

KETTERER KUNST



EVENING SALE

7. Juni 2024





M. Kohnen







550. AUKTION

Evening Sale

English
printed version
available

Auktionen | Auctions

Los 1–70 Evening Sale (550)
Freitag, 7. Juni 2024, 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 100–211 Contemporary Art Day Sale (553)
Freitag, 7. Juni 2024, 13.30 Uhr | *1.30 pm*

Los 300–370 19th Century (555)
Samstag, 8. Juni 2024, 14 Uhr | *2 pm*

Los 400–502 Modern Art Day Sale (554)
Samstag, 8. Juni 2024, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Online Sale onlinesale.kettererkunst.de
Mi., 15. Mai 2024, ab 15 Uhr – Sa., 15. Juni 2024, 15 Uhr
Wed, May 15, 2024, from 3 pm – Sat, June 15, 2024, 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. Mai 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*
So. 12. Mai 11–16 Uhr | *11 am – 4 pm*

Hamburg (Neue Location!)

TOM REICHSTEIN contemporary,
Stockmeyerstraße 41–43, Halle 4J, 20457 Hamburg
Tel. +49 (0)40 3 74 96 10, infohamburg@kettererkunst.de

Di. 14. Mai 11–21 Uhr | *11 am – 9 pm*
Empfang ab 17.30 Uhr | *from 5.30 pm*
Mi. 15. Mai 11–15 Uhr | *11 am – 3 pm*

Köln

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

Fr. 17. Mai 11–21 Uhr | *11 am – 9 pm*
Empfang ab 17 Uhr | *from 5 pm*
Sa. 18. Mai 11–19 Uhr | *11 am – 7 pm*
So. 19. Mai 11–17 Uhr | *11 am – 5 pm*
Mo. 20. Mai 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

Mi. 22. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Do. 23. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Fr. 24. Mai 10–19 Uhr | *10 am – 7 pm*
Empfang ab 17 Uhr | *from 5 pm*
Sa. 25. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
So. 26. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mo. 27. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 28. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 29. Mai 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Do. 30. Mai 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. 1. Juni 12–18 Uhr | *12 pm – 6 pm*
So. 2. Juni 11–17 Uhr | *11 am – 5 pm*
Mo. 3. Juni 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Di. 4. Juni 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm*
Mi. 5. Juni 10–20 Uhr | *10 am – 8 pm*
Do. 6. Juni 10–17 Uhr | *10 am – 5 pm*
Fr. 7. Juni 10–18 Uhr | *10 am – 6 pm**

** nur Modern Art und 19th Century*

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

Vorderer Umschlag aussen: Los 38 A. v. Jawlensky – Frontispiz I: Los 19 E. L. Kirchner – Frontispiz II: Los 15 M. Liebermann – Frontispiz III: Los 50 J. Rosenquist – Frontispiz IV: Los 52 A. Warhol – Seite 9: Los 60 K. Klapheck – Seite 11: Los 23 E. L. Kirchner – Seite 12: Los 10 R. Sinteris – Seite 14: Los 61 G. Richter – Seite 281: Los 25. E. Heckel – Seite 282: Los 39 E. L. Kirchner – Seite 286/287: Los 20 E. W. Nay – Hinterer Umschlag innen: Los 35 H. Campendonk – Hinterer Umschlag aussen: Los 12 - G. Baselitz – (Hinweis: Die hier dargestellten Werke sind teils in Ausschnitt präsentiert)

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

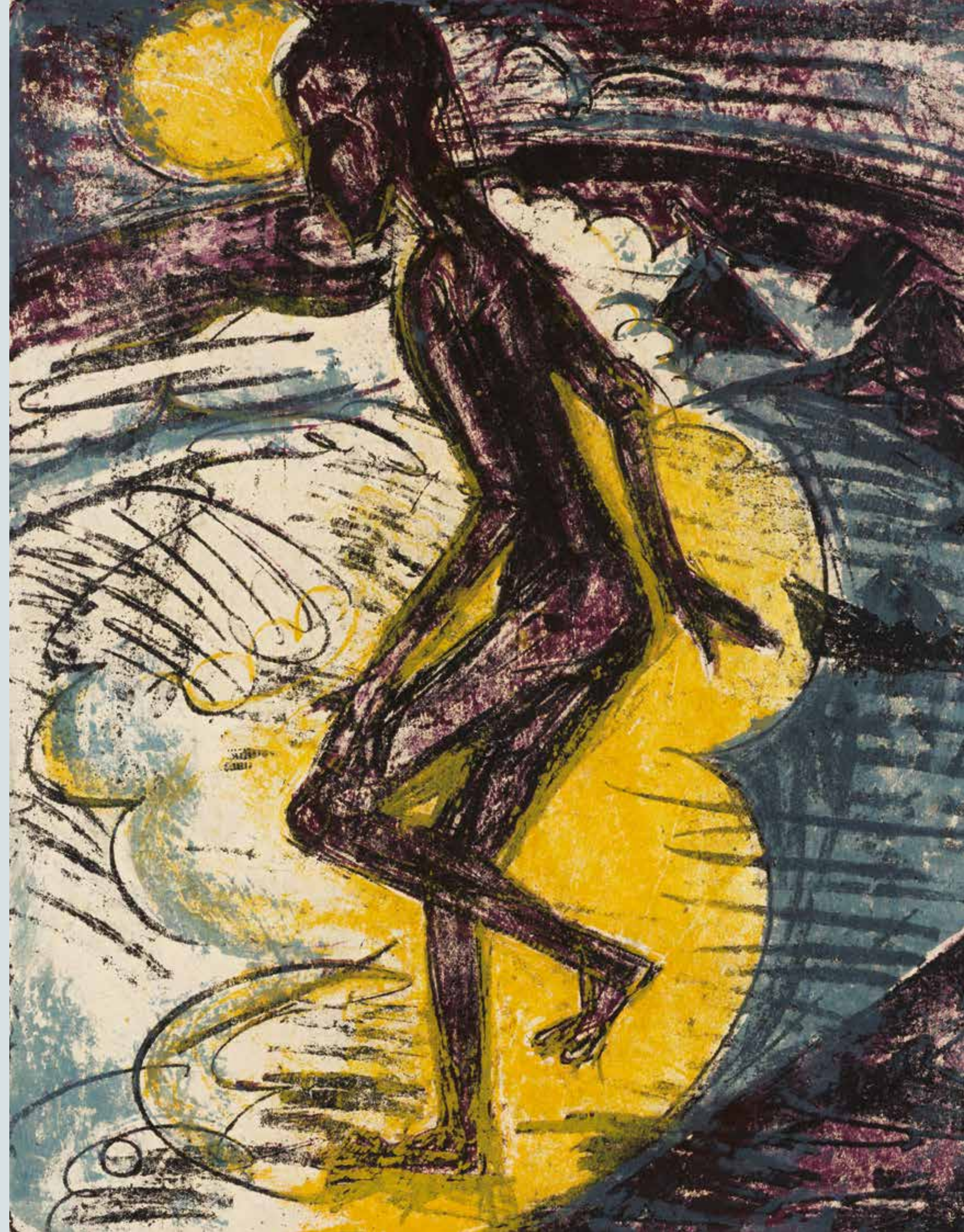
Sie können selbst oder über eine bevollmächtigte Person im Saal mitbieten. Bitte nehmen Sie bis zum Vortag der Auktion eine Platzreservierung vor und lassen Sie sich eine Bieterkarte ausstellen. Bitte bringen Sie zur Auktion auf jeden Fall einen amtlichen Ausweis mit.

Online Sale

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

Registrieren und bieten unter onlinesale.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Samstag, 15. Juni, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)





Aufträge | Bids

Auktionen 550 | 553 | 554 | 555 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versand | Shipping

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in

I will collect the objects after prior notification in

München Hamburg Berlin 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 Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.ä. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

I am aware that Ketterer Kunst is legally obligated, in line with the stipulations of the GwG (Money Laundering Act), to carry out an identification of the contracting party, where applicable any persons and beneficial owners acting on their behalf. Pursuant to §11 GwG (Money Laundering Act) Ketterer Kunst thereby is obligated to archive all my and/or their personal data as well other data, and to make a copy/scan or the like. I assure that I or the person I represent and that I have announced by name is beneficial owner within the scope of § 3 GwG (Money Laundering Act).

Es handelt sich um eine öffentlich zugängliche Versteigerung, bei der das Verbrauchsgüterkaufrecht (§§ 474 BGB) nicht anwendbar ist.

It is a publicly accessible auction in which the consumer goods sales law (§§ 474 BGB) does not apply.

Rechnung | Invoice

Bitte schicken Sie mir die Rechnung vorab als PDF an:

Please send invoice as PDF to:

 E-Mail | Email

Ich wünsche die Rechnung mit ausgewiesener Umsatzsteuer (vornehmlich für gewerbliche Käufer/Export).

Please display VAT on the invoice (mainly for commercial clients/export).

 Datum, Unterschrift | Date, Signature

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung



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

Contemporary Art



MÜNCHEN
Julia Haußmann, M.A.
Head of Contemporary Art
Tel. +49 89 55244-246
j.hausmann@kettererkunst.de



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



MÜNCHEN
Bernadette Kiekenbeck
Tel. +49 89 55244-130
b.kiekenbeck@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

Modern Art / 19th Century Art



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



MÜNCHEN
Julia Schlieder, M.A.
Tel. +49 89 55244-143
j.schlieder@kettererkunst.de



MÜNCHEN
Sarah Mohr, M.A.
Head of 19th Century Art
Tel. +49 89 55244-147
s.mohr@kettererkunst.de



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

Repräsentanten



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



KÖLN
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 221 510908-15
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

Marietta Piekenbrock ist Autorin und Kuratorin. Neben ihrer Programmarbeit für die Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010, die Ruhrtriennale und die Volksbühne Berlin veröffentlichte sie zahlreiche Bücher, Monografien und Kataloge über Theater, Tanz und Performance. 2021 kokuratierte sie die vielbeachtete Ausstellung „Global Groove. Kunst, Tanz, Performance und Protest“ im Museum Folkwang in Essen. Im Herbst erscheint ihre Monographie über den französischen Choreografen Boris Charmatz, Intendant des Tanztheater Wuppertal Pina Bausch.

FRANZ MARC

1880 München – 1916 Verdun

Zwei gelbe Tiere (Zwei gelbe Rehe). 1912/13.

Aquarell und Bleistift.
Auf gelblichem Maschinenpapier (am Falz perforiert).
17 x 10 cm (6.6 x 3.9 in), blattgroß.
Aus dem Skizzenbuch XXVI von 1912/13. [KT]

☛ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D)
\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

- Maria Marc, Ried (bis 1935/36).
- Sammlung Ilse und Hermann Bode, Hannover/Steinhude (wohl seit 1936).
- Privatsammlung Deutschland (durch Erbfolge).
- Privatsammlung Deutschland.

AUSSTELLUNG

- Kunsthaus Zürich, 1934 (o. Kat.).
- Galerie Gutekunst & Klipstein, Bern, 1935 (o. Kat.).
- Kunstmuseum Basel, 1935 (o. Kat.).
- Kunsthaus Zürich, 13.1.-10.2.1935, Kat.-Nr. 134.
- Franz Marc. Gedächtnisausstellung, 150 Jahre Ausstellung Kestner-Gesellschaft, Hannover, 4.3.-19.4.1936, Kat.-Nr. 78 (aus hannoverschem Privatbesitz, wohl Sammlung Hermann Bode).
- Zeitgenössische Kunst aus hannoverschem Privatbesitz, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1954, wohl Kat.-Nr. 93.
- Kunst der Avantgarde in Hannover 1912-1933, Sprengel Museum, Hannover, 23.9.2017-7.1.2018, S. 20 (m. Abb.).
- Sprengel Museum, Hannover (Dauerleihgabe bis Anfang 2021).

LITERATUR

- Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichnis, Bd. 3: Skizzenbücher und Druckgraphik, München 2011, Skizzenbuch XXVI, S. 233 (o. Abb.).
- Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, WVZ-Nr. 621 (o. Abb.).

- **Charakteristisches Tiermotiv von friedvoller Eintracht und paradiesischer Harmonie**
- **Entstanden während der wichtigen frühen Zeit des „Blauen Reiter“**
- **Nach diesem Aquarell gestaltet Marc eine Postkarte an Erich Heckel, Berlin**
- **Bedeutende Provenienz: aus dem Besitz der Familie des Künstlers, lange Zeit in der renommierten Sammlung Ilse und Hermann Bode**
- **Bis 2021 als Dauerleihgabe im Sprengel Museum, Hannover, zu sehen**

Bei der Betrachtung dieses Aquarells – im Format etwas größer als eine Postkarte – gelingt es Franz Marc erneut, seine Ergriffenheit von der geheimnisvollen Schöpfungsmacht der Natur auf uns zu übertragen. Wir sind ergriffen von der Anmut der Darstellung, angetan von der erhabenen Formung der Tierkörper in fantasievoller Landschaft, eingenommen von der Wirkung der fein gesetzten Farben. Das Werk des Künstlers ist beseelt von tiefgreifenden Gefühlen für das Tier, welches sich instinktiv in der Natur bewegt, mit ihr verschmilzt. Und bei all dem erscheint die Beobachtung des Künstlers nicht von dieser Welt: „Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt? Wie sieht ein Pferd die Welt oder ein Adler, ein Reh oder ein Hund? Wie armselig, seelenlos ist unsere Konvention, Tiere in eine Landschaft zu setzen, die unserm Auge zugehört, statt uns in die Seele des Tieres zu versenken, um dessen Bildkreis zu erraten. [...]“



Was hat das Reh mit dem Weltbild zu tun, das wir sehen? Hat es irgendwelchen vernünftigen oder gar künstlerischen Sinn, das Reh zu malen, wie es unserer Netzhaut erscheint, oder in kubistischer Form, weil wir die Welt kubistisch fühlen? Wer sagt mir, daß das Reh die Welt kubistisch fühlt; es fühlt sie als ‚Reh‘, die Landschaft muß also ‚Reh‘ sein. Das ist ihr Prädikat“, formuliert Marc 1911/12 Gedanken, die Maria Marc 1920 veröffentlicht. (Zit. nach: Franz Marc. Briefe, Schriften und Aufzeichnungen, hrsg. von Günter Meißner, Leipzig 1989, S. 233)

Franz Marc nimmt die Naturwissenschaft sehr ernst, vergräbt sich zudem in den Geist der Tier-Symbolik und kann sich so auf romantische Weise in ausgeprägter Poesie seinen mitunter träumerischen Vorstellungen nach einer ursprünglichen Welt hingeben. So bindet Marc die gelben Rehe ein in kreisförmige, geometrische Linien, die er aus der Haltung der Tiere heraus ableitet. Die hügelige Landschaft im Vorder- und Hintergrund wird in diesen Rhythmus runder Formgebilde eingeschlossen und gerät in einen kreisenden Bewegungsimpuls, entwickelt sich aus der Körperform der Tiere. Tier und Umwelt vereint der Künstler zu einer alle Bildebenen durchdringenden Synthese mit weich fließender, organischer, dem Kubismus entlehnter Formensprache. Franz Marc ist fasziniert von der kubistischen Gestaltungsform, um die inhaltliche Aussage zu steigern, zu konzentrieren und sie mit seinen sinnbildlich aufgeladenen Farben zu besetzen. Nicht zuletzt spielt die Farbpalette in seinen Kompositionswelten eine höchst symbolische Rolle, wie hier das Gelb: „Gelb ist das weibliche Prinzip, sanft, heiter und sinnlich“, schreibt Marc in einer längeren Überlegung über Farbtheorien im 19. Jahrhundert am 12. Dezember 1910 an seinen kürzlich gewonnenen Freund August Macke nach Bonn (August Macke, Franz Marc, Briefwechsel, Köln 1964, S. 28).

