

KETTERER  KUNST



EVENING SALE

MIT

DIE MALER DER BRÜCKE
SAMMLUNG HERMANN GERLINGER

9. Dezember 2022









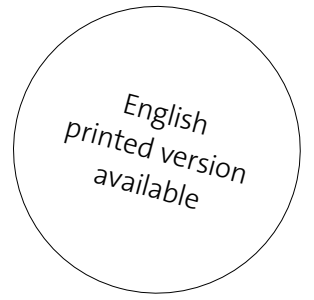


535. AUKTION

Evening Sale

mit

Die Maler der Brücke – Sammlung Hermann Gerlinger



Auktionen | Auctions

Los 1–64 Evening Sale (535)

Freitag, 9. Dezember, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

Wir bitten Sie um vorherige Sitzplatzreservierung

unter: +49 (0) 89 5 52 440

oder infomuenchen@kettererkunst.de.

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 100–206 Contemporary Art Day Sale (534)

Freitag, 9. Dezember, 13.30 Uhr | *from 1.30 pm*

Los 300–395 19th Century Art (532)

Samstag, 10. Dezember, 2022, 14.30 Uhr | *from 2.30 pm*

Los 400–537 Modern Art Day Sale (533)

Samstag, 10. Dezember, ca. 16.30 Uhr | *from ca. 4.30 pm*

Online Only [onlineonly.kettererkunst.de](https://www.kettererkunst.de)

So., 20. November 2022, ab 15.30 Uhr – So., 11. Dezember 2022, 15 Uhr

Sun, November 20, 2022, *from 3.30 pm* – Sun, December 11, 2022, *3 pm*

Läuft gestaffelt aus | *Gradually running out*

Vorbesichtigung | Preview

Wir bitten Sie um Ihre Mithilfe: Lassen Sie uns wissen, welche Werke Sie in unseren Repräsentanzen besichtigen möchten.

Hamburg

Galerie Herold, Colonnaden 5, 20354 Hamburg
Tel.: +49 (0)40 37 49 610, infohamburg@kettererkunst.de

Mi. 16. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 17. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Köln

Hafen 12, Hafenstraße 12, 51063 Köln (direkt bei der Art Cologne)
Tel.: +49 (0)211 36 77 94 60, infokoeln@kettererkunst.de

Sa. 19. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
So. 20. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Mo. 21. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Frankfurt

Bernhard Knaus Fine Art, Niddastraße 84, 60329 Frankfurt am Main
Tel.: +49 (0)6221 58 80 038, infoheidelberg@kettererkunst.de

Mi. 23. November 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
Do. 24. November 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

Berlin

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

Sa. 26. November 10–19 Uhr | *10 am–7 pm*
Empfang 16–19 Uhr | *4 pm–7 pm*
(Vortrag zu Max Liebermann, Dr. Lucy Wasensteiner,
Direktorin, Liebermann-Villa am Wannsee 17 Uhr | *5 pm*)
So. 27. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mo. 28. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 29. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 30. November 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 1. Dezember 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

München (alle Werke)

Ketterer Kunst, Joseph-Wild-Straße 18, 81829 München
Tel.: +49 (0) 89 5 52 440, infomuenchen@kettererkunst.de

Sa. 3. Dezember 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*
Empfang 16–18 Uhr | *4 pm–6 pm*
So. 4. Dezember 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*
Mo. 5. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Di. 6. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Mi. 7. Dezember 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*
Do. 8. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*
Fr. 9. Dezember 10–17 Uhr | *10 am–5 pm*

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

Vorderer Umschlag aussen: Los 50 G Baselitz – Frontispiz 1: Los 15 K. Haring – Frontispiz 2: Los 24 F. Hodler – Frontispiz 3: Los 37 O. Schlemmer – Frontispiz 4: Los 5 L. Corinth – Frontispiz 5: Los 14 D. Wojnarowicz – Seite 10: Los 4 K. Schmidt-Rottluff – Seite 13: Los 21 P. Gauguin – Seite 14: Los 18 K. Hofer – Seite 16: Los 6 E. L. Kirchner – Seite 229: Los 12 T. Cragg – Seite 230: Los 31 E. Schiele – Seite 233: K. Grosse – Hinterer Umschlag innen: Los 41 E. W. Nay – Hinterer Umschlag aussen: Los 27 R. Serra

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 Mitarbeiter:innen 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 eine bevollmächtigte Person 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, 11. Dezember 2022 , ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)





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).

Es handelt sich um eine öffentlich zugängliche Versteigerung, bei der das Verbrauchsgüterkaufrecht (§§ 474 BGB) nicht anwendbar ist.
It is a publicly accessible auction in which the consumer goods sales law (§§ 474 BGB) does not apply.

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



Peter Wehrle
Geschäftsführer
Tel. +49 89 55244-155
p.wehrle@kettererkunst.de



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



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



Dr. Mario von Lüttichau
Wissenschaftlicher Berater
Tel. +49 89 55244-165
m.luetlichau@kettererkunst.de

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



MÜNCHEN
Dr. Isabella Cramer
Tel. +49 89 55244-130
i.cramer@kettererkunst.de

Modern Art



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

19th Century Art



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



KÖLN
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 151 29607354
infokoeln@kettererkunst.de



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



HAMBURG
Louisa von Saucken, MLitt
Tel. +49 40 374961-13
l.von-saucken@kettererkunst.de



NORDDEUTSCHLAND
Nico Kassel, M.A.
Tel. +49 89 55244-164
n.kassel@kettererkunst.de



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



USA
Dr. Melanie Puff
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 MühlIn 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, Dr. Katharina Thurmayr, Alisa Waesse M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Morgen an der Elbe. 1905.

Öl auf Karton.

Links unten signiert und datiert. Verso erneut signiert, betitelt „Morgen a. d. Elbe“ sowie bezeichnet „Ölgem“.


35,5 x 48,5 cm (13,9 x 19 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,00 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 ^{R/D, F}

\$ 150,000 – 200,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1989 aus Künstlernachlass erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Künstlergruppe „Die Brücke“, Lampenfabrik Karl Max Seifert, Dresden-Löbtau, 24.9.-Okt. 1906.
- Karl Schmidt-Rottluff, Sonderschau zu Ehren seines 75. Geburtstages. Zusammengestellt aus Leihgaben und eigenem Besitz, Ausstellung Städtische Kunstsammlung Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, Museum am Theaterplatz, 29.11.1959 bis 24.1.1960, Kat.-Nr. 5.
- Schmidt-Rottluff – Malerei und Graphik aus sieben Jahrzehnten. Ausstellung zum 90. Geburtstag, Städt. Kunstsammlungen Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, 1974, S. 5, Nr. 8.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914: eine Ausstellung des Bucerius Kunst Forums, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Ausstellung und Katalog von Heinz Spielmann, Kat.-Nr. 9 (m. Abb.).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 59 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 4 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 58f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 118f. (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 258 (m. Abb.).

- Aus dem Gründungsjahr der „Brücke“-Gemeinschaft
- Erstmals präsentiert in der zweiten Ausstellung der Künstlergruppe „Brücke“ (Lampenfabrik Seifert, Dresden 1906)
- Gemälde aus dieser frühen Schaffensphase des Künstlers werden äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

LITERATUR

- Otto Sebaldt, Leben, Kunst und Wissenschaft. Dresdner Kunstschau II, in: Sächsische Arbeiterzeitung, 1. Beilage, 23.10.1906, Jg. 17, Nr. 246, S. 1137 (dort mit dem Titel „Frühlingstag am Elbufer“).
- Karl Brix, Karl Schmidt-Rottluff, Leipzig 1972, S. 16, 152 (m. Abb. Taf. 3).
- Karl Brix, Karl Schmidt-Rottluff und Sachsen, in: Sächsische Heimatblätter, Heft 6, 1986, S. 243.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 205, SHG-Nr. 258 (m. Abb.).
- Erich Franz (Hrsg.), Farben des Lichts. Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian, Ostfildern 1996, S. 271f. m. Farbabb. S. 275.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 31, SHG-Nr. 33 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 108 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 42, Abb. 15.



KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2003.

Acryl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „2003/1012 M“.

217 x 130 cm (85,4 x 51,1 in).

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,02 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 ^{R/N, F}

\$ 100,000 – 150,000

PROVENIENZ

· Christopher Grimes Gallery, Santa Monica (dort 2006 erworben).

- **Im Entstehungsjahr erhält Katharina Grosse den renommierten Fred Thieler-Preis für Malerei der Berlinischen Galerie – geehrt werden Künstler:innen, die in Deutschland leben und in der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst ein markantes Zeichen setzen**
- **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, New York, und wird von der König Galerie, Berlin, vertreten**
- **In den letzten beiden Jahren macht die Künstlerin mit groß angelegten Einzelausstellungen auf sich aufmerksam, etwa im Helsinki Art Museum und im Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin**

„I think color is of course the centre, the core of my thinking, my acting, my main material. It has also been the guideline throughout all the development that I have made as an artist.“

Katharina Grosse in einem Interview mit Marc-Christoph Wagner für das Louisiana Museum in Humlebæk im August 2020.

Die Malerei der Katharina Grosse hat eine expansive Kraft und bringt Bildräume hervor, die anders sind als die Räume unserer alltäglichen dreidimensionalen Welt. Seit dem Jahrtausendwechsel kristallisiert sich eine Werkgruppe heraus, in der Grosse mit farbigen Liniengefügen arbeitet. Farbe und Linie verschmelzen zu Farbbändern, die sich in konzentrischen Bögen oder Flechtwerk über die Bildfläche ziehen und sich zu einem multidimensionalen Gewebe verbinden. Die Künstlerin schichtet die Farbe in dichten Layern übereinander, lässt aber auch Freistellen, Öffnungen und Pausen. Die Farben sind transparent, die darunterliegenden Farbschichten bleiben sichtbar, es entsteht der Eindruck von räumlicher Tiefe. Das hier angebotene Werk aus dem Jahr 2003, das mit seiner imposanten Höhe von über zwei Metern die Betrachter:innen mit seinem aus schillernden Violett-, Orange- und Türkisblau-Tönen bestehenden Farbnetz umfängt, ist ein besonders schönes Beispiel dieser Werkphase. Die Farbpalette besticht hier durch besondere Farbakkorde, die durch partielle

Überlagerung auch in kleinen Partien interessante Mischöne erzeugen. Der Blick erwandert die großformatige Leinwand, verweilt an manchen Stellen und versucht den Entstehungsprozess des Ganzen offenzulegen. Das Gefühl eines Schwebens der Farbe erreicht Grosse durch die Art des Farbauftrags. Mit stark verdünnter Farbe zieht sie ganz sanft den breiten Pinsel über die Leinwand. Die Vereinnahmung der Betrachter:innen durch das Werk wird dadurch verstärkt, dass das Bild unabgeschlossen, nach allen Bildseiten offen und fortsetzbar ist – die Ausdehnung des Farbkörpers über das eigentliche Bildformat scheint möglich. Damit geht das Fehlen eines betonten Bildzentrums einher und die Bildstruktur wird zu einem gleichmäßigen, tausendfach durchwirkten Gewebe, gleichsam einer Flut, in der die einzelnen Erscheinungen auf- oder untertauchen. Katharina Grosse spielt hier mit dem Thema Entgrenzung und der Frage nach dem Bildraum – ein Konzept, das sie in ihren großangelegten Raummalereien und Installationen bis aufs Äußerste verfolgt. [SM]





STANLEY WHITNEY

1946 Philadelphia – lebt und arbeitet in New York City, Eastern Long Island und Parma (Italien)

N. O. 9th Ward. 2007.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert „Feb. 2007“, betitelt und mit zwei Richtungspfeilen sowie der Richtungsangabe „TOP“ bezeichnet. 102 x 102 cm (40.1 x 40.1 in).

Im Verlauf dieses Jahres sind Stanley Whitneys Arbeiten u. a. in einer Nebenveranstaltung zur 59. Biennale in Venedig im Palazzo Tiepolo Passi zu sehen (Stanley Whitney. The Italian Paintings, bis 27. 11. 2022).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,04 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 R/D, F

\$ 150,000 – 250,000

PROVENIENZ

- Christine König Galerie, Wien.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Stanley Whitney. Bluetopic, Christine König Galerie, Wien, 30.3.-19.5.2007 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).

- **Erstmals wird ein Gemälde des international erfolgreichen Künstlers auf dem deutschen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Vergleichbare Gemälde des Künstlers befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York**
- **2017 nimmt Whitney an der documenta 14 in Kassel teil**
- **Seit 2022 wird er von der renommierten Gagosian Gallery vertreten**
- **2024 zeigt das Buffalo AKG Art Museum in Buffalo, New York, eine erste umfassende Retrospektive**

„And then there’s the music, you know? The music, for me, was always there, this kind of rhythm, getting rhythm, having rhythm. People find my paintings kind of odd, because of the rhythm. [...] The idea of having something be so still but have it be so rhythmic.“

Stanley Whitney in einem Gespräch mit Louise Neri 2020, Gagosian Gallery, www.youtube.com/watch?v=MpapjITPmJE.





Stanley Whitney vor dem Palazzo Farnese, Rom, ca. 1994.

Im Atelier des Künstlers in New York, 2015, Foto: Richard Goldstein.



Lange Jahre wurde dem beeindruckenden künstlerischen Schaffen Stanley Whitneys erstaunlich wenig Aufmerksamkeit zuteil. Das ändert sich jedoch insbesondere nach seiner Teilnahme an der documenta 14 in Kassel im Jahr 2017. Danach sind seine Arbeiten u. a. in Einzelausstellungen im Modern Art Museum in Fort Worth (2017) und im Palazzo Tiepolo in Venedig zu sehen (2022). Für 2024 plant das Buffalo AKG Art Museum (vormals Albright-Knox Art Gallery) in Buffalo, New York, eine erste umfassende Retrospektive seiner Werke. Seit Kurzem wird Whitney von der renommierten Gagosian Gallery, New York, vertreten.

Der heute 76-jährige Künstler studiert in den 1960er und frühen 1970er Jahren zunächst am Kansas City Art Institute und an der Yale University, deren Institut für bildende Kunst in den 1950er Jahren bekanntlich unter der Leitung von Josef Albers stand, dessen Jahrzehnte überdauernde Beschäftigung mit der Farbwirkung von Quadraten in ihrer Hingabe wiederum durchaus der Arbeitsweise Stanley Whitneys ähnelt. Bereits seit den frühen 1990er Jahren widmet sich der Maler der disziplinierten, arbeitsintensiven Ausarbeitung einer ganz bestimmten formalen Komposition, seinen mittlerweile charakteristischen, immer wiederkehrenden Gitterstrukturen, die er

nach und nach mit kräftigen, gesättigten, dicht aneinandergereihten Farbblöcken füllt. Zusätzlich werden die Leinwände stets von drei bis fünf horizontal verlaufenden Farbbändern strukturiert.

Es sind ebendiese Werke, die Whitney als den Beginn seines reifen Schaffens bezeichnet. Ausschlaggebend sind äußerst prägende Aufenthalte in Ägypten und Italien zu Beginn der 1990er Jahre, die den Aufbau seiner Gemälde und sein Denken über Struktur und Komposition sowie über das Verhältnis von Farbe und Geometrie nachhaltig verändern sollten. Whitney besichtigt die Pyramiden und besucht u. a. Neapel und Rom. Er studiert die besondere Architektur der historischen Gebäude, ihre Bauweise aus übereinandergestapelten Steinblöcken und auch Fassaden mit eng aufeinanderfolgenden Fenstern wie die des Palazzo Farnese (Abb.). Während der Künstler in seinen zuvor entstandenen Arbeiten zwischen den Farbfeldern noch gewisse Freiräume lässt und zum Teil noch gestische Elemente integriert, entstehen fortan Werke, in denen die nicht mehr gerundeten, sondern kantigen, quadratischen, aus leuchtenden, kräftigen Farben erzeugten Formen nun direkt aneinandergesetzt werden: „The space is in the color“, erklärt Whitney (in einem Gespräch mit Louise Neri, Gagosian Quarterly (online), 10.4.2020).

Trotz der vorgegebenen Gitterstruktur ist Whitneys Malerei alles andere als starr und folgt keiner sie einengenden Ordnung. „The color makes the structure. [...] I wanted a system that allowed me to lay color down when I felt like it – I wanted nothing to get in my way. When I start these paintings I have no idea what it’s going to be. I don’t start with a sketch or an idea.“ (Stanley Whitney in einem Gespräch mit Arunda D’Souza, 30.5.2017, zit. nach: www.artnews.com/art-news/news/the-color-makes-the-structure-stanley-whitney-paints-a-picture-8418/). So befreit der den Werken zugrunde liegende Aufbau Whitney in seiner Arbeitsweise sogar, der zudem ein ganz bestimmter Rhythmus, eine spürbare Dynamik inhärent ist. Von der linken oberen Ecke arbeitet er sich Farbblock für Farbblock und Reihe für Reihe bis nach rechts unten vor. „A color calls another color“, erklärt der Künstler (in einem Gespräch mit Alteronce Gumbly, Oral History Project, 21.4.2014, zit. nach: www.bombmagazine.org/articles/stanley-whitney/). So gibt jeder fertiggestellte Farbblock mit seiner Tonalität den darauffolgenden Farbblock vor: ein Prozess, den der Musik-Liebhaber Whitney mit dem „Call and Response“-Prinzip zwischen zwei solistischen Instrumenten im Jazz vergleicht. Auch seine Improvisation im Moment des Farbauftrags erinnert an Jazz-Musik, in der die Improvisation als eines der bestimmenden Elemente gilt. Auch der musikalische Begriff der Harmonie spielt eine große Rolle in Whitneys Werk, denn im Grunde sind es die Harmonie und die Disharmonie, das Zusammenwirken aufeinandertreffender, aneinandergrenzender Farbwerte, die seine Kompositionen bestimmen. Whitneys Vorgehensweise ermöglicht den Betrachter:innen, seine Bilder zu lesen, das Werk in der zeitlichen Abfolge zu betrachten, in der es einst entstanden ist. „The idea is that all the color is equal and that one color doesn’t get in the way of another color, and that you have good transitions, so you can move through the painting pretty easily.“ (Ebd.) Es entsteht ein malerisches Quilt, ein quadratisches, aus kleineren Farbfeldern zusammengesetztes, spannungsvolles Ganzes von einnehmender Rhythmik und Melodie, das mit seiner gar synästhetischen Energie nicht nur einen Sinn der Betrachter:innen anspricht: „You are fixed in place as the painting dances around you“, hat eine Journalistin über Whitney’s Werke einmal geschrieben (Arunda D’Souza für www.artnews.com, 30.5.2017). Nach den revolutionären Arbeiten des amerikanischen Color Field Painting der 1940er und 1950er Jahre gelingt es Whitney mit seinen einnehmenden, im Grunde einfach konstruierten und doch so komplizierten Farbkombinationen der abstrakten Malerei des 21. Jahrhunderts neue Energie, neues Leben einzuhauchen. [CH]



Stanley Whitney, Untitled, 1997, Öl auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Stanley Whitney in seinem Atelier, 2022.





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Lesende (Else Lasker-Schüler). 1912.

Öl auf Leinwand.


Grohmann S. 257/285. Rechts oben signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie betitelt „Lesende“. 102 x 76 cm (40.1 x 29.9 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,06 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 ^{R/D} F

\$ 700,000 – 900,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032, direkt vom Künstler erworben).

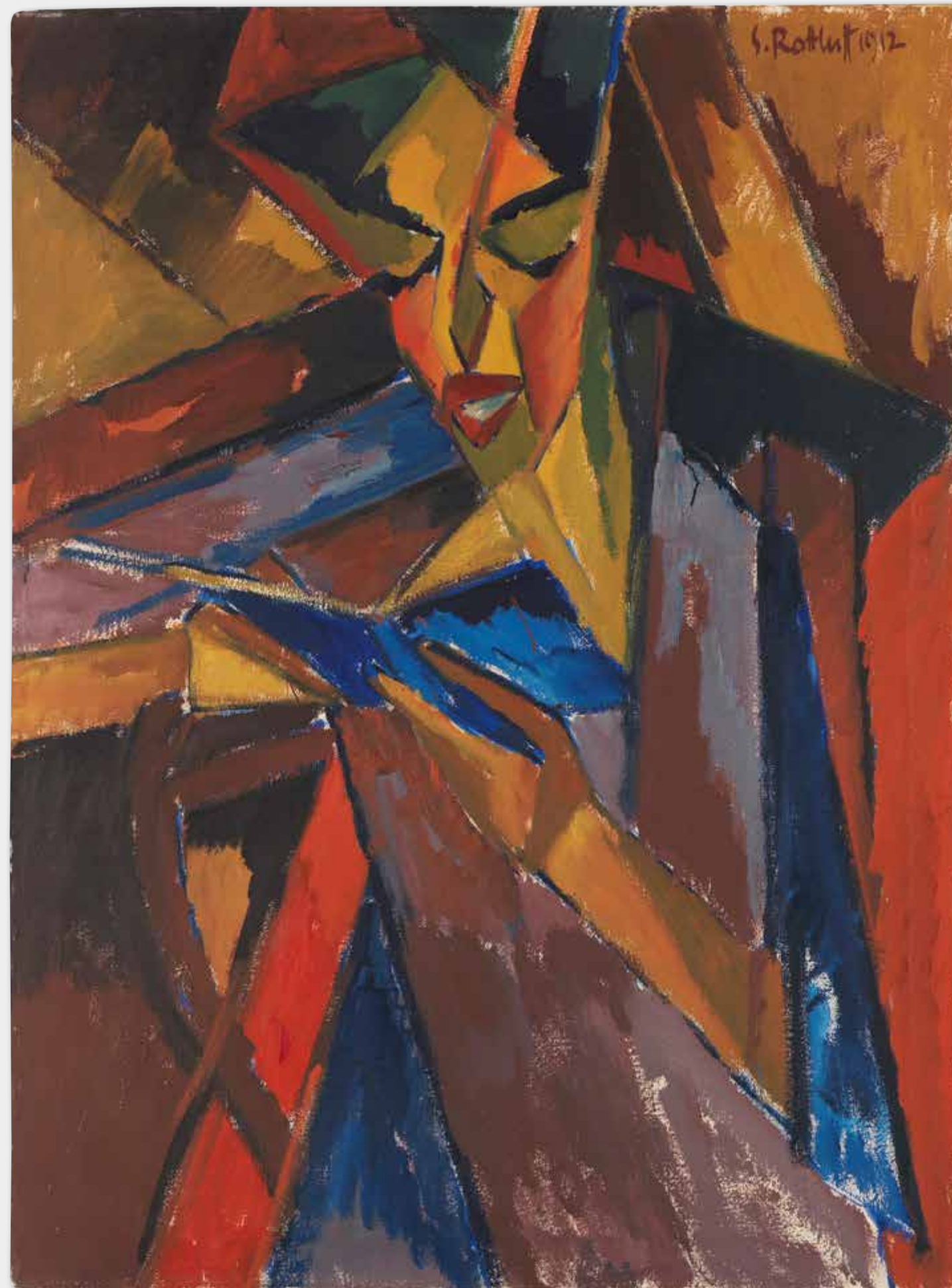
AUSSTELLUNG

- Maler der Brücke in Dangast von 1907 bis 1912. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg, 2.6.-30.6.1957, Nr. 75 (m. Abb. S. 59).
- Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Nr. 156.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 14 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städt. Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 104 (m. SW-Abb., Taf. 43).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 126 (m. Abb. S. 205).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Neue Nationalgalerie, Berlin, 27.4.-12.8.2001, Kat.-Nr. 43 (m. Abb. S. 103).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950, Staatliche Galerie Moritzburg, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, Kat.-Nr. 258 (m. Abb.).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 174 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 24 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 242-245 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 178f. (m. Abb.).
- Else Lasker-Schüler. „Prinz Jussuf von Theben“ und die Avantgarde, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 6.10.2019-16.2.2020, S. 141 (m. ganzs. Abb.).

- In dem formalen Experiment seiner kristallinen Struktur ein einzigartiges, starkes Bildnis im Schaffen des Künstlers
- Auf dem Höhepunkt seiner expressiven Ausdruckskraft fängt Schmidt-Rottluff die schillernde, avantgardistische Persönlichkeit Else Lasker-Schülers in besonders ausdrucksstarker Farbigkeit und beeindruckendem Format ein
- Der in den avantgardistischen Strömungen beheimateten Else Lasker-Schüler wird Schmidt-Rottluff mit dieser kubistischen Hommage gerecht
- Bildnisse von Schmidt-Rottluff in dieser Qualität gehören zu den begehrtesten Arbeiten des Künstlers
- Nur aufgrund des besonderen Vertrauensverhältnisses übergibt Schmidt-Rottluff das kostbare Werk in die Hände seines langjährigen Freundes Hermann Gerlinger

LITERATUR (HIER IN AUSWAHL)

- Else Lasker-Schüler, Briefe nach Norwegen, in: Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und die Künste, Nr. 94, Januar 1912, S. 752.
- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 257 (m. Abb.), 285.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 135 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Schmidt-Rottluff und „Der Prinz von Theben“, in: Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, hrsg. v. Gunther Thiem/Armin Zweite, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen/Städt. Galerie im Lenbachhaus München, 1989, S. 49-52.
- Gunther Thiem, Karl Schmidt-Rottluff: 1912 – Experiment Kubismus, in: Städel-Jahrbuch, Bd. 13, 1991, S. 245-256, hier S. 246f. (m. Abb.).
- Magdalena M. Moeller, Karl Schmidt-Rottluff, Werke aus der Sammlung des Brücke-Museums Berlin, Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1997, S. 26 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Heinz Spielmann (Hrsg.), Brücke-Almanach 1998, Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel. Künstlerfreundschaften, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig 1998, Kat.-Nr. 113 (m. SW-Abb. S. 117, Farbabb. S. 225).
- Magdalena M. Moeller u. Tayfun Belgin (Hrsg.), Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts (Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905 bis 1972), Museum am Ostwall, Dortmund; Kunsthalle zu Kiel; Museum der bildenden Künste, Leipzig, München 2001, S. 214 (m. Abb., Nr. 2).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 58f., SHG-Nr. 93 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 110f. (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 45, Abb. 25.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff: Zeichnungen auf Postkarten, Köln 2010, S. 230 (m. SW-Abb., hier als Rosa Schapire).
- Else Lasker-Schüler, Mein Herz. Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen, Frankfurt am Main 2003 (2. Aufl. 2018), S. 93 (Abb.).



LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Die Lesende. 1911.

Öl auf Leinwand.

Berend-Corinth 458. Links oben signiert und datiert. 45 x 70 cm (17,7 x 27,5 in).

Aufzugszeit: 09.12.2022 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 ^{R/D}

\$ 250,000 – 350,000

PROVENIENZ

- Sammlung Emil und Sophie Kaim, Breslau (vor 1923, bis 1940).
- Staatsbesitz (1940 Beschlagnahme aus dem Eigentum der Vorgenannten, bis 1942).
- Schlesisches Museum der Bildenden Künste, Breslau (Lagerbuchnummer 28227, vom Vorgenannten im Februar 1942 durch Tausch übernommen, bis 1944).
- Deutsche Treuhandstelle für beschlagnahmte jüdische, polnische und andere Vermögen im Generalgouvernement (1944 vom Vorgenannten übernommen und versteigert).
- Kunsthandel, o. O.
- Privatsammlung (Ende der 1950er Jahre vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

Gütliche Einigung des Vorgenannten mit den Erben nach Emil und Sophie Kaim (2022). Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

ARCHIVALIEN

- Schriftwechsel bzgl. der Leihgabe zur Ausstellung im Kronprinzenpalais 1923, SMB-ZA, I/NG 603, Bl. 419 & 451.
- Schriftwechsel bzgl. der Leihgabe zur Gedächtnisausstellung 1926, SMB-ZA, I/NG 674, Bl. 422ff.
- Genehmigung zur Fotoreproduktion, Verlagsanstalt F. Bruckmann, München 1926, SMB-ZA, I/NG 674, Bl. 119ff.
- Liste der NG 1926 Leihgeber mit hs. Kommentaren von Ch. Berend-Corinth, Ausstellungsakte zur Corinth Ausstellung 1931, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg, LABW 441-3 Nr. 543.
- Zugangsbuch des Schlesischen Museums der Bildenden Künste zu Breslau, Februar 1942, Corinth – Lesende Frau, Nr. 28227, Nachlass Grundmann, Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung, Marburg, DSHI-100 Grundmann.

- **Liebeserklärung Corinths an seine Frau Charlotte**

- **Intimes Sujet entstanden im letzten unbeschwerten Urlaub in St. Ulrich im Grödner Tal, bevor Corinth im Dezember 1911 seinen ersten Schlaganfall erleidet**

- **Das Gemälde war immer Teil bedeutender Sammlungen und schon zu Lebzeiten des Künstlers in der Nationalgalerie Berlin ausgestellt**

- **Seit über 60 Jahren in Privatbesitz**

LITERATUR

- Bruno E. Werner, Zum Altersstil Corinths, in: Kunst für Alle, Heft 8, 41. Jg., Mai 1926, S. 233-241 (m. Abb. S. 238).
- Gerd von der Osten, Lovis Corinth, München 1955, S. 92 (m. Abb.).
- Carl Georg Heise, Lovis Corinth. Bildnisse der Frau des Künstlers, Stuttgart 1958, S. 28 (m. Abb., Tafel 12).
- Thomas Deeke, Die Zeichnungen von Lovis Corinth. Studien zur Stilentwicklung, Dissertation, FU Berlin, Berlin 1973, S. 268, Anm. 395.
- Charlotte Berend-Corinth (neu bearb. von Béatrice Hernad), Corinth. Die Gemälde (Werkverzeichnis), München 1992, Kat.-Nr. 458 (m. Abb., S. 560).
- Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Lovis Corinth, Ausst.-Kat. Kunstforum der Bank Austria, Wien, 2.9.-22.11.1992, Landesmuseum Hannover, 8.12.1992-21.2.1993 (m. Abb., Nr. 15, die Werkangaben verwechselt m. Berend-Corinth 342).
- Inka Bertz, Charlotte Berend im Dialog mit Lovis Corinth. Überlegungen zu dem Gemälde Mine Corinth auf einem Diwan ein Buch lesend, in: Andrea Jahn (Hrsg.), Ausst.-Kat. Charlotte Berend-Corinth. Wiederentdeckt! Rediscovered!, Saarlandmuseum, Moderne Galerie, Saarbrücken, 5.11.2021-20.2.2022, S. 140-155 (m. Abb., Nr. 1).

AUSSTELLUNG

- Corinth-Ausstellung. 170 Bilder aus Privatbesitz ausgestellt 1923 im ehemaligen Kronprinzenpalais, Nationalgalerie Berlin, 1923, Kat.-Nr. 157.
- Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen, Nationalgalerie Berlin, 1926, Kat.-Nr. 188.
- Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden zu seinem Gedächtnis, Kasseler Kunstverein und Staatliche Gemäldegalerie, Kassel, 12.9.-15.10.1926, Kat.-Nr. 36.
- Lovis Corinth. Gedächtnis-Ausstellung. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Brühlsche Terrasse, Sächsischer Kunstverein zu Dresden, 22.1.-Mitte März 1927, Kat.-Nr. 62.





„Beim Malen dieses Bildes ist es tatsächlich geschehen, daß ich es nicht bemerkte, als Lovis mich malte. Ich war so sehr vertieft in meine Lektüre, daß ich es zwar hörte, wie er die Staffelei aufstellte und sich zum Malen hinsetzte, aber ich dachte, er wird wohl die Blumen malen, die auf dem Tisch neben dem Sofa standen. Dann versenkte ich mich wieder in mein Buch. [...] Eine sublimen Intimität geht vom Bilde aus. Und es ist leicht in einer heiteren Farbharmonie gehalten.“

Charlotte Berend-Corinth, in: Heise 1958, S. 28.



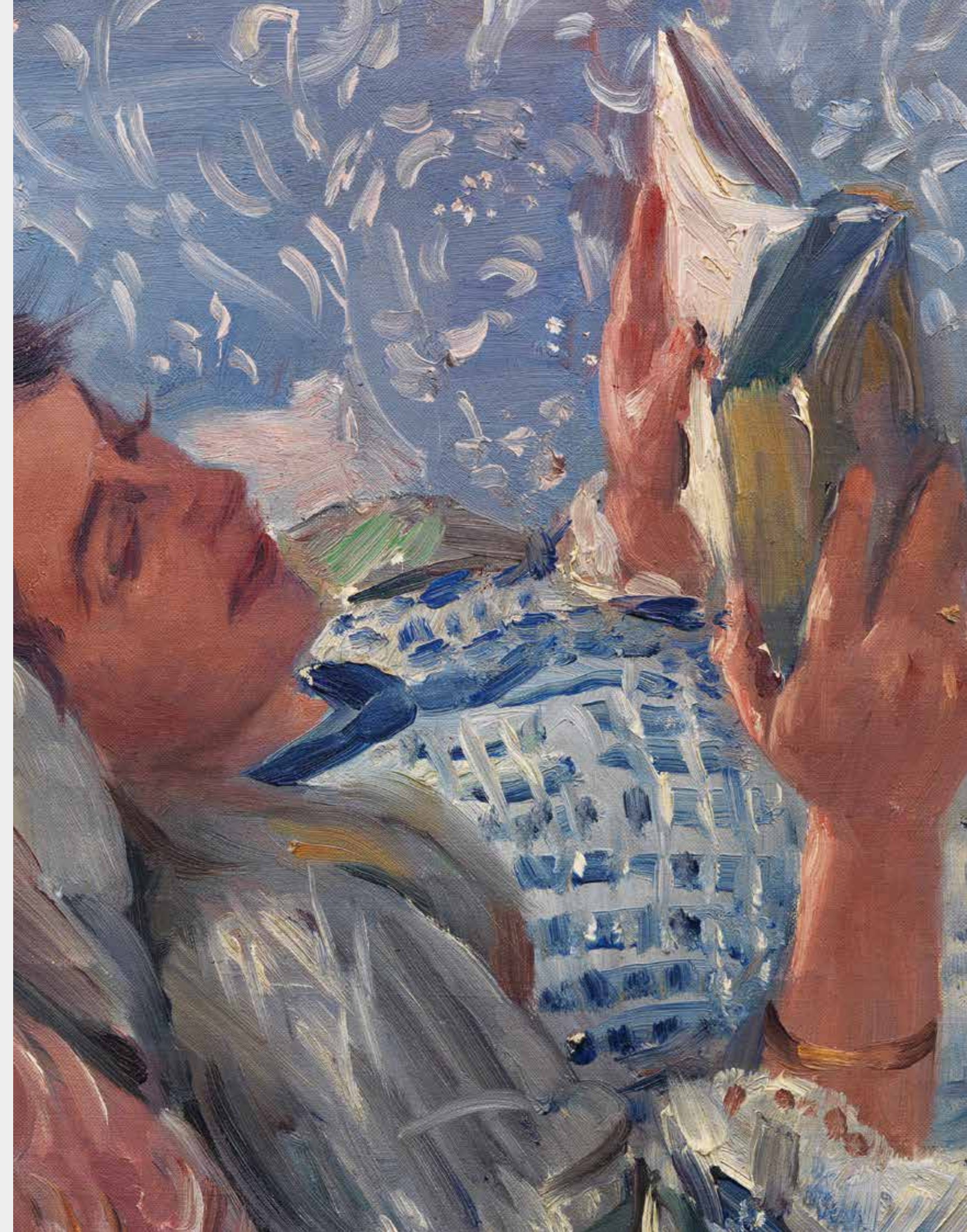
Claude Monet, Springtime, 1872, Öl auf Leinwand, Walters Art Museum, Baltimore.

Die Intimität dieses Gemäldes, wie die Dargestellte selbst sie beschreibt, wird auch den Betrachtenden unserer Tage tief fühlbar. Derart unmittelbare Begegnungen zwischen Bild und Betrachter sind den Werken Corinth's in vielen Facetten inhärent. Ob zarteste menschliche Nähe, rohe Gewalt oder wildes erotisches Verlangen, der gestenreiche Pinselduktus des Künstlers bannet die Gefühle des Lebens auf die Leinwand und zieht die Betrachtenden in diesen Bann. In den zahlreichen Porträts seiner Frau Charlotte – seiner Muse auf dem heimischen Diwan – bringt Corinth vertrautes, liebendes Begehren ebenso zum Ausdruck wie die stille Intimität eines ruhigen Sonntagnachmittags. Zarte Blautöne, die ornamentierte Tapete und der rechts im Bild angedeutete Blumenstrauß betonen die Häuslichkeit und Ruhe ebenso wie das entspannt auf dem Kissen ruhende Haupt der geliebten Charlotte. Ganz versunken im Augenblick der Lektüre, nimmt Corinth den Betrachter auf heimlichen Pfaden mit zu den zahlreichen lesenden Frauen der Kunstgeschichte, versunken zwischen den Blumen eines Monet (Abb.) oder auf dem bauschigen Sofakissen eines Fragonard. Dass Corinth sich dabei ganz offensichtlich an der französischen Moderne orientiert, besonders an der wegweisenden postimpressionistischen „Mustermalerei“ eines Édouard Vuillard oder Pierre Bonnard, verleiht diesem Bild auch einen ganz besonderen kunsthistorischen Rang. So ist es kein Wunder, dass gerade dieses eindrückliche Gemälde spätestens ab 1923 in der Breslauer Sammlung von Sophie und Emil Kaim zu finden ist. Hier reiht es sich ein in eine erlesene Kollektion mit Werken Wilhelm Trübners oder Anselm Feuerbachs.

Es folgen dramatische Jahre. Während der NS-Diktatur werden die Sammler Emil und Sophie Kaim aufgrund ihrer jüdischen Herkunft massiv verfolgt. Nachdem die Holzhandelfirma der Kaims 1938 arisiert wird, wird das Ehepaar gezwungen, auch die Villa mit der umfangreichen Bibliothek und der mit Leidenschaft über Jahrzehnte zusammengetragenen Kunstsammlung zu verlassen und in ein sogenanntes Judenhaus zu ziehen. Das Konzentrationslager Theresienstadt, in das sie 1943 deportiert werden, überleben Emil und Sophie Kaim nur mit viel Glück. Mit einem Sondertransport gelangen die Kaims 1945 in die sichere Schweiz.

Die Bibliothek und die Kunstwerke in der Villa Kaim werden bereits 1940 von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und gelangen teilweise in das Breslauer Museum für Bildende Künste. „Die Lesende“ wird vom Museum im Februar 1942 im Tausch erworben und schließlich 1944 durch die deutsche Treuhandstelle für beschlagnahmte Vermögen versteigert. Ende der 1950er Jahre tauchte das Bild wieder im deutschen Kunsthandel auf, wo es von den Vorfahren der heutigen Eigentümer in Unkenntnis seiner Vorgeschichte erworben wird.

Heute kann das Gemälde auf Grundlage einer gütlichen Einigung zwischen der Eigentümerfamilie und den Erben von Emil und Sophie Kaim angeboten werden: ein gutes Ende und zugleich ein neuer Anfang für ein zartes und gefühvolles Meisterwerk. [SvdL]



„Nichts bezeichnet den Kulturbruch in der europäischen Bildhauer-Tradition besser als die ‚Hockende‘. Der Befreiungsschlag aus dem bisherigen Formenrepertoire ist auch heute noch zu spüren: Das macht ihre Modernität aus. Spannungsvoll vereint die Figur in sich die Gegensätze von roh und fein, statisch und bewegt, Skulptur und Bild.“

Günther Gercken.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Hockende. 1910.

Holz, farbig bemalt.


Henze 1910/15. Standfläche signiert und bezeichnet „Wilmersdorf, Durlacher Strasse 14 II“. 37,5 x 18 x 15 cm (14.7 x 7 x 5.9 in). [SM]

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 ^{R/D}

\$ 700,000 – 900,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Wolfgang und Else Ketterer, Stuttgart (seit spätestens 1964).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032, 1977 von den Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Das Ursprüngliche und die Moderne, Akademie der Künste, Berlin, 23.8.-27.9.1964, Kat.-Nr. 96 (m. Abb.).
- Ernst Ludwig Kirchner. A Retrospective Exhibition, Seattle Art Museum/Pasadena Art Museum/Museum of Fine Arts, Boston, 1968/1969, Kat.-Nr. 147.
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980; Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980; Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 63.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die „Brücke“ in Dresden 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2001-2002, Kat.-Nr. 230 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- L. de Marsalle, Über die plastischen Arbeiten von E. L. Kirchner, in: Der Cicerone, Nr. 14, Leipzig 1925, S. 695.
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 17. Auktion, 1976, Los 770 (m. Abb.).
- Annemarie Dube-Heynig, Das Ursprüngliche und die Moderne, Akademie der Künste, Berlin 1984, Kat.-Nr. 96, S. 285.
- Annemarie Dube-Heynig, Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg, Köln 1984 (m. Abb., Nr. VIII).

- **Skulpturale Arbeiten von Kirchner werden äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Eine der wenigen erhaltenen Skulpturen des Künstlers – der überwiegende Teil gilt als verschollen**
- **Was E. L. Kirchner und Erich Heckel in der Plastik erschaffen ist singulär in der Bildhauerei Anfang des 20. Jahrhunderts – sie brechen noch radikaler als in der Malerei mit den Sehgewohnheiten ihrer Zeit**
- **Ein Werk von herausragender Lebendigkeit und Dynamik innerhalb seines skulpturalen Œuvres**
- **Das Interesse des Künstlers für Tanz und Bewegung durchzieht sein gesamtes Werk**

- Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Schiefler, Briefwechsel: 1910-1935/1938, mit Briefen von und an Luise Schiefler und Erna Kirchner, sowie weiteren Dokumenten aus Schieflers Korrespondenz-Ablage, bearb. von Wolfgang Henze, 1990, S. 30-31.
- Stephan von der Wiese, Metaphysisches Beefsteak? Zur Kubismus-Rezeption des Expressionismus, in: Ausst.-Kat. 1909-1925 Kubismus in Prag, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1991, S. 38-43.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 152, SHG-Nr. 146 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann, Begegnung mit afrikanischer Kunst, in: Katja Schneider u. Hermann Gerlinger (Hrsg.), Vernissage, Heidelberg 1995, 4, S. 29-31.
- Wolfgang Henze, Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis, Wichtrach/Bern 2002, Kat.-Nr. 1910/15 (m. Abb.).
- Karin v. Maur, Ernst Ludwig Kirchner. Sein Schaffen als Bildhauer, in: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Der Maler als Bildhauer, Staatsgalerie Stuttgart, 2003, Kat.-Nr. 6, S. 13-99.
- Oliver Kornhoff, Studien zum bildhauerischen Werk der „Brücke“. Über den ‚zwingenden Rhythmus der im Block geschlossenen Form‘ bei Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner (Diss.), Freiburg im Br. 2003 (m. Abb., Nr. 5).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 315, SHG-Nr. 711 (m. Abb.).
- Meike Hoffmann, Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905-1913 (Diss.), Berlin 2005 (m. Abb., Nr. 3).
- Hanna Strzoda, Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption ‚primitiver‘ europäischer und außereuropäischer Kulturen, Petersberg 2006 (m. Abb., Nr. 171).
- Anita Beloubek-Hammer, Die schönsten Gestalten der besseren Zukunft. Die Bildhauerkunst des Expressionismus und ihr geistiges Umfeld, Bd. 1-2, Köln 2007 (m. Abb, Nr. 80, 355).



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos


Akt vor Spiegel, in Tub steigend. 1911.

Schwarze Kreidezeichnung.
Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Dre/Bg 171“. Auf Velin. 33 x 26,5 cm (12.9 x 10.4 in), blattgroß. [CH]

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 15.000 – 20.000 ^{R/D}
\$ 15,000 – 20,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- Kirchner entwirft eine raffinierte Komposition aus weiblichem Akt, dessen Spiegelbild und der selbst geschnitzten Holzfigur eines sitzenden weiblichen Aktes
- Bei der Holzfigur handelt es sich um die von Kirchner geschaffene und ebenfalls in dieser Auktion angebotene „Hockende“ aus der Sammlung Hermann Gerlinger (siehe Los 6)
- Kirchner und die „Brücke“-Künstler liefern eine neuartige, wegweisende Interpretation des weiblichen Aktes als eigenständiges Bildelement
- Das Interieur von Kirchners Atelier ist in diesen Jahren nicht nur Lebens- und Arbeitsraum der „Brücke“-Künstler, sondern auch Gegenstand zahlreicher Darstellungen

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach (2001).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (2001 vom Vorgenannten erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner zum 120. Geburtstag, Galerie Henze & Ketterer, Wichtrach/Bern 2000, Kat.-Nr. 13.
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001 bis 2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Ulrich Pfarr, Zwischen Ekstase und Alltag. Zur Rezeption der Lebensreform in der künstlerischen Praxis der „Brücke“, in: Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Bd. I, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt 2001, S. 251-256 (m. Abb.).
- Wolfgang Henze, Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis, Wichtrach/Bern 2002 (m. Abb., Nr. 87).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 318f., SHG-Nr. 718 (m. Abb.).



Ernst Ludwig Kirchner, Hockende, 1910, Holz, farbig bemalt, aus der Sammlung Hermann Gerlinger (ebenfalls angeboten in unserem Evening Sale am 9. Dezember 2022, Los 6).





GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Sturz des künstlerischen Genius (für Joseph Beuys). 1986.

Nägel und schwarze Lackfarbe auf Leinwand auf Holz. Verso zweifach signiert, datiert, betitelt sowie bezeichnet und mit Richtungspfeil.
150 x 150 x 15 cm (59 x 59 x 5,9 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.86.006 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,14 h ± 20 Min.

€ 450.000 – 550.000 ^{R/D, F}
\$ 450,000 – 550,000

PROVENIENZ

- Galerie Walter Storms, München (1986).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2000, vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Beuys zu Ehren, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 16.7.-2.11.1986, S. 534/535.
- Uecker in Moskau, Zentrales Künstlerhaus am Krimwall, Moskau, 14.9.-1.11.1988.

Günther Uecker – Körperliches Malen als direkte Verbindung zum Kunstwerk

Günther Uecker gehört zweifelsohne zu den wichtigsten deutschen Künstlern der Nachkriegszeit und Gegenwart. Die Faszination für sein Werk ist ungebrochen, was die anhaltenden Rekordergebnisse bei internationalen Auktionen ebenso belegen wie die dichte Ausstellungshistorie des Künstlers. Ueckers einzigartige Weise Kunst zu schaffen ist immer schon handwerklich geprägt. Seine körperliche Art des Malens verbindet ihn direkt mit dem Kunstwerk. Knieend auf dem Atelierboden, ist die Leinwand vor ihm plan auf dem Boden ausgebreitet. Er malt direkt mit den Händen, die mit schwarzer Farbe bestrichen sind, und der ganze Oberkörper ist dabei in Bewegung. Er tritt damit in direkten Dialog mit dem Material. Malerei ist immer der erste Schritt bei der Entstehung seiner Nagelbilder. Ist die Leinwand auf Holz aufgebracht, folgt der nächste kraftvolle Akt. Uecker bearbeitet das Tafelbild mit einer Axt. Dann treibt Uecker in schwerer körperlicher Arbeit die Zimmermannsnägel in das Holz. Dabei antwortet der als nächstes eingeschlagene Nagel immer seinem Vorgänger. Welche Richtung und welchen Richtungswechsel sie einnehmen werden, ist vorher nicht festgelegt. Eine mystische, gleichsam göttliche

- Internationale Künstler und Uecker würdigten Beuys in der Ausstellung „Beuys zu Ehren“ im Lenbachhaus München 1986 – als Ehrung zum 65. Geburtstag geplant, verstirbt Beuys plötzlich und die Ausstellung wird zur Laudatio der Kunstwelt auf einen außerordentlichen Künstler
- Für die aufsehenerregende Ausstellung schafft Uecker „Sturz des künstlerischen Genius“ – eine Verneigung vor dem Künstlerkollegen Joseph Beuys
- Das Werk zeugt in seiner leidenschaftlichen Gestik und emotionalen Aufgewühltheit von der tiefen Betroffenheit Ueckers nach dem Tod des Künstlerkollegen
- Der tiefe mit der Axt erzeugte Spalt ist Sinnbild von Trennung und Verlust
- Perfektes Format mit allen charakteristischen Ausdruckselementen: Malerei, Nagelung und ästhetische Destruktion

Kraft scheint die Nägel in ihre wogende Ordnung zu bringen, ihre Neigung zu lenken. So entsteht ein Kunstwerk von fast brachialer Energie und emotionaler malerischer Aufgewühltheit. Ueckers Werke der 1980er Jahre werden gesellschaftspolitisch und emotionaler, sie handeln von der Gefährdung des Menschen und der Natur durch den Menschen. Daraus entsteht eine Serie von Arbeiten zum Thema „Verletzungen“. In einem aktiven Akt der Gewaltanwendung dekonstruiert Uecker die Perfektion und Makellosigkeit seiner früheren Nagelanordnungen und verletzt zudem den Bildkorpus, so dass dieser jäh aufgeworfen wird. Die Nägel werden zu einem schützenden Konstrukt, das die Verletzungen umschließt. Im „Sturz des künstlerischen Genius“ ist die Verwundung besonders tief, wie eine klaffende Wunde durchzieht sie den Bildkorpus. Die tiefgreifende Spaltung, die Fingermalerei mit schwarzer Farbe und die gestische Benagelung sind Stilmerkmale einer wenige Werke umfassenden Werkgruppe, die 1986 entsteht. Günther Uecker selbst wählt „Sturz des künstlerischen Genius“ aus, als er neben anderen namhaften internationalen Künstlern eingeladen wird, eine Ausstellung zu Ehren von Joseph Beuys zu bestücken.





Joseph Beuys, 1974, Foto: Hans Namuth. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Eine Hommage an Joseph Beuys

Die Städtische Galerie im Lenbachhaus plant Ende 1985 eine Ausstellung anlässlich des 65. Geburtstages von Joseph Beuys am 12. Mai 1986. Joseph Beuys ist am Konzept der Ausstellung beteiligt und ihm ist wichtig, dass die beteiligten Künstler bedeutende Repräsentanten der Kunstwelt der letzten zehn Jahre sind und in Orten leben, in denen seine Werke ausgestellt bzw. er Aktionen oder Installationen ausgeführt hat, sie sich dadurch also direkt mit Aspekten von Joseph Beuys' Œuvre vertraut machen konnten. Die Ausstellung ist bereits geplant und soll am 16. Juli 1986 eröffnet werden (Abb.), als Joseph Beuys überraschend am 23. Januar 1986 in Düsseldorf stirbt. Viele namhafte nationale und internationale Künstler wie Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Markus Lüpertz, Gerhard Richter, Blinky Palermo, Lucio Fontana, Per Kirkeby, Richard Serra, Cy Twombly und Andy Warhol nehmen teil, um nur eine kleine Auswahl zu nennen. Insgesamt sind es 70 Künstler, die mit einem repräsentativen Werk aus ihrem Œuvre die Ausstellung gestalten. Auch Günther Uecker nimmt an dieser Ausstellung teil und schafft das Werk „Sturz des künstlerischen Genius (für Joseph Beuys)“.

Die Beziehung von Uecker und Beuys ist fraglos ambivalent. Uecker und Beuys sind jahrzehntelange Weggefährten. Sie sind seit Ende der 1950er Jahre befreundet, aber ihre Beziehung ist auch von Konkurrenz geprägt. Dabei verfolgen sie im Künstlerischen ein ähnliches Ziel: Beide Künstler versuchen durch die Sprache der Kunst die Welt zu einem besseren Ort zu machen. Nach dessen Tod verfasst Uecker einen Nachruf auf Joseph Beuys, der sowohl im Ausstellungskatalog

Günther Uecker im Atelier während der Entstehung von „Sturz des künstlerischen Genius“ 1986. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

des Lenbachhauses 1986 als auch in der „Zeit“ am 31. Januar 1986 erscheint. Er bezeugt Ueckers Wertschätzung gegenüber dem Künstlerkollegen: „Die Kunst zur Grundlage menschenverbindender Ideen zu machen, war Dir immer ein hohes Ziel. Die Autonomiebestrebungen der Menschen, die im vergangenen Jahrhundert ihren revolutionären Ursprung haben, hast Du aufs neue aktualisiert. Die Kunst als geistiger Energiestrom. Dieser Kunstbegriff hat in der ganzen Welt Beachtung gefunden und wurde zu einer kreativen Bewegung.“

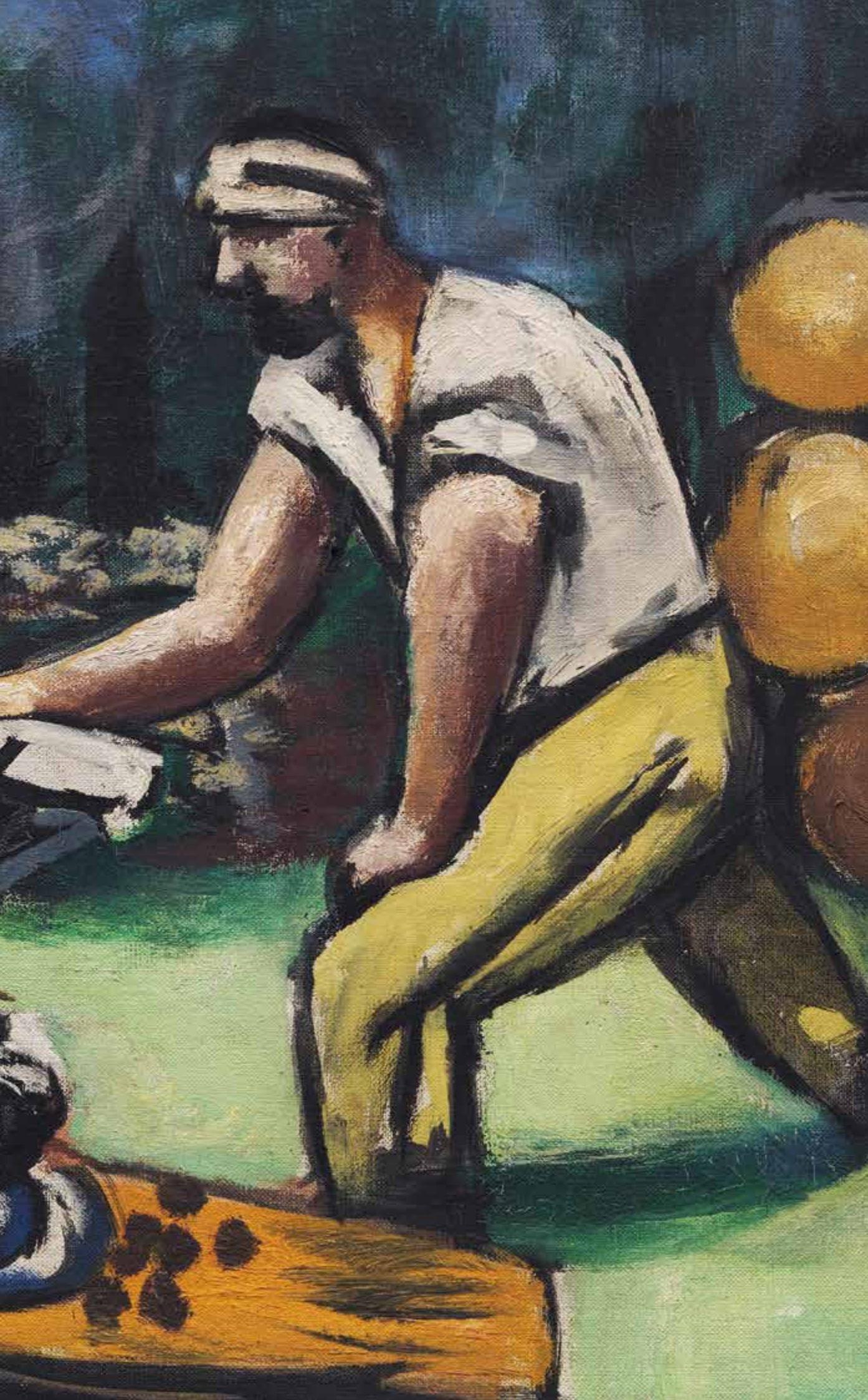
Joseph Beuys – Ein Menschen verbindendes Werk

Joseph Beuys, der Schamane aus Düsseldorf, verstand sich als leitender Hirte. Er gehört zu den bedeutendsten Künstlern der Nachkriegszeit und ist Wegweiser für viele Künstlergenerationen nach ihm. Er war vielleicht der einzige Künstler von Rang der Nachkriegszeit, der nicht nur an der zutiefst humanistisch geprägten Utopie vom besseren Leben aller festgehalten hat, sondern stetig danach strebte, das spezialisierte und im gesellschaftlichen Zusammenhang völlig isolierte Feld der Kunst zu transzendieren, um konkrete Veränderungen in politischen, sozialen, ökologischen und ökonomischen Bereichen zu verwirklichen. Beuys propagierte die Idee, dass jeder Künstler sei. Der Mensch ist ein kreatives Wesen, sofern er sich von der Übermacht der Ratio befreien kann. Günther Ueckers Beitrag „Sturz des künstlerischen Genius“ zur Ausstellung „Beuys zu Ehren“ war in seinen Bezügen auf Beuys für die anderen Künstler damals unmissverständlich klar. Beuys steht wie kaum ein anderer Künstler für ein dualistisches Denken, das Kern seines ganzen Schaffens ist, bei der Plastik, den Zeichnungen und auch den Aktionen: Chaos und Ordnung, Tier und Mensch, Rationalität und Emotionalität, Materie und das Ätherische. Es ging ihm um die Überwindung dieser vermeintlichen Trennung und darum kämpfte er auch für sich persönlich. Entgegengesetzte Pole sollten verbunden werden. Von der Verbindung zweier auseinandergebrochener Fragmente erzählt auch das Werk Ueckers, es steht für Verletzung und Heilung. Auch die Wahl der schwarzen Farbe charakterisiert Beuys, sie ist symbolhaft mit seinem Werk verknüpft. Seine Skulpturen, schwarze Tafeln, schwarze Kreuze und Objekte, sind von alchemistischem Denken durchdrungen. „Sturz des künstlerischen Genius (für Joseph Beuys)“ ist die offenkundige Verneigung vor dem Künstlerkollegen. Beuys wollte es sein – und ist es tatsächlich –, der Genius einer Generation, der nun gestürzt wurde. Die Münchner Ausstellung trug zur Manifestation der Legende Joseph Beuys bei, bei der auch eine neue Ordnung verhandelt wurde. Dafür reisten die international wichtigsten Künstler mit ihren radikalsten Hauptwerken an. [SM]



Plakat zur Ausstellung „Beuys zu Ehren“, 1986. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022





MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Holzsäger im Wald. 1931/32.

Öl auf Leinwand.

Göpel 349. Rechts unten signiert, datiert „32“ und bezeichnet „F“ für Frankfurt am Main. 50 x 120 cm (19.6 x 47.2 in).

Das Werk ist auf der handschriftlichen Bilderliste des Künstlers wie folgt vermerkt: „1931 Frankfurt u. Paris - Holzsäger im Wald. - Frankf. a / M - Frau v. Rappop.“ [AR]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17:16 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 ^{R/D}

\$ 600,000 – 800,000



PROVENIENZ

- Atelier Max Beckmann.
- Käthe Anna Rapoport von Porada (1891-1985), Paris/Vence (1931 bis mindestens 1956).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann, Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 1932, Kat.-Nr. 14 (dort unter dem Titel „Waldarbeiter“).
- Twentieth Century German Art, New Burlington Galleries, London, Juli 1938, Kat.-Nr. 16 (dort unter dem Titel „Woodcutters“ sowie auf 1933 datiert).
- Max Beckmann zum Gedächtnis 1884-1950, Haus der Kunst, München, Juni bis Juli 1951, Schloss Charlottenburg, Berlin, Sept. 1951, Kat.-Nr. 89.
- Max Beckmann 1884-1950, Kunsthau Zürich, 22.11.1955-8.1.1956, Kat.-Nr. 60 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Max Beckmann, Kunsthalle Basel, 14.1.-12.2.1956, Kat.-Nr. 51.
- Max Beckmann, Gemeentemuseum Den Haag, 14.3.-7.5.1956, Kat.-Nr. 44 (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Max Beckmann, Galerie Valentien, Stuttgart, 1961 (o. Katalog).
- 11. Städtische Kunstausstellung, Max Beckmann. Graphik, Ausstellungsräume der Berufsschule, Schwenningen, 1968, Kat.-Nr. II.
- Max Beckmann. A small loan retrospective of paintings, centred around his visit to London in 1938, Marlborough Fine Arts, London, 30.10.-29.11.1974, Kat.-Nr. 14, S. 33 (m. Abb., verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Anonym, Kunstausstellungen in Berlin, Rezension, in: Der Kunstwanderer, Jg. 1931/32, S. 200.
- Hans Eckstein, Der Maler Max Beckmann, in: Kunst der Nation, Berlin, 1935, 3. Jg., Nr. 4 (m. Abb. auf der Titelseite).
- Franz Roh, Beckmann als Landschaftler, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50.1951, Heft 1, S.15 (m. Abb. S. 14).
- Beatrice von Bormann, Landschaften des Exils – Max Beckmanns niederländische Jahre 1937-1947, S. 45, in: Kunstmuseum Basel (Hrsg.), Max Beckmann. Die Landschaften, Ostfildern 2011.
- Lucy Wasensteiner, Defending ‚degenerate‘ art. London 1938. Mit Kandinsky, Liebermann und Nolde gegen Hitler, London 2018.
- Lucy Wasensteiner, The Twentieth Century German Art Exhibition: Answering Degenerate Art in 1930s London, 2019.

- Mit „Holzsäger im Wald“ vollzieht sich eine Veränderung im Schaffen des Künstlers
- Bis heute war der Verbleib unbekannt, erstmals wird es hier in Farbe abgebildet
- Käthe von Porada erwirbt das Gemälde 1931, sie spielt eine wichtige, gleichsam schwärmerische Rolle im Leben des Künstlers
- Im Entstehungsjahr erwirbt das Musée du Jeu de Paume das vergleichbare Werk „Waldlandschaft mit Holzfäller“
- Ausgestellt 1938 in der historisch bedeutsamen Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den New Burlington Galleries in London – ein Protest englischer, französischer und deutscher Künstler und Kunstfreunde gegen die Diffamierung deutscher Kunst durch das NS-Regime

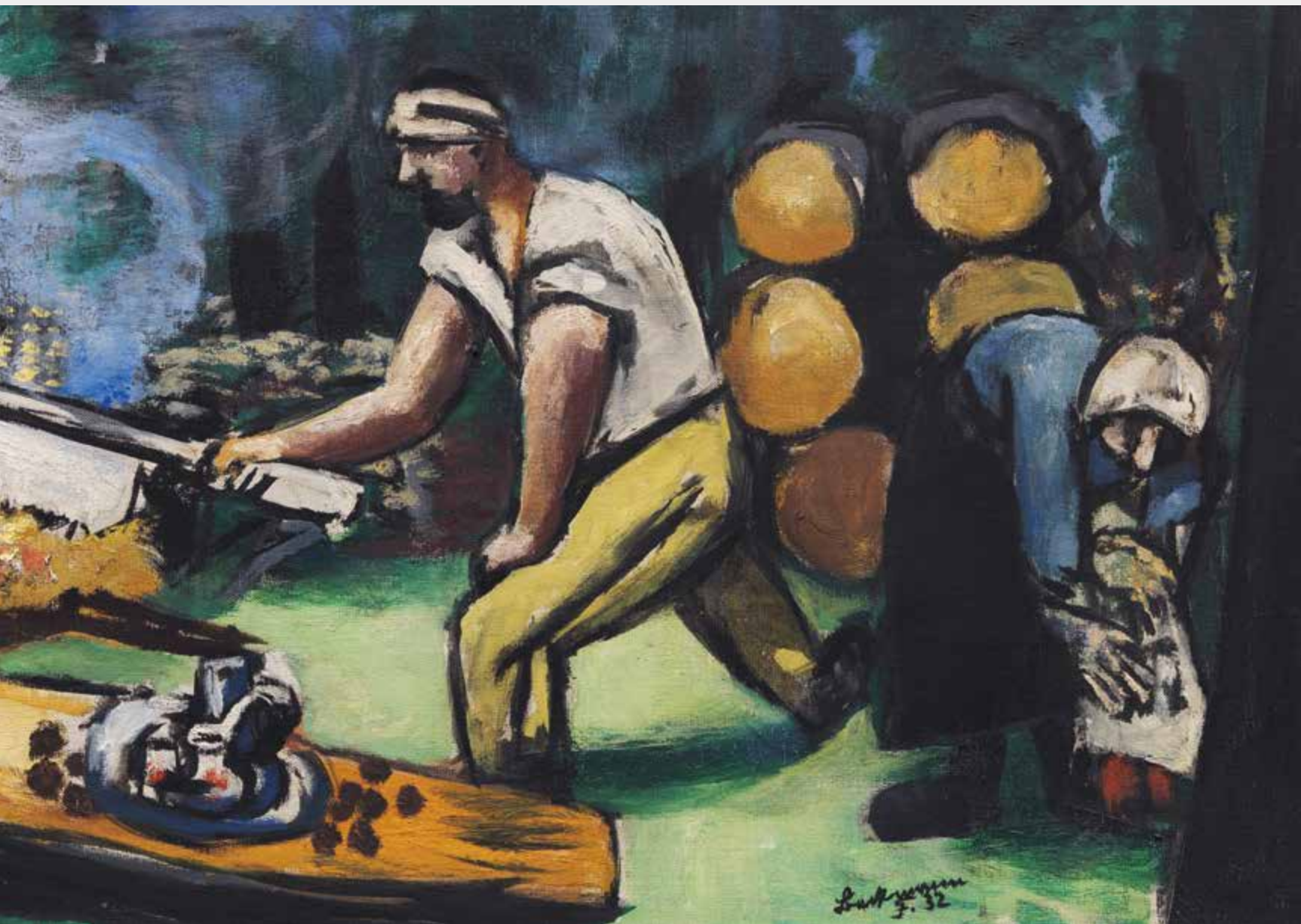
Der Kunstkritiker, Fotograf und ausgewiesene Beckmann-Kenner Franz Roh charakterisiert die „Holzsäger im Wald“ auf augenfällige wie bizarre Weise: „Die ‚Holzsäger‘ von 1931 agieren übrigens wie Metzger, die mächtige Bäume schlachten, mitten in wohligh dunkelgrünen Wäldern.“ (Franz Roh, Beckmann als Landschaftler, in: Die Kunst und das schöne Heim, Heft 1, Oktober 1951, S. 15) Und in der Tat kürzen die bärtigen Männer den kräftigen, zwischen ihnen ruhenden Stamm routiniert und mit fühlbarer Konzentration. Beckmann beobachtet das kräfteaubende, rhythmische Tun in einer breiten Lichtung unter blauem Himmel. Zurechtgeschnittene Stämme lagern aufgepoltert und warten auf den Abtransport. Ein lodernes Feuer verbrennt zurückbleibende Äste, der Rauch verwirbelt sich im tiefgrünen Wald. Ganz rechts am Bildrand ist eine gebückte Frau mit Kopftuch, sie bereitet wohl eine Brotzeit. Mitten im Vordergrund, auf einer gespaltenen Stammhälfte, ist die angerichtete Stärkung für die hart arbeitenden Männer zu sehen. Was fasziniert Beckmann an diesem in seinem Werk offensichtlich ‚fremden‘ Motiv? Sind es die Holzfäller,

die in geübter Übereinkunft das Sägeblatt gleichmäßig hin und her ziehen, nicht zu schnell, mit wenig Andruck, ein Verkannten und Festsetzen im Schnitt ist unbedingt zu vermeiden, bedeutet Zeitverlust, der Rhythmus steht über allem. Hat der Künstler dieses Schauspiel auf seinen Spaziergängen in Paris mit der Pekinesen-Hündin Majong und der schwarz-weißen Japan-Chin-Hündin Chilly im nahen Bois de Boulogne gesehen und das Entdeckte in eine gleichsam mythisch wirkende Malerei übertragen? Es bleibt im Ungewissen.

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. 1929 lässt er sich in Paris nieder, hat sein Atelier zunächst am 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 Schü-

„Die ‚Holzsäger‘ von 1931 agieren übrigens wie Metzger, die mächtige Bäume schlachten, mitten in wohligh dunkelgrünen Wäldern.“

Franz Roh, Beckmann als Landschaftler, in: Die Kunst und das schöne Heim, 50.1951, Heft 1, S. 15.



ler an der Städelschule nach Frankfurt zu reisen. Seine vielfältigen Bemühungen um Anerkennung in Frankreich gipfeln schließlich 1931 in seiner ersten großen Ausstellung vom 16. März bis 15. April in der Galerie de la Renaissance, geführt von der Galeristin und Förderin Beckmanns Marie-Paule Pomaret. Frühere Vermutungen, die „Holzsäger im Wald“ seien noch im Jahr der Entstehung in der ersten Retrospektive in der Pariser Galerie ausgestellt worden, können nicht bestätigt werden, seitdem diese für Beckmann so wichtige Präsentation in Paris ausführlich erforscht ist. (Max Beckmann und Paris, hrsg. von Tobia Bezzola und Cornelia Homburg, Köln 1998, S. 189) Hingegen ist ein Gemälde mit vergleichbarem Motiv und (verwirrend) ähnlichem Titel „Waldlandschaft mit Holzfäller“ (Abb.) aus dem Jahr 1927 in der Galerie de la Renaissance zu sehen; der französische Staat erwirbt das Gemälde aus der Ausstellung für das Musée des Ecoles Etrangères du Jeu de Paume. Und es bleibt für lange Zeit der einzige Ankauf in dem Land, das Beckmann nicht nur wegen der Kunst, sondern auch wegen des Savoir vivre so liebt. „Das Luxembourg hat nur 2.500 Fr. für die Holzfäller gezahlt. Aber in Anbetracht der Reklame musste man das natürlich machen. – Ich muss leider Flechtheim dafür ein anderes Bild geben, was ich sehr ungerne tue. – Aber um des Geschäftes willen in Gottes Namen“, schreibt Beckmann an seinen New Yorker Händler I. B. Neumann am 25. Mai 1931 (zit. nach: Max Beckmann, Briefe 1925–1937, Bd. II, München 1994, S. 200).

Unser Gemälde, in der Bilderliste mit „1931 Frankfurt u. Paris Holzäger im Wald. Frankf. a / M Frau v. Rappop“ vermerkt, erfährt dennoch seine erste Veröffentlichung ein Jahr später in Alfred Flechtheims Berliner Galerie in der Zeit von 5. bis 24. März 1932. Ein Anonymus rezensiert die Kollektivausstellung von Max Beckmann und weiß zu berichten: „Hier ist Spannung, Kraft und der ganz eigene Ausdruck einer starken Persönlichkeit. Neben der Kunstlerausstellung doppelt fühlbar. Zuerst sei ein Bild genannt, das eine Veränderung im Werk des Künstlers bedeutet, die ‚Waldarbeiter‘. Beckmann, der Geist, Phantasie, Wirklichkeit zu einer Einheit verschmilzt, bringt hier eine einfache Szene, Waldarbeiter, die auf einer Lichtung Stämme zersägen. Beckmann malt den smaragdnen Hintergrund des Waldes, er malt hinreißend Bewegung und Rhythmus der Arbeit, wenn auch nicht naturnah, so doch verzichten auf jede Abstrahierung, auf jede symbolische Darstellung auf die Überbetonung der Struktur, auf jede Überbetonung überhaupt“ (Kunstaussstellungen in Berlin, in: Der Kunstwanderer, Jg. 1931/32, S. 200). Obwohl begeistert, weiß der Rezensent das Gemälde nur an der Oberfläche zu entschlüsseln, viel tiefer in den Raum der Tiefenpsychologie reichen möglicherweise die seelischen Vorgänge, von denen Beckmann uns erzählen, aber nichts preisgeben möchte. „Beckmann bleibt“, um noch mal Franz Roh zu Wort kommen zu lassen, „beim ungebrochenen Volumen der Dinge“ (Franz Roh, op. cit.).

Die „Holzsäger“. Ein kulturpolitischer Blick

In Deutschland ändern sich ab 1930 die seit Jahren schwelenden politischen und mit ihnen auch die kulturpolitischen Verhältnisse. Im August 1927 gründet Heinrich Himmler mit einer Gruppe von Chefideologen der NSDAP um Alfred Rosenberg („Der Mythos des 20. Jahrhunderts“) und Gregor Strasser die „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur“, die ab 1928 unter dem Namen „Kampfbund für deutsche Kultur“ auftritt. In den 1920er Jahren sucht die nationalsozialistische Bewegung über die Kunst einen Zugang zu bürgerlichen Kreisen. Der Kampfbund wird zum Sammelbecken völkischer, nationa-



Max Beckmann, Waldlandschaft mit Holzfäller, 1927, Öl auf Leinwand, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

ler und antisemitischer Gruppierungen, die ein gemeinsames Feindbild eint. Von gezielten Umtrieben auf Straßen und Plätzen berichtet auch der beunruhigte Beckmann am 15. September 1930 aus Frankfurt an seine Frau Mathilde: „[...] draußen wissen jetzt schon die Menschen, was aus Deutschland's Schicksal geworden ist.“ (Max Beckmann, Briefe 1925–1937, S. 172) Die Reichstagswahlen vom Tag zuvor am 14. September lösen einen politischen Erdbeben aus: Die NSDAP gewinnt 107 der 575 Reichstagsitze und wird damit zweitstärkste Fraktion im Reichstag. Beckmann ahnt, was es für ihn als Künstler bedeuten würde, wenn die Nationalsozialisten zur stärksten Kraft werden. Und so schreibt er am 23. Oktober an seinen Kunsthändler Günther Franke: „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, S. 178) Was war passiert?

Während Beckmann sich im Sommer 1930 in Paris aufhält, beginnt im Land Thüringen die erste Regierungsbeteiligung der NSDAP. Was die Künstler:innen im Falle einer Machtübernahme im Deutschen Reich zu erwarten hätten, wird deutlich, als die Nationalsozialisten das von Oskar Schlemmer ausgemalte Treppenhaus im Bauhaus-Gebäude über Nacht übermalen lassen. Anfang November 1930 entfernen sie Werke von Paul Klee, Wassily Kandinsky, Lyonel Feininger, Johannes Molzahn und Walter Dexel aus der „Abteilung für Neue Kunst“ in den Kunstsammlungen Weimar. Der nationalsozialistische Bildersturm nimmt seinen Anfang. Gleichzeitig zeigt der in Frankfurt unterrichtende und in Paris lebende Max Beckmann das großformatige Gemälde „Der Strand“ (1927) 1930 auf der 17. Biennale in Venedig. Dafür wird er von dem konservativen Blatt Corriere della Sera als höchst anstößig kritisiert, was wiederum auch die Aufmerksamkeit der Nationalsozialisten erregt. Mit dem Artikel „Das Delirium der Häßlichkeit“ reagiert der Völkische Beobachter am 22. Oktober 1930. Darin wird Max Beckmanns „Lido“-Bild als besonders „unzüchtig“ hervorgehoben, namentlich wird auch Georg Swarzenski, langjähriger Direktor des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main und zugleich Leihgeber des Gemäldes, mit einer Drohung bedacht: „Man merke es sich. [...] Delirium der Häßlichkeit? Ja! Darum fort mit diesem Spuk der Internationalen! Heran Ihr Männer mit deutschem Artbewußtsein! Die Zeit ist reif.“ (Max Beckmann, Briefe 1925–1937, Kommentar, S. 392f.) Max Beckmann, seit der Biennale in Venedig also zunehmend Anfeindungen ausgesetzt, schreibt denn auch am 15. Februar 1932 an Reinhard Piper: „Ich bemühe mich durch intensivste Arbeit über den talentlosen Irrsinn der Zeit hinwegzukommen. – So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am wohlsten auf der Insel seiner Seele.“ (Max Beckmann, Briefe 1925–1937, S. 212)

Max Beckmann lässt sich von den politischen Szenarien und den Diefamierungen keineswegs einschüchtern. Sein Ziel ist es, in Frankreich Fuß zu fassen neben Henri Matisse, Pablo Picasso und Fernand Léger, auch wenn die Kritiker über ihn herfallen und ihn als ungelent und zutiefst deutschen Maler abstempeln. Er, der sich zu den Vätern der Moderne wie Paul Cézanne und Vincent van Gogh bekennt und sich zugleich aber auch auf die alten Meister besinnt, ist sich dessen bewusst; und er denkt nicht daran etwa die Leichtigkeit in Motiv und Farbe bei Matisse zu suchen, seiner Malerei etwas von dem Verzerrten eines Picassos zu verleihen oder sich an Légers Maschinismen zu orientieren. Mit der Szene mit Holzfällern im Wald malt Beckmann ein zutiefst deutsches Motiv und das in Frankreich. Der Wald, spätestens seit Caspar David Friedrich Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem symbolisch hoch aufgeladenen Motiv avanciert, wird durch die Blut- und Boden-mythologischen Projektionen eines Alfred Rosenberg missbraucht. Das mittlerweile eingeführte Denkbild des „deutschen Waldes“ dient zur Rechtfertigung der offiziellen Weltanschauung, das Forschungswerk „Wald und Baum“ und das Vorhaben „Wiederbewaldung des Ostens“ mündet schließlich in das Filmprojekt „Der ewige Wald“ (1936) und wird zu einem der wichtigsten Aneignungs-Sujets nationalsozialistischer Kulturpolitik. (https://www.pedocs.de/volltexte/2015/10571/pdf/Linse_1993_Der_Film_Ewiger_Wald.pdf)

Das Gemälde „Holzsäger im Wald“ entsteht aber viel früher, 1931 in Paris und Beckmann signiert das Werk 1932 in Frankfurt, bevor es Flechtheim im März in Berlin ausstellt. Die „Holzsäger“ sind im Œuvre Beckmanns Anfang der 1930er Jahre zweifellos ungewöhnlich, so dass möglicherweise die Reaktion auf die rüpelhaften Umzüge von SA-

Verbänden in den Städten hier den Hintergrund und Anlass bildet; und das Zitat von Franz Roh mit Blick auf dieses Motiv – „Die ‚Holzsäger‘ von 1931 agieren übrigens wie Metzger, die mächtige Bäume schlachten, mitten in wohligh dunkelgrünen Wäldern“ – eine zweite, unterschwellige Lesart erfährt. Beckmann mag hier bewusst Anleihen bei der nationalsozialistischen Ideologie und Rhetorik aufgenommen haben, um die Stereotypen der NS-Propaganda in ihrer Widersprüchlichkeit aufzuzeigen. Beckmann, der die Waldarbeiter die gefällten Bäume für den Transport zurechtschneiden lässt, spielt implizit auf das kulturelle Vorgehen der NSDAP an: beseitigen, zerschlagen, verräumen. In diesem Sinn demontieren die Holzsäger aber auch das von den Nazis missbrauchte Identifikationssymbol des deutschen Waldes.

