondere der „Balloon Dogs“ zählt in den unterschiedlichsten Farbvariationen und Größen zu den bekanntesten Werken des Künstlers. So waren die monumentalen Versionen des „Balloon Dog“ 2008 bereits im Schloss von Versailles und auf dem Dach des Metropolitan Museum in New York sowie 2012 in der Einzelausstellung in der Fondation Beyeler in Riehen/Basel ausgestellt. Seit der ersten Einzelausstellung des Künstlers 1980 werden die unverkennbaren Arbeiten in den bedeutendsten internationalen Museen der Welt präsentiert. 2014 widmen ihnen das Centre Pompidou in Paris, das Whitney Museum of American Art in New York und das Guggenheim Museum Bilbao eine groß angelegte Retrospektive. Bis zum 30. Januar 2022 sind einige Werke in der Ausstellung „Shine“ im Palazzo Strozzi in Florenz zu sehen – wo die Besucher natürlich auch einen monumentalen „Balloon Dog“ bestaunen können. [CH]



VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Oktober 2021

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegenüber dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der Erwerber ist hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber versichert, dass die von ihm zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter“ nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum anderen Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im Allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesondere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abgeben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schadensersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Gegenstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nachfolgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist

nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der Anbietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rechtlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Versteigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen

werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, Differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Käufer erfragt werden.

5.4. Käuferaufgeld

5.4.1 Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 3%.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 27% berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 € anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 22% berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zum dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro nd dem Aufgeld, das zusätzlich bis 2.500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19% enthalten.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4% inkl. Ust. erhoben.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4% erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25%.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 20% erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 2.500.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 15% berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zum dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 Euro und dem Aufgeld, das zusätzlich bis 2.500.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 7% hinzugerechnet.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2% zzgl. 19% Ust. erhoben.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die erstzeigten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zusteht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Beitreibungskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie

unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objkts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet. Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

9.2 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und -abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen -ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.3 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verrichtungsgehilfen sind -gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4- ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteigerers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionssaal und im Internet veröffentlicht unter www.ketterer-kunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während und unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge- insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.6 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0
per Fax unter: +49 89 55 244-166
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist. Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) – f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;

- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis­kopie, Handelsregisterauszug, Re­chnungskopie, Beantwortung von zusätzli­chen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, an-

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbiet­er die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.)

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of October 2021

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG seated in Munich, Germany (hereinafter referred to as „auctioneer“) sells by auction basically as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter referred to as „principal“), who is not identified. The auctioneer auctions off in its own name and for own account any items which it possesses (own property); these Terms of Public Auction shall also apply to the auctioning off of such own property; in particular, the surcharge must also be paid for this (see Item 5 below).

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than the one envisaged in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder is not or is no longer able to inspect such items on grounds of time - for example, because the auction has already commenced - in submitting a bid such bidder shall be deemed to have waived his right of inspection.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order. The auctioneer is also obliged to register and retain compiled data and obtained information. In this connection the purchaser is obliged to cooperate, in particular to submit required identification papers, in particular in form of a passport, identification card or respective replacement document recognized and authorized by domestic authorities or in line with laws concerning aliens. The auctioneer is authorized to make a copy there of by observing data protection regulations. Legal persons or private companies must provide the respective extract from the Commercial Register or from the Register of Cooperatives or an extract from a comparable official register. The purchaser assures that all identification papers and information provided for this purpose are correct and that he or the one represented by him is the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / course of the auction / acceptance of a bid

2.1 As a general rule, the starting price is the lower estimate, in exceptional cases it can also be called up below the lower estimate price. The bidding steps shall be at the auctioneer’s discretion; in general, the bid shall be raised by 10% of the minimum price called.

2.2 The auctioneer may reject a bid especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid in the name of another person, he must inform the auctioneer about this before the auction begins by giving the name and address of the person being represented and presenting a written authorization from this person. In case of participation as a telephone bidder such representation is only possible if the auctioneer receives this authorization in writing at least 24 hours prior to the start of the auction (= first calling). The representative will otherwise be liable to the auctioneer - at the auctioneer’s discretion for fulfillment of contract or for compensation - due to his bid as if he had submitted it in his own name.

2.4 Apart from being rejected by the auctioneer, a bid shall lapse if the auction is closed without the bid being knocked down or if the auctioneer calls the item once again; a bid shall not lapse on account of a higher invalid bid made subsequently.

2.5 The following shall additionally apply for written bids: these must be received no later than the day of the auction and must specify the item, listing its catalog number and the price bid for it, which shall be regarded as the hammer price not including the surcharge and the turnover tax; any ambiguities or inaccuracies shall be to the bidder’s detriment. Should the description of the item being sold by auction not correspond to the stated catalog number, the catalog number shall be decisive to determine the content of the bid. The auctioneer shall not be obligated to inform the bidder that his bid is not being considered. The auctioneer shall charge each bid only up to the sum necessary to top other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply espe-

cially if the minimum hammer price specified by the principal is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If there are several bidders with the same bid, the auctioneer may accept the bid of a particular bidder at his discretion or draw lots to decide acceptance. If the auctioneer has overlooked a higher bid or if there are doubts concerning the acceptance of a bid, he may choose to accept the bid once again in favor of a particular bidder before the close of the auction or call the item once again; any preceding acceptance of a bid shall be invalid in such cases.