Marc's mystisch-entrückte Tierdarstellungen erzählen vom bedrohten Ideal absoluter Reinheit und Harmonie in harmonischer Symbiose mit der Pflanzenwelt. Seine expressionistischen Tierdarstellungen der Vorkriegszeit werden deshalb auch immer als mystisch-verklärte Suche nach einem Ideal friedvoller Eintracht und absoluter Harmonie gelesen.

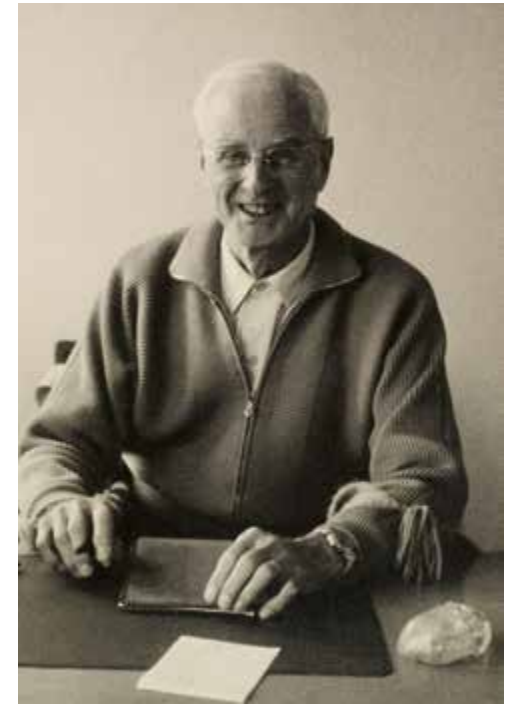
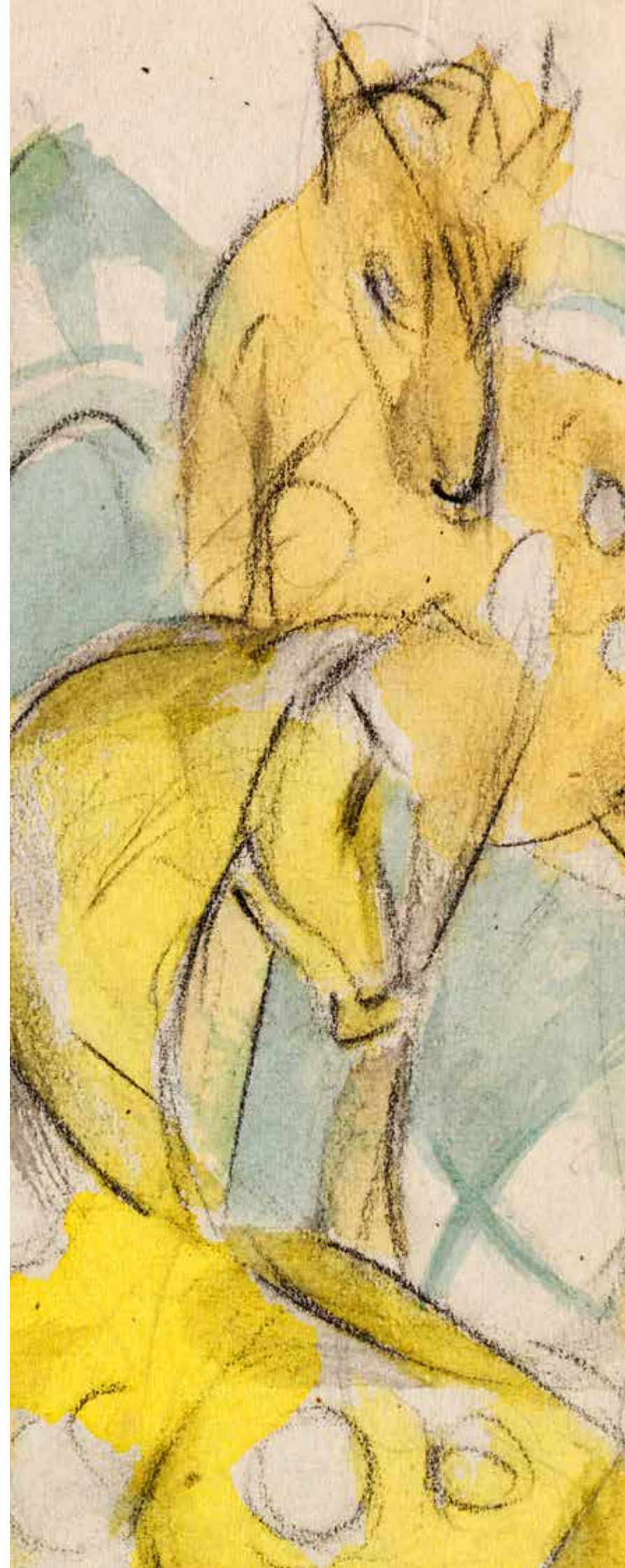


Franz Marc, Zwei gelbe Tiere (Zwei gelbe Rehe), 1913, Aquarell und Tusche auf Papier, Privatsammlung.

„Gibt es für einen Künstler eine geheimnisvollere Idee als die, wie sich wohl die Natur in dem Auge eines Tieres spiegelt?“

Franz Marc, um 1911/12

Franz Marc, Chamäleon, 1913, Gouache, Bleistift und Tinte, aus dem Japan Skizzenbuch, Sprengel Museum Hannover, Leihgabe der Norddeutschen Landesbank, Hannover.



Hermann Bode, 1950.

Die Geschichte des Kunstsammlers Hermann Bode ist zugleich eine Geschichte der Moderne. Bode, 1882 in Hannover geboren, studiert Zahnmedizin und praktiziert in Hannover. Als Schüler schon lernt er die ebenfalls in Hannover geborene Mary Wigmann kennen und steht mit ihr ein Leben lang in Verbindung; sie stirbt fünf Monate später als der Sammler im Jahr 1973. Früh interessiert er sich für die bildenden Künste, widmet sich intensiv der Musik, studiert Philosophie und Anthropologie, nimmt am kulturellen Leben nicht nur in Hannover teil, reist etwa nach Berlin, Weimar, Dresden und Paris. Seine ersten Arbeiten auf Papier erwirbt Bode von Otto Dix und George Grosz während des Ersten Weltkrieges. Bode wird Mitglied der 1916 gegründeten Kestner-Gesellschaft, besucht Walter Gropius am Bauhaus, trifft Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky, Paul Klee persönlich in Weimar und später in Dessau und ist ebenso mit El Lissitzky sowie Kurt Schwitters befreundet und unterhält engen Kontakt zu Alexander Dorner, dem Direktor des Provinzial Museums. Bode schließt sich der 1924 von Otto Ralfs in Braunschweig gegründeten „Gesellschaft für Freunde der jungen Kunst“ an und ist förderndes Mitglied der 1927 gegründeten Künstlergruppe „die abstrakten hannover“. In diesem engagierten Umfeld wächst die einzigartige Sammlung Hermann Bodes stetig; er sammelt nicht nur abstrakte Kunst, sondern erwirbt auch Arbeiten von Lyonel Feininger, Paul Klee, Franz Marc und anderen. Hermann Bode ist weltläufig, seine Wohnhäuser in Hannover und in Steinhude sind offen für Gäste jeder Couleur, es wird musiziert, diskutiert, Vorträgen gelauscht, Kurt Schwitters rezitiert „Anna Blume“. Das Gästebuch ist wie ein Tagebuch und gibt beredte Auskunft neben dem sehr Privaten zu Personen des kulturellen Lebens, mit denen der Sammler seine Zeit häufig und gerne teilt.

Nach seinem Tod 1973 erben seine Frau Ilse, geb. Beindorff – ihr Vater Fritz Beindorff sen. ist Eigentümer der Pelikan-Werke und Initiator der legendären Pelikan-Kunstsammlung –, und die Kinder aus zwei Ehen die Bode-Sammlung. Immer wieder tauchen Schätze mit der Provenienz „Dr. Hermann Bode, Steinhude“ im Kunsthandel auf. Wichtige Werke wie Lissitzkys „Proun 30T“ von 1921 kann das Sprengel Museum im Jahr 2000 mithilfe von Stiftungen sichern, Kandinskys „Diagonale“ aus dem Jahr 1923 schenkt der Sammler dem Landesmuseum Hannover noch zu seinen Lebzeiten, ist heute als Leihgabe im Sprengel Museum. [MvL]

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Straße nach Weilheim. 1908.

Öl auf Malpappe.
Rechts unten signiert und datiert sowie (von fremder Hand?) bezeichnet „23“.
32,9 x 40,9 cm (12.9 x 16.1 in).
Verso mit der handschriftlichen Bezeichnung „4035“.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung vom 7. Dezember 2023. Das Gemälde wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

🕒 **Auflaufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. med. dent. Detmar Haymann (1891-1985), Zürich.
- Seither in Familienbesitz.

„Straße nach Weilheim“ kann mit einer Notiz, die sich im Archiv der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung befindet, in Verbindung gebracht werden. So geht man davon aus, dass hier die Straße nach Weilheim gezeigt ist. Die heutige Bundesstraße 2 ist im Entstehungsjahr 1908 noch eine beschauliche Landstraße. Mit dem Blick nach Süden sieht Gabriele Münter durch ausladende Bäume die Gebirgskette am Horizont. Genau dieser Blick, der die wesentlichen Elemente des sogenannten Blauen Landes enthält, hat die Künstlerin fasziniert. Unser Gemälde ist im wohl wichtigsten Jahr der künstlerischen Laufbahn von Gabriele Münter entstanden. In jenem Spätsommer trifft sich Gabriele Münter mit Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin in Murnau zum Malen. Sie wohnen im Gasthof „Zum Griesbräu“ am Obermarkt und gemeinsam erkunden sie mit Staffelei und Pinsel, mit Zeichenblock und Stift die Umgebung des kleinen Bauernortes, abgerundet von Diskussionen über künstlerische Fragen und neue Ziele. Sie alle waren in den Jahren zuvor auf Reisen gewesen und konnten auf die gesammelten Eindrücke zurückgreifen. In dieser gemeinsamen schöpferischen Zeit, fernab der gesellschaftlichen Gepflogenheiten und Zwänge Münchens, kommt es mit großer Dynamik zu einem künstlerischen Umbruch, zu einer radikalen Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil. Hier gelingt die entscheidende Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie, die die weitere Kunstgeschichte maßgeblich bestimmt.

Die weite Landschaft mit der baumbestandenen Allee und den Bergen ist in homogen gestrichenen Flächen gezeit und von locker gesetzten

- **Meisterwerk aus der frühen Murnauer Zeit, der Geburtsstunde des deutschen Expressionismus**
- **Im Sommer 1908 verlieben sich Gabriele Münter und Wassily Kandinsky bei ihrem ersten gemeinsamen Aufenthalt in das „Blaue Land“**
- **Gemälde dieses Jahres zählen zu ihren gesuchtesten Arbeiten**
- **Murnauer Landschaft im Licht der blauen Stunde – von musealer Qualität**
- **Seit vielen Jahrzehnten Teil einer Schweizer Privatsammlung**
- **Gabriele Münter wird in diesem Jahr mit zahlreichen Museumsausstellungen international gefeiert (Wien, Madrid, London und Bern)**

Konturen eingefasst. Gabriele Münter muss die Straße, an der ihre Unterkunft in diesen Tagen, der Gasthof „Zum Griesbräu“, liegt, nur Richtung Weilheim gehen und sich außerhalb des Ortes nach Süden wenden, um diesen weiten Blick auf die Landschaft zu haben, die sie über viele weitere Jahre begleiten und ihr ein Quell der Inspiration sein wird. In diesem Herbst 1908 fängt die Künstlerin die stimmungsvolle Landschaft mit wenigen, minimal abgestuften Farbtönen ein. Dies geschieht ganz im Sinne ihres Lebensgefährten Kandinsky, der zusammenfassend im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ im darauffolgenden 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.“ (zit. nach: Helmut Friedel, Annegret Hoberg, Der Blaue Reiter, München 2000, S. 24).

Gabriele Münter selbst bestätigt rückblickend 1911 die Relevanz der im ersten Murnauer Herbst entstandenen Bilder: „Ich habe da nach einer kurzen Zeit der Qual einen großen Sprung gemacht – vom Naturabmalen – mehr oder weniger impressionistisch – zum Fühlen eines Inhalts – zum Abstrahieren – zum Geben eines Extraktes“ (zit. nach: Ausst.-Kat. 1908/2008. Vor 100 Jahren. Kandinsky, Münter, Jawlensky, Werefkin in Murnau, Schlossmuseum Murnau, Murnau 2008, S. 24). Unser Gemälde, das über viele Jahrzehnte in Familienbesitz war und noch nie ausgestellt wurde, ist eine bedeutende Schöpfung aus dieser epochemachenden Aufbruchzeit. [EH]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Oberon II. 1947.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand handschriftlich bezeichnet „Nay ‚Oberon II‘ 1947“.
100 x 60 cm (39,3 x 23,6 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17,04 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Dr. Werner Rusche, Köln.
- Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen.
- Seitdem in Familienbesitz.