Parallel zur Entstehung des Gemäldes beschäftigt Beckmann zudem auch die anstehende Verlängerung seines Dienstvertrages als Lehrer an der Städelschule. Mit Wirkung zum 1. Oktober 1930 wird dieser „unter den seitherigen Bedingungen verlängert. [...] seine Zugehörigkeit zur Kunstgewerbeschule in entsprechend stärkerer Weise für die Schu-

le einen Gewinn bedeutet. Die Kunst Max Beckmanns wird in umfassenden Ausstellungen noch in diesem Jahr in Basel und Zürich, im nächsten Jahr in Paris und Amerika gezeigt werden. Sie ist schon jetzt in fast allen wichtigen Museen vertreten.“ (Zit. nach: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Frankfurt 1915–1933, Frankfurt a. M. 1983, S. 333) Ein Jahr später kommt es dann zu Differenzen zwischen Fritz Wichert, ehemaliger Direktor der Mannheimer Kunsthalle und seit 1923 Leiter der Städelschule, und Beckmann, den Wichert 1925 engagiert, den er nun jedoch wegen dessen fehlender Präsenz in Frankfurt angeht. Beckmann möchte seine Freiheit schützen und kündigt am 26. Oktober 1931. Doch der Oberbürgermeister Ludwig Landmann, der Kulturdezernent Max Michel und der Direktor des Städel Georg Swarzenski intervenieren; Beckmann bleibt Professor in Frankfurt. Diese Welle des Erfolges wird für Beckmann allerdings sehr bald gestört. Zwar planen Hildebrand Gurlitt in Hamburg und Herbert Kunze in Erfurt für das Frühjahr 1933 noch eine Ausstellung mit Beckmanns Werken, und Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie, richtet für Beckmann einen eigenen Saal mit zehn Gemälden im Berliner Kronprinzenpalais ein, der im Rahmen

einer Neuhängung am 15. Februar der Öffentlichkeit vorgestellt wird. Bereits Anfang Juli wird auf Anweisung der Nationalsozialisten diese Präsentation der Sammlung wieder aufgelöst und auch die Ausstellung in Erfurt kommt aufgrund nationalsozialistischer Intervention nicht mehr zustande.

Inmitten umfangreicher Planungen sowie im Hin und Her wechselnder Gefühle beginnt Beckmann in Frankfurt im Mai 1932 sein erstes Triptychon, mit dem er verschiedene Sinnbilder existenziellen Daseins miteinander verbindet. Nach seiner Fertigstellung in Berlin 1935 bekommen die einzelnen Tafeln zunächst unverbindliche Titel wie „Das Schloß“, „Heimkehr“, „Die Treppe“, den höchst visionären Titel „Abfahrt“ hingegen vergibt Beckmann erst später. „Die beiden Sphären der Knechtung des Menschen und des Aufbruchs in die Freiheit werden unversöhnlich gegenübergestellt. In der Nazizeit mußte dieses Werk auch als ein Bild des politischen Zustandes in Deutschland gewertet werden“, so der Mitherausgeber der Beckmann-Briefe Stephan von Wiese in seiner Einleitung. (Max Beckmann, Briefe 1925–1937, S. 12) In einem



Max Beckmann, Versuchung (des Heiligen Antonius), 1936/37, Triptychon, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemälde Sammlung/Pinakothek der Moderne, München.

Gespräch mit Lilly von Schnitzler, Beckmann-Sammlerin und Mäzenin, im Februar 1937 erklärt Beckmann den subtilen Inhalt der drei Tafeln: „Was Sie rechts und links sehen, ist das Leben. Das Leben ist Marter, alle Art von Schmerz – körperlicher und geistiger Schmerz. Auf dem rechten Flügel sehen Sie sich selbst, wie Sie versuchen, Ihren Weg in der Dunkelheit zu finden. Sie erleuchten Zimmer und Treppenhaus mit einer elenden Funzel, als Teil Ihres Selbst schleppen Sie die Leiche Ihrer Erinnerungen, Ihrer Übeltaten und Mißerfolge, den Mord, den jeder irgendwann in seinem Leben begeht. Sie können sich nie von ihrer Vergangenheit befreien, Sie müssen diesen Leichnam tragen, während das Leben dazu die Trommel schlägt.“ [„Und die Mitte?“, fragte Frau von Schnitzler.] „König und Königin, Mann und Frau, werden zu einem anderen Ufer gebracht von einem Fährmann, den sie nicht kennen, er trägt eine Maske, er ist die mysteriöse Gestalt, die uns zu einem mysteriösen Land bringt. ... Der König und die Königin haben sich selbst von den Qualen des Daseins befreit – sie haben sie überwunden. Die Königin trägt den größten Schatz – die Freiheit – als Kind auf ihrem Schoß. Die Freiheit ist das, worauf es ankommt – sie ist die Abfahrt, der neue Beginn.“ (Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern, Leipzig 1987, S. 129) Beckmanns Sammler und Freund Stephan Lackner und sein New Yorker Galerist Curt Valentin erwerben das in der englischen Übersetzung „Departure“ figurierende Triptychon 1937 und übergeben es 1942 im Tausch dem Museum of Modern Art.

Max Beckmann ist sich offensichtlich klar über das Vorgehen der neuen Machthaber und so nimmt er sich vorausahnend im Januar 1933 eine Wohnung in Berlin. Und nachdem Hitler am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler ernannt ist, wird Beckmann im März 1933 die Leitung des Meisterateliers an der Städtischen Kunstgewerbeschule in Frankfurt entzogen. Nach gut 18 Jahren verlässt Beckmann mit seiner Frau Mathilde Frankfurt und zieht nach Berlin. Der Großstadt mit ihren politischen Spannungen entfliehen Beckmanns bisweilen nach Holland, wo Mathilde Beckmanns Schwester Hedda mit dem niederländischen Organisten Valentijn Schoonderbeek lebt und seit Jahren die holländische Staatsbürgerschaft besitzt, oder sie reisen nach Ohlstadt, südlich von Murnau, um im Familienkreis dem Lärm zu entkommen. Am 18. Juli 1937, anlässlich der Eröffnung des „Hauses der deutschen Kunst“, grenzt Hitler in seiner programmatischen Rede die Moderne aus und erklärt sie für „entartet“. Die damit ausgesprochenen Drohungen nehmen Beckmanns zum Anlass, Deutschland zu verlassen, und emigrieren nach Holland, wo sie sich in Amsterdam niederlassen. Die im Juli vorausgegangene Beschlagnahme seiner Werke in Museumsbesitz und die Diffamierung mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ tags darauf in den Münchener Hofgarten-Arkaden unterstützen zweifellos den Weg ins Exil. Die folgenden zehn Jahre in Amsterdam sind trotz eines komplizierten Alltags erfüllt von einer ungemeinen Produktivität. Ein sich Aufbäumen gegen die Mächte der Zersetzung, des Ungeistes, der Unmenschlichkeit. Nicht erst seine Amsterdamer Werke spiegeln die gewaltige Niedertracht und wahrgenommenen Schrecken unmittelbar, mit der die Nationalsozialisten seit Jahren das eigene Land und jetzt auch seine Nachbarn überzieht. Zwischen Zitaten aus literarischen Dramen und Interpretationen antiker Mythologien versteckt Beckmann im malerischen Alltag gleichsam seine Botschaften und beschreibt die verwirrende Verwerfung seiner Welt. Max



Max Beckmann, Bildnis Käthe von Porada, 1924, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main.

Beckmann fühlt sich schon in den frühen Werken dazu hingezogen, die Schrecken der Weltgeschichte auf bildhaften Theaterbühnen zu inszenieren, wie hier beispielhaft das beflissene Tun der Holzsäger. Der Verlust der Werte lässt gerade Beckmann nach dem Ersten Weltkrieg zu einem zynischen Interpreten des Geschehenen werden. Diese Haltung gegenüber dem Zeitgeschehen hat Beckmann nie aufgegeben, im Gegenteil, auch als das freiwillig gewählte Exil in Amsterdam von den deutschen Truppen kontrolliert wird, schreibt er am 22. September 1940 in sein Tagebuch: „Wenn man dies alles – den ganzen Krieg oder auch das ganze Leben nur als eine Szene im Theater der Unendlichkeit auffasst, ist vieles leichter zu ertragen.“ (Max Beckmann, Tagebücher, 1940–1950, München 1955, 22. September 1940)

Käthe Rapoport von Porada

Dieses ungewöhnliche Gemälde stößt nach seiner Fertigstellung auch sogleich auf Begeisterung bei der ebenso ungewöhnlichen Person Käthe Rapoport von Porada. Sie sammelt Max Beckmanns Bilder und handelt bisweilen auch mit ihnen. Sie erwirbt „Holzsäger im Wald“ wohl schon vor der Ausstellung bei Flechtheim im Frühjahr 1932.

Die Modejournalistin Käthe von Porada, geb. Magnus (Berlin 1891 – Antibes 1985), wächst in Berlin auf und erhält als junge Frau Kontakt zu Theater- und Literatenkreisen, etwa zu Hugo von Hofmannsthal, Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler. 1911 heiratet sie den vermögenden Wiener Grundbesitzer Dr. Alfred Rapoport Edler von Porada und lebt mit ihm in Wien. Nach ihrer Trennung wechselt sie zwischen Wien und Frankfurt am Main, wo sie 1924 schließlich eine Wohnung am Untermainkai 21 findet, gegenüber von Beckmanns anfänglicher Bleibe bei dem Ehepaar Battenberg auf der anderen Seite des Mains, und schreibt für die Frankfurter Zeitung Modeberichte. Sie erhält Zugang zum Kreis des Herausgebers Heinrich Simons, darunter Thomas Mann und Max Beckmann. Wo und wann genau sich Beckmann und Porada erstmals begegnet sind, ist unterschiedlich überliefert. Poradas Erinnerungen zufolge ist sie anwesend, als Beckmann in Wien im Hause der Familie Motesiczky seiner späteren Frau Mathilde von Kaulbach begegnet. (Marie-Louise von Motesiczky wird Meisterschülerin Beckmanns Mitte der 1920er Jahre.) Käthe von Porada übernimmt eine wichtige, gleichsam schwärmerische Rolle im Leben des Künstlers. 1928 zieht sie nach Paris, um für den Ullstein-Verlag und die Frankfurter Zeitung über die dortige Mode zu berichten. Für den jetzt regelmäßig in Paris weilenden Beckmann ist sie sehr nützlich: Sie besorgt ihm für

seine halbjährlichen Aufenthalte Wohnung und Atelier, ist bei der Organisation des täglichen Lebens behilflich und stellt ihm 1930 den einflussreichen Dichter und Schriftsteller Philippe Soupault vor, der anlässlich der Ausstellung in der Galerie de la Renaissance im Gegensatz zur höchst kritischen Presse in Frankreich einen positiven Aufsatz über Max Beckmann schreibt. In Zeiten der Verfolgung und des Exils ist von Porada Beckmann eine verlässliche, loyale Freundin und hilft dem Ehepaar Beckmann 1937 bei der Vorbereitung ihres Umzugs ins Amsterdamer Exil. Gemeinsam mit dem amerikanischen Sammler, Autor und Freund des Künstlers Stephan Lackner organisiert von Porada eine umfangreiche Ausstellung von Beckmanns Werken 1938 in Bern, die im Anschluss in Winterthur, Zürich und Basel gezeigt wird. Sie steht in Kontakt mit Verlegern und Händlern des Künstlers, mit I. B. Neumann in Berlin und Günther Franke in München. Als 1939 eine geplante Beckmann-Schau in der Pariser Galerie Alfred Poyet aus politischen Gründen kurz vor der Eröffnung abgesagt wird, zeigt Porada kurzerhand Aquarelle des Malers in ihrer Privatwohnung in der Rue de la Pompe. Bei Ausbruch des Zweiten Weltkriegs findet sie Aufnahme bei Freunden in Monte Carlo, wo sie bis 1946 bleibt. Nach einer kurzen Rückkehr nach Paris lässt sie sich bis zu ihrem Tod in Vence bei Nizza nieder.

Und Käthe von Porada ist Leihgeberin für die Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den Londoner New Burlington Galleries (Abb.). Mit dieser Ausstellung protestieren englische, französische und deutsche Künstler und Kunstfreunde gegen die Diffamierung deutscher Kunst durch das NS-Regime in München 1937. Damals einflussreiche Persönlichkeiten wie Herbert Read, Schriftsteller, Philosoph und Herausgeber von The Burlington Magazine, die in Zürich geborene Malerin und Kunsthändlerin Irmgard Burchard sowie der damals nach Paris emigrierte Schriftsteller, Sammler und Kunstkritiker Paul Westheim stehen für die Organisation der vom 7. Juli bis 27. August 1938 gezeigten Ausstellung mit rund 300 Werken. Etwa die Hälfte der Ausstellungsstücke stammte von deutschen Emigranten und von den Nationalsozialisten als „entartet“ bezeichneten Künstlern. Um die Künstler nicht zu gefährden, wurden Leihgaben vornehmlich aus Museen und Privatsammlungen gezeigt. Am 21. Juli 1938 hält Max Beckmann dort seinen berühmt gewordenen Vortrag „Meine Theorie der Malerei“. Von ihm sind sechs Arbeiten zu sehen und zwei davon, nämlich die „Holzsäger im Wald“ und der „Hafen von Genua“ aus dem Jahr 1927 (Abb.), steuert Käthe von Porada aus ihrer Sammlung bei; drei Werke, darunter das Triptychon „Versuchung“, stammen aus der Sammlung von Stefan Lackner (Abb.). [MVL]

Ausstellung „Twentieth Century German Art“, 1938, New Burlington Galleries, London, Installationsansicht mit Max Beckmanns Triptychon „Versuchung“.



Max Beckmann, Der Hafen von Genua, 1927, Öl auf Leinwand, Saint Louis Art Museum, St. Louis.





ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Das blaue Mädchen in der Sonne. 1910.
Verso: Gelbgrüner Halbakt, 1910/1926.

Öl auf Leinwand.


Gordon 139 und Gordon 139v. Verso links unten signiert und datiert „06“.
82,5 x 92,5 cm (32.4 x 36.4 in). [SM]

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.18 h ± 20 Min.

€ 2.000.000 – 3.000.000 ^{R/D}

\$ 2,000,000 – 3,000,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im
Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- Ein Meisterwerk des deutschen Expressionismus
- Glanzpunkt der herausragenden „Brücke“-Sammlung Hermann Gerlinger
- Die zwei wichtigsten Modelle E. L. Kirchners – Fränzi und Dodo – auf einer Leinwand vereint
- Die Genialität der reduzierten, kraftvollen und kontrastreichen Farbgebung macht das Werk zu einem Solitär im Schaffen des Künstlers
- Gemälde dieser Qualität befinden sich heute fast ausschließlich in Museumsbesitz



PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Sammlung Rüdiger Graf von der Goltz, Düsseldorf (1957 erworben).
- Galerie Grosshennig, Düsseldorf (1961).
- Sammlung Franz Westhoff, Düsseldorf (1961 vom Vorgenannten erworben).
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (1988 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung USA (1988 vom Vorgenannten erworben).
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (1990 vom Vorgenannten zurückerworben).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1990 vom Vorgenannten im Tausch erworben, mit dem Sammlerstempel (Lugt 6032)).

AUSSTELLUNG

- Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr. 52 (m. d. Datierung „1905/06“).
- Meisterwerke der Malerei und Plastik des 19. und 20. Jahrhunderts, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 20.3.-15.5.1961, S. 3 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).

- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 50 (m. Abb. S. 137).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke in Dresden 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 172 (m. Abb., S. 169).
- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 138 (m. Abb., S. 163).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 143 (m. Farbabb., S. 227).
- Der Blick auf Fränzi und Marzella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel Museum, Hannover, 29.8.2010-9.1.2011, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-1.5.2011, Kat.-Nr. 74 (m. Abb., S. 227).
- Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten, Museum Folkwang, Essen, 2012-2013, Kat.-Nr. 69 (m. Abb., S. 188).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Ernst Ludwig Kirchner. Erträumte Reisen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 16.11.2018-3.3.2019, Kat.-Nr. 7, S. 36 (m. Abb., Tafel 7).



LITERATUR

- Nachlass Donald E. Gordon, University of Pittsburgh, Gordon Papers, series I., subseries 1, box 1, folder 140.
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge 1968, S. 69, 294, Kat.-Nr. 139 u. 139 v (m. Abb., S. 294 u. S. 430).
- Akten zur Ausstellung von 1958, Archiv Museum Folkwang, Essen, MFO0084, Bl. 1f.; MFO0085b, Bl. 1-4.
- Ein Leben mit der Kunst. Wilhelm Grosshennig – Chemnitz 1921-1930, Düsseldorf 1951-1983 u. 1986 (m. Farbabb.).
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik. Künstler der Brücke und weitere Neuerwerbungen (Katalog Wolfgang-Wittrock-Kunsthandel, Nr. 8), Düsseldorf 1988 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 259, S. 150, SHG-Nr. 145 (m. Abb., S. 151).
- Michael Stitz, Interview mit Hermann Gerlinger, in: Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung, Nr. 4, 1995, S. 22-25 (m. Abb., S. 25).
- Antje Wendt, Kunst genießen. Reise zu Gemäldesammlungen in Schleswig-Holstein, 1999, S. 62-69 (m. Abb.).
- David Rosenberg, Art Game Boo. Histoire des arts du XXe Siècle, Paris 2003 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann, Die Brücke und die Moderne 1904-1914, in: Vernissage Nord, Ausst Herbst/Winter, 2004/05, S. 4-11 (m. Abb.).
- Gerhard Presler, Die große Dresdner Kunstrevolte, in: Art, Nr. 4, 2005, S. 26-40 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 314, SHG-Nr. 710 (m. Abb.).
- Oskar Matzel, Von der Elbe an die Spree, in: Meike Hoffmann, Andreas Hüneke u. Tobias Teumer (Hrsg.), Festschrift für Wolfgang Wittrock. Zum 65. Geburtstag, Ex. Nr. 155, Freie Universität, Berlin 2012, S. 16-18 (m. Abb., S. 272, Nr. 10).
- Inge Herold, Ulrike Lorenz u. Thorsten Sadowsky (Hrsg.), Wolfgang Henze, Verzeichnis der doppelseitig bemalten Gemälde Ernst Ludwig Kirchners, 2015, Kat.-Nr. D21 (m. Abb., S. 149).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Bernried 2017, S. 200 (m. Abb., S. 201).



Balken eines Männerhauses, geschnitztes und bemaltes Holz, Mitte 19. Jahrhundert, Mikronesien, Palau, Njabuket, Aubikit, Museum für Völkerkunde, Dresden.

Kirchners raffinierte Darstellung des beliebtesten Modells der „Brücke“-Künstler: Fränzi

Ernst Ludwig Kirchner malt dieses ausdrucksvolle und farbenreiche Gemälde 1910, auf dem Höhepunkt seiner „Brücke“-Phase. Es zeigt das kindliche Modell Lina Franziska Fehrmann, die damals erst zehn Jahre alt ist. Fränzi, wie sie genannt wird, ist gut erkennbar durch ihr spitzes Gesicht, ihre hageren Gliedmaßen und ihr dunkles Haar, das mit einer großen Schleife zusammengebunden ist. Die Schleife ist in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden zu sehen, die Kirchner von dem Mädchen angefertigt hat. Auch eine Zeichnung von Max Pechstein aus jener Zeit (Abb.) zeigt Fränzi mit der roten Schleife im Haar. Dort sitzt sie in der gleichen Pose auf einem gelben Teppich, mit den Armen umfasst sie ihre Beine. Während Pechstein Fränzi jedoch von hinten und in einer Gruppe von Badenden am Ufer der Moritzburger Teiche zeichnet, hat Kirchner eine Nahansicht gewählt, das Gesicht ist dem Betrachter zugewandt und die Figur füllt die gesamte Bildfläche. Pechsteins Zeichnung suggeriert, dass die Körperhaltung des Mädchens, sein Kleid und die Umgebung einer beobachteten Realität entspringen. Kirchner hingegen kommt auf die geniale Idee, die Hautfarbe von Fränzis Körper in ein leuchtendes Himmelblau zu tauchen. Durch die Nebeneinanderstellung zweier Komplementärfarben, die im Farbkreis einander gegenüberliegen, wird die Wirkung des orangefarbenen Hintergrunds unterstrichen. Die lebhaften Komplementärkontraste zwischen Fränzis blauem Körper und ihrer orangefarbenen Umgebung, zwischen der roten Schleife in ihrem Haar und der grünen Vegetation unter ihrem linken Arm, bilden eine farbliche Entsprechung des strahlenden Sonnenscheins, der die Szenerie erhellt.

Der Traum einer Verschmelzung von Leben und Kunst an den Moritzburger Teichen

Der Sommer im Jahr 1910, den Kirchner, Pechstein und Erich Heckel in Moritzburg, nordwestlich von Dresden verbringen, hat in der Geschichte der „Brücke“ einen mythischen Status erlangt. Die Künstler verwirklichen hier ihren Traum einer Verschmelzung von Leben und Kunst. Sie malen und zeichnen, gehen gemeinsam mit ihren Modellen nackt baden, spielen mit Bumerangs und Pfeil und Bogen und tollen im Schilf umher, das die Teiche umgibt. Sie leben hier ihre Vorstellung einer ursprünglichen Lebensweise aus, die von ihrer Begeisterung für Stammeskunst inspiriert ist, ebenso von den geschnitzten und bemalten Holzbalken von der mikronesischen Insel Palau im Museum für Völkerkunde in Dresden (Abb.) sowie der Ausstellung über Dörfer von „Ureinwohnern“, wie sie im Dresdner Zoo gezeigt werden (damit sollte die Unterstützung der Öffentlichkeit für die kolonialen Bestrebungen Deutschlands befördert werden). Wie viele der breit gefächerten Reformbewegungen des frühen 20. Jahrhunderts (darunter die Freikörperkultur, Sonnenanbetung, Vegetarismus und freier Ausdruckstanz) wollen die Künstler der „Brücke“ Kunst und Gesellschaft erneuern, indem sie die Fassade urbaner Zivilisation abzustreifen versuchen, um so zu einer natürlichen und ursprünglichen Lebensweise zurückzufinden.

„Arbeiten Sie nicht zu sehr nach der Natur. Die Kunst ist eine Abstraktion“. Der Einfluss des französischen Post-Impressionismus auf Kirchners Schaffen

Kirchner strebt, sowohl was seine Motive als auch seinen Stil betrifft, nach Authentizität und Spontaneität. Angeregt von den geschnitzten Holzbalken aus Palau, experimentiert er mit kantigen und gezackten Konturen. Eine andere Inspirationsquelle ist der französische Post-Impressionismus: Gemälde von Matisse, Cézanne und Gauguin, die Kirchner in Ausstellungen in Deutschland sieht, sowie die Theorien von Paul Signac zum Nebeneinanderstellen von reinen Komplementärfarben spielen hierbei eine wichtige Rolle. Kirchners Wahl der Farbe Himmelblau für Fränzis Körper erinnert an Gauguins berühmte Worte, die er als Empfehlung an den Maler Emile Schuffenecker gerichtet hatte: „Arbeiten Sie nicht zu sehr nach der Natur. Die Kunst ist eine Abstraktion – ziehen Sie sie aus der Natur heraus, während Sie vor ihr träumen, und denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Ergebnis [...]“ (Paul Gauguin, Brief an Emile Schuffenecker aus Pont-Aven, 14. August 1888: „Un conseil, ne copiez pas trop d'après nature, l'art est une abstraction, tirez-la de la nature en rêvant devant, et pensez plus à la création qu'au résultat [...]“, Maurice Malingues, Lettres de Gauguin, 1946, Nr. 67, S. 134).

Balken eines Männerhauses, geschnitztes und bemaltes Holz, Mitte 19. Jahrhundert, Mikronesien, Palau, Njabuket, Aubikit, Museum für Völkerkunde, Dresden.





Ernst Ludwig Kirchner, Sitzende auf gelber Decke – Fränzi, 1910, Aquarell, Privatbesitz.



© Nachlass Erich Heckel

Erich Heckel, Fränzi mit Decke, 1909, Aquarell und Gouache, Privatbesitz.

Hermann Max Pechstein, Auf gelbem Tuch sitzender Mädchen-Akt mit roter Schleife, 1910, Kohlezeichnung und Aquarell, Privatbesitz.



© Pechstein

Kräftige Farben, kontrastierende Umrisslinien und maximale Leuchtkraft

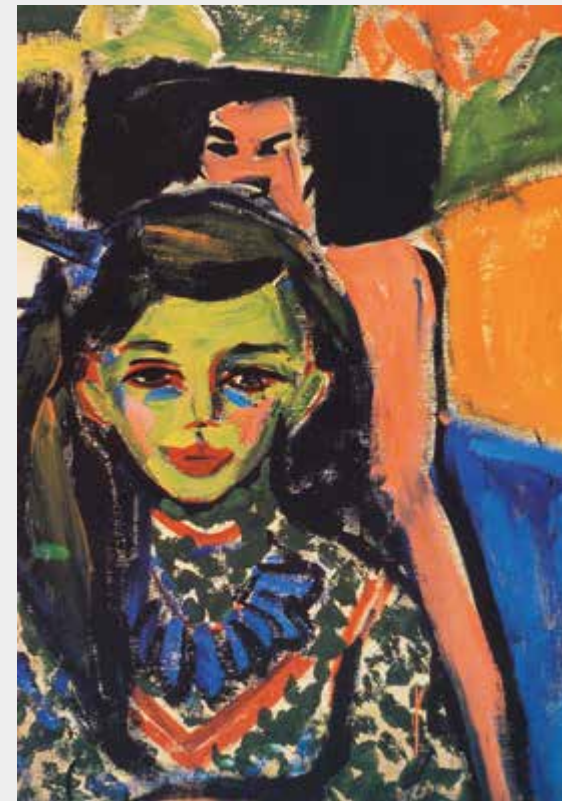
Kirchners Gemälde aus dieser Phase sind eine dynamische Zwischenform aus Gemälde und Zeichnung. Leuchtende Farben werden durch dunkle, kontrastierende Linien, wie er sie auch für den Umriss von Fränzis Körper eingesetzt hat, umfassen, so dass die fertige Arbeit die Unmittelbarkeit, Frische und Offenheit einer Skizze bewahrt. Die sichtbaren Stellen der weiß grundierten Leinwand verstärken die leuchtenden Farben und sind für das abschließende Bild von wesentlicher Bedeutung: In unserem Gemälde bleibt die weiß grundierte Leinwand im Bereich des Unterkleides des Mädchens sichtbar. Die Experimente des Künstlers mit schnell trocknenden und mit Benzin verdünnten Ölfarben ermöglichen ihm, mit Öl genauso schnell zu arbeiten wie mit Kreide und Wasserfarbe. Durch die Zugabe von Wachs, seiner „geheimen Ingredienz“ zu den Ölfarben, die dafür sorgt, dass das Licht reflektiert wird, kann Kirchner eine maximale Leuchtkraft erzeugen. (Kirchner erwähnt in einem Brief an Botho Graef vom 21. September 1916 dieses „Geheimnis“ und bezieht sich dabei auf seine Technik, den Farben Wachs hinzuzufügen.)

Die Freiheit und Authentizität der Jugend:

Fränzi als Symbol jugendlicher Erneuerung und Regeneration

Im Vergleich zu der erwähnten Darstellung Pechsteins von Fränzi in einer Gruppe von Badenden, hat Kirchner auf jegliche narrativen Details verzichtet. Er konzentriert sich auf die ‚abstrakten‘ Merkmale seines Gemäldes und baut seine Komposition auf kontrastierenden Farben auf. Die Bedeutung seines Sujets bleibt dennoch erhalten. Kindliche und jugendliche Modelle spielen eine wesentliche Rolle in Kirchners Werk, da Jugend mit Freiheit und Authentizität assoziiert wird. Das Kind nimmt in „Das blaue Mädchen in der Sonne“ die gesamte Leinwand ein. Eine ähnliche, beinahe zum Idol erhobene Präsenz zeigt es in Kirchners Gemälde „Fränzi vor geschnitztem Stuhl“ (1910, Abb.) aus jener Zeit.

Angesichts des sexualisierten Gehalts verschiedener Zeichnungen und Bemerkungen von Kirchner wird die Fraglichkeit seiner exakten Beziehung zu dem Kind kontrovers diskutiert. (Vgl. z. B. Gerd Presler, E. L. Kirchner. Seine Frauen, seine Modelle, seine Bilder, München 1998, S. 37f.) Seine zum Idol überhöhten Darstellungen des Kindes zeigen seine Faszination, aber sind auch Ausdruck der verbreiteten Neubetrachtung und Verklärung der Kindheit im frühen 20. Jahrhundert, das die schwedische Feministin und Philosophin Ellen Key als „Jahrhundert des Kindes“ bezeichnete. (Vgl. Ellen Key, Barnets århundrade, Stockholm 1900; deutsche Übersetzung: Das Jahrhundert des Kindes, Berlin 1902) In Friedrich Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ – eine bekannte Inspirationsquelle für die Künstler der Brücke – wird das Kind als „Unschuld [...] und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen“ beschrieben. (Friedrich Nietzsche über die „drei Verwandlungen“, in: Also sprach Zarathustra, 1883-1885) Im Einklang mit Kirchners weitergefassten Ambitionen für seine Moritzburger Arbeiten ist Fränzi für ihn zweifellos ein Symbol der Erneuerung und Regeneration.



Ernst Ludwig Kirchner, Fränzi vor geschnitztem Stuhl, 1910, Öl auf Leinwand, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

Die Rückseite des Gemäldes: Kirchners weibliches Schönheitsideal und ein kleiner Einblick in sein frühes skulpturales Œuvre

Die Rückseite des Gemäldes, „Gelbgrüner weiblicher Halbakt“ (Abb.), ist in Donald Gordons Werkverzeichnis auf 1910/1926 datiert (vgl. Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, 1968, S. 422, 139). Stellen einer erkennbaren Übermalung an den Armen in Verbindung mit den satten Farben und dem insgesamt deckenden Farbauftrag legen nahe, dass die Rückseite der Leinwand in den 1920er Jahren von Kirchner überarbeitet wurde. In jener Zeit übermalt er häufig frühere Arbeiten um ihren Stil zu ‚aktualisieren‘. Das Aktmodell ist sehr wahrscheinlich Kirchners Freundin Doris Große (Spitzname Dodo), die für Kirchner in seinen Dresdner Jahren das Ideal von Schönheit verkörpert. Sie nimmt hier eine herausfordernde Pose an. Die Arme hinter dem Körper verschränkt, blickt sie den Betrachter/Künstler direkt an, während sie ihm ihre Brüste entgegensteckt. Auf dem Regal hinter der jungen Frau finden sich Objekte, die wir mit Kirchners frühen Skulpturen assoziieren, sowie Requisiten, die in seinen Stillleben auftauchen. (Ein rundlicher Krug taucht beispielsweise in „Stilleben mit Krug und afrikanischer Schale“, 1912 (G. 232), wieder auf, und ein ähnlicher Krug mit Deckel ist auf einer frühen Fotografie von Kirchner in seinem Atelier zu sehen: „The Artists Milly and Sam in Kirchner's Studio, Berliner Strasse 80, Dresden“, ca. 1910/11 (Glasnegativ, 13 x 18 cm, Kirchner Museum Davos)). Das kleine Tafelbild mit der groben Darstellung eines Paares über der rechten Schulter der Frau bezieht sich – obwohl es nicht mit erhaltenen Arbeiten identisch ist – auf eine Serie von Tafelbildern auf Ton und Metall mit der Darstellung von Liebespaaren, die Wolfgang Henze in seinem Werkverzeichnis von Kirchners Skulpturen auf 1909/1910 datiert hat. (Wolfgang Henze, Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners, Monografie mit Werkverzeichnis, 2002.)

Jill Lloyd (aus dem Englischen übersetzt von Jeremy Gaines)



Hermann Max Pechstein, Badende (Moritzburg), 1910, Aquarell und Tusche über schwarzer Kreide, Privatbesitz.

„Kirchner machte um 1920, als ihm von Erna sukzessive seine Gemälde aus dem Berliner Atelier ohne Keilrahmen nach Davos geschickt wurden, diese Seite zur Rückseite des Halbaktes, den er dann 1926 überarbeitete. So blieb das ‚blaue Mädchen‘ im unberührten Zustand des Jahres 1910.“

Dr. Wolfgang Henze.

Rückseite des hier angebotenen Gemäldes: Gelbgrüner Halbakt, 1910/1926.



„Was meiner Freundin (Mrs Stoub) in der Wohnung am meisten auffiel, waren die überlebensgroßen Holzskulpturen, die Heckel geschaffen hatte. Von diesen Skulpturen war meine Freundin so begeistert, daß sie Heckel dazu bewegen konnte, sie ihr zu verkaufen. Wir nahmen sie sofort mit, diese ‚Wilden Indianer‘, so sahen sie jedenfalls aus, oder was sie sonst darstellen sollten. Sie ragten mit ihren Köpfen aus dem Auto heraus.“

Erinnerung von Walter Kaesbach im Gespräch mit Roman Norbert Ketterer an die ersten Berliner Jahre Erich Heckels, zit. nach: R. N. Ketterer, Dialoge, Stuttgart 1988, S. 19.



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Stehende. 1920.


Skulptur aus Pappelholz.

Vogt Plastik 12. Hüneke 1920/7. Auf der Standfläche mit dem Namenszug des Künstlers. Höhe: 79 cm (31.1 in). [SM]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.20 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 R/D, F

\$ 600,000 – 800,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

„Kirchner brachte den Holzschnitt aus Süddeutschland mit [...]. Heckel schnitzte wieder Holzfiguren; Kirchner bereicherte diese Technik in den seinen durch die Bemalung.“

Ernst Ludwig Kirchner in der Chronik der Künstlergruppe Brücke, 1913.

PROVENIENZ

- Nachlass Erich Heckel, Hemmenhofen.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (2001 vom Vorgenannten erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Erich Heckel, Kunstverein Freiburg/Kunsthalle Mannheim 1950, Kat.-Nr. 102.
- Plastik und Kunsthandwerk von Malern des deutschen Expressionismus, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 28.8.-2.10.1960; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 14.10.-13.11.1960, Kat.-Nr. 10.
- Van Gogh to Picasso, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1964, Kat.-Nr. 34.
- German Expressionist Sculpture, County Museum of Art, Los Angeles, 1983; Hirshhorn Museum, Washington, 4.4.-17.6.1984; Josef-Haubricht-Kunsthalle, Köln, 12.7.-26.8.1984, Kat.-Nr. 48.
- German Art in the 20th Century, Royal Academy of Arts, London, 11.10.-22.12.1985; Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Staatsgalerie Stuttgart, 8.2.-27.4.1986, Kat.-Nr. 26 (m. Abb.).
- Holz. Vom Material zum Ausdruck, Kunsthaus Zug, 1988, Kat.-Nr. 87.
- Out of the Wood, Tate Gallery, Liverpool, ab 7.11.1990, Kat.-Nr. 23.
- Expressionist Sculpture, Prefectual Museum of Art, Aichi/Prefectual Museum of Art, Niigata, 1995, Kat.-Nr. 81.

- Von allergrößter Seltenheit – erstmals wird eine Holzskulptur des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Was Heckel und Kirchner in der Plastik erschaffen, ist singular in der Bildhauerei Anfang des 20. Jahrhunderts – sie brechen noch radikaler als in der Malerei mit den Sehgewohnheiten ihrer Zeit
- Von den sieben erhaltenen Skulpturen befinden sich fünf im Nachlass oder Museum
- Die wohl letzte verfügbare Holzskulptur Heckels
- Ein museales Werk mit internationaler Ausstellungshistorie

- Die Maler und ihre Skulpturen. Von Edgar Degas bis Gerhard Richter, Museum Folkwang, Essen, 12.10.1997-4.1.1998, S. 140.
- Kunstwelten im Dialog, Museum Ludwig, Köln, 5.11.1999-19.3.2000, Kat.-Nr. 48 (m. Abb.).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 109.
- Erich Heckel an der Ostsee, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 6.5.-16.7.2006, Kat.-Nr. 39.
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 113, S. 184. (m. Abb.)
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke, Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 220, SHG-Nr. 499.



TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal

Distant Cousin. 2007.

Edelstahl, poliert.

Unikat. Ca. 235 x 190 x 160 cm (92,5 x 74,8 x 62,9 in).

Aufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,22 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/M, F

\$ 250,000 – 350,000

PROVENIENZ

- Haunch of Venison, Zürich.
- Privatsammlung (2008 beim Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Vgl. Anthony Cragg, Works in five Volumes, Bd. IV, Sculpture 2001-2017, S. 24/2 (m. Abb.).

- **Tony Cragg gilt als einer der international bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart**
- **Allansichtig spektakuläre Monumentalskulptur**
- **Craggs hochglanzpolierte Edelstahlskulpturen gelten als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Craggs Skulpturen befinden sich in bedeutenden internationalen Museen, u. a. der Tate Gallery, London, dem Centre Pompidou, Paris, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, und dem Hirshhorn Museum, Washington**
- **International vertreten u. a. von der Lisson Gallery, London/ New York, und Thaddaeus Ropac, London/Paris/Salzburg**

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

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

Tony Cragg, einer der international bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauer, hat sich bereits als kleiner Junge für Mineralien und Fossilien interessiert und über die Jahre eine sehr umfangreiche Gesteinsammlung zusammengetragen, die ihm als stetige künstlerische Inspirationsquelle für seine einzigartige, auf dem organischen Formenpotenzial der Natur basierenden Ästhetik dient. Cragg hat dieser unverwechselbaren Formsprache über die Jahre in den unterschiedlichsten Materialien wie u. a. Bronze, Stahl, Holz und Glas Ausdruck verliehen und sich das natürliche Formenpotenzial über eine akribische Selektion, Variation und Neukombination künstlerisch zu eigen gemacht. „Seit ich ein Kind war, bin ich von der Natur sehr beeindruckt und habe mich mit ihr beschäftigt. Ich würde gerne Arbeiten machen, die auf mich die gleiche Wirkung haben wie der Blick in die Natur. Ich weiß, das ist naiv. Die Natur hat Milliarden von Jahren Praxis gehabt und macht wunderbare Dinge.“ (Tony Cragg, zit. nach: Ausst.-Kat. Skulpturenpark Schwante. Sculpture & Nature, Schlossgut Schwante, Juni bis Oktober 2020, S. 22.) Im wahrsten Sinne des Wortes „wunderbar“ aber sind auch Tony Craggs Formgebilde, die den Betrachter, beginnend mit den „Early Forms“ der 1980er Jahre, mit ihrem außergewöhnlichen ästhetischen Eindruck faszinieren und unsere Sehgewohnheiten zunehmend auf die Probe stellen. Aber gerade Craggs gefragte, hochglänzende Monumentalskulpturen der späteren Jahre, die aus geformten Edelstahlblechen konstruiert und anschlie-

ßend handpoliert werden, fesseln den Betrachter auf ganz besondere Weise. Sie wollen umschritten und mit all ihrer Präsenz im Raum erlebt werden. Anders als der Künstler – der als introvertierter Charakter gilt – nehmen sich diese wohl spektakulärsten Schöpfungen Craggs keineswegs zurück, sondern sind vielmehr der Mittelpunkt, die unangefochtenen Stars jeden Raumes. Keiner kann sich in ihrer Anwesenheit ihrem faszinierenden ästhetischen Eindruck entziehen, diese monumentalen Werke müssen einem spektakulären Naturwunder gleich betrachtet und bewundert werden. „Distant Cousin“ zieht uns mit seiner handpolierten Edelstahloberfläche schnell in den Bann und lädt zur optischen Erkundung der Materialität und Oberfläche ein. Außergewöhnlich ist die kompakt-dynamische Formsprache dieser Skulptur, die in ihrer Grundstruktur entfernt an versteinerte Muschel- und Knochenformationen erinnert. Sie basiert, anders als die säulenartigen Scheibenschichtungen der „Points of View“, weniger auf Craggs Begeisterung für geologische Schichtungen, sondern vielmehr auf den teils außergewöhnlichen Gesteinsformationen, welche die Erde über Jahrtausende verborgen und hervorgebracht hat. „Distant Cousin“ zeichnet sich durch seine besondere innere Dynamik aus, die kraftvoll nach allen Seiten in den Raum ausgreift. Formbestimmend für die beeindruckende Ästhetik der vorliegenden Skulptur scheint eine unbestimmte innere Kraft zu sein, die Inneres nach außen windet und im Kern Verborgenes kraftvoll an die Oberfläche drängt. [JS]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Goethe. 1982.

Farbserigrafie.

Feldmann/Schellmann/Defendi II.270-273. Signiert, nummeriert und bezeichnet „PP“. Der vollständige Satz mit 4 Blättern, jeweils PP-Exemplar 5/5 außerhalb der Auflage von 100. Auf Lennox Museum-Karton. 96,5 x 96,5 cm (37,9 x 37,9 in), blattgroß.

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).

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 500.000 R/M, F
\$ 300,000 – 500,000

LITERATUR

· Forty are better than one. Edition Schellmann 1969-2009, hrsg. von Jörg Schellmann, Ostfildern 2009, S. 342-343.

- Als komplette Folge und matching Set äußerst selten
- Eine Ikone der Weltliteratur von Warhol porträtiert
- Heinrich Wilhelm Tischbeins Gemälde wird zum Kultmotiv der Pop-Art

„I wish I could invent something like Bluejeans. Something to be remembered for. Something mass.“

Andy Warhol, zit. nach: Andrea Bordbeck u.a. (Hrsg.), Andy Warhol. A Factory, Ostfildern 1998, o. S.

Entkontextualisiert und in einer plakativen Inszenierung präsentiert uns Andy Warhol einen der berühmtesten deutschen Dichter aller Zeiten – Goethe mit dem unverwechselbaren Hut, wie ihn Johann Heinrich Wilhelm Tischbein um 1786/87 in seinem Gemälde „Goethe in der Campagna“ darstellt. Warhol entreißt ihn der landschaftlichen Umgebung dieses Gemäldes und überführt das Antlitz des großen Dichturfürsten in die quadratische Form seiner Serigrafie. Wiedergegeben in schrillen Farben und unter Verwendung auffälliger Konturlinien, reiht sich Goethe unter den zahlreichen Berühmtheiten ein, die Warhol porträtiert. Dabei widmet sich der Künstler seit den späten 1970er Jahren nicht mehr nur der Darstellung seiner Zeitgenoss:innen, sondern findet auch in den Gemälden Alter Meister und in kulturellen Ikonen wichtige Inspirationsquellen. Im speziellen Fall seiner Goethe-Suite finden nicht nur zwei Epochen, verschiedene Nationalitäten, Stile und Geisteshaltungen in einer Serigrafie zusammen. Auch präsentiert uns der gefeierte US-amerikanische Künstler die Neuinterpretation des bis dahin wohl bekanntesten Goethe-Porträts und überflügelt die Darstellung Tischbeins noch mit der Übersetzung des Motivs in ein unverwechselbares Pop-Statement.

Die enge Verflechtung mit der deutschen Kunst- und Kulturlandschaft wird in diesem Zusammenhang nicht allein durch die Motivik der vier Serigrafien und ihre Entstehungsgeschichte deutlich: Als ein

Porträtauftrag des Verlegers Siegfried Unseld Warhol 1980 nach Frankfurt führt, besuchen sie gemeinsam das dortige Städel-Museum. Vor dem Gemälde Tischbeins soll Unseld den Pop-Art-Künstler angeregt haben, sich das Motiv für seine eigene Arbeit anzueignen. Neben großformatigen Darstellungen auf Leinwand entwickelt Warhol 1982 die Folge der Serigrafien mit diesem Motiv. Diese einzigartige Suite wie auch die gesamte spätere Schaffensperiode des Künstlers sind zudem in besonderem Maße geprägt durch die enge Zusammenarbeit mit den Verlegern Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Besonders Schellmann arbeitet ab etwa 1970 als einer der bedeutendsten Herausgeber zeitgenössischer Editionen mit Künstler:innen wie Joseph Beuys, Keith Haring und Hanne Darboven zusammen.

Das Jahr 1980 markiert dabei wiederum den Beginn der äußerst fruchtbaren Kooperation mit Andy Warhol, denn hier erscheint mit dem berühmten Porträt von Joseph Beuys die erste serielle Arbeit des Künstlers bei Schellmann & Klüser. Bis zum Tod Warhols im Jahr 1987 entstehen neben der heute so gefragten und seltenen Goethe-Suite mehr als 20 weitere Editionen im Rahmen dieser Zusammenarbeit, die dem Pop-Art-Pionier eine wertvolle Plattform für die Verbreitung seiner ikonischen, am Massenkonsum orientierten Serigrafien bietet – frei nach seinem selbsterklärten Motto: Thirty are better than one. [AM]





14

DAVID WOJNAROWICZ

1954 New Jersey – 1992 New York

He Kept Following Me. 1990.

Mischtechnik. Acryl, Serigrafie und fünf mit rotem Faden befestigte Schwarz-Weiß-Fotografien auf Hartfaserplatte. Verso auf dem Galerieetikett mit dem Künstlernamen, der Datierung, Betitelung und Nummerierung „#2509“ sowie den Technik- und Maßangaben typografisch bezeichnet. 122 x 152,5 cm (48 x 60 in). [CH]

Auch David Wojnarowicz's fotografisches Werk „Weight of the Earth, II“ (1988/89) wird in unserem Evening Sale am 9. Dezember angeboten (siehe Los 16).

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 RfD, F
\$ 350.000 – 450.000

• Wie Jean-Michel Basquiat, Keith Haring und Kiki Smith gilt David Wojnarowicz heute als New Yorker Ikone aus der Subkultur-Szene des East-Village der 1980er Jahre

• Viel zu früh stirbt der Künstler 1992 an den Folgen seiner Aids-Erkrankung

• Die Gemälde aus der kleinen Werkserie der erotisch aufgeladenen Blumenbilder (1990) gehören zu Wojnarowicz's allerletzten Arbeiten

• Mit seinen konzeptuellen, provokativen, sozialkritischen und stilistisch so vielfältigen Werken thematisiert Wojnarowicz die Homophobie der Gesellschaft sowie die Gleichgültigkeit und Untätigkeit der politischen Entscheidungsträger in Bezug auf die damals wütende HIV- und Aids-Epidemie

• In charakteristischer Weise vereint „He Kept Following Me“ das literarische, malerische und fotografische Schaffen des Künstlers und Aktivistin, in dessen Gesamtwerk sowohl Gemälde, Fotografien, Filme, Collagen, Zeichnungen, Druckgrafiken und Installationen als auch Musikstücke, Aufsätze und Gedichte zu finden sind

• 2018 Teil der groß angelegten Retrospektive im New Yorker Whitney Museum of American Art

• Die Werke des Künstlers sind Teil der weltweit bedeutendsten musealen Sammlungen, vergleichbare Gemälde befinden sich bspw. im Museum of Modern Art und im Metropolitan Museum in New York, im San Francisco Museum of Art und im Art Institute of Chicago

PROVENIENZ

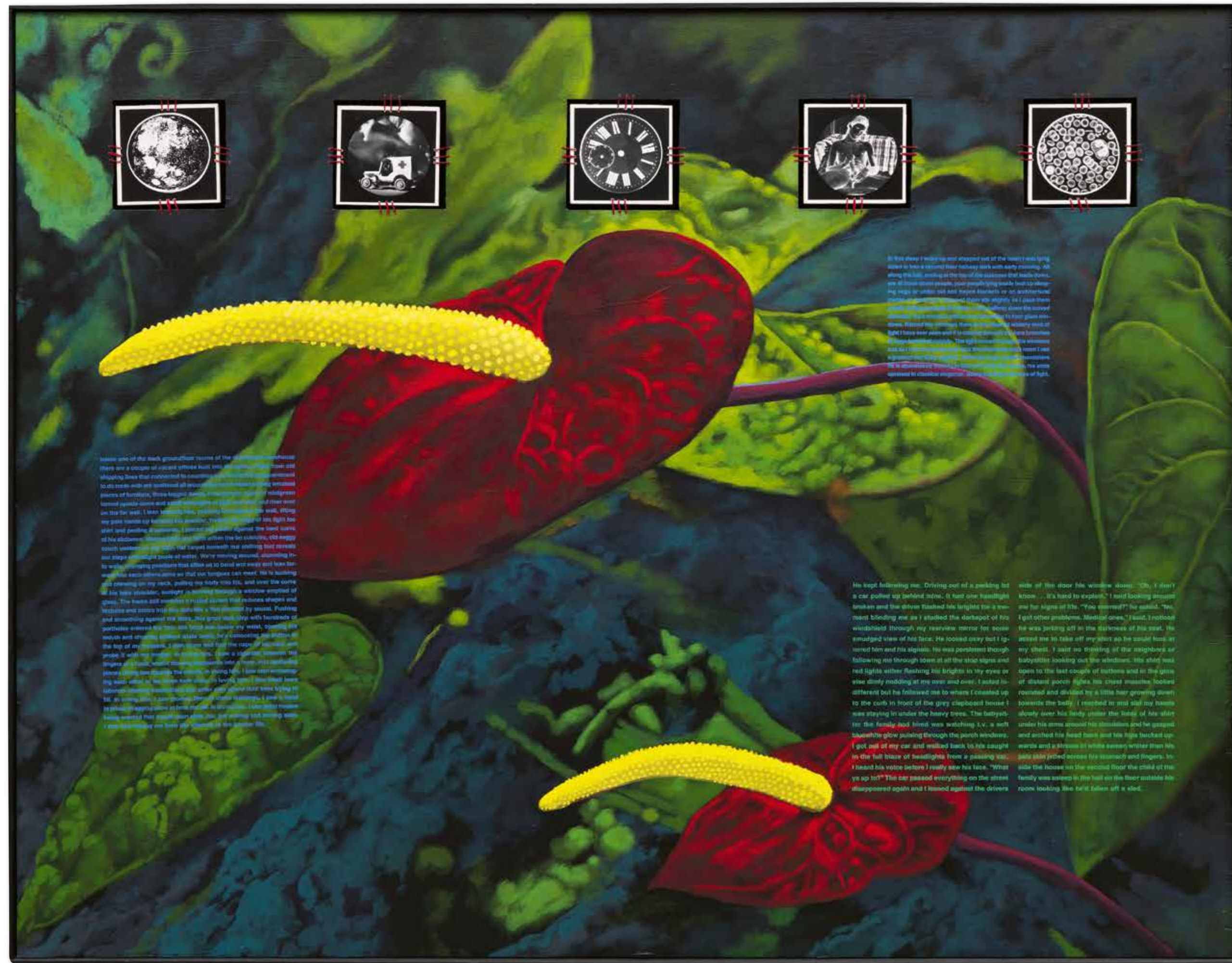
- P.P.O.W. Gallery, New York (verso mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (1991 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Aperture, New York (Hrsg.) und Melissa Harris, David Wojnarowicz. Brush Fires in the Social Landscape, New York 2015, S. 190f. (m. doppels. Abb.).

AUSSTELLUNG

- In the Garden, P.P.O.W. Gallery, New York, 3.11.-1.12.1990.
- Fever: The Art of David Wojnarowicz, New Museum, New York, 21.1.-20.6.1999, S. 36 (m. Abb.).
- Jardin infini. De Giverny à l'Amazonie, Centre Pompidou-Metz, Metz, 18.3.-28.8.2017, S. 189 u. 251 (m. Abb., S. 191).
- David Wojnarowicz. History Keeps Me Awake at Night, Whitney Museum of American Art, New York, 13.7.-30.9.2018, S. 369 (m. Abb., Tafel 141, S. 279).





Inside one of the back groundfloor rooms of the abandoned warehouse there are a couple of vacant offices built into the space. Paper from old shipping lines that connected to countries now forbidden by government to do trade with are scattered all around the book stacks among wrecked pieces of furniture, three-legged desks, a neoclyde lamp of mintgreen turned upside down and small computers of light and steel and river over on the far wall. I lean towards him, pushing him against the wall, lifting my pale hands up beneath his sweater, feeling the edge of his light tee shirt and peeling it upwards. I placed my palms against the hard curve of his abdomen. Moving back and forth within the tin cubicles, old soggy couch useless on the side, the carpet beneath our shifting feet reveals our steps with slight pools of water. We're moving around, slamming into walls, changing positions that allow us to bend and sway and lean forward into each others arms so that our tongues can meet. He is sucking and chewing on my neck, pulling my body into his, and over the curve of his bare shoulder, sunlight is beaming through a window emptied of glass. The frame still contains a rusted screen that reduces shapes and textures and colors into tiny dots like a film divided by seurat. Pushing and smoothing against the film. His great dark ship with hundreds of portholes entered the film. His head was below my waist, opening his mouth and showing teeth while teeth he's unhooking the button at the top of my trousers. I lean down and feel the nape of his neck and probe it with my tongue. In loving him, I saw a cigarette between the fingers of a hand, smoke blowing backwards into a room, and spiraling planes slicing low through the muscles. In loving him, I saw men encouraging each other to lay down their arms. In loving him, I saw small town laborers wearing suspenders that either men spent their lives trying to fill. In loving him, I saw moving films of stone buildings. I saw a hand in chains dragging slow to from the sun. In loving him, I saw great houses being erected that would soon slide into the water and sitting seas. I saw him teasing me from the shadows of the interior life.

Nan Goldin: „What would you like your work to do?“
 David Wojnarowicz: „I want to make somebody feel less alienated – that’s the most meaningful thing to me. I think part of what informs the book is the pain of having grown up for years and years believing I was from some other planet.“

Zitiert nach: www.aperture.org/editorial/david-wojnarowicz-and-nan-goldin.

David Wojnarowicz gilt als begnadeter Künstler, Schriftsteller, und Experimentalfilmer des späten 20. Jahrhunderts. Außerdem engagierte er sich als Aids-Aktivist. Er nutzte alle ihm zur Verfügung stehenden Kommunikationsmittel und rang in einer, wie er es bezeichnete, „vorgefertigten Welt“, einer versteinerten Gesellschaft, in der die Vorstellungskraft „einer der letzten Orte ist, an denen radikale Gesten noch möglich sind“, um Sichtbarkeit. Als autodidaktischer Künstler und Schriftsteller entwickelte er eine ergreifende und präzise Klang- und Bildsprache, wobei ihm visionäre rebellische Geister wie Jean Genet, Artur Rimbaud und William Burroughs als Inspirationsquelle dienten. In einem erweiterten Sinne des Begriffs war er vor allem ein Collagist, der es verstand, die geheimnisvolle Verschmelzung, wie sie sich aus dem Aufeinandertreffen zweier oder mehrerer bildsprachlicher Elemente ergibt, zu durchdringen und zu kultivieren.

„In meinem Kopf spielen sich lange Filme auf zahlreichen Projektoren ab.“ („In the Shadow of Forward Motion“, 1989)

1982 tauchten an den Mauern Manhattans Wojnarowiczs anonyme und mit Schablonen aufgesprühte Symbole brennender Häuser, fallender Figuren und getarnter Soldaten auf. Häufig waren sie auf Werbepublikationen für die Auftritte der Band des Künstlers, „3 Teens

Kill 4-No Motive“, zu sehen. Mit der Weiterentwicklung der gesprühten Symbole zu Gemälden auf Holztafeln begann Wojnarowicz seine Werke in den Galerien des East Village auszustellen.

Von diesem Moment an war seine rastlose Herangehensweise an Kunst und Literatur durch ein durchlässiges Wechselspiel der Bilder geprägt, ob als Film, Malerei, Skulptur, Performance oder Text. Im Laufe seiner kurzen Karriere entwickelte er eine einzigartige Sprache aus Gedankenbildern in stets neuen Kombinationen. Für ihn war die Collagetechnik keine zufällige, dadaistische Vorgehensweise – vielmehr eröffnete sie ihm ein Instrumentarium, mit dem er seine gezielten, messerscharfen aber auch halluzinatorischen Angriffe auf die umkämpften soziopolitischen Strukturen der 1980er und frühen 1990er gestalten konnte.

„Das Queere im Normalen“ (Titel in der Wochenzeitung „Village Voice“ in der 13. Februar-Ausgabe)

Im Januar 1990 eröffnete Wojnarowiczs erste Retrospektive „Tongues of Flame“ an der Illinois State University in Normal, Illinois, mit der Förderung der unter Beschuss geratenen „National Endowment for the Arts“. Kurz darauf wurden kleine Details des Ausstellungskataloges kopiert – eine der Abbildungen zeigte Jesus mit



(V. l. n. r.) John Fekner, Jenny Holzer, David Wojnarowicz, Keith Haring und Michael Smith, 1983, anlässlich der Ausstellung „Urban Pulses“ in Pittsburgh, John Fekner Research Archive, Foto: David Lubarsky.



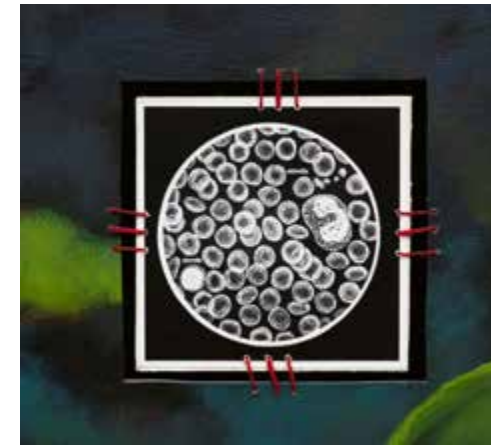
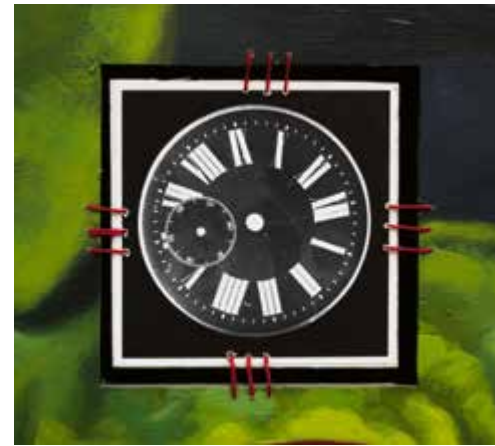
Ausstellungsansicht der Flower Paintings von David Wojnarowicz in der Retrospektive „History Keeps Me Awake at Night“ im Whitney Museum of American Art, New York, 2018, Fotograf: Ron Amstutz.

einer Spritze in seinem Arm – und als Massenpostwurfsendungen von der rechtsorientierten American Family Association unerlaubt in Umlauf gebracht. Es folgte eine landesweite Kontroverse, die in einen historischen Gerichtsprozess mündete, aus dem schließlich der Künstler als Sieger hervorging. Neben Robert Mapplethorpe, Holly Hughes und Andres Serrano feierte man Wojnarowicz weithin als Verfechter künstlerischer Ausdrucksfreiheit.

Im September 1990 kehrte Wojnarowicz nach Bloomington-Normal zurück, um seine Ausstellung „In the Garden“ in New York vorzubereiten. Es sollte die letzte Einzelausstellung seiner Werke vor seinem Tod sein. Er hatte in der Innenstadt ein Atelier mit hohen Decken angemietet und begann mit der Arbeit an vier Gemälden mit überdimensional großen exotischen Blumen. Unter Mithilfe von Patrick MacDonald hatte er dafür Fotos, die er im U.S. Botanic Garden in Washington D.C. aufgenommen hatte, auf 1,20 x 1,50 Meter große Holztafeln projiziert und dann die Blumen mit Acrylfarbe aufgemalt. Mit einer Ausnahme sollten dies seine letzten Gemälde sein. Auch auf seiner Reise machte Wojnarowicz einige Fotos, darunter eine Aufnahme einer Begräbnisstätte der amerikanischen Ureinwohner. Die dort ausgehobenen Skelette bildeten die Grundlage für eine seiner meistgeschätzten Foto-Text-Arbeiten, „When I Put My Hands on Your Body“.

„Ich füge mich nicht den zeitlichen Komponenten von Geschichte oder Raum und Entfernung oder was auch immer; ich füge sie alle zusammen.“ (Interview mit Barry Blinderman, 1989)

„He Kept Following Me“, eines der vier Blumengemälde, ist sowohl grafisch als auch konzeptuell ausnehmend vielschichtig. Anstatt wie noch bei seinen früheren Gemälden vorab bedruckte Materialien wie Landkarten, Zeitungen und Plakate von Lebensmittelgeschäften zu übermalen, platziert er hier im Siebdruckverfahren drei kolorierte Textblöcke über einem Paar opulent gemalter scharlachroter Flamingoblumen. Zusätzlich fügte er eine Reihe von fünf Vignetten von Schwarzweißfotografien im oberen Bereich des Gemäldes ein, die jeweils mit Nähten aus roter Schnur an Holztafeln befestigt sind. Auf ihnen sind, wie aus der Perspektive einer Überwachungskamera betrachtet, von links nach rechts der Mond, dann das von einem Krankenwagen überlagerte Detail eines Gesichts und eine Uhr mit römischen Ziffern sowie ein nackter, masturbierender Mann und Blutzellen zu sehen. Drei der Fotos wurden im Negativ gedruckt, was ihre Unheimlichkeit noch unterstreicht. Sie eröffnen Einblicke in die existenziellen Sphären von Sex, Zeit, Raum, Krankheit und Tod.



„To make the private into something public
is an action that has terrific ramifications.“

David Wojnarowicz, zit. nach: www.whitney.org/exhibitions/david-wojnarowicz.

„Ich finde es interessant, die Distanz zwischen Menschen und der Natur aufzubrechen.“ (Interview mit Barry Blinderman, 1989)

„He Kept Following Me“, ein präzise ausgeführtes Blumengemälde, überrascht auf den ersten Blick, wenn man bedenkt, dass es von einem Künstler stammt, der dafür bekannt war, Korruption und Homophobie in der von ihm so verachteten Mehrheitsgesellschaft der Weißen aufzudecken. In Anbetracht von Zehntausenden von Aids-Toten in den USA zu jener Zeit erscheint der verführerische Reiz der überdimensionierten Flamingoblumen durch düstere Konnotationen doch etwas gedämpft. Blumen haben eine vieldeutige Symbolik, auf der einen Seite spielen sie bei Feierlichkeiten und Hochzeiten eine wichtige Rolle, aber eben auch bei Beerdigungen und in Krankenhäusern. Drei der vier abgebildeten tropischen Blumen in diesem Gemäldequartett – Flamingoblume, Fackel-Ingwer und Calla – sind häufig auf Denkmälern zu finden. Die Blumenbilder boten Wojnarowicz einen Zufluchtsort vor dem Chaos in seinem Leben.

Er war naturwissenschaftlich bewandert und wusste vermutlich, dass die wachsartigen, fleischigen Blütenblätter der Flamingoblume leicht giftig sind, wenn sie gekaut werden. Sie können Verbrennungen und Blasen im Mundraum verursachen. Die Paradoxie der giftigen Blume erinnert an Rimbauds Darstellung des Poeten, „der alles Giftige in sich vereint, um daraus eine Art Kondensat zu erschaffen“.

Wojnarowicz erzählte einer Freundin, der Künstlerin Marguerite Van Cook, dass ihn zudem die Poesie der Dekadenz des 19. Jahrhunderts inspirierte – insbesondere der einst verbotene Gedichtband Charles Baudelaires, „Les Fleurs de Mal“ (Die Blumen des Bösen), und Joris-Karl Huysmans berühmtes Werk „À Rebours“ (Gegen den Strich).

„Rieche an den Blumen, solange du kannst.“ (Anmerkung des Verfassers, „Close to the Knives: A Memoir of Disintegration“, 1991).

Die drei Siebdrucke der Texte von „He Kept Following Me“ wirken in ihrem Format wie stark vergrößerte Buchseiten. Ihre Farbgebung ist auf die gemalten Passagen darunter abgestimmt, so dass manche der Worte nicht zu erkennen und schwer lesbar sind. Wojnarowicz veranlasst den Betrachter/Leser auf raffinierte Weise dazu, näher zu kommen, genauer hinzuschauen und den Geruch der Blumen wahrzunehmen, solange man dazu imstande ist („smell the flowers while you can“).

Der blaue Text auf der linken Seite des Gemäldes ist ein Auszug aus Wojnarowiczs Essay „Losing Form in the Darkness“, den er 1978/79 verfasst hat. Beschrieben wird eine anonyme sexuelle Begegnung in einem verlassenem Lagerhaus am Ufer des Hudson Rivers. Er endet mit diesen herzerreißend zarten Zeilen: „Während wir uns liebten, sah ich wie großartige Häuser errichtet wurden, die schon bald in die wartenden und mitreißenden Meere abgleiten würden. Ich sah ihn, wie er mich aus der Stille des Innenlebens befreite.“

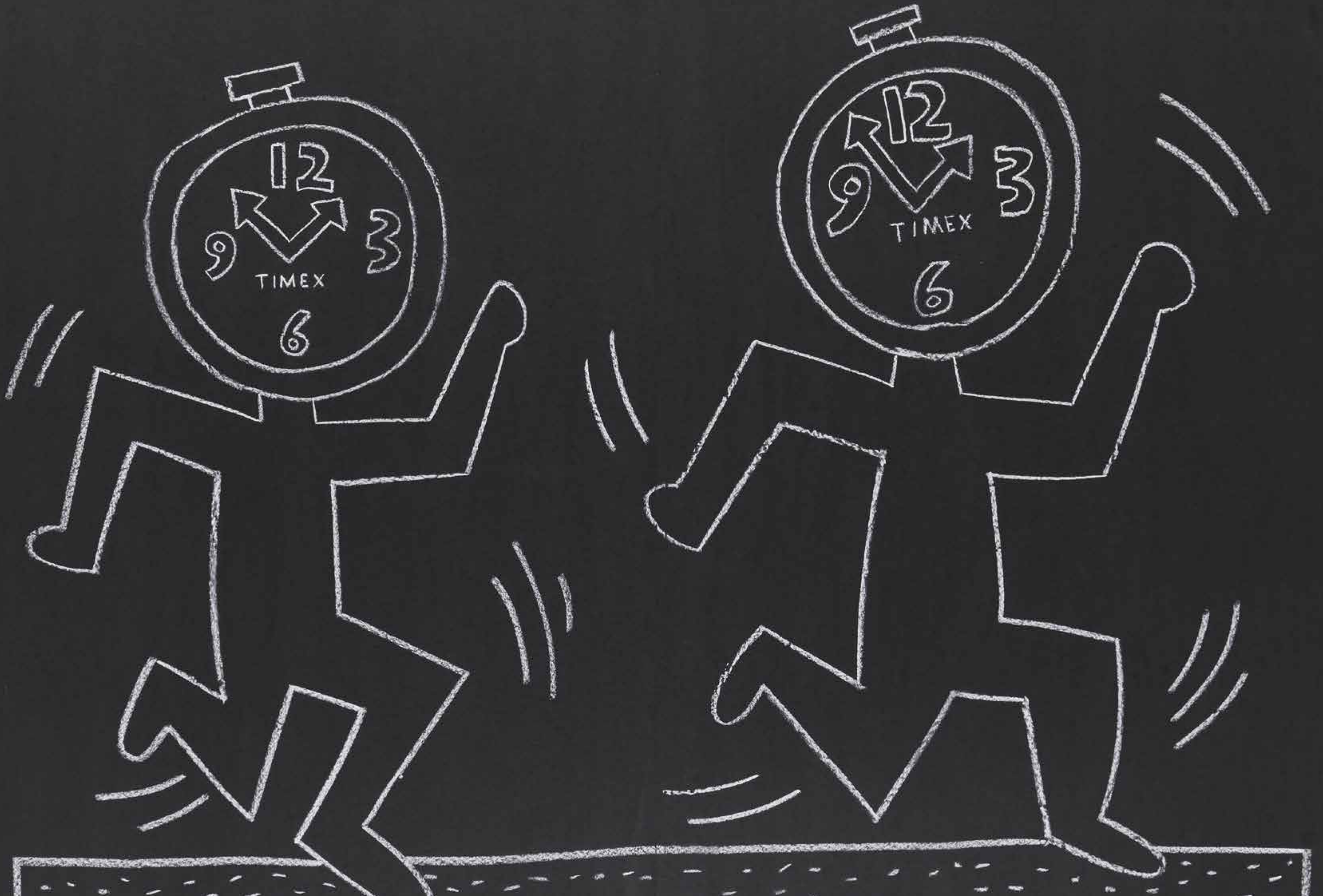
Der rechte blaue Text ist ein Traumfragment aus „The Suicide of a Guy Who Once Built an Elaborate Shrine over a Mouse Hole“, in dem Wojnarowicz in einem Gebäude erwacht, das von Landstreichern behaust wird. Einer von ihnen „... bewegt sich lautlos in diesem seltsam walzerartigen Tanz... sich langsam in die Lichtstrahlen drehend“.

„Er folgte mir weiter“, der einleitende Satz des grünen Textabschnittes begründet den Titel des Gemäldes. Die Textstelle schildert ein heimliches Treffen mit dem Fahrer eines geparkten Autos draußen vor dem Haus in Bloomington, in dem Wojnarowicz wohnte (während er an den Blumengemälden im Stadtzentrum arbeitete). Einige Minuten später ging er in sein Zimmer im zweiten Stockwerk hinauf, wo „... das Kind der Familie im Flur auf dem Boden vor seinem Zimmer schlief und so aussah, als sei es von einem Schlitten gefallen.“

„He Kept Following Me“ ist das bedeutende Spätwerk eines Künstlers auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Fähigkeiten und seines Schaffens. In seiner sowohl bildlich als auch konzeptuell beeindruckenden Wirkung ist es mit einer Bandbreite an Gefühlen aufgeladen, die vielen Betrachtern die Tränen in die Augen treibt.

Barry Blinderman (aus dem Englischen übersetzt von Jeremy Gaines)

Barry Blinderman hat als Leiter der Universitätsgalerien der Illinois State University in Normal, Illinois, von 1987 bis 2018 zahlreiche monografische Museumsausstellungen kuratiert, einschließlich Wojnarowiczs erster Retrospektive. Seine Artikel zu Martin Wong, Keith Haring, Andy Warhol und anderen Künstlern sind in internationalen Museumskatalogen, Anthologien und Kunstzeitschriften veröffentlicht worden. Er ist zudem in Chris McKims jüngstem Dokumentarfilm „Wojnarowicz“ zu sehen. Blinderman wohnt in Los Angeles. Dort arbeitet er an seinen Memoiren mit dem Titel „The Curator’s Tale“.



KEITH HARING

1958 Reading/Pennsylvania – 1990 New York

Subway Drawing. Ca. 1982/1984.

Kreidezeichnung.

Auf zwei zusammengefügt schwarzen Papierbögen, auf Karton aufgelegt und im originalen Rahmen der New Yorker Subway aus glasfaserverstärktem Kunststoff. 114,8 x 152 cm (45.1 x 59.8 in), Blattgröße.

Rahmenmaß: 124,5 x 172 cm (49 x 67.7 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,28 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 R/D, F

\$ 300,000 – 400,000

PROVENIENZ

- Kunsthandel London (bis 1999).
- Galerie Fetzter, Sontheim an der Brenz (1999 vom Vorgenannten erworben, Lempertz, Köln, 12.11.1999, Los 254).
- Privatsammlung Süddeutschland (2011 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Keith Haring. Subway Drawings, Galerie Nikolaus Sonne, Berlin, 9.11.1990-12.1.1991; Achenbach Kunsthandel, Frankfurt am Main, 29.11.1990-31.1.1991, S. 54 (m. Abb.).

LITERATUR

- Kunsthaus Lempertz, Köln, 778. Auktion, 12.11.1999, Los 254 (m. Abb.).

„Das Bedeutendste, was ich je gemacht habe“

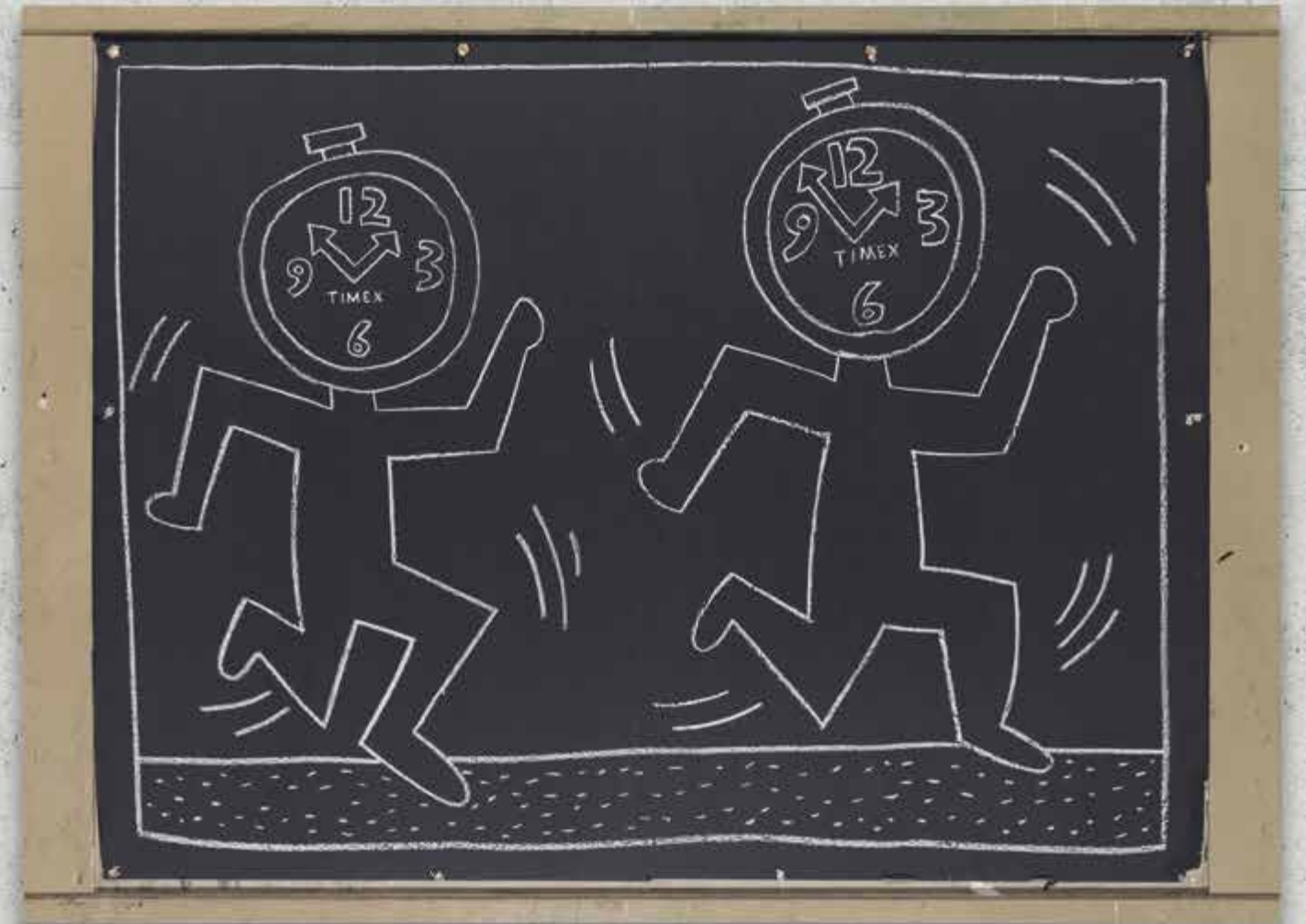
Mehr als vierzig Jahre sind vergangen, seitdem der damals 22-jährige Keith Haring seine ersten Kreidezeichnungen auf dem mattschwarzen Papier angefertigt hat, mit dem damals die veralteten Plakate auf den Werbetafeln an den New Yorker U-Bahn-Stationen überklebt werden. Diese Zeichnungen, die sogenannten Subway Drawings, entstehen häufig zur Hauptverkehrszeit direkt vor den Augen verblüffter Pendler. Die Arbeiten stellen in Dauer und Umfang ein heroisches öffentliches Kunstprojekt dar, wie es New York noch nie zuvor gesehen hatte und wohl auch nie wieder erleben wird. Von den schätzungsweise fünf- bis sechstausend Subway Drawings, die zwischen Januar 1981 und 1985 entstehen – zuzüglich einiger sporadischer erneuter Streifzüge in den späten 1980er Jahren –, sind heute nur noch sehr wenige Arbeiten erhalten geblieben. Haring hatte nie die Absicht, die Subway Drawings einmal oberirdisch auszustellen, aber er bezeichnete dieses umfangreiche Werk „[...] in seiner rein philosophischen Aussage definitiv [als] das Bedeutendste, was ich je gemacht habe“ (Interview mit Jason Rubell, Januar 1990, veröffentlicht als „Keith Haring: The Last Interview“, Arts Magazine, Sept. 1990).