2.8 Acceptance of a bid makes acceptance of the item and payment obligatory.

3. Special terms for written bids, telephone bidders, bids in the text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer shall strive to ensure that he takes into consideration bids by bidders who are not present at the auction, whether such bids are written bids, bids in the text form, bids via the internet or by telephone and received by him only on the day of the auction. However, the bidder shall not be permitted to derive any claims whatsoever if the auctioneer no longer takes these bids into consideration at the auction, regardless of his reasons.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction hall. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 The current state of technology does not permit the development and maintenance of software and hardware in a form which is entirely free of errors. Nor is it possible to completely exclude faults and disruptions affecting internet and telephone communications. Accordingly, the auctioneer is unable to assume any liability or warranty concern­ ing permanent and fault-free availability and usage of the websites or the internet and telephone connection insofar as such fault lies outside of its responsibility. The scope of liability laid down in Item 10 of these terms shall apply. Accordingly, subject to these conditions the bidder does not assume any liability in case of a fault as specified above such that it is not possible to submit bids or bids can only be submitted incompletely or subject to a delay and where, in the absence of a fault, an agreement would have been concluded on the basis of this bid. Nor does the provider assume any costs incurred by the bidder due to this fault. During the auction the auctioneer shall make all reasonable efforts to contact the telephone bidder via his indicated telephone number and thus enable him to submit a bid by telephone. However, the auctioneer shall not be responsible if it is unable to contact the telephone bidder via his specified telephone number or in case of any fault affecting the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

The telephone bidder must notify the relevant employee by no later than the start of the telephone conversation if he does not consent to this recording.

The telephone bidder will also be notified of these procedures provided for in Item 3.4 in writing or in textual form in good time prior to the auction as well as at the start of the telephone conversation.

3.5 In case of use of a currency calculator/converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt the respective bid price in EUR shall prevail.

3.6 Bidders in live auctions are obliged to keep all login details for their account secret and to adequately secure data from access by third parties. Third parties are all persons excluding the bidder. The auctioneer must be informed immediately in case the bidder has notified an abuse of login details by third parties. The bidder is liable for all actions conducted by third parties using his account, as if he had conducted these activities himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction in what is referred to as the post-auction sale. As far as this has been agreed upon between the consignor and the auctioneer, such bids shall be regarded as offers to conclude a contract of sale in the post-auction sale. An agreement shall be brought about only if the auctioneer accepts this offer. These Terms of Public Auction shall apply correspondingly unless they exclusively concern auction-specific matters during an auction.

4. Passage of risk / costs of handing over and shipment

4.1 The risk shall pass to the purchaser on acceptance of the bid, especially the risk of accidental destruction and deterioration of the item sold by auction. The purchaser shall also bear the expense.

4.2 The costs of handing over, acceptance and shipment to a place other than the place of performance shall be borne by the purchaser. The auctioneer shall determine the mode and means of shipment at his discretion.

4.3 From the time of acceptance of the bid, the item sold by auction shall be stored at the auctioneer’s premises for the account and at the risk of the purchaser. The auctioneer shall be authorized but not obligated to procure insurance or conclude other measures to secure the value of the item. He shall be authorized at all times to store the item at the premises of a third party for the account of the purchaser. Should the item be stored at the auctioneer’s premises, he shall be entitled to demand payment of the customary warehouse fees (plus transaction fees).

5. Purchase price / payment date / charges

5.1 The purchase price shall be due and payable on acceptance of the bid (in the case of a post-auction sale, compare Item 3.7; it shall be payable on acceptance of the offer by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require verification; errors excluded.

5.2 Buyers can make payments to the auctioneer only by bank transfer to the account indicated. Fulfillment of payment only takes effect after credit entry on the auctioneer’s account.

All bank transfer expenses (including the auctioneer’s bank charges) shall be borne by the buyer.

5.3 The sale shall be subject to the margin tax scheme or the standard tax rate according to the consignor’s specifications. Inquiries regarding the type of taxation may be made before the purchase.

5.4. Buyer’s premium

5.4.1 Objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32% premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.
- The share of the hammer price exceeding 2,500,000 is subject to a premium of 22% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 and the additional premium that is up to € 2,500,000, respectively.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19%.

In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4% including VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7% of the invoice total. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4% is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

5.4.3 Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

- Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.
- The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.
- The share of the hammer price exceeding 2,500,000 is subject to a premium of 15% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 and the additional premium that is up to 2,500,000, respectively.

– The statutory VAT of currently 19% is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of 7% is added for printed books. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2% plus 19% VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Export shipments in EU countries are exempt from value added tax on presenting the VAT number. Export shipments in non-member countries (outside the EU) are exempt from value added tax; if the items purchased by auction are exported by the

DATA PRIVACY POLICY

purchaser, the value added tax shall be reimbursed to him as soon as the export certificate is submitted to the auctioneer.

6. Advance payment / reservation of title

6.1 The auctioneer shall not be obligated to release the item sold by auction to the purchaser before payment of all the amounts owed by him.