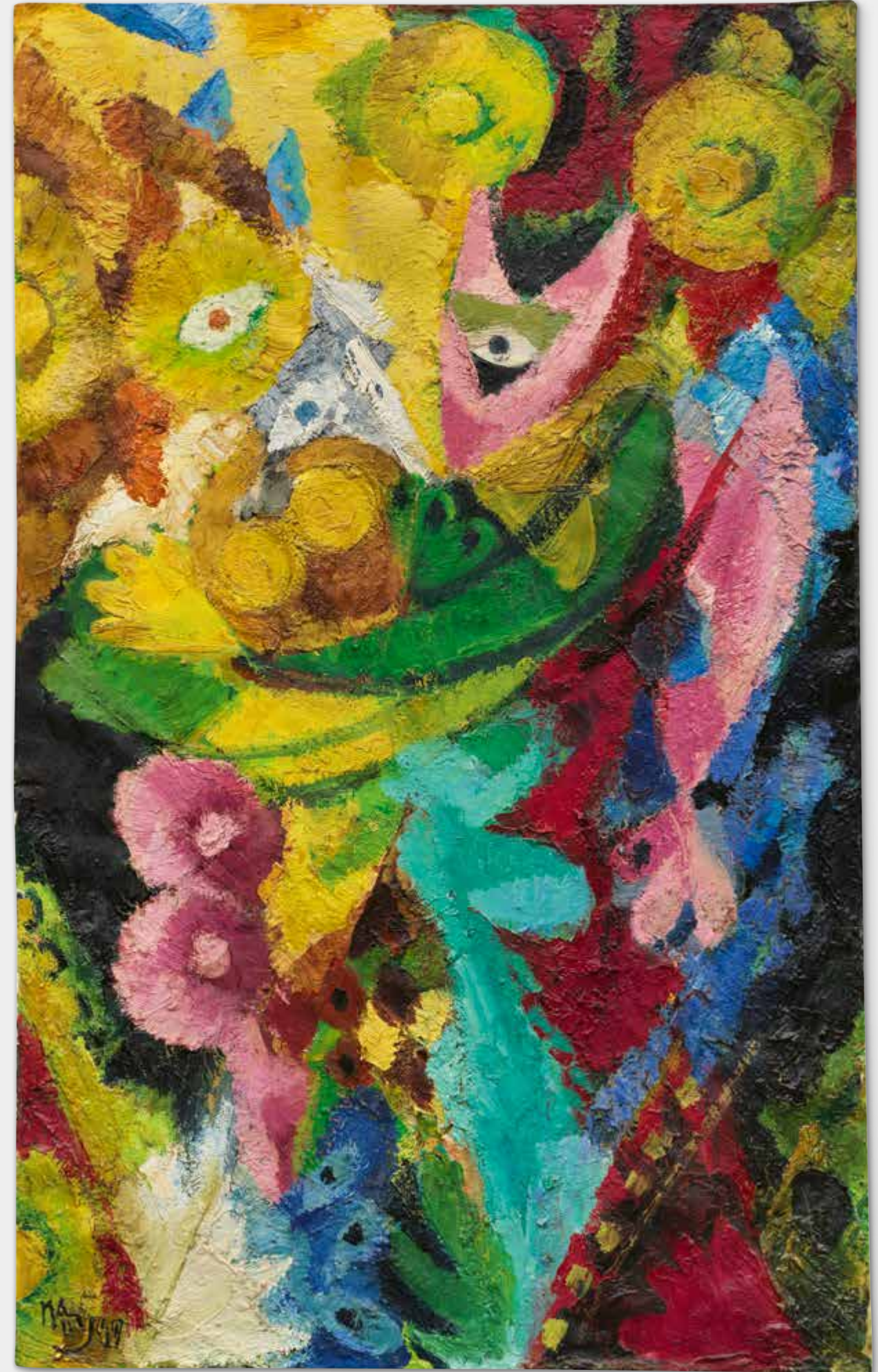
AUSSTELLUNG

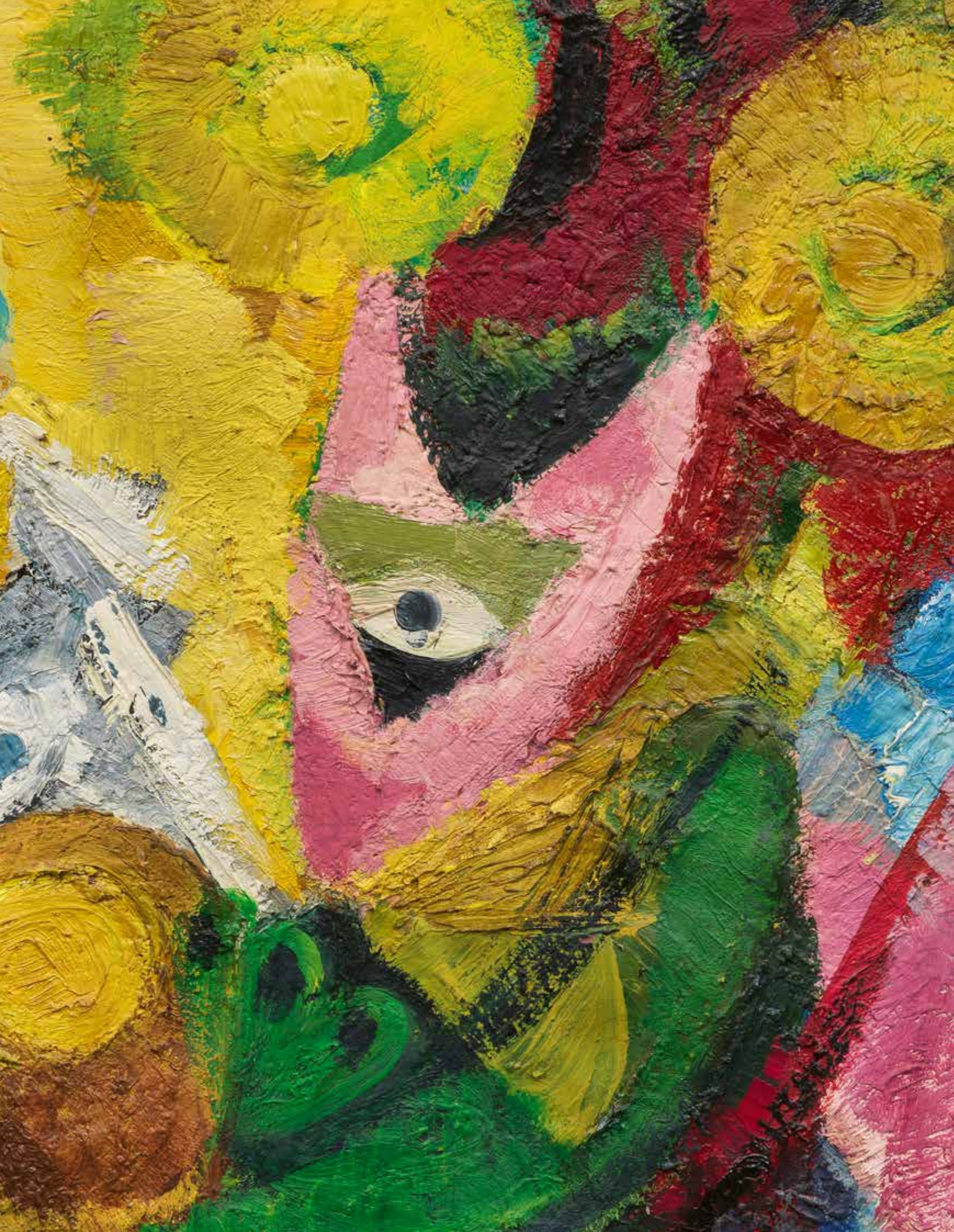
- Ernst Wilhelm Nay. Bilder des Jahres 1947, Galerie Dr. Werner Rusche, Köln, Feb.-März 1948, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
- E. W. Nay. Retrospektive, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 9.1.-15.2.1959, Kat.-Nr. 56 (verso auf d. Rahmen m. Etikett).
- E. W. Nay. Retrospektive, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 12.11.-25.12.1966 (verso auf d. Rahmen m. Etikett), Akademie der Künste, Berlin, 13.1.-12.2.1967, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 4.3.-16.4.1967 (verso auf d. Keilrahmen m. Etikett), Kat.-Nr. 27.
- E. W. Nay. Retrospektive, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 15.4.-15.5.1967, Kat.-Nr. 26 (verso auf d. Keilrahmen m. Etikett).
- E. W. Nay. Retrospektive, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 18.4.-18.6.1969; Neue Nationalgalerie, Berlin, 20.6.-28.7.1969; Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt a. Main, 8.8.-21.9.1969; Kunstverein Hamburg, 4.10.-16.11.1969, Kat.-Nr. 50.
- Ernst Wilhelm Nay Retrospektive, Museum Ludwig in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 17.11.1990-20.1.1991; Kunsthalle Basel, 28.3.-20.5.1991; Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 8.6.-21.7.1991 (verso auf d. Rahmen m. Etikett), Kat.-Nr. 36 (m. Farbbabb. S. 58).
- Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-1951, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. Main, 24.2.-23.5.1994; Museum der bildenden Künste, Leipzig, 9.6.-21.8.1994, Kat.-Nr. 29 (m. Farbbabb. S. 52).
- Nay - Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 27.9.-24.11.2002; Kunstmuseum Bonn, 19.12.2002-16.2.2003, Kat.-Nr. B 47 (m. Farbbabb. S. 119).

- **Viel beachtetes und in der Literatur oft besprochenes Werk**
- **Nay verpflichtet sich in „Oberon II“ ganz der Wirkkraft der Farbe**
- **Schon 1948 schwärmt der Kunsthistoriker Ludwig Baron Döry im Zusammenhang mit der Arbeit von den „herrlichen Farben“, der leuchtenden „Farbenglut, deren es keines gleichen gibt“**
- **Aus der wichtigen Werkserie der „Hekate-Bilder“ – Übergang von der Figuration zur Abstraktion**
- **Betitelt nach dem in Liebesaffären verstrickten Elfenkönig aus Shakespeares „Sommernachtstraum“**
- **Eindrucksvolle Ausstellungshistorie: zu Lebzeiten sowie postum in den wichtigsten Retrospektiven des Künstlers ausgestellt, zuletzt 2002 in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München**
- **Aus der bedeutenden Moderne-Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen**

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1922-1951, Köln 1990, WVZ-Nr. 385 (m. Farbbabb.).
-
· Eva Maria Demisch, Die Wandlung des Ernst Wilhelm Nay. Zum Tod eines Malers, der ein Rhapsode der Farben war, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 86, 10.4.1968, S. 24.
- Sabine Schultze, Nay. Nachlese. Zur Gedächtnisausstellung im Frankfurter Städel, in: Der Kunsthandel, 61. Jg., Heft 9, Heidelberg 1969, S. 25.
- Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991 (erweiterte Neuauflage), S. 133f., S. 137.
- Ludwig Baron Döry, Begegnungen mit Nay, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-51, Frankfurt a. Main 1994, S. 141-157, hier S. 143f.
- Elisabeth Nay-Scheibler, Die Titel der Hekate-Bilder, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-51, Frankfurt a. Main 1994, S. 69-75, hier S. 74 (m. Farbbabb. S. 52).
- A. Thormüller, Die Mythen sind greifbar, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 48, 26.2.1994, S. 29.
- Magdalene Claesges, Das Elementare Bild. Zur Genese und Charakteristik des Spätwerks von Nay, in: Nay. Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, AK Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München; Kunstmuseum Bonn, Köln 2002, S. 23-30, hier S. 23.
- Guido Reuter, Am Scheideweg der Hekate: die Hekate-Bilder Ernst Wilhelm Nays und die Diskussion um die abstrakte Malerei nach 1945 in Deutschland, in: Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften, Düsseldorf 2002, S. 55.
- Christoph Schreier, Auf der Suche nach dem Essentiellen. Gedanken zur Werkentwicklung bei Nay, in: Siegfried Gohr u.a. (Hrsg.), Nay. Variationen, Köln 2002, S. 19.
- Friedrich Weltzien, E. W. Nay. Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 107, 200, 237, 243, 326 (m. Abb. Nr. 79).
- Karin Schick, Kontakt. Zur Bedeutung von Sprache bei Ernst Wilhelm Nay, in: Karin Schick, Sophia Colditz, Roman Zieglängsberger (Hrsg.), E. W. Nay. Retrospektive, Köln 2022, S. 16-27, hier S. 18.





Überraschend oft lassen sich an den künstlerischen Entwicklungssprüngen Ernst Wilhelm Nays Parallelen zu seiner Biografie und historischen Ereignissen ablesen. Inspiriert von einem Aufenthalt in Norwegen und dem Licht des Nordens findet er in seinen „Lofoten-Bildern“ (1937/38) schon früh seinen Weg zur reinen Ausdruckskraft der Farbe. Mit den „Rhythmischen-Bildern“ (1952/53), die geprägt sind von der Aufbruchsstimmung der Kölner Nachkriegszeit, beginnt knapp zwei Jahrzehnte später hingegen sein abstraktes Schaffen.

In der Zeitspanne zwischen diesen beiden Werkgruppen entsteht „Oberon II“, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs und der Rückkehr des Künstlers aus dem Kriegsdienst in Frankreich. Nay lebt zu dieser Zeit in Hofheim im Taunus. Die Malerin und Sammlerin Hanna Bekker vom Rath, die schon während des Kriegs einen wichtigen Beitrag zur Förderung der modernen Kunst leistet, hat ihm hier zu einer Unterkunft verholfen, nachdem sein Berliner Atelier im Krieg zerstört wurde. Bis 1951 wird Nay in dem beschaulichen Städtchen bleiben, bevor er nach Köln, in die lebendige Großstadt übersiedelt. In Hofheim entstehen die sogenannten „Hekate-Bilder“, denen sich auch „Oberon II“ zuordnen lässt. Sie umfassen die Jahre 1945-1948 und bilden stilistisch den so wichtigen Übergang von der Figuration zur Abstraktion. Ihren übergeordneten Namen erhalten sie erst einige Zeit später von Ernst Gosebruch, langjähriger Freund des Künstlers und Direktor des Folkwang Museums in Essen. Eher zufällig übernimmt er ihn aus dem Titel des Werks „Tochter der Hekate“, als er sich nach den Bildern aus Hofheim erkundigt. Thematisch sind die Arbeiten, wie ihre Titel andeuten, eingebettet in mythologische, religiöse und literarische Erzählungen. Doch es sind keine Visualisierungen historischer Vorbilder. Vielmehr verweisen sie auf einen „tieferen Ursprung“ der Arbeiten, wie es Elisabeth Nay-Scheibler beschreibt, „der sich hinter ihrer Schönheit verbirgt“ (Aurel Scheibler, Siegfried Gohr, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1922-1951, Köln 1990, S. 224). Mit ihnen, so schreibt sie weiter, arbeitet Ernst Wilhelm Nay die Kriegserfahrungen auf und wagt gleichzeitig einen Ausblick in die sich ankündigende, hoffnungsvolle Nachkriegszeit.

„Oberon II“ zählt in diesem Kontext zu den positiv gestimmten Arbeiten unter den „Hekate-Bildern“. Die Farbpalette in leuchtenden Pastelltönen begeistert schon ein Jahr nach der Entstehung den befreundeten Kunsthistoriker Ludwig Baron Döry. In einem Tagebucheintrag vermerkte er: „Was für mich an Nay's Bildern heute das erstaunlich Neue? Die herrlichen Farben! ... jetzt leuchten sie, in einer Farbenglut, deren es keines gleichen gibt. Und zwar Oberon II, Paolo und Francesca II, Gärtnerin ...“ (Ludwig Baron Döry, Tagebucheintrag 9.3.1948, zur Quelle s. Literatur). Betitelt ist die Arbeit von 1947 nach Oberon, dem in Liebesaffären verstrickten Elfenkönig aus Shakespeares „Sommernachts Traum“. Wie so oft bei Nay verführt der Titel dazu, in der halb figürlichen, halb abstrakten Komposition nach Anzeichen der Komödie des englischen Dichters zu suchen. Vermeintliche Augen lassen sich erkennen, hellrosafarbene Körperteile, sonnengelbe Kreisformen, grüne und blaue Pflanzen zeichnen sich ab.

Doch sie ergeben keinen zusammenhängenden Erzählstrang, verweigern sich in ihrer nach kalten und warmen Farbwerten aufgegliederten Komposition einer eindeutigen Interpretation. Nays Weg in die reine Abstraktion, die sein Schaffen in den Folgejahren bis zu seinem Lebensende einschlagen wird, deutet sich hier ganz unverkennbar an. Sein in späteren Werkgruppen wiederkehrendes Formenvokabular von Kreis-, Spindel- und Handformen ist in den „Hekate-Bildern“ bereits sichtbar eingearbeitet. Der tiefere Ursprung seiner Arbeiten und die literarisch-erzählerische Grundstimmung hält sich in „Oberon II“ jedoch noch die Waage. Fein ausbalanciert fasziniert Nay uns mit seinen „Hekate-Bildern“ bis heute mit dem Spiel zwischen Gegenständlichkeit, literarischen Bezügen und irrealen Formen und Farben. Nicht ohne Grund wurde „Oberon II“ über Jahrzehnte hinweg sowohl zu Lebzeiten als auch postum in den wichtigsten Retrospektiven des Künstlers ausgestellt. [AR]

„Was für mich an Nay's Bildern heute das erstaunlich Neue? Die herrlichen Farben! ... jetzt leuchten sie, in einer Farbenglut, deren es keines gleichen gibt. Und zwar Oberon II, Paolo und Francesca II, Gärtnerin ...“

Ludwig Baron Döry in einem Tagebucheintrag vom 9. März 1948.