Keith Haring zeichnend in den Gängen der New Yorker U-Bahn, 1983, Fotograf: Tseng Kwong Chi. © Keith Haring Foundation, 2022 © Muna Tseng Dance Projects, Inc., New York

- Mit den Subway Drawings beginnt in den frühen 1980er Jahren die kometenhafte Karriere Keith Harings
- Subway Drawings in den originalen Rahmen der New Yorker Subway sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit
- In den vergangenen Jahren wurde nur ein einziges Subway Drawing im originalen Rahmen der New Yorker U-Bahn auf einer internationalen Auktion verkauft und erzielte einen Rekordpreis
- Diese Werke etablieren ihn als einen der bis heute bedeutendsten amerikanischen Künstler des 20. Jahrhunderts
- Subway Drawings in den originalen Rahmen sind Teil der Sammlung Brandhorst, München, und zahlreichen weiteren Museumssammlungen weltweit

„The only reason it's in the street is because that was the way it would get to the people.“

Keith Haring in einem Interview with Barry Blinderman, Juli 1981, veröffentlicht als „Keith Haring's Subterranean Signatures“, Arts Magazine, September 1981.





Keith Haring, Subway Drawings mit „Uhrenköpfen“, um 1983, Fotograf: Tseng Kwong Chi.
© Keith Haring Foundation, 2022 © Muna Tseng Dance Projects, Inc., New York

„Wer Keith Haring einmal zeichnen sah,
kam aus dem Staunen nicht heraus.“

Kunsttheoretiker Wolfgang Max Faust (1944–1993), in: Ausst.-Kat. Keith Haring,
Galerie Nikolaus Sonne, Berlin 1990, S. 14.

Präzise, anschauliche und nachvollziehbare Botschaften

Haring betrachtet seine Arbeit mit einfacher Kreide als „sauber, sparsam, schnell“ (in einem Interview mit Barry Blinderman im Juli 1981, veröffentlicht als „Keith Haring’s Subterranean Signatures“, Arts Magazine, Sept. 1981). Das Zeichnen mit der Kreide ermöglicht es ihm, an seinen bevorzugten Haltestellen entlang seines kilometerlangen unterirdischen Ateliers in der New Yorker U-Bahn ganz spontan und ohne Aufwand ein- und auszusteigen und seine Arbeit zu beginnen. Um nicht von den Mitarbeitern der New Yorker Metropolitan Transportation Authority oder sogar der Polizei aufgegriffen zu werden, arbeitet Haring zügig und präzise. Seine Zeichnungen reduziert er auf das Wesentliche, mit dem es ihm trotzdem gelingt, vielschichtige, für jeden nachvollziehbare Botschaften von großer Präzision und Anschaulichkeit zu erschaffen. Auf den schwarz überklebten Plakattafeln der New Yorker Subway entwickelt Haring mit der Kreide – ganz wie auf einer Schiefertafel – immer neue Symbole für seine Kompositionen sowie Weiterentwicklungen früherer Ideen, die er zu zahlreichen, variierenden Bildern zu ganz unterschiedlichen Themenkomplexen zusammenfügt. Mit der fließenden, akkuraten Linienführung (ohne Unterbrechungen) verleiht er seinem Repertoire an Figuren, Pyramiden, Tieren, fliegenden Untertassen und mythischen Mischwesen eine dynamische, unbändige Energie und eine sehr besondere, geheimnisvolle Aura.

Der zeitliche Ursprung der Zeichnung

Harings Figuren mit Uhrenköpfen tauchen erstmals 1982 auf, ein Jahr nachdem er seine ersten Subway Drawings angefertigt hatte. Bis 1983 sind sie auffälliger Bestandteil ihrer Bildsprache. Zwei 1984 publizierte Fotografien Tseng Kwong Chis (in: Keith Haring, Art in Transit) stützen diese Datierung, geben aber keineswegs Aufschluss darüber, wann andere ähnliche Zeichnungen entstanden sein könnten. Eine der Fotografien zeigt bspw. eine von Plakaten für die Broadway-Musicals „Dreamgirls“ und „Cats“ flankierte Zeichnung eines Uhrenkopfes, der auf einem Finger eine sich drehende Erdkugel balanciert. „Cats“ wurde am 7. Oktober 1982 am Broadway uraufgeführt, sodass die Zeichnung frühestens auf das Jahr 1982 datiert werden kann. Auf einem weiteren Foto Tseng Kwong Chis ist links neben der Werbung für die Musicals „A Chorus Line“ und „Evita“ eine zweiteilige Zeichnung eines geflügelten Uhrenkopfes über einem rennenden Uhrenkopf mit bellendem Hund zu erkennen (Abb.). „Evita“ wurde am 26. Juni 1983 am Broadway abgesetzt, weshalb diese Zeichnung nicht später als 1983 entstanden sein dürfte. In der 1983 erschienenen Publikation von Lucio Amelio sind außerdem zwei Tuschezeichnungen von Uhrenköpfen Harings abgebildet, die der Künstler 1983 anlässlich seiner Ausstellung in Neapel anfertigt (Abb.). Das hier angebotene Subway Drawing „Untitled“ ist deshalb vermutlich zwischen 1982 und 1983 entstanden.



Keith Haring, Untitled, Tintenfederzeichnung, 1983.
© Keith Haring Foundation, 2022

„I have been drawing in the subway for
three years now, and although my
career above ground has skyrocketed,
the subway is still my favorite place to
draw.“

Keith Haring, in: Art in Transit. Subway Drawings by Keith Haring, New York 1984.

„Art is nothing if you don’t
reach every segment of the
people.“

Keith Haring, zit. nach: L. A. Times (Online-Archiv), 17.2.1990,
Keith Haring: Subway Pop Graffiti Artist.

Ein zeitgenössisches Memento mori

Obwohl die Kunstgeschichte Darstellungen von Uhren bereits seit dem 17. Jahrhundert kennt, insbesondere in der holländischen Genremalerei oder bspw. in Dalís „Die Beständigkeit der Erinnerung“, war Haring wohl der erste Künstler, der eine chimärische Figur mit einer Uhr als Kopf schuf. Seine hybride Figur ist auch Laurie Simmons „Walking Pocket Watch“ aus den frühen 1990er Jahren um etwa sieben Jahre voraus: einer Fotomontage einer überdimensionalen Uhr, die auf der unteren Hälfte einer Frauenfigur ruht (Abb.). Rückblickend erscheint der Entwicklungsprozess der sich ständig verändernden und auf immer neue Weise miteinander kombinierten Symbole hin zu einer Uhr auf Beinen mehr als plausibel, gar unvermeidlich – insbesondere im Kontext, in dem diese Figuren entstehen: Tausende von Menschen in Eile, auf schnellstem Wege zu ihren Zügen oder zum Ausgang hastend. Der Sinn für Stillstand ist dem Künstler ohnehin fremd, sowohl in seinem Leben als auch in seiner Kunst. Haring ist groß gewachsen und verfügt über die Fokussierung und den drahtigen Körperbau eines Sprinters. In seiner aufgrund seines tragischen Todes viel zu kurzen Karriere ist der Schaffensprozess seiner zahlreichen Kunstwerke von einer Dringlichkeit bestimmt, die nicht nur Ausdruck seines rastlosen Ideenreichtums, sondern auch seiner Vorahnung eines frühen Todes ist. In einem Tagebucheintrag vom 20. März 1987 schreibt er: „Ich wusste schon immer, schon als ich noch jünger war, dass ich jung sterben würde ... Ich lebe jeden Tag so, als wäre es der letzte“ (Keith Haring, Journals, New York 1996, S. 75-76).



Laurie Simmons, Walking Pocket Watch, ca. 1990.



Uhr von Swatch, Keith Haring Limited Edition, Gz 104, Noir Sur Blanc, 1986.
© Keith Haring Foundation, 2022

„I think it is more important to make a lot of different things and keep coming up with new images and things that were never made before than to do one thing and do it well. They come out fast but, I mean ... it's a fast world.“

Keith Haring über seine Subway Drawings in einem Interview mit Charles Osgood, 1982.

Der berühmte Slogan der Firma Timex „It takes a licking and keeps on ticking“ (übersetzt in etwa „sie steckt so einiges ein und tickt trotzdem weiter“) trifft besonders auf unser Werk „Untitled (Twin Clock-headed Figures)“ zu, auf dem beide Uhren das Timex-Logo der bekannten Firma tragen. (Nachdem sich Haring in einigen Zeichnungen seiner „Clock-Head-Figures“ den Markennamen der bekannten Armbanduhr „Timex“ aneignet, überlässt er ein paar Jahre später dem Uhrenhersteller „Swatch“ sein urheberrechtlich geschütztes Bild einer geflügelten, zweibeinigen Uhr für das Zifferblatt der „Blanc Sur Noir“-Armbanduhr, Abb.). In der Tat hat Harings Werk in den drei Jahrzehnten nach seinem Tod stetig „weitergetickt“, während sich seine Absicht, den Menschen zeitlose Kunst mit großer Anziehungskraft zu hinterlassen, bewahrheitete.

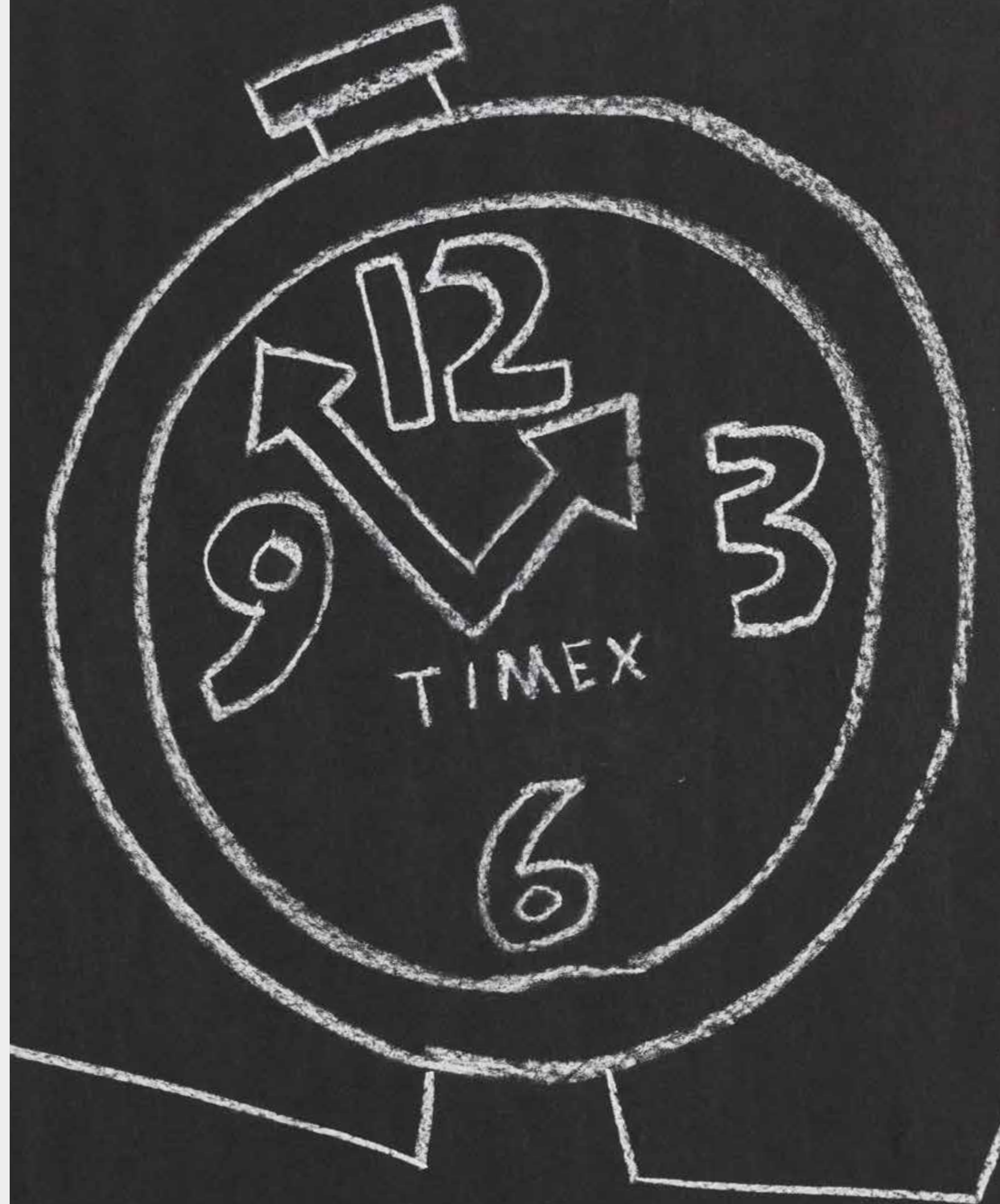
Die „Clock-Head-Figures“ fungieren außerdem – wie das obige Zitat des Künstlers suggeriert – als eine Art zeitgenössisches Memento mori, das uns an unsere Vergänglichkeit, an die Kürze unserer Existenz erinnert. Trotz der Allgemeingültigkeit des hier angebotenen Subway Drawings offenbaren sich die frenetisch rennenden Figuren als Selbstporträts eines Künstlers, der schon einige Jahre vor seiner HIV-Diagnose seinen Wettlauf gegen die Zeit erkannt hatte.

Barry Blinderman

Barry Blinderman ist Kurator, Autor und Pädagoge. Er studierte Kunstgeschichte an der Boston University und erlangte seinen Masterabschluss an der University of Pennsylvania. Von 1980 bis 1987 leitet er die Semaphore Gallery und das Semaphore EAST in New York City und fördert die Arbeiten von Keith Haring, Tseng Kwong Chi, Martin Wong, Robert Colescott und anderen zu dieser Zeit aufstrebenden Künstlern.

1981 veröffentlicht Blinderman „Keith Haring's Subterranean Signatures“ im Arts Magazine, den ersten Artikel und das erste Interview des Künstlers mit einer Kunstzeitschrift. Im Oktober 1984 präsentiert Blinderman in der Ausstellung „Art in Transit“ auf den schwarzen Wänden der Semaphore East Gallery in New York ein raumfüllendes Kreidewandbild Keith Harings sowie einige Fotografien Tseng Kwong Chis von Harings U-Bahn-Arbeiten. Im Jahr 1990 kuratiert Blinderman außerdem „Keith Haring: Future Primeval“, die erste Wanderausstellung des Künstlers in den USA.

Zwischen 1987 und 2018 kuratiert er als Direktor des Universitätsmuseums der Illinois State University in Normal, Illinois, zahlreiche monografische Museumsausstellungen zu Keith Haring und zu vielen weiteren Künstlern. Seine Artikel über Künstler wie Andy Warhol oder Robert Longo sind in internationalen Museumskatalogen, Anthologien und Kunstmagazinen veröffentlicht worden. Blinderman lebt in Los Angeles, wo er an seinen Memoiren mit dem Titel „The Curator's Tale“ arbeitet.



DAVID WOJNAROWICZ

1954 New Jersey – 1992 New York

Weight of the Earth, Part II. 1988/89.

14 Schwarz-Weiß-Fotografie n (Gelatinesilberabzüge) und eine Aquarell- und Tuschpinselzeichnung.

Verso auf der Rahmenrückwand mit dem Galerieticket, dort mit dem Künstlernamen, der Datierung, Betitelung und Nummerierung „#1760“ sowie den Technik- und Maßangaben typografisch bezeichnet. Unterlagekarton: 92,7 x 99,1 cm (36.4 x 39 in). [CH]

Ebenfalls angeboten in unserem Evening Sale am 9. Dezember: David Wojnarowicz „He Kept Following Me“ (1990) aus seiner Werkserie der „Flower Paintings“ (siehe Los 14).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17:30 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 100,000 – 150,000

- Wojnarowiczs Arbeiten vereinen kulturelle, ästhetische und politische Aspekte
- Die Fotografie ist innerhalb seines vielfältigen Œuvres von besonderer Bedeutung
- Das Pendant-Werk „Weight of the Earth, Part I“ befindet sich im Museum of Modern Art, New York
- Vergleichbare fotografische Arbeiten des Künstlers befinden sich u. a. im Art Institute of Chicago, im Museum of Contemporary Art in Chicago und in der Londoner Tate Gallery

„Für mich sind Fotos wie Wörter. Meistens füge ich mehrere Fotos zusammen oder ich kopiere sie ineinander, um eine freischwebende syntaktische Konstruktion zu erschaffen, die etwas über die Welt verrät, wie ich sie erlebe.“ („Close to the Knives: A Memoir of Disintegration“, 1991)

Wenn wir beherzigen, was David Wojnarowicz in der obigen Bemerkung über die Syntax der Bilder gesagt hat, dann ist „Weight of the Earth, Part II“ ein ausgesprochen komplexer und langer „Satz“. Die Konstellation aus verstörenden und rätselhaften Bildern löst beim Betrachter Verwunderung aber auch ein Gefühl der Beklemmung aus, wie beim Erwachen aus einem schlimmen Traum.

Wojnarowicz war ein vielseitig gebildeter Autodidakt, der eine von schlimmstem Missbrauch geprägte Kindheit überlebt hatte. Er beschäftigte sich unermüdlich mit Naturwissenschaften, mit der drohenden Entmenschlichung durch Technologie und der systematischen Entmachtung von Schwächeren. Im Glauben, die Vorstellungskraft sei „einer der letzten Orte, an denen radikale Gesten noch möglich sind“ kämpfte er in einer versteinerten weißen Mehrheitsgesellschaft um Sichtbarkeit, indem er sie mit Gemälden, Fotografien, Filmen, Performances, und Schriften geradezu bombardierte.



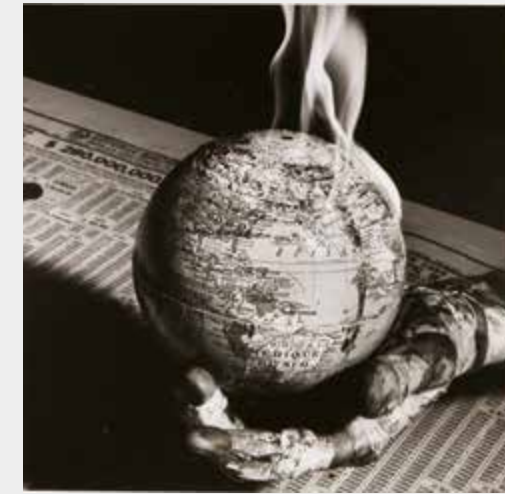
„Whatever work I’ve done, it’s always been informed by what I’ve experienced as an American in this country, as a homosexual in this country, as a person who is legislated into silence in this country.“

David Wojnarowicz, zit. aus der Dokumentation „Fuck you faggot fucker“, 2020.

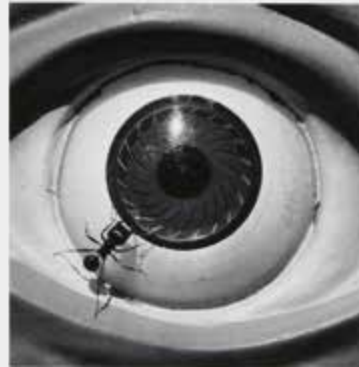


Ein rebellischer Fotograf

Seine frühesten Erfahrungen als Fotograf hat Wojnarowicz, nach eigenen Aussagen, im Teenageralter gemacht, als er obdachlos auf den Straßen New Yorks lebte. Mit einer gestohlenen 35-Millimeter-Kamera und Filmrollen, die er in Drogerien kauft, fotografierte er Hunderte von herumfahrenden Freiern sowie Prostituierte und Dragqueens, die bei den verlassenem Lagerhäusern am Pier des Hudson River nach Kunden Ausschau hielten. Die unentwickelten Filme und andere Habseligkeiten verstaute er in münzbetriebenen Schließfächern am Busbahnhof. Der Umstand, dass er die erforderlichen Münzen nicht hinterlegte, um sie zurückzubekommen, erscheint beinahe schicksalhaft. Alles, was blieb, waren die nicht festgehaltenen Erinnerungen, die später in sein Werk einfließen sollten.

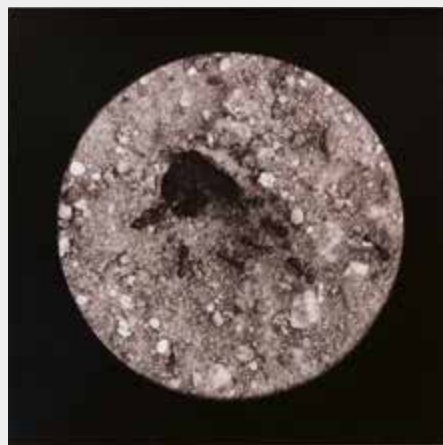


Als Wojnarowicz 1978 im Alter von 24 Jahren in einer Werbeagentur arbeitete, fertigte er eine vergrößerte Fotokopie des Gesichts seines Helden, des französischen Poeten Arthur Rimbaud an, um daraus eine lebensgroße Pappmaske herzustellen. Seine erste ernsthafte Fotoserie „Arthur Rimbaud in New York“, 1978-79 bestand aus 24 Aufnahmen von Freunden, die diese Maske in der Subway, in Restaurants, Pornokinos und an anderen Orten trugen, die Wojnarowicz häufig besuchte. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, fotografierte er erst wieder 1988, kurz nach dem Tod seines Mentors und einstigen Liebhabers Peter Hujar. Er übernahm dessen Loft im East Village und hatte damit erstmals freien Zugang zu einer Dunkelkammer. Zwischen 1988 und 1990 schuf er „Weight of the Earth“ – seine umstrittene „Sex-Serie“ – und viele seiner bekanntesten Fotoarbeiten.



„Eine Oper, die nicht nur aus zwei, sondern tatsächlich aus Hunderten von Teilen bestehen kann“. (von einer Audiokassette, Fales Collection, NYC)

„Weight of the Earth, Part II“ umfasst 14 Fotografien und ein Aquarell in Formaten, von 7,6 cm im Quadrat bis zu 20x28 cm. Sie sind symmetrisch um das winzige Foto in der Mitte angeordnet, eine Nahaufnahme einer Feuerameise, die auf einem hölzernen Augapfel herumkrabbelt. „Weight of the Earth, Part I“, in der Sammlung des Museum of Modern Art in New York, ist gleichgroß, aber aus völlig anderen Bildern zusammengesetzt. Bei der Komposition von „Weight of the Earth“ und anderen aus mehreren Bildern zusammengesetzten Arbeiten folgte Wojnarowicz einer sehr systematischen Vorgehensweise. Er nutzte vorbereitete Listen, Diagramme und Zeichnungen möglicher Bilder und ihrer Positionierung.





Ausstellungsansicht der Retrospektive „History Keeps Me Awake at Night“ im Whitney Museum of American Art, New York, 2018. Das hier angebotene Kunstwerk ganz links, rechts daneben das Pendant „Weight of the Earth, Part I“, 1988, Museum of Modern Art, New York, Foto: Ron Amstutz.

„I like playing with images that are loaded for me, emotionally or otherwise. It’s like fucking with images, putting them through some sort of changes so that they mean something else, or pushing them in directions so that they can express a variety of things.“

David Wojnarowicz in a talk with Sylvère Lotringer, in: Sylvère Lotringer and Giancarlo Ambrosino, David Wojnarowicz. A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side, New York 2007, p. 164).

„Bei „Weight of the Earth“ geht es um Dinge in Gefangenschaft: Tiere und Menschen und alles, was uns umgibt.“

Einige der Fotografien in „Weight of the Earth“ stellen Raubtier- und Beuteszenarien dar: Das Foto oben links, das eine Schlange zeigt, die im Begriff ist, eine Kröte zu verschlingen, wird unten rechts durch den Detailausschnitt einer Hand ausgeglichen, die eine gefangene Kröte ergreift. Diese Doppelung spiegelt Wojnarowicz's Bedauern angesichts der „menschlichen Irritation beim Anblick unkontrollierter Natur“ wider. Andere Fotos thematisieren Entrechtung und Ausbeutung: auf einem in blaues Licht getauchten Standbild aus einem Pornofilm ist die Protagonistin zu sehen, die ihre Beine für die Kamera spreizt; ein anderes Foto zeigt einen Polizisten mit einer Waffe im Halfter, der durch das Fenster eines von ihm angehaltenen Autos zu sehen ist und sich zum Fahrer hinunter beugt; auf einem anderen Bild sind die abgetragenen Schuhe eines Obdachlosen zu sehen, die aus einem Pappkarton ragen, in dem er schläft.

Ein besonders wuterfülltes Foto zeigt eine zerstörte Welt: eine brennende Weltkugel wird von einer verkohlten, bandagierten Hand gehalten, die auf der Finanzseite einer französischen Zeitung ruht. Neben einem Aquarell mit Erde, Mond und Merkur findet sich umgeben von

Sternen, das Foto eines nackten Mannes mit verbundenen Augen in einem heruntergekommenen Raum. Er schwingt einen schweren Tierknochen wie eine Keule. Der kollektive Nachhall dieser und fünf weiterer wirkmächtiger Bilder setzt eine „freischwebende Syntax“ in Bewegung, die alle grammatischen Grundstrukturen abzudecken scheint: aussagende, fragende, imperativische Konstruktionen sowie Ausrufesätze. „Weight of the Earth, Part II“ gehört zu den lebendigsten Arbeiten von Wojnarowicz's Spätwerk.

David Wojnarowicz's Laufbahn als Künstler und Schriftsteller war tragisch kurz. Er starb 1992 im Alter von nur 37 Jahren an gesundheitlichen Komplikationen infolge von Aids. Sein beachtliches Werk wurde zuletzt in der Retrospektive „History Keeps Me Awake at Night“ im Whitney Museum of American Art ausgestellt, die auch im Museum Reina Sofia in Madrid und im MUDAM in Luxemburg gezeigt wurde. Wojnarowicz's Instrumentarium aus Gedankenbildern hat die Festungen der „vorgefertigten Welt“, die er so verachtete, erschüttert und im Leben und Arbeiten unzähliger Menschen auf der ganzen Welt einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen.

Barry Blinderman (aus dem Englischen übersetzt von Jeremy Gaines)



KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Jüngling mit Kopftuch. Um 1924.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 582. Rechts unten monogrammiert.

Verso auf dem Keilrahmen betitelt „Jüngling [sic] m. Kopftuch“.

111 x 80 cm (43,7 x 31,4 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,34 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/D, F

\$ 250,000 – 350,000

PROVENIENZ

- Galerie Alfred Flechtheim, Berlin (1924).
- Sammlung Dr. Erich Raemisch, Krefeld/Berlin/Freiburg i. Br. (wohl 1924 vom Vorgenannten erworben, spätestens seit 1928 bis mindestens 1955).
- Privatsammlung Norddeutschland (wohl seit 1979).
- Privatsammlung Norddeutschland (2018 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karl Hofer. Bilder aus dem Jahr 1924, Gal. Alfred Flechtheim, Berlin, 1924/25, o. Kat.
- Carl Hofer, Ernesto de Fiori, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1927, Kat.-Nr. 31.
- Karl Hofer. Das gesammelte Werk, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 1928, Kat.-Nr. 43 (m. SW-Abb. S. 21).
- 55. Ausstellung: Kollektivausstellung Karl Hofer. Berliner Sezession in Gemeinschaft mit der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin, 1928, Kat.-Nr. 34 (m. SW-Abb. S. 34).
- Karl Hofer, Kunsthaus Zürich, 1929, Kat.-Nr. 15.
- Expressionismus in Malerei und Plastik. Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld, 1946/47, Kat.-Nr. 34 (m. SW-Abb.).
- Von Nolde bis Klee. Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Kölnischer Kunstverein, Köln, 1947, Kat.-Nr. 17.
- Ausstellung expressionistischer Malerei, Kunst- und Museumsverein im Städtischen Museum, Wuppertal, 1947, Kat.-Nr. 29.
- Ausstellung Carl Hofer, Galerie Alex Vömel/Kunstkabinett Hans Trojanski, Düsseldorf 1947, o. Kat.
- Berliner Festwochen 1953: Ausstellung Karl Hofer anlässlich seines 75. Geburtstages, Hochschule für Bildende Künste, Berlin, 1953, Kat.-Nr. 12.
- Karl Hofer, Kunstverein in Hamburg, Hamburg/Städtische Kunsthalle, Mannheim/Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe/Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 1954, Kat.-Nr. 2.
- Hundred Years of German Painting, The Tate Gallery, London, 1956, Kat.-Nr. 62 (hier mit falschen Maßangaben).
- Gedächtnis-Ausstellung für Karl Hofer, Hochschule für Bildende Künste, Berlin/Badischer Kunstverein in Verbindung mit der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe 1956/57, Kat.-Nr. 36. (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Karl Hofer, Galerie Karin Hilscher, München, 1958, Kat.-Nr. 20.
- Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Augustinermuseum Freiburg i. Br., 1962, Kat.-Nr. 44 (m. SW-Abb.).
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz. Malerei, Plastik, Handzeichnung, Städtische Kunsthalle/Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1967, Kat.-Nr. 140 (m. Abb. 43).
- Deutsche Kunst 1900-1930, Galerie Levy, Hamburg, 1979, Kat.-Nr. 101.

• Ikonisches Hauptwerk aus der besten Schaffenszeit

• Schon in den 1950er Jahren in der Tate Gallery, London, ausgestellt und in Werner Haftmanns Standardwerk „Malerei im 20. Jahrhundert“ publiziert

• Ehemals Teil der Sammlung Raemisch, eine der bedeutendsten rheinländischen Privatsammlungen der Moderne

• Hofers melancholische Darstellungen von Jünglingen und Mädchen gelten als das Beste, das Hofer geschaffen hat

• Bereits 1949 kauft das Museum of Modern Art, New York, das vergleichbare Gemälde „Jüngling mit Melone“ (1926/1933) für seine Sammlung an

• Gemälde dieser Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit

LITERATUR

- Benno Reifenberg, Karl Hofer, Leipzig 1924 (Junge Kunst, Bd. 48) (m. SW-Abb. Tafel 25).
- Rom Landau. Karl Hofer, in: Deutscher Bote, 3.2.1925, Nr. 12, S. 595-598 (SW-Abb. vor S. 614).
- Alfred Kuhn, Karl Hofer, in: Die Horen, Jg. 1, 1924/25, S. 131-142 (Abb. S. 133).
- Der Querschnitt, 5. Jg., 1925, H. 1 (Abb. nach S. 48).
- Helmut Richter, Die neue Malerei und wir. 50 Maler in 50 Bildern, Leipzig 1930, S. 93-94 (m. Abb. S. 93).
- Die Galerie Vömel, in: Rhein-Echo, 9.9.1948, Nr. 107, S. 1.
- Der siebzigjährige Hofer, in: Hessische Nachrichten, 21.9.1948, Nr. 126, S. 3.
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954/55, 2 Bde., hier Tafelband, S. 309 (Abb. 170) u. S. 509 (hier auf „1928“ datiert).
- Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. Eine Bild-Enzyklopädie, München 1965, S. 286, Abb. 702, u. S. 408.
- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 478, Kunst des XX. Jahrhunderts, 26./27.5.1964, Los 217 (m. SW-Abb. Tafel 20).
- Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Auktion 160, Moderne Kunst, 24./25.6.1968, Los 508 (m. Abb. S. 93).





„Einige wenige Themen kehren immer wieder und im Zuge dieser Wiederholung wird die Organisation der Bilder asketischer. Diese Qualität in der deutschen Kunst zwischen den beiden Kriegen ist ein besonderer Akzent. Hofer begann als Maler mit dem Traum von idealer Schönheit, der durch den Kontakt mit der Realität jedoch zerbrach.“

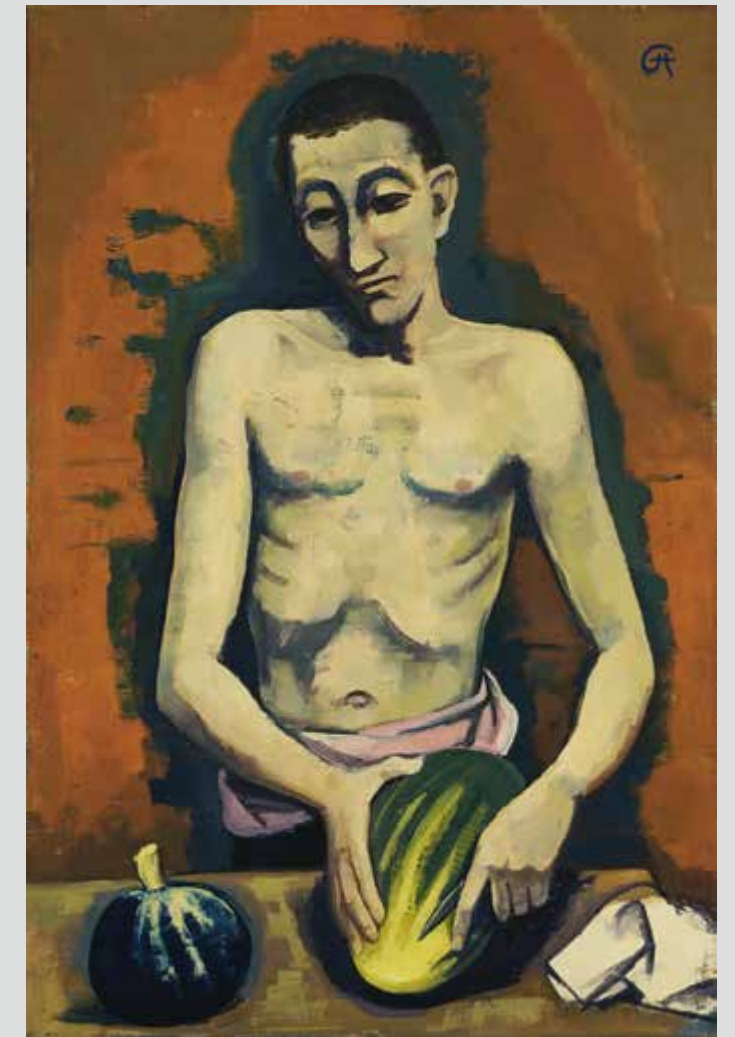
Übersetzt nach Werner Haftmann, in: German art of the twentieth century, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1957, S. 96.



Karl Hofer, Junge mit Ball, um 1925, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie Prag – Messepalast. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Hofer ist der Maler der Melancholie, ein Meister der Stille und des sinnenden Blicks. Hofers Figuren sind regungslos und gedankenverloren. In den 1920er Jahren findet Hofer zu seinem charakteristischen Stil, der für sein malerisches Œuvre bis zu seinem Lebensende prägend sein wird. Die zentrale Bedeutung des „Jünglings mit Kopftuch“, einer der frühesten und zugleich reifsten Schöpfungen dieser Art, ist auch dem Kunsthistoriker Werner Haftmann nicht entgangen, der das bereits 1928 auf der großen Retrospektive zum 50. Geburtstag des Künstlers vertretene Gemälde als eine Art ikonisches Hauptwerk für sein heute als Standardwerk geltendes Überblickswerk „Malerei im 20. Jahrhundert“ auswählt. Haftmann, der 1955 die kunsthistorische Leitung der documenta I inne hat, ist es auch, der 1957 für die legendäre Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art mitverantwortlich ist, welche die Highlights der klassischen Moderne in einer großen Überblickschau vereint. Der zwei Jahre zuvor verstorbene Hofer ist hier neben Kandinsky, Kirchner, Feininger und Schlemmer vertreten.

Hofers Figurengemälde zeigen keine Handlung, sie zeigen Menschen, die regungslos in die Leere blicken. Wie das frühe und qualitativ herausragende Gemälde „Jüngling mit Kopftuch“ zeigt, geht es Hofer hier auch nicht um Porträthaftigkeit der Dargestellten, seine Jünglinge und Mädchen sind vielmehr entindividualisierte Repräsentanten des Menschlichen.

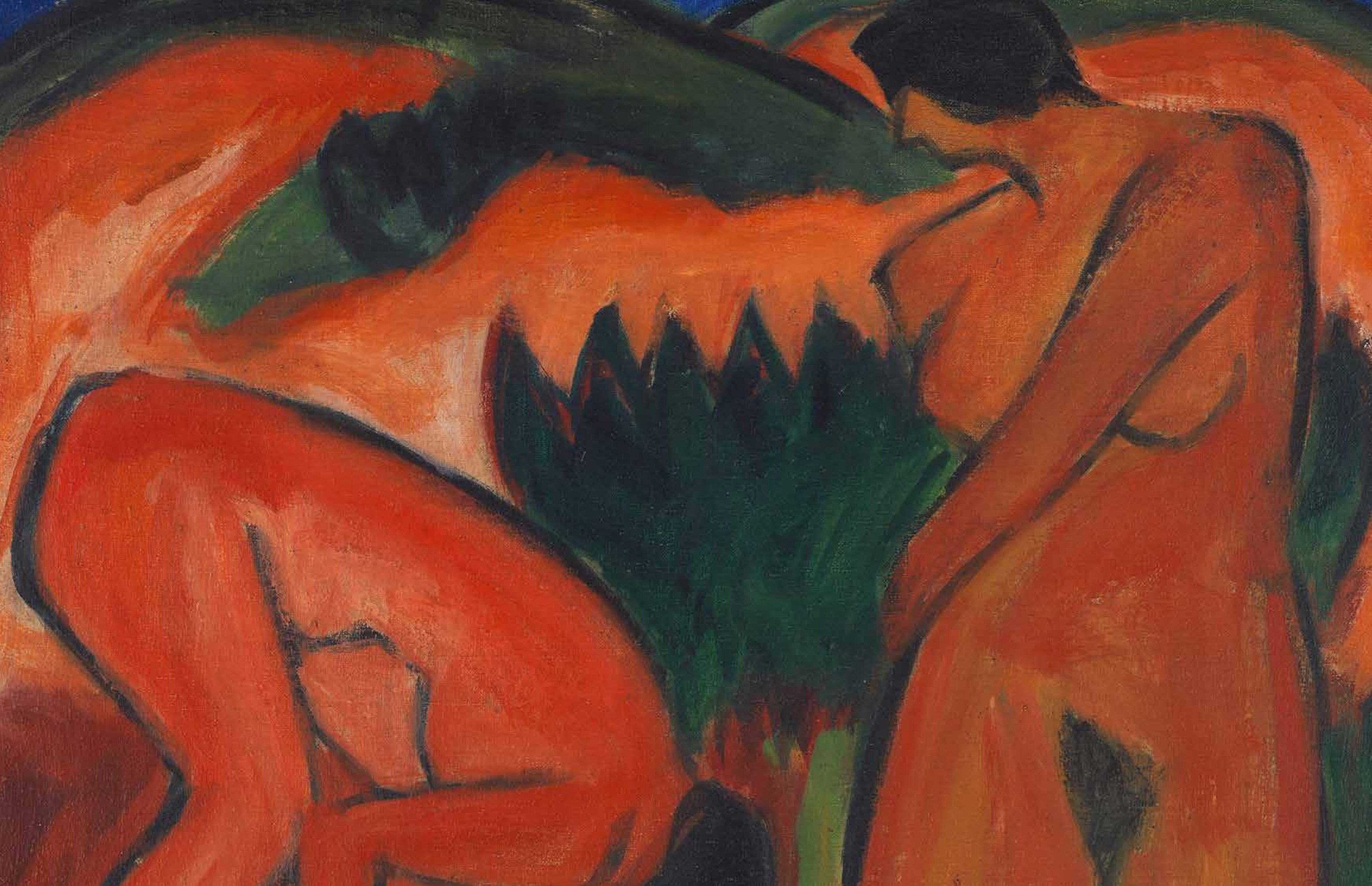


Karl Hofer, Jüngling mit Melone, 1926/1933, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Ihre verhaltene Trauer und Melancholie wirft die Betrachtenden auf die eigene Gedankenwelt, das eigene Seelenleben zurück. Somit faszinieren diese eindrucksvollen Schöpfungen trotz ihrer historischen Verankerung in der Zwischenkriegszeit, die für ihre melancholische Grundstimmung prägend ist, durch die Zeitlosigkeit ihres Inhalts.

Der Gemütszustand der Melancholie wird ausgehend von Aristoteles seit der italienischen Renaissance mit Intelligenz und künstlerischer Schaffenskraft verbunden und der Künstler, der grundlegende Kenntnisse in den verschiedensten Wissenschaften wie Anatomie, Geometrie usw. erwerben muss, in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie zunehmend in die Nähe des geistig schaffenden Philosophen gerückt.

Hofers „Jüngling mit Kopftuch“ steht damit in einer kunsthistorischen Tradition, die bis zu Dürers berühmter „Melancholie“ (1514) zurückreicht und etwa von der Nationalgalerie Berlin 2006 in der Ausstellung „Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst“ nachgezeichnet wurde. Inspiriert durch die Eindrücke seiner beiden Indienreisen, hat Hofer seinem muskulösen Jüngling vor schwarzem Grund durch seine ausgefallene Kopfbedeckung und die bunte Vorhangdrapage zudem eine subtile Exotik verliehen, durch welche sich der fesselnde, sinnende Blick darüber hinaus als Darstellung melancholischen Fernwehs deuten ließe. [JS]



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Rote Düne. 1913.

Öl auf Leinwand.


Grohmann S. 258/286. Am rechten Rand unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie betitelt „Rote Düne“ und bezeichnet. 65 x 74,5 cm (25,5 x 29,3 in.). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,36 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 *R/D, F*

\$ 800,000 – 1,200,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Sammlung Felix Weise, Halle (spätestens 1927 bis mindestens 1948).
- Ruprecht Weise, Bruchsal (direkt vom Vorgenannten erhalten, 1956).
- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt am Main/ Hofheim (Taunus) (spätestens 1958 bis mindestens 1968).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff, Museum Folkwang, Hagen, März 1914.
- Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde [Erste Einzelausstellung], Kunstverein Jena, Juli 1914, Nr. 12.
- Kollektionen: Schmidt-Rottluff/Alexander Kanoldt/F.A. Weinheimer/ L.L. Wulf. Plastiken, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, 16.4.-10.5.1914, Nr. 27.
- Sonderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Ferdinand Möller, Berlin-Schöneberg, Dez. 1919-März 1920.
- Karl Schmidt-Rottluff – Negerkunst, Kestner-Gesellschaft Hannover, 25.4.-30.5.1920, Kat.-Nr. 21.
- Wohl Galerie Commeter, Hamburg, Einzelausstellung Schmidt-Rottluff, 1921 (auf dem Schmuckrahmen mit dem Etikettfragment).
- Galerie Ernst Arnold, Dresden, April 1927, Kat.-Nr. 6 (m. Abb. S. 12).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale, Oktober 1948.
- Brücke 1905-1913, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Nr. 165.
- Moderne Malerei aus Frankfurter Kunstbesitz, Frankfurt 1963, Nr. 127 (m. Abb., u. Titelabb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Gemälde, Aquarelle, Graphik, Kunstverein Hannover/ Museum Folkwang, Essen/Frankfurter Kunstverein/Akademie der Künste, Berlin, 17.11.1963-5.7.1964, Nr. 40.
- Karl Schmidt-Rottluff. Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 29.8.-5.10.1968, Frankfurt, Kat.-Nr. 2.

- **Besonderes Glanzlicht der Sammlung Hermann Gerlinger**
- **Eine lebensbejahende Vitalität und Unmittelbarkeit von Sonne, Wind und Wasser auf nackter Haut**
- **Meisterwerk im Schaffen Karl Schmidt-Rottluffs**
- **Gemälde des Künstlers in dieser herausragenden Qualität befinden sich weltweit fast ausschließlich in Museumsbesitz**
- **Bereits ein Jahr nach seiner Entstehung im führenden Museum für zeitgenössische Kunst, dem Museum Folkwang in Hagen, ausgestellt**
- **„Rote Düne“ ist das monumentalste und im formalen Ausdruck am klarsten formulierte Gemälde dieser Aktbilder von 1913**

- Deutsche Malerei 1890-1918, Eremitage Leningrad, 25.5.-2.7.1978; Puschkin-Museum, Moskau, 12.7.-27.8.1978; Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. Main, 14.9.-12.11.1978, Nr. 78 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, , 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 20 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 129 (m. SW-Abb., Farbtaf. 54).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 142 (m. Abb.).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 104 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 31 (m. Abb.).
- Unmittelbar und unverfälscht. Die „Brücke“-Maler und ihre Motive, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 13.10.2013- Juni 2014 (ohne Kat.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 13, 192-193 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 196-197 (m. Abb.).
- Unzertrennlich. Rahmen und Bilder der Brücke-Künstler, Brücke-Museum Berlin, 16.11.-15.3.2020; Buchheim Museum, Bernried, 28.3.-5.7.2020, S. 435 (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 169 (m. Abb.).





ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Im Wald. 1910.

Öl auf Leinwand.


Gordon 142. Rechts oben signiert und datiert. 58 x 70 cm (22.8 x 27.5 in). [SM]

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

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 17.38 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 ^{RP}

\$ 600,000 – 800,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Galerie Neupert, Zürich (verso mit dem Etikett).
- Sammlung Werner Brunner, Sankt Gallen (1953 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

LITERATUR

- Nachlass Donald E. Gordon, University of Pittsburgh, Gordon Papers, series I., subseries 1, box 1, folder 143.
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, S. 69 u. 294, Kat.-Nr. 142 (m. Abb.).
- Leopold Reidemeister, Künstler der „Brücke“ an den Moritzburger Seen 1909-1911. Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Max Pechstein, in: Ausst.-Kat. Künstler der „Brücke“ an den Moritzburger Seen 1909-1911, Brücke-Museum, Berlin, 1970, S. 18.
- Mario-Andreas von Lüttichau, Künstlergemeinschaft „Brücke“, in: Ausst.-Kat. Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jhs in Deutschland, Berlinische Galerie, Berlin, 1988/89, S. 90 (m. Abb., Nr. 1/8).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke, Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 153, SHG-Nr. 147 (m. Abb., S. 153).
- Heinz Spielmann, Die Brücke und die Moderne 1904-1914, in: Vernissage Nord, Ausstellungen Herbst/Winter, 2004/05, S. 8 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke, Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 316, SHG-Nr. 712 (m. Abb.).
- Franz Schwarzbauer, Andreas Gabelmann (Hrsg.), Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Ostfildern 2006, S. 23ff.
- Volkmar Billig, „Gefilde der Seligen“. Zur Inselfaszination der „Brücke“-Künstler, in: Christoph Wagner u. Ralph Melcher (Hrsg.), Die „Brücke“ und der Exotismus. Bilder des Anderen, Berlin 2011, S. 21 (m. Abb., Nr. 4, S. 23).

• Exemplarisches Meisterwerk des vollendeten „Brücke“-Stils

• Höhepunkt des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens der Künstlergruppe, entstanden in der wichtigen Zeit an den Moritzburger Teichen

• Die ungezwungene Aktdarstellung in unberührter Natur ist das Leitthema der „Brücke“-Kunst

• Kurz nach seiner Entstehung ist das Gemälde im September 1910 Teil der legendären Ausstellung der Galerie Arnold in Dresden (laut Donald E. Gordon)

AUSSTELLUNG

- Dresden 1910, Nr. 26 (dort unter dem Titel „Landschaft“).
- Die Kunst unserer Zeit, Künstlerhaus, Wien, März bis Mai 1930, Kat.-Nr. 14.
- E. L. Kirchner und Rot-Blau, Kunsthalle Basel, 2.9.-15.10.1967, Kat.-Nr. 16.
- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt am Main, 6.2.-29.3.1970, Kat.-Nr. 19 (m. Abb., Nr. 34).
- Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909-1911, Brücke-Museum, Berlin, Kat.-Nr. 33 (m. Abb., S. 17).
- Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, Museum Folkwang, Essen, 17.6.1998-18.10.1998, Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.-10.1.1999, Kat.-Nr. E 5 (m. Abb.).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 138).
- Die Brücke in Dresden 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 266 (m. Abb., S. 221).
- Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 133 (m. Abb., S. 158).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der Brücke, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 83 (m. Abb. S. 82).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 144 (m. Abb., S. 229).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel-Museum, Hannover, 29.8.2010-9.1.2011, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-15.2.2011, Kat.-Nr. 81 (m. Abb., S. 111).
- „Keiner hat diese Farben wie ich.“ Kirchner malt, Kirchner-Museum, Davos, 4.12.2011-5.4.2012, S. 29 (m. Abb.).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 184-187 (m. Abb.).





P. Gauguin



Paul Gauguin, Catalogue de l'Exposition de Peintures du Groupe Impressionniste et Synthétiste, 1889, Buch, Art Institute Chicago. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Für die „Exposition universelle“ von 1889 in Paris fertigt Gauguin ein Portefeuille mit elf Zinkbildern an, zehn in schwarzer Tinte und eines rostfarben, gedruckt auf leuchtend gelbem Papier. Mit dieser Gruppe von Zinkdrucken zeigt Gauguin Szenen von seinen Aufenthalten in der Bretagne, auf Martinique und in Arles und verwandelt dort erlebte Beobachtungen in Meditationen über die universelle *Conditio humana*.

Die Qualität der Werke ist bemerkenswert für einen Künstler, der diese Technik nie zuvor verwendet hatte. Gauguin wird quasi von einem Tag auf den anderen zum Meister der Druckkunst. Es gibt keine Hinweise, dass Gauguin sich vor 1888 mit Druckgrafik beschäftigt hat. Ein Brief von Vincent van Gogh an Gauguin vom 10. Oktober 1888 lässt vermuten, dass Gauguin vom Beginn der Arbeit an diesem Projekt an die Zinkografie lediglich als ein probates Mittel betrachtet hat, um kostengünstige Bilder herzustellen; und nicht als Medium für einen originellen künstlerischen Ausdruck. Am 20. Januar 1889, zurück in Paris, schreibt er an van Gogh: „Ich habe eine Reihe von Lithographien begonnen, die veröffentlicht werden sollen, um mich berühmt zu machen. Es geschieht übrigens nach dem Rat und unter der Aufsicht Deines Bruders.“ (zit. nach: Douglas Cooper, ed. Paul Gauguin: 45 Lettres à Vincent, Theo et Jo van Gogh, Gravenhage et Lausanne, 1983, Nr. 35.3). Bereits am 20. Februar teilt er mit, dass er die Arbeit beendet habe (Vincent van Gogh, *Correspondance complete de Vincent van Gogh*, Paris 1960, Nr. 578 à Theo van Gogh, S. 137). Ancourt, der auch für Gauguins Händler Ambroise Vollard arbeitet, druckt eine Auflage von ca. fünfzig Exemplaren auf Bögen von einer lebhaften, gesättigten gelben Farbe, die einem Kanariengelb ähnelt. (Ausst.-Kat. Paul Gauguin, The National Museum of Modern Art, Tokio 1987, S. 167-



Ein Feiertag auf dem Ausstellungsgelände der „Habitations Humaines“, 1889, Holzstich, in: *Journal de l'Exposition universelle*, 1889, Nr. 35, S. 284

168) Mehrere Serien davon werden in einem Pappband mit einem handkolorierten Abzug als Titel zusammengefasst. Die Serie erhält schließlich den Namen „Suite Volpini“, da sie im Café Volpini im Rahmen der Weltausstellung in Paris gezeigt wird: „L'exposition de peintures du groupe impressionniste et synthétiste au café des Arts (café Volpini), sur le Champ-de-Mars en face le Pavillon de la Presse, Paris 1889.“

Da Gauguin keine Ausbildung in der Technik der Druckgrafik hatte, wird sein Ausflug in die Lithografie als sein „Durchbruch in die Moderne“ bezeichnet. Mit der „Suite Volpini“ verkündet Gauguin seinen neuen Status als *Peintre-Graveur* (Maler-Grafiker). Mit Gauguins Blättern werden damals auch druckgrafische Werke seines Freundes Emile Bernard im Café Volpini zu sehen sein. Dieser hatte bereits Erfahrung mit der Lithografie, und deshalb wird vermutet, dass er Gauguin bei dieser Gelegenheit in der Realisierung der elf Blätter unterstützt haben könnte. Gauguin nähert sich der Druckgrafik zu einer Zeit an, in der die Farblithografie das beliebteste Avantgarde-Medium für Künstler ist, obwohl sie von konservativen Kräften stark bekämpft wird. Während das Schwarz auf weißem Papier als akzeptabel für Ausstellungen an offiziellen Orten angesehen wird, entbrennt eine Kontroverse über die Rolle des Farbdruks in der Rangordnung der hohen Kunstmedien, obwohl die Farblithografie seit den frühen Jahren des 19. Jahrhunderts existiert, vor allem in Form von Plakaten, insbesondere denen von Henri de Toulouse-Lautrec. Dennoch gelten farbige Lithografien als vulgär und werden als mit Kommerz und Industrie assoziiert verachtet. Henri Emile Lefort, Künstler und Präsident der Sektion Gravur und Lithografie, vertritt die Ansicht, die Lithografie sei einfach eine Kunst in Schwarz und Weiß.

„SUITE VOLPINI“ 1889



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

Solchermaßen ist die Situation in der Kunstwelt, als Gauguin die „Suite Volpini“ im Rahmen der umfänglichen und aufsehenerregenden Weltausstellung in Paris zeigt, die eine Hommage an den hundertsten Jahrestag der Französischen Revolution markiert. Ausstellungen über Industrie, Ethnografie und Kunst spielen damals eine wichtige Rolle, sie finden unter der majestätischen Kulisse des neu errichteten Eiffelturms statt, dem umstrittenen Monument der Zeit. Gauguin, der die Ausstellung mehrmals besucht, ist fasziniert von der „Exposition coloniale“, bei der Angehörige von mehr als 300 indigenen Völkern aus Annam (Vietnam), Senegal, Gabun und Kongo, Neukaledonien und Tahiti in Paris versammelt wurden, um dort sechs Monate lang in temporären Enklaven unter den Augen der Öffentlichkeit zu leben. Die bildende Kunst spielt auf der Weltausstellung eine ebenso vorzügliche Rolle, sie dient den beteiligten Ländern zur Präsentation ihrer nationalen Identität. Künstler, die nicht zur Teilnahme eingeladen sind, unterwandern die Ausstellung und organisieren sich einen eigenen Raum. Gustave Courbet hat es spektakulär vorgemacht: Als der Salon dessen Gemälde 1855 ablehnt, präsentiert er sie in seinem „Pavillon du Réalisme“ und erntet damit maximale Aufmerksamkeit. So beschlossen auch der nichtgeladene Gauguin und weitere nicht berücksichtigte Kollegen wie Emile Bernard eine Alternative zu finden, um ihre Gemälde und Grafiken auszustellen. Die Gruppe verhandelt mit Monsieur Volpini, dem Leiter des „Café des Arts“ in der Nähe des Trocadéro unweit von der Exposition selbst, um dort unter dem Namen „Groupe impressionniste et synthétiste“ auszustellen.

Neben siebzehn Gemälden von Gauguin, die in Arles während des Besuchs bei van Gogh entstehen, sind auch Werke von Émile Schuffenecker, Emile Bernard, Louis Anquetin, Charles Laval und Georges-



Ausstellung Gustave Courbet, Pavillon du Réalisme in der Avenue Montaigne, Paris 1855.

Daniel de Monfreid zu sehen. Die Mappen mit Grafiken der Künstler sind nur auf Anfrage sichtbar und bleiben somit praktisch ungesehen. „Visible sur demande album de lithographies par Paul Gauguin et Emile Bernard“ beschreibt die Aufforderung zur Äußerung des Besichtigungswunsches. In seinem Skizzenbuch von 1888/89 notiert Gauguin allerdings, dass „fünf Mappen für je fünf- und zwanzig bis vierzig Francs pro Stück“ verkauft worden seien und dass drei weitere Alben an befreundete Künstler verschenkt wurden. Heute befinden sich zehn vollständige Mappenwerke in Museen, fünf in Privatsammlungen, einzelne Abzüge sind verstreut in verschiedenen Sammlungen.

Die „Suite Volpini“ hat kein einheitliches Thema, sondern fasst die verschiedenen Einflüsse in Gauguins künstlerischem Schaffen bis zu diesem Zeitpunkt zusammen. Gauguin verwendet für den Druck keinen traditionellen Kalkstein, sondern Zinkplatten, die zu dieser Zeit zwar als minderwertig gelten, die Verwendung jedoch als eine fortschrittliche angesehen ist. Die Reihenfolge der Motive entspricht den Reisen und Aufenthalten Gauguins. Das heißt, sie beginnt mit den bretonischen Motiven, die während des ersten Besuchs des Künstlers im Jahr 1886 beginnen: „Projet d'asiète (Leda)“, „Baigneuses bretonnes“, „Bretonnes à la barrière“, „Les drames de la mer, Bretagne“. Es folgen die Szenen von seinem Aufenthalt im Juni 1887 in Martinique: „Les Cigales et les Fourmis“ und „Pastorales Martinique“. Zurück in Europa folgt im Jahr 1888 Gauguins zweiter Aufenthalt in der Bretagne von Januar bis Oktober 1888, es endet mit seiner Reise zu Vincent van Gogh zwischen Oktober und Dezember 1888: die drei Blätter „Les misères humaines“, „Les Laveuses“ und „Les Vieilles Filles (Arles)“ dokumentieren das Treffen der beiden unterschiedlichen Charaktere im „Gelben Haus“. [MvL]

PAUL GAUGUIN

1848 Paris – 1903 Atuona

Les misères humaines. 1889.

Zinkdruck, Tusche, Aquarell, handkoloriert.

Mongan/Kornfeld/Joachim 11 Aa (von B). Rechts unten in der Platte signiert und datiert, darüber mit Tusche signiert. Einziger handkolorierter Erstabzug. Auf gelbem Velin. 28,2 x 23 cm (11.1 x 9 in). Papier: 35,4 x 29,5 cm (13.9 x 11.6 in).

Motiv 10 der Folge: „Suite Volpini, 10 Zincographies“,
Erstausgabe herausgegeben vom Künstler im Mai 1889.
Gedruckt von Edouard Ancourt, Paris. [KT]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,40 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/N}

\$ 200,000 – 300,000

- Einziger von Gauguin handkolorierter Erstabzug dieses Motivs auf dem seltenen gelben Papier der Erstausgabe
- Blatt aus der „Suite Volpini“, Gauguins erstem künstlerischem Manifest in grafischer Form, mit dem er sich 1889 bei der grundlegenden Ausstellung im Pariser Café Volpini präsentiert
- Verweis auf Gauguins eindrucksvolles, im Vorjahr entstandenes Gemälde „Misères humaines – Vendanges à Arles“ von 1888, heute Sammlung Ordrupgaard, Kopenhagen
- Einst in der Sammlung von Gustave Fayet, bedeutender Mäzen Gauguins und Förderer der Symbolisten

PROVENIENZ

- Sammlung Gustave Fayet (1865-1925), Abbaye de Fontfroide.
- Sammlung Samuel Josefowitz (1921-2015), Lausanne.
- Privatsammlung Europa (2002 erworben: Christie's 4.2.2002).

AUSSTELLUNG

- Collector's Gallery, McNay Art Institute, San Antonio, Texas, Nov./Dez. 1976, Nr. W2.
- Gauguin and the School of Pont-Aven, Prints and Paintings, Royal Academy of Arts, London, 9.9.-19.11.1989; National Gallery of Scotland, Edinburgh, 4.12.1989-4.2.1990, Nr. G8 (m. Abb. S. 56).
- Gauguin and the School of Pont-Aven, Indianapolis Museum of Art; The Walters Art Gallery, Baltimore; Montreal Museum of Fine Arts; The Dixon Gallery and Garden, Memphis; San Diego Museum of Art; Portland Art Museum; Museum of Fine Arts, Boston, Sept. 1994-Sept. 1996, Nr. 7a (m. Abb.).

LITERATUR

- Vgl. Marcel Guérin, L'Œuvre gravé de Gauguin, Bd. I, Paris 1927, Nr. 5 (m. Abb.).
- Christie's, London, Impressionist and Modern Art (Evening Sale), Auktion 4.2.2002, Los 25 (m. Abb.).





Paul Gauguin, Weinlese in Arles. Menschliches Elend, 1888, Öl auf Leinwand, Ordrupgaard Museum, Kopenhagen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

„Les misères humaines“ ist das einzige Werk aus der „Suite Volpini“, das Gauguin nicht in Schwarz drucken lässt, sondern für das er die Zinkplatte in einer Rötlich- beziehungsweise rosttonigen Farbe einfärben lässt, um damit eine gewisse erdige Anschauung zu erreichen. Zudem verdichtet Gauguin das Motiv mit seiner nachträglichen Kolorierung, was dem Druck an sich eine Einmaligkeit verleiht: Mit dem behutsamen Einsatz von zarten Aquarelltönen, bisweilen mit Gouache gehöhnt, verwandelt Gauguin die geheimnisvolle Szene in eine fein ausgewogene, lavierte Federzeichnung.

Vom 20. Oktober bis Weihnachten 1888 besucht Gauguin Vincent van Gogh nach dessen häufigerer Aufforderung endlich im südfranzösischen Arles und sie malen dort gemeinsam ähnliche Motive, zelebrieren die Schönheit des Verschiedenen, das zugleich von Vergangenheit und Gegenwart inspiriert ist. Gauguin ist dabei interessiert, die neuen Motive mit Erinnerungen an bereits beste-

hende Werke zu verbinden, die er in sich trägt. So malt er in dem zur Zinkografie verwandten Gemälde „Weinlese in Arles. Menschliches Elend“ Frauen in Kostümen aus der Bretagne – wo er sich zuvor aufgehalten hatte – und versetzt die Szene in einen Weinberg bei Arles (Abb.).

In der Zinkografie „Les misères humaines“ (Menschliches Leid) reduziert Gauguin die Vorlage deutlich und stellt eine seiner Lieblingsfiguren im Zentrum der Szene heraus: eine verzweifelt, vielleicht auch trotzig dreinblickende junge Frau, die ihren Kopf auf ihre Fäuste stützt. Eine Pose, die an Albrecht Dürers Darstellung der „Melencolia I“ aus dem Jahr 1514 denken lässt (Abb.). Das Motiv taucht häufig in Gauguins Gemälden, Zeichnungen und Grafiken auf, sowohl auf denen, die in Arles entstehen, als auch später in Werken, die Gauguin sich etwa in Tahiti ausdenken wird: anstatt von Frauen umgeben zu sein, die roten Seetang an der bretonischen Küste sammeln, wie zu sehen im Gemälde, sitzt das Mädchen ostensiv, wohl in tiefsinniger Träumerei versunken vor einem freund-



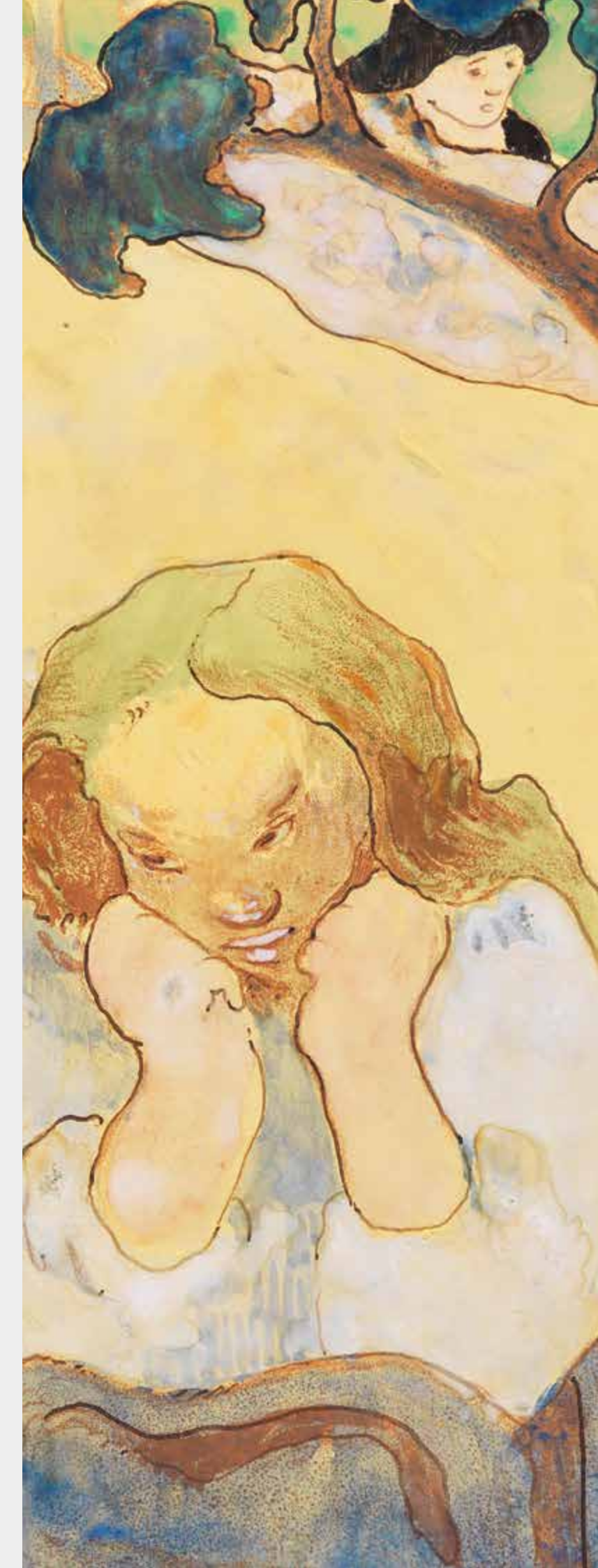
Paul Gauguin, Misères humaines, 1889, Aquarell auf Papier, Fondation Dina Vierny, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Albrecht Dürer, Melencolia I, 1514, Kupferstich auf Papier, Kunsthalle Karlsruhe.

lich dreinblickenden jugendlichen Knaben. Ein Baum, dessen geschwungene Form von einem japanischen Holzschnitt inspiriert sein könnte, markiert den Raum einer Landschaft, ein Loch in der Baumkrone gibt den Blick frei auf den Kopf einer schwarz gekleideten Gestalt, die hinter der Steinmauer im Hintergrund vorbeizuschleichen scheint. Die Bildsprache ist symbolisch und introspektiv zugleich: Sie verschließt den Horizont und rückt das buchstäbliche und geistige Gewicht der jungen Frau in den Vordergrund. Wie der Titel andeutet, thematisiert Gauguin eine von Traurigkeit oder Nachdenklichkeit geprägte Gemütsstimmung, die er vielfach seinem zukünftigen Werk zugrunde legen wird. [MvL]

Weitere Werke aus dieser Privatsammlung werden ebenfalls in unserem Modern Art Day Sale angeboten (Samstag, 10. Dezember 2022, Los 455, 489, 527).



PAUL GAUGUIN

1848 Paris – 1903 Atuona

Les vieilles filles à Arles. 1889.

Zinkdruck, Aquarell, Gouache, handkoloriert.

Mongan/Kornfeld/Joachim 9 Aa (von B). Links unten in der Platte signiert.

Einziger handkolorierter Erstabzug. Auf gelbem Velin.

32 x 32,5 cm (12,5 x 12,7 in). Papier: 32 x 33 cm (12,5 x 12,9 in).

Motiv 8 der Folge: „Suite Volpini, 10 Zincographies“,
Erstausgabe herausgegeben vom Künstler im Mai 1889.

Gedruckt von Edouard Ancourt, Paris.[KT]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,42 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 ^{R/M}

\$ 60,000 – 80,000

- Einziger von Gauguin handkolorierter Erstabzug dieses Motivs auf dem seltenen gelben Papier der Erstausgabe
- Blatt aus der „Suite Volpini“, Gauguins erstem künstlerischem Manifest in grafischer Form, mit dem er sich 1889 bei der grundlegenden Ausstellung im Pariser Café Volpini präsentiert
- Das Motiv der Arlésiennes teilt Gauguin mit van Goghs „Arlésienne“ im Musée d’Orsay, Paris – sein eigenes Gemälde „Arlésiennes (Mistral)“ befindet sich im Art Institute, Chicago
- Einst in der Sammlung Anson C. Goodyear, Gründungsmitglied und erster Präsident des Museum of Modern Art, New York



PROVENIENZ

- Vermutlich Frederick Keppel & Co., New York.
- Sammlung Anson Conger Goodyear (1877-1964), New York.
- Gerald P. Peters Fine American Paintings, Santa Fe, New Mexico (Nr. GP - 222).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Europa (2002 erworben).

AUSSTELLUNG

- Gauguin and the School of Pont-Aven, Prints and Paintings, Royal Academy of Arts, London, 9.9.-19.11.1989; National Gallery of Scotland, Edinburgh, 4.12.1989-4.2.1990, Nr. G9 (m. Abb. S. 57).
- Gauguin and the School of Pont-Aven, Bunkamura Museum of Art, Tokio, April-Mai 1993.
- Gauguin and the School of Pont-Aven, Indianapolis Museum of Art; The Walters Art Gallery, Baltimore; Montreal Museum of Fine Arts; The Dixon Gallery and Garden, Memphis; San Diego Museum of Art; Portland Art Museum; Museum of Fine Arts, Boston, Sept. 1994-Sept. 1996, Nr. 8 (m. Abb.; nicht an allen Orten ausgestellt).

LITERATUR

- Vgl. Marcel Guérin, L'Œuvre gravé de Gauguin, Bd. I, Paris 1927, Nr. 11 (m. Abb.).
- Christie's, London, Impressionist and modern works on paper, Auktion 7.2.2002, Los 337 (m. Abb.).



Paul Gauguin, *Arlésiennes (Mistral)*, 1888, Öl auf Leinwand, Art Institute Chicago. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Vincent van Gogh, *L'Arlésienne – Madame Ginoux mit Handschuhen und Schirm*, 1888, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.

Der zeitlich wohl letzte Druck aus der „Suite Volpini“ trägt den Titel „Les vieilles filles à Arles“ (Die alten Jungfrauen von Arles). Diesem zunächst schwarz auf die Zinkplatte gezeichneten und anschließend vom Drucker abgezogenen Motiv verändert Gauguin mit seiner nachträglichen Kolorierung zu etwas einzigartigem: mit dem behutsamen Einsatz von zarten Aquarelltönen, bisweilen mit Gouache vermischt, entsteht die bezaubernde Wiedergabe einer Szene, eine sehr persönliche Erinnerung an eine geisterhafte Begegnung. Das Motiv entspricht im Wesentlichen einer direkten Übersetzung des Gemäldes „Arlésiennes (Mistral)“ (Frauen aus Arles (Mistral)) aus dem Jahr 1888, heute in der Sammlung des Art Institute of Chicago. (Abb.) In der Figur im Vordergrund erkennt man eine Ähnlichkeit mit Madame Ginoux aus dem Gemälde „Le Café de nuit à Arles“ (Wir zeigen hier ein gleichzeitig entstandenes Porträt in der Ausführung von Vincent van Gogh (Abb.)) Auf ihrem Weg durch einen öffentlichen Garten in Arles halten sich die Frauen ihre Tücher vor das Gesicht, um sich vor dem Mistral, dem kalten Wind der Provence, auf den sich Gauguin im Titel des Gemäldes bezieht, zu schützen. Auch die Bäume erscheinen wie eingewickelt und stehen in seltsamen konischen Formen am Rande des Weges. Ein mit zarten Pinselstrichen geformter Busch versperrt den Weg und behindert die Prozession der Figuren, die Beobachtung eines Gefühls von beobachtendem Stillstand. Am Bildrand rechts lässt Gauguin einen widerspenstigen jungen Baum aus der Begrenzung des Bildes entkommen. Mit der Zinkografie über-

nimmt Gauguin das Wesentliche aus dem kraftvollen und rätselhaften Gemälde „Arlésiennes (Mistral)“, es ist eine Szene, die Gauguin in dem öffentlichen Garten direkt gegenüber von van Goghs „Gelbem Haus“ sieht. Mit großen, flächigen Farbflächen, mit einer willkürlichen Handhabung des Raums und den rätselhaften Silhouetten veranschaulicht Gauguin seine Suche nach bildlicher Harmonie und symbolischem Gehalt. Hier wandern vier in Tücher gehüllte Frauen langsam durch den Garten. Die beiden, die dem Betrachter am nächsten stehen, wenden ihren Blick ab und bedecken neugierig ihren Mund. Ihre düsteren Umriss spiegeln die beiden orangefarbenen Zapfen wider, die wahrscheinlich gegen den Frost eingewickelte Sträucher darstellen. Die Bank am linken oberen Rand des Weges steigt steil an und widersetzt sich einer logischen Perspektive. Ebenso rätselhaft ist der geheimnisvolle Busch auf der linken Seite, in den Gauguin bewusst Formen eingebettet hat, die Augen und eine Nase andeuten und den Eindruck einer seltsamen, wachsamen Präsenz erwecken. Mit seiner Aura verdrängter Emotionen und einer schwer fassbaren Bedeutung erforscht „Arlésiennes (Mistral)“ die Zweideutigkeiten, Geheimnisse und Emotionen, die Gauguin den Erscheinungen zugrunde legt. [MvL]

Weitere Werke aus dieser Privatsammlung werden ebenfalls in unserem Modern Art Day Sale angeboten (Samstag, 10. Dezember 2022, Los 455, 489, 527).





KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Straße im Norden. 1906.

Öl auf Karton.


Links unten signiert und datiert. Verso erneut signiert und betitelt „Straße im Norden“. 50 x 70,5 cm (19,6 x 27,7 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin dokumentiert.

Auflagezeit: 09.12.2022 – ca. 17,44 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/D, F

\$ 250,000 – 350,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- **Jugendliche Radikalität in Motiv und Farbe**
- **Arbeiten des Künstlers aus dieser frühen Schaffensphase befinden sich fast ausschließlich in Museumsbesitz**
- **Entstanden im Sommer auf der Insel Alsen bei Emil Nolde, den Schmidt-Rottluff 1906 als Mitglied gewinnen kann**
- **Äußerst seltenes Werk der Frühzeit, die auf dem Auktionsmarkt kaum vertreten ist (Quelle: artprice.com)**
- **Umfangreiche Ausstellungshistorie**



Noldes Fischerhaus auf der Insel Alsen, um 1905/1910.

