

KETTERER KUNST

EVENING SALE

8. Dezember 2023











545. AUKTION

Evening Sale

English
printed version
available

Auktionen | Auctions

Los 1–75 Evening Sale (545)
Freitag, 8. Dezember 2023, 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 100–247 Contemporary Art Day Sale (548)
Freitag, 8. Dezember 2023, 13 Uhr | *1 pm*

Los 300–375 19th Century (546)
Samstag, 9. Dezember 2023, ab 13.30 Uhr | *from 1.30 pm*

Los 500–549 Sammlung Bunte (552)
Samstag, 9. Dezember 2023, ab 16 Uhr | *from 4 pm*

Los 400–485 Modern Art Day Sale (547)
Samstag, 9. Dezember 2023, 17.30 Uhr | *5.30 pm*

Online Only onlineonly.kettererkunst.de
Mo., 15. November 2023, ab 15 Uhr – So., 10. Dezember 2023, 15 Uhr
Mon, November 15, 2023, from 3 pm – Sun, December 10, 2023, 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.

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

Sa. 11. November 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*
So. 12. November 11–16 Uhr | *11 am – 4 pm*

Köln
Ketterer Kunst, Gertrudenstraße 24–28, 50667 Köln
Tel.: +49 (0)221 51 09 08 15, infokoeln@kettererkunst.de

Sa. 17. November 11–21 Uhr | *11 am – 9 pm*
Empfang ab 17 Uhr | *from 5 pm*
Sa. 18. November 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*
So. 19. November 11–16 Uhr | *11 am – 4 pm*

Hamburg
Galerie Herold, Colonnaden 5, 20354 Hamburg
Tel. +49 (0)40 3 74 96 10, infohamburg@kettererkunst.de

Mi. 22. November 11–21 Uhr | *11 am – 9 pm*
Empfang ab 17.30 Uhr | *from 5.30 pm*
Do. 23. November 11–15 Uhr | *11 am – 3 pm*

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

Sa. 25. November 10–19 Uhr | *10 am – 7 pm*
Empfang ab 17 Uhr | *from 5 pm*
So. 26. November 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mo. 27. November 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 28. November 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 29. November 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Do. 30. November 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. 2. Dezember 12–19 Uhr | *12 pm – 7 pm*
Empfang ab 16 Uhr | *from 4 pm*
So. 3. Dezember 11–17 Uhr | *11 am – 5 pm*
Mo. 4. Dezember 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 5. Dezember 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 6. Dezember 10–20 Uhr | *10 am – 8 pm*
Do. 7. Dezember 10–17 Uhr | *10 am – 5 pm*
Fr. 8. Dezember 10–17 Uhr | *10 am – 5 pm**

** nur Modern Art und 19th Century*

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,05 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag aussen: Los 49 M. Beckmann – Frontispiz: Los 43 W. Kandinsky – Frontispiz 2: Los 61 B. Palermo – Frontispiz 3: Los 15 L. Corinth – Frontispiz 4: Lose 4, 33 (beide Auktion 545) und 144 (Auktion 548) G. Uecker – S. 8: Los 5 E. W. Nay – S. 11: Los 65 G. Förg – Seite 12: Los 6 E. Heckel – Seite 14: Los 25 C. Felixmüller – Seite 307: Los 71 A. Warhol – Seite 309: Los 2 N. Kricke – Seite 312: Los 53 O. Mueller – Hinterer Umschlag innen: Los 10 S. Scully – Hinterer Umschlag aussen: Los 12 K. Klapheck

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 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 onlineonly.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Sonntag, 10. Dezember 2023, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)



This is a reproduction of the painting 'Olive Trees with Yellow Sky and Sea' by Vincent van Gogh. The artwork is a vibrant, abstract composition characterized by thick, visible brushstrokes. The color palette is rich and varied, featuring deep greens, bright yellows, blues, and reds. The overall effect is one of intense energy and texture, with the brushwork creating a sense of movement and depth. The painting depicts a landscape with olive trees and a body of water, rendered in a highly expressive, Impressionist style.

KETTERER  KUNST

Aufträge | Bids

Auktionen 545 | 546 | 547 | 548 | 552 | @

Rechnungsanschrift Invoice address		<table><tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr></table>												
Name <i>Surname</i>		Vorname <i>First name</i>		Kundennummer <i>Client number</i>										
Straße <i>Street</i>		PLZ, Ort <i>Postal code, city</i>		c/o Firma <i>c/o Company</i>										
E-Mail <i>Email</i>				Land <i>Country</i>										
Telefon (privat) <i>Telephone (home)</i>		Telefon (Büro) <i>Telephone (office)</i>		USt-ID-Nr. <i>VAT-ID-No.</i>										
				Fax										

Abweichende Lieferanschrift | *Shipping address*

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

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:

[illegible]

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 ☐ Köln

☐ Ich bitte um Zusendung.
Please send me the objects

Von allen Kunden 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 Berechtigter 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 achieve 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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG · Joseph-Wild-Straße 18 · 81829 München · Tel. +49-(0)89-5 52 44-0 · Fax +49-(0)89-5 52 44-177 · info@kettererkunst.de · www.kettererkunst.de



ANSPRECHPARTNER



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, Auktionator
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. +49 221 51090810
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

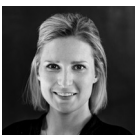


MÜNCHEN
Dr. Franziska Thiess
Tel. +49 89 55244-140
f.thiess@kettererkunst.de

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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

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
f.ehrl@kettererkunst.de

Repräsentanzen



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



KÖLN
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 221 51090815
infokoeln@kettererkunst.de



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



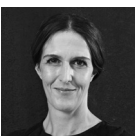
HAMBURG
Louisa von Saucken, MLitt
Tel. +49 40 374961-13
l.von-saucken@kettererkunst.de



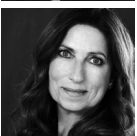
NORDDEUTSCHLAND
Nico Kassel, M.A.
Tel. +49 89 55244-164
n.kassel@kettererkunst.de



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

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno

Kleines Tiergespenst. 1929.

Federzeichnung und Aquarell, teilweise gespritzt.
Links unten signiert. Auf dem Original-Unterlagekarton mit Randleisten unten mittig datiert, betitelt und bezeichnet „3.H.7“ sowie unten links ligiert bezeichnet „V SCI“. Auf Ingres-Papier, Original vom Künstler auf Karton aufgelegt.
22,7 x 31 cm (8.9 x 12.2 in), blattgroß. Unterlagekarton: 51,5 x 40 cm (20.2 x 15.7 in). [EH]
Wir danken dem Zentrum Paul Klee, Bern, für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.00 h ± 20 Min.*

€ 70.000 – 90.000 (R/D)
\$ 73,500 – 94,500

PROVENIENZ

- Rudolf Probst (Galerie Neue Kunst Fides; Das Kunsthaus), Dresden/Mannheim 1930-1932 (in Kommission).
- Sammlung Lily Klee, Bern (1940-1946, Inv.-Nr.673).
- Wohl Klee-Gesellschaft, Bern (1946 - spätestens 1950, Inv.-Nr. SJJV).
- Werner Allenbach, Klee-Gesellschaft, Bern (spätestens 1950-1952).
- Sammlung Werner Allenbach, Bern (1953-1954).
- Galerie Rosengart, Luzern (1954-1957).
- World House Galleries, New York (1957).
- Barbara F. Babcock, New York (1960).
- Hirschl & Adler Gallery, New York (1980-1982).
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf (1982-1984).
- Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. Main (Inv.-Nr. 810030).

AUSSTELLUNG (IN AUSWAHL)

- Paul Klee zum 50. Geburtstage. Aquarelle aus den Jahren 1920-1929, Galerie Neue Kunst Fides, Dresden, 1.2.- Anfang März 1930, Nr. 102.
- Paul Klee. Aquarelle aus 25 Jahren, 1905 bis 1930, Staatliches Museum, Saarbrücken, 23.3.-22.4.1930, Nr. 136.
- Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Graphik 1903-1930, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7.3.-5.4.1931, o. S.
- New York, World House Galleries, Paul Klee, 8.3.-2.4.1960, Kat.-Nr. 20.
- BAUHAUS-Künstler. Malerei und Grafik aus den Beständen der Kunstsammlungen zu Weimar und der Deutschen Bank, Kunsthalle am Theaterplatz, Weimar / Museum Wiesbaden / Bauhaus Dessau, 2.7.1993-30.1.1994, Kat.-Nr. 76 (m. Abb.).
- Auf Papier. Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 30.4.1955 u.a. (m. Abb S. 167).
- Aus Deutscher Sicht, Meisterwerke aus der Sammlung Deutsche Bank, Staatliches Puschkin-Museum für bildende Künste, Moskau, 17.11.2004-16.1.2005, S. 199.
- 25. Fünfundzwanzig Jahre Sammlung Deutsche Bank, Berlin, Deutsche Guggenheim, 23.4.-19.6.2005, S. 62, Nr. 02 (m. Abb.).
- Paul Klee - Sonderklasse, unverkäuflich, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014-1.2.2015; Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1.3.-25.5.2015, Kat.-Nr. 207 (m. Abb. S. 101 u. 389).

LITERATUR

- Paul-Klee-Stiftung/Kunstmuseum Bern (Hrsg.), Paul Klee. Catalogue raisonné, Bd. 5: 1927-1930, S. 394, WVZ-Nr. 5063.

.....
• **Zart-frivole Zeichnung von großer humoristischer Qualität**

• **Paul Klee selbst kennzeichnet dieses wichtige Blatt als Teil seiner unverkäuflichen „Sonderklasse“**

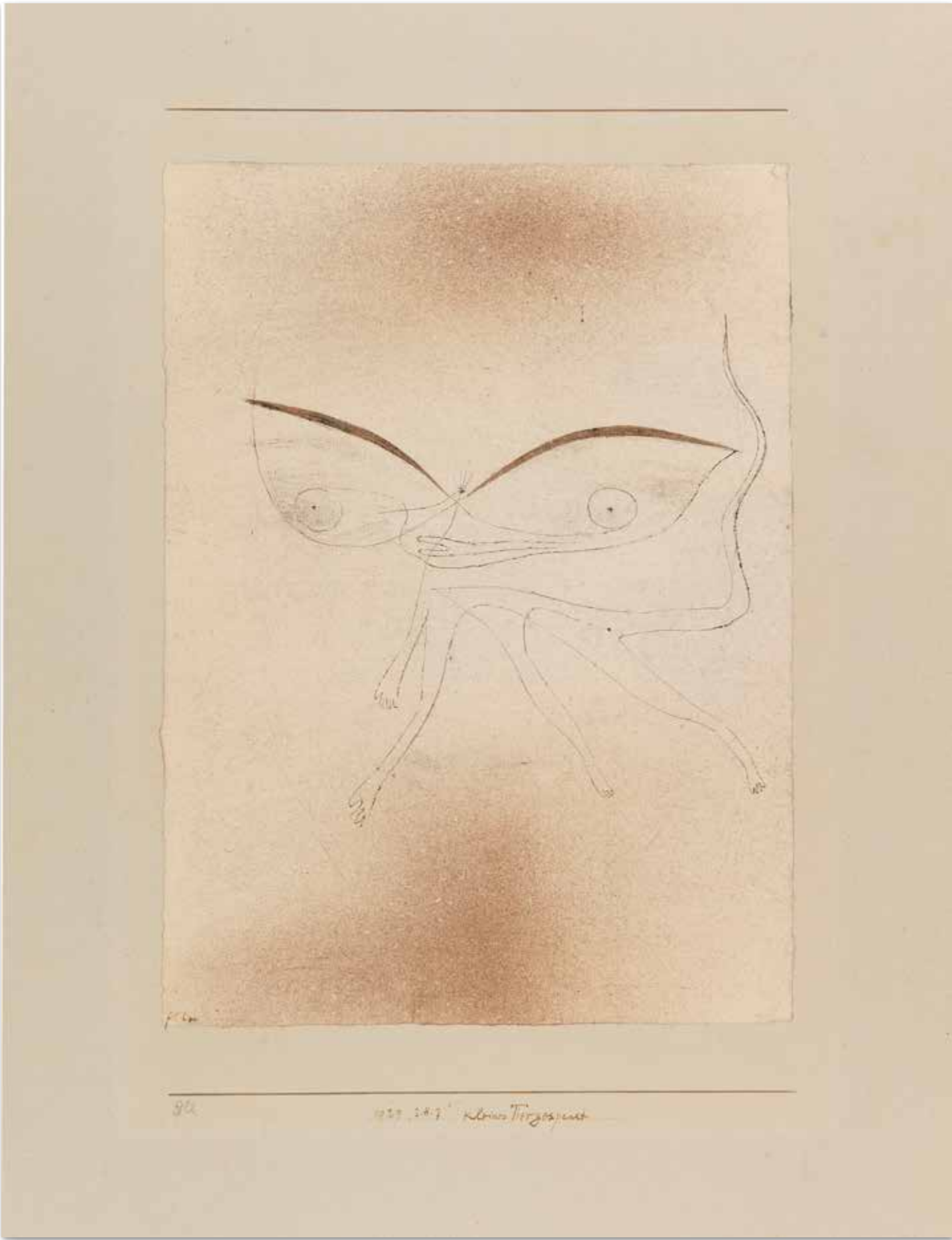
• **Zur „Sonderklasse“ zählt Paul Klees Arbeiten, die er mit Blick auf sein Gesamtwerk als bedeutsam einstuft**

• **Erstmals 1930 in der Neuen Kunst Fides, Dresden, ausgestellt und danach mehrfach auf Ausstellungen vertreten**

• **Aus der Sammlung Deutsche Bank**
.....

Paul Klee kleidet seine lyrische, von überbordender Fantasie strotzende Gedanken- und Gestaltwelt oft in streng geometrisierende, strukturierte Kompositionen. Doch gibt es auch Beispiele, die dem nicht zuzuordnen sind, wie dieses „Tiergespenst“. Es ist ein wunderbares Beispiel für die poetischen und surrealen Qualitäten, die im Werk Paul Klees zu finden sind. Mit schwungvoll durchgezogener Linie kreiert er ein Tiergespenst aus seiner Fabelwelt; es ist ein metaphorisches, katzenartiges Wesen, das durchaus menschlichen Habitus zeigt. Vielleicht ist dem Katzenfreund Klee sein Kater Modell gewesen. Das Tiergespenst schwebt in einer gepuderten Wolke, ausgeführt in feiner Spritztechnik. Damit ist es das erste in einer Reihe von zehn aufeinanderfolgenden Blättern, die so gestaltet sind.

Paul Klee kennzeichnet dieses Blatt mit den Buchstaben „SCI“ und erhebt es damit in die „Sonderklasse“ der unverkäuflichen Werke. Da das Blatt im Jahr nach seiner Entstehung bei der Neuen Kunst Fides (Rudolf Probst) in Dresden, danach 1930 in der Ausstellung im Staatlichen Museum in Saarbrücken und im Weiteren 1931 bei der Kestner Gesellschaft in Hannover zu sehen war, wollte Klee es wohl zunächst dem Kunstmarkt zugänglich machen. Dann aber ordnet er es der Sonderklasse zu. Es ist bekannt, dass Klee erst nach dem Krieg und nach seiner Rückkehr aus den USA in die Schweiz einige Arbeiten aus diesem exklusiven Kreis von für ihn wichtigen Werken für den Verkauf freigibt. [EH]



NORBERT KRICKE

1922 Düsseldorf – 1984 Düsseldorf

Raumplastik. 1961.

Edelstahl mit Silberlot. Auf schwarzem Basaltsockel.
Unikat. Ca. 74 x 58,5 x 57 cm (29.1 x 23 x 22.4 in).
Sockel: 10 x 8 x 8 cm (3.9 x 3.1 x 3.1 in). [JS]

Wir danken Frau Sabine Kricke-Güse für die freundliche Auskunft. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis aufgenommen.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.02 h ± 20 Min.*

€ 90.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 94,500 – 126,000

PROVENIENZ
· Galerie Karl Flinker, Paris (1961, direkt vom Künstler).
· Edgar Faure, Paris (1961 vom Vorgenannten erworben - mindestens 1976).
· Privatsammlung Paris (um 1980 im Pariser Kunsthandel erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG
· Norbert Kricke, Galerie Karl Flinker, Paris, 15.11.-9.12.1961.
· Norbert Kricke. Zeichnungen und Raumplastiken, Staatsgalerie Stuttgart, 11.12.1976-30.1.1977; Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, März/April 1977.

LITERATUR
· John Anthony Thwaites, Kricke, Kunst heute 4, Stuttgart 1964 (m. SW-Abb. S. 56).
· Norbert Kricke. Zeichnungen und Raumplastiken, Stuttgart 1976, S. 95 (m. SW-Abb.).

Peter Selz, der Kurator des Museum of Modern Art in New York, beginnt seinen Katalogtext zu Krickes erster Einzelausstellung in den USA 1961 mit den folgenden Worten: „The Museum of Modern Art is happy to present a selection of sculpture and drawings by Norbert Kricke [...]. Kricke is already well established in Europe but has thus far not received the recognition he deserves in New York.“ Selz hatte bereits damals erkannt, dass Kricke in der Bildhauerei der Nachkriegsmoderne aufgrund seiner intensiven plastischen Erkundung von Raum und Zeit eine herausragende Rolle zukommt. Inspiriert von der konstruktivistischen Plastik um Naum Gabo und Antoine Pevsner entwickelt Kricke in seinen Unikaten eine bis heute einzigartige Formensprache, welche die lineare Ästhetik der informellen Malerei in die Plastik überführt und damit räumlich erfahrbar werden lässt. Kricke beginnt zunächst in den 1950er Jahren damit, die Dynamik der Linie anhand des Verlaufes eines einzelnen gebogenen Drahtes zu erkunden. Für diese frühen, meist farbig gefassten Arbeiten, die mit ihren langen Linienverläufen geradezu das spätere Schaffen des Amerikaners Fred Sandback vorwegzunehmen scheinen, findet dann auch bereits der Titel „Raumplastik“ Verwendung. Ab Mitte der 1950er Jahre beginnt Kricke dann mit Linienbündeln zu arbeiten und entwickelt diese

- **In seinen legendären „Raumplastiken“ gelingt es Kricke, die lineare Ästhetik des Informel in die Dreidimensionalität zu führen**
- **Eine der größten bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotenen „Raumplastiken“**
- **Bereits 1961, im Entstehungsjahr der vorliegenden Arbeit, wird Krickes wegweisendes Œuvre mit einer Einzelausstellung im Museum of Modern Art, New York, gewürdigt**
- **Im selben Jahr zeigt Kricke diese Plastik in der Galerie Karl Flinker, Paris**
- **Aus der Sammlung des ehemaligen französischen Premierministers Edgar Faure, Paris**
- **Zeitlos-moderne Ästhetik: Krickes „Raumplastiken“ gleichen schwerelos und filigran in den Raum ausgreifenden Strahlenbündeln und gelten als Höhepunkt seines Strebens nach „Einheit von Raum und Zeit“**

bis zum Ende des Jahrzehntes – wie auch in unserer großen „Raumplastik“ – weiter bis hin zu mehrteiligen filigranen Linienkonstruktionen, die sich durch ihre einzigartige polyphone Ästhetik auszeichnen. Bündel aus aneinandergelöteten Edelstahlstäben greifen, sich zu feinsten Verästelungen verjüngend, nach allen Seiten in den Raum aus. Filigran und schwerelos wirken Krickes glänzende Schöpfungen. Sie füllen wie Lichtstrahlen den Raum und liefern damit einen äußerst progressiven Beitrag zur Bildhauerei der Nachkriegsmoderne. Wie revolutionär und wegweisend Krickes Schaffen ist, belegt auch die Tatsache, dass eine auf das eigene Werk bezogene Beschreibung des um eine Generation jüngeren amerikanischen Minimal Artist Fred Sandback auch schon für Krickes plastisches Schaffen kaum treffender sein könnte: „Noch Skulptur, wenn auch weniger dicht, mit einer Ambivalenz zwischen Außenraum und Innenraum. Eine Zeichnung, die man bewohnen kann.“ (Fred Sandback, Here and Now, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2005). Kricke befreit die Skulptur von der geschlossenen Form, lässt die feine Lineatur abstrakter Zeichnung räumlich und allsichtig werden und schafft mit minimalistisch reduzierten Mitteln eine räumliche Interaktion und Präsenz, die aufgrund ihrer zeitlos-modernen Ästhetik bis heute begeistert. [JS]

„Mein Problem ist nicht Masse, ist nicht Figur, sondern es ist der Raum und es ist die Bewegung – Raum und Zeit. [...] Ich versuche der Einheit von Raum und Zeit eine Form zu geben.“

Norbert Kricke, 1954, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S. 2.



3

HANS HARTUNG

1904 Leipzig – 1989 Antibes

T1947-32. 1946/47.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert „46“. 73 x 92 cm (28.7 x 36.2 in). [JS]
Die Arbeit ist im Archiv der Fondation Hartung/Bergman, Antibes, registriert.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17:04 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ
· Galerie Pels-Leusden, Berlin.
· Privatsammlung Süddeutschland (1981 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG
· Hans Hartung, Württembergische Staatsgalerie, Stuttgart / Haus Am Waldsee, Berlin / Kunsthalle Hamburg / Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1957.
· Hans Hartung, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1957 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
· Hans Hartung, Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 11.4.-16.5.1981.

LITERATUR
· Vgl. Werner Schmalenbach, Hans Hartung, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1957.

Hans Hartung ist einer der wenigen deutschen Künstler seiner Generation, die sich nach nur vereinzelt figürlichen Versuchen von Anfang an konsequent der Abstraktion verschrieben haben. Ein Vortrag von Wassily Kandinsky, den der in Leipzig geborene Künstler 1925 während seiner Studentenzeit hört, wird dabei zum Schlüsselerlebnis. Bereits zu Beginn der 1930er Jahre beginnt Hartung ausschließlich abstrakt zu arbeiten und wird mit seiner Malerei schließlich zu einem der herausragenden Vertreter des europäischen Informel. Unsere frühe abstrakte Komposition überzeugt durch ihre progressive, flächig-gestische Bildsprache und das Element der Überlagerung, beides Stilmittel, die für Hartungs weiteres malerisches Œuvre in entscheidender Weise prägend sein werden.

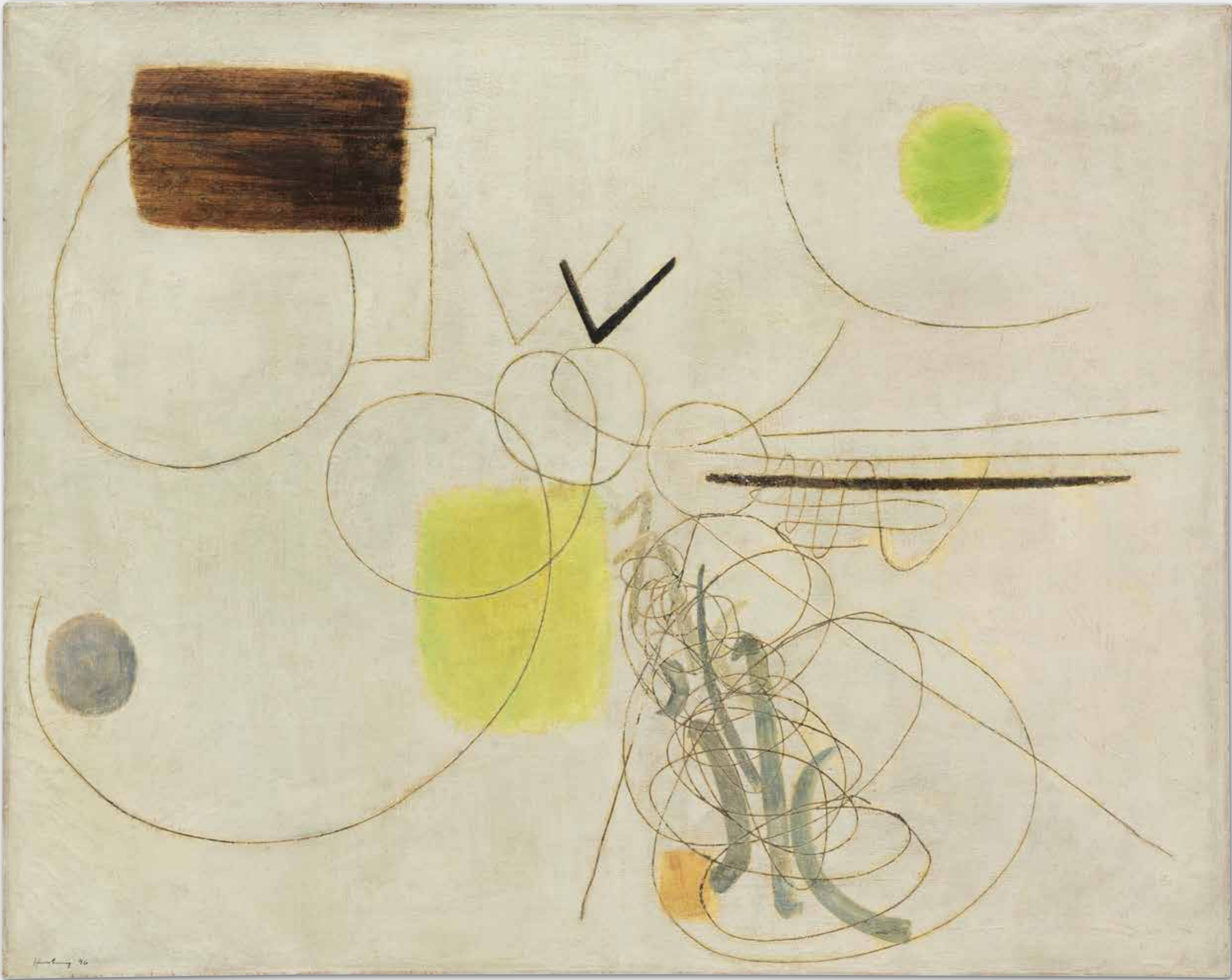
Spielerisch leicht, mit geradezu tänzerischer Geste erscheint die vorliegende Komposition auf die Leinwand gesetzt. Die Linien und Formen auf hellem Grund haben einen hoch dynamischen Ausdruck und sind zugleich von träumerisch-entrücktem Charakter. Hartung hat die feinen, wirbelnden Liniengefüge und die souverän gesetzten Farbflächen von leuchtendem Grüngelb bis zu erdigem Braun in eine faszinierende Harmonie und Balance gebracht. Die inszenierte Schwerelosigkeit erinnert an die berühmten Mobiles von Alexander Calder, den Hartung Ende der 1930er Jahre als Teil der Pariser Avantgarde kennengelernt hat. Hartung erreicht in unserer Komposition „T1947-32“ eine faszinierende Leichtigkeit und Transparenz, sie gibt den scheinbar endlosen Blick in entrückte Himmelsphären frei, in die wir unseren Blick versenken, um uns gänzlich den tanzenden Formen hinzugeben. Darüber hinaus ist es Hartung in

- **Seltene frühe Komposition: Arbeiten der 1940er Jahre sind von größter Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Perfekte Illusion von Spontanität: wegweisend für Hartung und das europäische Informel**
- **Radikal moderne Ästhetik: faszinierende Balance zwischen linearer Dynamik und leuchtenden Farbflächen**
- **Außergewöhnliche Komposition: „T1947-32“ inszeniert Schwerelosigkeit mit einer faszinierenden Leichtigkeit und Eleganz**
- **Ein vergleichbares Gemälde aus dem Jahr 1948 befindet sich im Museum of Modern Art, New York**

der vorliegenden Komposition meisterlich gelungen, die Dynamik seiner Zeichnungen in die Malerei zu übertragen.

Weiß man um Hartungs Arbeitsweise in den 1940er Jahren, dann ist man umso faszinierter von der meisterlich perfektionierten Illusion von Spontanität. Denn bis 1960 liegt Hartungs Kompositionen eine exakte zeichnerische Vorbereitung zugrunde, die teils mithilfe der Quadratur ins große Format übertragen wird. Hartung ging es um die Bewahrung des Ausdrucks von Handschriftlichkeit und der in der Zeichnung konservierten unmittelbaren schöpferischen Energie. Seinem künstlerischen Ziel sehr nah kommt Hartung bereits in der vorliegenden Komposition, welche die gestische Energie der Linie feiert, ein Charakteristikum, das für die Malerei des europäischen Informel in den Folgejahren in entscheidender Weise grundlegend sein wird. Das europäische Informel basiert auf der freien Geste als unmittelbarem Ausdruck des Unbewussten, das in der Tradition der surrealistischen „écriture automatique“ auf der Leinwand niedergeschrieben wird. „T1947-32“ ist ein herausragendes frühes Beispiel dafür und kann daher als ein für das europäische Informel wegweisendes Werk angesehen werden.

Bereits in den 1970er Jahren wird Hartungs Œuvre nicht nur in Deutschland mit einer Retrospektive im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, sondern 1975 mit einer Einzelausstellung im Metropolitan Museum in New York geehrt. Hartungs Gemälde befinden sich heute in zahlreichen internationalen Museen, u. a. im Metropolitan Museum of Art, New York, dem Museum of Modern Art, New York, und der Tate Gallery, London. [JS]





„Meine Zeichnungen sind etwas anders als die früheren und ich versuche nach Leibeskräften, Malerei mit dem gleichen Sinne zu machen, aber das ist nicht leicht ...“

Hans Hartung.

4

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Weißes Feld. 1994.

Nägel und weiße Farbe, auf Leinwand, auf Holz.
Verso signiert, datiert, betitelt, gewidmet und mit Richtungspfeil.
105 x 75 x 15 cm (41.3 x 29.5 x 5.9 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.94.039 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.06 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)
\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1994, direkt vom Künstler).

Günther Uecker hat seine ihm eigene Bildsprache gefunden und schafft es auf beeindruckende Weise, aus Farbe und Nägeln immer wieder neue faszinierende Kompositionen zu schaffen. „Weißes Feld“ ist ein außergewöhnlich gelungenes Werk, das von Günther Ueckers innovativsten künstlerischen Beiträgen zeugt und sich durch die bestechende optische Wirkung der charakteristischen Nageltechnik des Künstlers auszeichnet. Durch die für ihn charakteristische Verwendung von Nägeln auf der Leinwand, einem gleichzeitig radikalen und verblüffend einfachen Eingriff in die Bildfläche, verkörpert das vorliegende Werk ein breites Spektrum von künstlerischen Idiomen der Nachkriegszeit und ist ein fesselnder und origineller Ausdruck der formalen und intellektuellen Auseinandersetzung des Künstlers. Während sich die frühen Arbeiten aus den 1960er Jahren durch ihr überwiegend weißes Erscheinungsbild auszeichnen, weisen die späteren Werke des Künstlers eine größere Vielfalt an kompositorischen Mitteln auf und haben oft eine besonders starke Präsenz. Das Industrieprodukt Nagel belegt er mit einer intensiven Durchgeistigung. Die Schläge seines Hammers sollen die Grenzen im menschlichen Denken einreißen. Die Tiefe der Nägel und das fesselnde optische Muster von „Weißes Feld“ machen dieses Werk zu einem hervorragenden Beispiel für Ueckers selbstbewussten, reifen Stil und fangen gleichzeitig den Geist der radikalen und einflussreichen „ZERO“-Generation ein. Uecker baut seine Kompositionen einem Ritual folgend auf. Die Leinwand wird straff auf Holz gespannt, auf die die Farbe oft mit den Fingern in gestischen Schwüngen aufgebracht wird. Dieser Bewegung folgend, schlägt Uecker in schwerer körperlicher Arbeit die Nägel in das

• Von beeindruckend schönem Format

• Aus Ueckers berühmter zentraler Werkgruppe der „Nagelfelder“

• Hochdynamische Nagelung über gestischer Malerei mit abschließender Akzentuierung der Nagelköpfe

• Energetische Auflösung der Bildgrenzen durch die ausgreifende Nagelung

• Seit Entstehung Teil derselben Privatsammlung

Holz. Der Rhythmus der Malerei unterstreicht dabei die Bewegung der Nägel. Ueckers oft beschriebener rauschhafter, ganz impuls-gesteuerter Schaffensprozess generiert dabei eine instinkthafte Ordnung der Eisenstifte. Der nachfolgend eingeschlagene Nagel antwortet der Position des vorangegangenen. Eine mystische kreative Kraft scheint die Nägel in ihre strudelnde Ordnung gebracht zu haben und ihre Neigung zu lenken. Dabei sprengen sie die Grenzen der Bildfläche, die schräg eingeschlagenen Nagelköpfe stehen über die Bildkanten hinaus und nehmen so den Raum sowohl zu den Seiten als auch nach vorne ein. Die in kraftvollen, kleinen Wirbeln aufwärtsdrängende Struktur macht den Nagel zu einem abstrakten Gliederungselement, das die Bildfläche mit Licht und Schatten, Bewegung und Rhythmik lebendig werden lässt. Der Betrachter ist selbst Teil dieses Bildes: Mit seiner Bewegung im Raum verändert sich „Weißes Feld“, scheinen die Nägel ein Eigenleben zu entfalten. Dieser Widerstreit zwischen Ordnung und urtümlicher, geheimnisvoller Lebendigkeit ist es auch, den der Künstler selbst in seinen Nagelbildern sucht: „Wie ich Nägel als Strukturelemente benutze, möchte ich sie nicht als Nägel verstanden wissen. Mir geht es darum, mit diesen Mitteln in ihrem geordneten Verhältnis zueinander, eine Schwingung zu erreichen, die ihre geometrische Ordnung stört und sie zu irritieren vermag.“ (zit. nach: Mack Piene Uecker, Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 7, Ausstellungsjahr 1964/65, S. 166). Günther Uecker schafft ein Werk von hochgradig puristischer Ästhetik, das den Betrachterblick bannt und zu kontemplativer Versenkung anregt – ein Meditationsbild von bemerkenswerter energetischer Dichte. [SM]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Himmlische Botschaft. 1946.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut datiert.
75 x 45 cm (29.5 x 17.7 in). [AR]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.08 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Galerie Alex Vömel - Kunstkabinett Hans Trojanski, Düsseldorf 1947.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, Oktober 1946, Kat.-Nr. 13.
- Ernst Wilhelm Nay, Galerie Alex Vömel - Kunstkabinett Hans Trojanski, Düsseldorf, Januar 1947, Kat.-Nr. 11.
- Moderne deutsche Kunst seit 1933, Kunsthalle Bern, 26.7.-31.8.1947, Kat.-Nr. 198.
- Moderne deutsche Kunst seit 1933 (Rheinischer Anteil der Ausstellung in der Kunsthalle Bern), Kunstsammlung der Stadt Düsseldorf, Nov./Dez. 1947, Kat.-Nr. 96.

LITERATUR

- Aurel Scheibler/Siegfried Gohr, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I: 1922-1951, Köln 1990, WVZ-Nr. 363 (m. Farbabbb.).
- Elisabeth Nay-Scheibler, Die Titel der Hekate-Bilder, in: Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-51, Frankfurt a. Main 1994, S. 69-75, hier S. 72 (m. Abb. S. 73).
- Magdalene Claesges(-Bette), Die Geburt des Elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion. Versuch einer Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wilhelm Nay. Diss. Köln 2001, S. 75 (Abb. 30).
- Friedrich Weltzien, E. W. Nay - Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 199-220.

- **Nay gelingt mit „Himmlische Botschaft“ eine besonders dichte, sich nach oben öffnende, farbintensive Erzählung**
- **Aus der wichtigen Werkserie der „Hekate-Bilder“ – Übergang von der Figuration zur Abstraktion**
- **Ganz aus der Farbe heraus entwickelte Komposition mit einem Vokabular, das Elemente der „Scheiben“- und „Augenbilder“ vorwegnimmt**
- **Ein Jahr nach der Entstehung ausgestellt in der großen Gruppenausstellung „Moderne deutsche Kunst seit 1933“ in der Kunsthalle Bern**

Hofheim am Taunus / Die Bezeichnung „Hekate-Bilder“

Die Bezeichnung für die Werkserie der so benannten „Hekate-Bilder“ entsteht viel später, weiß Elisabeth Nay-Scheibler zu berichten. Als Nay sich 1950/51 bereits neuen Themen, den fugalen Bildformen zuwendet, besucht ihn sein verlässlicher Freund und Mentor Ernst Gosebruch, langjähriger Direktor am Museum Folkwang in Essen und von den Nationalsozialisten im September 1933 entlassen. Er erkundigt sich nach den zuvor in Hofheim entstandenen Bildern, von denen er sich an nur einen Titel erinnert: „Tochter der Hekate“. So entsteht beiläufig ein Stilbegriff für eine Werkperiode der Jahre 1945–1948.





Ernst Wilhelm Nay, Maurische Mädchen, 1948, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Nach Ende des Krieges, den Ernst Wilhelm Nay als Kartenzeichner in Frankreich verbringt, kehrt er nicht nach Berlin zurück, sondern in das idyllische Hofheim am Taunus. Auf Vermittlung der Künstlerin und Galeristin Hanna Bekker vom Rath bezieht er das verwaiste Atelier von Ottilie Roederstein, eine deutsch-schweizerische Malerin, die 1937 in Hofheim verstorben ist. Die Bilder Nays, die dort in den sechs Jahren seiner Verweildauer entstehen, sind erfüllt von heftigen, brennenden Farben. Eine ganz von der Farbe getragene Bildsprache, die zunächst noch der Figuration verpflichtet bleibt, kulminiert 1945–1948 in den „Hekate-Bildern“, dieser an den antiken Mythos angelehnten Werkphase. Ausgangspunkt der Hekate-Phase sind von einer Figur respektive einem Figurenpaar beherrschte Bilder, wobei sich Nay durchaus an Picassos kubistisch geprägtem Menschentypus der dreißiger und frühen vierziger Jahre orientiert. Als Ziel seines künstlerischen Schaffens beschreibt er in einem Brief vom 28. Dezember 1945 an den Freund und Sammler Erich Meyer nun die Aktivierung des Bild-Raumes durch die Farbe: „Meine Bilder sind stark farbig und vielfarbig und sehr malerisch-frei gemalt. Ich bin gerade dabei, wieder einen Sprung vorwärtszutun. Farbige Dynamik, Flächenrhythmus, Ornament und Relief, das waren bisher meine Mittel, um den Raum der Malerei zu gestalten. Dafür habe ich äußerst vorsichtig bisher davon abgesehen – wie es auch dem Geiste meiner Kunst, die das magische, zauberische jetzt stärker betont als bisher – Raumtiefen mit diesen Mitteln darzustellen. Das muß jetzt geschehen.“ (zit. nach: E. W. Nay 1902-1968. Bilder und Dokumente, München 1980, S. 90)

„In den mythischen Bildern der Jahre 1940 bis 1950 hat die Farbe, bei schrittweise zunehmender Verschlüsselung des Figürlichen, zunehmend eine grossartig selbstherrliche Pracht entfaltet. Von Jahr zu Jahr wurde deutlicher, dass mit Nay der deutschen Malerei eine Farbbegabung von seltener Intensität und Ausschliesslichkeit geschenkt war.“

Georg Schmidt, ehem. Direktor Kunstmuseum Basel, 1962, zit. nach: Galerie Günther Franke, Nay, aus der Sammlung und Galerie Günther Franke, München 1973, S. 68.

Ungewöhnliche Farbmischungen tauchen auf und vertiefen ein höchst differenziertes Kolorit

Für Nay ist die Beschäftigung mit abstrakt strukturiertem Flächenge- webe nach der ständig zunehmenden Verdichtung der figurativen Bildstrukturen in den „Hekate-Bildern“ eine logische Konsequenz. In diese Überlegung ist eingebettet, jenen „Komplex von Urformen in Verbindung mit Rhythmus und Dynamik“ so offen zu gestalten, dass sich, so Nay, „dann das eigentlich formale Thema meiner Kunst im Ganzen“ entwickeln kann (zit. nach: Ausst.-Kat. E. W. Nay 1902-1968. Bilder und Dokumente, Nürnberg und München 1980, S. 62). Nays künstlerische Entwicklung ist im Grunde bis auf die surrealen Land- schaften, der ersten wirklich Nay’schen Bildthematik, immer unterlegt von Rhythmus und Dynamik, etwa von den klar gegliederten, die Ge- genständlichkeit vereinfachenden „Fischer-“ und „Lofoten-Bildern“ bis zu den abstrakt strukturierten, aber noch den Rest von Figuration aus den in Frankreich entstehenden Kompositionen bewahrenden „Hekate- Bildern“. Hier trifft man auf die inzwischen eingängig gewordenen Formen und Figurationen Nay’scher Ikonografie, mit denen Nay an- strebt, wie Werner Haftmann so treffend beschreibt, „die einzelnen farbigen Flächenschichten einmal faktisch auseinanderzulegen, sie als einzelne Qualitäten zu isolieren und durcharbeiten und als einzelne selbständige Elemente der räumlichen Planordnung, aber auch als isolierte Farbstimmen eindeutig festzulegen“ (Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 153).

Im übertragenen Sinn kann man Nays „Hekate-Bilder“ der ersten Jahre nach dem Krieg als Werke verstehen, in denen er den düsteren Erinne- rungen in formaler Gestalt Ausdruck verleiht, während seine Titel dem Interessierten einen winzigen Einblick in den geheimnisvollen Vorgang des künstlerischen Tuns geben. So ersetzt der Künstler die in Frankreich noch figurbetonten Erfindungen mit Themen aus der Literatur, aus der griechischen Mythologie und aus dem Alten Testament. Die zumeist erst nach Fertigstellung des Bildes von Nay vergebenen Titel lauten jetzt: „Verkündigung“, „Paolo und Francesca“, „Tochter der Hekate“, „Sitzende vor dem Spiegel“, „Sibylle“, „Oberon“, „Salome“, „Eurydike“, „Hirte“, „Herbstlied“, „Kythera“ und „Lots Weib“ oder wie hier „Himmlische Bot- schaft“. Das in Nays Bildern wiederkehrende Formenvokabular von Kreis-, Spindel-, Schachbrett- und Handformen ist in den „Hekate-Bildern“ sicht- bar eingewoben in zumeist verschlüsselte Figuren- und Landschaftsas- soziationen. Zudem verleihen bedeutungsträchtige Namen den „Hekate- Bildern“ einen mythischen Klang. Und dieser Klang wird unterstützt von einer raffinierten Erweiterung der Palette. Bisher noch nie verwendete Farbmischungen tauchen auf: weiß, zitronengelb, ocker, braun, dunkel- braun, orange, hellrot, dunkelrot, hellblau, dunkelblau, hellgrün, dunkel- grün, hellgrau und schwarz. Oberfläche und Tiefe des Kolorits erschließen den Bildern ein reiches, höchst differenziertes Spektrum. Der Farbauftrag, hier und dort leicht pastos, verstärkt eine eigentümlich kostbare Relief- wirkung, als handle es sich um höchst fremdartige Gebilde. Durch die Dehnung der Formen fördert Nay eine zweidimensionale Spannung, steigert die Tragkraft und erhöht das Tempo.



Ernst Wilhelm Nay, Himmlische Botschaft, um 1945, Bleistift auf Papier, Städel Museum, Frankfurt am Main. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Ernst Wilhelm Nay, Himmlische Botschaft I, 1945, Gouache auf Papier, Verbleib unbekannt. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



„Das Thema der Kommunikation mit dem Transzendenten, findet man auch in Bil- dern wie [...] ‚Himmlische Botschaft‘. [...] Diese Urbilder menschlicher Sehnsucht sind natürlich aufgelöst in der ganzen Kraft der abstrakten Formensprache Nays.“

Elisabeth Nay-Scheibler, Die Titel der Hekate-Bilder, in: Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-51, Frankfurt a. Main 1994, S. 69-75, hier S. 72.

Das Gemälde „Himmlische Botschaft“ ist ein ganz aus der Farbe heraus gemaltes Bild. Den mit dem Nay’schen Formenvokabular vertrauten Betrachtern erschließt sich im Einzelnen eine fächerförmige Hand, offene Augen, die auf ein Gesicht deuten, in der Mitte unten zwei nebeneinanderliegende gerundete Formen, welche die Rückenansicht einer Figur heraufbeschwören. Ein Vokabular, in dem bereits Kreis- und Spindelform enthalten sind, die für Nays spätere „Scheiben“- und ΣAu- genbilder“ so kennzeichnend sind. [MvL]

6

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Blühende Kresse. 1907.

Öl auf Leinwand.
Links unten monogrammiert und datiert. Auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt. 68,5 x 76 cm (26.9 x 29.9 in). [SM]

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.10 h ± 20 Min.*

€ 550.000 – 750.000 (R/D, F)
\$ 577,500 – 787,500

PROVENIENZ

- Walter Bareiss, New York (bis 1964)
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione. (wohl seit 1964).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen. (seit 1975, direkt beim Vorgenannten erworben)
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. Heckel - Dangast, Schmidt-Rottluff - Dangastermoor, Augusteum, Oldenburger Kunstverein, 27.9.-17.10.1908, Kat.-Nr. 43.
- Erich Heckel, Zur Vollendung des siebten Lebensjahrzehnts, Landesmuseum Münster, 18.7.-15.9.1953, Kat.-Nr. 3.
- Erich Heckel, frühe und späte Bilder, Galerie Günther Franke, München, 6.1.-28.2.1953 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Maler der „Brücke“ in Dangast von 1907 bis 1912, Kunstverein Oldenburg, 2.6.-30.6.1957, Kat.-Nr. 6.
- Brücke. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus 1905-1913, Museum Folkwang, Essen, 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr. 9.
- Painters of the Brücke, Tate Gallery, London, 30.10.-6.12.1964, Kat.-Nr. 3.
- Moderne Kunst
- Erich Heckel zum 90. Geburtstag. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1973, S. 12, Kat.-Nr. 3 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Andreas Hüneke, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. I: 1904-1918, München 2017, S. 35, WVZ-Nr. 1907-41 (m. Abb.).
- Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956, S. 109, Kat.-Nr. 79.
- Galerie Kornfeld Auktionen, Mai 1964, Los 411.
- Paul Vogt, Erich Heckel. Œuvre-Katalog der Gemälde, Wandmalerei und Plastik, Recklinghausen 1965, Kat.-Nr. 1907-8.
- Galerie Roman Norbert Ketterer (Hrsg.), Moderne Kunst V, Campione, 1968, Kat.-Nr. 33.

.....

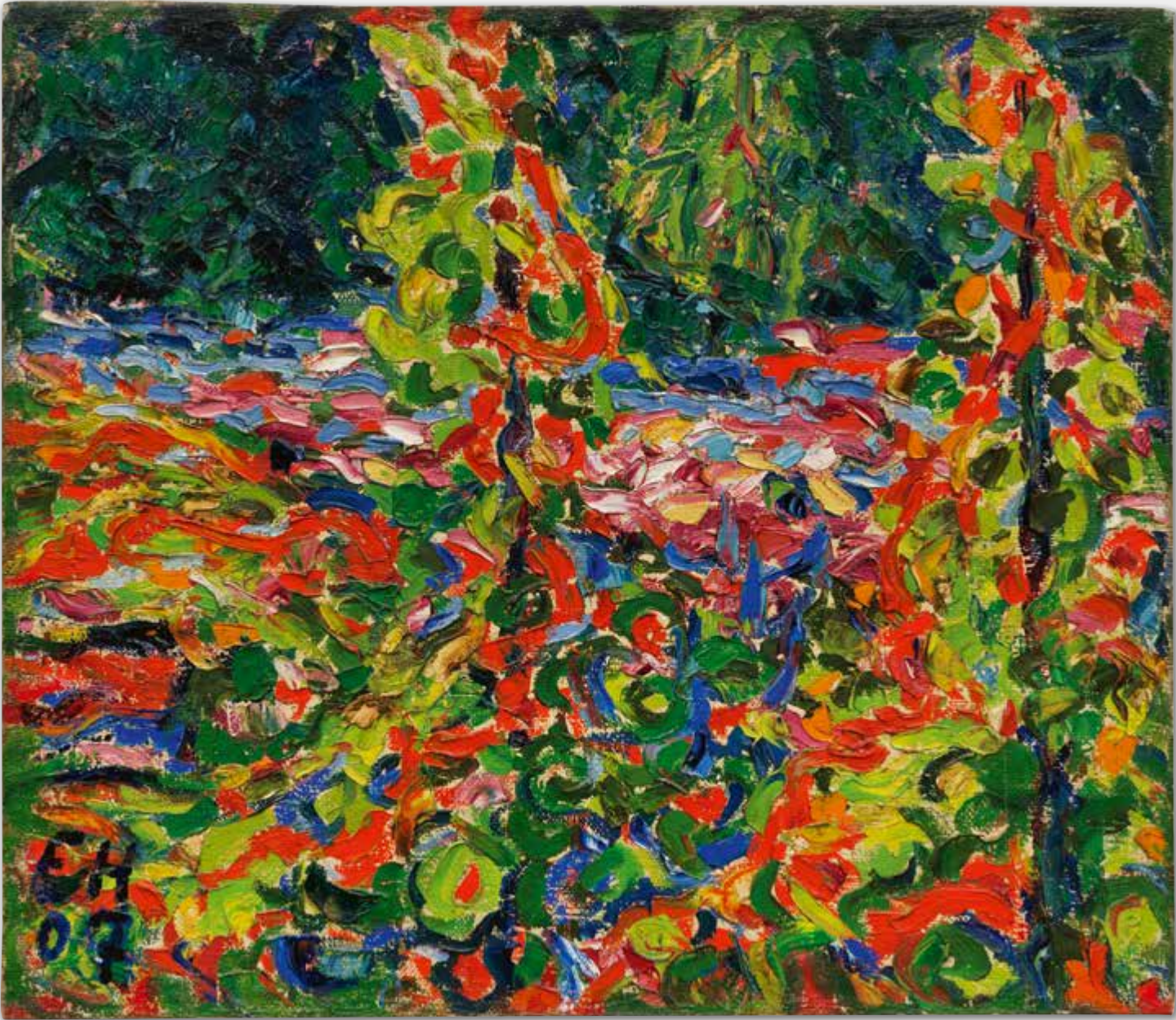
- **Heckel inszeniert mit Komplimentärkontrasten einen wahrhaftigen Farbenrausch**

- **Maximale Auflösung von Form und Farbe**

- **Wegen umfänglicher Kriegsverluste ist eine Landschaft aus dem Jahr 1907 zu besitzen etwas ganz Besonderes**

- **Werke dieser Qualität sind von allergrößter Seltenheit**

.....



Es gibt nur wenige Landschaften dieser herausragenden Qualität von Erich Heckel aus dem Jahr 1907. Schon Paul Vogt musste 1965 den überwiegenden Teil der zwischen 1905 und 1910 entstandenen Gemälde Heckels, so er davon Kenntnis hatte, als zerstört beziehungsweise als Kriegsverlust in sein Werkverzeichnis der Gemälde Erich Heckels eintragen. Und mit dem 2017 erschienenen, von Andreas Hüneke bearbeiteten Werkverzeichnis haben wir die Gewissheit: Eine Landschaft aus dem Jahr 1907 zu besitzen ist also etwas ganz Besonderes.

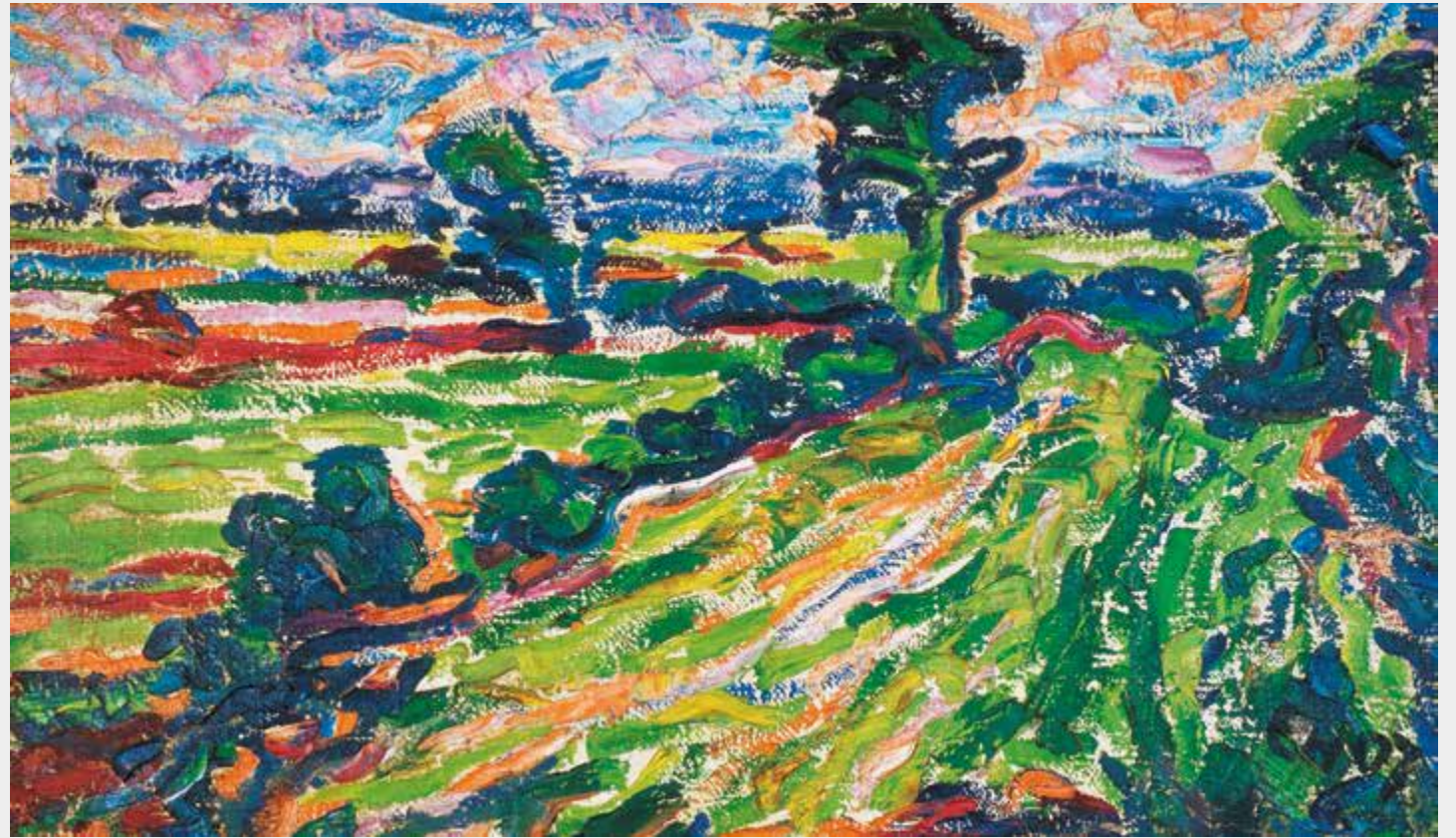
Mitte Mai 1907 trifft Schmidt-Rottluff erstmals in Dangast ein, Ende Juni 1907 erscheint auch Erich Heckel in dem kleinen Fischerdorf am Jadebusen im Oldenburger Land. Dort hat der in Döbeln im sanften Hügelland der Freiberger Mulde geborene Heckel 24-jährig sein erstes Malerparadies gefunden. Der künstlerische Autodidakt, der in Dresden Architektur studiert und im Architekturbüro von Wilhelm Kreis arbeitet, erfährt unter dem weiten Himmel des Oldenburger Landes einen rauschhaften Antrieb. Die legendären Sommerausflüge der „Brücke“-Maler an die Moritzburger Teiche bei Dresden, gemeinhin als Höhepunkt im Schaffen der Künstlergemeinschaft bewertet, setzen zeitlich erst nach Dangast ein, respektive verlaufen in den Jahren 1909 und 1910 parallel.



Karl Schmidt-Rottluff, Windiger Tag, 1907, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Die Bilder Heckels und seines Künstlerfreundes Karl Schmidt-Rottluff, die zwischen 1907 und 1912 in Dangast und Umgebung entstehen, gehören somit zu den großartigsten Landschaftsdarstellungen des deutschen Expressionismus. „Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier findet, eine Intensität, fast zu scharf für die Augen. Dabei sind die Farbakkorde von großer Einfachheit. Malen kann hier eigentlich nur heißen: Verzicht leisten vor der Natur, und es an der richtigen Stelle tun ist vielleicht eine Definition von Kunst,“ schreibt Schmidt-Rottluff 1909 an den Hamburger Richter, Kunstsammler, Mäzen und Kunstkritiker Gustav Schiefler.

Heckels pastoser Pinselduktus erinnert noch stark an den kraftvollen Postimpressionismus eines Vincent van Gogh. Doch die aus ungemischten Primärtönen abgeleitete Farbigkeit entspricht bereits weit eher den Farbrevolten der französischen „Fauves“. In den vier Sommern, die Heckel und Schmidt-Rottluff gemeinsam in Dangast verbringen, entwickelt sich ihr Stil unentwegt weiter: hin zu einer großzügigen Flächigkeit, die sich endgültig von der Funktion der Malerei als Abbild einer wie auch immer gearteten Realität löst. Die Nähe im Malstil zu seinem Freund Karl Schmidt-Rottluff ist offenkundig, während die Wesensunterschiede zwischen den Künstlerfreunden natürlich erhalten bleiben. Ebenso wurden ähnliche Motive dieser Landschaft gewählt. Auch die Technik und die Malweise, etwa der breite, pastose Pinselauftrag oder auch die Verwendung von Malspachtel ähneln sich, und selbst die kräftige Palette ist beiden Künstlern zu eigen. Auch Ernst Ludwig Kirchner entwickelt damals einen ähnlich groben, stakkatoartigen Malstil.



Erich Heckel, Mittag in der Marsch, 1907, Öl auf Leinwand, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Oldenburg. © Nachlass Erich Heckel

„Die Wahl des damals aus einigen Häusern bestehenden Küstendorfes, das sich rühmen kann, der älteste Badeort an der deutschen Nordseeküste zu sein, geschah mehr oder minder zufällig. Erich Heckel weiß zu berichten, dass er Dangast auf einer Spezialkarte im Atlas gefunden hatte, als er mit Schmidt-Rottluff Aufenthaltsmöglichkeiten am Meer erkundete.“

Gerd Wietek, Maler der „Brücke“ in Dangast von 1907 bis 1912, Oldenburg 1957, S. 10.

Erich Heckel malt einen ungewöhnlich farbintensiven Ausschnitt einer Sommerlandschaft und fasst sie in komplementärfarbige Kontraste, die den ruhigen Mittag in der Marsch in optische Glut verwandeln. Vor dem starken Grün einer Busch- und Baum-Hecke erstreckt sich eine von reinen Farben, Rot und Grün, besetzte Ebene. Zwei kleinere, kaum auszumachende Bäume setzt der Künstler, um dem Farbrausch einen perspektivischen Halt zu geben. Die Pinselzüge verwandeln die Oberfläche des Bildes in ein dynamisches Kräftefeld; es entsteht eine Atmosphäre voll künstlerischer Leidenschaft und Spontaneität. Im September 1907 schreibt Heckel an Gustav Schiefler aus Dangast: „Seit ein paar Tagen bin ich wieder hier in Ruhe und Natur, die mir nach den anstrengenden Tagen des Großstadtlebens sehr wohl tut.“ (Heckel an Schiefler, <https://www.kulturstiftung.de/mittag-der-moderne/>) Die hier während der Aufenthalte im Oldenburger Land entstehenden früheren Werke Heckels zeigen einen ernstzunehmenden Künstler mit einer kraftvollen, farbintensiven Palette, der es versteht, dieser an sich flachen Küstenlandschaft mit einer grandiosen Farbdynamik zu huldigen. [MvL]



Erich Heckel, Marschland, 1907, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum, Berlin.
© Nachlass Erich Heckel

MARC CHAGALL

1887 Witebsk – 1985 Saint-Paul-de-Vence

La Femme en rouge. Ca. 1978–1980.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten mit der Stempelsignatur (teilweise nachgezogen).
46 x 27 cm (18.1 x 10.6 in).

Mit einer Fotoexpertise des Comité Marc Chagall vom 19. April 1996.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.12 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/N, F)
\$ 420,000 – 630,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung Schweiz (direkt aus dem Nachlass).
- Privatsammlung Europa (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Liechtenstein.

- **Großartige Liebeserklärung an seine zweite Frau Vava**
- **Ein Gemälde, das mit Blumenstrauß, Liebespaar, Esel und seiner geliebten Vava bedeutsame Motive Chagalls vereint**
- **Die dichte, randfüllende Komposition ist typisch für das fulminante Spätwerk Chagalls**
- **Die Schirn Kunsthalle in Frankfurt a. Main widmete unlängst mit „Chagall. Welt in Aufruhr“ (4.11.2022–19.2.2023) dem Schaffen Chagalls eine wichtige und umfassende Ausstellung**

„In Marc Chagalls Werk scheinen der Fantasie keine Grenzen gesetzt. Er gilt als einer der eigenwilligsten Künstler der Moderne. Farbenfroh. Ausdrucksvoll. Brilliant.“

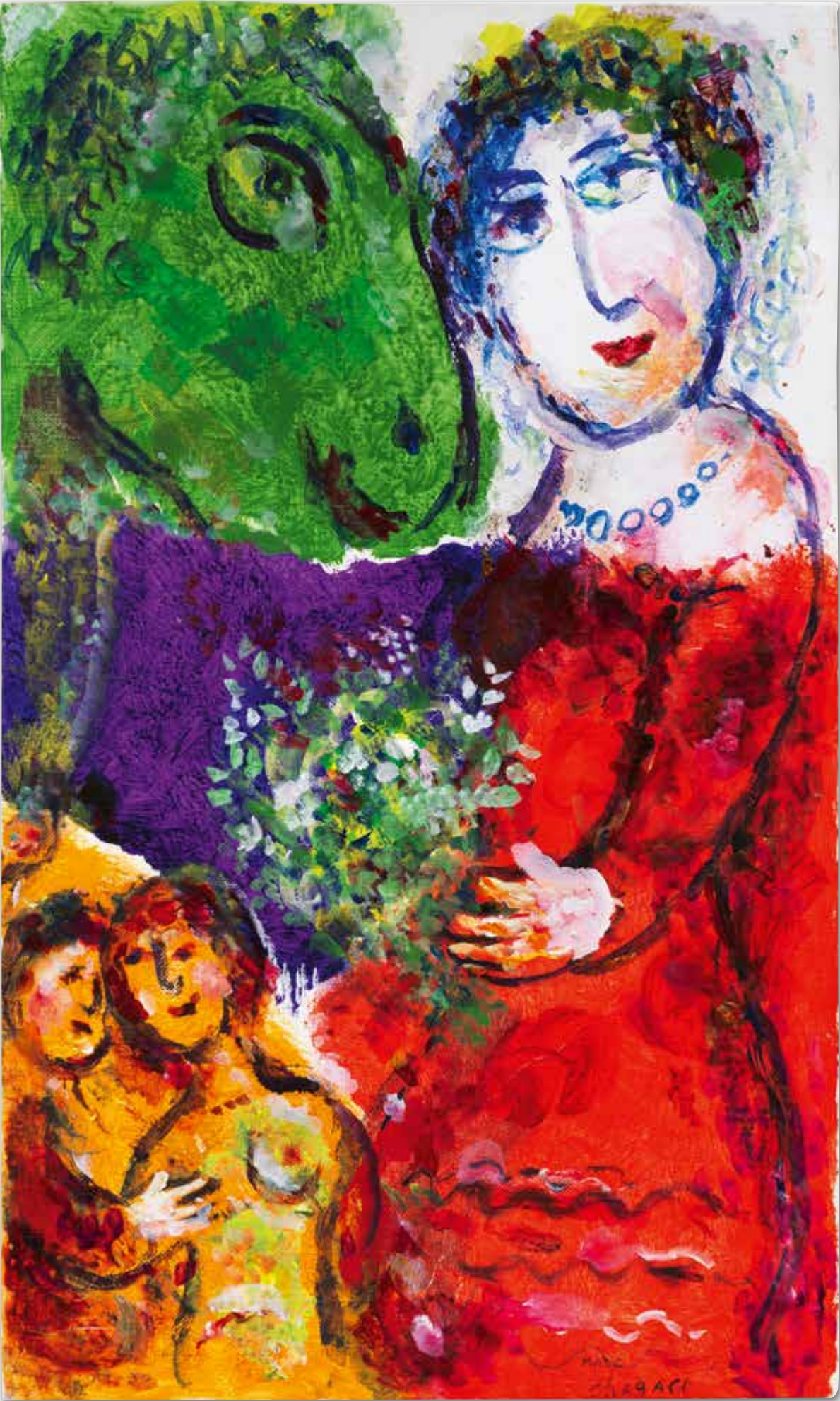
Schirn Kunsthalle, Frankfurt, digitorials.schirn.de/chagall.

Frühe Jahre – zwischen russischer Heimat und Paris

Marc Chagall ist ohne Zweifel einer der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts. 1887 in Witebsk geboren, umspannt sein Leben fast 100 Jahre. Gegen alle Widerstände besucht er die Kaiserliche Schule zur Förderung der Künste in Petersburg, sein Lehrer dort ist Leon Bakst. 1910 ermöglicht ihm ein Gönner die Reise nach Paris. Chagall saugt die Eindrücke dieser für ihn so fremden Stadt auf, lernt u. a. Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, Robert Delaunay, André Lhote und André Dunoyer Segonzac kennen. Schon 1911 kann er im Salon des Indépendants ausstellen und wird 1914 über Apollinaire Herwarth Walden kennenlernen. Der veranstaltet in den Räumen seiner „Sturm“-Galerie in Berlin 1914 die erste Einzelausstellung Chagalls. Die Begegnung mit der französischen Kunst prägt seinen Stil maßgeblich. In der Auseinandersetzung mit den Kubisten und den Farben der Orphisten findet er zu seiner eigenen Ge-

staltung. Zwischen 1914 und 1922 lebt und wirkt er in Russland als Direktor der von ihm begründeten Akademie der schönen Künste in Witebsk. Als Professoren verpflichtet er die Avantgarde Russlands: El Lissitzky, Ivan Pougny und Kasimir Malewitsch. Chagall geht, wie die anderen auch, voll Elan an diese Aufgabe, und wird jedoch enttäuscht.

So verlässt Chagall seine Heimat ein weiteres Mal und kehrt 1922 nach Paris zurück. Fortan lebt er in Frankreich, unterbrochen von den Jahren, die er, um als Jude der Verfolgung und Vernichtung durch die Nazional-sozialisten zu entkommen, glücklicherweise in Amerika verbringen kann. Soweit in aller Kürze ein sicher unvollständiger Lebensabriss, denn die detaillierte Darstellung seiner Lebensstationen würden den hier möglichen Rahmen sprengen.





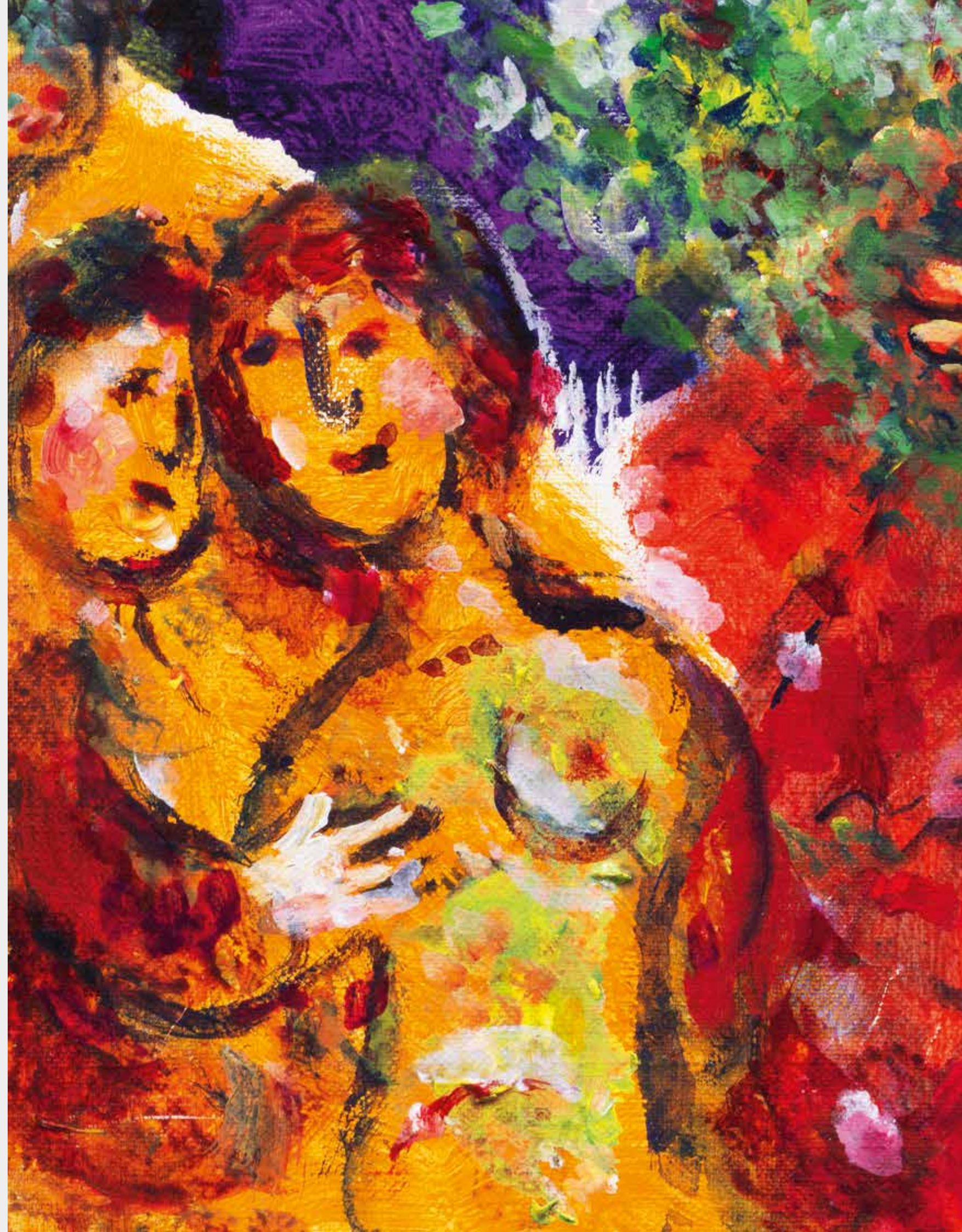
Kunst ist für Chagall ein Frage der Seele und nicht der Form

Chagall spürt nach seiner Rückkehr nach Paris, dass die französische Kunst und damit letztlich die Kunst Europas mit Paris als ihr Zentrum, seit vielen Jahren vor allem mit Formalia hadert. Egal ob man an David, Ingres, Cézanne und seine Nachfolger denkt; nach seiner Ansicht haben sich auch die Kubisten zu sehr mit Fragen der Form beschäftigt. Doch seiner Ansicht nach ist Kunst vor allem ein Frage der Seele und nicht der Form. Marc Chagall findet seine Lösung in der Verbindung der ausschweifenden russische Erzählweise mit einer großen Freiheit der Komposition. Diese folgt nicht mehr logisch nachvollziehbaren Schritten und strikten Theorien. In dieser Hinsicht ist er vielleicht dem Surrealisten Max Ernst sehr nahe. In Chagalls frühen Gemälden mag man noch kubistische und orphistische Einflüsse erkennen. Doch er löst sich bald davon und findet zu seinem ganz individuellen und eigenen Stil. Er hat seinen Stil und seine Themenkreise vergleichsweise früh gefunden hat und fortan vielfältig variiert.

Die großen Themen seiner Bilder

Marc Chagalls Themen bleiben über sein gesamtes Lebenswerk recht konstant. Immer geht von seinem Werk eine große, lyrische Kraft aus, die gespeist ist von den Traditionen der Kulturen, denen er sich tief verbunden fühlt. Das dörfliche Leben seiner Jugend, die biblischen Motive seiner Religion, und die Grundmotive des Lebens wie Geburt, Hochzeit und Tod stehen im Zentrum. Er kann sie in antiken Legenden ebenso wie in einer Hommage an Südfrankreich finden.

Die Liebe steht immer wieder als wichtiges Thema im Mittelpunkt der Darstellung. Er zeigt dabei unverholen seine tiefe Liebe zu seinen eigenen Frauen. Zweimal war Marc Chagall verheiratet. Seine erste Frau Bella heiratet er 1915, sie stirbt 1944 im Exil in den USA unvermittelt an einer Virusinfektion und hinterlässt den Künstler in tiefer Trauer und Einsamkeit. Eine neue innige Liebe findet er er bei Valentina (Vava) Brodsky, die beiden heiraten 1952. Vava ist, ebenso wie zuvor Bella, in Chagalls Gemälden immer wieder dargestellt. So auch in unserem Gemälde. Wie so oft malt Marc Chagall kein Porträt der Person im eigentlichen Sinne, sondern er malt ein Porträt des Gefühls der Liebe. In traumhafter Konstellation ist das Liebespaar wiedergegeben, die übergroße Frau in Rot und ein in Grün gehaltener Esel, der als Alter Ego des Künstlers gedeutet werden kann. Das Gemälde lebt von der für das Spätwerk typischen Dichte der Komposition und ihrer aus sich selbst heraus strahlenden Farbigkeit. Die in seiner Biografie begründete Authentizität der Motive macht Marc Chagalls Kunst so überzeugend. Mit großer Eindringlichkeit und tiefer Überzeugung erzählt Chagall von der Liebe und innigen Zuneigung, in einer Art und Weise, der man sich als Betrachter kaum entziehen kann. [EH]



ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Flowers. 1964.

Farbserigrafie auf Leinwand.
Auf der umgeschlagenen Leinwand monogrammiert, datiert und bezeichnet „Top“. 20,5 x 20,5 cm (8 x 8 in).

 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.14 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R/D, F)
\$ 189,000 – 252,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (seit ca. 20 Jahren).

- 1964 ist ein entscheidendes Jahr in Warhols Karriere: Der renommierte Galerist Leo Castelli nimmt ihn unter Vertrag
- Die „Flowers“ gehören zu den gefragtesten Werken des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt
- Andy Warhols berühmte Serigrafien „Flowers“ sind neben „Marilyn“ und „Mao“ Ikonen der amerikanischen Pop-Art

„The idea is not to live forever, it is to create something that will.“

Andy Warhol

1964 ist ein entscheidendes Jahr für Warhol: Nach einer Reihe ausverkaufter Ausstellungen, die in der „Brillo Box“-Ausstellung in der Stable Gallery gipfelt, nimmt der renommierte Galerist Leo Castelli Warhol in seinen Künstlerkader auf. Für seinen neuen Galeristen entwickelt Warhol im Sommer 1964 die „Flowers“-Serie: in poppigen Farben leuchtende Blüten auf tiefschwarzem Laub in quadratischem Format verschiedener Größen von 5 Inch bis 45 Inch. Die Ausstellung bei Castelli eröffnet im November desselben Jahres in New York und die Galerieräume sind in ein Blütenmeer getaucht. „Die Ausstellung, seine erste mit der Galerie, stellte einen Meilenstein in seiner Karriere dar, da sein erster Versuch, bei Castelli auszustellen, 1961 auf Ablehnung gestoßen war... Jetzt trat er der Galerie bei, die die Crème de la Crème der amerikanischen Avantgarde-Kunst vertrat, darunter so führende Köpfe wie Robert Rauschenberg, Jasper Johns und Frank Stella.“ (Michael Lobel, „In Transition: Warhol’s Flowers“ in: Ausst.-Kat. Andy Warhol Flowers, Eykyn Maclean Gallery, New York 2012, o. S.) Für seine erste Castelli-Ausstellung verzichtete Warhol auf Bilder von Berühmtheiten und Konsumgütern zugunsten einer zukünftigen Ikone, die eher zeitlos als zeitgemäß ist. Das Ausgangsbild für die Blumen stammt aus einer Serie von Farbfotografien von sieben Hibiskusblüten, die in der Juni-Ausgabe 1964 der Zeitschrift Mo-

dern Photography gezeigt und von Patricia Caulfield aufgenommen wurden. Die Fotografin demonstriert hier unterschiedliche visuelle Effekte, die durch verschiedene Belichtungszeiten und Filtereinstellungen entstehen. Die Serialität der Bilder in Modern Photography spricht zweifellos Warhols ausgeprägte Sensibilität für Bildwiederholungen an. Anstatt jedoch eine gesamte Seite des Magazins mit jeweils rechteckigen Blumenbildern zu nehmen, isoliert Warhol eine quadratische Komposition, die vier Blumen aus einem der reproduzierten Fotos enthält, und beschneidet diese. So kann Warhol die Bedingungen der Reproduktion, Variation und Manipulation in seinen Gemälden in mehrteiligen Arrangements letztlich besser kontrollieren. Der Ausschnitt wurde dann auf Acetat übertragen und sein Tonwertumfang polarisiert, um die Schärfe zu erhöhen und die optimale Vorlage für den Siebdruck zu schaffen. Warhol wählt das quadratische Format, weil es keine feste Ausrichtung hat und vier kompositorische Möglichkeiten bietet. Heute sind die „Flowers“ unverkennbar mit Warhol verbunden, damals war dies ein mutiger Themenwechsel in seinem Œuvre. Die „Flowers“ zählen zu Warhols beliebtesten Serien auf dem Auktionsmarkt und erzielen Höchstpreise. Eine größere und die bislang teuerste Version von „Flowers“ erzielte 2022 bei Christie’s 15,8 Millionen US-Dollar. [SM]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Abstrakter Kopf (Konstruktiver Kopf). 1933.

Öl auf Malpappe.
Links unten monogrammiert und rechts unten datiert. Verso mit der Widmung „Für Frau Dora Ritschl mit Verehrung“. Dort zusätzlich signiert und datiert „1934“. 42,5 x 32,2 cm (16.7 x 12.6 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.16 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dorothea „Dora“ Ritschl, geb. Nötzel, Wiesbaden (1934 als Geschenk direkt vom Künstler erhalten, verso mit der Widmung des Künstlers sowie dem handschriftl. Vermerk „Eigent. Ritschl“).
- Wohl Sammlung Otto Ritschl, Wiesbaden (1958 durch Erbschaft von der Vorgenannten).
- Sammlung Karlheinz Gabler, Frankfurt a. Main (1959 vom Vorgenannten erworben, Stuttgarter Kunstkabinett, Stuttgart).
- Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf (1968 erworben, Lempertz, Köln).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ausstellung deutscher und französischer Meisterwerke des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Plastik, Aquarelle, Handzeichnungen, Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 10.11.1968-31.1.1969 (m. Abb., S. 77).

LITERATUR

- Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. II: 1914-1933, München 1992, S. 489, WVZ-Nr. 1435 (m. SW-Abb. der Vorder- und Rückseite).
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat.-Nr. 379 (Titel „Konstruktiver Kopf“, m. Abb., S. 254).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 34. Auktion, Moderne Kunst, 20./21.11.1959, Los 302 (Titel „Konstruktiver Kopf“, m. Abb., Tafel 117, verso mit dem fragment. Etikett sowie handschriftl. Bezeichnungen).
- Kunsthaus Lempertz, Köln, 499. Auktion, Kunst des XX. Jahrhunderts, 30.5.1968, Los 354 (m. Abb., Tafel 3).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 3. Auktion, Moderne Kunst, 8.-10.6.1970, Los 624 (m. Farbab., S. 137).
- Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. II, London 1992, WVZ-Nr. 1435, S. 489f. (m. SW-Abb., S. 489).

.....

- **Durch die besondere, warme, erdige Farbskala ein außergewöhnlich schönes Beispiel aus der wichtigen Werkserie der „Abstrakten Köpfe“**

- **Wie bei einem konstruktiven Gemälde setzt Jawlensky seine Komposition aus geometrischen Grundformen und geraden Linien zusammen**

- **Auf dem Höhepunkt der „Abstrakten Köpfe“ markiert das Werk in seiner maximalen Reduktion auf klare Formen bereits den künstlerischen Aufbruch in die Werkserie der „Meditationen“**

.....

Das Porträt

Das malerische Werk von Alexej von Jawlensky ist in seinem wesentlichen Teil mit dem Porträt verbunden. Stilistisch zunächst in einem realistischen Nachimpressionismus, dem bald darauf ein von intensiver Farbigkeit geprägter Expressionismus folgt, um dann in die beruhigten Bahnen einer kontemplativen Malerei des Übersinnlich-Vergeistigten zu münden, die vor allem von den Meditationen geprägt ist. Es ist das gleiche Motiv eines abstrakten Kopfes, der in Fläche und Kontur einem Bildschema folgt, das Jawlensky in selektiver Durchdringung des Geistigen zu einer visuellen Vollkommenheit führt. In immer neuen Annäherungen an das hinter dem Porträt stehende Gesicht – das Ikon – hat Jawlensky hier ein einmaliges Werk der Durchdringung des Geistig-Abstrahierten geschaffen, das in der Geschichte der Malerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts singulär steht.

Die fast religiöse Versenkung, in der sich der ausübende Maler befand, teilt sich dem Betrachter auf eine distanziert-subtile Weise mit, fern erinnernd an die Ikonenmalerei des orthodoxen Ritus, die in dem schematisch-vergeistigten Bildnis eine visuelle Botschaft der Heilsbringung sieht. Doch Jawlensky geht weit darüber hinaus. Schon in der Variation wird sein eigentliches Anliegen der malerischen Bewältigung dieses schwierigen Themas deutlich. Die Meditationen Jawlenskys können so unter verschiedenen Aspekten gesehen und verinnerlicht werden. Einerseits nach ihrem dezidiert malerischen Ausdruck, zum anderen aber auch nach ihrem geistig-religiösen Anspruch, in dem Alexej von Jawlensky die wesentliche Botschaft seiner Werke sah.



Die herausfordernden 1930er Jahre

In dieser für den Künstler sehr schwierigen und entbehrungsreichen Zeit Anfang der 1930er Jahre ist er nicht nur auf die Unterstützung der „Jawlensky-Gesellschaft“ angewiesen, welche die Frankfurter Malerin, Sammlerin und Galeristin Hanna Bekker vom Rath, seit 1927 eine enge Freundin, im Jahr 1929 gründet, sondern auch auf die Bemühungen und Verkaufserlöse der ab 1924 vornehmlich in Amerika lebenden Emilie Esther Scheyer, oft Emmy und von Jawlensky aufgrund ihrer pech-schwarzen Haare später liebevoll „Galka“ (russ.: Dohle) genannt. Bereits 1916 lernt Jawlensky die jüdische Kunsthändlerin und -sammlerin in der Schweiz kennen, wo er nach seiner Ausweisung aus Deutschland mit Beginn des Ersten Weltkrieges einige Zeit im Exil verbringt. Relativ zurückgezogen lebt er nun in seiner Wiesbadener Wohnung. Zu diesem Zeitpunkt leidet der Künstler schon seit mehreren Jahren an immer wieder aufflammender Arthritis, die seine Bewegungsfreiheit immens einschränkt und ihn zeitweise gar ans Bett fesselt. Ab 1933 wird er in Deutschland zudem angesichts der zunehmenden Ausländerfeindlichkeit mit einem Ausstellungsverbot belegt. In den deshalb wirtschaftlich wie gesundheitlich so problematischen 1930er Jahren erweist sich die enge Freundschaft zu Emmy Galka Scheyer als wahrhaftige Rettung in der Not. Jawlensky schreibt ihr 1932, „Ich leide sehr, aber auch ich lebe – ich liege nicht immer. Ich arbeite sitzend auf mein Bett. Das einzige was ich habe – Arbeit. Aber Wille, Kraft, Nerven und Ekstase sind nottwendig. In meinen Zustand ist das sehr schwer zu besitzen. Aber ich habe Wille und ich liebe, ich liebe Kunst über alles. [...] Ich spreche mit dem Gott, ich bete ihm, in meinen Arbeiten. [...] Ich habe sehr schöne Bilder. Einige sind Kunstwerke. Ausstrallen unglaublich stark ein geheime Leben. Und sind sehr schön.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Die Blaue Vier, Kunstmuseum Bern/Kunstsammlung NRW, Düsseldorf, 1997/98, S. 77).

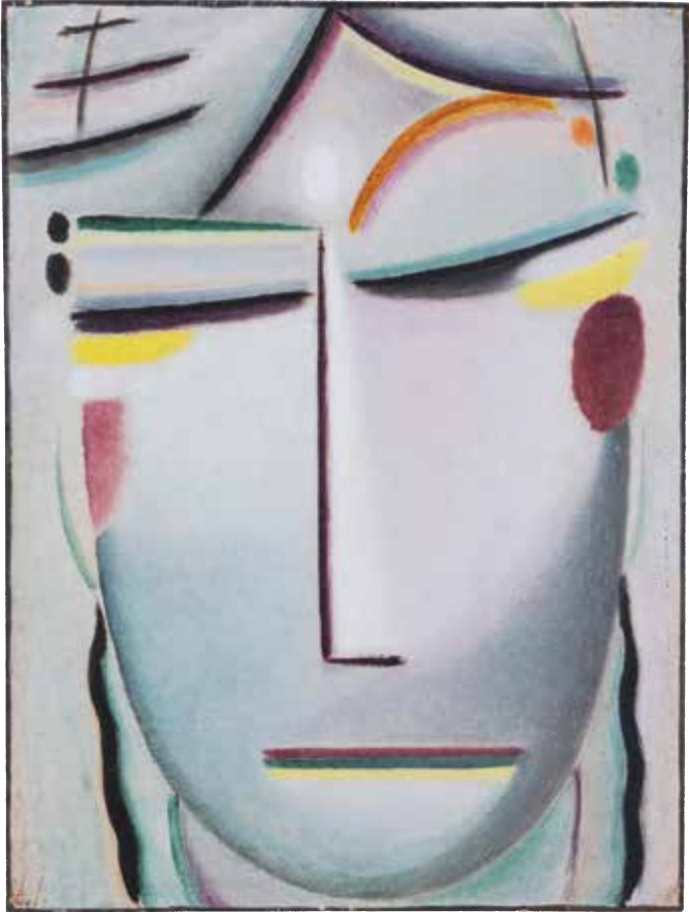
Galka Scheyer und „Die Blaue Vier“

Aufgrund ihrer Leidenschaft für die moderne Kunst betätigt sich Galka Scheyer ab 1924 als Agentin für Jawlensky, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Paul Klee, die sie als Künstlergruppierung mit dem Namen „Die Blaue Vier“ am amerikanischen Kunstmarkt zu etablieren versucht. Sie organisiert Vorträge und Ausstellungen und tatsächlich gelingt es ihr, zwischen 1925 und 1940 insgesamt fast 60 Ölgemälde sowie einige Aquarelle und Lithografien der Künstler zu verkaufen. Mit ihren zarten, den ihr gegebenen Titel widerspiegelnden kühlen Farben dokumentiert die Arbeit als ästhetisch besonders ansprechendes Beispiel der „Abstrakten Köpfe“ die bewusste, durch Jawlenskys Krankheit noch beschleunigte Hinwendung zu einer immer konsequenteren Abstraktion, aus der sich in den darauffolgenden Jahren dann die formal noch freieren, stilleren „Meditationen“ entwickeln. Galka Scheyer ist begeistert von der Kunst der „Blauen Vier“ und insbesondere von Jawlenskys Köpfen schwärmt sie: „Jawlensky hat den menschlichen Kopf als solchen in eine Sprache des abstrakten Lebens transponiert, hat ihn aus seinem Erdendasein herausgehoben, um die Seele und den Geist zu manifestieren. Die neuen Gesetze, die er dabei gefunden hat, sind mathematische. Er hat die Gesetze der anderen Künste in seine Bilder hineingenommen: die Architektur in den Gleichgewichten der Farben, die Musik in den klanglichen Rhythmus der Farben, den Tanz als Linie der Farben, die Skulptur als Form der Farben, die Poesie als Inhalt oder als Wort der Verkündigung der Farben, die Malerei aber als symphonische Zusammenfassung“ (zit. nach: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, S. 106). Die Verbindung Jawlenskys nach Weimar wird durch Emmy Scheyer gefestigt. Neben der Suche nach elementarer bildnerischer Wahrheit, die in dem konstruktiven Aufbau der Arbeiten deutlich wird, ist der Kunst dieser vier Freunde auch eine mystische Grundtendenz gemeinsam. Nicht nur für Kandinsky geht es um den Ausdruck des „großen Geistigen“ in der Kunst, auch Klee formuliert einen klaren Gedanken, um die Kunst von der Aufgabe der Nachahmung zu befreien: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“



Alexej von Jawlensky, Mystischer Kopf: Galka, 1917, Öl auf Papier auf Malkarton, Norton Simon Museum, Pasadena.

Alexej von Jawlensky, Heilandsgesicht: Ruhendes Licht, 1921, Öl auf leinenstrukturiertem Malpapier auf Karton, Museum Wiesbaden.



Alexej von Jawlensky, Abstrakter Kopf: Licht und Finsternis (IX 1925 N. 11), 1925, Öl auf Karton, Museum Wiesbaden.

Das hier angebotene Werk:
Alexej von Jawlensky, Abstrakter Kopf (Konstruktiver Kopf). 1933.



Vom Porträt zu den „Abstrakten Köpfen“

Die ‚abstrakten‘ Köpfe, die Jawlensky in den zwanziger Jahren aus den Porträts heraus entwickelt, dominieren konstruktive Elemente, die die Grundformen von Kreis, Dreieck und Rechteck variieren. Damit entsprechen Jawlenskys Arbeiten den Gestaltungsprinzipien, die auch den Lehren des Bauhauses zugrunde liegen. Oskar Schlemmers Baureliefs etwa drängen sich auf, so eminent plastisch herausgearbeitet erscheint der Kopf, begünstigt durch eine neue Technik der Malweise: Die Farben sind nicht mehr von zarter Durchsichtigkeit, sie werden vielmehr mit stumpfem Pinsel dicht und deckend aneinandergesetzt, so dass eine kompakte und zugleich reich nuancierte Flächenwirkung entsteht. Nur durch sensibel abgeschattierte Farbtöne ist die U-Form des Gesichtes angedeutet. Das die Rundung des Kinns wiederholende Kreissegment schimmert wie ein heller Lichtreflex. Links und rechts der Wangen läuft eine zarte helle Farbspur zum unteren Bildrand herab, eine Reminiszenz an die byzantinisch geprägten Heilands-Gesichter der 1920er Jahre. Über der Waagerechten der geschlossenen Augen steigt wie die schmale Sichel des Mondes die rechte Linie der Augenbraue vor dem Dreieck der Stirn auf, während die in schwachem Rot glimmende Kreisform, links unten, seitlich der Nasenlinie, an die hinter dem Horizont versinkende Abendsonne erinnert.

In ihrer Abstraktion gelingt Jawlensky die Visualisierung dessen, was er in der Erfüllung seiner Bildidee anstrebt. Clemens Weiler schreibt dazu: „Mit dem Kopf ‚Urform‘ hat Jawlensky im Jahre 1918 das Gesicht noch stärker stilisiert und gewissermaßen auf eine Formel gebracht, aber keine tote, sondern eine mit Leben erfüllte.“ (Clemens Weiler, Jawlensky, Köpfe – Gesichte – Meditationen, Hanau 1970, S. 20). Vertrauend auf die einmal gefundene Formel, kommt dem Künstler die Magie der Farbe zuhilfe. Wie die ab 1934 folgenden „Meditationen“, sind die „Abstrakten Köpfe“ Ausdruck eines tief in der Religion verwurzelten Seins auf der Suche nach der Reinheit des Transzendenten, das über die Qual des Alltäglichen hinausweist. Jawlensky findet zurück zu den Ursprüngen russischer Kunst, den Ikonen, deren jeder Individualität entbehrender Ausdruck seiner Idee vom Urbild entgegenkommt. Die vorliegende Arbeit stellt ein außergewöhnlich schönes Beispiel dieser wichtigen Werkserie dar. [CH/MvL]

SEAN SCULLY

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

Cut Ground Blue Grey. 2011.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Rahmenrückwand signiert, datiert und betitelt.
71,8 x 81,5 cm (28.2 x 32 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.18 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 500.000 (R/N, F)
\$ 315,000 – 525,000

PROVENIENZ

- Richard Green Gallery, London.
- Privatsammlung New York (vom Vorgenannten erworben).

- Eine der herausragenden Arbeiten der 2006 begonnenen Werkserie „Cut Ground“
- In diesem Werk fasst Scully die Motivwelt und Essenz seines bisherigen künstlerischen Schaffens zusammen
- Mit ihrer harmonischen, besonders ausgewogenen Gliederung und Farbigkeit ist die Arbeit in Bezug auf Scullys Œuvre absolut beispielhaft
- Arbeiten aus dieser Werkserie befinden sich in der Sammlung des Metropolitan Museum of Art in New York, im Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, und in der Fundación Bancaja in Valencia

„I want my brushstrokes to be full of feeling.“

Sean Scully, zit. nach: Art UK, <https://artuk.org/discover/artworks/wall-of-light-red-summer-145127>.

Von geometrischer Strenge zur sinnlichen Farbfeldmalerei

Bereits in seinem künstlerischen Frühwerk der 1970er Jahre verschreibt sich Sean Scully voll und ganz der Abstraktion. Seine zunächst noch sehr präzisen, streng geometrischen, gleichmäßigen und minimalistischen Streifenkompositionen werden im Laufe der 1980er Jahre malerischer, in den Übergängen freier und sinnlicher. Auf mehreren Reisen nach Mexiko 1980 und 1987–1990 faszinieren den Künstler insbesondere die spektakulären Licht- und Schatteneffekte auf den aus unzähligen Steinblöcken erbauten Etagen der Maya-Ruinen von Yukatan. Fortan wendet sich Scully einer deutlich weniger formalen und weniger streng geometrischen Gliederung als in seinen früheren Arbeiten zu. Es treten nun die glänzende Materialität und Strahlkraft der Ölfarben, der deutlich sichtbare Pinselduktus und die weichen, ganz bewusst unpräzise gearbeiteten Übergänge zwischen den einzelnen Farbbalken und -streifen in den Vordergrund. „The result was a geometry that was less precise, less self-confident, less presumptuous, becoming instead more poetic, more mysterious, more intimate and more truthful.“ (Danilo Eccher, damaliger Direktor des Museo d’Arte Contemporanea di Roma, in: Ausst.-Kat. Sean Scully. A Retrospective, London 2007, S. 13)

Geometrische Gliederung und freier, gestischer Farbauftrag

Scully beginnt seine Arbeiten zunächst mit einer Gliederung in Bleistift oder Ölkreide. Er unterteilt die zu bemalende Bildfläche in mehrere kleinere rechteckige Elemente und schmalere Streifen. Die einzelnen abgegrenzten Flächen werden anschließend mit breitem Pinsel mit mehreren Farbschichten gefüllt. Ab den späten 1990er Jahren fügt Scully seinen Werken dabei eine deutlich emotionalere Dimension hinzu. Durch das Überinanderschichten zahlreicher Farbflächen blitzen an den Übergängen zwischen den einzelnen Streifen und Rechtecken nun kräftige Farben hervor, denn die Abgrenzungen sind alles andere als starr und präzise: Die zuvor eingeteilte Gliederung füllt Scully mit breitem Pinsel und mit gestischen, freien, bewegten, gar rhythmischen Schwüngen. Farben überlagern und mischen sich, verwischen und lassen immer wieder die körperliche, manuelle Arbeit des Künstlers und damit den Entstehungsprozess des Werkes unmittelbar erfahrbar werden: „Natürlich spürt man Zeit in meinem Werk, weil es aus Schichten besteht. Es wird wiederholt übermalt, in verschiedenen Farben und mit unterschiedlichen Gewichten der Farben, immer durch mich selbst, bis irgendwie alles, so elegant oder ungelenk wie es eben ist, am richtigen



Platz ist und dort lebt.“ (Sean Scully in einem Gespräch mit Kevin Power, zit. nach: Kelly Grovier/Kirsten Voigt (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 104). In der hier angebotenen, besonders farbintensiven Arbeit liegen kühle und warme Farbflächen dicht nebeneinander. Warmes Orange trifft auf frisches Hellblau, kräftiges Rapsgelb auf tiefes Nachtblau. Dunklere Farbtafeln verhelfen ihren helleren, kräftig gelben Nachbarn zu ungeahnter Strahlkraft und ergeben ein reizvolles, sattes und nuanciertes wie auch spannungsreiches Mosaik mit prachtvoller, zart glänzender malerischer Oberfläche.

„Brushstrokes full of feeling“. Mark Rothko und Sean Scully
Während Scullys akkurate Geradlinigkeit u. a. mit der Malerei Piet Mondrians in Verbindung gebracht werden kann, ist in seiner zeitintensiven, physischen Schichtung der Farben der starke Einfluss des amerikanischen abstrakten Expressionismus erkennbar, insbesondere der vibrierenden Farbfelder Mark Rothkos. Dessen Kunst lernt Scully erstmals in seinen frühen Zwanzigern während eines Ausstellungsbesuches im Museum of Modern Art in New York kennen und setzt sich mit dieser nach seiner Emigration in die USA in den späten 1970er Jahren intensiv auseinander.

Wie Rothko ist auch Scully geradezu besessen von der Wirkung von Farben und der Beziehung zwischen ihnen, ihrem kontrastreichen Zusammenspiel, durch das Emotionen und Stimmungen erzeugt und übermittelt werden können. „I want my brushstrokes to be full of feeling“, sagt der Künstler selbst (S. Scully, zit. nach: Art UK, <https://artuk.org/discover/artworks/wall-of-light-red-summer-145127>). Scully erklärt: „Ich bin überzeugt, dass die Abstraktion dazu da ist und war, tiefe Emotion zu verkörpern. Ich glaube, das ist ihre Aufgabe in der Geschichte der Kunst.“ (S. Scully, 2012, zit. nach: Kelly Grovier/Kirsten Voigt (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 280).



Unterzeichnung: Sean Scully im Atelier.



Farbschichten über Farbschichten: Sean Scully im Atelier.

Von „Wall of Light“ zu „Cut Ground“

Trotz der vermeintlichen Ähnlichkeiten und Parallelen in den Werken Sean Scullys sind die Arbeiten aufgrund ihrer formalen Charakteristiken gruppierbar und können jeweils einer bestimmten Werkserie zugeordnet werden. Beispielsweise bestehen die Werke der „Robe“-Serie aus gleich großen, ordentlich nebeneinanderliegenden und übereinandergestapelten Rechtecken. Scullys „Doric“-Werke unterliegen der Dreiteiligkeit des Triptychons, die „Mirror“-Bilder enthalten Bezüge zum Diptychon und die „Landline“-Werkserie der 2000er Jahre ist in ihrer Übersetzung des klassischen Landschaftsbilds auf rein horizontal verlaufende Farbbahnen begrenzt.

In Scullys wohl berühmtester Werkserie „Wall of Light“ setzt der Künstler ab den späten 1990er Jahren nahezu gleichgroße Farbblocke zu gleichmäßigeren, formal sehr harmonischen Kompositionen zusammen. Die Linien werden weicher, der Duktus malerischer und die einzelnen – eigentlich verdeckten – Farbschichten bekommen in den Zwischenräumen der Farbfelder ihren Auftritt und erstrahlen. Darin liegt die Verwandtschaft zu der 2006 begonnen Werkreihe „Cut Ground“, zu der auch die hier angebotene Arbeit gehört. Ihre Ausdruckskraft entsteht im Malprozess, baut sich sozusagen ‚geologisch‘, wie einzelne Gesteinsschichten langsam von der untersten Malschicht zur Oberfläche auf. Die fertiggestellte Komposition enthält durch die Sichtbarkeit der zugrunde liegenden Farbschichten eine gewisse emotional aufgeladene Tiefenwirkung. Im Unterschied zum gleichmäßigeren Bildaufbau der „Wall of Light“-Werke, enthalten die „Cut Ground“-Arbeiten auch sehr schmale Streifen, welche die Komposition dynamisieren und stärker in Bewegung versetzen. Die unterschiedlich breiten Farbstreifen laufen in verschiedene Richtungen: Die schmaleren, vertikal verlaufenden Streifen im Zentrum treffen auf breitere, horizontal gesetzte Farbbalken und geben so eine gewisse Lesart und den Energiefluss des Bildes vor, der durch den sinnlichen Pinselduktus einen zusätzlichen Bewegungsmoment suggeriert.

Es entsteht eine meisterliche Synthese aus formaler Strenge, architektonischer Komposition, lockerer und doch energiegeladener Pinselführung sowie vibrierender, intuitiver Farbigkeit. Damit verkörpert das hier angebotene Werk der „Cut Ground“-Serie die Essenz von Scullys künstlerischem Schaffen, von den Anfängen der 1980er Jahre bis hin zu den höchst sinnlichen, lebendigen Bildern der jüngeren Schaffensphasen. Mit dem ikonischen Korpus aus nebeneinanderliegenden und übereinandergestapelten, kurzen und längeren, kalt- und warmtonigen, helleren und dunkleren, leuchtkräftigen und zartfarbigen, in schmale Streifen und breite Blöcke geschnittenen Farbfeldern kulminieren die besten Charakteristiken von Scullys Kunst, seiner Hingabe und seinem unerbittlichen Einsatz für die abstrakte Malerei.