HENRY MOORE

1898 Castleford/Yorkshire – 1986 Much Hadham/Hertfordshire

Working Model for Sheep Piece. 1971.

Bronze mit grünlich-brauner Patina.
Auf dem Sockel mit der Signatur und der eingeschlagenen Nummerierung.
Eines von neun Exemplaren (zzgl. eines Künstlerexemplars).
Höhe: 103,5 cm (40.7 in).
Mit dem Sockel: 110,5 x 142 x 108 cm (43.5 x 55.9 x 42.5 in).
Gegossen von Fiorini Ltd., London.

Das Werk ist bei der Henry Moore Foundation, Hertfordshire, unter der Nummer LH 626 verzeichnet.

Weitere Werke aus der Sammlung Dr. Maier-Mohr werden in unserem Contemporary Art Day Sale am Freitag, 7. Juni 2024, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, 8. Juni 2024, angeboten – siehe Sonderkatalog „Eine private Sammlung - Dr. Theo Maier-Mohr“.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.06 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R/D, F)
\$ 630.000 – 840.000

PROVENIENZ

- Fischer Fine Art Ltd., London.
- Sammlung Dr. Theo Maier-Mohr (1977 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Henry Moore. Sculpting the 20th Century, Dallas Museum of Art, Dallas, 25.2.-27.5.2001, Fine Arts Museums of San Francisco, 24.6.-16.9.2001, National Gallery of Art, Washington D.C., 21.10.2001-27.1.2002, S. 237, Kat.-Nr. 93 (m. SW-Abb., anderes Exemplar).

LITERATUR

- Alan Bowness, Henry Moore. Sculpture and Drawings, Bd. 4 (1964-1973), London 1977, WVZ-Nr. 626 (m. ganzs. SW-Abb., andere Exemplare, S. 174 u. 175).

- Eine der auf dem Auktionsmarkt seltenen großformatigen Außenskulpturen Henry Moores
- „Sheep Piece“ gilt als eine der bedeutendsten Großskulpturen seines Œuvres
- Auf vollendete Art und Weise vereint die Arbeit Figuration und Abstraktion wie auch die zentralen Überlegungen im Schaffen des Künstlers
- Weitere Güsse unserer Arbeit befinden sich in musealen Sammlungen in Kalifornien, Michigan und Japan
- In den vergangenen 20 Jahren wurde kein weiteres Exemplar auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Seit Entstehung Teil derselben deutschen Privatsammlung

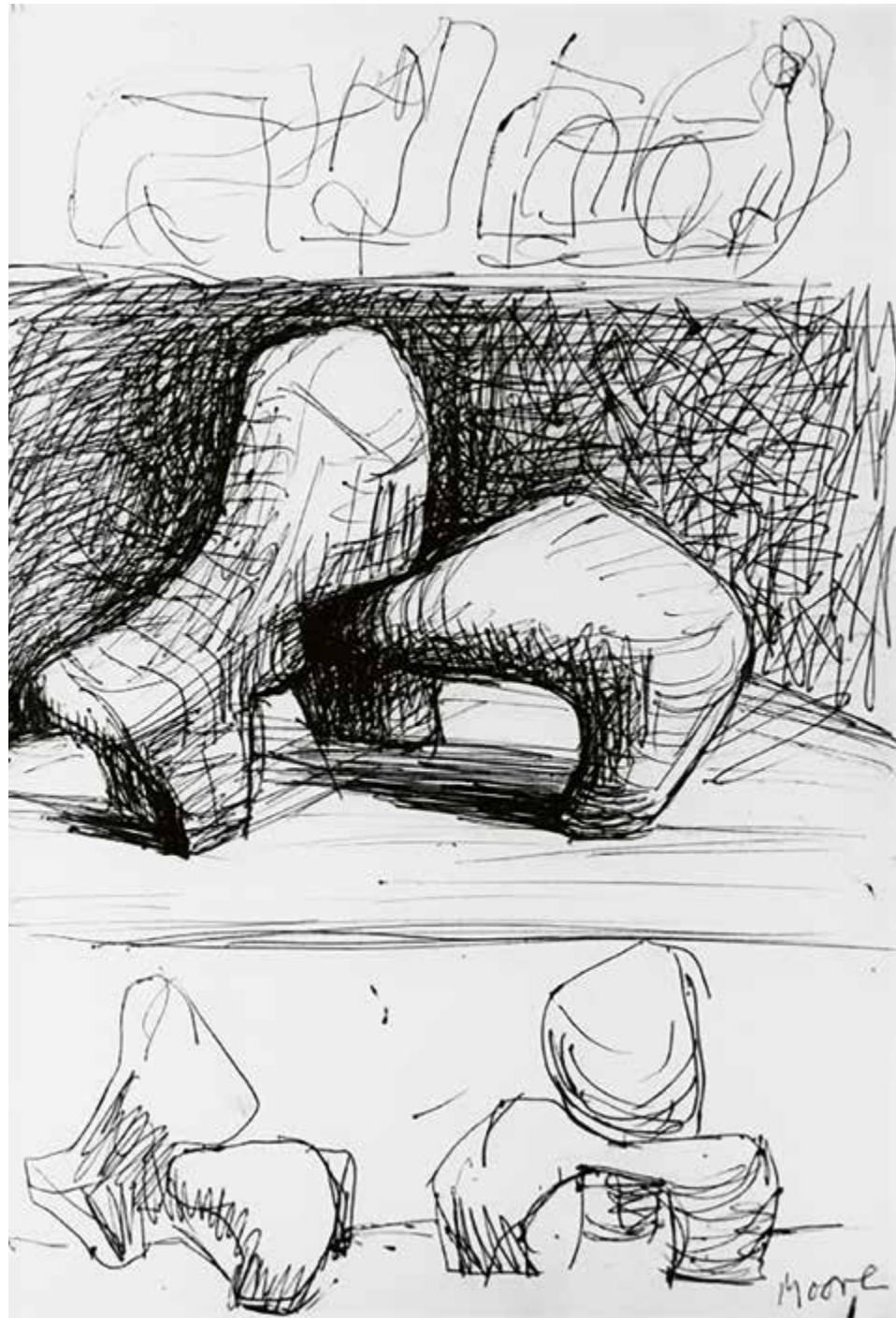


Henry Moore, Maquette for Sheep Piece, 1969, Bronze. Diese Arbeit wird in unserem Contemporary Art Day Sale (Lot 104) am 7. Juni 2024 angeboten. © Henry Moore Foundation

„I have always liked sheep, and there is one big sculpture of mine that I called Sheep Piece because I placed it in a field and the sheep enjoyed it and the lambs played around it. Sheep are just the right size for the kind of landscape setting that I like for my sculptures [...]“

Henry Moore, in: Henry Moore and Kenneth MacKenzie Clark, Sheep Sketchbook, London 1980, zit. nach: <https://painterskeys.com/why-talk/>.





Henry Moore, Ideas for Sheep Piece Sculpture, um 1970, Kugelschreiber, aus einem Skizzenbuch: Red Notebook No.1 1969-77, S. 11, Privatsammlung. © Henry Moore Foundation

„Schafe habe ich immer gemocht“

Nach der Zerstörung seines Londoner Ateliers zu Beginn der 1940er Jahre verlässt Henry Moore mit seiner Ehefrau Irina die Großstadt und zieht aufs Land nach Perry Green, nahe Much Hadham in Hertfordshire, wo er bis zu seinem Lebensende lebt und arbeitet (heute Sitz der Henry Moore Foundation). Das Atelier, in dem er zeichnet und seine kleineren Gips-Entwürfe, die sog. „Maquettes“, anfertigt, liegt an einer weitläufigen, an einen Bauern verpachteten Wiese, auf dem alljährlich Dutzende Schafe grasen. 1969 zeichnet Moore einen ersten Entwurf für eine monumentale plastische Arbeit, die er „Sheep Piece“ betitelt und die 1972 auf ebendieser Schafweide platziert wird. „Schafe habe ich immer gemocht, und es gibt eine große Plastik von mir, die ich ‚Sheep Piece‘ genannt habe, denn ich hatte sie in einem Feld aufgestellt und sah, dass die Schafe sie mochten und dass die Lämmer um sie herum spielten. Schafe haben genau die richtige Größe für die Art von landschaftlicher Szenerie, die ich für meine Skulpturen bevorzuge [...]. Vielleicht gehören die Schafe auch zu der Landschaft meiner Jugend in Yorkshire. Wenn der Bauer hier keine Schafe hielte, würde ich mir selber welche anschaffen, rein um des Gefallens willen, den ich an ihnen habe.“ (Henry Moore, in: Henry Moore and Kenneth MacKenzie Clark, Sheep Sketchbook, London 1980, zit. nach: David Mitchinson (Hrsg.), Henry Moore. Plastiken, Stuttgart 1981, S. 242) Nach der Aufstellung von „Sheep Piece“ beginnt Moore 1972, die grasenden und unter der Skulptur Schatten suchenden Schafe vor seinem Ateliefenster in zahlreichen Zeichnungen und einigen Druckgrafiken zu verewigen: Es entsteht eine umfangreiche grafische Werkserie.

Bei der hier angebotenen Arbeit handelt es sich um das „Working Model“ zu der monumentalen, etwa 5,7 Meter breiten späteren Version desselben Motivs. Moore geht zunächst stets von kleineren Entwürfen (den sog. „Maquettes“) aus, die er vergrößert als „Working Models“ und zum Teil dann auch in monumentalen Dimensionen gießen lässt. Die insgesamt vier Exemplare der überlebensgroßen Arbeit „Sheep Piece“ von 1971/72 befinden sich im Nelson-Atkins Museum of Art in Kansas City und in der Stadt Zürich sowie in den Donald M. Kendall Sculpture Gardens des PepsiCo World Headquarters in Purchase, New York (Künstlerexemplar in der Henry Moore Foundation in Perry Green, Hertfordshire). Aus der Auflage von neun Exemplaren unseres „Working Model for Sheep Piece“ befinden sich drei Güsse in musealen Sammlungen: in den Fine Art Museums of San Francisco, im Hakone Open-Air Museum (Japan) und im Flint Institute of Arts in Flint (Michigan).

„Sheep Piece“ im Kontext des Mutter-mit-Kind-Motivs

Die menschliche Figur bildet das zentrale Thema im Schaffen Henry Moores. Nur sehr wenige Arbeiten beziehen sich motivisch auf Tiere, darunter u. a. „Bird“ (1959, LH 445), „Rearing Horse“ (1959/1972, LH 447), „Fledgling“ (1960, LH 446) oder „Owl“ (1966, LH 546). Doch anders als diese vereinzelt plastischen Ausflüge in die Tierwelt bezieht sich „Sheep Piece“ motivisch nur äußerst subtil auf die Körperformen von Schafen. Der Künstler abstrahiert die beiden sich berührenden Formen so weit, dass ohne den Titel wohl keine direkte Assoziation mehr möglich wäre. Stattdessen geht es Moore einmal mehr um die Beziehung einer größeren zu einer kleineren Form, eine Idee, die wiederum mit seiner lebenslang sehr intensiv verfolgten Motive der Mutter-und-Kind-Figuren in Verbindung zu bringen ist und die sich auch in seinen bereits erwähnten, wenig später entstandenen Zeichnungen von Schafen wiederfindet: „I went on drawing, because the lambing season had begun, and there in front of me was the mother-and-child theme.“ (Henry Moore, in: ebd., zit nach: <https://catalogue.henry-moore.org/objects/18352/sheep-piece>)



Henry Moore, Sheep Piece, 1971/72, Bronze, Henry Moore Foundation Collection, Perry Green. © Henry Moore Foundation



Henry Moore, Mother and Child, 1959/1967, Bronze, Henry Moore Foundation Collection, Perry Green. © Henry Moore Foundation

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



„It seems to me that I can say more about the world as a whole by means of such poetic interpenetrations than I could with the human figure alone.“

Henry Moore, 1988.

„Sheep Piece“ vereint Stabilität und Leichtigkeit. Die größere der beiden gerundeten, jedoch nicht näher bestimmbareren Formen ragt über die kleinere hinaus, wirkt aktiver und kraftvoller, während die andere Form zweifach den Boden berührt und dadurch deutlich passiver und stabiler erscheint: „One is solid and passive, resting firmly on the ground and strongly resistant – the other form, slightly larger and more active and powerful, but yet it leans on the lower form, needing it for support.“ (Henry Moore, zit. nach: Henry Moore Foundation, <https://catalogue.henry-moore.org/objects/18352/sheep-piece>)

Einander zugewandt und miteinander agierend, rufen die sich berührenden Formen des „Sheep Piece“ die Intimität und Nähe der „Mutter und Kind“-Darstellungen und der „Family Groups“ Henry Moores in Erinnerung, was sich bspw. in der Betrachtung des Werkes „Mother and Child“ von 1959/1967 verdeutlicht (LH 453, u. a. Henry Moore Foundation). Der Künstler verwendet die abstrahierten Formen im Grunde wie eine Metapher, mit der er eine innige Beziehung zu verbildlichen vermag, ohne die menschliche Gestalt darzustellen: „We express one thing in the image of another“, erklärt der Künstler. „It seems to me that I can say more about the world as a whole by means of such poetic interpenetrations than I could with the human figure alone.“ (Henry Moore, zit. nach: Ausst.-Kat. Henry Moore, Royal Academy, London 1988, S. 259).

„Sheep Piece“ und „Two Piece“

Formal ist „Sheep Piece“ zudem mit Henry Moores Arbeiten aus den 1960er Jahren verwandt, in denen er das Motiv geteilter, aber miteinander verbundener Formen erforscht. Bereits in den 1930er Jahren gestaltet der Künstler erste kleine, aus mehreren Einzelteilen bestehende plastische Arbeiten, doch insbesondere ab den 1960er Jahren, nach Entstehung von „Two Piece Reclining Figure No. 1“ (1959, LH 457), findet sich diese Zerteilung häufiger in seinem künstlerischen Schaffen und entwickelt sich später auch zu dreiteiligen und vierteiligen Arbeiten weiter. Die Kombination zweier unterschiedlicher, im Grunde einzelner Formen führt zu einer größeren Komplexität der dreidimensionalen Komposition und dadurch zu einer dynamischeren, aus jeder Perspektive variierenden Ansicht. „By adding two pieces together the differences are not simply doubled. As in mathematics, they are geometrically multiplied, producing an infinite variety of viewpoints.“ (Henry Moore, zit. nach: John Hedgecoe, Henry Moore, New York 1968, S. 504)

Anders als bei den „Two Piece“-Arbeiten sind die Formen des „Sheep Piece“ jedoch eng miteinander verbunden. Somit bezieht sich die Arbeit formal zwar ein Stück weit auf die in Einzelteilen gearbeiteten, mehrteiligen Werke Henry Moores, doch durch die Nähe und Berührung der Formen ruft „Sheep Piece“ die Intimität der „Mutter und Kind“-Figuren in Erinnerung und damit eines der allumfassendsten Thematiken im Œuvre des Künstlers. [CH]



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Nacht. 1986.

Mischtechnik. Nägel und schwarze Farbe über Leinwand auf Holz.
Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit Richtungspfeil.
150 x 150 x 17 cm (59 x 59 x 6.6 in). [JS]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.86.047 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Sammlung R. J. Vandevelde (verso mit dem Sammlerstempel).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2006: Lempertz, Köln, 30.11.2006, Los 941).

AUSSTELLUNG

- Uecker. Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen, K20 Grabbepplatz, Düsseldorf 7.2.-10.5.2015.

LITERATUR

- Lempertz, Köln, Auktion 897, Zeitgenössische Kunst, 30.11.2006, S. 342, Los 941 (m. Abb.).