© Nolde-Stiftung Seebull 2022

PROVENIENZ

- Galerie Rosenbach, Hannover.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1987 vom Vorgenannten erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

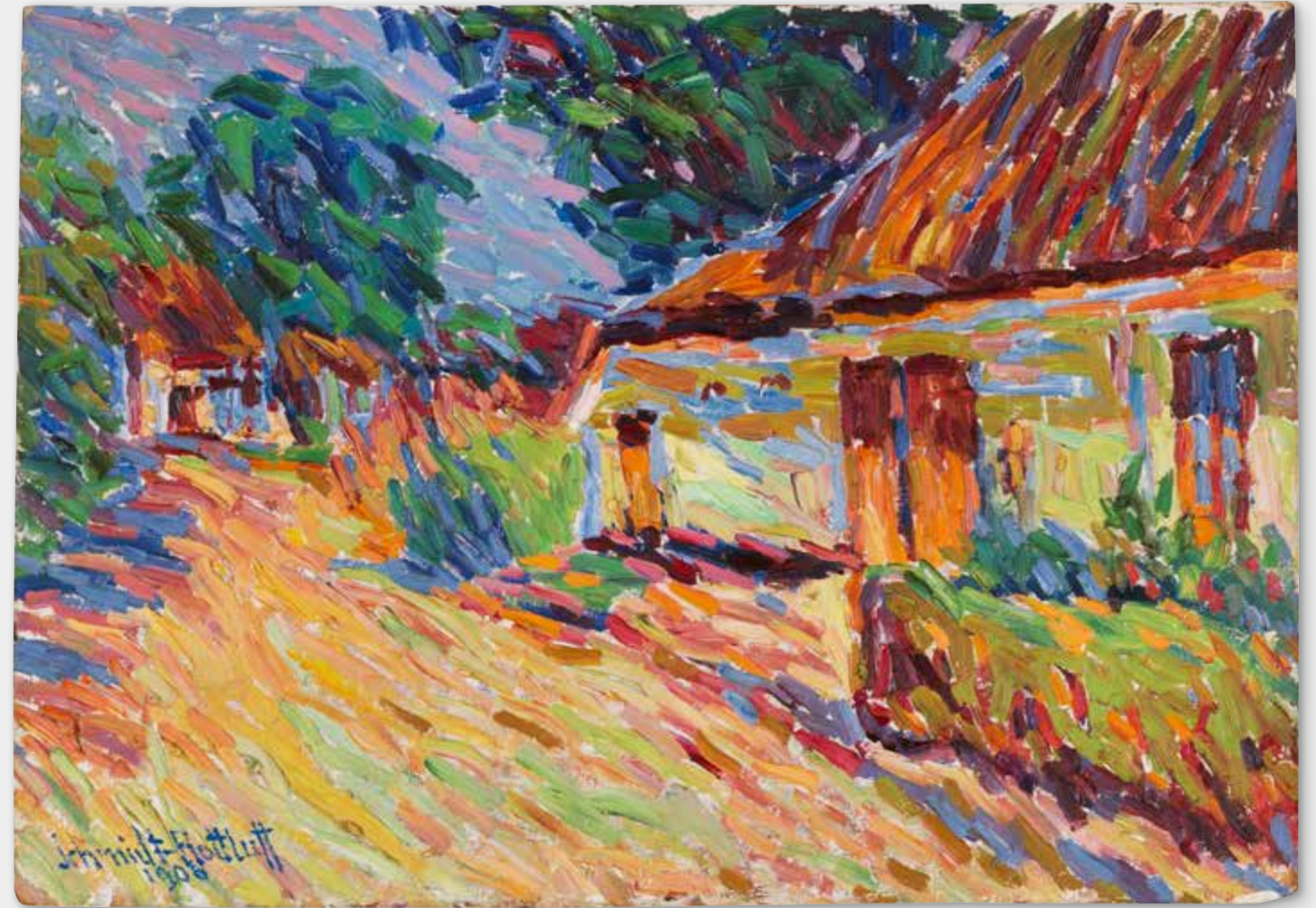
AUSSTELLUNG

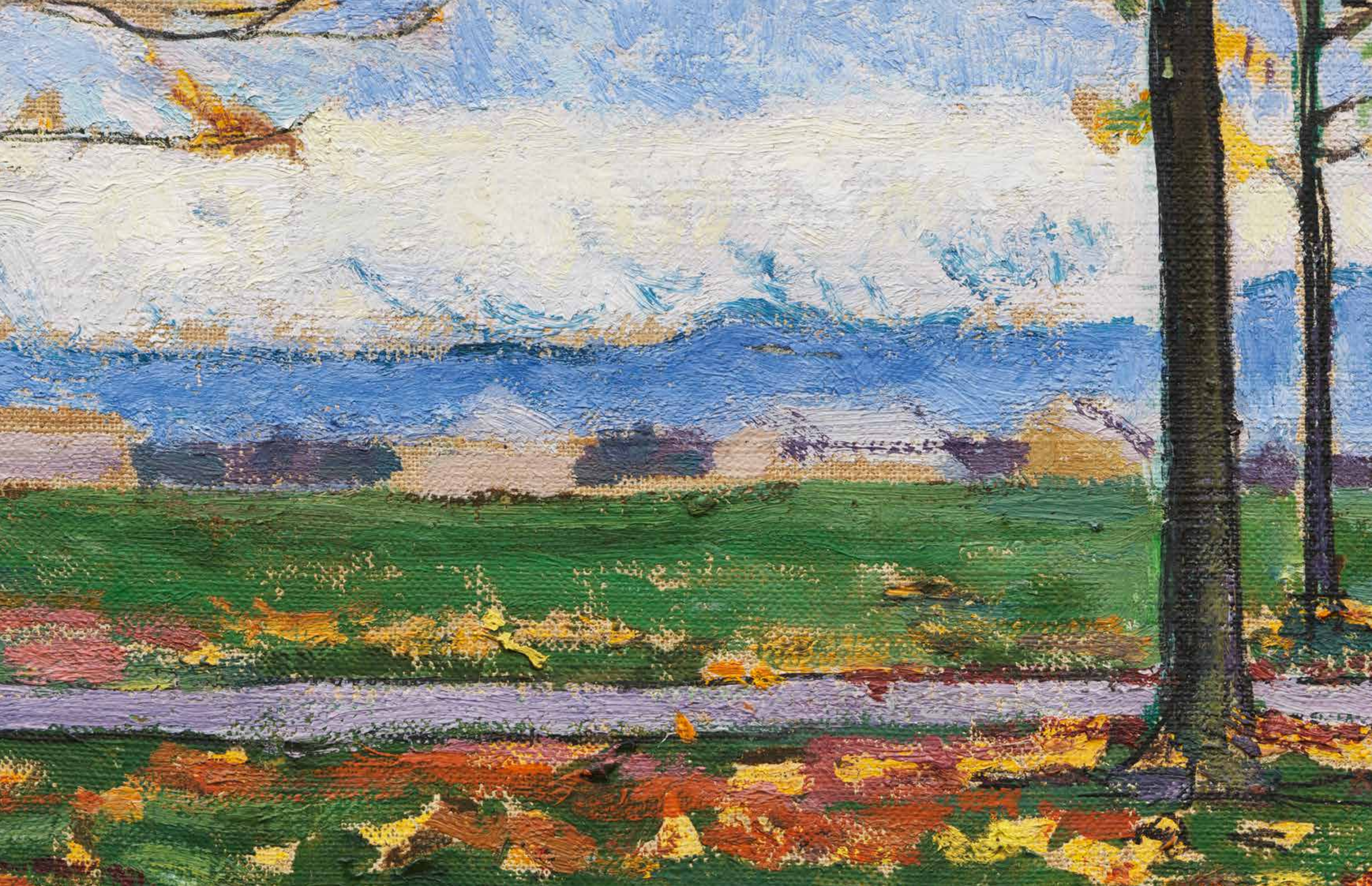
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus München, 2.7.9.-3.12.1989, S. 220, Kat.-Nr. 24 (m. SW-Abb., Farbtaf. 5).
- Vincent van Gogh und die Moderne 1890-1914, Museum Folkwang, Essen, 11.8.-4.11.1990; Vincent van Gogh Museum, Amsterdam, 16.11.1990-18.2.1991, Nr. 154.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Farben des Lichts, Paul Signac und der Beginn der Moderne von Matisse bis Mondrian, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 1.12.1996-16.2.1997; Musée de Grenoble, 9.3.-25.5.1997; Kunstsammlungen zu Weimar, 15.6.-31.8.1997, Kat.-Nr. 103.
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatl. Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 78 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 119 (m. Abb.).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 64 (m. Abb.).

- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 5 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 64-65 (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 122-123 (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 260 (m. Abb.).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Noldes Beiträge zu den Aktivitäten der „Brücke“, in: Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 53-55, hier S. 55, bes. Anm. 14.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 207, SHG-Nr. 262 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Heinz Spielmann (Hrsg.), Brücke-Almanach 1998, Lyonel Feininger, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel. Künstlerfreundschaften, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 1998, S. 145 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 33, SHG-Nr. 37 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 46, 53, Abb. 27.





FERDINAND HODLER

1853 Bern oder Gurzelen – 1918 Genf

Kastanienallee bei Biberist. 1898.

Öl auf Leinwand.

Bätschmann/Müller 266. Loosli 2352. Rechts unten signiert und datiert sowie gewidmet: „A mon Amie Monsieur Oscar Miller“. 38 x 55 cm (14,9 x 21,6 in). [SM]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,46 h ± 20 Min.

€ 1.400.000 – 1.800.000 ^{RP}

\$ 1,400,000 – 1,800,000

PROVENIENZ

- Sammlung Oscar Miller, Biberist (seit 1898, direkt vom Künstler erhalten).
- Privatsammlung Schweiz (durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 2012: Christie's, 24.9.2012).
- Privatsammlung (2012 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Paul Müller, Parallelismus. Hodlers programmatischer Anspruch, in: outlines, Hrsg. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Bd. IV, Zürich 2009, S. 112 (m. Abb.).
- Christie's, Zürich, Auktion 24.9.2012, Los 203.

- Ferdinand Hodler gilt als führender Vertreter der Schweizer Kunst und ist neben Paul Cézanne, Vincent van Gogh oder Edvard Munch eine der prägendsten Figuren der Moderne
- Frühes Schlüsselwerk, in dem Hodler horizontale und parallele Strukturen in seine Landschaftsmalerei einführt
- Aus namhafter Provenienz – Oscar Miller gehört zu den wichtigsten Sammlern der Schweizer Moderne
- Herzstück der Sammlung Miller, persönlich gewidmet und über 100 Jahre in Familienbesitz bewahrt

„Es ist die Mission des Künstlers, dem Unvergänglichen der Natur Gestalt zu geben, ihre innere Schönheit zu enthüllen.“

Ferdinand Hodler, in: Über die Kunst, 1897.





Ferdinand Hodler, Kleine Platane, um 1891, Öl auf Leinwand, Musée d'art et d'histoire de Genève.



vor, studiert intensiv etwa die Einwirkung des Tageslichts auf die Landschaft und ihre farblichen Veränderungen in den Jahreszeiten. Eine symbolisch aufgeladene Deutung der Natur wie noch mit dem Gemälde „Herbstabend“ (Abb.) tritt bei „Kastanienallee“, obwohl doch recht verwandt, in den Hintergrund. Vielmehr sucht Hodler den für ihn richtigen Standpunkt im rechten Winkel zu dem, was er wie durch den Sucher einer Kamera sieht, jene parallel im Hintergrund verschwindenden, waagerechten Landschaftslinien mit Wiesen, Häuserreihen, Jurakette unter bewegtem Himmel, um dann die Senkrechten, wie hier die sechs Bäume, zu platzieren und in der Komposition symmetrisch zurechtzurücken. Der Baum, wie hier bisweilen wie ein Porträt umgesetzt, wie etwa auch jene kleine Platane inmitten einer weiten Landschaft (Abb.), spielt bei Hodler eine wesentliche Rolle: Er benutzt ihn zum einen zur Identifizierung der eigenen Existenz, zum anderen als rein formales und künstlerisches Stilmittel, als ordnende Eingriffe zwischen Natur und Zivilisation. Der Baum als symbolisches und auch formales Motiv ordnet gleichsam diese Bildkomposition. Im Unterschied zu den tonigen, weichen Farben der „paysages intimes“, schlichte, einfach wiedergebende Landschaftsmalerei seiner Frühzeit, verwendet Hodler nun gegen Ende des Jahrhunderts auch eine kräftigere und klarere Farbpalette. Vorder- und Hintergrund lässt Hodler durch satte Tonwerte gleichwertig erscheinen und vernachlässigt damit auch die Luftperspektive. Mit der strengen Ordnung entdeckt der schon reifere Künstler ein zusätzliches Darstellungsmittel für sein symmetrisches Kompositionsschema, den Parallelismus zwischen nahem Vordergrund und einem ebenso flach gehaltenen Mittelgrund, über dem sich die Schleierwolken am Himmel frei verschieben.

Das von klarer Luft beseelte, herbstliche Motiv der jungen, bald entlaubten Kastanienbäume vor hellblauem, mit weißem Nebel durchzogenem Himmel über der Kastanienallee bei Biberist ist in kräftigem Kolorit und freiem, dennoch zartem Pinselduktus festgehalten. Im Hintergrund des Gemäldes ist schmal die Jurakette in der Umgebung von Solothurn ersichtlich. Nicht nur das Motiv, sondern auch die Widmung am unteren Bildrand „A mon Ami Monsieur Oscar Miller“ lässt darauf schließen, dass das Gemälde der Kastanienallee bei Biberist vermutlich im Zusammenhang mit einem Besuch des Künstlers beim Sammler in Biberist, einer Gemeinde unweit von Solothurn, entsteht.

Um 1890 lassen sich wichtige Änderungen in Hodlers Landschaftsmalerei ablesen, ein Ergebnis ausgiebiger Landschaftsstudien etwa in der Gegend um Salève. Zunächst ist es die kräftigere Farbpalette, vor allem aber ist es die Gliederung der Motive in horizontale Parallelen, die Idee, die Natur in gleichlaufende Schichtungen zu gliedern, sowie mit dem Einsatz von Spiegelungen weitere wichtige Gestaltungsmittel zu kreieren, die seinem Werk jene für den Künstler so klare Struktur verleihen. Dabei geht Hodler empirisch



Ferdinand Hodler, Herbstabend, 1892, Öl und Tempera auf Leinwand, Musée d'art et d'histoire de Neuchâtel.



„Ein paar unserer Bekannten wissen, wie sehr ich schon vor unserer Hodlerzeit die Einfachheit in den Vordergrund gestellt habe. Und doch ist sie mir erst durch Hodler erschlossen worden. Durch seine Bilder und durch seine Persönlichkeit.“

Oscar Miller, Wie ich zu meinen Bildern kam und was sie mir sagen, 1903.

Provenienz

Oscar Miller (1862–1934), Direktor der Papierfabrik in Biberist, beginnt Ende des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Sammlung zeitgenössischer Kunst aufzubauen mit Werken unter anderem von Amiet, Buchser, Hodler, Kirchner und Vallotton. Zudem veröffentlicht Miller zahlreiche kunstkritische Texte, in denen er sich mit seiner Kunstsammlung und der zeitgenössischen Kunst in der Schweiz auseinandersetzt. Im November 1897 erwirbt Miller sein erstes Gemälde von Ferdinand Hodler, „Anbetung“ von 1894, ein Werk, das sich heute als Leihgabe der Gottfried Keller-Stiftung im Museo Cantonale d'Arte, Lugano, befindet. In einem Brief bedankt sich der Künstler für den Ankauf Oscar Millers am 11. November 1897: „Es hat mich sehr gefreut, dass Ihnen und Frau Miller das Bild die Adoration so gut gefallen hat. [...] Es freut mich namentlich auch, dass es in Ihrem Besitz ist, ein Bild bei Ihnen ist wie ein gut versorgtes Kind.“ Miller wird rund zwanzig Gemälde des Künstlers vornehmlich vor 1900 erwerben. „Ein paar unserer Bekannten wissen, wie sehr ich schon vor unserer Hodlerzeit die Einfachheit in den Vordergrund gestellt habe. Und doch ist sie mir erst durch Hodler erschlossen worden. Durch seine Bilder und durch seine Persönlichkeit“, dies beschreibt Millers Begeisterung für die Kunst Ferdinand Hodlers (Oscar Miller, Wie ich zu meinen Bildern kam und was sie mir sagen, 1903). Über zehn Jahre später bot er der Gottfried Keller-Stiftung 14 von damals 15 in seinem Besitz befindlichen Gemälden Ferdinand Hodlers zum Kauf an. Vermutlich handelt es sich bei dem einen Werk, das Miller für sich behalten wollte, genau um „Kastanienallee bei Biberist“, und dies insbesondere auch, weil es das einzige Hodler-Werk in Millers Besitz ist, welches der Künstler speziell ihm widmet. Ein großer Teil der Sammlung von Oscar Miller befindet sich heute im Kunstmuseum Solothurn. Das Gemälde „Kastanienallee bei Biberist“ ist bis 2012 verborgen immer im selben Familienbesitz geblieben. [MvL]





GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Kreis, Kreise (Interferenzen). 1975.

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand auf Holz.

Verso signiert, datiert, betitelt, bezeichnet „aus der Serie Interferenzen 1970 –“ und gewidmet. 72 x 72 x 7 cm (28.3 x 28.3 x 2.7 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv registriert unter der Nummer GU.75.114 und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das Uecker-Werkverzeichnis.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,48 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 R/D, F

\$ 140,000 – 180,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Berlin

(direkt vom Künstler erworben, seither in Familienbesitz).

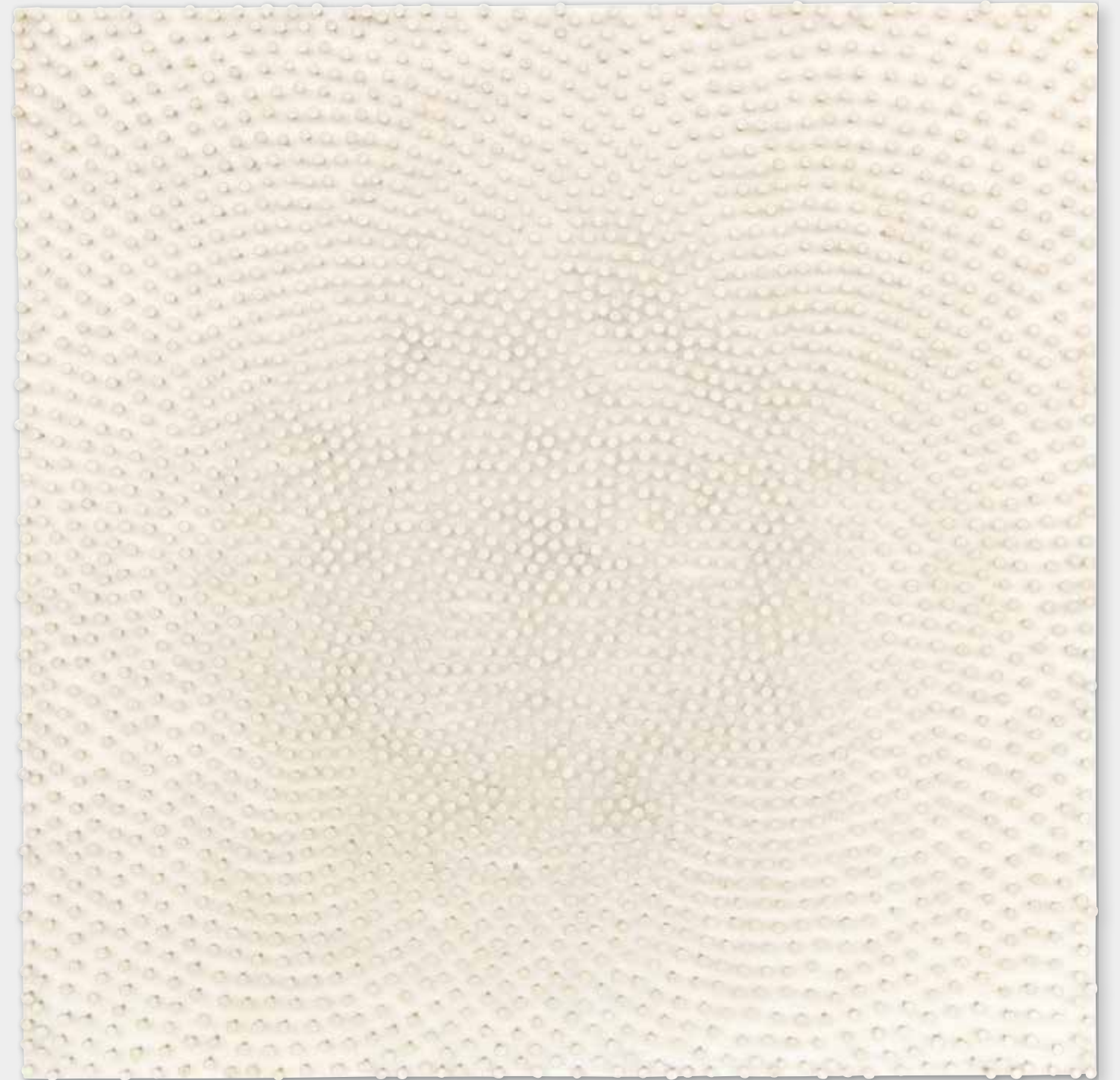
- **Eines der seltenen frühen Nagelbilder, die durch ihre sanft-poetische Bildsprache überzeugen**
- **Frühes, qualitativ herausragendes Zeugnis von Ueckers Auseinandersetzung mit dem von einem Zentrum ausgreifenden Bewegungsmoment**
- **Ueckers Inspiration ist die Natur: die sanften, flüchtigen Wellenformationen, die ein fallender Stein auf der Wasseroberfläche hinterlässt**
- **Seit Entstehung in Familienbesitz und nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Arbeiten aus Ueckers bedeutendem Frühwerk befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie u. a. der Tate Modern, London, dem Museum of Modern Art, New York, und dem Centre Pompidou, Paris**

„Wenn Sie meine Arbeiten sehen, werden Sie bemerken, daß diese durch das Licht ihre Wirklichkeit erhalten. Ihre Intensität ist durch das einwirkende Licht wandelbar und vom Standort des Betrachters veränderlich. Diese Objekte fordern Ihre Aktivität heraus und erhalten dadurch ihre Lebendigkeit.“

Günther Uecker, zit. nach: Dieter Honisch/Museum Folkwang Essen (Hrsg.): Lenk, Mack, Pfahler, Uecker, XXXV Biennale di Venezia. Padiglione Tedesco, Stuttgart 1970, Heft „Uecker“, S. 4.

Der Nagel als anonymes, industrielles Produkt wird in Ueckers Œuvre zum Träger intensiven geistigen Ausdrucks und zum Gestalter poetischer Schöpfungen, wie sie gerade im Frühwerk kaum sanfter und feinsinniger sein könnten. In „Kreis, Kreise (Interferenzen)“ aus dem Jahr 1975 setzt Uecker sich mit dem physikalischen Prinzip der Wellenüberlagerung auseinander, wie es auch in der freien Natur vielfach anzutreffen ist. Seien es die sanften Überlagerungen wellenförmiger Bewegungsmomente, die der Wind in die Weite eines Kornfeldes zeichnet, oder aber die kreisförmig ausgreifenden, sich teils überlagernden Wellenformationen, die ein fallender Stein auf der Wasseroberfläche hinterlässt. Weite Felder, Wasser, Wind, Bäume, Sand und Meer sind bis heute die bedeutenden Inspirationsquellen des Künstlers, die Phänomene der Natur, die Uecker begeistern und zu seinen einzigartigen Schöpfungen antreiben. Unter dem Titel „Kreis, Kreise“ listet Honisch für das Jahr 1965 eine erste, weit genagelte Arbeit im Format 60 x 60 Zentimeter. Danach entwickelt sich das Thema zu einem der zentralen Impulse in Ueckers Frühwerk und kehrt – auch vereinzelt unter anderen Titeln – regelmäßig wieder, wobei die Nagelung bis in die 1970er Jahre hinein, wie auch in unserer faszinierenden Komposition, zunehmend dichter und feiner moduliert wird.

Im Gegensatz zu den weißen Nagelfeldern, von denen sich ein besonders frühes Beispiel aus dem Jahr 1964 in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, befindet, greifen bei der zeitlich parallel einsetzenden Motivik von „Kreis, Kreise (Interferenzen)“ die sich überlagernden Bewegungsmotive von einem Zentrum nach außen und verleihen auf diese Weise der Nagelung eine besonders konzentrierte Spannung und raumgreifende Dynamik, die an Ueckers ebenfalls dem Frühwerk zuzuordnenden rotierenden „Lichtscheiben“ erinnert. Ab den 1980er Jahren wird die Auseinandersetzung mit dieser für das Frühwerk zentralen Bewegungsmotivik zunehmend grober, aber auch kraftvoller in der Umsetzung. Uecker ist sich in seinem Schaffen bis heute treu geblieben und hat sich doch stetig gewandelt: Seine Nagelbilder werden zunehmend grober und damit kraftvoller und dynamischer, aber sie haben zugleich nie mehr so eine faszinierende Poesie des Ausdrucks erreicht, wie sie allein die subtilen Kompositionen des Frühwerks, mit ihren sanft ausbalancierten Bewegungsmomenten auszeichnet. Scheinbar schwerelos und flüchtig schweben diese weich modulierten Strukturen an unserem Auge vorbei, wandeln und verlebendigen sich durch den Wechsel des Lichtes und faszinieren uns täglich aufs Neue. [JS]



JAN SCHOONHOVEN

1914 Hof van Delft – 1994 Delft

R 70-41. 1970.

Relief. Pappe, Papier und Latexfarbe auf Holz.

Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet. 48 x 33 cm (18.8 x 12.9 x 4 in).

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,50 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R,F

\$ 100,000 – 150,000

PROVENIENZ

· Sammlung Prof. Max Imdahl, Bochum (direkt vom Künstler).

· Privatsammlung Süddeutschland

(1989 aus dem Nachlass des Vorgenannten erworben, bis 2016).

· Privatsammlung Schweiz (seit 2016).

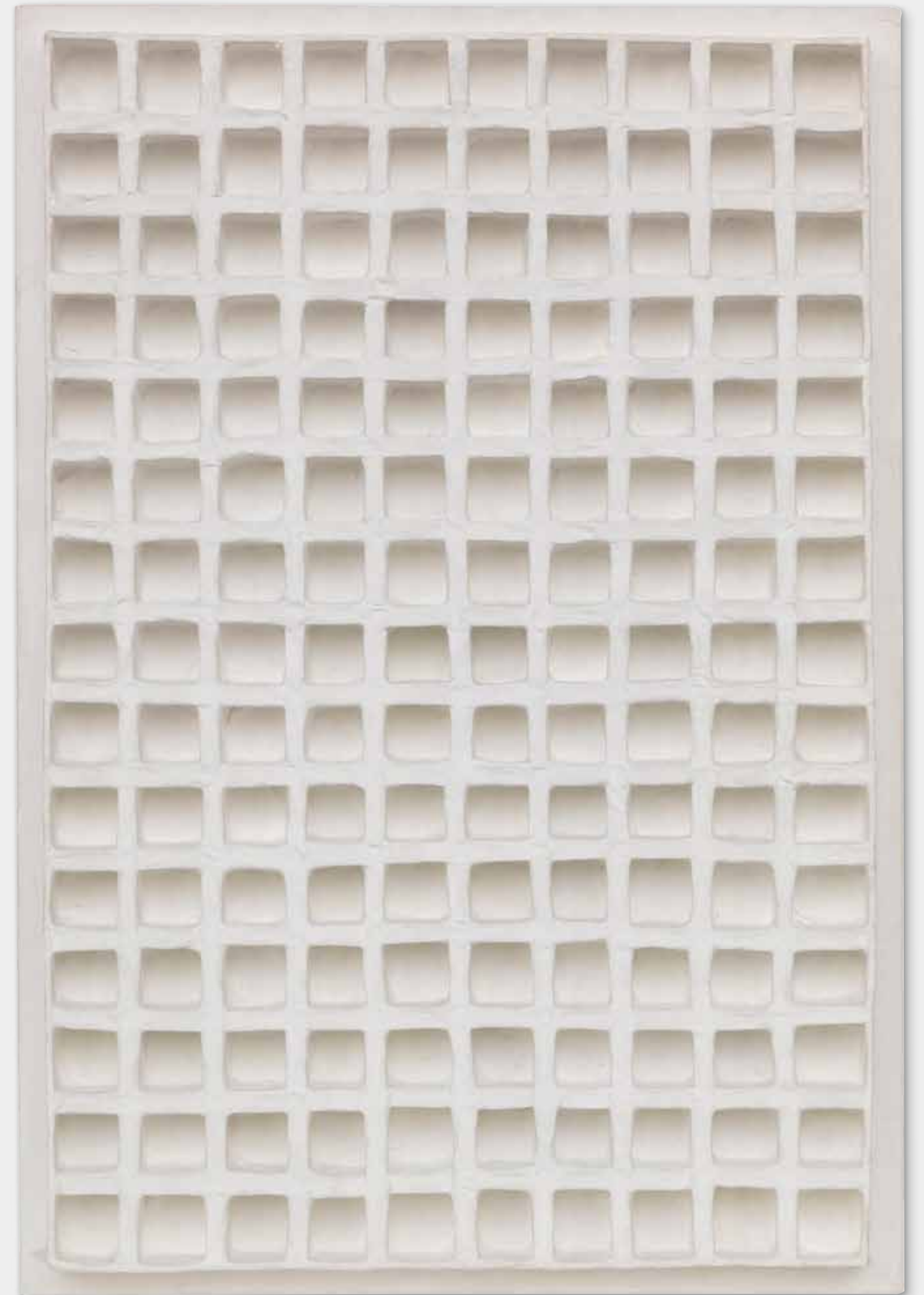
LITERATUR

· Ketterer Kunst, Auktion 433, Kunst nach 1945 I, 11.6.2016, Los 952.

- Frühes, radikal reduziertes Relief des gefeierten niederländischen „ZERO“-Protagonisten
- Eine vergleichbare Arbeit aus dem Jahr 1970 befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York
- Aus der Sammlung des berühmten Kunsthistorikers Max Imdahl
- 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
- Schoonhovens monochrom weißes Hauptwerk zählt heute neben den Werken von Manzoni, Fontana, Uecker und Castellani zu den bedeutendsten Beiträgen der europäischen „ZERO“-Kunst

„Max Imdahl, dem die klarsten Niederschriften zum Werk Schoonhovens zu verdanken sind, bleibt bei noch so werktreuen Formulierungen der ungenannte Bedeutungsüberschuss der weißen Reliefs stets bewußt, ihr sprachlich Uneingeholtes.“

Hanno Reuther, Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 9, S. 7.





Schoonhovens Atelier in Delft, 1972. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

„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.

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 (zit. nach: 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 konzentrierten 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 informellen Kompositionen dieser Jahre basiert. Hier jedoch

findet Schoonhoven bereits zu der sein weiteres Schaffen prägenden, antiakademischen Materialität des Papiermaché. Allerdings sollte erst die zunehmende formale Reduktion – wie in „R 70-41“ – hin zu streng geometrischen Reihungen von Rechtecken oder Quadraten in den Folgejahren für die Einbeziehung des lebendigen Spiels von Licht und Schatten grundlegend sein. Der Grundstruktur des Quadrates kommt in Schoonhovens Schaffen eine entscheidende, geradezu prototypische Rolle zu, da der Künstler darin den reinsten Ausdruck einer geometrischen Grundform sieht, die für alle anderen geometrischen Formen grundlegend ist. „R 70-41“ ist damit in besonderer Weise exemplarisch für Schoonhovens Schaffen: Es basiert auf einer vervielfachten Reihung von Quadraten, aus deren Zusammenstellung Schoonhoven ein großes Rechteck entwickelt. Schoonhovens Reliefs begeistern durch ihre formale Klarheit, optische Ruhe und maximale Objektivität. Der bedeu-



Jan Schoonhoven, R70-28, 1970 Relief, Pappe, Papier und Latexfarbe auf Holz, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

tende Kunsthistoriker Max Imdahl (1925–1988), Vorbesitzer unseres frühen Reliefs, war ein großer Bewunderer von Schoonhovens revolutionärem, sich jeglicher Form von Figuration und künstlerischer Geste entziehendem Schaffen. Die Objektivität von Schoonhovens seriellen Reliefs hat Imdahl mit den folgenden Worten beschrieben: „Die weißen Reliefs sind dreidimensionale und als solche auch tastbare Objekte. Sie sind Objekte, insofern sie sind, was sie sind, also nichts darstellen oder nachahmen, was sie nicht sind. [...] In der Wiederholung des Gleichen besteht das Serielle. [...] Wie immer es, je nach Relief, auch ist, es ist jedenfalls immer, was es ist, sonst nichts.“ (Max Imdahl, zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 9, S. 7). Ihre geometrische Strenge, für die architektonische Strukturen wie Mauern, Pflastersteine und Gitterabdeckungen zentrale Inspirationen liefern, bietet keinen Raum für eine spontane, gestische künstlerische

Handschrift. Und so wird vor Schoonhovens „R 70-41“ erfahrbar, was Max Imdahl das „sehende Sehen“ nennt: Sehen als ästhetische Grunderfahrung, frei vom Wiedererkennen eines Gegenstandes (vgl. Max Imdahl, Jan J. Schoonhoven, R 74-8, 1974 (1979), in: Erläuterungen zur Modernen Kunst, Bochum 1990, S. 226-230). Für Schoonhoven liegt der eigentliche künstlerische Schaffensprozess vorrangig in der Konzeption und im zeichnerischen Entwurf. Damit hat Schoonhoven eine der zentralen künstlerischen Grundideen der niederländischen „ZERO“-Bewegung, der Gruppe „Nul“, der Schoonhoven ab 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]

RICHARD SERRA

1939 San Francisco – lebt und arbeitet in New York und Nova Scotia (Kanada)

Corner Prop No. 6 (Leena and Tuula). 1983.

Stahl (2-teilig).

Unikat. Obere Platte: 195 x 150 x 5 cm (76.7 x 59 x 1.9 in). Untere Platte: 150 x 150 x 5 cm (59 x 59 x 1.9 in).

Der Untertitel „Leena and Tuula“ wurde der Arbeit als Dank des Künstlers gegenüber Leena Peltola, der damaligen Direktorin des Ateneum Art Museum, Helsinki, und einer Kollegin beigegeben, die für die erste Ausstellung des Werkes im Zuge der Ars 83 Helsinki verantwortlich waren. [JS]

Mit einer Fotoexpertise des Künstlers aus dem Jahr 1983. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Skulpturen von Heidi Colsman-Freyberger, Richard Serra Catalogue Raisonné Project, aufgenommen und ist im dortigen Archiv unter der Nummer „RS-1069“ registriert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 R/D, F

\$ 600,000 – 800,000

„When something is truly balanced, it becomes weightless.“

Richard Serra, 1983, Interview mit Peter Eisenman, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144.

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Ars 83 Helsinki, Ateneum Art Museum (Konstmuseet Ateneum), Helsinki, 14.10.-11.12.1983, Bd. 2, Kat.-Nr. 153, m. Abb., Bd. 1, S. 173 (hier fälschlicherweise unter dem Titel „Corner Prop No. 4“ aufgeführt).
- De Sculptura, Messepalast Wien, 16.5.-20.7.1986, Kat.-Nr. 18, m. Abb. S. 93.
- SkulpturSein, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 13.12.1986-1.2.1987, Kat.-Nr. 16, m. Abb. S. 79.

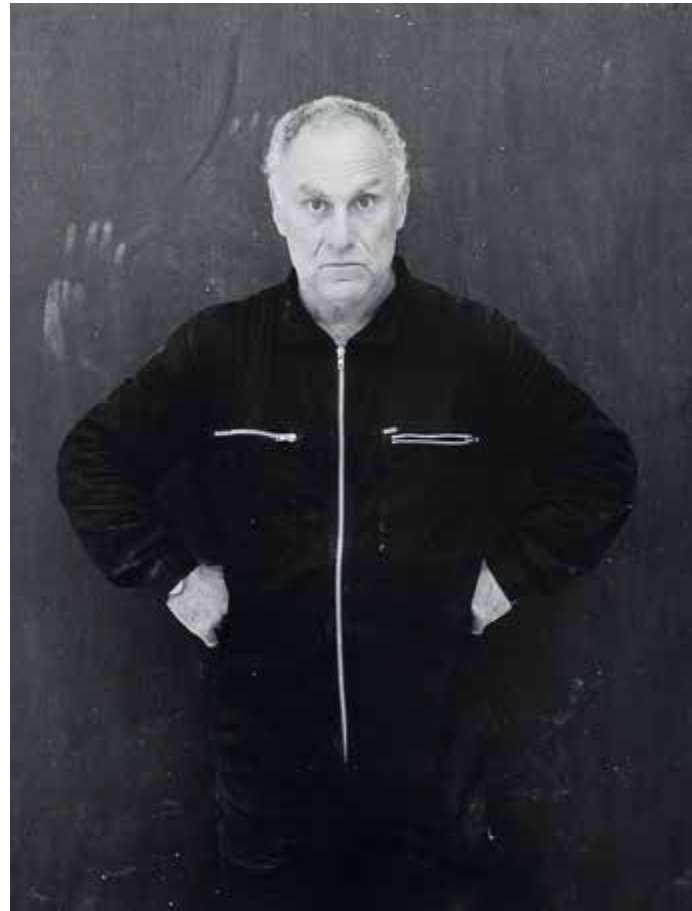
- **Signature Piece** aus der frühen Werkgruppe der „Corner Props“, welche durch ihre fragile Balance zwischen Leichtigkeit und Schwere fasziniert
- Bereits drei Jahre nach Entstehung der vorliegenden Arbeit würdigt das **Museum of Modern Art, New York**, Serra als Erneuerer der Skulptur mit der Überblicksschau „Richard Serra. Sculpture“, die 2007 in „Richard Serra Sculpture: Forty Years“ ihre Fortsetzung findet
- Weitere Arbeiten der Werkgruppe befinden sich u. a. im **Museum of Modern Art, New York**, der **Tate Modern, London**, dem **Guggenheim Museum, New York**, sowie im **San Francisco Museum of Modern Art** und im **Centre Pompidou, Paris**
- **Seit 2016 wurde auf dem internationalen Auktionsmarkt kein Unikat des Bildhauers mehr angeboten**



Richard Serra – Erneuerer der Skulptur

Richard Serra, einer der bedeutendsten Vertreter der amerikanischen Minimal Art, ist gerade einmal 36 Jahre alt, als das Museum of Modern Art in New York bereits plant, seinem revolutionären skulpturalen Schaffen eine erste Einzelausstellung zu widmen. Über das heute international als epochales Werk gefeierte Schaffen hat William Rubin, der damalige Direktor der Abteilung Skulptur, festgehalten: „We felt that the pieces he had then been producing – most of them indoor and landscape-sited works – were of the highest order of creative energy and quality.“ Aus organisatorischen Gründen aber muss das Ausstellungsprojekt am MoMA mehrmals verschoben werden, bevor es schließlich 1986 in der ersten amerikanischen Retrospektive „Richard Serra. Sculpture“ seine Umsetzung findet.

Gut zwanzig Jahre nach der ersten Einzelausstellung widmet das Museum of Modern Art in New York Richard Serras alle tradierten räumlichen Grenzen überwindenden skulpturalem Schaffen mit „Richard Serra Sculpture: Forty Years“ eine weitere bedeutende Retrospektive, die Serra als spektakulären Erneuerer der Skulptur feiert.



Richard Serra, 1987. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Die frühe Werkgruppe der „Corner Props“ – Inszenierung der perfekten Balance

Prominenter Teil der ersten MoMA-Ausstellung ist auch die für Serras Œuvre wegweisende Werkgruppe der „Props“ („Stützen“), zu der auch unsere faszinierende Arbeit „Corner Prop No. 6“ sowie die beiden kleineren, aber sehr ähnlich konstruierten Werke „5 S Corner“ (1983, San Francisco Museum of Modern Art) sowie „Corner Prop No. 7 (For Nathalie)“ (1983, Centre Pompidou, Paris)(Abb.) zählen. Gemeinsam ist den Skulpturen dieser Werkfolge das irritierende Spiel mit Leichtigkeit und Schwere, die in zahlreichen Konstruktionszeichnungen ausgeklügelte Balance der nur lose durch Druck und Erdanziehung miteinander verbundenen Stahlteile. Dies ist eine Konstruktionsform mit der Serra deutlich über Barnett Newmans berühmten „Broken Obelisk“ hinausgeht, dessen Spitze noch durch einen innenliegenden Stahlkern fest mit dem Unterteil verbunden ist. Bei Newman ist es also nur der Anschein fragiler Balance, der bei Serra zur faszinierenden Wirklichkeit wird. Trotz der immensen Schwere des Materials verleiht dieses fein orchestrierte Spiel physikalischer Kräfte Serras mehrteiligen „Props“ einen fragilen, geradezu ephemeren Charakter. Serra hat diesen faszinierenden Moment, der den Arbeiten dieser Werkreihe innewohnt, einmal mit den folgenden Worten beschrieben: „When something is truly balanced, it becomes weightless.“ (R. S. 1983, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144). Die detailliert ausbalancierte Konstruktion lässt Serras riesige, tonnenschwere Arrangements durch die Inszenierung des Momentes der perfekten Balance auf einzigartige Weise schwerelos und zerbrech-

Richard Serra, Corner Prop No. 7, 1983, Stahl (2-teilig), Centre Pompidou, Paris. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Richard Serra und Helfer beim Aufbau der vorliegenden Arbeit für die Ausstellung „ARS 83“ in Helsinki 1983. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

„You can build a structure under compression that implies collapse and impermanence and yet in its mere existence denies this.“

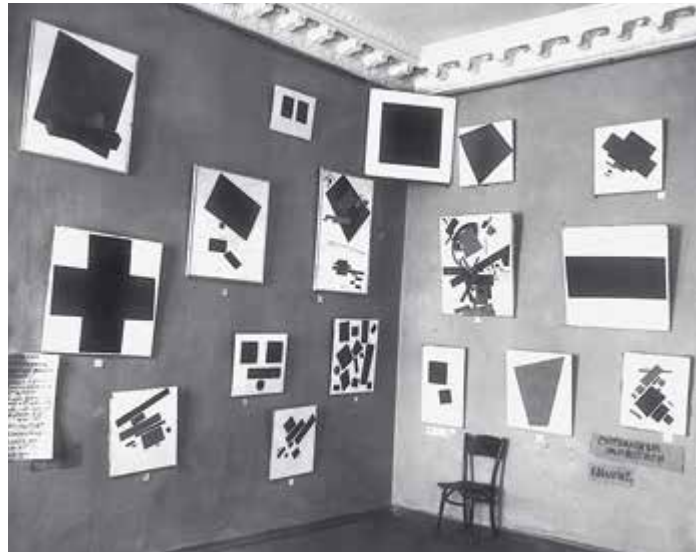
Richard Serra, 1983, Interview mit Peter Eisenman, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144.

lich erscheinen. Und so überrascht es nicht, dass eine der damals im MoMA ausgestellten Arbeiten mit vier aneinander gelehnten Stahlplatten den jenes anscheinende Paradoxon pointiert thematisierenden Titel „One Ton Prop (House of Cards)“ (1969/1986, Museum of Modern Art, New York) (Abb.) trägt.

Serras Faszination gilt fortan der Erschaffung einer Ästhetik, bei der – wie bei unserer Skulptur „Corner Prop No. 6“ – immer auch der Zusammenbruch und die Vergänglichkeit mitschwingen. Serra fasst diesen impliziten Widerspruch mit den folgenden Worten zusammen: „You can build a structure under compression that implies collapse and impermanence and yet in its mere existence denies this.“ (R. S. 1983, zit. nach: Richard Serra. Writings/Interviews, S. 144). Serras Skulpturen stehen auf keinem Sockel, für sie ist die freie Interaktion mit dem Raum essenziell, und diese Entgrenztheit ist es auch, die beim Betrachter unweigerlich das Gefühl erwachen lässt, dass sie wie ein Kartenhaus plötzlich aus dem Gleichgewicht geraten und zu Boden fallen könnten.

Richard Serra, One Ton Prop (House of Cards), 1969/1986, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022





Ausstellungsansicht „Die letzte futuristische Ausstellung der Malerei 0,10“ mit Malewitschs „Schwarzem Quadrat“, St. Petersburg 1915.

Serra und die Entdeckung der Ecke – „Corner Prop Nr. 6“ und Malewitschs „Schwarzes Quadrat“

Serra beginnt, ausgehend von seinen Schöpfungen der 1960er Jahre, den Begriff der Skulptur neu zu definieren, seine Arbeiten sind nicht nur allsichtig konzipiert, sondern müssen im Raum erlebt, umschritten und in den neueren, raumfüllend angelegten Stahlskulpturen sogar raumgreifend durchschritten werden. Formal ist Serras Œuvre der amerikanischen Minimal Art zuzuordnen. Stets auf dem Kontrast aus Schwarz und Weiß basierend, ist neben der formalen Reduktion auf die geometrischen Grundformen auch seine farbliche Reduktion charakteristisch. Serras Œuvre führt die Prinzipien des Konstruktivismus und Suprematismus, allen voran die Monochromie und ausgeklügelte Balance von Kasimir Malewitschs Kompositionen in die Dreidimensionalität und Monumentalität. „Corner Prop Nr. 6“ erscheint wie eine Hommage an Malewitschs berühmtes Gemälde „Schwarzes Quadrat“ (1915, erste Version), das als Schlüsselwerk der Moderne gilt. So wie Malewitsch mit dem „Schwarzen Quadrat“ die Malerei vom „Balast der Gegenständlichkeit“ zu befreien versucht, strebt Serra danach, alle räumlichen Fesseln der Skulptur niederzukämpfen. Dass Malewitsch auch für die räumliche Entgrenzung der Kunst bereits einen interessanten Ausgangspunkt liefert, überrascht, denn das „Schwarze Quadrat“ wird von Malewitsch 1915 auf der „Letzten futuristischen Ausstellung 0.10“ in Sankt Petersburg, einer christlichen Ikone entsprechend, knapp unter der Decke über Eck im Raum präsentiert. (Abb.) Auch Serras künstlerischer Befreiungsschlag der beiden über Eck gestellten und minutiös in ihrer Beziehung zueinander und zum Raum ausbalancierten Stahlplatten zeichnet sich durch eine ikonenhaft kontemplative Ästhetik aus. Zugleich geht es bei Serras skulpturaler Erkundung der Ecke um die perfekte Erschließung des Raumes, einer Vorstellung, die etwa Bruce Nauman 1999 in seinem berühmten Video „Setting a Good Corner (Allegory and Metaphor)“ weiterentwickelt hat. Das neunundfünfzigminütige Video zeigt Nauman bei der Errichtung eines Eckgatters auf seiner Farm in New Mexico. Im Einleitungstext zum Video betont der Künstler „that a good fence cannot be built or maintained without a good corner.“ (zit. nach: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/nauman-setting-a-good-corner-allegory-and-metaphor-aro0576>)

Serras skulpturales Schaffen – Monumentalität und Aura

Es ist keine Monumentalität, die bedrückt, sondern Geist und Sinne in einem geradezu meditativen Akt des Betrachtens und Begreifens entgrenzt und entschleunigt. Serras Skulpturen und ihre Interaktion müssen mit dem Raum in einem Akt tiefer Konzentration umgangen und begriffen werden. Geradezu rauschhaft lässt Serra uns seit den späten 1960er Jahren um überdimensionierte Stahlformationen wandern, sein meisterhaftes Spiel mit der Balance aus Leichtigkeit und Schwere erkunden sowie wechselvolle Bezüge und Spannungen im Raum entdecken, die es in einem Akt der Kontemplation zu durchschreiten und zu erleben gilt. Es überrascht nicht, dass eine der neuesten, seit 2021 in der Gagosian Gallery ausgestellten Mega-Schöpfungen den Titel „Transmitter“ (2020, Gagosian Gallery, New York) trägt. 4 Meter hoch, 17 Meter breit und 18 Meter lang ist das aus langen, sanft geschwungenen Stahlplatten konzipierte Gebilde, das labyrinthartig in den Raum ausgreift, unsere etablierten Sehgewohnheiten und die Grenzen unseres sinnlichen Wahrnehmungsvermögens herausfordert. „Transmitter“ belegt einmal mehr, wie einzigartig die Aura von Serras skulpturalem Schaffen ist, die sich jeder Reproduzierbarkeit entzieht und nur vor und mit dem Original erfahren werden kann. [JS]



SOL LEWITT

1928 Hartford/Connecticut – 2007 New York

Cube (A). 1994.

Gouache auf festem Velin.

155 x 153,5 cm (61 x 60.4 in), blattgroß.

Wir danken Sofia LeWitt, The Estate of Sol Lewitt, New York, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufzugszeit: 09.12.2022 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 160.000 – 240.000 R.F

\$ 160,000 – 240,000

PROVENIENZ

- Lisson Gallery, London (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Bankensammlung Sal. Oppenheim, Köln (wohl bis 2020).

LITERATUR

- 10 Jahre Sammlung Sal. Oppenheim. 1997-2007, hrsg. v. Sal. Oppenheim jun. & Cie. S.C.A., Luxemburg 2007, S. 249 (m. Abb., hier fälschlich unter dem Titel „Cube (B)“ verzeichnet).



Sol Lewitt, Four-Part Brushstrokes, 1994, Gouache auf Papier, San Francisco Museum of Modern Art. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Wohl kein anderes künstlerisches Œuvre ist so zentral und fortwährend mit nur einer geometrischen Grundform verbunden wie Sol Lewitts Schaffen mit der Form des Würfels. Ab den 1960er Jahren setzt sich der Künstler intensiv mit dieser geometrischen Grundform auseinander, diese Auseinandersetzung macht ihn bald zu einem der bedeutendsten Pioniere der amerikanischen Minimal Art und Konzeptkunst. In den 1960er Jahren entsteht auf diese Weise ein beeindruckendes skulpturales Schaffen, bei dessen Konzeption LeWitt aus der seriellen Reihung und musterartigen Progression die Würfelform gewinnt. Dabei entstehen faszinierende schwarze oder weiße Strukturen, die durch ihren gitterartigen Aufbau und ihre zahlreichen Öffnungen mit dem umgebenden Raum verschmelzen. Ausgehend von diesen architektonisch durchkonzipierten Strukturen, bleibt der Würfel fortan auch in Malerei, Zeichnung und Grafik das werkbestimmende Thema des weltberühmten amerikanischen Künstlers. Egal ob in der Drei- oder Zweidimensionalität, LeWitts faszinierendes Schaffen schöpft aus der schier unendlichen Vielfalt der Reihung, Modulation und Variation des Würfelmotives. Bis in die 1980er Jahre hinein unterliegen LeWitts Arbeiten jedoch noch einem farblichen Minimalismus, der vorrangig auf den beiden Nichtfarben Schwarz

- **Monumentale Gouache, die LeWitts ikonisches Grundmotiv in leuchtend flirrender Farbigkeit inszeniert**
- **Die geometrische Grundform des Würfels (Cube) ist der für LeWitts künstlerisches Schaffen grundlegende Bildgegenstand**
- **Eine der letzten Auseinandersetzungen des Meisters der Minimal Art mit der Würfelform, kurz vor deren vollständiger Auflösung in unregelmäßige Netzstrukturen**
- **Die ebenfalls in diesem Kontext entstandene, monumentale Gouache „Four-Part Brushstroke“ (1994) befindet sich in der Sammlung des San Francisco Museum of Modern Art**

und Weiß basiert. Erst dann öffnet sich sein Werk, wird farblich kraftvoller und bewegter, lässt zudem einen sichtbaren Pinselduktus sowie farbige Binnenstrukturen zu. In den monumentalen Gouachen der 1990er Jahre, zu der unsere leuchtende Arbeit zählt, erreicht diese Offenheit und Freiheit des Ansatzes ihren Höhepunkt, hier wird die farbige Zergliederung der geometrischen Grundform auf die Spitze getrieben. Immer noch ist es der Würfel, der uns in „Cube (A)“ gegenübertritt, allerdings ist die Auflösung der ehemals monochromen Flächen hin zu einem leuchtenden Arrangement aus horizontalen, vertikalen und diagonalen Pinselstrichen in bunt gemischten Farbnuancen bis ans Maximum getrieben. Mehr flirrende Farbigkeit ist nicht möglich, ohne den Gegenstand, die seit den 1960er Jahren LeWitts Werk prägende geometrische Grundform des Würfels, zu opfern. Und genau diese Auflösung der Form ist es letztlich auch, die um das Entstehungsjahr der vorliegenden Arbeit herum in den „Wavy Brushstrokes“, „Squiggly Brushstrokes“ oder „Irregular Brushstrokes“ betitelten Gouachen passiert und schließlich zu den monochrom die Fläche beherrschenden, unregelmäßigen Netzstrukturen der „Irregular Grids“ führt, die LeWitt wenige Jahre vor seinem Tod geschaffen hat. [JS]



GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Untitled. 1993.

Acryl auf Leinwand.

Links oben signiert und datiert. 195 x 160 cm (76.7 x 62.9 in).

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Gemälde ist im Archiv unter der Nummer „WVF.93.B.0716“ verzeichnet.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 R/D, F

\$ 120,000 – 150,000

PROVENIENZ

- Luhring Augustine Gallery, New York (direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung (1993 vom Vorgenannten erworben -2021).

- Aus der kleinen Werkreihe der grau-schwarz-weißen Farbfelder
- Selten. Bisher wurden erst zwei weitere Arbeiten dieser Werkreihe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Schönes Beispiel für Förgs meisterliches Spiel mit der Adaption kunsthistorischer Traditionen von Paul Klee bis hin zu Blinky Palermo und Cy Twombly
- Förg verleiht der reduzierten Komposition allein durch die sanft nuancierte Farbmodulation und den sichtbaren Pinselduktus ein malerisches Inkarnat
- Großformatige Farbfelder befinden sich in zahlreichen internationalen Museen, wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, dem Städel Museum, Frankfurt a. Main, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, und dem San Francisco Museum of Art

„Es heißt immer, dass graue Bilder nicht farbige Bilder sind. Im Gegenteil! Grau kann eine starke Farbigkeit entwickeln.“

Günther Förg, zit. nach: Kunst Heute Nr.18, Köln 1997, S. 57.

Günther Förgs Werk ist eine Hingabe an den Eigenwert der Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen herauszuarbeiten. Seine Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf der Leinwand zusammen, sie vereint Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Elementen: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontaneität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förgs Gemälden gehen bis in die 1980er Jahre maximal grobe Konstruktionsskizzen voraus, er lässt seine Arbeiten stets aus nur einer einzigen Malschicht entstehen. Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, in einem Zug muss das Bildereignis in nur einer Malschicht realisiert werden. Förgs Malerei sucht dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen der abstrakten Vorkriegsmoderne, des Konstruktivismus und Suprematismus spielt dabei in den 1970er Jahren das Schaffen des früh verstorbenen Blinky Palermo für den Kunststudenten Förg eine prägende Rolle.



Später dann tritt das amerikanische Action- und Color-Field-Painting als reiche Inspirationsquelle hinzu. Förg adaptiert und transformiert Gesehenes, macht auf diese Weise in farblicher oder formaler Hinsicht immer wieder neuartige Impulse für sein eigenes, facettenreiches Werk nutzbar. In unserer großformatigen Arbeit „Untitled“ (1993) spielt Förg souverän mit der kunsthistorischen Tradition der Gitterbilder und kombiniert diese formale Struktur mit seinem gestischen Farbauftrag und der Farbpalette seiner berühmten grauen Bilder. Während seiner Akademiezeit in den 1970er Jahren beginnt Förg in unablässiger Konsequenz wöchentlich graue Bilder zu malen, bei denen er schwarze Farbe auf eine grundierte Leinwand gibt und mit einem Schwamm zu einer grauen Struktur vermalt. „Die Bilder entstanden wie auf einer Schultafel. Es blieb ja auch eine Ähnlichkeit. So habe ich von Anfang an gearbeitet, was ja im nachhinein etwas komisch ist. Man kommt an die Akademie und hat dann eine gewisse Freiheit vor Augen [...] und ich habe mich dann gleich in eine Art Unfreiheit begeben, indem ich jede Woche ein graues Bild gemalt habe.“ (G. Förg, zit. nach: Kunst Heute Nr.18, Köln 1997, S. 20)

Teils strukturiert er diese grauen Bilder dann in den 1980er Jahren auch mit gewishten, nahezu monochromen Gitterstrukturen, die er dann – angeregt durch das kleinformatische abstrakte Schaffen Paul Klees – in der kleinen, 1993 entstandenen Werkfolge zu großformatigen, mehrfarbigen Karostrukturen aus schwarzen, weißen und grauen Feldern weiterentwickelt. Formal verarbeitet diese Werkfolge, zu der auch unser großformatiges Gemälde zählt, Einflüsse von Paul Klee bis hin zum früh verstorbenen Blinky Palermo, während die reduzierte Farbwahl zudem Vorläufer in den grauen Gemälden Cy Twomblys hat. Allen Gemälden Günther Förgs gemeinsam ist die nuancierte, vibrierende Farbgebung, die er einmal folgendermaßen beschrieben hat: „Technisch ist es so, dass ich mit dem Pinsel in die nächste Farbe reingehe, so das ich von selbst nicht etwas Monotones in die Palette bekomme, sondern eine Art von Reichtum.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 43).

2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste postume Werkübersicht des Künstlers. Im Jahr 2018 folgte dann die Retrospektive „Günther Förg. A Fragile Beauty“, die im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art zu sehen war. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museums-sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, und die Pinakothek der Moderne, München. [JS]



Cy Twombly, Untitled, 1970,
Öl und Kreide auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.
© 2022 Cy Twombly Foundation



SERGE SABARSKY

EINE NEW YORKER ERFOLGSGESCHICHTE

Das Leben des in Wien geborenen Siegfried Sabarsky, der sich in den USA Jahre später Serge nennen wird, ist ungewöhnlich und bewegt. Trotz vielerlei Entbehrungen zwischen den beiden Weltkriegen und einer gezwungenen Emigration entwickelt er sich zu einer starken Persönlichkeit, der eines klassischen Selfmade-Menschen. Sein Vater Noah Sabarsky ist Russe und verlässt nach seiner Rückkehr aus dem Russisch-Japanischen Krieg 1904/05 seine ukrainische Heimat, die von Pogromen auch gegen seine Verwandten heimgesucht ist. Über Südamerika und Holland landet er in Wien und gründet dort eine Familie, der 1912 geborene Siegfried hat noch zwei Geschwister, den jüngeren David und die ältere Olga. Siegfried besucht die Schule mit dem Ziel, die Matura zu erreichen. Als aber der Vater 1931 stirbt, ändern sich die Pläne schlagartig. Mit unterschiedlichen Jobs schlägt sich Siegfried Sabarsky durchs Leben und wird durch Zufall Clown in einem Zirkus, bei dem er angeheuert hat, nicht zuletzt weil er fasziniert ist von der Welt des Theaters. 1938 im März, nach der Annexion Österreichs durch die Deutschen, flieht Sabarsky aus Wien nach Paris. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich bricht Sabarsky erneut auf und erreicht im Herbst 1939 New York. Er beginnt von Neuem mit Jobs etwa in der Kleiderbranche in New York, als Dekorationszeichner in Los Angeles. 1942 meldet sich Sabarsky zum Militärdienst und wird zum Einsatz gegen Deutschland nach England verschifft, wo er auf die Übersetzung in die Normandie wartet und den siegreichen Feldzug der Alliierten erlebt. Zurück in New York engagiert er sich in einem Einrichtungsgeschäft. Später macht er sich selbstständig als Innenarchitekt und Designer. Sein ausgeprägtes Interesse für bildende Kunst entwickelt er zum Lebensinhalt: 1955 kauft Serge Sabarsky das erste Blatt von Egon Schiele, „Nackte, Bleistift, 1910“. Der Wunsch, Kunsthandel zu betreiben, wächst stetig und mündet in eine eigene Galerie, die er am 15. Mai 1968 an der Madison Avenue eröffnet, sein Programm ist Expressionismus aus Deutschland und Österreich. Max Beckmann und Paul Klee sind für ihn die beiden größten deutschen Künstler des Jahrhunderts, daneben stehen immer und immer wieder Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Gustav Klimt. „Mit Plastik habe ich wenig zu tun“, so der Sammler und Händler, „Oskar Schlemmer und Wilhelm Lehmbruck zählen zu den Ausnahmen“. Serge Sabarsky entwickelt sich zu einem äußerst erfolgreichen, weltweit anerkannten Kunsthändler und Ausstellungskurator. Über die Jahre wird er zur amerikanischen Legende!

Weitblickend gründet er mit seiner Frau die Serge und Vally Sabarsky Foundation in New York und ist maßgeblich beteiligt an der Gründung des Egon Schiele Art Centrum 1993 im böhmischen Krumau (Český Krumlov). Und nicht zuletzt rückt sein inniger Wunsch, in New York ein eigenes Museum zu eröffnen, in greifbare Nähe. „Das neue Mu-



Bald nach dem Krieg in der ersten Wohnung in Manhattan, Upper Westside.

seum“, schreibt Serge Sabarsky 1993 voller Begeisterung nach Wien an den Sammler und Freund Rudolf Leopold, „liegt genau zwischen dem Metropolitan Museum und dem Guggenheim Museum und ist der Mittelpunkt der sogenannten Museums-Meile, die von der Frick Gallery bis zum Jewish Museum führt und auch das Museum der Stadt New York und das Goethe House beherbergt.“ Dort an der Kreuzung 86th Street und Fifth Avenue plant die Sabarsky Foundation in der ehemaligen Vanderbilt-Residenz ein Museum für österreichische und deutsche expressionistische Kunst einzurichten. Der erhoffte Eröffnungstermin im November 1994 verstreicht jedoch. Serge Sabarsky stirbt am 23. Februar 1996, kurz bevor seine Vision realisiert werden kann. In der Beletage des Palais findet im Juni 1996 eine Gedenkfeier für den Idealisten und Museumsgründer statt: Ronald S. Lauder, von Serge Sabarsky als Testamentsvollstrecker eingesetzt, lädt zu einer Gedenkfeier für seinen Freund und lässt einhundert Schiele-Blätter an die Wände hängen. Im Mai 1997 versteigert Sotheby's in New York einige Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen aus der umfangreichen Sabarsky-Kollektion.

Das Vorwort im Auktionskatalog widmet Ronald S. Lauder seinem Freund und langjährigen Wegbegleiter: „Ich traf Serge Sabarsky zum ersten Mal 1963. Mein Bruder Leonard hatte gerade eine Egon-Schiele-Zeichnung ersteigert, und jemand hatte ihm gesagt, dass die Möglichkeit bestand, dass sie nicht echt war. Wir gingen zusammen zu Serges Wohnung am Riverside Drive, um die Zeichnung beglaubigen zu lassen. Als wir die Wohnung betraten, sah ich in der Eingangshalle eine ganze Wand mit Aquarellen von Egon Schiele gefüllt. Obwohl ich Schieles Werk kannte, war es das erste Mal, dass ich eine solche Sammlung von Zeichnungen sah. [...] Unsere gemeinsame Liebe zur österreichischen Kunst, insbesondere zu Schiele und Klimt, war der Beginn einer Freundschaft, die die nächsten drei Jahrzehnte andauern sollte. [...] Nach fünfzehn Jahren als Händler beschloss er, seine Galerie teilweise zu schließen und sich den Ausstellungen des deutschen und österreichischen Expressionisten zu widmen. In den folgenden vierzehn Jahren konzipierte er Ausstellungen deutscher und österreichischer Kunst des Expressionismus, die Millionen von Menschen in Hunderten von Museen in Europa, Japan und Israel sahen. [...] In der Zeit, in der er sowohl Händler als auch Aussteller war, trug Serge eine der schönsten Sammlungen deutscher und österreichischer Kunst des Expressionismus zusammen mit über 3.000 Stücken. Sein Ziel war es, dass diese Sammlung eines Tages in seinem Museum in New York ausgestellt werden sollte, damit noch mehr Menschen diese Kunst, die er liebte, kennenlernen können. Ich werde alles tun, was ich kann, damit sein Traum wahr wird“, verspricht Ronald S. Lauder in jenem exponierten Auktionskatalog aus dem Jahr 1997.

Nach Sabarskys Tod 1996 beginnt Lauder diesem Versprechen folgend, dessen persönliche Kunstsammlung in das Gebäude zu integrieren und es so zu einem hochrangigen Museum zu entwickeln. Am 16. November 2001 wird das inzwischen in „Neue Galerie“ umbenannte Stadtpalais unter der Leitung von Renée Price eröffnet. Neben Ausstellungsräumen auf zwei Etagen verfügt das Museum, dem Wunsch des Gründers entsprechend, über eine Buchhandlung, einen Design-Shop und zwei Wiener Cafés, das Café Sabarsky und das Café Fledermaus.

Und heute? 20 Jahre nach der Eröffnung umfasst die Sammlung der Neuen Galerie alle Sparten der bildenden Kunst, neben Malerei auch Skulpturen, Arbeiten auf Papier, Kunstgewerbe und Fotografien der Jahre 1890 bis 1940 aus Österreich und Deutschland. Neben dem Nachlass von Serge Sabarsky erweitern Leihgaben aus dem Besitz von Ronald S. Lauder die Sammlung der Neuen Galerie. Der österreichische Bereich der Sammlung unterstreicht die besondere Beziehung, die in Wien um 1900 zwischen der bildenden und der dekorativen Kunst besteht. Zu den wichtigsten Künstlern im Bereich der bildenden



Serge Sabarsky in der Österreichischen Galerie, Schloss Belvedere, Wien 1987, Foto Stefan Moses.

Kunst zählen Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin und Richard Gerstl. Im Bereich des Kunstgewerbes sind die Wiener Werkstätte und die Entwürfe so bekannter Persönlichkeiten wie Josef Hoffmann, Koloman Moser und Dagobert Peche zu nennen. Auch Werke der Architekten Adolf Loos und Otto Wagner sind in der Sammlung vertreten.

Die Sammlung deutscher Kunst konzentriert sich auf wichtige Positionen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Max Beckmann sowie die Künstler des Expressionismus Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde finden hier eine besondere Berücksichtigung. Das Bauhaus ist mit Theodor Bogler, Marianne Brandt, Marcel Breuer, László Moholy-Nagy, Ludwig Mies van der Rohe, Oskar Schlemmer und Wilhelm Wagenfeld vertreten. Vertreter der Neuen Sachlichkeit sind Albert Birkle, Otto Dix, George Grosz, Karl Hubbuch, Felix Nussbaum, Georg Scholz und andere. [MvL]

Lit.: Serge Sabarsky. Ich Serge Sabarsky, hrsg. von Hans Haider, Wien Holzhausen, 1997; Property from the Estate of Serge Sabarsky, Sotheby's, New York, Auktion 13.–16. Mai 1997; www.NeueGalerie.org

ALFRED KUBIN

1877 Leitmeritz/Böhmen – 1959 Zwickledt bei Wernstein am Inn

**Orientalische Phantasie (Türkischer Heerbann).
1904/5.**Kohlestift und Tuschfederzeichnung, teils laviert und weiß gehöht.
Rechts unten signiert. 31 x 25 cm (12.2 x 9.8 in). [JS]Wir danken Dr. Annegret Hoberg, ehemals Leiterin Kubin-Archiv
im Lenbachhaus, München, für die wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 17,58 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/M, F

\$ 100,000 – 150,000

PROVENIENZ

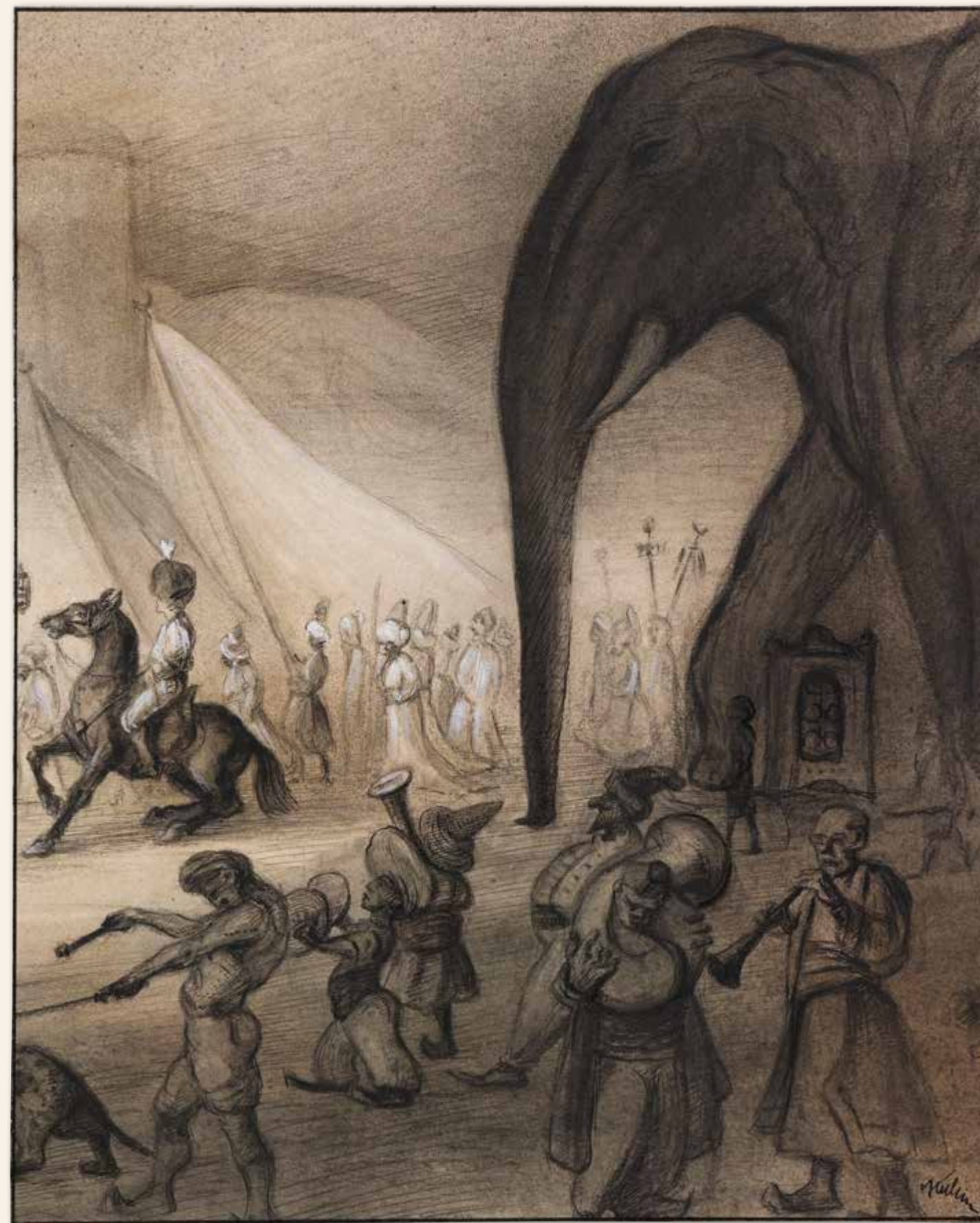
- Wolfdietrich Hassfurther, Wien (bis März 1987).
- Serge Sabarsky Gallery, New York (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Alfred Kubin 1877-1959, Auktionshaus, Galerie und Antiquariat für Kunst und Wissenschaft Wolfdietrich Hassfurther, Wien, 13.11.-20.12.1986, S. 20, Kat.-Nr. 97 (m. SW-Abb. Tafel 27).
- From Klimt to Klee: Masterworks from the Serge Sabarsky Collection, Neue Galerie, New York, 15.10.2009-15.2.2010.
- Alternative Histories: Celebrating 75 Years of Galerie St. Etienne, New York, 15.1.2014-11.4.2015.

Gerade in seinem Frühwerk ist Kubin ein besessener Zeichner einzigartiger symbolistisch-fantastischer Traumwelten. Oft entwirft er in seinen meisterlich durchkomponierten Zeichnungen bedrohlich-faszinierende Albtraumszenarien oder entfesselte sexuelle Fantasien, in denen uns fantastische Kunstwesen, Symbiosen aus Mensch und Tier in surrealen Landschaften gegenüber treten. Neben diesen dunklen Fantasien ist Kubin aber auch von weniger bedrohlichen Märchenwelten und einer Begeisterung für das orientalisch Fremde besessen, die in unserer außergewöhnlichen Zeichnung aus dem faszinierenden Frühwerk im Fokus steht. Durchweg figürlich, aber keineswegs realistisch ist Kubins fesselndes zeichnerisches Œuvre, es ist immer ganz das Produkt zahlreicher literarischer Anregungen und einer geradezu überbordenden künstlerischen Fantasie. In einem Brief vom 14. Juni 1911 hat unter anderem Wassily Kandinsky die melancholisch-labile Seelendisposition als grundlegend für die einzigartige symbolistisch-visionäre Schaffenskraft Kubins beschrieben: „Lieber Kubin! [...] Versuchen Sie doch, energisch die dunklen Gedanken zu verjagen, sie unterzukriegen. Sie sind doch ein Mensch von feinen Gefühlen, feiner Empfindlichkeit. [...] Ich bin Ihnen im voraus für das Exemplar der Nachtstücke sehr dankbar. Sie wissen doch, wie gerade ich Ihre Sachen liebe. [...] – Ihr Kandinsky.“ (zit. nach: Paul Raabe (im Auftrag von Dr. Kurt Otte, Kubin-Archiv

Hamburg, zusammengestellt), Alfred Kubin. Leben – Werk – Wirkung, Hamburg 1957, S. 36/37). Weit im Vorfeld zu den späteren Zeichnungen Kubins für die 1911 publizierte illustrierte Ausgabe der orientalischen Märchenwelten Wilhelm Hauffs, hat der Künstler im vorliegenden Blatt eine „Orientalische Phantasie“ geschaffen, die nicht nur aufgrund ihrer fremdländischen Motivik und dem von rechts ins Bild schreitenden Elefanten begeistert, sondern uns darüber hinaus aufgrund der nahezu unübertroffenen zeichnerischen Meisterschaft Kubins in ihren Bann zieht. Es ist eine träumerische Parallelwelt, die auch in diesem Blatt – wenn auch nur subtil – dunkle Fantasien und Gedanken in sich trägt: Sei es der unrealistisch groß und bedrohlich ins Bild gesetzte Elefant, dem die darunter angeordneten Lastenträger gerade bis zur Rüsselspitze reichen, oder der Reiter im Hintergrund, der den Zug der turbantragenden Männer begleitet und als osmanischer Reiter Gedanken an eine historische Bedrohung heraufbeschwört. In Böhmen geboren und ab 1906 schließlich in Österreich lebend, wird für Kubin das Bild einer orientalischen Karawane zwangsläufig auch immer mit der historischen Bedrohung und der verheerenden kriegerischen Auseinandersetzung der Türkenkriege verbunden sein, die in den Ländern der Österreich-Ungarischen Monarchie bis ins 20. Jahrhundert hinein das kollektive Gedächtnis prägten. [JS]



„Der richtige Betrachter, wie ich ihn mir wünsche, würde sich meine Blätter nicht nur genießend oder kritisch ansehen, sondern, wie durch geheime Berührung angeregt, müsste sich seine Aufmerksamkeit auch der bilderreichen Dunkelkammer des eigenen träumerischen Bewusstseins zuwenden.“

Alfred Kubin, Zur Eröffnung einer Kubin-Ausstellung, 1927, zit. nach: Ulrich Riemerschmidt, Alfred Kubin. Aus meiner Werkstatt, München 1973, S. 26.

JANE KALLIR BLICKT AUF EGON SCHIELE



Egon Schiele, *Schlafende*, 1912. Gouache, Aquarell und Bleistiftzeichnung. Aus der Sammlung Serge Sabarsky, New York (Los 31).



Egon Schiele, *Liebespaar*, 1913, Bleistiftzeichnung. Aus der Sammlung Serge Sabarsky, New York (Los 32).

Schlafende (1912, Kallir D. 1105), *Liebespaar* (1913, Kallir D. 1448) und *Paar in Umarmung* (1914, Kallir D. 1677) kennzeichnen Egon Schieles wechselnde Beziehungen mit dem anderen Geschlecht während der Jahre, als er mit Walburga (Wally) Neuzil und später Edith Harms liiert war, die er dann 1915 heiratete.

Die Arbeit *Schlafende* stammt aus den frühen Tagen von Schieles Beziehung zu Wally. Die beiden waren sich 1911 begegnet, aber offenkundig spielt auch ihre Vorgängerin im Leben (und in der Arbeit) des Künstlers weiterhin eine Rolle, zumindest bis in die Mitte des Jahres 1912. Wally und ein anderes, unbekanntes Modell treten in mehreren Arbeiten aus dieser Zeit gemeinsam in Erscheinung (z.B. Kallir D. 1111). Auf diesen und weiteren Aquarellen ist Wally deutlich durch ihr rot-blondes Haar, welches häufig von einem Band zurückgebunden ist, und ihren breiten Mund zu erkennen, während die andere Frau (die mitunter als „schwarzhaariges Mädchen“ bezeichnet wird) dunklere Haare und ein herzförmiges Gesicht hat. Auch wenn die *Schlafende* kein rotes Haar hat, legen mehrere dazugehörige Zeichnungen (Kallir D. 1106, Kallir D. 1106a) nahe, dass es sich trotzdem um Wally handelt. Schiele erlaubte sich mitunter bei der Wiedergabe solcher Details Freiheiten. Überdies erhielt Wally in Schieles Zeichnungen erst nach und nach, und als die beiden sich zunehmend näherten, eine eigenständige Persönlichkeit (Kallir D. 1118).

1913, zu dem Zeitpunkt als Schiele das Blatt *Liebespaar* zeichnete, waren er und Wally bereits ein festes Paar. Dennoch war Wally in dieser Phase nicht sein einziges Modell. Das Gesicht der Frau in der zuvor erwähnten Zeichnung ist allzu stilisiert, als dass man sie identifizieren könnte. Gleiches gilt für den hier gezeigten Mann. Es könnte Schiele selbst sein oder einer seiner männlichen Freunde. Paare waren schon vorher ein wiederkehrendes Thema bei Schiele, unter dem Einfluss seiner Beziehung zu Wally trat das Motiv aber 1913 dann vielleicht stärker in den Vordergrund. Es ist hierbei wichtig anzumerken,



Egon Schiele, *Paar in Umarmung*, 1914, schwarze Kreidezeichnung, Bleistiftzeichnung. Aus der Sammlung Serge Sabarsky, New York (Los 33).

dass sich das Interesse des Künstlers nicht auf heterosexuelle Paare beschränkte. Bewusst unverfängliche Titel wie *Mutter und Tochter* (Kallir D. 1297) oder *Zwei Männer* (Kallir D. 1416) verschleierte den erotischen Unterton solcher Arbeiten. Zugleich verweisen diese Paarstudien auf Schieles Interesse an Allegorien in jener Zeit. Er arbeitete damals auch an mehreren Leinwänden (die er nie vollendete) mit der Darstellung eines mystischen „Sehers“, der von einer Reihe stehender Gefolgsleute flankiert wird (vgl. „Encounter (Self-Portrait with Saint)“, Kallir P. 259; „Conversion“, Kallir P. XLIII).

1914 begann Schiele mit den beiden Schwestern Adele und Edith Harms zu flirten, deren Familie im Jahr zuvor in das Gebäude gegenüber von seinem Atelier eingezogen war. Zunächst widerstanden die Schwestern Schieles Avancen und ihre Eltern haben ihn sicherlich nicht als angemessenen Verehrer betrachtet. Um ihren Widerstand zu überwinden, sorgte Schiele dafür, dass Wally sich mit den Mädchen befreundete, und nahm sie bei einem gemeinsamen Kinogang als



Egon Schiele, *Portrait Valerie „Wally“ Neuzil*, 1912, Öl auf Leinwand, Leopold Museum, Wien.



Egon Schiele, *Liebespaar*, 1913, Aquarell und Gouache, Albertina, Wien.



Egon und Edith Schiele mit ihrem Neffen Paul Erdmann, 1917, Albertina, Wien, Foto: Johannes Fischer.