6.2 The title to the object of sale shall pass to the purchaser only when the invoice amount owed is paid in full. If the purchaser has already resold the object of sale on a date when he has not yet paid the amount of the auctioneer’s invoice or has not paid it in full, the purchaser shall transfer all claims arising from this resale up to the amount of the unsettled invoice amount to the auctioneer. The auctioneer hereby accepts this transfer.

6.3 If the purchaser is a legal entity under public law, a separate estate under public law or an entrepreneur who is exercising a commercial or independent professional activity while concluding the contract of sale, the reservation of title shall also be applicable for claims of the auctioneer against the purchaser arising from the current business relationship and other items sold at the auction until the settlement of the claims that he is entitled to in connection with the purchase.

7. Offset and right of retention

7.1 The purchaser can offset only undisputed claims or claims recognized by declaratory judgment against the auctioneer.

7.2 The purchaser shall have no right of retention. Rights of retention of a purchaser who is not an entrepreneur with in the meaning of § 14 of the German Civil Code (BGB) shall be unenforceable only if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, revocation, auctioneer’s claim for compensation

8.1 Should the purchaser’s payment be delayed, the auctioneer may demand default interest at the going interest rate for open current account credits, without prejudice to continuing claims. The interest rate demanded shall however not be less than the respective statutory default interest in accordance with §§ 288, 247 of the German Civil Code (BGB). When default occurs, all claims of the auctioneer shall fall due immediately.

8.2 Should the auctioneer demand compensation instead of performance on account of the delayed payment and should the item be resold by auction, the original purchaser, whose rights arising from the preceding acceptance of his bid shall lapse, shall be liable for losses incurred thereby, for e.g. storage costs, deficit and loss of profit. He shall not have a claim to any surplus proceeds procured at a subsequent auction and shall also not be permitted to make another bid.

8.3 The purchaser must collect his purchase from the auctioneer immediately, no later than 1 month after the bid is accepted. If he falls behind in performing this obligation and does not collect the item even after a time limit is set or if the purchaser seriously and definitively declines to collect the item, the auctioneer may withdraw from the contract of sale and demand compensation with the proviso that he may resell the item by auction and assert his losses in the same manner as in the case of default in payment by the purchaser, without the purchaser having a claim to any surplus proceeds procured at the subsequent auction. Moreover, in the event of default, the purchaser shall also owe appropriate compensation for all recovery costs incurred on account of the default.

8.4 The auctioneer has the right to withdraw from the contract if it turns out after the contract has been closed, that, due to a legal regulation or a regulatory action, he is or was not entitled to execute the contract or that there is a good cause that makes the execution of the contract unacceptable for the auctioneer also in consideration of the buyer’s legitimate interests. Such a good cause is given in particular if there are indications suggesting elements of an offense in accordance with §§ 1 section 1 or 2 of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) or in case of wanting, incorrect or incomplete disclosure of identity and economic backgrounds of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) as well as for insufficient cooperation in the fulfillment of the duties resulting from the GwG (Money Laundering Act), irrespective of whether on the part of the buyer or the consignor. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay.

9. Guarantee

9.1 All items that are to be sold by auction may be viewed and inspected before the auction begins. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee.

However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of his bid being accepted, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the event of the auctioneer successfully prosecuting a claim against the consignor, the auctioneer shall remit the resulting amount to the purchaser up to the value of the hammer price, in return for the item’s surrender. The purchaser will not be obliged to return this item to the auctioneer if the auctioneer is not itself obliged to return the item within the scope of its claims against the consignor or another beneficiary. The purchaser will only hold these rights (assignment or prosecution of a claim against the consignor and remittance of the proceeds) subject to full payment of the auctioneer’s invoice. In order to assert a valid claim for a material defect against the auctioneer, the purchaser will be required to present a report prepared by an acknowledged expert (or by the author of the catalog, or else a declaration from the artist himself or from the artist’s foundation) documenting this defect. The purchaser will remain obliged to pay the surcharge as a service charge. The used items shall be sold at a public auction in which the bidder/purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

9.2 The catalog descriptions and images, as well as depictions in other types of media of the auctioneer (internet, other advertising means, etc.) are given to the best of knowledge and belief and do not constitute any contractually stipulated qualities within the meaning of § 434 of the German Civil Code (BGB). On the contrary, these are only intended to serve as information to the bidder/purchaser unless the auctioneer has expressly assumed a guarantee in writing for the corresponding quality or characteristic. This also applies to expert opinions. The estimated prices stated in the auctioneer’s catalog or in other media (internet, other promotional means) serve only as an indication of the market value of the items being sold by auction. No responsibility is taken for the correctness of this information. The fact that the auctioneer has given an appraisal as such is not indicative of any quality or characteristic of the object being sold.

9.3 In some auctions (especially in additional live auctions) video- or digital images of the art objects may be offered. Image rendition may lead to faulty representations of dimensions, quality, color, etc. The auctioneer can not extend warranty and assume liability for this. Respectively, section 10 is decisive.

10. Liability

The purchaser’s claims for compensation against the auctioneer, his legal representative, employee or vicarious agents shall be unenforceable regardless of legal grounds and also in case of the auctioneer’s withdrawal as stipulated in clause 8.4. This shall not apply to losses on account of intentional or grossly negligent conduct on the part of the auctioneer, his legal representative or his vicarious agents. The liability exclusion does not apply for acceptance of a guarantee or for the negligent breach of contractual obligations, however, in latter case the amount shall be limited to losses foreseeable and contractual upon conclusion of the contract. The auctioneer’s liability for losses arising from loss of life, personal injury or injury to health shall remain unaffected.