London bis Guangzhou

Nach zwei frühen Nominierungen für den renommierten Turner-Preis 1989 und 1993 (jedoch ohne Auszeichnung) ist Scullys bedeutender Beitrag zur Geschichte der abstrakten Malerei heute unumstritten. Seine Arbeiten befinden sich heute weltweit in den renommiertesten internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, das Metropolitan Museum of Art und das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, die National Gallery of Art, Washington, D.C., die Londoner Tate Gallery, die Albertina in Wien und das Guangdong Museum of Art, Guangzhou. Insbesondere seine Erfolge der letzten Jahre zeigen, dass sich Scullys Schaffen bereits einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts erobert hat und die Entwicklungen der zeitgenössischen Abstraktion auch weiterhin nachhaltig beeinflusst. 2013 wird er Mitglied der Royal Academy of Arts, 2014/15 wird Scully als erster westlicher Künstler überhaupt mit einer umfassenden, retrospektiven Überblickschau in China geehrt, die sowohl in Schanghai als auch in Peking gezeigt wird. Allein in den letzten paar Jahren werden seine Arbeiten in mehr als einem Dutzend Einzelausstellungen in Europa und den Vereinigten Staaten gezeigt, u. a. im Thorvaldsen Museum in Kopenhagen (2023), in der groß angelegten Werkschau „Sean Scully. The Shape of Ideas“ im Philadelphia Museum of Art (2022), in der National Gallery in London und in der Albertina in Wien (2019) sowie im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington, D. C. (2018/19). [CH]



Sean Scully, Cut Ground, 2006, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum of Art, New York. © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / IVARO, Dublin.

ANTONY GORMLEY

1950 London – lebt und arbeitet in London

Big Witness. 2013.

Eisenguss.
308 x 63,5 x 45 cm (121.2 x 25 x 17.7 in).

Antony Gormley sieht die stetige Veränderung der Patina als eine natürliche Reaktion des Materials auf das Wetter und andere Umweltfaktoren. Über die Jahre hinweg entsteht - wie bei seinen so berühmten Arbeiten im öffentlichen Raum - eine natürliche, ästhetisch besonders reizvolle, orangerote Rostpatina, die Gormley schon bei der Konzeption und der Auswahl der Materialitäten intendiert und durch die einmal mehr die Beziehung zwischen Mensch und Raum, zwischen Skulptur und Umgebung aufgegriffen wird.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.20 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 700.000 (R/D, F)
\$ 420,000 – 735,000

PROVENIENZ

- Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (2013 vom Vorgenannten erworben).

Körper und Raum

Bereits seit fast fünf Jahrzehnten befasst sich der britische Bildhauer Sir Antony Gormley in seinen Skulpturen und Installationen mit der Beziehung zwischen dem menschlichen Körper und dessen räumlichem Umfeld. „I found the body right at the beginning“, erklärt der Künstler selbst (A. Gormley, zit. nach: Louise Cohen, As I See It, 19.10.2016, <https://www.royalacademy.org>). Für seine ersten Kunstwerke hüllt er 1973 die liegenden Körper seiner Freunde in mit Gips getränkte Bettlaken ein, sodass das getrocknete Laken schließlich als leere Hülle das Volumen und die Umrisse der menschlichen Körper nachformen. Seitdem beschäftigt sich sein gesamtes künstlerisches Schaffen durch eine kritische Auseinandersetzung mit seinem eigenen Körper und später auch dem Körper anderer Menschen mit existenziellen Fragen, die sich stets um die Verortung des Menschen im Verhältnis zur Natur, zu Raum und Kosmos drehen. Dabei ist es Gormleys Anliegen, mit der Betrachtung seiner Kunstwerke und damit mit dem Raum, in dem sich die Arbeiten befinden, einen Ort zu schaffen, an dem sich der Betrachter oder die Betrachterin mit sich selbst, mit der eigenen Existenz, mit Verhaltensweisen, Gedanken und Gefühlen auseinandersetzt. Die Betrachter und Betrachterinnen sind für die Werke von großer Bedeutung. In jedem rufen die Skulpturen unterschiedliche innere Zustände und Emotionen hervor, erklärt der Künstler selbst: „I want to use material mass and the orthogonal forms of the built environment to evoke internal states. [The sculptures are] incomplete without the subjective witness of the citizen: each work in its different way calls on him/her to simultaneously project and recognise internal affinities in the attitude carried by the block piles.“ (A. Gormley, 2019, zit. nach: <https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/stand>)

- Für den Innen- wie auch für den Außenbereich konzipiert
- Aus der Werkgruppe der „Big Blockworks“ (2012–2017)
- Nicht nur das Werk selbst, sondern auch die reizvolle orangerote Rostpatina spiegelt in der Reaktion auf äußere Umwelteinflüsse die Essenz von Gormleys gesamtem künstlerischen Schaffen, seinen Überlegungen zu Figur und Raum, wider
- Die Skulpturen des Künstlers befinden sich weltweit in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter die Tate Gallery und die Royal Academy in London, das San Francisco Museum of Modern Art und das Museum of Contemporary Art in Los Angeles
- Bis zum 3. März 2024 zeigt das Musée Rodin in Paris die umfassende Einzelausstellung „Antony Gormley. Critical Mass“
- Der Turner-Preisträger wird durch die renommierte Galerie Thaddaeus Ropac vertreten





Antony Gormley, Angel of the North, 1997, Stahl, außerhalb der Stadt Gateshead, Großbritannien. Foto: Sally Ann Norman. © Antony Gormley

„Angel of the North“. Antony Gormleys Arbeiten im öffentlichen Raum

Für seine früheren Arbeiten lässt der Künstler oftmals noch seinen eigenen Körper durch Gipsabücke abformen, bspw. für die Skulpturen-Installation „Another Place“ (1997), die zu Gormleys bekanntesten Werken gehört. „Another Place“ entsteht für eine vom Landschaftsverband Stade initiierte Gemeinschaftsausstellung des Cuxhavener Kunstvereins und wird 1997 zunächst im deutschen Wattenmeer und anschließend auch in Stavanger in Norwegen aufgestellt. Seit 2005 ist die Installation permanent am Strand von Crosby in der Nähe von Liverpool zu sehen.

Gormleys wohl bekannteste öffentliche Arbeit ist die monumentale Stahlskulptur „Angel of the North“ (1998), eine menschenähnliche Figur mit ausladenden Flügeln, die mit 20 Metern Höhe bereits über große Entfernungen hinweg sichtbar ist. Auf der Autobahn M1 von Süden kommend auf dem Weg Richtung Newcastle im Norden Englands scheint sie auf einem kleinen Hügel thronend die gesamte Gegend zu überblicken. Mit diesem geflügelten Werk, das sich an der Stelle eines früheren Kohlebergwerks befindet, will Gormley den Menschen dieser Region in unseren postindustriellen Zeiten ein Gefühl von Hoffnung vermitteln und an eine vergangene Ära – an die vielen Menschen erinnern, die in den vergangen 300 Jahren unter der Erde gearbeitet haben.

Später entstehen Installationen wie „Clearing“ (2004–2019), in denen Gormley einen begehbaren Raum mit einer mehrere Kilometer langen, zu Kreisen geschwungenen schmalen Aluminiumröhre füllt und die Besucher und Besucherinnen damit zwingt, über Teile der Installation zu steigen, sich unter der Röhre hindurchzuducken und sich so gegenüber dem Ausstellungsraum immer wieder neu zu positionieren. 2007 füllt Gormley für seine Ausstellung „Blind Light“ in der renommierten Londoner Hayward Gallery einen gläsernen Raum mit dichtem Nebel, in dem die ihn betretenden Besucher und Besucherinnen nach wenigen Schritten vollends zu verschwinden scheinen. Wie viele von Gormleys Arbeiten stellt auch diese Arbeit die Art und Weise in Frage, mit der sich der Mensch durch die moderne Welt bewegt: oftmals ohne sich des eigenen Körpers oder der Umwelt und Umgebung um uns herum bewusst zu sein.

Die „Big Blockworks“ und „Big Witness“

Wie in seinen Installationen und den berühmten Arbeiten im öffentlichen Raum beschäftigen sich auch Gormleys abstrahierte Skulpturen immer schon mit Mensch und Raum. Ausgehend von seinen früheren, nach dem eigenen Körper abgeformten Werken, unterziehen sich die Arbeiten im Laufe der Jahre einer größeren Abstrahierung. Das hier angebotene Werk gehört zu der 2012 begonnenen Werkgruppe „Big Blockworks“. Die aus kantigen Kuben zusammengesetzten Figuren erinnern zunächst an übereinandergestapelte Bauklötze oder an überdimensionale physische Pixel. Doch auch in diesen Arbeiten ist Gormleys stets intendierter Bezug zum Menschlichen, seine Andeutung einer Körperform erkennbar. Der unterste Kubus verkörpert die Füße, und auch Kopf, Schultern, Hüfte und sogar verschränkte Arme lassen sich in den minimalistischen, streng geometrischen Würfelformen entdecken, die eigentlich so weit wie nur irgend möglich von den geschwungenen und detaillierten anatomischen Gliedmaßen des menschlichen Körpers entfernt und ihm doch so ähnlich sind.



Antony Gormley, Arbeiten aus der Werkreihe „Big Blockworks“ in der Ausstellung „STAND“, Philadelphia Museum of Art, 2019. © Antony Gormley





2019 sind noch monumentaler, jedoch vergleichbare „Blockwork“-Arbeiten Zentrum der Ausstellung „STAND“ im Philadelphia Museum of Art. Wie auch in der hier angebotenen Arbeit fordern die monumentalen abstrahierten Körperformen den Betrachter zu einer Auseinandersetzung mit sich selbst heraus. Diese Kraft, diese besondere Fähigkeit seiner Skulpturen attestiert Gormley auch der Bildhauerei im Allgemeinen: „I think sculpture is good for those of us who are alive to feel more alive, to sense the brilliant miracle of being and possessing a precious human existence. And I hope that sculpture can in some way concentrate our sense of being, of being alive, of having feeling and thinking powers.“ (A. Gormley, zit. nach: Lehmbruck Museum, 13.2.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=elgJd5iwEt8>) Zu diesem Gedanken passt auch Gormleys Umgang mit der durch äußere Einflüsse, durch Wetter und Umweltfaktoren hervorgerufene Veränderung der Patina seiner sowohl für den Innen- als auch für den Außenraum konzipierten Eisenguss-Skulpturen. Über die Jahre hinweg entsteht eine natürliche, ästhetisch besonders reizvolle, orangerote Rostpatina, die Gormley schon bei der Konzeption und der Auswahl der Materialitäten intendiert und welche einmal mehr die Beziehung zwischen Mensch und Raum, zwischen Skulptur und Umgebung thematisiert.

Über 30 Jahre anhaltende, internationale Wertschätzung

Antony Gormley studiert in den 1960er und 1970er Jahren Archäologie und Kunstgeschichte am Trinity College der University of Cambridge und Bildhauerei am Central Saint Martins College of Art and Design sowie am Goldsmiths College in London. Bereits seit den 1990er Jahren zählt Gormley zu den bedeutendsten zeitgenössischen Bildhauern. Insbesondere seine im öffentlichen Raum präsentierten monumentalen Skulpturen haben dem Künstler zu großer, internationaler Bekanntheit verholfen. Schon 1994 erhält er den renommierten Turner Prize, 1997 den Order of the British Empire (OBE) und 2013, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, den Praemium Imperiale der Japan Art Association für Bildhauerei. Seit 2003 ist er Mitglied der Royal Academy in London. 2014 wird er von Queen Elizabeth II. zum Ritter geschlagen. Seine Zeichnungen und Skulpturen sind Teil bedeutender internationaler Museen. Allein in diesem Jahr bespielt der britische Künstler das TAG Art Museum in Qingdao (China) und das Lehmbruck Museum in Duisburg mit groß angelegten Einzelausstellungen. Bis zum 3. März 2024 ist seine umfassende Ausstellung „Critical Mass“ im Musée Rodin in Paris zu sehen. Frühere Einzelausstellungen zeigen u. a. die Royal Academy of Arts in London (2019), die Uffizien in Florenz und das Philadelphia Museum of Art (2019), das Long Museum in Schanghai (2017), die National Portrait Gallery in London (2016), die Hamburger Deichtorhallen (2012), die Malmö Konsthall (1993) und das Louisiana Museum in Humlebæk (1989). [CH]

„What is iron? Iron is the core of this planet, it’s what gives us our magnetic field, it’s what gives this planet its specific gravity. For me this is a concentrated earth material and I use it with absolute respect but also purpose [...] to make you aware of everything that you have in terms of freedoms of movement, of existing in time, existing in time in a biological sense, and these objects that are, essentially, industrial fossils, existing in time of a much greater span.“

Anthony Gormley, 2022, zit. nach: Lehmbruck Museum, 25.1.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MrusJhhNr5E>.

Antony Gormley in seiner Ausstellung „Living Time“, 2023, TAG Art Museum, Qingdao, Foto: Chao Qixuan. © Antony Gormley, © Chao Qixuan



KONRAD KLAPHECK

UND DER EINZIGARTIGE „SOUND“ SEINER BILDER

„Ich beschloß, ein ganzes System aus den Maschinenthemen aufzubauen und meine Biographie durch sie zu erzählen.“

Konrad Klapheck, zit. nach: Menschen und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Recklinghausen 2006, S. 85.

Kunstwerke sind nicht nur die Produkte, sondern auch der Spiegel menschlicher Imagination. Sie sind Charaktere, zeigen nicht nur die individuelle Bildsprache, das charakteristische Form- und Farbempfinden des Künstlers, sondern geben darüber hinaus Einblick in das ganz persönliche geistig-emotionale Empfinden ihres Schöpfers. Der Hamburger Maler Daniel Richter hat in einem Interview einmal betont, wie absolut unterschätzt und schwierig es sei, als Maler seinen eigenen „Sound“ zu finden. Es geht um diesen unverwechselbar eigenen Charakter, den aus den immer gleichen malerischen Mitteln Farbe und Leinwand gewonnenen Eigenwert aus Form und Inhalt. Das Ringen darum, die weiße Leinwand zumindest in Teilen mit etwas Neuem und Eigenem zu füllen. Jenes charakteristische Empfinden, das in jeder Arbeit mitschwingt und dem gesamten malerischen Werk eines Künstlers seinen unverwechselbaren Charakter gibt. Sobald es einem Künstler gelingt, sich aus den Fesseln der kunsthistorischen Tradition zu befreien und souverän etwas vollkommen Eigenes zu wagen, ist das dabei Geschaffene meist von besonderer Qualität. Konrad Klapheck ist hier ein herausragendes Beispiel, seine in surrealer Supergegenständlichkeit auf die Leinwand gesetzten Gegenstände, die aufgrund ihrer hohen assoziativen Dichte modernen Sinnbildern gleichen, sind – formal wie inhaltlich – von einem vollkommen unverwechselbaren Charakter und einer unvergleichlichen Modernität. Klapheck hat ab den 1950er Jahren in perfektionistischer Feinmalerei seinen ganz eigenen „Sound“ auf die Leinwand gebracht. Er malt konsequent gegenständlich in einem gestisch-abstrakt dominierten Umfeld und konserviert in der Kombination aus gemaltem Gegenstand, verfremdenden Elementen und menschlich-emotionalen Titeln persönliche und zugleich existenzielle Gefühlswelten, die von Kindheitserinnerungen bis zu abstrakten Jenseitsvorstellungen reichen. Die in unserem Evening Sale angebotenen Arbeiten etwa schlagen den Bogen von Klaphecks „Lamento“, dem leuchtend roten Feuerlöschkasten als Klagebild nach dem Tod seiner Mutter, über die „Jagd nach dem Glück“, dem riesengroß auf die Leinwand gesetzten Motorrad als personifiziertem Jugendtraum von Schnelligkeit, Lässigkeit und Freiheit, bis hin zu „Die Rettung“, dem Schlüssel, der als Sinnbild für das Tor zur Freiheit, aber auch zu einem himmlischen Jenseits gelesen werden kann.

Konrad Klapheck hat nicht nur den dargestellten Gegenständen, sondern auch seiner Malerei eine Seele gegeben und seine Gemälde damit zu faszinierend-komplexen Abbildern abstrakter Gedankengänge und Gefühlswelten gemacht. Klapheck, der die direkte Darstellung des Menschen aus seinem Schaffen bis auf sein kurzes Spätwerk konsequent ausgeklammert hat, ist mit seinen „Maschinenbildern“ zum Maler

unseres Menschseins geworden. Denn es steht für ihn nie allein der Gegenstand, sondern immer der durch diesen repräsentierte Mensch im Zentrum: „[...] ich [bin] gefragt worden: ‚Ja, Sie haben doch so entzückende Kinder, wollen Sie nicht die mal malen? Und warum klammern Sie den Menschen aus?‘ Und damals habe ich immer gedacht: Aber der Mensch steht doch im Zentrum meines Werkes, er ist doch das Thema! Aber ich benutze die Instrumente, deren sich der Mensch bedient. Seit der Steinzeit hat sich der Mensch Selbstbildnisse geschaffen, vom ersten Steinkeil angefangen bis zum Computer von heute.“ (K. Klapheck, 2002, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, München 2013, S. 114). Als Konrad Klapheck, der geniale Beobachter unseres Alltags, in diesem Sommer 2023 gestorben ist, wurde wieder einmal offenbar, dass seine Kunst in keine Schublade passt, keiner Stil- oder Kunstrichtung klar zuzuordnen ist. Die Presse tat sich in ihren Nachrufen schwer mit der sprachlichen Charakterisierung dieses aus surreal-realen Bildwelten bestehenden Ausnahmewerkes, das nicht verglichen werden kann, sondern vielmehr verstanden werden muss. Aus einer Vielzahl von Anregungen hat Klapheck etwas vollkommen Neues geschaffen. Grundlegende Anregungen lieferten sicherlich die Werke der Surrealisten um Marcel Duchamp und René Magritte und deren ironische Auseinandersetzung mit den Gegenständen des Alltags, auch sein Lehrer Bruno Goller, und natürlich auch die amerikanische Pop-Art. Deren Entwicklung ab Ende der 1950er Jahre hat Konrad Klapheck zwar mitverfolgt, doch sein künstlerisches Schaffen unterscheidet sich klar davon, da er seinen gemalten Gegenständen einen vermenschlichten Charakter gibt und auf diese Weise vielmehr das Individuelle inszeniert als das austauschbar Serielle.

Klaphecks Malerei, von der eine einzigartige Aura ausgeht, muss optisch wie emotional erlebt werden. In ihrer jeglichen manuellen Duktus verneinenden technischen Perfektion wirkt sie wie vom Himmel gefallen. Die Gemälde lassen nichts von ihrem zeitraubenden, äußerst akribischen Schaffensprozess mehr erahnen. Umso mehr freut es uns, dass wir in dieser Auktion mit „Die Jagd nach dem Glück“, „Lamento“ und „Die Rettung“ nicht nur drei herausragende Gemälde Konrad Klaphecks, sondern auch die dazugehörigen, teils auf Leinwand ausgeführten, formatgleichen „Vorzeichnungen“ anbieten können. Sie sind, wie Konrad Klapheck es selbst einmal gesagt hat, die faszinierenden „Zeugen meines Ringens mit ihrem Schweißgeruch des verzweifelten Suchens und Tastens“ (K. Klapheck, 1982), die uns einen geradezu intimen Einblick gewähren in den in seinem Frühwerk noch unter der Malerei verborgenen Schöpfungsakt, ohne den es Klaphecks faszinierend surreal-reale Bildwelten jedoch nicht gäbe. [JS]

Konrad Klapheck, Mai 2000. Foto: Benjamin Katz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Lamento. 1986.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen betitelt.
152 x 103,5 cm (59.8 x 40.7 in).
Die Arbeit ist unter der Werknummer 282 im Archiv des Künstlers registriert.
Wir danken Rabbinerin Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Auskunft.

Los 12 und Los 13 werden zunächst einzeln und im Anschluss erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.

 Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Galerie Lelong, Paris/Zürich/New York (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Süddeutschland (nach 2002 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Klapheck. Presentazione di Arturo Schwarz mit Beiträgen von André Breton, Annie Le Brun und Werner Schmalenbach, Mailand 2002, S.14of. (m. Abb.).
- Mensch und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele Recklinghausen 2006, S. 91 (m. Abb.).

Konrad Klapheck – Meister des Maschinenbildes

Konrad Klapheck ist der Erfinder und unangefochtene Meister des Maschinenbildes. 1955 hat er sein erstes Schreibmaschinengemälde geschaffen und damit den entscheidenden Ausgangspunkt für sein weiteres Werk gefunden, das fortan Nähmaschinen, Bügeleisen, Wasserkessel, Telefone, Rollschuhe und weitere Gegenstände des häuslichen Alltags in den Fokus rückt. Durch Monumentalisierung, Ausschnitthaftigkeit, Isolation und Neukombination verfremdet Klapheck diese stummen Helfer und inszeniert sie aller Alltäglichkeit entrückt als isolierte Protagonisten. Mit seinen real-surrealen Bildwelten hat Klapheck die Malerei des Fotorealismus und der Pop-Art in Teilen vorweggenommen und zugleich überwunden.

- „Lamento“ – ein in Supergegenständlichkeit auf die Leinwand gesetzter roter Feuerlöschkasten als Sinnbild des menschlichen Daseins
- Ein faszinierendes malerisches Spiel mit der optischen Täuschung, ein modernes Trompe-l’Œil
- Im Todesjahr von Klaphecks Mutter entstanden, ist das feuerrote Klagebild „Lamento“ ein herausragendes, von existenziellen Fragestellungen durchdrungenes Werk
- Von musealer Qualität
- Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Seltene Gelegenheit das Gemälde und die formatgleiche Zeichnung in einer Auktion zu erwerben



Klaphecks Maschinenbilder – „Supergegenständlichkeit“ als Spiegel menschlicher Existenz

Es ist diese besondere Detailschärfe und Sachlichkeit der Darstellung in Kombination mit verfremdenden Elementen und oftmals menschlich-emotionalisierenden Bildtiteln, die das Empfinden des Betrachters zwischen Nähe und Distanz oszillieren lässt. Klaphecks Gegenstände werden anders als die Gegenstände der Pop-Art nicht auf ihre reine Objekthaftigkeit, ihren industriellen Seriencharakter reduziert, sondern Klapheck erschafft unverwechselbare Gegenstandscharaktere, die ein weites Panorama von Assoziationen und Emotionen auslösen und damit zu Sinnbildern unseres menschlichen Daseins werden. Klapheck selbst hat jene Menschhaftigkeit seiner in „Supergegenständlichkeit“ auf die Leinwand gesetzten Gegenstände und Maschinen folgendermaßen beschrieben: „[...] ich [bin] natürlich manchmal, besonders von älteren Menschen, von den Freundinnen meiner Mutter oder meiner Schwiegermutter, gefragt worden: ‚Ja, Sie haben doch so entzückende Kinder, wollen Sie nicht die mal malen? Und warum klammern Sie den Menschen aus?‘ Und damals habe ich immer gedacht: Aber der Mensch steht doch im Zentrum meines Werkes, er ist doch das Thema! Aber ich benutze die Instrumente, deren sich der Mensch bedient. Seit der Steinzeit hat sich der Mensch Selbstbildnisse geschaffen, vom ersten Steinkeil angefangen bis zum Computer von heute. Der Mensch spiegelt sich ja in den Gebrauchsgegenständen, die er geschaffen hat.“ (K. Klapheck, 2002, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, München 2013, S. 114) Klaphecks sezierendem Blick auf seine alltägliche Umwelt entgeht nichts und er beschließt „ein ganzes System aus den Maschinenthemen aufzubauen und [seine] Biographie durch sie zu erzählen.“ (K. Klapheck, zit. nach: Mensch und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Bonn 2006, S. 85) Klaphecks zunehmend interpretierende Titel weisen den Weg von teils politisch-autoritär assoziierten Maschinenbildern wie „Der Chef“ (Kunstmuseum Düsseldorf), „Der Diktator“ (Museum Ludwig, Köln) oder „Der Krieg“ (Kunstsammlungen Nordrhein Westfalen, Düsseldorf) über weiblich-mütterlich assoziierte Haushaltsgeräte in „Die Supermutter“ oder „Der Hausdrache“ bis hin zu den Fahrrädern, Motorrädern und Rollschuhen, in denen Klapheck Erinnerungen an seine eigene Jugend und die seiner Kinder künstlerisch niederschreibt.



Samuel van Hoogstraten, Trompe l'Œil, 1666-1678, Öl auf Leinwand, Metropolitan Museum of Art, New York.

Klaphecks „Lamento“ – Ein modernes Meisterwerk zwischen Realität und Fiktion

Das Besondere an dem vorliegenden Gemälde ist seine Trompe-l'Œil-Haftigkeit, die Klaphecks Supergegenständlichkeit zu einer faszinierenden optischen Täuschung steigert. Denn hier hängt nicht etwa eine von Klaphecks Schreibmaschinen an der Wand, oder eines seiner Bügeleisen oder Wasserkocher, die sich allesamt durch ihre Hängung klar als Kunst zu erkennen geben, sondern ein in maximaler Perfektion gemalter Feuerlöschkasten mit großem schwarzen Drehventil, langem roten, sich platzsparend im Holzkasten windenden Löschschlauch samt Spritzaufsatz. Auch in der Realität ist ein Feuerlöschkasten an der Wand angebracht, und so ist Klapheck in „Lamento“ ein besonders subtiles Spiel an der Schnittstelle von Realität und Fiktion gelungen. Seit der Renaissance entstehen Gemälde, die Realität vortäuschen, die durch die malerische Fiktion von Dreidimensionalität vorgeben, Realität zu sein, etwa in Form von fiktiven Fensterausblicken oder an die Wand gehefteten Gegenständen. Klapheck hat in minutiöser Feinmalerei die dreidimensionale Illusion täuschend echt herausgearbeitet, geradezu fesselnd ist die räumliche Präsenz, die durch den Schlagschatten von Gehäuse und Schlauch auf der strahlend gelben Rückwand des Löschkastens hervorgerufen wird. Auch der rote Rahmen des Kastens ist gemalt und maximiert auf diese Weise die haptische Präsenz des dargestellten Objektes. Allein die Übergröße der Darstellung, die Steigerung des Gegenstandes in ein surreal anmutendes übergroßes Format ist es, welche die perfekte Fiktion bricht und den Gegenstand als Kunst zu erkennen gibt. Zwar verweigert sich Klaphecks Feinmalerei prinzipiell jeglichem sichtbaren Pinselduktus und präsentiert uns den Gegenstand auf einzigartige Weise zugleich klar und entrückt, einem naturwissenschaftlichen Präparat ähnlich, hinter Glas konserviert. In „Lamento“ hat Klapheck aber seine supergegenständliche Malweise in Form einer optischen Täuschung auf die Spitze getrieben. Hier lotet er den schmalen Grad zwischen Realität und Fiktion bis an ein Maximum aus und so ist es letztlich neben der den Gegenstand verfremdenden Übergröße der Darstellung gerade Klaphecks Supergegenständlichkeit, die schärfer, sezierender und präziser als jede Realität ist, welche die optische Täuschung als faszinierenden malerischen Kunstgriff zu erkennen gibt.

„Ich versuche meinen Bildern eine glatte Oberfläche zu geben, sie sollen aussehen, als wären sie nicht von Menschenhand gemacht. Ich ziehe über meine Leidenschaften eine Schicht von Eis, um ihnen größere Dauer zu verleihen.“

Konrad Klapheck, zit. nach: Konrad Klapheck, Ausst.-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1974, S. 36.\b

Klaphecks „Lamento“ – Supergegenständliches Sinnbild des menschlichen Lebens

1986 stirbt die Mutter des Künstlers und Konrad Klapheck malt unser feuerrotes Klagebild des „Lamento“, ein kraftvoller optischer Aufschrei. Klaphecks Mutter war die wohl prägendste Person in seinem Leben, verständnisvoll und beherrschend, liebevoll und einengend zugleich. Ihr waren die weiblich-mütterlich assoziierten Haushaltsgeräte der vorangegangenen Jahre – wie „Die Supermutter“ und der „Hausdrache“ – gewidmet. Sie war verwitwet, der Vater war bereits 1939 gestorben und Konrad der einzige Sohn. Der aufgewickelte und in den Feuerlöschkasten gezwängte Schlauch ist also für Klapheck – wie auch bereits in seiner Arbeit „Repression“ aus dem Jahr 1973 – auch ein Sinnbild der Anpassung. Klaphecks Malerei ist auf faszinierende Weise klar und geheimnisvoll zugleich, sie fesselt durch die sachlich-kühle Objektivität der Darstellung in Kombination mit einer subjektiv-emotionalen Assoziationsdichte, die der Künstler seinen Charaktergegenständen meist durch die Wahl emotional aufgeladener Werkittel mit auf den Weg gibt. „Lamento“ beschreibt in einem Wort das Klagen über die oft schmerzvollen Herausforderungen des Lebens, die kleinen Stolpersteine und die qualvollen, großen Prüfungen, die unser aller Leben bis zum Tod für uns bereit hält. Sie machen unser menschliches Dasein aus, gehören dazu und bringen uns doch allzuoft aus der Fassung, lassen uns stillstehen in der Klage oder im Schmerz, lassen uns lamentieren und für eine gewisse Zeit von unserem Weg abkommen. Der sich in den engen Grenzen des Kastens windende, sich teils verknötende und damit selbst blockierende rote Schlauch wird damit nicht nur zu einem Sinnbild der Anpassung, sondern auch zu einem Sinnbild der emotionalen Komplexität unserer menschlichen Existenz. Wie eine blutdurchströmte Nabelschnur wird er im Glaskasten vor uns zur Schau gestellt und wirkt teils zerknickt, verknötet, von den klaren Grenzen des Kastens in seine Schranken gewiesen.

Das feuerwehrrote Gemälde „Lamento“ ist eines der herausragendsten Beispiele dafür, dass Klaphecks faszinierende Malerei eben nicht allein technisch perfektionierte Stillebenmalerei ist, sie nicht nur einer in sachlich-kühler Verfremdung inszenierten Realität huldigt, sondern sie darüber hinaus aufgrund ihrer hohen assoziativen Dichte Auslöser eines hoch komplexen, subjektiv-emotionalen Empfindens ist. Klaphecks „Lamento“ konfrontiert uns hoch verdichtet mit existenziellen Fragestellungen und setzt komplexe Reflexionen über Bedeutung, Sinn und Grenzen unseres Daseins in Gang.

Konrad Klapheck hat mit seinen kühl-entrückten gegenständlichen Schöpfungen, die sich durch ihre hohe assoziative Dichte auszeichnen, letztlich René Magrittes berühmten Satz „Ceci n'est pas une pipe“ künstlerisch auf die Spitze getrieben. [JS]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Lamento. 1986.

Kohle, Graphit und farbige Kreide auf Pergaminpapier.
Rechts oben signiert und datiert. 150,8 x 101 cm (59.3 x 39.7 in), blattgroß. [JS]
Los 12 und Los 13 werden zunächst einzeln und im Anschluss erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.

 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 (R/D, F)
\$ 42,000 – 63,000

PROVENIENZ

- Kunsthandel Marion Gr̄cic-Ziersch, Modern Kunst, M̄nchen
(auf der Rahmenr̄ckwand mit dem Etikett, wohl bis 1994, Villa Grisebach, Auktion 40, 25.11.1994).
- Privatsammlung S̄ddeutschland (wohl 1994 beim Vorgenannten erworben).

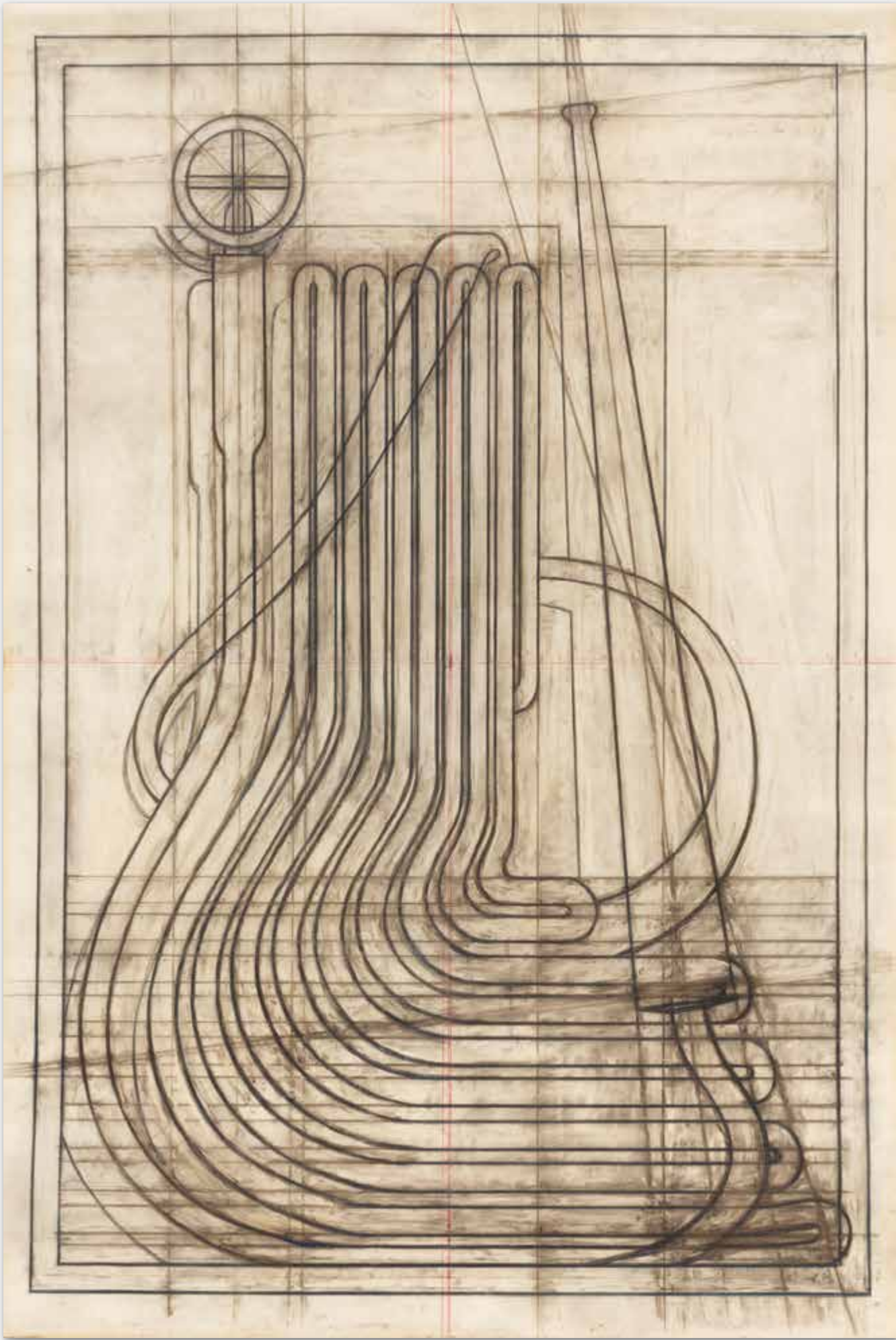
LITERATUR

- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 40, Moderne Kunst, Los 64 (m. Abb.).

- **Seltene Gelegenheit, die Vorzeichnung und das dazugehörige Gemälde gemeinsam in einer Auktion zu erwerben**
- **In seinen großformatigen „Vorzeichnungen“ hat Klapheck seine perfekten Kompositionen in Originalgröße aus einem komplexen Liniengefüge entwickelt und auf die Leinwand übertragen**
- **Faszinierendes Zeugnis der einzigartigen Konstruktions- und Arbeitsweise des jüngst verstorbenen Ausnahmekünstlers**
- **Klaphecks Zeichnungen sind die „Zeugen [seines] Ringens mit ihrem Schweißgeruch des verzweifelten Suchens und Tastens“ (K. Klapheck, 1982)**
- **„Die Zeichnung dient [...] zunächst nur der Vorbereitung. Sie hat manchmal ihren ganz eigenen Reiz, aber deshalb sollte man sie nicht für besser oder für weniger gut halten als das fertige Gemälde.“ (K. Klapheck, 2007)**
- **Seit fast 30 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung**

„Ich begann nun stets, indem ich mit Rotstift die senkrechte und die waagrechte Mittellinie auf die Leinwand zog [...]. Nun gab es zahlreiche Verbote: Keine Linie durfte durch den Kreuzungspunkt laufen, kein Schnittpunkt zweier Kohlelinien auf das Rotstiftkreuz fallen. Alle Abstände zwischen den Schnittpunkten auf dem Kreuz mussten sich in ihrer Länge unterscheiden, keiner auch nicht als Summe zweier Abstände durfte sich wiederholen. Ich arbeitete jetzt mit dem Zollstock [...] und wenn die Verkürzungsprobleme der Perspektive hinzukamen wurde der Taschenrechner mein Hauptinstrument. Und wozu das Ganze? Ich wollte die größtmögliche Spannung, die größtmögliche Assymetrie erreichen.“

Konrad Klapheck, Über meine Zeichnungen, 1982, in: Klapheck, Bilder und Texte, Düsseldorf 2013, S. 51



ALFONS WALDE

1891 Oberndorf – 1958 Kitzbühel

Winter in Tirol. Um 1930.

Öl auf Malpappe.
Rechts unten signiert. 42 x 59,3 cm (16,5 x 23,3 in).
Die schriftliche Bestätigung des Archivs Alfons Walde lag bei Drucklegung noch nicht vor.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17,26 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)
\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

- **Alfons Walde gelingt es, die Landschaft seiner Heimat in ihrer schönen Rauheit zu charakterisieren**
- **In für seine Zeit ungewöhnlicher Anonymisierung formuliert er das Urtypische der Menschen**
- **Walde ist der unangefochtene Meister der Winterlandschaft und hat mit seinen Bildern ein eigenes Genre geschaffen**

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

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

Alfons Walde ist eine Ausnahmeerscheinung in der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, die sich zwischen Ismen und Manifesten bewegt und oftmals mehr Überbau als Substanz hat. Er schafft einen bodenständigen, dennoch forminnovativen, lokalen, durch seine Qualität aber zugleich internationalen Stil. Es ist eine kraftvolle plastische Monumentalität, mit der er seine tägliche Umgebung ausgestaltet und damit künstlerisch überhöht. Sucht man nach Vergleichen seiner grandiosen Wiedergabe der eindrucksvollen Landschaft der Alpen muss man den Werdegang Alfons Waldes genauer betrachten.





Einflüsse aus seiner Wiener Zeit

1891 kommt Walde in Oberndorf zur Welt, er wächst in Kitzbühel auf, wo sein Vater als Zeichenlehrer arbeitet. Von 1910 bis 1914 studiert er an der Technischen Hochschule in Wien Architektur und setzt gleichzeitig seine Ausbildung als Maler fort. In der Donaumetropole findet er in dem Architekt Robert Örley einen wichtigen Förderer, der ihm die Wiener Kunstszene erschließt. Walde verkehrt in Künstlerkreisen um Egon Schiele und Gustav Klimt, die auf jeden Fall für sein weiteres Schaffen richtungsweisend sind. So ist die starke Aufsicht auf das Sujet vergleichbar mit Bildlösungen, die Egon Schiele gefunden hat; bei Walde wird sie sich fest in seinen Werken verankern. Weitere Einflüsse erfährt er durch Ferdinand Hodler. Hodler nimmt seit der Jahrhundertwende mehrfach an Ausstellungen der Wiener Secession teil und wird zum korrespondierenden Mitglied der Wiener Secession ernannt. Alfons Walde selbst ist 1913 mit vier Bauernbildern in der Ausstellung der Wiener Secession vertreten. Auch wenn Hodler während Alfons Waldes Wiener Studienjahren nicht persönlich in Wien ist, kann man doch davon ausgehen, dass er sich mit Hodlers Werk, das im Kreis der Wiener Secession hoch geschätzt ist, auseinandersetzt. Ferdinand Hodler inszeniert in seinen Gemälden die Berge in einer völlig neuen Weise. Sie stehen als mystischer Sehnsuchtsort am Horizont. Von diesen Gebirgszügen geht eine anziehende Strahlkraft aus, die direkt durch die besondere, strahlende Farbwahl erzeugt wird. Alfons Walde kreierte in seinen verschneiten Bergmotiven eine gleiche Aura, in die er entindividualisierte Figuren stellt. Walde ist damit ein neues Genre der Darstellung der Heimat geglückt.

Mit Beginn des Ersten Weltkrieges wird Alfons Walde unvermittelt gezwungen, seine Studienzeit zu unterbrechen: Von 1914 bis 1917 nimmt er als Tiroler Kaiserschütze aktiv am Hochgebirgskrieg in den hart umkämpften Dolomiten teil. Nach dem Militärdienst nimmt er sein Architekturstudium in Wien wieder auf und kehrt aber dann ins heimatische Kitzbühel zurück.

Ferdinand Hodler, Thunersee mit Stockhornkette, 1913, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Ferdinand Hodler, Der Niesen, 1910, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel.

Walde – der unangefochtene Meister der Winterlandschaft

Alfons Walde findet hier in seiner unmittelbaren Umgebung die Motive, die fast sein gesamtes künstlerisches Werk kennzeichnen: das alpenländische Tirol mit seinen kleinen Bergdörfern und deren urchiglichen Bewohnern. Das erdverbundene Tirolerische schildert Walde wie kein Zweiter mit seinem pastosen Pinselstrich in einer Weise, die ihm zeitig Beachtung gesichert hat. Seine Gestalten sind fest umrissen, fast grob. Seine hermetische und anonymisierte Gestaltung der Figuren lässt im Unterton die Rauheit und Schwierigkeiten des bäuerlichen Lebens anklingen, doch ist die strahlende Schönheit der Bergnatur und die von allem Städtischen unbefleckte Gegenwart der Szenerie erhaben und übermächtig.

Gerade die Einfachheit der Stilmittel, die hier dem kargen Sujet zugutekommen, haben Walde zu einem der herausragenden Maler alpenländischer Folklore gemacht. Waldes Malweise ist, wie auch hier, stellenweise sehr pastos. In die kulissenhafte, gedämpfte Schneelandschaft mit den großzügigen Weißhöhen lässt er scherschnittartig die blauen Schatten der Häuser fallen. Der matte und bisweilen pastose sowie fast reliefartig zu nennende Farbauftrag ist typisch für sein Arbeiten. Alfons Walde, der zu seinen Lebzeiten von der österreichischen Kunstgeschichte unbeachtet blieb, ist inzwischen endgültig in den Rang gehoben, der ihm gebührt. [EH]



Walchensee, aufgehender Mond. 1922.

Öl auf Leinwand.
Unten mittig signiert und datiert. 80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in). [AR]

 *Auflufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.28 h ± 20 Min.*

€ 500.000 – 700.000 (R/N)
\$ 525.000 – 735.000

- PROVENIENZ
- Dr. Arthur Rosin, Berlin/New York (in den 1920er Jahren direkt vom Künstler erworben).
 - Karen Gutmann, geb. Rosin, New York (wohl durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).
 - The Leo and Karen Gutmann Foundation, New York.
 - Privatsammlung Europa (2002 vom Vorgenannten erworben, Sotheby’s, London, 9.10.2002, Los 7).
 - Privatsammlung Schweiz (2010 vom Vorgenannten erworben, Sotheby’s, London, 22.6.2010, Los 31).
 - Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

- AUSSTELLUNG
- Corinth- Ausstellung, Einhundertsiebenzig Bilder aus Privatbesitz ausgestellt im ehemaligen Kronprinzenpalais, Nationalgalerie, Berlin 1923, Kat.-Nr. 95.
 - Lovis Corinth, Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis, Nationalgalerie Berlin, 1926, Kat.-Nr. 343.
 - Curt Valentin Gallery, New York, 1953, Kat.-Nr. 12 (hier unter dem Titel „Moon Landscape“).
 - European Masters of Our Time, Museum of Fine Arts, Boston, 1957, Kat.-Nr. 28 (m. Abb. Tafel 90, verso m. Ausstellungsetikett).
 - Lovis Corinth: Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie, Regensburg, Apr.-Juni 1986; Kunsthalle Bremen, Juni-Aug. 1986, Kat.-Nr. 47 (m. Farbabb.).

- LITERATUR
- Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992, WVZ-Nr. 874 (m. SW-Abb. S. 812).
 - Howard Devree, Boston Challenge. Two Shows Expound Modern Movement, in: The New York Times, New York, 20.10.1957 (m. Abb.).

- ARCHIVALIEN
- Schriftwechsel zur Sonderausstellung zum 65. Geburtstag des Künstlers 1923, SMB-ZA, I/NG 603, fol. 225f, 258.

-
- **In Farbe und Form entfesselt**es Meisterwerk: **Walchensee-Landschaften bilden den Höhepunkt in Lovis Corinth’s Œuvre**
 - **Ein Nachtbild, der im Mondlicht liegende See inspiriert Corinth zu rauschender Farbigkeit**
 - **Herausragendes und zugleich ungewöhnlich großes Format**
 - **Walchensee-Landschaften gehören zu den gefragtesten Werken des Künstlers und bilden das große Finale eines intensiv bewegten, künstlerischen Lebens**
 - **Bereits 1923 in der Einzelausstellung des Künstlers in der Nationalgalerie in Berlin ausgestellt**
 - **Weitere Walchensee-Landschaften befinden sich im Städel Museum in Frankfurt am Main, der Neuen Nationalgalerie Berlin und in der Pinakothek der Moderne in München**
-

Lovis Corinth reist mit seiner Familie 1918 zum ersten Mal nach Urfeld, um seinen 60. Geburtstag zu feiern; sie wohnen im „Hotel Fischer am See“. Im Jahr darauf erwirbt Charlotte Berend-Corinth begeistert von der Gebirgslandschaft ein Grundstück, auf dem sie ein Holzhaus mit Blick auf den Walchensee errichten lässt. Sie erinnert sich, wie sehr die Aussicht ihren Mann beeindruckt hat: „Lovis war sogleich von der Schönheit der Landschaft – vom Zauber des Walchensees, der Bergkulisse, des Lichts und der Luft gepackt.“ (Charlotte Behrendt-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1958, S. 25f.)





Das ungewöhnlich großformatige Gemälde ist eine jener virtuoson Ansichten, die der Künstler von der Terrasse aus, von dem erhöhten Standort des Feriendomizils auf das Panorama, wiedergibt. Ein Nacht-bild, ein vom Mond mystisch beleuchteter See, was die Aussicht zu einem emotionalen Erlebnis werden lässt und den Künstler zu einer der großartigen Walchensee-Landschaften voll rauschender Farb-igkeit inspiriert. Im Vordergrund schildert Corinth die steil abfallende Wiese, die zum See führt, auf dessen Oberfläche sich das nächtliche Licht des Mondes spiegelt, das Gehöft wie im Tageslicht erscheinen lässt. Im Hintergrund verläuft die Bergkette, deren Gipfel sich im bewegten Himmel verlieren. Rechts am Hang steht eine kolossale Lärche, ein Akzent, den der Maler auch in anderen Werken virtuos zur perspektivischen Gliederung einsetzt. Mit impulsivem Pinselduk-tus legt er die Farbschichten übereinander: Dunkle Farbflächen kon-trastieren mit kräftigen Blau-, Grün- und Violetttönen. Die Land-schaftsdarstellungen des Walchensees, von unterschiedlichen Blickpunkten und zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten aufge-nommen, bilden einen Höhepunkt im Schaffen Corinths. Insgesamt 16-mal hält sich der Berliner Secessionist bis kurz vor seinem Tode im Juli 1925 hier auf, meist wochenlang und zu allen Jahreszeiten, vorwiegend im Sommer.

„In dieser Zeit schlugen die Bilder vom Walchensee eminent ein“, erinnert sich der Künstler selbst. „Ich arbeitete an diesen Motiven unentwegt weiter, so sehr auch die Friedensstimmung unserer Kunst hinderlich war. Endlich war doch meine Kunst wichtiger für mich als all die politischen Handlungen, zumal wir unsere Lage nicht verbes-sern konnten. Die Zeit des Krieges und die Zeit des von siegreichen Feinden diktierten Friedens war eigentlich eine Reihe von Tatsachen, welche überraschend anders eintrafen, als wir uns gedacht hatten. Es wurde niemals mehr verkauft als gerade nach dem Zusammen-bruch. Es wurden einem förmlich die Bilder von der Staffelei gerissen, und niemals blühten die Ausstellungen im ganzen Deutschland mehr denn jetzt. Dass unsere Bilder gegen das schlechte Geld als wertvol-lere Sachwerte angesehen wurden, blieb demnach als Tatsache be- stehen. Aber auch im idealen Sinne machte meine Kunst einen gro-ßen Fortschritt. Meine Produktionskraft war größer denn je. Gerade beim Niedergang des Krieges errang ich durch die Motive des Wal-chensees über den Maßen große Erfolge, im finanziellen Sinne und im idealen. Jeder Berliner wollte ein Bild aus jener bayrischen Gebirgsecke besitzen, und so kam es, daß ich nebst dem Stilleben ein Spezialist für diesen schönen Winkel vom Walchensee wurde. Auch die Galerien wollten durchaus diese Bilder haben.“ (Lovis Corinth, Selbstbiographie, Leipzig 1993. S. 204f.)



Lovis Corinth, Walchensee, Blick auf Wetterstein, 1921, Öl auf Leinwand, Saarländmuseum, Saarbrücken.



Corinth malt auf der Terrasse, 1921.

Auf intensivste Weise verbinden sich seine körperlichen und seeli-schen Befindlichkeiten mit den Bildern, die einem Tagebucheintrag gleich sein Leben und eine Summe des Sehens schildern. Diese betont subjektive Wahrnehmung reicht über die impressionistische Manier der Wiedergabe wechselnder atmosphärischer Erscheinungen hinaus und gelangt durch einen impulsiven, zuweilen abstrakten Pinselduk-tus zu expressiv freien Ausdrucksformen. Sie spiegeln die technische und motivische Entwicklung seiner Malerei wider. Curt Glaser, Kunst-historiker und passionierter Sammler – er besitzt ein Aquarell mit Walchenseemotiv –, schreibt zu diesen Werken: „Er malt nicht die Schönheit des Walchensees, malt nicht ein Stück Natur, [...] sondern er gibt seiner Vision von der Wirklichkeit Gestalt in Formen und Farben [...]. Es gibt innerhalb dieser Bilder nicht Himmel und Wasser, nicht Berge und Wiesen, nicht Bäume und Häuser, es gibt nur eine überall einheitliche farbige Materie, ein lückenloses Gewebe aus anschwellenden Farben und wieder verklingenden Tönen.“ (Curt Glaser, Lovis Corinth, in: Kunst und Künstler, Nr. 20, 1922, S. 232, zit. nach: Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee. Vision und Realität, Ostdeutsche Galerie Regensburg / Kunsthalle Bremen, Regensburg 1986, S. 96).

Der Walchensee ist der größte und mit 192 Metern tiefste Gebirgssee Deutschlands. Sein Wasser ist zu allen Jahreszeiten kalt und klar in seinem schwarzgrünen Colorit, also kein See, der zum Baden einlädt. Eingebettet zwischen Jochberg, Herzogstand und Heimgarten im Norden und den schroffen Felsenrücken des Karwendel im Süden liegt der höchste der Seen des bayerischen Oberlands. Es wachsen noch kräftige Buchen in der Nähe des Wassers, darüber erstrecken sich Bergwälder aus Fichten und Tannen bis an die Felsen, wo alles endet. „Der See wechselt in rätselhaften Farben und Stimmungen“, schreibt Corinth im März 1921: „Bald blitzt er wie ein Smaragd, bald wird er blau wie ein Saphir und dann glitzern Amethyste im Ring mit der gewaltigen Einfassung von alten, schwarzen Tannen, die sich noch schwärzer in dem klaren Wasser spiegeln.“ (zit. nach Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, S. 21) Mit den Jahren wird Corinth zum Chronisten, der den See immer und immer wieder porträtiert, sein Wechselspiel notiert, meistens ohne Menschen, häufig mit einer Lärche im Vordergrund oder wie hier den Bauernhof am Rande des Wassers, emotional aufgewühlt und doch spontan mit seiner ganzen Könnerschaft ‚hingeworfen‘.

Lovis Corinths Walchensee-Bilder bilden aber auch das ‚große Finale‘ eines bewegten künstlerischen Lebens. Für Corinth ist der Walchen-see Erholung, ein Wechselbad von Gefühlen mitten in der Natur, die Erfahrung einer rauen Natur. Und Corinth malt den undramatisch

bezwingenden, deutlichen Kontrast zur Hässlichkeit seiner Stadt Berlin, die seit 1901 sein Lebensmittelpunkt ist. Corinth setzt sich den Wetter-stimmungen und den Rätseln des Sees lustvoll aus, lässt sich gleichsam einnehmen von der zerzausten Natur. Nur so entstehen diese meta-physischen Landschaften, kraftvolle Visionen, in denen Corinth Impres-sion und Expression zu verschmelzen vermag wie kaum ein zweiter Künstler.

Bereits die zeitgenössische Kritik überschlug sich in den Lobeshymnen auf diese Werke, etwa der Kunstkritiker und Schriftsteller Paul Fechter, der 1926 schreibt: „Corinth löst die Dinge und die Luft, in der sie stehen, je länger desto mehr in eine Farbe auf, die ihm ebenfalls, je länger desto mehr, nicht nur Farbe, sondern reines Gefühl wird. Corinth gelingt, ohne daß er selbst ahnt, was er tut, das eigentlich expressionistische Wunder, die Transsubstantiation des Materials; die Farbe wird unter seinen Händen nicht nur Träger des Gefühls, sondern wird beinahe selbst Gefühl. Man rührt hier an Dinge, die sich schwer begrifflich fassen lassen, zumal sie in einer so begriffsfernen, antibegrifflichen Seele wie der Corinths vor sich gegangen sind. Die Welt wurde dem Alternden ein seltsam schwebendes Spiel von glanzvoll traurigen Farben und Tönen, in denen und hinter denen das sehnsüchtige Fühlen des Menschen in die Welt hinein, die Farben durchleuchtend, mitschwang – und in den Aquarellen aus der späten Zeit löste er eigentlich auch die Farben noch auf, ließ sie wie sein Gefühl durcheinander schwimmen und fließen, zu Gebilden von fast eigener Gesetzmäßigkeit, und ließ aus diesem seltsamen Chaos der erfüllten Fläche über dem dahinter strah-lenden Gefühl doch den ganzen Kosmos des Draußen wieder erstehen.“ (Paul Fechter, Der Landschaftler Corinth, in: Cicerone, XVIII, Jg. 1926, Heft 19, S. 626-628, zit. nach: Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, S. 99).

Corinths späte Bilder, und dazu gehören auch jene überbordenden Blumensträuße und einfühlsam tiefblickenden Porträts, sind alles an-dere als das, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen: festliche Farbsymphonien. Nach den Erfahrungen des Weltkrieges erscheint die Zeit seit 1914 nicht mehr als die Zeit der stilistischen Kompromisse, seit 1918 nicht mehr die Zeit der künstlerischen Illusionen, zumal für den gesundheitlich und seelisch erkrankten Corinth. Der Walchensee aber in seinen wechselnden Perspektiven gibt sich somit auch zu erkennen als eine überzeitliche, von großer psychologischer Empathie erfüllte Traumlandschaft.



Lovis Corinth, Walchensee, Landschaft mit Kuh, vor 1925, Öl auf Leinwand, Museumslandschaft Hessen, Kassel.



Lovis Corinth, Selbstporträt am Walchensee, 1922, Öl auf Holz, Privatsammlung.

Mit dem „Selbstporträt am Walchensee“ von 1922, wo Wasser, Berge und Himmel im Hintergrund zu einer bewegten Fläche verschmelzen, das zur selben Zeit wie auch diese Landschaft mit dem aufgehenden Mond entsteht, scheint sich nicht nur die intensive Selbstbefragung zu verdichten, sondern auch Corinths Malerei sich an die Schwelle zur Abstraktion hinzubewegen. So wird der späte Corinth zum Wegbereiter einer reinen, freien Malerei, und damit zählt er auch zu den Pionieren der Moderne. Spät von Arnold Bode und Werner Haftmann realisiert, ist Corinth mit 14 Gemälden auf der documenta III im Jahr 1964 präsent. Den Schwerpunkt bilden sieben Porträts, darunter das letzte Selbst-porträt von 1925 und drei Gemälde mit dem Walchensee-Motiv, darun-ter „Walchensee. Landschaft mit Kuh“.

Und noch einmal sei Paul Fechter, damals Cicerone zeitgenössischer Malerei, zitiert: „Der Bau dieser Bilder widerstrebt der gewohnten Analyse; die farbige Ordnung vom Bild aus, von seiner Gesetzmäßigkeit ist nur mühsam festzustellen und zu umschreiben. In dem Moment aber, in dem man das Bild sieht, erlebt man ihn ohne weiteres, und zwar als etwas lebendig Gebliebenes. Es ist, als ob diese Landschaften keine feste Struktur haben wie die früheren, sondern eine innere Be-wegtheit, als ob Corinth nicht, wie es der Impressionismus versuchte, die Bewegung, sondern die große innere, geheimnisvolle Bewegtheit der ganzen Natur gemalt hat.“ (Paul Fechter, zit. nach: Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, S. 100).

„Wunderschön ist der Walchensee, wenn der Himmel schön ist, aber unheimlich, wenn die Naturgewalten toben“, schwärmt Corinth im März 1921 über die Wetter am See: „Wenn die Steinlawinen von den Bergspitzen herunterrollen und die stärksten Bäume wie Streichhölzer knicken, kennzeichnen sie die Spur ihres Unheils in grauenvoller Ver-wüstung bis in den See hinein.“ (Zit. nach: Ausst.-Kat. Lovis Corinth. Die Bilder vom Walchensee, S. 24). Die mit Pinselhieben in dynamischem Duktus aufgetragenen Farben dieser Bilder, ihre flirrende, ins Unendli-che weisende Tiefe, in denen sich die Konturen der Berge, des Himmels und der Bäume beinahe auflösen, ineinander übergehen, geben die wechselnden Stimmungen der Landschaft ebenso wieder wie die des Malers. [MvL]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschlandschaft und Bauerngehöft bei Sonnenuntergang. 1935/1940.

Aquarell und Tempera.
Rechts unten signiert. Auf Japan. 33,5 x 46,5 cm (13.1 x 18.3 in), blattgroß.
Mit einer Fotoexpertise von Dr. Manfred Reuther, damals Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 20. April 2011.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17,30 h ± 20 Min.*

€ 90.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 94,500 – 126,000

PROVENIENZ

- Kleemann Galleries, New York.
- Privatsammlung Deutschland (Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre beim Vorgenannten erworben).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.

Dieses Land zwischen den Meeren ist genug für ein ganzes Künstlerleben. Ein Leben mit der Natur, geprägt vom Wechsel der Jahreszeiten und dem Lauf des Tages. Es ist die Landschaft von Noldes Kindheit, wo er sich auch mit seiner Frau Ada niederlässt. 1902 heiratet das junge Paar, lebt in Berlin und auf Alsen. 1916 ziehen sie in ein Bauernhaus in Utenwarf in die Nähe der Nordseeküste. Umfassende landschaftliche Umgestaltungen wie der Bau von Deichen und Entwässerungsanlagen vertreibt die Noldes von dort. 1926 erwerben sie die Warft Seebüll. Dieser Fleck Erde entspricht seinen Vorstellungen einer naturnahen Landschaft mit vielen Vögeln und mit Schilfbeständen. Eine Entscheidung aus dem Herz heraus: „Auf langen Fußwanderungen und Fahrten längs der schleswigholsteinischen Westküste und um Hamburg herum hatten wir nach einem Haus oder Platz gesucht. Wir fanden nichts. [...] Erst als wir gelegentlich eines Nachmittags auf der hohen, leeren Warft, die auf Peter Jensens Gemarkung lag, staunend standen, als ein junges Pferd um uns herumgaloppiert tollte und die Himmelswolken, über dem Wasser schwebend sich spiegelten, so herrlich waren, da schauten wir uns beide verstehend an, und meine Ada sagte: ‚Hier ist unser Platz!‘. Ich stimmte ihr zu, und mit wenigen Worten kauften wir die Warft.“ (zit. nach: Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung, 1978, S. 80/81). Im Sinne der Romantik fühlt Nolde die Natur. Er bildet also nicht nur

- **Besonders stimmungsvolles Wetterszenario in typischer Nolde-Manier**
- **Der satte Farbauftrag lässt die Sonne wie einen Feuerball über dem weiten Land glühen**
- **Im Aquarell findet Nolde eine Technik, die seiner Auffassung vom Wesen der Malerei entspricht und das Erlebnis der Natur unmittelbar in Form und Farbe umsetzt**

die äußere Gestalt von Landschaft, Blumen und Himmel ab, sondern er findet den Empfindungen entsprechende Farbtöne, die diese Empfindungen beim Betrachten wieder auslösen. So wie die Musik spricht die Farbe unmittelbar zum Gemüt. Auf diese Kraft und Fähigkeit der Farben verlässt er sich immer stärker im Laufe seines künstlerischen Schaffens, sie werden zum eigentlichen Medium seiner künstlerischen Identität. Der an sich kargen Landschaft des Nordens, die stets einer wechselnden Beleuchtung ausgesetzt ist, gewinnt Nolde jene stimmungsgeladenen Werke ab, die einen Großteil seines gesamten bildnerischen Schaffens ausmachen. Der hohe Himmel über einer Ebene, in der jede Erhebung zum Ereignis wird, ist in seiner wolkenreichen Vielgestalt das Kernmotiv fast aller dieser Arbeiten. Die Dramatik des Himmels bestimmt die Dramatik der gesamten Bildaussage. An ihr lässt sich die hohe künstlerische Einfühlungsgabe Noldes ermessen, die er seiner Heimatlandschaft entgegenbringt. Wechselnde Tages- und Wetterstimmungen – wie hier ein besonders glühender Sonnenuntergang – sind die Grundtonart aller dieser friesischen Landschaftskompositionen, die sich selbst in ihrer scheinbaren Wiederholung der Sujets nie im platten Naturalismus erschöpfen. Das verschafft seinen farbintensiven Aquarellen einen großen Kreis von Bewunderern und sie wirken in ihrer Singularität bis in die Kunst der Gegenwartsmoderne. [SM]



© Nolde-Stiftung, Seebüll 2023

„Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berauscheden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben.“

Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung: 1919-1946, Köln 1978, S. 9.



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Der Mühlengraben. 1921.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert (in Ligatur). Verso signiert, betitelt und mit der Werknummer bezeichnet „XIV“. 80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in).
In Pechsteins Werkstattbuch des Jahres 1921 mit der Nummer XIV. und dem Titel „Der Mühlengraben“ verzeichnet.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17:32 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)
\$ 315,000 – 420,000

PROVENIENZ

- Sammlung Oberpfarrer Joseph Geller (1877-1958), Köln (direkt vom Künstler erworben, auf einem Etikett auf d. Keilrahmen handschriftl. bez.).
- Privatsammlung Saarland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Galerie von Vertes, Zürich (2013 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung USA (2014 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Paula Modersohn und die Maler der Brücke, Kunsthalle Bern, 3.7.-15.8.1948, Kat.-Nr. 152 (m. ganzs. SW-Abb., m. d. fälschl. Datierung „1918“).
- Expressionisme. Van Gogh tot Picasso, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1949, Kat.-Nr. 133 (auf d. Keilrahmen m. d. typogr. bez. Ausstellungsetikett, m. d. fälschl. Datierung „1920“, abweichenden Maßangaben u. d. Titel „Kanaal“).
- Die Brücke in der Südsee. Exotik der Farbe, Saarländmuseum Saarbrücken, 22.10.2005-8.1.2006, Kat.-Nr. 103 (m. Farbabb., S. 193, m. d. Datierung „um 1920“).

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II, München 2011, S. 237, WVZ-Nr. 1921/24 (m. Farbabb.) und Bd. I, München 2011, S. 73 (m. Farbabb., Nr. 3.4.).
- Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke. Gemälde, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Dokumente, Feldafing 1956, S. 310 (m. d. Titel „Kanallandschaft“ u. d. fälschlichen Datierung „1918“, m. SW-Abb., Nr. 343).
- Paul Fechter, Lebensdokumente einer Epoche. Der Maler und Zeichner Max Pechstein, in: Sonntagsblatt, Hamburg, Nr. 29, 17.7.1960, S. 7 (m. SW-Abb.).
- Kunsthaus Lempertz, Köln, 2013, Los 316 (m. Farbabb.).



Pechstein zeichnet im Hafen von Leba, um 1936, Fotografin: Erika Kruse.

- **Im Entstehungsjahr 1921 entdeckt Pechstein Leba an der Ostsee-Küste als neuen künstlerischen Sehnsuchtsort, der bis 1945 zu seinem zweiten Zuhause wird**
- **In kontrastreicher, satter Farbigkeit, mit atmosphärischer Spiegelung und spannungsvoller Tiefenwirkung komponiert Pechstein eine idyllische, sommerliche Szenerie von großer Anziehungskraft**
- **In Farbigkeit und expressivem Pinselstrich verbindet das Werk Pechsteins Berliner „Brücke“-Zeit mit Leba, seinem neuen Malerparadies**
- **In Leba lernt der Künstler in diesem für ihn so bedeutenden Jahr seine spätere Ehefrau Marta Möller kennen**
- **Vergleichbare Gemälde dieser Entstehungszeit sind Teil bedeutender musealer Sammlungen, darunter die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, das Stedelijk Museum in Amsterdam und das San Diego Museum of Art, Kalifornien**

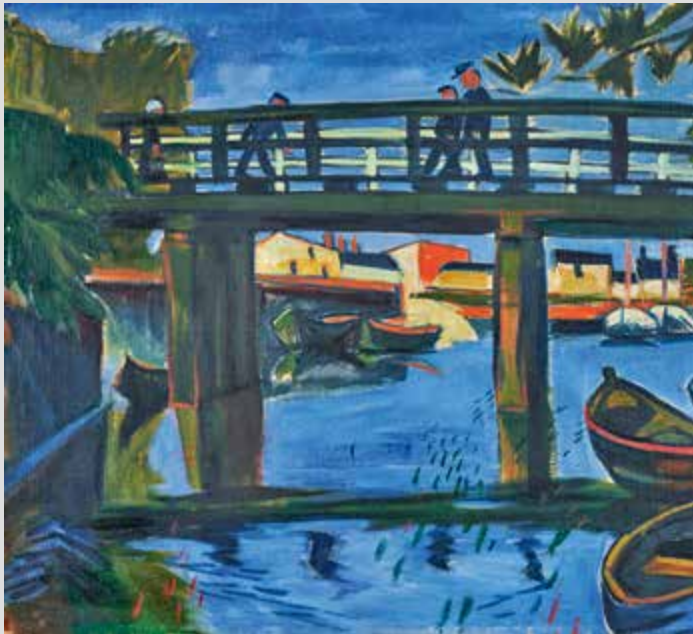


Malerparadies an der Ostsee

1909 reist Pechstein zum ersten Mal an die Ostsee, in das kleine Örtchen Nidden an der Kurischen Nehrung im damaligen Ostpreußen. In den darauffolgenden Jahren erhebt der Künstler die dortige Landschaft und das einfache Leben der Fischer und Bauern zum Hauptmotiv seines Schaffens. 1920 enden die Aufenthalte in Nidden jedoch vorerst, nachdem das Dorf nach dem Ersten Weltkrieg und dem Versailler Vertrag unter die Verwaltung des neu gegründeten Völkerbunds gefallen ist und später Litauen zugesprochen wird. Auf die jährlichen, mehrmonatigen Aufenthalte an seiner geliebten Ostsee kann der Künstler jedoch nicht verzichten und so wählt er im darauffolgenden Jahr das Küstenstädtchen Leba im damaligen Pommern als neues Sommerdomizil, gar zweites Zuhause, in das er bis 1945 regelmäßig zurückkehren wird.

In seinen „Erinnerungen“ schreibt der Künstler rückblickend über Leba: „Im April 1921 machte ich mich allein, nur mit dem nötigsten Material im Rucksack, auf die Suche. Ich hatte der Karte nach in Ostpommern eine ähnliche Nehrung zwischen dem Leba-See und der Ostsee ausfindig gemacht. [...] Ich lernte diese Küste nicht nur schätzen, sondern auch lieben. [...] Ich erhielt dadurch eine Sicherheit, die mich nicht versinken ließ in dem Zusammenbruch nach dem Kriege.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1960, S. 107f.)

Das Örtchen Leba befindet sich auf einer schmalen, nahezu inselähnlichen Nehrung zwischen Leba- und Sarbsko-See und dem offenen Meer. Es ist schon zu Pechsteins Zeiten ein beliebter und dennoch nicht zu überlaufener kleiner Badeort, umgeben von einer noch recht ursprünglichen, eigenwilligen Dünenlandschaft. Hier findet der Künstler den so sehnlich gesuchten Rückzugsort, sein persönliches Paradies fern der allzu lauten, hektischen und anonymen Großstadt Berlin: „Daß mich aber die Stadt bedrückt, und gelegentlich auch lähmt, will ich gern zugeben, ich brauche Luft, Himmel, weiten Blick um mich.“ (Pechstein in einem Brief an Walter Minnich, wohl März 1922, zit. nach: Ausst.-Kat. Hamburg 2017, S. 149)



Hermann Max Pechstein, Brücke (Leba), 1921, Öl auf Leinwand, Kunstsammlungen Zwickau. © Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Hermann Max Pechstein, Früher Morgen, 1921, Öl auf Leinwand, Portland Museum of Art, Portland (Maine), Leihgabe aus Privatbesitz. © Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Der pittoreske Mühlengraben

Das hier angebotene Gemälde entsteht während Pechsteins allerersten Leba-Aufenthalts im Jahre 1921. Nach seiner „Entdeckungsreise“ nach Ostern fahren Pechstein und seine damalige Frau Lotte im Mai gemeinsam nach Leba. Sie wohnen im Strandhotel Möller, wo der Künstler auf die Tochter des Hauses, Marta Möller, seine spätere zweite Ehefrau, und deren Schwester Liese trifft. Beide finden sich noch im selben Jahr wie in den darauffolgenden Jahren als seine wohl beliebtesten Modelle in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden wieder. Bis zu seiner Abreise im Oktober 1921 malt Pechstein außerdem einige Darstellungen der Küste und des Landesinneren, der Dünenlandschaft sowie Seestücke und Bilder von Leba.

Pechstein zeigt den von Bäumen und Sträuchern gesäumten, sich durch den Ort schlängelnden, pittoresken Mühlengraben mit zwei auf dem Wasser schaukelnden Fischerbooten und eine der zwei Holzbrücken, die kleine Mühlengrabenbrücke. Der Mühlengraben, die daran emporragenden Bäume und die Spiegelung auf der Wasseroberfläche führen den Blick in die Tiefe des Bildes. Pechstein verwendet wenige, jedoch satte und kräftige Farben, die sich in der raffinierten Spiegelung des Wassers noch einmal wiederholen: Die Pflanzen zeigt er in Grün, die Gebäude in Rottönen, die Wege in warmem Gelb und den Himmel in klaren Blautönen.

Die Schaffensphase der Zwischenkriegsjahre

Die frühen 1920er Jahre kennzeichnen eine recht außergewöhnliche und sehr fruchtbare Schaffensphase, in der Pechstein mit ausdrucksstarker, warmtoniger Farbpalette die Umgebung seiner Wahlheimat auf die Leinwand bannt und so eine gewisse chromatische Ähnlichkeit zu den vielbeachteten Südsee-Bildern von 1914 schafft. Es entsteht ein sowohl kompositorisch als auch farblich äußerst ausgewogenes, harmonisches Bild, das sicherlich als besonders gelungenes Beispiel dieser Schaffensjahre nach dem Ersten Weltkrieg gelten kann. Mit seinem zugleich flächigen und doch detailreichen Malstil und den auch hier verwendeten kräftigen Farben bringt Pechstein sein intensives Naturerleben wie auch seine inneren Empfindungen zum Ausdruck und gelangt so zu einer ganz eigenen, sehr persönlichen expressionistischen Bildsprache.



Der Mühlengraben in Leba, Ansichtskarte, um 1920, Privatbesitz.

Wie das hier angebotene Gemälde dokumentieren die Werke aus den entbehrungsreichen Nachkriegsjahren in Pechsteins Œuvre eine Art künstlerische Wiedergeburt und beweisen seine seelische Überwindung der traumatischen Erlebnisse des Krieges. Insbesondere in den Landschaftsdarstellungen während seiner Ostsee-Aufenthalte in der 1920er Jahren erreicht der Künstler eine solch harmonische, starke Einheit von Form, Inhalt und Kolorit, mit der er ohne dramatische Überzeichnung seine tiefe Verbindung zur Natur und zu dem einfachen Leben an der See meisterhaft zur Anschauung bringt (vgl. Ausst.-Kat. Max Pechstein im Brücke-Museum, München 2001, S. 19). [CH]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Azuro. 1952.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert und datiert sowie betitelt. 100 x 125 cm (39.3 x 49.2 in). [AR]

🕒 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.34 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ
· Elly Nay, Berlin.
· Galerie Günther Franke, München (1957, verso m. Etikett).
· Privatbesitz, Stein bei Nürnberg.
· Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG
· Deutsche Malerei und Plastik der Gegenwart, Deutscher Künstlerbund, 2. Ausstellung, Staatenhaus der Messe, Köln, 7.6.-7.8.1952, Kat.-Nr. 171 (verso m. Ausstellungsetikett).
· 116. Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover, 1954, Kat.-Nr. 176.

LITERATUR
· Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 616 (m. Farbabbb.).
· Karl & Faber, München, 151. Auktion, 29./30.11.1979, Los 1865 (m. Farbabbb., Tafel 7).

Im Winter 1951 verlässt Ernst Wilhelm Nay sein Atelier in Hofheim im Taunus und zieht ins nahegelegene Köln. In der Großstadt am Rhein findet der Künstler eine bescheidene Dachwohnung im Stadtteil Braunsfeld und richtet sich dort ein großes Zimmer als Arbeitsraum ein. Obwohl Köln wie so viele deutsche Städte noch deutlich von den Kriegsschäden gezeichnet ist, herrscht im dicht besiedelten Gebiet im Gegensatz zum beschaulich-ländlichen Hofheim ein ganz neues Lebensgefühl. Eine dynamische Aufbruchsstimmung ist spürbar, die schnell auf den Künstler überspringt und ihn zu einer neuen Werkgruppe verleitet, den „Rhythmischen Bildern“ (1952/53). In ihnen vollzieht sich Nays Übergang zur rein abstrakten Malerei. Die Farbe löst sich nun ganz deutlich von jedwedem gegenständlichen Bezug und überzieht in rhythmisch aufgelösten, von harten Konturen und geometrischen Formen befreiten Flächen die Leinwand. Auch in den Titeln dieser Werkgruppe spiegelt sich die ausgemachte Dominanz der Farbe wider, oder wie Werner Haftmann dies umschrieb: „Die besondere evokative Qualität einer Farbe wurde durch ein suggestives Wort beschworen.“ (Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1960, S. 148) Die Arbeiten tragen Titel wie „Silbermelodie“, „Orange merkurisch“ oder „In schwarzen Takten“ und lassen ganz nebenbei Anklänge zur Welt der Musik erkennen. In Köln kommt Ernst Wilhelm Nay erstmals mit elektronischer Musik in Kontakt und ist in dieser Schaffensphase zudem stark beeinflusst von der progressiven Musik eines Boulez, Nono oder Stockhausen.

Die Arbeit „Azuro“ scheint hingegen keines verstärkenden Adjektivs oder einer Metapher zu bedürfen und steht ganz für sich allein. Ein kräftiges

• In „Azuro“ gibt die Farbe Blau den Ton vor und bestimmt den expressiven Rhythmus der höchst dynamischen Komposition

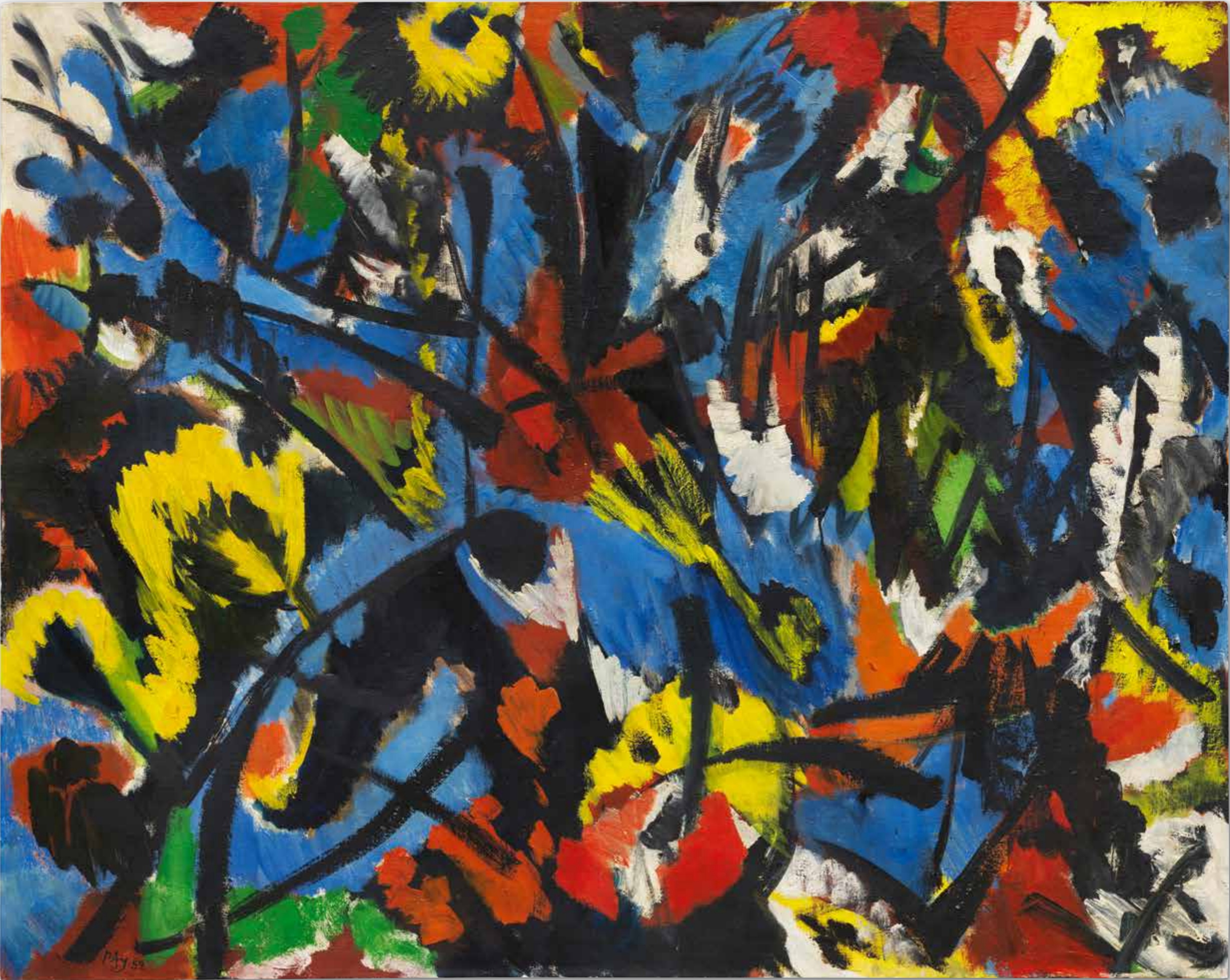
• Die Arbeit trägt die Aufbruchsstimmung der Kölner Nachkriegszeit und die Kraft der Neuen Musik von Boulez, Nono oder Stockhausen in sich

• Im Entstehungsjahr beginnt mit den „Rhythmischen Bildern“ Nays rein abstrakte Schaffensphase

• Bereits im Entstehungsjahr vom Deutschen Künstlerbund in Köln ausgestellt

• Seit 44 Jahren in Familienbesitz

Azurbrau, oft als Synonym für Himmelsblau verwendet, bestimmt die Komposition. Durch den starken Kontrast aus dunkelroten bis orangen Tönen und leuchtendem Zitronengelb gewinnt das Blau jedoch nicht die Überhand, wird umspielt von weißen Akzenten und grünen Nuancen, fügt sich ein in das dichte Geflecht der Farben. Begleitet werden diese bunten Akkorde, wie für die Arbeiten dieser Zeit so typisch, von schwarzen Linienstrukturen. Sie begrenzen die Farbe nicht oder umranden sie, sondern geben vielmehr den Takt vor. Sie strukturieren das Bild, lassen das Auge zwischen dem tiefen Schwarz und dem strahlenden Leuchten der Farben springen und erschaffen im Zusammenklang mit den Farbfeldern eine Art der Bewegung, die sich auf den Körper zu übertragen vermag. „Azuro“ scheint wie gemacht für die Kölner Nachkriegszeit und für das neue Lebensgefühl nach den Entbehrungen des Krieges. Es trägt den Rhythmus der Entstehungszeit in sich und steht sinnbildlich für die zunehmende Verbreitung und Anerkennung der abstrakten Kunst in Deutschland. Erstmals ausgestellt wird die Arbeit direkt im Entstehungsjahr 1952, in der 2. Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in Köln. Zwar hatte sich die neue Kunstrichtung schon während des Krieges in Deutschland entwickelt und „erschieden manchem als Blinkzeichen der Freiheit in der Zeit totaler Unterdrückung“ (Ingo F. Walther (Hrsg.), Karl Ruhrberg, Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. I, Köln 2005, S. 234). In der Nachkriegszeit entfaltet die abstrakte Kunst in Deutschland nun jedoch mit voller Kraft ihre Wirkung. Zu ihren wichtigsten Vertretern zählt ohne Frage Ernst Wilhelm Nay, wie „Azuro“ von 1952 mit großer Leichtigkeit unter Beweis stellt. [AR]





WILLEM DE KOONING

1904 Rotterdam – 1997 Springs bei East Hampton/New York

Garden Landscape. 1977.

Öl auf einer Doppelseite Zeitungspapier von January 23, 1977, auf Leinwand aufgezogen.
Rechts unten signiert. 56,5 x 71,7 cm (22.2 x 28.2 in). [AR]

⬮ *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.36 h ± 20 Min.*

€ 90.000 – 120.000 (R/N, F)
\$ 94,500 – 126,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Washington, D.C. (direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung New York (von Vorgenanntem erworben).
- Washburn Gallery, New York (verso m. dem Galerieetikett).
- C&M Arts, New York.
- Waddington Galleries, London (verso m. dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Chicago (1997 von Vorgenanntem erworben).

LITERATUR

- American Art: A selection from Waddington Galleries, London 1997, Kat.-Nr. 7 (m. Farbbabb.).



Willem de Kooning in seinem Atelier in East Hampton, 1982.

Die Landschaft im Mittelpunkt

Willem de Kooning gilt als führender Vertreter des abstrakten Expressionismus und wird in den USA als zentrale Figur der Malerei des 20. Jahrhunderts gefeiert. In Europa hingegen verspricht der 1904 in Rotterdam geborene, 1997 in New York verstorbene Künstler noch immer in seiner vollen Bedeutung eine wunderbare Entdeckung. Dies gilt insbesondere für sein Werk der 1960er und 1970er Jahre, in denen er – zurückgezogen vom Großstadtleben – auf Long Island lebt und arbeitet. Hier wird sein Werk durch die elementare Erfahrung der

- **Willem de Koonings Abstraktionen basieren nicht auf dem Gesehenen, sondern auf dem Empfundnen**
- **Dreimalige Teilnahme an der documenta in Kassel: 1959, 1973 und im Entstehungsjahr 1977**
- **Arbeiten des Künstlers sind auf dem europäischen Auktionsmarkt eine absolute Rarität**
- **Eine vergleichbare Arbeit auf Zeitungspapier aus dem Jahr 1976 befindet sich im Museum of Modern Art in New York**
- **Eine Landschaft aus demselben Entstehungsjahr erzielte mit 66 Millionen Dollar den Weltrekord**

Landschaft an der Küste des Atlantiks geprägt, hier entwickelt sich erneut die Figuration, die de Kooning doch nie wirklich verlässt: diese Anverwandlung von Mensch und Landschaft, das sich wechselseitige Verschlingen von Körper und Landschaft in neuer Farbigkeit und leidenschaftlicher Gestik. So sind es Details, in einem größeren Zusammenhang zu sehen, die de Koonings Biografie mit einigen seiner wichtigsten kreativen Triebfedern verbindet. Historisch gesehen ist de Kooning einer der abstrakten Expressionisten, der für seine Frauenbilder gefeiert wird, die er über fast dreißig Jahre lang, beginnend in den frühen 1940er Jahren entwickelt – und nicht die Landschaft. Seine Landschaften mögen zwar ebenfalls eine grundlegende Tradition in seinem Werk suggerieren, aber auch sie sind sehr abstrakt und beziehen sich manchmal nur auf ihre Inspiration in der Überschrift, wie hier: „Garden Landscape“.

Von 1963 an lebt de Kooning in Springs, East Hampton, eine vom Meer dominierte, vom Meer geprägte Landschaft. Und es ist nicht abwegig, die Farbe Blau – wie hier – mit de Koonings Landschaftsmotiven in Verbindung zu bringen. Auch wenn wir dieses Blau durchaus in den „Frauen-Bildern“ entdecken und man den Eindruck gewinnt, dass für de Kooning die weibliche Figur wie eine Landschaft wirkt, eine immerwährende Metamorphose zwischen Landschaft und Figur besteht. Vielleicht ist es wie hier die Aura der Natur, aber mit den warmen, sandigen Gelbtönen, die wiederum von den intensiven Blautönen umspült werden. „Ich gehe zum Louse Point, einem schönen Strand am Long Island Sound, wo das Wasser ruhig ist, kein wilder Ozean. Ich denke darüber nach. Das Wasser reflektiert, aber ich reflektiere über das Wasser.“ (zit. nach: David Anfam, Willem de Kooning. Garden in Delft. Landscapes, New York 2006) Ob diese Landschaft hier also etwas von fließendem Wasser erzählt?



Willem de Kooning.

„Es gibt eine Zeit im Leben, in der man einfach spazieren geht: Und man geht in seiner eigenen Landschaft spazieren.“



Willem de Kooning in East Hampton, 1968.

Bereits ab 1959 verbringt de Kooning die Sommer in den East Hamptons, er flüchtet aus dem lauten urbanen Manhattan – wie seine Zeitgenossen Jackson Pollock und Arshile Gorky, die aufs Land gezogen waren. 1963 verlässt er New York ganz und lässt sich in der lichtdurchfluteten, ruhigen Atmosphäre der Küstenregion der East Hamptons nieder. Nachdem er sich zwischen 1969 und 1975 gänzlich der Plastik und Grafik widmet, kehrt er 1975 zur Malerei zurück. Das Licht des Ozeans, die Vegetation sowie die Lichtspiele der langen Sandstrände entfesseln in Willem de Kooning eine neue malerische Kraft und Virtuosität. Die zwischen 1975 und 1978 in den East Hamptons entstandenen Gemälde zählen heute zu den gesuchtesten im Œuvre des Künstlers.



Willem de Kooning, Ohne Titel, 1970, Öl auf einer Seite der New York Times vom 15.11.1970, aufgezogen auf Leinwand, Museum Ludwig, Koblenz.
© The Willem de Kooning Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

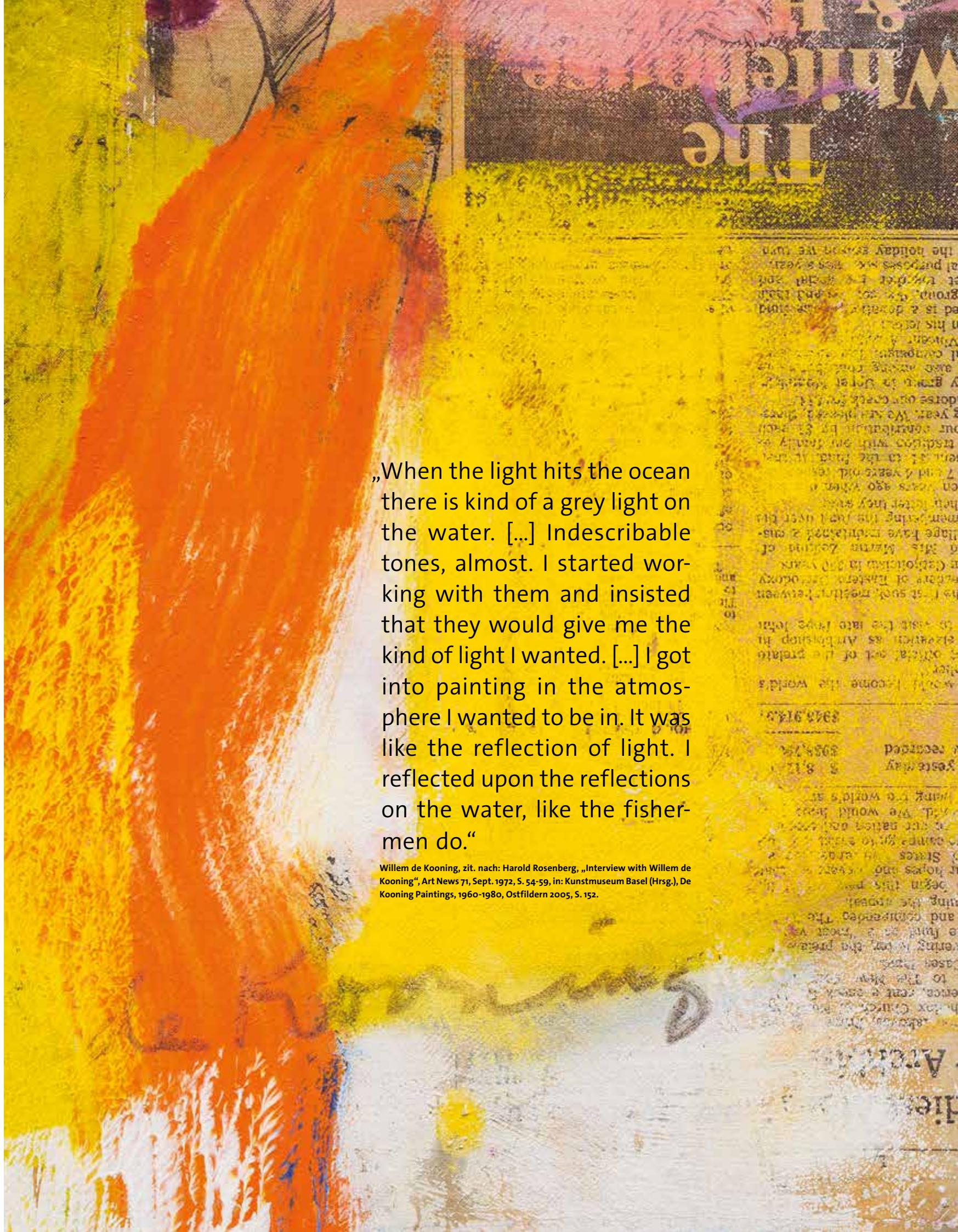
Farbprächtige Transformation der Landschaft

Es ist anzunehmen, dass de Kooning von einer realen Landschaft ausgeht, die sodann als ein Ergebnis von Assoziationen in farbigen Schichten erscheint und den Betrachter herausfordert, die Bildelemente für sich zu ordnen und zu einem Ganzen zu binden. So etwa der starke, dunkelblaue Farbwert in der oberen Hälfte des Gemäldes, dem ein darunterliegendes Feld Gelbocker mit roten Gesten und braunen Pinselspuren die Waage hält, um in der kontemplativen Betrachtung den Kompositionscharakter dieser Landschaften zu erfüllen. Wobei de Kooning, so ist es anzunehmen, auf einer Transformation des Realen besteht, dabei aber weniger das Gesehene als abstrahiert meint, sondern vielmehr die Empfindung desselben in seine Malerei umsetzt. Zwar kann mit dem blauen Farbwert ‚Himmel‘ und mit dem daruntergelegenen Farbfeld irgendeine vage Form von Strand verknüpft werden, aber mehr als eine gefühlsmäßige und höchst subjektive Zuordnung ist dies nicht. Und natürlich ist auch diese Landschaft mit dem de Kooning eigenen Rhythmus der Pinselstriche entstanden, die von der Bewegung seines ganzen Arms angetrieben werden. Eine malerische Geste, die selbst in dieser verhältnismäßig kleinen Komposition denselben ihm eigenen, ausladenden Schwung zeigt.

Landschaftsimpressionen de Koonings zeichnen sich durch ihre expressive Malweise und durch ein bedingt hohes Maß an gestischer Abstraktion aus. Manchmal, wie hier, helfen Titel dem Betrachter, sich seinen Impulsen zu nähern, und die Landschaft beginnt sich vor dem geistigen Auge zu formieren. Willem de Kooning malt diese Landschaft auf eine Doppelseite der New York Times von Sonntag, dem 23. Januar 1977, ohne dass damit das Entstehungsdatum sicher benannt werden kann. [MvL]



Willem de Kooning, Untitled VIII, 1977, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© The Willem de Kooning Foundation, New York / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



„When the light hits the ocean there is kind of a grey light on the water. [...] Indescribable tones, almost. I started working with them and insisted that they would give me the kind of light I wanted. [...] I got into painting in the atmosphere I wanted to be in. It was like the reflection of light. I reflected upon the reflections on the water, like the fishermen do.“

Willem de Kooning, zit. nach: Harold Rosenberg, „Interview with Willem de Kooning“, Art News 71, Sept. 1972, S. 54-59, in: Kunstmuseum Basel (Hrsg.), De Kooning Paintings, 1960-1980, Ostfildern 2005, S. 152.

An abstract painting featuring a central horizontal band of bright yellow and orange, which appears to be a newer layer applied over older, darker blue and green layers. The brushstrokes are thick and expressive, creating a sense of depth and texture. The colors are vibrant and saturated, with the yellow and orange band contrasting sharply with the surrounding darker tones.

„Ich verstehe meine Gemälde als eine Summierung von Strukturen. Eine Sedimentation hauchdünner Schichten. [...] Doch es ist auffallend, dass die darunterliegende Struktur immer durchbricht, auch wenn die neue Schicht ein ganz anderes Motiv und eine ganz andere Farbe hat.“

Per Kirkeby, Ausst.-Kat. Tate Modern, London u. a., Ostfildern 2009, S. 10.

20

PER KIRKEBY

1938 Kopenhagen – 2018 Kopenhagen

Ohne Titel. 2011.

Öl auf Leinwand.
Verso monogrammiert und datiert. 200 x 160 cm (78.7 x 62.9 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17,38 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R, F)
\$ 157,500 – 262,500

PROVENIENZ

- Galerie Michael Werner, Köln
(direkt vom Künstler, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Per Kirkeby. Maler - Forscher - Bildhauer - Poet, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 16.3.-28.5.2012, Abb. S. 133.
- Kirkeby. Epiphany, Ny Carlsberg Glyptotek, Kopenhagen, 7.9.-30.12.2012, Abb. S. 30.

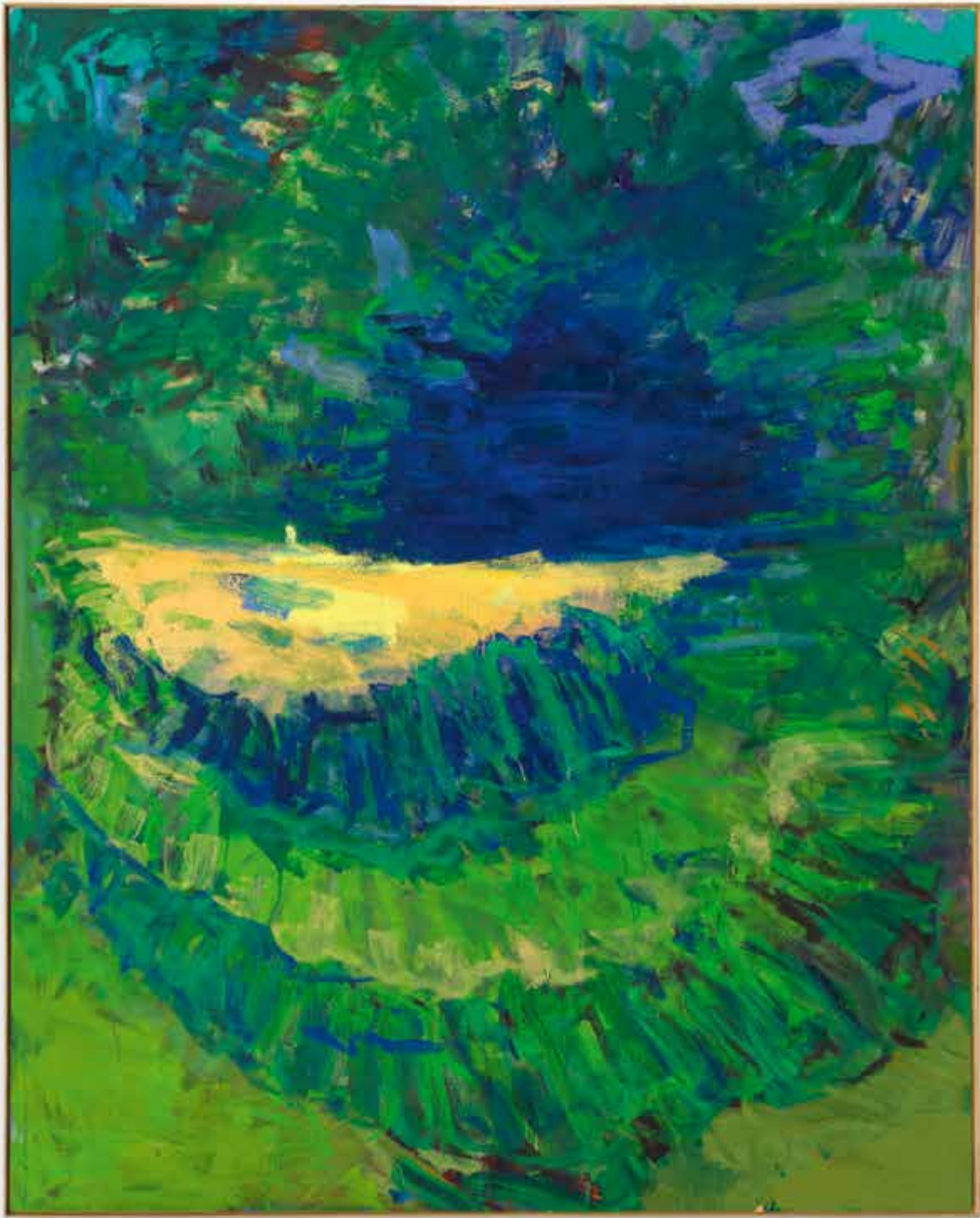


Karl Friedrich Schinkel. Felsentor, 1818,
Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin.

Per Kirkeby, der 2018 in seiner Geburtsstadt Kopenhagen gestorben ist, gilt als der international bekannteste dänische Künstler seiner Generation und einer der wichtigsten europäischen Zeitgenossen. Unnachahmlich ist der malerische Stil des studierten Geologen. Kirkebys Gemälde, die er oft an den Rändern beginnt, haben kein wirkliches Zentrum und verneinen jegliche Hierarchie der Bildelemente. Vielmehr scheint der Künstler bei ihrer Entstehung dem unvorhersehbaren Verlauf seiner Intuition zu folgen, der eine Komposition gleich einem Gedanken wachsen und entstehen lässt. Richard Schiff hat Kirkeby aus diesem Grund in seinem Beitrag im Katalog zur Ausstellung im Museum Kunst Palast und der Tate Modern 2009/10 als „umgekehrten Picasso“

- **Kirkebys Malerei transportiert atmosphärisch verdichtete Landschaftseindrücke und erhält ihre Inspirationen aus der Natur und der Landschaftsmalerei der Romantik**
- **Eine für Kirkebys Œuvre seltene, kraftvoll-leuchtende Farbigkeit**
- **Großformatige Gemälde in leuchtender Farbigkeit aus dieser Schaffenszeit gelten als die gefragtesten Arbeiten des Künstlers**
- **In der thematischen Ausstellung „Wildnis“ präsentierte die Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main (2018), Kirkebys Arbeiten neben Werken von Max Ernst, Henri Rousseau, Giorgia O’Keeffe und Gerhard Richter**
- **Kirkebys Gemälde befinden sich in bedeutenden Sammlungen wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, der Tate Modern, London, dem Centre Pompidou, Paris, und dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen**

beschrieben. Anders als in Picassos analytischem Kubismus wird in Kirkebys Gemälden kein Gegenstand formal zerlegt und in seine Mehransichtigkeit aufgebrochen, sondern ein Gedanke wie auf einer Tafel oder einem Notizblock aus der Kombination von Einzelementen niedergeschrieben. Die vorliegende großformatige Arbeit in einer für Kirkeby seltenen, strahlenden Farbgebung zeigt wunderbar sein kreatives Spiel mit Inspirationen aus der Natur und atmosphärisch verdichteten Landschaftseindrücken, die er vorrangig in seiner nordischen Heimat gewinnt. Teils dient ihm aber zudem die Landschaftsmalerei der Romantik als wichtige Inspirationsquelle. Die der Natur entlehnten Strukturen wie Wasser, Bäume, Berge, Steine und Höhlen ergeben kein homogenes, perspektivisches Landschaftsbild, sie sind vielmehr flächig nach dem Prinzip des All-over-Paintings angelegt und lassen dadurch Raum für vielfältige Assoziationen. Kirkebys Gemälde fordern eine absolute Hingabe an den farbgewaltigen optischen Eindruck, sie machen uns zu genauen Beobachtern jener einzigartigen farbigen Sedimente, jener dynamisch niedergeschriebenen und sich gegenseitig überlagernden Sinneseindrücke und Gefühlswelten. Der studierte Geologe Per Kirkeby ist ein äußerst empfindsamer Beobachter und er erwartet genau diese Ruhe und Hingabe von den Rezipienten seines Werks. [JS]





ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Morningstar. 1963.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert, links unten gewidmet. Verso nochmals signiert. Auf dem Keilrahmen bezeichnet „Nay-Morningstar-1963“. 65,5 x 60,5 cm (25.7 x 23.8 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.40 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 262,500

PROVENIENZ

- Sammlung Mr. and Mrs. Harry A. Brooks, New York (seit 1963, als Geschenk des Künstlers zur Hochzeit).
- Privatsammlung USA.