Anstandsdame mit. Bald schon richtete sich Schieles Aufmerksamkeit verstärkt auf Edith, die jüngere, blonde Schwester. Im Februar 1915 sagte Schiele zu seinem Freund Arthur Roessler: „[Ich] habe vor zu heiraten, – günstigst, nicht Wal[ly].“ Anders als der Titel vermuten lässt, zeigt das Blatt *Paar in Umarmung* keine Liebenden, sondern vielmehr Edith Harms und ihren jungen Neffen Paul Erdmann. Sie ist anhand ihres gestreiften Kleides und eines Turbans zu erkennen, denn ein etwa zeitgleich entstandenes Foto zeigt sie in dieser Kleidung (Abb.). Paul ist in einer ganzen Reihe von Zeichnungen aus dem Jahr 1915 zu sehen – sowohl alleine (Kallir D. 1697) als auch mit seiner Tante (Kallir D. 1798). *Paar in Umarmung* hat einen engen Bezug zu dieser Serie und es ist möglich, dass Schiele diese Zeichnung irrtümlicherweise auf 1914 datiert hat. Er signierte seine Zeichnungen nicht unbedingt im Moment der Fertigstellung und manchmal unterliefen ihm Fehler, wenn er sie dann später datieren wollte.

Ungeachtet der Identität der Modelle ist die erotische Spannung von *Paar in Umarmung* nicht zu leugnen. Um 1914/15, kurz bevor Schiele heiratete, haftet seinen Darstellungen von Paaren zunehmend eine gewisse Verzweiflung an. Egal ob es sich dabei um heterosexuelle (Kallir D. 1785) oder homosexuelle Paare (Kallir D. 1743) handelt, die körperliche Anziehungskraft zwischen ihnen scheint eine emotionale Intimität auszuschließen. Die kleinen Pupillen der dargestellten Figuren vermitteln den Eindruck großer Verwirrtheit. Auch Edith und der kleine Paul erscheinen wie gefangen in einem ähnlichen Gefühlsrausch (Kallir D. 1794). Es ist schwierig ihre scheinbar harmlose Umarmung von der anderer erwachsener Paare bei Schiele zu unterscheiden.

Vor seiner Begegnung mit Edith hatte Schiele zahlreiche sexuelle Beziehungen mit Modellen, die, wie Wally auch, zu jener Zeit als nur wenig besser als Prostituierte angesehen wurden. Der Standesunterschied zwischen den früheren Geliebten und seiner zukünftigen Braut war enorm. Seine Verwirrung angesichts der emotionalen Anforderungen einer durch und durch bürgerlichen Partnerin spiegelt sich in einem erschütternden Selbstporträt mit Edith, welches vielleicht kurz nach ihrer Hochzeit im Juni 1915 entstanden ist (Kallir D. 1788). Die darauffolgende Ehe war von Höhen und Tiefen geprägt. Durch seine Erfahrungen mit Edith entwickelte Schiele nach und nach ein tieferes Verständnis für die weibliche Psyche, was in seinen späteren Porträts von Frauen zum Ausdruck kommt, während seine erotischen Zeichnungen zunehmend unpersönlicher werden. *Schlafende*, *Liebespaar* und *Paar in Umarmung* bezeugen einen Prozess der Erkundung und des künstlerischen Experiments, wie er in Schieles Werk nach 1915 nicht mehr zu beobachten ist.

Jane Kallir
Präsidentin, Kallir Research Institute & Werkverzeichnisverfasserin Egon Schieles Arbeiten



„Egon Schiele ist nicht nur Wegbereiter und Hauptmeister des österreichischen Expressionismus und neben Klimt eine der Schlüsselfiguren der Wiener Jahrhundertwende, er ist vor allem auch der größte Zeichner des 20. Jahrhunderts. [...] In der Zeichnung, im Aquarell und der Gouache beschreitet der Künstler neue Wege: Mit sicherer, kräftiger Linienführung erfasst er seinen Bildgegenstand, der meist der menschliche Körper ist. [...] Gerade in seinen präzise kalkulierten Zeichnungen erschließt Schiele in Bezug auf Ikonografie und Farbgebung neues Terrain. Nicht zufällig wird das zeichnerische Œuvre des Künstlers als seiner Malerei mindestens ebenbürtig geschätzt – der Zeichner Schiele ist dem Maler Schiele sogar weit überlegen. Als Zeichner wird er in weiterer Folge zum großen Vorbild für viele KünstlerInnen unserer Zeit.“

Zit. nach: Leopold Museum, Wien, www.albertina.at/site/assets/files/1979/pressemappe_egon_schiele.pdf.

EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Schlafende. 1912.

Gouache, Aquarell und Bleistiftzeichnung.

Kallir D 1105. Mittig rechts signiert und datiert. 31,7 x 48,1 cm (12.4 x 18.9 in),
Blattgröße. [CH]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 ^{R/N}

\$ 250,000 – 350,000

- **Zartes, souverän ins Format gesetztes Aquarell, das in der Ausführung der Haare eine faszinierende haptische Präsenz erreicht**
- **Aus der bedeutenden Sammlung Serge Sabarsky**
- **Beeindruckende internationale Ausstellungshistorie: u. a. 1982 auf der 40. Biennale in Venedig gezeigt**
- **Im Entstehungsjahr landet Schiele aufgrund seines skandalösen, zügellosen Lebensstils kurzzeitig im Gefängnis und eine seiner Zeichnungen wird vor Gericht von einem Richter öffentlich verbrannt**

„One of the most exciting draftsmen in the history of art.“

Grace Glueck, Egon Schiele. The Draftsman as a Painter, New York Times, 26.7.1985.



PROVENIENZ

- Sammlung Christian M. Nebehay (1909-2003), Wien.
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (1980 vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York.
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

- XL. Biennale di Venezia: Visual Arts 82, Giardini di Castello, Venedig, 13.6.-12.9.1982, Kat.-Nr. 18.
- Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Campidoglio, Rom, 21.6.-8.8.1984; Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig, 25.8.1984-12.1.1985; Fondation Pierre Gianada, Martigny, 26.11.1986-25.1.1987, Kat.-Nr. 113 (m. Abb.).
- Egon Schiele: vom Schüler zum Meister. Zeichnungen und Aquarelle 1906-1918, Akademie der bildenden Künste, Wien, 25.1.-8.3.1984; Accademia di Belle Arti di Brera, Mailand, 16.3.-20.5.1984; Villa Zito, Palermo, 28.3.-14.4.1985; Tel Aviv Museum, Tel Aviv, 20.4.-23.5.1985; Hamburger Kunsthalle, 31.5.-14.7.1985; Rupertinum Salzburg, 27.7.-29.9.1985; Schloss Plankenwarth, Graz, Oktober/November 1985; Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, 7.1.-9.2.1986; Josef-Albers-Museum / Quadrat, Bottrop, 16.2.-13.4.1986; Kunsthalle Nürnberg, 23.4.-22.6.1986; Certosa di San Giacomo, Capri, 19.7.-30.9.1986, Kat.-Nr. 70.
- Egon Schiele (und Gustav Klimt), Fondation Pierre Gianada, Martigny, 28.11.1986-25.1.1987, Kat.-Nr. 61.
- Egon Schiele: vom Schüler zum Meister. Zeichnungen und Aquarelle 1906-1918, Schloss Halbturn, 17.5.-30.8.1987; Kunsthalle Emden, 26.3.-1.5.1988; Städtische Galerie, Rosenheim, 7.5.-12.6.1988, Kat.-Nr. 70.

- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Palazzo Strozzi, Florenz, 21.6.-28.8.1988; Herforder Kunstverein im Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford, 3.9.-12.10.1988; Erholungshaus der Bayer A.G., Leverkusen, 16.10.-20.11.1988; Jahrhunderthalle, Hoechst, Frankfurt a. Main, 27.11.1988-15.1.1989; Castello Svevo, Bari, 28.1.-12.3.1989; Museo Villa Croce, Genua, 5.4.-15.6.1989; Padiglione d'Arte Contemporanea di Palazzo Massari, Ferrara, 24.6.-8.10.1989, Kat.-Nr. 50.
- Egon Schiele 1890-1918. A Centennial Retrospective, Nassau County Museum of Art, Roslyn/New York, 28.1.-15.4.1990, Kat.-Nr. 50 (m. Abb.).
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 6.7.-15.9.1991; Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin, 24.10.1991-1.3.1992; Museum moderner Kunst, Passau, 6.3.-31.5.1992; Museum Ulm, 14.6.-16.8.1992; Palais Wallenstein, Prag, 8.10.-28.11.1992; Musée-Galerie de la Seita, Paris, 14.12.1992-27.2.1993, Kat.-Nr. 50 (m. Abb.).
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, BAWAG Foundation, Wien, 24.3.-23.5.1993 (außer Kat.).
- Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov, 6.11.1993 bis Oktober 1997, S. 142f.
- Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka. Wien omkring arhundredeskiftet, Kunstforeninger, Kopenhagen, 23.2.-12.5.2002, Kat.-Nr. 56 (m. Abb.).
- Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, Neue Galerie, New York, 21.10.2005-20.2.2006, Kat.-Nr. D94, S. 412 (m. Abb.).
- Musée d'art de la province de Nuoro (MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro), Nuoro, November 2007 bis Januar 2008.

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1990, S. 475, Kat.-Nr. D1105 (m. Abb.).
- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, S. 475, Kat.-Nr. D1105 (m. Abb.).

EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Liebespaar. 1913.

Bleistiftzeichnung.

Kallir D 1448. Mittig rechts signiert und datiert.

48 x 31,7 cm (18,8 x 12,4 in), Blattgröße. [CH].

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 R/M

\$ 150,000 – 250,000

- **Faszinierendes erotisches Blatt, das durch den fesselnden Blick der Dargestellten eine voyeuristische Spannung aufbaut**

- **Aus der bedeutenden Sammlung Serge Sabarsky**

- **Vielfach auf internationalen Ausstellungen gezeigt**

„Egon Schiele [zählt] zu den Bahnbrechern des 20. Jahrhunderts.“

Kunsthistoriker Dr. Carl Haenlein, zit. nach: Ausst.-Kat. Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Hannover 1982.

PROVENIENZ:

- Aus dem Nachlass des Künstlers (links oben mit dem Nachlassstempel).
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York.
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

- Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Historisches Museum, Wien, 24.9.-1.11.1981; Neue Galerie der Stadt Linz, 19.11.1981-16.1.1982; Museum Villa Stuck, München, Frühjahr 1982, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 23.4.-13.6.1982, Kat.-Nr. 75 (m. Abb.).
- Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Campidoglio, Rom, 21.6.-8.8.1984; Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig, 25.8.1984-12.1.1985; Fondation Pierre Giannada, Martigny, 26.11.1986-25.1.1987, Kat.-Nr. 121 (m. Abb.).
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, BAWAG Fondation, Wien, 25.3.-29.5.1993, Kat.-Nr. 56 (m. Abb.).
- Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov, 6.11.1993 bis Oktober 1997, S. 164f.
- Egon Schiele, National Gallery of Iceland, Reykjavik, 31.5.-14.7.1996.
- Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov (Dauerleihgabe, August 1997 bis Januar 1999).
- Musée d'art de la province de Nuoro (MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro), Nuoro, November 2007 bis Januar 2008.
- The Naked Truth. The Body in Early 20th Century Germany and Austria, Middlebury College Museum of Art, Middlebury/Vermont, 11.9.-6.12.2015.

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1990, Kat.-Nr. D1448, S. 516 (m. Abb.).
- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, Kat.-Nr. D1448, S. 516 (m. Abb.).



EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Paar in Umarmung. 1914.

Schwarze Kreidezeichnung.

Kallir D 1677. Links unten signiert und datiert. Rechts unten mit dem Nachlassstempel. 33 x 45 cm (12.9 x 17.7 in), Blattgröße.

Drei bedeutende Arbeiten aus drei verschiedenen Schaffensjahren des so kurzen Lebens des Künstlers sind Teil unseres kommenden Evening Sale am 9. Dezember 2022. [CH]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 250.000 R/M

\$ 180,000 – 250,000

Egon Schiele, Tod und Mädchen, 1915,
Öl auf Leinwand, Belvedere, Wien.**PROVENIENZ:**

- Nachlass des Künstlers (rechts unten mit dem Nachlassstempel).
- Marie Schiele, geb. Soucup (die Mutter des Künstlers, 1862-1935), Wien (verso mit der handschriftlichen Bezeichnung).
- Gertrude Peschka-Schiele (die Schwester des Künstlers, 1894-1981), Wien (verso mit der handschriftlichen Bezeichnung).
- Anton Peschka Jr (der Neffe des Künstlers, 1914-1997), Wien (seit 1969).
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York.
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

- Egon Schiele. Aquarelle und Zeichnungen, Historisches Museum der Stadt Wien, 24.9.-1.11.1981; Neue Galerie der Stadt Linz, 19.11.-16.1.1982; Museum Villa Stuck, München, Frühjahr 1982, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 23.4.-13.6.1982, Kat.-Nr. 83 (m. Abb.).
- Egon Schiele, Pinacoteca Capitolina, Campidoglio, Rom, 21.6.-8.8.1984; Galleria Internazionale d'Arte Moderna Ca' Pesaro, Venedig, 25.8.1984-12.1.1985; Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 26.11.1986-25.1.1987, Kat.-Nr. 135 (m. Abb.).
- Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930, Künstlerhaus, Wien, 28.3.-6.10.1985, S. 519, Kat.-Nr. 15/8/38.
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Städtische Galerie Rosenheim, Rosenheim, 7.5.-12.6.1988; Palazzo Strozzi, Florenz, 21.6.-28.8.1988; Herforder Kunstverein im Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford, 3.9.-12.10.1988; Erholungs-haus der Bayer AG, Leverkusen, 16.10.-20.11.1988; Jahrhunderthalle, Hoechst, Frankfurt a. Main, 27.11.1988-15.1.1989; Castello Svevo, Bari, 28.1.-12.3.1989; Museo Villa Croce, Genua, 5.4.-15.6.1989; Padiglione d'Arte Contemporanea di Palazzo Massari, Ferrara, 24.6.-8.10.1989, Kat.-Nr. 66.

- Aus der bedeutenden Sammlung Serge Sabarsky
- Vielfach auf internationalen Ausstellungen gezeigt
- Dargestellt sind vermutlich Edith Harms, die spätere Ehefrau des Künstlers, und ihr Neffe Paul Erdmann
- Ehemals im Besitz von Schieles gutem Freund Anton Peschka, der im Entstehungsjahr Gertrude Schiele, die Schwester des Künstlers, heiratet

- Egon Schiele 1890-1918. A Centennial Retrospective, Nassau County Museum of Art, Roslyn/New York, 28.1.-15.4.1990, Kat.-Nr. 66 (m. Abb.).
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Oberösterreichisches Landesmuseum, Linz, 14.9.-9.12.1990; Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 6.7.-15.9.1991; Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin, 24.10.1991-1.3.1992; Museum moderner Kunst, Passau, 6.3.-31.5.1992; Museum Ulm, 14.6.-16.8.1992; Palais Wallenstein, Prag, 8.10.-28.11.1992; Musée-Galerie de la Seita, Paris, 14.12.1992-27.2.1993, Kat.-Nr. 66.
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, BAWAG Foundation, Wien, 24.3.-23.5.1993 (außer Kat.).
- Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov, 6.11.1993 bis Oktober 1997, S. 168f.
- Egon Schiele, National Gallery of Iceland, Reykjavik, 31.5.-14.7.1996.
- Egon Schiele. Master Draughtsman, Galerie St. Etienne, New York, 18.11.-3.1.1998, Kat.-Nr. 42.
- Egon Schiele. The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, Neue Galerie, New York, 21.10.2005-20.2.2006, Kat.-Nr. D124, S. 418 (m. Abb.).
- Musée d'art de la province de Nuoro (MAN Museo d'Arte della Provincia di Nuoro), Nuoro, November 2007 bis Januar 2008.
- Boys and Girls, Galerie St. Etienne, New York, 30.3.-30.6.2017.
- Egon Schiele. The Making of a Collection, Belvedere, Wien, 19.10.2018-17.2.2019, S. 210.

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1990, Kat.-Nr. D1677, S. 543 (m. Abb.).
- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, Kat.-Nr. D1677, S. 543 (m. Abb.).



„Egon Schiele schuf in seinem kurzen [...] Leben ein Œuvre, das für seine Zeit zugleich symptomatisch wie wegweisend war und ihn zu einer der prägendsten und schillerndsten Figuren der Wiener Moderne machte.“

Zit. nach: Leopold Museum, www.leopoldmuseum.org/de/sammlung/egon-schiele.

OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart – 1943 Baden-Baden

Ornamentale Plastik. 1919.

Silber-Relief, massiv.

Von Maur P 3a. 45,5 x 20 x 9 cm (17,9 x 7,8 x 3,5 in).

Posthumer Guss in Silber ab 1965, gegossen bei Brotal, Mendrisio.

Aus einer Auflage von 7 Exemplaren.

Aufszeit: 09.12.2022 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 R/N

\$ 80,000 – 120,000

- Aus der bedeutenden Sammlung Serge Sabarsky
- „Ornamentale Plastik“ ist die einzige nicht-figurale Plastik im Œuvre Schlemmers
- Motivisch bezieht sich das Relief auf einen Entwurf für den Vorhang des Triadischen Balletts
- Oskar Schlemmers Reliefs sind wegweisende Marksteine für die Bildhauerei in Deutschland
- Ein weiterer Guss befindet sich im Besitz der Staatsgalerie Stuttgart (Nachlass Schlemmer)

„Mit Plastik habe ich wenig zu tun [...] Oskar Schlemmer und Wilhelm Lehmbruck zählen zu den Ausnahmen.“

Serge Sabarsky

PROVENIENZ

- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (seit 1984).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York.
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

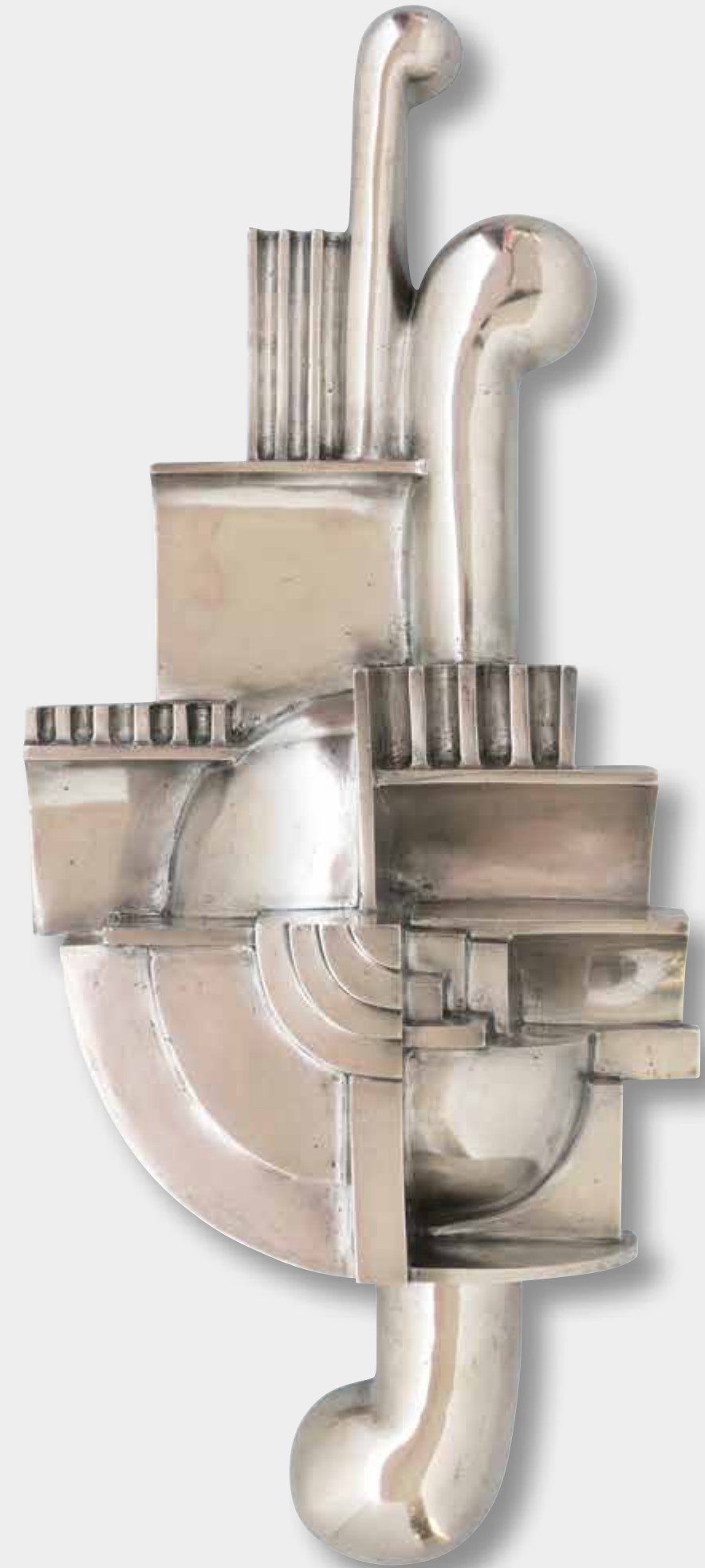
- Oskar Schlemmer, Gemälde von 1909 bis 1942, Mannheimer Kunstverein, 30.4.-17.6.1967, Kat.-Nr. 67 (wohl anderes Exemplar).
- 50 Jahre Bauhaus, Kunstgebäude am Schlossplatz, Stuttgart / Royal Academy, London / Stedelijk Museum, Amsterdam, u. v. a. 1968/71, S. 298, Kat.-Nr. 2641.
- Expressionisten - Bedeutende Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Skulpturen 17 Deutscher Expressionisten in der Serge Sabarsky Gallery, New York, in Zusammenarbeit mit Galerie Aenne Abels, Köln, 1972, Kat.-Nr. 77 (m. Farbabb.).
- Universe of Art III Fischer Fine Art, London, 1973, Nr. 60 (m. Abb., anderes Exemplar 3/7).
- Die Zwanziger Jahre, Kunstgewerbemuseum Zürich, 25.5.-2.9.1973, Kat.-Nr. 137 (wohl anderes Exemplar).
- Expressionisten, Galerie Thomas, München, 1973, Nr. 44 (m. Abb.).
- 1977 Berlin, Tendenzen der Zwanziger Jahre, Nr. 1/244 (anderes Exemplar 3/7).

LITERATUR

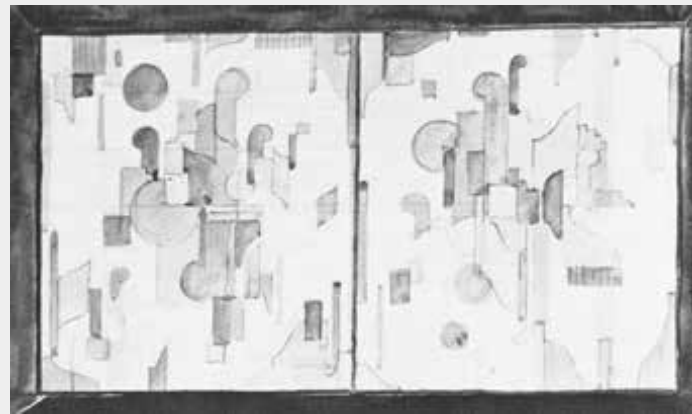
- Werner Spies (Hrsg.), Oskar Schlemmer. Das Plastische Werk, Stuttgart 1972, S. 16f. (Abb. S. 15, wohl anderes Exemplar).
- Auction 393, Standard Commission (Justin Ebersman), New York, 26.2.1976, Nr. 7 (m. Abb., anderes Exemplar 5/7).



Oskar Schlemmer, Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen, farbig gefasstes Holz, Öl auf Kreidegrund, 1919/1923, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf.



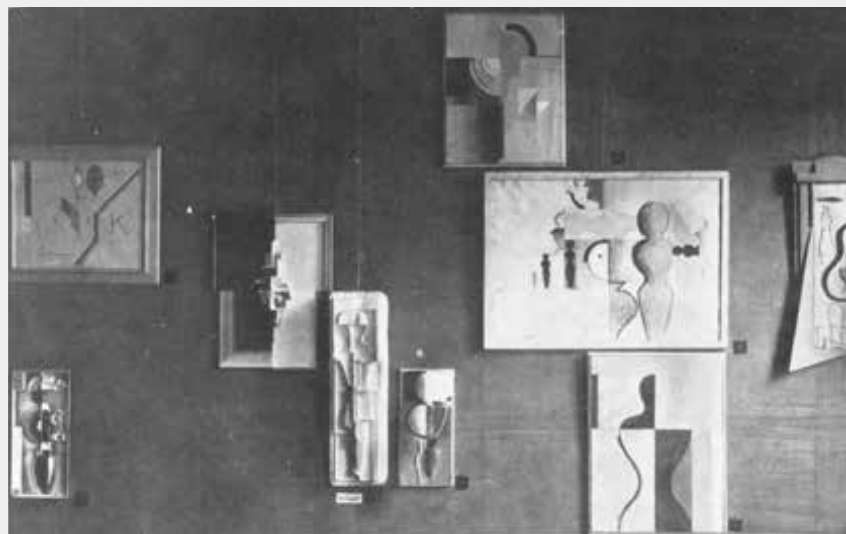
Oskar Schlemmer befindet sich 1918 im letzten Jahr seiner Akademieausbildung in Hölzels Meisterklasse an der Stuttgarter Akademie. Heftige Dispute um seinen Lehrer Adolf Hölzel und dessen innovative Lehrmethoden erschüttern die gesamte Studentenschaft und den Lehrkörper; das Ganze gipfelt in Hölzels Demission. Da versucht Oskar Schlemmer, der zum Studentenvertreter gewählt worden war, Paul Klee als Nachfolger ins Spiel zu bringen, was letztlich aber scheitert. Zeitgleich gründet Oskar Schlemmer im Jahr 1919 gemeinsam mit Willi Baumeister, Gottfried Graf, Edmund Daniel Kinziger, Albert Mueller und Hans Spiegel die Künstlergruppe „Üecht“ (aus: schweizerisch „uechtig“ = wuchtig, tüchtig; mhd. „uohta“ = Morgendämmerung). Wie viele andere hofften sie auf eine Erneuerung der Kunst und der Gesellschaft, und ganz unmittelbar auf Veränderungen der verkrusteten Strukturen an der Stuttgarter Akademie sowie eine umfassende Reform des Kunstunterrichts. Das Programm, das Schlemmer in diesem Zusammenhang dem württembergischen Kultusministerium vorschlägt, entspricht letztlich den wenig später im Bauhaus verwirklichten Strukturen. Als erstes organisiert die Gruppe eine „Herbstschau Neuer Kunst“ in den Räumlichkeiten des Württembergischen Kunstvereins. Oskar Schlemmer gelingt es, eine repräsentative Auswahl von Künstlern der Galerie „Der Sturm“ mit in die Ausstellung zu holen, sie bekommen einen eigenen Raum. In dieser Ausstellung zeigt Oskar Schlemmer, der zuvor ausschließlich zweidimensional gearbeitet hatte, seine ersten Reliefarbeiten. 1920 kann er die hier gezeigten Werke in Berlin in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ zeigen (Abb.), damit ist er im Kreis der internationalen Moderne angekommen. Das Jahr 1919 ist somit ein wegweisendes und wichtiges Jahr für Schlemmers weiteren Werdegang.



Oskar Schlemmer, Vorhangentwurf, 1919, Aquarell, Nachlass Schlemmer.

„Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen“, heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, gehört auch zu den in der Herbstschau Neuer Kunst gezeigten Arbeiten (Abb.). Das plastische Herzstück dieses Werkes, das im Werkverzeichnis von Maur als erste plastische Arbeit geführt ist, existiert auch als Einzelplastik in Gips ohne polychrome Fassung und aufgeteilten Rahmen. 1965 gab die Witwe Tut Schlemmer den Auftrag für den massiven Silberguss dieser Komposition an die Gießerei Brotal in Mendrisio.

Die „Ornamentale Plastik“ ist die einzige skulpturale Arbeit Schlemmers, die keine figurale Abstraktion darstellt. Einen Hinweis auf die mögliche Intension gibt ein Aquarell von 1919 (v. Maur A 60), welches Schlemmer wohl etwas später im Bauhaus auf dem Untersatzkarton als „Vorhang-Entwurf (Application) zu dem ‚Triadischen Ballett‘ 1919“ bezeichnet (Abb.). Erste Studien zu den Kostümen entstanden schon 1916. Die in der ornamentalen Plastik verwendeten Formen erinnern an Orgelpfeifen oder die Umrissformen von Notenzeichen. So kann man hier durchaus von einem musischen Ornament sprechen. Schlemmer selbst ist ein höchst musischer und auch musisch denkender Mensch gewesen. Davon zeugt neben den Kostümen und Partituren für das „Triadische Ballett“ auch das „Ornamentale Relief“. [EH]



Oskar Schlemmers wandgestaltende Hängung in der Berliner Galerie „Der Sturm“, Januar 1920.



HANS (JEAN) ARP

1886 Straßburg – 1966 Basel

Fronde et nombrils (Schleuder und Nabel). 1926.

Öl auf Karton, ausgeschnitten.

Rau 100. Verso signiert. 62 x 49,8 cm (24,4 x 19,6 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 300.000 R/M, F

\$ 250,000 – 300,000

PROVENIENZ

- Galerie Denise René, Paris.
- Fondation Arp, Clamart.
- Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp e. V., Rolandseck.
- Bankensammlung Sal. Oppenheim, Köln (wohl bis 2020).

AUSSTELLUNG

- Hommage à Jean Arp, Galerie Denise René, Paris 1974 (außer Katalog.)
- Dada and Surrealism Reviewed, Hayward Gallery, London 1978, S. 207, Kat.-Nr. 9.1.
- Jean Arp, Esculturas, relieves, obra sobre papel, tapices, Madrid, Museo Espanol de Arte Contemporáneo, 25.2.-15.4.1985.
- Hans Arp, Stiftung Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp e. V., Remagen, Arp Museum Bahnhof Rolandseck, 25.5.-20.8.1986; Kunsthaus Zürich, 5.7.-7.9.1986; Kunstmuseum, Bern, 24.10.-22.11.1986.
- Hans Arp, Stiftung Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp e. V., Arp Museum Bahnhof Rolandseck, Remagen, 1988/89; Von der Heydt-Museum, Wuppertal 1989.
- Hans Arp. Eine Übersicht. Arbeiten aus den Jahren 1912-1965, Museum Würth, Künzelsau, 8.9.-31.12.1994.
- Hans Arp - Sophie Taeuber-Arp, Ausst.-Kat. zur Wanderausstellung, hrsg. von der Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, Rolandseck, div. Orte 1996 bis 1998, Kat.-Nr. 25 (m. Abb. S. 95 sowie Titelbild der italienischen Katalogausgabe).

LITERATUR

- 10 Jahre Sammlung Sal. Oppenheim. 1997-2007, hrsg. v. Sal. Oppenheim jun. & Cie. S.C.A., Luxemburg 2007, S. 415 (m. Abb.)

Hans Arp, dessen amorphe Bildsprache bis heute eine besondere Faszination ausübt, ist ein herausragender Vertreter der internationalen Avantgarde der Vor- und Nachkriegszeit. Um 1915 entstehen erste, noch grob ausgeführte Holzreliefs, zudem schafft Arp in dieser Zeit Simultangedichte und automatische Dichtungen. Er engagiert sich im Kölner Dada-Kreis sowie in der Pariser Dada-Bewegung und arbeitet zusammen mit Schwitters an verschiedenen Veröffentlichungen. Zu seinen charakteristischen Formen findet Arp im April 1917 während eines Ascona-Aufenthaltes: „In Ascona zeichnete ich [...] Äste, Wurzeln, Gräser, Steine [...]. Diese vereinfachte ich und vereinigte ihr Wesen in bewegten ovalen Sinnbildern der Verwandlung und des Werdens des Körpers.“ (Hans Arp). Diese stetige Wandlung der Natur mit ihren inneren Wesenskräften hat Arp in Reliefs, Papier-

- Sehr frühes Kartonrelief mit schlitzförmigem Cutout, das für Arps charakteristische bimorphe Formsprache wegweisend ist
- Titelbild des italienischen Kataloges zur großen Wanderausstellung „Hans Arp – Sophie Taeuber-Arp“ (1996–1998)
- Arps mit Cutouts versehene Papierarbeiten und Holzreliefs sind wegweisend für die späteren „Concetti spaziali“ Lucio Fontanas und die „Shaped Canvases“ der 1960er Jahre
- Bereits 1936 werden Arps Reliefs im Museum of Modern Art, New York, ausgestellt, 1958 folgt eine Einzelausstellung des Künstlers im MoMA und 1969 eine Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum, New York



Hans Arp, Mountain, Navel, Anchors, Table, 1925, Gouache auf Karton mit Cutouts, Museum of Modern Art, New York. © 2022 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

arbeiten und Rundplastiken veranschaulicht. Gerade aber an seinen berühmten Reliefs wird Arps außerordentliche künstlerische Progressivität in besonderer Weise deutlich, da sie die Malfäche in die Dreidimensionalität erweitern und damit bereits ab den 1920er Jahren einen wichtigen Beitrag zum „offenen Bild“ leisten. Arp nimmt damit bereits eine der zentralen Bestrebungen der abstrakten Nachkriegskunst vorweg, deren Bemühen um eine Entgrenzung des Bildes ab den 1950er Jahren u.a. in den „Concetti spaziali“ Lucio Fontanas und den „Shaped Canvases“ Frank Stellas Ausdruck findet. Zunächst aus noch grob geschnittenen Holz- und Kartonteilen zusammengesetzt, werden Arps Formgebilde ab der Mitte der 1920er Jahre wie in unserem frühen Kartonrelief zunehmend feiner und präziser in der Linieneinführung. Dieses biomorphe Formenrepertoire gilt bald als sein künstlerisches Markenzeichen und wird spätestens in den 1950ern international zum avantgardistischen Sinnbild der Nachkriegsmoderne. Bereits 1936 sind seine Reliefs erstmals in der Ausstellung „Cubism and Abstract Art“ im Museum of Modern Art, New York, zu sehen, in dessen Sammlung sich heute fast zweihundert Arbeiten aus allen Schaffensphasen befinden. 1958 folgt die erste Einzelausstellung im Museum of Modern Art und 1969, drei Jahre nach Arps Tod, eine Retrospektive im Solomon R. Guggenheim Museum. [JS]



MAX ERNST

1891 Brühl – 1976 Paris

L'interdit ramait content. 1969.

Öl auf Holz.

Spiess/Metken/Pech 4484 (hier fälschlich als Öl auf Lwd.). Rechts unten signiert. 41 x 32,5 cm (16.1 x 12.7 in).

Vorlage für die Farblithografie Blatt IX „L'interdit ramait content“ zu René Char – Max Ernst, Dent prompte.

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D, F}

\$ 80,000 – 120,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Paris.
- Privatbesitz.

AUSSTELLUNG

- Kunststücke, Festspielausstellung, Galerie Salis & Vertes, Salzburg (2000).

LITERATUR

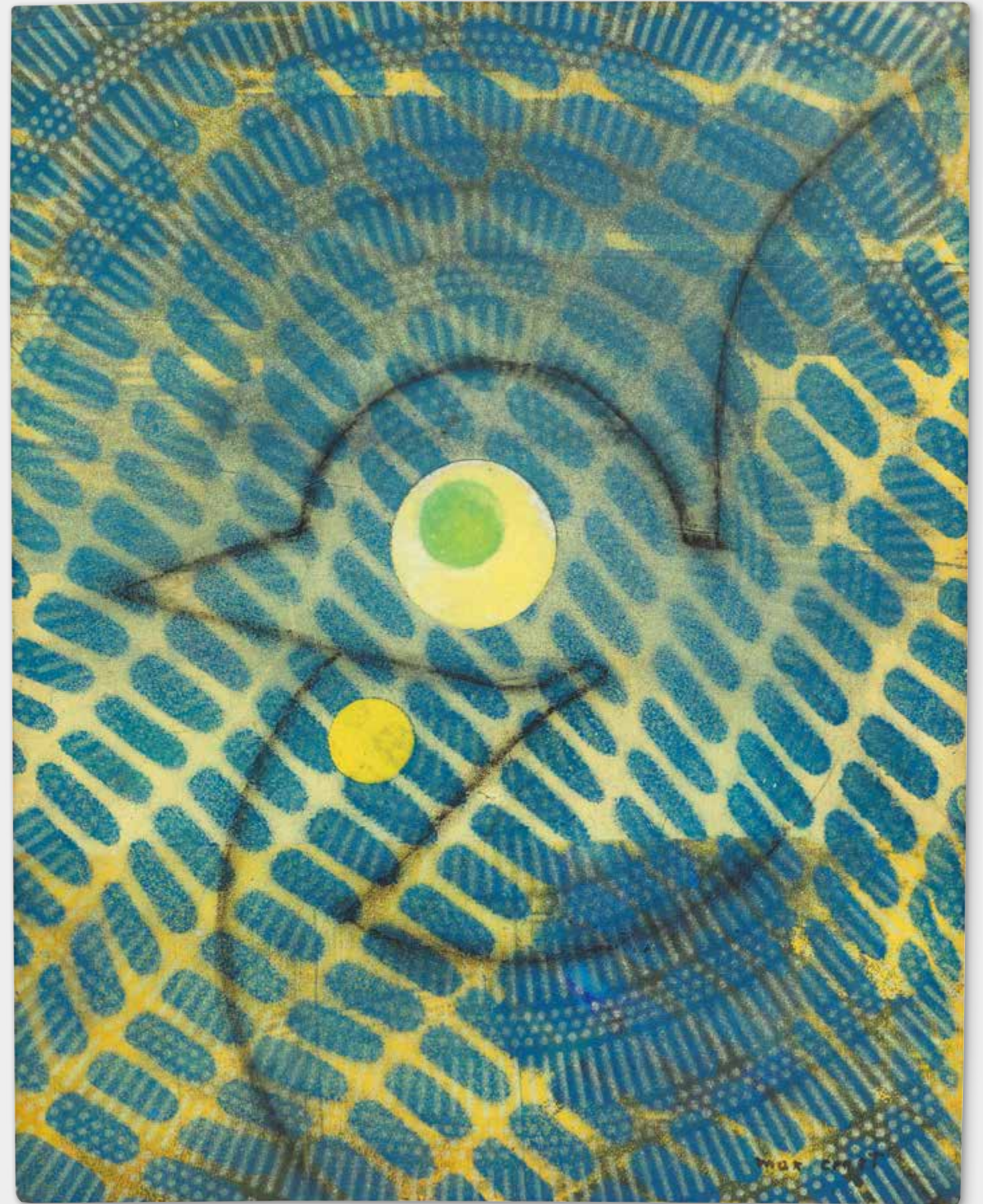
- Hôtel Drouot, Paris, Auktion 10.4.1987, Los 97 (m. Farbabb.).
- Hôtel Drouot, Paris, Auktion 21.4.2000, Los 67 (m. Farbabb. 67).

Max Ernst, eine Ikone der europäischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts, zählt zu den bedeutendsten Künstlern des Surrealismus. Mit seinem Namen untrennbar verbunden sind die Techniken der Collage, Frottage und Grattage, mittels derer Ernst die eigentümliche, oftmals fantastisch-träumerische Wirkung seiner Bilder erzielt. Die technischen Vorgehensweisen überlappen sich oftmals und sind letztlich bisweilen nicht mehr klar definierbar. Die unglaubliche Vielfalt lässt die träumerischen, imaginativen Bilder entstehen, die mit dem Namen Max Ernst verbunden werden. Der „Loplop“, jener mythische Vogel, der im Werk von Max Ernst seit den 1920er Jahren immer wieder auftaucht, steht hier im wirbelnden Zentrum eines rotierenden Musters. Das Auge des Vogels ist der „Nabel“, von dem alle Kraft des Bildes ausgeht. Der „Loplop“ sieht alles, auch wenn wir nicht sehen, was er sieht. Wirklichkeit und Traum, Vergangenheit und Gegenwart verschmelzen zu einer übernatürlichen Realität.

Dieses Gemälde wählt Max Ernst als Vorlage für die Farblithografie „L'interdit ramait content“ zu der bei Lucie Weill 1969 erschienenen Mappe „René Char – Max Ernst, Dent prompte“. Das unserem Motiv zugehörige Gedicht von René Char lautet:

- Der Vogel Loplop ist das „Alter Ego“ von Max Ernst
- Reizvolle, mystische Darstellung in unverwechselbarer, technischer Präzision
- Max Ernst war auf der documenta I, II, III vertreten
- Als zentraler Künstler der deutsch-französischen Avantgarde ist Max Ernst in internationalen Sammlungen vertreten, darunter das Solomon R. Guggenheim Museum, Metropolitan Museum und Museum of Modern Art, New York, das Centre Pompidou, Paris, und die Tate Gallery, London

*L'interdit ramait content
 Lavait risqué le pli
 Mis en vacances le trimard
 Élargi l'orage du front
 Remis l'eau douce aux fantômes
 Peu lui importait en vérité
 Que son dos fût brisé et trahi du soleil
 Il entrait pur dans la trame.*



OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart – 1943 Baden-Baden

Vierergruppe mit Grau. 1930.

Aquarell und Gouache, auf grundierter Hartfaserplatte.

Von Maur A 400. Auf der Hartfaserplatte verso auf einem Etikett signiert, datiert und betitelt.

42,4 x 54,7 cm (16,6 x 21,5 in). Hartfaserplatte: 48 x 62,3 cm (18,9 x 24,5 in).

„Das vorliegende Blatt [wurde von Oskar Schlemmer selbst oder] von Schlemmers Bruder Carl nachträglich gefirnist und auf Hartfaserplatte aufgezogen. Dadurch wurde der Bildcharakter verstärkt, sodass das Aquarell seither als Gemälde galt.“ Karin v. Maur, in: Oskar Schlemmer. Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, München 1979, S. 303.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/N}

\$ 200,000 – 300,000

PROVENIENZ

- Sammlung Carl Schlemmer, Pullach (der Bruder des Künstlers, 1883-1966), Pullach.
- Kunstarchiv Dr. Arntz, Haag/Oberbayern.
- Galerie Dr. Klihm, München (1955).
- Galerie Hella Nebelung, Düsseldorf.
- Sammlung Fänn und Willy Schniewind, Neviges/Düsseldorf (1956 erworben, verso mit dem Sammler-Etikett).
- Privatsammlung (um 1990 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Europa (2002 vom Vorgenannten erworben: Christie's 4.2.2002).

AUSSTELLUNG

- Polarität. Das Apollinische und das Dionysische in der Kunst, anlässl. 15. Ruhrfestspiele, Städtische Kunsthalle, Recklinghausen, 2.6.-16.7.1961, Kat.-Nr. A 158 (m. Abb. Tafel 80); Stedelijkmuseum, Amsterdam, 22.7.-18.9.1961, Kat.-Nr. A 120 (m. Abb. Tafel 34).
- Deutscher Künstlerbund von der Gründung 1904 bis zum Verbot 1936, 13. Ausstellung, Akademie der Künste, Berlin, 22.3-26.4.1964; Jahresausstellung, Hochschule für bildende Künste, 21.3.-3.5.1964; Möglichkeiten, Haus am Waldsee, 21.3.-3.5.1964, Kat.-Nr. 147, S. 35.
- Ulm 1930. Bild, Bau, Gerät, Architektur, Möbel, Plastik, Malerei, Plakate, Fotografien, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 16. 1.-27. 2. 1972, Kat.-Nr. 134.

LITERATUR

- Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, München 1979, Kat.-Nr. A 400, S. 303 (m. Abb.).
- Christie's, London, 6552. Auktion, 4.2.2002, Impressionist and Modern Art (Evening Sale), Los-Nr. 40 (m. Abb.).

- Besonders klar formulierte, kontrastreiche Umsetzung von Schlemmers Streben nach der idealen Symbiose von Figur und Raum
- Schlemmers Arbeiten seiner Breslauer Zeit 1929–1932 gelten als Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens
- Aquarelle mit vergleichbarer Figurenkomposition in dieser Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit
- Im Entstehungsjahr sind Schlemmers Arbeiten Teil der XVII. Biennale in Venedig, ein Jahr später ist er an der großen Überblicksschau „Modern German Painting and Sculpture“ im Museum of Modern Art in New York vertreten
- Nahezu 40 Jahre Teil der bedeutenden rheinischen Sammlung Fänn und Willy Schniewind

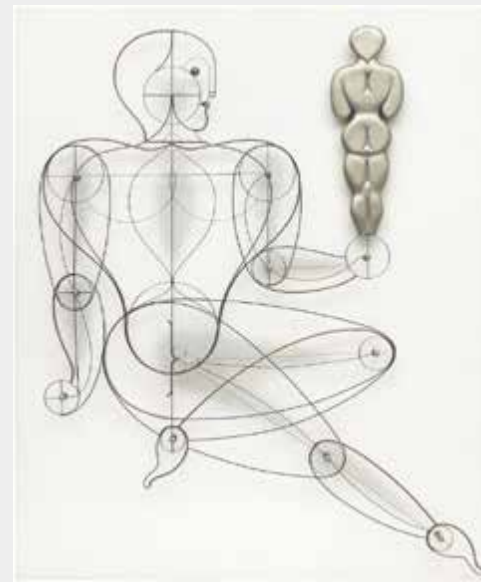
Die Weberinnen auf der Bauhaus-Treppe (Gunta Stölzl, Meisterin der Weberei, mit ihren Studierenden), um 1927, Bauhaus-Archiv, Berlin, Fotograf: Theodore Lux Feininger, Mitarbeit Komposition: Oskar Schlemmer.



Der Mensch im Zentrum des künstlerischen Schaffens

Während seiner Zeit am Bauhaus in Weimar (1921–1925) und in Dessau (1925–1929) ist Oskar Schlemmer nicht nur als Maler und Grafiker, sondern auch als Bildhauer, Bühnenbildner und Choreograf tätig. Schlemmer leitet zunächst die Werkstatt für Wandmalerei, dann die Metallwerkstatt und die Werkstatt für Holz- und Steinbildhauerei. In seiner Bestrebung nach einer stärkeren Vereinigung von Kunst und Architektur verlagern sich Schlemmers künstlerische Projekte nach seiner Berufung an das Weimarer Bauhaus in den 1920er Jahren zunehmend in den Raum, es entstehen neben Kostümentwürfen, Choreografien und Bühnenstücken auch Plastiken, Skulpturen sowie Wandreliefs und -gestaltungen, wie bspw. die von den Nationalsozialisten schon 1934 zerstörten Arbeiten im Brunnenraum des Museum Folkwang in Essen, an deren Fertigstellung er bis 1930 arbeitet. Sein experimenteller Geist der 1920er Jahre gipfelt in den Kostümentwürfen und Inszenierungen für das „Triadische Ballett“ (1922 uraufgeführt), das heute als Meilenstein des Tanztheaters gilt. 1929 nimmt der Künstler die Gelegenheit wahr, eine Lehrtätigkeit an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau anzutreten. In diesen Jahren entstehen einige der bedeutendsten Werke seines gesamten Œuvres, u. a. das berühmte Gemälde „Bauhaustreppe“ (1932, Museum of Modern Art, New York (Abb.)). Schlemmers äußerst vielseitiges Schaffen kreist fast ausschließlich um die Darstellung des menschlichen Kopfes und Körpers. Die Verortung der menschlichen Figur im Raum bleibt der Kern seiner unverwechselbaren Arbeiten. In ihnen begibt sich der Künstler auf die Suche nach einem ganz eigenen künstlerischen Idealtypus menschlicher Physiognomie, eines „allgemeingültigen Typus der Gestalt“, wie es die Verfasserin des Werkverzeichnisses Karin v. Maur formuliert.

Oskar Schlemmer, Bauhaustreppe, 1932, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.



Oskar Schlemmer, Drahtfigur „Homo“ mit Rückenfigur auf der Hand, 1977 (1930-1931), Metalldraht, Staatsgalerie Stuttgart.

Die Figur im Raum: Geometrie und Typisierung, Licht und Schatten

Auf seiner Suche nach einem allgemeingültigen Figurentypus verzichtet Schlemmer auf die Darstellung individueller Erscheinungsbilder und physiognomischer Besonderheiten. Stattdessen bedient er sich eines stark simplifizierten, fast abstrakt-geometrischen Formenrepertoires, aus dem er seine Figuren zusammensetzt. Die Gestalten in der hier angebotenen Arbeit bestehen – in starkem Kontrast zu der sie umgebenden streng rechtwinkligen Architektur – ausschließlich aus gerundeten Formen, Gesichter und Gliedmaßen sind auf simple, zum Teil nur angedeutete, weiche Züge und schemenhafte Silhouetten reduziert. Nur die Frisuren, ihre zum Teil im Nacken zusammengesteckten, längeren blonden Haare weisen sie als weibliche Figuren aus.

„Ich will Menschen-Typen schaffen und keine Porträts, und ich will das Wesen des Raumes und keine Interieurs“, erläutert der Künstler in Bezug auf seine so unnahbaren Figuren (zit. nach: Ausst.-Kat. Oskar Schlemmer, Stuttgart 1977, S. 9). Somit kann „Vierergruppe mit Grau“ im Grunde nicht als Figurendarstellung bezeichnet werden. Vielmehr geht es Schlemmer um die Verortung der Figur im Bildraum. Die stark angeschnittenen, nur fragmentarisch gezeigten Hinterköpfe der weiblichen Rückenfiguren zeigt der Künstler in extremer Nahsicht, sodass Figur und Raum ein Stück weit miteinander verschmelzen. Fast spielerisch lässt Schlemmer durch die gemalten Fenster ein wenig „Licht“ in den Raum fallen, das die Figuren in Licht- und Schattenpartien taucht. Der dadurch erzeugte Hell-Dunkel-Kontrast und die Gegenüberstellung warmer und kalter Farben legen zusätzlichen Fokus auf die architektonischen Elemente der Komposition und erzeugen zwischen Figur und Raum eine weitere spannungsvolle Verbindung. Der Eindruck von Räumlichkeit und Tiefe wird zusätzlich durch die unterschiedlichen Blickrichtungen der Figuren und ihre Bewegungsmomente betont: Jede von ihnen scheint in eine andere Richtung zu blicken und sich von den Betrachter:innen wegzubewegen. Schlemmer reiht die von uns abgewandten Figuren nicht nur in ganz unterschiedlichen Abständen aneinander, sondern versetzt sie innerhalb seines Raumkonstruktes ganz offenbar auch in gänzlich verschiedene Höhen. Es entsteht der Eindruck einer leicht tiefer liegenden Betrachterposition.

Schlemmers Figuren auf der Treppe

Oskar Schlemmer scheint demnach auch die Figuren der hier angebotenen „Vierergruppe mit Grau“ – wie die Figuren in seinem berühmtesten, etwas später entstandenen Gemälde „Bauhaustreppe“ (Museum of Modern Art, New York) – auf einer Treppe positioniert zu haben. Anders als in dem so berühmten Gemälde in New York wird die Treppe hier jedoch nicht direkt dargestellt, sondern allein durch die Anordnung und die Höhenunterschiede der Figuren angedeutet. Zudem werden die Figuren in Rückenansicht und zu keinem Zeitpunkt im Profil oder in Frontalansicht gezeigt.

Schlemmer setzt die Treppe hier geschickt als unsichtbares kompositorisches Instrument ein, um tiefenräumliche Effekte und eine spannungsreichere, interessantere Komposition zu erzielen. Nur die weibliche Figur rechts im Bild weist mit dem angewinkelten Arm und der wie auf dem Handlauf eines hellgrauen Geländers aufliegenden Hand womöglich noch einmal subtil auf das nicht sichtbare architektonische Element unter ihren Füßen hin.

Mit dem Motiv der Treppe, mit aufsteigenden Ebenen und Geländermotiven setzt sich der Künstler schon in ebendiesen Jahren vor Entstehung der „Bauhaustreppe“ und der „Treppenszene“ (1932, Hamburger Kunsthalle) auseinander, bspw. in dem Gemälde „Szene am Geländer“ (1931, Staatsgalerie Stuttgart (Abb.)) oder auch in der besonders frühen Arbeit aus der Dessauer Bauhaus-Zeit „Frauentreppe“ (1925, Kunstmuseum Basel). Eine von Schlemmer mitarrangierte Fotografie dokumentiert die frühere Faszination mit dem Motiv ebenfalls sehr deutlich: Sie entsteht um 1927 in Zusammenhang mit einem Geschenk an Walter Gropius, anlässlich dessen Verabschiedung aus dem Direktorposten am Dessauer Bauhaus („Die Weberinnen auf der Bauhaus-Treppe“, Bauhaus-Archiv, Berlin, Fotograf: T. Lux Feininger, Mitarbeit Komposition: Oskar Schlemmer (Abb.)). Der Fotograf und Bauhaus-Student T. Lux Feininger schreibt über das damalige Ereignis: „Am Tag der Aufnahme trafen sich alle Beteiligten, amongst whom war Oskar Schlemmer. Während die Gruppe gestellt wurde, gab Schlemmer Ratschläge für die Komposition. Er erzählte uns, dass er seit längerer Zeit an einem ‚Treppensbild‘ arbeitete.“ (Brief an das Bauhaus-Archiv, 14.7.2009, zit. nach: www.kunst-archiv.net/).

Nicht nur das hier nur angedeutete Geländer- und Treppensmotiv findet sich in weiteren Arbeiten und insbesondere in der etwas späteren, berühmten „Bauhaustreppe“. Auch stark angeschnittene Köpfe und sich von den Betrachter:innen wegbewegende, gänzlich entindividualisierte, stilisierte, aus geometrischen Komponenten geformte Rückenfiguren sowie Fensterformationen im Zentrum des Bildraumes setzt Schlemmer in seinen Werken häufig ein. So komponiert Schlemmer in dem hier angebotenen Werk aus der so bedeutenden Breslauer Schaffenszeit ein symbiotisches Ganzes aus Figur und Raum von seltsam zeitloser, höchst charakteristischer und doch allgemeingültiger Formensprache und Modernität, ein Werk, das aufgrund der stark angeschnittenen Figuren und der so meisterlich evozierten Räumlichkeit über seine Bildgrenzen hinaus in den Realraum der Betrachtenden hinauszufließen scheint.

Stellvertretend für den Geist und die Ideale des Bauhauses:

„Vierergruppe mit Grau“ in der Sammlung Fänn und Willy Schniewind

Nach ihrer Entstehung befindet sich die hier angebotene, ausdrucksstarke Arbeit zunächst im Besitz Carl Schlemmers, dem Bruder des Künstlers, bevor es über Umwege in die bedeutende Kunstsammlung Fänn und Willy Schniewind gelangt. Ausgehend von der Kunst der klassischen Moderne trägt das rheinländische Sammlerehepaar ab den 1950er Jahren eine umfangreiche private Kunstsammlung zusammen, die in den 1960er und 1970er Jahren durch den Kontakt zu zeitgenössischen Künstlerkreisen und regelmäßigen Ankäufen um bedeutende Werke der Nachkriegskunst erweitert wird. Neben unserem farbstarken Aquarell von Oskar Schlemmer vereint die Sammlung damals Arbeiten von Max Slevogt, Ernst Ludwig Kirchner, Emil Nolde, Max Beckmann, Christian Rohlf, Alexej von Jawlensky, Otto Dix, Jean Dubuffet, Lucio Fontana, Yves Klein, den „ZERO“-Künstlern Günther Uecker, Otto Piene und Heinz Mack sowie von Gerhard Richter und Francis Bacon – eine umfangreiche, beeindruckende Dokumentation der verschiedenen künstlerischen Strömungen innerhalb der europäischen Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts. In dieser Sammlung steht „Vierergruppe mit Grau“ bis zum Tod des Sammlerpaars und der Auflösung der Sammlung stellvertretend für den Geist und die Ideale des Bauhaus, das für die Formgestaltung und die künstlerischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts so außerordentlich prägend war. [CH]

Weitere Werke aus dieser Privatsammlung werden ebenfalls in unserer Modern Art Day Sale angeboten (Samstag, 10. Dezember 2022, Los 455, 489, 527).

Oskar Schlemmer, Szene am Geländer, 1931, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart.



PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno

Stickerei. 1915.

Aquarell auf Kreidegrundierung auf Papier, original auf Karton.
Klee 1514. Links in der Darstellung signiert. Auf dem Unterlagekarton datiert, betitelt und bezeichnet „180“. 14,8 x 21,1 cm (5,8 x 8,3 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 R/N

\$ 150,000 – 200,000

PROVENIENZ

- Hausmann (wohl um 1915 als Hochzeitsgeschenk erhalten, dabei handelt es sich möglicherweise um Georg (Olly) Hausmann, München).
- Paul Wescher, Ruvigliana/Schweiz (bis 1959).
- Galerie Berggruen & Cie, Paris (1959).
- Galerie Jaques Benador, Genf (ab 1959).
- Michel Couturier, Paris (bis 1978).
- Galerie Rosengart, Luzern (1978-1979).
- Sammlung Charlotte Grodtmann, Schweiz (wohl seit 1979 bis 2020, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Paul Klee, Nationalgalerie, Kronprinzenpalais, Berlin, Februar 1923.
- Paul Klee, Aquarelles et dessins, Galerie D. Benador, Genf, Juli 1959, Kat.-Nr. 4 (m. Abb.).

LITERATUR

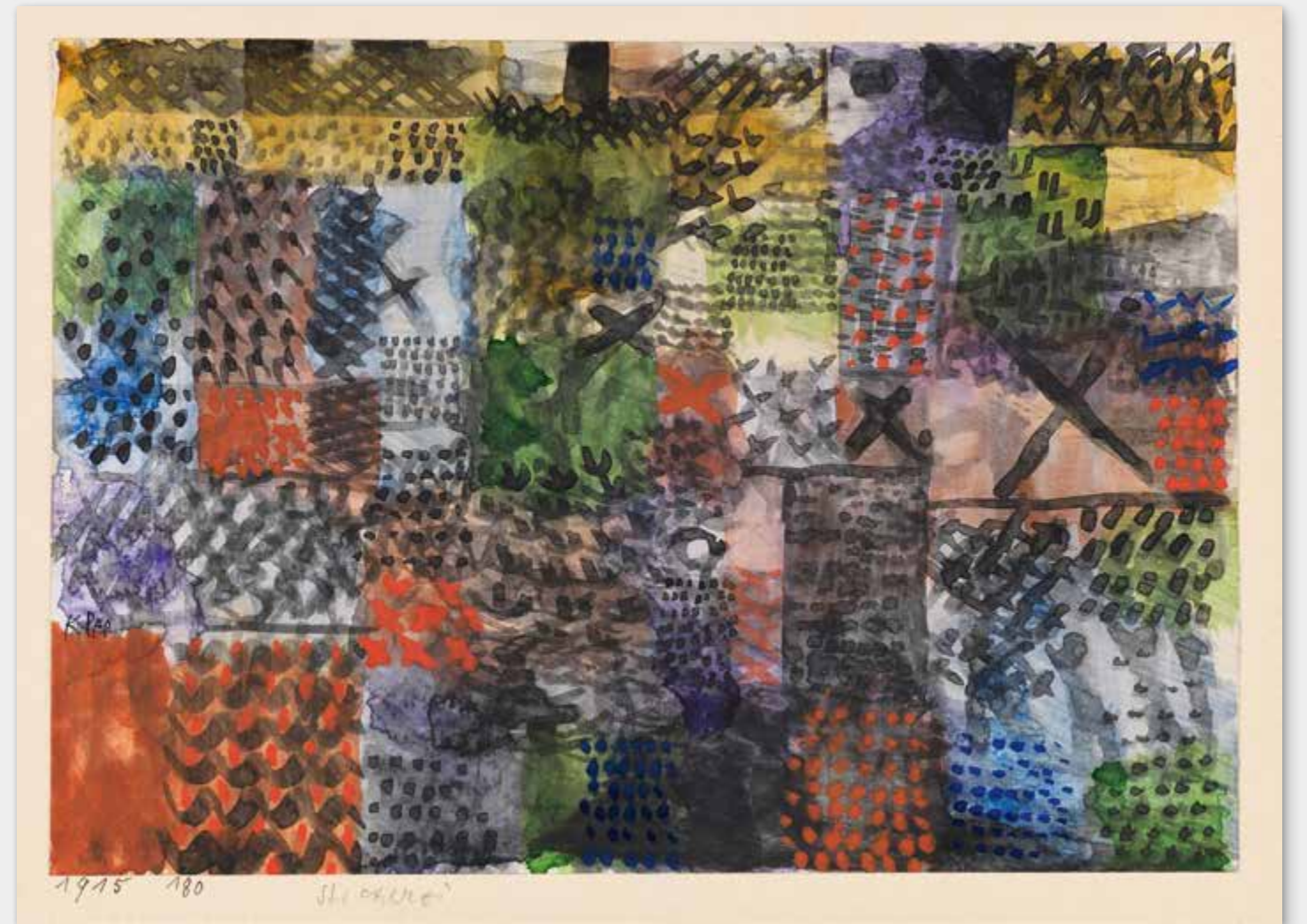
- Uta Gerlach-Laxner, Paul Klee und der Orient. Die Auswirkung auf sein Werk unter besonderer Berücksichtigung seiner Tunesienreise 1914, in: Die Tunisreise. Klee, Macke, Moilliet, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 12.12.1982-13.2.1983; Städtisches Kunstmuseum, Bonn, 9.3.-24.4.1983, S. 60-71 (m. Abb.).
- Jenny Anger, Modernism and the Gendering of Paul Klee, Diss. Brown University, Providence 1997, S. 71, 74, 82 u. 100 (m. Abb.).
- Osamu Okuda, Paul Klee: Buchhaltung, Werkbezeichnung und Werkprozess, in: Radical Art History: Internationale Anthologie, hrsg. v. Wolfgang Kersten, Zürich 1997, S. 386, Anm. 43.
- Jenny Anger, Klees Unterricht in der Webereiwerkstatt des Bauhauses, in: Ausst.-Kat. Das Bauhaus Webt, Bauhausarchiv Berlin, Sept. 1998-Jan. 1999; Stiftung Bauhaus, Dessau, März-April 1999; Niederländisches Textilmuseum, Tilburg, März-Sept. 1999, S. 33.
- Jenny Anger, Paul Klee and the Decorative in Modern Art, Cambridge 2004.
- Kerstin Gräfin von Schwerin, Eine nicht uninteressante kunstgewerbliche Spielerei. Spinnengewebe und Teppichweberei im Werk von Robert Walser und Paul Klee, in: Grodbeck/Sog/Utz/Wagner 2007, S. 265-275.

- **Zwischen Tunisreise und Bauhaus entstanden**
- **Klee entwickelt in dieser entscheidenden Schaffensphase das, was sein Werk auszeichnet: das poetische Spiel feiner Linaturen vor leuchtend koloriertem Grund**
- **Bereits 1923 auf der umfassenden Klee-Retrospektive im Kronprinzenpalais in Berlin ausgestellt**
- **Vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. im Metropolitan Museum of Art sowie im Museum of Modern Art, New York, und in der Paul Klee Stiftung im Kunstmuseum Bern**



Paul Klee, Schweres Pathos, 1915, Aquarell, Metropolitan Museum of Art, New York.

Gerade für die künstlerische Entwicklung Paul Klees gilt die mit den beiden Malerfreunden August Macke und Louis Moilliet im April 1914 unternommene Tunisreise als entscheidendes Schlüsselerebnis. Fasziniert von der Klarheit des südlichen Lichtes und den kubischen Formen der orientalischen Architektur, findet Klees Malerei in seinen in der Folgezeit geschaffenen Aquarellen zu einer spektakulären Befreiung von Form und Farbe. Zwar hatte der junge Klee bereits in den Jahren zuvor über die Auseinandersetzung mit Cézanne, Matisse und Delaunay sowie den Malern des „Blauen Reiters“ wichtige Anregungen erhalten, aber erst durch die orientalischen Eindrücke Tunesiens gelangt Klee schließlich zu seinem unverwechselbaren Stil. Dass nicht nur die kunsthistorische Forschung, sondern nicht zuletzt der Maler selbst dies so wahrgenommen hat, ist aufgrund des berühmten Tagebucheintrags Klees belegt, wo er am 15. April 1914 aus Kairuan schreibt: „Das ist der glücklichsten Stunde Sinn: Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler.“ (zit. nach: Paul Klee. Sein Leben – Seine Kunst, München/London/New York 2011, S. 86).



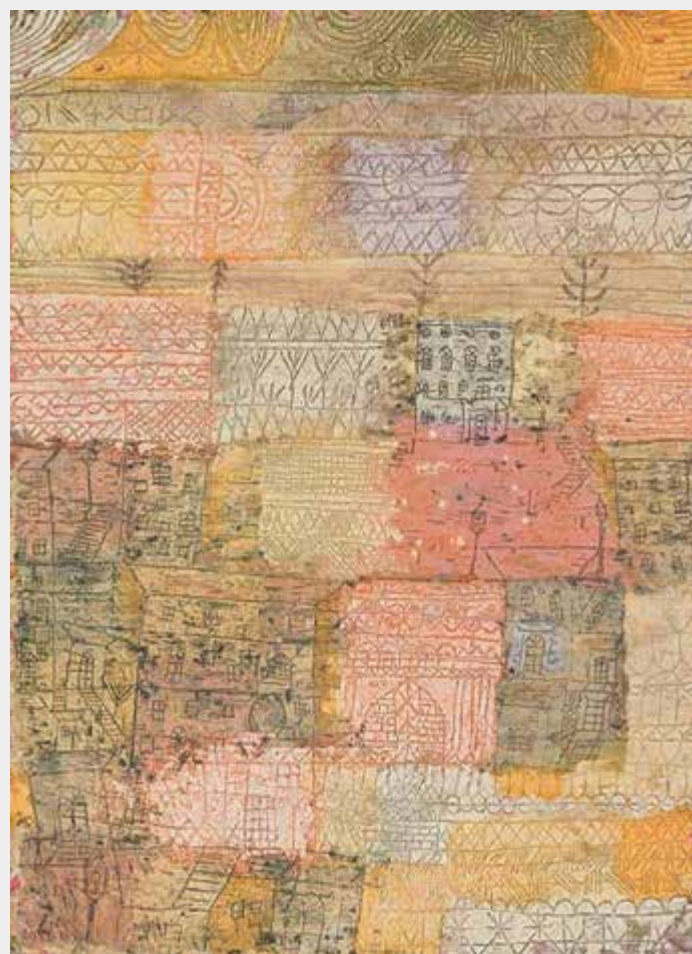
„Ist Paul Klee ein Orientale? Gewiss ja, da einige seiner Gemälde zu Ehren der frischesten Visionen aus Tausend und eine Nacht gewoben scheinen.“

René Crevel, 1930, zit. nach: Paul Klee. Sein Leben – Seine Kunst, München/London/New York 2011, S. 84.

An Klees Schaffen lässt sich eindrucksvoll nachvollziehen, weshalb die Tunisreise als Schlüsselereignis der Moderne gilt, mit dem die Überwindung des deutschen Expressionismus und der Aufbruch in eine zunehmend gegenstandslose Malerei besiegelt wurde. Beflügelt von den neuen Eindrücken besteigt Klee bereits am 19. April 1914 den Dampfer nach Palermo und reist über Bern nach München zurück.

Nur drei Monate nach seiner Rückkehr bricht der Erste Weltkrieg aus. Klee wird im März 1916 einberufen, aber aufgrund von Beziehungen nicht an die Front geschickt, sondern ist zunächst in Schleißheim bei München mit dem Anstrich der Flugzeuge betraut. Erst nach Kriegsende entstehen erstmals seit seiner Studienzeit wieder vereinzelt Gemälde, bis dahin ist allein das Aquarell Klees bevorzugtes künstlerisches Ausdrucksmittel. Wie in den beiden eng verwandten Aquarellen „Schweres Pathos“ (1915) (Abb.) im Metropolitan Museum, New York, und „Mit dem roten X“ (1914) im Museum of Modern Art, New York, ist auch unsere Komposition ein schönes frühes Zeugnis für Klees entscheidenden Schritt hin zu einer Überlagerung von linearen, zeichenhaften Strukturen und einem Fond aus bunten Farbfeldern.

Seit 1914 findet das Kreuzzeichen Aufnahme in seine Aquarelle und wird wie in „Teppich der Erinnerung“ (1914, Paul Klee Stiftung, Bern) und „Stickerie“ schließlich zum bildbestimmenden Zeichen.



Paul Klee, Florentinisches Villenviertel, 1926, Öl auf Karton, Centre Pompidou, Paris.

August Macke auf dem Esel und dahinter Paul Klee während der Tunisreise 1914.



Klees bunte Farbfelder lassen hier keine gegenständlichen Bezüge zur orientalischen Architektur der Tunisreise mehr zu, sondern emanzipieren sich zu einer abstrakten Struktur, die ihre Kraft allein aus der reinen Form- und Farbwirkung erhält. Dass Klee für diesen kunsthistorisch bedeutenden Schritt unter anderem entscheidende Impulse aus dem orientalischen Kunsthandwerk, den farbenfrohen Teppichen und Wandbehängen Tunesiens, erhalten hat, muss als wahrscheinlich gelten und wird darüber hinaus für seine spätere Tätigkeit am Bauhaus, seinem Unterricht in „Formlehre“ und seiner zusätzlichen Lehrtätigkeit in der dortigen Werkstatt für Weberei inspirierend gewesen sein. Die vorliegende Arbeit ist damit nicht nur ein interessantes Bindeglied zwischen Tunisreise und Bauhaus, sondern darüber hinaus ein frühes Beispiel für Klees Schritt hin zu einer konsequenten Abstraktion und seiner fortan charakteristischen, spielerischen Schichtung von linearer, zeichenhafter Struktur und leuchtender, flächiger Farbigkeit. Die stickbildartigen Liniengefüge des Vordergrundes werden zwar zunehmend feiner, bleiben aber fortan auch für Klees Malerei prägend, wie die schöne, kleine Komposition „Florentinisches Villen Viertel“ (1926) im Centre Pompidou, Paris (Abb.), beispielhaft belegt. [JS]



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Landschaft bei Rom. 1909.

Öl auf Leinwand.

Hüneke 1909-12. Vogt 1909-25. Links unten monogrammiert und datiert.


Verso nochmals signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt.

70 x 80,5 cm (27,5 x 31,6 in). [SM]

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 R/D, F

\$ 400,000 – 600,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- Eines der wenigen erhaltenen Gemälde, die während Erich Heckels Italienreise 1909 entstehen
- „Landschaft bei Rom“ zählt zu den herausragenden Höhepunkten seiner Italienreise und zu den Glanzstücken seiner frühen Malerei
- Mit spontanen, ungezügelter Pinselstrichen fängt er die sonnenglühende Atmosphäre der italienischen Landschaft ein
- Bedeutende Ausstellungshistorie, unter anderem ausgestellt in der wichtigen „Brücke“-Ausstellung in der Galerie Arnold in Dresden, 1910, sowie in der Tate Gallery in London, 1964

„Ich wohne 10 Minuten vor San Popolo, gleich zwischen meinem Haus und einem alten verfallenen Palazzo führt der Weg rechts zur Villa di Papa Giulia und durch den Arco oscuro zum Aqua acetosa durch die Weinberge und schöne Gärten und Felder an weichen Abhängen.“

Heckel an Rosa Schapire am 16. April 1909.



PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (1953, wohl in Kommission aus dem Eigentum des Künstlers).
- Edith und Berthold von Bohlen und Halbach (1953 wohl vom Vorgenannten erworben, auf dem Keilrahmen mit Etikett).
- Galerie Peter Griebert, München.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1973 vom Vorgenannten erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Brücke, Galerie Ernst Arnold, Dresden, 1.9.-30.9.1910, Nr. 11.
- Erich Heckel, Kestner-Gesellschaft Hannover, 15.1.-25.2.1919, Nr. 2. (auf dem Keilrahmen mit Etikett).
- Erich Heckel, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. M., April 1919, Nr. 2.
- Galerie Dr. Goldschmidt - Dr. Wallerstein, Berlin (um 1921/1926, verso mit dem Etikett. Im fraglichen Zeitraum stellt Heckel fünf Mal in der Galerie aus, Kataloge oder Werklisten sind nicht bekannt).
- Erich Heckel, frühe und späte Bilder, Galerie Günther Franke, München, 6.1.-28.2.1953, Nr. 1.
- Erich Heckel, Städtisches Museum, Duisburg, 20.7.-1.9.1957, Nr. 12.
- Brücke. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus 1905-1913, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Nr. 27.

- Painters of the Brücke, Tate Gallery, London, 30.10.-6.12.1964, Nr. 8.
- Freunde des Museums sammeln, Museum Folkwang, Essen, 20.4.-23.7.1972, Nr. 7.
- Erich Heckel, Museum Folkwang, Essen, 18.9.-20.11.1983, Nr. 17.
- Die Brücke in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister, Dresden, 20.10.2001-6.1.2002, Nr. 308 (m. Abb.).
- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Nr. 129.
- Im Rhythmus der Natur, Landschaftsmalerei der „Brücke“, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 74.
- Expressiv! Die Künstler der „Brücke“. Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, S. 132f.
- Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten, Museum Folkwang, Essen, 29.9.2012-13.1.2013, Nr. 35.

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 178, SHG-Nr. 202 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 167, SHG-Nr. 376 (m. Abb.).

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Sonnenuntergang an der See. 1921.

Öl auf Leinwand.

Soika 1921/6. Links unten signiert. Verso signiert, betitelt und bezeichnet „XI“.

80 x 101 cm (31.4 x 39.7 in).

Im Werkstattbuch des Künstlers ist das Gemälde für das Jahr 1921 eingetragen mit „XI. Sonnenuntergang an der See“.

Für die Arbeit liegt uns eine Leihanfrage von Dr. Roman Zieglängsberger, Kustos für Klassische Moderne, Museum Wiesbaden, für die für das Jahr 2024 geplante Ausstellung „Max Pechstein – Die Sonne in Schwarzweiß“ vor.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 ^{R/D, F}

\$ 250,000 – 350,000

- In keinem anderen Landschaftsgemälde hat Pechstein seine Begeisterung für Sonne und Meer so faszinierend umgesetzt
- Leuchtendes Farbspektakel, wie es nur selten in Pechsteins Œuvre anzutreffen ist
- Aus der bedeutenden Berliner Sammlung des Pechstein-Förderers Carl Steinbart, in der sich 25 Pechstein-Gemälde, darunter „Lotte mit Kopftuch“ (1919) sowie u. a. Gemälde von Munch, Courbet und Slevogt befanden
- Erstes Gemälde des Strandes im Küstenort Leba, der für Pechstein fortan zum künstlerischen Sehnsuchtsort wird

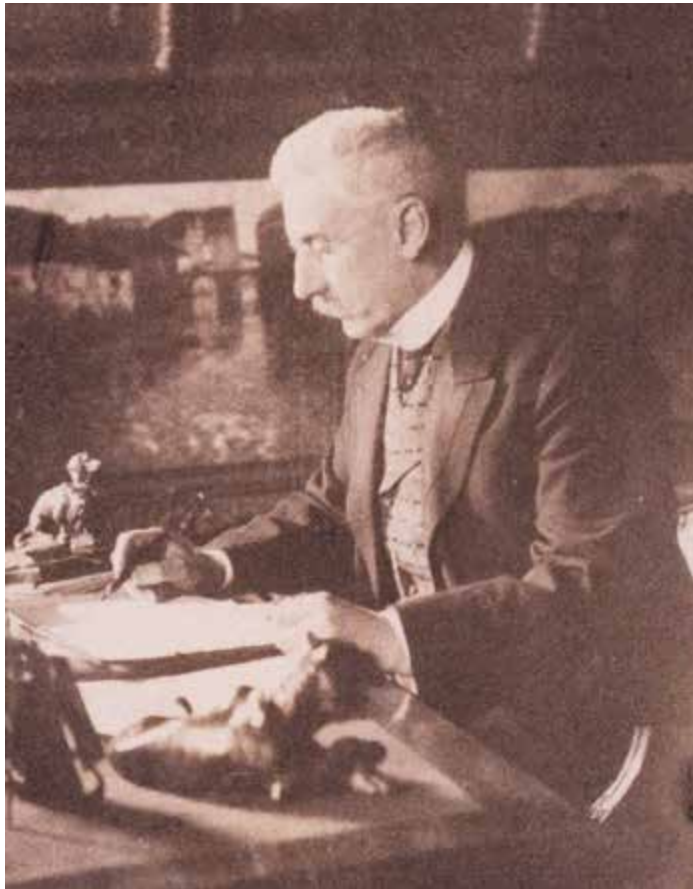
PROVENIENZ

- Sammlung Carl Steinbart, Berlin (um 1921 vom Künstler erworben).
- Sammlung Eva Beyer, geb. Steinbart (1923 durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten, auf dem Keilrahmen mit der Bezeichnung „Eva“ und „Steinbart E. Beyer“, von fremder Hand).
- Sammlung Dr. Conrad und Elsa Doebbecke, Berlin (bis 1959, auf dem Keilrahmen mit der Bezeichnung „Elsa Doebbecke“, von fremder Hand).
- Privatsammlung Saarland (1959 vom Vorgenannten erworben, Stuttgarter Kunstkabinett, 30.5.1959, Los 728, bis 1965).
- Privatsammlung Berlin.
- Privatsammlung Niedersachsen.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 33. Auktion, Moderne Kunst, 30.5.1959, Los 728, m. SW-Abb., Tafel 71 (verso mit dem Etikett).