11. Data Protection

Explicit emphasis is laid on the observation of the auctioneer’s currently effective data protection regulations. They can be found in the respective auction catalog, in the saleroom, as well as online on www.kettererkunst.de/datenschutz/index.php. They are part of the contract and form the basis of every business contact, even in the initial phase.

12. Final provisions

11.1 Any information given to the auctioneer by telephone during or immediately after the auction regarding events concerning the auction - especially acceptance of bids and hammer prices - shall be binding only if they are confirmed in writing.

12.2 Verbal collateral agreements require the written form to be effective. This shall also apply to the cancellation of the written form requirement.

12.3 In business transactions with businessmen, legal entities under public law and separate estates under public law it is additionally agreed that the place of performance and place of jurisdiction shall be Munich. Moreover, Munich shall always be the place of jurisdiction if the purchaser does not have a general place of jurisdiction within the country.

12.4 Legal relationships between the auctioneer and the bidder/purchaser shall be governed by the Law of the Federal

Republic of Germany; the UN Convention relating to a uniform law on the international sale of goods shall not be applicable.

12.5 Should one or more terms of these Terms of Public

Auction be or become ineffective, the effectiveness of the remaining terms shall remain unaffected. § 306 par. 2 of the German Civil Code (BGB) shall apply.

12.6 These Terms of Public Auction contain a German as well as an English version. The German version shall be authoritative in all cases. All terms used herein shall be construed and interpreted exclusively according to German law.

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

The Controller:

The “controller” within the meaning of the European General Data Protection Regulation* (GDPR) and other regulations relevant to data privacy is:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the address above, or

by phone: +49 89 55 244-0

by fax +49 89 55 244-166

by e-mail: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

“Personal data” means any information relating to an identified or identifiable natural person (“data subject”). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

“Processing” means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

“Consent” of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject’s wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately**. If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (standard taxation or margin taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- Other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibili-

ty of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging In/Providing Personal Data When Contacting Us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website.

You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor’s controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to **object** to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: “Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data”).

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate erasure (“right to be forgotten”) of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e)

or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can contact us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (Kulturutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

Please note that in the event that you utilize our online services, our expanded data privacy policy applies supplementally in this regard, which will be indicated to you separately in such case and explained in a transparent manner as soon as you utilize such services.

*Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC (General Data Protection Regulation)

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Inhaber, Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Director, Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Managing Director, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Senior Director	Nicola Gräfin Koglevich	München	n.koglevich@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-175
Director	Dr. Sebastian Neußer	München	s.neusser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-170
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luetlichau@kettererkunst.de	+49-(0)170-286 90 85

Experten					
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148	
	Larissa Rau B.A.	München	l.rau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143	
	Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A.	München	j.hausmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Dr. Franziska Thiess	München	f.thiess@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140	
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Alessandra Löscher Montal B.A./B.Sc.	München	a.loescher-montal@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-131	
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247	
	Undine Schleifer, MLitt.	Hamburg	u.schleifer@kettererkunst.de	+49-(0)171-6 00 66 63	
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)62 21-5 88 00 38	
Kunst des 19. Jahrhunderts	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60	
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63	
	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147	
Wertvolle Bücher	Felizia Ehrl M.A.	München	f.ehrl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-146	
	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11	
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20	
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19	
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17	
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21	

Verwaltung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote/Kundenservice	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
	Monika Eginger	München	m.eginger@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-150
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit	Michaela Derra M.A.	München	m.derra@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-152
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123
	Sarah Hellner	München	s.hellner@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
	Melanie Kölbl	München	m.koelbl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-121
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung

Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A., Alana Möller M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-5 52 44-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730

Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

Undine Schleifer, MLitt.
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40-37 49 61-0
Fax +49-(0)40-37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30-88 67 53 63
Fax +49-(0)30-88 67 56 43
infoberlin@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)170-286 90 85
m.luetlichau@kettererkunst.de

Repräsentanz Baden-Württemberg, Hessen, Rheinland-Pfalz

Miriam Heß
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38
Fax +49-(0)62 21-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Düsseldorf

Cordula Lichtenberg
Königsallee 46
40212 Düsseldorf
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62
infoduesseldorf@kettererkunst.de

Repräsentanz Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen

Stefan Maier
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244-247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit The Art Concept

Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)1 72-4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % verkauft.
- Die mit **(R*)** bezeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % verkauft.
- Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 13. Dezemer 2021, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-o. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 525

1: 207; 2: 230; 3: 210, 260; 4: 216; 5: 219, 249; 6: 234; 7: 252; 8: 224; 9: 205; 10: 263; 11: 258, 259; 12: 225; 13: 222; 14: 217; 15: 202; 16: 200; 17: 229; 18: 235; 19: 250; 20: 262; 21: 220, 223; 22: 238; 23: 237; 24: 241; 25: 221; 26: 247; 27: 208; 28: 206; 29: 233; 30: 212; 31: 257; 32: 227; 33: 245; 34: 240; 35: 239; 36: 215; 37: 213; 38: 203; 39: 232; 40: 231; 41: 256; 42: 246; 43: 255; 44: 244; 45: 226; 46: 243; 47: 201; 48: 218; 49: 211; 50: 214; 51: 242; 52: 209; 53: 236; 54: 204; 55: 228; 56: 261; 57: 248, 251, 253, 254