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 1071.
- Christie's, London, Auktion 17.10.2015, Los 256.

Ernst Wilhelm Nay gehört zu den wichtigsten Nachkriegskünstlern Deutschlands und gilt als Pionier der abstrakten Malerei. Sein Œuvre ist strukturiert durch eine Abfolge unterschiedlicher, zum Teil klar voneinander abgegrenzter Schaffensphasen. Faszinierend zu beobachten ist die Klarheit und Stringenz, mit der der Künstler sein Werk als organischen Kosmos begreift, in dem Werden und Wachsen, Rhythmus und Dynamik zu den wesentlichen Triebkräften gehören. 1963 beginnt Ernst Wilhelm Nay mit seiner Werkserie der „Augenbilder“ die zuvor erdachte Motivik der „Scheibenbilder“ weiterzuentwickeln. Die „Augenbilder“ stellen auch einen Höhepunkt in Nays Schaffen dar. Mit neun monumentalen Bildern dieser Werkserie wird er die überaus wichtige documenta III bespielen. In den „Augenbildern“ überdeckt er die Scheiben nun mit spitzen, ovalen Formen, welche er im Zentrum mit einem dunklen Punkt versieht, sodass das Motiv eines Auges entsteht. Nay bedient sich somit eines tradierten Themas, denn seine „Augenbilder“ vereinen das Schauen und das Angeschaut-Werden – die traditionelle Betrachtungssituation wird verkehrt. Elisabeth Nay-Scheibler attestiert den Werken eine „neugewonnene und temperamentvoll eingesetzte malerische Freiheit“ (zit. nach: Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, S. 238). So zeugt auch das hier angebotene Werk von ebendieser malerischen Freiheit und Vitalität der Bildgestaltung. Besonders ansprechend sind hier die stark kontrastierende Farbigkeit der Grundfarben Rot, Blau und Gelb, das Spiel der zarten, luziden Farben mit ihren dunkelfarbigem Gegensätzen sowie das Nebeneinander von prominent platzierten Augenformen und gestischer Abstraktion. „Nay öffnet mit den Augenbildern den Blick in den Kosmos, zu den Phänomenen selbst, die vorher durch die Analogie zur Musik intendiert waren. Seine Farbe, geleitet von dem so eindringlichen wie einfachen Zeichen der Augen, gewinnt ungesehene Räume und bisher ungeahnte Strahlkraft. Die häufigen Grundfarben in den Augenbildern verleihen der Malerei die Fähigkeit, den Körper des Bildes ins Unendliche zu dehnen. Was in den zeichenhaft-magischen Bildern bereits anklang, wird jetzt zum Blick in den Kosmos der Malerei, der seinerseits in den Raum des Betrachters zurückstrahlt. Das Vorne und das Hinten als Leitmotiv der Bildstruktur seit den Scheibenbildern wird interpretiert als Hineinsehen in den Raum und als ein Angewehtsein des Betrachters durch die Qualitäten dieses Raumes, wofür das Auge die sprechende Formel darstellt.“ (zit. nach: Siegfried Gohr, Einführung in das Werk von E. W. Nay, in: Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I: 1922-1951, S. 23). Gleichzeitig ist „Morningstar“ ein sehr persönliches Bild: Nay schenkt es Harry Brooks und seiner Frau zur Hochzeit, nachdem dieser als Direktor der Knoedler Gallery im Jahr zuvor eine große Einzelausstellung veranstaltete. [SM]



• Besonders dichte, in sämtlichen Blaunuancen gehaltene Komposition in charmantem Format

• Zur wichtigen Werkgruppe der „Augenbilder“ zählend

• Ein für den Künstler sehr persönliches Werk: Nay wählt „Morningstar“ als Hochzeitsgeschenk für Harry A. Brooks, Direktor der Knoedler Gallery. Damit gelingt ihm der Durchbruch in den USA

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Alster (Hamburg). 1963.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt „Alster“.
62 x 84 cm (24.4 x 33 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17,42 h ± 20 Min.*

€ 1.000.000 – 1.500.000 (R/N,F)
\$ 1,050,000 – 1,575,000

- **Erste Schwarzweiß-Landschaft und zugleich erste Stadtansicht in Gerhard Richters Œuvre**
- **Gemälde der 1960er Jahre gehören zu den gesuchtesten Motiven**
- **Die Werkgruppe der Stadtansichten sind von allergrößter Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Die Stadtansicht „Domplatz, Mailand“ (1968) erzielte 2013 einen Weltrekord (Quelle: artnet.com)**
- **Prominente Ausstellungshistorie: 1964 auf der für Richters Schaffen legendären „Vorgartenausstellung“ der Galerie Parnass und seither auf bedeutenden Richter-Ausstellungen vertreten**

PROVENIENZ

- Galerie René Block, Berlin.
- Sammlung Klaus E. und U. Momm, Bremen (wohl vom Vorgenannten erworben, bis 1995, Christie's New York, 3.5.1995).
- Galerie Orangerie-Reinz, Köln.
- Sammlung Olbricht, Essen.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Vorgartenausstellung, Galerie Parnass, Wuppertal, Februar 1964 (hier noch mit dem von Richter später entfernten weißen Rand).
- Gerd Richter. Fotobilder, Portraits und Familien, Galerie Friedrich & Dahlem, München, 10.6.-10.7.1964.
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus privaten Sammlungen im Lande Bremen, Kunsthalle Bremen, 30.6.-15.9.1985.
- Gerhard Richter. Bilder / Paintings 1962-1985, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf / Neue Nationalgalerie, Berlin, 18.1.-1.6.1986.
- Gerhard Richter. Landschaften, Sprengel Museum, Hannover, 4.10.1998-3.1.1999 (m. Abb. S. 41).
- Gerhard Richter, K2o Grabbeplatz, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 12.2.-16.5.2005.
- Gerhard Richter, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 4.6.-21.8.2005 (m. Abb. S. 102).
- Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 5.2.-15.5.2011. (m. Abb. S.128).

LITERATUR

- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 1: 1962-1968, Ostfildern 2011, S. 65f., WVZ-Nr. 10 (m. Abb.).
- Gerhard Richter, 36. Biennale in Venedig (Deutscher Pavillon), Essen 1972 (m. Abb. S. 48).

- Gerhard Richter. Bilder / Paintings 1962-1985, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf u. a., Köln 1986 (m. Abb. S. 6).
- Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Ausst.-Kat. Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn u. a., Bd. III, Stuttgart 1993 (m. Abb. Nr. 10).
- Christie's, New York, Auktion Contemporary Art, 3.5.1995, Los 32, S. 70 (m. Abb. S. 71).
- Ulrich Pohlmann, Eine andere Natur. Das Fotoarchiv des Künstlers von Barbizon bis Gerhard Richter, in: Jahrbuch 13, Bayerische Akademie der Schönen Künste, Bd. 1, München 1999, S. 432 (m. Abb. S. 433).
- Rainer Unruh, Max Beckmann / Gerhard Richter, in: Kunstforum international, Jan./Feb. 1999, S. 366.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 164.
- Armin Zweite, Sehen, Reflektieren, Erscheinen. Anmerkungen zum Werk von Gerhard Richter, in: Ausst.-Kat. Gerhard Richter, K2o Grabbeplatz, Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Düsseldorf 2005, S. 19-21 (m. Abb. S. 102).
- Dietmar Elger (Hrsg.), Gerhard Richter. Landschaften, Ostfildern 2011 (m. Abb. S. 7).
- Dietmar Elger, Das gemalte Foto. Gerhard Richter im Atelier, in: Gerhard Richter, Bilder einer Epoche, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2011, S. 68 (m. Abb. S. 128 u. S. 197).
- Uwe M. Schneede, Kommentiertes Verzeichnis der ausgestellten Werke, in: Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2011, S. 197 (m. Abb. S. 128 u. S. 197).
- Francesco Zanot, Gerhard Richter, in: Walter Guadagnini (Hrsg.): Photography. From the Press to the Museum 1941-1980, Mailand 2013 (Abb. S. 219).
- Gerhard Richter/Götz Adriani, Gerhard Richter 1962 bis 1969 (Interview), in: Die jungen Jahre der alten Meister. Baselitz – Richter – Polke – Kiefer, Staatsgalerie Stuttgart, 2019, S. 118.
- Armin Zweite, Gerhard Richter. Leben und Werk. Das Denken ist beim Malen das Malen, München 2019, S. 224 (m. Abb. S. 224).
- Almuth Spiegler, Spielfelder, in: art. Das Kunstmagazin, Oktober 2020, S. 33.





Alster (Hamburg) in der Vorgartenausstellung der Galerie Parnass Wuppertal, 1964.



Richter, Polke, Lueg und Kuttner im Vorgarten der Galerie Parnass Wuppertal, 1964.



Stern, 27. Oktober 1963 Hamburg-Fotografie mit der Bildunterschrift „Die Lichten an der Alster illuminieren steife Wohlstandigkeit. Die langen Nächte gibt es nur am Hafen.“

Die „Vorgartenausstellung“ in Wuppertal – Richters neuer Realismus
Legendär und für Richters Aufstieg als Maler in entscheidender Weise initiiierend ist die als „Vorgartenausstellung“ bekannt gewordene Präsentation im Garten der Wuppertaler Galerie Parnass, die spontan an einem kalten Februartag 1964 stattfand und für die Richter auch das Gemälde „Alster (Hamburg)“ ausgewählt hatte. Der Galerist Rolf Jährling erinnert sich folgendermaßen: „1964 telefonierte eines Tages die Gruppe ‚Kapitalistischer Realismus‘, also Fischer-Lueg, Richter und Polke, ob sie mal ihre Sachen zeigen könnten. ‚Sicher‘, sagte ich, ‚gerne!‘ Und wirklich schellte es wenig später, und sie standen nebst einem kleinen Lieferwagen mit Persenning [= wasserfeste Plane] vor der Tür. ‚Kommen Sie doch mal raus‘, meinten sie“. (zit. nach: <https://zadik.uni-koeln.de/homepage/default.aspx?s=470>). Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg und Manfred Kuttner, damals noch Studenten an der Düsseldorfer Akademie, präsentierten ihre Gemälde an Bäume und Büsche gelehnt im verschneiten Vorgarten der Galerie. Jährling dokumentierte diesen kreativen Überfall der aufstrebenden, jungen Künstlergeneration mit seiner Minox-Kamera. Seine damaligen Aufnahmen zeigen auch Richters faszinierende Stadtansicht „Alster (Hamburg)“. Sie basiert auf einem Ausschnitt aus einer im Oktober 1963 im Magazin Stern publizierten Fotografie. Dieser Ausschnitt ist heute neben anderen

ikonischen Richter-Motiven Teil von Richters berühmter Vorlagensammlung „Atlas“. Auf Tafel 10 sind hier neben der Vorlage für „Alster (Hamburg)“ auch die Fotografie aus einer Kodak-Werbeanzeige aus dem Stern, welche Richter als Ausgangspunkt für sein berühmtes Schwarz-Weiß-Gemälde „Motorboot“ (1965, als Leihgabe aus Privatbesitz in den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden) verwendet hat, sowie die grundlegenden Zeitungsausschnitte für das Fotogemälde „Bomber“ (1963) oder „Mutter und Tochter (B.)“ (1965) archiviert, das Brigitte Bardot mit ihrer Mutter zeigt. Die „Vorgartenausstellung“ der jungen Düsseldorfer Maler hatte den Wuppertaler Galeristen Jährling überzeugt: Am 20. November 1964 widmete er diesen vielversprechenden jungen gegenständlichen Positionen unter dem Titel „Neue Realisten. Richter, Polke, Lueg“ eine erste eigene Ausstellung. Bereits im Sommer 1964 wurde „Alster (Hamburg)“ in München auf der ersten Einzelausstellung Richters „Gerd Richter. Fotobilder“ in der Galerie Friedrich & Dahlem gezeigt. Neben dem wunderbar in Unschärfe entrückten Hamburg-Panorama waren dort auch weitere frühe Fotobilder wie „Tisch“ (1962), „Schloss Neuschwanstein“ (1963), „Kuh“ (1964), „Bomber“ (1963) und „Familie am Meer“ (1964) zu sehen, welche sich heute alle im Besitz bedeutender internationaler Museen und Privatsammlungen befinden.

Die Fotogemälde – Perfekte Balance zwischen Schärfe und Unschärfe
Vor Richters erster Stadtansicht „Alster (Hamburg)“, dem weiten, von abendlichem Leuchten erfüllten Hamburg-Panorama aus dem Jahr 1963, spürt man schnell, worin die herausragende Qualität von Richters Malerei liegt: Es ist die faszinierende Kombination aus Nähe und Distanz, die durch Richters einzigartige Maltechnik hervorgerufen wird. Richter verbirgt das zunächst in feinsten Detailtreue auf die Leinwand Gebrachte sogleich wieder hinter einem zarten malerischen Schleier durch die gleichmäßige, sanfte Vermalung mit weichen Pinseln. Aber es ist nicht nur die technische Meisterschaft, die in „Alster (Hamburg)“ überzeugt, sondern auch Richters sicherer Blick, mit dem er das zugrunde liegende Fotomaterial aus Printmedien und privaten Fotoalben sichtet und selektiert, und mit dem er letztlich auch den perfekten Bildausschnitt aus der Printvorlage auswählt. Gerade dieser Prozess lässt sich anhand der wunderbar kontrastreich geschilderten Stadtsilhouette von „Alster (Hamburg)“ besonders gut nachvollziehen, da die am 27. Oktober 1963 im Stern publizierte Fotografie ein noch deutlicheres Panoramaformat aufweist. Richter wählt nur die rechte Bildhälfte als fotografische Basis für sein Gemälde aus, auf der die Äste der Bäume den Blick auf die Stadtsilhouette am anderen Alsterufer nur partiell freigeben.

Richter widmet sich hier ganz dem äußerst spannungsvollen Kontrast aus Vordergrund und Hintergrund, aus Licht und Schatten und einer durch die abstrakten Strukturen des Geistes teils verdeckten und damit auf zusätzliche Weise verschleierte Gegenständlichkeit. „Alster (Hamburg)“ verbindet auf wunderbare Weise die gegenständlichen Elemente der Stadtansicht mit den abstrakt überlagernden Strukturen des Vordergrundes und nimmt somit bereits Elemente vorweg, die unter anderem in Landschaftsgemälden der späten 1990er Jahre, wie „Sommerstag“ (1999), Albertina, Wien), Wiederaufnahme finden und die letztlich auch für Richters abstraktes Spätwerk grundlegend sind. Richter sind durch den Einsatz verschiedenster Pinsel nicht nur feinste Übergänge, sondern sogar eine vollkommen homogene Bildoberfläche gelungen: „Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinander rücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtiger Information aus.“ (Gerhard Richter, Notizen 1964/65, zit. nach: Gerhard Richter, Text, Köln 2008, S. 33). „Alster (Hamburg)“ ist ein herausragendes Zeugnis von Richters künstlerischem Ringen um die perfekte Balance zwischen Schärfe und Unschärfe, zwischen fotorealistischer Perfektion und dem scheinbar zufälligen Prozess des nachträglichen Verwischens, der die gegenständliche Motivik hinter einem sanften Schleier verbirgt und dadurch jene einzigartige poetische Entrücktheit erzeugt, die Richters malerisches Schaffen auszeichnet.



Bernardo Bellotto (gen. Canaletto), Dresden vom rechten Elbufer, 1748, Gemädegalerie Alte Meister, Dresden.

„Gerhard Richter [...] gilt [...] als der bedeutendste Maler der Nachkriegszeit, weltweit. Mehr als eine Million Menschen sahen seine jüngste Retrospektive, sein Werk wird von der Kunstgeschichte genauso gefeiert wie vom Kunstmarkt: Gemälde von Richter, vor allem frühere, erzielen zweistellige Millionen-Zuschläge auf internationalen Auktionen.“

Catrin Lorch, Süddeutsche Zeitung, 18/19. Juni 2016, Nr. 139, S. 24.

Reine Malerei – Zur Bedeutung der Stadtansicht in Richters Werk
Richters entrückte Hamburg-Ansicht „Alster (Hamburg)“ ist die erste Stadtansicht in Richters offiziellem Œuvre, das Richter erst mit dem nach seiner Übersiedlung nach Düsseldorf entstandenen Gemälde „Tisch“ aus dem Jahr 1962 beginnen lässt. Richter hat bereits Mitte der 1950er Jahre sein Studium an der Hochschule für Bildende Künste in seiner Geburtsstadt Dresden mit einem Diplom in Wandmalerei abgeschlossen und arbeitet dort fortan als Meisterschüler, übernimmt Staatsaufträge der DDR. In dieser Zeit entstehen vorrangig Wandgemälde und ein heute nur noch in kleinen Teilen erhaltenes malerisches Frühwerk, das Richter rückblickend aus seinem offiziellen Œuvre ausgeschlossen hat. Unter diesen Arbeiten soll sich auch eine Stadtansicht von Dresden befunden haben. Der junge Kunststudent Richter muss sich bereits in Dresden geradezu zwangsläufig mit der kunsthistorischen Tradition der Vedutenmalerei auseinandergesetzt haben. Noch heute berühmt sind die panoramatisch angelegten und in altmeisterlicher Feinmalerei Mitte des 18. Jahrhunderts ausgeführten Dresden-Ansichten des venezianischen Malers Bernardo Bellotto, genannt Canaletto, die in der Gemädegalerie Alte Meister in Dresden zu sehen sind. Der Vergleich mit Canaletto und der altmeisterlichen Tradition der Stadtansicht zeigt deutlich, wie Richter bei der Umsetzung dieses kunsthistorisch bedeutenden Sujets die Auseinandersetzung mit der Tradition sucht: Wie Canaletto wählt er den traditionellen Blick von der anderen Seite des Flussufers aus auf die Stadt, doch er überführt diesen zum einen durch die Verwendung einer Fotografie als Vorlage, die Reduktion auf schwarz-weiße Farbwerte, und zum anderen durch seine einzigartig zwischen Schärfe und Unschärfe oszillierende malerische Handschrift in eine äußerst moderne Bildsprache. Hinsichtlich der Verwendung von fotografischen Vorlagen greift sie zwar Elemente der amerikanischen Pop-Art auf, kommt jedoch zu einem vollkommen einzigartigen malerischen Ergebnis.



Gerhard Richter, Domplatz Mailand, 1968. © Gerhard Richter 2023

Gerhard Richter – Ein international gefeierter Ausnahmekünstler

Heute ist Gerhard Richter nicht nur hinsichtlich der kunsthistorischen Würdigung seines Schaffens, sondern auch durch die Erfolge auf dem internationalen Kunstmarkt mit einer Vielzahl von Superlativen verbunden: Er gilt als der bedeutendste deutsche Künstler, dessen beeindruckendes malerisches Werk seit Jahrzehnten größte internationale Anerkennung erfährt, zudem ist er einer der teuersten lebenden Künstler. 2020 widmete das Metropolitan Museum of Art in New York dem epochalen Schaffen des deutschen Ausnahmekünstlers die große Einzelausstellung „Gerhard Richter – Painting after all“ (4. März bis 5. Juli 2020), welche ebenso wie die legendäre Retrospektive „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“ im Museum of Modern Art (2002) den großen Bogen von Richters schwarz-weißen Fotobildern hin zu seinen farbtensiven abstrakten Großformaten spannt. Auch mit Blick auf die Spitzenpreise für Richter-Gemälde zeigt sich das gleichwertige Nebeneinander seiner frühen gegenständlichen Fotovermalungen und seines späteren abstrakten Schaffens. In unserem kollektiven Gedächtnis ist der Name Gerhard Richter aber vor allem mit seinem gegenständlichen Frühwerk, wie etwa „Sekretärin“ (1963, Staatliche Kunstsammlungen Dresden), „Motorboot“ (1965), „Domplatz, Mailand“ (1968), „Ema (Akt auf einer Treppe)“ (1966, Museum Ludwig, Köln), und dem sogenannten RAF-Zyklus „Zyklus 18. Oktober 1977“ (1988, Museum of Modern Art, New York) verbunden. In diesen fotobasierten Werken hat Richter nicht nur eine neue Gegenständlichkeit erfunden, sondern die deutsche Nachkriegsgesellschaft mit ihrer Zeitgeschichte oder – wie in den Stadtansichten – mit ihrer nationalen Identität konfrontiert.

Richters erste Stadtansicht „Alster (Hamburg)“ zählt zu diesem epochalen Frühwerk und war 2011 gemeinsam mit anderen Hauptwerken dieser Schaffensphase auf der großen, mit internationalen Leihgaben bestückten Überblicksschau „Gerhard Richter. Bilder einer Epoche“ im Bucerius Kunst Form in Hamburg zu sehen. Auch wenn für Richter die jeweilige Motivatik meist nicht mehr als der formale Ausgangspunkt, die materielle Basis seiner Malerei ist, so macht aber gerade diese jedes einzelne seiner frühen schwarz-weißen Fotogemälde zu einem unverwechselbaren Einzelstück. Einmal gesehen, geht einem der einzigartige sanfte Duktus und die gleißende Unschärfe dieses faszinierend entrückten, in sanftes Abendlicht getauchten Stadt-Panoramas „Alster (Hamburg)“ nicht mehr aus dem Kopf. Qualitativ vergleichbare Gemälde aus dieser frühen und bedeutenden Werkphase Gerhard Richters befinden sich heute zum größten Teil in bedeutenden internationalen Privat- und Museumssammlungen. [JS]



Ausstellungsansicht Gerhard Richter, Bilder einer Epoche, Bucerius, Kunst Forum Hamburg 2011 mit Alster Hamburg hinten links.

Mit seiner einzigartigen Arbeitsweise hat Richter die gegenständliche Malerei in einer Zeit neu erfunden, in der die abstrakte Kunst des Informel, von „ZERO“ und der konkreten Kunst in Europa en vogue war und die schrille Plakativität der Pop-Art in Amerika anfangs Aufsehen zu erregen. „Neue Realisten“ ist deshalb der Titel der Ausstellung, die Rolf Jährling dem progressiven gegenständlichen Schaffen der jungen Düsseldorf Kunststudenten Richter, Polke und Lueg im November 1964 widmet. Abgesehen von dem Gemälde „Verwaltungsgebäude“ (1964), das sich heute als Teil der renommierten Fisher Collection im San Francisco Museum of Modern Art befindet, wendet sich Richter erst ab 1968 wieder dem Sujet der Stadtansicht zu. Ausgelöst wird dies durch den Auftrag der Siemens AG für das Gemälde „Domplatz, Mailand“ (1968), das 2013 zum damaligen Weltrekordpreis in New York versteigert, heute den vierthöchsten Zuschlag für ein Richter-Gemälde auf einer internationalen Auktion hält.

Im Zuge der Beschäftigung mit diesem Gemälde entsteht auch die erste Serie der „Stadtbilder“, für die Richter ein großformatiges Luftbildgemälde von Mailand in neun ausschnittshafte Einzelgemälde zerlegt. Weitere luftbildartige Ansichten von Madrid, München, Paris und Frankfurt folgen, die sich heute allesamt in bedeutenden internationalen Privat- und Museumssammlungen befinden und mit ihrem groben Duktus in Schwarz-Weiß die späteren Gebirgs- und Wolkenbilder und letztlich die grauen „Vermalungen“ vorbereiten.

„Bilder mit landschaftlichen Motiven entstehen im Werk von Gerhard Richter seit mehr als 45 Jahren. In der 1962 begonnenen und seitdem konsequent geführten Werkliste treten sie bereits im folgenden Jahr als Darstellungen von ‚Schloss Neuschwanstein‘ [WVZ 8, Sammlung Frieder Burda, Baden-Baden] und als Ansicht der nächtlichen Hamburger Alster [WVZ 10] auf. Kein anderes Sujet hat Gerhard Richter ähnlich fasziniert und ihn über einen vergleichbaren Zeitraum beschäftigt. Dabei ist die Zahl der Landschaftsbilder eher gering geblieben. Ihre Bedeutung liegt vielmehr in ihrem herausragenden Stellenwert, den sie im Gesamtwerk beanspruchen, und in der Konsequenz, mit der Gerhard Richter sie immer wieder in einen intuitiven Dialog zu anderen Motiven und vor allem seinen abstrakten Bildern gestellt hat.“

Dietmar Elger, Landschaft als Modell, in: Dietmar Elger (Hrsg.), Gerhard Richter. Landschaften, Ostfildern 2011, S. 17.



ERIK BULATOV

1933 Swerdlowsk – lebt und arbeitet in Paris

Land and Sky (aus „Incompatible Spaces“). 1994.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert, russisch und englisch betitelt. 150 x 150 cm (59 x 59 in).

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.44 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D,F)
\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Firmensammlung Ahlers AG, Herford (seit 2006, direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

- Erik Bulatov. Incompatible Spaces, Galerie Reckermann, Köln, 11.11.1995-19.1.1996; Galerie Renée Ziegler, Zürich, 22.5.-30.6.1996, Ausst.-Kat. S. 23, S. 19.
- Erik Bulatov. Freiheit ist Freiheit, Kestner Gesellschaft, Hannover, 24.2.-28.5.2006, Ausst.-Kat. S. 71 (m. Abb. S. 72).
- Erik Bulatov, That's it!, Staatliche Tretyakov Galerie, Moskau, 19.9.-19.11.2006, Ausst.-Kat. S. 140.

Vorletzte Wahrheiten. Russische Kunst zwischen Metaphysik und Konzept, Stiftung Ahlers Pro Arte, Hannover, 25.5.-25.8.2013, Kat. S. 34, S. 43.

LITERATUR

· Kristin Rieber, Erik Bulatov. Catalogue Raisonné, Köln 2012, WVZ-Nr. 161, S. 181 (m. Abb. S. 182).

Erik Bulatov ist 1933 in Swerdlowsk im Ural geboren. Er studiert am Surikow Kunstinstitut in Moskau von 1952-1958. Bis 1989 lebt er in Moskau und arbeitet überwiegend als Buchillustrator, 1991 geht er nach New York und lebt heute bereits seit 30 Jahren in Paris. Wie Ilya Kabakov, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbindet, gehört Bulatov zu einer kleinen, aber bedeutenden Gruppe russischer Künstler, die abseits der staatlichen Reglementierungen des sowjetischen Kunstbetriebs zu ganz eigenständigen künstlerischen Ausdrucksformen finden. Er ist Teil einer Künstlergeneration, die nach der Avantgarde und jenseits des Sozialistischen Realismus nach neuen Ausdrucksformen sucht. Schon während des Kalten Krieges desillusioniert von den staatlichen Reglementierungen des sowjetischen Kunstbetriebes, entwickelt Bulatov eine ganz eigene nicht-konforme Bildsprache. Er benutzt zwar die Ikonografie und Insignien des sozialistischen Realismus, integriert sie jedoch meist ironisch gebrochen in seine Bildkompositionen. Dabei arbeitet er mit mehreren Bildebenen. Wie Folien legt er etwa Schriftzüge, politische Symbole und Figuren oder Silhouetten in kommunistischem Rot über Landschafts- und Stadtbilder. Bulatov gilt als einer der führenden Vertreter des Moskauer Konzeptualismus und der Sots Art und überschreitet in seinem Werk die ideologische Realität des sowjetischen Systems, um Illusionen und falsche Darstellungen zu entlarven. „Ich versuche, die Sprache der sowjetischen Realität zu verwenden, die von politischen Klischees geprägt ist und zur Darstellung der Ideologie dient. In diesem offiziellen, unpersönlichen Idiom können sehr persönliche Dinge ausgedrückt werden. Ich konzentriere mich auf eine Sache selbst

• **Erik Bulatov gehört wie Ilya Kabakov zu einer kleinen Gruppe von Künstlern, die entgegen der Doktrinen der russischen Staatskunst beharrlich eine eigene freie Bildsprache entwickeln**

• **Mit Ironie integriert Bulatov die politisch durchtränkte Bildsprache des sozialistischen Realismus in seine Kompositionen und deutet sie inhaltlich subtil um**

• **Bulatov ist einer der wenigen russischen Künstler, deren Werke Rekordpreise auf dem internationalen Auktionsmarkt erzielen**

und nicht auf meine Beziehung zu ihr. So befreie ich mich davon und werde zu einem Kanal für das Leben. Ich beginne, seine verborgene Bedeutung zu verstehen, und werfe die Illusionen ab, die die Wahrheit fälschlicherweise darstellen. Das Wichtigste in der Kunst ist für mich, dass ich die Dinge sehen und verstehen kann, die ich im Leben nicht wahrnehme. Im Grunde genommen sind Bilder meine Vorstellung von Freiheit. Sie bieten den Raum jenseits der sozialen Welt. Ich denke, das Schlimmste, was die sowjetische Propaganda getan hat, ist – abgesehen von den Lügen und dem Unsinn –, dass sie uns immer wieder eine Gehirnwäsche verpasst hat, damit wir glauben, dass die soziale Welt, in der wir täglich leben, die einzige Realität ist.“ Die Realität ist in Landschaft und Himmel sichtbar, in „Land and Sky“, wie der Titel schon sagt. Es ist eine fast schon romantisch anmutende Landschaft, man kann sie leider nur nicht in Gänze wahrnehmen. Der Blick ist durch eine rote Fläche versperrt, die sich in rote Silhouetten einzelner Baumkronen auflöst. Nur der Blick in den Himmel ist frei und verspricht Hoffnung. Bulatovs Werke sind zugleich meisterhaft gemalt, von einer melancholischen Schönheit und von tiefgründigen Botschaften besetzt. So ist es nicht verwunderlich, dass Bulatov zu den russischen Künstlern gehört, die Rekordpreise auf dem internationalen Auktionsmarkt erzielen. [SM]

Weitere Werke aus der Ahlers Collection werden in unserem Contemporary Art Day Sale am Freitag, den 8. Dezember, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023, angeboten.



GEORGE CONDO

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

The Walrus. 2005.

Bronze mit goldener Patina.
Auf dem Sockel mit dem gestempelten Namenszug sowie der Datierung und Nummerierung. Eines von 4 Exemplaren, neben einem Künstlerexemplar.
66 x 33 x 60 cm (25.9 x 12.9 x 23.6 in). [AR]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.46 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 180.000 (R, F)
\$ 126,000 – 189,000

PROVENIENZ

- George Condo Studio, New York.
- Luhring Augustine Gallery, New York.
- Privatsammlung USA.
- Gary Tatintsian Gallery.

AUSSTELLUNG

- New Sculptures, Skarstedt Gallery, New York, 5.5.-10.6.2005 (anderes Exemplar).
- George Condo: Existential Portraits, Luhring Augustine Gallery, New York, 5.5.-3.6.2006.

LITERATUR

- Holzwarth Publications, Augustine Luhring (Hrsg), George Condo. Existential Portraits, 2006, S. 42f.
- Gary Tatintsian Gallery (Hrsg.), Artificial Realism, Moskau 2008, S. 98f.

Innerhalb von vier Wochen entsteht im New Yorker Atelier von George Condo Anfang 2005 eine Serie von Skulpturen. Die Grundformen dieser Arbeiten entwickelt der Künstler zunächst aus Ton. Erst später werden sie in Bronze gegossen und mit Patina versehen. Der Entstehungsprozess ist ihnen deutlich anzusehen: das Auf- und Aneinanderschichten des leicht formbaren Tons, die Einkerbungen der Finger, die Schnelligkeit der Gestaltung des kompakten Materials. Auch „The Walrus“ befindet sich unter diesen Arbeiten, eine sonderbare Art Doppel- oder gar Dreifachfigur. Als Hauptcharakter ist ein Glatzkopf auszumachen, mit großen Ohren, zwei unterschiedlichen Augen und einem teils dämonisch breiten, teils zahnlosen Grinsen. In einem der Ohren steckt eine Karotte, kein seltenes, aber dennoch immer wieder irritierendes Accessoire in Condos Welt. Vor dem großen Hauptkopf wächst ein Körper oder zweiter Hals aus der Basis der Figur, ein weiteres Gesicht ist darin angedeutet, mit kleinen Augen und weit aufgerissenem Mund. Dem Titel nach ein Tier, der Ausführung nach eine Figur mit menschlichen Zügen, entzieht sich die Skulptur bewusst dem rein rationalen Verständnis und fesselt gleichzeitig mit der dargestellten Dualität zwischen Angst und Vergnügen, zwischen Euphorie und Hysterie.

Ähnliche Figuren sind zu dieser Zeit bereits von Gemälden und Zeichnungen George Condos bekannt. Der 1957 in New Hampshire geborene Künstler findet in der pulsierenden Kunstszene rund um Andy Warhol und Jean-Michel Basquiat zu seinem ganz eigenen Stil. Von 1985 bis 1995 verlässt er für ein Jahrzehnt die amerikanische Kunst- und Kulturwelt in Richtung Europa, wo er überwiegend in Paris lebt und mit neuen Eindrücken konfrontiert wird. Die Erfahrungen dieser Zeit und der Kontakt mit der europäischen Kunst werden prägend für seine künstlerische Handschrift, die sich als eine Art Synthese aus kunsthistorischen Verweisen und zeitgenössischer Ästhetik zusammenfassen lässt. Auch in „The Walrus“ lassen sich kunsthistorische Bezüge erkennen. So hatte beispielsweise Willem de

• **Fesselnde Dualität von Angst und Vergnügen, Euphorie und Hysterie**

• **„The Walrus“ ist ein Menschentier und verändert unsere Sehgewohnheiten**

• **Mit seinem „psychologischen Kubismus“ schafft George Condo Abbilder mentaler Zustände, statt Äußerlichkeiten wiederzugeben**

• **2019 wurde vor der Metropolitan Opera am Lincoln Center in New York eine überlebensgroße Skulptur des Künstlers installiert**

Kooning Anfang der 1970er Jahre vergleichbare Skulpturen aus Ton geformt und sie anschließend in Bronze gegossen. Mit dem nachgiebigen und geschmeidigen Material gelang es auch ihm, seine expressive Malweise in die Dreidimensionalität zu übertragen. Im Gegensatz zu Willem de Koonings Skulpturen wirken George Condos Arbeiten jedoch, als wären sie einem Comic der Jahrhundertwende entsprungen. Gleichzeitig wecken sie mit ihren unterschiedlichen Gesichtsausdrücken Erinnerungen an die kubistischen Skulpturen Picassos, auf den sich George Condo bekanntermaßen immer wieder bezieht. Schon Anfang des 20. Jahrhunderts hatte Picasso den Versuch unternommen, unterschiedliche Perspektiven eines Motivs in einer Darstellung zu vereinen.

In weniger traditionellen, kunsthistorischen Wegen gedacht und George Condo als eigene künstlerische Persönlichkeit wahrgenommen, wird eine Reduzierung auf einzelne Vorbilder seinem Schaffen jedoch nicht gerecht. Denn weder kopiert er fremde Stile, noch übernimmt er deren Intentionen. Vielmehr lässt er die Essenz ihrer Vorgehensweisen in seine Werke einfließen und entwickelt daraus eine ungemein zeitgemäße, immer auch von Comics und den Medien inspirierte, visuelle Sprache. In Interviews beschreibt er seinen Stil oftmals als „psychologischen Kubismus“, mit dem er nicht das Äußere eines Charakters abzubilden versucht, sondern einen Einblick in den mentalen Zustand seiner Figuren gibt. Er bildet somit nicht wie die Kubisten verschiedene Perspektiven der sichtbaren Welt ab, sondern macht die widerstreitende, innere Welt und Emotionen der Menschheit sichtbar. Angst, Freude und Erschrecken lassen sich in „The Walrus“ ausmachen, erzeugen Furcht bis hin zu leisem Grauen und gleichzeitig dämonische Freude über die Irrwitzigkeit der Figur mit Karotte im Ohr. Mit seinen Skulpturen vergoldet George Condo unsere tiefsten Emotionen, gespaltenen Persönlichkeiten und seelischen Abgründe und führt sie durch die groteske Überzeichnung gleichzeitig humorvoll ad absurdum. [AR]





George Condo – „Artificial Realism“

Die Entwicklung der Skulptur im 20. Jahrhundert, der modernen Plastik und Objektkunst verdankt den Beiträgen von Malern und Malerinnen ganz entscheidende Impulse. Schon im 19. Jahrhundert hatten Zeichner und Maler wie Daumier oder Gauguin in ihren außerordentlichen Plastiken dem „Realismus“ durch eine Steigerung ins Groteske ganz neue Spielarten hinzugefügt. Mit Max Ernst, Joan Miró und vor allem Picasso wird das Repertoire der Möglichkeiten, das Spielfeld dessen, was Plastik sein kann, erweitert – inklusive der Verwendung von Sandförmchen, die Frösche sind, und Spielzeugautos, die als Paviankopf durchgehen. Dem „Material“, aus dem sich ein Objekt zusammensetzt, kommen ganz neue Aufgaben zu. Transformationsprozesse werden überraschend in Gang gesetzt, wandelbare Elemente so ins Spiel gebracht, dass sie immer auch noch etwas ganz anderes zeigen, als sie ihrer mitgeführten „Herkunft“ und Bestimmung nach bedeuten. In den beginnenden 1980er Jahren hatten sich die Künstlerinnen und Künstler erneut sogenannten „ursprünglichen Methoden“ versichert, direktes plastisches Eingreifen war bald als Taktik der Selbstüberlistung das, was in der Malerei als „Bad Painting“ noch relativ leicht zu apostrophieren war. Der direkte Griff in formbare Masse, ob Ton, Gips, Plastilin oder Salzteig, suchte sich in der Plastik neue Zielvorgaben: mit absichtlich „roher“, „primitivistischer“ Geste als unmittelbar einfache Gestaltungsmöglichkeit und in absichtsvoller Kombination erweitert durch unmittelbar der Wirklichkeit entnommene Fundstücke.

Collage, Assemblage, Serialität sind nur einige der artifiziell intelligenten Verfahren der Moderne. Die Verblüffung, die aus der formalen Lösung entspringt, entsteht aus unvorhergesehenen Kombinationen. Das Kunstwerk als Vexierbild, das in seiner Sichtbarkeit eben gerade nicht auf eine Bedeutungsebene hin auflösbar ist, bleibt ein anhaltendes Faszinosum. Gelegentlich greift auch George Condo mit spielerischer Leichtigkeit zur dreidimensionalen Plastik als Medium der Ereignisse. Seine Charaktere verlassen ihre Gebundenheit in der Zweidimensionalität des Bildes, werden zu unbezweifelbaren Charakterköpfen – Ausweis ihrer Persönlichkeit. Die Vielzahl der Anspielungen, der Rück- und Querverweise auf „high and low“ kommen, wie meist bei Condo, unaufgeregt und mit souveränem Understatement daher. Die „shiny surface“ verwischt die Spur ihrer „handgemachten“ Oberflächen mit ihrer bedeutungsvollen Herkunft aus der christlichen Sakralkultur des hohen Mittelalters, wobei eine anschaulich im Ohr „steckende“ und frei Hand modellierte Karotte – man denke an eine Orakelfigur des Voodoo-Kults – sie gleichzeitig in pagan apostrophierte Praxis verstrickt. Ein methodischer Kurzschluss der Bedeutungsebenen, den aufzulösen, Condo nicht bereit ist – „Artificial Realism“.



George Condo, Modern Cave Man, 2007, Acryl, Kohle auf Leinwand, Privatsammlung. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Mit seinen „Hybrid Paintings“ hatte Condo schon in den 1980er Jahren die stilbildenden Prämissen seiner Generation leichthändig verlassen und sowohl für Nordamerika wie auch, durch seine langjährigen Aufenthalte, für Europa konsequent das offene System „Kunst kommt von Kunst“ begonnen, neu auszumessen. Das Objekt als Thema seiner Bilder tritt hier schon mit großer Selbstverständlichkeit als Subjekt auf. Eine Plastik wie „The Walrus“ kann nicht und will nicht als geschmackvolle Imitation irgendeiner „Wirklichkeit“ interpretiert werden – sie ist Wirklichkeit.

Im Mai 2005 hat „The Walrus“ in New York in der Galerie von Per Skarstedt seinen ersten Auftritt. Es ist Teil einer Gruppe von zehn massiven „larger than life“-Objekten, die Condo als Auftakt einer weiteren Reihe seiner „Existential Portraits“ einführt. Dass die als Porträtbüste ausgeführte „highly polished, patinated bronze“, ein „zweites Gesicht“ mit sich führt, ist eine schon auf den ersten Blick kaum übersehbare Eigenartigkeit. Der Clou liegt jedoch in ihrer so spontanen wie clever kalkulierten Ausführung. Kaum hat man sich für die Darstellung eines Schreis aus offenem Mund, Munchs berühmtes Bild in die Erinnerung gerufen oder sich für einen von Francis Bacons „Päpsten“ entschieden, spielt Condo in die Erinnerungslücke gleich noch ein drittes Bild: Jasper Johns hatte zu Beginn der 1960er Jahre augenscheinlich „ins Bild gebissen“, um mit einem Handgriff, einer expliziten Geste, eine Form zu finden, in der die Spuren der Finger den Biss in die Oberfläche einer Leinwand als Kunstwerk plausibel machen. Die scheinbar vertraute Geste ist so seltsam wie verstörend. – Ist das noch der Finger in der Wunde oder schon die Hand in der berühmten „Bocca delle Verità“?



Francis Bacon, Head VI, 1949, Öl auf Leinwand, Arts Council Collection, Southbank, London (49-07). © The Estate of Francis Bacon. All rights reserved / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Condo geht in der Hybridisierung seines Porträts eines Monsters 2005 noch zwei Schritte weiter. Nie um falsche Hinweise auf richtige Anspielungen verlegen, gibt er uns mit dem Titel „The Walrus“ einen Hinweis auf jenes Acht-Minuten-Stück, mit dem John Lennon 1967 der literarisch ambitionierten Interpretation von Songtexten eine absichtsvoll ironische Vorführung versprach. Lennon ging es schon bald – und mit Unterstützung der Plastic-Ono-Band – darum, die Konventionen der einstigen „Fab Four“ aus Liverpool hinter sich zu lassen, war die Welt der sich „wie wild“ gebärdenden und in Ohnmacht fallenden, nicht nur weiblichen Fans doch längst zum Klischee seiner eigenen Teilnahmslosigkeit erstarrt.

In New York nach 9/11, zumal in einer zum Bildhaueratelier umfunktionierten Belle Etag eines typischen Townhouses in Upper Manhattan, ist jedes aus Ton und Fundstücken zur Assemblage gebrachte Objekt ein Ausweis von gesicherter Methode auf unsicherem Terrain. Es entstehen



Jasper Johns, Painting Bitten by a Man, 1961, Enkaustik auf Leinwand, aufgezogen auf Platte. Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Portraits einer Spezies, die sich selbst im Moment ihrer Erscheinung schon als Wechselwesen zu erkennen geben. „The Walrus“ ist ein Menschentier, das seine nie enden wollende Frage nach Zugehörigkeit nicht loswird, das sich vor unseren Augen bloßstellt, sein „Anderssein“ als gegeben selbstverständlich hinnimmt und betont, dass es nie „Teil von uns“, geschweige denn, „akzeptierter“ Teil unserer Daseinsform sein wird. Betont wird das auch durch das allzeit sichtbare, „zweite Gesicht“, ein weiterer Kopf ohne Körper, der aus der Vorderansicht scheinbar Teil des Barts ist, aus der Seitenansicht aber wie ein Stalagmit aus der hinteren Figur herauswächst. Verbunden unverbunden thematisiert die Doppelidentität das Hineingeworfensein in eine Gesellschaft, die ihre gern öffentlich postulierten Lieblingsminderheiten nur so lange schätzt, wie sie als nutzbringende Maske an- und abgelegt werden kann. Die „konkrete Dingdimension“ von zeitgenössischer Kunst, in all ihrer Schonungslosigkeit, wird in ihrer Überzeugungskraft gerade dadurch entwickelt, dass sie unsere Vorstellung von „dem Anderen“ unbarmherzig als unsere eigene Projektion von uns selbst im Gesicht des Gegenübers entlarvt.

Wie bizarr auch immer die Präsenz von „The Walrus“ ist, ihr Zeigen von Emotion scheint so vertraut wie plausibel. Die Charaktere von jeder Frau, jedem Mann, jedem Wesen sind nichts weiter als „burnt-out superheroes, ghosts of themselves“. Auch hier, wie in vielen seiner gefeierten Leinwandbilder zeigt sich Condo als Moralist, und durchaus in einer Linie mit Meisterdenkern wie Montaigne, Voltaire oder Kondiaronk. Die Überzeugungskraft von „The Walrus“ führt in seinem „Artificial Realism“ auch noch die letzten Kriterien formalästhetischer Rechtfertigung von Ideen ad absurdum. Condo spielt weiter, ohne den Wunsch nach einem leichtfertigen oder gar versöhnlichen Kompromiss. Er verändert unsere Sehgewohnheiten, verwickelt expandierende Erscheinungsbilder in eine stets offene Diskussion, erweitert durch sein experimentelles Transferverfahren Tradition und Gegenwart und formuliert so – scheinbar im Nebenbei – eine gnadenlose Absage an „politisch“ belanglose Kunst.

Ralph Rugoff: „Do you see these characters as representing orphaned or dislocated belief systems?“

George Condo: „I see them as fractions of humanity battling extinction.“

Axel Heil

CONRAD FELIXMÜLLER

1897 Dresden – 1977 Berlin

Bildnis Dr. Erich H. Müller. 1916.

Öl auf Leinwand.
Rechts in der Darstellung signiert. 70,5 x 47,5 cm (27.7 x 47.5 in). [SM]

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17.48 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 500.000 (R/D, F)
\$ 315,000 – 525,000

PROVENIENZ

- Dr. Erich H. Müller, Dresden.
- Galerie Döbele, Stuttgart.
- Galerie Brockstedt, Berlin.
- Manfred Weber, Frankfurt (seit 2015, vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Manfred Weber.

AUSSTELLUNG

- Von der Zeitenwende, Berliner Secession bis zur Novembergruppe 1898 bis 1919, Bröhan-Museum, Berlin, 19.11.2015-3.4.2016, Kat.-Nr. 113, Abb. S. 158.

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.)/Titus Felixmüller, Conrad Felixmüller. Monographie und Werkverzeichnis der Gemälde, Köln, 1996, WVZ-Nr. 108, S. 222.

Florierende Dresdner Jahre

Die Karriere des 1897 in Dresden geborenen Conrad Felix Müller beginnt atemberaubend rasch und erfolgreich. Nach seinem Studium an der Dresdner Akademie lässt er sich im Herbst 1915 18-jährig als freischaffender Künstler in Dresden nieder, erhält sogleich einen Vertrag bei der renommierten Kunsthandlung Emil Richter in der Prager Straße und lernt im Sommer in Berlin durch Ludwig Meidner den Galeristen der Avantgarde Herwarth Walden sowie die Künstler des „Sturm“-Kreises kennen. Er wird Mitarbeiter der Zeitschrift „Der Sturm“ und trifft den Herausgeber der Zeitschrift „Die Aktion“, Franz Pfemfert, für den er bis 1924 Illustrationen anfertigen wird. Bereits 1916 stellt er in der Berliner Galerie „Der Sturm“, 1917 bei Hans Goltz in München sowie in den Galerien Emil Richter und Ernst Arnold in Dresden aus. In dieser frühen Zeit veranstaltet Conrad Felixmüller, diesen Namen führt er so ab 1917, in seinem Dresdner Atelier regelmäßig „Expressionistische Soireen“ als Lese- und Diskussionsabende, begegnet seiner späteren Frau Londa Freiin von Berg (1896–1979), die er im Juni 1918 heiratet, und zieht mit ihr nach Wiesbaden. Dort trifft er auf den Sammler Heinrich Kirchhoff, der ihn eine Zeit lang mit einem Fixum unterstützt, ist Mitarbeiter bei verschiedenen expressionistischen Zeitungen, und noch im Herbst 1918 kehrt Conrad

.....

- **Felixmüller ist der Shootingstar der avantgarden Kunstszene der späten 1910er Jahre in Dresden und Berlin**

- **Im Entstehungsjahr unseres Porträts stellt der 19-jährige Felixmüller in der wichtigen Galerie „Der Sturm“ bei Herwarth Walden in Berlin aus und ist Mitarbeiter der Avantgarde-Zeitschrift „Die Aktion“ von Franz Pfemfert**

- **Avantgardistisches Porträt dieser Zeit von musealer Qualität**

- **Mit seinem einzigartigen Stil wird Felixmüller zum wichtigsten Porträtisten seiner Zeit**

.....

Felixmüller zurück nach Dresden-Klotzsche. 1919 ist er Gründungsmitglied und wird Präsident der Dresdner Sezession mit Lasar Segall und Otto Dix. 1920 erhält der engagierte Künstler den Sächsischen Staatspreis (Rompreis). Statt nach Italien reist Felixmüller mit der umgewidmeten finanziellen Ausstattung des Rompreises ins Ruhrgebiet. In der Folgezeit entstehen mit den Bildern aus dem Ruhrrevier Hauptwerke seines frühen Schaffens. Für Felixmüller bildet seine Herkunft aus einer Arbeiterfamilie, die allerdings in ihrer kulturellen Identität und der musischen Erziehung ihrer Kinder einen durchaus bürgerlichen Anspruch verfolgt, die Brücke zum künstlerischen und politischen Engagement in der Kriegs- und frühen Nachkriegszeit. Den Kontakt in die Welt der Industriearbeit an Rhein und Ruhr erhält Felixmüller über den bereits erwähnten Wiesbadener Sammler und Kunstmäzen Heinrich Kirchhoff. Dessen Schwager Dupierry ist Bergwerksdirektor im Ruhrrevier. So bricht Felixmüller mit seiner Ehefrau Londa im Juli 1920 zu seiner ersten Reise ins Ruhrgebiet auf, erhält Kontakt zu dem Düsseldorfer Arzt, Kunsthändler und Sammler Dr. Hans Koch sowie zur Szene-Galeristin Johanna Ey (Mutter Ey). (Diese gewinnbringende Verbindung wird er auch an die junge Bekanntschaft in Dresden weitergeben, an Otto Dix.)





Über Frankfurt und Düsseldorf geht es nach Duisburg und Essen, wo man im Hause des Zechendirektors und Kirchhoff-Schwagers wohnt. Das Eintauchen in die Welt der Hüttenwerke und Zechen in Begleitung des Zechendirektors auch in den Bergbau unter Tage ist ein Erlebnis, von dem seine Arbeit unmittelbar und maßgeblich beeinflusst ist. Mit Felixmüllers Arbeiterbildern der 1920er Jahre öffnet sich in der Hinwendung zum Einzelnen der Weg in den Realismus des Spätwerks.

Erich Hermann Müller von Asow

Bei einer der „Expressionistischen Soireen“ in seinem Dresdner Atelier wird Felixmüller dem jungen Musikwissenschaftler Erich Hermann Müller von Asow (1892–1964) begegnet sein. Der ebenfalls in Dresden geborene Müller von Asow studiert ab 1912 Musikwissenschaft, Völkerkunde und Pädagogik an der Universität Leipzig und wird 1915 mit der Dissertation „Die Mingottischen Opernunternehmungen 1732–1756“ promoviert. Anschließend arbeitet er als Regieassistent am Neuen Theater in Leipzig und wird 1917 künstlerischer Leiter des „Ersten Modernen Musikfestes“ in Dresden. Ab 1926 unterrichtet er als Dozent Musikwissenschaft und leitet ab 1931 die Musikabteilung am Mitteleuropa-Institut in Dresden. Zwischen 1933 und 1945 ist Müller von Asow als freier Musikwissenschaftler tätig. Von 1936 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs lebt er in Österreich. 1945 kehrt Müller von Asow nach Deutschland zurück, wo er in Berlin das „Internationale Musiker-Brief-Archiv“ gründet und dessen Leiter wird. Müller von Asow ist Spezialist für Musiker-Epistolografie und initiierte die Heinrich-Schütz-Gesellschaft (1922) sowie die Deutsche Chopin-Gesellschaft (1959). Er veröffentlichte u. a. ein „Deutsches Musiker-Lexikon“ (1929) sowie „Die Musiksammlung der Bibliothek in Kronstadt“ (1930) und ediert Briefe von Händel, Bach, Brahms und Reger.



Conrad Felixmüller, Bildnis Arnold Schoenberg, 1914, Radierung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



Conrad Felixmüller, Selbstbildnis, 1915, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Das Porträt:
Hervorragendes frühes Zeugnis von Felixmüllers Kunststreben
Die Jahre 1915/1916 bedeuten für Conrad Felixmüller einen entscheidenden Einschnitt. Der erst 18-jährige Maler wird freischaffender Künstler und beginnt als Porträtmaler, der sich nach den Studien bei Ferdinand Dorsch und Carl Bantzer an der Dresdner Akademie in das ‚moderne‘ Lager schlägt. Conrad Felixmüller wird sich zu einem der bedeutendsten Porträtisten seiner Zeit weiterentwickeln. Anhand der Menschenbildnisse, deren Zahl und Bedeutung im Œuvre Felixmüllers gleich groß ist, lässt sich des Künstlers Werkentwicklung nahezu umfassend darstellen.

Schon der 13-jährige Kunstgewerbe-Vorschüler Felix Müller zeichnet mit Leidenschaft Köpfe, was die Schulleitung zu der Empfehlung veranlasst, er solle die weitere Ausbildung in einer Kunstschule fortzuführen mit dem Ziele freier Kunstmaler, speziell Porträtmaler zu werden. Zeitlebens hat Felixmüller ein leidenschaftliches Interesse am Menschen, an dessen Antlitz und Charakter ebenso wie an dessen Arbeit. Er dokumentiert das Individuum und das soziale Wesen Mensch im Bild: Menschen, die seinen Lebensweg kreuzen, namhafte Persönlichkeiten, wie den 1914 in Dresden sich aufhaltende Komponisten und Künstler Arnold Schoenberg, ebenso wie den einfachen Arbeiter, die ihm nahestehen oder die er verehrt wie seine Schwester Hanna. Hanna Müller wird später Peter August Böckstiegel heiraten, der 1913 von Bielefeld an die Hochschule für Bildende Künste in Dresden wechselt und dort den acht Jahre jüngeren Maler Conrad Felixmüller kennenlernt, mit dem ihn bald eine intensive Freundschaft verbindet.

Felixmüller findet in seiner Kunst nach einer Neupositionierung, indem er in der Farbe eine expressionistische sowie in der Komposition eine kubistische Darstellungsweise wählt. Mit dem herben, schmalen Jünglingsgesicht aus kantig konturierten und orangeroten Gesichtsformen, im expressiven Komplementärkontrast auf grünblauen Fond gesetzt, schafft Felixmüller in dieser Situation mit dem Porträt von Erich Hermann Müller von Asow ein Stück Avantgarde-Malerei von besonderer Güte. Selbstbewusst präsentiert der junge Maler mit energischem Blick und reifen Zügen den angehenden Musikwissenschaftler. Die Sinnesorgane des Porträtierten hebt er dabei besonders hervor: die roten, wie zum Empfang einer Botschaft bereiten Ohren, den sinnlichen, kirschroten Mund und vor allem, wie es für die ersten Bildnisse typisch ist, die betonte Augenpartie. Mit Innovationskraft und Leidenschaft weckt der junge Maler Conrad Felixmüller die Aufmerksamkeit seiner Zeitgenossen und das Interesse der Sammler.

Provenienz
Manfred Weber, ein Frankfurter Philanthrop, der Zeit seines Lebens der Leidenschaft für Kunst und Literatur folgt, erwirbt das Werk schließlich aus dem Kunsthandel im Jahr 2015 und baut eine umfangreiche Sammlung auf. Teile dieser Sammlung, die Werke u.a. von Penck, Hundertwasser, Picasso, Chagall und Heckel umfassen werden ab 2024 im Museum Penzberg gezeigt. [MVL]



Conrad Felixmüller, Meine Schwester Hanna (Mädchenbildnis), 1914, Öl auf Leinwand. Sammlung Bunte. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Dieses Gemälde „Meine Schwester Hanna“ von Conrad Felixmüller wird im Rahmen unserer Auktion „Sammlung Bunte“ am 8. Dezember 2023 (Los 534) angeboten.

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Joseph Beuys. 1982.

Acryl mit Serigrafie und Diamantstaub auf Leinwand.
Verso auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert.
50,5 x 40,5 cm (19.8 x 15.9 in).
Mit einer Bestätigung von Vincent Fremont, Vice-President der Andy Warhol Enterprises / Andy Warhol Studio New York vom 13.5.1983.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17:50 h ± 20 Min.*

€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 262,500 – 367,500

PROVENIENZ

- Galerie Silvia Menzel, Berlin 1983
- Privatsammlung Köln.

AUSSTELLUNG

- Andy Warhol, Bilder, Zeichnungen, Plakate, Galerie Silvia Menzel, Berlin, 15.3.-14.4.1983.

Silvia Menzel eröffnet 1982 ihre Galerie in der Leibnitzstraße in Berlin. Durch ihre vorangegangene langjährige Sammlertätigkeit kennt sie viele Künstler und Künstlerinnen persönlich und hat enge Verbindung mit ihnen. So kann sie in den ersten Ausstellungen Arbeiten von Joseph Beuys, Rainer Fetting und Andy Warhol präsentieren. Andy Warhol stellt ihr neben frühen Zeichnungen aus den Jahren 1954 bis 1958 auch kleinere Bilder zur Verfügung. (In Berlin bin ich ein Außenseiter. Marius Babias im Gespräch mit Silvia Menzel und Michael Geisler, in: Kunstforum international, Bd. 95, 1988, S. 320ff.) Dieses Bild, das schon 1983 über die Galeristin erworben wird, gehört zu den ganz markanten und typischen Arbeiten des großen Pop-Art-Künstlers. Seine Darstellung von Joseph Beuys fängt den bedeutenden deutschen Konzeptkünstler mit seinem wesentlichen Erkennungsmerkmal, dem Hut, ein. Sein Foto zeigt den Mythos Beuys par excellence, es ist selbst zur Ikone geworden. Vorlage ist ein Polaroid, dessen Entstehung der Berliner Sammler Dr. Erich Marx so beschreibt: „Während der Aufbauarbeiten der Beuys-Ausstellung im Guggenheim Museum Ende Oktober 1979 trafen Joseph Beuys, Andy Warhol und ich vor der Eröffnung einer weiteren Beuys-Ausstellung in der Feldmann Gallery zusammen. Warhol und ich sahen zu, wie Beuys ein Selbstportrait herstellte, indem er mit einer dünnflüssigen Asphaltsubstanz eine Photoleinwand übermalte. Während Beuys arbeitete, sprach ich mit Andy über ein Porträt von Beuys. Andy Warhol lud uns ein, am nächsten Tag in die Factory zu kommen. Die Aufnahmen entstanden auch an diesem Tag, ...“ (Heiner Bastian, Beuys Rauschenberg Twombly Warhol. Sammlung Marx, München 1982, S. 136). [EH]

• **Warhol nimmt das zugrunde liegende Polaroid-Porträt in seiner legendären New Yorker Factory auf**

• **Anlässlich seiner Ausstellung im Guggenheim-Museum war Beuys zu Besuch in New York und der Factory**

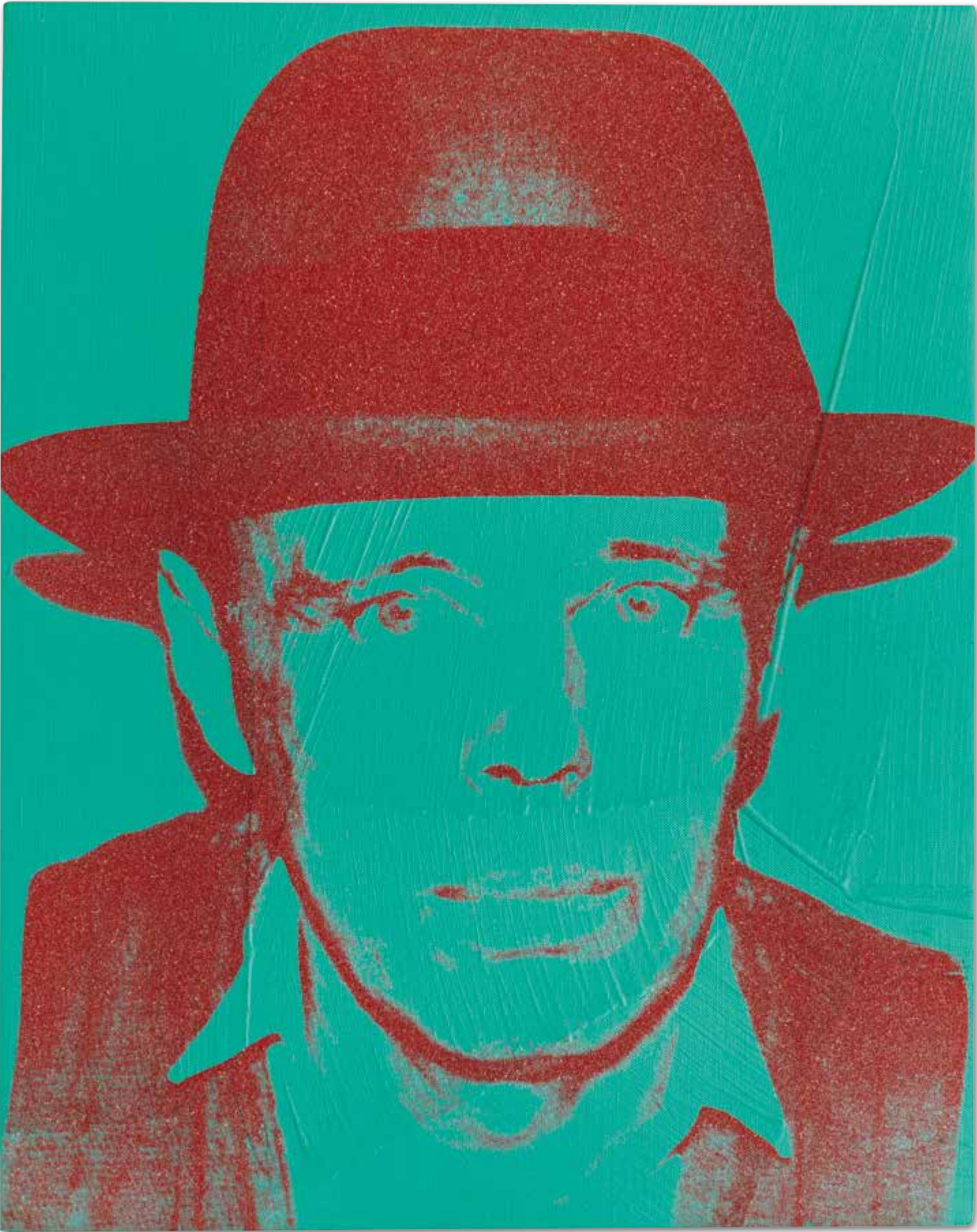
• **Unikat mit Diamond Dust von großer Seltenheit**

• **Prozess: Deutliche Malspuren in der auf Leinwand aufgetragenen grünen Farbe. Die rote Farbe des Siebdrucks dann wiederum hervorgehoben durch Diamond Dust**

• **Geschlossene Provenienz**



Joseph Beuys und Andy Warhol, München, 1980.
© The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, New York.



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Mädchen. 1916.

Öl auf leichtem Malkarton.
Links unten signiert. 35,5 x 26,2 cm (13.9 x 10.3 in).
Verso mit einer fragmentarisch erhaltenen Ölstudie eines Stillebens, um 1916.

Die Vorderseite ist mit einem SW-Foto im Fotoarchiv des Künstlers dokumentiert. Das Foto trägt auf dem Unterlegekarton eine Beschriftung von Lisa Kümmel: „Mädchen 1916 36/27“ (in Tinte) und „1916.36/27 Mädchen. Kind“ (in Bleistift). Zudem bezieht sich vermutlich auch Jawlenskys Eintrag im sogenannten Cahier Noir auf Seite 76 mit der Datierung „1916 N.4“ auf die vorliegende Arbeit. [JS]

🕒 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 17,52 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/D)
\$ 189,000 – 252,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Helene Jawlensky, Wiesbaden (Witwe des Künstlers).
- Prof. Heinrich Dieckmann, Köln/Bad Honnef (während des Zweiten Weltkrieges von der Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

LITERATUR

- Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. II: 1914-1933, München 1992, S. 118, WVZ-Nr. 747 (m. SW-Abb. der Vorder- und Rückseite).

Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges muss Jawlensky 1914 als russischer Staatsbürger das Deutsche Reich verlassen und flieht von München in die Schweiz. In Saint-Prex am Genfer See findet er mit seiner Familie für die kommenden drei Jahre ein neues Zuhause, und auch für seine Kunst bedeutet dieser private Umbruch einen entscheidenden Wendepunkt. Jawlensky schreibt in seinen Lebenserinnerungen: „Meine Seele war durch vieles Leid anders geworden und das verlangte andere Formen und Farben zu finden, um das auszudrücken, was meine Seele bewegte. Ich fing an, meine sogenannten ‚Variationen über ein landschaftliches Thema‘ die ich vom Fenster sah, zu malen. Und das waren ein paar Bäume, ein Weg und der Himmel. Ich fing an etwas zu malen, um mit Farben auszudrücken, was mir die Natur soufflierte. In harter Arbeit und mit größter Spannung fand ich nach und nach die richtigen Farben und Formen, um auszudrücken, was mein geistiges Ich verlangte.“ (A. v. Jawlensky, Lebenserinnerungen, zit. nach: C. Weiler, Alexej Jawlensky, Hanau 1970, S. 116). Geradezu besessen erarbeitet sich Jawlensky anhand des Landschaftseindrucks vor seinem Atelierfenster das Vermögen, sein „geistiges Ich“ in Form und Farbe auszudrücken.

Das Naturvorbild ist für Jawlenskys Kunst nur noch der Katalysator für eine Malerei, die zwar gerade noch gegenständlich ist, dabei aber zugleich ein Maximum an Abstraktion erreicht. In diesem spannungsvollen Zwischenbereich, diesem Changieren zwischen Abstraktion und Figuration liegt bis heute die Unverwechselbarkeit und außerordentli-

• **Moderne Ästhetik: Faszinierende Balance zwischen Figuration und Abstraktion, formaler Reduktion und maximal befreiter Farbigkeit**

• **Außergewöhnlich und wegweisend: Einer der ersten farbgewaltigen Mädchenköpfe, mit denen Jawlensky im Schweizer Exil in luftig-befreiter Malweise seine zentrale Motivik des Bildniskopfes zu neuer Stärke führt**

• **Im Fotoarchiv des Künstlers mit einem von Lisa Kümmel beschrifteten SW-Foto dokumentiert**

• **Geschlossene Provenienz: Aus dem Nachlass des Künstlers in den 1940er Jahren in die Privatsammlung des Malers und Kunstprofessors Heinrich Dieckmann veräußert und seither in Familienbesitz**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

che Modernität von Jawlenskys Malerei. Für Jawlensky selbst ist dieser vorrangig in Saint-Prex in zahlreichen landschaftlichen Variationen ausgelotete und erschlossene Zwischenbereich die individuelle Ausdrucksform, mit der er seinem geistig-emotionalen Empfinden – einem Komponisten gleich – unmittelbar Ausdruck zu verleihen vermag. Als Jawlensky die Klaviatur des geistig-emotionalen Ausdrucks beherrscht, wendet er sich Ende 1915 mit neuer Kraft erstmals wieder seiner zentralen und stärksten Motivik, dem Bildniskopf, zu. Das vorliegende Gemälde „Mädchen (Kind)“, das in Jawlenskys Werknotizen mit der Datierung „1916 N.4“ verzeichnet ist, ist einer der ersten dieser starken Mädchenköpfe, die Jawlensky in dieser geistig durchdrungenen, maximal befreiten, flächigen Farbigkeit geschaffen hat. Der Fokus liegt allein auf dem frontal ausgerichteten Gesicht, das von einer schwarzen Konturlinie und den Haaren umfassen nur noch eine Art gegenständlichen Rahmen für ein vollkommen freies Spiel aus Form und Farbe bildet. Mit spontanen Pinselhieben hat Jawlensky hier einen leuchtend-fröhlichen Farbklang aus hellen Grüntönen, Gelb, Orange und Magenta vor blau moduliertem Grund niedergeschrieben. Es sind die Farben der Jugend, eines frühlingshaften Erwachens, die in „Mädchen (Kind)“ gleichsam zu einem Stimmungsbild für den emotionalen und künstlerischen Neuanfang Jawlenskys in Saint-Prex werden. Darüber hinaus sollte dieser Schritt in entscheidender Weise wegweisend sein für Jawlenskys individualisierten „Mystischen Köpfe“, seine „Heilandsgesichter“ und „Meditationen“ der Folgejahre. [JS]



KURT SCHWITTERS

1887 Hannover – 1948 Ambleside/Westmorland

Ohne Titel (Bewegtes Weiss auf Blau und Gelb).
Um 1944.

Relief. Öl über Holz und plastische Masse auf Holz.
28,5 x 23 x 10 cm (11.2 x 9 x 3.9 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17,54 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/N)
\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Ernst Schwitters, Lysaker (1946, Erbschaft vom Künstler, -1984 Galerie Gmurzynska, Köln).
- Sammlung Hubertus und Renate Wald, Hamburg (1984-2011).
- Hubertus Wald Stiftung, Hamburg (2011-2012, Christie's, London, 8.2.2012, Los 406).
- Galerie Haas, Zürich (wohl vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Kurt Schwitters, Galerie Gmurzynska, Köln, Okt.-Dez. 1978, Kat.-Nr. 86 (m. Abb. S. 127).
- Kurt Schwitters, Galerie Gmurzynska at FIAC, Grand Palais, Paris, Oktober 1980, Kat.-Nr. 49 (m. Abb. S. 115).
- Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939, Museen der Stadt Köln, Köln, Mai-Aug. 1981, Kat.-Nr. 103 (m. Abb. S. 351).
- Kurt Schwitters. Die späten Werke, Museum Ludwig, Köln, Apr./Mai 1985, Kat.-Nr. 62 (m. Abb. S. 88 (Abb. um 180° gedreht).
- Kurt Schwitters, Galerie Michael Werner, New York, Okt./Nov. 1990, Kat.-Nr. 26 (m. Abb.).
- Sammlung Wald, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 17.9.-23.11.2003.
- Schwitters in Britain, Tate Britain, London, 30.1.-12.5.2013; Sprengel Museum, Hannover, 2.6.-25.8.2013, S. 156.
- Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800-1946, Museum Villa Stuck, München, 21.11.2013-2.3.2014, S. 370, Kat.-Nr. 16, S. 271 (m. Abb. S. 272).

LITERATUR

- Karin Orchard/Isabel Schulz, Kurt Schwitters. Catalogue raisonné, Bd. III, Ostfildern 2006, WVZ-Nr. 3065 (m. SW-Abb. S. 429).
- Die Sammlung Hubertus und Renate Wald, Hamburg 1998, S. 74 (m. Abb. S. 75).
- Christie's, London, Impressionist and Modern Day Sale, 8.2.2012, Los 406 (m. Abb.).

• **Einzigartige und qualitativ herausragende Arbeit des berühmten Dada-Künstlers aufgrund der maximal gesteigerten Dreidimensionalität**

• **Herausragendes Zeugnis für Schwitters Überwindung der Gattungsgrenzen zwischen Malerei, Skulptur und Architektur**

• **Aus der Sammlung Hubertus und Renate Wald, Hamburg, mit bedeutenden Arbeiten der deutschen und französischen Moderne**

• **Umfassende Ausstellungshistorie: Museum Ludwig, Köln (1985), Hamburger Kunsthalle (2003), Tate Britain, London (2013) und Museum Villa Stuck, München (2013/14)**



Schwitters „Merzzeichnungen“ und „Merzbilder“, wie Kurt Schwitters seine ab 1918 entstandenen dadaistischen Collagen und Assemblagen nennt, gelten als der bedeutendste und bekannteste Werkkomplex des Künstlers. Im Anschluss an den Ersten Weltkrieg befreit Schwitters sich und seine Kunst von jeglicher akademischen und kunsthistorischen Tradition. „Merz“ war für Schwitters nicht nur die Bezeichnung für den künstlerischen Stil seiner Ein-Mann-Kunstbewegung, sondern vielmehr gleichbedeutend mit künstlerischer Revolution und Neuanfang. In seinen „Merz“-Arbeiten löst Schwitters die Grenzen zwischen den Kunstgattungen auf, integriert verschiedene Materialien, Zeitungsausschnitte, Eintrittskarten, Nägel, Holz und sonstige banale Fundstücke des Alltages, und wird auf diese Weise zu einem der bedeutendsten Dada-Künstler. Auch als dadaistischer Dichter, Schriftsteller und Architekt verleiht Schwitters seiner schier unerschöpflichen künstlerischen Produktivität Ausdruck und schafft ein provokantes und beeindruckendes Gesamtkunstwerk. Seine Merz-Collagen erschließen sich durch die Verwendung von Zeitungsschnipseln, Fahrkarten und Karton zwar vollkommen neuartige künstlerische Mittel, fügen sich aber hinsichtlich Format und Zweidimensionalität noch immer dem tradierten Bildbegriff. Diesen jedoch überwindet Schwitters zunehmend in seinen reliefartig aufgebauten Assemblagen, deren Anlage anfänglich noch flächig ist, sich aber bis zur vorliegenden, im Exil in Großbritannien entstandenen, weit in den Raum ausgreifenden Arbeit steigert.

In „Bewegtes Weiss auf Blau und Gelb“ scheint Schwitters verschiedene grundlegende Elemente seines dadaistischen, von Zufälligem bestimmten und gattungsübergreifend angelegten Kunstbegriffes zusammenzuführen: das intuitive Kombinieren verschiedener Fundstücke und Materialien, das kraftvolle Sprengen tradierter Bildtraditionen und das künstlerische Überwinden von Gattungsgrenzen. Es scheint geradezu eine Skulptur aus der Bildfläche herauszuwachsen, den Bildraum zu sprengen und weit in den Raum auszugreifen. Inspirierend wird dafür sicherlich zu Beginn der 1940er Jahre Schwitters Bekanntschaft mit dem britischen Künstlerpaar Barbara Hepworth und Ben Nicholson gewesen sein, deren gerundetes skulpturales Formenpotenzial man in der vorliegenden Arbeit wiederzuerkennen glaubt. Schwitters nimmt in unserer Arbeit aber auch zentrale Elemente der amerikanischen und europäischen Nachkriegskunst vorweg, etwa das Prinzip der „shaped canvas“ aus der amerikanischen Farbfeldmalerei, die Dreidimensionalität und Einbeziehung von Licht und Schatten aus dem europäischen „ZERO“ und eine skulpturale wie materielle Öffnung in den Raum, wie sie verschiedenste internationale Künstler in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vorangetrieben haben. Die vorliegende Arbeit ist aber nicht nur ein herausragendes Beispiel für Schwitters gattungsübergreifendes Arbeiten zwischen Malerei und Skulptur, sondern spannt den Bogen – in deutlicher Anlehnung an das Formenrepertoire von Schwitters „Merzbauten“ – sogar bis hin zur Architektur. Vermutlich bereits 1923 hatte Schwitters begonnen, mehrere Räume in seinem Haus in Hannover mit einer bis 1937 stetig weiter wachsenden Rauminstallation zu füllen, die bis zu Schwitters Emigration über acht Räume angewachsen war. Auch während seines Exils in Norwegen und Großbritannien hat der Dada-Künstler seine Lebens- und Arbeitsräume immer wieder auf vergleichbare Weise zu tropfsteinhöhlenartigen Gesamtkunstwerken „gemerzt“. Mit den „Merzbauten“, die heute leider fast alle nicht mehr im Original erhalten sind, hat Schwitters – wie auch in dem vorliegenden Relief-Bild – eine vollkommen neuartige künstlerische Ausdrucksform gefunden, die bereits Elemente der zeitgenössischen Installationskunst antizipiert. [JS]

„Die höchste Form der Kunst ist das Gesamtkunstwerk, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst aufgehoben sind.“

Kurt Schwitters.



Kurt Schwitters, Merzbau. Foto: Wilhelm Redemann, 1933 © DACS 2007.



PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins

Guéridon, guitare et compotier. Wohl 1920.

Gouache und Tusche.
Links oben signiert. Auf Velin. 26,9 x 20,7 cm (10,5 x 8,1 in), Blattgröße.
Das Werk wurde Paloma Ruiz-Picasso, Paris, im Oktober 2023 zur Begutachtung vorgelegt. Das Ergebnis lag bei Drucklegung noch nicht vor.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17:56 h ± 20 Min.*

€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 262,500 – 367,500

PROVENIENZ

- Hilde Prytek (1908-1961), New York (anschließend in Familienbesitz).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (1990 von Vorgenannten als Geschenk erhalten).

- **Das Jahr 1920** markiert eine der stilistisch variantenreichsten und experimentellsten Phasen des Ausnahmekünstlers
- **Im Sommer 1919** beginnt er eine Serie von Gouachen, die sich durch die Experimentierfreudigkeit mit den Möglichkeiten des synthetischen Kubismus auszeichnen
- **Die Gitarre ist für den spanischstämmigen Maler von besonderer Bedeutung:** Musikinstrumente werden zum zentralen Motiv der kubistischen Stilleben
- **Bedeutende Provenienz:** einst im Besitz von Hilde Prytek, Leiterin der progressiven Galerie Nierendorf in New York; nun erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten
- **Stilleben der kubistischen Phase** befinden sich weltweit in den bedeutendsten Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Solomon R. Guggenheim Museum, New York, das Centre Pompidou, Paris, sowie die Tate Gallery, London
- **2023** wird Picasso zum 50. Todestag weltweit mit Ausstellungen geehrt

Olga und Pablo Picasso in Saint-Raphaël

Picassos Kreativität ist immer auch gemischt mit Autobiografischem. So darf man zweifellos annehmen, dass dieses Stilleben „Guéridon, guitare et compotier“ mit einem Besuch in Saint-Raphaël an der französischen Mittelmeerküste in Südfrankreich zusammenhängt, den Picasso im Spätsommer 1919 zusammen mit der russischen Tänzerin Olga Khokhlova, seiner ersten Frau, dort verbringt.



Picasso lernt sie 1917 in Rom als Mitglied der Tanztruppe Sergei Diaghilevs kennen und sie heiraten 1918. In Erinnerung an diese Ferien entsteht, wohl eher in Paris und nicht vor Ort, ein Stilleben vor einem typisch mediterranen, bis auf den Boden reichenden Fenster. Ein Thema, das, so möchte man meinen, durch die Nachbarschaft zu Henri Matisse, der seit drei Jahren in Nizza wohnt, angeregt ist. Von Matisse kennen wir verschiedene Ansichten seiner Hotelzimmer mit Blick auf das Mittelmeer, die Picasso vielleicht bei dem gemeinsamen Galeristen Paul Guillaume gesehen hatte; Guillaume veranstaltet in seiner Galerie im Faubourg St. Honoré 1918 eine Ausstellung von Werken Matisses und Picassos, die eine Rückkehr zum Realismus zeigen. Apollinaire sucht dies im Katalog wie folgt zu beschreiben: „Er ändert seine Richtung, kehrt auf seinen Spuren zurück, neuerdings noch festeren Schrittes, wird stets größer, gewinnt Kraft aus dem Kontakt mit noch unentdeckter Natur oder durch den Vergleich mit ebenbürtigen Meistern der Vergangenheit.“ (zit. nach: Roland Penrose, Picasso. Leben und Werk, München 1961, S. 205). Eine Begegnung der beiden Künstler an der Mittelmeerküste ist für dieses Jahr allerdings nicht überliefert. Gibt uns Matisse von den jeweiligen Hotelzimmern eine zumeist einheitliche, gleichsam bewohnte Sicht, so wirkt Picassos Fensterausblick bei aller Lieblichkeit doch eher kühl, ja klassizistisch motiviert zu Beginn der 1920er Jahre, als er sich von den Extremen des Kubismus löst und seine erste Italienreise 1917 im Tross Sergei Diaghilevs zum Anstoß nimmt, Künstler wie Raffael, aber auch den Vertreter des französischen Klassizismus zu studieren, nämlich Jean-Auguste-Dominique Ingres.

Im Gegensatz zu den sich ganz in der Fläche ausbreitenden Bildern von Matisse besteht das Interieur Picassos aus zwei Ebenen, dem naturalistischen Ausblick aus der von einem üppigen Gardinenschal gerahmten Balkontür auf das blaue Meer und dem azurinen, leicht bewölkten Himmel sowie dem an den späten Kubismus erinnernden Stilleben mit Gitarre, Schale und Notenheft auf dem Tisch, wie ein aus der Zeit gefallenes Bühnenrequisit vor das Balkongitter platziert. Mit dem Blick in die Ferne, in einen tendenziell endlosen Himmel, greift Picasso in doch auffallend detaillierter, naturalistischer Malweise ein in erster Linie romantisches Sehnsuchtsmotiv auf.



Henri Matisse, Nice, cahier noir, 1918, Öl auf Leinwand, Hahnloser/Jaeggli Stiftung, Winterthur. © Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Pablo Picasso, Nature morte devant une fenêtre à Saint-Raphaël, 1919, Gouache und Bleistift auf Papier, Sammlung Berggrün, SMPK, Berlin. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Erinnerung an Saint-Raphaël

Eingedenk dieser Reise, inspiriert von geistreichen Form- und Sinnverschränkungen, zeigt auch diese Gouache Picassos Spiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die Bildrequisiten, der Tisch, die Gitarre und die Obstschale, entwickelt Picasso nach einer weiteren, auf das eigentliche Stilleben konzentrierten, späteren Version des südlichen Balkonmotivs in verschiedenen Varianten weiter in eine aus den negativen Umrissen der Objekte ‚ausgeschnittene‘ und collagierte Komposition auf einem mehrflächigen Bildgrund in Schwarz und Weiß. Der Titel allein verleiht uns die Gewissheit, Details doch zu erkennen, die sich gleichwohl selbst erst recht als Fiktion herausstellen. Die hier übereinandergelegten, verschiedenen Bildrealitäten erinnern an kubistische Gemälde mit „papiers collés“ der Jahre 1913/14, also an jenen synthetischen Kubismus, in dem Picasso mit Mustern und Texturen experimentiert und in farbenfrohen Gemälden auch Objekte wie Zeitungspapier und andere papierbasierte Dinge hinzufügt. Die Charakterisierungen der verschiedenen Bildgegenstände sind nebeneinander und übereinander ausgelegt und sich durchdringend komponiert. In prägnanter Knappheit entdecken wir die Silhouette des Tisches (Guéridon) rechts, die Andeutung einer Kompottschale (Compotier) im Zentrum, und den Schein einer Gitarre (Guitare), auf das Zitieren der Saiten reduziert, darunter. Und vielleicht ist man versucht, im blauen Scherenschnitt eine Figurine zu entdecken, die das traditionelle Instrument des Kubismus präsentiert. Die Verschränkungen und Durchdringungen von Formen, Farben, Licht und Schatten sind sowohl im Bildmotiv als auch im Inneren, weiß und schwarz, und im äußeren hell-blauen, fiktiv rahmenden Bildträger äußerst raffiniert angelegt als mehrschichtige Bilder im Bild. Der eigentliche Bildträger wiederum, nämlich der in Ocker gehaltene Papiergrund, erfährt so eine Eigenständigkeit mit Trompe-l'œil-artigem Charakter. Alles, was mit dem ‚ersten‘ Stilleben in Saint-Raphaël noch in feiner Gliederung und Detailverliebtheit wahrzunehmen ist, reduziert Picasso in dieser, im Anschluss an sein Erlebnis in Saint-Raphaël entstehenden Gouache auf ein Minimum an kompositorischer Treue an die Erinnerung. Was wie eine wirkungsvolle Variation des ausgehenden Stilleben-Inventars und Bild-im-Bild-Gedankens aussieht, entpuppt sich als immer wieder neue Bilderfindungen mit neuen Elementen. Die dominierende Idee dieser Gouache ist das ausgewählt reduzierte Formenspiel, die harmonische Farbigkeit in pastellenen Tönen der notwendigen schweigenden Stilleben-Objekte vor dem Schwarz und Weiß.



Pablo Picasso, Nature morte sur un guéridon devant une fenêtre ouverte, 1919, Aquarell auf Papier, Privatsammlung. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Provenienz

Hilde (Hildegard) Prytek, geb. Jastrow, 1908 in Polen geboren, lebt 1940 im New Yorker Stadtteil Queens und ist mit Frederick E. Prytek (1913–1962) verheiratet. Sie ist nachweislich die erste Besitzerin. In welchem Jahr diese Gouache „Guéridon, guitare et compotier“ in ihre Sammlung gelangt, ist nicht genau belegbar. Vermutlich während ihrer Zeit als Assistentin in der seit 1936 im Aufbau befindlichen Galerie des aus Berlin stammenden Karl Nierendorf in New York. Im Januar 1937 mietet Karl Nierendorf gegenüber dem Museum of Modern Art erste Räume an und eröffnet dort die Nierendorf Gallery in New York City. Es folgen weitere Wechsel und Adressen in der 10-jährigen Geschichte der bedeutenden und einflussreichen Galerie für die Verbreitung europäischer Kunst in den USA. 1946 fliegt Karl Nierendorf im Mai als einer der ersten Deutsch-Amerikaner nach Europa und bleibt dort bis September 1947 in Deutschland, der Schweiz, Italien, Frankreich und England. Seine Galerie in New York wird während seiner Abwesenheit von Hildegard Prytek geleitet, mit der er brieflich und telefonisch im Kontakt steht. Ende September 1947 kehrt Nierendorf nach New York zurück. Am 25. Oktober stirbt er an einem Herzinfarkt.

Der ungeordnete Nachlass von Karl Nierendorf wird vom Staat New York 1948 beschlagnahmt. Da er kein Testament hinterlässt und aufgrund des noch herrschenden Kriegsrechtes zwischen Amerika und Deutschland, haben die Erben in Deutschland keinen Zugriff auf das Erbe. Mitte Januar erwirbt die Guggenheim-Foundation den größten Teil des Nachlasses für 72.500 US-Dollar: Neben „prints, books, booklets, furniture, fixtures, equipment and other miscellaneous items“ gehören dazu zahlreiche Plastiken und 554 Bilder von 88 Künstlern, darunter, laut einer Inventarliste der Guggenheim-Stiftung vom 27. Januar 1948, 113 Klees und auch 14 Werke von Picasso. Und Hilde Prytek? Der Prozess und die Abwicklung dauern bis ca. 1953. Sie begleitet nicht nur das Verfahren, schon seit Längerem betreut sie den 1939 ausgewanderten Nierendorf-Künstler Josef Scharl, ist gut vernetzt unter anderem auch mit dem MoMA-Gründer Alfred H. Barr und führt Korrespondenz mit dem Galeristen Ferdinand Möller in Berlin. Auch ist sie für Hilla von Rebay die Ansprechpartnerin und kann ihr Werke von Wassily Kandinsky für das Solomon R. Guggenheim Museum vermitteln. 1950 verkauft sie mit ihrem Mann Frederick E. Prytek, die „Kriegsmappe“ von Otto Dix an das Fogg Art Museum in Harvard. 1952 ist das Ehepaar Prytek Leihgeber für die von John Rewald inszenierte „Fauves“-Ausstellung im MoMA. mit einem Straßenschild in „Arcueil“ von Henri Matisse aus dem Jahr 1899. 1961 stirbt Hildegard Prytek in New York, ein Jahr später ihr Mann Frederick. Ihre Erben verschenken die Gouache von Picasso 1990 an einen Freund; seitdem ist sie in Privatbesitz. [MvL]



Pablo Picasso, Guéridon et guitare, Juan-les-Pins, 25. August 1920, Gouache auf Papier, Sammlung Marina Ruiz-Picasso. © Succession Picasso / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart – 1955 Stuttgart

Maschine grau mit Pfeil II. 1926.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert. 64,5 x 46 cm (25,3 x 18.1 in).
Das Werkverzeichnis weist darauf hin, dass dieses Gemälde irrtümlicherweise auch „Maschine in Blau mit Pfeil“ und „Maschine blau“ genannt wird.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 17:58 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Sammlung Heinz Rasch, Wuppertal.
- Galerie Schlichtenmaier, Grafenau.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister, Städtisches Museum, Wuppertal-Eberfeld, 1947 (Abb. 1).

LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk, Köln 1963, Nr. 252 o. Abb. (hier „Maschine blau“).

Sogenannte Maschinenbilder gibt es im Werk von Willi Baumeister ab 1922. Thematisch geht es hier nicht nur um das Zusammenspiel von Mensch und Maschine, sondern auch um das Ausloten von konstruktivistisch arrangierten Flächenelementen, um das Ausloten eines labilen Gleichgewichts von Formen in einem imaginären Raum. Das 1926 datierte Gemälde zeigt das für Willi Baumeister charakteristische rationale Formprinzip in großer Klarheit. Behandelt wird das Thema der hintereinander gestaffelten, stehenden ‚Figuren‘ unter Hinzunahme der geometrischen Elemente Rechteck und Kreis, wie wir sie als Kanon in sämtlichen Maschinenbildern des Künstlers vorfinden.

Reizvoll bei genauerer Betrachtung ist die feine Behandlung der einzelnen, changierenden Flächen wie auch die teilweise eingesetzten zarten, im Kontrast der Farbflächen sich bildenden Trennlinien. Die strenge Flächigkeit wirkt streckenweise dennoch durch dezente Schattenzonen aufgelockert. Das Gemälde „Maschine grau mit Pfeil“ steht entwicklungsmäßig zwischen den frühen Apoll-Bildern, welche die menschliche Idealgestalt abbilden, sowie den reinen Maschinenbildern. Arbeiten, die sich mit dem Thema „Mensch und Maschine“ beschäftigen, entstehen zwischen 1922 und 1928 immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen. Die Komposition „Maschine grau mit Pfeil“ basiert auf einem exakten, virtuell mit ‚Zirkel und Lineal‘ ausgeführten Formenkanon.

• **Von größter Seltenheit. Noch nie wurde eine vergleichbare Arbeit auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

• **Eines der 3 letzten verfügbaren Gemälde aus der Werkgruppe der Maschinen- und Menschenbilder. Von 18 gelten 11 als verschollen, 4 sind in verschiedenen Museen**

• **Schlüsselwerk der Entwicklung des figürlich-abstrakten Konstruktivismus**

• **Weitere vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. in der Staatsgalerie Stuttgart, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, dem Musée Unterlinden, Colmar, und dem St. Louis Art Museum, Missouri/USA**

Die streng flächig ausgemalten Kompartimente konzentrieren sich auf ein Zentrum und sind gegenüber den Rändern wohl ausbalanciert: Statuarische Elemente erhalten in dem leicht asymmetrischen, allein mit Flächenelementen arbeitenden Formensemble etwas Schwebendes. Das Gemälde zeigt eine für Baumeister charakteristische, wunderbar klare, konstruktivistische und spielerische Formensprache, die sich an vergleichbare Arbeiten Légers anlehnt.

Baumeister orientiert sich schon früh in Richtung Frankreich. Anfang der 1920er Jahre war Baumeister mit seinen „Mauerbildern“ auch in Frankreich entdeckt worden. Der in Polen geborene Kunsthistoriker und Kritiker Waldemar George publizierte Werke von Baumeister 1922 in der von Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris) und Amedée Ozenfant herausgegebenen Avantgarde-Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“. „Wenn die Arbeit Willy Baumeisters hier einen speziellen Artikel verdient“, so Waldemar George, „so deshalb, weil dieser Künstler sich ernsthaft um Klarheit bemüht. Kein Zug von Sentimentalität ist in seinen Tafel- und Mauerbildern. Rechte Winkel und Flächen sind allein die Mittel des Ausdrucks. Seine Nüchternheit und klare Bildorganisation macht ihm Ehre.“ (Zit. nach: L'Esprit Nouveau 15, Bd. 3, 1922, S. 1794, zit. nach: Baumeister – Dokumente, Texte, Gemälde, hrsg. von Götz Adriani, Tübingen 1971, S. 37)



Ein wichtiger Motor der Szene ist der belgische Kunstkritiker, Maler und Grafiker Michel Seuphor. Zusammen mit Amédée Ozenfant, Le Corbusier und Paul Dermée wirkt er in den Jahren zwischen 1920 und 1925 als Mitherausgeber von L'Esprit Nouveau mit Berichten über die französische Tradition der Moderne, besonders den Kubismus. Sie vertreten mit dieser Publikation den Anspruch, einen Einblick in die zeitgenössischen Bestrebungen in den Bereichen von Bildender Kunst, Literatur und Architektur zu geben. Über Industriebauten, Maschinen, Wissenschaft und Politik möchten sie nicht nur eine bestimmte Kunst, sondern eine ganze Lebenshaltung propagieren, nämlich die der Welt der Technik und ihrer anonymen Massenproduktion. Künstlerisch vertritt die Zeitschrift den von ihren beiden Gründern Le Corbusier und Ozenfant entwickelten Purismus. In diesem Purismus mit seiner klaren Ästhetik treffen sich Baumeister und die Franzosen: Ihr Bestreben ist, in der ‚gereinigten‘ Form des Kubismus mit einer strengen geometrischen Ordnung eine Vision zu entwickeln zwischen standardisierten, wenngleich nicht abstrakten Bildformeln und der technisierten Gegenwart. 1924 reist Baumeister erstmals nach Paris, um die Kollegen und Freunde seiner Kunst persönlich kennenzulernen. Im selben Jahr veröffentlicht L'Esprit Nouveau noch einmal eines seiner Bilder in Farbe.

Willi Baumeister, Apoll, 1922, Bleistift und Deckfarbe auf Papier, Staatsgalerie Stuttgart. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



Willi Baumeister, Abstrakt mit Rot, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



1925 siedelt Baumeister nach Paris über, wo sich zwischen Seuphor und Baumeister eine rege Freundschaft entwickelt. Seuphor ist auch aktiver Mentor der 1929 gegründeten Gruppe „Cercle et Carré“ und organisiert deren erste Ausstellung „L'Art d'Aujourd'hui“ mit Werken von Baumeister, Mondrian, Arp, Taeuber-Arp, Léger, Schwitters, Kandinsky und Le Corbusier, eine Zusammenfassung von Künstlern, die in der Tradition des ‚gereinigten‘ Kubismus arbeiten. 1927 erhält Baumeister in Paris eine erste Einzelausstellung in der Galerie d'Art Contemporain. „Über 40 Bilder, viele Temperas, kein Verkauf, sehr viel Interesse seitens der französischen Maler und Anerkennung, Léger, Corbusier, Lipschitz, W. George, Christian Zervos...“, notiert Baumeister seine eigenen Eindrücke. (Zit. nach: Baumeister – Dokumente, Texte, Gemälde, S. 69)

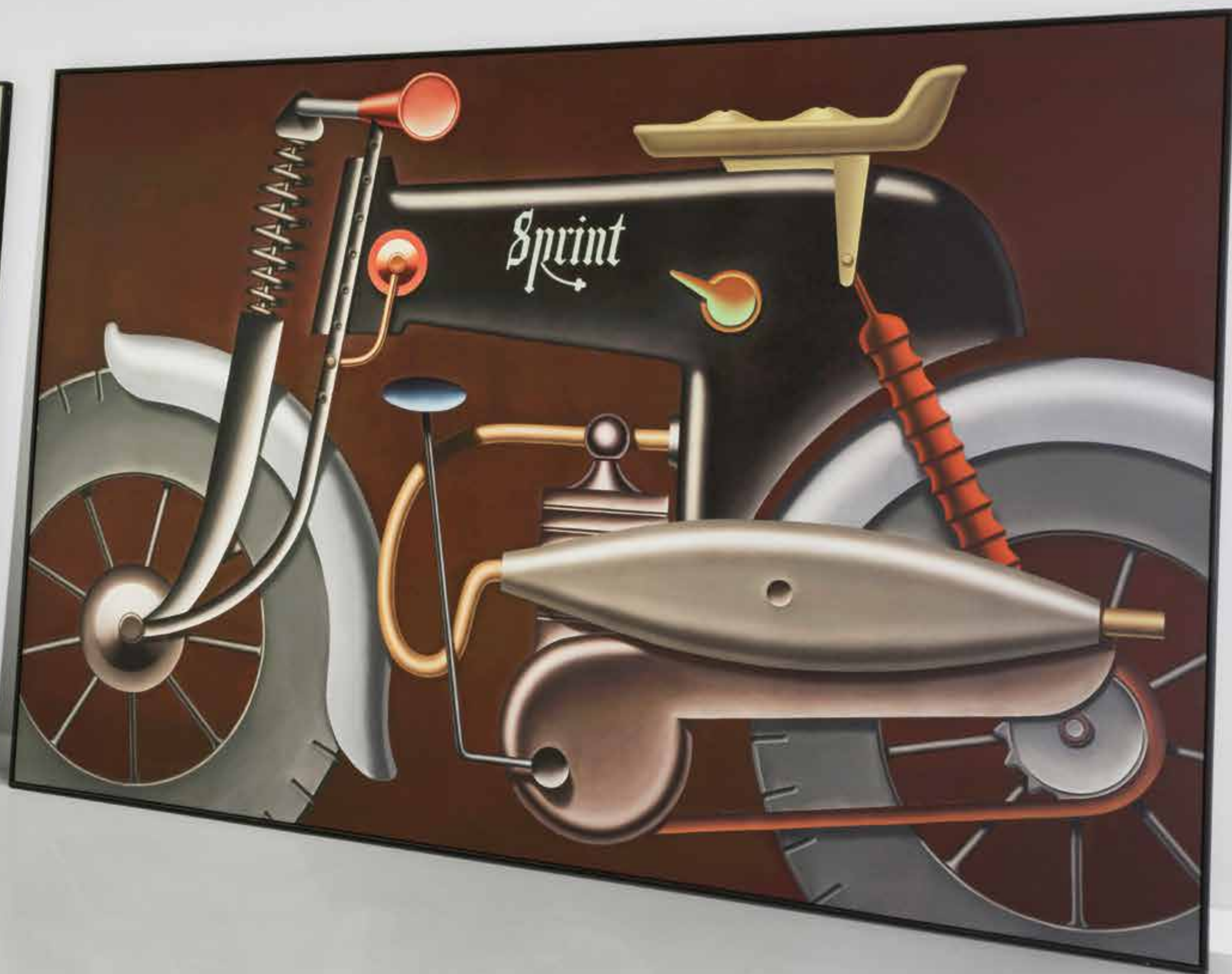
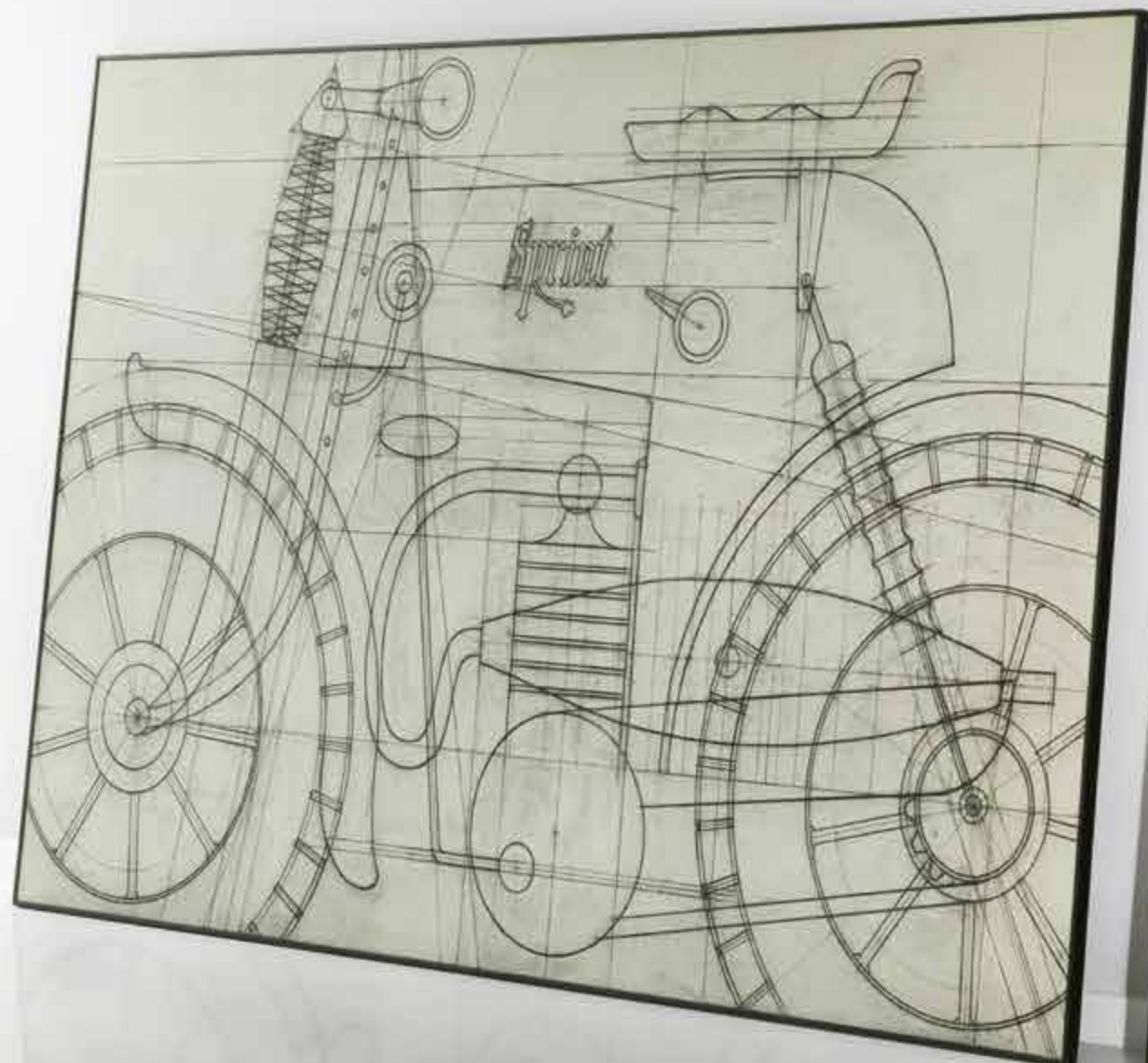
Baumeisters Erfolg in Frankreich fällt in die Zeit, als französische Truppen das Ruhrgebiet besetzen, um die im Friedensvertrag von Versailles ausgemachten Kohlelieferungen zu sichern. Das Interesse an einem deutschen Künstler wiegt also umso mehr. Einige Jahre später, am 19. April 1931, schreibt Wassily Kandinsky aus Dessau unter anderem an Baumeister: „Was für einen Franzosen leicht ist, das ist für einen deutschen Künstler schwer – über die Grenze zu kommen.“ (Briefe an Willi Baumeister, Archiv Baumeister). In den 1920er Jahren sind es nur Max Ernst, George Grosz, Paul Klee und Baumeister, die in Frankreich, vor allem in Paris, bekannt werden.