- **„Nacht“ – Eines der äußerst seltenen, großformatigen Kraftfelder in Schwarz**
- **Mystisches Energiefeld in hochdynamischer Nagelung: Kosmische Entgrenzung in der von der kraftvollen Bewegung des Windes akzentuierten Weite der „Nacht“**
- **Faszination der Gegensätze: sanfte Bewegung und materielle Härte, Weite und Endlichkeit, Schönheit und Vergänglichkeit**
- **„Wo die Sprache versagt, da beginnt das Bild“ (Uecker) - Der Nagel als anonymes, industrielles Produkt wird zum Träger intensiven geistigen Ausdrucks**
- **Von musealer Qualität: 2015 Teil der legendären Ausstellung „Uecker“ im K20, Düsseldorf, anlässlich des 85. Geburtstags des Künstlers**

„Wer ihm [Uecker], wie ich, einmal bei der Arbeit zuschauen durfte, gewann den Eindruck, dass er die Nägel fast blind und blitzschnell in einer einzigen und durchgehenden Aktion in das Feld setzte [...] In der Spontanität der meisten seiner großen Nagelfelder könnte man auch eine Fortsetzung des Action Painting – nur mit anderen Mitteln – sehen [...].“

Dieter Honisch, in: Günther Uecker. Zwanzig Kapitel, 2005, S. 60.





„Wo die Sprache versagt, da beginnt das Bild.“

Günther Uecker, 1983, zit. nach: Günther Uecker.
Opus liber, Mainz 2007, S. 339.

Ueckers einzigartige künstlerische Schöpfungen rufen Erinnerungen an Landschaftseindrücke wach. Seine Nagelfelder erinnern an vom Sturm gezeichnete Getreide- oder Dünenlandschaften, und damit an kraftvolle Natureindrücke, wie sie für Ueckers Kindheit auf der Halbinsel Wustrow prägend waren. Zentral ist für Uecker der Gedanke der menschlichen Demut vor der Erhabenheit der Natur. Und so erinnert Ueckers faszinierende Schöpfung „Nacht“ unweigerlich an Caspar David Friedrichs berühmtes Gemälde „Der Mönch am Meer“ (1808/1810, Alte Nationalgalerie, Berlin), in welchem die unscheinbare Rückenfigur des Mönchs geradezu eins wird mit dem sie umgebenden, überwältigen Natureindruck, der unendlichen Weite von Himmel und Meer und dem ewigen Zyklus von Werden und Vergehen. Jener romantische Blick, der die Entgrenzung des Menschen in der Natur sucht, zeigt deutliche Parallelen zu Ueckers Schaffen, auch wenn die künstlerische Umsetzung dieser komplexen Gedanken- und Gefühlswelten eine vollkommen andere ist. Das anonyme, industrielle Produkt des Nagels wird bei Uecker zum Träger intensiven geistigen Ausdrucks, bis heute ein künstlerisches Paradoxon, das für die einzigartige Aura von Ueckers gewaltigen Schöpfungen verantwortlich ist. Das Energiefeld „Nacht“ ist ein herausragendes Beispiel für die besondere Kraft und Assoziationsdichte, die von Ueckers gewaltigem Schaffen ausgeht, es oszilliert zwischen grenzenloser Weite und Endlichkeit, Schönheit und Vergänglichkeit, Leben und Tod.

Ueckers Nagelbilder befinden sich heute in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. der Tate Modern, London, dem Guggenheim Museum, New York, der Neuen Nationalgalerie und dem Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwartskunst, Berlin, und dem Centre Pompidou, Paris. [JS]

Unser großformatiges Kraftfeld „Nacht“ aus dem Jahr 1986 gehört zu Ueckers berühmtesten und begehrtesten Werkgruppe der „Felder“, die sich an Ueckers frühere, streng lineare „Raster“ und „Strukturen“ anschließen. Die „Felder“ werden zum zentralen, unermüdlich variierten und weiterentwickelten Werkkomplex des international gefeierten „ZERO“-Künstlers. Uecker hat ganz im Sinne der „ZERO“-Bewegung die Kunst mit seinen Nagelbildern neu erfunden, sie von der bis dahin prägenden Bedeutung des malerischen Duktus als künstlerischer Handschrift befreit. Seit den 1960er Jahren setzt sich Uecker, der den Nagel zu seinem unverwechselbaren künstlerischen Ausdrucksmittel erklärt und ihm erstmals eine geistig-poetische Dimension verliehen hat, immer wieder mit dem von ihm erfundenen Sujet des Nagelfeldes auseinander und breitet anfänglich noch in kleinem, dann auch in zunehmend größerem Format ein dichtes Nagelgefüge in wirbelartiger Bewegung über die Leinwand aus. Seit den 1980er Jahren verwendet Uecker grö-

ßere Nägel, mit langen Nagelhälsen, die er noch kraftvoller auf den Bildträger setzt und die nun zunehmend in stärker ausgreifenden Bewegungen den Bildraum strukturieren, die malerisch akzentuierte Fläche in die dritte Dimension erweitern. Auch lässt er die wogenden Nagelhälsen nun teils ungefasst in ihrer dunklen Oberfläche stehen und bezieht auf diese Weise einen stärkeren Farb- und Materialkontrast in seine Kompositionen mit ein, der durch die wechselvolle Licht-Schatten-Wirkung noch verstärkt und verlebendigt wird. In Ueckers Arbeiten der 1980er Jahre tritt die Wucht und individuelle Dynamik ihres Entstehungsprozesses unmittelbarer als in den formal reduzierten Kompositionen der 1960er Jahre zutage. Muss sich der einzelne Nagel im Frühwerk in seiner genauen Ausrichtung noch stärker in die strenge Gesamtchoreografie der Nagelhälsen einfügen, so erscheint er nun zunehmend emanzipiert, geht deutliche Gegenbewegungen und spannungsreiche Konfrontationen ein.

Caspar David Friedrich, Mönch am Meer, 1808/1810, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie Berlin



GOTTHARD GRAUBNER

1930 Erlbach/Vogtland – 2013 Neuss

Ohne Titel. 1992–1996.

Mischtechnik auf Leinwand über Synthetikwatte auf Leinwand.
Verso signiert und datiert.
110 x 110 x 16 cm (43.3 x 43.3 x 6.2 in).

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Karsten Greve, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung
(vom Vorgenannten erworben, bis 2017: Christie's, 12.12.17, Los 48).
- Privatsammlung Süddeutschland (2017 vom Vorgenannten).

LITERATUR

- Christie's, Amsterdam, Auction 14879, Post War and Contemporary Art, 13.12.2017, Los 48 (m. Abb.).

Vier Jahre vor Entstehung der vorliegenden Arbeit hat Gotthard Graubner die beiden riesigen „Farbraumkörper“ der „Begegnungen“ für den Amtssitz des Bundespräsidenten im Berliner Schloss Bellevue geschaffen, die, in Violett und Gelb gehalten, bis heute die beiden Stirnseiten des Großen Saales schmücken und mit ihrem gewaltigen Farbklang den Raum füllen. Während Graubner seine frühen Kissenbilder zunächst noch mit feinen Nylongeweben bespannt, verwendet er für seine späteren, großformatigeren „Farbraumkörper“ wie auch in unserer leuchtenden Arbeit zunehmend feste Leinwandgewebe, die er mit Polsterwatte hinterfüllt. Der eine wolkige Farbtiefe erzeugende Farbauftrag erfolgt meist mit verschiedensten, besenartigen Pinseln auf dem am Boden liegenden Bildträger. Um die Vielschichtigkeit und Tiefe der einzelnen Farbwerte – wie in unserer herausragenden Arbeit ein nuanciert verdichtetes Grün – zu einem „Farbraumkörper“ von oszillierender Wirkung und einzigartiger ästhetischer Präsenz zu steigern, erfordert es zahlreiche Trocknungsprozesse sowie eine besondere kompositionelle Sensibilität, die Graubners malerisches Schaffen in entscheidender Weise auszeichnet.

Zunächst in Aquarellen, dann auch auf der Leinwand erprobt Graubner Formen des Farbauftrags, die den vielfach verdichteten Farbschichten eine Priorität gegenüber der begrenzenden Form der Bildränder sichern. Um die räumliche Wirkung der Farbflächen zu verstärken, verlegt sich Graubner sodann bereits Anfang der 1960er Jahre darauf, bildgroße Farbkissen mit Perlongewebe zu überspannen. Durch das vorherige Tränken und Bemalen der Stoffkissen mittels mehrerer Lagen verdünnter Acrylfarben schafft Graubner eine fluktuierende, atmende Verdichtung gleich einem auf den Betrachter zugreifenden Farbraum. Und so ersetzt Graubner schließlich 1970 die älteren Werkbezeichnungen „Farbleib“ bzw. „Kissenbild“ durch die Bezeichnung „Farbraumkörper“. Diese beeindruckenden malerischen Schöpfungen werden zuerst vom bedeutenden Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela ausgestellt, der in den 1960er Jahren auch als einer der ersten die jungen „ZERO“-Künstler und 1964 die erste Einzelausstellung Gerhard Richters in seiner Galerie

- **Innovative Ästhetik: Graubners berühmte „Farbraumkörper“ sprengen die Grenzen des klassischen Tafelbildes**
- **Maximal befreite, offene und tiefe Farbwirkung von faszinierender räumlicher Präsenz**
- **Graubners dreidimensionale „Farbraummalerei“ wird zu seinem künstlerischen Alleinstellungsmerkmal**
- **Vier Jahre vor Entstehung der vorliegenden Arbeit hat Graubner die beiden berühmten „Farbraumkörper“ für das Berliner Schloss Bellevue geschaffen**
- **Zuletzt würdigte u. a. das MKM Museum Küppersmühle in Duisburg Graubners Œuvre in der Ausstellung „Farbe Absolut. Katharina Grosse x Gotthard Graubner“ (2019/20)**
- **Vergleichbare Arbeiten finden sich im Städel Museum, Frankfurt a. Main, in der Sammlung zeitgenössische Kunst der Bundesrepublik Deutschland, Berlin, sowie in der Neuen Nationalgalerie, Berlin**

präsentiert. Graubner ist ein progressiver Sonderling und doch zugleich Kind seiner Zeit, wenn man sich bewusst macht, dass Frank Stella ebenfalls in den 1960er Jahren mit seinen „shaped canvases“ danach strebt, die Grenzen des klassischen Tafelbildes zu sprengen und damit – wie Graubner – die größtmögliche Kongruenz zwischen Form und Inhalt zu erreichen. 1968 ist Graubner mit seinen frühen „Kissenbildern“ auf der documenta in Kassel vertreten. 1969 erhält Graubner eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Graubner ist schließlich seit den 1980er Jahren in seinen großformatigen „Farbraumkörpern“ eine maximale Entgrenzung der Farbwirkung gelungen, von der die vorliegende Arbeit ein faszinierendes Zeugnis gibt. Die grobe Leinwand unterstützt in ihrer Struktur die reine, gänzlich von den Grenzen der Form befreite Wirkung der Farbe. Sie tritt nicht plan auf, sondern skulptural, kann sich entfalten und eine verborgene, ganz leicht angedeutete plastische Wirkung erreichen. Aufgrund dieser innovativen Ästhetik seiner dreidimensionalen Malerei gelten Graubners „Farbraumkörper“ als der zentrale Werkkomplex im Œuvre des Künstlers. [JS]



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Rot-Blau-Gelb. 1973.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert sowie mit einem Richtungspfeil und der Werknummer „339/6“ bezeichnet.
98 x 92 cm (38.5 x 36.2 in).

Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis unter der Nummer „339-6“ verzeichnet.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Heiner Friedrich, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 23.5.-1.7.1973, Kat.-Nr. 12 (m. SW-Abb. S. 10).

LITERATUR

- Dietmar Elger (Hrsg.), Gerhard Richter, Catalogue raisonné, Bd. 2, 1968-1976 (Nr. 199-388), Ostfildern 2017, S. 514, WVZ-Nr. 339/6 (m. Farbabb.).
.....
- Jürgen Harten, Dietmar Elger, Gerhard Richter, Bilder 1962-1985, Köln 1986, S. 40 u. 382 (m. Abb. S. 162, Bildunterschrift hier fälschlicherweise Nr. 339/4).
- Bruno Corà (Hrsg.), Gerhard Richter, Prato 1999, S. 16, 18, 30, 31, 164 u. 174 (zu den Rot-Blau-Gelb-Bildern allgemein).
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 268f. (zu den Rot-Blau-Gelb-Bildern allgemein).

.....

- **Rot, Blau und Gelb: Gerhard Richters „Werkzeug“ für unbegrenzte Farbvariationen**

- **Kontrollierter Zufall – mit breitem Pinsel nimmt er hier das Prinzip der Raketetechnik vorweg**

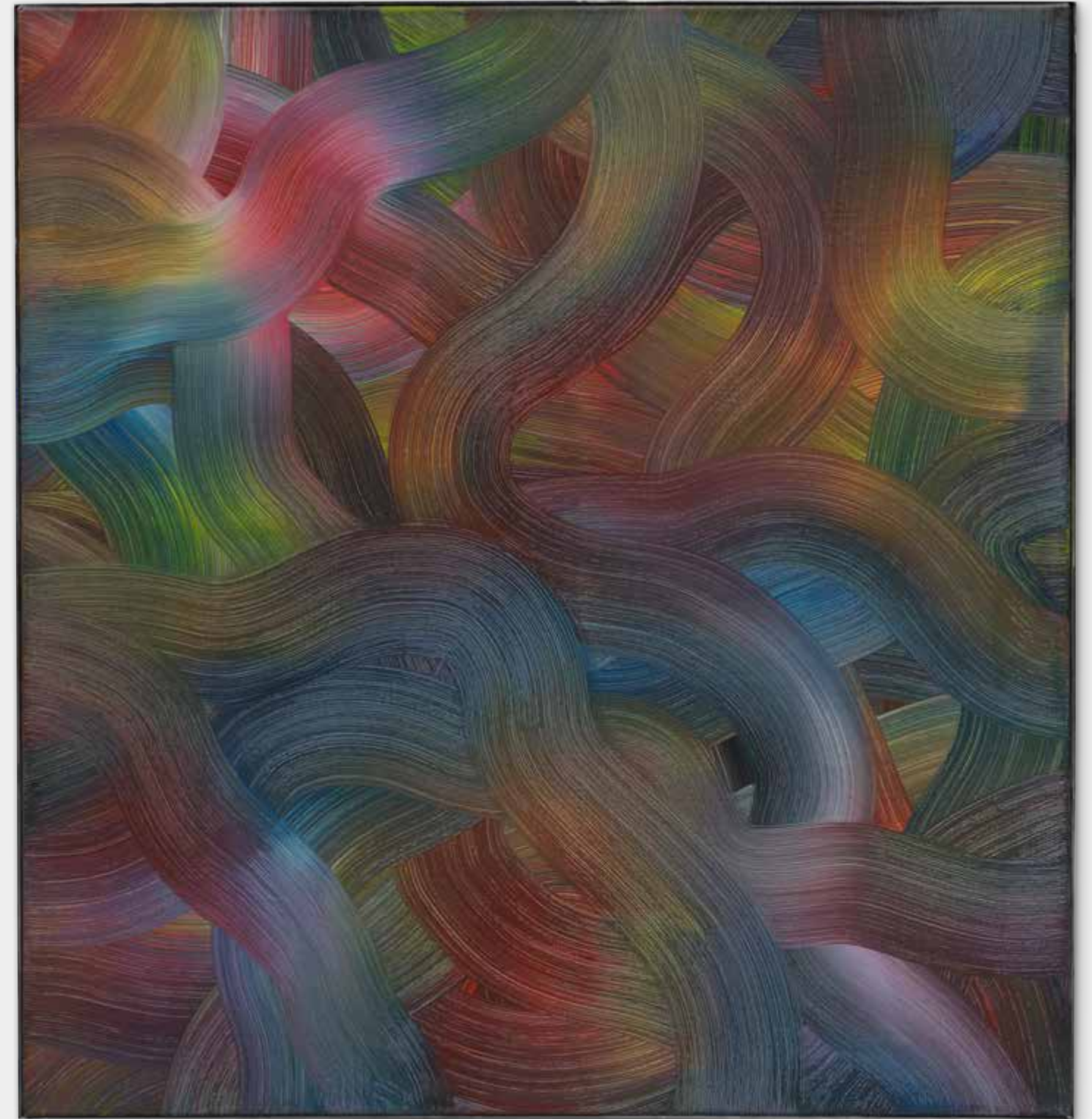
- **Durch endlose Pinselbewegungen und Vermischungen löst er die Grundfarben in einem indifferenten Spektrum auf und befreit sie von traditionellen Deutungen**

- **Das Ergebnis sind höchst ästhetische Arbeiten, die „ganz für sich selbst eintreten“**

- **Im Entstehungsjahr vom Künstler selbst für seine Einzelausstellung im Lenbachhaus in München ausgewählt**

- **Seit gut 50 Jahren Teil derselben Privatsammlung**

.....