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021 (für vertretene Künstler) / © Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll 2021 / © Gerhard Richter Archiv 2021 / © Succession Picasso 2021 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Hermann Max Pechstein / © Nachlass Erich Heckel / Keith Haring Foundation 2021

Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfällig sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenssammlung gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

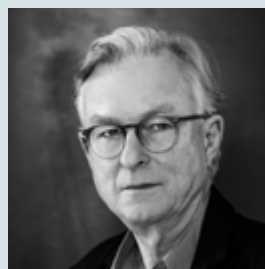
Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.

Expertenservice

Sie können nicht selbst zur Vorbesichtigung kommen? Wir empfehlen Ihnen gern einen in München ansässigen Restaurator, der Ihr Wunschobjekt vor Ort für Sie in Augenschein nimmt und einen Zustandsbericht erstellt.

KONTAKT

Tel. +49 89 55244-0



KONTAKT

Dr. Mario von Lüttichau

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49-(0)170-286 90 85



VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



Kunst verkaufen bei Ketterer Kunst ist Ihr sicherer und einfacher Weg zum bestmöglichen Erlös!

Denn wir verfügen nicht nur über einen in Jahrzehnten gewachsenen, internationalen Käuferstamm, sondern verzeichnen auch einen jährlichen Zuwachs von Auktion zu Auktion von rund 20% Neukunden! Bedeutende Museen und renommierte Sammler aus aller Welt vertrauen auf unsere Expertise.

Profitieren auch Sie jetzt von unserem Netzwerk und unserem internationalen Renommee und nutzen Sie die Gunst der Stunde: Der Wachstumsmarkt Kunst verspricht für die kommende Saison erneut herausragende Renditen. Und der Weg zu Ihrem persönlichen Verkaufserfolg ist ganz einfach – in nur 3 Schritten sind Sie am Ziel!

1

Sprechen Sie mit uns!

Sie besitzen Kunst und wollen die günstige Prognose nutzen? Dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf!

Der klassische Weg: schriftlich

Mit einem Brief oder einer E-Mail an info@kettererkunst.de erreichen Sie mit Sicherheit immer den passenden Experten! Legen Sie einfach eine kurze Beschreibung und ein Foto des Werkes bei.

Der persönliche Weg: das Gespräch

Sie schätzen ein persönliches, kompetentes und freundliches Beratungsgespräch? Dann rufen Sie uns doch einfach an unter Tel. +49 89 55244-0. Wir besuchen Sie auf Wunsch auch gerne zu Hause oder vereinbaren mit Ihnen einen Termin in unseren Räumlichkeiten.

Der schnelle Weg: das Online-Formular

Sie haben nur wenig Zeit? Dann nutzen Sie doch einfach unser Online-Formular (www.kettererkunst.de/verkaufen/)! So erhalten Sie besonders schnell ein passendes Angebot.

2

Erhalten Sie das beste Angebot!

Jedes Kunstwerk ist einzigartig – genau wie unser Angebot! Unsere Experten wissen, auf welchen Wegen sich ein Werk am besten präsentieren und mit dem größtmöglichen Gewinn verkaufen lässt. Das Besondere: Nur bei Ketterer Kunst profitieren Sie vom herausragenden Potenzial verschiedener Verkaufskanäle!

Egal ob klassische Saalauktion, publikumswirksame Internetauktion oder Direktankauf: Vertrauen Sie auf die Empfehlung unserer Fachleute. Sie erhalten von Ketterer Kunst unter Garantie das beste Angebot für Ihre Kunst – maßgeschneidert für den optimalen Erlös.

3

Erzielen Sie den besten Preis!

Der Vertrag ist unterschrieben? Dann können Sie sich jetzt entspannen, denn um alles weitere kümmert sich Ketterer Kunst.

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls restauratorische Maßnahmen. Wir recherchieren und beschreiben Ihr Werk auf wissenschaftlichem Standard und setzen Ihre Kunst in einer hochprofessionellen Präsentation ins beste Licht. Wir sorgen mit gezielten ebenso wie mit breit angelegten, internationalen Werbemaßnahmen dafür, dass Ihr Werk weltweit optimale Verkaufschancen erhält.

So garantieren wir Ihnen den bestmöglichen Erlös für Ihr Werk. Und Sie haben nur noch eines zu tun: Freuen Sie sich über Ihre üppige Auszahlung!

KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

524 Kunst nach 1945/Contemporary Art (Freitag, 10. Dezember 2021)

525 Evening Sale (Freitag, 10. Dezember 2021)

522 Klassische Moderne (Samstag, 11. Dezember 2021)

523 Kunst des 19. Jahrhunderts (Samstag, 11. Dezember 2021)

@ Online Only (Sonntag, 12. Dezember 2021, ab 15 Uhr)

Abbo, Jussuff	@
Achenbach, Andreas	523: 340
Achenbach, Oswald	523: 344
Ackermann, Max	@
Ainmiller, Max Emanuel	523: 308
Albers, Josef	@
Altenbourg, Gerhard	@
Althamer, Pawel	@
Andersen-Lundby, Anders	523: 347
Antes, Horst	524: 37 @
Arakawa, Shusaku	524: 94
Baisch, Hermann	523: 327
Bak, Samuel	@
Balkenhol, Stephan	524: 43, 60, 63, 65, 73
Bargheer, Eduard	@
Baselitz, Georg	524: 39, 42, 58 @
Baumeister, Willi	525: 220, 222 522: 453 @
Bechtejef, Wladimir	
Georgiewitsch von	525: 203
Beckmann, Max	525: 212, 252 522: 444 @
Beuys, Joseph	524: 34, 38, 44, 45
Birkle, Albert	522: 460
Bisky, Norbert	524: 87, 101
Bissier, Julius	524: 12, 13 @
Bolz, Hanns	522: 466
Bonnard, Pierre	@
Bott, Francis	@
Bracht, Eugen Felix Prosper	523: 341
Braith, Anton	523: 316, 335
Brandenburg, Marc	524: 93
Brandl, Herbert	524: 82 @
Braque, Georges	525: 247 522: 430
Brodwolf, Jürgen	@
Burgert, Jonas	525: 257
Busch, Wilhelm	523: 337, 338
Caro, Anthony	524: 41
Cassigneul, Jean Pierre	522: 443
Castellani, Enrico	525: 238
Castelli, Luciano und	
Fetting, Rainer	524: 85
Cavael, Rolf	@
César	524: 31
Chadwick, Lynn	524: 3
Chagall, Marc	@
Christo	525: 262
Compton, Edward Harrison	523: 369, 370, 373
Compton, Edward Theodore	523: 371, 372
Copley, William N.	@
Corpora, Antonio	@
Corrodi, Salomon	523: 309
Cragg, Tony	524: 88
Craig, Stephen	@
Cucuel, Edward	523: 357
Dahmen, Karl Fred	@
Dalí, Salvador	522: 473, 474, 475, 476 @
Darboven, Hanne	@
Davidoff, Jan	@
Defregger, Franz von	523: 331, 332
Delaunay-Terk, Sonia	@
Diemer, Michael Zeno	523: 374
Dillis, Johann Georg von	523: 302
Douzette, Louis	523: 349
Eggleston, William	@
Erb, Leo	@
Erben, Ulrich	@
Feiler, Paul	524: 1 @
Feininger, Lyonel	522: 416, 417 @
Fernandez, Arman	@
Fetting, Rainer und	
Castelli, Luciano	524: 85
Figari, Pedro	@
Fischer, Lothar	@
Fleck, Ralph	@
Förg, Günther	524: 64 @
Friedrich, Caspar David	523: 305
Fruhtrunk, Günter	@
Fuhr, Franz Xaver	@
Fußmann, Klaus	@
Gastini, Marco	@
Geiger, Rupprecht	@
Ghenie, Adrian	524: 92
Gilles, Werner	@
Goepfert, Hermann	524: 77
Gonschior, Kuno	@
Götz, Karl Otto	@
Graham, David	@
Grosse, Katharina	525: 225 @
Grosspietsch, Kurt	@
Grosz, George	522: 445
Grützner, Eduard von	523: 324
Gude, Hans Fredrik	523: 342
Hagemeister, Karl	523: 352, 353
Hahn, Friedemann	@
Hansen, Josef Theodor	523: 307
Haring, Keith	@
Hartmann, Ludwig	523: 315
Hartmann, Erich	@
Hartung, Karl	525: 214, 219
Hartung, Hans	525: 241 524: 16 @
Hauser, Erich	@
Heckel, Erich	525: 215 522: 436, 442 @
Herbin,	
Auguste Francois Julien	522: 470
Hersberger, Lori	@
Hirst, Damien	@
Höch, Hannah	@
Hockney, David	@
Hoehme, Gerhard	@
Hoerle, Heinrich	@
Hofer, Karl	525: 231
	522: 462, 463, 464, 467
Hofmann, Ludwig von	523: 351
Hölzel, Adolf	522: 448, 449 @
Holzer, Jenny	524: 98 @
Hrdlicka, Alfred	@
Huber, Stephan	@
Hundertwasser,	
Friedensreich	524: 14
Hüppi, Johannes	@
Immendorff, Jörg	525: 260 524: 53
Janssen, Horst	@
Jawlensky, Alexej von	525: 204, 206, 229, 232
	522: 412, 428 @
Jenkins, Paul	@