Die Pariser Erfolge bescheren Baumeister auch den Ruf an die ehrwürdige, 1878 als Kunstgewerbeschule gegründete Städtelschule in Frankfurt am Main. Der damalige Direktor Fritz Wichert, zuvor Direktor der Mannheimer Kunsthalle, begründet die Berufung Ende 1927 mit dem Hinweis, Baumeister gehöre „[...] einer Kunstrichtung an, die sich vor allem Klarheit und strengste Gesetzmäßigkeit der Bilderscheinung zur Aufgabe gestellt hat. Diese Anschauung entspricht den Zielen unserer Schule auch insofern, als sie sich mit den Bestrebungen der neuzeitlichen Baukunst auf die beste Weise in Einklang bringen läßt“ (zit. nach: <https://willi-baumeister.org/de/content/die-frankfurter-professur-1928-bis-1933>). Bis zu seiner Abberufung 1933 durch die Nationalsozialisten wird Baumeister neben Max Beckmann, der schon 1931 seine im Jahr 1925 angetretene Professur für Malerei beendet, für den Bereich Gebrauchsgrafik in Frankfurt unterrichten.



Sonderraum Willi Baumeister auf der „Grossen Berliner Kunstausstellung“, Berlin 1927. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

„Maschine grau mit Pfeil“, 1926 entstanden, steht für die Erfolgsgeschichte des 1889 in Stuttgart geborenen Künstlers, dessen Maschinen und Mauerbilder 1927 in einem Sonderraum auf der „Grossen Berliner Kunstausstellung“ in Berlin gezeigt werden. Wenige dieser eine komplexe, technisierte Fantasiewelt zeigenden Gemälde finden Eingang in Museen, wie etwa in die Staatsgalerie Stuttgart oder in die Hamburger Kunsthalle; der von Peter Beye und Felicitas Baumeister 2002 veröffentlichte Werkkatalog der Gemälde markiert hingegen Beispiele dieser herausragenden musealen Qualität und Serie überwiegend als „verschollen“. [MVL]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Jagd nach dem Glück. 1984.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert „84“ sowie auf dem Keilrahmen betitelt.
203 x 310 cm (79.9 x 122 in). [JS]
Die Arbeit ist unter der Werknummer 276 im Archiv des Künstlers registriert.
Wir danken Rabbinerin Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Auskunft.
Los 31 und Los 32 werden zunächst einzeln und im Anschluss erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.00 h ± 20 Min.*
€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)
\$ 420,000 – 630,000

PROVENIENZ
· Privatsammlung Süddeutschland (vor 2002 direkt vom Künstler erworben).

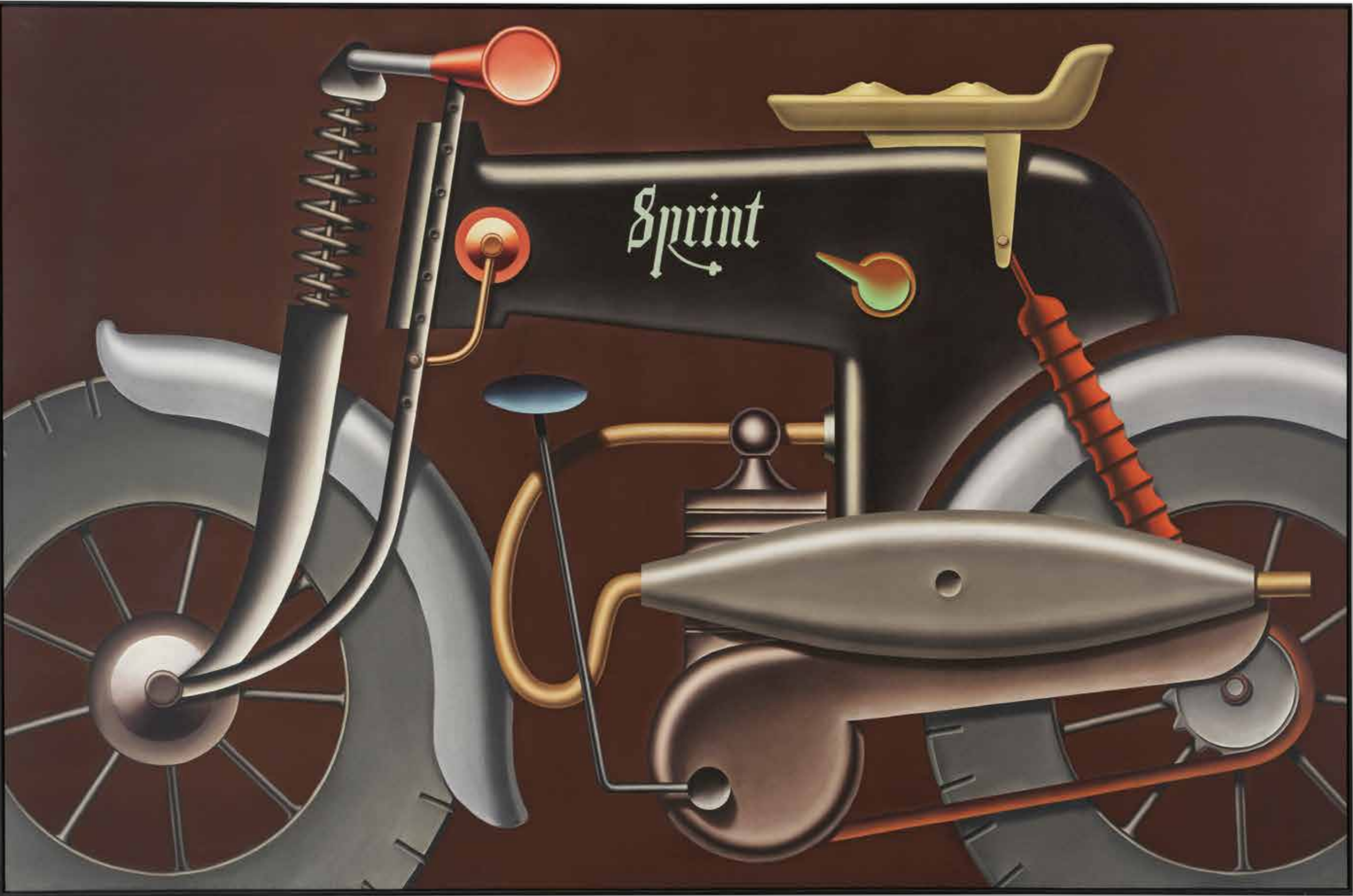
LITERATUR
· Arturo Schwarz, Klapheck, Mailand 2002, S. 137 (m. Abb.).

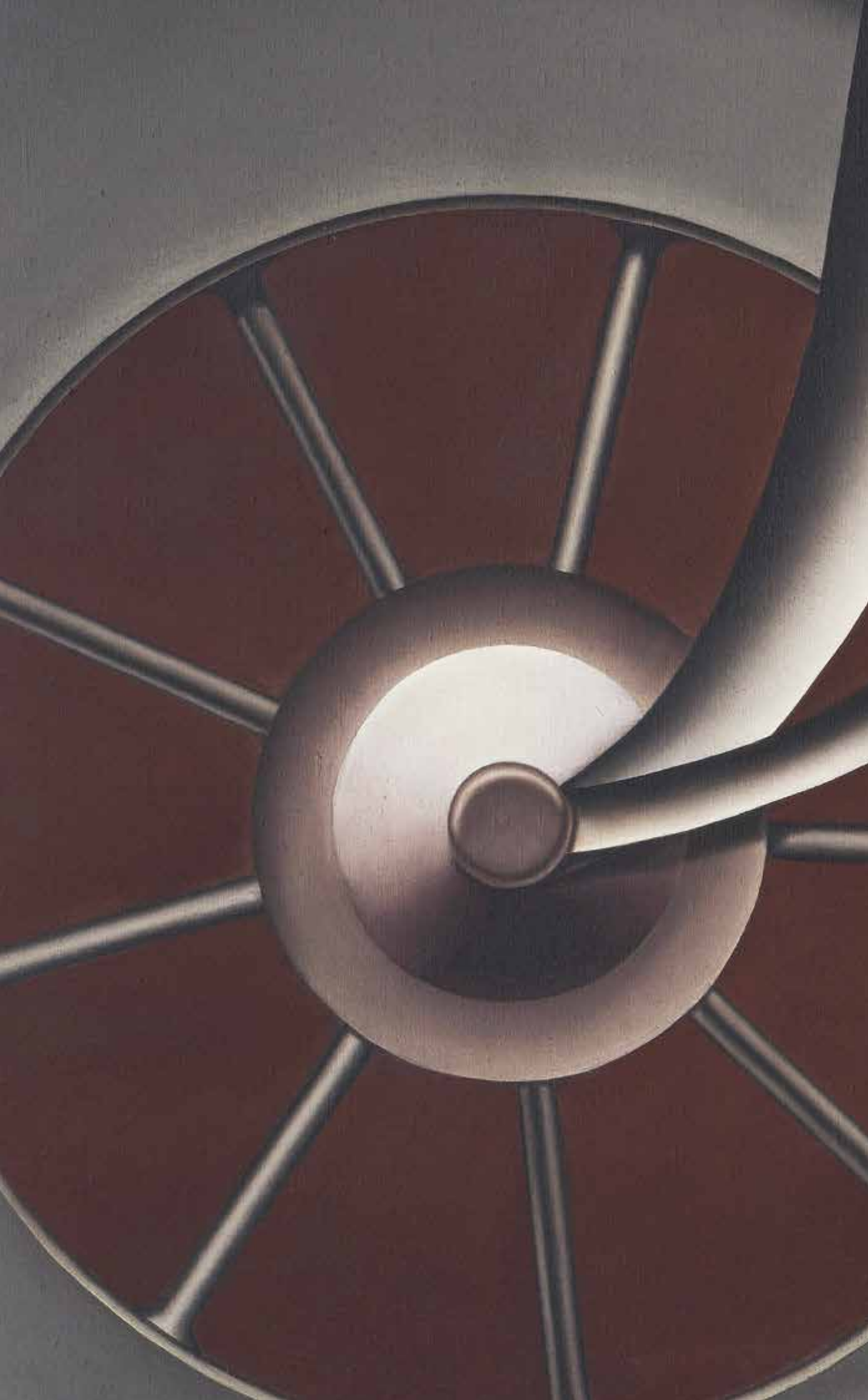
Konrad Klapheck – Die Perfektion einer bizarren Bildwelt
Zufällige Begegnungen in früherer Zeit mit den Bilderwelten von Marcel Duchamp, Max Ernst oder Man Ray und deren ironischer Umgang mit den Gegenständen des Alltags; Schüler von Bruno Goller und dessen zeitlosen Chiffren in abstrahierten Bildwelten; bis hin zur Trivial-Ikonografie der Pop-Art, so könnte man den Setzkasten der Anregungen für Konrad Klapheck beschreiben. Dabei entwickelt Klapheck eine bizarre Welt zwischen Realem und Surrealem, in unheimliche Perspektiven verschobene Gerätschaften wie Schreibmaschinen, Bulldozer, Wasserschläuche, Schlüssellöcher, – und hier das Motorrad der Marke „Sprint“.

Es ist die Perspektive, die in merkwürdigem Kontrast zu einer Wirklichkeit steht, die wir zu kennen glauben, aber unseren verunsicherten Blick evoziert. Die wir dennoch mit unseren einstudierten Möglichkeiten beschreiben. So erscheint dieses aus zahlreichen Vorlagen zusammenkomponierte Motorrad als nicht funktionsfähig: Es fehlt der stützende Rahmen, der dennoch über die vielen Konstruktionslinien als berücksichtigt erscheint. „Bisher hatte ich mich nur meinem Gefühl anvertraut, wenn ich entschied, ob der Gegenstand in seinen Ausmaßen oder die Gliederung des Raumes schon stimmten oder nicht“, so Klapheck über die Entwicklung seiner Zeichnungen.

- **Der Jugendtraum von Schnelligkeit, Freiheit, Lässigkeit und Status in einem überwältigenden Mega-Format**
- **Ein Meisterwerk der Nachkriegskunst von musealer Qualität**
- **„Die Jagd nach dem Glück“ ist das größte Klapheck-Gemälde auf dem internationalen Auktionsmarkt (artprice.com)**
- **Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift**
- **Klaphecks ausschließlich aus Charaktergegenständen bestehendes Œuvre nimmt seit den 1950er Jahren Elemente der Pop-Art und des Fotorealismus vorweg**
- **Seltene Gelegenheit das Gemälde und die dazugehörige, formatgleiche Zeichnung auf Leinwand in einer Auktion zu erwerben**

„Mit der Zeit entdeckte ich Regeln, die ich zu einem System ausbaute. Ich begann nun stets, indem ich mit Rotstift die senkrechte und die waagerechte Mittellinie auf die Leinwand zog und so ein Koordinatenkreuz erhielt, auf das ich mich beim Anlegen meines Winkeldreiecks besser verlassen konnte als auf die häufig durchgebogenen Außenkanten des Bildes. Nun gab es zahlreiche Verbote: Keine Linie durfte durch den Kreuzungspunkt laufen, kein Schnittpunkt zweier Kohlelinien auf das Rotstiftkreuz fallen. Alle Abstände zwischen den Schnittpunkten auf dem Kreuz mußten sich in ihrer Länge unterscheiden, keiner, auch nicht als Summe zweier Abstände, durfte sich wiederholen. Ich arbeitete jetzt mit dem Zollstock, bedeckte die Zeichnungen mit Zahlen, und wenn die Verkürzungsprobleme der Perspektive hinzukamen, wurde der Taschenrechner mein Hauptinstrument. Und wozu das Ganze? Ich wollte die größtmögliche Spannung, die größtmögliche Asymmetrie erreichen, und bei der bewußten Vermeidung von Wiederholungen dachte ich an die Zwölftonmusik und ihr Verbot, einen Ton in einer Zwölftonreihe zu wiederholen.“ (Konrad Klapheck, Über meine Zeichnungen, München 1996, S. 26)





Klaphecks „Die Jagd nach dem Glück“ – Perfektion und Konstruktion

Klaphecks Auskunft über seine Idee vom Abbilden ist bemerkenswert und zugleich verstiegen, nicht zuletzt greift er zurück auf eine breite kunsthistorische Bildung, auf die Idee der Camera obscura der Dürerzeit etwa, oder die surrealistischen Begegnungen werden ihn zu diesen provokanten Komplikationen verführt haben. Es entsteht eine Serie von Dingen des Täglichen, die Klapheck mit komplizierten Konstruktionszeichnungen von dieser in eine surreale Welt verschiebt, das Reale lustvoll mit dem Fantastischen vermischt, die Proportionen „konstruktiv“ missachtet und das Ganze zu alldem mit poetischem Titel überschreibt: „Die Jagd nach dem Glück“.

„Ein Kollege bemerkte“, so Klapheck 1982, „ihm gefielen die Vorzeichnungen besser als die fertigen Bilder, sie seien frischer und lebendiger als die perfekten Endprodukte. Auf meine gereizte Antwort meinte er, ‚dann mach‘ doch die Vorzeichnung auf Papier und übertrag‘ sie auf Leinwand, so hast Du beides, Zeichnung und Bild.“ (Klapheck, Über meine Zeichnungen, S. 26)

Die „Jagd nach dem Glück“ kann der geneigte Leser und Interessent nun wörtlich nehmen. Zum ersten Mal gibt es die Chance, mit ein bisschen Engagement und Fortune beides zu erwerben, Zeichnung und Bild, und dies beides auf Leinwand! Überlebensgroß ist dieses monumentale Motorrad gleichwohl höchst unvollständig. Denn dargestellt ist kein fahrtüchtiges Zweirad, sondern die durch schier endlose Manipulationen des Künstlers formal geklärte abstrakte Idee eines Motorrades, für dessen Bewerbung der Künstler gleichsam einen Vorschlag erstellt. „Ich beschloß, ein ganzes System aus den Maschinenthemen aufzubauen und meine Biographie durch sie zu erzählen. Hatte ich nach dem Schulabschluß nicht geschwankt, Schriftsteller oder Maler zu werden? Auf meine Weise konnte ich beides tun. Wichtig war die Präzision, eine Maschine kann man nicht verschwommen malen, wichtig war die Richtigkeit der Komposition im Ausgleich von Spannung und Harmonie und, was die Farbe anging, die Mitte zwischen Schlichtheit und Schmelz“, so Klapheck. (Konrad Klapheck, Warum ich male, München 1996, S. 23) Im Typus entspricht Klaphecks Idee jenen Modellen etwa der frühen 1950er Jahre wie die italienische Marke „Montesa“. Eine Marke „Sprint“ ist nicht bekannt. Allenfalls als zusätzliche Bezeichnung historischer Motorradschmieden verwendet, wird hier eine Marke „Sprint“ von Klapheck als Marke in konstruktivem Verfahren seiner künstlerischen Herstellung verewigt. Und zugleich ist das Motorrad „Sprint“, entrückt durch Größe, Abstraktion und Perfektion des Farbauftrages, dennoch zum



René Magritte, Der Sprachgebrauch/Der Verrat der Bilder (La trahison des images), 1928–29, Öl auf Leinwand, County Museum of Art, Los Angeles. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Idol seiner Existenz geworden. „Meine Bilder“, so schreibt Konrad Klapheck selbst, „sollen durch ihre Oberfläche so aussehen, als wären sie nicht von Menschenhand gemacht“. Und neben diesem bemerkenswerten Aspekt im Werk des Künstlers wird sein surrealistischer Blick auf das Motiv seiner Begierde zu dem Zentralmotiv seiner Kunst: Klapheck erzählt Geschichten, seine spezielle Interpretation von Geschichten alltäglicher Gegenstände als Handlungsträger von Geschichten. „Jahrelang hatte ich alles getilgt, was nach Arbeit aussah. Ich hatte versucht, meinen Bildern ein Aussehen zu geben, als seien sie nicht von Menschenhand gemacht, als seien sie fertig vom Himmel gefallen. Sollte ich wirklich die Zeugen meines Ringens mit ihrem Schweißgeruch des verzweifelten Suchens und Tastens preisgeben? Sollte ich wirklich den langen Weg aufzeigen, der vom ersten Einfall zum fertigen Werk führt und gepflastert ist mit Enttäuschungen? Aber enthielten diese zerarbeiteten Blätter nicht auch etwas von der alles ausfüllenden Freude beim Finden des richtigen Strichs an der richtigen Stelle und wiesen sie nicht andere, noch unerfahrene Künstler auf eine Möglichkeit hin, die Inspiration herbeizuzwingen?“ (Konrad Klapheck, Über meine Zeichnungen, S. 25/26)

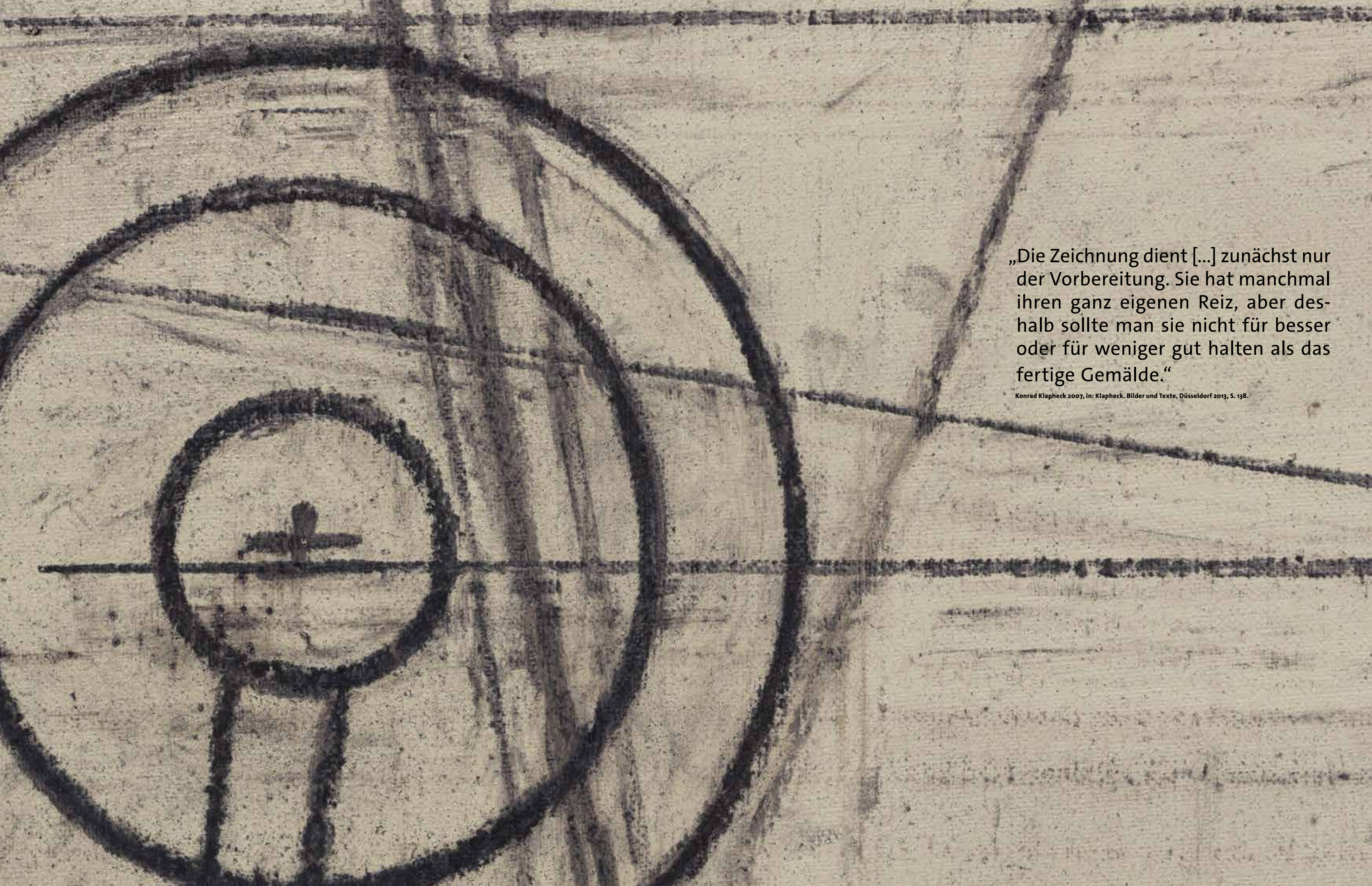
Klapheck – Der Meister einer surrealen Realität

Klaphecks Maschinen verweilen nicht in der reinen Figuration, ahnen keine Vorbilder nach, geben nicht die wirkliche Maschine wieder, sondern verwandeln sich vielmehr in die abstrakte Idee des jeweiligen durchaus real vorkommenden Gegenstands. Mit seinen sachlichen Schöpfungen von hoher assoziativer Dichte hat Konrad Klapheck letztlich René Magrittes berühmten Satz „Ceci n'est pas une pipe“ künstlerisch auf die Spitze getrieben und den Unterschied zwischen der Realität und ihrer malerischen Repräsentation thematisiert. Mit der Überschrift „Sprint“ geht er hier jedoch noch einen Schritt weiter, denn das geschriebene Wort ersetzt die eigentliche, durch die Verfremdungsstrategien des Künstlers verlorengegangene Eigenschaft der Geschwindigkeit: Allenfalls in unserer Fantasie kann das Wort „Sprint“ die Freiheit schnellen Motorradfahrens auslösen. [MvL]

„Einmal hat eine Schülergruppe mein Atelier besucht. Sie haben das große Motorrad betrachtet, das hier ausgestellt ist (Die Jagd nach dem Glück); einige unter ihnen waren von der Maschine fasziniert, aber schließlich haben sie erklärt: ‚Hören Sie mal, das funktioniert ja gar nicht, die Teile sind technisch nicht richtig miteinander verbunden.‘ Ich habe geantwortet: ‚Ihr müsst wissen, es handelt sich auch nicht um ein Motorrad, sondern um ein Bild‘ – wie bei dem berühmten ‚Ceci n'est pas une pipe‘ von Magritte.“

Konrad Klapheck, 1990, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, Düsseldorf 2013, S. 110





„Die Zeichnung dient [...] zunächst nur der Vorbereitung. Sie hat manchmal ihren ganz eigenen Reiz, aber deshalb sollte man sie nicht für besser oder für weniger gut halten als das fertige Gemälde.“

Konrad Klapheck 2007, in: Klapheck. Bilder und Texte, Düsseldorf 2013, S. 138.

KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Jagd nach dem Glück. 1984.

Kohlezeichnung über Öl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. 200 x 310 cm (78.7 x 122 in). [JS]
Los 31 und Los 32 werden zunächst einzeln und im Anschluss erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.

 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

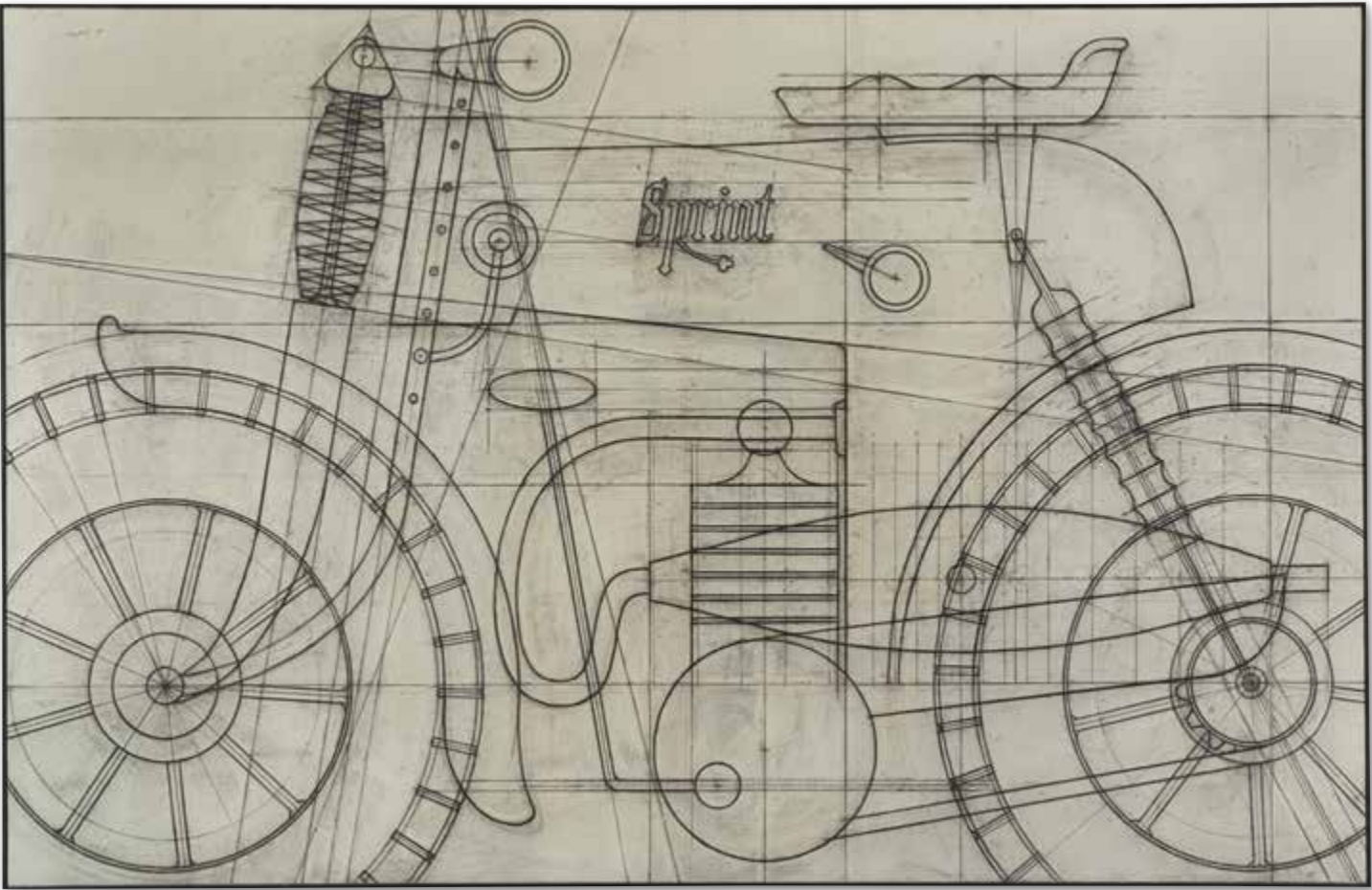
PROVENIENZ

- Galerie Lelong, Zürich (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Rêveries d'un homme, Galerie Lelong, Zürich, 2.3.-15.4.2006 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

- **Seltene Gelegenheit, die monumentale Zeichnung auf Leinwand und das dazugehörige Gemälde im Riesenformat in einer Auktion zu erwerben: der doppelte Jugendtraum von Schnelligkeit, Freiheit und Lässigkeit in einem überwältigenden Mega-Panorama-Format**
- **„Die Jagd nach dem Glück“ ist eines der größten Klapheck-Werke auf dem internationalen Auktionsmarkt (artprice.com)**
- **Während Klaphecks übergegenständliche Gemälde durch ihre maximale Perfektion faszinieren, sind Klaphecks „Vorzeichnungen“ einzigartige Zeugnisse des akribisch-komplexen Schaffensprozesses**
- **Klaphecks Zeichnungen sind die „Zeugen [seines] Ringens mit ihrem Schweißgeruch des verzweifelten Suchens und Tastens“ (K. Klapheck, 1982)**



Konrad Klapheck, 1983. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

„Nach hundertfachem Neubeginn der Vorzeichnung sahen meine Leinwände oft schmierig und verdeckt aus, wie ein Motocross-Gelände nach einem Rennen im Regen. Manchmal war das Gewebe von Zirkeleinstichen durchlöchert. [...] Ein Kollege bemerkte, ihm gefielen die Vorzeichnungen besser als die fertigen Bilder, sie seien frischer und lebendiger als die perfekten Endprodukte. [...] Jahrelang hatte ich alles getilgt, was nach Arbeit aussah. Ich hatte versucht meinen Bildern ein Aussehen zu geben, als seien sie nicht von Menschenhand gemacht, als seien sie fertig vom Himmel gefallen. Sollte ich wirklich die Zeugen meines Ringens mit ihrem Schweißgeruch des verzweifelten Suchens und Tastens freigeben?“

Konrad Klapheck, Über meine Zeichnungen, 1982, in: Klapheck. Bilder und Texte, Düsseldorf 2013, S. 51.



33

GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Wind. 2005.

Nägel und weiße Farbe, auf Leinwand, auf Holz.
Verso signiert, datiert, betitelt und mit Richtungspfeil.
200 x 160 x 16 cm (78.7 x 62.9 x 6.2 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.05.011 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.04 h ± 20 Min.*

€ 700.000 – 900.000 (R/D, F)
\$ 735,000 – 945,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Künstler erworben).

„Wo die Sprache versagt, da beginnt das Bild.“ Diese Aussage Ueckers steht für seine über Jahrzehnte währende Arbeit. Wiederkehrende Motive seiner Nagelungen, Werke in Materialien wie Stein, Sand, Erde, Asche zeigen die unerhörte Kraft seiner minimalistischen Vokabeln als eine universal lesbare Sprache. Günther Uecker begeistert. Seine Kunst ist zu vielfältig, um in eine einzige Kategorie zu passen – wie dieses charakteristische, voll Energie geladene, großformatige Nagelfeld. Wir fühlen die Bewegung, ein hin und her wogendes Feld, aufgeladen mit Härte und dennoch gleichzeitig durchströmt von Weichheit. Wir sehen das Licht als einen Teil der gegebenen Materie, mit der er als Künstler arbeitet. Immer spürbar ist der Akt der Entstehung, eine eigene Form der Aggressivität, die sich vom Körper des Künstlers auf den benagelten Grund überträgt. Auch so betrachtet sind die Nagelbilder Gefühlsaggregate, eine Verbindung von Technik und Geist, eine Verbindung zwischen Nagel und Malerei. Die technischen Möglichkeiten, so der Künstler, haben ihn von Anfang an weniger interessiert, vielmehr bedient er sich ihrer als Vehikel für Gedanken und Handlung.

Kunst als authentische Haltung und notwendige Handlung

Das 2005 entstandene Energiefeld „Wind“ beeindruckt mit Lebendigkeit und Präsenz: Kraft, Energie und Stärke, zugleich von kontemplativer Schönheit beseelt, begleitet von einer faszinierenden Bewegung und Dynamik einer sanften Wellenbewegung. Die dem harten Material geschuldete Gefahr des Statischen wird durch das bewegende Spiel von Licht und Schatten aufgelöst. Das dichte Gewirr von rhythmisiert eingeschlagenen Zimmermannsnägeln in das Holz formt eine Malerei voller visueller Gewalt, deren Faszination man sich nicht entziehen kann: Nagel für Nagel im Wechsel der Richtung in wogender Ordnung. Die Nägel schlämmt Uecker, wie zuvor den Bildträger, mit weißer Farbe, wodurch sich eine neue Oberfläche bildet. Uecker benutzt die Nägel, um einen dreidimensionalen Raum zu gewinnen über die Grenzen des Bildes hinaus und mit fließenden organischen Strukturen. Da der Schattenwurf der Nägel – bedingt durch das wechselnde Tageslicht und den

• Seltenes großformatiges Kraftfeld – von musealer Qualität!

• Hochdynamische Nagelung über gestischer Malerei mit abschließender Akzentuierung der Nagelköpfe

• Trotz des beeindruckenden Formates eine Arbeit von großer Leichtigkeit

• In seiner einzigartigen Bildsprache gelingt es Uecker, die Dynamik des Windes einzufangen

• Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

jeweils veränderten Blickwinkel – immer neue dynamische Formen hervorbringt, schafft er zudem ein wandlungsreiches Lichtobjekt. Auf diese Weise erreicht Uecker einen Zustand der Erregung und zugleich der Kontemplation.

Trotz der Massivität ihrer Materialien also findet Uecker eine in sich eigene, spezielle Ausprägung seiner Kunst. In Bezug auf die in seinem künstlerischen Prozess verwendeten Materialien ist er den simplen Werkstoffen und Werkzeugen treu geblieben. Geblieben ist Uecker auch bei dem menschlichen Maß, mit dem er nur das, was er selber, sein eigener Körper schaffen kann, als sein erstes Bezugssystem repräsentiert. Die Komplexität und der Facettenreichtum von Ueckers Œuvre ist deshalb in Entstehung und Wirkung so frappierend: diese kraftvoll-poetische Schöpfung, das scheinbar Gegensätzliche zum Ausgleich zu bringen; Aktion und Kontemplation, Ruhe und Bewegung zu einem faszinierenden künstlerischen Ganzen von kraftvoller Schönheit zu vereinen. Und dennoch ist ein permanenter Dekonstruktionsprozess der Harmonie in seinen Werken intensiv wahrnehmbar, sie evozieren Botschaften von emotionaler Empfindung, sind getragen von persönlicher Haltung.

‚Gemälde‘ wie dieses, „Wind“, aber auch Zeichnungen, Skulpturen, Installationen, Bühnenbilder, Kostüme, Bücher, Fotografien und Filme von Günther Uecker zeigen die Kunst als geistige Entwicklung und einen neugierigen Künstler, der fortwährend ein offenes Feld und neue Handlungsspielräume sucht. Dabei sind es die Dynamisierung, die Beweglichkeit wie auch die beständig sich erneuernden kultischen und kulturellen Einflüsse, die eine hochemotionale, sensibel auf den Menschen zudringende Bildkraft entstehen lassen. Ueckers Nagelgemälde aus vielen Jahrzehnten sind wie eine Momentaufnahme einer künstlerischen und physischen Befindlichkeit. Diese ‚Gemälde‘ entwickeln je nach Standpunkt und Lichteinfall eine sensible, poetische Kraft und beginnen zu atmen. [MvL]



TOM WESSELMANN

1931 Cincinnati – 2004 New York

Standing Nude. 1985.

Steelcut. Email auf Stahl.
Verso signiert und datiert sowie schwer leserlich betitelt und bezeichnet. Unikat.
Ca. 139 x 48,5 cm (54.7 x 19 in).
Das im Archiv unter dem Titel „Standing Nude (Variation #4)“ gelistete „steel drawing“ ist eine von insgesamt 6 farbigen Varianten dieses Motives. Jede dieser Varianten wurde von Wesselmann komplett unterschiedlich koloriert und die vorliegende „Variation #4“ ist die einzige mit blondem Haar. [JS]

Die Arbeit ist im Archiv des Tom Wesselmann Estate, New York, verzeichnet.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.06 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Sidney Janis Gallery, New York (1986).
- Maxwell Davidson Gallery, New York.
- Privatsammlung Österreich (vom Vorgenannten erworben).

Anfang der 1980er Jahre beginnt der amerikanische Pop-Art-Künstler Tom Wesselmann mit Metall zu arbeiten und entwickelt eine vollkommen neuartige künstlerische Technik, die „steel drawings“. In diesen filigranen, scherenschnittartigen Schöpfungen gelingt es Wesselmann auf einzigartige Weise, die Spontanität seines grafischen Zeichenstils, die klare, skizzenhafte Linienführung in den beständigen Werkstoff Metall zu überführen und damit eine faszinierende Verbindung aus Zeichnung und Skulptur zu schaffen. Genau genommen sind es farbige Reliefs einer Zeichnung, die Wesselmann in feinem Stahlschnitt vor der weißen Wand ausbreitet und die auf den ersten Blick den Anschein eines Wandgemäldes erwecken.

Die Motivik der „steel drawings“ basiert auf den klassischen Wesselmann-Themen: Akte, Stillleben und Landschaften, wobei seine berühmten „Nudes“ auch in dieser Technik Wesselmanns zentralen Motivkomplex bilden. Bereits Ende der 1950er Jahre entscheidet sich Wesselmann entgegen der damals vorherrschenden abstrakten Malerei dafür, rein gegenständlich zu arbeiten. Aber es ist ihm bewusst, dass hier eine vollkommen neue Herangehensweise gefordert ist, dass er fortan ganz neue künstlerische Wege beschreiten muss. Wesselmanns legendäre „steel drawings“ sind einer davon, ein klarer künstlerischer Beweis dafür, dass die Geschichte der gegenständlichen Malerei entgegen der damals weit verbreiteten Annahme noch lange nicht auserzählt ist. Die ersten Arbeiten entstehen aus handgeschnittenem Aluminium, das in verschiedenen Farben lackiert wird. Wesselmann erklärt: „With the

.....

- **Wesselmanns entindividualisierte Akte gelten als Ikonen der amerikanischen Pop-Art**

- **Die scherenschnittartigen „steel drawings“ kombinieren scheinbar gegensätzliche Elemente: Zeichnung und Skulptur, Fragilität und Stabilität, Spontanität und Präzision**

- **Wesselmann überträgt hier das Prinzip der „shaped canvas“ auf die gegenständliche Malerei und schafft damit Werke von einzigartiger räumlicher Präsenz**

- **Unikat**

.....

aluminium doodles, the idea was to take a small doodle and blow it up large, as if it had just been made on the wall.“ (zit. nach: <https://denverartmuseum.org/article/staff-blogs/tom-wesselmann-finds-new-medium>).

Mit dem Feinmechaniker Alfred Lippincott gelingt es Wesselmann nach monatelanger intensiver Arbeit, eine Technik zu entwickeln, die Stahl in einer solchen Präzision schneidet, wie es für die Umsetzung seiner künstlerischen Visionen grundlegend ist. Die zugrunde liegenden Skizzen werden elektronisch oder manuell auf die Metallplatte übertragen und mit dem Laserstrahl millimetergenau herausgeschnitten. Wesselmann spielt mit der doppelten Verfremdung und inszeniert auf diese Weise seine Pop-Art-Zeichnungen in entscheidender Weise neu: Zum einen ist es die Ausführung in Stahlschnitt und zum anderen ist es die monumentale Vergrößerung des zeichnerischen Formates, die gleichermaßen fasziniert und irritiert. Wesselmanns „steel drawings“ sind wie monumentale, hochpräzise Scherenschnitte und spielen mit der verwirrenden Illusion, den feinen Strich der Zeichnung aus dem Papier herausheben und an die Wand hängen zu können. Damit überführen sie das Prinzip der „shaped canvas“, welche die Form vom rechteckigen Malgrund zu emanzipieren sucht, in gewisser Weise in die gegenständliche, linienbasierte Malerei. Ihre einzigartige Wirkung bezieht immer auch den Raum und die aktuelle Lichtstimmung mit ein, da das feine Liniengefüge je nach Lichteinfall einen leicht variierten Schattenwurf auf die Wand dahinter zeichnet. [JS]



YVES KLEIN

1928 Nizza – 1962 Paris

Peinture de Feu Couleur sans titre, (FC 11). Um 1961.

Mischtechnik. Reines Pigment, Kunstharz und Feuerspuren auf Papier.
Auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
22,5 x 36 cm (8.8 x 14.1 in).

⚡ Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/N, F)
\$ 420.000 – 630.000

PROVENIENZ

- Pontus Hultén, Paris.
- Margareta Leijonhufvud, Schweden.
- Galerie Reckermann, Köln.
- Firmensammlung Ahlers AG, Herford (seit 2005, direkt vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Yves Klein - Der Sprung ins Leere: Pretiosen des „Nouveau Réalisme“, Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, 28.2.-1.7.2006, und Museum Moderner Kunst Stiftung Wörlen, Passau, 22.7.-24.9.2006 (o. Kat.).
- Les Livres de Vie: Eva Aeppli und ihre Künstlerfreunde, Kunstmuseum Solothurn, 26.08.-05.11.2006, Begleitheft Nr. 51, S. 25 (o. Abb.).
- „Nouveau Réalisme“, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 28.3.-2.7.2007/ „Nouveau Réalisme“: Revolution des Alltäglichen, Sprengel Museum Hannover, 9.9.2007-27.1.2008, Kat.-Nr. 31, S. 70 (Abb.) u. 318.
- „Nouveau Réalisme“, Kunsthalle Krems, Krems-Stein, 21.11.2010-20.2.2011 (o. Kat.).
- „Depicting Women - beauty, goddess, motherhood, bathing, soliciting, fulfilling, fragment“, Stiftung Ahlers Pro Arte, Herford, 15.9.-9.12.2018, Kat.-Nr. 73, S. 87 u. 73 (Abb.).
- Aggregatzustände. Das Material der Kunst - von Abfall bis Zement, Sprengel Museum Hannover, ab 6.11.2019, Kat. Nr. 29.

LITERATUR

- Paul Wember, Yves Klein. Werkverzeichnis, Biographie, Bibliographie, Ausstellungsverzeichnis, Köln 1969, WVZ-Nr. FC 11, S. 135 (m. SW-Abb.).

Yves Klein bei der Durchführung einer „Anthropométrie“ in seinem Atelier, 1960.



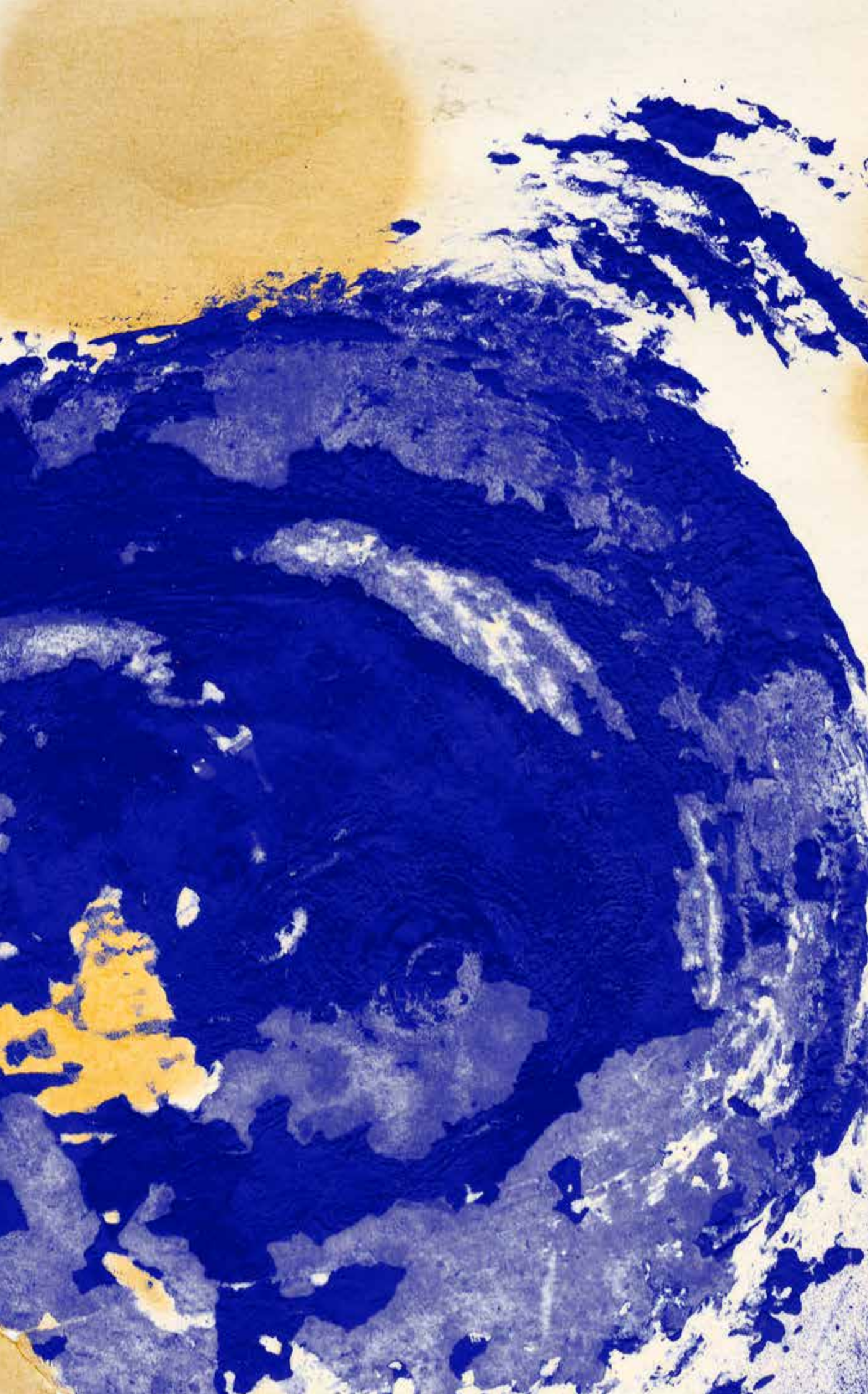
Monique, 1960.



Beide Abb. © Harry Shunk and Janos Kender / Paul Getty Trust: The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014, R. 20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris

- **Die Kombination von Feuerbild und Anthropométrie ist von großer Seltenheit im Werk**
- **Die vorliegende Arbeit gehört zu den „Farbigen Feuerbildern“, der letzten Werkserie vor seinem viel zu frühen Tod**
- **Das aktuelle Werkverzeichnis von Paul Wember listet lediglich zwei weitere vergleichbare Arbeiten**
- **Aus dem Besitz von Pontus Hultén, einem der wichtigsten Ausstellungsmacher und Museumsgründer des 20. Jahrhunderts (Moderna Museet, Stockholm, Centre Georges Pompidou, Paris)**
- **Vergleichbare Arbeiten wurden bisher nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**





Yves Klein bei der Herstellung einer „Peinture de Feu“, 1961.

© Harry Shunk and Janos Kender / Paul Getty Trust, The Getty Research Institute, Los Angeles, (2014, R. 20) © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris



Yves Klein bei der Herstellung einer „Peinture de Feu Couleur“, 1962.

© Louis Frédéric © The Estate of Yves Klein c/o ADAGP, Paris

Yves Klein – Neuer Realist und Avantgarde-Künstler

Dank seines außergewöhnlichen kreativen Schaffens und seines visionären Einfallsreichtums gilt Yves Klein weithin als der einflussreichste Künstler, der in den 1950er und 1960er Jahren aus Frankreich hervorging, und als Vorreiter auf dem Gebiet der Performance- und Konzeptkunst. Yves Klein ist neben Arman und Jean Tinguely Mitglied der losen Künstlergruppe des „Nouveau Réalisme“ rund um den Kunstkritiker Pierre Restany. Sie wenden sich klar gegen die Anfang der 1960er Jahre vorherrschende abstrakte und informelle Malerei. Die „Neuen Realisten“ verlassen ihre Ateliers. Ihr Kunstschaffen beginnt auf der Straße. Mit neuen Techniken und gefundenen Materialien soll die Realität des täglichen Lebens in die Kunst integriert werden. Sie tragen so maßgeblich zur Entwicklung der Objektkunst und der frühen Form der Aktionskunst bei. Yves Kleins in einem kurzen Zeitraum von nur sieben Jahren entstandenes Gesamtwerk hat legendäre Kunstwerke wie monochrome Gemälde, Schwammskulpturen, Regenbilder, Feuerbilder und Körperabdrücke hervorgebracht. Er ist ein Konzeptkünstler, bevor es den Begriff gibt. Nicht die subjektive Handschrift des Malers, sondern die individuelle Ausdruckskraft der reinen Farbe soll für ihn das Werk bestimmen. Die Monochromie befreit ihn vom konventionellen Staffeleibild und gibt ihm die Möglichkeit, das Immaterielle und das Unendliche als Art der sublimen Erfahrung fassbar zu machen.

La Peinture de feu

Die Entstehungsgeschichte von Kleins bemerkenswerten Feuerbildern liegt in der Auseinandersetzung mit dem Immateriellen. In den Feuerbildern wie auch in den „Kosmogonien“, den Abdrücken von Regen und Wind auf der Leinwand, die er ab 1960 schafft, ruft der Künstler die Elemente der Natur herbei, um ihre schöpferische Kraft zu manifestieren. Die sich aus den „peintures de feu“ entwickelnde Serie „peinture de feu couleur“ entsteht im letzten Lebensjahr des sehr jung verstorbenen Künstlers. Diese Werke sind die Synthese von Kleins vielfältigem, transzendtem und höchst einflussreichem Œuvre. Wohl rund 30 Werke gehören zu dieser kleinen Werkserie. Die reinen Feuerbilder beginnt Yves Klein mit den entwickelten Techniken der „Anthropométries“ zu verschmelzen, indem er Spuren des menschlichen Körpers auf seine flammenverbrannten Oberflächen druckt. Auch die Farbe spielt eine immer wichtigere Rolle: Rosa- und Blautöne schwimmen durch die feurigen Tiefen seiner Werke. Das Element Feuer ist seit 1957 Teil seines Œuvres, als er eines seiner monochromen Gemälde bei der Ausstellung in der Galerie Colette Allendy in Brand setzt und in der Symbolik der Regeneration und Verwandlung schwelgt. Anfang 1961, anlässlich seiner ersten retrospektiven Ausstellung im Museum Haus Lange in Krefeld, präsentiert Klein seine Feuerfontänen und seine Feuerwand. Diese Werke, bestehend aus riesigen blauen Flammen, die vertikal brennen, und einer Flammenwand, die mit einer Reihe von Bunsenbrennern erzeugt wurde, beleuchteten theatralisch die Gärten des Museums in der Dämmerung. Klein erkennt die elementare Kraft des Feuers. Im Labor von Gaz de France, einem französischen Gasversorgungsunternehmen mit Sitz in La Plaine Saint-Denis, wo ihm eine industrielle Ausrüstung zur Verfügung gestellt wird, lernt er, das Feuer zu beherrschen und präzise Einstellungen vorzunehmen, um die verschiedenen Stärken des Feuers zu nutzen. Mit den Feuerbildern bringt Yves Klein ein reines Bild der Materie Feuer hervor. Diese Bilder erfindet er nicht. Er entnimmt sie direkt dem Feuer.



Yves Klein, Anthropométrie de l'époque bleue, 1960, Trockenpigment und Kunstharz, aufgezogen auf Leinwand, Privatsammlung.

© Succession Yves Klein / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Anthropométries

In der Weiterentwicklung seiner reinen Feuerbilder nimmt Yves Klein Elemente vorangegangener Werkserien wieder auf. So findet sich sein berühmtes „International Klein Blue“ (IKB) in den farbigen Feuerbildern wieder, ebenso wie menschliche Körperformen aus der „Anthropométrie“-Serie, die nach dem Studium der menschlichen Körpermaße benannt ist. In dieser bekannten Werkserie benutzt Klein weibliche Modelle als „lebende Pinsel“. Die in Farbe getränkten Körper werden auf die Leinwand gepresst oder darübergezogen. So berührt der Künstler selbst die Leinwand nicht und wird im konventionellen Sinne nicht malerisch tätig. Die Gemälde entstehen meist in einer Performance vor Publikum. Die wohl legendärste Performance findet am 9. März 1960 in der Galerie Internationale d'Art Contemporain in Paris vor einem faszinierten, erstaunten, aber auch schockierten Publikum statt. Diese Performance wird Yves Kleins Ruf als Provokateur manifestieren. Das Happening wird von einem Orchester begleitet, das die von Klein komponierte „Monotone Symphonie“ spielt, während drei Aktmodelle sich mit dem von Klein und dem Chemiker Edouard Adam vier Jahre zuvor entwickelten intensiven Ultramarinblau „International Klein Blue“ (IKB) bestreichen und ihre Körper anschließend nach Anweisungen des Künstlers auf die Leinwand pressen. Es ist der Höhepunkt seiner von ihm „Anthropométries“ genannten Kunstwerke, bei denen er die von ihm geförderte Distanzierung von der Leinwand auf die Spitze treibt und gleichzeitig die „leibhaftige Berührung mit der unkörperlichsten aller Farben möglich“ macht. Die Feuerbilder repräsentieren den letzten Schritt in seinem sublimierenden Übergang vom Materiellen zum Geistigen. [SM]

Weitere Werke aus der Ahlers Collection werden in unserem Contemporary Art Day Sale am Freitag, den 8. Dezember, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023, angeboten.

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Paraphrase (Bildnis der Charlotte Berend). 1907.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert. 88 x 63 cm (34.6 x 24.8 in). [SM]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.10 h ± 20 Min.*

€ 250.000 – 350.000 (R/D)
\$ 262,500 – 367,500

• Die Porträts seiner Frau Charlotte zählen zu den persönlichsten und intimsten Werken Lovis Corinth

• Corinths Begeisterung für diesen Moment ist in der Malerei spürbar, eine schwärmerische Stimmung verbreitet sich

• Die flüchtig-virtuose Pinselsetzung und der Einsatz von zarten, obgleich strahlend leuchtenden Farben betont den sommerlichen Charakter der lockeren impressionistischen Malweise

• Mit „Paraphrase“ kommt eines der letzten repräsentativen Beispiele dieses eindrucksvollen Werkkomplexes auf den internationalen Auktionsmarkt

• Fast 100-jährige bedeutende Ausstellungshistorie, unter anderem in der Nationalgalerie Berlin 1926, dem Museum Folkwang Essen, 1958, und der Retrospektive in der Tate Gallery 1997

PROVENIENZ

- Dr. Oscar Pinner, Frankfurt a.Main.
- Anna Pinner (1928 durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten, bis zur Umzugsgut-Einlagerung).
- Auktionshaus Otto Schweppenhäuser, Frankfurt a. Main. (Versteigerung der Umzugsgut-Einlagerung).
- Kunsthaus Wilhelm Ettle, Frankfurt a. Main (um 1938 beim Vorgenannten erworben).
- Berger Mühle bei Muschenheim (Sicherheitseinlagerung durch den Vorgenannten, bis 25.9.1945).
- Property Control Section, Military Government Frankfurt a.Main, Kunsthaus Ettle, Berger Mühle bei Muschenheim (vom Vorgenannten erhalten, in Verwahrung, 25.9.1945-28.5.1947).
- Central Collecting Point: Wiesbaden (vom Vorgenannten übernommen, in Verwahrung, 28.5.1947-7.5.1952, Wie-Nr. 4838).
- Dienststelle für die Treuhandschaft von Kulturgut, Auswärtiges Amt (am 7.5.1952 vom Vorgenannten übernommen, in Verwahrung).
- Wilhelm Ettle (wohl 1953 vom Vorgenannten zurückerhalten).
- Privatsammlung, Deutschland.
- Kunsthaus Bühler, Stuttgart (verso mit Etiketten 1983-1997).
- Privatsammlung, Deutschland.
- Gültliche Einigung mit den Erben nach Dr. Oscar und Anna Pinner (2013).
- Privatsammlung Deutschland.

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen.

AUSSTELLUNG

- Gedächtnis-Ausstellung Lovis Corinth, Nationalgalerie Berlin, 1926, Nr. 136.
- Lovis Corinth. Gedächtnis-Ausstellung, Sächsischer Kunstverein, Dresden, 1927, Nr. 48.
- Lovis Corinth, Kunsthaus Bühler, Stuttgart, 1983.
- Deutscher Kunsthandel im Schloss Charlottenburg, Orangerie ,83, Berlin, 1983, Kat.-Nr. 21.
- Lovis Corinth 1858-1925, Museum Folkwang, Essen, 10.11.1985-12.1.1986; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 24.1.-30.3.1986, Kat.-Nr. 40.
- Künstler in Deutschland 1900-1945. Individualismus und Tradition, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 18.9.-9.11.1986.
- Lovis Corinth - Retrospektive, Haus der Kunst, München, 4.5.-21.7.1996; Nationalgalerie Berlin, 2.8.-20.10.1996; Saint Louis Art Museum, 14.11.1996-26.1.1997; Tate Gallery, London, 20.2.-4.5.1997, Kat.-Nr. 67.
- Lovis Corinth. Das Leben ein Fest! Belvedere Wien, 18.6.-3.10.2021; Saarländmuseum, Moderne Galerie, Saarbrücken, 5.11.2021-20.2.2022, S.140f., Kat.-Nr. 342.

LITERATUR

- Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992, WVZ-Nr. 342.
- Rudolf Klein, Lovis Corinth, in: International Art, a review of the art of all countries, Band 3, Leipzig, wohl 1908/09 (m. Abb., unter dem Titel „Madame v. W.“).
- Robert Bertrand, Lovis Corinth, Paris 1940, Nr. 25.
- Carl Georg Heise, Lovis Corinth. Bildnisse der Frau des Künstlers. Erinnerungen an die Entstehung der Bilder von Charlotte Berend-Corinth, Stuttgart 1958, S. 23f., Nr. 7.



1901 stellt sich die 21-jährige Kunststudentin Charlotte Berend bei Lovis Corinth vor, um in dessen kurz zuvor gegründete „Malschule für Weiber“ einzutreten. Zu diesem Zeitpunkt hat der um 22 Jahre ältere Künstler bereits ein bewegtes Leben hinter sich. Er hat Ostpreußen verlassen und ist über die Kunstzentren Paris und München in Berlin angelangt, wo Corinth im Umkreis der Secession um Paul Cassirer große Erfolge feiern wird und bald neben Max Liebermann sowie Max Slevogt als dritter Hauptvertreter des deutschen Impressionismus gilt. Mit Beginn ihres Kennenlernens steht Charlotte nicht nur als Modell zur Verfügung, sondern steht auch inmitten seines Lebens: 1904 heiraten sie. Noch Jahrzehnte nach seinem Tod wird Charlotte Berend-Corinth sich mit unermüdlichem Engagement für sein Werk einsetzen, als verständnisvolle und liebende Partnerin.

Neben zahlreichen Aufzeichnungen zeugen vor allem etwa 80 Porträts, die Corinth von Charlotte anfertigt, von ihrer ungemein erfüllten Beziehung. Sie zeigen die inniglich Verehrte, die Ehefrau und Mutter ihrer beiden Kinder in teils sehr unterschiedlichen Momenten, Situationen und Rollen. Ein hoher Grad an emphatischer Einfühlung, eine ungemein intime Aussagekraft seitens des Malers für sein bevorzugtes Modell ist allen Werken zu eigen. Damit haben die Gemälde auch einen biografischen Charakter und sind berührende Zeugnisse einer erfüllten Beziehung zwischen zwei Künstlern am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Corinth malt Charlotte

Lovis und Charlotte Corinth verbringen 1907 die Sommerferien an der Ostsee am Timmendorfer Strand, um sich von dem hektischen Berliner Kunstbetrieb zu erholen. Über die Entstehungsumstände des Gemäldes „Paraphrase“ schreibt Charlotte ein halbes Jahrhundert später: „An einem solch heißen Tage fuhren wir zum Strand hinunter, der ziemlich weit weg von unserer gemieteten kleinen Wohnung entfernt lag. Um mich etwas vor der Sonnenbestrahlung zu schützen, hatte ich während der Fahrt meinen weißen Spitzenschal über die Haare gelegt. Am nächsten Tage sagte Corinth: ‚Ich würde dich gern so malen, wie ich Dich gestern im Wagen sah – im hellgelben Kleid mit den vielen Spitzen und dem Spitzenschal über Deinem Kopf. Aber ich müßte dasselbe helle Mittagslicht haben – beinah schattenlos. Ich dachte, ob man in der Laube von unserem kleinen Garten das ausprobieren sollte.‘ Wir gingen zur Laube, und Lovis war begeistert. ‚Ja! Tatsächlich, ich werde um 12 Uhr das volle Licht haben.‘ Er begann das Bild und meinte: ‚Ich sage Dir, es sieht großartig aus. Wie in einem Schaum von Spitzen sitzt Du. Vielleicht glückt es mir, auf einen Hieb fertig zu werden, denn es mag sein, daß morgen schon wieder Regenwetter ist.‘ Er malte das Bild bei der ersten Sitzung beinah fertig, dann rief er: ‚Das Licht ändert sich, ich höre auf. Ich brauche morgen nur noch höchstens eine Stunde. Aber die Partie von den Händen zwischen den Spitzen ist so schön, die will ich morgen mit frischen Kräften malen.‘ Lovis hatte am folgenden Tag nochmals ‚sein richtiges Licht‘ und beendet das Bild. ‚Es sieht einfach prachtvoll aus, wie Du so dasitzest, mein Petermännchen‘, rief er immer wieder.“ (Carl Georg Heise, Lovis Corinth. Bildnisse der Frau des Künstlers. Erinnerungen an die Entstehung der Bilder von Charlotte Berend-Corinth, Stuttgart 1958, Nr. 7, S. 23.)

Corinths Begeisterung für diesen Moment ist in der Malerei spürbar, eine schwärmerische Stimmung, die sich mit der flüchtig-virtuosen Pinselsetzung und dem Einsatz von zarten, obgleich strahlend leuchtenden Farben zeigt: Weiß-Grau, Gelb, Lachsrosa und Bläulich-Violett fügt sich zu dem delikaten Spitzenkleid, welches dem Maler den Anlass für das höchst virtuose Bild gibt. Mit einer dunklen Brosche zentriert Corinth das Gesamtgefüge und setzt gleichsam einen akzentuierenden Augenblick, den Reiz des unmittelbar Flüchtigen. Das leuchtende Grün der Laubenbepflanzung betont den sommerlichen Charakter der lockeren impressionistischen Malweise. Charlotte ist nahezu in Lebensgröße als Halbfigur

in einem nur angedeuteten Korbstuhl sitzend wiedergegeben. Ihre Präsenz, ihr aufmerksamer Blick gilt ihrem Mann und sogleich uns, die wir das Porträt betrachten. Das Modell wirkt entspannt, gewohnt seit mehreren Jahren ihrem Mann Modell zu sitzen, sich nicht zu bewegen. Zwischen Maler und Modell entsteht ein unvergleichlich intensives Erleben. Dieses Erleben beschreibt Charlotte Berend-Corinth Jahre später in ihren Erinnerungen: „Ich erlebte im Geiste jene begnadeten Stunden, da er mich malte und seinen durchdringenden Blick auf mich richtete, ehe er die ersten Pinselzüge über die Leinwand führte. Seine Augen öffneten sich dann ganz weit. Die Farbe der Augen wechselte vom tiefen Blau zu kristallinem Leuchten. [...] Ich kann es nie ganz zum Ausdruck bringen, wie glücklich ich war, wenn Lovis mich malte. Da ich miterlebte, wie er das Bild aufbaute, entwickelte und vollendete, verstand ich seine künstlerische Idee, die ihn veranlaßt hatte, nochmals von mir ein Bild zu malen. Denn ich fühlte mich in jedem Porträt, sowohl mein Naturell als auch die jeweilige Stimmung, in der ich mich befand. Mein ganzes Wesen schließen die Porträts ein, mein ganzes Sein.“ (Charlotte Berend-Corinth, Mein Leben mit Lovis Corinth, München 1958, S. 16)

Lovis Corinth, Porträt Alfred Kerr, 1907, Öl auf Leinwand, Stiftung Stadtmuseum Berlin.



„Paraphrase“

Wieder in Berlin steht das Gemälde noch längere Zeit in Corinths Atelier auf der Staffelei. Charlotte berichtet in ihren Erinnerungen, wie der einflussreichste deutsche Theaterkritiker zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Alfred Kerr, beiläufig eine amüsant spöttische Charakterisierung für ihr jüngstes Porträt findet: „Dort sah es Alfred Kerr, während Lovis ihn malte. Dr. Kerr fand sich ‚nicht gerade geschmeichelt‘ auf seinem Porträt. Als er das meine auf der Staffelei sah, meinte er sarkastisch: ‚Und da wir beim Thema ‚Schmeichelei‘ sind, möchte ich das Porträt von Ihnen, Charlotte, eher als ‚Paraphrase‘ bezeichnen.‘ Lovis, der jeder Ironie zugeeignet war, niemals gekränkt vom Urteil eines geistvollen Menschen, lachte. Von nun an nannten wir das Bild ‚Die Paraphrase‘. ‚Und dabei‘, sagte Corinth, ‚ist es sogar sehr ähnlich, aber Kerr kann das nicht so sehen.‘“ (Heise, Lovis Corinth, a. a. O, S. 24).

Lovis Corinth, Charlotte Berend im weißen Kleid, 1902, Öl auf Leinwand, Stiftung Stadtmuseum Berlin.



Lovis Corinth fertigt das Porträt des damals sehr populären Theaterkritikers Alfred Kerr aus eigenen Stücken und ohne Auftrag. Das Gemälde bleibt bis zu seinem Tod 1925 in seinem Besitz. Erst danach gelangt es in den Kunsthandel, wo es der Architekt Leo Nachtlicht erwirbt. Heute befindet sich das Bild in der Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Charlotte Berend-Corinth

Auch als Ehefrau, Mutter, Modell und Lebensgefährtin von Lovis bleibt Charlotte selbstbewusste und eigenständige Künstlerin. Sie wird am 25. Mai 1880 als Tochter des jüdischen Baumwollimporteurs Ernst Berend und seiner Frau Hedwig (geb. Gumpertz) geboren. Gemeinsam mit ihrer fünf Jahre älteren Schwester wächst sie in der Berliner Kochstraße, später in der Charlottenburger Kantstraße in wohlhabenden Verhältnissen auf. Unterstützt vom Vater beginnt Charlotte um die Jahrhundertwende das Studium der Malerei in der Kunstschule Klosterstraße bei Prof. Max Schäfer, später wechselt sie an die Berliner Kunstgewerbeschule. „Lovis Corinth Malschule für Akt und Portrait. Vom 15. Oktober an: Berlin NW., Klopstock Straße 52, II. Auskunft wird erteilt im Bureau der Secession“ annonciert Lovis Corinth 1901 im aktuellen Katalog der Berliner Secession seine „Malschule für Weiber“. Charlotte Berend wird eine seiner ersten Schülerinnen und bald darauf bevorzugtes Modell. Im Juli 1902 entsteht als erstes von zahlreichen Bildnissen das „Porträt Charlotte Berend im weißen Kleid“. Am 26. März 1904 heiraten der Lehrer und sein Modell, im Oktober 1904 wird der Sohn Thomas Ernst Franz geboren (gest. 1988), die Tochter Wilhelmine folgt 1909 (gest. 2001). Sie mietet ein eigenes Atelier in Moabit, stellt ab 1906 ihre Bilder in der Berliner Secession aus, wird 1912 dort Mitglied und 1924 in den Vorstand der Künstlervereinigung gewählt. Sie ist eng mit der lebendigen Berliner Theaterszene verbunden, produziert Mappenwerke und Buchillustrationen.

Nach dem Tod von Lovis Corinth reist Charlotte Berend viel: Spanien, Frankreich, Schweiz, eine Orientreise. Den größten Teil der dreißiger Jahre verbringt sie in Italien und findet dort zu ihrem eigenen Stil der Landschafts-Aquarellmalerei, mit dem sie mehrfach zu Ausstellungen eingeladen wird. 1939 folgt sie ihrem Sohn Thomas, der bereits seit 1931 in New York ansässig ist, in die Vereinigten Staaten. Sie bleibt allerdings nur wenige Monate bei ihm in New York, zieht dann nach Santa Barbara in Kalifornien. Dort lebt sie von 1940 bis 1945, baut sich ihren eigenen Freundeskreis auf und malt zahlreiche kalifornische Landschaften. 1945 zieht sie zurück nach New York in die Nähe ihres Sohnes und der frisch eingewanderten Tochter Wilhelmine, die die Kriegsjahre in Hamburg verbracht hatte. Charlotte Berend stirbt im Alter von 86 Jahren am 10. Januar 1967 in New York.

Provenienz

Das leidenschaftliche Moment, das ‚Paraphrasierte‘ mit durchsichtigen, lichten Farbtönen und dessen spezifische Qualität erkennt auch der mit Corinth befreundete Frankfurter Sammler Dr. Oscar Pinner, der das Bild wenig später erwirbt. Pinner's Tochter Erna studiert ab 1908 bei Corinth. Diese Porträts seiner Frau Charlotte zählen zu den persönlichsten und intimsten Werken des Malers, in denen sich die Wechselwirkung von Künstlerischem und Menschlichem, Sinnlichem und Seelischem vielleicht am unmittelbarsten mitteilt. Viele von ihnen haben Eingang in einige der wichtigsten Museumssammlungen Europas und der USA gefunden. Mit der „Paraphrase“ kommt eines der letzten repräsentativen Beispiele dieses eindrucksvollen Werkkomplexes auf den internationalen Auktionsmarkt. [MvL]

PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges – 1919 Cagnes-sur-Mer

Femme assise dans un paysage. 1918.

Öl auf Leinwand.
Links unten mit dem Signaturstempel (Lugt 2137 b). Verso auf der Leinwand mit verblasstem Rundstempel. Verso mit diversen Etiketten, Besitzervermerken sowie handschriftlichen Bezeichnungen und Nummerierungen. 38 x 46 cm (14.9 x 18.1 in).
Mit einer Expertise des Wildenstein Institute, Paris, vom 7. September 2001. Das Werk ist vom Wildenstein Plattner Institute, Paris, in das in Vorbereitung befindliche digitale Werkverzeichnis der Werke von Pierre-Auguste Renoir aufgenommen.

🕒 Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R/D)
\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Jean Renoir, Paris (verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „L2“).
- Galerie Barbazanges, Paris (verso auf dem Keilrahmen nummeriert „2682“, zwischen 1922-1927).
- Sammlung Paul Guillaume (1891-1934), Paris (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Galerie Bernheim-Jeune, Paris (verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „PH“).
- Galerie Salis & Vertes, Salzburg.
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

LITERATUR

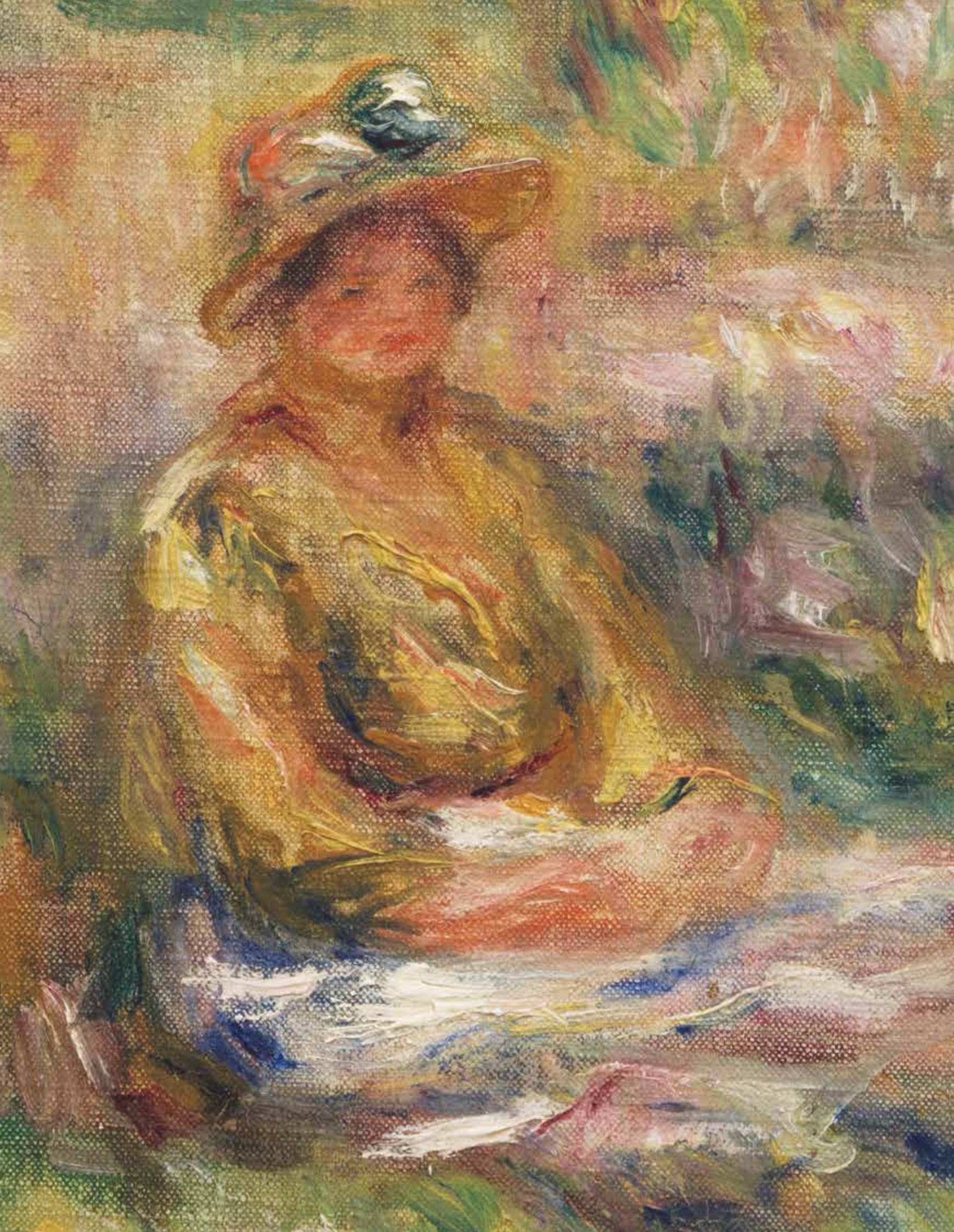
- Guy-Patrice Dauberville/Michel Dauberville, Renoir. Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Bd. 5: 1911-1919 & 1er supplément, Paris 2014, S. 148, WVZ-Nr. 3872 (m. Abb.).
- Bernheim-Jeune/Albert André/Marc Elder, L'Atelier de Renoir, Paris 1931, Bd. II, Taf. 202, Nr. 646 (m. Abb.).

- **Kunsthistorisch bedeutsame Provenienz-Stationen: Jean Renoir, Sohn des Künstlers; mit Barbazanges und Bernheim Jeune zwei der wichtigsten Pariser Impressionismus-Galerien; sowie der Kunsthändler, Sammler und Mäzen Paul Guillaume**
- **Entstanden in der Villa „Les Collettes“ in Cagne-sur-Mer bei Nizza**
- **Modell steht Madeleine Bruno, die Muse der späten Schaffensjahre ab 1910**
- **Besonders im Spätwerk gelangt Renoir zu einer Essenz des Impressionismus aus Farbe, Licht und Natur**
- **Von ungebändigter malerischer Freude zeigt sich hier seine bewegte Handschrift in der Farbigkeit des Südens**
- **2022 wirft das Städel Museum in Frankfurt einen neuen Blick auf das Werk des Künstlers mit der großen Ausstellung „Renoir. Rococo Revival“**

„Als Renoir sich schließlich dort niederließ, bot das Anwesen ‚Les Collettes‘ eine wohl-tuende Atmosphäre mit seinem hellen, von viel Grün umgebenen Haus, den großen Olivenbäumen mit ihren knorrigen und rissigen Stämmen, die wie aus grauem Stein gefertigt zu sein schienen, und den zahlreichen Orangenbäume, die einen mit Früch-ten behangen, die anderen noch in Blüte, deren Fülle im Frühling einen duftenden Wald bildete. Schließlich belebte auch die Vielzahl der überall wachsenden Pflanzen mit ihren unterschiedlichen Formen und Farben diesen Garten, in dem Renoir wollte, dass die Natur einen großen Teil ihrer Freiheit behielt.“

Georges Rivière (1855-1943), Kunstkritiker, Maler und enger Freund Renoirs, in: Renoir et ses amis, Paris 1921, S. 250.





Auguste Renoir gilt mit Claude Monet, Alfred Sisley und Camille Pissarro zu den ersten Malern der impressionistischen Strömung, die sich ab Mitte der 1870er Jahre in Paris zu etablieren beginnt. Von zentraler Bedeutung dieser losen Gruppe, die sich in unterschiedlichen Konstellationen zu Ausstellungen zusammenfand, ist von Beginn an die Landschaftsmalerei. Abseits von akademischen Konventionen begeben sich die Maler in die freie Natur, oftmals ins nahe Pariser Umland, um vor allem die bürgerliche Schicht bei ihren Freizeitbeschäftigungen male- risch zu begleiten. Spaziergänge in den Parks, an den Ufern der Paris umgebenden Flussläufe und kleinen Waldungen, Picknicks und Boots- fahrten prägen dabei das Motivrepertoire. Oftmals direkt vor dem Motiv unter freiem Himmel gemalt, werden Lichtreflexe, atmosphä- rische Stimmungen und die schillernde prismatische Zerlegung der Son- nenstrahlen zum zentralen Bildinhalt.

Besonders Renoir erlaubt sich in der Darstellung seiner Landschaften, in die er die Figuren einbettet, koloristische Freiheit. Durchsetzt von hellblauen, gelben und rosigen Farbakzenten verschmilzt die mit dem im Werk Renoirs so typischen Blumenhut geschmückte Frauenfigur mit der in sämtlichen Farben bewegten Landschaft. Das südliche Licht seiner letzten Wohnstätte in der Villa Les Collettes in Cagnes-sur-Mer bei Nizza bricht sich im gesamten koloristischen, hellen Spektrum

seiner Palette Bahn. Solche Sujets im kleineren Format, wie dieses in seinem letzten Lebensjahr entstandene, unterstreichen die immense Bedeutung seines Spätwerks.

Von rheumatischer Arthritis geplagt, hatte sich Renoir um die Jahrhun- dertwende immer wieder in den Süden begeben, 1907 bezieht er die Villa Les Collettes, in der er im Park auch über ein kleines Atelierhäuschen verfügt. Im großen, parkartigen Garten der Villa entstehen etliche seiner schönsten Gemälde, die er, unter einem Sonnenschirm sitzend, direkt vor dem Motiv auf die Leinwand bringt. Nach seinem Tod bleiben einige dieser letzten Gemälde in seinem dortigen Atelier zurück. Sein künstlerischer Nachlass wird unter den drei Söhnen aufgeteilt. Außer- gewöhnlich gut dokumentiert liefert die Rückseite des vorliegenden Bildes Zeugnis von seiner Provenienzgeschichte: Es gelangt in den Besitz seines zweiten Sohnes, dem späteren Filmregisseur Jean Renoir, der 1975 mit dem Oscar für sein Lebenswerk ausgezeichnet wird. Über die renommierte Pariser Impressionisten-Galerie Barbazanges wird das Gemälde verkauft und befindet sich anschließend in der Sammlung von Paul Guillaume, Kunsthändler und bedeutender Sammler, auf des- sen Bestände sich das heutige Musée de l'Orangerie zurückführen lässt. Eine letzte Pariser Station, für die Kunst der Moderne nicht weniger bedeutend, ist schließlich die Galerie Bernheim-Jeune. [KT]

Weitere Werke aus dieser Privatsammlung werden in unserem 19th Century Art Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023 angeboten.

Atelier in der Villa Les Collettes, Cagnes-sur-mer, 1917.



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Palmen. 1915.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
74 x 88 cm (29.1 x 34.6 in).
Wir danken Dor Levi, Ramat Gan, John F. Littman, Houston, Cornelia Muggenthaler, München, und Anna Rubin, New York, für die freundliche Unterstützung und gute Zusammenarbeit.

⌚ *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.14 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R/D, F)
\$ 630,000 – 840,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau (in den 1920er Jahren erworben, bis 23. September 1934).
- Aus dem Nachlass von Dr. Ismar Littmann, Breslau (am 23. September 1934 durch Erbschaft von Dr. Ismar Littmann, bis 26./27. Februar 1935: Auktion Max Perl, Berlin).
- Sammlung Ida Bienert, Dresden (wohl seit 1935).
- Sammlung Friedrich Bienert, Berlin (von Vorgenannter, bis 1962: Auktion Stuttgarter Kunstkabinett).
- Sammlung Leo Brand, Neuss (seit 1962: Auktion Stuttgarter Kunstkabinett).
- Seither in Familienbesitz.

Gütliche Einigung mit den Erben nach Dr. Ismar Littmann, Breslau (2023).

Das Werk ist frei von Restitutionsansprüchen. Das Angebot erfolgt in freundlichem Einvernehmen und bester Übereinstimmung mit den Erben nach Dr. Ismar Littmann.

AUSSTELLUNG

- Kunstausstellung Alfred Heller, Berlin (verso mit dem Etikett, wohl Mai 1923).

LITERATUR

- Martin Urban, Werkverzeichnis der Gemälde, Band 2, 1915-1951, München 1990, WVZ-Nr. 718, S. 103.
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 37. Kunst-Auktion (Teil 1), 3.5.-4.5.1962, Lot 335 mit Abb.
- Max Perl, Bücher des 15.-20. Jahrhundert (.), Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik, Versteigerung am 26.-28. Februar 1935 (Katalog-Nr. 188), Los 2557.
- Ferdinand Möller an Antonie Kirchhoff, Typoskript, 7.2.1935 (Nachlass Ferdinand Möller, Berlinische Galerie, BG-GFM-C,II 1,485).
- Helcia Täubler an Hans Littmann, Typoskript, 16.1.1935 (Getty Research Institute - Special Collections, Wilhelm Arntz papers, box 17, folder 26-28).
- Bernhard Stephan, Inventar der Sammlung Littmann („Großes Buch“): „Palmen (Südsee)“, Inv.-Nr. 243.

• Seltenes Südseebild in kraftvollem Kolorit

• Nolde sieht 1905 Paul Gauguins Südseebilder und verwirklicht 1913 seinen Traum einer Südseereise

• Palmen im tropischen Farbenrausch – hier entwickelt Nolde die Kernidee seiner späteren farbenprächtigen Aquarelle

• Seit über 60 Jahren in Privatbesitz

• Aus der legendären Moderne-Sammlung von Dr. Ismar Littmann

• Frei von Restitutionsansprüchen

• Nach 1935 Teil der bedeutenden Dresdner Sammlung von Ida Bienert

„Diese Südseebilder sind [...] in ihrer Herbheit, der frischen Natürlichkeit und im Charakter kaum mit irgendwelchen Bildern anderer Maler vergleichbar.“

Emil Nolde, 1936.



© Nolde-Stiftung, Seebüll 2023



Reise in die Südsee

Die kleine Reisegruppe im Auftrag des Reichskolonialamtes verlässt am 2. Oktober 1913 Berlin und reist über Moskau durch Sibirien und die Mandschurei nach Mukden, von dort durch Korea nach Seoul. Sie fahren drei Wochen durch Japan, dann über das chinesische Meer nach Peking. Emil und Ada Nolde reisen allein weiter durch das Innere des Landes bis Hankau und, auf einem kleinen Dampfboot den Jangtsekiang abwärts, über Nanking nach Schanghai; von dort geht es über das offene Meer nach Hongkong. Nolde zeichnet in Sibirien die russischen Menschen, die, aus der weiten Steppe kommend, warten, bis sie weiterfahren können; er hält in seinen Skizzenbüchern die japanischen Schauspieler fest; auf der Schiffsreise den Gelben Fluss hinab entstehen die berühmten Tuschzeichnungen und Aquarelle der Dschunken. Von Hongkong aus schickt Nolde alle bis dahin entstandenen Zeichnungen nach Hause, zusammen mit den von Russland bis China gesammelten Gegenständen, Geräten und Figuren, die sich heute noch in der Stiftung Ada und Emil Nolde in Seebüll befinden. Nach langer stürmischer Seefahrt über die Philippinen und die Palaugruppe erreichen Emil und Ada Nolde Neuguinea. Ein halbes Jahr bleibt Nolde in dem Inselreich der Südsee.

Die erste Station ist Rabaul auf Neu-Pommern, von dort fährt Nolde nach Käwieng auf Neu-Mecklenburg, nach Manus, der größten der Admiralitätsinseln, und zuletzt nach der Hauptinsel Neuguinea. Nolde sucht und findet „urtümliches“ Leben und die „wilden Urmenschen“ auf gefährvollen Wegen zu den im Urwald gelegenen Dörfern und auf Fahrten zu den kleinen Inseln, wo die Bewohner sich noch nicht durch die europäische Zivilisation verändert haben. Nolde ist vom Zauber der fremden Landschaft ergriffen.

In Käwieng (Kavieng) entstehen die ersten großen Ölbilder, ein polizeiliches Arresthaus dient Nolde als Atelier. „Meine kleinen Skizzen hatte ich zur Hand, aber besonders doch waren es die mächtigen Erlebnisse und die zutiefst gehüteten Beobachtungen, aus denen ich schöpfte.“ (Emil Nolde, Welt und Heimat, Köln 1965, S. 98) Auch bemerkt Nolde: „Ich hatte und habe jetzt noch den Eindruck, daß die Tropen gar nicht so vollfarbig sind, als allgemein angenommen wird, farbig nur waren die Menschen, die Vögel, die Fische, die roten Hibiskus und das Laub der Bougainvillea. Auch die Sonnenuntergänge konnten mit ihren Brechungen herrliche Farborgien sein, doch nur während ganz weniger Minuten.“ (Ebd., S. 146)



Emil Nolde, Palmen am Ufer, 1914, Buntstifte und Kreide auf Papier, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. © Nolde-Stiftung, Seebüll 2023



Emil Nolde, Tropenwald, 1914, Öl auf Leinwand, Kunsthalle Bielefeld. © Nolde-Stiftung, Seebüll 2023

Das farbige Schauspiel des Sonnenunterganges ist ein immer wiederkehrendes Thema nicht nur seiner Südseeskizzen und Bilder. Skizzen wie „Palmen am Ufer“ auf dünnem, bräunlich-gelbem Papier mit Farbstiften und farbigen Kreiden gezeichnet, vermitteln Noldes erste Eindrücke unmittelbar vor der Natur. Die Ölbilder entstehen nachträglich im Atelier, ein Teil auch erst in der Heimat.

Im Mai 1914 verlassen Ada und Emil Nolde Neuguinea, um über Celebes, Java und nach einem Umweg ins Innere von Birma heimwärts zu fahren. Die Landschaft Javas erscheint Nolde wie ein gepflegter, reicher, tropischer Garten. Er bewundert den Tempel von Borobodur; den überreichen Schmuck der Ornamente und der sinnlich-schönen plastischen Figuren empfindet er als den größten Gegensatz zur Kunst des Nordens – und zu der leidenschaftlichen, ausdrucksstarken Gestik seiner eigenen Bilder – und dennoch als „das Herrlichste von allem“, so Emil Nolde. Ihn berührt die geheimnisvolle Aura des Mythisch-Legendären, welche die Kunst der alten Kulturen Südasiens umgibt, und es kommt zu einer ‚geheimen‘, über die Jahre bleibenden Verbindung. Die östlichen Vajangfiguren und Masken kehren auf manchen Stillleben wieder, wo sie mit den blühenden Blumen aus dem Garten von Ada vereint sind; die fernen und die nahen Dinge verbinden sich zu einer seltsamen, stillen Schönheit.

Die weitere Heimfahrt ist vom Ausbruch des Krieges überschattet, der sie in Port Said in Ägypten überrascht. Sie gelangen auf Umwegen nach Deutschland, aber das Gepäck mit den Ölbildern bleibt zurück und scheint zunächst verloren. Nur die Skizzenbücher und die Aquarelle können sie mitnehmen und den ganzen Reichtum dessen, was Nolde als Maler während der Reise sehend erlebt hatte. Etwa 19 Ölbilder, die während Noldes Aufenthalt in der Südsee vom Dezember 1913 bis Mai 1914 unter oftmals abenteuerlichen Umständen entstehen, scheinen verloren. Aber nach sieben Jahren, der fieberhaften Suche nach den verschollenen Werken, reisen Emil und Ada Nolde im Januar 1921 von Berlin über Heidelberg und Paris bis nach London. Ein letzter Hinweis weist schließlich nach Plymouth, wo ein Warenhausbesitzer namens Popplestone ihnen die Bilder in zwei Rollen gelagert zugänglich macht: „Zwischen vielem Gerümpel standen die beiden Rollen und als der Kaufmann fort war und wir mit einem Arbeiter allein waren, dann wurden die Stricke durchgeschnitten. Nur wenig beschädigt fanden wir die Gemälde. Jetzt sind sie unterwegs nach Utenwarf“, berichtet Nolde seinem Freund Hans Fehr, dem Juristen und Förderer Noldes, nach Heidelberg (Hans Fehr, Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft, Köln 1957, S. 91).

Vom Wind verbogene Palmen

Zurück aber in das Jahr 1915. Nolde schildert den Alltag und die Naturschönheit im damaligen Neu-Mecklenburg (heute New Ireland) eindrücklich in zahlreichen Aquarellen, farbigen Zeichnungen und Skizzen auf Papier, die ihm jetzt, zurück in Utenwarf an der Wiedau auf Alsen als Vorlagen für großformatige Gemälde dienen: gemalte Erinnerung an die Südsee. Noch in der Sehnsucht nach den in Neuguinea entstandenen und verloren geglaubten Bildern entsteht diese Südseelandschaft mit vom Wind zum krummen Wachsen gezwungen Palmen, die Nolde wie einen Scherenschnitt im Gegenlicht erscheinen lässt, vor diesem dramatisch inszenierten Naturschauspiel des Sonnenuntergangs, der den ganzen Himmel rot und gelb einfärbt. Kräftiges Blau vermischt sich mit dem Grün der Palmenfächer, gehalten von verbogenen Stämmen, die sich wie ein choreografiertes Ballett in die gleiche Richtung aufmachen. „Auch die Sonnenuntergänge konnten mit ihren Brechungen herrliche Farbenorgien sein, doch nur während ganz weniger Minuten; dann war es dunkel“, so der Künstler über das ihn bewegende Schauspiel (Emil Nolde, Welt und Heimat, Köln 1965, S. 146).

Dieses Werk markiert zweifellos einen Wendepunkt in Noldes Schaffen zu Beginn des Ersten Weltkriegs: Diese Südseebilder bestärken Nolde auf seinem eingeschlagenen künstlerischen Weg und steigern sein Selbstbewusstsein als freier, innovativer Vertreter einer modernen, reinen Malerei. Diese Landschaft zeigt Noldes Bestreben, ja Können, die Qualität der Südsee mithilfe einer winzigen Farbskizze malerisch neu zu erfinden, als wäre er nach wie vor vor Ort, eine großartige Begegnung in Gestalt der Elemente Wind und Erde: „Alles Ur- und urwesenhafte immer fesselt meine Sinne. Das große, tosende Meer ist noch im Urzustand, der Wind, die Sonne, ja, der Sternenhimmel wohl fast auch so, wie er vor fünfzigtausend Jahren war“, so Emil Nolde (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Berlin 1934, S. 177).

Mit dem aufwühlenden Gemälde „Palmen“ sucht Nolde nach einem Ausweg aus dem historischen Dilemma, die in Neuguinea gemalten Bilder für die Präsentation bei den befreundeten Museen von Karl Ernst Osthaus in Hagen oder Max Sauerlandt in Halle nicht zur Verfügung zu haben. Und so besinnt sich Nolde auf seine große Begabung, um mit dieser Südseelandschaft aus dem Jahr 1915 die zeitlose und ewige Vorstellung des Ursprünglichen zum Ausdruck zu bringen. Er wiederholt eine zweifellos elementare Landschaft als Beschwörung der zyklischen Rhythmen der Südseelandschaft. [MvL]





Dr. Ismar Littmann. Der Sammler

„Bez. links unten: Emil Nolde; vor orangerotem Himmel, der sich nach oben gelbgrün wandelt, schwingen sich vom tiefgrünem Bodengrunde Palmstämme mit ihren dunkelgrünen Kronen auf. Im Hintergrunde links Buschwerk“ – so ist Noldes Gemälde im „Großen Buch“ beschrieben, dem 1930 erstellten Inventar einer der größten und wichtigsten Moderne-Sammlungen der Vorkriegszeit. Es ist das Inventar der Sammlung Ismar Littmann.

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

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

Ab den späten 1910er Jahren beginnt Dr. Ismar Littmann, seine bald berühmt gewordene Kunstsammlung aufzubauen. Seine Sammlung umfasst Werke namhafter deutscher Künstler des Impressionismus und Expressionismus, darunter Otto Mueller, Käthe Kollwitz, Max Pechstein, Alexander Kanoldt, Lovis Corinth und natürlich auch Emil Nolde. Zu einigen der Genannten hat Littmann eine persönliche Verbindung. Fast 6.000 bedeutende Kunstwerke hat Littmann bis in die späten 1920er Jahre zusammengetragen.

Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten bringt den jähen Wandel. Früh und mit ganzer Härte setzt die Verfolgung des jüdischen Rechtsanwaltes Dr. Ismar Littmann ein. Seine Berufsgruppe zählt zu den ersten, die die Nationalsozialisten wirtschaftlich und gesellschaftlich vernichten wollen. Bereits ab dem Frühjahr 1933 ist es weder Dr. Ismar Littmann selbst noch seinen Kindern mehr möglich, ihren Berufen nachzugehen. Seiner Lebensgrundlage und Lebensfreude beraubt, steht Ismar Littmann vor den Trümmern einer glanzvollen Existenz. Tiefe Verzweiflung treibt ihn am 23. September 1934 in den Selbstmord. Ismar Littmann lässt seine Witwe Käthe sowie vier gemeinsame Kinder zurück. Mit Glück können die Überlebenden später aus der nationalsozialistischen Diktatur fliehen.

Um die Flucht finanzieren und den Lebensunterhalt bestreiten zu können, muss die Familie Teile der bedeutenden Kunstsammlung verkaufen. Im Berliner Auktionshaus Max Perl werden am 26. und 27. Februar 1935 zahlreiche Werke der Sammlung Littmann angeboten. Darunter finden sich auch zwei Gemälde von Emil Nolde: der „Buchsa Baumgarten“, 2021 unter großer internationaler Aufmerksamkeit aus dem Wilhelm Lehmbrock Museum in Duisburg restituiert, und unser Werk „Palmen“, das heute auf Grundlage einer „gerechten und fairen Lösung“ der gegenwärtigen Eigentümer mit den Erben nach Dr. Ismar Littmann angeboten wird.



Die Perl-Auktion von 1935

Die Auktion 1935 bei Perl steht unter keinem guten Stern. Die Diskussion um die sogenannte „entartete Kunst“ flammt bereits auf. 64 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, darunter auch 18 Kunstwerke aus der Sammlung Littmann, werden noch vor der Auktion von der Gestapo als Beispiele „kulturbolschewistischer Tendenz“ beschlagnahmt und im Jahr darauf der Berliner Nationalgalerie zugesandt. Deren damaliger Direktor Eberhard Hanfstaengl nimmt einige Werke als „Zeitdokumente“ in Aufbewahrung und lässt den Rest auf Anordnung der Gestapo am 23. März 1936 in der Heizung des Kronprinzenpalais verbrennen. (Vgl. Annegret Janda, Das Schicksal einer Sammlung, 1986, S. 69) 1937 werden die von Hanfstaengl „geretteten“ Werke ein weiteres Mal beschlagnahmt und mit der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München als Besitz „Nationalgalerie Berlin“ diffamiert.

Beide Gemälde von Emil Nolde, „Palmen“ ebenso wie „Buchsa Baumgarten“, bleiben von diesem Schicksal verschont. Die Gestapo beschlagnahmt die Bilder nicht, sie kommen bei Max Perl zum Aufruf. Das Angebot der beiden Nolde-Gemälde, die mit den günstigen Schätzpreisen von 800 und 700 Reichsmark angesetzt sind, findet in der Kunstwelt einige Beachtung. Der Kunsthändler Ferdinand Möller informiert das berühmte Sammlerehepaar Heinrich und Tony Kirchhoff über die anstehende Auktion beider Werke. Zu „Palmen“ schreibt er an Frau Kirchhoff am 7. Februar 1935: „dieses letzte Bild ist auf der Südseereise entstanden, ist also besonders wertvoll“ (Nachlass Ferdinand Möller, BG-GFM-C,II, 1,485). Den „Buchsa Baumgarten“ erwirbt der Dresdner Bankier Dr. Heinrich Arnhold für günstige 350 Reichsmark, die „Palmen“, etwas teurer, erbringen 360 Reichsmark – in beiden Fällen handelt es sich um Schleuderpreise, die, wie es Ferdinand Möller bereits in seinem Brief an Tony Kirchhoff ahnt, den Marktwert der Kunstwerke nicht annähernd erreichen. Für das Palmenbild erhält mutmaßlich eine Freundin von Heinrich Arnhold den Zuschlag, in deren Sammlung das Werk später nachzuweisen ist: Ida Bienert.



Emil Nolde, Buchsa Baumgarten, 1909, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© Nolde-Stiftung, Seebüll 2023



Ida Bienert mit Familie, Kabinettkarte von Emil Tietze, Bad Elster ca. 1890.

In der Sammlung Ida Bienert

Auf der Rückseite des Keilrahmens, klein und unscheinbar, steht der Name der bedeutenden Sammlerin Ida Bienert (Vgl. Heike Biedermann, Avantgarde als Lebensgefühl. Die Sammlerin Ida Bienert, in: Dorothee Wimmer (u.a. Hrsg.), Kunstsammlerinnen, Berlin 2009, S. 99–113).

Geboren 1870 als Tochter eines schlesischen Textilfabrikanten, gehört Ida mit ihrem Ehemann Erwin zu den reichsten Dresdner Bürgern in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sie ist durch und durch eine moderne, mutige, reformatorisch gesinnte Frau, eine Feministin neuen Typs, und baut mit sicherem Geschmack eine der wichtigsten Dresdner Moderne-Sammlungen auf. In der Familienvilla in der Würzburger Straße – Piet Mondrian gestaltet hier 1925 das „Damenzimmer“ – präsentiert sie ihre Meisterwerke ihren avantgardistischen Gästen. Künstler und Intellektuelle gehen im Hause Bienert ein und aus. Neben einigen französischen Kunstwerken von Cézanne oder van Gogh hängen bedeutende Arbeiten unter anderem von Paul Klee und Wassily Kandinsky, Edvard Munch und Franz Marc, Lyonel Feininger und Emil Nolde an den Wänden.