„Rot – Blau – Gelb [...] : Bilder, die aus dem Prozeß entstehen.
Drei Grundfarben als Ausgang für unendliche Ketten von Farbtönen [...]“

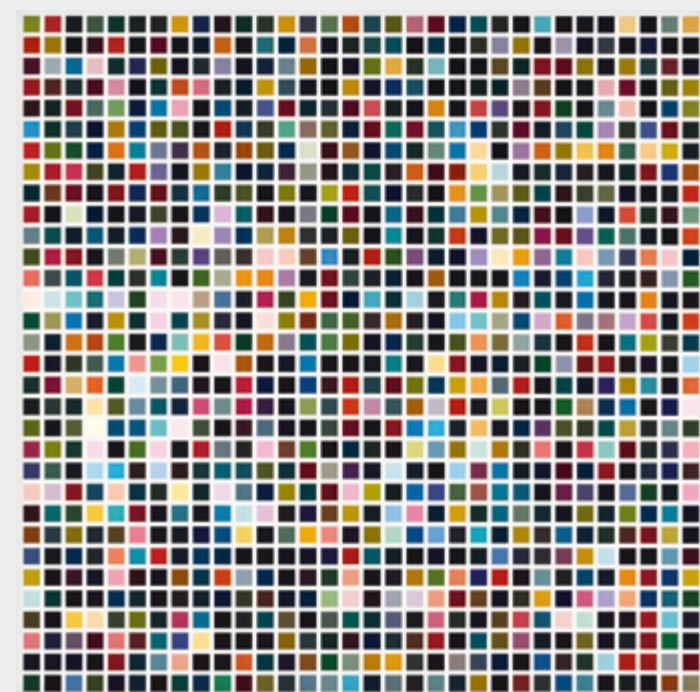
Gerhard Richter, zit. nach: Jean-Christoph Ammann, Zu Gerhard Richter, in: Ausst.-Kat. Lenbachhaus, München 1973, o. S.

Im Sommer 1973 zeigt die Städtische Galerie im Lenbachhaus eine Einzelausstellung Gerhard Richters. Die Werkauswahl, so heißt es im Ausstellungskatalog, habe der Künstler selbst getroffen. Zu sehen sind ausschließlich abstrakte Arbeiten, darunter graue Vermalungen sowie Gemälde aus der Werkgruppe „Rot-Blau-Gelb“. Auch unsere Arbeit mit der Werknummer 339/6 ist ausgestellt.

Zur Entstehung der Werkgruppe „Rot-Blau-Gelb“, die auf den drei Grundfarben basiert, gelangt Gerhard Richter über seine ersten abstrahierten Arbeiten. Schon Ende der 1960er Jahre entwickelt er, ausgehend von verworfenen Bildern, die er übermalt, seine „Grauen Bilder“. Er entdeckt dabei die Vollkommenheit der abstrakten Malfläche und beginnt, sich mit der Reduktion der Farben beziehungsweise deren Vermalungen auseinanderzusetzen. Im nächsten Schritt geht er dazu über, die Grundfarben Rot, Blau und Gelb als Farbleckse auf die Leinwand aufzutragen und durch Pinselbahnen zu verbinden. So entsteht eine illusionistische Räumlichkeit, ein Chaos endloser Bewegungen, die letztlich eine grenzenlose Farbigkeit ermöglicht und die Reinheit der Grundfarben in einem indifferenten Spektrum auflöst. Im Gegensatz zum kunsthistorischen Kanon, wo den Grundfarben über Jahrhunderte bestimmte Deutungen und Hierarchien zugewiesen wurden, löst Gerhard Richter diese Traditionen in seinen Vermischungen auf und entbindet Rot, Blau und Gelb von tradierten Interpretationen.

Trotz ihrer zufällig anmutenden Verflechtungen und verschlungenen Windungen liegen diesen Bildern konzeptuelle Überlegungen zugrunde, wie der Blick auf die etwa zeitgleich entstandene Arbeit „1024 Farben“ zeigt.

Gerhard Richter, 1024 Farben, 1973, Lack auf Leinwand, Kunstmuseen Krefeld.
© Gerhard Richter 2024 (0065)

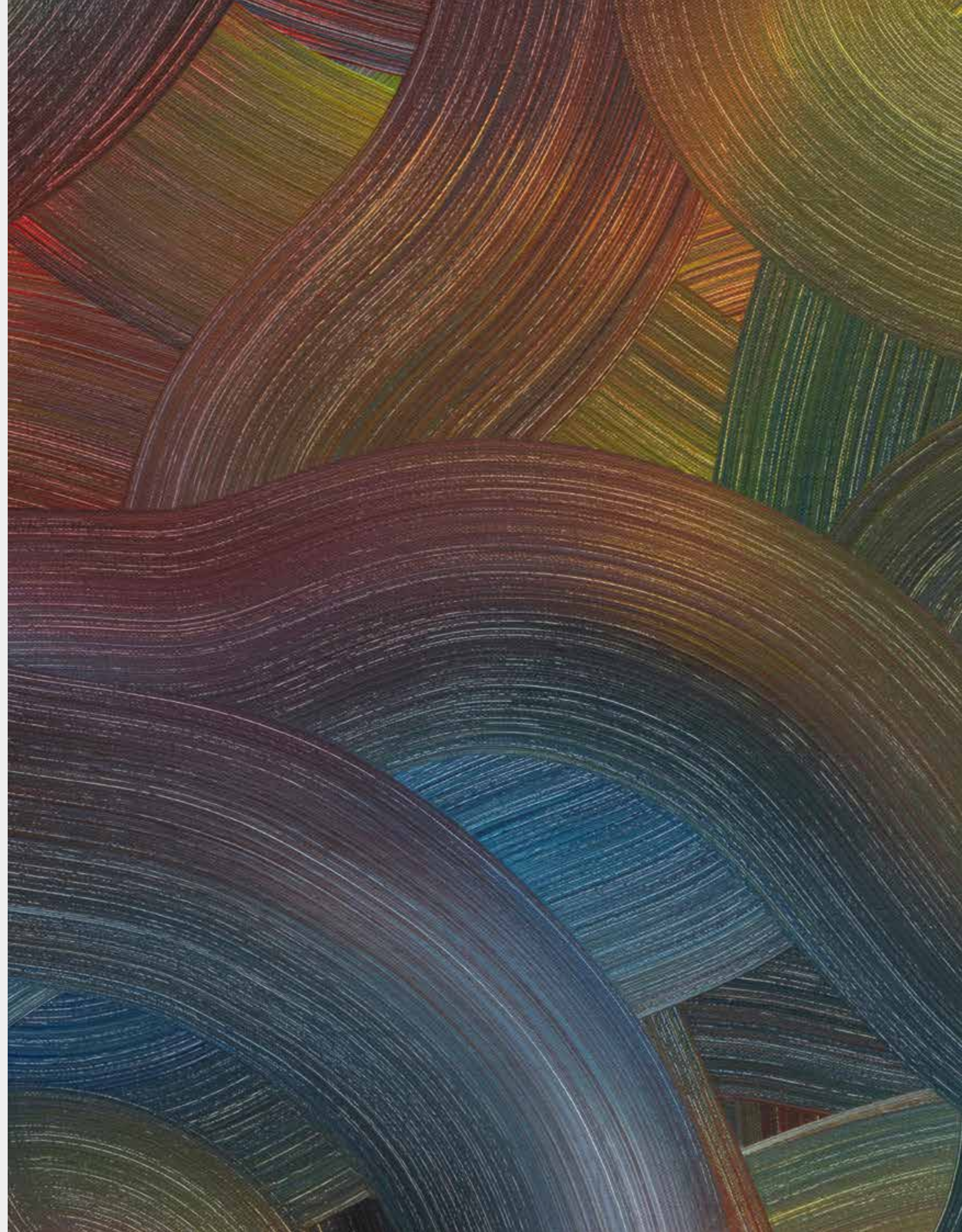


„Bilder [...], bei denen der Künstler seine subjektiven gestalterischen Entscheidungen minimiert, weder Komposition noch Illusionismus zuläßt, keine Inhalte vermittelt und dadurch Bilder erhält, die, ganz für sich selbst eintreten‘ [...]“

Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 269.

Auch hier sind die drei Grundfarben Rot, Blau und Gelb der Ausgangspunkt. Anstatt sie jedoch mit dem Pinsel auf der Leinwand miteinander verschwimmen zu lassen, mischt er aus den Grundfarben insgesamt 180 unterschiedliche Farbtöne und setzt sie in akkurat voneinander abgegrenzten Flächen nebeneinander auf die Leinwand. Unterschiedlicher als in diesen beiden Werkgruppen könnte das Ergebnis des Einsatzes der Grundfarben kaum ausfallen: akkurate Abgrenzung im Gegensatz zu unkontrolliert erscheinender Vermischung. Und doch lassen sich Parallelen erkennen, wie Dietmar Elger beschreibt, denn in beiden Gruppen gelingt es ihm, „Bilder entstehen zu lassen, bei denen der Künstler seine subjektiven gestalterischen Entscheidungen minimiert, weder Komposition noch Illusionismus zuläßt, keine Inhalte vermittelt und dadurch Bilder erhält, die ‚ganz für sich selbst eintreten‘ [...]“ (Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, S. 269). Trotz des improvisierten Erscheinungsbildes ist Gerhard Richters Arbeit „Rot-Blau-Gelb“ von 1973 somit tief in seiner künstlerischen Praxis verwurzelt.

Für den Künstler sind die Grundfarben ein Werkzeug „mit dem ich alles herstellen kann“, wie er es selbst formuliert: „Rot – Blau – Gelb (und Licht = weiß): Bilder, die aus dem Prozeß entstehen. Drei Grundfarben als Ausgang für unendliche Ketten von Farbtönen; entweder Ton für Ton systematisch multipliziert und exakt dargestellt (Farbtafeln), oder dieser künstliche Dschungel; die Farbtöne und Formen entstehen im Verlauf der ständigen Vermischung durch Pinselbahnen, bilden illusionistische Räumlichkeit, ohne daß ich Formen oder Zeichen erfinden müsste“ (Gerhard Richter, zit. nach: Jean-Christoph Ammann, Zu Gerhard Richter, in: Ausst.-Kat. Lenbachhaus, München 1973, o. S.). Das Ergebnis sind höchst ästhetische Arbeiten, die trotz des farbtheoretischen Ausgangsgedankens mit ihrer Unbeschwertheit faszinieren. [AR]



LUCIO FONTANA

1899 Rosario di Santa Fé (Argentinien) – 1968 Comabbio bei Varese

Concetto spaziale. 1957.

Öl und Glas auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt.
72,5 x 59,5 cm (28,5 x 23,4 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 189.000 – 262.500

PROVENIENZ

- Everaert, Brüssel.
- Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen (vor 1969 vom Vorgannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Hommage à Fontana, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 1969, Kat.-Nr. 9 (o. Abb.).

LITERATUR

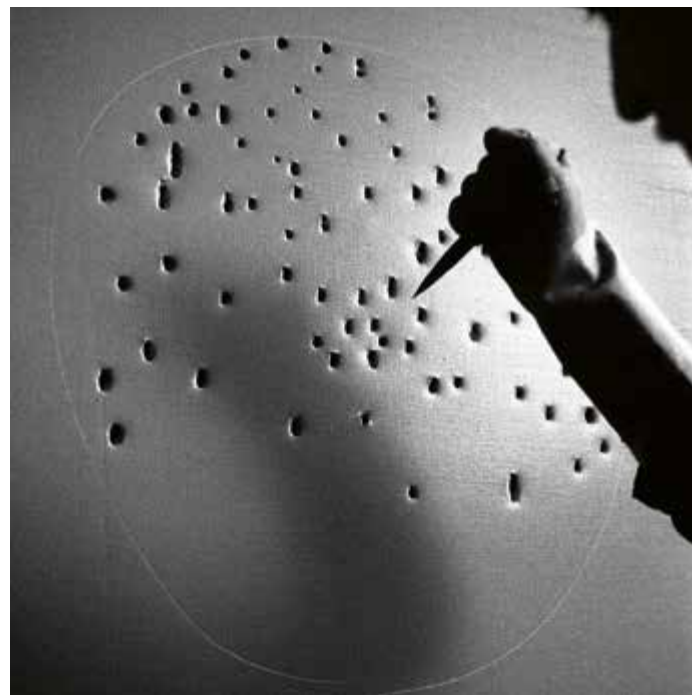
- Enrico Crispolti, Lucio Fontana, hrsg. v. Archivio Lucio Fontana, Mailand, Brüssel 1974, S. 109, WVZ-Nr. 61 O 6 (m. SW-Abb., hier thematisch der Werkgruppe vom 1961 zugeordnet).
- Enrico Crispolti, Lucio Fontana. Catalogo ragionato di sculture, dipinti, ambientazioni, Mailand 2006, S. 363, WVZ-Nr. 61 O 6 (m. SW-Abb., hier thematisch der Werkgruppe von 1961 zugeordnet mit dem Zusatz „Riferibile al 1961 nonostante la data inscritta“).

„Buchi“ – Zentraler Wendepunkt und Beginn der „Concetti spaziali“

Nicht nur in der nachträglichen kunsthistorischen Würdigung, sondern auch für Lucio Fontana selbst sind seine ersten perforierten Papiere und Leinwände, die ab dem Jahr 1949 entstehen, der bedeutendste Wendepunkt und der wichtigste Schritt seiner gesamten künstlerischen Laufbahn. In der kunsthistorischen Forschung wird Fontanas radikale Geste seiner ersten Durchstößungen, den „Buchi“ (Löcher), wie der Künstler selbst diese zentrale Werkgruppe bezeichnet hat, als ein bedeutender Ausgangspunkt der europäischen Nachkriegskunst gefeiert. Selten wird der Name eines Künstlers so eng mit einer einzigen Geste, einer einzigen künstlerischen Errungenschaft verbunden wie im Fall Fontanas, in dessen Werk zum einen die Durchlöcherung der Leinwand und zum anderen der etwa zehn Jahre später daraus abgeleitete Schnitt im Zentrum seines Schaffens steht. Als Fontana 1949 erstmals ein auf Leinwand aufgezogenes Papier, anstatt darauf zu zeichnen, von der Rückseite mit zahlreichen Löchern durchstößt, sodass sich an den Rändern das verdrängte Material aufwirft und damit den zweidimensionalen Bildraum in die dritte Dimension weitet, ist Fontana vermutlich noch nicht klar, dass dieser Moment der späte und entscheidende Wendepunkt seiner künstlerischen Laufbahn sein wird. Fontana ist damals bereits 50 Jahre alt und blickt auf eine vorrangig bildhauerische Tätigkeit zurück.