Carl Steinbart vor Werken seiner Sammlung in seiner Berliner Villa, um 1920, Privatbesitz.



Brief Pechsteins mit Selbstporträt an Carl Steinbart, 21.5.1919, Verbleib unbekannt. © Pechstein



Hermann Max Pechstein, Lotte mit Kopftuch, 1919, Öl auf Leinwand, ehemals Sammlung Steinbart, 2013 bei Ketterer Kunst für 1.1 Millionen verkauft. © Pechstein

„Die Natur hat sich nun schon zum dritten Mal verändert,
und im Herbst, wenn sie es ein 4. x tut, muß ich scheiden.“

Hermann Max Pechstein am 4. August 1921 aus Leba, zit. nach: Soika, Bd. 1, S. 73.

Wenn Pechstein Landschaft malt, sind es Sonne und Meer, die ihn begeistern. Immer wieder ist er von Berlin aus ans Meer gereist, nach Nidden, Dangast, Palau, Monterosso al Mare, Positano sowie Leba und Rowe in Pommern. Es ist das ausgelassene Farb- und Formspiel, das ihn fasziniert, die Wolken- und Wellenformationen sowie der Wechsel der Tageszeiten, des Wetters und des Lichtes. In Farbigkeit und Komposition herausragend ist sicherlich unser „Sonnenuntergang an der See“, den Pechstein im Küstenort Leba als das elfte Werk des Jahres 1921 in sein Werkstattbuch eingetragen hat. Es ist ein leuchtendes Farbspektakel, wie es sonst nur äußerst selten in Pechsteins Werk anzutreffen ist. Wohl nur in seinen Südseebildern hat Pechstein eine Farbigkeit von vergleichbarer Intensität erreicht.

Und so überrascht es nicht, dass das vorliegende Gemälde aus der bedeutenden Sammlung Carl Steinbarts (1852–1923) stammt. Steinbart (Abb.) war Prokurist beim Bankhaus Mendelsohn & Co in Berlin und „trug außer einer Sammlung von über sechzig Gemälden

Max Slevogts nach 1918 auch eine beachtliche Sammlung expressionistischer Kunst zusammen, darunter zahlreiche Werke Pechsteins“ (Soika, Bd. 1, S. 125). Als frühestes Werk soll sogar eine Version des Motivs „Die Welle“ von Gustave Courbet Teil der Sammlung gewesen sein. Insgesamt 25 Pechstein-Gemälde, darunter auch „Lotte mit Kopftuch“ (Soika 1920/43) (Abb.), befanden sich in Steinbarts Sammlung, die frühesten aus dem Jahr 1917. Spätestens 1918 müssen sich Pechstein und Steinbart im Zuge eines Porträtauftrages für ein Bildnis seiner Tochter Dora persönlich kennengelernt haben („Die chinesische Jacke“, Soika 1918/44). Steinbart sammelte auch Edvard Munch, der ebenfalls zwei Porträts von dessen Tochter Irmgard, Doras Schwester, anfertigte. Für die Jahre 1919 und 1920 ist der freundschaftliche Kontakt zwischen Pechstein und Steinbart schließlich durch eine Reihe von Postkarten und Briefen des Künstlers an seinen „werte[n] Gönner“ belegt. Im Mai 1919 schickt Pechstein etwa ein gezeichnetes Selbstporträt mit den Zeilen „Lieber Herr C. Steinbart, hier sehen sie mich mit einer geschwollenen Backe, welche mir eine Mücke versetzt hat, ist nicht angenehm, sieht aber verdammt gut

gut aus“ (zit. nach: Soika, Bd. 1, S. 124). (Abb.) Nach Steinbarts Tod im Oktober 1923 wurde die Sammlung aufgeteilt und an seine drei Töchter Dora, Irmgard und Eva vererbt. Eva erhielt unter anderem unseren „Sonnenuntergang an der See“.

Es ist das erste Gemälde, in dem Pechstein den Strand des pommerschen Küstenortes Leba festgehalten hat, den er erstmals am Abend des 3. Mai 1921 gemeinsam mit Lotte und dem 8-jährigen Frank per Zug von Berlin erreicht. Besonders begeistert war Pechstein dort vom stetigen Wandel der Natur in den sich ändernden Tages- und Jahreszeiten: „Die Natur hat sich nun schon zum dritten Mal verändert, und im Herbst, wenn sie es ein 4. x tut, muß ich scheiden“ (H. M. Pechstein 1921, zit. nach: Soika, Bd. 1, S. 73). Pechstein aber wird fortan regelmäßig in den Sommermonaten an seinen künstlerischen Sehnsuchtsort zurückkehren, der ihm in den Jahren bis 1945 zu seinem zweiten Zuhause wird. [JS] [JS]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Leuchtendes Dunkel. 1961.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 1010. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen

signiert, datiert und betitelt sowie mit zwei Richtungspfeilen bezeichnet.

150,5 x 200 cm (59.2 x 78.7 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 ^{R/D,F}

\$ 400,000 – 600,000

- Monumentales, besonders kontrastreiches Werk aus der berühmten Werkphase der „Scheibenbilder“ (1954–1962)
- 1957 ist Nay mit einem „Scheibenbild“ an der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art, New York, beteiligt
- Ein Jahr nach Entstehung als zentrales Werk in der großen Retrospektive im Folkwang Museum, Essen, gezeigt
- Ab 1962 Teil der Sammlung des weltberühmten Architekten und Möbeldesigners Egon Eiermann

„Der Kreis als geometrische Figur ist für die Malerei uninteressant oder er ist die Symbolform der universellen Rotation.“

E. W. Nay, 1963, zit. nach: Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Bd. 2, Köln 1990, S. 62.

PROVENIENZ

- Galerie Günther Franke, München (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Prof. Egon Eiermann (1904-1970), Karlsruhe/Baden-Baden (1962 vom Vorgenannten erworben, bis 1970, auf dem Keilrahmen mit einer handschriftlichen Bezeichnung sowie einem handschriftlich bezeichneten Etikett).
- Privatsammlung Bayern.

LITERATUR

- Georg Schmidt, in: Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay. Gemälde, Pfalzgalerie, Kaiserslautern 1977, o. S.
- Georg Schmidt, in: Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay 1902-1968. Ölbilder, 35. Städtische Kunstausstellung, 7.5.-31.5.1977, Beethovenhaus, Villingen-Schwenningen, o. S.
- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Bd. 2, Köln 1990, Kat.-Nr. 1010 (m. Abb.).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay. Sechzehn große Bilder, Galerie Günther Franke, München, 2.6.-Mitte Juli 1962, Kat.-Nr. 7.
- E. W. Nay. 60 Jahre (Retrospektive), Folkwang Museum, Essen, 15.9.-21.10.1962, Kat.-Nr. 45, S. 4 (m. Abb., Nr. 16).
- E. W. Nay. Gemälde 1955-1964, Kunstverein in Hamburg, Hamburg, 2.6.9.-25.10.1964; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 2.11.-29.11.1964; Frankfurter Kunstverein Steinernes Haus, Frankfurt a. Main, 9.1.-14.2.1965, Kat.-Nr. 28.
- Die Grünen Salons: Sammlungen neuer Kunst in Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 23.1.-1.3.1970.
- Martin Barré, Karl Otto Götz, Ernst Wilhelm Nay, André Thomkins, Kunsthandel Wolfgang Werner, Berlin, 5.9.2017-21.2.2018 (m. Abb. auf Einladungskarte).
- Baumeister, Barré, Beothy, Bluhm, Götz, Nay, Riopelle, Tàpies, Kunsthandel Wolfgang Werner, Berlin, 14.9.-17.11.2018 (m. Abb. auf Einladungskarte).



Nach den „Rhythmischen Bildern“ zu Beginn der 1950er Jahre widmet sich E. W. Nay ab 1954 bis in die frühen 1960er Jahre hinein intensiv den „Scheibenbildern“, denen auch die vorliegende Arbeit zuzuordnen ist. Die Werke zählen zu E. W. Nays bedeutendster und am längsten während der Werkperiode (1954–1962) und verhelfen dem Künstler sowohl in Deutschland als auch im Ausland zu großen Erfolgen.

In früheren Arbeiten sind den Scheiben zunächst noch grafische Gestaltungselemente beigefügt, doch ab 1955 löst Nay sie von allen eckigen und kantigen Formen und macht die Scheibe zum alleinigen Bildmotiv. Siegfried Gohr, ehemaliger Direktor des Museums Ludwig in Köln, vergleicht diese Schaffensperiode im Einführungstext des Werkverzeichnisses der Ölgemälde mit einer „Wanderung durch den Farbkreis“, denn in einer bis zu diesem Zeitpunkt unerreichten chromatischen Freiheit verwendet Nay die Kreis- und Halbkreisformen als Farbträger, die er zu unterschiedlichsten, jedoch stets harmonisierenden Kompositionen zusammenfügt (Ausst.-Kat. E. W. Nay. Retrospektive, Köln 1990, S. 21).



E. W. Nay in der Wanderausstellung seiner Werke vor zwei „Scheibenbildern“ von 1961, 1964/1965. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Dunkelheit und Leuchtkraft der Farben

In der hier angebotenen Arbeit von 1961 nutzt Nay die Wirkkraft der Primärfarben Gelb, Rot und Blau und schafft damit sowohl einen Hell-Dunkel- als auch einen Warm-Kalt-Kontrast, der das gesamte Bildgefüge strukturiert. Dabei wird die Farbe von keinen kunsthistorischen Vorbildern, keinen formalen Regeln oder künstlerischen Schemata in eine bestimmte gestalterische Form gezwängt – in frei gesetzten Kreisen, Halbkreisen, gestischen Linien und freien Flächen in variierenden Größen darf die Farbe ganz für sich alleine sprechen. Die Dunkelheit des Schwarz durchbricht Nay in dieser innerhalb seines Schaffens besonders bewegten Komposition gekonnt durch die hier und dort hervortretenden, satten, übereinander und nebeneinander gesetzten Farbflächen, deren Vielschichtigkeit der Darstellung zusätzlich eine gewisse Tiefe verleiht. Mutig setzt der Künstler einen pastosen gelben Farbakzent über die dunkle schwarze Fläche. Helles, strahlendes Blau, tiefes Rot und sonniges Gelb werden durch energische, gestische Pinselspuren überlagert – in jeder Ecke des Gemäldes wird die leidenschaftliche, dynamische Arbeit des Künstlers erfahrbar.

E. W. Nay, Grauzug, 1960, Öl auf Leinwand, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022



E. W. Nay, Schlüsselzeichen, 1962, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, Foto: Walter Klein. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

E. W. Nay, Feuerfarben, 1962, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Der Architekt Egon Eiermann (1904–1970)

Nach seiner Entstehung gelangt das beeindruckende Werk in die Sammlung des Architekten und Möbeldesigners Egon Eiermann. Eiermann pflegt insbesondere in späteren Jahren freundschaftlichen Kontakt zu E. W. Nay, aber auch zu weiteren bekannten Künstlern, Komponisten, Architekten und Designern wie Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Marcel Breuer. Eiermanns Schaffen, seine schlanken, subtil austarierten Metall- und Glaskonstruktionen, die Formstrenge seiner klaren, kubischen, zum Teil asymmetrischen Entwürfe unter dem Verzicht auf historische Formen machen ihn zu einem der Hauptakteure der von Mies van der Rohe geprägten Stahl-Glas-Architektur und zu einem kompromisslosen Vertreter der formal wie funktional konsequent modernen Architektur. Wie das malerische Werk E. W. Nays feiern auch Eiermanns architektonisches Entwürfe insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg große Erfolge. In den 1940er Jahren ist er an der Neugründung des Deutschen Werkbunds beteiligt, Lehraufträge bringen ihn außerdem an die Technischen Hochschulen in Darmstadt, Weimar, Berlin, Hannover und Karlsruhe, wo er ab 1947 einen festen Lehrstuhl für Architektur innehat. 1953 wird ihm im Museum of Modern Art in New York der Good Design Award verliehen. In den 1960er Jahren ist er u. a. an den Entwürfen für das Kanzleigebäude der Deutschen Botschaft in Washington, D.C., und für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin beteiligt, sitzt in Juries und Planungsräten für die Neubauten des Deutschen Bundestags und des Bundesrats in Bonn sowie für die Olympiabauten in München. Am bekanntesten sind heute Eiermanns ab den 1920er Jahren unter dem Einfluss von Ray und Charles Eames entstandenen Entwürfe für Stahlrohrstühle, Klappstühle, Tische, Korbmöbel und Gebrauchsgegenstände, die heute als absolute Designklassiker gelten. In seiner konsequent modernen Auffassung von Form und Proportion und der Entwicklung seiner eigenen architektonischen Sprache erklärt sich die enge freundschaftliche Verbindung zu E. W. Nay, der wie Egon Eiermann insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ganz ohne Rückgriffe auf die kunsthistorische Vergangenheit und unter stetiger Weiterentwicklung und Neuorientierung über mehrere Jahrzehnte hinweg eine so maßgebliche Rolle in der deutschen Malerei einnimmt. [CH]





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Sitzende im Grünen. 1910.

Öl auf Leinwand.


84,5 x 76,5 cm (33,2 x 30,1 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 ^{R/D, F}

\$ 600,000 – 800,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- Früheste Thematisierung des in der Landschaft aufgehenden Menschen als charakteristisches Motiv der „Brücke“
- Bedeutende Provenienz: ehemals Teil der Sammlung Viktor und Hedda Peters, Förderer und Freunde der „Brücke“-Maler und insbesondere Schmidt-Rottluffs
- Mit gewagten Kontrasten und schockierender Farbpalette steht dieses Gemälde exemplarisch für den kongenialen „Brücke“-Stil von 1910
- Die überbordende Farbigkeit führt zu einer malerischen Neuentstehung der Natur
- Das 1910 in Dangast entstandene Werk erweist sich malerisch und kompositorisch als wegweisend für Schmidt-Rottluff und den deutschen Expressionismus
- Durch die fast abstrahierende Auflösung der Formen verfolgt Schmidt-Rottluff die Verschmelzung von Figur und Landschaft und lässt allein die Farbe sprechen
- Von musealer Qualität

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Viktor und Hedda Peters, Leipzig.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

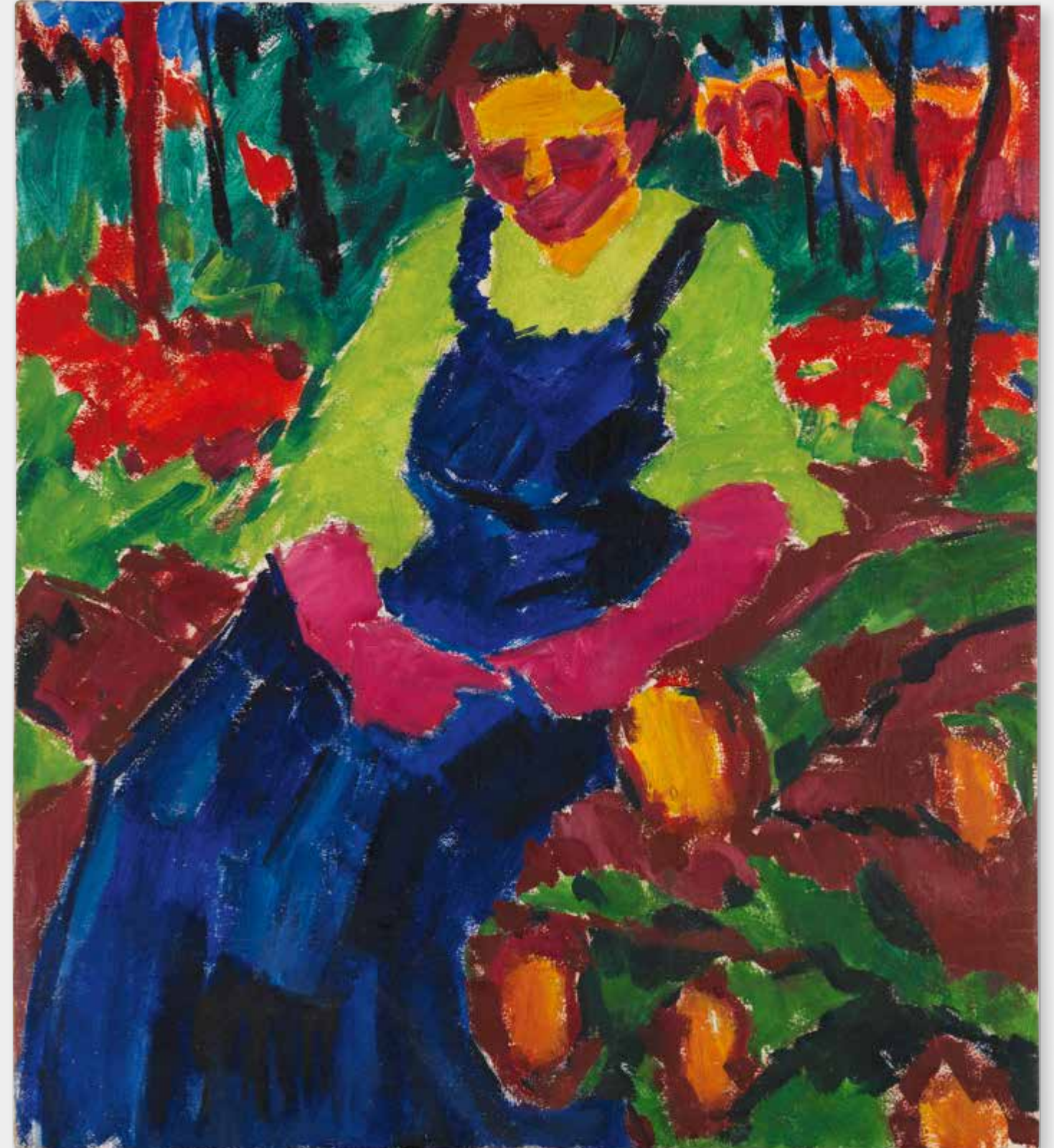
AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 64 (m. SW-Abb., Farbtaf. 22).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 15 (m. Abb. S.106).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, Kat.-Nr. 15 (m. Abb.).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 323 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950, Staatliche Galerie Moritzburg, Landesmuseum Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, S. 168, Nr. 257 (o. Abb.).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 130 (m. Abb.).

- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 17 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 238f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 154f. (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 129 (m. Abb.).

LITERATUR

- Hermann Gerlinger, Festschrift zum 95. Geburtstag von Karl Schmidt-Rottluff, Würzburg 1979, o. S. (m. Abb.).
- Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, S. 388, Nr. 127 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 221, SHG-Nr. 292 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 48f., SHG-Nr. 70 (m. ganzs. Abb. S. 48).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 45, Abb. 24.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Stilleben mit Kalla. 1911/1920.

Öl auf Leinwand.

Gordon 217. Verso mit dem Nachlassstempel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „Da/Ac 14“. 95,5 x 60,7 cm (37,5 x 23,8 in).

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/D}

\$ 200,000 – 300,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (auf dem Keilrahmen mit den Etiketten).
- Privatsammlung Norddeutschland (1969 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner 1880-1938. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 8.9.-20.10.1956, Kat.-Nr. 27.
- Meisterwerke des deutschen Expressionismus. E. L. Kirchner, E. Heckel, Schmidt-Rottluff, M. Pechstein, Otto Mueller, Kunsthalle Bremen, 20.3.-1.5.1960; Kunstverein Hannover, 15.5.-26.6.1960; Gemeentemuseum Den Haag, 15.7.-4.9.1960; Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 18.9.-20.11.1960; Kunsthaus Zürich, 18.5.-18.6.1961, Kat.-Nr. 17 (m. Farbabb.).

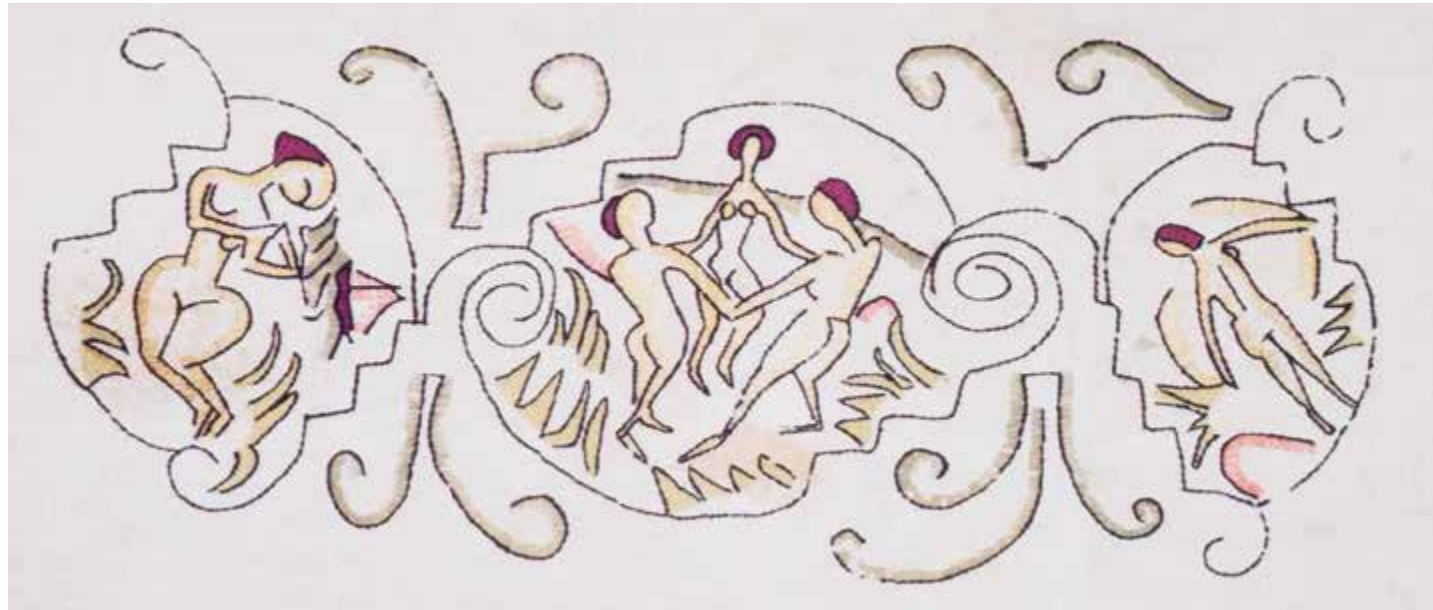
LITERATUR

- Will Grohmann, E. L. Kirchner, Stuttgart 1958, S. 116 (m. ganzs. Abb.).
- Will Grohmann, E. L. Kirchner, New York 1961, S. 140 (m. Abb.).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, Moderne Kunst VI, 587. Auktion, 1969, Los 45 (m. Farbabb., auf dem Keilrahmen mit den Etiketten).
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, S. 305, Kat.-Nr. 217 (m. Abb.).

- Aus der intensivsten „Brücke“-Zeit
- Der Architekt E. L. Kirchner verbindet hier Aufsicht und Frontalperspektive zu einer spannungsreichen Komposition
- In diesem Stilleben wird Kirchners ganz persönliche Lebenswelt erfahrbar
- Seit über 50 Jahren Teil derselben Privatsammlung
- Geschlossene Provenienz
- 1960/61 Teil einer großen Wanderausstellung mit Werken des deutschen Expressionismus
- Weitere Stilleben des Künstlers befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum in New York, des Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya (Japan), des Von der Heydt-Museums in Wuppertal und des Museum Ludwig in Köln

Mansarde in der Atelierwohnung Kirchners in Berlin-Friedenau, Körnerstraße 45, 1914/15.





Tischdecke aus Kirchners Atelierwohnung, Berlin-Friedenau, 1914/1915, Wollstickerei auf Leinen, Sammlung E. W. Kornfeld, Bern/Davos.

Das Atelier als Spiegel der Arbeitswelt und insbesondere der Lebensform des Künstlers erreicht bei Ernst Ludwig Kirchner in Dresden um 1910 einen eindrucksvollen ersten Höhepunkt in einer langen Darstellungsgeschichte, in der dieser Ort als Bildinhalt, als Sammelboden für Requisiten, wahlweise gebündelt, im Werk des Künstlers Verwendung findet. Das Motiv erscheint bei ihm immer wieder neu und in unterschiedlichem Einsatz atmosphärisch verändert. So zeigen die Bilder etwa Kirchners Dresdner Atelier in der Friedrichstadt im ehemaligen Handwerkerladen an der Berliner Straße. Oder später, ab November 1911, nach dem Umzug in die aufstrebende Metropole Berlin, malt Kirchner sein Atelier im Dachgeschoß in der Körnerstraße, als Rückzugsort antibürgerlicher, bohemehafter Lebensführung. Er malt es mit der selbstgeschaffenen Raumausstattung, geschmückt zumeist mit erotischen Anspielungen auf Wandbildern, Wandbehängen, Paravents, geschnitztem Mobiliar und Gebrauchsgegenständen, mit Skulpturen von eigener Hand wie auch von indigenen Völkern. Sujethaft kehren diese Gegenstände in den Hintergründen zahlreicher Gemälde und Stillleben wieder, wie auch hier in dem „Stilleben mit Kalla“, werden somit zu einem Dokument für präzise Orts- und Zeitbestimmung, gereichen in ihrer scheinbar beiläufigen Inszenierung zu einer höchst kalkulierten Atelierkunst. Ateliersituationen mit von Requisiten bestimmten Hintergründen und vordergründiger Darstellung bestimmen in Kirchners Werk auffallend häufig das Erscheinungsbild, wonach das Atelier und seine reichhaltige Dekoration nicht von der Künstlerperson zu trennen sind. Das Atelier ist bei Kirchner eben nicht nur der Arbeitsraum, sondern auch eine selbstgeschaffene Welt, das gestaltgewordene Nebeneinander reinen Schaffens und geistiges Stimulans.

Im Dezember 1910 besucht der Hamburger Amtsgerichtsrat Gustav Schiefeler, ebenso leidenschaftlicher Sammler wie Kenner des deutschen Expressionismus, Kirchner in Dresden und schildert dessen soeben kennengelernte reich dekorierte und vom Künstler kontinuierlich verdichtete Atelierwelt: „Er hatte sich in einer Vorstadtstraße Dresdens, der Not gehorchend, ein seltsames Atelier gemietet: einen engen Krämerladen, der sich mit einer großen Scheibe nach der Straße öffnete und neben dem ein kleines Gemach als Schlafraum diente. Diese Räume waren phantastisch ausgestattet mit bunten Stoffen, die er selbst in Batiktechnik gemustert hatte, mit allerlei exotischem Gerät und mit Holzschnitzereien seiner eigenen Hand: eine primitive, aus der Not geborene, aber doch von stark ausgeprägtem eigenem Geschmack getragene Umgebung. Er hauste hier in einer nach bürgerlichen Begriffen unregelmäßigen Lebensweise, materiell einfach, aber in seinem künstlerischen Empfinden anspruchsvoll. Er arbeitete fieberhaft, ohne sich an die Tageszeiten zu kehren.“ (zit. nach: Gustav Schiefeler, Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners bis 1916, Berlin 1924, S. 80). In diesen Wohn- und Arbeitsstätten gelingt Kirchner die von der Künstlergeneration vor ihm angestrebte Vereinigung von dekorativen und bildenden Künsten. Sein Atelier verkörpert eine Mischung aus Völkerschau und den Vorstellungen des Varietés, mit Modellen, die den Alltag im Atelier exotisch beleben und die Blicke der Betrachter auf sich ziehen. Doch es sind gerade die Stillleben, mit deren Ausstattung Kirchner seine intime Welt dokumentiert und bildlich Einsicht gewährt.

Der Ausschnitt wirkt auf den ersten Blick willkürlich gewählt, was sich jedoch bei näherer Betrachtung als Trugschluss erweist. Das Arrangement ist vielmehr äußerst sorgfältig zusammengestellt und

kompositorisch durchdacht. Kirchner konzentriert den Blick auf die Vase mit zwei weißen, eleganten kelchförmigen Kallas, aus deren Hochblättern sich kühn nach oben wachsende Blütenstiele zeigen. Eine hochoerotische Anmutung, die auf Kirchners damalige Lebensgefährten Dodo (Doris Grosse) verweisen mag, die er noch Jahre später in seinem Davoser Tagebuch als „feine blitzsaubere Katze“ beschreibt (vgl. Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, hrsg. von Lucius Grisebach, Ostfildern-Ruit 1997, S. 40). Miteinbezogen in Kirchners Blick ist ein skulpturenartiges, recht buntes Gefäß zur Rechten der Vase, ein bunt bemaltes Kästchen zur Linken, auf dem Tisch bestickte Textilkunst, das Ganze komponiert vor einem Behang mit tanzenden Akten. Dies sind Ausstattungselemente, die zur festen Einrichtung des Ateliers gehören und vorrangig ein Nebenzimmer des Ateliers dekorieren. Eine Fotografie, die Kirchner aus einer anderen Perspektive aufnimmt, gibt uns einen Eindruck über Vielfältigkeit und Reichtum seiner Einrichtung.

Kirchner wählt die rechte Wand als Hintergrund für sein Stillleben, bestückt den Tisch mit einer Decke und positioniert Vase, Gefäß und Schmuckschachtel. Auf der Fotografie entdecken wir in leichter Untersicht in dem Bogen am oberen Rand tanzende Akte. Dieses ungewöhnliche textile Ausstattungselement findet sich auf weiteren Gemälden und Arbeiten auf Papier wieder, Kirchner demonstriert dessen flexible Verwendung auch mittels Fotografien. In dem vorliegenden Stillleben verzichtet Kirchner auf jenes fotografisch überlieferte Polster auf dem Boden hinter dem Tisch, auf dem einst Fränzi und ihr Freund Peter lungern, wie eine weitere Fotografie Kirchners zeigt.



Interieur „Brücke“-Atelier, Berliner Straße 80, Dresden, 1910.

Atelier (Nebenraum), Berliner Straße 80, Dresden, um 1910/19 11.



Ernst Ludwig Kirchner, Stilleben mit Maske, 1911, Öl auf Leinwand, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried am Starnberger See.

Von 1911 bis 1920

Interessanterweise verbleibt das „Stilleben mit Kalla“ bis Kirchners Tod 1938 in dessen wechselnden Ateliers, ist zunächst nach seiner Entstehung in Dresden alsbald Bestandteil des Umzugsgutes nach Berlin und gelangt um 1919 nach Davos in das Wohnhaus des Künstlers „In den Lärchen“. Erna Schilling, die Kirchners Atelier in Berlin während der Jahre des Künstlers im Militär und dessen Aufenthalten in verschiedenen Sanatorien versorgt, organisiert die Überführung in die neue Heimat oberhalb von Frauenkirch. Die erneute Begegnung mit seinem Werk von vor dem Ersten Weltkrieg nutzt Kirchner auf raffinierte Weise, um das eine oder andere Gemälde, wie er es nennt, zu „restaurieren“, um seinen Bildern nachträglich eine modernere, zeitgemäße Prägung vom Anfang der 1920er Jahre zu verschaffen. Kirchner tut dies behutsam, glättet die zu ‚nervöse‘ Pinselführung der Dresdner und Berliner Zeit, verdichtet etwa wie hier die gelbe Umrahmung oder den blauen Fond der tanzenden Figuren. Auch verändert der Künstler die Aufsicht auf den Tisch, gestaltet sie (vermutlich) interessanter, bewegter, in dem er sich an Stoffen mit Stickereien orientiert, die erst mit dem Umzug nach Berlin erscheinen und dort unter anderem die Raumdekoration seines Ateliers prägen. (Abb.)

1920, der ernsthafte Beginn der Davoser Jahre, ist das Jahr des Aufbruchs. Kirchner lässt die Jahre seines Zweifels hinter sich, beginnt sich mit seiner neuen Umgebung, den Almen und Bergen, seinen neuen Nachbarn, den Hirten und Bergbauern zu arrangieren. Und hierzu gehört für den Künstler auch, seine Malerei, etwa dieses farbenprächtige, für Kirchners Malerei ungewöhnliche Stillleben, neu auszurichten und seinen Vorstellungen von Bildkunst anzupassen. [MvL]

EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Meer (D). 1930.

Öl auf Leinwand.

Urban 1103. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.

74,5 x 100,5 cm (29,3 x 39,5 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 800.000 – 1.200.000 R/D, F

\$ 800.000 – 1.200.000

- Das Meer als elementare Urgewalt ist eines der Schlüsselthemen in Noldes Werk
- Nolde stellt uns direkt in die Mitte des Meeres und macht so dessen elementare Kraft spürbar
- In dieser fast Gegenstandslosigkeit der Meeresbilder wird die Farbe das bestimmende Element
- Zwei der sechs auf Sylt entstandenen Gemälde der Meeres-Serie von 1930 gelten als verschollen
- „Meer (B)“ dieser Meeres-Serie befindet sich in der Tate Modern Gallery, London
- Teil der Wanderausstellung „Neuere deutsche Kunst“, dem wohl wichtigsten Ausstellungsprojekt für die Moderne am Ende der Weimarer Republik



PROVENIENZ

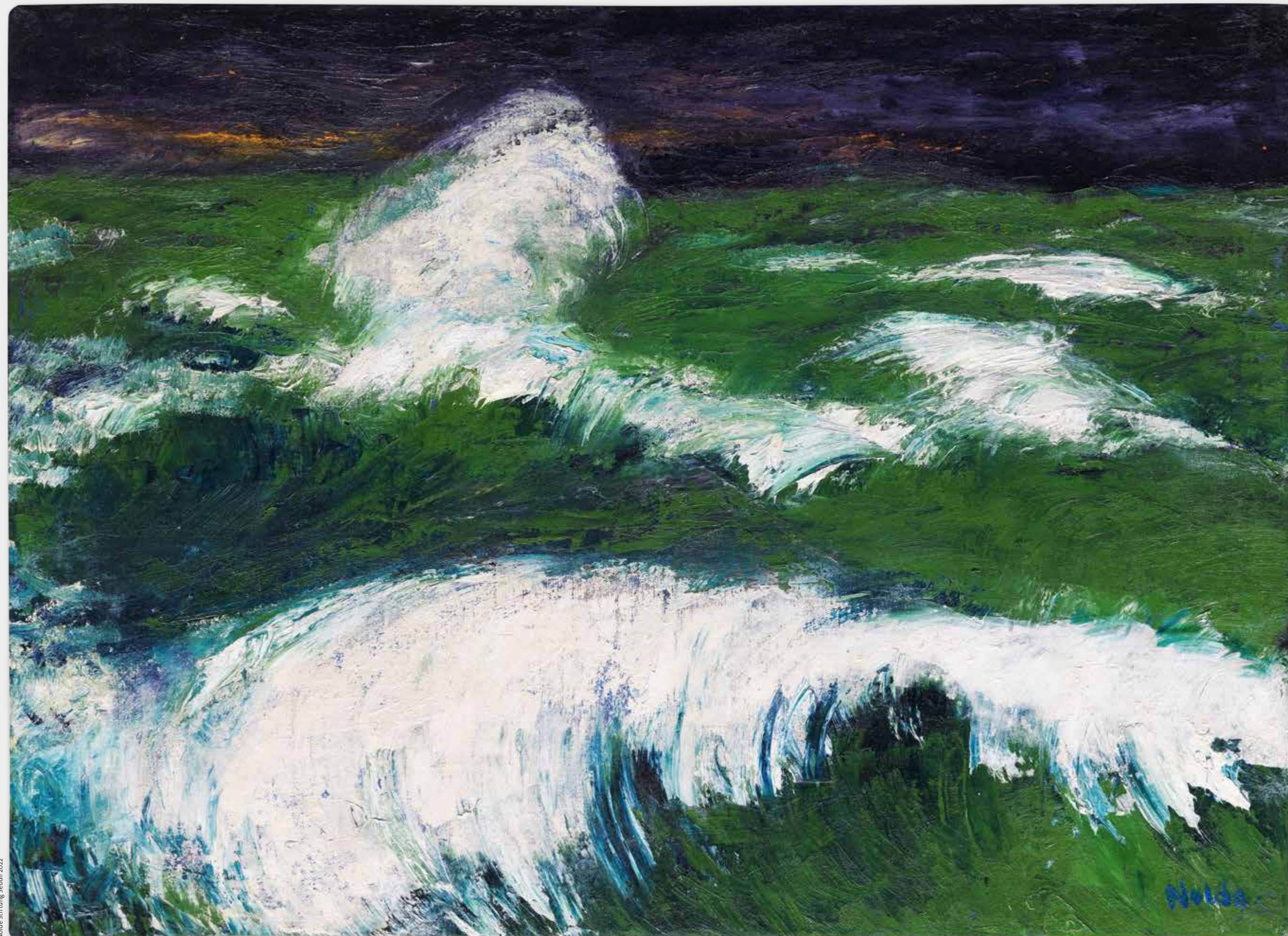
- Sammlung Wilhelm Ritzerfeld, Berlin (um 1935).
- Elvira Ritzerfeld, Berlin (vom Vorgenannten erhalten, bis 1966: Sotheby's, 22.6.1966).
- M. Knoedler & Co., New York (verso mit dem Etikett).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1968/69).
- Sammlung Udo Bey, Soregno/Schweiz (1990).
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

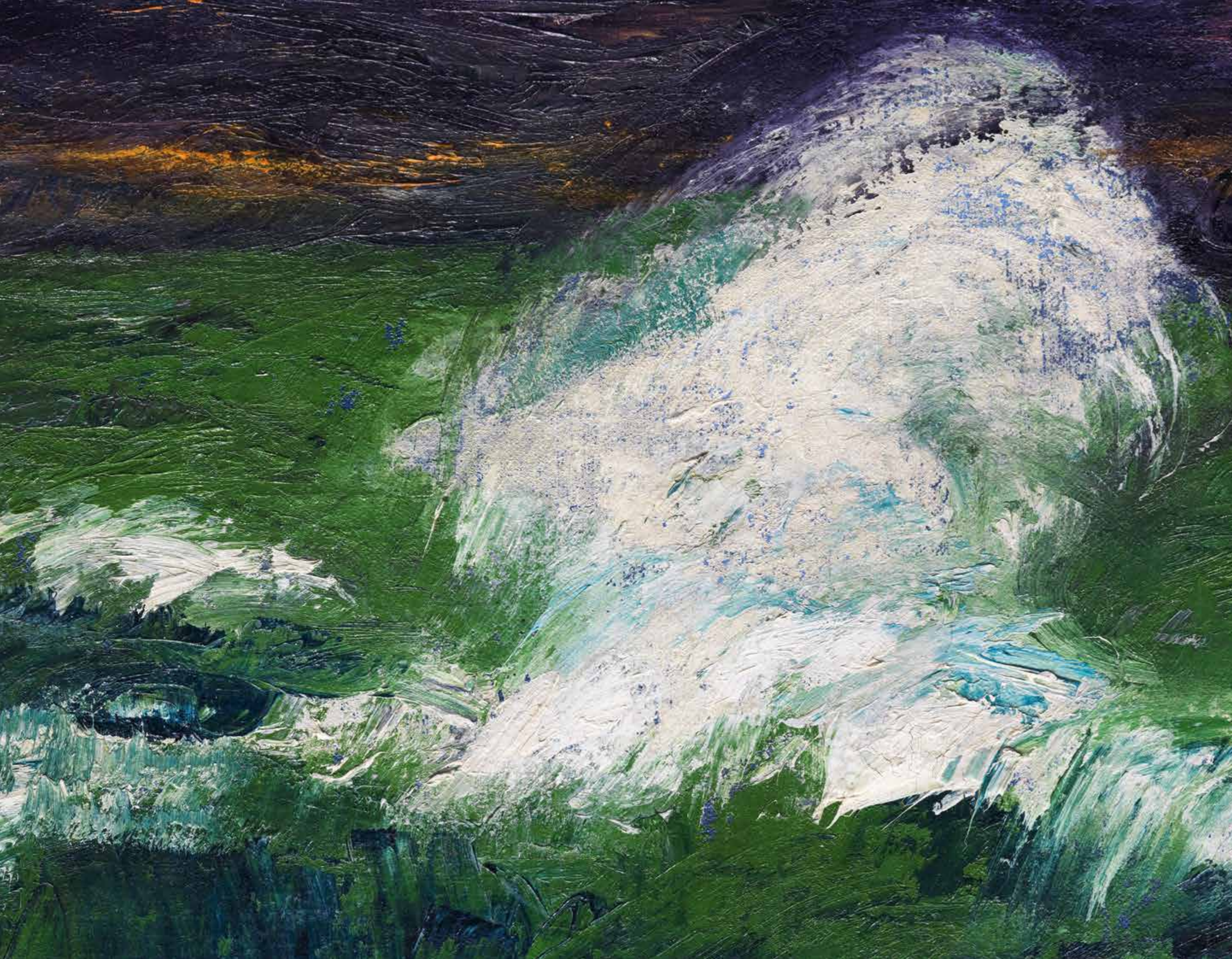
- Kunsttütte Chemnitz, wohl: Der deutsche Norden (Barlach, Nolde, Rohlf's), Januar/Februar 1932 (verso mit dem gestempelten Etikett).
- Wanderausstellung „Neuere Deutsche Kunst“, Mai 1932-Juli 1932 (Kopenhagen, Den Frie udstilling, Mai 1932, Nr. 158; Köln, Großer Kongress-Saal der Kölner Messe, Juni-Juli 1932, Nr. 147).
- Expressionismus, Spencer A. Samuels, New York, 1968, Nr. 11 (m. Abb.).

LITERATUR

- Handliste des Künstlers (1930).
- Sotheby and Co., London, Catalogue of impressionist and modern paintings, drawings and sculpture, 22.6.1966, Los 86.
- Wenzel Nachbaur, Moderne Kunst V. Lagerkatalog Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia 1968, Nr. 125.
- Wenzel Nachbaur, Moderne Kunst VI. Lagerkatalog Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia 1969, Nr. 88.
- Naima Salam, Marokkanische und europäische Kunsttraditionen als Inspirationsquelle für die marokkanische Malerei der Gegenwart Münster 2004, S. 198 Anm. 564.
- Markus Lörz, Neuere Deutsche Kunst: Oslo, Kopenhagen, Köln 1932. Rekonstruktion und Dokumentation, Stuttgart 2008, Anhang S. 17.
- Nina Hinrichs, Wattenmeer und Nordsee in der Kunst. Darstellungen von Nolde bis Beckmann, 2019, S. 599 (m. Abb.).



Nolde Stiftung Seebüll 2022



Gustave Courbet, La Vague, 1870, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

„Ich malte, was sich vor meinen Papieren und Leinen zeigte: die Wolken, die Wogen, die Dünenphantasie und dann meine leidenschaftlichen Meerbilder mit Sturzwellen und Gischt [...] Sechs Meerbilder hatte ich stehen in Farben naß und fertig, fast fertig, bis zur Ekstase daran noch arbeitend und immer, immer wieder sie prüfend anschauend.“

Emil Nolde über seinen Aufenthalt auf Sylt 1930, zit. nach: Reisen, Ächtung, Befreiung: 1919-1946, Köln 1978, S. 104/105.

Das Meer ist für Nolde während seiner gesamten Schaffenszeit ein wichtiges Thema. Bereits 1910/11 arbeitet er an den „Herbstmeeren“, es entsteht eine Folge von 20 Gemälden. „Nolde hat das Meer als Elementarwesen gemalt und als Apotheose des Lichtes und der Unendlichkeit. [...] Das völlige Eintauchen in die elementare Gewalt der Natur bis an die gefährliche Grenze des Möglichen, das Einswerden mit dem Ziel der Durchdringung, die Dinge ergreifen und sich von ihnen ergreifen lassen, um dann aus der Erinnerung das Bild zu malen, fern der Oberflächenwelt, nur der Vorstellungskraft folgend und der sinnlichen Lockung der Farben – kein Thema kam dem Maler mehr entgegen. Hier kann er dem Fluß der Farben alle Freiheit lassen, um ihn zugleich souverän in eine kompositorische Ordnung zu lenken“, so der Kunsthistoriker und langjährige Direktor der Ada und Emil Nolde Stiftung in Seebüll Martin Urban (zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 2002, S. 32).

Dieses Bild gehört zu einer Reihe von sechs Seestücken, die während Noldes Aufenthalt auf der norddeutschen Insel Sylt im Herbst 1930 in kurzer Abfolge entstehen. „Monate waren vergangen, die vielen Menschen verzogen. Es ging gar schnell. Ich war fast ganz allein noch geblieben. Der Herbst war gekommen, die Tage kurz. Gewitterwolken kamen gezogen mit Hagelschauern, – die Blitze fahrend ins Meer.

Mein Sinnen war stumpf, mein glücklicher Frohsinn vorbei, wie im Lebensherbst es oft und quälend so sein kann. Sechs Meerbilder hatte ich stehen in Farben naß und fertig, fast fertig, bis zur Ekstase darnach noch arbeitend und immer, immer wieder sie prüfend anschauend“, schildert Nolde die intensiv empfundene Zeit der Entstehung dieser Meerbilder (Emil Nolde, Mein Leben. Am Westmeer 1930, Köln 1993, S. 378). Noldes charakteristisch expressive Pinselführung und die intensive Farbgebung lassen den wogenden Aufruhr des Meeres nachfühlen.

Dabei muss es ihm ähnlich ergangen sein wie dem französischen Realisten Gustave Courbet, als dieser rund 60 Jahre zuvor die mächtig sich aufbäumenden und mit schaumiger Gischt anbrandenden Wogen in Étretat an der französischen Atlantikküste in vielfältigen Variationen festhält. Courbet und Nolde sind gleichermaßen fasziniert von dem endlos wiederkehrenden Ereignis der anschlagenden Wellen und die stürmische Wetterlage mit der vom Wind aufgeblasenen Gischt. Das Getöse des Meeres überträgt sich in die Impulsivität der Malerei Noldes und dessen künstlerische Ausdrucksfähigkeit: eine von Emotionen geleitete expressive Naturschilderung, die das herbstliche Licht der Insel auf den Kämmen der sich überschlagenden Wellen spiegelt.



Emil Nolde, Herbstmeer XIX, 1911, Öl auf Leinwand, Nolde Stiftung Seebüll.
© Nolde Stiftung Seebüll 2022

Noldes Interpretationen von Meer und Himmel sind hier geleitet von seiner eigenen Stimmung. Nolde überträgt das Gesehene in eine gefühlte Landschaftsmalerei, in der der Realismus nur mehr eine Orientierung leistet, hingegen die expressive Setzung der Farben das Motiv durchdringt und sinnlich erfahrbar macht. Das typische Dunkelgrau-blaue des aufgewühlten Wassers der Nordsee wird mit Grün- und Türkistönen überhöht, der dunkelvioletten getönten Himmel am fernen Horizont unterstreicht die angespannt melancholische Abendstimmung des zu Ende gehenden Herbsttages. Nolde verzichtet auf die Bühne festen Bodens, ein Stückchen Sand oder den Schutz von Dünen; er stellt sich und den Betrachter gleichsam inmitten der aufbrausenden Gischt und lässt mit dieser Geste seiner Erregung freien Lauf.



Emil Nolde, Meer B, 1930, Öl auf Leinwand, Tate Modern, London.
© Nolde Stiftung Seebüll 2022

„Herzlich frisch und stärkend war der Wind, die Wanderungen auf dem festen Sand das Meer entlang meine Lust“, schwärmt Nolde über seinen Aufenthalt am „Westmeer“. „Die Wogen, ihr Grollen, die Wolken vor und über mir, der Strand, die Dünen, das graue Gras, es alles war mein. [...] Ich vermochte es kaum zu ertragen, was allen anderen so hübsch und frei, gesund und herrlich selbstverständlich schien. Wie ein Trunkener lief ich stundenlang den Strand entlang oder durch den flüssigen Sand der Dünen, [...] Ich begriff alles kaum und nahm es hin, gelassen bewegt, wie auch meine Farben es waren, ob ich die grau-grünen Dünen malte, das tosende Meer oder die Menschen.“ (Emil Nolde, Mein Leben. Am Westmeer 1930, Köln 1993, S. 377) Nolde ist alleine auf Sylt, seine Frau Ada kümmert sich weiter um den Ausbau des 1927 erworbenen Anwesens in Seebüll. Nolde erreicht die Insel Ende August 1930 und bleibt zwei Monate. Er findet Unterkunft im „Haus Kliffende“ in Kampen.

„Nolde hat das Meer als Elementarwesen gemalt und als Apotheose des Lichtes und der Unendlichkeit. [...] Das völlige Eintauchen in die elementare Gewalt der Natur bis an die gefährliche Grenze des Möglichen, das Einswerden mit dem Ziel der Durchdringung, die Dinge ergreifen und sich von ihnen ergreifen lassen, um dann aus der Erinnerung das Bild zu malen, fern der Oberflächenwelt, nur der Vorstellungskraft folgend und der sinnlichen Lockung der Farben - kein Thema kam dem Maler mehr entgegen. Hier kann er dem Fluß der Farben alle Freiheit lassen, um ihn zugleich souverän in eine kompositorische Ordnung zu lenken.“

(Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 2002, S. 32).



Emil Nolde, Meer C, 1930, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© Nolde Stiftung Seebüll 2022

Im September endet die Urlaubs-Saison, die Insel leert sich und Nolde beschließt, noch bis Ende Oktober auf der Insel zu bleiben, und kann in das Blockhaus seiner Wirtin Clara Tiedemann umziehen. „Es ist wie ausgestorben in den Dünen und am Strand, und die letzten Spuren der Großstädter sind von den Wellen verschleift und verwehen bald ganz“, schreibt Nolde an seine Frau Ada (zit. nach: Elke Backert, Malerischer Abschied vom Sommer: Emil Nolde auf Sylt, in: Frankfurt Live, 22.8.2016).

Erst jetzt im Oktober entwickeln sich jene Naturstimmungen, die den Künstler zu Gemälden wie dieses „Meer“ anstacheln mit dem schwer wogenden Wasser, düster, aufgewühlt und bedrohlich. „Seit Wochen ist nun alles öd und ich gehe und ich gehe am Strand oder in den Dünen, vielleicht etwas müde und schwer die Vereinsamung ertragend“, berichtet Nolde an Ada nach Seebüll (ebd.). Und Nolde



Emil Nolde, Meer E, 1930, Öl auf Sperrholz, Privatbesitz. © Nolde Stiftung Seebüll 2022

mag sich beim Blick hinaus übers Meer mit dieser einsamen Wetterstimmung an „La Vague“ von Gustave Courbet erinnern, die gemalte Woge, die sich seit 1906 in der Nationalgalerie in Berlin befindet und über die schon Paul Cézanne voller Begeisterung schreibt: „... die in Berlin ist wunderbar, eines der Wunder des Jahrhunderts, viel beweglicher, viel gespannter, mit einem giftigeren Grün, mit einem schmutzigeren Orange, als diese hier [im Musée Louvre], mit der schaumigen Gischt der Flut, die aus der Tiefe der Ewigkeit kommt, dem zerfetzten Himmel und der fahlen Schärfe. Es ist als käme sie gerade auf einen los, man schrickt zurück. Der ganze Saal riecht nach Wasserstaub“ (zit. nach: Joachim Gasquet, Cézanne, Berlin 1930, S. 141). „Es war, als ob die freie Luft, der salzige Geschmack, die tosenden Wogen mich spornten und beglückten“, so Nolde erfreut über seine intensive und ertragreiche Begegnung mit dem „Westmeer“ auf der Insel Sylt. [MVL]

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Fehmarnküste mit Leuchtturm. 1913.

Öl auf Leinwand.


Gordon 325. Rechts unten signiert. 90,5 x 120,5 cm (35,6 x 47,4 in).

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 ^{RPD}

\$ 700,000 – 900,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert, Hamburg (seit mindestens 1924).
- Sammlung Max Lütze, Hamburg/Frankfurt am Main/Bad Homburg (1946 erworben -1968).
- Sammlung Diethelm Lütze, Stuttgart (1968 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis mindestens 1975).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Nyare Tysk Konst, Liljevalchs Konsthall, Stockholm 1922.
- Hamburger Kunsthalle, Hamburg (Leihgabe aus der Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert, ab 1924).
- Leihausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz (veranstaltet von den Freunden der Kunsthalle und dem Kunstverein in Hamburg), Hamburger Kunsthalle, Mai 1925, Kat.-Nr. 163 (m. d. Titel „Fehmarn“).
- Moderne Malerei. Frankfurter Privatbesitz, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. Main, 16.3.-28.4.1963, Kat.-Nr. 46 (m. Abb.).
- Sammlung Lütze: Deutsche Kunst des 20. Jahrhunderts, Staatsgalerie Stuttgart, 10.6.-30.7.1972, S. 19 (m. d. Titel „Fehmarn“).
- Staatsgalerie Stuttgart (Dauerleihgabe aus dem Nachlass Max Lütze, 1972-1975, verso mit dem Inventaretikett).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Nolde, Schmidt-Rottluff und ihre Freunde. Die Sammlung Martha und Paul Rauert, Hamburg 1905-1958, Ernst Barlach Haus, Stiftung Hermann F. Reemtsma, Hamburg, 2.5.-1.8.1999, Museum für neue Kunst, Freiburg i. Br., Kirchner Museum, Davos, Brücke-Museum, Berlin, u. a., 1999-2003, S. 45, 75 (jeweils m. Abb.) u. Kat.-Nr. 45.

- Auf Fehmarn schafft Kirchner in den Sommern 1912–1914 nach eigener Aussage Werke „von absoluter Reife“

- Andere Fehmarn-Darstellungen des Künstlers befinden sich u. a. in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, im Folkwang Museum in Essen, im Städel Museum in Frankfurt am Main, in der Hamburger Kunsthalle, in der Bremer Kunsthalle, im Osthaus Museum in Hagen, in der Staatsgalerie Stuttgart, im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh und im Detroit Institute of Arts

- Expressive Fehmarn-Landschaft von kapitälem Format

- Aus der bedeutendsten Schaffensphase der Berliner Jahre

- Bereits zu Kirchners Lebzeiten in der Hamburger Kunsthalle öffentlich ausgestellt

- Damals Teil der bedeutenden Hamburger Sammlung Martha und Dr. Paul Rauert

- Ab 1946 in der wichtigen Expressionisten-Sammlung Max Lütze, die 1972 als Dauerleihgabe in die Staatsgalerie Stuttgart gelangt

- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).

- Picasso, Beckmann, Nolde und die Moderne. Meisterwerke aus frühen Privatsammlungen in Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 23.3.-17.6.2001, Kat.-Nr. 72 (m. Abb., S. 179).

- Nur für ihre Frauen: Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 26.10.2003-11.1.2004.

- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 149 (m. Abb., S. 175).

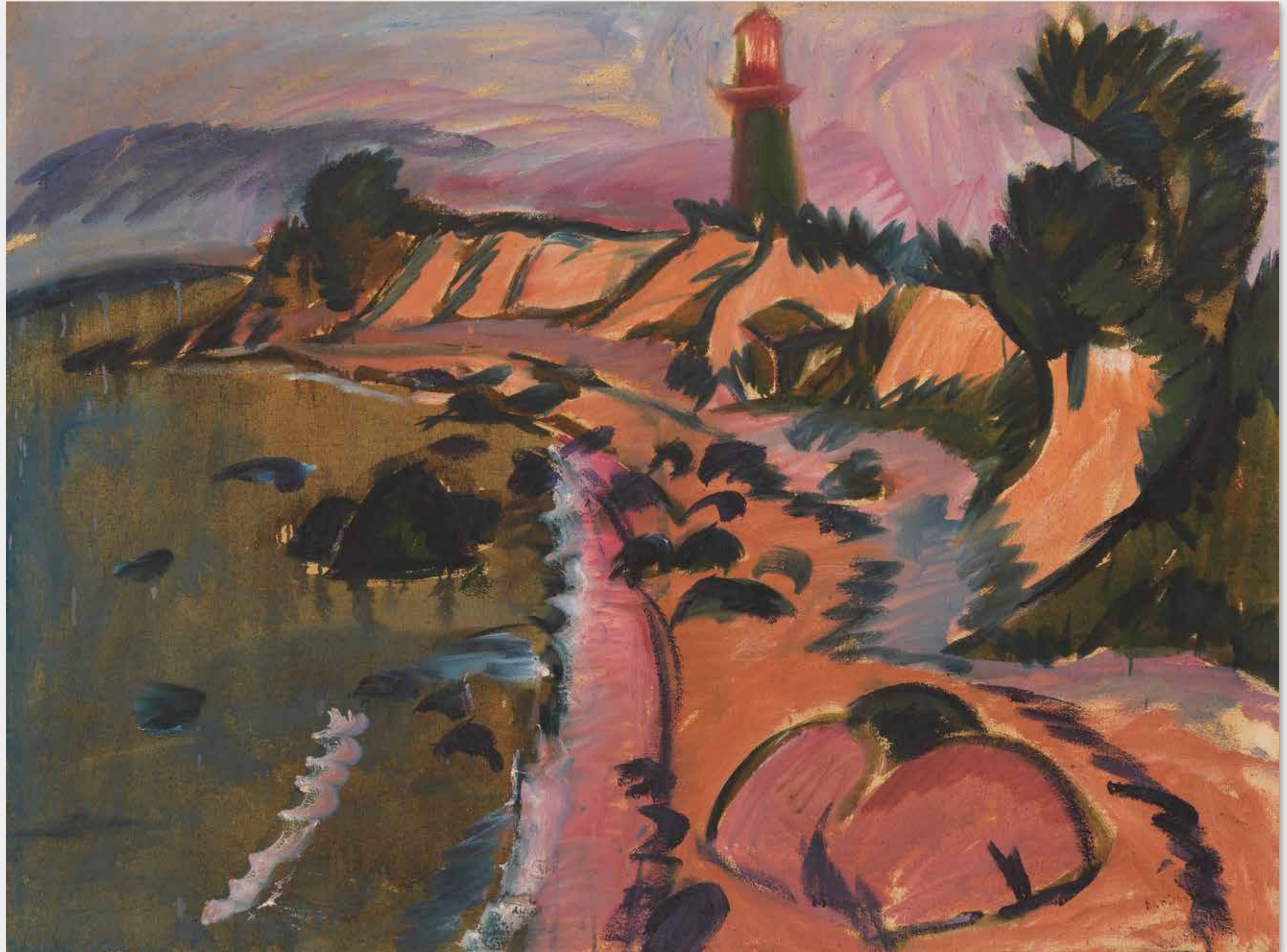
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 57 (m. Abb., S. 108).

- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 164 (m. Farbabb., S. 253).

- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

- Großstadtrausch/Naturidyll. Kirchner - Die Berliner Jahre, Kunsthaus Zürich, 10.2.-21.5.2017, Kat.-Nr. 37 (m. Abb., S. 151).

- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 272f. (m. Farbabb.).





LITERATUR (HIER IN AUSWAHL)

- Ernst Ludwig Kirchner, Photoalbum I, Nr. 337.
- Brief von Gustav Schiefler an Ernst Ludwig Kirchner, 26.11.1924, Nr. 259, veröffentl. in: Wolfgang Henze (Bearb.), Briefwechsel 1910 - 1935/1938, Stuttgart 1990, S. 314f. (u. Anm. 1).
- Brief von Gustav Pauli an Ernst Ludwig Kirchner, 1.12.1924, veröffentl. in: Günther Gercken, Ankauf eines Grafikkonvoluts und des Gemäldes Bauernmittag im Briefwechsel zwischen Gustav Pauli und E. L. Kirchner, in: Im Blickfeld. Die Jahre 2001/2002 in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 31ff.
- Nachlass Donald E. Gordon, University of Pittsburgh, Gordon Papers, Series I., Subseries 1, Box 2, Folder 100.
- Heinrich Wiegand Petzert, Deutsche Expressionisten: Die Sammlung Lütze in Stuttgart, in: Weltkunst, XLII. Jahrgang, Nr. 17, 19.1972, S. 1179.
- Diethelm Lütze (Hrsg.), Max Lütze 1889-1968, Stuttgart 1989, S. 28.
- Heinz Spielmann, Landschaft und Natur werden zu Bildern. Die Maler des Expressionismus in Schleswig-Holstein, in: Vernissage - die Zeitschrift zur Ausstellung, Nr. 4, 1995, S. 10 (m. Abb.).
- Mario-Andreas von Lüttichau, Two Nude Figures in a Landscape. A New Attribution, in: North Carolina Museum of Art Bulletin, XVII, 1997, S. 26.
- Ernst Ludwig Kirchner auf Fehmarn, Brücke-Almanach, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig 1997, Kat.-Nr. 23 (m. Abb., S. 83).
- Günther Gercken, Ankauf eines Grafikkonvoluts und des Gemäldes Bauernmittag im Briefwechsel zwischen Gustav Pauli und E. L. Kirchner, in: Im Blickfeld. Die Jahre 2001/2002 in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 2002, S. 40.
- Magdalena M. Moeller, Künstlergemeinschaft Brücke, München/Berlin/London/New York 2005, S. 128f. (m. Abb., Tafel 55).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 333, SHG-Nr. 751 (m. Abb.).
- Andreas Gabelmann, „Verzicht leisten vor der Natur“. Das Motiv der Landschaft im Werk der „Brücke“, in: Hermann Gerlinger u. Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die Brücke und ihr Nachwirken, Almanach der Brücke, Bd. 1, München 2009, S. 57 (m. Abb., Nr. 8).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner - Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 1089, 1366, 1371, 1379.
- Christian Ring, „Kirchner ist gewiss eine der stärksten Begabungen des Expressionismus. Ein reiner und feiner Maler“. Gustav Pauli und Ernst Ludwig Kirchner, in: Ausst.-Kat. Kirchner, Hamburger Kunsthalle, 2010/2011, S. 16 (m. Abb., Nr. 9).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim! Museumsführer durch die „Brücke“-Sammlungen von Hermann Gerlinger und Lothar-Günther Buchheim, Bernried 2017, S. 272 (m. Abb., S. 273).



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Feuerlilien. 1928.

Öl auf Leinwand.

Rechts oben signiert und datiert. Verso signiert, betitelt und mit den Adressangaben des Künstlers bezeichnet. 61 x 80 cm (24 x 31.4 in).

Im Original-Rahmen.

Mit einem kunsthistorischen Gutachten von Frau Prof. Dr. Aya Soika, Berlin, vom 26. Oktober 2022. Die bei Erstellung des Werkverzeichnisses noch unbekannte Arbeit ist nun im unveröffentlichten Archiv der Max-Pechstein-Urheberrechtsgemeinschaft sowie im Archiv von Frau Prof. Dr. Aya Soika unter der Gemälde-Nummer 1928/12 verzeichnet.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 ^{R/D, F}

\$ 120,000 – 150,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Hermann und Margrethe Höpker-Aschoff, Herford (seit 1928, als Geschenk vom Künstler).
- Privatsammlung (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 2008 als Geschenk vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Deutsche Kunstgemeinschaft, Ausstellung im Berliner Stadtschloss, November 1928 (auf dem Keilrahmen mit dem schwer leserlichen Stempel).

Nach der Auflösung der Künstlergruppe „Brücke“ findet Hermann Max Pechstein in den 1920er und 1930er Jahren zu einer neuen künstlerischen Reife: „Auf jeden Fall baute ich mir jetzt in Berlin ein neues Heim und errang mir außer vielen Freunden auch die Anerkennung des Staates. Ich erhielt den preußischen Staatspreis. [...] Ferner ernannte man mich zum Mitglied der Preußischen Akademie der Bildenden Künste. An wichtigen Entscheidungen in Kunstfragen war ich maßgebend beteiligt. Vorträge, Rundfunkansprachen wechselten ab“ (zit. nach: Hermann Max Pechstein, Erinnerungen, 1960, S. 109-111) In der Mitte der zwanziger Jahre findet Pechstein zu einem mehr malerischen Stil. An die Stelle der Personendarstellungen treten nun zunehmend Stillleben und Landschaften. Hermann Max Pechsteins besondere Affinität zur Natur ist hinreichend belegt. Bereits in jungen Jahren übte die Natur eine besondere Faszination auf den Künstler aus. Sie symbolisierte für ihn eine Ursprünglichkeit, Wildheit und Freiheit, die damit in starkem Kontrast zur Großstadterfahrung stand. Die Landschaft und der Einklang von Mensch und Natur werden zu Hauptmotiven im Œuvre des Künstlers. In seiner Neuorientierung nimmt der Künstler vielerlei Anregungen auf. Es sind vor allem die Arbeiten von van Gogh, die in seinen Landschaften vorbildhaft sichtbar werden. Auch die Palette ändert sich. Die starkfarbigen Komponenten des Expressionismus, deren Wirkung unter

anderem auf großflächige Partien in den Komplementärfarben basiert, verschwinden zugunsten einer anderen, nunmehr differenzierteren Malweise. Pechstein benutzt gebrochene Töne, um, wie in unserem Bild, den Stimmungscharakter der Landschaft zu unterstreichen. „Feuerlilien“ ist eines der wenigen Landschaftsgemälde Pechsteins, in dem Blumen die einzigen Akteure sind. Die leuchtend orangenen Blütenköpfe sind vor dunklem Hintergrund bildfüllend in Szene gesetzt. Der sie umgebende Raum ist lediglich als Farbenteppich angelegt. Die Formen der Blumen und ihre leuchtende Farbigkeit stehen im Fokus. „Feuerlilien“ könnte während des Sommeraufenthalts in Rowe entstanden sein, wo Pechstein seine Sommer zwischen 1927 und 1933 verbringt. Hier arbeitet er entweder allein in seiner Unterkunft an neuen Werken oder „en plein air“ im Freien. Das Gemälde könnte aber auch in Berlin nach seiner Rückkehr aus der Sommerfrische und vor der Einlieferung zur Ausstellung der Deutschen Kunstgemeinschaft Mitte November entstanden sein. „Feuerlilien“ wird hier kurz nach Entstehung erstmals öffentlich gezeigt und bleibt danach der Forschung unbekannt. Gleich nach seiner Entstehung ging es in die Sammlung von Hermann Höpker-Aschoff. Dieser war von 1925 bis 1931 preußischer Finanzminister und mit dem Künstler persönlich bekannt. Seit fast 100 Jahren blieb das Gemälde in Familienbesitz und wird hier erstmals wieder präsentiert. [SM]



„Und es hat sich gelohnt, daß ich verflonesenes Jahr mich hauptsächlich zeichnerisch in die Gegend einsah, also konnte ich mich diesen Sommer vor allem der Farbe widmen.“

Hermann Max Pechstein in einem Brief an Dr. Walter Minnich vom 24. September 1928.

HERMANN NITSCH

1938 Wien – 2022 Mistelbach

Schüttbild (19. Malaktion, Prinzendorf, 1986). 1986.

Öl auf Jute.

Verso auf der Jute signiert und datiert. 198,5 x 300 cm (78.1 x 118.1 in). [AR]

Aufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 120.000 R/D, F

\$ 100,000 – 120,000

PROVENIENZ

· Galerie Fred Jahn, München.

· Privatsammlung Deutschland (1991 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Hermann Nitsch, Hermann Nitsch Museum, MZM Museumszentrum,

Mistelbach, 1.5.2010-3.4.2011, S. 107 (m. Farbabb.).

- **Kraftvolles „Schüttbild“ des legendären Aktionskünstlers Hermann Nitsch**
- **Entstanden in Schloss Prinzendorf, Schauplatz seiner weltbekannten Performances**
- **Rot – als Farbe des Lebens und Todes – dominiert bis Mitte der 1980er Jahre sein Schaffen**
- **Vergleichbare großformatige „Schüttbilder“ befinden sich in bedeutenden Museumssammlungen, wie etwa im Städel Museum in Frankfurt a. Main und der Albertina in Wien, die seiner Aktionsmalerei 2019 eine große Einzelausstellung widmet**
- **Die Pace Gallery hat den Künstler im Februar 2022 kurz vor seinem Tod in ihre Reihen aufgenommen und zeigt 2023 eine große Einzelausstellung seiner Werke in New York**

„Die Farbe ist ein gewaltiges Phänomen. [...] In meiner Malerei wird geschüttet, gespritzt, dicke Farbe wird verrieben, verschmiert, geknetet.“

Hermann Nitsch, 2019, zit. nach: Über die Ausstellung | NITSCH. Räume aus Farbe, Videobeitrag online: www.albertina.at/ausstellungen/nitsch-raeume-aus-farbe/

Anfang der 1960er Jahre finden am Technischen Museum in Wien Hermann Nitschs erste Malaktionen statt. Als Ausgangspunkt und gleichzeitig Endprodukt dokumentieren die zum Teil raumgreifenden „Schüttbilder“ den Schaffensprozess seiner Aktionskunst und den körperlichen, alle Sinne ansprechenden Gestus des prozesshaften Malvorgangs. Auf dem Boden liegend oder an der Wand befestigt werden die Leinwände mit Farbe beschüttet oder bespritzt, großflächig mit einem Besen bearbeitet oder durch Einsatz des gesamten Körpers gestaltet, wie die Fußabdrücke auf unserer Arbeit eindrucksvoll belegen. Bis Mitte der 1980er Jahre ist dabei die Farbe Rot vorherrschend, die untrennbar mit Hermann Nitschs Schaffen verknüpft ist. Erst später erweitert der Künstler seine Farbpalette um Gelb, Violett, Schwarz oder Grün. Eine Ausstellung in der Albertina in Wien im Jahr 2019 hat die große Vielfalt seiner Aktionsmalerei erst kürzlich eindrucksvoll unter Beweis gestellt. In einem Beitrag zur Ausstellung sagte der Künstler: „Die Farbe ist ein gewaltiges Phänomen. [...] In meiner Malerei wird geschüttet, gespritzt, dicke Farbe wird verrieben, verschmiert, geknetet.“ (Hermann Nitsch, 2019, zit. nach: Über die Ausstellung | NITSCH. Räume aus Farbe, online: www.albertina.at/ausstellungen/nitsch-raeume-aus-farbe). Seine berühmten „Schüttbilder“ sind Ausdruck dieser lebenslangen Begeisterung für die Materie und bleibende Zeugnisse seiner mittlerweile legendären Malaktionen.

Unser Bodenschüttbild entsteht am 20. August 1986 bei der 19. Malaktion auf Schloss Prinzendorf in Niederösterreich. Die barocke Anlage ist seit 1971 nicht nur Wohnort des Künstlers, sondern auch Schauplatz zahlreicher Performances und Aktionen, wie das Orgien-Mysterien-Theater oder die 6-Tage-Spiele. Bereits seit Mitte der 1950er Jahre hatte Hermann Nitsch eine ganz eigene, neue Kunstform entwickelt, die bestehend aus Musik, Literatur und Kunst zu einem alle Sinne ansprechenden Gesamtkunstwerk verschmelzen sollte. Nicht immer stieß sein Kunstverständnis dabei auf Begeisterung, insbesondere in der Anfangszeit. Mehrfach wurde der Künstler in seinem Heimatland verhaftet und lebte einige Zeit in Deutschland, wo die Gesetzgebung für seine Kunst günstiger war. Über die Jahrzehnte bis zu seinem Tod Anfang dieses Jahres hat sich der Blick auf sein Schaffen allerdings stetig verändert und es ist mittlerweile als wegweisender Beitrag zur Kunst der 1960er Jahre anerkannt. Bis heute übt sein Gesamtkunstwerk eine große Faszination auf sein Publikum aus, die er sich selbst wie folgt erklärt: „Die Menschheit wünscht sich den Exzess als Abreaktion herbei, bewusst oder unbewusst.“ (Hermann Nitsch, 2014, zit. nach: Herlinde Koelbl, Ich bin Wiener und habe getrunken, Zeit Magazin Nr. 43, 20.10.2011). [AR]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Persisches Gedicht. 1949.

Öl auf Leinwand.

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,34 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 ^{R/D, F}

\$ 180,000 – 240,000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Nay - Ölbilder, Gouachen, Zeichnungen, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. Main, 8.6.-Mitte Juli 1949, Kat.-Nr. 23.
- Von Nay bis Altenbourg. Meisterwerke der deutschen Nachkriegsmoderne aus einer Privatsammlung, Kunstmuseum Erfurt, 5.6.-11.9.2016 (Ausst.-Kat. m. Abb. S. 49).

- Aus der Werkserie der „Fugalen Bilder“
- Farbgewaltiges Zeugnis für Nays Auseinandersetzung mit Musik als zentrale Inspirationsquelle dieser Schaffensperiode
- Balance zwischen Ordnung und Bewegung
- Am Übergang von der Figuration zur Abstraktion
- Aus der Sammlung Beck, Stuttgart, die Moderne Kunst von Weltrang beinhaltet



Die relativ kurze Periode der sog. Fugalen Bilder von 1949 bis 1951 erweist sich für Nay als eine Zeit der geistigen Klärung und Ordnung. Mit der Aufnahme des Ornamentalen als bildnerische Gestaltungsform gewinnt die Farbe an Bedeutung, in ihrer ästhetischen Erscheinung wird sie zu einem bestimmenden Stilmittel dieser Zeit. Nay bildet Farbkonstellationen, deren Wertigkeit die Bildfläche ordnen. Dies ist eine Entwicklung, die sich weiter fortsetzt in zunehmend ornamental gegliederten Flächen aus ungegenständlichen, aber benennbaren Formen, wie Schleifen, Linien, Punkten. Nays theoretischer Ansatz ist die Analyse von Farb- und Flächenvariationen mit der Folge, die Binnenstruktur der Farbformen immer mehr aufzugeben, sich wegzubewegen vom Expressiven, zugunsten einer Wiederaufnahme von geklärten, disziplinierten und rein chromatischen Farb-

flächen. Diese sind eingefasst von schwarz- oder buntfarbigen Linien, die wie Stege in ihrer Gesamtheit die Komposition umschreiben und Zellen für Farben bilden – ein konstruktives Prinzip, ein ausbalanciertes Gerüst aus Farbflächen und die Komposition rhythmisierenden Linien, gleichermaßen als Verbindungs- oder Begrenzungslinien. Nay variiert ein Muster aus Kreis- und Augenformen, Rauten- und Schweifförmigen über kontrastierenden monochrom oder prismatisch unterteilten Farbflächen. Scheinbar geordnet, aber dennoch ohne Ziel schlingen sich Linien, bilden sich durch Kreuzungen und Begegnungen Farbinseln, welche ordnend das kompositorische Gleichgewicht aufnehmen. „Es entsteht Plastik, ohne daß plastische Illusionen entstehen“, so Nay über den Gestaltwert seiner Farben. (E. W. Nay an den Kunsthistoriker Alfred Hentzen am 14. Mai 1950) Mit dem von

ihm erfundenen Farb- und Formenkanon spricht Nay 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 erzeugen. Das Werk „Persisches Gedicht“ stammt aus der bedeutenden, aber sehr privaten Sammlung Beck aus Stuttgart. Die Kunstsammlung von Weltrang beinhaltet alle Namen, die in deutschem Expressionismus und klassischer Moderne gesucht sind. Den Anfang der Sammlung macht Paul Beck, geboren 1887. Aus einfachen Verhältnissen kommend, gründet er sein eigenes Heizungs- und Sanitärunternehmen, das letztendlich das größte in Baden-Württemberg werden wird. Den Weg zur Kunst findet er über die

Literatur. Die meisten seiner Kunstwerke kauft er direkt von den Künstlern oder deren Erben. So pflegt er Freundschaft mit Käthe Kollwitz und Oskar Schlemmer, ist gut bekannt mit Gerhard Marcks, Willi Baumeister oder dem Sohn von August Macke. Der Familie des Stuttgarter Malers Adolf Hölzel baut er eine Zentralheizung ein im Tausch gegen einen Gutteil des Nachlasses. Sein Sohn Helmut erbt die bereits umfangreiche Kunstsammlung 1949, zu der auch Arbeiten von Wassily Kandinsky, August Macke und Alexej von Jawlensky gehören, und führt sie weiter. Auch er verfährt in der Akquisition neuer Werke ähnlich wie sein Vater: Er pflegt engen Kontakt zu den Künstlern selbst. So verbindet Helmut Beck zum Beispiel eine lebenslange Freundschaft zu Willi Baumeister und Ernst Wilhelm Nay. Das Werk „Persisches Gedicht“ erwirbt er vom Künstler direkt. [MvL/SM]

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Blick über den Staffelsee. Um 1932.

Öl auf Malpappe, kaschiert auf Pappe.

Links unten signiert. 33 x 44,7 cm (12,9 x 17,5 in). [KT]

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 1. Dezember 2021. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,36 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 R/D, F

\$ 140,000 – 180,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung München
(wohl direkt von der Künstlerin an einen Rahmenmacher).
- Privatsammlung Süddeutschland
(vom Vorgenannten spätestens Ende der 1950er Jahre erhalten).
- Privatsammlung Süddeutschland
(durch Erbschaft vom Vorgenannten).