Der umfangreiche, auch üppig bebilderte Sammlungskatalog, den Will Grohmann 1933 herausgibt, gibt noch heute einen flirrenden, lebendigen Einblick in diese besondere Kunstsammlung. Der Band führt auch vor Augen, was Ida Bienert an Nolde schätzt: das Exotische. 1933 besitzt sie die beiden Aquarelle „Südseeinsulaner“ und „Südseefrau“ sowie das Gemälde „Südseelandschaft“ von 1914. Stellt man nun diese letztgenannte Malerei heute in Gedanken neben „Palmen“, so wird deutlich, warum Ida Bienert für genau dieses Bild noch einen späten Ankauf tätigt (nach 1933 erweitert sie die Sammlung nur mehr sporadisch). Die Gemälde, annähernd gleich hoch, funktionieren gewissermaßen als Gegenstücke: Die stille Geschlossenheit der Waldlandschaft steht der winddurchpeitschten Offenheit der „Palmen“ gegenüber, das „Grün in Grün“ des dichten Tropenwalds wirkt wie ein Gegenbild zu den kraftvollen Farbakkorden des Palmenbildes – und doch scheinen beide Gemälde auf geradezu magische Weise in eine Harmonie zu treten.

Noldes „Tropenwald“ befindet sich seit 1951 in der Kunsthalle Bielefeld – ein Museumsbild also wie viele andere Gemälde aus der ehemaligen Sammlung Bienert, die heute beispielsweise auch im Metropolitan Museum of Art in New York oder der National Gallery of Canada in Ottawa zu besichtigen sind. Umso bemerkenswerter ist es, das Gemälde „Palmen“ mit seiner vielfältigen und außergewöhnlichen Geschichte heute frei von Restitutionsansprüchen anbieten zu können. [MvL/AT]

LOVIS CORINTH

1858 Tapiau/Ostpreußen – 1925 Zandvoort (Niederlande)

Am Ostseestrand. 1903.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit verschiedenen handschriftlichen Besitzervermerken und Nummerierungen.
99,5 x 75 cm (39.1 x 29.5 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.16 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R/D)
\$ 189,000 – 252,000

PROVENIENZ

- Dr. Paul Ferdinand Straßmann (1866-1938), Berlin (direkt vom Künstler erworben).
- Antonie Straßmann, New York (wohl vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Schoneman Galleries, New York (um 1950 Einlieferung von der Vorgenannten).
- Schaeffer Galleries, New York (1950 von Vorgenannter in Kommission).
- Privatsammlung USA (in den 1950er Jahren im New Yorker Kunsthandel erworben).
- Seither Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Grosse Kunstausstellung, Dresden, 1904, 1.5.-Ende Oktober 1904, Kat.-Nr. 65.
- Lovis Corinth. Gedächtnis-Ausstellung, Kunstverein Frankfurt, Juni 1926, Kat.-Nr. 23.
- Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Mai/Juni 1926, Kat.-Nr. 20: „Charlotte Berend auf dem Spaziergang (in Brunshaupten an der Ostsee)“.
- Lovis Corinth. Ausstellung von Gemälden und Aquarellen zu seinem Gedächtnis in der Nationalgalerie Berlin, 1926, S. 36, Nr. 98: „Charlotte Berend auf dem Spaziergang (in Brunshaupten an der Ostsee)“.
- Lovis Corinth Gedächtnis-Ausstellung. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Sächsischer Kunstverein zu Dresden, Brühlsche Terrasse, 22.1.-Mitte März 1927, S. 23, Nr. 40 (m. Abb.).

LITERATUR

- Charlotte Berend-Corinth, Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, München 1992, WVZ-Nr. 258 (m. Abb.).
- ARCHIVALIEN:
- Schriftwechsel Paul Straßmann und NG bzgl. der Leihgabe zur Gedächtnisausstellung 1926, SMB-ZA, I/NG 676, Bll. 93ff und Bll. 200ff.
- Schriftwechsel Paul Straßmann bzgl. der Leihgabe zur Gedächtnisausstellung 1926, SMB-ZA, I/NG 677, Bll. 368ff.
- Liste der NG 1926 Leihgeber mit handschriftlichen Kommentaren von Ch. Berend-Corinth, Ausstellungsakte zur Corinth Ausstellung 1931, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Landesarchiv Baden-Württemberg, LABW 441-3 Nr. 543.
- Werkverzeichnis-Manuskript (Charlotte Berend-Corinth), Photothek, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Nr. 1903/09 (248).
- Kommissionsvertrag zwischen Schoneman Galleries und Schaeffer Galleries, Gemälde enthalten unter dem Titel „Mme Corinth in landscape“ von L. Corinth, Getty Research Institute, Schaeffer box 103, f. 2.

.....

- **Eine der frühen Liebeserklärungen an seine zukünftige Frau Charlotte Berend, entstanden im Verlobungsjahr**

- **Im Schaffen Corinths ist die Malerin Charlotte Berend, einst seine Schülerin, eine der wichtigsten Inspirationsquellen**

- **Bereits ein Jahr nach Entstehung öffentlich ausgestellt**

- **Corinth gilt neben Liebermann und Slevogt als der größte deutsche Impressionist**

- **Werke Corinths befinden sich in den wichtigsten internationalen Sammlungen, darunter die Neue Pinakothek und Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, die National Gallery of Art, Washington, das Musée d’Orsay, Paris, sowie die Tate Gallery, London**

- **Zuletzt wurde seine lebensbejahende Malerei in der großen Ausstellung „Lovis Corinth – Das Leben, ein Fest!“ 2021/2022 in Wien und Saarbrücken gewürdigt**

.....



„Die Zähmung des Widerspenstigen“ -
Lovis Corinth und Charlotte Berend

Nachdem Corinth 1901 von München nach Berlin gekommen und Mitglied der Secession geworden war, eröffnet er im Oktober seine „Malschule für Weiber“. Eine der ersten Schülerinnen ist die damals 21 Jahre alte Charlotte Berend, die ihm auch regelmäßig Modell steht und zu seiner künstlerischen Muse wird. Sie begleitet ihn im Juli bis September 1902 zu einer ersten Malreise an die Ostsee, wo als Zeugnis der wachsenden Beziehung der beiden das große Gemälde „Mädchen mit Stier“ (Hamburger Kunsthalle) entsteht. Bei der Ausstellung des Bildes in der Berliner Secession sorgt es für viele Neckereien, der Malerfreund Leistikow schlägt süffisant den Titel „Die Zähmung des Widerspenstigen“ vor. Ein weiteres Porträt Charlottes im elfenbeinfarbenen Spitzenkleid widmet Corinth ihr noch mit den Worten „Frl Charlotte Berend der Herr Lehrer Lovis Corinth im Juli 1902“ (Stadtmuseum, Berlin). Bei dem ersten Aufenthalt der beiden in Pommern an der Ostsee sowie dem im Folgejahr 1903 entstehen Werke, die die wachsende Intimität und den künstlerischen Gleichklang der beiden veranschaulichen. Von diesen Jahren an gewinnt sein Schaffen eine gewisse Feinheit, es finden sich intimere, weichere Motive, auch die fließende Sinnlichkeit in der Malweise nimmt zu. Corinth beschäftigt sich intensiv mit den Handlungen und dem Wesen seiner Gefährtin und umfängt sie malerisch, zeigt sie krank im Bett liegend, das Strumpfband richtend, am Waschtisch, beim Haarflechten. Nach dem ersten Sommer an der Ostsee verlobt sich das Paar im Oktober 1902. Im weißen Kleid auf den Dünen entsteht im Verlobungsjahr das vorliegende Porträt, das den Einfluss der zu der Zeit bei Cassirer gezeigten französischen Impressionisten verrät. Auf dem Kopf trägt Charlotte eine kleine Matrosen- oder vielleicht treffender, Kapitänsmütze angesichts der Rolle, die sie von nun an in Corinths Leben einnimmt. Am 26. März 1904 heiraten die beiden in Berlin, in späteren autobiografischen Angaben wird das Ereignis jedoch, vermutlich wegen der Geburt des ersten Sohnes im Oktober 1903, vordatiert auf das Entstehungsjahr dieses besonderen Gemäldes.

Antonie Straßmann. Campus Verlag GmbH, Frankfurt a. Main.



Paul und Hedwig Straßmann um 1930 vor dem Berliner Reichstag mit Moki, Mieke und Hexe. Campus Verlag GmbH, Frankfurt a. Main.

Die Kunstsammlung Prof. Dr. Paul Ferdinand Straßmann

„Wer die Strassmannsche Frauenklinik an der Schumannstraße betrat [...] der mußte von dieser bekannten Stätte ärztlicher Bemühungen sofort einen sehr bestimmt umrissenen Eindruck gewinnen. [...] Treppen, Vorräume und Korridore, Arbeits- und Wohnzimmer waren überall mit Kunstwerken bedeckt: Ölbildern, Aquarellen und Radierungen, Bronzen, Glasgemälden und Schränken, kostbarem Kristall und Porzellan, Denkmünzen und Nippsachen.“ (Max Gutzwiller, Büchlein mit dem Denkmal, 1942).

Aus einer berühmten Ärzte- und Wissenschaftlerfamilie stammend, unter Fachkollegen wie den berühmten Mayo-Brüdern geschätzt und mit den Berliner Künstlern gut bekannt, ist Prof. Dr. Paul Straßmann eine beeindruckende Persönlichkeit der Berliner Kaiserzeit und der Weimarer Republik. Mit Lovis Corinth bekannt, bringt er nicht nur dessen Kinder Thomas und Wilhelmine zur Welt, er wird auch zum großen Bewunderer seines künstlerischen Schaffens. Neben der „Verhüllten Frau mit Kindern“ (Berend-Corinth 276), erwirbt Straßmann auch die hier angebotene wunderschöne Momentaufnahme von Charlotte Berend-Corinth bei einem Spaziergang an der Ostsee.

Auf Grund der jüdischen Herkunft gehörte die Familie Straßmann zu den Verfolgten des NS-Regimes. Und so war Prof. Dr. Straßmann 1936 gezwungen die Frauenklinik an die Charité verkaufen. Er und seine Familie zogen nach Berlin-Dahlem. Mangelnder Platz und finanzielle Not zwangen ihn, seine Kunstsammlung Alter Meister bei Rudolf Lepke am 12.2.1937 zu veräußern. Die liebsten Werke, deren Urheber er kannte, behielt er - in der Hoffnung auf bessere Zeiten. Als er auf einer Reise in die Schweiz 1938 unerwartet starb, kehrte seine Frau Hedwig kurz nach Berlin zurück, packte ihre Habseligkeiten zusammen und floh in die USA zu ihrer Tochter Antonie, der berühmten Sportfliegerin. Die verbliebenen Werke der Sammlung gingen in Antonies Besitz über und schmückten das große Haus am Rande New Yorks. 1950 verkaufte sie das Gemälde an die Schoneman Galleries. Im New Yorker Kunsthandel der 1950er Jahre erwarben es die heutigen Eigentümer. [KT/SvdL]



40

PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) – 1940 Muralto/Locarno

Das Fenster. 1914.

Aquarell auf Japan, original auf Karton.
Auf dem Unterlagekarton datiert, betitelt und bezeichnet „5“.
17,5 x 8,4 cm (6.8 x 3.3 in). Unterlagekarton: 24 x 14 cm (9.4 x 5.5 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.18 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D)
\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Herwarth Walden, 1916.
- Sally Falk, Mannheim (1916-1919).
- Rudolf Pfrunder, Zürich (1919).
- Israel Ber Neumann (Graphisches Kabinett, New Art Circle, Neumann Gallery), Berlin/New York (ab 1919).
- Richard Sisson, Los Angeles/New York.
- Saidenberg Gallery Inc, New York (bis 1973).
- Scott C. Elliott (bis 1974).
- Henry M. Reed (1974-1996).
- Serge Sabarsky Gallery, New York (seit 1996, auf der Rahmenrückwand mit altem Etikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Paul Klee, Moderne Galerie Tannhauser, München, März 1914; Galerie Der Sturm, Berlin, April 1914.
- Paul Klee und Albert Bloch, 39. Ausstellung, Galerie Der Sturm, Berlin, 1916, Kat.-Nr. 49.
- Paul Klee, Graphisches Kabinett I. B. Neumann, Berlin, März-April 1921, Nr. 4.
- Collecting privately, Bowdoin College Museum of Art, Brunswick, ab 17.7.1965, Nr. 37.

LITERATUR

- Paul-Klee-Stiftung (Hrsg.), Paul Klee. Catalogue raisonné, Bd. 2: 1913-1918, Bern 2000, S. 120, WVZ-Nr. 1114.
- Regula Suter-Raeber, Paul Klee. Der Durchbruch zur Farbe und zum abstrakten Bild, in: Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1979, S. 137f.
- Manfred Fath, Sammlung Sally Falk, 1994, Nr. 129.
- Christie's, New York, 14.11.1996, Los 181.
- Jenny Anger, Modernism and the Gendering of Paul Klee, Dissertation Brown University, 1997, S. 37.

• **Eines der ersten Werke mit Fenstermotiv, welches Klee nach dem Ersten Weltkrieg wieder aufgreift**

• **Das Fenstermotiv als Ausblick auf eine neue, zukünftige Kunst**

• **Der eigenständige Wert der Farbe und die Art ihres Zusammenspiels wird zum Hauptakteur der Komposition**

• **Bereits bei Klees wichtiger früher Einzelausstellung in der Galerie Tannhauser und der Galerie „Der Sturm“ gezeigt**

Paul Klee und Lily (eigentlich Karoline) Stumpf heiraten 1906 und ziehen kurz darauf nach München in das turbulente Künstlerviertel Schwabing. In der Nachbarschaft wohnt auch Kandinsky, den Klee aber erst 1911 kennenlernt. Kandinsky macht Klee mit den Aktivitäten der frisch gegründeten Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“ bekannt. Über einen Zeitraum von 30 Jahren werden die beiden Künstler freundschaftlich verbunden bleiben und die fundamentale Bewegung der Avantgarde sowie die Entwicklung der abstrakten Kunst vorantreiben. Klee findet nun nach Jahren der Isolation ein Netzwerk gleichgesinnter Avantgarde-Künstler, von denen viele ebenfalls auf der Suche nach einer Kunst sind, die eine innere Notwendigkeit jenseits der Welt des Scheins widerspiegelt. Durch die Teilnahme an der zweiten Ausstellung des „Blauen Reiters“ im Jahr 1912 lernt Klee weitere herausragende zeitgenössische Künstler und Schriftsteller wie Alexej von Jawlensky, Rainer Maria Rilke und Herwarth Walden kennen. Ab 1914 beschäftigt er sich verstärkt mit der Aquarellmalerei, wobei die gemeinsame Tunisreise mit August Macke und Louis René Moilliet zum entscheidenden Schritt zu einem eigenen malerischen Stil wird. Bereits kurze Zeit vor seiner Reise nach Tunesien beschreitet Klee vorsichtig den Weg der Abstraktion durch Farbflächen. Dieses Prinzip entwickelt er auf der berühmt gewordenen Tunisreise dann konsequent weiter. Den größten Einfluss auf Klees Kunst hatte in diesen Jahren jedoch der Einfluss von Robert Delaunay. Nachdem er dem Franzosen erstmals auf der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ im Dezember 1911 begegnet ist, besucht Klee im Frühjahr 1912 während eines Kurzaufenthalts in Paris mit einem Empfehlungsschreiben von Kandinsky das Atelier des Künstlers. Hier sieht er die Anfänge von Delaunays bahnbrechender Serie der „Fenêtres“: Die Pariser Stadtlandschaft, die er durch das Atelierfenster betrachtet, wird von ihm in eine halbabstrakte, prismatische Gitterstruktur reich an subtil modulierten Farben verwandelt. Später im selben Jahr vertieft sich Klee weiter in Delaunays Theorien und übersetzt für die Avantgarde-Zeitschrift Der Sturm den Aufsatz „Sur la lumière“ des französischen Künstlers ins Deutsche. Die Auflösung des Bildgegenstandes in farbig funkelnde Prismen macht die Farbe weitestgehend unabhängig von Natur und Ding. Der eigenständige Wert der Farbe und die Art ihres Zusammenspiels wird zum Hauptakteur der Komposition. Klee schätzte das Aquarell „Das Fenster“ offensichtlich sehr, denn er wählt es für seine wichtige frühe Einzelausstellung in der Modernen Galerie Thannhauser in München im März 1914 aus, die anschließend in die renommierte Galerie Der Sturm von Herwarth Walden in Berlin wandert. [SM]



AUGUST MACKE

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

Junge mit Buch und Spielsachen. 1912.

Öl auf Leinwand.
398. Verso auf der Leinwand sowie auf dem Keilrahmen mit dem Nachlassstempel (Lugt 1775 b), in diesem handschriftlich bezeichnet „VR. 313“. 87,5 x 71 cm (34.4 x 27.9 in).

Wir danken Eline van Dijk, LWL-Museum, Münster für die freundliche, wissenschaftliche Beratung.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.20 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/N)
\$ 315,000 – 420,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Elisabeth Erdmann-Macke.
- Wolfgang Macke (wohl von Vorgenannter erhalten).
- Siegfried Adler, Monatgnola-Lugano (am 12.11.1968 vom Vorgenannten erworben).
- Gordon Hampton, Kalifornien (1974 Leihgeber Pasadena, verso auf dem Rahmen ein Etikett).
- Privatsammlung (erworben bei Sotheby's, London, 1.4.1981, Los 45).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben: Sotheby's, London, 3.2.2009, Los 14).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- German Expressionist Paintings and Sculpture from California Collections, Pasadena Museum of Modern Art, 16.4.-9.6.1974, Kat.-Nr. 32

LITERATUR

- Ursula Heiderich, August Macke. Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern 2008, WVZ-Nr. 398 (Abb. S. 427).
- Gustav Vriesen, August Macke, Stuttgart, 1957, WVZ-Nr. 313, S. 325.
- Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 3.-7.5.1966, Los 1298 m. Farbabb. S. 4 (unverkauft).
- Christie's, London, 30.6.1980, Los 35.
- Sotheby's, London, 1.5.1981, Los 45.
- Sotheby's London, Impressionist & Modern Art Evening Sale, 3.2.2009, Los 14.

ARCHIVALIEN

- LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Macke-Archiv, Inv.-Nr. MA-285, 2 LM; MA-285, 03 LM; MA-285, 4 LM; MA-286,3 LM; MA-388, G 266.

.....
• **Auf dem Höhepunkt des „Blauen Reiter“, unmittelbar nach Erscheinen des Almanachs „Der Blaue Reiter“ entstanden**

• **In einem vordergründig alltäglichem Motiv überwindet Macke die Regeln der Perspektive und inszeniert Form und Farbe frei auf der Fläche**

• **Besonders großformatige und expressive Arbeit von leuchtender Farbigkeit**
.....

Über Paris nach Tegernsee

Im Herbst 1909 weilt Macke gemeinsam mit seiner Ehefrau Elisabeth Gerhardt in Paris, als ihn die Einladung des Schiffstellers Wilhelm Schmidtbonn nach Tegernsee erreicht. Macke erreicht Tegernsee Ende Oktober 1909 mit seiner schwangeren Ehefrau. Anfang Januar 1910 lernt Macke Franz Marc in München kennen, mit dem ihn eine lebenslange Künstlerfreundschaft verbinden wird. Im gleichen Jahr kommt sein erster Sohn auf die Welt,ein einschneidendes Erlebnis, das den gefühlvollen jungen Maler tief bewegt.

„Das Jahr in Tegernsee war ein äußerst glücklicher Abschnitt im Leben von August Macke. Für sein Werk bedeutete dieser erste Ruhepunkt die Möglichkeit zur Klärung von Eindrücken, zur Verarbeitung einer breit angelegten Rezeption von Tradition wie Avantgarde und schließlich den Durchbruch lang aufgestauter schöpferischer Energien. Noch Jahre später hat er von den überreich zuströmenden Bildideen in seinen Skizzenbüchern gezehrt.“ (Zit. nach: Ursula Heiderich, August Macke. Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern 2008, S. 49) Macke hatte auf seinen Reisen und den bisherigen Stationen seiner künstlerischen Ausbildung verschiedene Einflüsse aufgesogen, wesentlich sind dabei Matisse und Derain zu nennen. Bei ihnen lernt er Farbe neu zu sehen und Form anders als bisher gewohnt zu gestalten. Das Ergebnis ist eine formal beruhigte Malerei, die in der Wahl der Farben von neuartiger Intensität und Klarheit ist. Im Sommer 1911 schließt sich August Macke dem „Blauen Reiter“ an. Hier bleibt Franz Marc einer seiner engsten Vertrauten, wohingegen das Verhältnis zu Kandinsky und Münter sich spannungsreich entwickelt.





Das Porträt des Sohnes im Bonner Atelier

Am Tegernsee werden die räumlichen Verhältnisse bald zu eng. Daher kehrt die junge Künstlerfamilie zurück nach Bonn, wo Verwandte leben und August Macke ein kleines Atelierhaus nach seinen Vorstellungen umbauen und beziehen kann. Das Gemälde „Junge mit Buch und Spielsachen“ zeigt im Hintergrund eine blaue Polsterliege; sie lässt sich eben diesem Atelier August Mackes in Bonn zuordnen. Das Gemälde zeigt einen starken Bezug zu den Werken, die in den Jahren 1909 und 1910 am Tegernsee entstanden waren. Eine Zeichnung, die im Werkverzeichnis von Ursula Heiderich unter der Nummer 653 verzeichnet ist, lässt sich dem Gemälde zuordnen. Sie gehört zu einer Gruppe von Skizzen des kleinen Burschen, die vielleicht einzig aus dem Gefühl der unbändigen Liebe zu diesem kleinen, eigenen Kind entstanden sind. Heute würde ein Vater vielfach das Handy zücken. Die Zeichnung bietet jedoch die Möglichkeit, im Jahr darauf ein Gemälde zu entwickeln, das den geliebten Sohn verewigt, der nun schon älter ist. Das Gemälde ermöglicht die besondere Auseinandersetzung mit der Wirkung und der Stellung der Farben zueinander. Sicherlich das ihm wichtigste künstlerische Thema, das August Macke während seines Schaffens, das durch den jähen, frühen Tod 1914 viel zu schnell beendet wurde, bewegt hat.

„Er hat von uns allen der Farbe den hellsten und reinsten Klang gegeben, so klar und hell wie sein ganzes Wesen war.“

Franz Marc im Nachruf auf August Macke.

Das scheinbar so ruhige Gemälde beeindruckt durch seine intensive Farbigkeit. Farbe ist für August Macke ein Punkt des höchsten Interesses. Er beschränkt sich auf wenige Farben in minimaler Abtönung. Mit ihren farbintensiven und großzügigen, flächigen Formen zeigen August Mackes Arbeiten aus dieser Zeit deutlich den Einfluss der Malerei von Henri Matisse und der „Fauves“. Macke hat deren Arbeiten schon 1909 in Paris und später auch in München auf Ausstellungen gesehen.

Eine Besonderheit ist auch August Mackes Wahl des Bildthemas. Vielfach bildet er seine unmittelbare Umgebung und seine Familie ab. Die auf dem Tisch liegenden Gegenstände finden sich etwa auch auf dem Gemälde „Walterchens Spielsachen“ (Städel Museum, Frankfurt), der kleine Stoffhamster neben einem kleinen Ball. August Macke fühlt sich in dieser familiären Einheit völlig geborgen, er hat hier sein irdisches Paradies. Bewusst blendet er die Rastlosigkeit der Welt mit all ihren Problemen und Unsicherheiten aus. Vielfach malt er den Garten, seine Frau. Hier malt er seinen Sohn, der ein Buch anschaut, in sich versunken. Er zeigt den Einklang der Gefühle, die Einheit von Mensch und Natur. So ist dieses Gemälde ein herausragendes Beispiel für die formalen und inhaltlichen Schwerpunkte in der Bonner Zeit des Künstlers August Macke, der trotz seiner kurzen Schaffenszeit für die Entwicklung einer neuen Ästhetik steht und einen festen Platz in der ersten Riege der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts innehat. Am 2. August 1914 wird Macke als Reservist und Vizefeldwebel eingezogen und fällt schon sieben Wochen später in der Champagne. [EH]



Von links nach rechts: Wolfgang, Elisabeth, Walter und August Macke, Weihnachten 1913 in Hilterfingen.



August Macke, Walterchens Spielsachen, 1912, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt a. Main.



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Teetisch mit Blumenvase und Sofa. 1910.

Öl auf Leinwand. Links unten signiert und datiert. 57 x 50 cm (22.4 x 19.6 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.22 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R/N, F)

\$ 147,000 – 189,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

· Privatsammlung Schweiz.

- **Aus der wichtigsten Schaffensphase der Künstlerin im Jahr 1910. 1909 bis 1914 verbringt Münter inspirierende und glückliche Jahre mit Kandinsky in ihrem „Russenhaus“ in Murnau**
- **Ein Murnauer Stilleben in großer Geschlossenheit der Komposition**
- **Konturierte Flächenmalerei ist ein bedeutendes Merkmal der Arbeiten der frühen Murnauer Werke**
- **Stilleben aus dem gleichen Entstehungsjahr befinden sich u. a. in der Sammlung des Lenbachhauses in München, der Vatikanischen Museen in Rom, des Schlossmuseums in Murnau**
- **Unser Gemälde entstand zeitgleich mit dem wichtigen „Stilleben Grau“, heute Lenbachhaus München, mit dem Gabriele Münter, als eine von nur sieben Künstlerinnen, auf der ersten documenta vertreten war**

Das geschwungene Sofa stand nahe der Essecke im Murnauer „Russenhaus“, das Gabriele Münter im Jahr vor der Entstehung unseres Gemäldes als neues Zuhause für sich und Wassily Kandinsky erworben hatte. Hier in Murnau finden die beiden für eine produktive künstlerische Zusammenarbeit die richtige Umgebung. In gefestigter Lebenssituation, aus innerem Wohlbefinden und persönlicher Befreiung heraus entstehen im Murnauer Haus eine Vielzahl bedeutender Arbeiten, in denen sich der künstlerische Durchbruch und die neu gefundenen Ausdrucksmittel Münters manifestieren. In dieser kreativ entscheidenden Zeit schafft Gabriele Münter auch die vorliegende Arbeit „Teetisch mit Blumenvase und Sofa“. Es zeigt sich darin bereits ihre neu entwickelte künstlerische Handschrift: ihre Fähigkeit, das Gesehene auf wesentliche Formen zu reduzieren und Farben losgelöst vom Natureindruck in ihrer reinsten Form frei einzusetzen. Sie umschließt die kaum abgestuften Farbflächen mit knappen schwarzen Konturen und erschafft so eine starke Komposition von großer Geschlossenheit und gesteigertem Ausdruck. Bis auf die Vase mit den Blumen sind alle gezeigten Gegenstände stark angeschnitten. Der grüne Tisch ist als solcher nur durch die daraufstehende Vase zu identifizieren. Das opulent, wohl mit Stickerei und Applikationen geschmückte Kissen steht flächig auf einem Sofa, das nur durch eine fragmentarische Angabe der geschwungenen Rückenlehne identifizierbar ist. Und dennoch bleibt die Komposition als ganzes mit einem Blick erfassbar. Gabriele Münter ist mit dieser kühnen Komposition etwas ganz Besonderes gelungen. Die abstrahierenden Elemente staffelt Münter in einen undefinierten Raum und die gezeigten Dinge stehen gleichwertig in starker Farbigkeit im Bild. Kein Schatten, keine Perspektive lenkt das Auge ab. Es ist ein kühnes, farbkraftiges Stilleben, das zeigt, dass Gabriele Münter hier zu einer Entmaterialisierung des Gegenstandes gefunden hat. [EH]





43

WASSILY KANDINSKY

1866 Moskau – 1944 Neuilly-sur-Seine

Murnau. 1908.

Öl auf Malkarton.
Verso von Gabriele Münter handschriftlich bezeichnet „Kandinsky - Murnau 1908“. 32,9 x 40,5 cm (12,9 x 15,9 in).
Erste malerische Auseinandersetzung mit dieser Motivik, die Kandinsky im gleichen Jahr im Gemälde „Murnau - Straße mit Frauen“ (Roethel/Benjamin 207, Neue Galerie, New York, ehemals The Norton Simon Museum, Pasadena) fortführt. [JS]

🕒 *Auflufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.24 h ± 20 Min.*

€ 1.500.000 – 2.500.000 (R/D)
\$ 1.575.000 – 2.625.000

- PROVENIENZ
- Gabriele Münter (direkt vom Künstler).
 - Kunsthandel Deutschland.
 - Wilhelm Reinold, Hamburg.
 - Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf.
 - Privatsammlung Süddeutschland (1977 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

- LITERATUR
- Hans K. Roethel/Jean K. Benjamin, Kandinsky. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1900-1915, München 1982, WVZ-Nr. 206 (m. SW-Abb.).

„Ebenso müssen Farben angewendet werden, nicht, weil sie in der Natur in diesem Klang existieren oder nicht, sondern weil sie in diesem Klang im Bilde notwendig sind oder nicht. Kurz gesagt, der Künstler ist nicht nur be-rechtigt, sondern verpflichtet mit den Formen so umzugehen, wie es für seine Zwecke notwendig ist.“

Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 2. Auflage, München 1912, S. 115f.

- **Meisterwerk aus der frühen Murnauer Zeit, der Geburtstunde des deutschen Expressionismus – von musealer Qualität!**
- **Zukunftsweisendes Werk: mit Murnauer Motiven findet Kandinsky in der Folge seinen Weg in die Abstraktion**
- **Expressionismus pur! Grüne Hauswände, rosa Weg, violette Schatten**
- **Vergleichbare Murnau-Motive befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u.a. dem Museum of Modern Art, New York, der Neuen Galerie, New York, dem Dallas Museum of Art, Dallas, und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München**

Murnau am Staffelsee, ein oberbayerisches Collioure?
Murnau, der Ort südlich von München; bedeutender Künstlerort unter Einfluss der „Fauves“ im Vorfeld der Gründung des „Blauen Reiters“. „Murnau – Landschaft mit grünem Haus“ betitelte Wassily Kandinsky sein Bild eines einzelnen Gebäudes, umgeben von schief gewachsenen Obstbäumen, vor weiter im Hintergrund liegenden bunten Fassaden, die wie in zugespitzte Silhouetten gebaute Kulissen flächig hintereinandergeschoben erscheinen. Kandinsky rhythmisiert die Komposition mit kräftigen Farben: viel warmes Gelb, dunkles Grün, Blau, bisweilen in Richtung Kobalt ausgemischt, kräftiges Rot, hin und wieder mit Blau zu Violett getönt. Für Wassily Kandinsky sind das die Farben der Jahre 1908 und 1909. Sie begegnen uns auch in der Ansicht der Fassade von St. Stephanus, einer barock überformten Saalkirche in dem bei Murnau gelegenen Örtchen Riegsee und hier in der Ansicht einer Murnauer Straße. Auch die weithin sichtbare Pfarrkirche von Murnau, St. Nikolaus, mit ihrer dreiachsigen, nach italienischen Vorbildern gegliederten Westfassade erregt als ein auffälliges Architekturmotiv immer wieder Kandinskys oder auch Alexej von Jawlenskys Aufmerksamkeit.

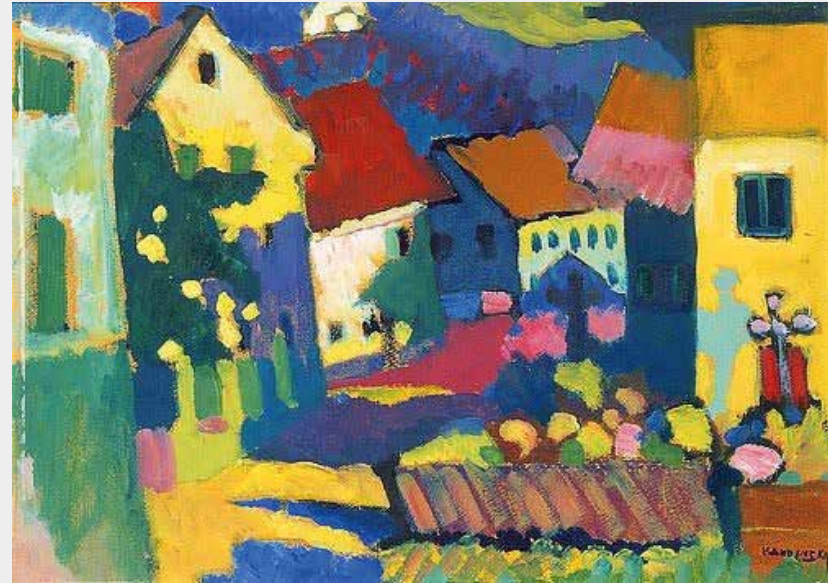




1908



1908



1909



1910

„Die gemeinsamen Malwochen während der prachtvollen Sommerperiode von Mitte August bis zum 30. September 1908 in Murnau sollten zu einem Wendepunkt in ihrem persönlichen Leben und ihrer künstlerischen Entwicklung werden. Hier in Murnau erreichen beide [Kandinsky und Münter] in kurzer Zeit den Durchbruch zu ihren eigenen malerischen Ausdrucksmitteln, nach denen sie so lange gesucht hatten.

Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, München 1994, S. 14 und 46

1908 – ein Wendepunkt:

Mit expressiver Farbmalerie auf dem Weg zur Abstraktion

In Murnau ereignet sich im Herbst 1908 etwas Erstaunliches, als Kandinsky, Münter, Jawlensky und Werefkin sich, nach langen Aufenthalten vor allem in Italien und Frankreich, in diesem oberbayerischen Ort trafen und malen: ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. „Die gemeinsamen Malwochen während der prachtvollen Sommerperiode von Mitte August bis zum 30. September 1908 in Murnau sollten zu einem Wendepunkt in ihrem persönlichen Leben und ihrer künstlerischen Entwicklung werden. Hier in Murnau erreichen beide [Kandinsky und Münter] in kurzer Zeit den Durchbruch zu ihren eigenen malerischen Ausdrucksmitteln, nach denen sie so lange gesucht hatten. Das intensive Licht des Alpenvorlandes, das häufig ohne viel atmosphärische Brechungen die Farben

und Konturen der Landschaft und des Ortes in klaren Flächen herausstellt, trägt zu einer Befreiung ihres Sehens bei. In beispielloser flüssiger und spontanem Duktus entstehen zunächst in starken Farben Ansichten des Ortes, wenig später der näheren Umgebung mit dem Murnauer Moos und der Alpenkette. Besonders Münter malt in diesen Wochen beim gemeinsamen Umherschweifen im Freien mit großem Arbeitseifer bis zu 5 Ölstudien am Tag und fasst den entscheidenden Umbruch ihrer Malerei in der prägnanten, später vielzitierten Formel zusammen: „Ich habe da nach kurzer Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhaltes – zum abstrahieren – zum Geben eines Extrakts“, beschreibt die „Blaue Reiter“-Kennerin Annegret Hoberg die betriebsame Atmosphäre. (Annegret Hoberg, Wassily Kandinsky und Gabriele Münter, München 1994, S. 14 und 46)

Der neue Malstil

Der neue Malstil wird jetzt bestimmt von einer flächigen, auf die Grundformen reduzierten Darstellungsweise und intensiv leuchtenden, kontrastreichen Farben, die sich vom Naturvorbild zu lösen beginnen. Dies lässt sich bereits in einem der ersten von Kandinsky hier gemalten Bilder, dem „Blick aus dem Fenster des Griesbräu“, beobachten, das die Aussicht in die Johannisstraße aus dem Fenster des Gasthofs an der Oberen Hauptstraße zeigt, in den sich die vier Künstler eingemietet hatten. Die lang gezogenen, breiten Pinselzüge weisen ebenso wie die modellierten Details der bunten Häuser noch einen Hauch Jugendstil auf, bald werden sich in seinen zahlreichen Murnau-Ansichten Farbe und Form weiter zu einem „Extrakt“ verdichten, wie es auch Münter für ihre eigenen Bilder dieser Periode beschreibt. Wichtiger als die aufgefundenen geografischen Gegebenheiten ist für die Bildgestaltung jedoch das eigene Erleben des Sichtbaren und

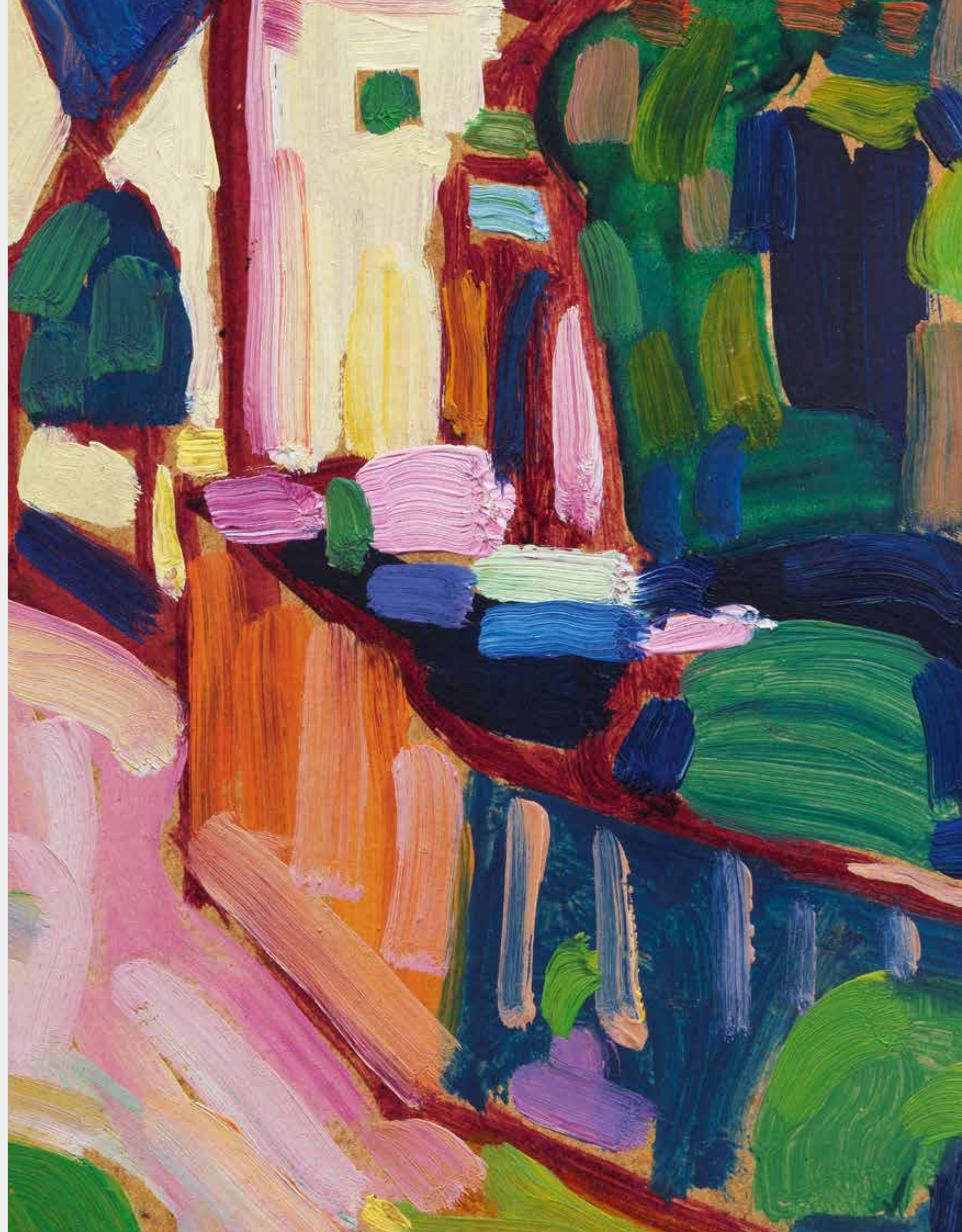
dessen unmittelbarer Ausdruck. Das Besondere einer bestimmten tages- oder jahreszeitlichen Situation und die dadurch hervorgerufenen Emotionen sollten spontan erfasst und festgehalten werden. Mit dem Ziel einer dekorativen Gesamtwirkung hatte Murnau unter der Leitung des Münchner Architekten Emanuel von Seidl in den Jahren 1906 bis 1910 jene Handwerkshäuser erhalten, die noch heute das Straßenbild der Marktgemeinde prägen. Auch heute noch ist die Bausubstanz in vielen Gassen der Marktgemeinde Murnau so erhalten, wie sie Gabriele Münter um 1908/09 malte. Südlich von Murnau erstreckt sich eine weite Moorfläche, das Murnauer Moos mit den Flüssen Loisach und Ramsach, zwischen dem Höhenzug mit der Ortschaft und den südwestlich und südöstlich aufsteigenden Voralpen: Herzogstand, Heimgarten und Hohen Kisten, Ettal-Ammergauer Berge und Wettersteingebirge in der Ferne.



Wassily Kandinsky, Kirche in Murnau, 1909, Öl auf Karton, Museum of Modern Art, New York.

Wassily Kandinsky entwirft das Gesehene radikal neu

Die fortschreitende Beschränkung auf wenige, für diese Landschaft charakteristische Details ist das den Bildern der Wahl-Murnauer gemeinsame Merkmal. Sie zeigen auf unterschiedliche Weise, mit welcher radikalen Möglichkeiten diese Künstler das Gesehene individuell umgeformt haben und bei einer nahezu zentralperspektivischen Raumfassung zu aufregenden Farbkompositionen (und einem vergleichbaren Malstil) gelangten: Häuser, Bäume und Berge erscheinen als homogen gestrichene Flächen, von farbigen Konturen gefasst; Farben, in kühnen Nuancen zwischen Rot und Blau neu gemischt bei Kandinsky, etwas gedämpfter und mit Violett, Grün und Gelb pointiert bei Jawlensky; Farbe, die nunmehr den Eindruck einer Landschaft interpretiert, ordnet und zum Erlebnis macht. Diese Landschaften sind noch heute auf dem Weg nach Kochel oder, in der entgegengesetzten Richtung, auf dem Weg nach Seeleiten/Berggeist in Richtung Kohlgrub zu erleben, als eine bäuerliche Kulturlandschaft. Ganz im Sinne Kandinskys, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Januar 1909 forderte, nach künstlerischen Formen zu suchen, „die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen –, kurz – das Streben nach künstlerischer Synthese [...]“. Mit der fortschreitenden Beschränkung auf wenige, für den Ort und die umgebenden Landschaften charakteristische Details sucht Wassily Kandinsky nach radikalen Möglichkeiten, das Gesehene individuell umzuformen, und gelangt so auch zu dieser farbintensiven Ansicht: die örtliche Begebenheit mit dem Blick in der Johannisstraße in Richtung Osten unweit des Griesbräu am Obermarkt, das altehrwürdige Brauhaus mit Herberge für Jawlensky, Kandinsky, Münter und Werefkin im Herbst 1908. [MvL]



44

FRANZ MARC

1880 München – 1916 Verdun

Blaue Kuh. 1913/14.

Tempera.
Verso von Maria Marc bezeichnet „Nachlaß Franz Marc bestätigt Maria Marc Blaue Kuh 1913“. Auf feinem Zeichenpapier. 16,2 x 15,3 cm (6,3 x 6 in), Blattgröße. Franz Marc hat diese Tempera ursprünglich in einem seiner Skizzenbücher (Skizzenbuch Nr. 30) ausgeführt, wo sie vom Nachlass herausgelöst und – wie große Teile des Nachlasses – über die Galerie Otto Stangel veräußert wurde. [JS]

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.26 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/D)
\$ 420.000 – 630.000

PROVENIENZ

- Maria Marc, Ried (aus dem Nachlass des Künstlers).
- Galerie Otto Stangl, München (Marc-Nachlass Nr. 209).
- Professor Gustav Stein, Düsseldorf (1956).
- Wolfgang Wittrock Kunsthandel, Düsseldorf.
- Privatsammlung Deutschland (um 1984 beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Franz Marc. Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Galerie neue Kunst Fides, Dresden 1927, Kat.-Nr. 17.
- Kunsthaus Zürich, 13.1.-10.2.1935, Kat.-Nr. 149.
- Kunstmuseum Basel, 1935 (o. Kat.).
- Franz Marc, Gedächtnisausstellung der Galerie Nierendorf, Berlin 1936, Kat.-Nr. 48.
- Franz Marc Gedächtnisausstellung, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1936, Kat.-Nr. 106.
- Kandinsky and his Friends. Centenary Exhibition, Marlborough Fine Art, London 1966, Kat.-Nr. 97 (m. Abb., hier unter dem Titel „Kuh“).
- Der Blaue Reiter und sein Kreis, Leonhard Hutton Galleries, New York 1977, Kat.-Nr. 54 (Abb. S. 24).
- Franz Marc 1880-1916. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Kunsthandel Wolfgang Wittrock, Düsseldorf 1984, Kat.-Nr. 53 (Abb. S. 44).

LITERATUR

- Annegret Hoberg/Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichis. Bd. III Skizzenbücher und Druckgraphik, München 2011, WVZ-S. 265 (m. Abb.).
- Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, WVZ-Nr. 666 (m. SW-Abb.).
- Christie, Manson & Woods, New York, November 1981, Los 340 (Abb. S. 41).

.....

- „Blaue Kuh“: museale Qualität aus der Zeit des „Blauen Reiter“

- Charakteristische Tiermotivik aus der besten Schaffenszeit

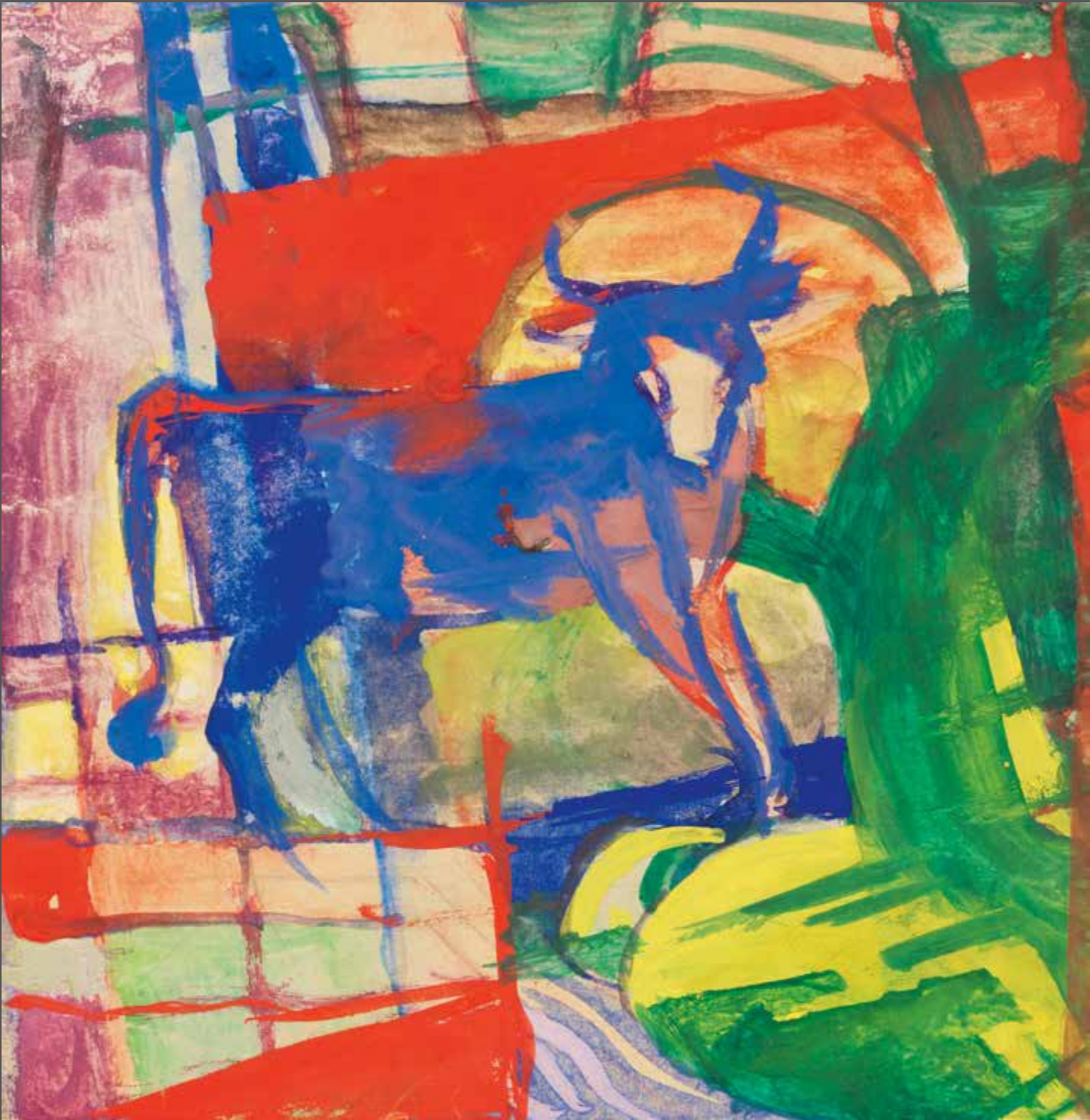
- Bedrohte Harmonie aus Tier- und Pflanzenwelt in stark abstrahierter Formensprache und expressio-nistisch-befreiter Farbigkeit

- Bedeutende Ausstellungshistorie: 1927 in der Marc-Ausstellung der Galerie Neue Kunst Fides, Dresden, sowie 1936 in der Franz Marc Gedächtnis-ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover

- Seit fast 40 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung

.....

Franz Marc ist ein Mythos: seine tragische Biografie, seine außerordent-liche künstlerische Begabung, sein visionärer Geist und sein viel zu früher Tod im Ersten Weltkrieg. Marc stirbt 1916 mit gerade 36 Jahren bei Verdun, aber seine herausragende Bedeutung für die Kunst des „Blauen Reiters“ und des deutschen Expressionismus ist zu diesem Zeitpunkt bereits festgeschrieben. Als besonders progressiv und cha-rakteristisch gilt das Motiv der blauen sowie gelben oder grünen Pfer-de im künstlerischen Schaffen Franz Marcs, als dessen bekannteste Umsetzung sein bis heute verschollenes, legendenumwobenes Gemäl-de „Der Turm der Blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 wie auch „Blaues Pferd I“ (Lenbachhaus, München) aus dem Jahr 1911 gilt. Es ist in beson-derer Weise exemplarisch für Marcs mutige Überwindung der Gegen-standsfarbe hin zu einer expressionistischen Ausdrucksfarbe, die dem Gegenstand vollkommen frei zugeordnet werden kann und allein vom künstlerischen Ausdruckswillen abhängig ist. Für diesen progressiven Schritt, der Marc einen festen Platz in der Kunstgeschichte der Moder-ne einbringen sollte, sind ebenso seine berühmten farbigen Kühe ex-emplarisch, wie das Gemälde „Gelbe Kuh“ (1911, Solomon R. Guggenheim Museum, New York) oder „Kühe, rot, grün, gelb“ (1911, Lenbachhaus, München), welche das Tier in einer zwar farbig befreiten, jedoch formal noch gegenständlich aufgefassten Landschaftsszenerie zeigen.





Franz Marc, Liegender Stier, 1913, Tempera auf Papier, Museum Folkwang, Essen.

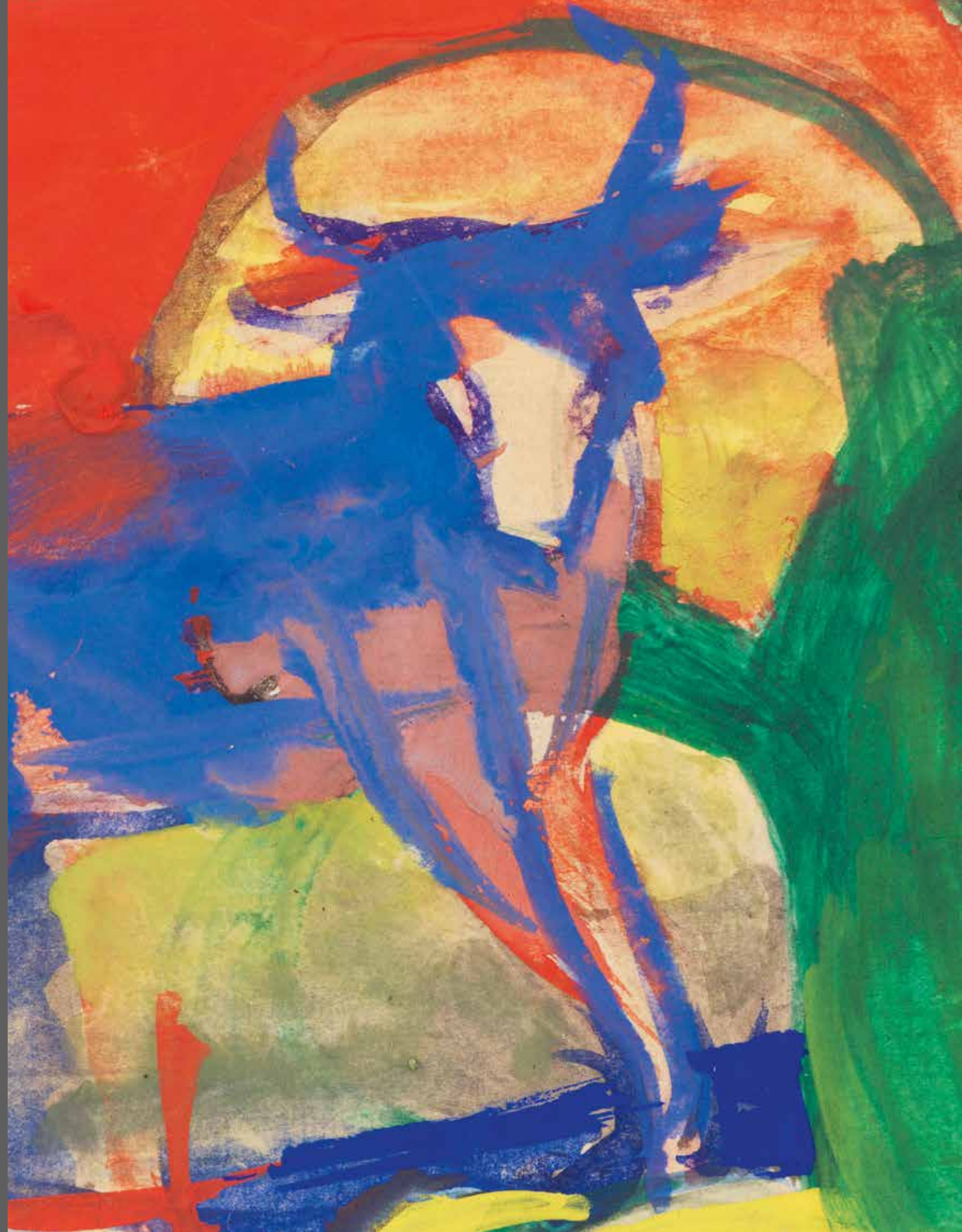
Marc's berühmte Tierkompositionen gelten als Höhepunkte des Expressionismus. Bis 1913 lösen sie die umgebende Landschaft wie in unserer schönen Tempera „Blaue Kuh“ in ein nahezu abstraktes Spiel aus Form und Farbe auf, das darüber hinaus in faszinierender Weise die Nähe der Malerei des „Blauen Reiters“ zur Musik bezeugt. Kandinsky beschreibt das Vorbild der Musik im Hinblick auf die Unmittelbarkeit des emotionalen Ausdruckes in seiner im Dezember 1911 erschienenen Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ mit den folgenden Worten: „Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind. [...] Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.“ (W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, Aufl. Bern 1952, S. 54f.).

Schön sieht man in „Blaue Kuh“ diesen farbigen Rhythmus, der aus der Wiederholung der Komplementärfarben Rot und Grün im Hintergrund aufgebaut wird. Es ist der Rhythmus aus Farbe und Form, mit dem Marc seiner „inneren Welt“, seinem geistig-emotionalen Empfinden in der vorliegenden Komposition Ausdruck verleiht. Nach impressionistischen Anfängen vollzieht Marc 1911 im Gründungsjahr des „Blauen Reiters“ seine klare Hinwendung zum Expressionismus. In den Folgejahren des „Blauen Reiters“, der sich bereits 1914 mit Beginn des Ersten Weltkriegs wieder auflösen sollte, ist Marc auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Von 1911 bis 1914 entstehen seine bekanntesten Werke, wie etwa „Der Tiger“ (1912, Lenbachhaus München), „Die Füchse“ (1913, ehemals Museum Kunstpalast, Düsseldorf), „Der Turm der Blauen Pferde“ (1913, verschollen), „Tierschicksale“ (1913, Kunstmuseum Basel) und „Kämpfende Formen“ (1914, Pinakothek der Moderne, München). Kurz nach Kriegsausbruch meldet sich Marc im August 1914 als Kriegsfreiwilliger. Wie viele andere Künstler und Intellektuelle versprach er sich vom Krieg

anfänglich eine reinigende und heilende Wirkung für „ein krankes Europa“. Als Marc im Krieg jedoch eine Postkarte mit der Abbildung seines Gemäldes „Tierschicksale“ (1913) geschickt bekommt, das zwei flüchtende grüne Pferde und ein sich aufbäumendes blaues Reh in einer prismenartig aufgelösten Waldszenerie zeigt, schreibt er am 17. März 1915 an seine Frau Maria: „Bei diesem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es war eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; ich kann mir kaum vorstellen, daß ich das gemalt habe!“ (Susanna Partsch, Marc, S. 76; in: Klaus Lankheit und Uwe Steffen (Hrsg.), Franz Marc: Briefe aus dem Feld, München 1986, S. 50).

Für Marc symbolisiert die Tierwelt, die in harmonischer Symbiose mit der Pflanzenwelt lebt, eine ideale Form von Reinheit, Freiheit und Ursprünglichkeit. Seine expressionistischen Tierdarstellungen der Vorkriegszeit werden deshalb auch immer als mystisch-verklärte Suche nach einem Ideal friedvoller Eintracht und absoluter Harmonie gelesen, die Marc bereits in „Tierschicksale“ (1913) geradezu visionär als in entscheidender Weise bedroht wahrgenommen hat. Die perfekte Harmonie, die Marc in seinen entrückten Tierdarstellungen feiert, fasziniert immer wieder durch die Fragilität dieser einzigartigen Kompositionen, bei denen, sei es auch nur indirekt, stets eine gewisse Bedrohung mitschwingt.

Auch unsere faszinierende Komposition „Blaue Kuh“ lebt von der Spannung aus vordergründig harmonischer Ruhe und der inhärenten Dynamik, die der sich mit großer Körperspannung dem Betrachter zuwendenden, jeden Moment zum Angriff oder auch zur Flucht bereiten gehörnten Kuh innewohnt. 1916 wird Franz Marc für die Liste der bedeutendsten Künstler Deutschlands ausgewählt und vom Kriegsdienst befreit. Am 4. März 1916 stirbt er jedoch an seinem letzten Einsatztag. Er hinterlässt in seinem Nachlass unter anderem unsere kleine „Blaue Kuh“, die dann 1927 in der Marc-Ausstellung der Galerie Neue Kunst Fides in Dresden, einer der bedeutendsten Expressionismus-Galerien der 1920er Jahre, sowie 1936 in der Franz Marc Gedächtnisausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, ausgestellt wird. [JS]



HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld – 1957 Amsterdam

Bild mit Vögeln. 1916.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert und datiert (schwer leserlich).
39 x 49,5 cm (15.3 x 19.4 in). [EH]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.28 h ± 20 Min.*

€ 350.000 – 450.000 (R/D, F)
\$ 367,500 – 472,500

PROVENIENZ

- Galerie Der Sturm, Berlin (Herwarth Walden, seit 1916).
- Wohl Sammlung Nell Walden, Bad Schinznach (wohl direkt vom Vorgenannten, bis ca. 1955; das Bild war im Kunsthaus Zürich eingelagert).
- Privatsammlung (ca. 1955 von der Vorgenannten erworben, bis 2.12.1985: Christie's London).
- Privatsammlung Norddeutschland.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Campendonk. Gemälde und Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, 45. Ausstellung, Der Sturm, Berlin, Oktober 1916, Kat.-Nr. 5 (verso auf der Leinwand mit einem Etikett).
- Ausstellung Neuer Kunst, Kunstsalon Rembrandt, Zürich 1919, Kat.-Nr. 8.
- Franz-Marc-Museum, Kochel, Dauerleihgabe 1986-1990.
- Heinrich Campendonk. Ein Maler des Blauen Reiter, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 24.9.1989-14.2.1990, Kat.-Nr. 59 (m. Farbbabb. S. 83).

LITERATUR

- Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk 1889-1957. Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, WVZ-Nr. 505 Ö (m. Abb.), Farbtaf. 41.
- Christie's, London, Auktion 2.12.1985, Los 26 (Titel hier: Lied mit Vögeln).

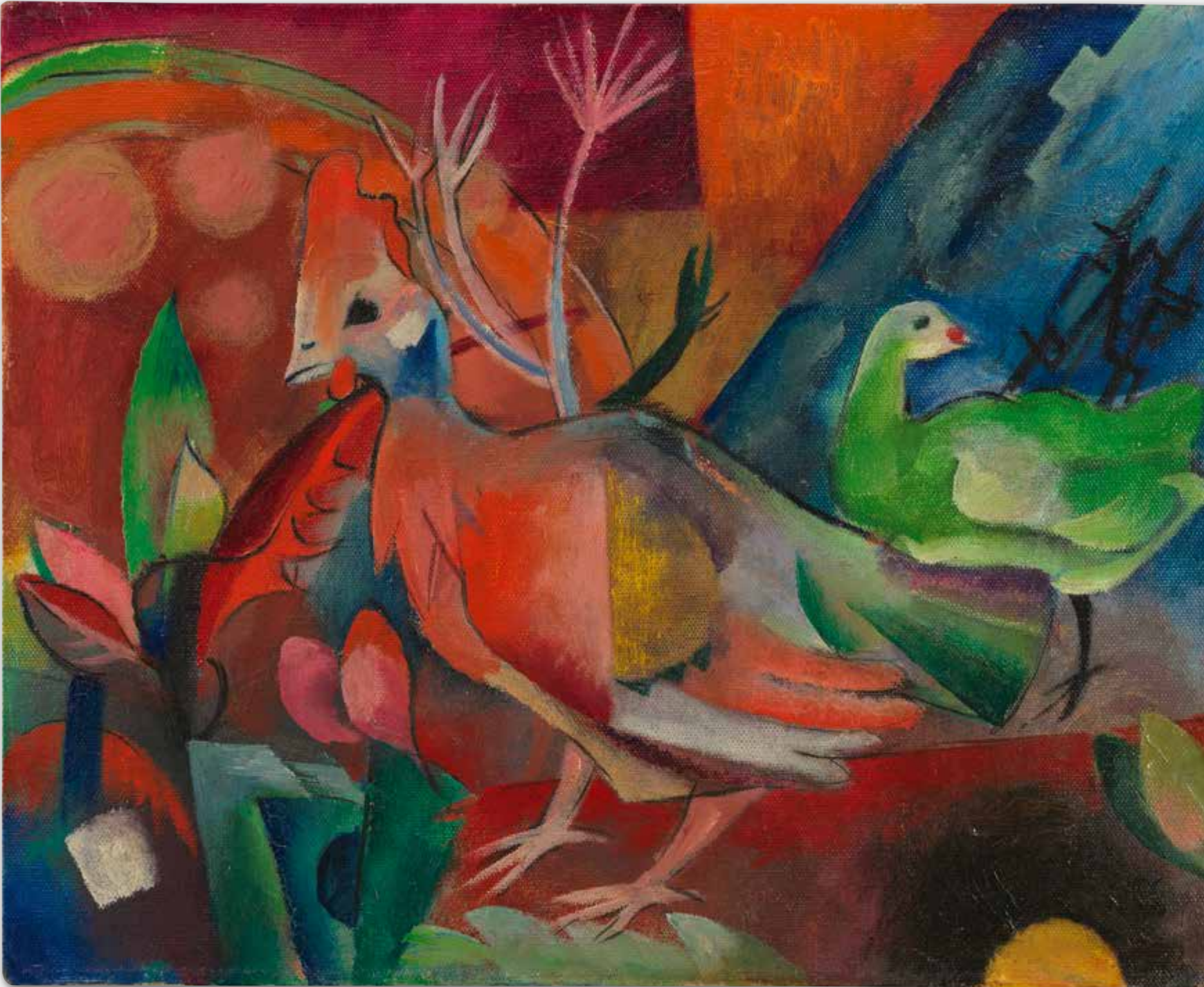
Bereits seine sehr frühen Arbeiten, mit denen der junge Campendonk 1911/12 in der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ vertreten ist, zeigen einen ganz eigenen Stil, der sich nach der Auflösung der Künstlervereinigung mit Beginn des Ersten Weltkrieges weiter herausbilden und festigen wird. Angesichts der zunehmenden Schrecken des Krieges wählt Campendonk 1916 mit seiner Familie den Rückzug nach Seeshaupt am Starnberger See, wo die Familie zwei Etagen eines Bauernhauses inmitten von Wiesen und Obstbäumen bezieht.

Campendonks enge Freunde August Macke und Franz Marc fallen 1914 und 1916 an der französischen Front. Der Angst und der großen Trauer dieser Zeit setzt Campendonk die ländliche Idylle, eine traumhafte, kontemplative Isolation entgegen – auch in seinen Bildern. Einflüsse hat er nicht nur durch seine viel zu früh gefallenen Künstlerfreunde Macke und Marc erhalten. Künstlerische Anregungen erhält Campen-

- **Ein Bild voll träumerischer Kontemplation und großer Ruhe**
- **In der Seeshaupter Zeit entstehen „seine freiesten und schönsten Arbeiten“ (G. Geiger 2007)**
- **Durch die Auflösung von klarer Räumlichkeit und Größenrelation sind die Vögel vollkommen eins mit der Welt, in der sie sich bewegen**
- **Schon 1916 in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ ausgestellt**
- **Gezeigt in der wichtigen Campendonk-Ausstellung 1989/90 im Kaiser Wilhelm Museum Krefeld und im Lenbachhaus München**

donk auch von Bildern von Chagall, die er wohl auf seinen Reisen nach Berlin gesehen haben dürfte, wie es aus späteren Briefen zu schließen ist. So findet Heinrich Campendonk in dieser Zeit in Seeshaupt zu einem künstlerischen Höhepunkt. „Ohne die Abgeschiedenheit von Seeshaupt, die selbständige und konzentrierte Arbeit ermöglichte, wäre die eigentliche künstlerische Entwicklung im Werk Campendonks, die seine freiesten und schönsten Arbeiten hervorbrachte, wohl nicht möglich gewesen. Hier setzt Campendonk zu einer Entwicklung an, die ihn über sein Schaffen in der Gemeinschaft der Blauen Reiter hinausführte.“ (Zit. nach: Gisela Geiger, Rausch und Reduktion, Penzberg 2007, S. 50)

Campendonks Malweise um diese Zeit ist von einer Art malerischem Kubismus bestimmt, der in der Aufteilung der Bildfläche in aufgelösten kubischen Formen mit überwiegend roter Farbwirkung besteht. Die versatzstückhaft angeordneten Bildinhalte stehen kompositorisch in einem losen Zusammenhang. Der Bildinhalt verweigert sich jeglichem Narrativ. Die beiden Vögel bewegen sich wie in einer Traumwelt aus Farbflächen, die sich bisweilen zu fantastischen Blumen und Blättern zusammenfügen. Ein stringentes Narrativ wird vermieden. Campendonk reiht die Dinge mehr aneinander, als dass er sie verbindet. Er bettet sie in ein Geflecht aus scheinbar konstruktiven Formen ein, die jedoch in ihrer malerischen Auffassung ihrem eigentlichen Formwillen widersprechen. In der Schwebе zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit kann man diese in sich stimmige Komposition weder in der einen noch in der anderen Weise interpretieren. Sie sollte in ihrer Gesamtheit erfasst und auch so gesehen werden. [EH]



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges – 1919 Cagnes-sur-Mer

Jeune femme brune assise. 1916.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben mit dem Signaturstempel (Lugt 2137 b). 26 x 18 cm (10.2 x 7 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R/D)
\$ 157,500 – 210,000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Roger Bernheim, Paris.
- Robert Kahn-Sriber, Paris.
- Privatsammlung Deutschland (1975 erworben, Sotheby's, London, 1.7.1975, Los 34).
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

LITERATUR

- Guy-Patrice Dauberville/Michel Dauberville, Renoir. Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Bd. 5: 1911-1919 & 1er supplément, Paris 2014, S. 320, WVZ-Nr. 4183 (m. Abb.).
- Ambroise Vollard, Tableaux, pastels et dessins de Pierre-Auguste Renoir, Paris 1918, t. II, S. 17 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, Auktion 1.7.1975, Los 34 (m. Abb.).
- Ambroise Vollard (Hrsg.), Pierre-Auguste Renoir - Paintings, pastels and drawings, San Francisco 1989, S. 185 (m. Abb. 748).

Mit verträumtem Blick, scheinbar im Moment verloren fängt Pierre-Auguste Renoir hier sein junges Modell Madeleine Bruno zärtlich im leuchtenden Glanz eines sommerlichen Nachmittages ein. Bereits im Alter von sieben Jahren sitzt sie 1904/05 zum ersten Mal für den Meister und sollte bis zu Renoirs Tod 1919 eine seiner liebsten Musen bleiben. Besonders nach dem Ableben seiner Frau Aline Charigot 1916, aber auch wegen seiner stark fortschreitenden Arthritis, aufgrund der er schließlich 1907 seinen Wohnsitz von Paris ganz in das wärmere Klima der Côte d'Azur verlegt, leistet sie ihm mit ihrer Lebensfreude und bei praktischen Tätigkeiten wie der Vorbereitung des Malwerkzeugs große Dienste. Diese enge Verbundenheit zwischen Maler und Modell ist spürbar in „Jeune femme brune assise“ aus dem Jahr 1916. Es handelt sich um eine seltene Darstellung mit in modischem Chignon hochgesteckten Haar. So fällt der Fokus besonders markant auf die leuchtende, perlmuttschimmernde Farbigkeit der Rückenansicht, die für diese „période nacrée“ so prägend sein sollte. Neben Edgar Degas ist Renoir einer der Impressionisten, die sich hauptsächlich der Figurenmalerei und dem Porträt widmen. Seine Modelle findet er zeitlebens in Schauspielerinnen, Hausmädchen, Verwandten, Damen der Bourgeoisie oder Geliebten. Trotz viel nackter Haut und einem hohen Maß an Sinnlichkeit sind Renoirs Darstellungen doch nie anzüglich. In einer einzigartigen Intensität können sie als eine zeitlose Huldigung an die weibliche Schönheit beschrieben werden. Auch seine Rosendarstellungen sind in diesem Kontext zu betrachten und insbesondere in seinem Spätwerk, entstanden im Atelier der Villa Les Collettes, erfährt diese Leidenschaft eine erneute Steigerung. Während der Erste Weltkrieg die Männer an der Front hält, ist Renoir auf seinem Landsitz beinah ausschließlich umgeben von Weiblichkeit. In einer frischen Natürlichkeit fließt seine Malerei hier in zarten Transparenzen zu

• In intensivem, sinnlichem Rosé gezeigte Rückenansicht Madeleine Brunos, Muse und wichtigstes Modell der Spätphase in der Villa bei Nizza

• Die Frau und die Rose, zentrale Motive im Spätwerk Renoirs, verschmelzen hier motivisch und farblich in reiner Malerei

• In der sogenannten „période nacrée“ gelangt Renoir zu der ihm eigenen leuchtenden, perlmuttschimmernden Farbigkeit

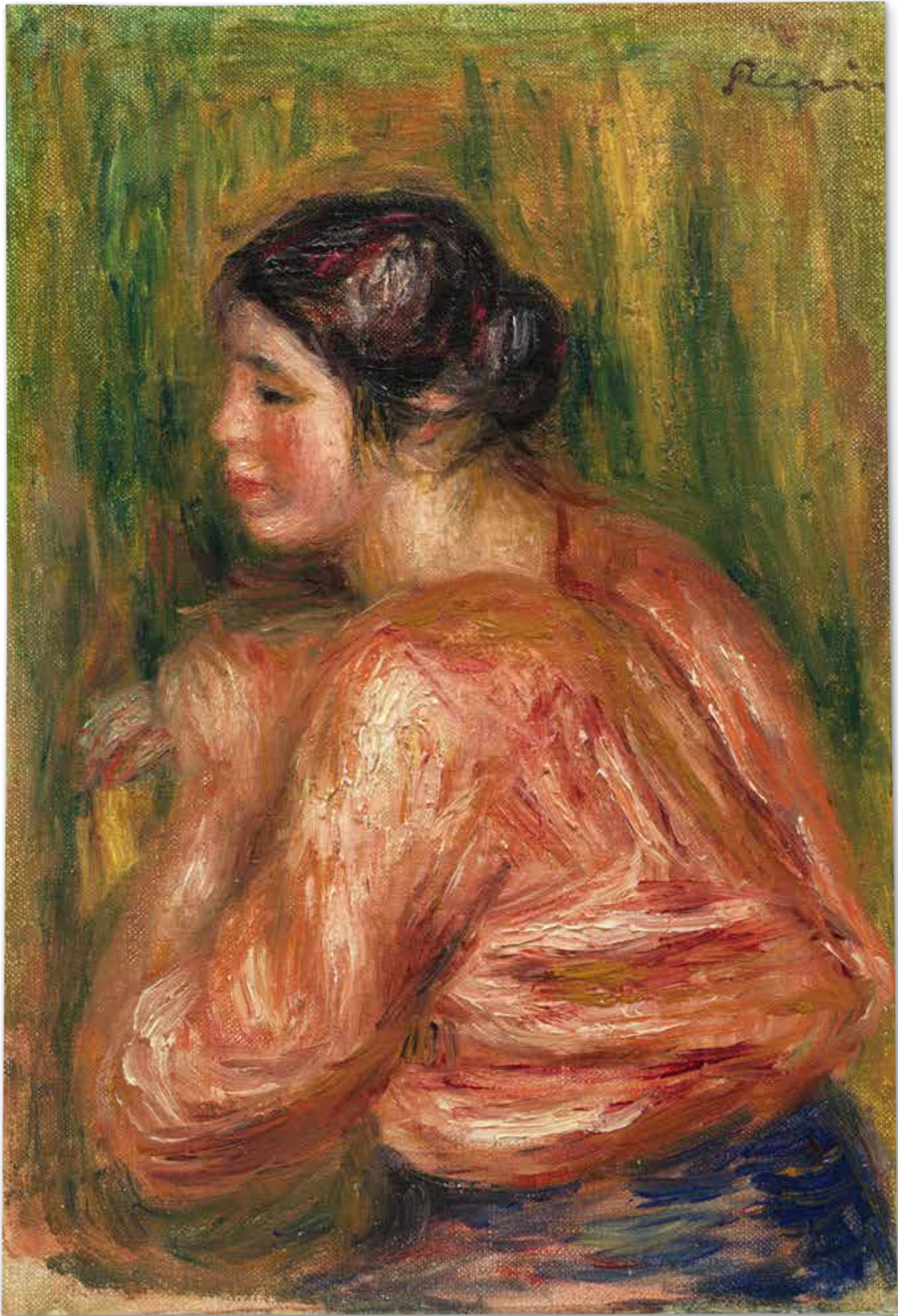
• Gemälde Madeleines befinden sich in bedeutenden Sammlungen des Impressionismus, wie bspw. „La liseuse blanche“ und „Les baigneuses“ im Musée d'Orsay, Paris



Ausstellung der Werke Renoirs der letzten zehn Jahre 1909-1919 in der Galerie Paul Rosenberg, Paris, 1934. © Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt
© bpk / RMN - Grand Palais / Patrice Schmidt

einem feinnervigen, impressionistischen Gewebe an Farbstrukturen zusammen. Obwohl ihm das Malen und Halten des Pinsels immer beschwerlicher gerät, ist davon in dem beschwingten, lockeren Duktus nichts zu spüren. Beinahe lasierend findet Renoir zu einem seidig schimmernden Schmelz, der an seine Anfänge als Porzellanmaler erinnert. Gerne arbeitet der Maler in seinem Garten und so ist Madeleine eingebettet in ein schwereloses Spektrum an Grün- und Gelbtönen. Harmonisch legt sich ein flirrendes Licht voll warmer Rot- und Goldgelbtöne, als hervorstechendes Merkmal seines Spätwerks, auf den Körper. So zieht uns die zarte und träumerische Erscheinung der „Jeune femme brune assise“ restlos in ihren Bann. [AW]

Weitere Werke aus dieser Privatsammlung werden in unserem 19th Century Art Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023 angeboten.





ALBRECHT DÜRER

1471 Nürnberg – 1528 Nürnberg

Melencolia I (Die Melancholie). 1514.

Kupferstich.
Meder 75 2 b (von 2 f). Schoch/Mende/Scherbaum 71 II b (von II f). In der Platte monogrammiert und datiert sowie betitelt „Melencolia I“. Auf leicht gräulichem Bütten (ohne Wasserzeichen).
23,7 x 18,7 cm (9.3 x 7.3 in). Papier: 27,7 x 22,6 cm (10.8 x 8.9 in).

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.32 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D)
\$ 157,500 – 262,500

PROVENIENZ

Privatsammlung Frankreich.
Galerie J. H. Bauer, Hannover (vom Vorgenannten).
Firmensammlung Ahlers AG, Herford (2006 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Schwarz auf Weiß, Druck-Graphik im Wandel der Zeit von Rembrandt bis Dieter Roth, Stiftung Ahlers Pro Arte / Kestner Pro Arte, Hannover, 28.9.2013-5.1.2014, S. 7 (m. Abb. S. 8).

LITERATUR

(IN AUSWAHL, JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR ANGEBILDET)

- Erwin Panofsky, The Life and Art of Albrecht Dürer, New Jersey, 1945, S. 151-171.
- J. Campbell Hutchison, Albrecht Dürer - A Biography, New Jersey, 1990, S. 104f., 114, 117f.
- R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München 2001, S. 179-184 (m. Abb.).
- G. Bartrum, Albrecht Dürer and his Legacy, London 2002, S. 188 (Abb. 128).
- P. Doorly, Dürer's Melencolia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful, in: Art Bulletin, Juni 2004, LXXXVI, S. 255-276 (Abb. 2).
- J. Sander u.a., Dürer. Kunst - Künstler - Kontext, Ausst.-Kat., Städel Museum, Frankfurt a. Main, 2013/14, S. 262f. (Abb. 10.3).

• **Lebzeitdruck: Seltener früher Abzug des 2. Druckzustandes, vor den Kratzern im Oberschenkel und dem Ritz auf der Kugel**

• **Dürers „Melencolia I“ ist eine Ikone der Kunstgeschichte und eines der bekanntesten Kunstwerke weltweit**

• **Druckgrafische Rarität. Fein ausdifferenzierter Abzug mit außergewöhnlich breitem Rand**

• **Bis heute fesselt die Deutung der rätselhaften Ikonografie die internationale Forschung**

• **Die „Melencolia I“ gilt als eine spirituelle Selbstdarstellung Dürers**

• **Weitere frühe Abzüge befinden sich u. a. in der Sammlung des Metropolitan Museum, New York, der Staatlichen Museen zu Berlin, dem Städel Museum, Frankfurt a. Main, und der Graphischen Sammlung, München**

„Dürers Stich ‚Melencolia I‘ ist das meist besprochene und kommentierte Werk der Kunstgeschichte. Er ist, wie Peter-Klaus Schuster formulierte, ‚Das Bild der Bilder‘.“

R. Schoch/M. Mende/A. Scherbaum, Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1, München 2001, S. 179.





Technisch meisterhaft und inhaltlich hochkomplex ist Albrecht Dürers „Melencolia I“. Ein faszinierender Kupferstich, dessen rätselhafte Darstellung und technische Perfektion bis heute fesselt. Dürers „Melencolia I“ gilt als das am meisten besprochene und kommentierte Werk der Kunstgeschichte. Vielfach in Kunstbüchern reproduziert, umgibt jedoch nur das Original jene fesselnde Aura, die sich aus der inhaltlichen Dichte und Rätselhaftigkeit in Kombination mit der unendlichen Feinheit und Plastizität der Linienführung ergibt.

Dürer hat in seiner „Melencolia I“ eine technische Perfektion erreicht, die bereits die Zeitgenossen faszinierte. Er hat der harten Kupferplatte mit seinem Stichel eine Feinheit und sanfte Tonalität abgerungen, die in ihrer Tiefenwirkung und Stofflichkeit von malerischer Wirkung ist. Hell- und glänzend weiß sind die Augen, mit denen die geflügelte Allegorie der Melancholie mit aufgestütztem Kopf sinnend vor sich hinblickt. Dunkel verschattet ist das Gesicht und von greifbarer Plastizität die Textur der Haare, Federn, und des Lorbeerkranzes. Auch das Fell des schlafenden Hundes hat Dürer im wahrsten Sinne des Wortes „haarge- nau“ wiedergegeben und durch die verschiedenen Strichführungen und Linienstärken eine Stofflichkeit und haptische Präsenz der Flächen erreicht, die in der linearen Technik des Kupferstiches in dieser Qualität einmalig ist.

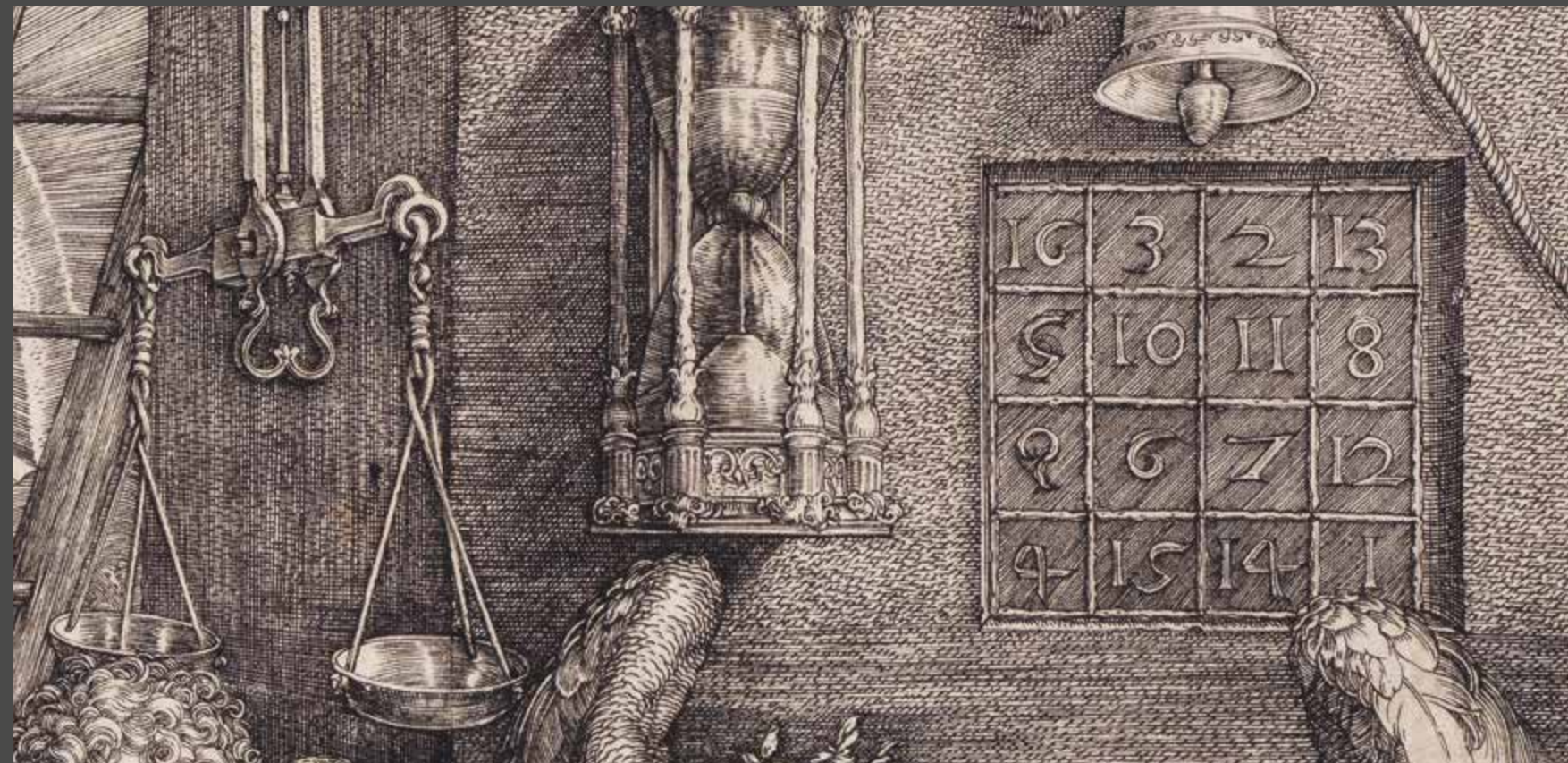
Albrecht Dürer, der wohl international bedeutendste deutsche Renaissancekünstler, war Maler, Grafiker, Mathematiker und Kunsttheoretiker und beginnt sein Kunstschaffen ganz im Sinne der Renaissance nicht mehr nur als das Ergebnis eines handwerklichen Schaffensprozesses, sondern als die Essenz eines intensiven intellektuellen Schöpfungsaktes zu begreifen. Der Künstler ist vielmehr ein Wissenschaftler, der sich Kenntnisse in den verschiedensten Wissensbereichen wie Anatomie, Mathematik, Geometrie und Perspektive aneignen muss und in religiösen wie profanen Themen belesen sein soll. Die „Melencolia I“ ist ein grafisches Meisterwerk, das wie auch die anderen beiden sogenannten Meisterstiche („Der heilige Hieronymus“ und „Ritter, Tod und Teufel“) auf dem

Höhepunkt von Dürers Schaffenskraft entstanden ist. Vermutlich haben wir es in diesen drei großformatigen Stichen, die Dürer zwischen 1513 und 1514 in seiner Nürnberger Werkstatt konzipiert und in minutiöser Detailarbeit auf der Kupferplatte umgesetzt, mit Repräsentanten des tugendhaften Lebens zu tun, dem moralisch tugendhaften Ritter („Ritter, Tod und Teufel“), dem theologisch tugendhaften Heiligen („Der heilige Hieronymus“) sowie der Darstellung der intellektuellen Tugendhaftigkeit in Form der hoch komplexen allegorischen Darstellung der „Melencolia I“. Das im Mittelalter noch negativ beurteilte menschliche Temperament des Melancholikers erfährt in der neuplatonischen Literatur der Renaissance, Bezug nehmend auf eine Passage in den „Problemata“ des antiken Philosophen Aristoteles (4. Jh. v. Chr.), eine positive Umdeutung. Dürer setzt diese erstmals bildlich um, indem er seine „Melencolia I“ durch die Vielzahl der beigegebenen Attribute (Verweise auf die verschiedensten Wissenbereiche) als in hervorgehobener Weise intellektuell befähigtes Wesen inszeniert. Aristoteles nämlich hatte die für den bis heute nachwirkenden Geniekult des Künstlers grundlegende Frage aufgeworfen, warum alle hervorragenden Vertreter der Philosophie, Politik, Dichtkunst und der bildenden Künste Melancholiker gewesen seien. Dürer hat uns daher in dem Kupferstich der „Melencolia I“ eine hochkomplexe autoreferenzielle Vorstellung des Künstlerdaseins hinterlassen, die für zahlreiche nachfolgende Künstlergenerationen und den bis heute nachwirkenden Geniekult des Künstlers prägend sein sollte. Dürers „Melencolia I“ ist nicht nur Gegenstand einer schier endlosen Menge an wissenschaftlicher Literatur, sondern wird auch bis hin zu Thomas Mann und Günter Grass vielfach literarisch rezipiert.

Der vorliegende frühe zu Lebzeiten Dürers hergestellte Abzug, ist aufgrund seiner guten Erhaltung eine druckgrafische Rarität: Anders als die meisten Druckgrafiken der Zeit, wurde das vorliegende Blatt nicht auf die Plattenkante und damit bis an den Rand des Motives beschnitten, wie es ansonsten unter Grafi ksammlern häufig üblich war. Damit ist er einer der äußerst raren Abzüge, der noch in einem solch „unberührten“ Zustand erhalten ist. [JS]

Weitere Werke aus der Ahlers Collection werden in unserem Contemporary Art Day Sale am Freitag, den 8. Dezember, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023, angeboten.

„Eine seiner rätselhaftesten Drucke, Melencolia I, ist die Abbildung der intellektuellen Situation des Künstlers und, darüber hinausgehend, ein spirituelles Selbstportrait Dürers.“



GEORG SCHRIMPF

1889 München – 1938 Berlin

Ausschauende. 1932.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet
„Schrumpf Ausschauende 1932“. 68 x 57 cm (26.7 x 22.4 in). [SM]

🕒 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 18,34 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D)
\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Graphisches Kabinett Günther Franke, München (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett und Stempel).
- Privatsammlung München.
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Münchner Kunst. Sonderausstellung in der Neuen Pinakothek, Januar/Februar 1935, Kat.-Nr. 437 (m. Abb. S. 31).

LITERATUR

- Wolfgang Storch (Hrsg.), Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk. Mit einem Werkverzeichnis von Karl Ludwig Hofmann und Christmut Praeger, Berlin 1985, Kat.-Nr. 1932/4.
- Matthias Pförtner, Georg Schrimpf, Berlin 1940, Abb. S. 39.

• **Neben Max Beckmann, Alexander Kanoldt, Christian Schad und anderen ist der Künstler sehr prominent vertreten auf der stilformenden Mannheimer Ausstellung „Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Die Neue Sachlichkeit“, Mannheim 1925**

• **Georg Schrimpf zählt in den 1920er und 1930er Jahren zweifellos zu den führenden Vertretern der Neuen Sachlichkeit**

• **Mit seinen entrückten Frauenfiguren und einsamen Landschaften bedient sich Schrimpf retrospektiv bei Motiven der deutschen Romantik**

Georg Schrimpf als Meister der seelischen Malerei

Kaum ein Künstler versteht es, seine wenigen Themen so mit melancholischen Emotionen zu beladen wie Georg Schrimpf. Als Einzelgänger und dennoch bestens mit der schreibenden Zunft seiner Zeit vernetzt, etwa mit Oskar Maria Graf, gelingt es ihm trotz vieler politischer Anfechtungen wie auch einschneidender privater Geschehnisse, sein Werk bestens da zu platzieren, wo es für sein künstlerisches Fortkommen wichtig ist. Vor allem in den 1920 und 1930 Jahren. „Nirgends ist das klarer als bei Georg Schrimpf“, weiß der deutsche Journalist und Schriftsteller Richard Bie (Biedrzynski) 1930 zu berichten, „dessen klassische Werke am Beginn der Lebensreihe deutscher Maler der Gegenwart stehen. Georg Schrimpf kann zunächst als Widerstand gegen eine impressionistische Zeit des Kunstgeschmacks gelten. Impressionismus war der Widerschein einer farbigen Welt, einer pathetischen Oberfläche, hinter der sich die Natur verloren. [Man wird auch] für Georg Schrimpf und für den Kreis der deutschen Malerei der Gegenwart, der mit ihm auftritt, das bloße Schlagwort der „Sachlichkeit“ ablehnen müssen. Die neue Sachlichkeit hat sich eine Zeitlang als revolutionäre Richtung gedacht. [...] Man hat mit Recht daran erinnert, daß die Bilder von Georg Schrimpf ihr Vorbild im Cinquecento, der italienischen Malerei des sechzehnten Jahrhunderts, haben. Das trifft die seelische Bedeutung dieser Werke. Dass aber Georg Schrimpf die Natur für sich hat, bildet seine Größe.“ (Richard Bie, Der sachliche Kreis. Georg Schrimpf, in: ders., Deutsche Malerei der Gegenwart, Weimar 1930, S. 10ff.).



„Was ich gerne möchte und schon lange verfolge, ist dies: klar, einfach und eindeutig zu sein.“

Georg Schrimpf.



Formung in Richtung der Neuen Sachlichkeit

Dem 1899 in München geborenen Schrimpf gelingt 1916 mit der Aufmerksamkeit des Berliner Kunsthändlers Herwarth Walden ein entscheidender Schritt in Richtung Anerkennung. Sein Engagement für die noch 1918 in Berlin gegründete Künstlervereinigung „Novembergruppe“, die sich als radikal und politisch versteht und nach dem mörderischen Stellungskrieg den ‚neuen Menschen‘ propagiert, formt seine Malerei in Richtung „Neue Sachlichkeit“. Dieser Terminus findet freilich erst 1925 mit der legendären Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle seinen festen Platz in der Beschreibung der Moderne. Seine entrückten Frauenfiguren und einsamen Landschaften entlehnt Schrimpf retrospektiv von den Nazarenern, jener romantisch-religiösen Kunstrichtung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Und auch die deutsche Romantik, speziell Figuren-Motive eines Philipp Otto Runge etwa, findet Eingang in Schrimpfs Malerei. Ebenso das Motiv der Rückenfigur, wie wir sie aus dem Werk von Caspar David Friedrich kennen, oder jener ‚berühmte‘ Blick durchs offene Fenster, ein intimes malerisches Motiv des frühen Realismus in Deutschland.

Justus Bier, amerikanischer Kunsthistoriker und von 1930 bis 1936 Direktor der Kestner Gesellschaft in Hannover, verantwortet im Jahr 1933 die 126. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft „Neue deutsche Romantik“ mit Werken von Alexander Kanoldt, Franz Radziwill, Georg Schrimpf und Albert Renger-Patzsch. Bier beschreibt deren künstlerische Quelle als die der romantischen Schule des frühen 19. Jahrhunderts. „Wenn Schrimpf über seine künstlerischen Absichten äußert“, so Bier, dann „was ich gerne möchte und schonlange verfolge, ist dies: klar, einfach und eindeutig zu sein (und dazu gehört auch dieselbe menschliche Voraussetzung)“, so ist das eine Äußerung, wie sie ähnlich auch Runge oder Friedrich getan haben könnte.“ (Justus Bier, in: Neue deutsche Romantik, 126. Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, 1933).

Schrimpf ein Romantiker?

Ist Georg Schrimpf 1933 ein Romantiker? 1925 ist der Künstler sehr prominent neben Max Beckmann, Alexander Kanoldt und anderen auf der Mannheimer Ausstellung „Deutsche Malerei seit dem Expressionismus. Die Neue Sachlichkeit“ vertreten. Der Direktor der Mannheimer Kunsthalle, Gustav F. Hartlaub, setzt für die Kunst der Weimarer Republik den Begriff „Neue Sachlichkeit“ durch und fasst darunter verschiedene realistische Positionen wie Verismus und Klassizismus. Noch im selben Jahr macht der in München lebende Kunsthistoriker und Künstler Franz Roh einen Alternativvorschlag. Er veröffentlicht das Buch „Nach-Expressionismus – Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei“, das sich der Entwicklung nach dem Ersten Weltkrieg widmet. Roh fällt es nicht leicht, einen alles verbindenden Namen für die neuen Tendenzen zu finden: Er verwirft die Bezeichnungen „idealer Realismus“, „Verismus“ und „Neuklassizismus“ und entscheidet sich chronologisch für „Nachexpressionismus“, um die zeitliche Abhängigkeit zu beschreiben. Schließlich wählt er auch noch die schwer definierbare Formulierung „Magischer Realismus“, um die Vielfalt der aktuellen figürlichen Malerei zusammenzufassen.

Für das Werk von Georg Schrimpf begeistert sich Franz Roh immer wieder in Aufsätzen und Rezensionen und bemerkt 1927 zu dem Gemälde „Am Morgen“ im Kunstblatt: „Wie groß und einfach ist das alles aufgebaut, ein Menschenkleid zum Beispiel kann kaum einfacher gestaltet werden. Was alles ist da ‚weggelassen‘. Wie einfach schon die Sacherfindung, wo nichts zu einer Erzählung oder Anekdote abbröckelt, wo alles zum ruhenden Existenzbild, beinah zum Symbol versteinert. Aber nicht die alte, vorexpressionistische Monumentalisierung, soweit sich diese zu bläßer Flächigkeit verflüchtigte. Trotz Rückführung auf einfachste Gestalt, überall strenge Raum- und Sachwirklichkeit.“ (Franz Roh, Am Fenster, in: Das Kunstblatt 1927, H. 11, S. 42).

Stiller Protest in den besten Bildern Schrimpfs

Schon 1924, geschrieben für ein geplantes Buch über Georg Schrimpf, sieht Franz Roh in dessen Bildern einen „Idealismus der Güte mit einem Realismus gewissenhafter Erfahrung. [...] Andererseits aber malt er nie vor dem Modell, auch wenn mit mikroskopischer Genauigkeit geschildert wird. Alles muß aus der Erinnerung, aus der inneren Formenvorstellung hervorgehen, um sich erst von hier aus, aber nun unerbittlich bis ins Kleinste, mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen. Schlechte Realismen reproduzieren mehr die Natur, als daß sie sie produzieren. Die besten Bilder Schrimpfs sind stiller Protest nach mehreren Seiten hin: Sie wollen weder eine nackte, abstrakte Ordnung (Kubismus), noch gar einen kosmischen Wirbel (Futurismus), noch an Objekt und Materie kleben (Realismus des 19. Jahrhunderts). [...] Schrimpfs Bilder stiften tiefen Frieden zwischen beiden Welten, ohne eine zarte Spannung, die zwischen diesen Sphären stets bestehen bleiben soll, austilgen zu wollen. [...]“ (Franz Roh, zit. nach: Georg Schrimpf und Maria Uhden. Leben und Werk, Berlin 1985, S. 142f.).



Georg Schrimpf, Am Morgen, 1931, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Georg Schrimpf, Mädchen am Fenster, 1925, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel.

Von der ‚Neuen Sachlichkeit‘ zur ‚entarteten‘ Kunst

1932 veranstaltete Günther Franke im Graphischen Kabinett eine Einzelausstellung, die erste seit zehn Jahren in München. Der Kunsthistoriker und Publizist Hans Eckstein notierte in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“: „Unter den Malern der sogenannten Neuromantik erfreut sich Schrimpf seit längerem besonderer Anerkennung – mehr noch im Norden als im Süden Deutschlands, dessen Landschaften, Menschen und Lebensarten dem Künstler und seinem Werk eng verbunden sind. Diese Verbundenheit ist erst recht sichtbar geworden, nachdem Schrimpf sich von dem Manierismus abgekehrt hat, womit er der expressionistischen Kunstmode opferte und ihr Opfer wurde. Der heutige Schrimpf ist echter; ja er ist ganz echt.“

Georg Schrimpf zählt in den 1920er und 1930er Jahren zweifellos zu den führenden Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Er wird dem Verismus zugerechnet und in einem Atemzug genannt mit Künstlern wie Christian Schad und Georg Scholz. Die Nationalsozialisten betrachten das Werk von Georg Schrimpf zunächst als eine zeitgenössische Sicht auf die deutsche Romantik, nehmen von dieser positiven Einschätzung aber wieder Abstand, als die ‚rote‘ Vergangenheit des Künstlers bekannt wird; Schrimpf ist für kurze Zeit Mitglied der KPD. Auch seine Stellung als außerordentlicher Professor an der Hochschule für Kunsterziehung in Berlin, die er erst 1933 angetreten hatte, wird ihm entzogen. Und 1937 werden auch seine in musealem Besitz befindlichen Werke als ‚entartete‘ Kunst beschlagnahmt. Georg Schrimpf stirbt am 19. April 1938 in Berlin. [MvL]

49

MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York

Drahtseilbahn in Baden-Baden
(Bergbahn in Colorado). 1937/1949.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen betitelt „Bergbahn“. 80,5 x 50,5 cm (31.6 x 19.8 in). [CH]

Im Januar 2024 wird das Kunstmuseum Den Haag eine umfangreiche Ausstellung über Max Beckmann und seine Behandlung von Raum und Perspektive eröffnen. Es besteht Interesse, mit dem Käufer in Kontakt zu treten, um das Werk als Leihgabe für die Ausstellung zu gewinnen.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.36 h ± 20 Min.*

€ 700.000 – 900.000 (R/D)
\$ 735,000 – 945,000

PROVENIENZ

- Mathilde „Quappi“ Beckmann (1904-1986), New York (die Ehefrau des Künstlers, 1950 durch Erbschaft vom Künstler erhalten).
- Buchholz Gallery - Curt Valentin, New York (in Kommission, auf d. Keilrahmen m. d. typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- Catherine Viviano Gallery, New York (auf d. Keilrahmen m. d. handschriftl. bezeichneten Galerieetikett).
- Helen Serger (Galerie La Boétie, Inc.), New York (1972 erworben).
- Galerie Thomas, München (1973 erworben, auf d. Keilrahmen m. d. handschriftl. bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann, Kunsthalle Bern, 19.2.-20.3.1938, Kat.-Nr. 38, S. 5 (Titel „Bergbahn“).
- Max Beckmann, Kunstmuseum Winterthur, 3.4.-8.5.1938, Kat.-Nr. 38, S. 20 (Titel „Bergbahn“).
- Max Beckmann, Galerie Aktuaryus, Zürich, u. Galerie Betty Thommen, Basel, 1938.
- Max Beckmann. Recent work, Buchholz Gallery - Carl Valentin, New York, 18.10.-5.11.1949, Kat.-Nr. 2 (Titel „Cable Car“).
- Max Beckmann, Chicago Art Center, 3.3.-1.4.1955.
- Beckmann. Exhibition of Paintings, Catherine Viviano Gallery, New York, 1.11.-26.11.1955.
- Max Beckmann. Exhibition of Paintings 1925-1950, Catherine Viviano Gallery, New York, 9.1.-27.1.1962, Kat.-Nr. 6 (m. ganzs. Abb., Titel „Cable Car“).