- **Eines der ersten goldenen „Concetti spaziali“: verdichteter Sinneseindruck aus der „Goldenen Stadt“ Venedig**
- **Frühe, wegweisende Arbeit: aus der berühmten Werkgruppe der „Buchi“, Fontanas frühesten „Concetti spaziali“**
- **Fontanas Leinwanddurchstößungen der „Buchi“ zählen international zu den bedeutendsten Positionen der Nachkriegsmoderne**
- **Arbeiten dieser Werkreihe widmet das Museo del Novecento in Mailand einen eigenen Raum**
- **Von musealer Qualität: Vergleichbar frühe „Concetti spaziali“ befinden sich in internationalen Sammlungen, u. a. dem Museum of Modern Art und der Solomon R. Guggenheim Foundation, New York**
- **Aus der bedeutenden Moderne-Sammlung Dr. Hanns Hülsberg und seit über 50 Jahre in Familienbesitz**

Lucio Fontana bei der Ausführung des Bucho 64 B 1, 1964 (Foto: Ugo Mulas).
© Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2024



„Concetti Spaziali“ – Zur Radikalität und Progressivität Fontanas

Bis heute wird Fontana jedoch vor allem mit seinen berühmten „Concetti spaziali“ (Raumkonzepten) identifiziert, unter diesem Obertitel hat der Künstler selbst sowohl seine „Buchi“ (Löcher) als auch die etwa ein Jahrzehnt später hinzutretenden „Tagli“ (Schnitte) zusammengefasst. Damals aber ruft der radikale Schritt der Durchstoßung des Bildträgers großes Unverständnis hervor. Fontana selbst hat dazu Folgendes festgehalten: „Gelächter während vieler Jahre! [...] Die Leute sagten zu mir: ‚Was machst Du denn da? Gerade du, Lucio, der du ein ausgezeichnete Bildhauer bist...‘ Für sie war ich vorher gut und hinterher ein Esel. Und es gelang mir, an der Biennale [von Venedig 1950] teilzunehmen und die Kommission hinters Licht zu führen, weil ich ja eigentlich mit Skulpturen eingeladen war! Ich ließ jedoch nichts verlauten und ging mit 20 durchlöchernten Leinwänden an die Biennale. Du kannst Dir die Reaktion vorstellen: ‚Das sind doch keine Skulpturen, das ist Malerei!‘ [...] Für mich sind es perforierte Leinwände, die eine Skulptur darstellen, ein neues Faktum in der Skulptur.“ (zit. nach: Barbara Hess, Lucio Fontana, Köln 2006, S. 8).



Markusdom, Venedig, Innenansicht.

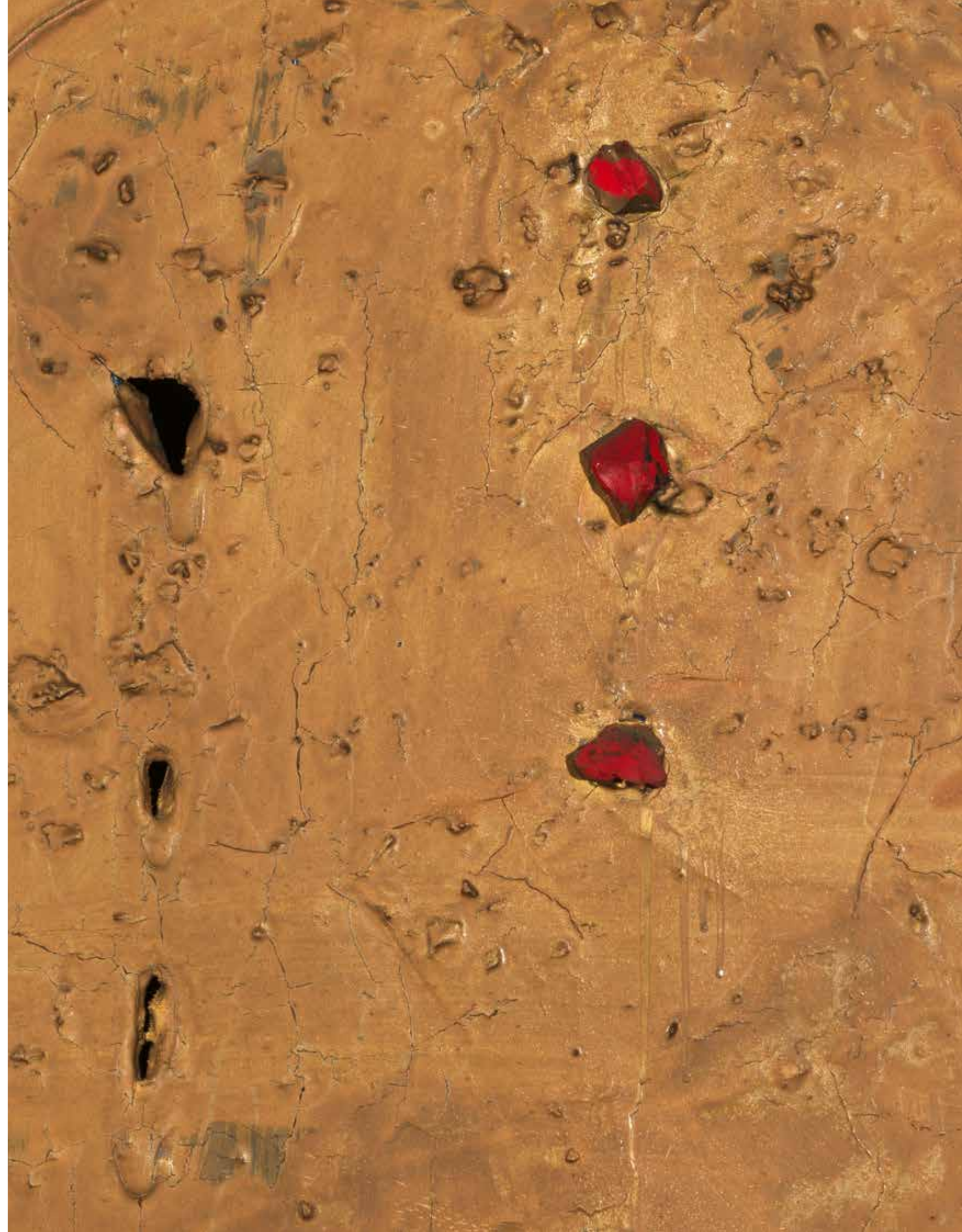


Fontana in seinem Atelier auf dem Corso Monforte, Mailand, 1962 (Foto: Ugo Mulas).
© Lucio Fontana by SIAE/ VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Fontana und Venedig – Sinneseindrücke aus der „Goldenen Stadt“

Gerade die von Fontana selbst angesprochene Entgrenzung ins Kosmische wird in der vorliegenden Leinwand aufgrund ihrer außergewöhnlichen goldbraunen Farbgebung und der Verwendung roter Glasstücke noch gesteigert, die eine deutliche Nähe zur Farbgebung mittelalterlicher Altartafeln und Mosaik aufweisen. Fontana hat diese Farbgebung und Technik inspiriert von einem Venedig-Aufenthalt nachweislich erst 1961 in seinen „Olii“, einer Folge von „Concetti spaziali“, aufgegriffen, die alle Titelzusätze mit klarem Venedig-Bezug tragen, wie etwa „Concetto spaziale. Venezia era tutta d’oro“ (1961, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid) oder „Concetto spaziale. Venezia d’oro“ (1961, Palazzo Ducale Museum, Genua). Dieser Venedig-Bezug scheint aber auch bereits für die vorliegende frühe, 1957 datierte Arbeit initiiert gewesen zu sein, etwa in den einzigartigen Farb- und Lichteindrücken in der Markus-Basilika mit dem berühmten mittelalterlichen, mit Gold und Edelsteinen verzierten Altarbild der „Pala d’Oro“. Fontana war mit diesen kosmisch entrückten Venedig-Eindrücken spätestens seit seiner ersten Biennale-Beteiligung 1950 eng vertraut, und die vorliegende Arbeit ist nicht nur eine der ersten künstlerischen Umsetzungen dieser im Unterbewusstsein gespeicherten Sinneseindrücke, sondern darüber hinaus eines seiner ersten goldenen „Concetti spaziali“. Im Sommer 1958 bespielt der international ausgestellte Künstler einen eigenen Raum auf der XXIX Biennale di Venezia und unterzeichnet dort das „VII Manifesto del Spazialismo“, das u. a. die zentrale Bedeutung der im Unterbewusstsein gespeicherten Sinneseindrücke für die Kunst betont, bevor er noch im selben Jahr seinen bedeutenden Zyklus der „Tagli (Schnitte)“ beginnen sollte.

Fontana hat mit seinem progressiven Œuvre neben dem Amerikaner Frank Stella einen der international bedeutendsten Beiträge zum zeitgenössischen Streben nach räumlicher Entgrenzung der Malerei geleistet. Seine Arbeiten befinden sich heute in zahlreichen internationalen Sammlungen, wie u. a. dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York, der Tate Collection, London, dem Centre Pompidou, Paris, und dem National Museum of Modern Art, Tokio. Zuletzt zeigte das Metropolitan Museum of Art, New York, 2019 unter dem Titel „Lucio Fontana. On the Threshold“ eine große Retrospektive dieses für die internationale Nachkriegsmoderne wegweisenden Œuvres. [JS]





9

EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen – 1999 San José/Ibiza

Matora. 1966.

Öl auf Holz.

Rechts unten signiert und datiert. Verso handschriftlich betitelt sowie mit einem Richtungspfeil und den Größenangaben bezeichnet.

53 x 136 cm (20.8 x 53.5 in).

Die Arbeit ist mit der Inventarnummer „0/3.707“ in dem von Dr. Ulrich Schumacher angelegten Archiv der Emil Schumacher Stiftung, Hagen, aufgeführt. Wir danken Herrn Rouven Lotz, Direktor des Emil Schumacher Museums, Hagen, für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.16 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

· Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen.

· Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Emil Schumacher. Arbeiten 1960 bis 1971, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 5.11.1971-9.1.1972, Düsseldorf, Kat. Nr. 57.

· Emil Schumacher. Arbeiten 1960-1971, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 18.2.-26.3.1972, Kat.-Nr. 57 (verso m. Etikett).

· Christian Rohlf's - Emil Schumacher. Entwicklungen. Haus am Waldsee, Berlin, 26.5.-9.7.1972.

· Emil Schumacher. Arbeiten 1957 bis 1975, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, 1.2.-16.3.1975, Kat. Nr. 33.

LITERATUR

· Werner Schmalenbach, Emil Schumacher, Köln 1981, S. 76, Abb. Nr. 54 (hier fälschlicherweise mit der Technikangabe Öl auf Lwd.).

· Manfred de la Motte (Hrsg.), Dokumente zum deutschen Informel, Galerie Hennemann, Bonn 1976, S. 198 (m. Abb.).

· Ernst-Gerhard Güse, Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, S. 108 (m. Farbabb. Nr. 79, S. 106).

· Ulrich Schumacher, Rouven Lotz, Malerei ist gesteigertes Leben, München 2012.

„Denn das Maß des Bildes ist die Kraft, die den Weg der Linie diktiert.“

Emil Schumacher, Ein Buch mit sieben Siegeln, Materie, 1972.

- **Äußerst sinnliches Erleben von Form und Farbe**
- **Ausgeprägte Dialektik von monochromer Farbfläche und zeichnerischer Dynamik**
- **Sein künstlerisches Streben, Farbe als Materie zu gestalten, wird mit der reliefartigen Oberfläche förmlich greifbar**
- **Das schmale Querformat ist zentraler Bestandteil seines Schaffens; eine vergleichbare, rote Variation befindet sich in der Sammlung des Sprengel Museums, Hannover („Rubernos“, 1964)**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Aus der bedeutenden Moderne-Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen**

„Blau war für Schumacher eine ‚wunderbare Farbe‘, er sah sie vielschichtig, auf Weite, Ferne, Unendlichkeit, Himmel, und Meer bezogen.“

Ernst-Gerhard Güse, Bedeutender Kunsthistoriker und Museumsdirektor. Das Erlebnis des Unbekannten, Ostfildern 2012, S. 108.

Mit „Matora“ gelingt Emil Schumacher im Jahr 1966 ein äußerst sinnliches Erlebnis von Form und Farbe. Die kompositorischen Mittel hat er auf zwei Hauptelemente reduziert. Ein kraftvolles Blau leuchtet aus der Tiefe des Bildraums und wird im Vordergrund von reliefartigen Linien in Schwarz und Weiß durchzogen. Die ausgeprägte Dialektik von monochromer Farbfläche und grafischen Elementen, wie sie für die Arbeiten dieser Schaffenszeit charakteristisch ist, kommt hier ganz deutlich zum Tragen. Seinen zumeist roten, gelben oder blauen Pigmenten, die er selbst anmischt, setzt der Künstler ganz gezielt harte, schwarze Linien entgegen. Über die Entstehung der Linienformen schreibt er: „Die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten ist die Gerade, sagt die Geometrie. Die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten innerhalb des Bildes kann die gekrümmte, die verschlungene, sogar die unterbrochene, aber auch die gerade Linie sein. Denn das Maß des Bildes ist die Kraft, die den Weg der Linie diktiert.“ (Emil Schumacher, Ein Buch mit sieben Siegeln, Materie, 1972). In „Matora“ folgen die Linien dem langgezogenen Malgrund, betonen das im Stil eines Panoramas angelegte Querformat. Zum Teil werden sie vom Künstler mit enormer Körperlichkeit in die Malschicht eingegraben oder aber, wie hier, in pastoser Materialität als zweite, leicht erhabene Ebene aufgebracht. Es entstehen eindringliche, sehr körperliche Arbeiten, die sich zwischen Malerei und Relief bewegen und sich ganz und gar der Ausdruckskraft der Materialität verschrieben haben.

Zur Entstehungszeit von „Matora“ zählt Emil Schumacher bereits zu den etablierten Künstlern des internationalen Kunstgeschehens. Seit 1950 hatte sich ein radikaler Wandel in seinem Schaffen vollzogen. Er verabschiedet den Gegenstand als Bildmotiv und entscheidet sich für die abstrakte Malerei, wobei sich die Farbe zum zentralen Bildfaktor entwickelt. Dieser biografisch-künstlerische Vorgang findet vor dem Hintergrund eines Zeitstils statt, der von der französischen École de Paris, dem Tachismus und vom amerikanischen Action-Painting geprägt ist. Für Schumacher wird die Abstraktion zum Merkmal seiner persönlichen Handschrift, seines Stils. Schon ab Mitte der 1950er Jahre erfährt er als einer der wichtigsten Vertreter des europäischen Informel wachsende Anerkennung. Die Teilnahme an der Biennale in Venedig im Jahr 1961 und an der documenta in Kassel 1958 und 1964 sind Anzeichen seines zunehmenden, öffentlichen Erfolgs. Er wird mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet, darunter die Verleihung des Guggenheim-Awards in New York. Ende der 1950er Jahre wird er als Professor an die Hochschule für bildende Künste in Hamburg berufen. 1966, im Entstehungsjahr von „Matora“, nimmt er eine Professur in Karlsruhe an und geht 1967 für ein Jahr als Gastprofessor an die Universität in Minneapolis/USA. Ein Jahr vor seinem Tod am 4. Oktober 1999 in San José auf Ibiza wird ihm eine letzte große Retrospektive zu Lebzeiten zuteil, die in Paris, Hamburg und München sein umfangreiches und facettenreiches Schaffen zelebriert. [AR]



RENÉE SINTENIS

1888 Glatz/Schlesien – 1965 Berlin

Große Daphne. 1930.