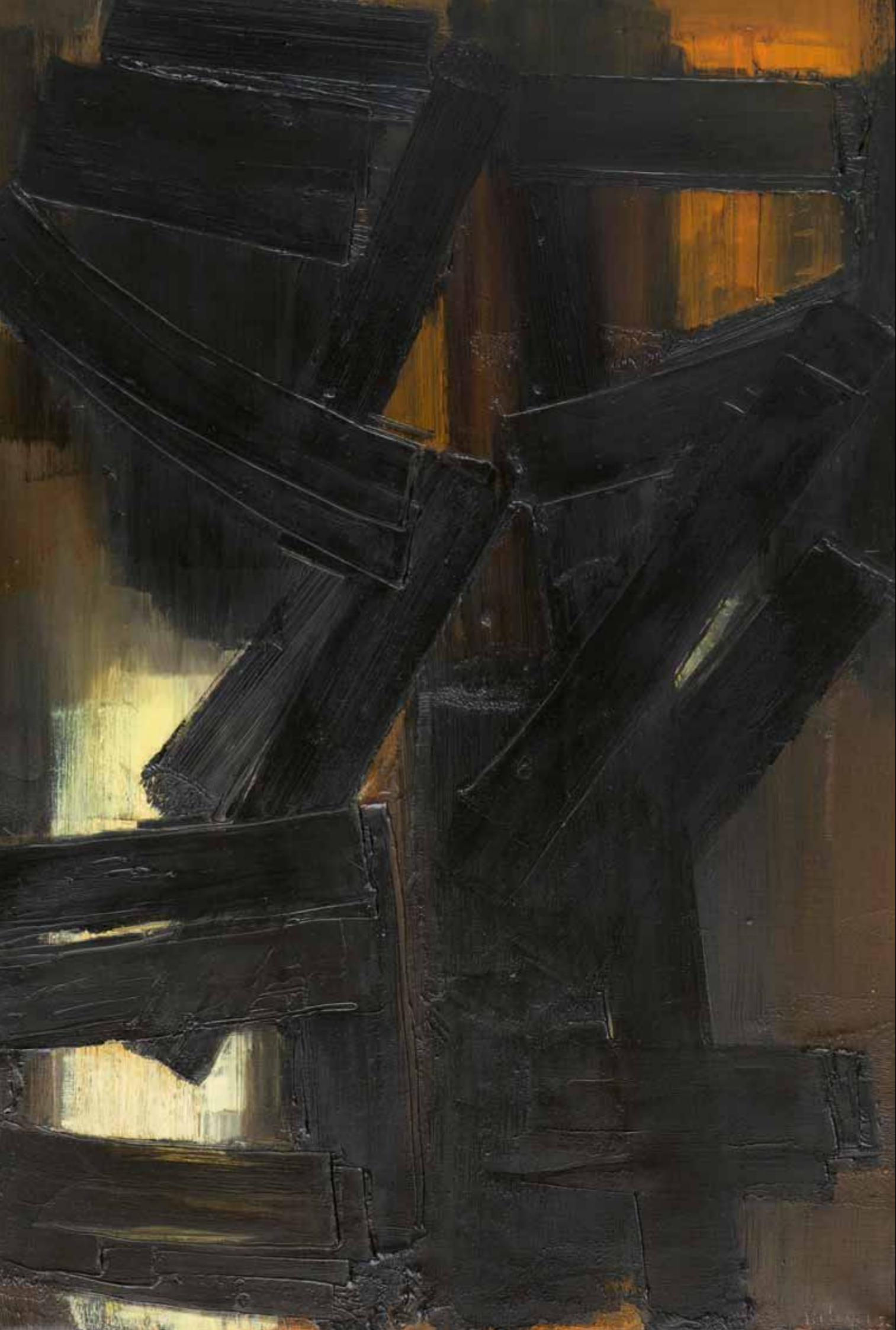
Jetelová, Magdalena	@
Kandinsky, Wassily	525: 201 522: 415 @
Katz, Alex	525: 230 524: 67 @
Kauffmann, Hugo	523: 321, 322, 323
Kerkovius, Ida	@
Kiefer, Anselm	524: 100
Kippenberger, Martin	524: 48, 51, 52, 55, 56, 57, 59
Kirchner, Ernst Ludwig	525: 217 522: 418, 419, 420, 421, 422 @
Klee, Paul	525: 249 522: 414 @
Klein, Yves	525: 224
Klein-Moquay, Rotraut	@
Kleinschmidt, Paul	522: 451 @
Klengel, Johann Christian	523: 301
Kley, Heinrich	523: 365
Klimsch, Fritz	522: 411
Klimt, Gustav	522: 404
Kneffel, Karin	@
Knoebel, Imi	525: 227 @
Kobell, Wilhelm von	523: 304
Koberling, Bernd	@
Koenig, Fritz	524: 10, 90
Kolbe, Georg	525: 202
Kollwitz, Käthe	@
Koons, Jeff	525: 263 524: 70
Köthe, Fritz	@
Kubin, Alfred	522: 406
Lakner, László	@
Lausen, Uwe	524: 36
Le Corbusier	@
Lechner, Alf	@
Léger, Fernand	522: 469 @
Lehmbruck, Wilhelm	522: 405
Lenk, Franz	@
Lichtenstein, Roy	524: 69, 76 @
Liebermann, Max	525: 211 523: 345 522: 403
Longo, Robert	524: 95
Luginbühl, Bernhard	524: 40
Lüpertz, Markus	524: 83 @
Luther, Adolf	524: 15, 24
Mack, Heinz	525: 240 524: 22, 25, 27 @
Macke, August	525: 248 522: 409, 413, 429
	@
Mali, Christian	523: 312
Mammen, Jeanne	522: 465 @
Manessier, Alfred	@
Manzoni, Piero	525: 236
Marc, Franz	522: 408
Martin, Jason	524: 96
Masson, André	@
Matisse, Henri	@
Mavignier, Almir da Silva	525: 239
McLean, Bruce	@
Meese, Jonathan	524: 91 @
Melzer, Moriz	522: 432
Mesdag, Hendrik Willem	523: 348
Michaux, Henri	524: 11
Middendorf, Helmut	524: 81, 84
Miró, Joan	522: 472 @
Miyajima, Tatsuo	@
Modersohn, Otto	522: 401
Mohn, Victor Paul	523: 311