-
- **Die Welt aus den Fugen – extreme Komposition in dramatischen Zeiten**
 - **Schicksalsjahr 1937: Unmittelbar nach Entstehung des Werkes, auf dem Höhepunkt seiner jahrelangen politischen Diffamierung, verlässt Max Beckmann Deutschland**
 - **Bewegende Darstellung seines aufgewühlten Seelenzustandes: in Schiefelage geratener Horizont und Abwärtsfahrt mit nach innen gewandtem Blick**
 - **Als eines der letzten Gemälde in Deutschland 1937 begonnen, in der Schweiz bereits 1938 ausgestellt und 1949 in Amerika vollendet – Aufbruch und Neubeginn in ein und derselben Komposition**
 - **Vom Schicksalsbild zum Hoffnungsbild: Mit der Überarbeitung 1949 im Landschaftshintergrund gelingt Beckmann ein hoffnungsvoller Ausblick**
-

LITERATUR

- Benno Reifenberg/Wilhelm Hausenstein, Max Beckmann, München 1949, Kat.-Nr. 380 (Titel „Drahtseilbahn bei Baden-Baden“).
- Barbara und Erhard Göpel, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 1 u. 2, Bern 1976, Kat.-Nr. 790.
- Erhard Göpel (Hrsg.), Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950 (zusammengest. von Mathilde Q. Beckmann), München 1984, S. 332 (2.6., 4.6., u. 5.6.1949).
- Stephan von Wiese, Max Beckmann. Briefe 1925-1937, Bd. II, München/Zürich 1994, S. 456, Anm. Nr. 657.
- Uwe M. Schneede, Konstruktion einer ‚neuen Realität‘. Max Beckmanns Bildmittel, in: Max Beckmann. Landschaft als Fremde, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998, S. 19-26.
- Max Beckmann in Baden-Baden, Ausst.-Kat. Museum Frieder Burda, Baden-Baden 2005, S. 74 (m. Abb., S. 75).
- Françoise Forster-Hahn, Max Beckmann in Kalifornien. Exil, Erinnerung und Erneuerung, Berlin 2007, S. 17ff. (m. Abb., S. 18).
- Stefana Sabin, „Und bin damit gewissermassen schon halber Amerikaner“. Beckmann zwischen ideeller Anpassung und realer Isolation, in: Ausst.-Kat Beckmann & Amerika, Städel Museum, Frankfurt a. Main 2011/12, S. 58 u. S. 184 (m. Abb., Nr. 110, S. 184).
- Anja Tiedemann (Hrsg.), Max Beckmann. Die Gemälde, Bd. 2, Ahlen 2021, Kat.-Nr. 790, S. 465 (m. Abb.).
- Erhard u. Barbara Göpel/Anja Tiedemann, Max Beckmann. Catalogue Raisonné der Gemälde, www.beckmann-gemaelde.org [letzter Zugriff: 13.9.2023].
- Françoise Forster-Hahn, Unterwegs-Sein zwischen Zeiten und Orten. Max Beckmann, „Heimatgefühl im Kosmos“ und die Dialektik des Exils, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Departure, Pinakothek der Moderne, München 2022, S. 90.
- Oliver Kase, Fenster, in: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Departure, Pinakothek der Moderne, München 2022, S. 105-109.



Baden-Baden 1937

„Mein liebes Herzchen, etwas kalt ist es noch sonst bin ich immerhin der 4. Kurgast und Dr. Dengler war schon jetzt so mit mir zufrieden, dass ich eigentlich gleich wieder abfahren kann. Blutdruck 140 (vor 3 Jahren 160) bei Anfang. Tadeloses Herz und Leberanschwellung zurückgegangen. (müssen solide gelebt haben (murmelte er beifällig)). Na trotzdem ist's recht gut, die erste Nacht bereits ohne Adalin geschlafen – also was soll man tun um anständig krank zu seien“, schreibt Max Beckmann an seine Frau Mathilde am 16. März 1937 aus Baden-Baden nach Amsterdam (Max Beckmann, Briefe, Bd. II, 1925-1937, München 1995, Nr. 651). Während Max Beckmann das fünfte Mal seit 1923 in Baden-Baden weilt, verbringt seine Frau die Tage bei ihrer Schwester Hedda in Amsterdam. Diese ist mit dem Musiker Jan Schoonderbeek verheiratet und wird bei der Emigration der Beckmanns eine tragende Rolle spielen. Nur 1928 ist Mathilde mit in dem mondäner werdenden Kurort. Die Aufenthalte 1935, 1936 und eben vom 15. März bis 8. April 1937 verbringt Beckmann die Tage allein in der Klinik Dr. Franz Dengler, seit 1890 Rehaklinik für Orthopädie, Psychosomatik und Innere Medizin/Kardiologie. Vor allem in den Jahren 1935 bis 1937 sollte die Kur dem Gefühl zunehmender Isolierung und persönlicher Bedrohung entgegenwirken. Seit die Nationalsozialisten seinen Lehrauftrag an der Frankfurter Städelschule 1933 gekündigt hatten, ist das Misstrauen gewachsen, wiegen die Gedanken an seine künstlerische Zukunft schwer. Beckmann zieht (wieder) nach Berlin in die Hohenzollern Straße und wählt ein zurückgezogenes Dasein. Seinen Münchener Galeristen Günther Franke bittet er, eine für den 12. Februar 1934 angekündigte Ausstellung „möglichst zu unterlassen oder nur ein paar sehr diskret ausgewählte Sachen auszustellen. [...] Ich übersehe eben den Stand der Dinge genauer und bin sehr guten Mutes und sehr informiert. Aber wie gesagt. Keine Ausstellung machen, die unnötigen Lärm verursacht.“ (Max Beckmann, Briefe, Nr. 622). Sein von Ludwig Justi, dem Direktor der Berliner Nationalgalerie im Kronprinzenpalais eingerichteter ‚Beckmann-Saal‘ ist nach dessen Entlassung bereits abgehängt. Beckmanns letzte Ausstellung vor seiner Emigration findet denn auch im Oktober 1936 in den privaten Räumen des damaligen Leiters des Hamburger Kunstvereins Dr. Hildebrand Gurlitt statt. Beckmann zeigt in unserer in dramatischen Zeiten entstandenen Komposition symbolhaft wie sehr seine Welt aus den Fugen geraten ist: ein in Schiefelage geratener Horizont, eine Bahn in Abwärtsfahrt und ein abgewandter, verschlossener, in sich gewandter Blick. Ein Spiegel der Zeit, ein Spiegel seines Seelenzustandes!

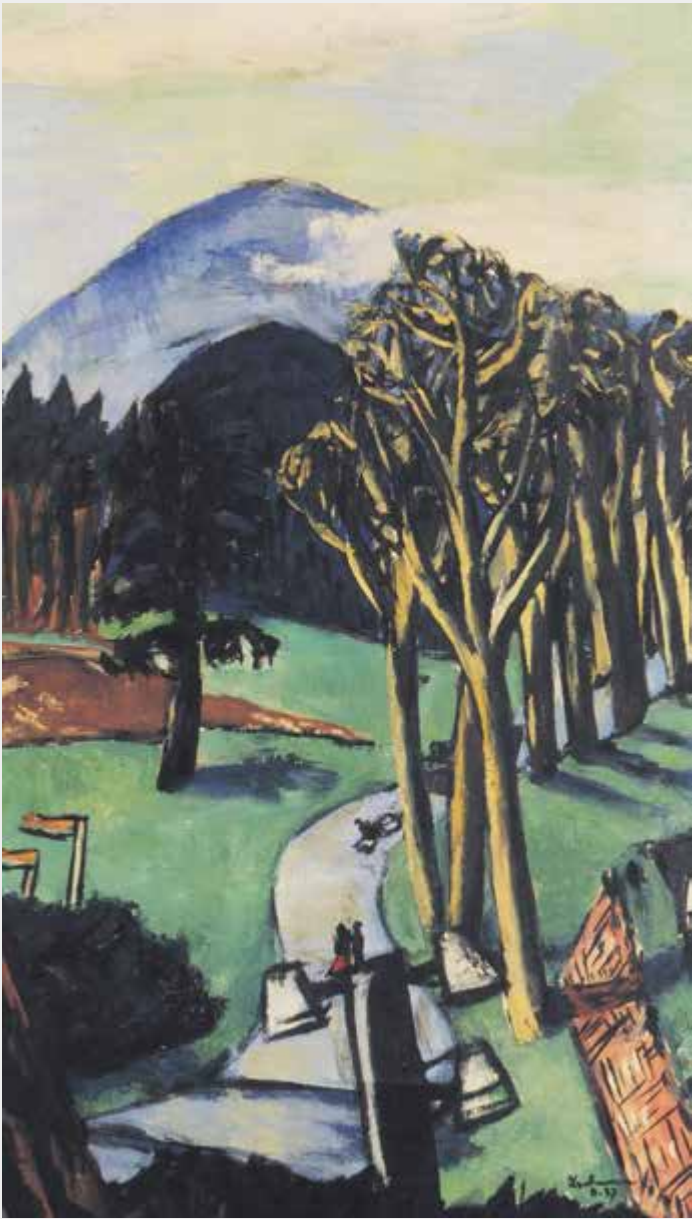
„Hier haust der Osterlindwurm mit all seinem Greul von 1000. v. Menschen die alle mit winzigen Autos herbeigerast sind, als ob hier das Paradies wäre“, schildert Beckmann auch am zweiten Osterfeiertag 1937 seinen Kuralltag nach Amsterdam. „Ich flüchte in die Wälder, wo es immerhin noch Stellen gibt, wo man allein sein kann. – Die kurzen Afterdejeuners u. Dinners sind mit mittelmäßigem Genöl ganz angenehm ausgefüllt.“ (Max Beckmann, Briefe, Nr. 656) Beckmann schildert so etwas wie ein Baden-Baden-Gefühl, geht spazieren auch im Regen mit gekauftem Regenschirm, macht Ausflüge, besucht Kurkonzerte, geht in die Spielbank, notiert sich Motive, die er zurück noch in Berlin malen wird: „Stourdza-Kapelle“, „Golfplatz“ und „Bergbahn“. „Von hier ist nicht viel zu berichten und ansonsten sind viele Dinge schwer zu beschreiben“, schildert Beckmann am 25. März 1937 noch den kurbedingten Müßiggang. Keine vier Monate später wird das Ehepaar Beckmann am 19. Juli 1937 - am Tag nach der Rede Hitlers bei der Eröffnung des „Hauses der Deutschen Kunst“ in München und am Tag der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Hofgartenarkaden der Münchner Residenz, wo seine Werke, Gemälde und Grafik an den Pranger gestellt sind - Deutschland für immer verlassen. Unmittelbar nach Entstehung „Drahtseilbahn in Baden-Baden“, auf dem Höhepunkt seiner jahrelangen politischen Diffamierung, verlässt Max Beckmann Deutschland.



Max Beckmann, Die Stourdza-Kapelle in Baden-Baden, 1937, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

Mit dem Umzugsgut nach Amsterdam gelangen auch die drei eben benannten Gemälde nach Holland, die auf den letzten Aufenthalt Beckmanns in Baden-Baden zurückgehen und noch in Berlin ausgeführt sind. Neben dem „Golfplatz“ und einer zweiten Version der „Stourdza-Kapelle“ zwischen dunklen Zypressen und gelb blühenden Forsythien gehört dazu das Gemälde „Drahtseilbahn bei Baden-Baden“, das nach einer späteren Überarbeitung in Saint Louis 1949 den Titel „Bergbahn in Colorado“ erhalten wird. Vom Baden-Badener Hausberg Merkur hatte Beckmann 1936 eine Ansichtskarte an seine Frau geschickt. Dieses Gemälde wurde ein Jahr später noch auf der retrospektiven Ausstellung 1938 in Bern gezeigt. Mit der späteren Überarbeitung vermischt der Maler seinen letzten Aufenthalt in Baden-Baden mit der Berglandschaft in Boulder/Colorado, wo er sich im Sommer 1949 für einige Wochen aufhält und lehrt.

Welch bemerkenswerte Biografie der „Drahtseilbahn in Baden-Baden“: Als eines der letzten Gemälde in Deutschland 1937 begonnen, in der Schweiz bereits 1938 ausgestellt und 1949 in Amerika vollendet – Aufbruch und Neubeginn in ein und derselben Komposition.



Max Beckmann, Golfplatz in Baden-Baden, 1937, Öl auf Leinwand, Sammlung Würth, Künzelsau.

Provenienz I

Die Identifizierung des vorliegenden Gemäldes mit „Drahtseilbahn bei Baden-Baden, 1937“ erfolgt nach einer Mitteilung von Mathilde ‚Quappi‘ Beckmann an Barbara und Erhard Göpel, die Verfasser des ersten Werkverzeichnisses der Gemälde: „Das 1937 entstandene Bild wurde 1938 von Max Beckmann als abgeschlossen angesehen; es war in der Ausstellung Bern 1938 für 1205 Fr. verkäuflich“. (Barbara und Erhard Göpel, Max Beckmann, Bern 1976, S. 479) Diese Ausstellung in Bern organisiert Käthe Rapoport von Porada. 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 befreundeten 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. Und Käthe von Porada ist Leihgeberin mit einem Gemälde von Max Beckmann für die Ausstellung „Twentieth Century German Art“ in den Londoner New Burlington Galleries. Mit dieser kulturpolitisch höchst motivierten 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 seinen berühmt gewordenen Vortrag „Meine Theorie der Malerei“.

Bergbahn in Colorado

Das Gemälde „Drahtseilbahn bei Baden-Baden“ bleibt unverkauft und kehrt nach der Ausstellungs-Tournee in Beckmanns Atelier zurück, nunmehr in Amsterdam. Amsterdam sollte nur eine Zwischenstation auf dem Weg in die Vereinigten Staaten sein; sich erneut nach 1930 in Paris niederzulassen hatte sich mit dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich zerschlagen. Sein Bemühen um eine Passage wird bald zehn Jahre andauern und erst 1947, vom 29. August bis 8. September, gelingt es Beckmann und seiner Frau mit der „Westerdam“ Europa von Rotterdam aus nach New York zu verlassen. Er folgt der Einladung, den amerikanischen Expressionisten Philip Guston für ein akademisches Jahr an der Art School der Washington University in St. Louis ab Ende September bis Juni 1948 zu vertreten. Anschließend reisen Beckmanns zurück nach Amsterdam; ihre Wohnung im Rokin 85 haben sie ‚vorsichtshalber‘ behalten. Mitte September 1948 erfolgt sodann die erneute, endgültige Passage nach New York und die Weiterfahrt nach St. Louis, wo sie bis Mitte Juni 1949 verbleiben. Von der University of Colorado, Fine Art Department in Boulder erhält Beckmann einen Lehrauftrag, um sich dann schließlich ab September 1949 in New York niederzulassen und eine Professur für Malen und Zeichnen an der Art School des Brooklyn Museums in New York anzunehmen.

Dem Tagebuch zufolge wurde das Bild „Drahtseilbahn bei Baden-Baden“ in St. Louis überarbeitet, als Vorbereitungen für die Reise nach Boulder getroffen werden. Boulder liegt hoch im Gebirge, am Fuß der Rocky Mountains. „Hier in Boulder oder in Garmisch-Partenkirchen zu sein, ist kein großer Unterschied, nur außerordentlich schöne u. andere Blumen gibt es hier. Aber das Leben in so einer Gebirgsuniversität ist ganz amüsan [...] und belehre wöchentlich 3 mal 36 malbedürftige Amerikaner u. Amerikanerinnen, das ist alles ganz ausruhend. Ich habe irrsinnig gearbeitet in St. L. und verschnaufe hier gewissermaßen und werde auch noch dafür bezahlt“, berichtet Beckmann an den Verleger Reinhard Pieper nach München am 19. Juni 1949 (Max Beckmann, Briefe, Nr. 932).

Welche Partien, welche Details hat Beckmann im Sommer 1949, noch in St. Louis weilend, verändert, übermalt, hinzugefügt? Die kühle im Sonnenuntergang liegende ‚Hochgebirgslandschaft‘ im Hintergrund ist zweifelsfrei hinzugefügt, eine vorweggenommene Hommage an die vor allem für den schneereichen Winter bekannten Flatiron Rocks. Ebenso scheint das Weiß auf den kräftigen Baumstämmen dort in St. Louis aufgetragen worden zu sein, um die Schneekälte der Rocky Mountains im Bild zu intensivieren. Auch die womöglich hinzugefügte oder veränderte mützenartige Kopfbedeckung der Passagierin möchte zumindest in dieser Form auf eine kühle Fahrt der dortigen Seilbahnen hinweisen. Die geschlossenen Augen sind zweifellos eine emotionale Äußerung: ein verschlossener Blick auf die von der untergehenden Sonne beleuchtete Abwärtsfahrt, vor dem ebenfalls in Schiefelage geratenen Horizont? Beckmann schweigt hierüber und erwähnt die überarbeitete Fassung in seiner Bilderliste trocken: „St. Louis 1949 15 Bergbahn in Colo. 23 4 Juni“. Laut Tagebuch hat sich Beckmann am 3., 4. und 5. Juni 1949 mit der „Drahtseilbahn bei Baden-Baden“ in St. Louis beschäftigt. Barbara und Erhard Göpel zufolge, habe „Max Beckmann in Boulder nur gezeichnet, nicht mit Ölfarben gemalt“ (Max Beckmann, Bern 1976, S. 301). Beckmann schildert hier also in gewisser Weise seine unsichere Lebenssituation: „ein Bild auf der Kippe zwischen Erinnerung und Erwartung, zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, zwischen Vergangenheit und der Hoffnung, dass nun wirklich ein neues, entspannteres Leben anfängt!“ (Mayen Beckmann) Mit den Mitteln des Malers versucht Beckmann also „eine vergangene Zeit so intensiv zu vergegenwärtigen“, so der Kunsthistoriker und Kurator der Beckmann-Ausstellung „Departure“, Oliver Kase, über das Thema Ausblick in den



Max Beckmann, Boulder – Felsenlandschaft, 1949, Öl auf Leinwand, Saint Louis Art Museum, St. Louis, Bequest of Morton D. May.



Quappi und Max Beckmann im „Garden of the Gods“, Colorado, August 1949.

„Tiger [Max Beckmann] Nachmittag wieder arbeiten, ich holte ihn ab, hat ein neues Bild fertig, ‚Bergbahn‘ von früher neu umgearbeitet.“

Mathilde Q. Beckmann, Tagebucheintrag vom 5.6.1949, zit. nach: Barbara und Erhard Göpel, Max Beckmann. Die Gemälde (Katalog und Dokumentation), hrsg. von. Hans Martin von Erffa, München 2021, Bd. II, S. 465.

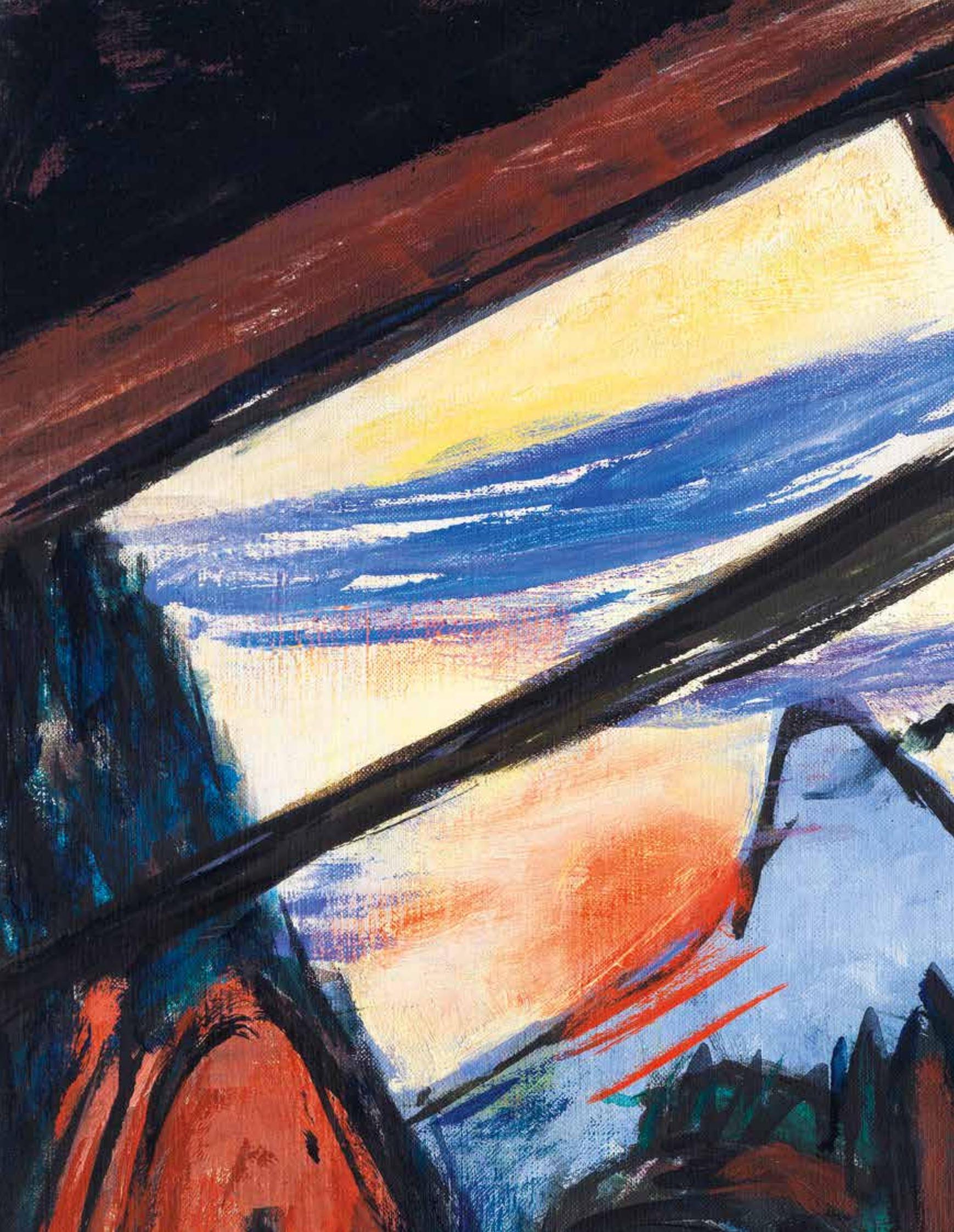
Max Beckmann, Golden Arrow, 1930, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.



Gemälden Beckmanns, „dass sie lebendig und real wird. Im Gegensatz zu den Fenstern, die Heimat, Sicherheit oder zumindest Glücksempfindungen schaffen, zeugen Beckmanns verblüffende Darstellungen von Zug-, Schiffs- oder Autofenstern von einem bewegten, rastlosen Zustand in Zeiten angespannter Erwartung und Unsicherheit, auch der Sorge oder der Vorfreude. [...] bringt mit einem Kunstgriff die gesamte Bildtektonik ins Wanken. Beckmann fuhr mit dem Pullman-Luxuszug, ‚Flèche d’Or‘, dem goldenen Pfeil, von Paris nach Marseille. Die schwarz silhouettierte Kathedrale des Flèche d’Or im leuchtend gelben Dreieck des Fensterausblicks korrespondiert mit der zum Parallelogramm verzerrten gelben Zeitung mit Aufschrift ‚Marseille Grand‘ und ist in der horizontalen Anordnung über dem Wasser, zusammen mit dem vertikalen, das Fenster teilenden Vorhang, das einzige stabilisierende Element in dem spitzwinklig verzerrten Ausblick. Schwarze Spiegelungen im Wasser und dicke Dampf- oder Nebelschwaden verunklären auch diese Orientierung des Ausblicks. Beckmann erprobt hier, genauso wie in Bergbahn in Colorado (Göpel 790), eine fensterbasierte Bildarchitektur, die mit ihren stürzenden Linien beunruhigend und verstörend wirkt – nicht einmal bei der Kathedrale lässt sich mit Sicherheit feststellen, ob es sich um Notre-Dame in Paris oder die Kathedrale von Marseille – um Abfahrt oder Ankunft – handelt.“ (Oliver Kase (Hrsg.), Max Beckmann, Ausst.-Kat. Departure, München 2022, S. 108) So wählt Max Beckmann auch für das Baden-Baden-Motiv eine für seine Malerei inzwischen typisch gewordene Nahsicht und einen zugleich extremen Blickwinkel für seine Schilderung einer Schiefelage zunächst in Baden-Baden und später in Colorado. Mit den Veränderungen in St. Louis stellt sich dann, mehr als zehn Jahre später, ein werkimmanentes Erfinden gleichsam als Finden heraus, und die künstlerische Kreativität mischt sich dabei stets mit dem Autobiografischen.

Provenienz II

„Bergbahn in Colorado“ befindet sich nach Beckmanns Tod am 27. Dezember 1950 in New York in dessen Nachlass. Bevor das von Beckmann in Berlin und dann in St. Louis rätselvoll veränderte Gemälde Anfang der 1970er Jahre nach 25 Jahren wieder nach Deutschland kommt, übergibt Mathilde Beckmann das Werk dem seit 1937 in New York arbeitenden ‚Beckmann-Galeristen‘ Curt Valentin (Buchholz Gallery) in Kommission. In einer weiteren New Yorker Galerie, der sich ebenfalls für Beckmann einsetzenden Galerie von Catherine Vivano, sie besteht von 1950 bis 1970, lässt sich das Gemälde wohl erstmals 1955 anlässlich einer Ausstellung nachweisen, bevor die 1901 in Schlesien geborene Helen Serger die „Bergbahn“ 1972 in ihre Galerie in der Upper East Side übernimmt. Helen Serger vertrat vor allem Künstler der klassischen Moderne aus Frankreich und Deutschland. [MvL]



”

Frage: Max Beckmann ist Zeit seines Lebens ein Reisender und viele der besuchten Orte werden zu Motiven seiner Malerei. Das Kunstmuseum Den Haag zeigt 2024 eine Ausstellung, die sich der bildnerischen Gestaltung des Raums bei Beckmann widmet. Bildraum, so die These, ist bei ihm vor allem „Raum der Vorstellungskraft“. Inwiefern ist dieser Gedanke für das Werk „Bergbahn in Colorado“ relevant?



Postkarte der Merkur-Bergbahn, Baden-Baden, Fotograf und Datierung unbekannt, Cramers Kunstanstalt KG.

Mayen Beckmann, Kunsthistorikerin und einzige Enkelin des Malers Max Beckmann zum Gemälde „Drahtseilbahn in Baden-Baden (Bergbahn in Colorado)“:

Max Beckmann malt dieses Bild nach seinem letzten Aufenthalt zur Kur in Baden-Baden bei dennoch schlechtem Allgemeinzustand im Atelier in Berlin. Es geht ihm körperlich und auch seelisch nicht gut, denn das internationale Publikum ist eher finanzstark gewordenen Größen des dritten Reichs gewichen und die Zukunft ungewiss. In Baden-Baden fährt seit 1913 die Merkur-Bergbahn, eine der längsten (knapp 1,2 km) und steilsten (größte Steigung bei 54 %) Standseilbahnen Deutschlands. Max Beckmann nimmt in seinem Gemälde die schrägen Ebenen der Seilbahn auf und malt aus der Mitte der Kabine gesehen wohl zwei Personen und, heute noch im Hintergrund sichtbar, die Tannen des Schwarzwaldes. Es ist wohl die letzte der Baden-Baden-Landschaften, die er ab 1935 gemalt hat. Man weiß nicht, wie das Bild ehemals ausgesehen haben mag, da kein Foto bekannt ist. In der Farbigkeit wird es wohl mit „Waldweg im Schwarzwald“ von 1936 (G.440) und „Waldwiese im Schwarzwald“ von 1936 (G.443) vergleichbar gewesen sein.

Zwölf Jahre später steht eine erste Sommerreise durch die USA bevor, in die Rocky Mountains, von denen Beckmann schon Großes gehört hat. Es ist gefühlt eine Welt später, nach Krieg, Exil, Umsiedelung und anderen Brüchen. Das Angebot: Summer School in Colorado, wieder Berge. Er stellt es sich vor – viel höher, weiter, exotischer. Vor seiner Abfahrt dorthin nimmt er sich das alte Bild vor und übermalt es mit seiner Vorstellung:

Unbelaubte, eher urwaldartige Bäume, deren gespenstisch weiße Stämme aus unbekannter Quelle ein kaltes Schlaglicht bekommen. Die beiden Menschen, die vielleicht schon in Baden-Baden Seilbahn fuhren, und der steile Felsen werden in warmes Sonnenuntergangslicht getaucht, das aus der Richtung des Betrachters kommt. Die Frau schließt träumend oder geblendet die Augen, er ist fast unsichtbar in ihrem Schatten versteckt, streng. Weit hinten im Fensterausschnitt ragt ein steiler, wahrscheinlich neu hinzugekommener Berg in romantischem Hellblau in den bunten Himmel und die Sonne, die wirkt, als ginge sie eben auf, kriecht über seine Schulter. Ein paar kalligrafisch gesetzte Vögel und die schwungvoll schwarze Umrandung des Berges geben dem Himmel Tiefe.

Es ist ein Bild auf der Kippe zwischen Erinnerung und Erwartung, zwischen Sonnenuntergang und Sonnenaufgang, zwischen Vergangenheit und der Hoffnung, dass nun wirklich ein neues, entspannteres Leben anfängt! Die Realität sieht anders aus. Auch in Colorado wachsen am Berg nur Kiefern. Zwar findet dort eine große, sehr modern gestaltete Ausstellung seiner Bilder statt, die viele Menschen begeistert. Doch die Studenten sind nur mittelmäßig begabt, die Lehre mühsam, der Verdienst gering und die große Höhe anstrengend. Die Natur in den Rocky Mountains bleibt für ihn jedoch bei den Wanderungen und Autotouren durch die Berge eine überwältigende Erfahrung.

“

OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart – 1943 Baden-Baden

Sinnender. 1931.

Aquarell über Bleistift auf Maschinenbütten.
Von Maur A 462. 55,2 x 40,9 cm (21.7 x 16.1 in), Blattgröße. [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.38 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R)
\$ 189,000 – 252,000

PROVENIENZ

- Schlossmuseum Breslau, Kunstsammlungen der Stadt (1932-27.9.1937, verso mit den handschriftlichen Inventar-Einträgen).
- Staatsbesitz (27.9.1937 im Zuge der Aktion „Entartete Kunst“ vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nr. 7910).
- Karl Stroehrer, Darmstadt (um 1952).
- Galerie Valentien, Stuttgart.
- Sammlung Richard Franke, Murrhardt.
- Andreas Franke, Bad Homburg
- Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. M. (1989 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Hamburg/Berlin 1931, Liste o. Nr. (vgl. von Maur).
- Kunst des 20. Jahrhunderts. Begegnungen mit einer Privatsammlung, Ravensburg 1970, Nr. 104 (o. Kat.).

LITERATUR

- Karin von Maur, Oskar Schlemmer. Bd. 2, Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, München 1979, S. 315f., WVZ-Nr. A 462 (m. Abb.).
- Hans Hildebrandt, Oskar Schlemmer, München 1952, S. 146, WVZ-Nr. 655.
- www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank (EK-Nr. 7910).

Schlemmers „Sinnender“ von 1931 basiert in seiner Anlage auf dem gleichnamigen Gemälde aus dem Jahr 1925, welches 1937 in der Staatsgalerie Stuttgart von der Reichskammer der Bildenden Künste für die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München beschlagnahmt wurde und seither als verschollen gilt. Das Gemälde entstand vermutlich als das letzte vor einer dreijährigen Pause, in der Schlemmer überlegt, die Malerei vollkommen zugunsten der Bühnenarbeit aufzugeben. Seit 1925 leitet der Schöpfer des aufgrund seiner visionären Progressivität schnell weltberühmten „Triadischen Balletts“ (1922) die Bauhausbühne in Dessau. Nach dieser Pause beginnt Schlemmer erst 1928, sich wieder malerisch mit seinem zentralen Thema der Figur im Raum auseinanderzusetzen, und gelangt ab 1929 nach seiner Berufung an die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau zu einer besonders malerischen Licht-Schatten-Modellierung. Unser Aquarell „Sinnender“ zeichnet sich ebenfalls durch diese besonders sanft durchmodellerte Lichtwirkung und Plastizität der Figur aus, die Schlemmer in dieser Version souverän ins Fomat setzt. Der angeschnittene Ellbogen schafft eine starke Betonung der Horizontalen, welche den Körper des Denkers neben der durch das Tischbein definierten Vertikalen und der Diagonalen von Kopf und Oberkörper fest im Raum verortet. Schlemmers Malerei lebt von diesem spannungsvollen Anschneiden der Figuren, ein Stilmittel, das er in dem ein Jahr später entstandenen Gemälde „Bauhaustreppe“ (Museum of Modern Art, New York) in herausragender Weise umgesetzt hat. Im Gegensatz zur „Bauhaustreppe“ aber ist

• **Aus der besten Schaffenszeit: Schlemmers Breslauer-Zeit (1929–1932) gilt als Höhepunkt seines Œuvres**

• **„Sinnender“ ist ein Jahr vor Schlemmers berühmtem Gemälde „Bauhaustreppe“ (1932, Museum of Modern Art, New York) entstanden**

• **„Sinnender“: Rückgriff auf eine bis zu Dürers „Melencolia I“ zurückreichende Motivik in Anbetracht zunehmender politischer Diffamierung**

• **1930 sind Schlemmers Arbeiten Teil der XVII. Biennale in Venedig, 1931 ist er an der großen Überblicksschau „Modern German Painting and Sculpture“ im Museum of Modern Art, New York, vertreten**

• **Malerisch ausgeführte Aquarelle dieser Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit**

• **Aus der Sammlung Deutsche Bank**

Schlemmers „Sinnender“ eines der seltenen Beispiele, in welchem der Künstler sich nicht allein seinem zentralen Thema der Figur im Raum widmet, sondern sich darüber hinaus mit der langen kunsthistorischen Tradition der Motivik des Denkers auseinandersetzt. Der Bauhaus-Künstler Schlemmer findet eine vollkommen neuartige Formsprache für diese kunsthistorisch so bedeutende Ikonografie, die in Dürers berühmtem Kupferstich der „Melencolia I (Melancholie)“ (1514) ihre Anfänge hat und unter anderem in der Pose von Rodins berühmter Plastik des „Denkers“ (1880/1882) aufgegriffen wird. Dürers hochkomplexe Darstellung der „Melencolia I (Melancholie)“, die ihren Kopf aufstützt und ihren Blick dabei sinnend nach unten wendet, gilt als ein allegorisches Selbstportät des Künstlers und als eine der ersten Darstellungen des künstlerischen Genies. Auch Schlemmer hat der Motivik des „Sinnenden“ eine besondere Bedeutung beigemessen, wenn er mit Blick auf das heute verschollene Gemälde bereits 1928 in seinem Tagebuch festhält, dass er den „Sinnenden“ zu den vier Gemälden rechnet, die er in einer Nachlassausstellung keinesfalls missen möchte (vgl. Tagebuch, 18.1.1928). Auch dass Schlemmer diese Motivik 1931 in unserem malerisch ausgeführten, großformatigen Aquarell noch einmal aufgreift und kompositionell weiterentwickelt, unterstreicht die herausragende Bedeutung, welche diese Arbeit in Schlemmers Œuvre innehat. Vermutlich hat diese melancholisch-resignative Motivik für Schlemmer auf dem Höhepunkt seines Schaffens in Anbetracht der zunehmenden Diffamierung seiner Kunst durch die Nationalsozialisten 1931 wieder an Bedeutung gewonnen. [JS]



Karavellen. 1933.

Öl auf Leinwand.
Oben links signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie datiert und betitelt „Lyonel Feininger 1933 ‚Caravels‘“. 36,4 x 44,5 cm (14.3 x 17.5 in). [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1874-09-15-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Das Werk ist in „Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings“ von Achim Moeller unter der Nummer 373 verzeichnet. Weitere Informationen wurden von Achim Moeller, The Lyonel Feininger Project LLC, New York Berlin, bereitgestellt.

🕒 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.40 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 500.000 (R/D, F)
\$ 315,000 – 525,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Julia Feininger, New York.
- Laurence Feininger, Trento.
- (Roman Norber Ketterer, Campione d'Italia)
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger, The Oakland Art Gallery, Oakland, 1.6.-22.8.1936, Nr. 42 (Caravels); San Francisco Museum of Art, San Francisco, 23.8.-15.9.1936; Henry Art Gallery, University of Washington, Seattle, ab 5.10.1936.
- Lyonel Feininger: Exhibition of Oil Water Color Paintings and Prints in the Faulkner Memorial Art Gallery, Santa Barbara, 5.1.-17.1.1937, Nr. 20 (Caravels).
- Lyonel Feininger: A Retrospective Exhibition at the University of Minnesota, University Gallery, University of Minnesota, Minneapolis, 1.-30.4.1938, Nr. 18 (Caravels).
- Lyonel Feininger, Willard Gallery, New York, 11.-29.3.1941, Nr. 5 (Caravels); The Russell A. Alger House, Detroit Institute of Arts, Grosse Pointe, Michigan, Juli/ Aug. 1941 (verso mit dem Etikett).
- Sixth Annual Exhibition, Museum of Art, Ogunquit, Maine, 28.6.-8.9.1958, Nr. 2 (Caravels, Leihgabe von Mrs. Lyonel Feininger).
- Lyonel Feininger: Paintings of Harbors, Ships, and the Sea, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 6.10.-8.11.1958 (Caravels, Leihgabe von Mrs. Lyonel Feininger, verso mit dem Etikett).
- Lyonel Feininger, Willard Gallery, New York, 4.11.-6.12.1958, Nr. 5 (Caravels).
- Lyonel Feininger – Kleine Blätter: The Intimate World of Lyonel Feininger,

- **In sphärischem Sonnenlicht inszeniert Feininger einen Aufbruch ins Ungewisse**
- **Schicksalsjahr 1933: Machtergreifung der Nationalsozialisten und Schließung des Bauhauses**
- **Mit einer Karavelle brach Kolumbus einst nach Amerika auf – verbindet Feininger dieses Motiv und die Farbigkeit mit seinem eigenen, bevorstehenden Aufbruch nach Amerika?**
- **Eindrucksvolle Ausstellungshistorie, bereits 1936 erstmals in den USA ausgestellt**
- **Ein vergleichbares Gemälde befindet sich in der Sammlung des Centre Pompidou in Paris, das Feininger einst seinem Freund Wassily Kandinsky schenkte**

- Museum am Ostwall, Dortmund, 23.5.-18.6.1962, Nr. 5 (des Anhangs mit den Ergänzungen von Dr. Laurence Feininger, Karavellen (Caravels)).
- L. Feininger. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, R. N. Ketterer, Campione d'Italia, 1965, Kat.-Nr. 6 (m. Farbabb.).
- Lyonel Feininger 1871-1956: A Memorial Exhibition, Pasadena Art Museum, 26.4.-29.5.1966; Milwaukee Art Center, 10.7.-11.8.1966; Baltimore Museum of Art, 7.9.-23.10.1966, Kat.-Nr. 41 (verso mit dem Etikett).

LITERATUR

- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Œuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, Kat.-Nr. 356 (m. SW-Abb.).
- Bodo Cichy, Great Modern Paintings, New York 1971, S. 92 (m. Abb., Caravels).
- Danilo Curti-Feininger, Lyonel e Laurence Feininger. musica e pittura in armonia, in: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto (Hrsg.), Lyonel Feininger: Opere dalle collezioni private italiane, Ausst.-Kat. Genf/ Mailand 2007, S. 23-32, hier S. 23 (Caravels).
- Roman Norbert Ketterer, L. Feininger. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Campione d'Italia 1965, Kat.-Nr. 6, S. 14f. (m. Farbabb.).
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst II. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Lagerkatalog, Stuttgart 1965, Nr. 45 (Karavellen), S. 64f. (m. Farbabb.).
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst IV, Lagerkatalog, Stuttgart 1967, Nr. 26 (Karavellen), S. 45 (m. Farbabb.).
- Achim Moeller, „Caravels/(Karavellen), 1917 (Moeller 191).“ Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings, <http://feiningerproject.org>.
- Laura Muir, Lyonel Feininger: Fotografien 1928-1939, Ausst.-Kat., Ostfildern 2011, S. 49 (Karavellen).
- Hans Schulz-Vanselow, Lyonel Feininger und Pommern, Kiel 1999, S. 234 (Karavellen [Caravels]).





Die letzten Bauhaus-Jahre

Schon im Gründungsjahr berief Walter Gropius Lyonel Feininger als Meister ans Staatliche Bauhaus in Weimar. Hier übernimmt er bis 1925 die Leitung der grafischen Werkstätten und gestaltet unter anderem den Titel-Holzschnitt des Bauhaus-Manifests. Als sich die Meister aufgrund fehlender Finanzierung und politisch motivierter Schikanen entschließen, Thüringen zu verlassen, wechselt ein großer Teil der Studenten und Lehrkräfte an den neuen Standort in Dessau, unter ihnen auch Lyonel Feininger. In Dessau bezieht er mit seiner Frau Julia eines der von Walter Gropius entworfenen „Meisterhäuser“, ist nun jedoch von seiner Lehrverpflichtung befreit. Ein großer Auftrag der Stadt Halle an der Saale sichert ihm über viele Jahre den Lebensunterhalt, und er findet wieder mehr Zeit, sich auf seine eigene Malerei zu konzentrieren. Architekturansichten und Landschaften entstehen, darunter Hauptwerke wie „Vogelwolke“ von 1926 und „Gelmeroda XII“ von 1929. Ganz anders als die berühmten transzendenten, kristallin aufgesplitterten Flächen der 1920er Jahre wirkt hingegen seine kleinformatige Arbeit „Karavellen“ von 1933. Sie lässt sich einer kleinen Gruppe bemerkenswerter Arbeiten zuordnen, die auf Holzschnitten des Künstlers basieren. Fast statisch liegen das Segelschiff mit eingeholten Segeln und das kleine Beiboot in der Bildmitte, eingerahmt von harten, blockartigen Farbflächen in Magenta und Dunkelblau. Hans

Hess führt diese Malweise zu Beginn der 1930er Jahre unter anderem auf die erdrückenden politischen und gesellschaftlichen Umstände der Entstehungszeit zurück. Dennoch seien in dieser Zeit einige bedeutende Werke entstanden, so Hess weiter, deren Motive und Ausführung aus früheren Schaffensphasen bekannt seien und ihre Kraft aus der visuellen Erinnerung des Künstlers zögen: „Ihren Geist und ihre Vollendung verdanken sie den Formen, die Feininger bereits gefunden hatte.“ (Hans Hess, Stuttgart 1959, S. 130).

In Dessau wird die Lage für die Bauhaus-Mitglieder von Jahr zu Jahr schwieriger. 1932 wird von den Nationalsozialisten die Schließung des staatlichen Bauhauses durchgesetzt und im März 1933 verlassen Lyonel und Julia Feininger die Stadt Dessau in Richtung Berlin. Ob das Gemälde „Karavellen“ erst in Berlin oder noch in Dessau entsteht, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. In Berlin findet die Bauhaus-Zeit unter den zunehmenden Repressionen durch die Nationalsozialisten jedoch schließlich ihr Ende. Wie für so viele andere Künstler und Künstlerinnen seiner Generation wird auch Lyonel Feiningers Schaffen durch die politischen Umstände nahezu unmöglich, weshalb der gebürtige Amerikaner wenige Jahre später in die USA zurückkehren wird.



Lyonel Feininger, Schiffe und Sonne, 1919, Holzschnitt, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Visuelle Erinnerungen und gemalte Holzschnitte

Noch bevor Lyonel Feininger in Weimar die Leitung der grafischen Werkstätten übernimmt, setzt er sich nach Ende des Ersten Weltkriegs intensiv mit der Grafik auseinander. Insbesondere dem für die Entwicklung der modernen Kunst in Deutschland so wichtigen Holzschnitt widmet er einen Großteil seiner Aufmerksamkeit. Innerhalb weniger Jahre, zwischen 1918 und 1920, entsteht ein umfassendes grafisches Œuvre, das ihm den Ruf eines der wichtigsten druckgrafischen Meister des 20. Jahrhunderts einbringen wird. In einem Brief an seinen Freund Alfred Kubin schreibt Feininger im Jahr 1919: „The only thing has been my starting with woodcuts, and in about six months I managed to produce more than 150 plates. The technique gives me the greatest delight and I've simply dropped everything else to concentrate on that.“ (zit. nach: Ulrich Luckhardt, Lyonel Feininger, München 1989, S. 114) Bereits in den darauffolgenden Jahren unternimmt er den Versuch, die charakteristische Linienführung und die Flächigkeit des Holzschnitts in die Malerei zu übertragen. Beispiele hierfür sind „The Privateers“ von 1920 oder „Marine“ aus dem Jahr 1924, das sich heute in der Sammlung des Centre Pompidou in Paris befindet. Das Gemälde hatte Feininger einst seinem Freund Wassily Kandinsky geschenkt, mit dem er 1924 zusammen mit Paul Klee und Alexej von Jawlensky die Ausstellungsgemeinschaft „The Blue Four“ gegründet hatte, wodurch sich mit der Unterstützung von Galka Scheyer in Amerika neue Ausstellungsmöglichkeiten eröffneten. 1933 entstehen mit „Karavellen“ und „Marine nach Holzschnitt“ zwei weitere Arbeiten, die sich dieser bemerkenswerten Werkgruppe zuordnen lassen. Für „Karavellen“ diente Feininger ein Holzschnitt von 1919 als Vorbild, der 1941 zusammen mit weiteren frühen Holzschnitten von Curt Valentin in New York herausgegeben wurde. Diese gemalten Holzschnitte zeugen dabei nicht nur von der großen Begabung Feiningers für die Technik des Holzschnitts, den er so meisterhaft beherrschte. Auch die Thematik der Schifffahrt, eines seiner zentralen Motive, wird hier aufgegriffen und mit starken Farben in die Malerei übertragen. Obwohl Motiv und Stil aus seinen Holzschnitten bekannt sind, gelingt es Feininger dabei, den Gemälden eine neue Ausdruckskraft zu verleihen und als eigenständige Werke zu positionieren. Fast scheint es, als würden die nur in Schwarz und Weiß gedruckten Holzschnitte durch die Malerei zum Leben erweckt und in eine neue Welt transferiert. Hans Hess beschreibt die beiden Arbeiten von 1933 mit den schönen Worten: „[...] in ihnen wird das Ding, ein Spielzeug-Boot auf einer Märchensee, als unbekanntes Objekt betrachtet. Die Wirklichkeit des Gegenstandes in seiner Einsamkeit wird zugleich verneint, das Schiff war nur ein Spielzeug, das ganze ein Traum, voll kindlicher Magie.“ (Hans Hess, Stuttgart 1959, S. 130).



Lyonel Feininger, Marine, 1924, Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris. Lyonel Feininger schenkte das Gemälde einst seinem Freund Wassily Kandinsky. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Rückkehr nach Amerika und erste Ausstellungserfolge

Im Juni 1937 verlässt Lyonel Feininger mit seiner Frau Deutschland und kehrt nach Amerika zurück. Obwohl in Amerika geboren, muss sich Feininger nach der langen Zeit in Deutschland ein neues Leben in seiner alten Heimat aufbauen. Zwischen 1937 und 1938 entstehen keine neuen Werke, erst langsam findet der Maler neue Inspiration. Dank seines engen Kontakts zu Galka Scheyer, die bereits 1925 eine Ausstellung für „The Blue Four“ in Amerika organisiert hatte, erhält Lyonel Feininger schließlich immer häufiger die Gelegenheit, seine Kunst der Öffentlichkeit zu präsentieren. Einen Teil seiner Werke konnte der Künstler auf die Überfahrt mitnehmen, andere werden an unterschiedlichen Orten in Deutschland zurückgelassen.

Das Gemälde „Karavellen“ wird jedoch bereits 1936 und Anfang 1937 in Ausstellungen in den USA gezeigt und befindet sich vermutlich schon in Amerika, als der Künstler dorthin zurückkehrt. Im Sommer 1936 hatte Feininger in den Sommermonaten am Mills College in Oakland unterrichtet und für eine dortige Ausstellung auch die kleinformatigen „Karavellen“ ausgewählt. In den Folgejahren ist das Gemälde ebenfalls wiederholt in großen Ausstellungen in den USA ausgestellt. Schon 1933 hatte Feininger darin in sphärischem Sonnenlicht einen Aufbruch ins Ungewisse inszeniert, der im Jahr 1937 mit der Rückkehr nach Amerika in seinem eigenen Leben Realität werden sollte. Mit einer Karavelle brach auch Kolumbus einst nach Amerika auf – verbindet Feininger dieses Motiv und die rot-blaue Farbigkeit mit seinem eigenen, bevorstehenden Aufbruch nach Amerika? Auch ohne eine Antwort auf diese Frage stehen die kleinen Karavellen als gemalte Holzschnitte somit nicht nur für die Verbindung unterschiedlicher Techniken, sondern letztlich auch als Brücke zwischen den Welten: zwischen der schwierigen Entstehungszeit in Deutschland unter den Repressionen der Nationalsozialisten und dem neuen Leben in Amerika. [AR]

DR. WILLIAM LANDMANN

BEWEGTE GESCHICHTE EINER BEDEUTENDEN SAMMLUNG



Die drei Bilder aus der Sammlung William Landmann in unserer Auktion:

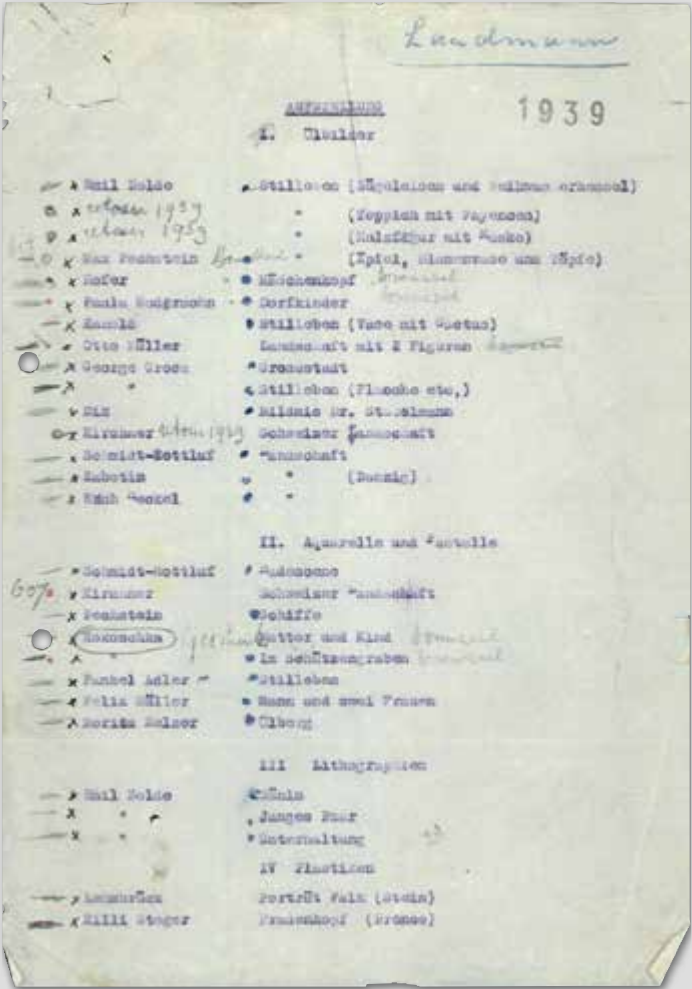
Oben links: Hermann Max Pechstein , Stillleben mit Orangen, 1909, Öl auf Leinwand
Unten links: Otto Mueller, Badende in Landschaft, 1920, Leimfarbe auf Rupfen
Oben rechts: Karl Schmidt-Rottluff, Landschaft (Garten), 1919, Öl auf Leinwand

Nur wenige der großen jüdischen Kunstsammlungen können die nationalsozialistische Diktatur geschlossen überdauern. Umso bemerkenswerter ist die Geschichte der Kunstwerke aus dem Eigentum des Dr. Wilhelm Landmann aus Mannheim. Wilhelm Landmann kommt 1891 in Schifferstadt zur Welt. Im Kreise seiner elf Geschwister gilt er stets als der „Intellektuelle“. Seine Studien der Wirtschafts- und Rechtswissenschaften schließt er darum auch gleich mit zwei Dokortiteln ab. Die Studienzeit verlebt er gemeinsam mit einem nicht weniger bedeutenden Freund: Herbert Tannenbaum (1892–1958). Die Biografien beider bleiben zeitlebens eng verwoben.

Für Tannenbaum wie für Landmann wird 1920 ein Schlüsseljahr. Herbert Tannenbaum eröffnet in Mannheim seine avantgardistische Kunstgalerie „Das Kunsthaus“, aus der im kommenden Jahrzehnt auch der wesentliche Teil der Sammlung seines besten Freundes Wilhelm hervorgehen wird. Wilhelm seinerseits wird, auch dies geschieht im Jahr 1920, Teilhaber der Firma seines Bruders Paul, der renommierten „Graphischen Druckanstalt Paul Isidor Landmann“ in Mannheim. Im glei-

chen Sommer heiratet er Julie Herbst. Die Tochter eines bekannten Korsettfabrikanten aus Mannheim hat er während des Studiums kennengelernt.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten geraten die Landmanns – sowohl Wilhelm als auch seine Frau Julie sind jüdischer Religionszugehörigkeit – zunehmend unter Druck. Schon bald ist klar, dass sie ihre Heimat verlassen müssen. Julies Schwester lebt mit ihrem Ehemann, dem ebenfalls als Kunstsammler bekannten Otto Wachenheim, bereits seit Jahren in den Niederlanden. Das Ziel der Emigration ist damit schnell gefunden. Im Frühjahr 1936 fliehen Wilhelm, Julie und die beiden Söhne nach Amsterdam. Auch Tannenbaums folgen den Freunden zum Jahresende. Eine kleine, kunstaffine Emigrantengemeinde bildet sich in Amsterdam, auch mit den Malern Max Beckmann und Heinrich Campendonk steht man in regem Kontakt. Als Campendonk die Landmanns 1938 in ihrer Wohnung besucht, sieht er dort eine kleine Zeichnung von Franz Marc. Dieses Blatt, so erzählt er es den Landmanns, habe Marc in seiner Anwesenheit gezeichnet.



Übergabeliste der Sammlung Landmann an das Stedelijk Museum, Amsterdam, 1939. Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Mappe 707.

Auch zu Willem Sandberg (1897–1984), Kurator am Amsterdamer Stedelijk Museum, ab 1938 dessen stellvertretender Direktor und ein großer Förderer der Moderne, haben die Landmanns persönliche Kontakte. Er ist es, der heute als „Retter“ der Sammlung Landmann bezeichnet werden kann. Denn im Juli 1939, kurz vor Kriegsbeginn, übergibt Landmann einen Teil seiner Sammlung dem Museum als Leihgabe. Er übersiedelt nun mit seiner Familie, in dunkler Vorahnung des Kommenden, nach Toronto.

Die Namen, die auf der Übergabeliste der Werke erscheinen, bezeichnen die Koryphäen der deutschen Moderne – Nolde, Dix, Lehmbruck, Grosz, Kokoschka und andere. Auch die hier angebotenen Gemälde von Pechstein, Mueller und Schmidt-Rottluff sind aufgeführt. Ein Teil der Sammlung Landmann wird fortan im Stedelijk Museum ausgestellt, der Rest in sichere Verwahrung genommen. Zu den hier angebotenen Gemälden ist im handschriftlichen Inventar der Familie Landmann notiert, dass sie in Amsterdam ausgestellt gewesen seien.



George Grosz, Metropolis (Großstadt), 1917, Öl auf Karton, Museum of Modern Art. © Estate of George Grosz, Princeton, N.J. / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Im Stedelijk Museum kann die Sammlung Landmann die Kriegsjahre in sicherem Schutz überdauern. 1946 erhält Wilhelm Landmann, der sich fortan William nennt, seine Bilder und Skulpturen zurück. Von einigen Werken trennt er sich in der Folge – das Gemälde „Metropolis“ (Großstadt) von George Grosz etwa verkauft er 1946 dem bereits damals hochrenommierten Museum of Modern Art in New York, wo es sich noch heute befindet. Andere Kunstwerke aber behält er in seiner Sammlung, die in den folgenden Jahren mehrfach in der Art Gallery of Ontario in Toronto ausgestellt wird. [AT]

LITERATUR ZU WILLIAM LANDMANN UND SEINER SAMMLUNG:

- Johan Holten (Hrsg.), (Wieder-)Entdecken – die Kunsthalle Mannheim 1933 bis 1945 und die Folgen, Berlin und München 2020, S. 74–82.
- Gregor Langfeld, Kunst van Duitse vluchtelingen in het Stedelijk Museum, in: Het Stedelijk in de oorlog, Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam, 27.2.–31.5.2015, Amsterdam 2015, S. 86, 178.
- The Landmans, Leo Baeck Institute Archives, New York, LBI Manuscript Collection, AR 5312.

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Stillleben mit Orangen. 1909.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. Verso betitelt „Stillleben“ sowie mit „Pechstein“, der Berliner Adresse des Künstlers „Durlacher Str. 14“ und der Preisangabe „300“ [Mark] bezeichnet. 50 x 65 cm (19.6 x 25.5 in). [AR]

🕒 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R/N, F)
\$ 315,000 – 420,000

PROVENIENZ

- Sammlung Marczell von Nemes, München (bis 1930).
- Nachlass Marczell von Nemes (bis 1934: Lepke).
- Das Kunsthaus Herbert Tannenbaum, Mannheim (im Auftrag des Nachgenannten 1934 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung William (Dr. Wilhelm) Landmann (1891-1987), Mannheim / Amsterdam / Toronto (vom Vorgenannten).
- Sammlung Martin Landmann (1923-2021), Vancouver, Kanada (vom Vorgenannten erhalten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Stedelijk Museum, Amsterdam (Juli 1939-1946 als Leihgabe aus der Sammlung Landmann).
- European sculpture and painting from the collection of William Landmann, Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto, 18.10.-17.11.1946.
- Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept, Reiß-Museum Mannheim, 11.9.1994-8.1.1995, Kat.-Nr. 246, S. 110 (m. Farbabb. S. 90).
- Robert Hubbard, European Paintings in Canadian Collections II, Toronto 1962, S. 160.

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I, 1905-1918, München 2011, WVZ-Nr. 1909/3 (m. Farbabb. und SW-Abb.)
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, Gemälde, Bildwerke, altes Kunstgewerbe des 16. bis 18. Jahrhunderts aus einer süddeutschen Sammlung, Auktion 12.6.1934, Los 310 (m. Abb. Tafel 8).
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 707.
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 698, S. 18, lfd. Nr. 617.
- Ausstellungsliste von 1946, Archiv der Art Gallery of Ontario, Toronto.

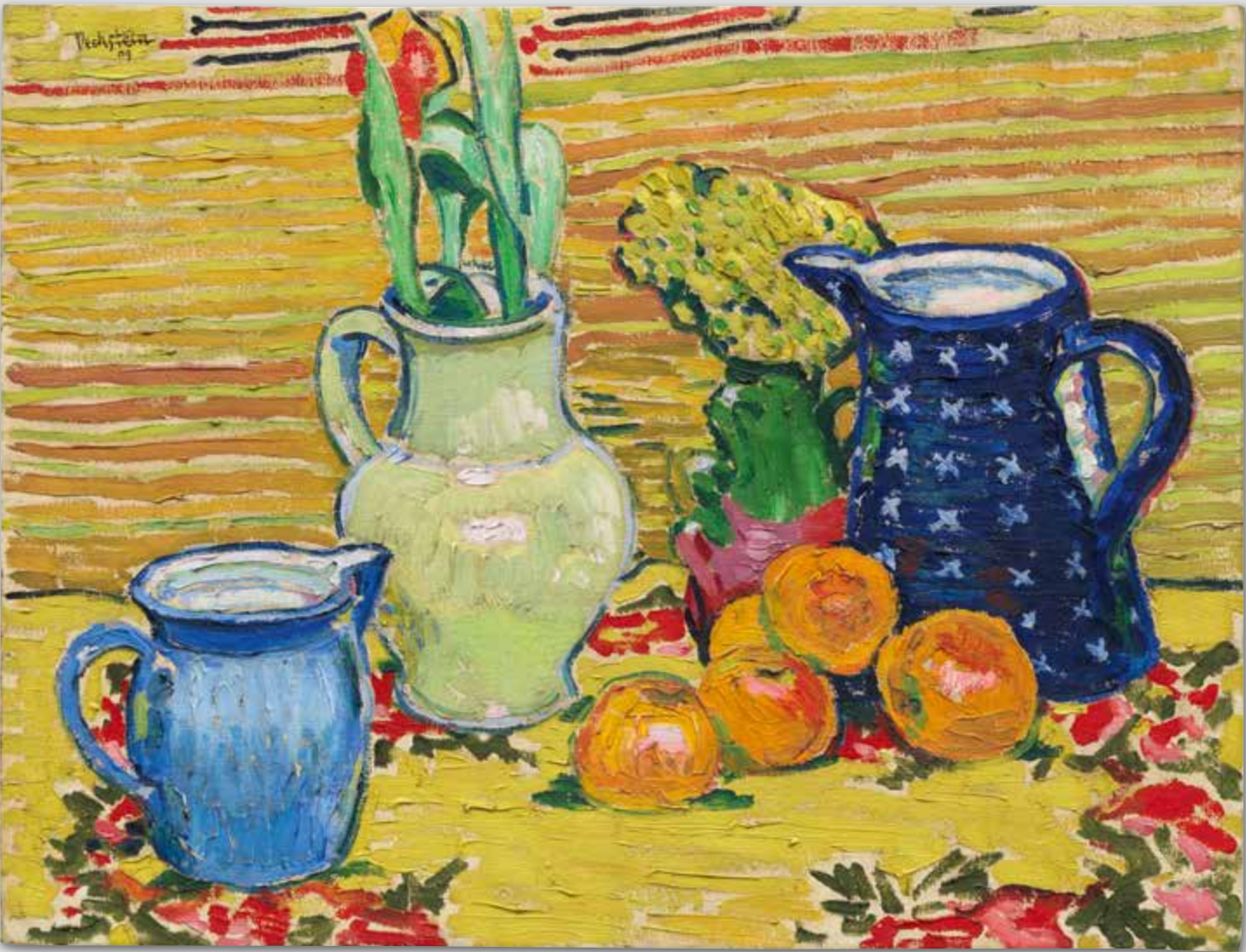
.....
• **Kraftvoll leuchtendes Stillleben aus der frühen Berliner „Brücke“-Zeit**

• **Was in dieser Zeit entsteht, ist wegweisend für Pechsteins expressionistische Malweise, die 1910 ihren Höhepunkt erreicht**

• **Mit einem vergleichbaren Stillleben gelingt ihm im Entstehungsjahr die Teilnahme an der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession**
.....

Rückkehr aus Paris und erste Erfolge in Berlin

Am 26. April des Jahres 1909 eröffnet die Berliner Secession ihre Frühjahrs-Ausstellung. Unter den ausgewählten Werken befinden sich drei Arbeiten des im Vorjahr aus Paris zurückgekehrten Malers und „Brücke“-Mitglieds Hermann Max Pechstein. Eine Landschaft, eine Aktmalerei sowie ein Stillleben werden von der Jury angenommen. Schon drei Jahre zuvor hatte Erich Heckel in Dresden die kraftvolle Malerei des jungen Pechstein entdeckt, als er 1906 für die Dresdner Kunstgewerbeausstellung ein Deckenbild in so unkonventioneller Farbigkeit malt, dass es der Auftraggeber durch graue Spritzer dämpfen ließ. Schnell wird Pechstein Mitglied in der 1905 gegründeten Künstlervereinigung „Brücke“, die sich eine dem Impressionismus entgegengesetzte, aus der Kraft der Farbe kommende Malerei als Ziel gesetzt hatte und „alle revolutionären und gärenden Kräfte an sich [...] ziehen wollte“ (Schmidt-Rottluff). Im Umfeld der „Brücke“-Mitglieder entwickelt Pechstein seinen expressionistischen Stil, doch schon 1907 bricht er mit einem Reisestipendium nach Italien auf. Die Eindrücke der italienischen Meister wie Giotto, Mantegna und Botticelli bestärken ihn in seinem künstlerischen Streben. In einem Brief aus Italien schreibt er, dass er in seiner Malerei „der Einfachheit, Großzügigkeit verbunden mit schöner Farbe“ weiterhin nachkommen wolle. Bei seinem daran anschließenden Aufenthalt in Paris sind es vor allem die Stadt mit ihren gotischen Bauten und den Menschenansammlungen, die bleibenden Eindruck bei Pechstein hinterlassen. Doch auch die Aufbruchsstimmung der Kunstszene rund um die „Fauves“, die sich ebenfalls vom Impressionismus zu befreien suchen, bleibt ihm in Paris nicht verborgen.



Geprägt von den vielfältigen Eindrücken seiner Reise kehrt Pechstein im August 1908 nach Deutschland zurück und bezieht in Berlin ein Dachatelier am Kurfürstendamm. Die alte Verbundenheit zu Heckel, Kirchner und Schmidt-Rottluff ist nach wie vor vorhanden. Gemeinsam mit einigen „Brücke“-Mitgliedern besucht er im Januar 1909 die Matisse-Ausstellung in der Galerie von Paul Cassirer. Nur wenige Monate später, im April 1909, gelingt Pechstein schließlich, was seinen Freunden der Künstlervereinigung verwehrt bleibt: Die Teilnahme an der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession. Wie er sich später selbst erinnert, vollzieht sich hier der entscheidende Durchbruch: „Das Eis war gebrochen, und meine Kunst, später von Kunstwissenschaftlern als ‚Expressionismus‘ bezeichnet, hatte sich den Anfang des Weges errungen.“ (H. M. Pechstein, 1949, zit. nach: P. Thurmann/A. Soika/A. Madesta, Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft, München 2010, S. 280). Pechstein kann sogar zwei der ausgestellten Werke verkaufen, die Landschaft und das Stilleben. Mit dem Erlös finanziert er im Sommer desselben Jahres seinen ersten Aufenthalt an der Kurischen Nährung in Nidden. Wohl aufgrund des Erfolgs mit seiner Landschaft und dem Stilleben wendet er sich im Jahr 1909 vermehrt diesen beiden Sujets zu.

Unsere Arbeit „Stilleben mit Orangen“, die rückseitig mit der Berliner Adresse in der Durlacher Str. 14 bezeichnet ist, entsteht laut Aya Soika schon im März 1909, etwa zeitgleich mit dem Stilleben, das in der Berliner Secession ausgestellt wird und heute als verschollen gilt. Auch ein Preis ist auf der Rückseite vermerkt, 300 Mark hatte sich Pechstein damals als angemessene Summe für sein Orangenstilleben vorgestellt. Ein aus heutiger Sicht unvorstellbar niedriger Preis, denn im Rückblick gilt die Phase in Berlin um 1909 als Zeit elementarer Schaffenskraft, die in den Werken von 1910 ihren Höhepunkt erreichen sollte.

Hermann Max Pechstein, Die hellgrüne Jacke, Öl auf Leinwand, 1909.
© Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Pechsteins „Stilleben mit Orangen“ aus der frühen Berliner „Brücke“-Zeit
Im deutschen Expressionismus der „Brücke“-Künstler zählen Stilleben neben Akten, Landschaften, Variété-Szenen und Bildnissen zu den zentralen Motiven. Auch Hermann Max Pechsteins Schaffen konzentriert sich auf diese Bildgattungen, wobei sich sein Malstil von seinen Künstlerkollegen jedoch durch eine größere Nähe zur tatsächlichen Erscheinung der dargestellten Szenerie beziehungsweise des Objekts auszeichnet. Im Gegensatz zu Kirchner oder Heckel bleibt Pechstein den realen Formen stärker verbunden und erzielt die expressive und ausdrucksvolle Bildwirkung vorwiegend durch den Einsatz leuchtender Farben in großzügigen, stark konturierten Kompositionen.

Entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck der Matisse-Ausstellung in der Galerie Paul Cassirer Anfang des Jahres 1909 und den Einflüssen seiner Italien- und Frankreich-Reise, trägt das „Stilleben mit Orangen“ die unbändige Kraft des jungen Künstlers und die vielfältigen Einflüsse der Entstehungszeit in sich. So schreibt Pechstein im Rückblick auf die Anfänge der Berliner Jahre: „Jetzt stürzte ich mich in meine Arbeiten. Alles drängte zur Gestaltung, was ich in mich aufgenommen hatte. Skizzen, Zeichnungen und Entwürfe quollen mir aus den Händen.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, hrsg. von Leopold Reidemeister, Stuttgart 1993, S. 33). Diese Energie und Schaffenskraft ist auch in unserem Stilleben spürbar, das auf wunderbare Weise die Entwicklung betont, die Max Pechstein in dieser Zeit durchläuft, hin zu einer bahnbrechenden Straffung der Komposition und einer stringenten Farbaussage. Die dargestellten Objekte sind bereits stark auf ihre Grundformen reduziert. Den Hintergrund unterteilt Pechstein in nur zwei Bereiche, eine geblünte Tischdecke und eine in horizontalen Linien angedeutete Wand. Das Muster der Blümchendecke wird einige Zeit später in dem Gemälde „Die grüne Jacke“, auch aus dem Jahr 1909, erneut auftauchen, dort jedoch als Wandbehang. Der Vergleich veranschaulicht, dass Pechstein in seinen Stilleben Objekte wiedergibt, die sich in seinem direkten Umfeld befinden und deren unmittelbaren Eindruck er auf die Leinwand bannt. Immer wieder tauchen auch in den Arbeiten der anderen „Brücke“-Künstler Objekte, Einrichtungsgegenstände und vor allem auch Stoffe und Wandbehänge auf, die sich anhand historischer Fotografien den Ateliers der Künstler zuordnen lassen. Sie lassen Rückschlüsse auf die Gemeinschaft der Künstler zu und zeugen von der künstlerischen Dynamik, in deren Umfeld sich der charakteristische „Brücke“-Stil innerhalb weniger Jahre entwickeln konnte.

Wie beeindruckend die Wirkung von Pechsteins Arbeiten von Anfang 1909 im Vergleich zu Werken anderer Künstler außerhalb der „Brücke“-Gemeinschaft gewesen sein muss, wird anhand einer Erinnerung des Künstlers deutlich. So schreibt er im Rückblick auf die Ausstellung der Berliner Secession: „Am Eröffnungstag durchfuhr mich selbst ein Schreck, als ich feststellen mußte, wie stark und eindeutig meine Formensprache gegenüber dem Impressionismus sich Geltung erzwang.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 33f). [AR]

Weitere Werke aus der Sammlung William Landmann werden in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023 sowie im Rahmen unserer Online-Only-Auktion vom 15.11. bis 10.12.2023 angeboten.



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Badende in Landschaft. 1920.

Leimfarbe auf Rupfen.
Links unten monogrammiert. 80 x 107,5 cm (31.4 x 42.3 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.44 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R/N)
\$ 630,000 – 840,000

PROVENIENZ

- Wohl Sammlung Fritz Rudolf Schön, Berlin.
- Das Kunsthaus Herbert Tannenbaum, Mannheim (vom Vorgenannten).
- Sammlung William (Dr. Wilhelm) Landmann (1891-1987), Mannheim/Amsterdam/Toronto (in den frühen 1920er Jahren vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Martin Landmann (1923-2021), Vancouver, Kanada (1953 vom Vorgenannten erhalten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Stedelijk Museum, Amsterdam (Juli 1939-1946 als Leihgabe aus der Sammlung Landmann).
- European sculpture and painting from the collection of William Landmann, Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto, 18.10.-17.11.1946.
- The Wilhelm Landmann collection, Art Gallery of Ontario, Toronto, Dezember 1948.
- The Schon and Landmann collections, Art Gallery of Ontario, Toronto, 4.-27.3.1949.

LITERATUR

- Tanja Pirsig-Marshall/Mario-Andreas von Lüttichau, Otto Mueller, Leipzig 2020, Bd. 1, WVZ-Nr. G1920/ 05
- Robert Hubbard, European Paintings in Canadian CollectionsII, Toronto 1962, S. 160.
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 707.
- Ausstellungslisten von 1946, 1948, 1949, Archiv der Art Gallery of Ontario, Toronto.
- Sammlungsinventar (Karteikarte) der Sammlung Landmann, Privatbesitz.

-
- **Ein unantastbarer, paradiesischer Ort**
 - **Diese Landschaft mit Akten gehört zu den epochalen Motiven des Künstlers**
 - **Durch die matte Leimfarbe auf Rupfen erzeugt Otto Mueller eine zu seiner Zeit besondere, progressive Ästhetik, die sie bis heute behält**
 - **„Badende in Landschaft“: Abbild von Natur und Natürlichkeit in musealer Qualität**
 - **Seit 100 Jahren Teil der selben Privatsammlung**
-

Die Darstellung von Badenden in einer Landschaft wie in diesem ausnehmend schönen und harmonisch komponierten Gemälde ist charakteristisch und typisch für das Werk von Otto Mueller. Es sind diese Ausschnitte von Landschaften, die bis auf wenige Ausnahmen keiner bestimmten Zeit und keinem Ort verbunden sind. Einzelne, krumm gewachsene Bäume mit dichten, großblättrigen Kronen, Bühnenhaft inszeniert, zuweilen hohe Gräser, ein sandiger Weg zwischen Dünen, wo schließlich zwanglos und sich unbeobachtet fühlend die Badende, der Akt fernab der Strände hinter den Dünenketten positioniert ist. Es ist eine arkadische Landschaft mit wunderbar fein abgestimmter Farbpalette, zeitlos, gleichsam in ein irdisches Paradies versetzt.

Otto Mueller beginnt, das Thema Akt in der Landschaft auf vielfältige Art zu formulieren. Er variiert zwischen reiner Figurenkomposition eingebunden in Landschaftsinseln oder, wie hier, weitläufigen Kompositionen, die er belebt mit vereinzelter Figuren in der Landschaft. Mit großer Intensität sucht Mueller sein Thema Akt in der Natur, seine persönliche Vorstellung mit einfachsten Formen und die Darstellung der weiblichen Körper in vollendeter Anmut zu erreichen. „In seinem Schaffen“, so der Theater- und Kunstkritiker Paul Fechter in einem unveröffentlichten Aufsatz von 1920, „ging es immer und immer wieder von neuem um Sein und Gestalt der Frau: in ihr fand er Eros und Schönheit“. Mit der zwangsläufig einsetzenden Abstrahierung werden porträtähnliche Charakterisierungen der Dargestellten seltener, bis sie zugunsten einer Typisierung weichen.



Otto Mueller, 1919.

„Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken.“



Otto Mueller, Landschaft mit gelben Akten , 1919, Öl auf Jute, Museum of Modern Art, New York.

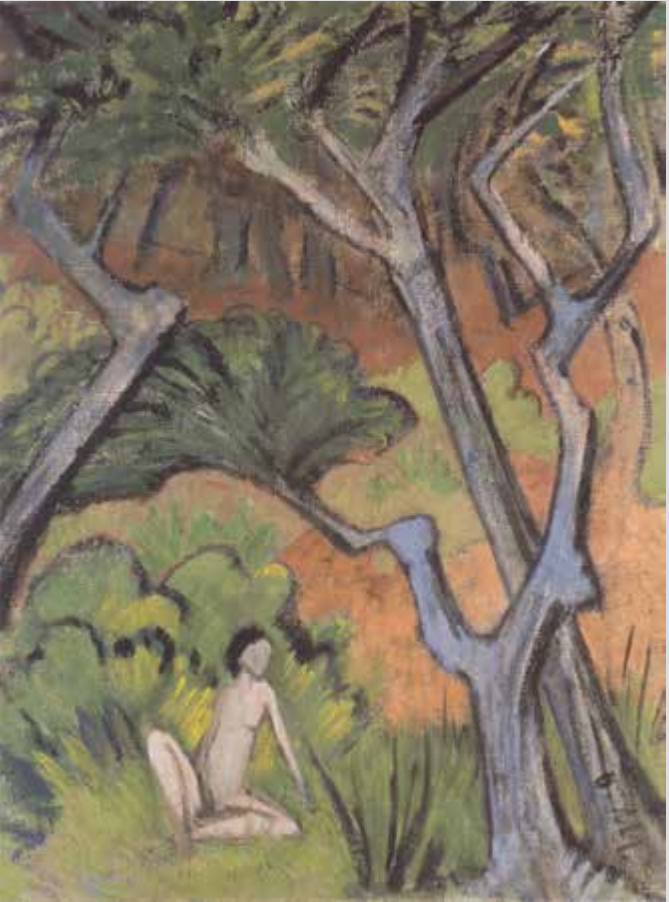
Otto Mueller. Der Akt, die Badende. Paul Cézanne

Otto Muellers intensive Auseinandersetzung mit dem klassischen Thema „Badende“ oder „Mensch in der Landschaft“ lässt unweigerlich vergleichende Gedanken mit Cézanne aufkommen, der dieses Thema zu einem der zentralen Motive in der Kunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gemacht hat. Gerade die oft deutlich gewünschte wie abwägende Verteilung und Verschränkung der Figuren bei Mueller, die gleichgestimmten, wohlklingenden wie durchkomponierten Variationen erinnern in ihrem Aufbau an Cézanne. Jedoch scheint Otto Mueller – dessen Auseinandersetzung mit Cézanne sei hier einmal unterstellt – gegenüber Cézanne eine noch weitere Reduzierung der plastischen Körperbildung vorzunehmen, wie auch eine Vereinfachung der verschiedenen Körpergesten der Sitzenden, Hockenden, Knienden, Stehenden zueinander zu beabsichtigen. Otto Mueller hat sich über dergleichen Gedanken nicht nachweislich geäußert, wie es von ihm überhaupt nur sehr wenige theoretische Niederlegungen gibt. Somit lassen sich nur durch analytische Vergleiche offensichtliche Gemeinsamkeiten mit Vorbildern respektive Zeitgenossen erschließen. Schon früh lässt sich etwa in Muellers Zeichnungen und Arbeiten, die 1908 auf Fehmarn entstehen, eine unmittelbare Reaktion auf Cézanne unterstellen. Dies lässt sich so auch für Ernst Ludwig Kirchner festhalten, der seit dem Sommer 1909 in seinem Schaffen deutlich auf Cézannes Bilderfindungen reagiert. Die Kenntnis der „Badenden“ Cézannes zeigt jedenfalls große Wirkung auf die an den Moritzburger Seen entstandenen Arbeiten der „Brücke“-Künstler in den Sommern 1910 und 1911 und somit indirekt auch wieder auf Otto Mueller. Wie Kirchner und Erich Heckel und die vielen anderen Künstler, die eine wahre Rezeptionsflut auslösen, zieht Mueller die gleichen Erkenntnisse und Schlüsse aus einer Begegnung mit der Malerei des Franzosen. Vor den berühmt gewordenen Motiven Muellers zum Leben der Roma und seine Darstellung von innig verharrenden Liebespaaren sind die Badende in Teichen und Seen oder in freier Natur sich dem Sonnenbad hingebende Mädchen ein herausragendes Thema Otto Muellers. Es gibt unzählige Varianten zu einem scheinbar unerschöpflichen Thema, welches der Künstler 1919 im Vorwort zur ersten Einzelausstellung in der Galerie von Paul Cassirer als Ziel seines Strebens beschreibt, „mit größtmöglicher Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken“.

Junge Nacktheit, schmal und spröde von Wuchs

Die Harmonie zwischen den beiden Mädchen links und rechts des Weges in dieser Dünenlandschaft ist offensichtlich, wie „eine Fuge der schönsten Muße, die jede einzelne Komposition als elementare Gestalt bestimmt“, so der Kunstkritiker Willi Wolfradt 1929 Otto Muellers Bilderwelt charakterisierend. Mit poetischer Prosa hatte Willi Wolfradt diese Mädchen in vergleichbaren Situationen beschrieben und im Ausdruck wunderbar getroffen: „Junge Nacktheit, schmal und spröde von Wuchs und Gebärden kauert lässig im Ufergras waldumschlossener Teiche, eingegangen in die heilige Untätigkeit der Natur“ (Willi Wolfradt, Otto Mueller, in: Die Kunst, Band 59, München 1929, S. 121ff.).

Trotz aller Vereinfachung in der Darstellung des Körpers und dem schnellen, nervösen Zitieren der Landschaft bleibt für Mueller die Proportion das Maß seiner Kompositionen. „Er lebte aus dem Maß und aus der Zahl, aus der Struktur und dem inneren Gehalt“, wie Werner Haftmann über Otto Mueller mit Ernst Ludwig Kirchner vergleichend feststellt, dieser hingegen von „ganz unmittelbaren Expressionen seines so sehr vitalen Formwillens“ existiert. Eine bemerkenswert geschlossene, ausgeglichene Farbgebung und ausgewogenere Komposition bei Figur und Landschaft ist für Mueller schon in seinem frühen Werk festzustellen. Der nackte Mensch in der freien Natur, ob an Fehmarns Küste, in den Böhmisches Wäldern oder an den Moritzburger Teichen, erschien jedenfalls den jungen „Brücke“-Künstlern nicht nur als etwas Selbstverständliches, sondern sie verbanden damit im übertragenen Sinn auch eine Sehnsucht nach paradiesischem Leben, schlicht auch die Verdrängung des Alltäglichen. [MvL]



Otto Mueller, Waldlandschaft mit Akt, 1924, Leimfarbe auf Jute, Aargauer Kunsthaus, Aarau.

Weitere Werke aus der Sammlung William Landmann werden in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023 sowie im Rahmen unserer Online-Only-Auktion vom 15.11. bis 10.12.2023 angeboten.



KARL SCHMIDT-ROTTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Landschaft (Garten). 1919.

Öl auf Leinwand.
Mitte rechts in der Darstellung signiert. 76 x 89 cm (29.9 x 35 in).

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.46 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/N, F)
\$ 420,000 – 630,000

PROVENIENZ

- Das Kunsthaus Herbert Tannenbaum, Mannheim.
- Sammlung William (Dr. Wilhelm) Landmann (1891-1987), Mannheim/Amsterdam/Toronto (in den frühen 1920er Jahren vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Martin Landmann (1923-2021), Vancouver, Kanada (vom Vorgenannten erhalten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Kunsthandlung Alfred Heller, Berlin (wohl 1921, mit dem abgelösten Etikett).
- Stedelijk Museum, Amsterdam (Juli 1939-1946 als Leihgabe aus der Sammlung Landmann).
- European sculpture and painting from the collection of William Landmann, Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto, 18.10.-17.11.1946.
- The Wilhelm Landmann collection, Art Gallery of Ontario, Toronto, Dezember 1948.
- The Schon and Landmann collections, Art Gallery of Ontario, Toronto, 4.-27.3.1949.
- Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist - seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept, Reiß-Museum, Mannheim, 11.9.1994-8.1.1995, Kat.-Nr. 256 (m. Farbbabb. S. 81).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, 1956, S. 264 und S. 290.
- R.H. Hubbard, European Paintings in Canadian Collections II. Modern Schools, Toronto, 1962, S. 118 (S-W Abb. Tafel LVII).
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 707.
- Ausstellungsliste von 1946, 1948, 1949, Archiv der Art Gallery of Ontario, Toronto.

.....
• **Gemälde aus der 2. Hälfte der 1910er Jahre sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von großer Seltenheit: Bisher wurden lediglich sechs Gemälde angeboten (Quelle: artprice.com)**

• **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 Karl Schmidt-Rottluff die Fotografin Emy Frisch**

• **Seit über 100 Jahren Teil derselben Privatsammlung**

• **Im Original-Künstlerrahmen**
.....



Im Original-Künstlerrahmen

Weitere Werke aus der Sammlung William Landmann werden in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023 sowie im Rahmen unserer Online-Only-Auktion vom 15.11. bis 10.12.2023 angeboten.

Neue künstlerische Kraft

Die Sommermonate von Juni bis September 1919 verbringt Schmidt-Rottluff mit der Fotografin Emy Frisch, seit 21. März seine Ehefrau, wie schon während der Kriegsjahre an der Ostsee im Örtchen Hohwacht. Der Künstler malt hier eine Reihe von wichtigen Bildern, so auch das „Selbstporträt mit Hut“ und das Emy-Bildnis als Pendant dazu. Weitere Bilder, die diesen sandigen Boden als Bühne für die Szenerien vorweisen, sind zum Beispiel „Juniabend“, „Frauen am Meer“ oder „Frauen im Grünen“, in denen seine Frau Emy neben einer weiteren Person, etwa der Kunsthistorikerin und Mäzenin Rosa Schapire, im Zentrum des Motivs steht. Aber auch romantische Mondschein- und Küstenlandschaften mit schreitenden und meditierenden Frauen; oder wie hier ganz pur, nur die ausgeglichenen und geschlossenen Formen der Natur, die Weite der Dünen-Landschaft darstellend, die den Himmel mit einschließt und dem Kreatürlichen Platz zum Atmen lässt, Raum zum gedanklichen Verweilen gibt.

„Ich bin ja mit diesem Sommer, der mit einer lastenden Melancholie einen allzu empfänglichen Boden fand, sehr wenig zufrieden. Die ganze Qual der Kriegsjahre wirkte so sehr nach, dass ich mich noch gar nicht davon befreien konnte und mich dabei gegen die Arbeit sehr schwach fühlte. Etwas Vertrauen zur Farbe habe ich wiedergewonnen – das mag auch alles sein“, schreibt Schmidt-Rottluff am 28. August 1919 aus Hohwacht an seinen Freund und Sammler, den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer. (Zit. nach: Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 62.)



Karl Schmidt-Rottluff, Frauen am Meer, 1919, Öl auf Leinwand, Sammlung Wolfgang Wittrock, Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Karl Schmidt-Rottluff, Juniabend, 1919, Öl auf Leinwand, Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Der Gegenstand wird zur malerischen Form

Dieses Bekenntnis verstärkt den melancholischen Anschein, den der Künstler mit dem Blick auf die ihn umgebende Natur an einem hellen Sommertag in harmonischer Farbpalette zum Ausdruck bringt. Komplementäre Kontraste in weichen Abstufungen füllen die Flächen dieses eng gewählten Ausschnitts einer Landschaft unweit der Ostsee. Es herrscht eine Harmonie zwischen den Geraden und Kurven, den Flächen und Körpern der Pflanzen wie nie zuvor. Hier sind die Elemente der Landschaft wirklich zu reinen Zeichen geworden: die reckenden Linien der kargen Baumäste mit auffallendem Blattwerk, die umrandenden Kurven der großblättrigen, blauen Pflanze neben anderem Buschwerk am Rande eines Grünstreifens mit auffallender Zickzack-Binnenzeichnung, der wiederum von einer rustikalen Natursteinmauer begrenzt ist. Schmidt-Rottluff gelingt eine Verzahnung von Aussage und Mittel, die er mit dem Vorrat seiner bildnerischen Mittel konsequent ausbaut, mit jenen Flächenformen in komplementären Farben.



Karl Schmidt-Rottluff, Landschaft mit Kastanienallee, 1919, Holzschnitt, Städel Museum, Frankfurt a. Main. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Seine Erfahrung, die er mit den expressiven Holzschnitten macht, die gegen Ende des Krieges entstehen, ist hier hilfreich: harte Flächen und ihre komplementären Kontraste in Schwarz-Weiß. Was hiervon bleibt, überträgt Schmidt-Rottluff in einen ausdrucksbetonten Flächenstil. Dies gibt Raumtiefe, aufgebaute, an Paul Cézanne erinnernde Landschaftsschichtungen in die Tiefe. Und dennoch ist die Unendlichkeit im Bild endlich geworden, der mit gelblichem Ocker gefärbte Himmel über der Steinmauer ist ‚Wand‘, und seine Farbe bedeutet nicht Ferne, sondern das spiegelnde Licht der Sonne. Das irdische Braun wird gelegentlich auf den Lichtraum projiziert und das ätherische Blau auf der Erde ist rosa.

Der Kunsthistoriker und erste Verfasser eines Catalogue raisonné für Schmidt-Rottluff, Will Grohmann, sieht deutlich, was die französischen „Fauves“ mit einer farbigen Flächen- und Zonenmalerei im übertragenden Sinn propagieren: „Raum kann auch in der Fläche beglichen werden, Farbe nur symbolisch sein, Körper nur plastisch, wenn der Maler sie seinem Entwurf der Welt richtig integriert. Mit dem Entwurf aber wächst die Zahl der Mittel und die Sicherheit ihrer Verzahnung.“ (Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 24)

Die schwarzen Konturen helfen den benachbarten Zonenfarben eine Verbindung herzustellen; sie hat aber weder mit dem Gegenstand noch seiner Projektion zu tun, sondern ist malerische Form, die zwischen Gegenstand und Raum vermittelt, die dingliche Isolierung aufhebt, in die Fläche einbezieht und einen gestuften Bildraum bewirkt. Letzten Endes aber ist der ganze Lauf des Tages mit Morgen und Abend in dieser puren Landschaft beschlossen; eine Erfahrung, die Landschaft und Meer des Nordens lehren, selbst dieser herrliche Tag ist niemals nur Tag. [MvL]



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Morgen am Garder See. 1929.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert (in Ligatur) und datiert. 80,5 x 87,5 cm (31.6 x 34.4 in).

🕒 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.48 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)
\$ 147,000 – 189,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (in den 1970er Jahren erworben).
Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Münchener Neue Secession, Deutsche Kunstausstellung München, Glaspalast, München, 30.5. bis Anfang Oktober 1930, Kat.-Nr. 1820.
· 101. Grosse Frühjahrsausstellung, Kunstverein Hannover, 26.2.-18.4.1933, Kat.-Nr. 275.

LITERATUR

· Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1919-1954, München 2011, S. 403, WVZ-Nr. 1929/6 (m. Abb.).
· Georg Jacob Wolf, Deutsche Kunstausstellung in München, in: Die Kunst für alle, Jg. 45, Heft 11, Aug. 1930, S. 338 (m. SW-Abb.).
· Leo Spik Auktionen, Berlin, 480. Auktion, 6./7.12.1972, S. 23, Los 139 (m. ganzs. SW-Abb., Tafel 45).

Hermann Max Pechsteins gesamtes künstlerisches Schaffen ist ganz besonders eng mit der See und dem maritimen Leben verbunden. Zeit seines Lebens verbringt er vor allem die Sommermonate am Meer. Den kleine Ort Rowe (Rowy) an der Ostsee besucht der Künstler erstmals im Sommer 1927, wird jedoch bis 1933 jedes Jahr dorthin zurückkehren. In den ersten Jahren ist Rowe, wenngleich nicht weit entfernt vom populären Leba, noch recht schwierig zu erreichen, am einfachsten mit dem Kutter und unter der Führung eines Ortskundigen. Über richtige Straßen und selbst über elektrisches Licht verfügt das Örtchen lange Jahre nicht, sodass der Tourismus und damit auch der Auto- und Motorbootverkehr

Hermann Max Pechstein zeichnend in seinem Ruderboot „Plötz“, um 1930.



• **Das letzte Paradies: Zwischen 1927 und 1933 verbringt Pechstein die letzten unbeschwerten Sommer vor den bald folgenden dramatischen politischen Entwicklungen in Rowe im damaligen Pommern**

• **Bereits 1930 erstmals ausgestellt und publiziert**

• **In besonderer Lichtstimmung und frischer, kühler Farbigkeit zeigt Pechstein die frühen Morgenstunden am Seeufer mit der gerade aufgehenden, noch bläulich-kalt schimmernden, auf dem Wasser reflektierenden Sonne**

erst in den 1930er Jahren vermehrt einsetzt. Pechstein genießt die Ruhe und Abgeschiedenheit und kann sich während seiner mehrmonatigen Aufenthalte – fernab der dramatischen politischen Entwicklungen – ganz und gar auf seine Malerei konzentrieren.

1929 bricht Pechstein nach einem ereignisreichen Frühjahr mit einer Ausstellung in der Galerie Victor Hartberg in Berlin sowie Beteiligungen an der Frühjahrs-Ausstellung in der Berliner Secession, in der Akademie der Künste in Berlin, an der Ausstellung des Deutschen Künstlerbunds in Köln sowie an der Ausstellung der Münchener Neuen Secession im Glaspalast am 2. Juli mit seiner Familie erneut nach Rowe auf. In diesem Sommer beschäftigt er sich insbesondere mit dem nahe gelegenen Garder See (Gardno See / Jezioro Gardno) und dem Revekol, einem in diesem flachen Küstenland recht markanten Hügel, sowie mit der Landschaft an der Mündung des Lupow (Lupawa). Die meiste Zeit verbringt er auf dem See, zeichnet, malt und angelt Hechte. Er ist Mitglied der „Wehrfischerei“ in Rowe und zeigt auf dem hier angebotenen Gemälde auch die aus dem See ragenden Holzstangen, an denen die Reusen der Fischer, die sog. „Wehre“, befestigt waren.

In seinen Erinnerungen notiert Pechstein später: „In frühester Morgenstunde, vor Sonnenaufgang war ich bereits mit meinem Boot auf dem See, hielt die Sonnenaufgänge fest und fischte dann.“ (Hermann Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1960, S. 115) In kühler Farbgebung gelingt es Pechstein, den von ihm erlebten atmosphärischen Moment, die friedliche Ruhe, die ganz besondere Lichtstimmung und die frischen Temperaturen der frühen Morgenstunden festzuhalten und für die Betrachter und Betrachterinnen erfahrbar zu machen. [CH]



„Den verflossenen Sommer habe ich wieder oben an der Ostsee verlebt, eine Oase, nichts zu hören und zu lesen von dem widerlichen politischen Getriebe, welches sich jetzt in Deutschland breit macht, und die Jugend verdirbt.“

Hermann Max Pechstein, 1930, zit. nach: Aya Soika, Werkverzeichnis, Bd. II, S. 80.

56

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Vor gelbem Tuch 1908 / Schiffe im Kanal 1912.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der bemalten Leinwand signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert (leicht verblichen), datiert und betitelt. 71 x 79,5 cm (27,9 x 31,2 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ **400.000 – 600.000** (R/D, F)
\$ 420,000 – 630,000

- PROVENIENZ
- Kunsthandel Hanns Krenz, Berlin.
 - Herbert Kurz, Wolframs-Eschenbach (wohl vom Vorgenannten nach 1948 erworben).
 - Sammlung Wolfgang und Else Ketterer, Stuttgart (1959 erworben).
 - Privatsammlung Else Ketterer (seit 1965).
 - Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

- AUSSTELLUNG
- Brücke, Galerie Fritz Gurlitt, Berlin, 2.4.-27.4.1912.
 - Brücke, Kunstverein Frankfurt a. Main, 1912.
 - Brücke, Galerie Cometer, Hamburg, ab 20.8.1912.
 - Erich Heckel, Rheinischer Kunstsalon, Köln, Januar 1914, Nr. 14.
 - Erich Heckel. Zur Vollendung des achten Lebensjahrzehntes, Museum Folkwang, Essen, 2.11.1963-5.1.1964; Kunsthalle Hamburg, 1964, Nr. 18.
 - L'Espressionismo. Pittura, scultura, architettura, Palazzo Strozzi, Florenz, Mai/Juni 1964, Kat.-Nr. 127.
 - Painters of the Brücke, Tate Gallery, London, 30.10.-6.12.1964, Nr. 14.
 - Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus, Musée National d'Art Moderne, Paris / Haus der Kunst, München, 15.1.-15.5.1966, Nr. 158 (m. Abb. S. 225).

- LITERATUR
- Andreas Hüneke, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. I (1904-1918), München 2017, S. 177. WVZ-Nr. 1912-25 (m. Abb.) und die Rückseite 1908-44 (m. Abb.).

Das hier angebotene Heckel-Gemälde in der Gurlitt-Ausstellung, Berlin 1912.
© Nachlass Erich Heckel



• **Ein Rarissimum: in Qualität und Farbe gleichwertige Vorder- und Rückseite**

• **Jeweils aus der besten „Brücke“-Zeit**

• **Bedeutende Ausstellungshistorie**

• **Bereits 1912 bei Gurlitt ausgestellt**

• **1964 gezeigt in der berühmten Ausstellung „Painters of the Brücke“ in der Tate Gallery, London**

• **Erstmals seit 60 Jahren wieder öffentlich gezeigt**

Verso



Erich Heckels Landschaften sind auch immer Stimmungsbilder mit hoher Strahlkraft. Im Sommer 1912 reist er mit Siddi nach Hiddensee, wo die beiden E. L. Kirchner treffen werden. Wohl auf dieser Reise besuchen sie Stralsund, die älteste Hafenstadt Pommerns. Heckel zeigt, wie die hereinbrechende Nacht sich in Himmel und Wasser spiegelt, dazwischen leuchten Gebäude und als wegweisender Pfad die orange Kaimauer. Die Schritte des Dahineilenden sind im Bild hörbar. Erich Heckel wählt eine Farbpalette, die in frühere „Brücke“-Jahre verweist. Blau, Orange, Gelb und Grün sind flächig verarbeitet, im Wasser reflektieren die Gebäude und Masten, grün-blaue Wolken ziehen über die Szene. In dem kraftvollen, intensiven Stimmungsbild ist die Farbigkeit der „Brücke“-Jahre um 1908 in dichter, beruhigter Form eingesetzt. So ist es nicht verwunderlich, dass das Gemälde schon im Entstehungsjahr bei Fritz Gurlitt in der „Brücke“-Ausstellung zu sehen ist, anschließend wird es in Frankfurt am Main und in Hamburg bei Cometer gezeigt. Zwei Jahre später ist es in der Einzelausstellung Heckels im Rheinischen Kunstsalon in Köln zu sehen. Der Ausstellungsreigen setzt sich in den 1960er Jahren fort: Unter anderem wird das Gemälde auf maßgeblichen Ausstellungen zum deutschen Expressionismus in Florenz und der Tate Gallery in London gezeigt.

Nicht zuletzt verdient das Gemälde besondere Aufmerksamkeit, da es verso eine Preziose trägt: „Vor gelbem Tuch“ aus dem Jahr 1908. Zwei Figuren, eine unbekleidet, eine in blauem Gewand, sitzen vor einem gelben, weit aufgespannten Tuch oder Zelt. Erich Heckel hat immer wieder bemalte Leinwände zu einem späteren Zeitpunkt umgedreht und neu bemalt. Ein Grund dafür liegt sicherlich in der finanziellen Notwendigkeit, Leinwand zu sparen. So auch „Vor gelbem Tuch“, das er bezeichnenderweise jedoch nicht – wie andere gewendete Leinwände – weiß überstrichen hat. „Inwiefern die heute auf Rückseiten befindlichen Bildnisse als Fehlversuche einzustufen sind, ist im Falle Heckels äußerst umstritten und sicher für jedes dieser Werke gesondert zu beurteilen. Bestes Beispiel hierfür ist sicherlich das 1955 freigelegte Bildnis des ‚Schlafenden Pechstein‘ von 1910, das heute als eines der Hauptwerke des frühen deutschen Expressionismus gilt.“ (Caroline v. Saint-George, Einblick in die Maltechnik Heckels, in: A. Hünecke, E. Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, München 2017) So vereinen sich in „Vor gelbem Tuch“ von 1908 und „Schiffe im Kanal“ von 1912 zwei in Qualität und Farbe gleichwertige Vorder- und Rückseiten aus der jeweils besten „Brücke“-Zeit auf einer Leinwand. [EH]

57

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Alphütten und Tinzenhorn. 1919/20.

Öl auf Jute und Baumwolle.
Verso auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel mit der Bezeichnung
„Da / Aa 11“. 88,5 x 120,5 cm (34.8 x 47.4 in).
⚡ **Aufrufzeit:** 08.12.2023 – ca. 18.52 h ± 20 Min.
€ 600.000 – 800.000 (R/D)
\$ 630.000 – 840.000

PROVENIENZ
· Nachlass des Künstlers (verso mit dem Nachlassstempel).
· Ernesto Blohm, Caracas (1954 durch Georg Schmidt, Basel, vom Vorgenannten erworben, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG
· Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde und Graphik aus der Davoser Zeit, Kunsthaus Chur, 19.7.-19.-9.1953, Kat.-Nr. 9 (hier betitelt: Blaue Alphütte vor rosa Bergen).
· Expresionismo en alemania, Asociacion cultural Humboldt, Fundacion Eugenio Mendoza, November/Dezember 1959, Kat.-Nr. 29.
· Ernst Ludwig Kirchner aus Privatbesitz, Richard Kaselowsky-Haus, Bielefeld [1969], Kat.-Nr. 15.
· E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. Main, 6.2.-29.3.1970, Kat.-Nr. 48, Farbtaf. 11.
· Ernst Ludwig Kirchner. Privatsammlung, Galerie Günther Franke, München, 5.5.-Anfang Juni 1970, Kat.-Nr. 3, Farbabb. S. 43.
· Farbenmensch Kirchner, Pinakothek der Moderne, München, 22.5.-31.8.2014, Kat.-Nr. 18, Farbabb. S. 148.
· Dauerleihgabe Bayerische Staatsgemäldesammlungen / Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne (2014-2023).