- Münter gilt als mutige Pionierin und bedeutendste weibliche Vertreterin des Expressionismus
- Die weitgereiste Künstlerin (USA, Tunesien, Italien, Frankreich, Skandinavien) entscheidet sich 1931 für die Rückkehr an den für sie emotional bedeutenden Ort Murnau
- Der Staffelsee als biografisch wie künstlerisch zentrales Motiv tritt erneut in ihr Werk
- Weitere Ansichten des Staffelsees sowie Landschaften aus Murnau befinden sich in wichtigsten internationalen Sammlungen wie dem Art Institute, Chicago, dem Museum of Modern Art, New York, sowie der National Gallery of Art, Washington



Am 1. April 1931 kehrt Gabriele Münter in ihr Murnauer Haus zurück, das sie im Herbst 1914 verlassen hat. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges verliert ihr russischer Lebensgefährte Kandinsky die Aufenthaltsgenehmigung für Deutschland und emigriert in die Schweiz. Gabriele Münter begleitet ihn und als er sich noch im selben Jahr von Zürich nach Moskau aufmacht, reist sie im Juli 1915 nach Stockholm, um ihn im neutralen Schweden zu treffen. Es wird die Enttäuschung ihres Lebens. „Von 1915 bis 1920 lebte ich in Skandinavien, hatte dort für mich allein große künstlerische Erfolge, verlor aber die Fühlung mit dem Kunstleben in Deutschland. Als ich zurückkehrte, blieb ich fremd und rührte mich kaum, wieder zur Geltung zu kommen. Auf meinem Wanderleben in Pensionszimmern – u. a. in Köln und Berlin wurde [es] nicht viel mit dem Malen, dafür pflegte ich in dem Jahrzehnt von 20-30 in aller Stille die Zeichnung in meinem Skizzenbuch“, schreibt Gabriele Münter zurückblickend nach ihrer Rückkehr nach Deutschland Ende der 1920er Jahre (zit. nach: Annegret Hoberg, Gabriele Münter, München 2016, S. 48).

1927 lernt Gabriele Münter den Kunsthistoriker und Privatgelehrten Johannes Eichner kennen. Die Begegnung mit ihm führt zu einer erneuten entscheidenden Wende, ihr künstlerisches Schaffen erhält ihre alte Qualität zurück. Während eines mehrmonatigen Aufenthalts 1930 in Paris und Südfrankreich entstehen erstmals wieder Ölbilder mit anspruchsvollen Kompositionen und starken Farben. Mit der endgültigen Rückkehr nach Murnau im April 1931, wo Münter nun für den Rest ihres Lebens bleiben wird, beginnt für sie erneut eine Periode großer Produktivität. Ihre Bilder knüpfen dabei an die Malerei der Vorkriegszeit und die expressionistische Tradition des „Blauen Reiters“ an. Die Themen ähneln jetzt wieder denen aus der Zeit des „Blauen Reiters“: Stilleben, Porträts, Ansichten des Marktflecken Murnau und wie hier des Staffelsees. Mit homogenem, kühnem Farbeinsatz und den kompakten Flächen malt Münter das von der alten Kraft beseelte Motiv. Sie malt es von einem erhöhten Standpunkt auf dem Dünaberg oberhalb der Kohlgruber Straße aus gesehen, den die Künstlerin über einen kurzen Weg hinter ihrem Haus

„1908 fand ich hier am Staffelsee in kurzer Spätsommerzeit bei höchstem Arbeitsschwung zu der mir gemäßen Weise von Malerei.“

Gabriele Münter, 1948. Erinnerungen an den Beginn der Murnauer Zeit mit Wassily Kandinsky sowie den Freunden Marianne von Werefkin und Alexej von Jawlensky. Zit. nach: Das Kunstwerk, Baden-Baden, 1948, Jg. 2, H. 7, S. 25.



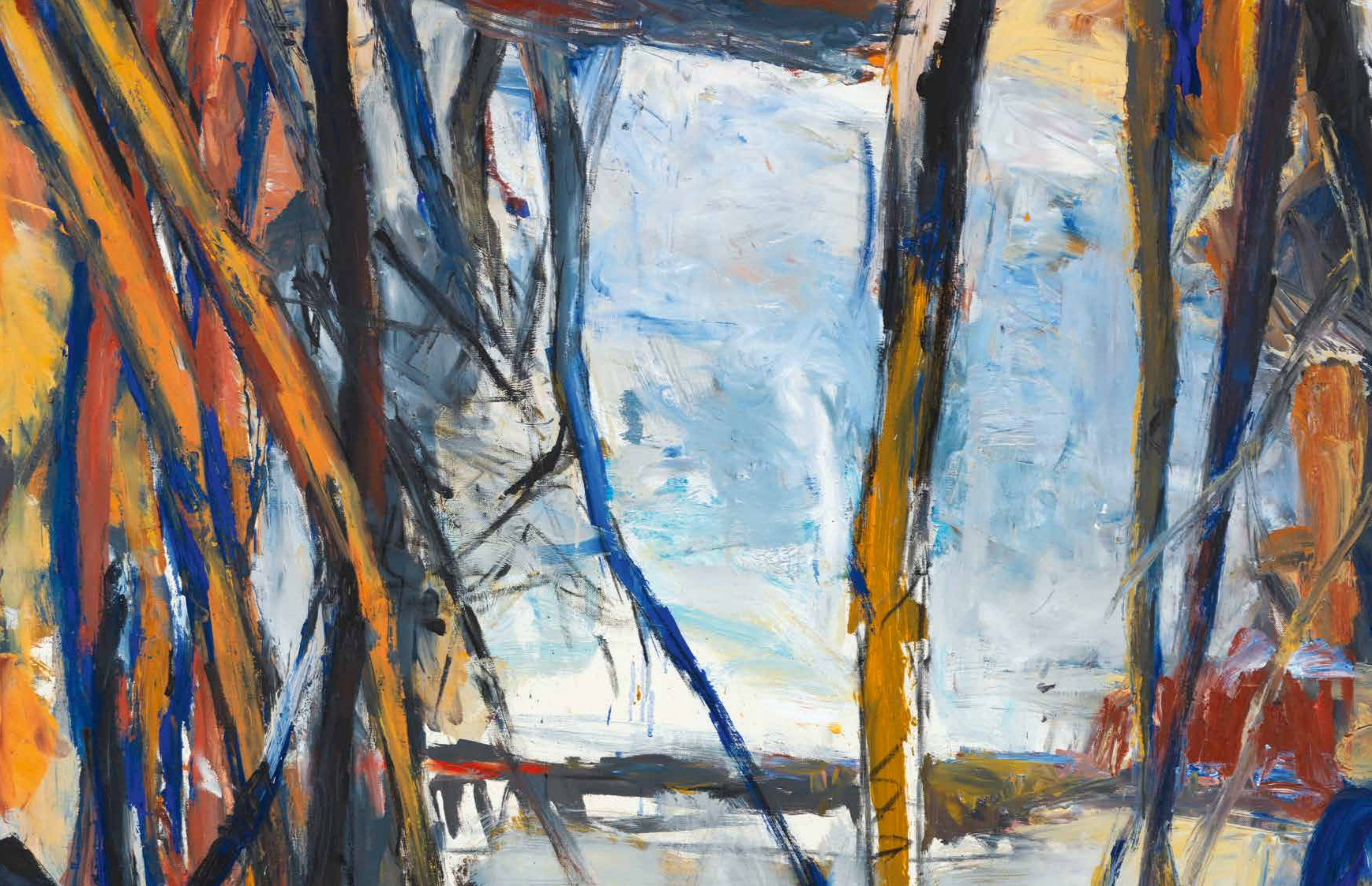
Münter auf der Kohlgruber Landstraße oberhalb des Staffelsees bei Murnau, um 1909. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

erreicht. Von dort breitet sich die Landschaft in Richtung Nordwesten aus, den Abhang mit grünen Wiesen mit grasenden Kühen hinunter, und trifft zwischen mächtigen Baumkronen und kräftig roten Hausdächern auf den Staffelsee. Ihm zu eigen ist von hier der Blick auf die Inseln Kleine und Große Birke sowie die von rechts in das Bild hereinragende bewohnte Insel Wörth. Die atmosphärischen Farben der Bäume im Herbst spiegeln sich im Blau des Wassers. Im Hintergrund erhebt sich sanft die hügelige Landschaft hinter dem See unweit der Gemeinde Uffing.

Die Künstlerin erobert erneut den Blick auf den Staffelsee. Es ist dies nicht nur eines ihrer beliebtesten Motive, der Staffelsee bedeutet für Gabriele Münter Heimat, in die sie nach so vielen Jahren gefühlter Unsicherheit zurückkehrt. Mit wenigen Konturen erarbeitet sie sich eine räumliche Distanz aus den Flächen heraus, mit sparsamen Mitteln gelingt ihr erneut eine beeindruckende Leistung in der Landschaftsmalerei. Wie sehr sie selbst diese Landschaft schätzt, ist auch der Tatsache zu entnehmen, dass sie motivgleiche Sichtweisen wie in der hier angebotenen Arbeit mit nur geringen Veränderungen wieder aufgreift. Münter lässt sich von der eigenen Harmonie dieser faszinierenden Landschaft gefangen nehmen und gestaltet sie mit künstlerischer Attitüde aus jener mit Distanz und Nähe geformten Vertrautheit. [MvL]

Gabriele Münter, Staffelsee, 1934, Öl auf Malpappe, Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022





GEORG BASELITZ

1938 Deutschbaselitz/Sachsen – lebt und arbeitet in Inning am Ammersee, bei Salzburg, in Basel und Italien

Hofteich. 1975.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso nochmals signiert, datiert „75 Nov Dez“ und betitelt. 200 x 161 cm (78.7 x 63.3 in).

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv Georg Baselitz, München, verzeichnet. Wir danken dem Archiv für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 ^{R/D, F}
\$ 700,000 – 900,000

PROVENIENZ

- Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1986, direkt vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Georg Baselitz. Bäume, Wiener Secession, Wien, 15.10.-23.11.1986, Kat.-Nr. 17 (m. Abb. S. 41).
- German Art – Aspekte deutscher Kunst 1964-1994, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, Juli/August 1994.

LITERATUR

- Richard Calvocoressi, Georg Baselitz: Deconstructing Memory, 2021, S. 169.

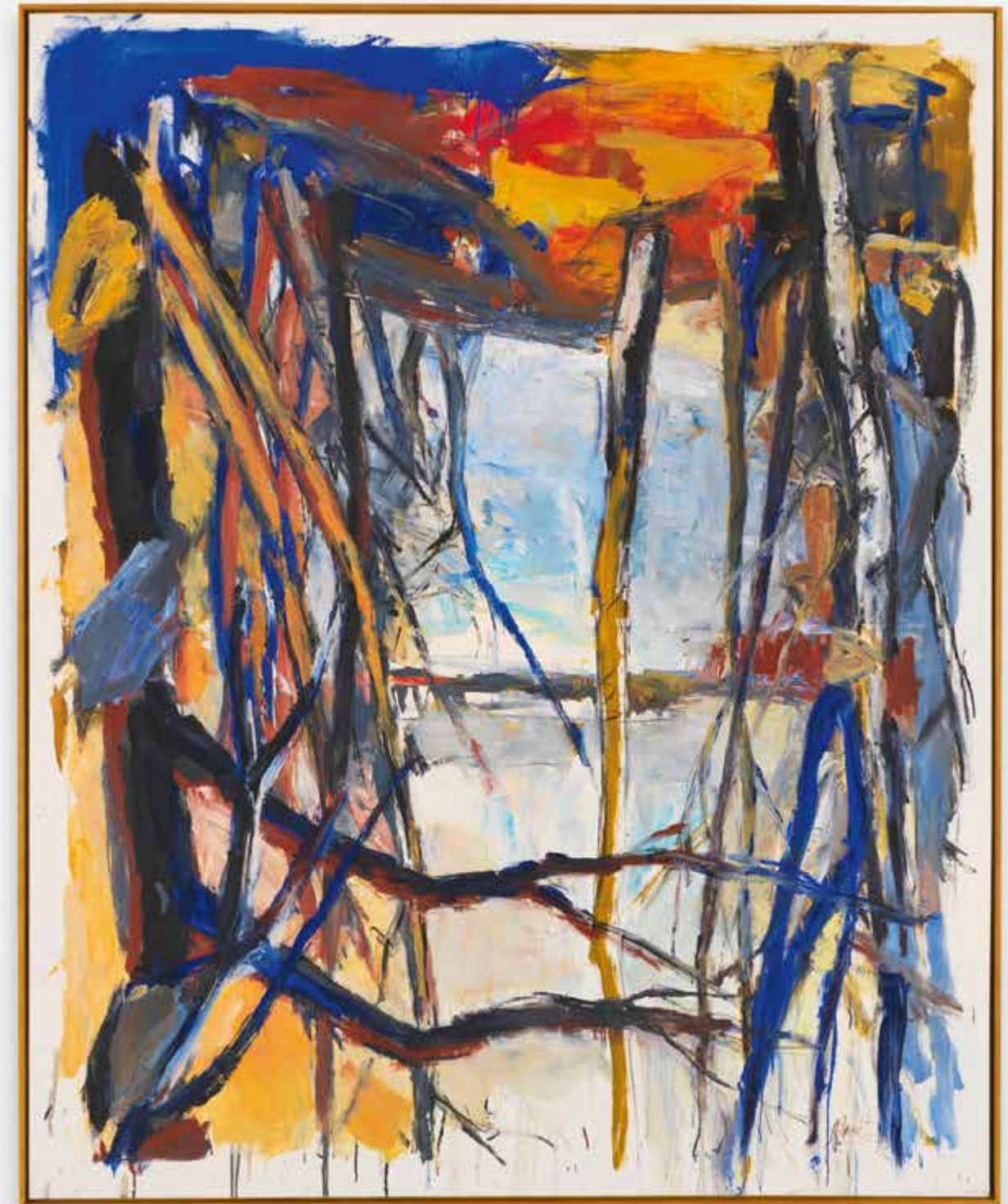
Georg Baselitz gilt als einer der wichtigsten Künstler der deutschen Gegenwartskunst. Einer gestisch expressiven, figurativen Malerei verhaftet, zeugen seine Arbeiten mit ihren unterschiedlichen Ansätzen und Motiven von großer Varianz. In seinem Werk gelingt es ihm, kunsthistorische Traditionen zu zitieren und diese gleichzeitig vollkommen hinter sich zu lassen wie auch fortzuschreiben. Georg Baselitz wird im Jahr vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs geboren und wächst im Schatten der schrecklichen Ereignisse des Krieges auf. Sein Malerei-Studium beginnt er zunächst in Ost-Berlin, 1957–1962 setzt Baselitz seine Ausbildung an der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin fort. Einer seiner Lehrer wird Hann Trier. Er wird 1958 Staatsbürger der BRD und durch den Mauerbau 1961 bleibt ihm die alte Heimat verwehrt. Eine bewegte deutsche Biografie.

- Im Entstehungsjahr vertritt Georg Baselitz Deutschland auf der XIII. Biennale von São Paulo
- Der Wald gehört in den 1960er und 1970er Jahren zu den wichtigsten Motiven des Künstlers – mit „Der Wald auf dem Kopf“ (Museum Ludwig, Köln) dreht er erstmals die Darstellung um 180 Grad
- Die vertraute, nicht mehr erreichbare Landschaft seiner Kindheit, die er 1975 ausschließlich malt, stärkt seine einzigartige künstlerische Stimme
- Das Centre Pompidou in Paris widmete Georg Baselitz jüngst (Oktober 2021 bis März 2022) eine umfassende Retrospektive
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

„Die Landschaft, die ich kenne, kann Modell werden. Die, die ich lediglich sehe, nicht.“

Georg Baselitz, zit. nach: Interview mit Heinz Peter Schwerfel, in: Detlev Gretenkort, Georg Baselitz, Gesammelte Schriften und Interviews, München 2011, S. 185.

In einer Phase intensiver Experimente setzt sich Baselitz mit seiner eigenen nationalen und künstlerischen Identität auseinander. Die Themen deutsche Identität, Geschichte und kollektives Gedächtnis ziehen sich wie ein roter Faden durch sein Werk. Mit seinen Arbeiten will Baselitz gegen festgelegte Kategorien und Regelmäßigkeiten verstoßen, seine Malerei richtet sich gegen die gängigen Vorstellungen von Kunst. 1963 werden in der Galerie Werner & Katz in Berlin die beiden Gemälde „Die große Nacht im Eimer“ und „Der nackte Mann“, die einen Skandal auslösen, von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt. Ein anhängiges Verfahren wegen Pornografie wird 1965 eingestellt. 1969 entsteht das erste Gemälde, in welchem der Künstler das Motiv auf den Kopf stellt. Dieser progressive Schritt, der schließlich zu Baselitz' künstlerischem Markenzeichen wird und ihm einen festen Platz in der Kunstgeschichte der deutschen Nachkriegsmoderne sichert, gleicht einem malerischen Befreiungsakt.



Der Wald als Teil der deutschen Identität

Vor allem dem nordischen Menschen wird eine tiefe Verbundenheit mit dem Wald nachgesagt. Der Wald wird besungen, bedichtet und malerisch festgehalten, als Sehnsuchtsort, als Ort der Stille, des Rückzugs und der Kraft. In höherem Maße hat die Romantik diese Verbundenheit besonders der deutschen Identität mit dem Wald geprägt. Im Katalog der Baselitz-Ausstellung in London 2007 wird Elias Canetti hierzu zitiert: „In keiner modernen Nation der Welt ist der Geist der Identifikation mit dem Wald [Waldgefühl] so lebendig geblieben“ (E. Canetti, zit. in: N. Rosenthal (Hrsg.), Georg Baselitz, Ausst.-Kat. Royal Academy of Arts, London 2007, S. 121). In seinem Werk hat sich Georg Baselitz nicht nur intensiv mit der deutschen Geschichte, der Frage der Identität und seiner eigenen Biografie auseinandergesetzt, sondern das Erbe der Kunstgeschichte darüber hinaus stets in sein Bilddenken eingebunden. Sein Onkel Wilhelm macht ihn auf den Maler des 19. Jahrhunderts Ferdinand von Rayski aufmerksam. Er nimmt ihn mit in die Galerie Neue Meister in Dresden, wo er Werke des Künstlers im Original sieht. „Mein Onkel [ein Pfarrer in Dresden] [...] zeigte mir die Museen in Dresden und erzählte mir von der Kunstgeschichte. Er war der erste, der mir Bilder von Ferdinand von Rayski gezeigt hat.“ (Georg Baselitz, zit. in: Detlev Gretenkort (Hrsg.), Georg Baselitz: Collected Writings and Interviews, London 2010, S. 153).



Georg Baselitz in seinem Atelier auf Schloss Derneburg 1986; im Hintergrund eine Fotografie von Casper David Friedrichs „Fichtendickicht im Schnee“, 1828.



Casper David Friedrich, Fichtendickicht im Schnee, um 1828, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München.

„Der Gegenstand drückt gar nichts aus. Die Malerei ist kein Mittel zum Zweck. Im Gegenteil, die Malerei ist autonom. Und ich sagte mir: Wenn das der Fall ist, dann muss ich alles nehmen, was bisher Gegenstand der Malerei war – die Landschaft, das Porträt, den Akt, zum Beispiel – und es auf den Kopf stellen. Das ist der beste Weg, um die Darstellung vom Inhalt zu befreien.“

Zit. nach: Franz Dahlem, Georg Baselitz, Köln 1990, S. 88.

Ferdinand von Rayski, Wermisdorfer Wald, 1854, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



Das Atelier von Georg Baselitz auf Schloss Derneburg 1975.



Einerseits repräsentieren Rayskis Wälder eine bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende naturalistische Maltradition, andererseits kristallisierten sich in Rayskis sächsischen Landschaften Orte der Kindheit heraus, die für Baselitz nach seiner Übersiedlung nach West-Berlin und durch den Bau der Berliner Mauer 1961 unzugänglich wurden.

Caspar David Friedrichs Malerei ist für Baselitz eine weitere, wichtige Orientierung. Friedrich konstruiert Landschaften und idealisiert die tatsächlichen Gegebenheiten: „Eine Landschaft ist ein Seelenzustand. Der Mensch soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht“. Dieses radikale Umdenken ist für Baselitz, dem es um die Landschaft seiner Erinnerung geht, von entscheidender Bedeutung und Grund für eine lebenslange Auseinandersetzung.

1975 kaufen Georg Baselitz und Elke das Schloss Derneburg, eine von Wasser umgebene historische Anlage in Niedersachsen. Das ganze Jahr hindurch, selbst bei seinem Aufenthalt in New York, malt Baselitz ausschließlich die sächsischen Landschaften seiner Kindheit. „Hofteich“ von 1975 ist ein herausragendes Beispiel für Baselitz' Landschaftsbilder der 1970er Jahre. Mit den traditionellen Regeln der Bildperspektive wird gebrochen, indem er den Wald auf den Kopf stellt und eine alternative Darstellungsweise entwickelt: Er verzerrt die Landschaft durch die Ausrichtung auf der Leinwand und erschüttert damit unsere Seherfahrungen. Aus der Bildtradition der Romantik und dem vertrauten Motiv der Kindheit entwickelt Baselitz seine bahnbrechende Bildsprache, die sich zwischen Realismus und Abstraktion einordnet.



Georg Baselitz, Wald auf dem Kopf, 1969, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.

Das Vertraute wird zum Modell

Je einfacher und vertrauter die Motive für den Künstler sind, umso besser kann er sich voller Intensität der Form und Farbe widmen. Das Vertraute wird zum sicheren Fundament, um Neues, Bahnbrechendes zu wagen. Seit den 1970er Jahren setzt Baselitz Geste, Farbe und Materialität ein, um seinen Werken ein neues Gefühl von Rohheit, Direktheit und struktureller Dimension zu verleihen. Die Farbe wird frei und unmittelbar auf die Leinwand gebracht. Nach einer Phase der Fingermalerei, die seine Bildsprache filigraner machte, wird sein Malstil wieder kräftiger und eindringlicher. Er greift wieder verstärkt zum Pinsel, den er in leidenschaftlicher Gestik und starkem Duktus über die Leinwand führt. Man spürt die Emotionalität, mit der er sich an der Landschaft seiner Kindheit regelrecht abarbeitet. Dabei gewinnt die Malerei an Eigenwert, den Betrachter:innen wird die physische Handlung des Malens vor Augen geführt. Es sind Laufspuren, Kratzspuren durch Pinselgriffe, Fingerspuren und breite Pinselstriche sichtbar. So bildet sich ein Dickicht aus Farben in Form von nahansichtig wiedergegebenem Gebüsch und Bäumen. Die Komposition wird nicht vom Bildrand begrenzt, sie ist frei mit weiß gebliebenem Rand in Szene gesetzt und das Medium Malerei kann spürbar werden. Eine seiner frühen Landschaftsdarstellungen, „Fingermalerei – Birken“ aus dem Jahr 1972, ist noch im Entstehungsjahr auf der documenta 5 ausgestellt. Die Resonanz war überwältigend und man spürte, dass das auf den ersten Blick so harmlose und zutiefst deutsche Motiv des Waldes in der Lage ist, ein neues Kapitel der Malerei zu öffnen. Baselitz findet zu einer Zeit, als die amerikanische Pop-Art und das in Frankreich verwurzelte Informel die Szene dominieren, einen neuen Weg der gegenständlichen Kunst, die fern jéglicher Ideologie ihre malerische Kraft entfaltet. [SM]



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Stilleben mit Rosen und Karaffe. 1907.

Öl auf Leinwand.


Grohmann S. 254/281. Rechts oben signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie bezeichnet „Stilleben Ölgem.“. 60,5 x 57 cm (23,8 x 22,4 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{R/D, F}

\$ 200,000 – 300,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Sammlung Albert Kaumann, Hamburg.
- Sammlung Henry B. und Gertrud Simms, Hamburg (wohl vom Vorgenannten erworben, bis 1932: Commeter).
- Sammlung Josef Lanthemann, Genf.
- Rheinische Privatsammlung (bis 1971: Lempertz).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (vom Vorgenannten übernommen, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

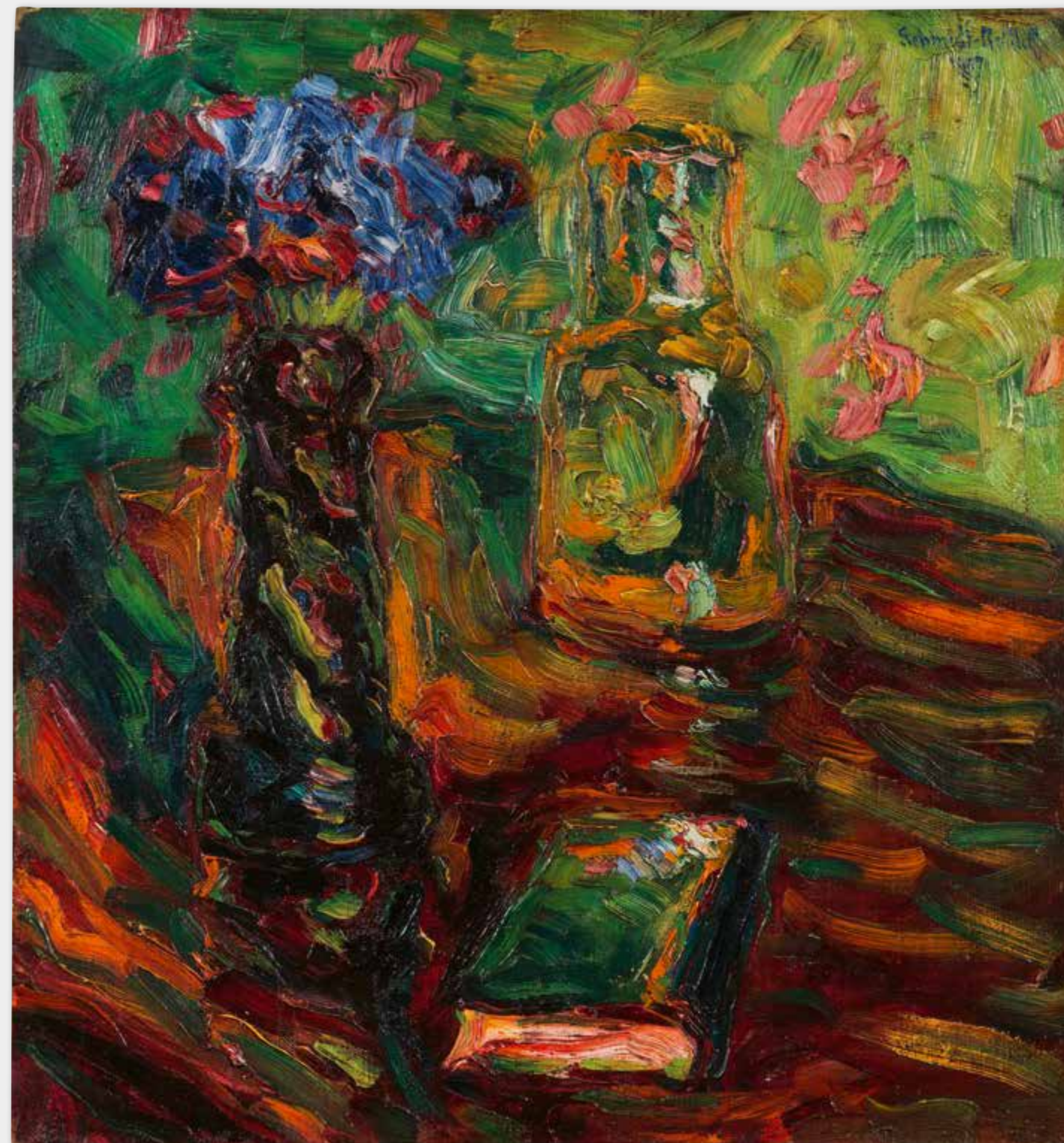
- Künstlergruppe „Die Brücke“, Kunstsalon Emil Richter, Dresden, 1.-21.9.1907.
- 324. Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins, Augusteum, Oldenburg, 15.11.-15.12.1908, Kat.-Nr. 60.
- Werke neuerer Kunst aus Hamburg, Privat-Besitz, Kunsthalle Hamburg, 1917, Kat.-Nr. 141.
- Maler der Brücke in Dangast von 1907 bis 1912. Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter, Oldenburger Kunstverein, Oldenburg, 2.6.-30.6.1957, Nr. 7.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 3.
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 30 (m. SW-Abb., Farbtaf. 8).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 125 (m. Abb.)
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 7 (m. Abb.).

- 1907 erreicht die „Brücke“ mit zahlreichen Ausstellungen erste größere Aufmerksamkeit und Anerkennung
- Exzeptionelles Motiv des Stillebens zu einer Zeit, in der vor allem Landschaften entstehen
- Äußerst seltenes Werk der Frühzeit, die auf dem Auktionsmarkt kaum vertreten ist (Quelle: artprice.com)
- Besonders expressive Farbigkeit
- Namhafte Provenienz: Erstbesitzer Albert Kaumann ist bedeutender Hamburger Kunstmäzen und Sammler von u. a. Emil Nolde

- Karl Schmidt-Rottluffs Landschaften und Stilleben, Saarlandmuseum Saarbrücken, 6.11.2010-23.1.2011, Kat.-Nr. 11 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 68f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 130f. (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 226 (m. Abb.).

LITERATUR

- Paul Fechter, Kunstsalon Richter, in: Dresdner Neueste Nachrichten, XV. Jg. Nr. 247, 10.9.1907, S. 1.
- Galerie Commeter, Hamburg, 54. Auktion, Freiwillige Versteigerung von Gemälden alter und neuer Meister aus Privatbesitz, 18.10.1932, Los 215.
- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 254, 281.
- Lempertz, Köln, 515. Auktion, 29.4.1971, Los 964 (m. Abb.).
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 99, 131 (m. Abb.).
- Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, S. 261, Nr. 7 (m. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 210, SHG-Nr. 267 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 36, SHG-Nr. 43 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 108f. (m. Abb.).





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Mondschein. 1919.

Öl auf Leinwand.


Grohmann S. 196/289. Am rechten Rand unterhalb der Mitte signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert und betitelt „Mondschein“. Von fremder Hand nummeriert „7“ und „112“ sowie bezeichnet „Gebhard“. Mit Etikett der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, dort handschriftlich nummeriert „[...]415“, und der Galerie Ferdinand Möller, Berlin. 87 x 101 cm (34.2 x 39.7 in). [KT]

Das Werk ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Aufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 ^{R/D, F}

\$ 600,000 – 800,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Galerie Ferdinand Möller, Berlin (verso mit dem Etikett).
- Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf (1921, verso mit dem Etikett).
- Sammlung Klaus Gebhard (1896-1976), Elberfeld/Wuppertal.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Sonderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Ferdinand Möller, Berlin-Schöneberg, Dez. 1919-März 1920.
- Munch und die Brücke. Werke von Edward Munch, Erich Heckel, E. L. Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Max Pechstein, Schmidt-Rottluff, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, 15.11.-15.12.1921, Nr. 35.
- Wohl Frühjahrsausstellung, Akademie der Künste zu Berlin 1924, Kat.-Nr. 197.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 34 (m. Abb., Umschlagabb.).
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 205 (m. SW-Abb., Farbtaf. 71, Ausstellungsansicht 1919, S. 88).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 136 (m. Abb. S. 217).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950, Staatliche Galerie Moritzburg, Landesmuseum Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, Kat.-Nr. 266 (o. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 58 (m. Abb.).

- In der Betrachtung von Mensch und Natur findet Schmidt-Rottluff im Nachkriegsjahr zu einer größeren Sensibilität und einem ganz neuen Vertrauen in die Farbe
- Im Entstehungsjahr heiratet Schmidt-Rottluff die Fotografin Emy Frisch (1884–1975)
- Eine Liebeserklärung von musealer Qualität
- Schon Ernst Gosebruch erkennt 1920 den Zauber dieses intimen, für den Künstler so wichtigen Gemäldes
- Bedeutende Provenienz: aus der Sammlung Klaus Gebhard, Textilfabrikant und Expressionismus-Mäzen in Wuppertal
- Noch im Entstehungsjahr in der Berliner Galerie von Ferdinand Möller ausgestellt

- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 354f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 234f. (m. Abb.).

LITERATUR

- Wilhelm Reinhold Valentiner, Karl Schmidt-Rottluff, Leipzig 1920 (Abb. 16).
- Wilhelm Reinhold Valentiner, Karl Schmidt-Rottluff, in: Jahrbuch der jungen Kunst, Jg. 1, Leipzig 1920, S. 189-212, 1920 (Abb. 1).
- Karl Scheffler, Karl Schmidt-Rottluff, in: Kunst und Künstler, Jg. 18, Berlin 1920, S. 274-280, Abb. S. 279.
- Wilhelm Reinhold Valentiner, Schmidt-Rottluff, in: Der Cicerone, Jg. 12, Juni 1920, S. 455-476, Abb. 1.
- Ernst Gosebruch, Schmidt-Rottluff, in: Genius, Jg. 2, 1920, S. 5-20, Abb. S. 11.
- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 67, 98, 196 (m. Abb.), 289.
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 143 (m. Abb.).
- Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller: die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland, 1917-1956, Berlin 1984, S. 45, 37 (Ausstellungsansicht 1919).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 389, SHG-Nr. 673 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 89, SHG-Nr. 185 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.), Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 116f. (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Gemeinsames Ziel und eigene Wege. Die „Brücke“ und ihr Nachwirken, München 2009, S. 46, Abb. 28.



„Es ist zaubervoll, wie rein aus der Stimmung dieses poetischen Bildes, in dem alles leicht und schwebend ist, die nur angedeutete [...] Frau uns unmerklich zur Mondgöttin selber, zur heiligen Sichel, zur silbernen Seele wird.“

Ernst Gosebruch, Schmidt-Rottluff, in: Genius, 1920, S. 10.

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Gaswerk am Luisenufer. 1912.

Öl auf Leinwand.


Hüneke 1912-11. Nicht bei Vogt. Rechts unten monogrammiert.

71 x 60 cm (27,9 x 23,6 in).

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 ^{R/D, F}

\$ 300,000 – 400,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Goldschmidt & Wallerstein, Berlin (vor 1928).
- Leonard Hutton Galleries, New York.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Künstler der Brücke in Berlin, Brücke-Museum Berlin, 1.9.-26.11.1972, Kat.-Nr. 10, (m. Abb. Tafel 11).
- Erich Heckel, Museum Folkwang, Essen / Haus der Kunst, München. Sept. 1983/Febr. 1984, Kat.-Nr. 30 (m. Abb.).
- Stadtbilder, Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin Museum, 19.9.-1.11. 1987, Nr. 148.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Der Potsdamer Platz. Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens, Neue Nationalgalerie, Berlin, 27.4.-12.8.2001, Kat.-Nr. 48 (m. Abb. S. 108).
- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-31.1.2005, Nr. 179.
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der Brücke, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 100 (Farbabb. S. 101).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 91 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Erich Heckel. Einfühlung und Ausdruck, Buchheim Museum, Bernried, 31.10.2020-7.3.2021, S. 166 (Abb. S. 167).

LITERATUR

- Leopold Reidemeister, Künstler der Brücke in Berlin 1908-1914: ein Beitrag zur Geschichte der Künstlergruppe Brücke, Berlin 1972.
- Gabriele Dolff-Bonekämper (Hrsg.), Großstadtdenkmalpflege. Erfahrungen und Perspektiven, Jahrbuch 1996, Berlin 1998, S. 47 mit Abb.

- Die Gemälde aus Berlin zeugen von Erich Heckels großer Faszination für das Moderne, Technische und Großstädtische
- Mit der expressiven Leuchtkraft der Farben verleiht der ehemalige Architekturstudent dem Industriegebäude eine fast mystische Bedeutung
- Die wenigen erhaltenen Gemälde dieser Schaffenszeit befinden sich heute in Museen, wie etwa „Strasse in Berlin (Stadtbahn i. Berlin)“ im Städtischen Museum Abteiberg in Mönchengladbach, oder sind verschollen, wie „Vorortbahnhof bei Berlin“



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Abend am Brandenburger Tor. 1916.

Öl auf Leinwand.

Eberle 1916/27. Rechts unten signiert. 55 x 86 cm (21.6 x 33.8 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,46 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 *

\$ 140,000 – 180,000

- Im Entstehungsjahr unter dem Titel „Abend am Brandenburger Tor“ von Paul Cassirer erworben, gelangt das Gemälde noch im selben Jahr in die Sammlung Adolf Rothermundt
- Geradezu singulär ist diese Szene bei Nacht im Œuvre Max Liebermanns
- Eine seiner wenigen Stadtansichten Berlins
- Bedeutende Ausstellungshistorie
- Aus der Sammlung der Deutschen Bank



Einladung zum Vortrag im Rahmen
unserer Berliner Vorbesichtigung:

Max Liebermanns „Abend am Brandenburger Tor“ –
Vortrag von Dr. Lucy Wasensteiner,
Direktorin der Liebermann-Villa am Wannsee, Berlin.

Termin: Samstag, 26. November 2022, 17 Uhr.
Ort: Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin.

PROVENIENZ

- Max Liebermann, Berlin (mit dem Titel „Abend am Brandenburger Tor“, am 28.12.1916 an Paul Cassirer verkauft).
- Paul Cassirer, Berlin (1916, PC-Nr. 15901).
- Sammlung Adolf Rothermundt, Dresden (erworben bei Paul Cassirer am 28.12.1916).
- Paul Cassirer, Berlin (am 8.1.1920 vom Vorgenannten erworben).
- Carl Brack & Keller Kunstverlag und Kunsthandlung, Berlin (am 10.1.1920 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung, wohl Schweiz (1942, Galerie Epoques, Zürich, 28.-30.4.1942).
- Privatsammlung Schmidt (bis 1958).
- Kunsthandlung J. P. Schneider, Frankfurt a. Main (1958, auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Sammlung Deutsche Bank (1958 vom Vorgenannten erworben).

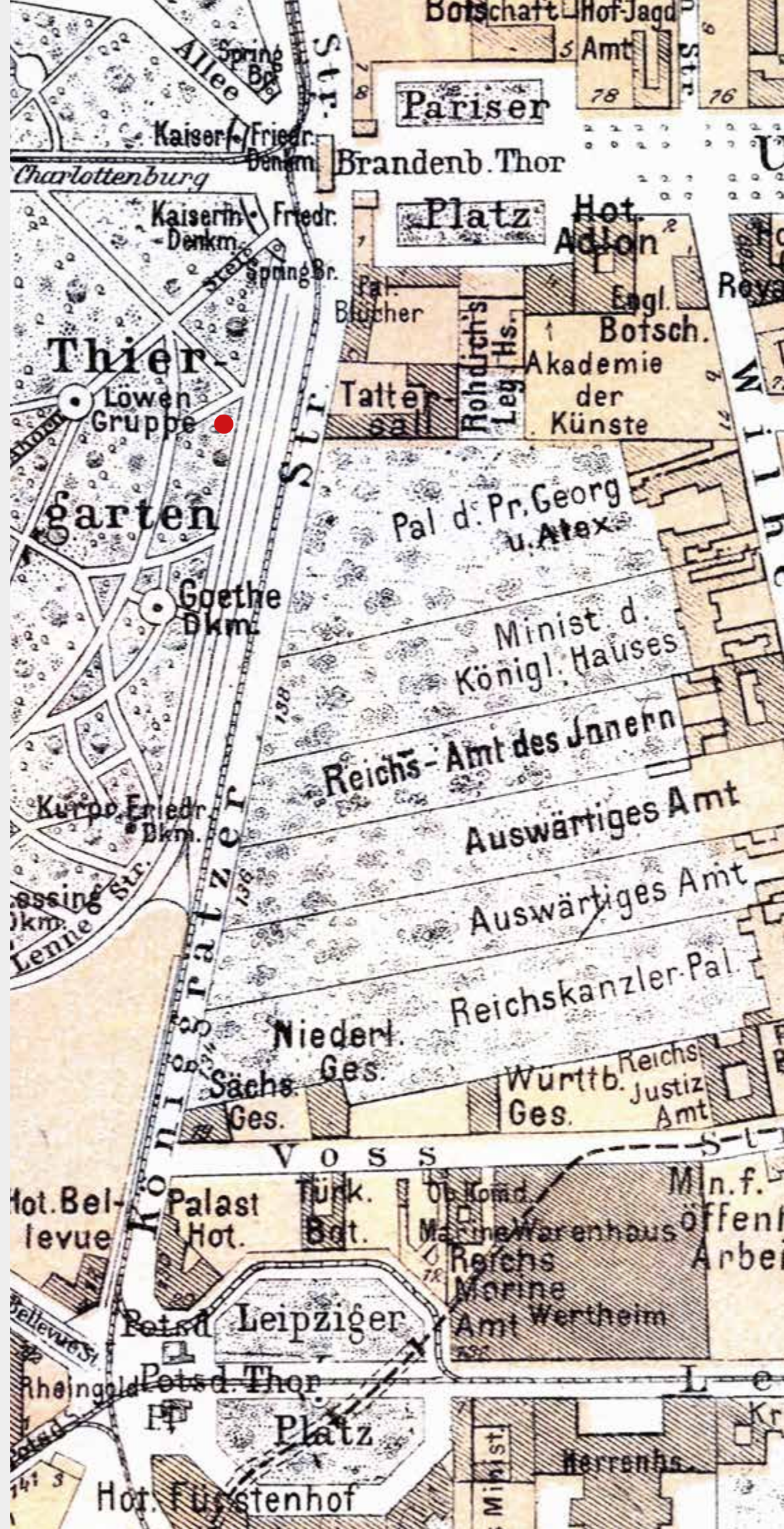
AUSSTELLUNG

- Moderne Malerei, Kunstverein Frankfurt a. Main, 1963, Nr. 79, m. Abb. („Frankfurter Privatbesitz“).
- Max Liebermann in seiner Zeit, Nationalgalerie Berlin 1979; Haus der Kunst, München, 1980, Nr. 112 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Max Liebermann en Holland, Haags Gemeentemuseum, Den Haag, 1980, Nr. 63, Nr. 112 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin-Museum, 19.9.-1.11.1987, Nr. 134, S. 240.
- Max Liebermann. Jahrhundertwende, Alte Nationalgalerie, Berlin, 20.7.-26.10.1997, Kat.-Nr. 59 (m. Abb.).
- Max Liebermann: From Realism to Impressionism, Skirball Cultural Center, Los Angeles, 15.9.2005-29.1.2006; The Jewish Museum, New York, 10.3.-9.7.2006.
- Der Deutsche Impressionismus, Kunsthalle Bielefeld, 22.11.2009-28.2.2010.
- Max Liebermann und Lesser Ury - Zweimal Großstadt Berlin, Liebermann Villa am Wannsee, Berlin, 19.5.-26.8.2019.

LITERATUR

- Kunst und Künstler, Jg. XV, Heft 10, Juli 1917, Abb. S. 486; Erich Hancke: „Max Liebermanns Kunst seit 1914“, in: Kunst und Künstler, Jg. XX, 1922, Heft 10, S. 340-352, 348 („Ansicht der Budapester Straße bei Abendbeleuchtung aus dem Jahre 1916“).
- Galerie Epoques Zürich, Schweizer und ausländische Stiche, Zeichnungen, Aquarelle und Lithographien, bedeutende Privatsammlungen französischer und englischer Graphiken des 18. und 19. Jahrhunderts, Handzeichnungen berühmter Meister [...], Auktion im Zunfthaus zur Meise, 28.-30.4.1942, Los 881.

Plan der Ministergärten von 1904.
Der ungefähre Malort ist eingezeichnet.



Max Liebermann malt eine winterliche Straße am Abend, Laternen streuen ihr Licht über die Szene. Unter den kahlen Bäumen streben Passanten in verschiedene Richtungen. Eine Droschke am linken Bildrand ist im vorbeifahrenden Wechsel mit einer entgegenkommenden Straßenbahn, die Begegnung mit dem industriellen Fortschritt. Im Hintergrund eine hohe Mauer mit Schmuckvasen, dahinter ragen entlaubte Bäume in den dunklen Himmel. Ende des Jahres 1916, ein Jahr vor Liebermanns 70. Geburtstag, scheint auf diesem Bild nichts auf die für viele Menschen so schwierige Zeit während des Ersten Weltkrieges hinzuweisen, obwohl die deutsche Heeresleitung zu Beginn des Jahres die Offensive auf die Festung von Verdun eröffnet hat und das unendliche Leiden in den Gräben nach fast einem Jahr noch andauert, Otto Dix diesem Grauen aufwühlende Zeichnungen widmet, und die Lebensmittel zu Hause in Berlin drastisch rationiert werden, die Menschen darunter leiden, – aber ihrem Tagesrhythmus folgen: So scheint es.

Im Jahr 1916 malt Liebermann offensichtlich weniger. Es entstehen Porträts von Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wie u. a. von Generalfeldmarschall Karl Wilhelm Paul von Bülow oder des Verlegers Samuel Fischer und eine Anzahl von Selbstbildnissen in unterschiedlichen Posen und Fragestellungen an sich selbst. Und er malt diese Straßenszene, eine von den wenigen, die Liebermann zum Thema macht. Erstaunlich aber ist vielleicht die Sicht Liebermanns auf das abendliche Treiben in der Nähe seines Ateliers am Pariser Platz. Er verzichtet auf eine Perspektive, wie wir sie von den vielen Berliner Straßenszenen eines Lesser Ury kennen. Liebermann schichtet das Gesehene in leicht schräger Ansicht ohne eigenen Abstand parallel bis in den Hintergrund: eine helle Mauer und das vorbeifahrende Ungetüm der Straßenbahn. Die Passanten streben ihren Zielen nach, entlang der Baumallee, kein Verharren, kein Ausruhen. Liebermann mag diese Szene bei einem abendlichen Spaziergang aufgefallen

sein, entlang der Königgrätzer Straße, gleichsam hinter seinem Haus am Brandenburger Tor vorbei in Richtung Potsdamer Platz, entlang der sogenannten Ministergärten mit den hochherrschaftlichen Gebäuden, in denen Ministerien untergebracht sind, gegenüber dem Tiergarten. (Abb.) Nach dem Ende des „Deutschen Krieges“ gegen Armeen von Österreich und Sachsen erfolgt 1867 die Umbenennung der ehemals nach dem Stadtrat Carl August Heinrich Sommer benannten „Sommerstraße“, um an die siegreiche Schlacht bei Königgrätz vom 3. Juli 1866 zu erinnern. Damals, vielleicht Ende November, als Liebermann dort den abendlichen Spaziergang pflegt, heißt die Straße aber bereits Budapester Straße; wegen der Allianz mit Ungarn 1915 umbenannt. Nach dem Tode des Reichspräsidenten Friedrich Ebert im Jahr 1925 wird der Straßename ihm zu Ehren erneut geändert. Nach acht Jahren, gleich zu Beginn des Nationalsozialismus, ehrt das neue Regime ihren NSDAP-Reichstagspräsidenten Hermann Göring mit dieser Straße. In der Nachkriegszeit verläuft hier die Grenze zwischen dem britischen und dem sowjetischen Sektor, 1961 folgt die Berliner Mauer entlang der ehemals Königgrätzer Straße. Heute verbindet sie wie einstmals wieder als „Ebertstraße“ den Potsdamer Platz mit dem Friedrich-Ebert-Platz hinter dem Reichstagsgebäude.

Liebermann, der Naturalist, malt eine abendliche, sich tagtäglich wiederholende Szene, die Lichter spiegeln sich im Nass des Asphalt, von eilenden Menschen belebt. Dies ist ein ungewöhnliches Motiv für diesen renommierten Künstler, dessen offizielle Porträts zu den begehrtesten der Berliner Gesellschaft des Kaiserreichs gehören, dessen Stimme in den bürgerlichen Kulturkreisen gehört wird. Dessen Bilder des privaten Gartens um seine Wannsee-Villa, voller Farben der impressionistisch blühenden Rabatten, im deutlichen Gegensatz stehen zu diesem besonderen und in seinem Werk wohl einmaligen Nachtbild, gesehen unweit von seinem Berliner Atelier am Pariser Platz. [MVL]



LOUIS SOUTTER

1871 Morges – 1942 Lausanne

Par l'éclatement du feu les corps ressuscitent /
Tête de face (2-seitig). 1930–1942.

Mischtechnik, Fingermalerei mit Tusche, Kohle, Lack und Gouache.
Thévoz 2812 v und 2812 r. Unten mittig monogrammiert. Unten rechts auf
collagiertem Papieretikett betitelt. Auf leicht strukturiertem Velin.
34 x 50,8 cm (13,3 x 20 in), blattgroß.
Doppelseitige Komposition. Verso mit der früheren und bei Thévoz als
Vorderseite verzeichneten Gouache „Tête de face“.

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,48 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{R/D}

\$ 80.000 – 120.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Y. Champod, Yverdon (Schweiz) (um 1976).
- Galerie Michael Haas, Berlin (mit dem abgelösten Etikett, 1989/90).
- Privatsammlung Deutschland (1990 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Louis Soutter 1871-1942. Adolf Wölfli 1864-1930, Galerie Michael Haas,
Oktober/November 1989, Kat.-Nr. 4 m. Abb. o. S. (mit dem abgelösten Etikett).

„Ich bin entschlossen zu malen und zu leiden!“

Louis Soutter, 1937 an seinen Malerkollegen Marcel Poncet.

Louis Soutter – Kunsthistorische Neuentdeckung eines spektakulären Œuvres

Verkannt, vereinsamt und vergessen: Soutters tragischer Lebensweg ist ein fesselndes und verstörendes Zeugnis des Scheiterns. Der als zweites Kind einer großbürgerlichen schweizerischen Apothekerfamilie geborene Künstler gilt nach vielversprechenden Anfängen bald als Sonderling, der den Ansprüchen an eine bildungsbürgerliche Existenz nicht zu entsprechen vermag. Unkonventionell in jeder Hinsicht ist auch Soutters malerisches Œuvre, das er, von seiner Familie entmündigt, bis zu seinem Tod in der totalen Abgeschlossenheit seines Zimmers in der Heimanstalt für Senioren und Pflegebedürftige in Ballaigues geschaffen hat. Heute werden seine revolutionären, alle Traditionen verneinenden Werke der frühen Art But zugerechnet und sind auf dem internationalen Auktionsmarkt heiß umkämpft. Zuvor ist sein Schaffen lange Zeit in Vergessenheit geraten, bis es im Zuge der großen Einzelausstellungen im Lenbachhaus München (1985) und schließlich im Kunstmuseum Basel (2002) von der Kunstgeschichte nach und nach wiederentdeckt und gefeiert wird. Seine energiegeladenen psychogramatischen Bildfindungen faszinieren und fesseln, sie verneinen jegliche kunsthistorische Tradition und überfordern noch heute unsere Sehgewohnheiten.

Verkannt, vereinsamt und vergessen – Soutters Lebensweg als Protokoll des Scheiterns

Als Sohn eines Apothekers und einer Musikerin wächst Soutter in Morges in der Schweiz als Kind einer wohlhabenden, gebildeten Familie auf. Soutters Mutter ist die Großtante des berühmten Architekten Charles Edouard Jeanneret, bekannt als Le Corbusier. Der Wohlstand eröffnete Raum zum Experimentieren: Soutter nimmt zunächst ein Studium als Ingenieur auf, wechselt dann zur Architektur und bricht auch dieses ab, um sich fortan der Violine zu widmen. Mit 21 Jahren wird er Schüler von Eugène Ysaÿe, Professor am Königlichen Konservatorium in Brüssel, Geigenvirtuose und Komponist. Ysaÿe ist eine wichtige, positive Figur in Soutters Leben, der sein außergewöhnliches musisch-künstlerisches Talent fördert. Er ermutigt seinen Schüler, fortan auch seiner zweiten Liebe, der Malerei, nachzugehen. Soutter bricht daraufhin auch bald sein Musikstudium ab und kehrt in die Schweiz zurück, um zunächst in Lausanne und später dann in Paris verschiedene Kunst- und Male-reiklassen zu besuchen. 1897 wandert Soutter schließlich mit der reichen und reizenden amerikanischen Violinistin Magde Fursman, die er in Brüssel kennenlernt und die bald seine Frau werden sollte, nach Colorado Springs aus.





Dort wird er Leiter des neu gegründeten Art Department am Colorado College. Nur kurz aber währt dieser vermeintlich gefestigte Moment in Soutters Leben, denn auch dieser Schritt endet schnell im Bruch und verfestigt privat und beruflich eine Geschichte des Scheiterns: 1903 kommt es zur Scheidung und zum Rücktritt von der College-Leitung. Soutter kehrt als gebrochener Mann in die Schweiz zurück. Zunächst hat er dort ab 1908 noch eine Anstellung als Violinist im Symphonieorchester Lausanne und anschließend in Genf inne, doch der exzentrische Dandy hält sich in den Folgejahren nur noch mit Gelegenheitsjobs über Wasser, lebt zunehmend auf Kosten seiner Familie und sein Lebensweg wird zu einer Geschichte des Niederganges. Körperlich ausgezehrt und seelisch zerrüttet, lebt der eigensinnige Einzelgänger deutlich über seine Verhältnisse, wird schließlich von seiner Familie unter Vormundschaft gestellt und in ein schweizerisches Alten- und Pflegeheim eingewiesen. 19 Jahre verbringt Soutter bis zu seinem Tod vollkommen abgeschnitten von der Außenwelt in der geschlossenen Abteilung der autoritär geführten Heimanstalt in Ballaigues, wo er, dem man sogar seine Violine genommen hat, in der Abgeschiedenheit seiner Kammer fortan seine ganz eigene künstlerische Fantasiewelt zum Leben erweckt.



A.R. Penck, Großes Weltbild, 1965.
Öl auf Hartfaserplatte, Museum Ludwig, Köln. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Links: Jackson Pollock, Free Form, 1944, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Plakat zur Tagung „Le Corbusier, Louis Soutter, Le Génie familial“, Fondation Suisse/Pavillon Le Corbusier, Paris, 21. September 2012. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Flucht in die Fantasie – Soutters psychogrammatische Bildwelt

In einer ersten Werkphase entstehen dort in absoluter Einsamkeit über und über mit Zeichnungen angefüllte Schulhefte, mit denen sich Soutter seine seelischen Qualen geradezu in manischer Besessenheit von der Seele zu schreiben scheint. Erst über seinen Cousin Le Corbusier, der ihn im Jahr 1927 erstmals in Ballaigues aufsucht und von seinen Zeichnungen fasziniert ist, erhält Soutter fortan Zugang zu geeigneten Malmaterialien, wie großformatiges Papier, Kohle, Tusche und Gouache. Dennoch dominiert auch fortan das Schwarz seine Werke, und so könnte wohl keine andere Arbeit charakteristischer für Soutters Schaffen sein als unsere zweiseitige Komposition „Par l'éclatement du feu les corps réssucitent / Tête de face“, die auf der einen Seite seine geheimnisvoll schemenhafte schwarze Figurenwelt ausbreitet, während uns auf der anderen Seite ein fratzenhaft überzeichneter Kopf mit leeren Augenhöhlen und verzweifelt aufgerissenem Mund aus der unendlichen Tiefe des Schwarz gegenübertritt. Soutters Werk, das sich nach seinem Tod 1942 nahezu geschlossen in seinem kleinen Heimzimmer auftürmt, das für die letzten 19 Jahre seines Lebens seine ganze Welt war, zeigt nicht nur eine motivisch progressive künstlerische Parallelwelt, sondern dokumentiert darüber hinaus einen technisch ebenso bedeutenden Schritt: Ab 1937 beginnt Soutter mit den Fingern zu malen und nimmt damit eine technische Errungenschaft der späteren Aktionskunst für sein künstlerisches Schaffen bereits vorweg. Nicht nur Kohle, sondern auch Tusche und Gouache vermalte er fortan wie in „Par l'éclatement du feu les corps réssucitent“ mit den Händen und Fingernägeln, was seinen Werken einen vollkommen ungehinderten, energischen Ausdruck verleiht.



Louis Soutter, Le Soleil se noircit (Die Sonne verfinstert sich), 1938, Öl auf Papier, Museum of Modern Art, New York.

Soutters „Schattenfiguren“ – Revolutionäre Bildwelt eines Gefangenen

Macht man sich bewusst, wie revolutionär und verstörend diese Bildfindungen auf die zeitgenössischen Betrachter:innen gewirkt haben müssen, für die die späteren Schöpfungen Nitschs, Pollocks, Pencks oder Dubuffets (Abb.) noch in ungeahnter Ferne lagen, so hat man das Gefühl, das man hier den psychogrammatischen Bildwelten eines verkannten Genies gegenübersteht. Vor allem Soutters schwarze Figuren, die er schemenhaft mit überlängten Gliedmaßen und rätselhaften Bewegungen über den flächig-abstrakt angelegten Bildgrund wandern lässt, wirken wie die bildgewordenen Schattenfiguren aus Platons Höhlengleichnis, die auf der Wand vor den in der Höhle gefesselten Unwissenden vorüberziehen und von diesen zwangsläufig für die Wahrheit gehalten werden. Anders als Platons Unwissende, die bisher kein anderes Dasein kennen, ist Soutter jedoch ein Wissender, einer, der das Leben außerhalb der Höhle kennt, jedoch zum Höhlendasein verdammt, dazu übergegangen ist, sich in der totalen Abgeschiedenheit seine ganz eigene Wirklichkeit mithilfe seiner künstlerischen Fantasie zu erschaffen. Körperlich unfrei erreicht Soutter mithilfe der Kunst eine geistige Entgrenzung und Entrücktheit, eine Möglichkeit seine körperlichen und seelischen Leiden der Gefangenheit und Isolation zu verarbeiten. Führt man sich das vor Augen, so erscheint gerade die vorliegende Komposition mit dem Titel „Par l'éclatement du feu les corps réssucitent (Durch den Ausbruch des Feuers werden die Körper wiedergeboren)“ als eine Art Schlüsselwerk in Soutters faszinierendem Schaffen.

Der Schriftsteller Lukas Hartmann hat dem beeindruckenden Leben Louis Soutters 2021 unter dem Titel „Schattentanz. Die Wege des Louis Soutter“ einen eindrucksvollen biografischen Roman gewidmet, der die Faszination für diesen verkannten Künstler und sein lange Zeit vollkommen unbekanntes Werk erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Er ist Teil einer kunsthistorischen Neuentdeckung, die 2002 mit der Soutter-Retrospektive im Kunstmuseum Basel ihren Anfang genommen hat. Zu Soutters Lebzeiten maß lediglich sein berühmter Cousin, der Architekt Le Corbusier, dem eigenwilligen Schaffen seines entmündigten Cousins herausragende künstlerische Bedeutung bei.

Heute gelten Soutters nur äußerst selten auf dem internationalen Kunstmarkt angebotenen Papiergemälde mit den in Fingermalerei aufgetragenen, archaisch anmutenden schwarzen Schattenfiguren als seine gefragtesten Schöpfungen. Umso mehr freuen wir uns mit „Par l'éclatement du feu les corps réssucitent“ darüber hinaus eine der doppelseitig ausgeführten Arbeiten dieses visionären Künstlers erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt präsentieren zu können, die nunmehr seit mehr als 30 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung ist.

Louis Soutter – Verkanntes Genie

Soutters Lebensweg ist die Geschichte eines eigensinnigen Einzelgängers, der den Ansprüchen einer bildungsbürgerlichen Existenz nicht zu genügen vermag und aufgrund seiner Unangepasstheit letztlich an den Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft scheitern musste. Der schweizerische Dirigent Heinz Holliger erwähnt, Soutter sei wegen schlechten Betragens aus dem Symphonieorchester geschmissen worden, da er häufig Widerspruch geleistet habe. In Holligers Augen war Soutter jedoch das größte Genie, das je in diesem Orchester saß, und man hätte die Vorschläge dieses „großen Visionär[s]“ lieber ernst nehmen sollen (zit. nach: <https://ultraschallberlin.de/das-groesste-genie-das-je-in-diesem-orchester-sass-heinz-holliger-ueber-louis-soutter-ger-ueber-louis-soutter/>). Auch betont Holliger, Soutter sei „nie als geisteskrank bezeichnet worden, von keinem Arzt.“ Er habe lediglich „plötzlich zwanzig Seidenkrawatten bestellt und die Rechnung seinem Bruder geschickt.“ Eine amüsante Anekdote, wie sie auch von späteren, die Gesellschaft mit ihrer Person und Kunst heraus- und überfordern den Künstlerpersönlichkeiten wie Martin Kippenberger, Jonathan Meese oder Andy Warhol überliefert sein könnte. Und so ist Soutters tragische Lebensgeschichte letztlich auch gleichermaßen die Geschichte des Scheiterns der bürgerlichen Gesellschaft an einer nicht zu klassifizierenden Künstlerpersönlichkeit und Kunst, an einem unkonventionellen und visionären Geist, der sich und seine Kunst jedem Anpassungswillen entzogen hat und dafür seiner Freiheit beraubt wurde. Und trotz aller Tragik ist es vermutlich auch gerade diese schmerzliche Erfahrung der Lebensuntüchtigkeit, des Gefangen- und Ausgeschlossenenseins, die Soutters in der Heimanstalt von Ballaigues entstandenen Werken ihre bis heute unnachahmliche Aura verleiht. [JS]



Louis Soutter, Tête de face, 1930/1942 (Rückseite des hier angebotenen Gemäldes).



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Figuren am Strand. 1912.


Öl auf Leinwand.

Vogt 1912/7. Hüneke 1912/26. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 82 x 97 cm (32.2 x 38.1 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18.50 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 R/D, F

\$ 400,000 – 600,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

- In den kraftvollen Farben der „Brücke“-Zeit inszeniert Erich Heckel eines der Hauptthemen der Künstlergemeinschaft: die Einheit von Mensch und Natur
- Heckel verbringt den Juni 1912 auf Hiddensee, von hier sind nur wenige Gemälde überliefert
- Gemälde mit Badeszenen aus der Schaffenszeit vor dem Ersten Weltkrieg sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von großer Seltenheit
- Schon ein Jahr nach der Entstehung in der wichtigen Galerie Goltz in München ausgestellt
- Mit einer Badeszene von Erich Heckel (Badende am Waldteich, 1910) wurde der bisher höchste Zuschlagspreis für eine Arbeit des Künstlers auf dem internationalen Kunstmarkt erzielt (Quelle: artprice.com)



PROVENIENZ

- München, Graphisches Kabinett Günther Franke (1932).
- Besitz des Künstlers (1958 / Kat. Essen 1958).
- Stuttgarter Kunstkabinett (verso mit dem Etikett).
- Kunsthandel New York.
- Kunsthandlung Ilse Schweinsteiger, München (vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1988 von Vorgenannter erworben, mit dem Sammlerstempel Lugt 6032).

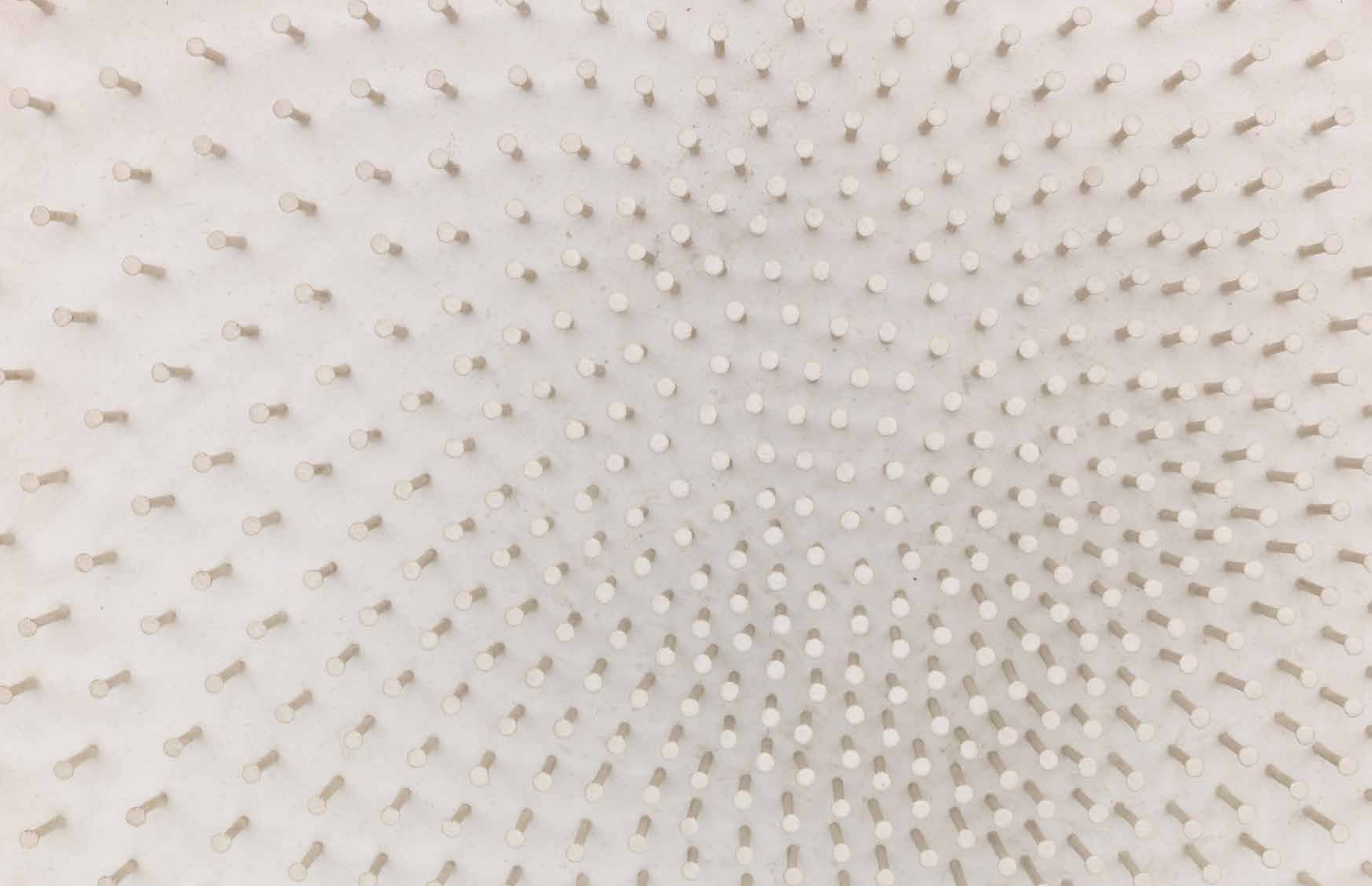
AUSSTELLUNG

- Neue Kunst II, Galerie Goltz München 1913, Kat.-Nr. 39 (hier betitelt „Strandbild“).
- Erich Heckel. Werke der Brückezeit. 1907-1917, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 15.9.-27.10.1957, Kat.-Nr. 33.
- Brücke 1905-1913. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr. 36.
- Maler der Brücke, Staatsgalerie Stuttgart, 1959 (ohne Katalog).
- Meisterwerke des deutschen Expressionismus. E. L. Kirchner, E. Heckel, Schmidt-Rottluff, M. Pechstein, Otto Mueller, Wanderausstellung Bremen/Hannover/Köln/Den Haag/Zürich, 1960/61, Nr. 101.
- Moderne Kunst II, R. N. Ketterer, Campione, Kat.-Nr. 52 (m. Farbabb.).
- Erich Heckel, Galerie Thomas, München, 1974.

- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 94 (m. Farbabb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Die Brücke und die Moderne. 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-31.1.2005, Kat.-Nr. 140.
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Std. Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 94f.
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 93 (m. Farbabb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Lagerkatalog – Frühjahr 1988, Ilse Schweinsteiger, München 1988, Kat.-Nr. 48.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 196, SHG-Nr. 240.
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 190, SHG-Nr. 427.



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Kreis, Kreise. 1966.

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz.
Honisch 485. Verso signiert, datiert und betitelt.
50 x 50 x 5 cm (19,6 x 19,6 x 1,9 in). [JS]

Die Arbeit ist beim Uecker Archiv angefragt. Die Archivnummer lag bei Drucklegung des Kataloges noch nicht vor.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 ^{N/D, F}
\$ 200,000 – 300,000

PROVENIENZ

- Sammlung Peter Florak, Düsseldorf (wohl bis 1991).
- Privatsammlung Süddeutschland.

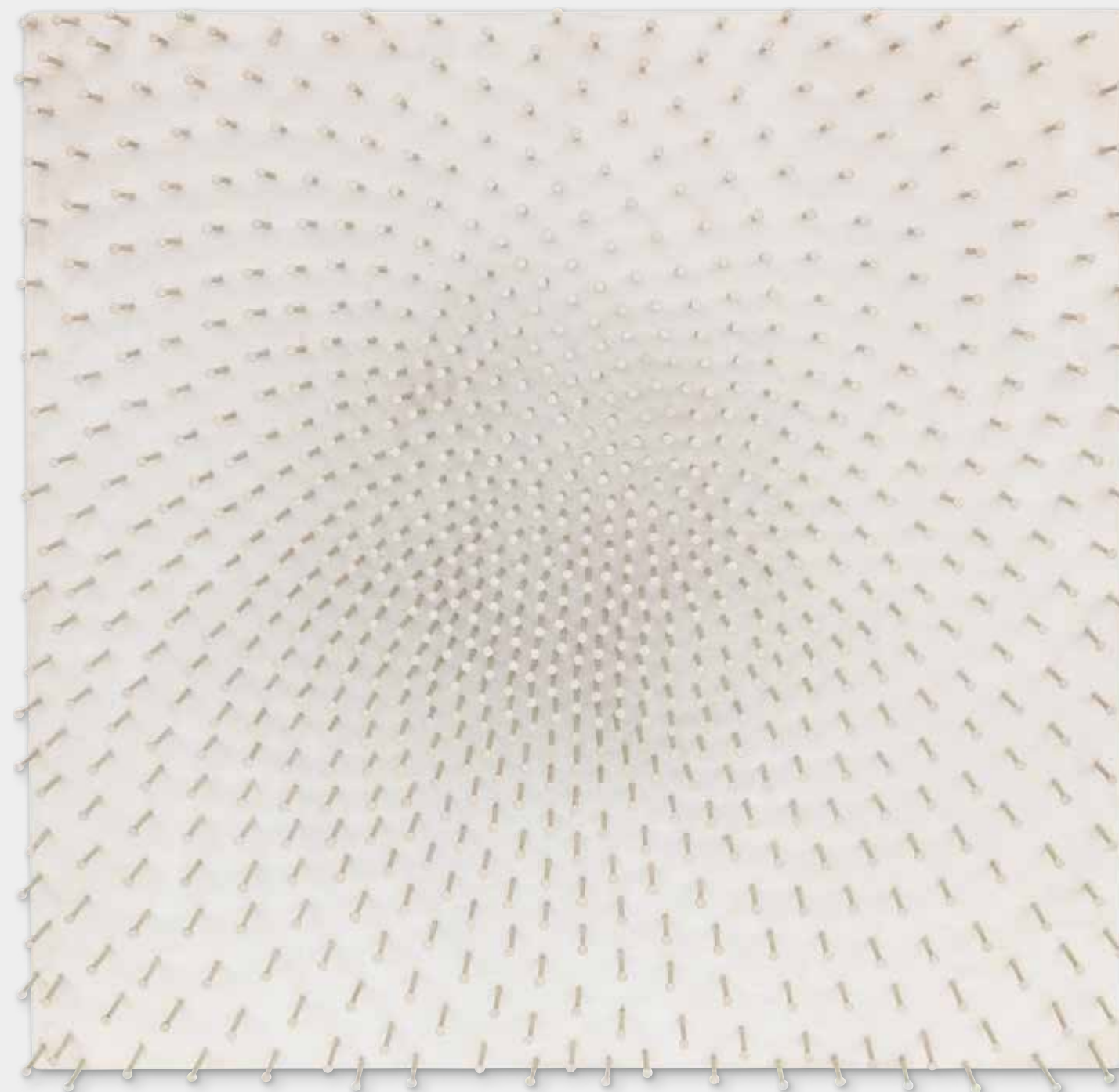
LITERATUR

- Dieter Honisch, Uecker, Stuttgart 1983, Kat.-Nr. 485 (o. Abb.)
- Kunsthaus Lempertz, Zeitgenössische Kunst, Auktion 671, Köln 19.11.1991, Los 1172 (m. Abb.)

Die Düsseldorfer Künstlergruppe „ZERO“, die 1958 von Heinz Mack und Otto Piene gegründet wird und der Uecker im Jahr 1961 beitrifft, findet bereits im November 1966 auf dem Höhepunkt ihrer öffentlichen Wahrnehmung ein bewusstes Ende. Mack hat dieses Ende, das unmittelbar auf die letzte gemeinsame Ausstellung „ZERO in Bonn. Mack, Piene, Uecker“ mit der Zero-Demonstration folgte, rückblickend mit begeisterten Worten beschrieben: „1966 fand Zero ein positives Ende. Über tausend Menschen haben es in einer Nacht gefeiert. Ich selbst hatte mir dieses Ende gewünscht: ein Ende, das ich genau so befreiend fand wie den Anfang von Zero.“ (Heinz Mack, zit. nach: Ulrike Schmitt: Zero ist gut für Dich, in: Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels, Heft 10, 2006, o. S.). „ZERO“ hatte sein Ziel erreicht, „ZERO“ hatte der Nachkriegskunst einen revolutionären Neuanfang beschert, hatte die Fesseln kunsthistorischer Traditionen hinter sich gelassen, sich nicht nur vom Gegenstand, sondern auch vom gestischen Pinselduktus als der künstlerischen Handschrift befreit. „ZERO“ war ein spektakulärer künstlerischer Neuanfang, der alle kunsthistorischen Konventionen hinter sich gelassen hat und nach einem gereinigten, puristischen künstlerischen Ausdruck suchte, für den unsere wunderbare Arbeit in besonderer Weise exemplarisch ist. Die revolutionären Schöpfungen dieser Jahre erobern den Raum, lassen die Zweidimensionalität hinter sich und erreichen eine puristisch-cleane Ästhetik, die das wechselvolle, verlebendigende Spiel von Licht und Schatten be-

- **Ikones Zeugnis der „ZERO“-Kunst: Frühes Nagelbild aus Ueckers bedeutender „ZERO“-Zeit (1961–1966)**
- **Aus dem wichtigen Jahr der „ZERO“-Auflösung, als das Ziel eines künstlerischen Neuanfangs Realität geworden war**
- **Revolutionär puristische Ästhetik mit fesselnder Aura**
- **Nagelbilder dieser bedeutenden frühen Werkphase sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit**
- **Vergleichbare Arbeiten der „ZERO“-Zeit befinden sich in namhaften internationalen Sammlungen, wie u. a. der Tate Modern, London, und dem Museum of Modern Art, New York**

wusst in die Komposition mit einbezieht. Die aufgrund ihrer maximalen Reduziertheit faszinierende Komposition „Kreis, Kreise“ ist ein besonders schönes, geradezu ikonisches Zeugnis der „ZERO“-Kunst. Mit langen schmalen Nägeln genagelt, breiten diese das sanfte Spiel ihres Schattenwurfs auf der Fläche aus. „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. [...] Zero ist weiss“ lauten die Zeilen aus dem von Piene, Mack und Uecker verfassten „ZERO-Manifest“ von 1965 und könnten kaum treffender das beschreiben, was uns in „Kreis, Kreise“ als sanft klingender, gereinigter, ästhetischer Eindruck gegenübertritt. Es ist zudem eine der ersten Arbeiten des für Ueckers Schaffen fortan prägenden „Kreis, Kreise“-Themas, das er in den folgenden Jahrzehnten u. a. auch in seinen Grafiken aufgreift und variiert und bei dem ein von einem Zentrum kreisförmig ausgreifender, sich wellenförmig überlagernder Bewegungsmoment im Zentrum steht. Uecker hat auch für dieses Phänomen seine Inspiration in der Natur gefunden, etwa in den sanften, flüchtigen Wellenformationen, die ein fallender Stein auf der Wasseroberfläche hinterlässt. Ueckers von Farbe, Geste und Duktus gereinigte Kunst fasziniert und fesselt, sie ist – gerade im Frühwerk – reduziert und leise und doch zugleich von einer unbeschreiblichen ästhetischen Präsenz. Vor allem seine Schöpfungen der „ZERO“-Zeit umgibt eine unbeschreibliche Aura, die sich jeder Reproduzierbarkeit entzieht und nur vor dem Original erfahrbar ist. [JS]



“Zero is stillness. Zero is the beginning. Zero is round. Zero rotates. Zero is the moon. The sun is Zero. Zero is white. [...] Zero is stillness. Zero is the beginning. Zero is round. Zero is Zero.”

ZERO. Catalog Mack-Piene-Uecker. Kestner Gesellschaft, Hanover 1965

Sea Anemone



Sea Anemone

ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen lebt und arbeitet in Croissy-Beaubourg bei Paris

Die Ordnung der Engel. 2007.

Öl, Emulsion, Acryl, Schellack, Asche, Kreide, Kleider, Metall und Lehm, auf Karton auf Holz unter Glas. In der Darstellung betitelt und bezeichnet „1“ bis „9“.
286 x 141 cm (112,5 x 55,5 in)[US]

Aufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,54 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 ^{R,F}

\$ 300,000 – 400,000

PROVENIENZ

- White Cube, London (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Berlin.
- Privatsammlung (vom Vorganannten erworben).
- Firmensammlung Norddeutschland (vom Vorganannten erworben).

LITERATUR

- Vgl. Anselm Kiefer. Maria durch ein Dornwald ging, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg 2008.

„Warum gibt es Menschen in diesem Universum? [...] Wir wissen nicht, warum wir hier sind und wir wissen auch nicht, was nach uns kommt. [...] Das, was ich mache, ist auch der Versuch, an etwas heranzukommen, das ich mit dem Verstand nicht mehr kontrollieren kann [...].“

Anselm Kiefer, 2006, zit. nach: Anselm Kiefer. Aus der Sammlung Großhaus, Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 160.