Moll, Margarethe	522: 424
Molzahn, Johannes	522: 456, 457, 458
Mönsted, Peder	
(Peder Mørk Mønsted)	523: 356
Mucha, Alphonse	@
Muche, Georg	522: 454
Mueller, Otto	525: 216, 218 522: 427, 439, 440, 441 @
	524: 79 @
Müller, Johann Georg	@
Müller, Otto	@
Münter, Gabriele	525: 205, 251 522: 402, 407
	@
Nara, Yoshitomo	525: 258, 259
Nay, Ernst Wilhelm	525: 223, 246, 255 524: 2, 4, 35 522: 455 @
	@
Nesch, Rolf	@
Nitsch, Hermann	524: 47
Nolde, Emil	525: 213, 250, 253, 254 522: 423, 425, 426, 431, 435 @
Oehlen, Albert	525: 243
Oppenheimer, Max	@
Orlik, Emil	@
Otterness, Tom	524: 54
Pechstein, Hermann Max	522: 433, 434 @
Peiffer Watenphul, Max	522: 446 @
Penck, A. R.	
(d.i. Ralf Winkler)	@
Pfahler, Georg Karl	@
Picabia, Francis	525: 233
Picasso, Pablo	522: 468, 471 @
Pienc, Otto	524: 21, 23, 26, 28, 29
Plensa, Jaume	525: 228
Poliakoff, Serge	525: 208
Polke, Sigmar	524: 33, 74 @
Prem, Heimrad	@
Putz, Leo	523: 354, 368
Quaglio, Giuseppe	523: 300
Quaglio, Lorenzo	523: 303
Räderscheidt, Anton	@
Rainer, Arnulf	525: 245 524: 8
Ramos, Mel	@
Rauch, Neo	525: 256 524: 49
Richter, Gerhard	525: 226, 234, 242 524: 46
Richter, Daniel	524: 50
Richter, Adrian Ludwig	@
Richter, Vjenceslav	@
Richter, Gerhard	@
Ring, Thomas	522: 447
Rodgers, Terry	524: 86
Roed, Jørgen	523: 306
Röhl, Karl Peter	@
Rohlf, Christian	522: 437 @
Rotar, Robert	@
Runge, Philipp Otto	523: 310
Saint Phalle, Niki de	@
Santomaso, Giuseppe	524: 9
Sárovec, Martin	@
Scharl, Josef	522: 459, 461
Scherer, Hermann	522: 438
Schiele, Egon	525: 200
Schleich d. Ä., Eduard	523: 314
Schmidt, Leonhard	@

Schmidt-Rottluff, Karl	@
Schönleber, Gustav	523: 339, 343
Schoonhoven, Jan	525: 235
Schreyer, Adolf	523: 346
Schultze, Bernard	@
Schumacher, Emil	525: 244 524: 17, 18
Scully, Sean	525: 207
SEO (d. i. Seo Soo-Kyoung)	524: 97
Serra, Richard	524: 99 @
Sigg, Hermann Alfred	@
Slevogt, Max	522: 400
Slominski, Andreas	@
Soulages, Pierre	525: 209 @
Sperl, Johann	523: 317, 325
Stankowski, Anton	524: 78, 80
Steffan, Johann Gottfried	523: 313
Stuck, Franz von	523: 359, 360, 361, 362, 363, 364
	@
Sturm, Helmut	@
Tàpies, Antoni	524: 32 @
Tappert, Georg	522: 452 @
Tinguely, Jean	@
Tobey, Mark	@
Tobias, Gert und Uwe	@
Trübner, Wilhelm	523: 355
Tumarkin, Ygael	@
Tuymans, Luc	@
Twombly, Cy	525: 237
Uecker, Günther	524: 20, 30 @
Uhlig, Max	@
Unger, Hans	523: 350, 367
Vasarely, Victor	525: 221 @
Villon, Jacques	522: 450
Völker, Cornelius	@
Volkman, Artur	523: 358
Voss, Jan	@
Warhol, Andy	525: 261 524: 61, 62, 66, 71, 72, 75 @
	524: 89 @
Weischer, Matthias	523: 366
Weiserber, Albert	523: 326
Wenglein, Josef	523: 320
Wengler, Johann Baptist	522: 410
Werefkin, Marianne von	525: 210 524: 6, 7, 19 @
Winter, Fritz	523: 318, 319, 328
Wopfner, Joseph	@
Wou-Ki, Zao	@
Wunderlich, Paul	@
Young, Russell	524: 68
Zangs, Herbert	524: 5 @
Zeniuk, Jerry	@
Zille, Heinrich	@
Zimmer, Bernd	@
Zügel, Heinrich von	523: 329, 330, 333, 334, 336



1.16



KETTERER ■ KUNST