LITERATUR
· Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, Cambridge (MA) 1968 (engl. Ed.), WVZ-Nr. 601 S. 353.
· Ernst Ludwig Kirchner, Fotoalbum III Foto 318.
· E. L. Kirchner. Dokumente, Fotos, Schriften, Briefe, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Aschaffenburg u. .a., Aschaffenburg 1980, Abb. S. 182.
· Heide Skowranek, Patrick Dietemann, Christoph Kreket und Heike Stege, „Einfacher und doch leuchtender“ – Kirchners Farben, in: Farbenmensch Kirchner, Ausst.-Kat. Pinakothek der Moderne München, Berlin 2014, S. 127-141, Abb. S. 139 u. Farbabb. 11.



Im Original-Künstlerrahmen.

• **Nach seinem psychischen Zusammenbruch verhel-fen ihm die magischen Naturphänomene und die friedliche Bergwelt zu seiner Genesung und neuer malerischer Kraft**

• **Mit einer gewaltigen Farbpalette fängt Kirchner den flüchtigen Moment der glühenden Bergwelt ein**

• **Auf der Staffalp entstehen die bedeutendsten Werke seines „neuen“ Lebens**

• **Seit über 70 Jahren in ein und derselben Privat-sammlung**

• **Seit der Ausstellung „Farbenmensch Kirchner“ Dauerleihgabe in der Pinakothek der Moderne, München**

• **In seltenem Original-Künstlerrahmen**

Auf dem Weg nach Davos

Am 19. Januar 1917 erreicht Ernst Ludwig Kirchner von Berlin kommend zum ersten Mal das Hochplateau; trotz zweier Aufenthalte im Sana-torium in Königstein unter der Betreuung von Oskar Kohnstamm bleibt Kirchner seelisch und körperlich angegriffen, sein Gesundheitszustand ist lebensbedrohend. „Ich habe immer den Eindruck eines blutigen Karnevals. Wie soll das alles enden? Man fühlt, dass die Entscheidung in der Luft liegt, und alles geht drunter und drüber. Wie die Kokotten, die ich malte, ist man jetzt selbst. Hingewischt, beim nächsten Male weg. [...] Der Wahnwitz des Krieges ist unglaublich. [...] Vielleicht gelingt es mir doch Herr zu werden über die Dinge. Neu anfangen [...]“, schreibt Kirchner an seinen Vertrauten und Verfasser seines Werkverzeichnis-ses für die Druckgrafik, Gustav Schiefler, am 12. November 1916 nach Hamburg (zit. nach: Ernst Ludwig Kirchner Gustav Schiefler. Briefwech-sel 1910-1935/38, hrsg. von Wolfgang Henze, Stuttgart und Basel 1990, Nr. 65, S. 83).





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

Das Leben in den Bergen

Er trifft am 8. Mai 1917 das zweite Mal in Davos ein, um, wie er an den befreundeten Architekten und Designer Henry van de Velde bemerkt, „meine Kur zu vervollständigen“. Den Sommer über wohnt Kirchner mit einer Krankenschwester in der „Rüesch-Hütte“ auf der Stafelalp oberhalb von Frauenkirch. Obwohl er zeitweise unter Lähmungen leidet und seine Briefe nicht selbst schreiben kann, entstehen Landschaften und Bildnisdarstellungen von seiner neuen Lebensumgebung, geprägt von einer ungebrochenen, elementar kämpferischen Kraft. Und dennoch leidet Kirchner weiter unter alptraumartigen Ängsten; er kommt nicht zur Ruhe. Henry van de Velde kann Kirchner nach einem Besuch auf der Stafelalp überreden, sich dem Psychiater und Psychoanalytiker Ludwig Binswanger anzuvertrauen. Ab Mitte September 1917 verbringt Kirchner zehn Monate im Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen am Bodensee. Von seinem Sanatoriumsaufenthalt in Kreuzlingen kehrt Kirchner also im Juli 1918 nach Davos zurück und bewohnt die ihm von Martin Schmid überlassene Hütte auf der Stafelalp; erst Ende September 1918 zieht Kirchner in ein winterfestes Bauernhaus, welches ihm die Familie Müller aus der Hofgruppe „In den Lärchen“ oberhalb der „Längmatte“ in Frauenkirch zur Verfügung stellt. Kirchner identifiziert sich mit seiner direkten Umgebung, lebt im Grunde wie die Sennbauern und Hirten mit den Tieren auf der Alm; er fotografiert die Landschaft, fotografiert seine Mitmenschen, die ihm neugierig und wohlwollend begegnen: dem Sonderling aus Berlin. Er wird dort bleiben und sich einrichten, ein Atelier aufbauen, peu à peu seine in Berlin verbliebenen Bilder herholen und gemeinsam mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling nach Davos übersiedeln. Die neue Umgebung nimmt vehementen Einfluss auf das Leben und das Werk des Künstlers. Er scheint die gesuchte Ruhe für sich zurückzugewinnen, die den Künstler bewegende und großartige ‚Porträts‘ dieser atemberaubenden Berglandschaft malen lässt: „Stafelalp bei Mondschein“ (Museum am Ostwall, Dortmund), „Rückkehr der Tiere, Stafelalp“, 1919 (Kunstmuseum Basel), und auch die „Alphütten und Tinzenhorn“ hier sind die Titel der neuen Motive. Kirchner verehrt die Landschaft, huldigt dem entbehrenden Leben der Bauern mit ihren Tieren, die ihren Hirten folgen auf dem steilen Weg von der Alp zurück ins Dorf: eine betörende Inszenierung voll wunderbarer Farbkontraste. Mit dem Triptychon „Alpleben“ (Kirchner Museum, Davos) würdigt er das Leben und den Alltag der Bauern in dieser Umgebung, die ihn, den seelisch Zerrissenen, wieder erdet. Am 5. Juli 1919 schreibt er an van de Velde: „Ich bin sehr froh und glücklich hier zu sein und zu bleiben. Hier kann ich wenigstens in den guten Tagen etwas arbeiten und ruhig unter diesen einfachen und guten Menschen sein. Ich habe mir hier in der Einsamkeit den Weg erkämpft, der mir eine Fortexistenz bei diesen Leiden ermöglicht. Meine Zeiten des Zirkus, der Kokotten und der Gesellschaft sind vorbei [...]“ (Kirchner an Henry van de Velde, zit. nach: Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Zürich 2014, Brief Nr. 755).



Stafelalp, 1919.

So wie Kirchner in Dresden die Stadt, das Atelier, die Moritzburger Weiher zum Thema seiner Kunst macht, in Berlin sein Augenmerk auf das Nachtleben in den Straßen, in den Varietés richtet, so gewinnt er seinem neuen Zuhause viele künstlerische Facetten ab, ersetzt etwa der „herrliche Spaziergang am Nachmittag fast bis auf die Kummeralp“ (Lothar Grisebach/Lucius Grisebach (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Davoser Tagebuch, Ostfildern-Ruit 1997, S. 36) sein unruhiges Flanieren über die Berliner Plätze.

Die Umstellung fällt ihm schwer: „das unmittelbare Leben ohne künstliche Stilisierung in einen Teppich zu bringen und doch das Leben mit dabei zu haben. Ich muss es doch immer und immer wieder versuchen. Ich fange ganz farbig an mit Farbflächen, dann kommt erst die Zeichnung hinzu, so gelangen meine letzten Berliner Bilder. Aber ich muss viel mehr zeichnen nebenbei, so wie ich damals es tat. Nur, wer nimmt mir die schreckliche Krankheit, die immer und immer kommt und mich herauswirft? Am ganzen Nachmittag und die böse Nacht. Wer nimmt sie mir? Ich gebe alles drum. [...] Jedenfalls keine Kraft für die grosse Leinwand mehr vorhanden. [...] Violett zu malen, reizt mich jetzt ungeheuer [...]. Violett, Rot, Grün malen zu können“, hält er in seinem Tagebuch fest (ebd., S. 31). So wird das Alpleben auf der Stafelalp wie einst in Berlin die Straßenszenen zum zentralen Thema Kirchners in den ersten Jahren seines ‚neuen‘ Lebens in Davos und auf den Almen in den umliegenden Bergen.



Ernst Ludwig Kirchner, Stafelalp bei Mondschein, 1919, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



Ernst Ludwig Kirchner, Haus auf der Stafel, 1918/19, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.

Beeindruckt von der im Schatten liegenden Natur, schildert Kirchner die steil ansteigende Alm mit der „Alphütten“ seinen Blick auf die sanft hügeligen, von groben Felssteinen durchwebten Wiesen mit der vom Wetter gezeichneten Holz der Hütte im Abendlicht, zeichnet den schmalen Weg entlang des Hangs hinauf auf das nahe Plateau, wo weitere Hütten stehen, vorbei an einem von kaltem, fließendem Wasser gespeisten Brunnen. Das Licht des schattigen Abends legt sich über die Alm, lässt das Holz der Hütte in violetten, kobaltblauen und rosa Tönen leuchten, gibt dem Grün der Wälder und hügeligen Wiesen Kontur. Von dem untergehenden Sonnenlicht strahlend beleuchtet die Bergkulisse ‚Altein‘ auf der anderen Seite des Tales mit dem allpräsenten, markanten Tinzenhorn im Abendlicht der Sonne. Die Abendstimmung wird getragen von Kirchners noch ein wenig an Berlin erinnernder Farbpalette, die starken Kontraste zwischen Blau, Rosa, leuchtendem Gelb, dunklem bis schwarzem Grün. Bisweilen ahnt man noch den für die Berliner Zeit nervösen, systematisch gesetzten Pinselstrich, den Kirchner immer mehr zur Fläche zwingt und damit die Details der Natur zusammenzieht. Man spürt Kirchners Ringen, die Faszination für die neue Bergwelt in Malerei umzusetzen, aber auch mit seiner Pinselschrift die Natur neu zu ‚erfinden‘. Ihm, Kirchner, werden die Bergbewohner zu Freunden, die er fotografiert, deren Lebensraum er in den frühen Davoser Landschaftsbildern ein erlebtes Gedenken setzt.

Auch fotografiert Kirchner die Stafelalp im Blick von seiner Sommerhütte und übernimmt die Motive für seine Sicht auf das Bergdorf. Wie in den Gemälden, die noch in Berlin oder auf Fehmarn entstehen, entwickelt Kirchner mit deutlichen Farbverschiebungen und komprimierenden Perspektivsprüngen auch für die ersten Davoser Landschaften die ihm eigene Dynamik, die den Insel- und Berliner Stadt-Expressionismus auf den Expressionismus in den Bergen überträgt: das köstliche Lila, das intensive Kobaltblau, der Kontrast von Blau, Grün und Rosa. Kirchner entwickelt zusehends seinen Davoser Stil und entfernt sich immer weiter vom ursprünglichen „Großstadtexpressionismus“ der Dresdner und Berliner Zeit.

Ein künstlerischer Umbruch

Mit der Stabilisierung seiner Gesundheit und Festigung der Lebensverhältnisse beruhigt sich auch sein seelischer Zustand. Das unmittelbare Erlebnis der Berge soll von nun an im Mittelpunkt seiner Kunst stehen. Der Eindruck der Schweizer Alpen führt bei Kirchner nicht nur zu seelischer Stabilisierung, sondern auch zu erneuter Kreativität. Kirchner ist sich dieser positiven Wirkung seiner neuen Umgebung vollkommen bewusst, wenn er 1919 konstatiert: „Der gute van de Velde schrieb mir heute, ich solle doch lieber wieder ins moderne Leben zurück. [...] Das ist für mich ausgeschlossen. [...] Ich habe hier ein reiches Feld für meine schöpferische Tätigkeit, dass ich es gesund kaum bewältigen könnte, geschweige denn heute. Die Welt in ihren Reizen ist überall gleich, nur die äußeren Formen sind andere. Und hier lernt man tiefer sehen und weiter eindringen als in dem sogenannten ‚modernen‘ Leben, das meist trotz seiner reichen äußeren Form so sehr viel oberflächlicher ist.“ (zit. nach: Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Köln 1995, S. 153).

Die Ruhe der Szenerie, die Kirchner in „Alphütten und Tinzenhorn“ eingefangen hat, wird durch die leuchtend-expressive Farbigkeit, den energischen Duktus und die überspitzt wiedergegebene Architektur der Berghütte und der sie umgebenden Almwiesen durchbrochen. In dieser Balance zwischen Ruhe und Aufgewühltheit erscheint die dargestellte Szenerie zu einem eindrucksvollen Psychogramm gesteigert. [MvL]



Ernst Ludwig Kirchner, Tinzenhorn – Zügenschlucht bei Monstein, 1919/20, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum Davos.



ALFONS WALDE

1891 Oberndorf – 1958 Kitzbühel

Kitzbühel im Winter. 1925.

Öl auf Papier auf Karton.
Signiert unten links. Verso mit zwei Künstleretiketten, eines handschriftlich betitelt „Kitzbühel“ und datiert. 44,5 x 56 cm (17,5 x 22 in). [EH]
Das Gemälde ist im Archiv Alfons Walde unter der Nummer D-LA-543 registriert.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18,54 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)
\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Tirol.
- Privatsammlung Österreich.



Kitzbühel, um 1910, Foto: Franz Reisch, Heimatmuseum Kitzbühel.

Alfons Walde ist der beste Botschafter seiner Heimat Tirol, mit ihrer überwältigend schönen Berglandschaft rund um den legendären Wander- und Skiort Kitzbühel. Seine Bilder tragen einiges zu dem Image Tirols als Vorzeige-Berglandschaft bei. Der malerisch festgehaltene Traum der imposanten winterlichen Bergwelt mit dem weiten Blick über die verschneiten Gipfel und dem glasklaren, luzide blauen Himmel lässt den Blick verweilen und die klare Bergluft spüren. Alfons Walde

• **Alfons Walde fängt die überwältigend schöne Berglandschaft mit dem Blick über Kitzbühel ein**

• **Vor allem seine winterlichen Ansichten der Kitzbüheler Berge sind besonders gesucht**

• **Gemälde von Alfons Walde befinden sich u. a. in der Albertina und der Sammlung Leopold in Wien**

ist nahe Kitzbühel geboren und dort aufgewachsen. 1910-1914 besucht er die Technische Hochschule in Wien, wird Architekt. Schon früh hat er zu malen begonnen, so verwundert es nicht, dass er in Wien auch Egon Schiele und Gustav Klimt kennenlernt. Sein Lebenswerk besteht nicht nur aus dem malerischen Œuvre, auch sein Wirken als Architekt hat besonders Kitzbühel maßgeblich geprägt. So ist die Hahnenkamm-Bergbahn und das zugehörige Berghaus 1929 von ihm errichtet worden, als Baureferent der Stadt Kitzbühel hat er das Ortsbild maßgeblich mitbestimmt.

Diese ursprüngliche Ausbildung zum Architekten hat Walde zu einem Malstil finden lassen, der in der Gestaltung von kompaktem Formen- gut und klaren Umrissen verbunden mit einer formalen Gliederung der Bildfläche das Architektonische in den Kompositionen betont. Er meistert die Herausforderung, die räumliche Dimension der Gebirgs- welt einzufangen und zur Wirkung zu bringen und die Präsenz der Stadtarchitektur in diesem Umfeld zu veranschaulichen. Dieses schafft Walde bereits mit wenigen Farben und Farbwerten, denen er mit seinem groben Pinselduktus eine vibrierende Intensität verleiht. Markant für Waldes Malstil ist die pastose und trockene Mal- weise, die es ihm ermöglicht, immer wieder neue lebendige Nuan- cierungen von Lichtwerten zu kreieren. Vor allem die teils hart gegeneinandergesetzten Licht- und Schattenwerte machen das Be- sondere in der Bildsprache des Künstlers aus. [EH]



ARNULF RAINER

1929 Baden bei Wien – lebt und arbeitet in Wien

Übermalung. 1957/1962.

Öl auf Hartfaserplatte, in Orig.-Küstlerrahmen.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert „1957“ sowie bezeichnet „(korrigiert 1962)“. Mit Rahmen: 112 x 67 cm (44 x 26.3 in). [AR]

Wir danken dem Studio Rainer für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18.56 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 84,000 – 126,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Süddeutschland (1988 von Vorgenanntem erworben).

AUSSTELLUNG

- Arnulf Rainer. abgrundtiefe – perspektiefe. Retrospektive 1947-1997, Kunsthalle Krems, Stift Dürnstein, 10.5.-24.8.1997 (m. Farbabb. S. 100).

„Ideal für mich ist das ganz dunkle Bild, voll von einem überwältigenden Schweigen.“

Arnulf Rainer.

Arnulf Rainer ist für den Aufbruch der österreichischen Avantgarde nach 1945 sicherlich der wichtigste Künstler. Bei seiner ersten Reise nach Paris im Jahr 1950 gemeinsam mit Maria Lassnig, die er 1948 in Klagenfurt kennenlernt, trifft Rainer auf den Dichter, Schriftsteller und wichtigsten Theoretiker des Surrealismus, André Breton. Unter dem Eindruck der gestischen Malerei eines Jean Paul Riopelle und Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze), diese lernt er ebenfalls 1950 in Paris kennen, wendet sich Rainer von der bis dato seine Kunst bestimmenden Idee des Surrealismus ab und geht zu abstrakten Mikrostrukturen über. Um 1953 entstehen die ersten „Übermalungen“, die zweifellos zu den bedeutendsten genuinen, aber auch kontrovers diskutierten zeitgenössischen Beiträgen zur Kunst nach 1945 gehören.

Auf der Suche nach einer Antwort auf die allgemeine Frage, welchen Weg die Malerei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überhaupt noch gehen könne, hält Rainer für sich fest, dass es zunächst notwendig ist, im Sinne der Surrealisten ins Unbewusste einzutauchen. Dann müsse, um dem Neuanfang eine Chance zu geben, ein Auflösungszustand eingeleitet werden, der – wie Rainer es formuliert – in einer „Tabula rasa“ endet, den sogenannten „Auflösungen“. Diese aufgelösten, atomisierten Formen geben ihm sodann die Möglichkeit, wieder neu zu beginnen, wieder zugedeckt und ausgelöscht zu werden. Ab Mitte der 1950er Jahre entstehen neben „Proportionen“ und „Blindzeichnungen“ Rainers erste schwarze Bilder wie unser Werk „Übermalung“, das er ebenso wie viele seiner Werke damals immer wieder überarbeitet: „Ich wollte das ausgebreitete Dunkel, das fast verschlossene schwarze Bild. Entexpressionierung, permanente Verhüllung, kontemplative Ruhe sind die Prinzipien meiner Arbeiten zwischen 1953 und 1965“, so der Künstler. Das

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

Schwarz-in-Schwarz erhält so diese faszinierende, kontrastvolle haptische Struktur. Jahre später, 1978, erinnert sich Arnulf Rainer seiner Methode und Herangehensweise: „Meine Übermalungen vollziehen sich, wie schon betont, langsam, stetig, bedächtig. Der große Aufwand einer Zumalung ist in lauter kleine, allmähliche Schritte zerlegt, die jahrelang andauern. Als ich 1954 damit anfang, fremde und eigene Bilder zuzustreichen, wußte ich selbst nicht, daß sich ein 99prozentiges Schwarzfeld als Bildform ergeben kann [...]. Es war kein Konzept, sondern Schritt für Schritt machend ergab sich die Richtung. Antrieb war das dauernde Ungenügen mit der jeweiligen Schwarzform, [...]“ (Arnulf Rainer, in: Reste. Remnants, Stuttgart/London 1978)

„Übermalung“ ist eine so typische wie großartige Übermalung aus der Mitte der 1950er Jahre, in der die schwarze Monochromie nahezu die gesamte Bildfläche bedeckt; lediglich in der oberen linken Ecke lässt der Künstler das zarte, nahezu erotische Rosa des Untergrundes im provozierenden Kontrast zu dem tiefsten Schwarz hervorscheinen. Durch die Materialität der Farbe, die hier Schicht für Schicht mit gestischen Pinselstrichen auf die Hartfaserplatte gesetzt ist, erschafft Rainer nicht zuletzt mit den wenigen Verlaufsspuren eine geheimnisvolle Binnenstruktur, einen einheitlichen Bildraum. Der Betrachter begreift das Bedecken, das Zudecken der Leinwand mit Farbe als zeitlichen Prozess. Rainer rückt den Faktor Zeit durch seine Übermalungen ins Bewusstsein. Zum einen löscht er das vorher Gewesene in überwiegender Fläche aus, zum anderen steigert er die Vorstellung der hinter der Farbe liegenden möglichen Fülle ins Unermessliche. Mit seinen „Übermalungen“ oder auch „Zumalungen“ zählt Arnulf Rainer damals wie heute zu den wichtigsten und immer noch umstrittensten Künstlern Österreichs. [MvL]



YVES KLEIN

1928 Nizza – 1962 Paris

Peinture d’eau et de feu (F133). 1961.

Mischtechnik. Rauch auf Karton, auf Holz aufgezogen. In der Original-Künstlerleiste.
Verso signiert und bezeichnet „le monochrome“, datiert und betitelt „Peinture d’eau et de feu“ sowie mit Richtungspfeilen.
42 x 23 cm (16,5 x 9 in).

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Rotraut Klein-Moquay vom 28. August 2005. Die Arbeit ist in den Archives Yves Klein, Paris, unter der Nummer „F 133“ verzeichnet.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 18,58 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/N, F)
\$ 105,000 – 157,000

PROVENIENZ

- The Major Gallery, London.
- Galerie Bo Franzen, Paris.
- Galerie Gmurzynska, Zürich.
- Firmensammlung Ahlers AG, Herford
(seit 2006, direkt vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Yves Klein. Aus der Sammlung der Ahlers AG, Modewagener, Baden-Baden, 10.-24.3.2007.
- „Nouveau Réalisme“, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 28.3.-2.7.2007.
- „Nouveau Réalisme“. Revolution des Alltäglichen, Sprengel Museum, Hannover, 9.9.2007-27.1.2008, Kat.-Nr. 66, S. 130 (Abb.) u. 323.
- „Nouveau Réalisme“, Kunsthalle Krems, Krems-Stein, 21.11.2010-20.2.2011 (o. Kat.).
- ZERO und „Nouveau Réalisme“. Die Befragung der Wirklichkeit, Stiftung Ahlers Pro Arte, Hannover, 26.2.-26.6.2016, Kat. S. 78 (Abb.).
- Facing the Future. Art in Europe 1945-1968, ZKM Karlsruhe, 21.10.2016-29.1.2017 (o. Abb.).

Yves Klein bei der Entstehung eines Peinture de feu bei Gaz de France, Saint-Denis/Frankreich. © The Estate of Yves Klein / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



• **Auf der Suche nach der Befreiung vom materiellen Bild schafft Klein ein übernatürliches Werk, entstanden aus Feuer und Wasser**

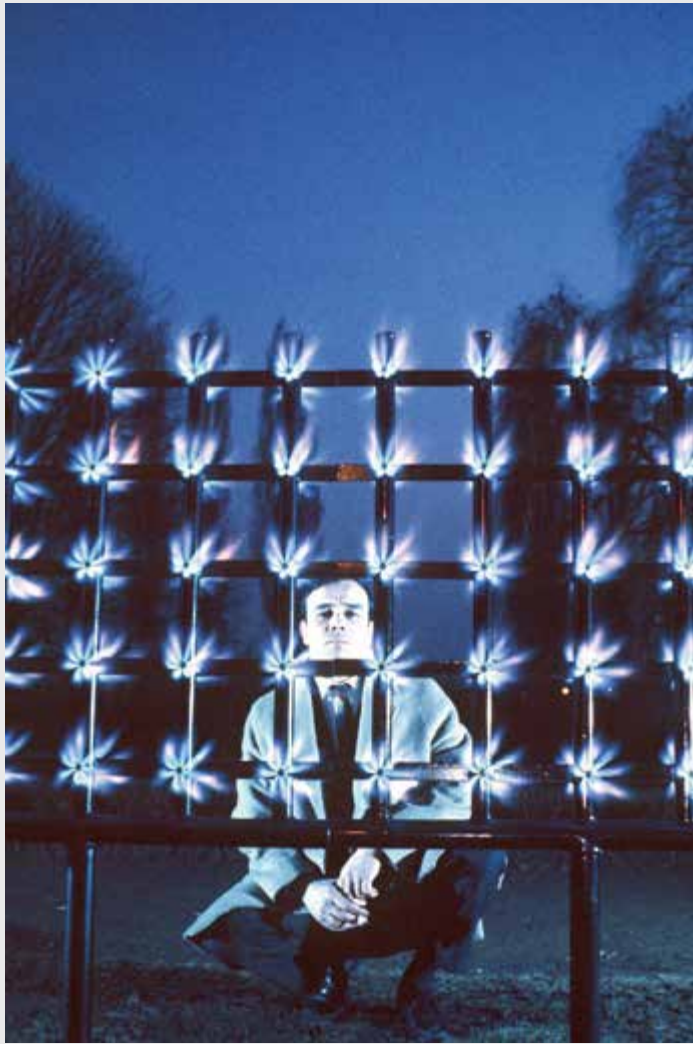
• **Aus der Werkserie der Feuerbilder, die kurz vor seinem frühen Tod entsteht**

• **Im Entstehungsjahr findet die legendäre Ausstellung „Yves Klein, Monochrome und Feuer“ im Museum Haus Lange, Krefeld, statt**

• **Vergleichbare Feuerbilder befinden sich in den Sammlungen internationaler Museen, darunter das Centre Pompidou, Paris, das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, und die Hamburger Kunsthalle**



Die zwischen 1961 und 1962 entstandenen Feuerbilder, die der Kritiker Pierre Restany als „die synthetische Blüte von Yves Kleins Kosmogonie“ bezeichnete, gelten mithin als die Werke, mit denen Yves Kleins ‚Apotheose‘ als Künstler besiegelt wurde (P. Restany, Yves Klein: Fire at the Heart of the Void, Putnam 2005, S. 1). Die Feuerbilder sollen Unsichtbares sichtbar machen. Der Kern seines künstlerischen Schaffens ist die Suche nach dem immateriellen Bild, das über die greifbare Körperlichkeit und damit über die Wirklichkeit hinausgeht. Das Element Feuer erscheint ihm hierfür das perfekte Medium zu sein.



Yves Kleins Feuerwand für die Ausstellung „Monochrome und Feuer“ im Museum Haus Lange, Krefeld, 1961. © The Estate of Yves Klein / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Der Ursprung der Feuerbilder geht auf die im Januar und Februar 1961 im Museum gezeigte Ausstellung „Yves Klein: Monochrome und Feuer“ im Museum Haus Lange in Krefeld zurück. Diese war die erste und letzte museale Retrospektive zu Lebzeiten des Künstlers. Hier präsentiert Klein erstmals seine Feuerbilder und Feuerfontänen. Die legendäre Feuerwand, bestehend aus 50 Bunsenbrennerdüsen, wird in einer spektakulären Aktion am Abend der Ausstellungseröffnung entzündet, auch eine Feuerfontäne wird entbrannt. Mithilfe der Feuerwand und der Feuersäulen fertigt er mehrere Feuerbilder, in dem er Papier oder Karton in die Flammen hält. Anschließend an die Ausstellung beginnt der Künstler weiter mit dem Element Feuer zu experimentieren. Eine bemerkenswerte Zusammenarbeit zwischen Kunst und Industrie beginnt, die es ihm ermöglicht, seine kreative Vision auf ein neues Niveau zu heben.

Im Testzentrum des französischen Gasversorgungsunternehmens Gaz de France kann Klein mit riesigen Brennern und einer schwedischen Presspappe, die auf ihre Widerstandsfähigkeit hin behandelt worden ist, seine Technik verfeinern und eine größere Kontrolle über den Verbrennungsprozess erlangen. Unter der Aufsicht von Feuerwehrleuten ‚malt‘ Klein seine Werke mit einem Flammenwerfer und findet so eine weitere immaterielle Quelle, die ihm als neuartiger Pinsel dient. Die Kontrolle über diesen zerstörerischen Prozess ermöglicht es Klein, fesselnd schöne Werke zu schaffen, die die emblematischen und kosmologischen Assoziationen von Feuer einbinden. „Peinture d’eau et de feu“ (F133)“ ist ein bemerkenswertes Beispiel, wie die zerstörerische Kraft des Feuers zur Quelle kreativen, schöpferischen Potenzials wird. Die mystisch schimmernde matte Oberfläche erscheint in einem tiefen Bernsteinton, über die sich zwei ätherische Rauchsäulen ziehen. Die reinen Feuerbilder, wie das hier angebotene, können am besten die Ursprünglichkeit seiner Feueraktionen bekunden. Nach der Krefelder Ausstellung, die einen Höhepunkt in Kleins Karriere bildet, kreiert Klein insgesamt mehr als 150 Feuerbilder. Neben den monochromen Bildern sind die Feuerbilder das zentrale Thema seiner letzter Schaffensphase. [SM]

„Das Feuer bezaubert mich, denn es stellt für mich das Andenken an die Natur dar. Das Feuer kann sich widersprechen, es ist also ein universales Prinzip des Ausdrucks. Es bedeutet Gerechtigkeit und Gewaltsamkeit, Milde und Folter, es ist eine menschlich soziale Erscheinung im wilden und reinen Zustand.“

Yves Klein, zit. nach: Paul Wember, Werkverzeichnis, Köln 1969, S. 37.

Weitere Werke aus der Ahlers Collection werden in unserem Contemporary Art Day Sale am Freitag, den 8. Dezember, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 9. Dezember 2023, angeboten



BLINKY PALERMO

1943 Leipzig – 1977 Kurumba, Malediven

Ohne Titel. 1976/77.

Acryl auf Aluminium, 8-teilig.
Jeweils auf der Rückseite bezeichnet „I“ bis „VIII“ sowie mit Richtungspfeil.
Unikat. 26,7 x 21 x 0,2 cm (10.5 x 8.2 x 0 in). Abstand der Tafeln von der Wand jeweils 1,7 cm. Abstand zwischen den Tafeln jeweils 21 cm. Gesamtmaß: 26,7 cm (10.5 in) x 315 cm (124 in) x 1,7 cm (0.6 in). [JS]

Mit einer Bestätigung des Nachlasses Blinky Palermo, Berlin/Wiesbaden, vom Januar 2016. Die Arbeit ist im Archiv registriert.

 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.00 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R/D, F)
\$ 630.000 – 840.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Michael Heisterkamp, Bruder des Künstlers.
- Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Beuys + Palermo, Toyota Municipal Museum of Art, Tokio, 3.4.-20.6.2021; The Museum of Modern Art, Saitama, 10.6.-5.9.2021; The national Museum of Art, Osaka, 12.10.2021-16.1.2022, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 270 sowie Detailfotos S. 271).
- Hommage à Palermo, Museum Wiesbaden, 17.5.-28.10.2018, o. Kat. (<https://museum-wiesbaden.de/hommage-a-palermo>).

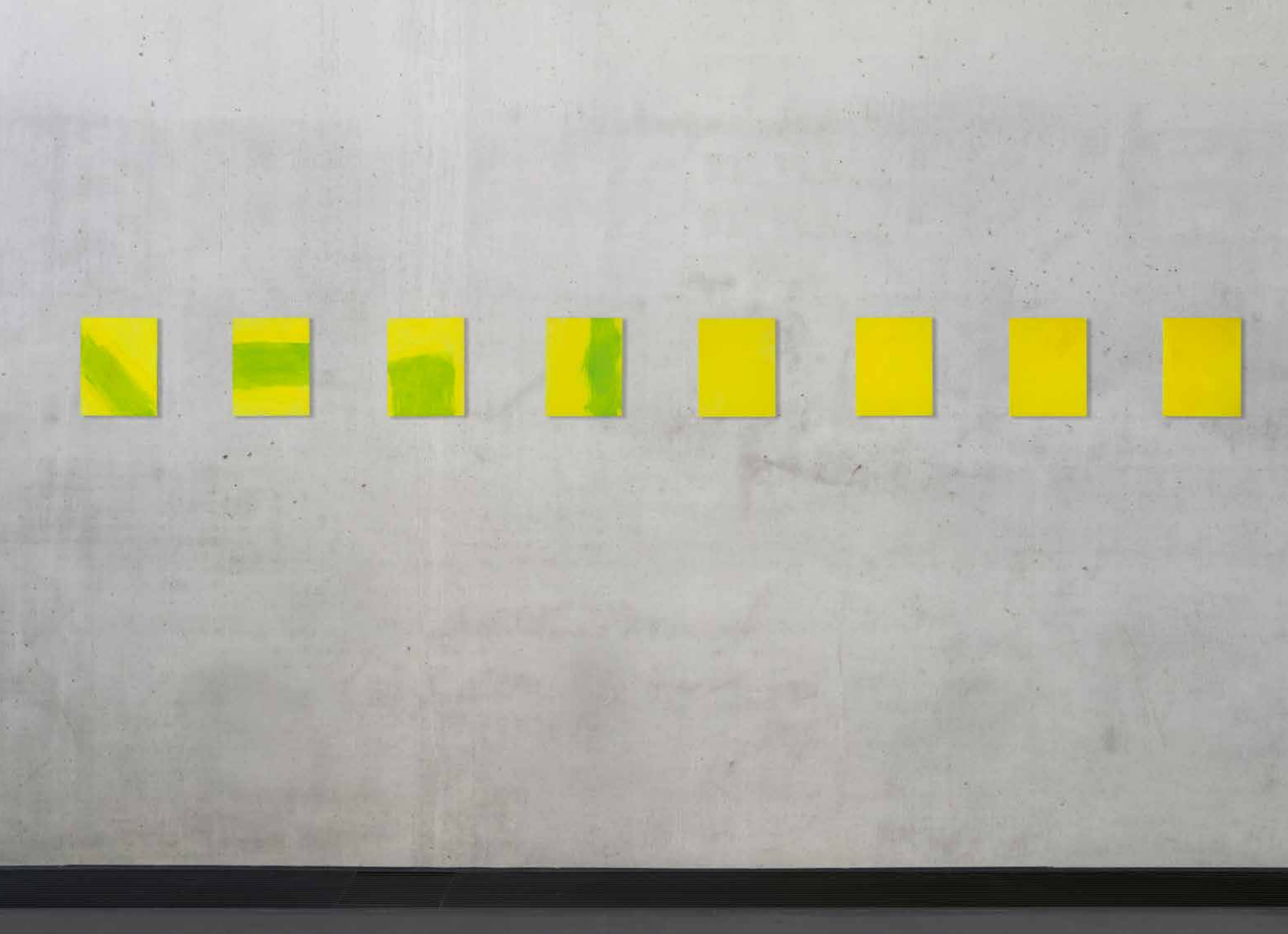
LITERATUR

- Palermo. Werke 1963-1977, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur / Kunsthalle Bielefeld / Stedelijk Van Abbemuseum Eindhoven, München 1984, Abb. S. 140 (Foto der Arbeit im Atelier Blinky Palermos nach dessen Tod 1977 von Imi Knoebel).
- Palermo – who knows the beginning and who knows the end?, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum, Münster / Kunstmuseum St. Gallen, Heidelberg 2011, S. 27 (m. Abb.).
- Beuys + Palermo, Ausst.-Kat. Toyota Municipal Museum of Art, Tokio / The Museum of Modern Art, Saitama / The national Museum of Art, Osaka, Tokio 2021, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 270 sowie Detailfotos S. 271).

„Bei zwei Serien auf kleinen Aluminiumtafeln hat Palermo offensichtlich etwas Neues begonnen. Offene, durchlässige, fast wolkige Farberscheinungen, wie er sie bisher nur als ‚Zeichnung‘ auf dem Papier realisiert hat, agieren mit Bezug auf die festen Tafeln. [...] Eine zweite Folge ist noch ungewöhnlicher; sie besteht aus acht kleinen Tafeln, die vollflächig mit zitronigem Gelb über weißer Grundierung bemalt sind. Die ersten vier zeigen in diesem Gelb wie hingewehte, breite grüne Pinselstriche, die anderen vier haben keine weitere Bemalung. [...] Es gibt bei Palermo keine vergleichbare Arbeit [...] man spürt in diesen Werken einen neuen Ansatz, lichthafte Farbe, ganz mühelos sich andeutend, eine Befreiung – vielleicht.“

Erich Franz, Palermo – Freiheit des Sehens, in: Palermo – who knows the beginning and who knows the end?, Ausst.-Kat. Landesmuseum Münster / Kunstmuseum St. Gallen, 2011, S. 27.

-
- **Das letzte Werk des mit 33 Jahren verstorbenen Ausnahmetalents und progressivsten deutschen Künstlers der 1960er und 1970er Jahre – neben Richter und Polke**
 - **Palermos mehrteilige Metallbilder entstehen auf dem Höhepunkt seines Schaffens und befinden sich heute fast alle in bedeutenden internationalen Sammlungen.**
 - **Einmalig in Palermos Œuvre: Aufbruch in eine neue Werkphase durch nicht vier, sondern acht Teile und die freie Gestik**
 - **Zwischen Palermos Rückkehr aus New York (1976) und seinem Aufbruch auf die Malediven (1977) entstanden, befindet sich diese letzte Arbeit nach Palermos Tod noch in seinem Düsseldorfer Atelier**
-





Blinky Palermo in der legendären Düsseldorfer Szenekneipe Creamcheese (1967–1976), in der er seit 1967 als Barkeeper arbeitete. © Gerhard Richter, Archiv Gerhard Richter, Köln.

Palermo: unangepasst und progressiv – Entgrenzung von Form und Farbe

Klein und von herausragender kunsthistorischer Bedeutung ist das Œuvre, das Blinky Palermo in den 15 Jahren vor seinem plötzlichen Tod mit erst 33 Jahren geschaffen hat. 1977 stirbt Palermo während einer Reise mit seiner Freundin Babett auf der Malediveninsel Kurumba. Bis dahin hat er ein mutiges Werk geschaffen, dessen stilistische und formale Progressivität nicht nur für herausragende Künstlerpersönlichkeiten seiner Generation, wie Gerhard Richter oder Imi Knoebel, sondern auch für nachfolgende Künstlerpersönlichkeiten prägend war. Palermo, der eigentlich Peter Heisterkamp hieß, wurde 1964 kurz nach seinem Eintritt in die Beuys-Klasse an der Kunstakademie Düsseldorf aufgrund seines lässigen Auftretens mit Sonnenbrille und Lederjacke und seiner angeblichen Ähnlichkeit zu dem mafiösen amerikanischen Boxmanager Frank „Blinky“ Palermo zunächst für seine Kommilitonen und bald darauf für alle zu Blinky Palermo. Bereits 1964 überwindet Palermo mit dem gut zwei Meter hohen, schmalen bemalten Stab „Ohne Titel“ seine studentischen Experimente und schafft aus dem Stand eine mutige Definition seines neuartigen Bildbegriffes. „Es ist eine Provokation: Die Farbe verhält sich wie in einem Gemälde, aber das Objekt lässt ihr keinen Platz, als ein ‚Bild‘ zu wirken.“ (Erich Franz, Palermo – Freiheit des Sehens, in: Palermo – who knows the beginning and who knows the end?, Ausst.-Kat. Landesmuseum Münster / Kunstmuseum St. Gallen, 2011, S. 15). 1965 stellt er erstmals unter dem Künstlernamen Blinky Palermo aus, und noch bevor er 1967 das Studium abschließt folgen erste Einzelausstellungen. 1972 folgt seine Ausstellungsbeteiligung auf der documenta 5 in Kassel, auf der unter anderem auch der Amerikaner Robert Ryman mit frühen monochrom-strukturierten Arbeiten vertreten ist. Während Palermos kurzes Leben äußerst intensiv und rastlos war, er keine Gelegenheit und vor allem keine Party auslassen konnte, zeichnet sich sein Werk von Beginn an durch eine faszinierende Geschlossenheit und Stringenz aus. Der komplexe, experimentelle Umgang mit Form und Farbe, deren maximale Entgrenzung Palermo sucht, ist in all seinen Schaffensphasen spürbar. Palermo hat Malerei und Objektkunst zusammengedacht, neue Formate entwickelt, minimalistische Wandgemälde geschaffen, unter anderem in seinen Stoff- und Metallbildern neue Bildträger erschlossen und dabei Kunst und Raum stets als Einheit gedacht.

Palermos letzte Werkphase (1974–1977) – Mehrteiligkeit auf Metall als Essenz und Höhepunkt seines Schaffens

Das Œuvre, das Palermo 1977 der Nachwelt hinterlassen hat, lässt sich insgesamt in drei Schaffensphasen untergliedern: Im Frühwerk (1962–1967), das während seiner Studienzeit an der Kunstakademie Düsseldorf entsteht, beginnt Palermo die Möglichkeiten der male-rischen Mittel in Form von Leinwand-, Objekt- und ersten Stoffbildern auszuloten. Eine zweite Schaffensphase umfasst die Jahre 1968–1973, in der er die Malerei in seinen Stoffbildern sowie seinen raumgreifenden Wandbildern weiter in Richtung einer reinen Färbung oder eines reinen Anstrichs minimalisiert und in den Raum weitet. Palermos zentrales Bestreben ist dabei die Befreiung der Farbe aus ihren formalen wie materiellen Begrenzungen der Form und des Bildträgers. Neben monochromen, geometrischen Wandgestaltungen, die heute leider fast alle nicht mehr erhalten sind, entstehen in dieser Zeit „shaped canvases“ und mehrteilige Wandobjekte, die deutliche Parallelen zum zeitgleichen Schaffen der amerikanischen Minimal Art und des Hard Edge zeigen. Wie etwa Frank Stella, Barnett Newman, Brice Marden oder Walter de Maria versucht auch Palermo in den 1960er Jahren die formalen Grenzen des klassischen Tafelbildes hinter sich zu lassen und Kunst und Raum in Beziehung zu denken. Palermo, der in diesen Jahren auch Barkeeper im legendären Künstlerlokal Creamcheese war und Nächte lang nur Flipper spielte, entwickelt reduzierte künstlerische Schöpfungen, die, teils im Riesenformat, teils objekthaft, teils direkt auf die Wand gemalt, in Interaktion mit dem sie umgebenden Raum treten.

Es folgt Palermos letzte, reife und überwiegend in den USA entstandene Schaffensphase von 1974 bis zu seinem frühen Tod 1977, aus der unsere Arbeit auf Aluminium stammt. Es ist das letzte Werk, das Palermo vor seiner Abreise auf die Malediven geschaffen hat. Die formal wie stilistisch vollkommen neuartige, 8-teilige Arbeit ist durch Fotoaufnahmen, die Palermos Freund Imi Knoebel direkt nach dessen Tod in seinem Düsseldorfer Atelier angefertigt hat, dokumentiert. Palermo hatte die Räumlichkeiten in der Harkottstraße 1976, nach seiner Rückkehr aus New York, von seinem Künstlerfreund Gerhard Richter übernommen. Palermos letzte Werkphase ist die Hochphase seines Schaffens, sie bildet die Summe alles Vorangegangenen. Palermo arbeitet nun fast ausschließlich mehrteilig und es entstehen seine ersten multiplen Malereien auf Stahl und anschließend auch auf dünnen, scheinbar vor der Wand schwebenden Aluminiumplatten. In diesen äußerst selten angebotenen mehrteiligen Arbeiten auf



Gerhard Richter, Blinky Palermo, Sigmar Polke und Konrad Lueg (von rechts) vor dem Schaufenster der Ausstellung „Demonstrative 1967: Hoyland, Lueg, Palermo, Polke, Richter, Ruthenbeck, Twombly“ der Galerie Heiner Friedrich im Studio DuMont Schaueberg, Köln 1967.



Palermos Atelier in Düsseldorf, 1977, fotografiert von Imi Knoebel unmittelbar nach Palermos Tod. An den Wänden neben Palermos „To the people to New York City“ u.a. die vorliegende, 8-teilige Arbeit am Boden unterhalb der Fenster. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Metall ist es Palermo durch die Härte und Undurchlässigkeit des Bildträgers erstmals gelungen, den Eigenwert der Farbe in maximaler Befreiung von Wand und Bildträger zu inszenieren. Palermo hat in diesen Werken, als deren Höhepunkt die insgesamt 40 Aluminiumtafeln umfassende Werkreihe „To the people of New York City“ (1976/77, Dia Art Foundation, New York) mit streng geometrischen, flächigen Kompositionen in Cadmium-Rot, Gelb und Schwarz gilt, sein Bestreben nach der Entgrenzung der Farbe auf die Spitze getrieben und technisch wie formal etwas vollkommen Neues gewagt. Dies sollte für das spätere Schaffen Imi Knoebels, Gerhard Richters oder Günther Förgs in zentraler Weise prägend sein. Die präzise definierte Abfolge von Bild und Wand kann als Rhythmus begriffen werden, der Farbfläche und immateriellen Raum miteinander verknüpft. Zentrale Anregungen hat Palermo hier aus der amerikanischen Jazzmusik und seiner Begeisterung für Thelouious Monk und Stevie Wonder gewonnen. Mit Metallbildern ist Palermo 1975 auf der XIII. Biennale in São Paulo vertreten. 1976 – direkt vor

Entstehung der vorliegenden Arbeit – inszeniert Palermo ein mehrteiliges Werk im Deutschen Pavillon auf der XXXVII. Biennale in Venedig. Palermo ist auf dem Höhepunkt seines Schaffens.

Bereits im Rückblick auf die erste Palermo-Ausstellung in der Galerie Heiner Friedrich und Dahlem in München (1966) hat Franz Dahlem den vollkommen neuartigen Charakter von Palermos Kunst betont: „Und dann kam die Ausstellung, die sich von unseren 15 vorherigen stark unterschied. Palermo hatte seine Sachen durch die Spedition nach München schicken lassen. Sie lagen unausgepackt in der Galerie herum. Zum Teil waren es ja mehrteilige Arbeiten, die wir allein nie hätten installieren können. Denn wir hatten gar nicht gewußt, dass ein Kunstwerk mehrteilig sein kann, das gab es bis zu diesem Zeitpunkt nicht. [...] Es waren ja keine Altargemälde, sondern es waren monochrome oder abstrakte Arbeiten, die mehrteilig waren.“ (zit. nach: Digne M, Marcovicz (Hrsg.), „To the people...“ Sprechen über Blinky Palermo, Köln 2003, S. 118f.).-



Robert Ryman, Classico 5, 1968, Acryl auf Papier (12-teilig), Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



Gerhard Richter, Wolken (2-teilig), 1982, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © Gerhard Richter 2023

Eine 8-teilige Metallarbeit von schwebender Leichtigkeit und sinnlicher Frische – Aufbruch in eine neue Werkphase vor Palermos unerwartetem Tod

„Bei zwei Serien auf kleinen Aluminiumtafeln hat Palermo offensichtlich etwas Neues begonnen. Offene, durchlässige, fast wolkige Farberscheinungen, wie er sie bisher nur als ‚Zeichnung‘ auf dem Papier realisiert hat, agieren mit Bezug auf die festen Tafeln. [...] Eine zweite Folge ist noch ungewöhnlicher; sie besteht aus acht kleinen Tafeln, die vollflächig mit zitronigem Gelb über weißer Grundierung bemalt sind. Die ersten vier zeigen in diesem Gelb wie hingewehte, breite grüne Pinselstriche, die anderen vier haben keine weitere Bemalung. [...] Es gibt bei Palermo keine vergleichbare Arbeit [...] man spürt in diesen Werken einen neuen Ansatz, lichthafte Farbe, ganz mühelos sich andeutend, eine Befreiung – vielleicht.“ (Erich Franz, in: Palermo – who knows the beginning and who knows the end?, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster / Kunstmuseum St. Gallen, 2011, S. 27) Schwebend und ausgesprochen filigran ist der Charakter dieser acht Farbtafeln, die in ihrer fein orchestrierten Abfolge zu einem wunderbaren Farbklang verschmelzen, der die spirituelle Kraft der Farbe erfahrbar werden lässt. Wie flüchtig dahingeweht erscheint das vollflächig auf die weiße Grundierung gesetzte zitronige Gelb; auf den ersten vier Tafeln wird es noch von breiten Pinselstrichen in sanftem Grün durchzogen, in denen sich noch die horizontale, vertikale und diagonale Gliederung der vorangegangenen, streng geometrischen, aus der suprematistischen Malerei Malewitschs und des amerikanischen Hard Edge entwickelten Arbeiten erkennen lassen. Gerade durch die Gegenüberstellung dieser Tafeln mit den vier monochromen ergibt sich das Empfinden einer spannungsvollen Leere, des Bewusstseins für die Abwesenheit von Form, die auf den zitronengelben

Tafeln wie aus dem Formatausschnitt herausgerutscht erscheint. Durch diese Ausschnitthaftigkeit und subtile Disbalance entsteht eine kompositionelle Bewegung der Farbe, scheinbar festgehalten in einem flüchtigen Moment. Auf dünne, vor der Wand schwebenden Aluminiumtafeln gesetzt, scheint sich die Materialität des Bildträgers aufzulösen und sich die vom Bildgrund emanzipierte Farbe mit dem umgebenden Raum zu verbinden. Die von Palermo durch die Nummerierung verso präzise definierte Abfolge von Bild und Wand ergibt einen optischen Rhythmus, der Farbfläche und immateriellen Raum miteinander verknüpft. Bis dato waren Palermos Arbeiten auf Aluminium überwiegend vierteilig, die vorliegende Arbeit ist sein erstes und zugleich sein letztes 8-teiliges Werk. Für diese rhythmisierte Mehrteiligkeit und vor allem für die vollkommen darstellungsbefreite, duktusstrukturierte Monochromie, die in der vorliegenden späten und sogar letzten Arbeit Palermos verstärkt an Bedeutung gewinnt, hat die Malerei des Amerikaners Robert Ryman sicherlich zentrale Anregungen geliefert. Ryman war bereits 1972 gemeinsam mit Palermo auf der documenta 5 vertreten und sein duktusgetragenes Schaffen muss für Palermo im Zuge seines Amerika-Aufenthaltes (1974–1976) nochmals an Bedeutung gewonnen haben. Palermo hätte seinen Aufbruch zu neuem Ausdruck künstlerisch wohl kaum besser dokumentieren können, als er es in der vorliegenden Arbeit sanft und doch kraftvoll getan hat. Bedauerlicherweise wissen wir heute nicht, was noch gefolgt wäre, wie die künstlerische Entwicklung Palermos weitergegangen wäre. Von seiner Reise auf die Malediven ist der junge Künstler nicht mehr zurückgekehrt.

Die vorliegende mehrteilige Arbeit ist das letzte Werk dieses Ausnahmetalentes und befand sich nach Palermos Tod in seinem Düsseldorfer Atelier. Palermo berichtet seiner Freundin Babett gleich nach seiner Ankunft auf den Malediven von einem grün-gelben, mehrteiligen Werk: „Wir sind [...] ins Hotel gefahren. Wir legten uns dort aufs Bett, und Blinky erzählte mir von seiner Reise, dem Zwischenaufenthalt in Karatschi, von den großen menschlichen Enttäuschungen, die er in den letzten Tagen erfahren hatte. Er sprach davon, dass er für mich gerade ein grün-gelbes, mehrteiliges Bild gemalt hatte. Und er schilderte mir sehr eindringlich den Besuch von Franz Dahlem. Danach ist es uns besser gegangen und wir sind ans Meer. Blinky trug eine Badehose, die mit Dollarnoten bedruckt war.“ (Babett Scobel, in: Digne M. Marcovicz (Hrsg.), „To the people...“ Sprechen über Blinky Palermo, Köln 2003, S. 46). Auch das deckt sich mit dem mutigen, geradezu beflügelten künstlerischen Neuansatz, denn Palermo hatte Babett erst 1976 kennengelernt und mit ihr nach der Trennung von seiner Frau Kerstin noch einmal einen für ihn mutigen Neuanfang in einer Beziehung gewagt. Es überrascht also nicht, dass die Dynamik, Spontaneität und Leichtigkeit der Bildsprache in dieser letzten Arbeit Palermos deutliche Parallelen zu seiner in New York entstandenen Werkfolge auf Papier „Happier than the morning sun (to Stevie Wonder)“ (1975, u. a. Tate Modern, London) aufweist. Was noch hätte folgen sollen in Palermos Schaffen, lässt sich nur vermuten, unser von aller formalen Strenge befreites 8-teiliges Gemälde ist der kraftvolle Beginn eines neuen Kapitels.

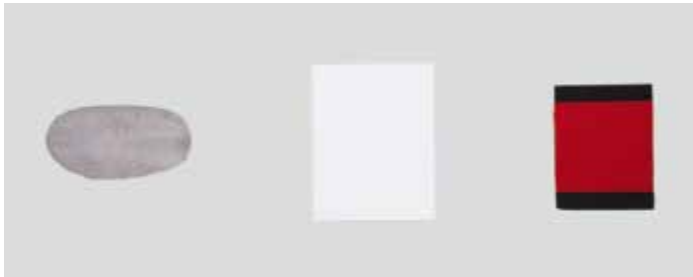
Die in der Palermo-Forschung diskutierte Frage jedoch, ob diese letzte Arbeit Palermos möglicherweise noch nicht ganz abgeschlossen war, muss, wie auch die genaue Ursache für Palermos plötzlichen Tod auf der Malediveninsel Kurumba, eines der Rätsel um Palermo bleiben. Hätte er hier nach seiner Rückkehr möglicherweise noch einmal ansetzen, noch einmal übermalen wollen? Diese Frage wird wohl unbeantwortet bleiben müssen, denn allein das Fehlen einer Signatur liefert hierfür keinen Hinweis, da Palermo mehrfach unsignierte Arbeiten direkt oder auch über die Galerie Heiner Friedrich veräußert hat und auch bei den signierten Werken – wie bei zahlreichen anderen Künstlern – die Signatur meist erst für den Verkauf oder mit der Weitergabe an den Galeristen erfolgt ist. Hätte er hier also nach seiner Rückkehr von den Malediven noch einmal Hand angelegt? Wir wissen es nicht und wahrscheinlich hätte Palermo selbst diese Frage vor seiner Abreise nicht definitiv beantworten können. „Who knows the beginning and who knows the end“ (1976) lautet der vielsagende Werktitel einer seiner späten, mehrteiligen Papierarbeiten und Palermo könnte keinen besseren Titel für sein gesamtes Œuvre wählen, das sich durch einen offenen Werkprozess auszeichnet, der „vollendet sein [kann], obwohl alle Formen wie unfertig wirken, und umgekehrt hat Palermo fertig erscheinende Bilder doch immer wieder übermalt.“ (Erich Franz, in: Palermo – who knows the beginning and who knows the end?, Ausst.-Kat. Westfälisches Landesmuseum Münster / Kunstmuseum St. Gallen, 2011, S. 27). Selbst Palermos plötzlicher, viel zu früher Tod mit erst 33 Jahren, welcher der vorliegenden Arbeit wie dem gesamten Œuvre ein abruptes Ende setzt, fügt sich damit letztlich stimmig in ein faszinierendes künstlerisches Schaffen ein, das sich sowohl im Einzelnen wie auch in seiner Gesamtheit jeglicher rationalen Regelmäßigkeit und Planbarkeit entzieht und uns bis heute mit seiner einzigartigen Aura in seinen Bann zieht.



3 Tage vor seiner Abreise auf die Malediven. Blinky Palermo, Anfang Februar 1977. Foto: Benjamin Katz © VG Bild-Kunst, Bonn 2023

**Mythos Palermo –
Es hätte noch so viel Bedeutendes kommen können ...**

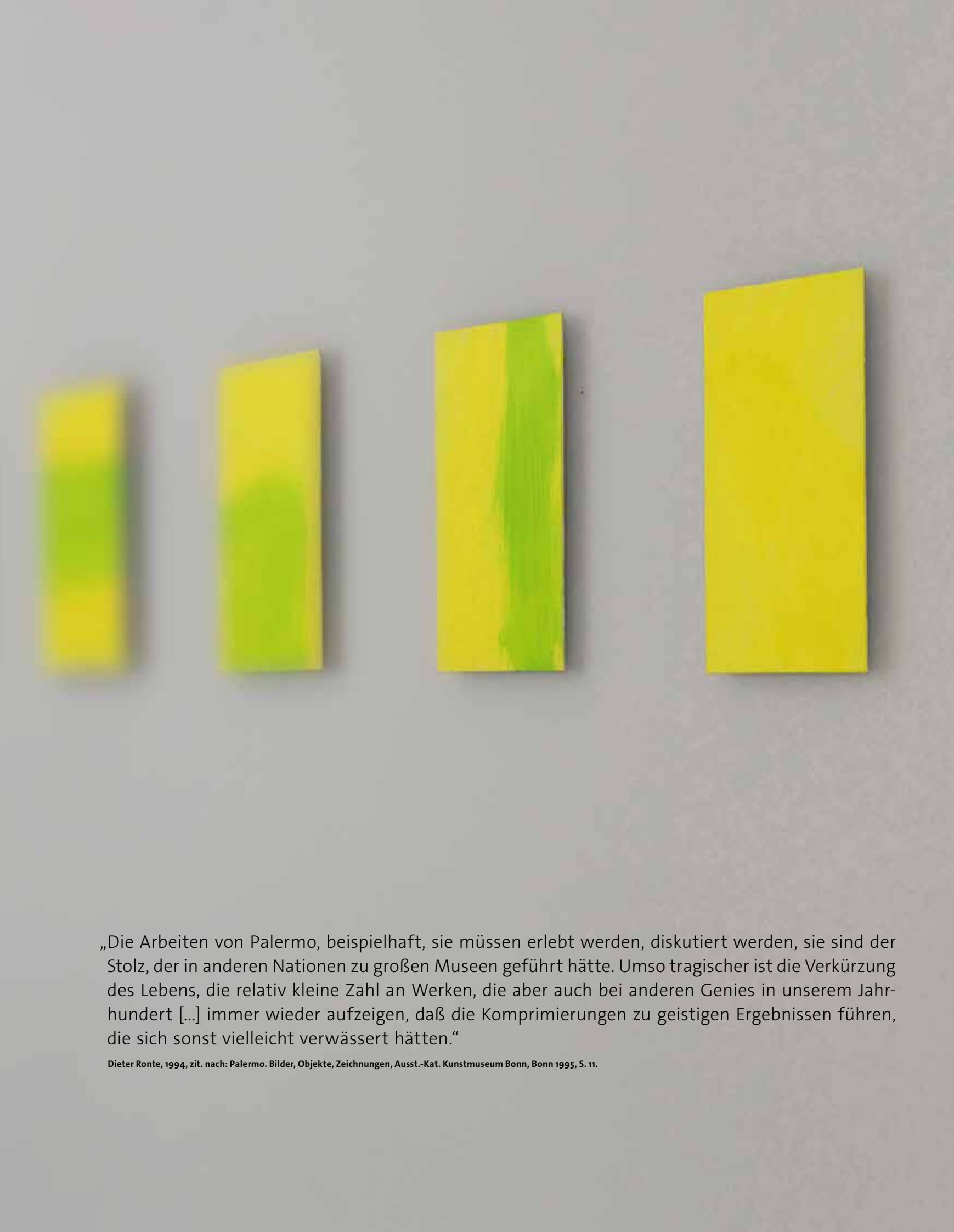
Blinky Palermo und sein Werk sind heute ein internationaler Mythos. Er ist das viel zu früh verstorbene Ausnahmetalent, seine Unangepasstheit und seine enorme schöpferische Kraft bildeten ein künstlerisches Potenzial, von dem noch hätte so viel Bedeutendes kommen können. Unser kraftvoll-befreites, mehrteiliges Werk ist der Aufbruch in eine neue Werkphase und damit neben nur einer vergleichbaren vierteiligen Arbeit in Gelb (Privatsammlung Deutschland) die einzige Arbeit Palermos, die eine Art Ausblick liefert, auf das, was da noch hätte folgen sollen. Der Kunsthändler Franz Dahlem, der ab 1964 mit Palermo befreundet war, hat betont, dass die Zeit für Palermo noch nicht gekommen war, dass er seiner Zeit und dem Kunstwillen der damaligen Gesellschaft in tragischer Weise voraus gewesen sei: „Deswegen haben wir in Deutschland diese Tragödie, dass unsere wichtigen und bedeutenden Künstler oft sehr früh sterben. Da sagt man dann, der ist im Ersten Weltkrieg gefallen, oder Palermo ist in Sri Lanka gestorben wegen irgendwas. Da wird dann herumgerätselt warum, wegen Drogen oder sowas. Jimmy Hendrix oder Janis Joplin sind gestorben, weil sie einen dicken Schuß genommen haben – alles Quatsch! Sie sind wieder weggenommen worden [...] weil nicht genügend Kraft da war in dieser Gesellschaft [...]“ (zit. nach: Digne M. Marcovicz (Hrsg.), „To the people...“ Sprechen über Blinky Palermo, Köln 2003, S. 127). [JS]



Blinky Palermo, Für J. Beuys, 1964-1976 (unvollendet), Acryl auf Leinwand und Aluminium, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, Sammlung Ströher. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



Blinky Palermo, 4 White Forms (4-teilig), 1975, Acryl auf Aluminium, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



„Die Arbeiten von Palermo, beispielhaft, sie müssen erlebt werden, diskutiert werden, sie sind der Stolz, der in anderen Nationen zu großen Museen geführt hätte. Umso tragischer ist die Verkürzung des Lebens, die relativ kleine Zahl an Werken, die aber auch bei anderen Genies in unserem Jahrhundert [...] immer wieder aufzeigen, daß die Komprimierungen zu geistigen Ergebnissen führen, die sich sonst vielleicht verwässert hätten.“

Dieter Ronte, 1994, zit. nach: Palermo. Bilder, Objekte, Zeichnungen, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bonn, Bonn 1995, S. 11.

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 1988.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand mehrfach signiert, datiert „1988“ sowie mit einem Richtungspfeil und einer Widmung vom 24.10.1989 bezeichnet. 125 x 180 cm (49.2 x 70.8 in). [AR]

Die Arbeit ist unter der Archivnummer „1988_1014M“ im Studio Katharina Grosse, Berlin, verzeichnet. Wir bedanken uns für die freundliche Auskunft.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.02 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/N, F)
\$ 84.000 – 126.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Deutschland.
- Privatsammlung Schweiz (2005 von Vorgenanntem erworben).

- **Äußerst frühe Arbeit, die das große Potenzial der Künstlerin zeigt**
- **Ihr spezifischer Farbauftrag wird hier bereits zur Methode**
- **Die Herstellungsweise dieses frühen Bildes zeigt den körperlich intensiven und nachvollziehbaren Prozess**
- **Großformatige Arbeiten der 1980er Jahre sind von größter Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Aktuell zeigt Katharina Grosse in der Wiener Albertina die großartige Show „Warum Drei Töne Kein Dreieck Bilden“ (1. November 2023 bis 1. April 2024)**



Das vorliegende Werk entsteht 1988, als Katharina Grosse Meisterschülerin bei Gotthard Graubner in Düsseldorf ist. Es ist ein frühes Werk der heute so erfolgreichen Künstlerin, die über die Jahre zu ihrem eigenen künstlerischen Ausdruck findet. An der Kunstakademie in Münster studiert sie zunächst unter Norbert Tadeusz, der sich in seinen figurativen Arbeiten intensiv mit Farbe als Gegenstand auseinandersetzt. In Düsseldorf dann findet Grosse in den 1980er Jahren zu einer ungegenständlichen, auf die Wechselwirkungen der Farben konzentrierten Malerei. Schon damals ist die Herstellung eines Bildes für die Künstlerin

ein körperlich intensiver und nachvollziehbarer Prozess. So überträgt sie mit dem Pinsel die Körperbewegung in ihre Malerei. „Ich habe ein halbes Jahr bei Ulrike Rosenbach Performance studiert. Als ich zur Malerei zurückkehrte, war mir bewusster, was der Körper vor der Leinwand tut, bevor er Spuren darauf hinterlässt“, erklärt Katharina Grosse und macht dadurch verständlich, was ihre Malerei für uns so mitreißend wirken lässt (zit. nach: Ausst.-Kat. Farbe absolut. Katharina Grosse. Gotthard Graubner, Küppersmühle Duisburg, 2019, S. 81). Auch die sichtbar belassene Überlagerung der Farben, ein zentrales Element

ihrer Vorgehensweise, ist in unserer frühen Arbeit bereits angedeutet und eröffnet eine zeitliche Ebene im Bildraum. Ende der 1990er Jahre tritt schließlich die Sprühpistole in ihr Schaffen, durch die sich ihre Arbeitsweise radikal verändert, was ihr letztlich zu ihrem großen Erfolg verhilft. Ihre Entscheidung, sich ganz und gar der Farbe zu verschreiben, in einer Zeit, als die Malerei für beendet erklärt wurde und neue Medien wie Fotografie und Videokunst die Kunstszene beherrschten, wird auch von ihrer großen Überzeugungskraft getragen und von ihrem Mut, unmöglich scheinende Projekte immer wieder möglich zu machen.

Grosses Kunst ist laut und präsent, hat keine Angst vor neuen Wendungen und ist dadurch voll von Überraschungen. Sie ist Ausgangspunkt einer schier unendlichen Fülle an Möglichkeiten, der Farbe eine Bühne zu bieten. Die Künstlerin selbst sagt: „I think color is amazing; it’s not linked to space, to locality, or to objecthood. It’s not linked to any kind of specific hierarchy. Nobody can tell me that yellow is more important than green [...] It’s more what it is not and that’s why I think it gives me so many possibilities.“ (Katharina Grosse, zit. nach: Stephanie Buhmann, Berlin Studio Conversations, Berlin 2017, S. 242f.). [AR]

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Grün-Blau-Rot. 1993.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und bezeichnet „789-16“ sowie auf dem Keilrahmen mit der gestempelten Bezeichnung „Edition for Parkett No. 35“.
30 x 40 cm (11.8 x 15.7 in).

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

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.04 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Parkett, 1993.
- Sammlung Dr. Helmut Schäfer, Köln.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

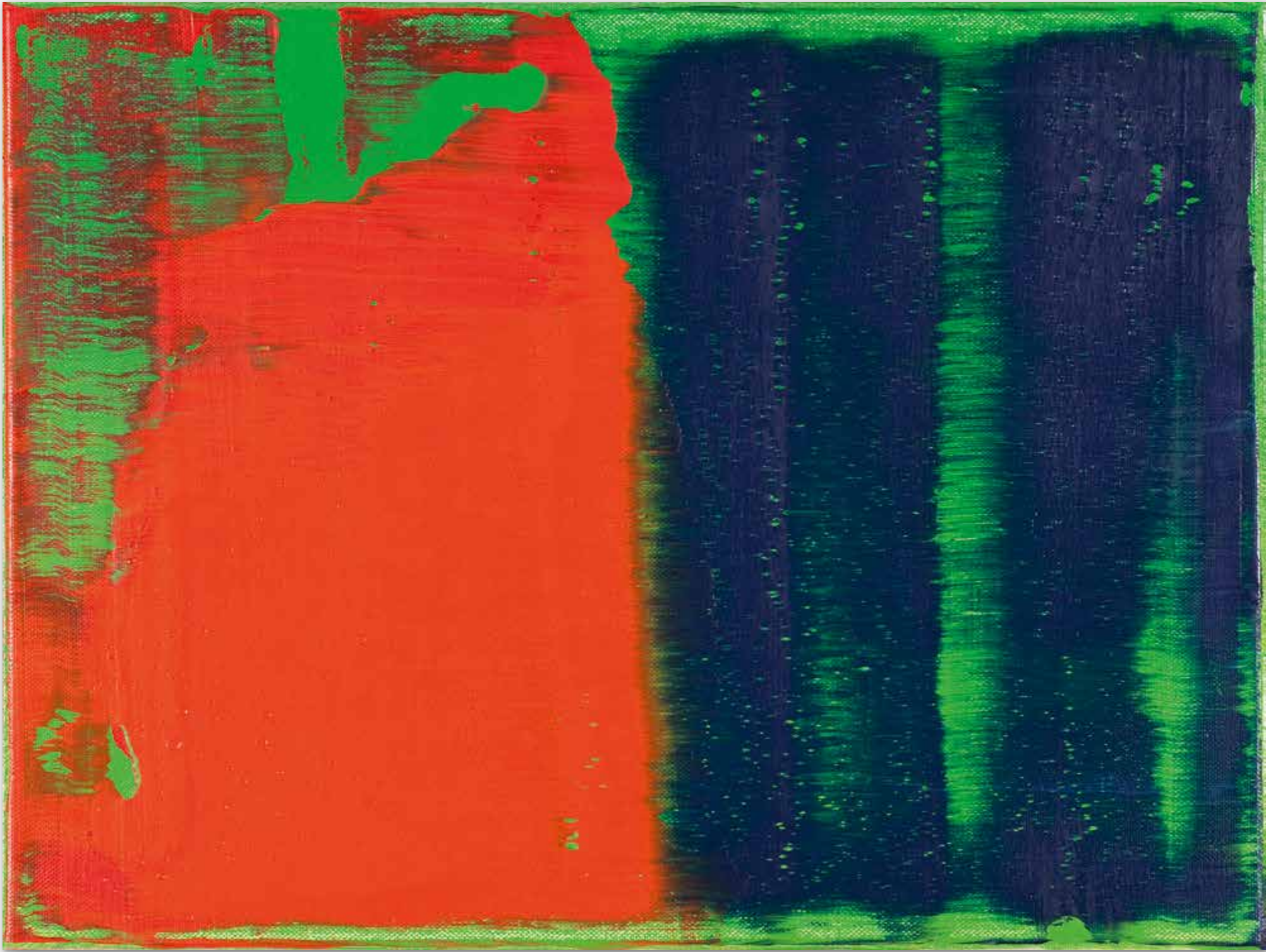
- Silent & Violent: Selected Artists' Editions, MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, 19.3.-31.8.1995.
- Collaborations with Parkett: 1984 to Now, Museum of Modern Art, New York, 5.4.-5.6.2001.
- Beautiful Productions: Parkett Editions since 1984, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 21.6.-28.10.2002.
- Parkett - 20 Years of Artists' Collaborations, Kunsthaus Zürich, 26.11.2004-13.2.2005.
- 200 Artworks - 25 Years, Artists' Editions for Parkett, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa (Japan), 4.9.-26.9.2009.
- Gerhard Richter. Edizioni 1965-2012 dalla Collezione Olbricht, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, 2013.

LITERATUR

- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 4: 1988-1994, Ostfildern 2015, WVZ-Nr. 789-16.
- Hubertus Butin, Gerhard Richter. Editionen 1965-2013, Köln 2014, WVZ-Nr. 81.
- Parkett Kunstmagazin, Nr. 35, 1993, Kollaboration mit Gerhard Richter (m. Farbabb. S. 98).
- Galerie Ludorff: 40 Jahre 40 Meisterwerke, Düsseldorf 2015, S. 97.
- Folkwang Museum (Hrsg.), Gerhard Richter: Die Editionen, Essen 2017, S. 58.
- Hubertus Butin, Gerhard Richter. Unikate in Serie / Unique Pieces in Series, Köln 2017, S. 136-137.

- **Das Prinzip Zufall erhebt Richter zum gestalterischen Prinzip**
- **Unikat auf dem Höhepunkt der „Abstrakten Bilder“**
- **Mit dem Einsatz des Rakels definiert Richter das Thema Abstraktion in der Malerei neu**

Ab 1976 entstehen die „Abstrakten Bilder“ Gerhard Richters und bilden die zahlenmäßig umfangreichste Werkgruppe in seinem Œuvre. Editionen sind neben Zeichnungen, Aquarellen, Gemälden und Rauminstallationen ein zentraler Teil in seinem Werk. Die zahlreichen Druckgrafiken, Foto-Editionen und nicht zuletzt Ölbild-Editionen erscheinen bei Richter nicht als eine Art ‚künstlerische Sonderform‘ wie bei vielen anderen Künstlern seit Mitte der 1960er Jahre, sondern sind wegen der verschiedenen Medien, die Richter zur Anwendung bringt, Bestand seines enzyklopädischen Systems bildnerischer Methoden. Eine Gemeinsamkeit seiner Arbeiten in den unterschiedlichen Gattungen ist die Einbindung des Prinzips Zufall, den er sich zum Werkzeug und zur Methode macht. Diese Arbeitsweise gibt Richter die Freiheit, als Subjekt zurückzutreten und Material und Farbe die bestimmende Kraft zu überlassen, ein Anliegen, das maßgeblich



sein künstlerisches Schaffen bestimmt. „Indem ich den Zufall als das Geschehen akzeptiere, das weit über mein Vorstellungsvermögen, über alles Verständnis überhaupt hinausgeht, nehme ich doch die Rolle dessen an, der nur darauf reagieren kann, der aber bei aller Ohnmacht etwas daraus machen kann, so weitgehend, dass es dann gar kein Zufall mehr ist. Und danach hat man einen neuen Zufall.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Kerstin Küster, Farbe und Schichtung. Abstrakte Bilder 1986-2005, in: Gerhard Richter. Abstraktion, Ausst.-Kat. Museum Barberini, Potsdam, 30.6.-21.10.2020, S. 173) Diesem Prinzip unterliegt auch die Edition „Grün-Blau-Rot“. Der Titel benennt die drei verwendeten Farben und die Reihenfolge, in der sie auf die einzelnen kleinen Leinwände von Richter für die schweizerische Kunstzeitschrift „Parkett“ aufgetragen sind. Die grundier- te Leinwand überdeckt der Künstler mit dem Rakel flächendeckend in

einem kräftigen Grün, überzieht das Ergebnis dann mit einem sehr dunk- len Blau, es folgt das leuchtende Rot. Natürlich gewichtet Richter die Farbfelder, gibt hier einer fast ausgeglichenen Rot-Blau-Komposition den Vorzug und schafft so eine inspirierte Illusion von Raum und damit auch eine Wertigkeit der Komposition. Mit dem Rakel arbeitet Richter seit Ende der 1970er Jahre. Der Rakel ist eine unterschiedlich lange, schmale Leiste aus Kunststoff, mit der die Farbmaterie über die Leinwand gezogen wird. Er hinterlässt je nach Auftrag der Farbmasse meist dünne, glatt verzoge- ne Farbschichten, die den individuellen Pinselduktus ersetzen respektive gleichermaßen ausschließen. Mit dem Einsatz des Rakels entwickelt Rich- ter eine eigenständige Technik; mit dem Ergebnis eröffnet er sich unge- ahnte Möglichkeiten bildimmanenter, rein formaler Struktur, mit der Richter das Thema Abstraktion in der Malerei neu definiert. [SM]

64

LAURA OWENS

1970 Euclid/Ohio – lebt und arbeitet in Los Angeles/Kalifornien

Untitled. 1995.

Öl und Acryl auf Leinwand.
Verso auf der umgeschlagenen Leinwand signiert.
305 x 244 cm (120 x 96 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.06 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 160.000 (R/D, F)
\$ 126,000 – 168,000

AUSSTELLUNG

- Rosamund Felsen Gallery, Santa Monica, 1995
(verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).
- Painting Invitational, Regen Projects, Los Angeles,
25.2.-28.3.1995.

Laura Owens steht für eine der ganz wichtigen Positionen in der zeitgenössischen Kunst der USA. Die Künstlerin, die in Los Angeles lebt, beschäftigt sich in ihren wohlkomponierten Gemälden ausführlich mit den Fragen der Raumwahrnehmung. Dabei geht es um den Bildraum und den das Bild umgebenden Raum. Wie wirkt ein Bild das eigentlich nur aus Flächen besteht auf der Fläche der Wand? Endet ein Bild im Rahmen oder reicht es in den umgebenden Raum hinaus? So bestimmt auch hier in dieser schönen frühen Arbeit die Ausdrucksform des Raumes das Bild. Es öffnet sich ein vielfältiger ‚open space‘. Einerseits ist der gezeigte Raum begrenzt, man scheint in ein Zimmer zu blicken. Ein durch nicht vorhandene perspektivische Begrenzungen definierter gelber Raum tut sich auf. Nur wenige, wie zufällig platzierte Gegenstände definieren die Imagination des Räumlichen: oben links ein spielerisches rotes Gebilde aus Kreisen, rechts oben in der Ecke ein erhaben ausgebildetes, treppenartiges Gebilde. Es ist nicht klar, was diese Dinge darstellen. Unten definiert die raumgreifende Konturlinie der grünen Fläche den Raum, auf ihr liegt eine klecksige, rote Münze, die einen Frauenkopf zeigt, rechts darüber, gleich einem Loch, ein schwarzer Kreis in der gelben Fläche. Die grüne Fläche könnte ein Boden sein, es könnte aber auch ein nach unten offener Raum sein, der sich wolkenhaft verliert.

Laura Owens beginnt ihre Ausbildung an der Ostküste der USA an der Rhode Island School of Design. Hier erhält sie eine sehr fundierte klassische Ausbildung. Fragen der zeitgenössischen Kunst werden dort jedoch nicht diskutiert, ihre Lehrer beschreibt sie größtenteils als vom Bauhaus geprägt. Als Gegenpol und Erweiterung wechselt Owens anschließend an das California Institute of Arts in Valencia, Los Angeles. Hier beschäftigt sie sich stärker mit der Minimal Art und Konzeptkunst. In der formalen Praxis einen Weg zur Abstraktion zu finden, der einen emotionalen und psychologischen Bezug herzustellen vermag, ist ihr wichtig.

- **Laura Owens erhält mit 29 Jahren bereits den renommierten Baloise Kunst-Preis der Art Basel**
- **Kurz darauf folgen Einzelausstellungen im Gardner Museum, Boston, und im Museum of Contemporary Art, Los Angeles**
- **Zahlreiche Einzelausstellungen internationaler Museen folgen, zuletzt: Cleveland Museum of Art, Dallas Museum of Art, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, und Whitney Museum of American Art, New York**
- **Ihre Werke befinden sich heute in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie: Art Institute of Chicago, Centre Georges Pompidou, Paris, Metropolitan Museum of Art, New York, Museum of Modern Art, New York, und Tate Modern, London**
- **Das vielbeachtete Frühwerk ist von großer Seltenheit auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Vertreten von Gisela Capitain, Köln**

Ihre Fragestellungen sind hoch komplex. Laura Owens geht den Weg über die Auseinandersetzung mit dem Raum, dieses Thema hat sie in vielfältiger Weise bis heute weiterentwickelt. Die oftmals pastelligen Farbtöne einer mädchenhaft anmutenden Farbpalette stellen diese Diskussion in ein leichtes, schwereloses Umfeld. Die Gemälde wirken freundlich, trotz der grundlegenden Hinterfragung des Raumes mit allen seinen Untiefen. Unser Gemälde steht am Anfang dieser Entwicklung. 1999 erhält Laura Owens mit erst 29 Jahren als erste Preisträgerin überhaupt den neu geschaffenen Baloise Kunst-Preis der Art Basel. Die Werke von Laura Owens haben besonders in den USA schon früh große Anerkennung gefunden, 2003 stellt sie im Museum of Contemporary Art in Los Angeles aus, zudem 2006 in der Kunsthalle Zürich, 2007 im Bonnefanten Museum, Maastricht, um nur wenige Stationen zu nennen. Zuletzt widmet ihr 2021 das Cleveland Museum of Art in Cleveland, Ohio, mit „Laura Owens: Rerun“ eine Einzelausstellung. [EH]



65

GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 2005.

Acryl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett, dort typografisch mit der Werknummer „WVF 05.B.0237“ bezeichnet. 195 x 165 cm (76.7 x 64.9 in). [JS]
Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.05.B.0237 im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.08 h ± 20 Min.*

€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 262,500 – 367,500

PROVENIENZ

- Galerie Hetzler, Berlin (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

- **Förgs großformatige Gitterbilder sind faszinierende Zeugnisse seines intuitiven Schaffensprozesses und gehören zu den Höhepunkten seines Œuvres**
- **Kraftvolle Komposition, die ihre besondere Stärke aus der Leuchtkraft der Farbe und dem Kontrast aus Fläche und Struktur gewinnt**
- **Schönes Beispiel für Förgs meisterliches Spiel mit der Adaption kunsthistorischer Traditionen: Bei der Serie der „Gitterbilder“ hat sich Förg intensiv mit dem Spätwerk von Edvard Munch beschäftigt und Motive und Gestus in abstrahierter Form übernommen**
- **2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste postume Werkübersicht des Künstlers, 2018 folgte die Retrospektive im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art, sowie 2023 die große Übersichtsausstellung im Long-Museum, Schanghai**

Günther Förgs Werk ist eine Hingabe an die Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen herauszuarbeiten. Seine Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf der Leinwand zusammen, vereint Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Komponenten: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontaneität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förg, der seinen Gemälden bis in die 1980er Jahre maximal grobe Konstruktionsskizzen vorausgehen lässt und dessen Arbeiten stets aus nur einer einzigen Malschicht bestehen, hat im Gespräch mit Siegfried Gohr den intuitiv-spontanen Entstehungsprozess seiner Arbeiten mit den folgenden Worten beschrieben: „Es gibt z. B. keinen Ausschuß bei Bildern, also auch nicht beim Bleibild, weil ich notfalls sehr intuitiv etwas entscheide; z. B., um jetzt irgendeine Farbe zu nehmen, male ich etwas Curryfarbenedes, aber wenn es überhaupt nicht funktioniert, setzte ich ein Violett daneben und rette das Bild.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 41).





Egal ob in seinen seriellen Arbeiten, seinen Gitterbildern, Bleibildern oder späten Großformaten, Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, in einem Zug muss das Bildereignis in nur einer Malschicht realisiert werden. Immer wieder sucht Förgs Malerei dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen der abstrakten Vorkriegsmoderne, des Konstruktivismus und Suprematismus spielt dabei in den 1970er Jahren das Schaffen des früh verstorbenen Blinky Palermo für den Kunststudenten Förg eine prägende Rolle. Später dann tritt das amerikanische Action- und Color-Field-Painting, etwa die Malerei Willem de Koonings, Clifford Stills und Barnett Newmans, als Inspirationsquelle hinzu. Förg adaptiert und transformiert Gesehenes, macht auf diese Weise in farblicher oder formaler Hinsicht immer wieder neuartige Impulse für sein eigenes, facettenreiches Werk nutzbar. Die entscheidende Inspirationsquelle für Förgs seit den 1990er Jahren entstehenden, großformatigen Gitterbilder, zu denen unsere leuchtende Komposition zählt, liefert neben den gitter- oder kreuzartigen linearen Strukturen, die in Paul Klees Aquarellen ab 1913 regelmäßig auftauchen, auch das Spätwerk Edward Munchs. Förgs Gitterbilder transformieren und verfremden diese für die Entwicklung der modernen Malerei so bedeutenden kunsthistorischen Impulse, und überführt Munchs Motivik und Gestik in die abstrakte Malerei. Klees Arbeiten sind klein und zeichnerisch, Munchs Gemälde sind gegenständlich, Förgs Schöpfungen hingegen sind monumental und malerisch. Förg erreicht in seinen berühmten Gitterbildern eine enorme Farbwucht und Stärke, die allein aus der Leuchtkraft der Farbe und dem Kontrast aus Fläche und Struktur gewonnen wird.

„A Fragile Beauty explores the work of a rebellious artist whose Œuvre embodies a critical, witty, yet rigorous and penetrating critique of the canon of modern art.“

Kommentar zur Ausstellung „Günther Förg. A Fragile Beauty“
im Stedelijk Museum Amsterdam, 26. Mai-14. Okt. 2018.

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. 2023 zeigt das Long-Museum, Schanghai, eine große Übersichtsausstellung. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museumssammlungen, wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, und der Pinakothek der Moderne, München. [JS].



Ausstellungsansicht „Günther Förg. A Fragile Beauty“, Stedelijk Museum, Amsterdam, 26. Mai-14. Okt. 2018. © Estate Günther Förg, Suisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

In Blockformen. 1953.

Öl auf Leinwand. Rückseitig mit einer weiteren Komposition von 1953.
Links unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut signiert und datiert.
100 x 110 cm (39.3 x 43.3 in).

Nay verwendete hier einen alten, beschrifteten Keilrahmen. Die ursprünglich vom Künstler verworfene und übermalte Bildrückseite wurde postum, nach 1990, freigelegt. [AR]

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.10 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/N, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Dr. Wickert, Berlin.
- Privatsammlung Berlin.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Schweiz.

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 694 (m. SW Abb.).
- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 71, 4.6.1999, Los 71 (m. Abb.).
- Christiane Meixner, Scheibchenweise, in: Weltkunst, Feb. 2022, Nr. 195, S. 40 (m. Abb.).

- **Besonderheit im Werk des Künstlers: beidseitig bemalte Leinwand am Übergang der „Rhythmischen Bilder“ zu den „Scheibenbildern“**
- **„In Blockformen“ ist durchdrungen vom Geist seiner „Scheibenbilder“, der wichtigsten Werk-phase des Künstlers**
- **Das rückseitige Bild vermittelt die Aufbruchstimmung der frühen Kölner Jahre, inspiriert durch die Tendenzen der neuen Musik (Pierre Boulez, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen u. a.)**
- **Doppelseitig bemalte Gemälde sind von großer Seltenheit**

Die Geschichte ist nicht selten darum bemüht, künstlerisches Schaffen in Phasen zu unterteilen, Kategorien zu finden, Grenzen zu ziehen und darauf aufbauend Hierarchien zu behaupten. Dies alles erleichtert den Blick, doch insbesondere die Grenzbereiche verweigern sich der Strukturierung. Die Werke der Grenzbereiche gehören – so auch bei Ernst Wilhelm Nay – mit zu den spannendsten Bildfindungen im Gesamtwerk, da sie vibrierend neu erscheinen und ein rastloses Suchen vermitteln, das mit jedem vollendeten Bild bereits die Sehnsucht nach dem nächsten in sich trägt. „Bilder kommen aus Bildern“, so ein bekannter Ausspruch Nays, dessen Werke der 1930er Jahre bereits die kompositorische Strenge seines Spätwerks in sich tragen. Auch der Scheibe, namensgebend für die so berühmte Werkphase ab 1954, kommt ab den 1930er Jahren bereits eine wichtige kompositorische Funktion zu. Ebenso die Augenform, die Nay, so die einhellige Meinung, erst ab den 1960er Jahren aus der Rundform entwickelt, lässt sich bereits 20 Jahre zuvor auf zahlreichen Bildern finden.



„In Blockformen“ (1953) ist in Aurel Scheiblers Werkverzeichnis der Ölgemälde das drittletzte Werk der „Rhythmischen Bilder“ und könnte genauso als erstes Werk der „Scheibenbilder“ (1954-1962) angesehen werden. Ein amorpher Hintergrund, typisch für seine Werke der frühen 1950er Jahre, in Ocker, Schwarz, Blau und Rot wird durch dominierendes Weiß aufgebrochen. Das Weiß, das aus dem Bildhintergrund zu strahlen scheint, bildet zugleich eine weitere Bildebene und schafft Tiefenwirkung. Die eigentlichen Protagonisten des Bildes aber sind in vorderster Ebene die Scheiben in Weiß, Dunkelblau und Hellblau, die wie Sternschnuppen die kompakte Farbe durchdrungen haben und als Vorboten der neuen Phase sich über die Bildfläche verteilen.

Noch größere Bedeutung offenbart das Werk beim Betrachten der Rückseite, da sich hier ein zweites, ebenso signiertes Bild findet, das vielleicht erst kurz vorher entstanden und noch deutlich als Hauptwerk der „Rhythmischen Bilder“ zu erkennen ist. Wie bei „In Blockformen“ durchbricht das Weiß eine abstrakte Farbfläche aus Rot, Braun, Blau und Grün. Anstelle der Scheiben finden sich hier aber noch schwarze Linienstrukturen, deren Rhythmus an die Bedeutung der Musik in den frühen Kölner Jahren erinnert. Wie kein zweites Werk stehen die hier angebotenen Gemälde auf einer Leinwand für Nays Übergang zu den „Scheibenbildern“, die ihn zu einem der wichtigsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts machten. [SN]

Verso



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Rhombus. 1998.

Öl auf Holz.
Verso signiert und datiert sowie im Auftrag des Künstlers von fremder Hand mit der Werknummer versehen.
24 x 28 cm (9.4 x 11 in).

Mit einer schriftlichen Expertise von Herrn Dr. Dietmar Elger, Dresden, vom 21. Juli 2018.

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.12 h ± 20 Min.*

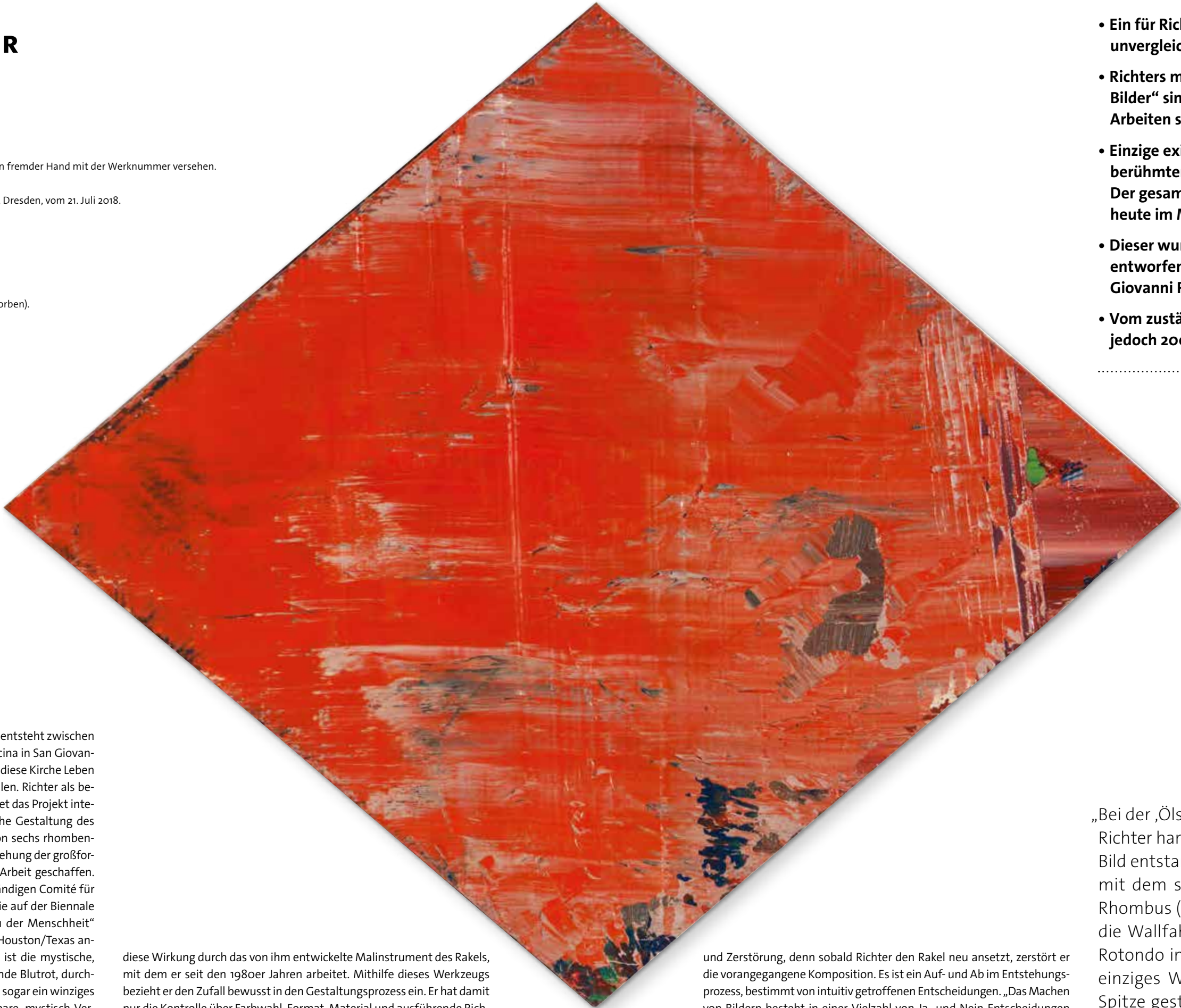
€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 262,500 – 367,500

PROVENIENZ

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

LITERATUR

- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 5: 1994-2006, Berlin 2019, WVZ-Nr. 850-13.



Nach den Entwürfen des Stararchitekten Renzo Piano entsteht zwischen 1991 und 2004 die Wallfahrtskirche San Pio da Pietrelcina in San Giovanni Rotondo. 1997 wird Gerhard Richter eingeladen, für diese Kirche Leben und Stigmatisierung des heiligen Franziskus darzustellen. Richter als be- kennender Sympathisant der katholischen Kirche findet das Projekt inter- essant, sieht sich aber nicht imstande, eine figürliche Gestaltung des Themas umzusetzen, und reicht eine Werkgruppe von sechs rhomben- förmigen abstrakten Gemälden ein. Im Zuge der Entstehung der großfor- matigen Rhomben wird auch unsere kleinformatige Arbeit geschaffen. Die großformatigen Rhomben werden von dem zuständigen Comité für die Ausstattung der Kirche abgelehnt. 2001 werden sie auf der Biennale in Venedig als Teil der Themenausstellung „Plateau der Menschheit“ gezeigt und schließlich vom Museum of Fine Arts in Houston/Texas an- gekauft. Was von der Entstehungsgeschichte bleibt, ist die mystische, sakrale Aura, die diese Werke umgibt. Das dominierende Blutrot, durch- brochen von silbergrauen und königsblauen Schlieren, sogar ein winziges Stück Smaragdgrün ist zu erkennen. Das nicht Greifbare, mystisch Ver- hüllende, was alles Göttliche umgibt, sind Attribute, die sich auch mit der abstrakten Malerei von Gerhard Richter verbinden lassen. Er erreicht

diese Wirkung durch das von ihm entwickelte Malinstrument des Rakels, mit dem er seit den 1980er Jahren arbeitet. Mithilfe dieses Werkzeugs bezieht er den Zufall bewusst in den Gestaltungsprozess ein. Er hat damit nur die Kontrolle über Farbwahl, Format, Material und ausführende Rich- tung des Rakels, hat aber keinen Einfluss, wie viel Farbe an welcher Stelle auf der Leinwand haften bleibt. Der Malprozess ist bestimmt von Zufall

und Zerstörung, denn sobald Richter den Rakel neu ansetzt, zerstört er die vorangegangene Komposition. Es ist ein Auf- und Ab im Entstehungs- prozess, bestimmt von intuitiv getroffenen Entscheidungen. „Das Machen von Bildern besteht in einer Vielzahl von Ja- und Nein-Entscheidungen und einer Ja-Entscheidung am Ende.“ (Gerhard Richter, zit. nach: Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, 2018, S. 349) [SM]

- Ein für Richter einzigartiges Format in seiner unvergleichlichen Rakeltechnik
- Richters mit dem Rakel geschaffene „Abstrakte Bilder“ sind international die gefragtesten Arbeiten seines malerischen Œuvres
- Einzige existierende Vorarbeit des berühmten Rhombus-Zyklus. Der gesamte Zyklus befindet sich heute im Museum of Fine Arts, Houston, Texas
- Dieser wurde konzipiert für die von Renzo Piano entworfene Kirche San Pio da Pietrelcina in San Giovanni Rotondo
- Vom zuständigen Kirchenkomitee abgelehnt, jedoch 2001 auf der Biennale ausgestellt

„Bei der ‚Ölskizze, Rhombus (850-13)‘ von Gerhard Richter handelt es sich um ein kleines Juwel. Das Bild entstand im unmittelbaren Zusammenhang mit dem sechsteiligen Zyklus ‚Abstraktes Bild, Rhombus (851/1-6)‘, den Richter ursprünglich für die Wallfahrtskirche Padre Pio in San Giovanni Rotondo in Italien gemalt hatte und nimmt als einziges Werk dessen ungewöhnliche, auf die Spitze gestellte Rhomben-Form vorweg.“

Dietmar Elger, Leiter Gerhard Richter Archiv, Dresden.

68

SEAN SCULLY

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

Ingrid. 2007.

Öl auf Aluminium.
Verso signiert, datiert „12.25.07“ und betitelt. 71 x 81,5 cm (27.9 x 32 in).

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.14 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ
· Privatsammlung Süddeutschland (2008 direkt vom Künstler erhalten).

- Im Entstehungsjahr verwendet der Künstler erstmals Aluminium als Bildträger für seine sinnliche, vielschichtige Ölmalerei
- Durch die mattglänzende Materialität der Oberfläche, den malerischen Pinselduktus, die warmtonige Farbigkeit und die Lebendigkeit der Farbflächen entsteht ein Gemälde von nahezu skulpturaler Wirkung
- In der hier gezeigten Vielfalt der Rotnuancen spielt Scully mit der Ausdruckskraft der warm-tonigen Farbigkeit
- Werke des Künstlers aus demselben Entstehungsjahr befinden sich u. a. im Centre Georges Pompidou in Paris, in der Albertina in Wien und im Kunstmuseum Bern

Streifen in Schichten
In dem mittlerweile mehr als 50 Jahre umfassenden, faszinierenden Œuvre Sean Scullys dominieren verschiedenfarbige, vertikal und horizontal verlaufende, unterschiedlich breite und lange Streifenkompositionen sowie rechteckige Farbflächen, mit denen der Künstler seine wiederum in Rechtecke aufgeteilten Bildflächen füllt. Scullys Arbeit an einem Werk beginnt zunächst mit der Aufteilung und Gliederung der zu bemalenden Fläche, einer genauen Anordnung der Streifen und Farbfelder. Scully wählt aus einem schier unendlichen Reichtum kompositorischer Möglichkeiten und unterteilt die rechteckige Form der Bildfläche zunächst in mehrere kleinere rechteckige Elemente. In seinen späteren Werken ist die Gliederung deutlich weniger streng: Die Linien werden nicht mit dem Lineal, sondern frei per Hand gezogen. Mit breitem Pinsel trägt Scully dann in zahlreichen, sich überdeckenden und teils pastosen Schichten seine Farbe auf. In der hier angebotenen Arbeit erzeugt Scully durch diese Schichtung eine Vielfalt an Rotnuancen: Aufgrund der verborgenen Untermalungen gleicht kein Rotton dem anderen. Unter den hier sichtbaren Farben der Oberfläche liegen Blau, Graugrün, helles Gelb, Violett und Braun, Farben, die an den weichen Grenzen und Übergängen zwischen den einzelnen Farbfeldern in schmalen Streifen hervorblitzen, die gesamte Bildfläche zum Vibrieren bringen und mit Leben füllen. „There are no simple colors in my work... there are no whites, no reds. Colors are always subverted by the colors underneath, so when you’re looking at something you’re never quite sure what you’re looking at“ (Sean Scully, zit. nach: Hossein Amirsadeghi/Maryam Homayoun Eisler (Hrsg.), Sanctuary: Britain’s Artists and their Studios, London, 2011, S. 112).



„Ich fange jetzt an, mit Tafeln aus Metall (Aluminium) zu arbeiten. Ich liebe Leinwand und Holz, aber ein altes Medium (Ölfarbe) auf ein zeitgenössisches Metall aufzutragen, wird das Gefühl von Nostalgie aufbrechen und das fasziniert mich.“

Sean Scully, 5.9.2007, zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 224.



Unser Werk im Zustand der Untermalung, bevor die weitere Malschicht aufgetragen wurde.



Der endgültige Zustand unseres Werks.

Von der Leinwand zum Aluminium

Die Kunstauffassung Sean Scullys hat sich über die Jahre hinweg nicht grundlegend geändert, obwohl seine Malerei einer steten Entwicklung und Veränderung unterworfen ist. Nach ersten künstlerischen Experimenten mit im rechten Winkel von der Wand abstehenden, ‚schwebenden‘ Aluminium-Panels in den 1990er Jahren entdeckt der Künstler das Metall als ungewöhnliches, zeitgenössisches Material 2007 auch für seine in der Fläche angelegte Malerei. Im Gegensatz zur Leinwand widersteht das härtere, glatte Aluminium der leichten ‚Atmung‘ der Farbe, denn sie liegt nun auf der Oberfläche auf, wird, anders als bei den Leinwandarbeiten, nicht vom Bildträger angenommen bzw. aufgesogen. Die metallische Oberfläche führt in Verbindung mit dem sanften Glanz der Ölfarbe zu einer ganz neuartigen Ästhetik. Je nach Lichteinfall verändert sich die Ausdruckskraft der jeweiligen Farbflächen und ihrer Oberflächenbeschaffenheit und schafft in Verbindung mit den hier verwendeten warmen Farben eine überaus sinnliche Opulenz.

„Full of emotion“

In der hier angebotenen Arbeit geht Scully noch ein Stück weiter als in früheren Werken aus den 1990er Jahren. Hier hält das formgebende Gerüst die Komposition kaum noch zusammen. Die schwarze Farbfläche gibt der Darstellung Halt, doch die einzelnen Farbbalken sind zum Teil unterschiedlich lang, die Kanten durch den breiten Pinselstrich unscharf, hier und da setzt der Künstler sein Werkzeug ein wenig ‚zu früh‘ oder ein wenig ‚zu spät‘ ab, sodass der Farbauftrag der zuvor erdachten geometrischen Einteilung der Bildfläche auf sehr sinnliche Weise widerspricht. Jegliche Strenge und Rigidität muss sanften Übergängen, einem besonders malerischen Duktus sowie Scullys beim Malen freigesetzter Energie und seinen Emotionen weichen. „Ich bin überzeugt, dass Abstraktion dazu da ist und war, tiefe Emotion zu verkörpern“, erklärt der Künstler selbst (zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 104). Von den abstrakten Expressionisten, u. a. von Mark Rothko inspiriert, findet Scully so zu einer ganz eigenen, unverwechselbaren Bildsprache, einer tief empfundenen, poetisch aufgeladenen Abstraktion: „Newman tried to make a space that was spiritually charged, and that is what I try to do in my work too.“ (S. Scully, zit. nach: Florence Ingleby (Hrsg.), Sean Scully. Resistance and Persistence. Selected Writings, London 2006, S. 90)

Über diese emotionale Seite von Scullys Malerei schreibt auch Ai Weiwei: „You could see his expression and passion in every piece, and that is something that has never changed. His works have always been full of emotion, and you can see clearly where intention and form intersect.“ (Ai Weiwei, zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Sean Scully. Bricklayer of the Soul, Ostfildern 2015, S. 55). [CH]



Rot-Weiss. 1991.