Anselm Kiefer – Der mystische Sinnsucher

Wie keinem Zweiten ist es Anselm Kiefer gelungen, die zentralen Fragen nach Ursprung, irdischer Vergänglichkeit und kosmischer Unendlichkeit mit seinen unverwechselbaren poetischen Bildfindungen in Malerei zu fassen. Schwermütig, gar melancholisch wirken seine großformatigen Gemälde, die inhaltlich oft die Auseinandersetzung mit den existenziellen Fragen unseres Daseins, nach dem Anfang und Ende der menschlichen Existenz suchen. Kiefer vermag es, in nur einem Werk existenzielle Themenkomplexe zu entwickeln, den Betrachter zu fordern und gedanklich zu entgrenzen. In der Konfrontation mit Kiefers Werk lässt man Alltägliches zwangsläufig hinter sich, weitet den Horizont über die Grenzen des eigenen Daseins hinaus in transzendente Sphären. Wer sind wir? Warum sind wir hier? Was kommt nach dem Tod? Und was kommt nach uns? Das sind die zentralen Fragen, die Kiefer umtreiben und bei seiner malerischen Suche nach dem Ursprung der menschlichen Existenz antreiben. Neben Themen der deutschen Geschichte und Literatur prägt diese

- **Signature Piece** aus der Londoner White Cube Gallery
- „Die Ordnung der Engel“ konfrontiert uns mit der existenziellen Frage nach irdischer Endlichkeit und geistiger Entgrenzung, die für Kiefers geheimnisvoll-poetisches Werk grundlegend ist
- Eine vergleichbare Arbeit war Teil der Kiefer-Retrospektiven im Guggenheim Museum, Bilbao (2007), und im Centre Pompidou, Paris (2015/2016)
- Thematisch ähnliche Werke befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und im Art Institute of Chicago
- 2021/22 zeigte das Grand Palais Éphémère, Paris, auf ausdrücklichen Wunsch Emmanuel Macrons eine monumentale Kiefer-Ausstellung

Gedankenwelt seit den 1980er Jahren Kiefers unverwechselbares Œuvre, das schnell internationale Anerkennung findet. Das Museum of Modern Art, New York, ehrt Kiefers Schaffen bereits 1988/89 mit einer großen Einzelausstellung, die zudem im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, im Philadelphia Museum of Art und im Art Institute of Chicago gezeigt wird und die erste Überblicksschau seines Werk in den USA ist. Im Vorwort des Ausstellungskataloges ist über Kiefers damals bereits vielversprechendes, inhaltlich aufgeladenes malerisches Schaffen Folgendes zu lesen: „Modern man’s lack of a shared spiritual language and a common mythology does not lead Kiefer to the conclusion that art must be created for its own sake, but rather that such a language must be renewed or reinvented. [...] Kiefer is a young artist and it is premature to make definitive claims for his work, but it is already clear that the powerful visual expression of his ‚going deeper, into more ancient strata‘ offers one of the most challenging developments in recent art.“ (Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1987, S. 7).





Andrea Pozzo, La Gloria di Sant'Ignazio, 1691–1694, Deckenfresko in Sant'Ignazio di Loyola, Rom.

„Die Ordnung der Engel“ – Das Geheimnis der Transzendenz

Kiefer wendet sich längst vergessenem kollektivem Wissen zu, um unseren Ursprung zu begreifen und damit der Frage nach den Grenzen, dem Sinn und der Zukunft unserer Existenz näher zu kommen. „Ich denke, indem ich male“ ist ein berühmtes Kiefer-Zitat, das pointiert Kiefers komplexe Malerei beschreibt, die geradezu eine Art gemalte Philosophie zu sein scheint. Was aber ist das historische Wissen, auf das unsere faszinierende Arbeit mit dem Titel „Die Ordnung der Engel“ basiert und das Kiefer ins Hier und Jetzt trägt?

Wer sich schon einmal mit der christlichen Engelshierarchie beschäftigt hat, der freut sich über die Anspielungen auf die nahezu vergessenen Vorstellungen des Mittelalters. Wer mit der Thematik nicht vertraut ist, dem schenkt Kiefer die Neugierde, mehr über diese geheimnisvollen Vorstellungen des Überirdischen erfahren zu wollen. Kiefer setzt sich hier mit der seit dem frühen Mittelalter bestehenden Einteilung der himmlischen Wesen der christlichen Mythologie in drei Hierarchiestufen und insgesamt neun Ordnungen auseinander, die in der mittelalterlichen Malerei auch gerne als die neun Chöre der Engel zur Darstellung gelangen, und auf einem Text aus dem 6. Jahrhundert basiert. Die auf Griechisch verfasste Schrift „De Coelesti Hierarchia (Über die himmlische Hierarchie)“ des in der Forschung unter dem Namen Pseudo-Dionysius Areopagita genannten anonymen Autors beschreibt die gestufte Ordnung der Engel, Erzengel, Mächte, Gewalten, Fürsten, Herrschaften, Throne, Cherubime und Seraphime als Symbol des mystischen Weges der Seele zu Gott. Es geht also um die im christlichen Kulturkreis zentrale Frage nach dem Übergang von der Immanenz zur Transzendenz. Zudem setzt sich die Schrift mit dem damit einhergehenden Problem der physischen Darstellbarkeit transzendenter, und sich damit unserem Vorstellungsmögen entziehender, Wesen auseinander und kommt zu dem Ergebnis, dass jede Form, alles Stoffliche an der Darstellung der Transzendenz scheitern muss. Und so sind es keine geflügelten Engel, sondern leere, stoffliche Hüllen, die Kiefer in einer an das Rad der Fortuna erinnernden Kreisbewegung von einer mit tiefen Furchen durchzogenen, erdig verkrusteten Oberfläche in das unendliche Schwarz aufsteigen lässt. Es geht um die Darstellung des Jenseits, das bei Kiefer aber anders als in den mittelalterlichen Himmelfahrtsdarstellungen in vollkommenem Dunkel liegend als große Unbekannte erscheint. Scheinbar ziellos irren die stofflichen Hüllen der Transzendenz vor dem unendlich erscheinenden, tiefen Schwarz. Kiefer gibt eben keine Antwort auf unsere existenziellen Fragen, er zeigt uns kein göttliches Wesen als Ziel und Zentrum dieses transzendenten Parcours, sondern lässt uns fragend zurück. Gerade diese inhaltliche Offenheit ist es, die Kiefers Malerei, trotz aller komplexen Verdichtung, ihren einzigartigen melancholisch-geheimnisvollen Charakter verleiht.

„Ich versuche mich dem Ursprung zu nähern, so kann ich die Illusion gewinnen, ich wäre am Ursprung und wüsste etwas über Ursprung und damit auch Zukunft.“

Anselm Kiefer, 2006, zit. nach: Anselm Kiefer. Aus der Sammlung Großhaus, Ausst.-Kat. Köln 2008, S. 160.



Anselm Kiefer, Die Ordnung der Engel, 2000, Sammlung des Künstlers, 28.3.–9.9.2007, Ausstellungsansicht Guggenheim Museum, Bilbao.

„Die Ordnung der Engel“ und die „Merkaba“-Bilder – Brücken zwischen Himmel und Erde

Seit den 1990er Jahren liegt Kiefers inhaltlicher Fokus vermehrt auf der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Brücken zwischen Himmel und Erde, zwischen Diesseits und Jenseits. Diese existenzielle Thematik ist die zentrale Gemeinsamkeit der „Ordnung der Engel“ und der Folge der „Merkaba“-Bilder, in der sich der Sinnsucher Kiefer mit der jüdischen Mystik, die den Aufstieg in die sieben Himmelspaläste und damit die Befreiung von den Zwängen alles Irdischen beschreibt, künstlerisch auseinandersetzt. Zu dieser Werkreihe zählt auch Kiefers Arbeit „Steigend, Sinke Nieder“ (2003) aus der Sammlung des Museum of Modern Art, New York. Unsere inhaltlich eng verwandte, großformatige Arbeit „Die Ordnung der Engel“ ist ebenfalls ein besonders charakteristisches und aufgrund seiner außergewöhnlichen Stofflichkeit optisch faszinierendes Beispiel dieses weltberühmten Œuvres. Bereits im Jahr 2000 hat Kiefer ein monumentales Werk mit dem Titel „Die Ordnung der Engel“ (9,5 x 5,1 Meter) geschaffen, das als Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung mit dieser Motivik gilt und sowohl Teil der großen Überblicksschau im Guggenheim Museum, Bilbao (2007), als auch der großen Retrospektive im Centre Pompidou, Paris (2015/16), war. Eine weitere, jedoch in der Darstellung unbetitelt gebliebene „Ordnung der Engel“ aus dem Jahr 2007, die in Format und Technik als ein Pendant zu der vorliegenden Arbeit verstanden werden kann, war 2008 in der Ausstellung „Anselm Kiefer. Maria durch ein Dornwald ging“ in der Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg, neben weiteren sich mit der christlichen Auferstehungsthematik befassenden Werken zu sehen. [JS]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Im Park. 1906.

Öl auf Karton, auf Hartfaserplatte aufgezogen.
Links unten signiert. 49,5 x 70 cm (19,4 x 27,5 in).


Mit einer schriftlichen Bestätigung von Prof. Dr. Donald E. Gordon, Pittsburgh, vom 18. Dezember 1976 (in Kopie).

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

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,56 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 R/P

\$ 250,000 – 350,000

 Weitere Informationen zum Los finden Sie im Sammlungskatalog und auf www.kettererkunst.de.

PROVENIENZ

- Wohl Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin (1921).
- Wohl Sammlung Dr. Hans Bolliger, Zürich (bis 1955: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Wohl Privatsammlung „Alig“ (1955 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Aenne Abels, Köln (verso auf der Hartfaserplatte mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett, um 1952/57).
- Privatsammlung Rheinland-Pfalz.
- Sammlung Prof. Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel Lugt 6032, 1977 vom Vorgenannten erworben, Galerie Wolfgang Ketterer, München).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung der „Brücke“, Kunstsalon Dörbandt, Braunschweig, Juli 1906.
- Vermutl.: Künstlervereinigung Dresden, Sommer-Ausstellung, Dresden 1919, S. 26, Kat.-Nr. 163.
- Vermutl.: Moderne deutsche Malerei, Kunsthalle Basel, 1921, Kat.-Nr. 20.
- Galerie Aenne Abels, Köln (m. d. Titel „Parklandschaft“ u. d. Datierung „1904“).
- Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Nationalgalerie Berlin, 29.11.1979-20.1.1980;
- Haus der Kunst, München, 9.2.-13.4.1980; Museum Ludwig, Köln, 26.4.-8.6.1980;
- Kunsthaus Zürich, 20.6.-10.8.1980, Kat.-Nr. 3 (m. Abb., S. 109, verso auf der Hartfaserplatte mit dem typografisch bezeichneten Ausstellungsetikett).
- Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 117 (m. Abb.).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der „Brücke“. Meisterwerke der Sammlung Hermann Gerlinger, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 14f. u. S. 60 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 118 (m. Abb., S. 189).
- Fritz Bleyl. Gründungsmitglied der „Brücke“, Brücke-Museum Berlin, 10.10.2009-25.4.2010, S. 39 (m. Abb., Nr. 19, S. 38).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 66f. (m. Abb.).

- **Bedeutendes, besonders frühes Zeugnis für Kirchners expressionistische Farbpalette**
- **Bereits im Entstehungsjahr erstmals öffentlich ausgestellt**
- **Im Entstehungsjahr 1906 wird Emil Nolde Mitglied der „Brücke“ und beeinflusst und inspiriert die jungen Künstler nachhaltig**
- **Der Architekt E. L. Kirchner beschäftigt sich hier mit den nach französischem Vorbild gestalteten Parkanlagen des Großen Gartens in Dresden**

LITERATUR

- Vermutl.: Stuttgarter Kunstkabinett, 21. Auktion, 1955, S. 104, Los 1282 (m. d. Titel „Parklandschaft mit zwei Personen“).
- Nachlass Donald E. Gordon, University of Pittsburgh, Gordon Papers, Section 2, Box 6, Folder-Nr. 31 (Kirchner Correspondence and Photos, 1973-1983).
- Leopold Reidemeister, Karl Schmidt-Rottluff und die Brücke in Braunschweig, in: Karl Schmidt-Rottluff. Das graphische Werk. Zum 90. Geburtstag des Künstlers, Brücke-Museum Berlin, 1974, S. 10.
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 21. Auktion, 20. Jh., 23.-25.5.1977, Los 1032 (m. Abb., m. d. Titel „Blumenbeete mit zwei Personen“).
- Georg Rheinhardt, Die frühe Brücke. Beiträge zur Geschichte und zum Werk der Dresdner Künstlergruppe Brücke der Jahre 1905 bis 1908, Berlin 1978, S. 57 und Anm. 221a.
- Bernd Hünlich, Dresdener Motive in Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke“. Ein Beitrag zur topographisch-kritischen Bestandsaufnahme, in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1981, S. 85, Kat.-Nr. 11.
- Tsukasa Kodera u. Yvette Rosenberg (Hrsg.), The Mythology of Vincent Van Gogh, Tokio 1993, Kat.-Nr. 31, S. 64 (m. Abb., S. 65).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 134, SHG-Nr. 106 (m. Abb., S. 135).
- Konstanze Rudert, Dresdner Motive in den Werken der Künstlergemeinschaft „Brücke“ (Neubearb.), in: Die Brücke in Dresden 1905-1911, 2001, S. 355ff. (m. Abb., S. 382).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 291f., SHG-Nr. 658 (m. Abb.).
- Katja Schneider (Hrsg.); Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, München 2008, S. 130 (m. Abb.).
- Thomas Bauer-Friedrich (Hrsg.), Die schöne Zeit. Zur kulturellen Produktivität von Frankreichs Belle Époque, Bielefeld 2018, S. 276 (m. Abb., Nr. 11).



„Stolz fühlten wir uns als Träger einer Mission, dem Holländer van Gogh, dem Norweger Edvard Munch, in der Kunst verwandt.“

Max Pechstein über die frühe „Brücke“-Kunst, in: Max Pechstein. Erinnerungen, Stuttgart 1991 (Neuauf.), S. 23.

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Portrait of Anselmino. 1974.

Acryl und Siebdruck auf Leinwand.

Printz 2741. Auf der umgeschlagenen Leinwand bezeichnet „Anselmino AW 3/4“.
101,5 x 101,5 cm (39.9 x 39.9 in).

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 18,58 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 R/N,F

\$ 300,000 – 400,000

PROVENIENZ

- Luciano Anselmino.
- Wohl Studio Marconi.
- Tornabuoni Arte, Crans-Montana.
- Privatsammlung (seit 1999, direkt beim Vorgenannten erworben).

- Anselmino gehört zu den schillernden Persönlichkeiten des Kunstmarkts in den 1970er Jahren
- Anselmino gibt bei Warhol die wegweisende Werkserie „Ladies and Gentlemen“ in Auftrag
- Eines von vier 1974 entstandenen Porträts des Kunsthändlers. Keines davon wurde bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Warhol erhebt den Siebdruck in den Rang der Malerei – mit der gestischen Fingermalerei fügt Warhol hier das Malerische als weitere Ausdrucksebene hinzu
- Das Gemälde „Shot Sage Blue Marilyn“ von Andy Warhol ist seit dem 9. Mai 2022 das teuerste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts auf dem Auktionsmarkt

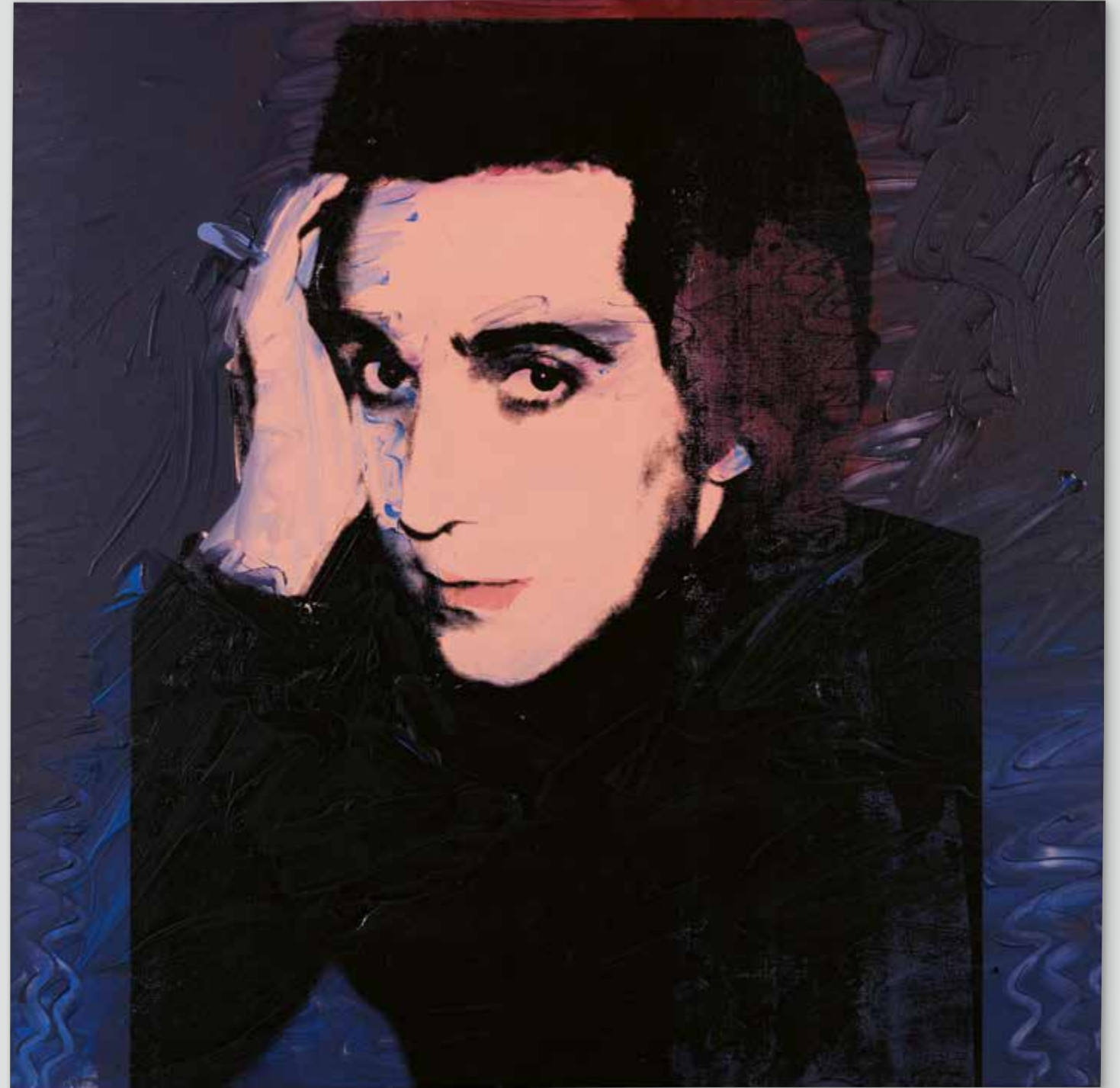


Polaroid von Luciano Anselmino, wohl Dezember 1973.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Andy Warhol – Superstar

Andy Warhol gehört zu den großen Stars auf dem internationalen Auktionsmarkt, seine Werke sind in der Regel Garant für ein längeres Bietgefecht am Auktionstag. Anfang des Jahres versteigerte Christie's das Gemälde „Shot Sage Blue Marilyn“ mit einem Zuschlag von 160.743.500 Euro, damit ist es aktuell das teuerste Kunstwerk des 20. Jahrhunderts, das jemals bei einer Auktion versteigert wurde. Mit dem Zuschlag verdrängt Andy Warhol im Auktionsranking Pablo Picasso und Jean-Michel Basquiat jeweils um einen Platz nach hinten. Warhol ist der radikale und visionäre Künstler der Pop-Art, der in einem Zeitalter immenser sozialer, politischer und technologischer Veränderungen eine neue Vorstellung davon hat, was Kunst sein könnte. Als schwuler Mann, der zu einer Zeit aufgewachsen ist, als Sex zwischen Männern in den Vereinigten Staaten noch illegal ist, schließt sich Warhol der queeren New Yorker Gemeinschaft von

Designern, Dichtern, Tänzern und Künstlern an. In den 1950er und 1960er Jahren avanciert er zum König der New Yorker Avantgarde und zu einem der wichtigsten und ikonischsten Künstler des 20. Jahrhunderts. Ab den 1970er Jahren ist Warhol selbst eine internationale Berühmtheit. Er wird regelmäßig fotografiert und ist selbst Paparazzi an Orten wie dem Nachtclub Studio 54, wo er Celebrities wie Grace Jones und Debbie Harry ablichtet. Warhol ist dafür bekannt, dass er jede Nacht ausgeht, was er als seine „soziale Krankheit“ bezeichnet. Dies verhilft Warhol nicht nur dazu, sein Werk bekannt zu machen, sondern auch dazu, seine unverwechselbare öffentliche Identität zu stärken. Einige US-amerikanische Kunstkritiker bezeichnen damals sein geselliges Beisammensein und sein lukratives Geschäft mit der Herstellung von Auftragsporträts für die Reichen und Mächtigen als „Ausverkauf“. Diese Aktivitäten tragen jedoch auch zur Finanzierung seiner experimentelleren Kunstprojekte bei.



Ladies and Gentleman – Luciano Anselmino

1975 produziert Warhol eine neue Serie, die anonyme schwarze und lateinamerikanische Drag Queens und Transfrauen zeigt. Der italienische Kunsthändler Luciano Anselmino gibt die Bilder in Auftrag und denkt sich dafür den theatralischen Titel „Ladies and Gentleman“ aus. Luciano Anselmino (1943–1979) ist eine schillernde Persönlichkeit der italienischen Kunstszene, der zu Unrecht in Vergessenheit geraten ist. Er war ein bedeutender Kunsthändler in Turin, ein Furioso der Kunstszene zwischen Rom und Mailand in den 1960er und 1970er Jahren. Anselmino stirbt unter mysteriösen Umständen im Alter von nur 36 Jahren in der Badewanne seiner Villa in Mailand. Im Mai 1968 eröffnete Luciano Anselmino in Turin eine Kunstgalerie, die Galleria Il Fauno. Die Galerie ist auf Surrealismus und Pop-Art spezialisiert und stellt Künstler wie Man Ray, Max Ernst, Marcel Duchamp, Allen Jones und natürlich Andy Warhol aus. Anselmino ist nicht nur eine Anlaufstelle für Warhol in Italien, sondern auch der Kunsthändler des bereits erwähnten Man Ray, den Warhol zeitlebens bewundert. 1973 arrangiert Anselmino ein Treffen der beiden Künstler in Paris. Sowohl die Porträtserie von Man Ray entsteht auf Initiative des italienischen Kunsthändlers als auch die wegweisende Serie „Ladies and Gentleman“. Anselmino hat die visionäre Idee und schlägt Warhol vor, Gesichter der Menschen abseits der schillernden Welt der Schönen und Reichen der New Yorker Gesellschaft zu verewigen, als Sinnbilder einer sich verändernden Gesellschaft. Warhols Mitarbeiter Bob Colacello, Ronnie Cutrone und Corey Tippin rekrutieren 14 Drag Queens in den Nachtclubs von New Yorks Greenwich Village, die Warhol in seinem Studio, der Factory, fotografiert. Rund 500 Fotografien bilden die Grundlage für die Serie, die neben 268 Gemälden auch Zeichnungen, Collagen und Drucke umfasst. Die Porträts feiern diese Minderheitengemeinschaft in der für Warhol so typischen Farbenpracht und mit exzentrischer Lebensfreude. Warhols Werkserie weicht im Ergebnis vom ursprünglichen Vorschlag ab und zelebriert stattdessen den Glamour, die Persönlichkeit und die vibrierende Einzigartigkeit jeder einzelnen Drag Queen und Transgenderfrau.



Aus der Werkserie „Ladies and Gentleman“, 1975,
Synthetische Polymer- und Siebdruckfarbe auf Leinwand.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

„In Zukunft wird jeder 15 Minuten lang berühmt sein“

Die Auseinandersetzung mit dem Konzept des Porträts zieht sich durch das gesamte Œuvre des Pop-Art-Künstlers, kulminiert jedoch in den Auftragsporträts seines Spätwerkes. Als Haupteinnahmequelle zur Finanzierung seines kostspieligen Lebensunterhaltes haben die Bildnisse Priorität – ganz gleich an welchem Projekt er arbeitet, in einer Ecke seines Lofts sind zeitgleich immer mehrere Porträts in Produktion. Er bietet zahlungskräftigen Kunden die Möglichkeit, in sein Pantheon aus bekannten Persönlichkeiten und Stars aufgenommen zu werden und gemäß seines weithin bekannten Spruches „In Zukunft wird jeder 15 Minuten lang berühmt sein“ allein durch die Art der Warhol-typischen Darstellung zu Berühmtheit zu gelangen. Wie immer ist eine stundenlange Fotosession, in der zahlreiche Polaroids entstehen, die Arbeitsgrundlage. Es entsteht ein für Warhol charakteristisches, auf Fotografie basierendes und mit Acrylfarbe wie Siebdrucktinte erstelltes Porträt. Ähnlich wie bei anderen Werken dieser Zeit fügt Warhol expressive Pinselstriche und gestische Fingermalerei dem Druck hinzu, um die Beziehung zwischen der Siebdruckschicht und dem gemalten Hintergrund zu erkunden. Der Siebdruck allein in schwarzer Farbe bildet das bildnerische Gerüst des Gemäldes, während die mit Fingern aufgetragene Farbe das malerische Element in die Komposition bringt. Bei seinen Auftragsarbeiten berücksichtigt Andy Warhol ganz klar die Wünsche seiner Auftraggeber. Dabei nimmt er auch Rücksicht auf das traditionelle Bedürfnis des Kunstsammlers, ein Unikat zu besitzen. Die Anzahl der hergestellten Leinwände desselben Motivs wird kleiner, die Variationen vielfältiger. Von Anselmino entstehen vier Porträts, zum Zeitpunkt seines frühen Todes sind alle noch in seinem Besitz. Nur von dem hier angebotenen Porträt ist die Provenienzgeschichte bekannt, die drei anderen Porträts gelten als verschollen. [SM]

Marsha und Andy beim Fotoshooting für die Werkserie „Ladies and Gentleman“, 1975.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Florence Barron. 1965.

Tinte - bzw. Siebdruckfarbe auf Zeitungspapier.
58 x 38,4 cm (22.8 x 15.1 in), Blattgröße.

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 19.00 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 R/D, F

\$ 100,000 – 150,000

PROVENIENZ

- Sammlung Henry Geldzahler, New York.
- Sammlung Plouvier, Paris.
- Sammlung Yvon Lambert, Paris (ab 1975).
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Hessen (2003 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

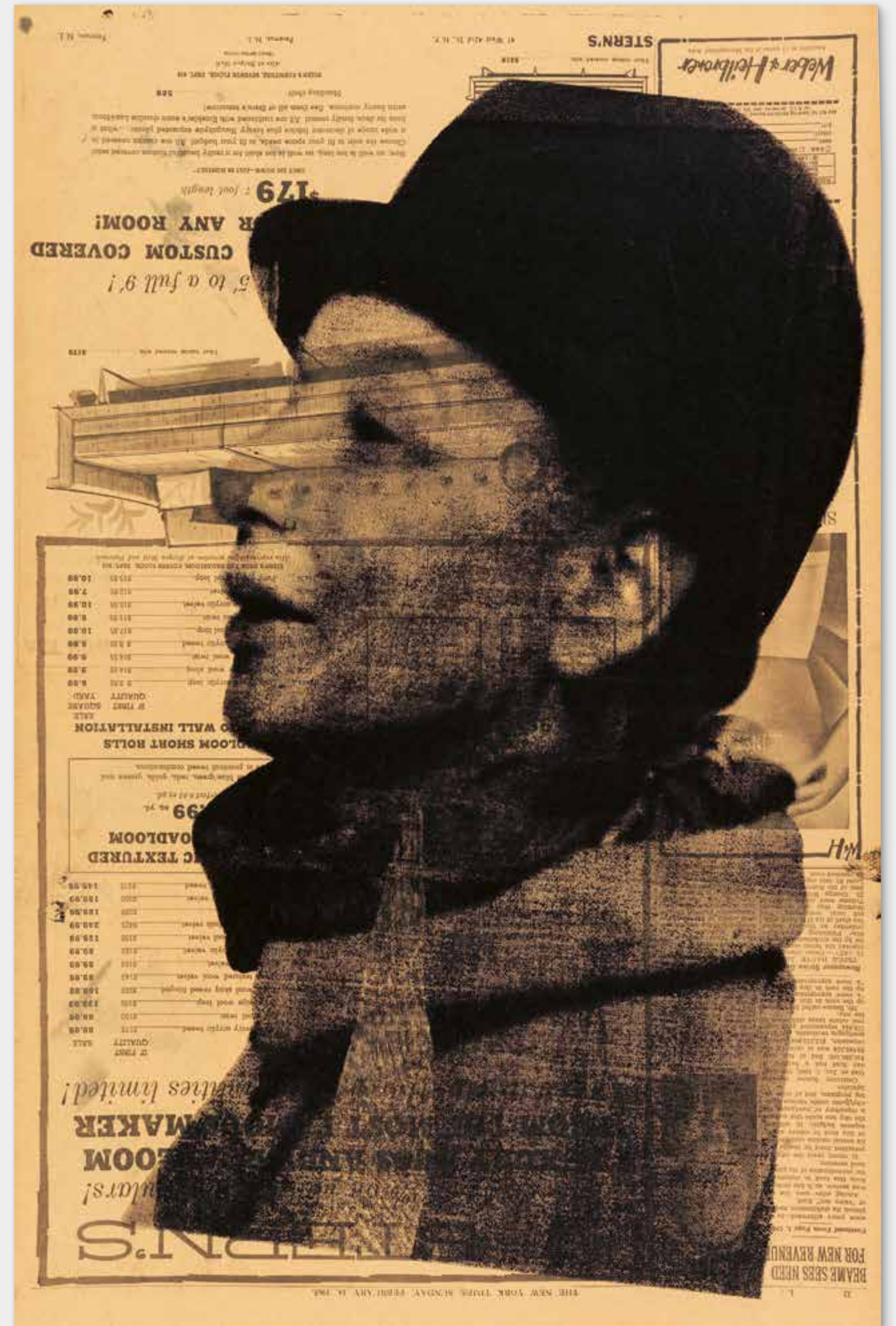
- Georg Frei u. Neil Printz, The Andy Warhol catalogue raisonné, Bd. 02 B, Paintings and sculpture 1964-1969, S. 169 (m. Abb., Nr. 77).

- Die Kunstsammlerin Florence Barron gibt Warhol 1963 die Anregung zu seinem ersten Selbstporträt
- Probedruck für zwei jeweils 6-teilige Porträtserien auf Leinwand
- Gehört zu den ersten Auftragsarbeiten des Künstlers
- Ehemals Teil der Sammlung Henry Geldzahler (1935–1994), des einflussreichen, wegweisenden und revolutionären Kurators für zeitgenössische Kunst am New Yorker Metropolitan Museum
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: [artprice.com](https://www.artprice.com))

Andy Warhol. Der Meister der Pop-Art

Mit seinen radikal innovativen, seriellen Arbeiten stellt Warhol zu Beginn der 1960er Jahre die amerikanische und schließlich auch die internationale Kunstwelt auf den Kopf. Zuvor ist der Künstler als Illustrator und Grafikdesigner tätig, bis er sich 1961 schließlich der Malerei und der bildenden Kunst zuwendet. Bis heute sind die Nachwirkungen seines Schaffens, seiner revolutionären Kunstauffassung spürbar und schon zu Lebzeiten gilt Warhol als einer der weltweit berühmtesten Künstler. Keine zwei Jahre nach seinem Tod widmet ihm das Museum of Modern Art in New York eine umfassende Retrospektive. Heute sind seine Arbeiten Teil der weltweit renommiertesten Museen, Institutionen und Privatsammlungen.

Die spezielle Technik seiner Siebdruck-Gemälde, mit denen er im Laufe des späten 20. Jahrhunderts die Malerei revolutioniert, setzt er erstmals 1962 bei den „Dollar Bills“ ein. Im gleichen Jahr arbeitet Warhol dann bei den „Baseball“-Siebdruck-Gemälden erstmals auf Basis einer fotografischen Vorlage (Nelson-Atkins-Museum, Kansas). Kurz darauf entstehen schließlich die ersten Siebdruck-Porträts auf Leinwand, zunächst von Berühmtheiten wie Natalie Wood, Warren Beatty u. a. in der Werkserie „Teen Stars“ (1962). Bis zur Entstehung der hier angebotenen Arbeit entstehen weitere Porträts von Warhols berühmtesten Zeitgenossen und besonderen Ikonen, darunter Marilyn Monroe, Elvis, die Mona Lisa, Elizabeth Taylor, Jackie Kennedy und Marlon Brando sowie einige Selbstporträts.





Andy Warhol und Philip Fagan drucken das hier angebotene Werk in Warhols Factory, 1965, New York, Fotograf: Lawrence Fried. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Lawrence Fried / Iconic Images



Andy Warhol in seinem Atelier „The Factory“, im Hintergrund eine Arbeit der Werkreihe „Florence Barron“ auf Leinwand, 1965, Fotograf: Billy Name-Linich. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Die Porträtierten: Die Sammlerin Florence Barron (1902–1999)

Mit ihrer leidenschaftlichen Begeisterung und ihrem großen Interesse für die zeitgenössische amerikanische Kunst trägt Florence Barron, auch gemeinsam mit ihrem Ehemann S. Brooks Barron, im Laufe ihres Lebens eine bedeutende Kunstsammlung zusammen. Das Ehepaar lebt ab den 1920er Jahren in Detroit. Die Pläne für das 1955 erbaute, sehr moderne Wohnhaus stammen von Minoru Yamasaki (1912–1986), der ab 1962 insbesondere durch seine Entwürfe für das World Trade Center große Bekanntheit erlangt. Florence Barron kauft mit sicherem Gespür für die bedeutende Kunst ihrer Zeit Arbeiten von Marc Chagall, Joan Miró, Richard Artschwager, John Chamberlain, Franz Kline, Willem de Kooning, Claes Oldenburg, Jackson Pollock, Frank Stella, Cy Twombly, Tom Wesselmann, Zao Wou Ki sowie Andy Warhol und pflegt enge Kontakte zur New Yorker Galerie- und Kunstszene, u. a. zum legendären Kurator des Metropolitan Museum, Henry Geldzahler (in dessen Sammlung sich unser Werk eine Zeit lang befindet), zu Leo Castelli und Lawrence Rubin.

Geldzahler verfasst 1967 den Einführungstext zum Ausstellungskatalog „Personal Preference. Paintings and Sculptures from the Collection of Mr. and Mrs. S. Brooks Barron“ in der University Art Gallery in Oakland, Michigan, in dem er schreibt: „Florence and Brooks Barron have put together a collection that reflects with accuracy the excellence and complexity of post war American art“. Mit dem befreundeten Kunsthändler und Autor Ivan Karp, der für die Leo Castelli Gallery tätig ist, besucht Florence Barron 1963 erstmals Warhols Atelier „The (Silver) Factory“, um bei ihm ein Porträt in Auftrag zu geben, doch es kommt zunächst ganz anders. Gemeinsam mit Karp ermutigt Barron den Künstler, stattdessen ein Selbstporträt für sie anzufertigen. Kurz darauf entsteht Warhols erstes bedeutendes Selbstporträt auf Leinwand, das sie in mehreren Raten abbezahlt und das von ihren Nachfahren 2011 für umgerechnet 38 Millionen USD bei Christie's in New York versteigert wird.

Zarte Schattierungen und fein modulierte Halbtöne: ein einzigartiges Erscheinungsbild

1965 gibt Florence Barron schließlich auch eine Darstellung ihres eigenen Antlitzes bei Warhol in Auftrag. Die vielzähligen, glamourösen und knallig-bunten Auftragsporträts der 1970er und 1980er liegen damals noch in weiter Ferne. Warhol hat bis dahin nur sehr wenige Auftragsarbeiten angefertigt, darunter „Ethel Scull 36 Times“ (1963, heute Metropolitan Museum of Art & Whitney Museum, New York) für das Sammler-Ehepaar Ethel und Robert Scull und die Porträts der Schriftstellerin und Philantropin Judith Green (Sammlung Barbara Lane, New York).

Vermutlich entstehen auch für dieses Porträt zunächst einzelne in einem Fotoautomaten geknipste Fotografien der engagierten Kunstsammlerin, von denen jedoch keine bekannt oder überliefert sind. Der Künstler wählt daraufhin auf Basis der Pose und der Bildwirkung eine einzelne Abbildung aus, die er mithilfe eines Projektors vergrößert, auf Acetatseide überträgt und anschließend zu einer Siebdruckvorlage verarbeiten lässt. „[Dann] quetschten Warhol und ein Assistent die Farbe durch das Sieb auf die zuvor bemalte Leinwand. Häufig wurde auch ein Probedruck auf Papier gemacht, um festzustellen, ob sich das Motiv sauber in Schwarz darstellte. Diese Papierdrucke – Überbleibsel der ersten Stufen des Druckprozesses, sind heute sehr kostbar.“ (Toni Shafrazi, in: Andy Warhol. Porträts, Hamburg 2012, S. 14). Da Warhol keine Presse verwendet, sondern die schwarze Farbe von ihm und seinem Assistenten manuell über das Sieb auf das unterliegende Papier oder später die unterliegende Leinwand gestrichen wird (Abb.), fallen Druckintensität und Netzstruktur bei jedem Siebdruck unterschiedlich aus, was sich insbesondere an der hier angebotenen Arbeit nachvollziehen lässt. Während der Künstler in anderen Arbeiten dieser Zeit, bspw. den Porträts von Elisabeth Taylor, Marilyn Monroe (ab 1963), Natalie Wood und in den Darstellungen der Mona Lisa, mit starken Kontrasten arbeitet und den schwarzen Siebdruck auch flächig gegen den Untergrund abhebt, besticht der Siebdruck zu dem Porträt von Florence Barron mit zarten Schattierungen und durch das Sieb fein modulierten Halbtönen. Im Werkverzeichnis heißt es zu der Siebdruckvorlage, die



Andy Warhol, Florence Barron (4–6), 1965, Öl auf Leinwand, jeweils Privatsammlung. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

sowohl für das hier angebotene Werk als auch für die darauf basierenden Leinwand-Arbeiten verwendet wird: „The character of the screen itself and the way Warhol has superimposed impressions accounts for the unique appearance of this work. Rather than the high-contrast image that he characteristically requested from his silkscreen maker, Warhol seems to have worked from an exceptionally low-contrast half-tone that allows the printed impression to become increasingly opaque.“ (Georg Frei u. Neil Printz (Hrsg.), London 2004, S. 169). Warhol scheint in mehreren Druckvorgängen ganz genau untersucht zu haben, wie viel Farbe nötig ist, um eine bestimmte Farbintensität zu erreichen und die Gesichtszüge der Dargestellten trotzdem möglichst detailreich zum Vorschein zu bringen. In der auf unserer Arbeit aufbauenden Porträtserie zu Florence Barron spielt Warhol dann mit ebendiesen Abstufungen. Das hier so fein modulierte Gesicht druckt Warhol später zum Teil gleich mehrfach auf ein und dieselbe Leinwand, um Überlagerungen und Unschärfe zu erzielen. Nebeneinander aufgereiht zeigen die Leinwände deshalb eine Abstufung von Druckintensität und Detailreichtum, während unsere hier angebotene Arbeit den allen Leinwand-Arbeiten zugrunde liegenden Ausgangspunkt des Werkes wiedergibt.

Das Zeitungspapier als Bildträger findet sich ein weiteres Mal bei einem früheren Probedruck zu „Troy“ (1962), vermutlich stellt es für den Künstler ein sehr vertrautes Medium dar. Als eifriger Zeitungsleser ist das Material leicht verfügbar und zudem auch mit seiner ständigen Suche nach neuen fotografischen Bildvorlagen eng verbunden.



Die Sammlerin Florence Barron vor ihren Arbeiten von Cy Twombly und Andy Warhol, Detroit, wohl um 1990. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Richtungsweisend

Mit der ungewöhnlichen Darstellung im Profil erinnert „Florence Barron“ zunächst an Warhols berühmte Werkserie der „13 Most Wanted Men“ (1963) sowie an einzelne Porträts von Jackie Kennedy, doch das Profil erinnert gleichzeitig auch an klassische Renaissance-Porträts und an Darstellungen von Staatsoberhäuptern auf Münzen und Briefmarken. Der kunsthistorisch tradierte Porträttypus wird hier mit dem eleganten Pelzkragen und dem wie zum Sprechen geöffneten Mund kombiniert und weist die Dargestellte damit nicht als Hollywood-Star oder perfekte Schönheit, sondern als die kluge, wortgewandte Kunstexperten aus, die sie eben war.

Zu einer Zeit, in der die Porträtmalerei in der zeitgenössischen Kunst eher als aussterbende Gattung angesehen wird, schafft Warhol mit künstlerisch-handwerklichem wie auch kommerziellem Geschick innovative, ganz neuartige und, wie sich herausstellen sollte, ikonenhafte Porträts seiner berühmten Zeitgenossen und von Persönlichkeiten aus seinem unmittelbaren Bekanntenkreis; sie entwickeln sich ab den frühen 1960er Jahren bis in die 1980er Jahre (oftmals in quadratischem Format) zum Dreh- und Angelpunkt seines gesamten Œuvres.

Nach Entstehung befindet sich unser Werk zunächst in der Sammlung des sowohl mit Andy Warhol als auch mit der Sammlerin Florence Barron befreundeten Kunstexperten Henry Geldzahler, der insbesondere in den 1960er Jahren als revolutionärer, besonders einflussreicher und wegweisender Kurator für zeitgenössische Kunst am New Yorker Metropolitan Museum Furore macht. [CH]

ROBERT RAUSCHENBERG

1925 Port Arthur/Texas – 2008 Florida

Untitled (Rauschenberg floating in a pool designed by Le Corbusier). 1988.

Mischtechnik auf Leinwand. Acryl- und Lösemitteltransfer auf einer vergrößerten, auf Leinwand gedruckten Fotografie von Gianfranco Gorgoni aus dem Jahr 1975. Unikat.

Rechts unten signiert und datiert. Verso mit der Signatur von Gianfranco Gorgoni. Ca. 186 x 322 cm (73,2 x 126,7 in).

Die Arbeit ist unter der Archivnummer „RRF 88.189“ im Archiv der Robert Rauschenberg Foundation, New York, registriert.

Auflaufzeit: 09.12.2022 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 ^{R/D, F}

\$ 180,000 – 240,000

PROVENIENZ

- Gianfranco Gorgoni Studio, New York (bis 1989).
- Galleria Barbierato Arte Contemporanea, Asagio.
- Privatsammlung Europa.

AUSSTELLUNG

- Gianfranco Gorgoni: Altered Images, The Penson Gallery, New York, 1988 (m. Farbabb. S. 27).
- Storie dell'occhio 2 – Gianfranco Gorgoni, Galleria Civica di Modena, Modena, Juli-Sept. 1989, Kat.-Nr. 13 (mit Abb.).
- L'Idea e l'Objetto, Galleria Barbierato Arte Contemporanea, Asiago, 1991.
- L'Arte del XX secolo nelle collezioni private vicentine, Basilica Palladiana, Vicenza, 1998, Kat.-Nr. 132 (m. Abb. S. 197).
- Collettiva 1, Marnin Art Gallery, Washington D.C., Juni-August 2003.
- CAMERA POP. La fotografia nella Pop Art di Warhol, Schifano & Co, CAMERA – Centro Italiano per la Fotografia, Turin, 21.9.2018-13.1.2019.



- In den 1960er Jahren beauftragt das Magazin L'Espresso den Fotografen Gianfranco Gorgoni mit einer Reportage über die amerikanische Kunstszene
- Leo Castelli berät ihn bei der Auswahl der Künstler, die der Fotograf anschließend porträtiert
- Jahre später lädt Gianfranco Gorgoni die Künstler ein, ihre eigenen Porträts zu bearbeiten: Robert Rauschenberg, Keith Haring, Roy Lichtenstein und weitere beteiligen sich an dem Projekt
- Ihre Werke werden 1988 in der legendären Ausstellung „Altered Images“ in der Penson Gallery in New York ausgestellt, darunter auch unsere Arbeit von Robert Rauschenberg



Roy Lichtenstein, Untitled, 1988, Acryl auf einer vergrößerten, auf Leinwand gedruckten Fotografie von Gianfranco Gorgoni. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022



Keith Haring, Untitled, 1988, Acryl auf einer vergrößerten, auf Leinwand gedruckten Fotografie von Gianfranco Gorgoni. © Keith Haring Foundation, 2022



Christo, Untitled, 1988, Kohle, Buntstift, Bleistift und Pastell auf einer vergrößerten, auf Leinwand gedruckten Fotografie von Gianfranco Gorgoni. © VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Gianfranco Gorgoni und seine Künstlerporträts

Der italienische Fotograf Gianfranco Gorgoni, 1941 in Rom geboren, wird in den 1960er Jahren vom Magazin L'Espresso mit einer Reportage über die Kunstszene in Amerika beauftragt. Er lebt in New York und kommt über den Galeristen Leo Castelli, der ebenfalls italienische Wurzeln hat, mit der dortigen Kunstszene in Kontakt. Schon während des Zweiten Weltkriegs war Leo Castelli mit seiner Familie nach New York gekommen, wo er zunächst in seinem Wohnzimmer einen Showroom einrichtet und sich in den 1960er Jahren schließlich zu einer der einflussreichsten Persönlichkeiten der Kunstwelt entwickelt. So kommt es dazu, dass Gianfranco Gorgoni bei seinem Auftrag für L'Espresso und bei weiteren Projekten zahlreiche Künstler fotografiert, die heute zu den Weltstars der Kunst gehören, darunter Keith Haring, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Christo, Jean-Michel Basquiat, Richard Serra, Chuck Close, Robert Longo und viele mehr. Auch Robert Rauschenberg, dessen Werke bereits seit Ende der 1950er Jahre von Leo Castelli ausgestellt werden, gehört zu den Porträtierten.

Die Ausstellung „Altered Images“ 1988 in New York

Etwa zwanzig Jahre nachdem Gianfranco Gorgoni mit der Reportage über die amerikanische Kunst beauftragt worden war, entsteht die Idee zu einer Ausstellung. Der Fotograf lädt die von ihm porträtierten Künstler dazu ein, aus ihren Fotos eigenständige Kunstwerke zu entwickeln. Viele zeigen sich begeistert von der Idee und die finale Liste der Teilnehmer an der Ausstellung in der Penson Gallery in New York 1988 liest sich wie der Auszug eines Lexikoneintrags über die amerikanische und europäische Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Sandro Chia, Christo, Chuck Close, Keith Haring, Joseph Kosuth, Roy Lichtenstein, Robert Longo, Eliseo Mattiacci, Mario Merz, Mimmo Paladino, Robert Rauschenberg, David Salle und Kenny Scharf. Sie alle erhalten vom Fotografen eine vergrößerte, auf Leinwand gedruckte Version ihrer Porträtfotos für die künstlerische Überarbeitung. Die dabei entstehenden Werke lassen sich im Ergebnis wohl am treffendsten als eine seltene Form des Selbstporträts bezeichnen, in denen die Künstler, ausgehend vom fremden Blick des Fotografen, ihre eigene Person durch stilistische Elemente ihres künstlerischen Schaffens reflektieren, wie etwa Keith Haring mit seinen unverwechselbaren Zeichnungen (Abb.), Roy Lichtenstein mit den plakativen Pinselstrichen und Punkten der Pop-Art (Abb.), oder Christo im Stil seiner Collagen und Zeichnungen, mit denen er seine Projekte finanziert (Abb.). Im Einleitungstext des Ausstellungskatalogs heißt es zu den Arbeiten: „The exhibition had its genesis in Gianfranco Gorgoni's superb photographs of those contemporary European and American artists who have changed our visual perception of the world. [...] The resulting multimedia works are not only ‚altered images‘, but represent, as a whole, a literal survey of the richness and diversity of artistic invention in our time.“ (The Penson Gallery (Hrsg.), Gianfranco Gorgoni: Altered Images, New York, 1988, S. 4).



Robert Rauschenberg im seinem Studio in Florida, 1989, im Hintergrund unser Werk, Fotograf: Gianfranco Gorgoni. © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Robert Rauschenberg, floating in a pool designed by Le Corbusier

Der Beitrag von Robert Rauschenberg zur Ausstellung in der Penson Gallery basiert auf einer Fotografie, die Gianfranco Gorgoni 1975 von ihm in Indien aufgenommen hat. Sie zeigt den Künstler umgeben von glitzerndem Wasser in einem von Le Corbusier entworfenen Pool in Ahmedabad. Der bekannte französische Architekt hatte dort 1951 für die Familie Shodhan eine Villa errichtet. Robert Rauschenberg hält sich im Rahmen seines ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange)-Projekts für einen Workshop auf dem Gelände auf und wird von einer größeren Gruppe begleitet, darunter auch der italienische Fotograf. Gianfranco Gorgoni fängt den Künstler in einem Moment der Ruhe ein, losgelöst von seiner Umwelt. Eben jenes Foto überarbeitet Robert Rauschenberg Jahre später für das Ausstellungsprojekt mit seiner ganz persönlichen Bildsprache. Er ergänzt im oberen Bereich eine für ihn so typische, collageartig

angelegte Serie von Bildern und fügt in Acrylfarbe einen breiten, bunten Streifen quer über die Leinwand hinzu. Rauschenberg entscheidet sich dafür, die von ihm bearbeitete Leinwand frei im Ausstellungsraum zu hängen. Auf wunderbare Weise treten Motiv und Bildträger in einen Dialog. Die sich bei leichtem Luftzug bewegende Leinwand überträgt ihren Rhythmus auf das Porträt des jungen Rauschenbergs, der auf den Wellen des Pools treibt. Am Ende des Prozesses steht ein Werk, das sich kaum besser als mit dem Schlusssatz des Ausstellungskatalogs der Penson Gallery beschreiben lässt: „With that which the artist has chosen to share with us, we come away [...] with [...] a new perception and understanding of these men and the nature of their work. It is ourselves, as well as the images, which have been altered.“ (The Penson Gallery (Hrsg.), Gianfranco Gorgoni: Altered Images, New York, 1988, S. 5). [AR]



„Heute entstehen meine Plastiken überhaupt nicht mehr vor der Natur [...]. Ich bin dem Wesen des Plastischen näher gekommen, kann der Form an sich mehr Ausdruck geben.“

Georg Kolbe, 1924

GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen – 1947 Berlin

Adagio. 1923.

Bronze mit goldbrauner Patina.

Berger 58. Verso am Sockel mit dem Monogramm. Laut Dr. Ursel Berger wohl einer der 15 Lebzzeitgüsse. Ein Guss der Bildgießerei Hermann Noack, Berlin.

81 x 18,5 x 15 cm (31.8 x 7.2 x 5.9 in).

Mit einem schriftlichen Gutachten von Frau Dr. Ursel Berger vom 26. Oktober 2022.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 ^{*/D}

\$ 80,000 – 120,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung (seit ca. 1970).
- Seither in Familienbesitz.

LITERATUR

- Georg Kolbe, 100 Lichtdrucktafeln, Marburg 1931 (anderes Exemplar).
- Ludwig Justi, Georg Kolbe, Berlin 1931, Tafel 9 (anderes Exemplar).
- Rudolf Binding, Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, Berlin 1933, S. 50.
- Günter Reinheckel, Kunsthandwerk und Industrieform, 100 Jahre Museum für Kunsthandwerk Dresden, 1876-1976, Dresden 1976, S. 151 (anderes Exemplar).
- Carl Graepler, Marburger Universitätsmuseum für bildende Kunst, Fünfzig ausgestellte Werke der Plastik, Marburg 1986, S. 60 (anderes Exemplar).
- Ursel Berger, Georg Kolbe 1877-1947, Ausst.-Kat. Georg Kolbe Museum, Berlin, 1998, S. 53 (m. Abb.).

Mitte der 1920er Jahre ist Georg Kolbe auf dem Höhepunkt seines Schaffens angelangt. Das reife Werk dieser Zeit erfreut sich bis heute großer Popularität, auch wenn es von einigen seiner Zeitgenossen zunächst abgelehnt wurde. Das Symbolhafte, das in den Plastiken, die Georg Kolbe vor dem Ersten Weltkrieg schuf, weitestgehend fehlt, wird nun in ein Schaffen integriert, das in seiner sinnvollen Weiterentwicklung auch des formalen Ausdrucks an Gestalt gewinnt. Die in sich geschlossene Form wird zu Beginn der zwanziger Jahre von Georg Kolbe für eine kurze Zeit zum bestimmenden Faktor seiner Arbeiten. Die Plastiken dieser Zeit verkörpern dieses formale Wollen in einer vorher nie gekannten Einheit der körperlichen Geschlossenheit. Es ist ein gewisser Formalismus, der von Kolbe wohl bewusst verfolgt wurde, um den Ausdruck zu steigern. Er stieß damit bei vielen seiner Zeitgenossen jedoch auf Unverständnis; zu sehr waren die Sehgewohnheiten noch im plastischen Werk Georg Kolbes der Vorkriegszeit verwurzelt. Seine Frauenfiguren der 1920er Jahre verkörpern ein selbstbewusstes, eher androgynes Schönheitsideal im Gegensatz zur jugendlichen Zartheit seiner früheren Figuren. Das fast Androgyne der weiblichen

- „Adagio“ trifft den Zeitgeschmack der „Goldenen 20er“ und gehört zu Kolbes beliebtesten Figuren
- Eine der wenigen Figuren Kolbes seiner expressionistischen Phase
- Die Skulptur steht meisterhaft für Kolbes Anspruch dieser Zeit, sich der geschlossenen Form zugunsten der Konzentration des Ausdrucks zu verschreiben
- Adagio als musikalischer Begriff bedeutet „ruhevoll“ und „langsam“ – Kolbe übersetzt virtuos eine musikalische Stimmung in bildhauerische Formensprache
- Weitere Exemplare befinden sich im The Art Institute of Chicago, in der Eremitage St. Petersburg und im Museum für Kunsthandwerk, Dresden

Gestalten dient hier im positiven Sinne einer Konzentration des Ausdrucks. Die Bronzefigur „Adagio“ ist ein besonders schönes Beispiel dieser Entwicklung. Die anmutig schlanke Frauengestalt baut sich in fast überlängten Proportionen nach oben auf, nur dezente Bewegungen, wie das leicht angewinkelte Bein, die schräge Haltung der Schulter und der geneigte Kopf sind in der Figur angelegt. „Adagio“ vermittelt den Eindruck einer vollkommenen Innerlichkeit und statischer Ruhe, unterstrichen durch den ihr gegebenen Titel. Adagio als musikalischer Begriff bedeutet „ruhevoll“ und „langsam“. Die Formensprache ist stark, geprägt von klaren Linien und zackigen Formen, besonders in der Gestaltung der Gewandfalten fällt dies auf. Sie erinnern an Stilelemente des Art déco. Hier zeigt sich Kolbes Auseinandersetzung mit neuen künstlerischen Formen, die verstärkte Auseinandersetzung mit architektonischen Themen wie Raum und Proportion, Volumen und Leichtigkeit. Kolbe vermag es trotz der strenger wirkenden stilistischen Formen eine Frauengestalt von berührender Emphase zu modellieren, die in ihrem in sich versunkenen, fast kontemplativen Ausdruck zu einer der beliebtesten Schöpfungen des Künstlers wird. [SM]



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2016.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert und datiert bzw. bezeichnet „2016/6“.

Auf dem Keilrahmen mit den Maßangaben bezeichnet.

180 x 300 cm (70.8 x 118.1 in).

Auf der offiziellen Website der Künstlerin aufgeführt.

Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

Aufrufzeit: 09.12.2022 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 220.000 R/D, F

\$ 180,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Gagosian Gallery, New York (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Rheinland (2017 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel. New Works, 28.4.-11.6.2016, Gagosian Gallery, Beverly Hills/Los Angeles.
- Karin Kneffel. Still, Kunsthalle Bremen, 22.6.-29.9.2019; Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 12.10.-8.3.2020, S. 154f. (m. doppels. Abb.).
- Karin Kneffel. Im Bild, Franz Marc Museum, Kochel am See, 29.5.-3.10.2022, S. 22f. (Titelbild und m. doppels. Abb.).

Der Blick in die Vergangenheit: Kneffels Beschäftigung mit dem Sammler Hermann Lange und dessen Architekten Ludwig Mies van der Rohe

Bereits 2009 erhält die Künstlerin vom damaligen Leiter der Kunstmuseen Krefeld die Einladung, das Museum Haus Esters mit einer Ausstellung zu bespielen, in deren Arbeiten sowohl auf das Gebäude selbst als auch auf dessen Architekten Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) Bezug genommen wird. So beginnt sich Karin Kneffel zunächst intensiv mit der Architektur und dem Interieur des Hauses auseinanderzusetzen, doch das Projekt wird sie auch nach der Ausstellung „Haus am Stadtrand“ (2009/2010) weiterhin begleiten: Die Künstlerin beschäftigt sich neben dem Haus Esters nun auch mit weiteren Gebäuden Mies van der Rohes, wie dem benachbarten Haus Lange und stößt in ihren Recherchen schließlich auf Fotografien der Innenräume des Hauses aus den 1930er Jahren, in denen auch die umfangreiche, überaus beeindruckende Kunstsammlung des damaligen Bauherrn Hermann Lange (1874–1942) zu sehen ist.

- Titelbild des Ausstellungskatalogs und eines der Hauptwerke der Einzelausstellung „Karin Kneffel. Im Bild“ im Franz Marc Museum in Kochel am See (bis 3. Oktober 2022)
- Noch nie wurde eine größere querformatige Arbeit der Künstlerin auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Rekonstruktion der Kunstsammlung Hermann Lange, Krefeld (1874–1942)
- Mit zeitgenössischer Bildsprache, dem Rückbezug auf Architektur und Meisterwerke des 20. Jahrhunderts sowie ihrer selbst erdachten erzählerischen Ebene schafft Kneffel eine neuartige, vielschichtige Malerei



Karin Kneffel vor dem hier angebotenen Gemälde im Gespräch mit Cathrin Klingsöhr-Leroy, der Direktorin des Franz Marc Museums in Kochel am See, Mai 2022.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2022

Karin Kneffel meets Klassische Moderne

Insbesondere Hermann Lange pflegt Zeit seines Lebens als Kunstsammler und Mäzen enge Verbindungen zur zeitgenössischen Kunstszene. Aufgrund großer kriegsbedingter Verluste ist seine Kunstsammlung heute nicht mehr lückenlos nachzuvollziehen, doch durch zum Teil überlieferte Dokumente und die für Kneffels Arbeiten so ausschlaggebenden Fotografien ist gesichert, dass das Ehepaar Lange etwa 300 Gemälde und Skulpturen besaß, u. a. von Max Beckmann, Marc Chagall, Robert Delaunay, Juan Gris, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Wilhelm Lehmbruck, August Macke, Franz Marc, Pablo Picasso und Camille Pissarro. Sowohl mit den besonderen Räumlichkeiten von Haus Lange, als auch mit den einst darin präsentierten Kunstwerken beschäftigt sich Karin Kneffel in ihren großformatigen Arbeiten. Sie komponiert Einblicke in Räumlichkeiten, die sie mit den Meisterwerken einer einst existenten Sammlung bestückt, die heute in die bedeutendsten Museen und Privatsammlungen der





Wohnbereich, Haus Lange, Krefeld, um 1927–1930.

Ernst Ludwig Kirchner, Potsdamer Platz, 1914, Öl auf Leinwand, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Wilhelm Lehmbruck, Torso eines jungen Weibes, 1911, Steinguss, Henry and Rose Pearlman Collection, New York.



August Macke, Große Promenade: Leute im Park, 1914, Öl auf Leinwand, Franz Marc Museum, Kochel am See (Leihgabe aus Privatbesitz).



Welt verstreut ist. In gewisser Weise schafft Kneffel damit ein Bild der Vergangenheit, das sie jedoch geschickt, mit großer malerischer Finesse verzerrt, transformiert und weiterentwickelt. In dem hier angebotenen monumentalen Werk aus dem Jahr 2016 beschäftigt sich die Malerin mit der sogenannten „Halle“ von Haus Lange, die sich – wie auch einige der dargestellten Gemälde und Skulpturen – auf einer Fotografie des Hauses von 1930 wiederfindet (Abb.). Ganz rechts an der Wand ist August Mackes Gemälde „Große Promenade: Leute

im Park“ von 1914 zu sehen (Abb.), links daneben steht Wilhelm Lehmbrucks „Torso eines jungen Weibes“ von 1911 (Abb.). Im linken Teil des gezeigten Raumes hängt E. L. Kirchners „Potsdamer Platz (Straßenszene)“ von 1914 (Abb.) neben Oskar Kokoschkas „Sommer I“ von 1922. Die „Badende“ und der „Torso, sich umwendend“ von Wilhelm Lehmbruck (1914) im Vordergrund des Bildes sind in der historischen Aufnahme des Raumes nicht zu sehen, sondern wurden von der Künstlerin ihrer Komposition frei hinzugefügt.

Hinter Glas

Doch die großformatige und zugleich vielschichtige Darstellung ist weit mehr als eine Wiedergabe oder Überführung einer vergangenen Kunstsammlung in die Gegenwart. Den Betrachter:innen wird durch raffinierte malerische Mittel der Eindruck gegeben, sie schauten durch eine mit Regentropfen besprenkelte Scheibe in den privaten Wohnraum. Licht fällt durch das Fenster, wird von der Glasscheibe sowie von den Wassertropfen gebrochen und wirft Reflexionen, Spiegelungen sowie Licht- und Schattenspiele in den Raum und auf die Kunstwerke, Gegenstände und Personen. Mit dem hier weiterentwickelten sogenannten Trompe-l'œil greift die Malerin abermals auf ein kunsthistorisch tradiertes künstlerisches Prinzip zurück, das sich insbesondere ab dem 17. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreut. So wie die Maler die Betrachtenden damals bspw. mit äußerst realistisch gemalten Insekten auf ihren Fruchtestillleben irritierten, thematisiert auch Karin Kneffel mit ihren hochgradig realistisch gemalten Wassertropfen den Prozess des Sehens, die Wahrnehmung von Malerei und die Grenze zwischen Wirklichkeit und Illusion. Auf findige und originelle Weise schafft sie eine Metaebene zwischen Bild- und Betrachtterraum und zieht eine merkbare Grenze zu den zu Voyeuren ernannten, an der Fenster-scheibe in die privaten Räumlichkeiten starrenden Betrachter:innen.

Die erzählerische Ebene.

Verschmelzung von Imaginiertem und Realem

Neben dem Blick in die Vergangenheit, der Wiederbelebung einer heute verstreuten Kunstsammlung, und der gläsernen „Metaebene“ des Bildes erzeugt Karin Kneffel eine dritte Ebene, indem sie den dargestellten Raum mit einigen menschlichen Figuren belebt. Neben der Lehmbruck-Skulptur ist auf unserem Gemälde eine weibliche Figur mit Putzeimer und Schwämmchen zu sehen, die einen wie in einer Slapstick-Komödie auf dem womöglich gerade feucht gewischten Boden ausrutschenden Herren beobachtet. „Alles findet auf einer Ebene statt, und man sieht alles gleichzeitig. Für mich entsteht dabei in gewisser Weise eine Ebene des Imaginären, in der ich Gegenwart und Geschichte verschmelzen lassen kann. Ich versuche, Wirklichkeit darzustellen und gleichzeitig in der künstlerischen Darstellung zu distanzieren und damit zu transformieren.“ (Karin Kneffel, Ateliergespräch mit der Spiegelberger Stiftung, www.spiegelberger-stiftung.de/ateliergesprache/karin-kneffel/).

Mit ihren vielschichtigen, originellen Gemälden hat Kneffel zu einem spielerischen Umgang mit dem Realismus gefunden. Die hier angebotene Arbeit ist ein Meisterwerk ihrer ganz charakteristischen Verschmelzung von Realem und Imaginiertem. Kunsthistorisch tradierte malerische Lösungen treffen auf ihre eigenen innovativen Ideen und führen uns letztlich nicht nur Kneffels großen Erfindungsreichtum, sondern auch die Wandlungsfähigkeit von Malerei vor Augen. [CH]



Sammlungs- beratung

Für Privatsammler:innen

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 sinnfälliger 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 Gesprächs erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.



Kontakt

Dr. Mario von Lüttichau
sammlungsberatung@kettererkunst.de
Tel. +49 (0)89 55244-165

© Nolde Stiftung Seebüll 2022





Bequem, sicher, diskret – Verkaufen bei Ketterer Kunst

Auktion

Unser Expert:innen-Team berät Sie, wo Ihr Kunstwerk am besten plaziert ist – in der klassischen Saalauktion oder in unseren Internet-Auktionen mit maximaler Reichweite. Die richtige Preisstrategie, gepaart mit einem ausgeklügelten international ausgerichteten Marketingkonzept, wird zum erfolgreichen Verkauf Ihres Kunstwerkes führen.

Private Sale

Zu jeder Zeit können Sie bei uns Kunst verkaufen und kaufen – auch außerhalb der Auktionen. Wünschen Sie eine diskrete Abwicklung, dann sind wir der richtige Ansprechpartner mit unserem weltweiten Netzwerk an Sammler:innen, um für Ihr Werk den maximalen Preis zu erzielen. Wir zeigen es handverlesenen privaten und institutionellen Interessent:innen zu einem vorher vereinbarten Preis. Sollten Sie die Öffentlichkeit suchen, so bieten wir Ihnen die Vermarktung über unsere Homepage an, um, wie bei einer Auktion, weltweit die Sammler:innen anzusprechen. Sprechen Sie uns an, denn jedes Kunstwerk ist ein Unikat und sein Verkauf individuell.

Für ein persönliches Angebot erreichen Sie uns bequem schriftlich, telefonisch oder online:

info@kettererkunst.de
Tel: +49 (0)89 552440
kettererkunst.de/verkaufen

Josef **Albers** • Bernar **Venet** • Charline **von Heyl**

Sam **Francis** • Per **Kirkeby** • Barbara **Hepworth**

Georg **Baselitz** • Andy **Warhol** • Cy **Twombly**

Sigmar **Polke** • Ellsworth **Kelly** • Kazuo **Shiraga**

Gerhard **Richter** • Enrico **Castellani** • Pierre **Soulages**

Dorothea **Tanning** • Martha **Jungwirth** • Frank **Stella**

Helen **Frankenthaler** • Zao **Wou-Ki** • Keith **Haring**

Edward **Ruscha** • **Christo** • Robert **Rauschenberg**

David **Hockney** • Jacqueline **de Jong** • Donald **Judd**

Elizabeth **Peyton** • Albert **Oehlen** • Jan **Schoonhoven**

Cecily **Brown** • Sean **Scully** • Rosemarie **Trockel**

Für unsere
internationalen
Sammler:innen
suchen wir
Arbeiten dieser
Künstler:innen



KÜNSTLER:INNENVERZEICHNIS

532 19th Century Art (Samstag, 10. Dezember 2022)
533 Modern Art Day Sale (Samstag, 10. Dezember 2022)
534 Contemporary Art Day Sale (Freitag, 9. Dezember 2022)
535 Evening Sale (Freitag, 9. Dezember 2022)
@ Online Only (Sonntag, 11. Dezember 2022, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald 532: 380
 Albers, Josef 534: 107 @
 Alt, Rudolf von 532: 336
 Amerling, Friedrich von 532: 335
 Amiet, Cuno 533: 438, 439, 448
 Antes, Horst 534: 129
 Anzinger, Siegfried @
 Arp, Hans (Jean) 535: 35
 Ausstellungskatalog 533: 432, 434, 435
 Avramidis, Joannis 534: 153
 Bach, Elvira @
 Baisch, Hermann 532: 305
 Balkenhol, Stephan 534: 127, 134, 169 @
 Baluschek, Hans @
 Baselitz, Georg 535: 50
 Baumeister, Willi 534: 105, 106
 Beckmann, Max 535: 9 533: 472, 525 @
 Benglis, Lynda 534: 204
 Bisky, Norbert 534: 180
 Blanchard, Antoine 532: 395
 Bleyl, Fritz 533: 413, 444, 454 @
 Bochner, Mel @
 Braith, Anton 532: 306
 Braun, Matti 534: 203
 Bürkel, Heinrich 532: 365, 368 @
 Burri, Alberto 532: 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333
 Chagall, Marc 533: 533, 534
 Chapman, Jake und Dinos 534: 183 @
 Chillida, Eduardo @
 Christo 534: 103, 188
 Clarenbach, Max 532: 388
 Compton, Edward Theodore 532: 316, 318, 320, 321, 322, 323
 Compton, Edward Harrison 532: 317, 319
 Corinth, Lovis 535: 5 533: 437
 Cragg, Tony 535: 12 534: 122
 Cucuel, Edward 532: 353, 354, 357
 Daubigny, Charles-François 532: 340
 Defregger, Franz von 532: 307, 308, 311, 369
 Denis, Maurice 532: 361
 Dexel, Walter 533: 529
 Dill, Otto 532: 363, 390, 391
 Dine, Jim @
 Dokoupil, Jiri Georg 534: 205 @
 Dorazio, Piero @
 Dzama, Marcel @
 Egner, Marie 532: 355
 Emin, Tracey 534: 117 @
 Erler, Fritz @
 Ernst, Max 535: 36 @
 Faber, Johann Joachim 532: 334
 Feiler, Paul 534: 174 @
 Felixmüller, Conrad @
 Fetting, Rainer 534: 140, 149, 170
 Feuerbach, Anselm 532: 339 @
 Fontana, Lucio @
 Förg, Günther 535: 29 534: 207 @
 Francis, Sam 534: 102 @
 Gauguin, Paul 535: 21, 22
 Gebler, Otto 532: 377

Geiger, Rupprecht 534: 112
 Genzken, Isa 534: 185 @
 Gilles, Werner @
 Graubner, Gotthard 534: 159
 Grossberg, Carl 533: 532
 Grosse, Katharina 535: 2 534: 147, 198 @
 Grosz, George @
 Grützner, Eduard von 532: 309
 Gysis, Nikolaos 532: 310 @
 Hacke, Rudolf @
 Hagemeister, Karl 532: 342, 345
 Haring, Keith 535: 15
 Haueisen, Albert 532: 352
 Heckel, Erich 535: 11, 39, 53, 56 533: 409, 412, 425, 426, 433, 446, 460, 463, 465, 474, 477, 483, 492, 501, 502 @
 Heine, Thomas Theodor 532: 324
 Herker, Emil 534: 162 @
 Hermanns, Ernst @
 Hilmar, Jiri @
 Hirst, Damien 534: 193
 Hödicke, Karl Horst 534: 142, 165
 Hodler, Ferdinand 535: 24
 Hoehme, Gerhard 534: 137, 191 @
 Hofer, Karl 535: 18 533: 476, 520
 Hohlwein, Ludwig 532: 325
 Hölzel, Adolf 533: 530 @
 Jawlensky, Alexej von 533: 507, 518, 519 @
 Johnson, Ray @
 Jorn, Asger 534: 161
 Judd, Donald 534: 186
 Kanoldt, Alexander 533: 508
 Katz, Alex 534: 120 @
 Keller-Reutlingen, Paul Wilhelm 532: 381, 382 @
 Kerkovius, Ida @
 Kiefer, Anselm 535: 58
 Kippenberger, Martin 534: 155
 Kirchner, Ernst Ludwig 535: 6, 7, 10, 20, 43, 45, 59 533: 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 411, 421, 424, 428, 429, 430, 431, 436, 452, 453, 456, 457, 467, 478, 479, 480, 481, 485, 487, 488, 505, 506 @
 Klee, Paul 535: 38 533: 528
 Klein, Yves 534: 116 @
 Klimsch, Fritz @
 Klinge, Dietrich @
 Kneffel, Karin 535: 64 534: 192 @
 Knoebel, Imi @
 Koenig, Fritz 534: 113, 138
 Koester, Alexander 532: 358, 359, 360, 384, 386, 387, 389
 Kokoschka, Oskar 533: 514
 Kolbe, Georg 535: 63
 Koons, Jeff 534: 143, 200
 Kounellis, Jannis 534: 141
 Kubin, Alfred 535: 30
 Lehbruck, Wilhelm 533: 447
 Leistikow, Walter 532: 343, 344

LeWitt, Sol 535: 28 534: 177
 Liebermann, Max 535: 54
 Lier, Adolf Heinrich 532: 300, 366 @
 Longo, Robert @
 Lueg, Konrad 535: 17
 Lüpertz, Markus 534: 150, 156, 160 @
 Luther, Adolf 534: 199
 Mack, Heinz 534: 126, 139, 145, 187 @
 Macke, August @
 Maetzel, Emil 533: 469
 Man Ray 534: 176
 Mappenwerk / Portfolio 533: 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420
 Marcks, Gerhard 533: 526 @
 Mataré, Ewald @
 Meadmore, Clement 534: 108
 Meese, Jonathan 534: 190 @
 Meid, Hans @
 Meidner, Ludwig 533: 455, 527 @
 Meyer, Matthias @
 Meyer-Vax, Walter @
 Modersohn, Otto 533: 499, 500
 Moll, Margarethe 533: 473
 Moll, Oskar 533: 523
 Moralt, Willy 532: 373, 374
 Moret, Henry 532: 356
 Mühlig, Hugo 532: 315
 Munch, Edvard 533: 440
 Münter, Gabriele 535: 49 533: 442, 449, 490 @
 Nagel, Peter @
 Nara, Yoshitomo 534: 123, 124 @
 Nauen, Heinrich @
 Naumann, Karl Georg 532: 378
 Nay, Ernst Wilhelm 535: 41, 48 534: 100, 101, 163, 171
 Nerly, Friedrich 532: 338
 Nesch, Rolf 533: 521, 522 @
 Nitsch, Hermann 535: 47 534: 104, 189
 Nolde, Emil 535: 44 533: 450, 451, 458, 475, 489, 493, 504, 509, 511, 513, 515, 516, 524 @
 Oelze, Richard 534: 136 @
 Ofen, Michael van @
 Palmié, Charles Johann 532: 350 @
 Pankok, Bernhard @
 Pechstein, Hermann Max 535: 40, 46 533: 408, 422, 423, 427, 464, 470, 482, 484, 486, 503
 Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) 534: 164, 195 @
 Pfahler, Georg Karl 534: 128, 133
 Picasso, Pablo 533: 471, 535, 536, 537 @
 Piene, Otto 534: 154 @
 Pippel, Otto 532: 362, 394
 Poliakoff, Serge 534: 166, 167, 182
 Polke, Sigmar 534: 206
 Prachensky, Markus 534: 175, 184 @
 Puder, Ulf @
 Putz, Leo 532: 385
 Quaglio, Franz 532: 371
 Rainer, Arnulf @

Raupp, Karl 532: 370
 Rauschenberg, Robert 535: 62
 Reiser, Carl 532: 392
 Reschreiter, Rudolf 532: 393
 Richter, Gerhard 534: 146, 178
 Richter, Daniel 534: 181
 Richter, Gerhard 534: 194, 201 @
 Richter, Daniel @
 Rickey, George 534: 196
 Riefenstahl, Leni 534: 152
 Rohlf, Christian 533: 468, 510, 517
 Rückriem, Ulrich 534: 179 @
 Samba, Chéri @
 Schaeffler, Fritz 533: 443 @
 Scharl, Josef @
 Schiele, Egon 535: 31, 32, 33
 Schlemmer, Oskar 535: 34, 37
 Schlesinger, Felix 532: 379
 Schmidt-Rottluff, Karl 535: 1, 4, 19, 23, 42, 51, 52 533: 410, 441, 459, 461, 462, 494, 495, 496, 497, 498, 512 @
 Schnell, David @
 Schoonhoven, Jan 535: 26
 Schreyer, Adolf 532: 341
 Schumacher, Emil 534: 110 @
 Schütte, Thomas 534: 144
 Schwitters, Kurt 533: 531
 Scully, Sean 534: 173 @
 Serra, Richard 535: 27 @
 Sintenis, Renée @
 Soto, Jesús Raphael @
 Soutter, Louis 535: 55
 Spitzweg, Carl 532: 301, 303, 304, 313, 364, 372, 375, 376
 Spoerri, Daniel 534: 172
 Stankowski, Anton 534: 135
 Steinle, Eduard (Edward Jakob) von 532: 337
 Stella, Frank 534: 202 @
 Stöhrer, Walter @
 Stuck, Franz von 532: 346, 347, 348
 Tadeusz, Norbert 534: 114
 Thieler, Fred 534: 111 @
 Trübner, Wilhelm 532: 312, 351 @
 Tuttle, Richard @
 Uecker, Günther 535: 8, 25, 57 534: 131, 132, 151, 157
 Ufan, Lee 534: 168
 Vaadia, Boaz @
 Vetter, Charles (Karl) 532: 383 @
 Voigt, Bruno @
 Völker, Cornelius 532: 349
 Volkmann, Artur 532: 302
 Voltz, Friedrich 533: 466
 Walde, Alfons 535: 13, 60, 61 534: 115, 119, 121, 125, 130, 148 @
 Warhol, Andy @
 West, Franz 535: 3
 Whitney, Stanley 534: 109, 158
 Winter, Fritz
 Wintersberger, Lambert Maria 534: 118
 Wojnarowicz, David 535: 14, 16
 Young, Russell 534: 197 @
 Zangs, Herbert @
 Zille, Heinrich 533: 445
 Zügel, Heinrich von 532: 314, 367





KETTERER ■ KUNST