Acryl auf Holz.
Verso signiert und datiert. 250 x 170 x 8,5 cm (98.4 x 66.9 x 3.3 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.16 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ
· Galerie Fahnenmann, Berlin.
· Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

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

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

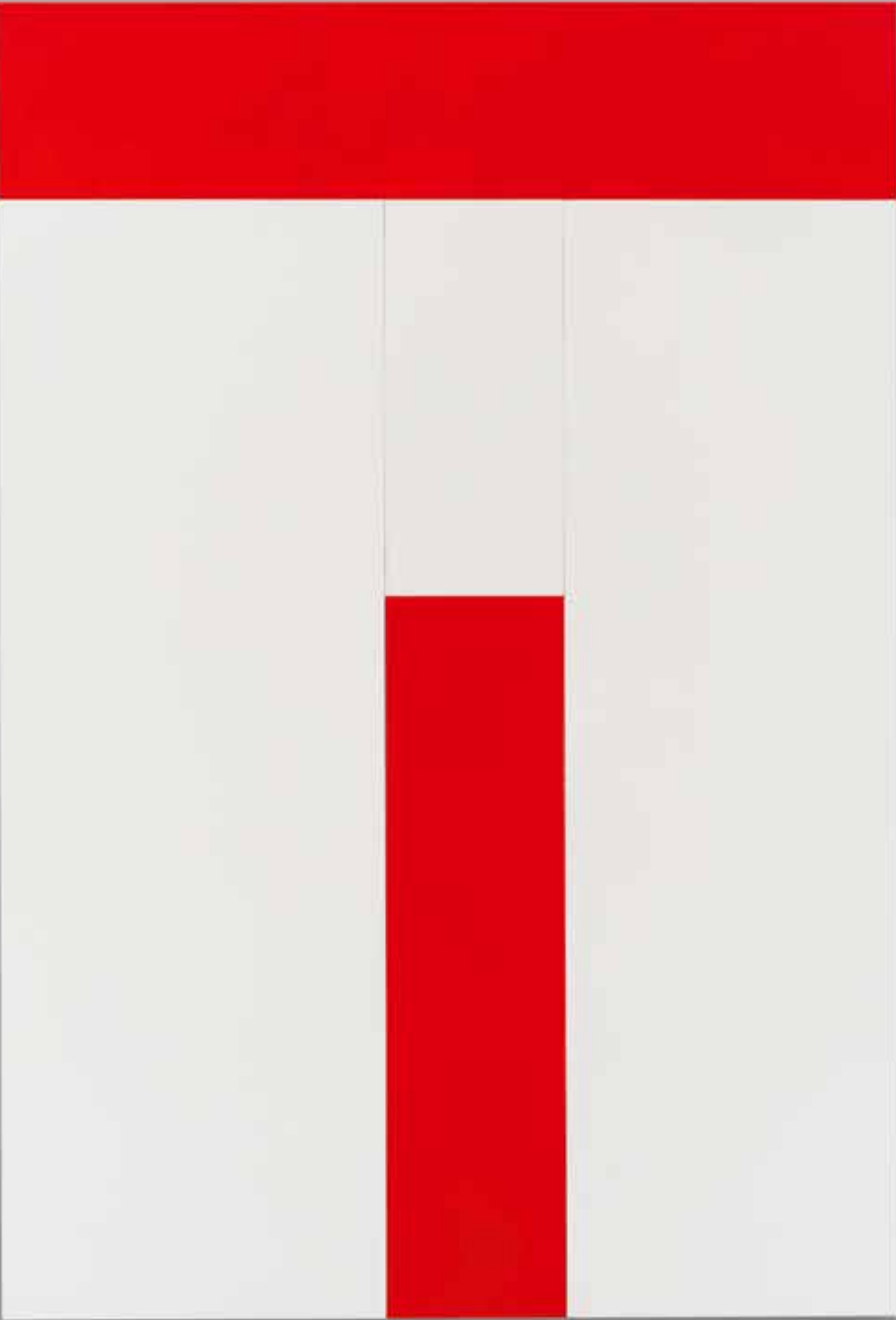
Das serielle Arbeiten und das stetige Experimentieren mit der Modulation ist besonders typisch für Imi Knoebels ausgesprochen systematisch angelegtes künstlerisches Werk. Teils setzt der Künstler seine geometrischen, häufig aus den Grundformen Rechteck und Quadrat entwickelten Kompositionen aus farbig bemalten Folienstreifen zusammen oder aber überführt diese Arbeitsweise durch das Malen auf Aluminiumstäben oder – wie im vorliegenden Fall – auf tiefenräumlich konstruierten Holzflächen sogar in die dritte Dimension. Formal entscheidet Knoebel sich in „Rot-Weiss“ für ein fragmentiertes Hochformat, dessen Partien nicht nur farblich voneinander abgesetzt sind, sondern auch durch Fugen räumlich akzentuiert werden. Auf diese Weise erreicht Knoebel in der vorliegenden Arbeit eine maximale Steigerung des Eigenwertes der Farbe. Zugleich setzt der Künstler den Pinselstrich sichtbar ein und erreicht damit bei genauer Betrachtung eine subtile Strukturierung der Fläche. In seiner berühmten Werkreihe „Rot-Weiss“ hat Knoebel im Hochformat eine Vielzahl von Variations- und Assoziationsmöglichkeiten durchgespielt. Diese minimalistische Modulationsfreude und das freie Spiel mit den teils gegenständlichen Assoziationen zeichnet auch das dreiteilige Mappenwerk „Rot-Weiss“ aus, in welchem Knoebel diesen Variationsreichtum in Form von collagierten Farbserigrafien durchexerziert. Unser im Kontext dieses Werkkomplexes entstandenes Unikat auf Holz überführt dieses kreative Spiel mit der Modulation ins Monumentale.

Und auch das stets indirekt mitschwingende kreative Spiel mit der figürlichen Assoziation bleibt in unserer Komposition nicht aus, da bei Knoebels Rechteckmodulationen – wie in seinen etwa zeitgleichen

- **Monumentales Unikat von beeindruckender räumlicher Wirkung**
- **Knoebel verleiht den rot und weiß bemalten, in den Raum hineinragenden Holzflächen durch den Pinselduktus ein faszinierendes „malerisches Inkarnat“**
- **In seiner berühmten Werkreihe „Rot-Weiß“ hat Knoebel das Prinzip der Reduktion und Variation auf die Spitze getrieben**
- **Zuletzt waren Knoebels Arbeiten u. a. in der Ausstellung „Imi Knoebel. Green Flag“ im White Cube, Hongkong (2023), und in der Ausstellung „Balance“ im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin (2022), zu sehen**

Werkfolgen der „Portraits“ und „Grace Kelly“ – meist auch der Gedanke an ein stilisiertes Gesicht mitschwingt. Auch in unserem radikal reduzierten Riesenformat „Rot-Weiss“ versucht unser Sehsinn nach bekannten Kriterien zu arbeiten und so ergibt sich bei längerer Betrachtung geradezu unweigerlich das Gefühl, ein stilisiertes Gesicht vor sich zu haben. Diese subtile Balance aus spannungsvoller Disbalance und beruhigender Symmetrie zeichnet die vorliegende Komposition neben ihrer enormen räumlichen Präsenz in entscheidender Weise aus. Der Beuys-Schüler Knoebel hat auf diese Weise immer wieder radikal Neues geschaffen, das stets vom Eigenwert der Farbe getragen ist.

Angesprochen auf den eigenwilligen Gegensatz zwischen den wilden künstlerischen Aktionen der Anfangsjahre und der enormen Strenge des gefundenen künstlerischen Ausdrucks, hat Knoebel einmal festgehalten: „Ein wichtiger Part dabei waren die Russen, die russische Bewegung um Malewitsch [...] damals kam gerade dieses Buch raus ‚Die gegenstandslose Welt‘ [...]. Fasziniert waren wir von dem Schwarzen Quadrat. Das war für uns das Phänomen, das uns völlig eingenommen hatte“ (zit. nach: Imi Knoebel. Retrospektive 1968-1996, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München 1996, S. 279). Für Knoebels farb- und variationsbasiertes Schaffen sind neben Malewitsch und der Malerei des Konstruktivismus auch Jawlenskys berühmte „Meditationen“ sowie das für die abstrakte Kunst der 1970er und 1980er Jahre wegweisende Œuvre seines früh verstorbenen Künstlerfreundes Blinky Palermo in entscheidender Weise initiiierend gewesen. [JS]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Rot in Rot II. 1965.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen zweifach bezeichnet „Nay
- Rot in Rot - 1965“ sowie mit Richtungspfeil. 162 x 149,5 cm (63.7 x 58.8 in). [SM]

 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.18 h ± 20 Min.*

€ 350.000 – 550.000 (R/D, F)
\$ 367,500 – 577,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Galerie Michael Werner, Köln.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Ernst Wilhelm Nay. Malerier-Akvareller, Holst Halvorsens Kunsthandel, Oslo, 30.10.-28.11.1965, Kat.-Nr. 13.
- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, ab 3.9.1965, Kat.-Nr. 10.
- Ernst Wilhelm Nay. Bilder und Grau-Aquarelle 1965/1966, Galerie Der Spiegel, Köln, ab 18.3.1966, Kat.-Nr. 4 (verso mit Resten des Galerieetiketts).
- E. W. Nay, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 12.11.-25.12.1966; Akademie der Künste, Berlin, 13.1.-12.2.1967; Städtische Kunsthalle, Mannheim, 4.3.-16.4.1967, Kat.-Nr. 61 (mit zwei Ausstellungsetiketten verso).
- E. W. Nay. Neue Bilder und Gouachen, Museum des 20. Jahrhunderts Schweizer-garten, Wien III, 15.4.-15.5.1967, Kat.-Nr. 58 (Ft. S. 31).
- E. W. Nay, Mary Boone Galleries, New York, 2012; Michael Werner Gallery, New York, 2012 (verso mit dem Galerieetikett).
- Ernst Wilhelm Nay. Bilder der 60er Jahre, Michael Werner Kunsthandel, Köln, 11.11.2017-13.1.2018, Kat.-Nr. 4.

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 1144.

„Bilder kommen aus Bildern“, so Ernst Wilhelm Nay. Mit dieser Maxime vollzieht der Künstler in seinem langen Malerleben hier einen erneuten, dieses Mal den letzten stilistischen Wandel in seinen Bildern, wodurch er einen neuen Rhythmus aufnimmt, diesen jedoch in formaler Hinsicht gekonnt an die vorangegangenen Werke anbindet. Waren die „Augen-bilder“ noch voll räumlicher Elemente, Expressivität und gegenständ-licher Assoziation, so wirken Nays ‚letzte‘ Bilder dagegen vereinfacht leicht und dennoch komplex spontan zugleich. „Auf der Höhe seiner künstlerischen Lebenserfahrung unterzieht Nay seine Malerei einer letzten Klärung“, so Elisabeth Nay-Scheibler 1990. „Sie führt zur radi-kalen Vereinfachung seiner Formensprache und Verringerung seiner chromatischen Palette auf nur wenige Farben. Mit Vitalität und äu-ßerster Disziplin unternimmt er das Wagnis, die bis zur malerischen Perfektion getriebenen expressiven Strukturen der ‚Augenbilder‘ auf-zugeben. Er gewinnt die Freiheit, in seiner neuen Vision das Wesentliche seiner Kunst durch Reduktion zu verwirklichen. Klar begrenzte Spindel-formen, Ketten runder oder ovaler Scheiben, Bogenformen und Farb-bänder breiten sich nun, vertikal gerichtet, über die Bildfläche. Durch die senkrechte Betonung entsteht der Eindruck eines scheinbar unbe-grenzten, transitorischen Bewegungsablaufs. Die Bilder gewinnen plötzlich meditative Ruhe.“ (Nay-Scheibler in: E. W. N., Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, S. 282)

• **Aus der wichtigen Übergangszeit von den Augen-
zu den Spindelformen der späten Bilder**

• **Konzentration von Form und Farbe in zeitloser
Perfektion**

• **Nay spielt mit dem Formenrepertoire seines
Œuvres und bringt es in eine neue bildhafte Form**

• **Bereits kurz nach der Entstehung umfangreich
international ausgestellt**



Charakteristikum der späten, zumeist streng quadratischen Bilder ist das Denken der Komposition über den Bildrand hinaus in den weiten Raum unseres Daseins, ein Ausgreifen der nun sehr klaren, verdichteten Formen, gleichsam der Beginn einer expansiv und dynamisch vorgetra-genen, niemals endenden Gleichung eines Ornaments. „Ein Kolorist ist ein Maler, der durch die Farbe denkt und die Anschauung durch die Farbe vollzieht“, so Nay in seinem letzten publizierten Aufsatz „Meine Farben“ von 1967. Die Arbeiten der letzten Schaffensjahre Nays zeigen wie hier also eine besondere Verdichtung in Farbe und Form, die in höchstmöglicher Spannung kulminiert. „Die Flächigkeit ist für Nay von so großer Bedeutung, weil er in jeder perspektivischen Räumlichkeit der Farben eine Störung ihrer Direktheit und sinnlichen Ausstrahlung er-

kennt“, so noch einmal die intime Kennerin Elisabeth Nay-Scheibler zu den wenigen ausgewählten Farben, die meist von starker Intensität und klarem Ausdruck die Aussage des Nay’schen Spätwerks unterstreichen. (Nay-Scheibler in: E. W. N., Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. II: 1952-1968, Köln 1990, S. 282). Nay nimmt sich die Freiheit, in einer neuen Vision der absoluten Malerei, das Wesentliche seiner Kunst durch Re-duktion zu verwirklichen. Er steigert die Leuchtkraft und Transparenz seiner Farbe durch kühne Vereinfachung; jede Binnenzeichnung wird einer arithmetischen Farbsetzung geopfert, jede früher so intensiv vor-getragene Expressivität überführt der Farbmaler des 20. Jahrhunderts, Ernst Wilhelm Nay, in eine kühl-souveräne Einfachheit, beseelt von meditativer Ruhe und Ordnung. [MvL]

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Friedrich II. 1986.

Farbserigrafie. Synthetisches Polymer auf Leinwand.
Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert und datiert.
214 x 183 cm (84.2 x 72 in).

🕒 *Auflaufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.20 h ± 20 Min.*

€ 500.000 – 700.000 (R/N, F)
\$ 525,000 – 735,000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Haas.
- Galerie Hans Mayer, Düsseldorf.
- Sammlung Onnasch (1987).
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Neues Museum Weserburg, Bremen (Dauerleihgabe, verso mit einem Etikett).
- Originale echt falsch, Neues Museum Weserburg, Bremen, 25.7-24.10.1999, Farbabb. S. 160.
- Celebrities. Andy Warhol und die Stars. Sammlung Marx und Leihgaben, Hamburger Bahnhof, Berlin, 3.10.2008-11.1.2009, S. 47.

- **Unikat auf Leinwand in außergewöhnlichem Format**
- **Ein weiteres Exemplar dieser großformatigen Farbserigrafie auf Leinwand befindet sich im Museum Würth, Künzelsau**
- **Ein Jahr vor dem überraschenden Tod des Künstlers entstanden**
- **Ikonisches Motiv: aus einer Ikone der deutschen Malerei schafft er eine Ikone der Pop-Art im Mega-Format**

„You see, to pretend something’s real, I’d have to fake it. Then people would think I’m doing it real.“

Andy Warhol, in: Martin Schwander (Hrsg.), Andy Warhol Paintings 1960-1986, S. 31.



Deutschland hat für Andy Warhol eine besondere Bedeutung und das in vielerlei Hinsicht: Bereits 1967 richtet Rudolf Zwirner die erste deutsche Einzelausstellung des Künstlers in seiner Kölner Galerie aus, macht die Pop-Art hierzulande salonfähig und beginnt, die junge Kunst, die so eng mit den US-amerikanischen Bildwelten verwoben ist, in wichtigen Privatsammlungen zu platzieren. Es wäre übertrieben zu behaupten, dass Warhols Anerkennung hier dessen Siegeszug jenseits des Atlantiks erst vorbereitet hat. Tatsächlich konnte die deutsche Gesellschaft der 1960er Jahre aber die Aneignung der amerikanischen Werbe- und Medienbilder anders und früher in ihrer radikal künstlerischen Bedeutung wahrnehmen, da sie mit diesen Bildern eben nicht von Kindheit an täglich konfrontiert wurde.

„Friedrich II“ (1986) ist ein außergewöhnlich großes Porträt auf Leinwand, steht in engen Bezügen zum Gesamtwerk des Künstlers und nimmt unter Warhols ikonischen Bildern berühmter Persönlichkeiten eine entscheidende Stellung ein. Sicher existieren zahlreiche Auftragsarbeiten, die auch deutsche Sammler bei Warhol in New York in Auftrag geben konnten. Bei der Wahl historischer Persönlichkeiten jedoch wählt Warhol selbst, und so gibt es nur wenige Motive, die mit „Friedrich II“ direkt vergleichbar wären. „Goethe“ ist ein Beispiel, dessen Kopf Warhol aus Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins „Goethe in der römischen Campagna“ (1787) isoliert. Ihm ging es nicht um historische Kontexte, sondern sein Goethe tritt gleichberechtigt in eine Reihe mit Filmstars, Königinnen, Pop-Idolen und Kriminellen. Warhol malt den Mythos, der den Blick auf vermeintliche Fakten auf ewig versperren wird.

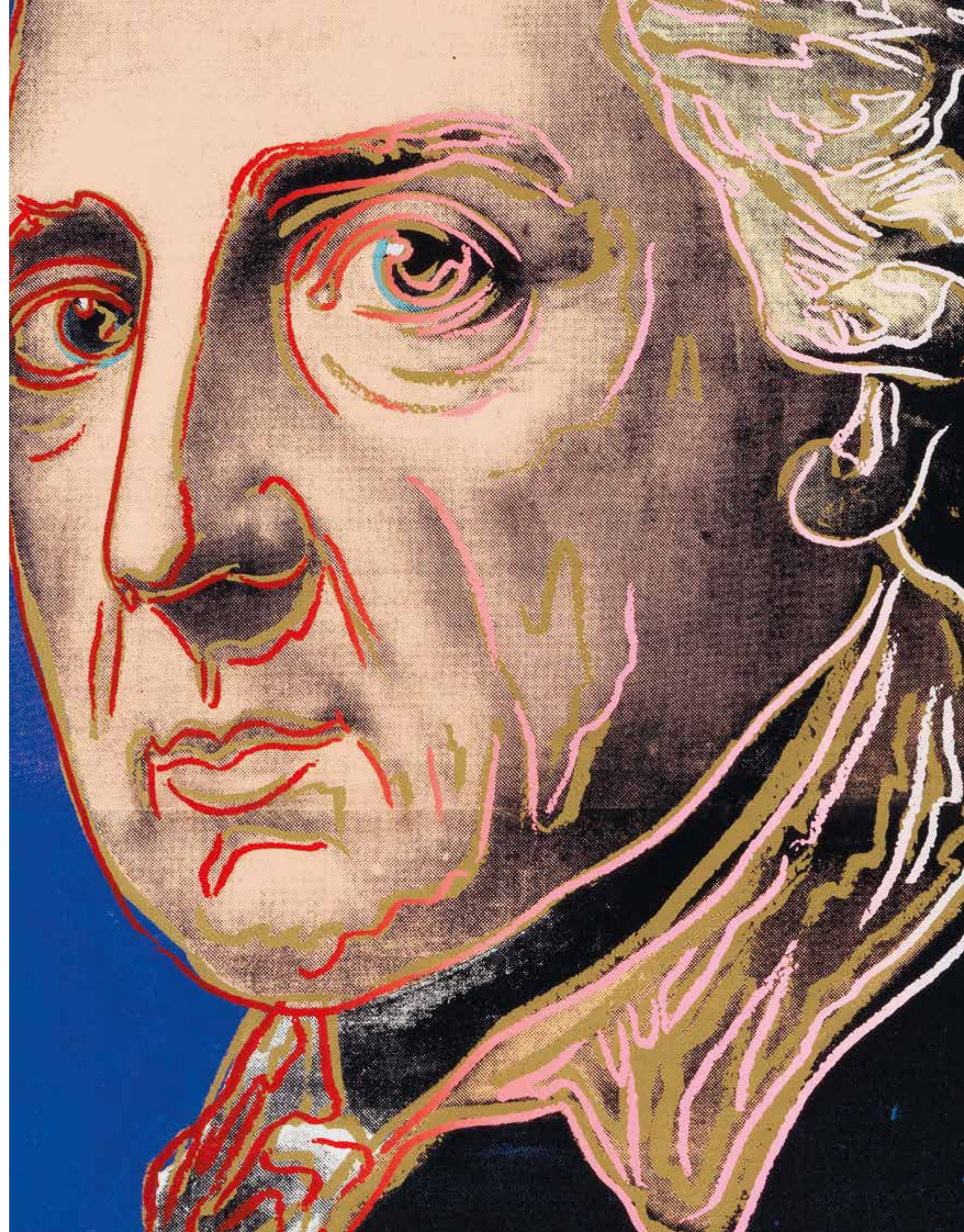
König Friedrich II. von Preußen (1712-1786) porträtiert von Anton Graff 1781
© Stiftung Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg



Das Bild von Friedrich dem Großen findet Warhol auf einem Gemälde von Anton Graff. Die Vorlage ist selbst schon eine Kopie und wird heute im Schloss Sanssouci aufbewahrt. Das Porträt des Preußenkönigs gehört zu den berühmtesten Darstellungen seiner Person und doch weiß niemand so genau, ob Friedrich II in Wahrheit so ausgesehen haben mag. Er saß ungern Modell und ohnehin war auch damals klar, dass Bilder Funktionen erfüllen; sie bezwecken nicht, möglichst nah und authentisch die Realität abzubilden. Bilder schaffen Mythen, die dann zur Realität werden. Dieser Gedanke hat Warhol zeitlebens beschäftigt.

Was fasziniert Warhol im Jahr 1986 an der Figur Friedrich II? Der 200. Todestag wird Anlass gegeben haben, doch sicher ist dies allein nicht Grund genug. Der Herrscher gilt als moderner Geist der Aufklärung Mitte des 18. Jahrhunderts. Nicht nur die Gewalt, die er selbst von seinem Vater erdulden musste, führt dazu, dass zu seinen ersten Reformen die Abschaffung der Folter gehört. Wie fortschrittlich und radikal dieser Schritt damals war, ist Warhol bewusst, der 200 Jahre später in den USA mit der Serie „Electric Chair“ (1964) noch immer brutale und menschenverachtende Bestrafungen anprangert.

Friedrich II soll zudem, genau wie sein Bruder Heinrich von Preußen, seine Homosexualität mehr oder weniger offen ausgelebt haben. Die Bedeutung von Sexualität im 18. Jahrhundert und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Verbote und Konventionen lassen sich nicht auf das 20. Jahrhundert übertragen und doch wurde der Preußenkönig ungewollt zu einer Ikone des selbstbewussten Auslebens der eigenen Sexualität. „Jeder soll nach seiner Façon selig werden.“ Mit diesem berühmten Ausspruch zitiert der Volksmund noch heute den alten Fritz, wenn es gilt, ein höheres Maß an Toleranz einzufordern. [SN]





KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2002.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. 100 x 100 cm (39.3 x 39.3 in).
Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.22 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 84.000 – 126.000

PROVENIENZ

- Galerie Lindig in Paludetto, Nürnberg (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2002, direkt beim Vorgenannten erworben).

• **Die leuchtenden Früchtestillleben verhelfen der Künstlerin zum Durchbruch auf dem internationalen Auktionsmarkt**

• **Kneffel inszeniert die Trauben in einem opaken Leuchten**

• **Monumental in Szene gesetzt, gibt Kneffel mit großem technischen Können die Stofflichkeit und Haptik der Trauben wieder**

• **Karin Kneffel gehört zum Künstlerkader der renommierten Gagosian Gallery**

Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt sich Karin Kneffel mit dem klassischen Genre des Früchtestilllebens. Ihre Früchte, allen voran Weintrauben, aber auch Äpfel, Pfirsiche und Pflaumen, porträtiert sie in vielfachen Variationen immer in extremer Nahsicht und in makelloser, hyperrealistischer Perfektion. Karin Kneffels malerischer Ansatz wird gerne als „realistisch“ bezeichnet: Ihre Landschaftsansichten, Tierbilder und Obststillleben bestechen nicht nur durch Farbenpracht, sondern auch durch einen perfektionierten Illusionismus, der auf handwerkliche Meisterschaft schließen lässt. Aus der perfekt gleichmäßigen Bildoberfläche sind jegliche Spuren des Schaffensprozesses getilgt, keine Pinselspur oder pastose Farbnase ist zu sehen. Zunächst erscheinen Kneffels Bildkompositionen vertraut, sie verwendet klassische Bildgenres ebenso wie traditionelle Maltechniken. Bei näherer Betrachtung jedoch erschließt sich, dass die uns gezeigte Welt nicht so ist wie sie zu sein scheint. Kneffels Bilder steigern die trügerische Illusion häufig ins Hyperrealistische, lassen das auf den ersten Blick Natürliche künstlich erscheinen. Sie erreicht damit eine Verfremdung, die uns über den schönen Anblick hinaus innehalten lässt. Die Beschränkung der Darstellung auf einen kleinen Bildausschnitt und die übernatürlich große Darstellung des Motivs führen zu einer subtilen Neuerzählung des in beeindruckender fotorealistischer Präzision geschilderten Sujets.

Die Rispe der hellen Trauben ist ein perfektes Motiv, um das Licht-Schatten-Spiel und indirektes Licht zu studieren. Opak leuchtend, sind die Trauben formatfüllend in Szene gesetzt. Sie hängen prall und saftig an der Rebe, bereit für die Ernte. Das typisch sanft goldene Licht der letzten Sommertage lässt die Trauben wie kleine Edelsteine leuchten. Sie muten absolut perfekt an und genau diese übernatürliche Perfektion irritiert. Sie schweben fast schwerelos im Raum vor einem nicht näher definierten grauen Hintergrund und werden von einer außerhalb des Bildraums liegenden Lichtquelle beleuchtet. Dem Auge werden kaum Proportionshilfen gegeben. Im klassischen barocken Früchtestillleben liegen die üppigen Traubenreben in Schalen oder auf Tischen, wodurch ein Maßstab entsteht und eine Einbindung der Früchte in einen gewohnten Kontext zu sehen ist. Und eben jene übernatürliche Schönheit, die an Werbemotive erinnert, ist es, die in Kneffels Früchtebildern stets eine unsichtbare, unüberwindliche Barriere zwischen Werk und Betrachter bestehen lässt. „Verführung und Distanz“ lautete der treffende Titel der Kneffel-Ausstellung 2006 u. a. in Ulm. Karin Kneffel sagt selbst: „Ich versuche die Betrachterinnen und Betrachter auf Abstand zu halten, ihre Blicke zu dirigieren, dabei auch Fallen zu stellen. Sie sollen sich nicht in meinen Bildern verlieren, sie sollen sich damit beschäftigen.“ [SM]



73

MAX ERNST

1891 Brühl – 1976 Paris

Ici l’action se simplifie. 1923.

Öl auf Gips, auf Leinwand übertragen.
Spies/Metken 642. Rechts unten signiert. 39 x 18 cm (15,3 x 7 in).

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

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.24 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Paul Éluard, Eaubonne.
- Familie Éluard, Eaubonne (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Galerie André François Petit, Paris (1969 von Vorgenannter erworben).
- Marcel Mabile, Rhode-St. Genèse, Belgien.
- Galerie 27, Paris.
- Privatsammlung, Berlin (1989 über die Galerie Brusberg erworben).

AUSSTELLUNG

- Max Ernst. Peintures pour Paul Éluard, Galerie André-François Petit, Paris, Mai/ Juni 1969, Farbabb. S. 46.
- Max Ernst. Sculptures, maisons, paysages, Centre Pompidou, Paris, 5.5.-27.7.1998; Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 5.9.-29.11.1998, Kat.-Nr. 16, Abb. S. 234 (verso auf dem Rahmen mit einem Etikett).
- Surrealismus 1919-1944. Dalí, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso ..., K2o Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 20.7.-24.11.2002 (verso auf dem Rahmen mit einem Etikett); Centre Pompidou, Paris 6.3.-24.6.2002.
- Surreal Things. Surrealism, Design and the Decorative Arts, Victoria & Albert Museum, London, 29.3.-22.7.2007; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, 29.9.2007-6.1.2008; Museo Guggenheim, Bilbao, 3.3.-22.7.2008, Kat.-Nr. 3,12 (Farbabb. S. 47).

LITERATUR

- Werner Spies/Sigrid und Günter Metken, Max Ernst Œuvre-Katalog. Werke 1906-1925, Köln 1975, S. 333, WVZ-Nr. 642 (m. Abb.)
- Dieter Brusberg, Max Ernst - Gärten der Lust, in: brusberg-berichte 10, S. 53-57.
- Patrick Waldberg, Max Ernst chez Paul Éluard, in: Eaubonne, S. 13ff. (m. Farbabb. S. 46)
- Paul Éluard, Anthologie des écrits sur l’Art, Paris 1972, S. 255 (Abb. 174).
- Gaston Diehl, Max Ernst, Paris 1973 (Abb. S. 70).

- Béatrix Blavier, Max Ernst: Murals for the home of Paul and Gala Eluard, Eaubonne, 1923, Rice University, Houston, Texas, May 1985, S. 96, Abb. S. 317 (in situ), Abb. S. 318

Allgemein zu den Malereien in Eaubonne:

- Dieter Brusberg, Max Ernst - Gärten der Lust, in: brusberg-berichte 10, S. 53-57.
- Dieter Brusberg (Hrsg.), Hommage an Max Ernst, Berlin 1990, S. 18ff.
- Doris Krystof, /Entrer, sortir. /Raum, Rhythmus und Passage im Dekorationszyklus für das Haus von Gala und Paul Eluard in Eaubonne, in: Max Ernst. Skulpturen, Häuser, Landschaften, S. 225-245.

- **1923 als Wandgemälde im Haus Paul Éluards geschaffen und 1967 nach über 40 Jahren von der Tochter Paul Éluards gerettet**

- **Eines der einzigartigen Wandbilder, die Max Ernst 1923 im Haus Paul Éluards malte**

- **Weitere Arbeiten aus diesem Zyklus befinden sich heute im Museum of Contemporary Art, Teheran, in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und dem Sprengel Museum, Hannover**

Dieses Trompe-l’Œil einer Weinflasche gehört zu dem berühmten Zyklus von Wandmalereien, den Max Ernst 1923 im Hause seines guten Freundes und surrealistischen Weggefährten Paul Éluard malt. 1912 besuchen der Dichter Paul Éluard und seine Ehefrau Gala Max Ernst in Köln, um über Illustrationen eines Gedichtbandes zu sprechen. Die drei verstehen sich sofort in jeder Beziehung hervorragend. Das führt dazu, dass Max Ernst seine Frau verlässt und 1923 zu dem Ehepaar Éluard nach Paris zieht. Éluards beziehen in dieser Zeit ein neues Haus in Eaubonne im Norden von Paris.

„Die Geschichte der Éluard-Bilder klingt, als ob Max Ernst sie erfunden hätte. Ein Maler kommt nach Paris und besucht seinen Freund, den Dichter, der ihn aufnimmt; nach Monaten, bevor er das Haus verläßt, malt er ihm zum Dank Bilder an die Wände, im Kinderzimmer für die fünfjährige Tochter und im Schlafzimmer für den Dichter und seine Frau. Die Freunde trennen sich, das Haus wechselt den Besitzer und die Bilder werden über-tapeziert. 40 Jahre später, Paul Éluard ist lange gestorben, erinnert sich seine Tochter, kauft das Haus zurück, die Tapete wird abgetragen, die Bilder kommen zum Vorschein. Sie werden von der Wand abgelöst und auf Leinwand übertragen. Max Ernst ist glücklich, dass die verschollenen, aus seinem Gedächtnis verdrängten oder verloren geglaubten Bilder wieder vorhanden sind. Er restauriert sie eigenhändig und signiert sie, um jeden Zweifel an der Authentizität auszuschließen. Die Bilder von 1923 haben 1968 bei François Petit Premiere, sie werden zusammen mit Gedichten von Paul Éluard publiziert. Die Bilder aus dem Haus Éluard sind beiläufig entstanden und ein Höhepunkt im Gesamtwerk, ein wunderbares weitläufiges, undoktrinäres Panorama des Surrealismus von 1923...“ (Gottfried Sello, in: „Die Zeit“ vom 8.1.1971, zit. nach: Dieter Brusberg (Hrsg.), Hommage an Max Ernst, Berlin 1990, S. 20)

Auch unser kleines Bild gehört zu dieser Folge von Bildern, die gleichsam aus einem Dornröschenschlaf erwacht zu sein scheint. Der Titel „Ici l’action se simplifie“ ist wohl als ein Augenzwinkern zu verstehen auf die erhoffte Wirkung des Inhalts der Flasche. Er mag auch ein Hinweis auf die geselligen Abende im Haus des Dichters sein und auf das spannungsreiche Verhältnis einer Menage à trois zwischen Max Ernst, Paul Éluard und seiner Frau Gala, die später die Muse und Ehefrau von Salvador Dalí sein wird. [EH]



Goethe. 1982.

Farbserigrafie.
Feldmann/Schellmann/Defendi II. 270-273. Jeweils signiert und nummeriert. Der komplette Satz von 4 Blatt, jeweils Exemplar 28/100. Auf Lenox-Museumskarton. 96,5 x 96,4 cm (37.9 x 37.9 in).

Vollständig. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (jeweils mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von den Editionen Schellmann & Klüser, München/New York, in Zusammenarbeit mit Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (verso jeweils mit dem Copyright-Stempel). [AR]

🕒 *Auflaufzeit:* 08.12.2023 – ca. 19.26 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 500.000 (R/D, F)
\$ 315,000 – 525,000

PROVENIENZ

- Edition Schellmann, München.
- Privatsammlung Deutschland (1982 von Vorgenanntem erworben).

• Als komplette Folge und Matching Set äußerst selten

• Seit mehr als 35 Jahren in Privatbesitz

• Eine Ikone der Weltliteratur von Andy Warhol porträtiert

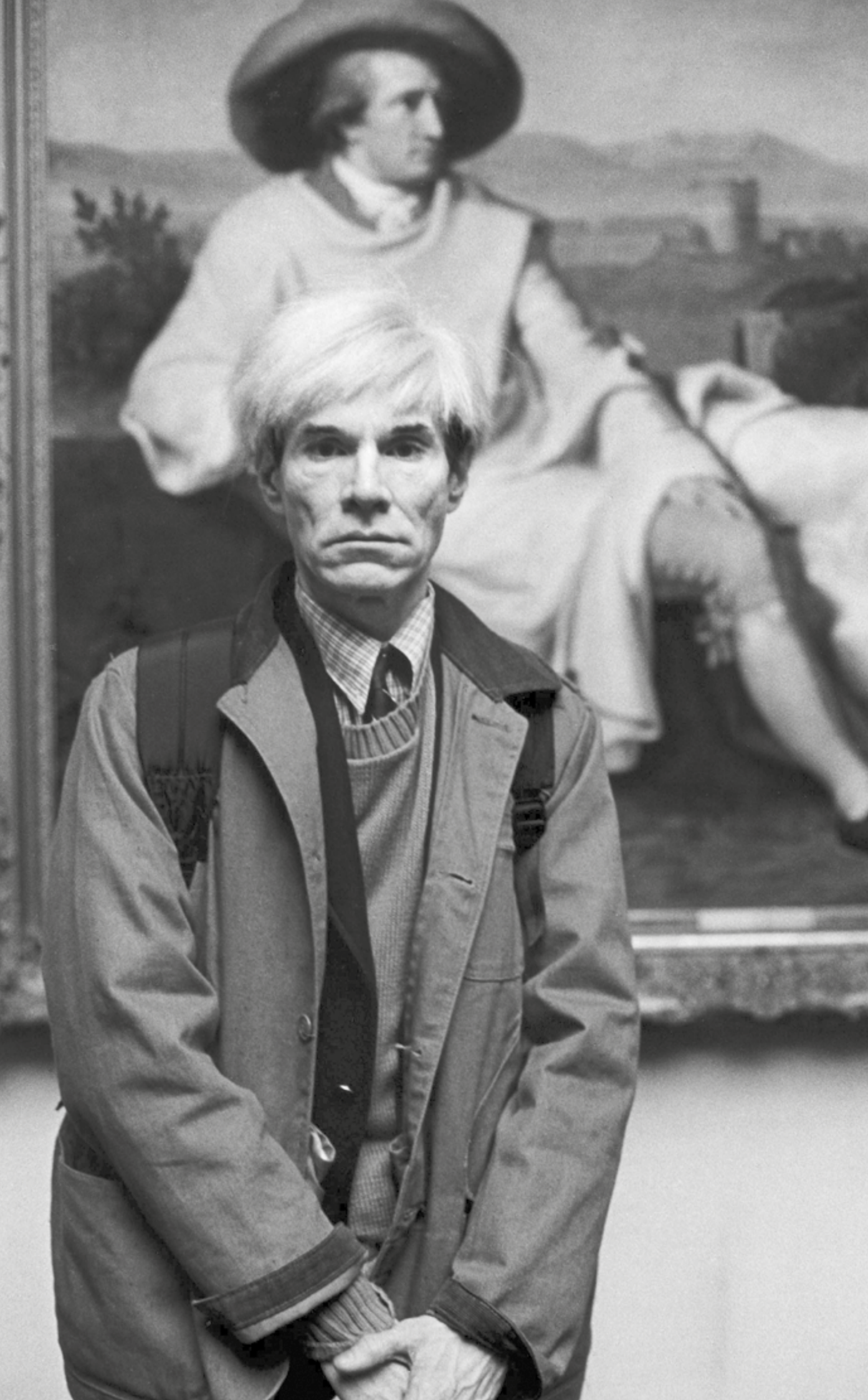
• Der große deutsche Poet, selbst für seine Farbenlehre berühmt, in den knalligen Farben der Pop-Art

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 entnimmt ihn der landschaftlichen Umgebung dieses Gemäldes und überführt den großen Dichterfürsten in die quadratische Form seiner Serigrafie. Wiedergegeben in knalligen Farben und unter Verwendung auffälliger Konturlinien, reiht sich Goethe in die zahlreichen Berühmtheiten ein, die Warhol porträtiert. Im speziellen Fall seiner vierteiligen Goethe-Suite gelingt dem gefeierten US-amerikanischen Künstler somit eine Neuinterpretation dieses bis dahin wohl bekanntesten, von Tischbein stammenden Goethe-Porträts und übersetzt das Motiv 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, sondern auch durch ihre Entstehungsgeschichte deutlich: Als ein Porträtauftrag des Verlegers Siegfried Unseld Andy Warhol 1980 nach Frankfurt führt, besuchen sie gemeinsam das dortige Städel-Museum. Vor dem Gemälde Tischbeins soll Unseld den Pop-Art-Künst-

ler angeregt haben, sich das Motiv für seine eigene Arbeit anzueignen. Die 1982 entstandene Suite wie auch die gesamte spätere Schaffensperiode des Künsters sind darüber hinaus in besonderem Maße geprägt durch die enge Zusammenarbeit mit den Verlegern Jörg Schellmann und Bernd Klüser. Schellmann arbeitet ab etwa 1970 als einer der wichtigsten Herausgeber zeitgenössischer Editionen mit Künstlern und Künstlerinnen wie Joseph Beuys, Keith Haring und Hanne Darboven zusammen. Das Jahr 1980 markiert dabei den Beginn der Kooperation mit Andy Warhol, denn hier erscheint mit dem berühmten Porträt von Joseph Beuys die erste serielle Arbeit des Künstlers bei Schellmann & Klüser. Über die beiden Künstler äußert sich Schellmann später in bezeichnender Weise: „The influence that art has into our way of thinking and seeing was always very interesting to me, and both Beuys and Warhol, although quite opposite, had a direct contact with people.“ 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. Sie bietet dem Pop-Art-Pionier eine Plattform für die Verbreitung seiner ikonischen, am Massenkonsum orientierten Serigrafien – frei nach seinem selbsterklärten Motto: Thirty are better than one. [AM]





75

ROBERT RAUSCHENBERG

1925 Port Arthur/Texas – 2008 Florida

Holy Lattice (Urban Bourbon). 1988.

Siebdruckfarbe und Acryl auf emailliertem Aluminium. Unikat. Links unten signiert und datiert. Verso von fremder Hand bezeichnet „RR.008“ sowie „88.105“. 213,3 x 121,8 cm (83,9 x 47,9 in). Mit Orig.-Aluminiumrahmen: 215,3 x 123,8 cm (84,7 x 48,7 in). [AR]

Die Arbeit ist unter der Nummer „RRF 88.105“ im Archiv der Robert Rauschenberg Foundation, New York, registriert.

🕒 *Auflufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.28 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R/N, F)
\$ 189.000 – 252.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweden (erworben über die Heland Wetterling Gallery).
- Guy Pieters Gallery, Saint-Paul-de-Vence.
- Privatsammlung Schweiz (2001 von Vorgenanntem erworben).

AUSSTELLUNG

- Heland Wetterling Gallery, Göteborg, Sweden, Robert Rauschenberg: Skulpturer och Målningar, 6.10.-20.11.1988 (m. Farbabb.).

Seit den 1950er Jahren hat der amerikanische Künstler Robert Rauschenberg den Kunstbegriff in entscheidender Weise erweitert und mit seiner Experimentierfreude die Grenzen des Bekannten und Denkbaren neu definiert. Neben seinen frühen „Combines“, die bekannt sind für die Integration dreidimensionaler Objekte in die Malerei, gelten auch seine „silkscreen paintings“ als wichtige Errungenschaft eines neuen Kunstverständnisses. Ihre Entstehung geht auf einen Besuch Robert Rauschenbergs im Studio von Andy Warhol im Jahr 1962 in New York zurück. Dort beobachtet er, wie Fotografien im Siebdruckverfahren auf Leinwand übertragen werden, und adaptiert die Technik. Bereits zwischen 1962 und 1964 entsteht eine erste Gruppe von Arbeiten, die auf Abbildungen verschiedener Magazine wie National Geographic oder The Esquire zurückgreifen. Die auf Leinwand übertragenen Bildvorlagen überarbeitet Rauschenberg anschließend mit Ölfarbe, sodass nur einzelne Ausschnitte der Magazinbilder sichtbar bleiben. Die realen Ausschnitte existieren weiter, werden durch den künstlerischen Eingriff jedoch in einen neuen Kontext verschoben.

• **Eines der frühen Unikate aus der berühmten „Urban Bourbon“-Serie (1988–1996)**

• **Provokativer Clash von christlicher Ikonografie und indigener Popfigur, von naturbelassener Vegetation und menschengemachter Infrastruktur**

• **Basierend auf Schwarz-Weiß-Fotografien des Künstlers, in farbigen Siebdrucken auf Aluminium transferiert und durch manuellen Farbauftrag individualisiert**

• **Die Aufnahmen entstanden u. a. während des ROCI-Projekts in Chile und Kuba, mit dem Rauschenberg die Völkerverständigung durch kulturellen Austausch anstrebte**

• **Äußerst vielschichtiges Werk, exemplarisch für Rauschenbergs großes, künstlerisches Repertoire**

• **Weitere Arbeiten der „Urban-Bourbon“-Serie befinden sich in internationalen Museums-sammlungen, darunter das Whitney Museum of American Art, New York, die Albertina in Wien, das Israel Museum, Jerusalem, das Kawamura Memorial Museum of Art, Tokio, das Los Angeles County Museum of Art oder das ZKM in Karlsruhe**



Auf dieser Methode basiert letztlich auch die „Urban Bourbon“-Serie aus der Zeit zwischen 1988 und 1996, deren Name sich von einer Anekdote ableitet. So soll die Verwendung von „Bourbon“ auf eine Begegnung mit Willem de Kooning zu Beginn von Rauschenbergs künstlerischer Laufbahn im Jahr 1953 zurückgehen, als er den damaligen Star des abstrakten Expressionismus fragte, ob er sein Werk ausradieren dürfe. Das Ergebnis, Rauschenbergs „Erased de Kooning Drawing“, machte den damals 27-Jährigen schlagartig bekannt. Als Dank für dessen Kooperation überreichte er Willem de Kooning eine Flasche Jack Daniel’s, einen Bourbon. Das erste Wort der Werkserie, „Urban“, ergibt in Kombination nicht nur einen Wortreim, wofür Rauschenberg eine Vorliebe hatte, sondern verweist wohl auch auf seine in den 1950er Jahren entwickelte Methode, Objekte des städtischen Umfelds in seine Arbeiten zu integrieren. Als Bildträger kommen hier allerdings unterschiedliche Arten von Metall zum Einsatz, die seit den 1980er Jahren die Leinwände ersetzen und mitunter direkt an die Wand montiert werden. Allein zwischen 1985 und 1995 schafft der hochproduktive Künstler zahlreiche Werkserien auf metallischen Bildträgern, wie Messing, Aluminium oder Kupfer, und experimentiert mit den chemischen Reaktionen industriell hergestellten Metalls. In „Holy Lattice“ von 1988 ist diese Arbeitsweise deutlich erkennbar. Auch hier greift Rauschenberg mit seiner eigenen künstlerischen Handschrift ins Bildgefüge ein, setzt die maschinell reproduzierten Bilder in Kontrast zu ungewöhnlich zarter, gestischer Malerei und konfrontiert uns mit einem komplexen Gefüge visueller Reize.

In den 1980er Jahren dienen Robert Rauschenberg dabei vermehrt seine eigenen Erfahrungen als Ausgangspunkt. In „Holy Lattice“ werden Schwarz-Weiß-Fotografien des Künstlers verwendet, die unter anderem 1984 und 1987 während des ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange)-Projekts in Chile und Kuba entstanden sind. Sie werden in Farben transferiert, die stark an die Landesflaggen der beiden Länder erinnern, die sich einst beide ihre Unabhängigkeit von Spanien erkämpften. In einer collageartigen Anordnung werden sie anschließend auf Aluminium übertragen. Dominiert wird die Arbeit von Jesus am Kreuz (Chile), ergänzt durch Abbildungen eines Elefanten unter Palmen (unbekannter Entstehungsort), sowie Nahansichten eines Baums (Kuba) und eines Hydranten (Kuba). Die über das Kreuz gedruckten, orangen Linien lassen schemenhaft eine weibliche Figur mit großen Ohrringen, einem Knochen im Haar und einem tragbaren Radio in der Hand erkennen, eine Art indigene Pop-Figur, deren Abbildung Rauschenberg in den Straßen von Chile aufgenommen hatte. Die zunächst willkürlich wirkende Auswahl an Abbildungen erweist sich bei genauerer Betrachtung, wie für Rauschenberg so typisch, schnell als „polyphones Geflecht formaler, ikonografischer und politischer Querverweise“ (Ingo F. Walther (Hrsg.), Karl Ruhrberg, Kunst des 20. Jahrhunderts, Bd. I, Köln 2005). Sie lassen sich auf die Themen Religion sowie Natur und Menschen eingrenzen und sind im Kontext des ROCI-Projekts zu verstehen. Für das international ausgerichtete Projekt bereiste Rauschenberg zwischen 1984 und 1991 die Welt, mit dem Ziel der Völkerverständigung durch kulturellen Austausch. Die für „Holy Lattice“ ausgewählten Bilder gewähren einen Einblick in die sozialpolitischen Gegebenheiten dieser Länder, zeigen Ausschnitte des täglichen Lebens, die aktuellen Veränderungen unterworfen sind, lassen die Natur mit menschengemachter Infrastruktur kollidieren und verschmelzen christliche Ikonografie mit kulturellen Stereotypen. So erschafft Rauschenberg ein dichtes Geflecht aus Anknüpfungspunkten, deren Verbindungen von eigenen Prägungen und Erfahrungen ergänzt werden und eine Vielfalt an Interpretationen zulassen.

Auch der Titel „Holy Lattice“ muss in enger Verbindung mit dem Inhalt der Arbeit gelesen werden. Nicht nur übernimmt er einen Teil des englischen Begriffs „Holy Cross“ und stellt einen Bezug zum religiösen Hauptmotiv her. Auch der zweite Teil, „Lattice“, findet seinen Widerhall in der gitterartigen Struktur, den orangenen Linien und der vertikalen Linie des Kreuzes. Was im Visuellen beginnt, setzt Rauschenberg somit im Titel fort. Ein ständiges Spiel mit einer schier endlosen Fülle von Assoziationsebenen beginnt, die eine thematische Richtung vorgeben, konkrete Festlegung jedoch vermeiden. Nicht nur technisch, mit dem Rückgriff auf die Methode der „silkscreen paintings“, sondern auch inhaltlich steht „Holy Lattice“ aus der „Urban Bourbon“-Serie somit exemplarisch für Robert Rauschenbergs großes künstlerisches Repertoire und seine Fähigkeit, über die Transformation der Wirklichkeit, neue bisher nicht gekannte assoziative Räume zu erschaffen. „Ich möchte die Leute wachrütteln“, hat Rauschenberg einmal gesagt, „ich möchte, dass die Leute das Material betrachten und darauf reagieren. Ihre individuelle Verantwortung möchte ich ihnen bewusst machen, sowohl für sich selbst wie für die übrige Menschheit.“ [AR]

„Ich möchte die Leute wachrütteln. Ich möchte, dass die Leute das Material betrachten und darauf reagieren. Ihre individuelle Verantwortung möchte ich ihnen bewusst machen, sowohl für sich selbst wie für die übrige Menschheit.“

Robert Rauschenberg, zit. nach: Armin Zweite (Hrsg.), Robert Rauschenberg, Düsseldorf 1994, S. 48.



KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2020.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert, bezeichnet und mit der Werknummer „2020/1041“.
211 x 147 cm (83 x 57.8 in).

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.30 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Galerie Johann König, Berlin.
- Privatsammlung Europa (vom Vorgenannten erworben).

- **Großformatige Arbeit in der für Grosse charakteristischen Sprüh- und Schablonentechnik**
- **In Regenbogenfarben bündelt sich die Farbkaskade zu einem imposanten Farbdschungel**
- **Zur Zeit zeigt Katharina Grosse in der Wiener Albertina die großartige Show „Warum Drei Töne Kein Dreieck Bilden“ (1.11.2023-1.4.2024)**
- **Katharina Grosse gehört zum Künstlerkader der renommierten Gagosian Gallery**

„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 1961 in Freiburg geborene Künstlerin studiert an der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie von 2010 bis 2018 eine Professur innehat. Während ihres Studiums erlernt Grosse unkonventionelle Methoden der Malerei, die sowohl ihren Körper als auch neue Werkzeuge wie die Spritzpistole und die Schablone einbeziehen. Das Ergebnis sind ihre unverwechselbaren Leinwände, die eher körperliche und spirituelle Empfindungen hervorrufen als bloße zweidimensionale Eindrücke. Katharina Grosse löst die Malerei von der dinglichen Realität in jeder Form. Ihre Malerei ist kompositionslos, allein bestimmt von der Farbe. „Meine Gemälde sind Prototypen der Phantasie“, sagte sie 2020 bei ihrer Ereignis-Ausstellung im Chi K11 Art Museum in Schanghai. Ihre Kunst soll Spaß machen, sowohl ihr als auch den Betrachtenden. Es wird nicht von uns verlangt, dass wir eine Bedeutung darin finden oder sie auf einer anderen Ebene als der des Visuellen verstehen. Das ist ein sehr großzügiges Geschenk. Aber es ist auch ein trügerisches Geschenk, denn in Wirklichkeit sind die Arbeiten von Grosse alles andere als simpel. Die Prozesse und Methoden, mit denen sie sie hervorbringt, sind komplex, und die Endprodukte selbst sind vielfältig und vielschichtig, sowohl in ihrer physischen Präsenz als

auch in ihren kontemplativen Aspekten. Das Werk von 2020 „Ohne Titel“ ist gleichzeitig üppig und rätselhaft gestisch und ahmt eine Erfahrung der gleichzeitigen An- und Abwesenheit nach. Die Künstlerin ist in den Akt des Malens völlig vertieft und behauptet, dass sie beim Malen das Gefühl hat, gleichzeitig „dort und nicht dort“ zu sein. Katharina Grosse unterbricht kompromisslose Farbe mit weißen Flecken und unmodulierten Übergangstönen. Mit ihren energiegeladenen Kaskaden aus elektrischem Blau, Neongelb, Blattgrün und Karminrot sowie ihren radierähnlichen Leerstellen komponiert die vorliegende Arbeit eine Landschaft aus verschlungenen Formen, die sich jeder realistischen Szenerie entzieht und den malerischen Prozess offenbart. Mit dieser frei fließenden Dynamik und dem gestischen Farbmuster erschafft die Künstlerin faszinierende Farbwelten, die von ihrer neu geschaffenen, unverkennbaren Ästhetik zeugen. Der große Durchbruch gelingt ihr in Deutschland in den 1990er Jahren, heute hat Grosse längst die nationalen Grenzen überwunden und internationale Anerkennung erlangt. Ihre Werke befinden sich in so bedeutenden Institutionen wie dem Centre Pompidou in Paris, dem Kunsthaus Zürich und dem Museum of Modern Art in New York. [SM]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Rettung. 1989.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. Auf der Rahmenabdeckung mit einem Etikett, dort handschriftlich betitelt und bezeichnet. 67 x 34 cm (26.3 x 13.3 in). [JS]

Die Arbeit ist unter der Werknummer 295 im Archiv des Künstlers registriert. Wir danken Rabbinerin Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Auskunft.

Los 77 und Los 78 werden zunächst einzeln und im Anschluss erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19.32 h ± 20 Min.*

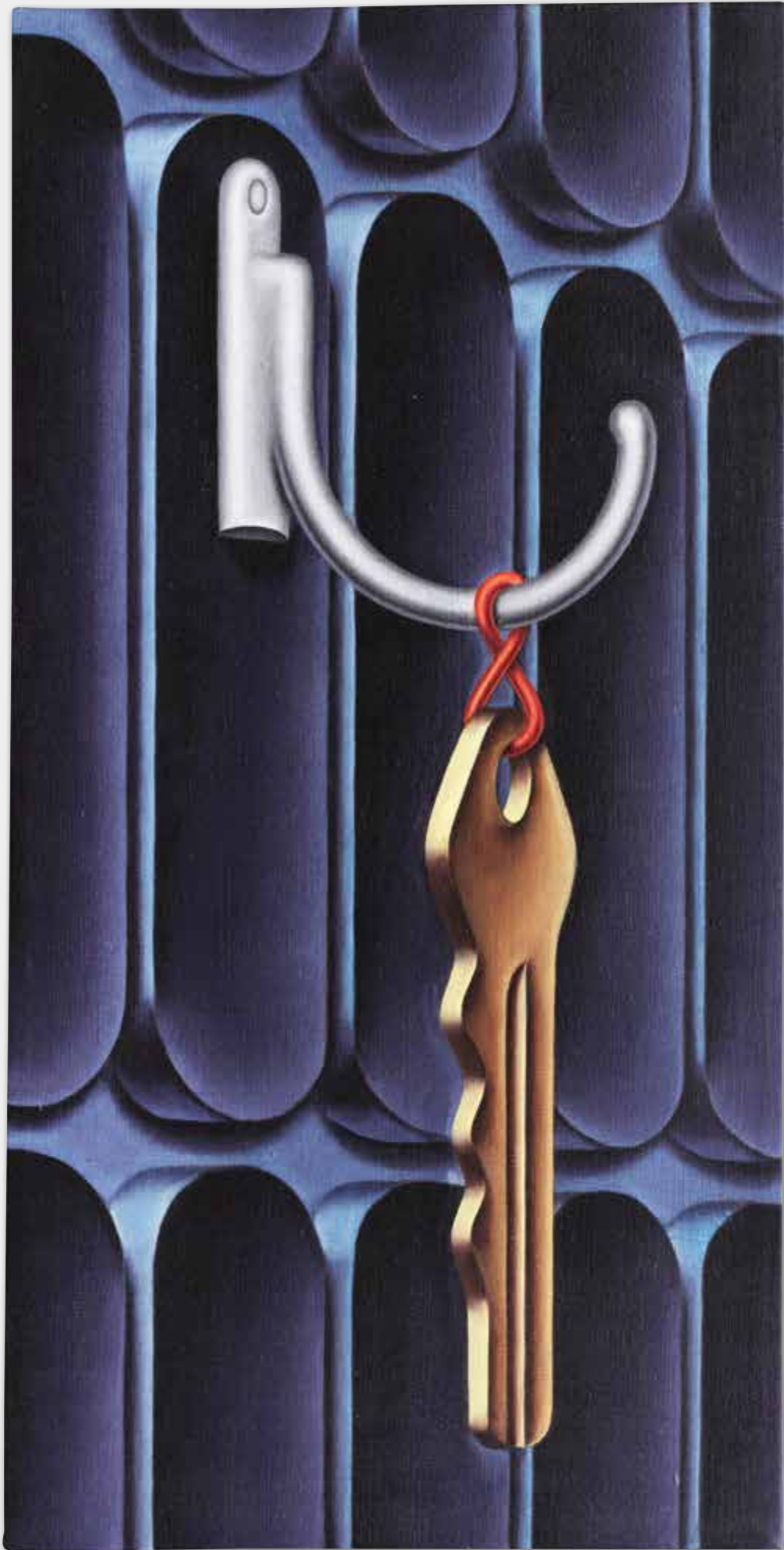
€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 84,000 – 126,000

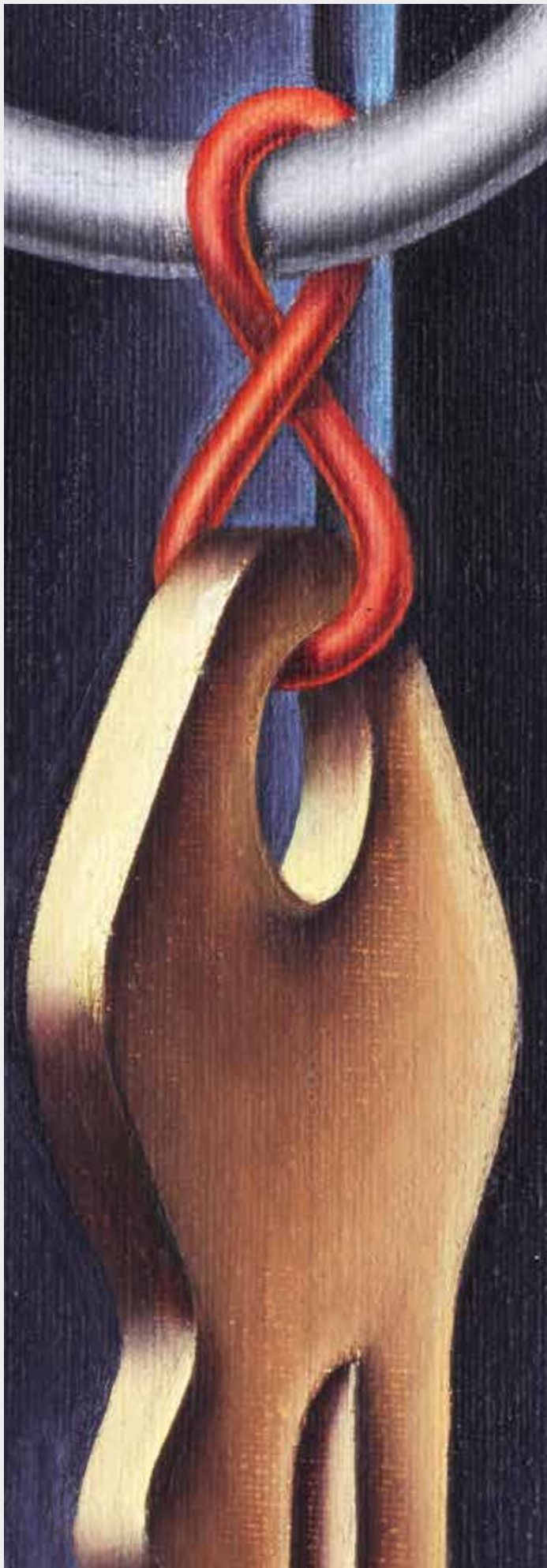
PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Künstler erworben).

- In „Die Rettung“ hat Klapheck, der Meister der „Supergegenständlichkeit“, ein komplexes Sinnbild geschaffen, das Freiheitshoffnungen und Jenseitsvorstellung in einer radikal modernen Ästhetik vereint
- Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift
- Klaphecks kühl inszenierte Charaktergegenstände faszinieren durch die Kombination aus rational durchkalkuliertem Schaffensprozess, assoziativer Dichte und emotionaler Vielschichtigkeit
- Seit Entstehung Teil einer süddeutschen Privatsammlung
- Seltene Gelegenheit das Gemälde und die formatgleiche „Vorzeichnung“ in einer Auktion zu erwerben

Klaphecks sezierendem Blick auf seine alltägliche Umwelt ist nichts entgangen, und so widmet er sich in seinen späteren Arbeiten verstärkt den kleinen Protagonisten des Alltags, wie Kabeln, Ketten, Steckern und Schlüsseln. Ausgehend von den meist weiblich-mütterlich assoziierten Haushaltsgeräten der 1950/60er Jahre, finden sich später mit Fahrrädern, Motorrädern und Rollschuhen Erinnerungen an die eigene Jugend und die seiner Kinder. Seit dem Tod seiner Mutter (1986) und seiner Frau (1987) finden auch vermehrt Glaubens- und Jenseitsvorstellungen in Klaphecks Werk Aufnahme. Nachdem seine Frau bei einem Brand unerwartet ihr Leben verlor, malt Klapheck, dessen Frau jüdischen Glaubens war, 1988 eine rote Schreibmaschine mit hebräischen Buchstaben und benennt dieses Werk „Schmerz“. Arbeiten mit den Titeln „Das Opfer“, „Bekenntnis“ (1989, Hamburger Kunsthalle), „Angst“ und „Schicksal“ folgen. Drei Jahre nach der vorliegenden Arbeit malt Klapheck einen im Schlüsselkästchen angeketteten Schlüssel und gibt dem Gemälde den vielsagenden Titel „Der verhinderte Apostel“ (1992, Privatsammlung Süddeutschland).





Auch in unserem Gemälde liegt es deshalb nahe, den Schlüssel mit der roten Drahtaufhängung in Form einer Unendlichkeitsschleife und dem Titel „Die Rettung“ mit dem Tor zum Himmelreich in Verbindung zu bringen. Klapheck war als Nichtjude mit einer jüdischen Frau verheiratet, und es ist gerade die Jenseitsvorstellung, die sich im Judentum deutlich vom Christentum unterscheidet. Im Gegensatz zum Christentum, in dem Christus als der auferstandene Messias im Zentrum der Glaubensvorstellung steht, spielen Jenseitsvorstellungen im Judentum eine deutlich geringere Rolle. Die Himmelfahrt der Heiligen und die Auferstehung der Toten ist jedoch ein im Christentum fest verwurzelter Glaubensgrundsatz, dem auch in der christlichen Kunst seit dem Mittelalter eine zentrale Rolle zukommt. Klapheck, dessen Eltern beide Kunsthistoriker waren, war seit früher Kindheit durch Abbildungen in Büchern mit dieser reichen kunsthistorischen Tradition vertraut. Bei Klapheck ist der Schlüssel also einerseits Sinnbild unserer Hoffnung auf die Auferstehung und das ewige Leben, er ist „Die Rettung“, der Hoffnungsschimmer, der uns bei aller Gewissheit um die Endlichkeit unseres irdischen Daseins bleibt.

Andererseits kann er 1989, im Jahr des Mauerfalls gemalt, auch als der Schlüssel zur Freiheit gelesen werden. Eine Deutungsvariante, die vor allem durch die auf der Vorzeichnung dokumentierte und von Klapheck nicht ins Gemälde übernommene Zahl „1789“ an Bedeutung gewinnt, denn das Jahr 1789 markiert den Ausbruch der Französischen Revolution, ein historisch bedeutender Aufbruch in Richtung Demokratie und Freiheit. Beide Lesarten stehen gleichwertig nebeneinander und gewinnen oder verlieren je nach Betrachter oder Betrachterin an Bedeutung und werden zudem durch persönlich-individuelle Assoziationen ergänzt. 1990, ein Jahr nach der Entstehung des vorliegenden Gemäldes, hat Klapheck seinen Schmerz nach dem Tod seiner Frau und seine Wendung von stärker diesseitigen zu existenzielleren Bildinhalten in einem Interview folgendermaßen beschrieben: „Das Motorrad (Die Jagd nach dem Glück) habe ich vorher gemalt, 1984, aber diese rote Schreibmaschine mit den hebräischen Buchstaben (Schmerz [...]) entstand nach ihrem Tod. Ich nahm als Nichtjude an der jüdischen Beerdigung meiner Frau teil. Mein Sohn David musste nach der Vorschrift am offenen Grab das Totengebet sprechen. [...] Es war ein Frühlingstag, die Sonne blendete, als er das Gebet sprach, und als er herunterkam war ein inneres Strahlen in ihm.“ (K. Klapheck, 1990, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2013).

Der vor unseren Augen in Supergegenständlichkeit auf die Leinwand gesetzte und damit zum Greifen nah erscheinende Schlüssel setzt beim Betrachtenden ein assoziatives Gedankenspiel in Gang, das um persönliche, politisch-gesellschaftliche bis hin zu existenziellen Fragestellungen kreist. Klapheck hängt uns in „Die Rettung“ den Schlüssel zum Tor der Freiheit und des ewigen Lebens als den zentralen Hoffnungsschimmer unserer irdischen Existenz vor die Nase, er ist surreal-real, scheinbar zum Greifen nah und bleibt doch künstlerische Fiktion. In diesem Sommer ist Konrad Klapheck der Meister der Supergegenständlichkeit gestorben. Er hat uns ein komplexes künstlerisches Œuvre zurückgelassen, dem es gelingt, scheinbar Gegensätzliches zu vereinen: Eine Malerei von distanziert-kühler Ästhetik, die emotional nahegeht und berührt. [JS]



Albrecht Dürer, Allerheiligenbild (Landauer Altar), 1511, Öl auf Holz, Kunsthistorisches Museum, Wien.

„Meine beiden Eltern waren schriftstellerisch als Kunsthistoriker tätig, was mich entscheidend geprägt hat, auch die Bibliothek, die größtenteils aus Kunstbüchern bestand. Also, die Kenntnis von Dürer und Holbein hatte ich mit sieben Jahren [...]. Die Vorstellung, dass man die Zeit nutzen muss, wurde mir von den Eltern vorgelebt. Der Vater verschwand früh, er starb als ich vier Jahre alt war, und das hat meine Vorstellung von der Endlichkeit der Zeit verstärkt.“

Konrad Klapheck, 2002, in: Konrad Klapheck. Bilder und Texte, Ausst.-Kat. Düsseldorf 2013, S. 118

KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Rettung, 1989.

Kohle, farbige Kreide und Bleistift auf Transparentpapier.
Links unten signiert und datiert. 67,3 x 34 cm (26.4 x 13.3 in), blattgroß. [JS]

**Los 77 und Los 78 werden zunächst einzeln und im Anschluss
erneut als ein Los gemeinsam aufgerufen.**

🕒 *Aufrufzeit: 08.12.2023 – ca. 19:34 h ± 20 Min.*

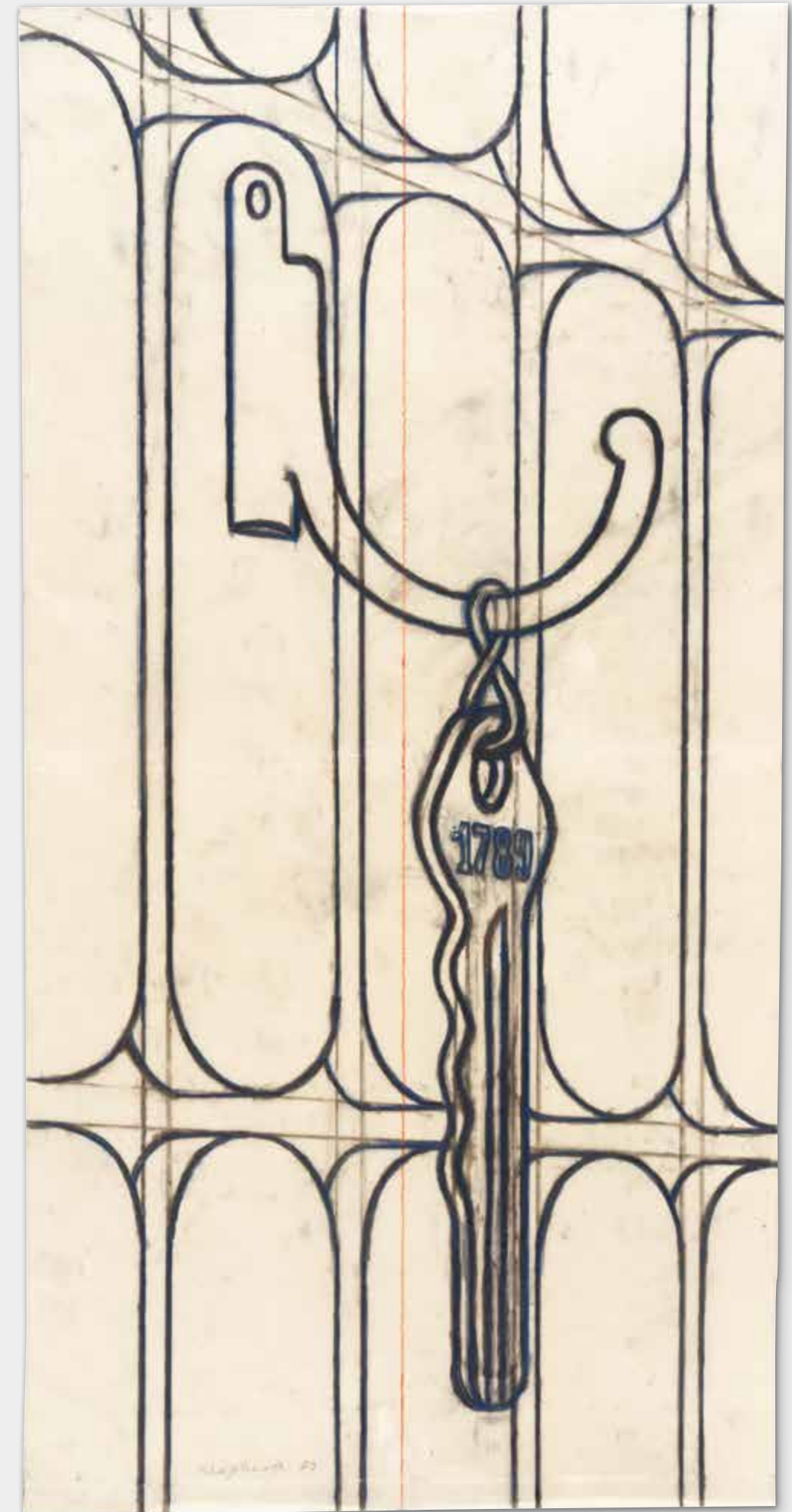
€ 10.000 – 15.000 (R/D, F)

\$ 10,500 – 15,750

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland (direkt vom Künstler).

-
- **Formatgleiche Vorzeichnung zum ebenfalls in dieser Auktion angebotenen Gemälde**
 - **Während Klaphecks übergegenständliche Gemälde durch ihre maximale Perfektion faszinieren, sind Klaphecks „Vorzeichnungen“ einzigartige Zeugnisse ihres akribisch-komplexen Schaffensprozesses**
 - **Seltene Gelegenheit, die Vorzeichnung und das dazugehörige Gemälde gemeinsam in einer Auktion zu erwerben**
 - **Spannend ist hier auch die Tatsache, dass sich Vorzeichnung und Gemälde in einem kleinen Detail unterscheiden, der Zahl „1789“, auf diese Zahlenprägung auf dem Schlüssel hat Klapheck im Gemälde verzichtet**
 - **Klapheck wollte seinem 1989, im Jahr des Mauerfalls, gemalten Schlüssel neben der Unendlichkeitsschleife mit dieser Nummerierung noch eine weitere Deutungsebene zuordnen: Das Jahr 1789, Beginn der französischen Revolution und Hinweis auf den historisch bedeutenden Aufbruch in Demokratie und Freiheit**
-



VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Juni 2023

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissio-när im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgen-den „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedin-gungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestim-mung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Ver-steigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegen-über dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätz-lich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflich-tet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der vorbe-zeichnete Erwerber bzw. zum Erwerb Interessierte, bzw. dessen Vertreter sind hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesonde-re anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personal-ausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der daten-schutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Perso-nen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, bzw. an dem Erwerb Interessierte, versichern, dass die von ihnen zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter“ nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im Allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbeson-dere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abge-ben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Scha-densersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Ge-genstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nach-folgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätes-tens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegen-stand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatz-steuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Ge-botes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Mög-lichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Ver-steigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteige-rer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wieder-holen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, An-gebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der An-bietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rech-tlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Ver-steigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür kei-nerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % aus-zuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbe-zeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter über-nimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unterneh-men, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefon-nummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefo-nischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verant-wortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Ver-bindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongesprä-che mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumenta-tions- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegen-nahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modali-täten zusätzlich rechtzeitig vor Startfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Wäh-rungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zu-gangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hin-reichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen

sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Ver-steigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Ver-wendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen wer-den, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachver-kauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmun-gen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, so-fern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschleche-terung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berech-tigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jeder-zeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbei-tungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während oder unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überwei-sung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgülti-ger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Verstei-gerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regel-besteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4 Käuferaufgeld

5.4.1 Kunstgegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Kata-log unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld, wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 800.000 Euro: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 800.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 800.000 Euro anfällt, hinzu-addiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 4.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 4.000.000 Euro anfällt, hin-zuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19 % enthalten.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenz-besteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenständen wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kauf-preis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 800.000 Euro: hieraus Aufgeld 27 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 800.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 21 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 800.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 4.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 4.000.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Umsatzsteuersatz von derzeit 7 % hinzugerechnet.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Folgerecht

Für folgerechtspflichtige Original-Werke der Bildenden Kunst und Fotografie lebender Künstler oder von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, wird zur Abgeltung der beim Verstei-gerer gemäß § 26 UrhG anfallenden und abzuführenden Folgerechts-vergütung zusätzlich eine Folgerechtsvergütung in Höhe der in § 26 Abs. 2 UrhG ausgewiesenen Prozentsätze erhoben, derzeit wie folgt:

4 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses ab 400 Euro bis zu 50.000 Euro, weitere 3 Prozent für den Teil des Veräußerungser-löses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses über 500.000 Euro.

Der Gesamtbetrag der Folgerechtsvergütung aus einer Weiterver-äußerung beträgt höchstens 12.500 Euro.

5.6 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer be-freit; werden die erstergelten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegen-stand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge her-auszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlun des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteige-rer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerb-lichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Verstei-gerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrit-tenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszin-sen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrent-kredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen ge-setzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand noch-mals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rech-te aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufver-

trag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneu-ten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug beding-ter Beitreibungskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durch-führung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wich-tiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigten Belan-ge des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind ge-brauht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmän-gel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Ob-jekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer gel-tend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteige-rers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachver-ständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklä-rung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erfor-derlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Verstei-gerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Ist der Bieter/Käufer gleichzeitig Verbraucher i.S.d. § 13 BGB wird er auf folgendes ausdrücklich hingewiesen:

Da er in einer öffentlich zugänglichlichen Versteigerung i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB ein Kunstwerk ersteigert, das eine gebrauchte Sache darstellt, finden die Vorschriften des Verbrauchsgüterkaufs, also die Vorschriften der §§ 474 ff. BGB auf diesen Kauf keine An-wendung.

Unter einer „öffentlich zugänglichen Versteigerung“ i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB versteht man eine solche Vermarktungsform, bei der der Verkäufer Verbrauchern, die persönlich anwesend sind, oder denen diese Möglichkeit gewährt wird, Waren oder Dienst-leistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durche-führten, auf konkurrierenden Geboten basierendem transparenten Verfahren, bei dem der Bieter, der den Zuschlag erhalten hat, zum Erwerb der Waren oder Dienstleistung verpflichtet ist. Da die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit für die Ausnahme des § 474 Abs. 2 S. 2 BGB ausreicht, kommt es nicht darauf an, dass ein oder mehrere Verbraucher an der Versteigerung tatsächlich teil-genommen haben. Auch die Versteigerung über eine Online-Plattform ist daher als eine öffentlich zugängliche Versteigerung anzusehen, wenn die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit der Verbraucher gewährleistet ist.

Daher gelten insbesondere die in diese Bedingungen aufgeführten Gewährleistungsausschlüsse und -beschränkungen auch gegen-über einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbe-schreibungen und -abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.)

begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigen-schaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angege-benen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigern-den Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qua-lität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Ver-richtungsgehilfen sind- gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4- ausgeschlos-sen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertrags-schluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haf-tung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteige-rers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionssaal und im Internet veröffentlicht unter www.kette-rerkunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der An-bahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfor-dernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Son-dervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Ge-richtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (VSBG)) vor einer Verbraucherschlichtungsstelle beigetreten und somit auch nicht bereit an einem solchen Verfahren teilzunehmen.

12.6 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.7 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlic auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0
per Fax unter: +49 89 55 244-166
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist.

Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist – für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) – f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer-nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;

- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;

- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis-kopie, Handelsregistrauszug, Rechnerkopie, Beantwortung von zusätzlichen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentumsverhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekt überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, an-

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorkäufer die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.).

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gegen. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionsator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionsaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruht die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of June 2023

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG based in Munich (hereinafter “Auctioneer”) generally auctions as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter “Commissioner”), who remains anonymous. Items owned by the auctioneer (own goods) are auctioned in their own name and for their own account. These auction conditions also apply to the auction of these own goods, in particular the premium (below item 5) is also to be paid for this.

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than that specified in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. This also applies to participation in auctions in which the bidder can also bid via the Internet (so-called live auctions). The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder (particularly the bidder in a live auction) is not (or no longer) able to view the item because the auction has already started, for example, he waives his right to view the item by bidding.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the „beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order, as well as to record and store the collected data and information. The aforementioned purchaser or those interested in purchasing or their representatives are obliged to cooperate, in particular to submit the necessary identification papers, in particular based on a domestic passport or a passport, identity card or passport or identity card that is recognized or approved under immigration law. The auctioneer is entitled to make a copy of this in compliance with data protection regulations. In the case of legal persons or private companies, an extract from the commercial or cooperative register or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser or those interested in the purchase assure that the identification papers and information provided by them for this purpose are correct and that he or the person he represents is the “beneficial owner” according to Section 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / Auction Procedure / Winning a lot

2.1 As a general rule the object is called up for the lower estimate, in exceptional cases it also below. The bidding steps are be at the auctioneer’s discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item, stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder. If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner

is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption. During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone. However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract. If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call. The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder’s access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the the so-called post-auction sale. Insofar as the consignor has agreed upon this with the auctioneer, they apply as offers for the conclusion of a purchase contract in the post-auction sale. A contract is only concluded when the auctioneer accepts this offer. The provisions of these terms of auction apply accordingly, unless they are exclusively provisions that relate to the auction-specific process within an auction.

4. Transfer of perils / Delivery and shipping costs

4.1 When the bid is accepted, the risk, in particular the risk of accidental loss and accidental deterioration of the auction item, passes to the buyer, who also bears the costs.

4.2 The buyer bears the costs of delivery, acceptance and shipment to a location other than the place of performance, with the auc-

tioneer determining the type and means of shipment at its own discretion.

4.3 Once the bid has been accepted, the auction item is stored at the auctioneer at the risk and expense of the buyer. The auctioneer is entitled, but not obliged, to take out insurance or to take other value-preserving measures. He is entitled at any time to store the item with a third party for the account of the buyer; if the item is stored at the auctioneer, the auctioneer can demand payment of a standard storage fee (plus handling charges).

5. Purchase price / Due date / Fees

5.1 The purchase price is due upon the acceptance of the bid (in the case of post-auction sales, cf. section 3.7, upon acceptance of the bid by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require audit; errors excepted.

5.2 The buyer shall only make payments to the account specified by the auctioneer. The fulfillment effect of the payment only occurs when it is finally credited to the auctioneer’s account.

All costs and fees of the transfer (including the bank charges deducted from the auctioneer) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and does not fall under the prohibition of Section 270a of the German Civil Code.

5.3 Depending on the consignor’s specifications, it will be sold subject to differential or regular taxation. The type of taxation can be requested prior to purchase.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Art objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation. If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 800,000 €: herefrom 32 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 800,000 € is subject to a premium of 27 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 800,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 4,000,000 € is subject to a premium of 22 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 4,000,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19 %.

5.4.2 Objects marked „N” in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7 % of the invoice total.

5.4.3 Objects marked „R” in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 800,000 €: herefrom 27 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 800,000 € is subject to a premium of 21% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 800,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 4,000,000 € is subject to a premium of 15% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 4,000,000 €.

– The statutory VAT of currently 19 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of currently 7 % is added for printed books.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Artist’s Resale Right

For original works of visual art and photographs subject to resale rights by living artists, or by artists who died less than 70 years ago, an additional resale right reimbursement in the amount of the currently valid percentage rates (see below) specified in section 26 para. 2 UrhG (German Copyright Act) is levied in order to compensate the auctioneer’s expenses according to section 26 UrhG.

4 percent for the part of the sale proceeds from 400 euros up to 50,000 euros, another 3 percent for the part of the sales proceeds from 50,000.01 to 200,000 euros, another 1 percent for the part of the sales proceeds from 200,000.01 to 350,000 euros, another 0.5 percent for the part of the sale proceeds from 350,000.01 to 500,000 euros and a further 0.25 percent for the part of the sale proceeds over 500,000 euros.

The maximum total of the resale right fee is EUR 12,500.

5.6 Export deliveries to EU countries are exempt from sales tax on presentation of the VAT number. Export deliveries to third countries (outside the EU) are exempt from VAT; if the auctioned items are exported by the buyer, the sales tax will be refunded to the buyer as soon as the auctioneer has the proof of export.

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer's invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transffer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer's rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason, that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to §§ 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or - should the purchaser decline this offer of assignment - to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auc-

tioneer if the auctioneer itself is not obliged to return the item within the framework of asserting claims against the consignor or another entitled person. The buyer is only entitled to these rights (assignment or claim against the consignor and payment of the proceeds) if he has paid the auctioneer's invoice in full. In order for the assertion of a material defect to be effective against the auctioneer, the buyer must submit a report from a recognized expert (or the creator of the catalog raisonné, the artist's declaration or the artist's foundation), which proves the defect. The buyer remains obliged to pay the premium as a service fee.

9.2 The used items are sold in a public auction in which the bidder/ buyer can participate in person. If the bidder/buyer is also a consumer within the meaning of § 13 BGB (German Civil Code), he is expressly advised of the following:

Since he bids for a work of art that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction" within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service.

Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer's personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer's catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve - without guarantee for the correctness - only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality, coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded -for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer's applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes - in particular regarding premiums and hammer prices - are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement

of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 "Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VSBG) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

Data controller:

The „data controller" within the meaning of the European General Data Protection Regulation" (GDPR) and other regulations relevant to data privacy are:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG,

Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the addresses above, or

by phone: +49 89 55 244-0

by fax: +49 89 55 244-166

by email: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

Personal data is any information relating to an identified or identifiable natural person (hereinafter „data subject"). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

“Processing" means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

“Consent" of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject's wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you separately. If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (regular taxation or differential taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning

bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging in/Providing personal data when contacting us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website. You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor's data controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to object to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: “Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data”).

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by

moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate deletion ("right to be forgotten") of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e)

or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (Kultururgutschutzgesetz) to record proof of meeting our due diligence requirements and will retain certain personal data for this purpose for a period of 30 years. Once the periods prescribed by law or necessary to pursue or defend against claims (e.g., statutes of limitations) have expired, the corresponding data is routinely deleted. Data not subject to storage periods and obligations is deleted once the storage of such data is no longer required for the performance of activities and satisfaction of duties under the contract. If you do not have a contractual relationship with us but have shared your personal data with us, for example because you would like to obtain information about our services or you are interested in the purchase or sale of a work of art, we take the liberty of assuming that you would like to remain in contact with us, and that we may thus process the personal data provided to us in this context until such time as you object to this on the basis of your aforementioned rights under the GDPR, withdraw your consent, or exercise your right to erasure or data transmission.

Please note that in the event that you utilize our online services, our expanded data privacy policy applies supplementally in this regard, which will be indicated to you separately in such case and explained in a transparent manner as soon as you utilize such services.

*Regulation (EU) 2016/679 of the European Parliament and of the Council of 27 April 2016 on the protection of natural persons with regard to the processing of personal data and on the free movement of such data, and repealing Directive 95/46/EC (General Data Protection Regulation)

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Inhaber, Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Geschäftsführer, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Senior Director	Nicola Gräfin Keglevich	München	n.keglevich@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-175
Senior Director	Dr. Sebastian Neußer	München/Köln	s.neusser@kettererkunst.de	+49-(0)221- 510 908 10
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luettichau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-165
Experten				
Modern Art	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148
	Larissa Rau B.A.	München	l.rau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
	Julia Haußmann M.A.	München	j.hausmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
Contemporary Art	Dr. Franziska Thiess	München	f.thiess@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247
	Louisa von Saucken M.A.	Hamburg	l.von-saucken@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 13
Modern Art / Contemporary Art	Nico Kassel	München	n.kassel@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-164
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)6221-5 88 00 38
	Cordula Lichtenberg M.A.	Köln	c.lichtenberg@kettererkunst.de	+49-(0)221- 510 908 15
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30- 88 67 53 63
	Stefan Maier	Leipzig	s.maier@kettererkunst.de	+49-(0)170- 7 32 49 71
	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
19th Century Art	Felizia Ehrl M.A.	München	f.ehrl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-146
Wertvolle Bücher	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 11
	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40- 37 49 61- 21
Verwaltung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Assistenz der Geschäftsleitung	Linh Tran	München	l.tran@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-151
	Elena Wölfle	München	e.woelfle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote/Kundenservice	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
	Claudia Bitterwolf	München	c.bitterwolf@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-150
Leitung Kommunikation und Marketing	Anja Häse	München	a.haese@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-125
Social Media	Patricia Ostburg	München	p.postburg@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-126
Junior Marketing Manager	Philipp Olbricht	München	p.olbricht@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-169
Buchhaltung	Lidija Pavlicic	München	l.pavlicic@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138
Wissenschaftliche Katalogbearbeitung				
Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie MühlN M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Dr. Katharina Thurmair, Ann-Sophie Rauscher M.A., Sabine Disterheft, Alisa Waesse M.A. – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode				

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-5 52 44-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730
Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489
Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg
Louisa von Saucken
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40- 37 49 61-0
Fax +49-(0)40- 37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin
Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30- 88 67 53 63
Fax +49-(0)30- 88 67 56 43
inforberlin@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Köln
Cordula Lichtenberg
Lavinia Baumstark
Gertrudenstraße 24–28
50667 Köln
Tel. +49-(0)221- 510 908 15
infokoln@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung
Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)89- 55244- 165
m.luettichau@kettererkunst.de

**Repräsentanz
Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz**
Miriam Heß
Tel. +49-(0)6221-5 88 00 38
Fax +49-(0)6221-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

**Repräsentanz Sachsen,
Sachsen-Anhalt, Thüringen**
Stefan Maier
Tel. +49-(0)170- 7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA
Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244- 247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien
Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

**Ketterer Kunst
in Zusammenarbeit mit
The Art Concept**
Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)172- 4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- R/D:** Dieses Objekt wird regel- oder differenzbesteuert angeboten.
- R/N:** Dieses Objekt wurde zum Verkauf in die EU eingeführt. Es wird regelbesteuert angeboten. Oder differenzbesteuert mit der zusätzlich zum Aufgeld verauslagten Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% der Rechnungssumme angeboten.
- R:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19% angeboten.
- R*:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7% angeboten.
- F:** Für Werke von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt eine Folgerechtsvergütung, gestaffelt von 4 % bis 0,25 % des Zuschlags an, siehe 5.5 Versteigerungsbedingungen. Die Folgerechtsvergütung ist umsatzsteuerfrei.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 11. Dezember 2023, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 545

1: 23, 35, 47, 60; 2: 20; 3: 68; 4: 1, 24; 5: 18; 6: 67; 7: 26; 8: 59; 9: 37, 46; 10: 36; 11: 7, 28; 12: 4; 13: 50; 14: 22; 15: 72; 16: 33; 17: 2; 18: 57; 19: 15, 41; 20: 39; 21: 74; 22: 27; 23: 61; 24: 52, 53, 54; 25: 5, 6, 9, 49, 51; 26: 29; 27: 48; 28: 45; 29: 56; 30: 43; 31: 16; 32: 76; 33: 65; 34: 10; 35: 40, 44; 36: 3; 37: 34; 38: 25; 39: 69; 40: 55; 41: 14; 42: 58; 43: 38; 44: 17, 42, 66; 45: 21; 46: 19; 47: 8, 12, 13, 31, 32, 71, 77, 78; 48: 70; 49: 30; 50: 75; 51: 11, 63, 64; 52: 62; 53: 73

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / © Nachlass Erich Heckel / Gerhard Richter 2023 (08052023) / © The Estate of Tom Wesselmann / © Nolde Stifung Seebüll 2023 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Pechstein Hamburg/Tökendorf



Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Sammlungs- beratung

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen 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

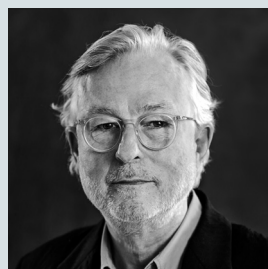
Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

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 Unternehmenskollektion gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.



Kontakt

Dr. Mario von Lüttichau
sammlungsberatung@kettererkunst.de
Tel. +49 (0)89 55244-165





Bequem, sicher, diskret – Verkaufen bei Ketterer Kunst

Auktion

Unser Expertenteam berät Sie, wo Ihr Kunstwerk am besten platziert 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 Sammlerinnen und Sammler, um für Ihr Werk den maximalen Preis zu erzielen. Wir zeigen es handverlesenen privaten und institutionellen Interessenten 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 Sammlerinnen und Sammler 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

KÜNSTLERVERZEICHNIS

- 545 Evening Sale (Freitag, 8. Dezember 2023)
546 19th Century Art (Samstag, 9. Dezember 2023)
547 Modern Art Day Sale (Samstag, 9. Dezember 2023)
548 Contermporary Art Day Sale (Freitag, 8. Dezember 2023)
552 Sammlung Bunte (Samstag, 9. Dezember 2023)
@ Online Only (Sonntag 10. Dezember 2023, ab 15 Uhr)

Adler, Jankel:	@	Felixmüller, Conrad	552: 534, 543, 545, 546
Albers, Josef	548: 103		545: 25
Alviani, Getulio	548: 171, 190	Fetting, Rainer	548: 177, 178
Antes, Horst	548: 131, 185 @	Fischer, Lothar	@
Appel, Karel	548: 202	Fleischmann, Adolf Richard	548: 116, 117
Arman, Fernandez	548: 135 @	Förg, Günther	545: 65
Avramidis, Joannis	548: 164	Francis, Sam	548: 166
Baechler, Donald	@	Fussmann, Klaus	@
Balkenhol, Stephan	548: 193	Geiger, Rupprecht	548: 112, 129, 160
Barbarini, Emil	546: 335	Genzken, Isa	548: 214
Barlach, Ernst	547: 465 @	Gigli, Ormond	548: 142
Baselitz, Georg	548: 122	Girke, Raimund	548: 146, 151, 201
Baum, Paul	546: 341	Gormley, Antony	545: 11
Baumeister, Willi	552: 503, 506 548: 101, 105, 107, 132 547: 426, 456, 464 545: 30 @	Gotsch, Friedrich Karl	@
		Götz, Karl Otto	548: 111
Beckmann, Max	547: 417, 431, 433 545: 49 @	Graubner, Gotthard	548: 130, 173
Beuys, Joseph	548: 169	Grossberg, Carl	547: 484
Bidlo, Mike	548: 172	Grosse, Katharina	548: 219, 220, 233
Böckstiegel, Peter August	552: 536, 537, 538, 541, 542, 547, 548 548: 118	Grosz, George	@
Buffet, Bernard	548: 118	Hagemeister, Karl	546: 345, 346
Bulatov, Erik	545: 23	Hains, Raymond	548: 167
Bürkel, Heinrich	546: 322	Halley, Peter	548: 213
Busch, Wilhelm	546: 327, 328	Hartung, Hans	548: 138
Butzer, André	548: 223	Hartung, Karl	548: 145
Cahn, Miriam	548: 241	Hartung, Hans	548: 149, 159 545: 3
Calder, Alexander	548: 128	Heckel, Erich	547: 418, 422, 434, 443, 451, 452 545: 6, 56 @
Campendonk, Heinrich	545: 45	Heiliger, Bernhard	548: 126
Castelli, Luciano	@	Hödicke, Karl Horst	548: 176, 186
Cattelan, Maurizio	548: 216	Hoecker, Paul	546: 325
Chagall, Marc	545: 7	Hofer, Karl	547: 409, 445, 478 @
Chillida, Eduardo	@	Hölzel, Adolf	552: 505, 508
Chirico, Giorgio de	547: 483	Hrdlicka, Alfred	@
Cimiotti, Emil	@	Itten, Johannes	552: 531
Clemente, Francesco	548: 224	Jawlensky, Alexej von	547: 404, 435 545: 9, 27
Compton, Edward Theodore	546: 333	Jensen, Johan Laurentz	546: 320
Condo, George	545: 24 @	Johns, Jasper	548: 188
Copley, William N.	548: 204	Kandinsky, Wassily	547: 430 545: 43
Corinth, Lovis	547: 400, 401 545: 15, 36, 39	Kappis, Albert	546: 336
Corneille	548: 110	Katz, Alex	@
Crodel, Charles	@	Kaulbach, Wilhelm von	546: 324
Cucuel, Edward	546: 366, 367	Kaulbach, Hermann	546: 326
Dalí, Salvador	@	Kaulbach, Friedrich August von	546: 342
Defregger, Franz von	546: 329	Kerkovius, Ida	552: 507, 521, 549 @
Delaunay-Terk, Sonia	@	Kiefer, Anselm	548: 197
Denzler, Andy	548: 244	Kirchner, Ernst Ludwig	547: 413, 437, 439, 440, 442, 461, 462 545: 57 @
Dix, Otto	547: 405, 471 @		
Dokoupil, Jiri Georg	548: 240, 245	Kirkeby, Per	548: 222 545: 20
Dumas, Marlene	548: 212	Klapheck, Konrad	545: 12, 13, 31, 32, 77, 78
Dürer, Albrecht	545: 47	Klee, Paul	546: 339 545: 1, 40 @
Eberz, Josef	552: 533	Klein, Yves	548: 140, 162 545: 35, 60
Eggleston, William	548: 230	Klein-Moquay, Rotraut	548: 238
Ehrhardt, Curt	@	Kleinschmidt, Paul	547: 458 @
Ende, Edgar	547: 481	Knab, Ferdinand	546: 323
Erben, Ulrich	@	Kneffel, Karin	548: 243 545: 72
Erler, Erich	546: 334	Knoebel, Imi	545: 69 @
Ernst, Max	547: 475, 480 545: 73	Koenig, Fritz	548: 119, 121, 158, 184
Feininger, Lyonel	547: 469, 470 545: 51 @	Kokoschka, Oskar	547: 474 @

Kolbe, Georg	547: 416
Kollwitz, Käthe	@
Kooning, Willem de	545: 19
Koons, Jeff	@
Kricke, Norbert	545: 2
Kuhnert, Wilhelm	546: 340
Kwade, Alicja	548: 235
LaChapelle, David	548: 232
Landenberger, Christian	546: 349, 350, 351, 352, 353, 354
Léger, Fernand	547: 429 @
Lenbach, Franz von	546: 343
Leroy, Eugène	548: 174, 181
Lier, Adolf Heinrich	546: 332
Longo, Robert	548: 221
Lüpertz, Markus	@
Luther, Adolf	548: 143 @
Mack, Heinz	548: 148, 154, 157 @
Macke, August	545: 41
Marc, Franz	547: 414 545: 44
Marr, Carl von	546: 344
McQuilkin, Alex	548: 231
Meidner, Ludwig	547: 410
Minne, Georges	@
Modersohn, Otto	@
Modersohn-Becker, Paula	547: 407
Mohn, Victor Paul	546: 318, 319
Moll, Margarethe	547: 428
Monk, Jonathan	@
Mueller, Otto	547: 450 545: 53 @
Mühlig, Hugo	546: 337, 338
Muniz, Vik	548: 229
Münter, Gabriele	547: 436, 467 545: 42
Nara, Yoshitomo	548: 225
Nay, Ernst Wilhelm	548: 102, 106, 113, 125 545: 5, 18, 21, 66, 70 @
	@
Nemuchin, Wladimir	
Nesch, Rolf	547: 424
Nitsch, Hermann	548: 208, 227
Nolde, Emil	547: 425, 432, 446, 448, 453, 460, 468, 472 545: 16, 38 @
Oehlen, Albert	548: 147
Oliveira, Henrique	548: 217
Oppenheimer, Max	547: 403
Owens, Laura	545: 64
Palermo, Blinky	548: 161, 165 545: 61
Pechstein, Hermann Max	547: 415 545: 17, 52, 55 @
Penck, A. R.	
(d.i. Ralf Winkler)	548: 209, 211
Pfahler, Georg Karl	@
Picabia, Francis	547: 449
Picasso, Pablo	547: 485 545: 29 @
Piene, Otto	@
Pippel, Otto	546: 373
Pleuer, Hermann	546: 347, 348
Poliakoff, Serge	548: 123, 137 @
Polke, Sigmar	548: 180
Radziwill, Franz	@
Rainer, Arnulf	548: 133, 163, 183 545: 59 @
Rauschenberg, Robert	545: 75

Renoir, Pierre-Auguste	545: 37, 46
Richter, Gerhard	548: 199, 200, 205, 210, 215, 234, 236
Richter, Adrian Ludwig	546: 316, 317
Richter, Gerhard	545: 22, 63, 67
Riefenstahl, Leni	548: 170
Rodgers, Terry	548: 247
Roeder, Emy	547: 479
Rohlf, Christian	547: 408, 420, 441, 454 @
Rosefeldt, Julian	@
Rotella, Mimmo	548: 127
Roth, Dieter	548: 168, 182, 207
Roubaud, Franz	546: 331
Ruff, Thomas	@
Sagewka, Ernst	552: 540
Saint Phalle, Niki de	548: 139
Salgado, Sebastião	@
Schad-Rossa, Paul	546: 372
Schiele, Egon	547: 427
Schikaneder, Jakob	546: 330
Schlemmer, Oskar	552: 504, 532 545: 50
Schmidt-Rottluff, Karl	547: 411, 412, 421, 423, 444, 457, 466, 473 545: 54 @
Schmitt, August Ludwig	552: 535
Schrumpf, Georg	547: 459 545: 48 @
Schultze, Bernard	@
Schultze-Bluhm, Ursula	548: 226 @
Schumacher, Emil	548: 108, 114, 120, 124 @
Schwitters, Kurt	547: 455, 463, 476 545: 28
Scully, Sean	548: 179, 198 545: 10, 68
Sintenis, Renée	547: 438 @
Slevogt, Max	547: 402
Spiegel, Hans	552: 529, 530
Spitzweg, Carl	546: 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306
Spoerri, Daniel	548: 203
Stenner, Hermann	552: 500, 501, 502, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528 @
Stich, Michael	548: 218
Stöhrer, Walter	548: 189
Stuck, Franz von	546: 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365
Tal R (d.i. Tal S. Rosenzweig)	548: 228
Tàpies, Antoni	@
Tappert, Georg	547: 419
Thieler, Fred	548: 134, 187 @
Thoma, Hans	546: 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314
Tobeen, Félix Elie	547: 447
Tuxhorn, Victor	552: 539, 544
Twombly, Cy	548: 175
Uecker, Günther	548: 144, 153, 155, 206 545: 4, 33 @
Ufan, Lee	548: 239
Unger, Hans	546: 368, 369, 370, 371
Utrillo, Maurice	547: 406
Vasarely, Victor	548: 141 @
Velde, Rinus van de	548: 242
Villeglé, Jacques de la	548: 156
Voltz, Friedrich	546: 321
Walde, Alfons	545: 14, 58
Warhol, Andy	548: 191, 192, 194, 195, 196 545: 8, 26, 71, 74 @
	@
Wauer, William	@
Wesely, Michael	@
Wesselmann, Tom	545: 34 @
Winter, Fritz	548: 100, 109, 115, 136, 150, 152 @
Wotruba, Fritz	548: 104
Wunderwald, Gustav	547: 482
Yarrow, David	548: 246
Zadkine, Ossip	547: 478
Zille, Heinrich	546: 374, 375

Zoernig, Heimo	548: 237
Zügel, Heinrich von	546: 315







KETTERER ■ KUNST