Bronze mit schwarz-brauner Patina.

Mit dem Namenszug und dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU“. Früher Lebzzeitguss. Insgesamt sind laut Buhlmann (1987) mindestens 10 Güsse bekannt, von denen sich 5 in Museumsbesitz befinden.

Höhe: 143,7 cm (56.5 in). Granit-Sockel: 8 x 25 x 30 cm (3.2 x 9.9 x 11.8 in).

Lebzzeitguss. Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin-Friedenau. [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17:18 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/N, F)

\$ 210,000 – 315,000

PROVENIENZ

- Sammlung Wilhelm Ritterfeld, Berlin (wohl in den 1930er Jahren direkt von der Künstlerin erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG (IN AUSWAHL, FÜR ALLE GÜSSE)

- Renée Sintenis, Marie Laurencin, Martel Schwichtenberg, Alexandra Exter, Galerie Flechtheim Berlin, Dezember 1930, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
- Künstlerinnen, Galerie Flechtheim, Berlin 1931.
- German art of the twentieth century, Museum of Modern Art, New York, 1957, Kat.-Nr. 172.
- Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst, Akademie der Künste, Berlin, 21.4-19.5.1963, Nr. 82.
- Dialog Skulptur, Kulturspeicher, Würzburg, 20.5.-20.8.2006.
- Daphne. Mythos und Metamorphose, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 22.11.2009-21.2.2010.

LITERATUR (IN AUSWAHL, FÜR ALLE GÜSSE)

- Ursel Berger, Günter Ladwig, Renée Sintenis. Das plastische Werk, Berlin 2013, WVZ-Nr. 117 (m. Abb.).
- Britta E. Buhlmann, Renée Sintenis. Werkmonographie der Skulpturen, Darmstadt 1987, WVZ-Nr. 68 (m. Abb.).
-
- Hanna Kiel, Renée Sintenis, Berlin 1935, Abb. S. 4, 68 und 69, sowie Berlin 1956, Abb. S. 44 und 45.
- Alfred Barr, Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, New York 1948, Abb. S. 248 und 321, sowie Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art 1929-1967, New York 1977, Abb. S. 202 und 589.
- Hildegard Westhoff-Krummacher, Die Bildwerke seit 1800 im Wallraf-Richartz-Museum und im öffentlichen Besitz der Stadt Köln, Köln 1965, Abb. S. 243.
- Zwischen Freiheit und Moderne. Die Bildhauerin Renée Sintenis, Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 12.10.2019-12.1.2020, S. 88-93.
- Ariane Grigoteit, Ein Jahrhundert. One Century. 100 x Kunst, Frankfurt a. Main 2001, S. 66-67, m. ganzs. Abb.
- Man in the Middle, Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. Main 2002, S. 246, m. ganzs. Abb.

.....

- **Sintenis zählt zu den bedeutendsten deutschen Bildhauerinnen der Moderne und gehört ab den 1920er Jahren zu den prägenden Figuren im Berliner Kunstbetrieb**

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

- **Neben dem Berliner Bären die größte Bronze der Künstlerin**

- **Lebzzeitguss. Bisher wurden erst zwei Exemplare mit dem Gießerstempel „H. Noack Berlin-Friedenau“ auf dem internationalen Auktionsmarkt verkauft (Quelle: artprice.com)**

- **Aus der Sammlung des Berliner Farbikanten Wilhelm Ritterfeld und seither in Familienbesitz**

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

.....



Sintenis –

Eine weibliche Ausnahmerecheinung in der Berliner Kunstwelt

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

Renée Sintenis und das Motiv der „Daphne“

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

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

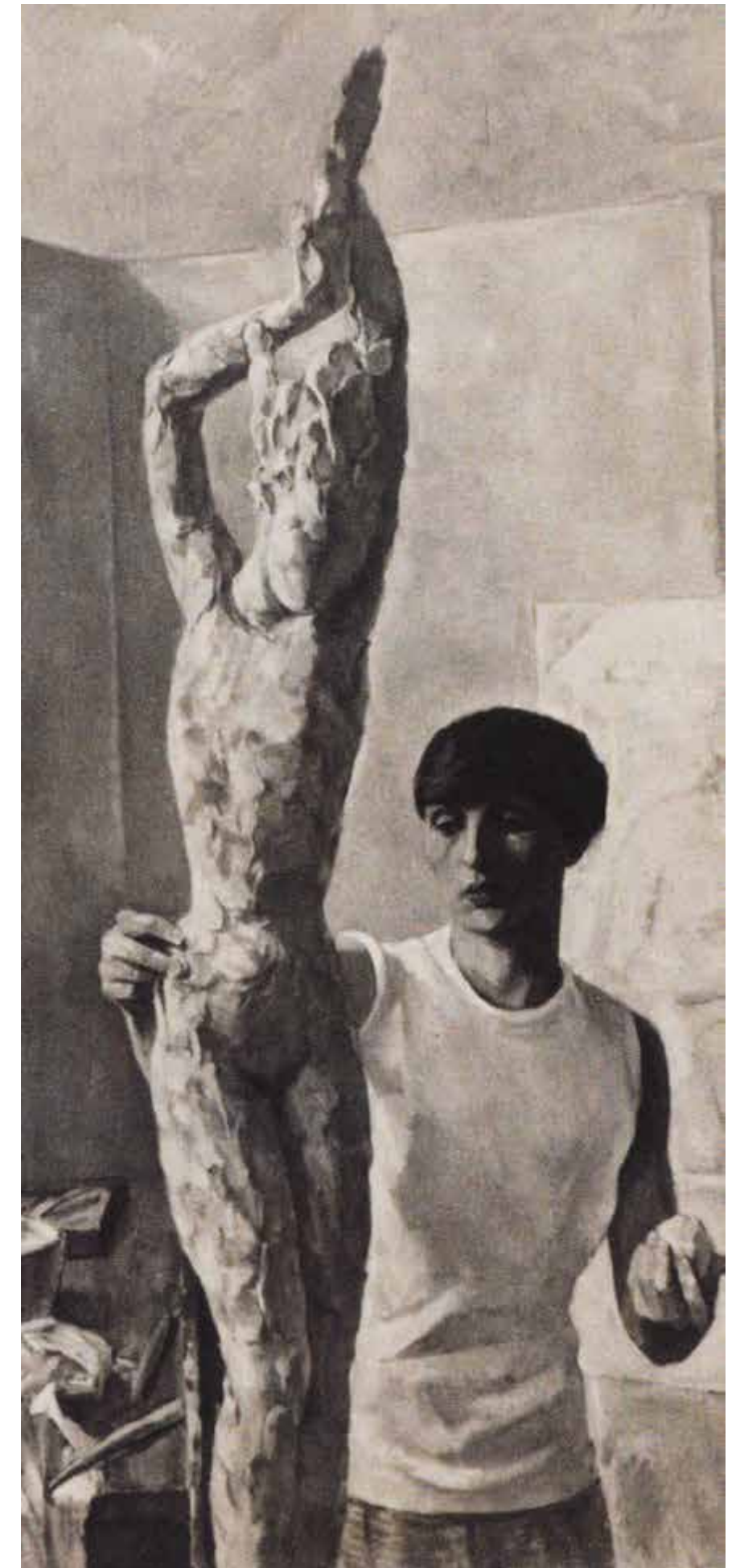
Ovid, Metamorphosen, Buch 1, Vers 545-551.

Sintenis „Große Daphne“ im Wohnzimmer der Familie Ritterfeld in der Familienvilla in der Schorlemerallee 14, Berlin-Dahlem. Um 1940. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Die „Große Daphne“ als Sinnbild der modernen Frau

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



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

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Die Colomierstraße in Wannsee. 1917.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert.
74 x 92 cm (29.1 x 36.2 in).

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.20 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D)
\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

- Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin (verso mit dem Etikett).
- Sammlung Albert Janus, Stolberg/Rheinland (wohl in den 1920er Jahren erworben, seitdem in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Gemäldegalerie Carl Nicolai, Berlin (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee, Liebermann Villa am Wannsee, 25.4.-15.8.2010.

LITERATUR

- Martin Faas (Hrsg.), Die Idee vom Haus im Grünen. Max Liebermann am Wannsee, Berlin 2010, S. 178 (Farbabb. 98).

1910 kann Max Liebermann in seiner neu errichteten Villa am Ufer des Wannsees erstmals die Sommermonate verbringen. Die Adresse ist noch heute Colomierstraße 3. Er hat diese kleine Zufahrtsstraße zu seinem wunderbaren Anwesen am Wannsee erstmals 1916 gemalt. Das lange Zeit verschollene Gemälde zeigt eine etwas andere Ansicht mit dem Gartentor und klaren Angaben des Wohnhauses rechts. Das Werkverzeichnis von Eberle benennt noch drei weitere Gemälde, variierend im Maß und in der Darstellung. Das ist nicht ungewöhnlich, hat Max Liebermann sich doch vielfach mit ganz speziellen Blickpunkten seiner Umgebung malerisch auseinandergesetzt. Mit großer Hingabe hat er sich der Umgebung seiner 1910 errichteten Villa am Wannsee gewidmet. Hier hat er sich einen Rückzugsort geschaffen, der auch Locus amoenus für seine künstlerische Tätigkeit geworden ist. Einige seiner bedeutendsten Gemälde sind hier entstanden.

Die auf beiden Seiten von Alleebäumen gesäumte Colomierstraße ist eine kleine Sackgasse. Über diese ist die berühmte Villa am Wannsee von Max Liebermann erreichbar. Auf der rechten Straßenseite, verdeckt vom zweiten Baum, befindet sich die Zufahrt zu seinem Haus, das leuchtend hell durch das üppige Grün hindurchblitzt. Ganz anders als

• **Vollendetes Spiel von Licht und Schatten in sommerlicher Ruhe: atmosphärisch-impressionistische Malerei par excellence**

• **Nach dem Kriegsausbruch 1914 wird das rechts im Bild versteckte Haus am Wannsee zu seinem künstlerischen Rückzugsort**

• **Hier entstehen seine gesuchtesten Werke**

• **Bedeutende Provenienz: Aus dem Besitz des wichtigen Sammlers und Kunstmäzens des Folkwang Museums Albert Janus**

• **2010 zum 100-jährigen Jubiläum der Liebermann-Villa am Wannsee ausgestellt**

bei dem 1916 entstandenen Gemälde konzentriert sich Max Liebermann hier nicht auf die genaue Charakterisierung der sichtbaren Gebäude- teile, also Eingangstor und Haus. Er stellt vielmehr das Spiel des durch die Blätter brechenden Lichts auf dem Boden der kleinen Straße in den Mittelpunkt seiner Darstellung. Helle Flecken erstrahlen zwischen den bläulich verschatteten Partien. Es ist die atmosphärische, impressionistische Malerei par excellence, die Liebermann hier vorführt und für die er so berühmt ist.

An dieser Stelle ist auch auf die außergewöhnliche Provenienz dieses stimmungsvollen Gemäldes hinzuweisen:

Das Gemälde stammt aus der Sammlung von Albert Janus, der 1922 maßgeblich am Erhalt der Kunstsammlung von Karl Ernst Osthaus nach dessen Tod beteiligt war. Die Sammlung von Osthaus stand zum Verkauf und der Fortbestand des Folkwang Museums war fraglich. Durch den engagierten Einsatz von Albert Janus gelang es, die Finanzierung des Ankaufs zu sichern. Er konnte die beeindruckende Summe von 10 Millionen Reichsmark organisieren, allein 6 Millionen Reichsmark hiervon spendete das Rheinisch-Westfälische Kohlsyndikat, dessen Vorstandsvorsitzender er seit 1918 war. [EH]



GEORG BASELITZ

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

Fingermalerei - Birke. 1972.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso datiert sowie betitelt „Fingermalerei-Birke“. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, datiert und betitelt.
162 x 130 cm (63.7 x 51.1 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.22 h ± 20 Min.*

€ 800.000 – 1.200.000 (R/D, F)
\$ 840.000 – 1.260.000

PROVENIENZ

- Galerie Neuendorf, Hamburg (direkt vom Künstler).
- Jürgen Holstein Antiquariat, Pöcking.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Norddeutschland (2013 durch Erbschaft vom Vorgenannten).

- **Eines der frühen Gemälde mit der charakteristischen, „auf dem Kopf“ stehenden Motivik**
- **Der Wald gehört in den 1960er und 1970er Jahren zu den wichtigsten Motiven des Künstlers – mit „Der Wald auf dem Kopf“ (1969, Museum Ludwig, Köln) dreht Baselitz erstmals die Darstellung um 180 Grad**
- **Im Entstehungsjahr 1972 ist Baselitz mit einer Arbeit aus dieser bedeutenden Werkfolge auf der documenta 5 vertreten**
- **Werke dieser wegweisenden Schaffensphase in Fingermalerei sind von großer Seltenheit**
- **Seit 40 Jahren Teil einer bedeutenden deutschen Privatsammlung**
- **Vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. in der Pinakothek der Moderne/Museum Brandhorst, München, im Museum of Modern Art, New York, im Museum Folkwang, Essen, sowie im San Francisco Museum of Modern Art**

„Die Hierarchie, die den Himmel ganz oben und die Erde ganz unten ansiedelt, ist ohnehin nur eine Konvention. Wir haben uns an sie gewöhnt, aber wir müssen nicht daran glauben. Das Einzige, was mich interessiert, ist die Frage, wie ich weiter Bilder malen kann.“

Georg Baselitz



Eine bewegte deutsche Biografie

Georg Baselitz gilt als einer der wichtigsten Künstler der deutschen Gegenwartskunst. Einer gestisch expressiven, figurativen Malerei verhaftet, zeugen seine Arbeiten mit ihren unterschiedlichen Ansätzen und Motiven von großer Varianz. In seinem Werk gelingt es ihm, kunsthistorische Traditionen zu zitieren und diese gleichzeitig vollkommen hinter sich zu lassen wie auch fortzuschreiben. Georg Baselitz wird im Jahr vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs geboren und wächst im Schatten der schrecklichen Ereignisse des Krieges auf. Sein Malerstudium beginnt er zunächst in Ost-Berlin, 1957–1962 setzt Baselitz seine Ausbildung an der Hochschule für bildende Künste in Berlin-Charlottenburg fort. Einer seiner Lehrer wird Hann Trier. Er wird 1958 Staatsbürger der BRD und durch den Mauerbau 1961 bleibt ihm die alte Heimat verwehrt. Eine bewegte deutsche Biografie.

Das Motiv. Der Wald

Im Jahr 1971 siedelt der Künstler nach Forst an der Weinstraße um, bevor es ihn 1975 dann nach Derneburg zieht. Baselitz experimentiert weiter und sucht nach Möglichkeiten, seine inzwischen charakteristischen Motive in Form, Farbe und Fläche mit verschiedenen Techniken zu gestalten, die bei der Entstehung von Kunst weder dem Thema noch der Malweise im Wege stehen. Hier in seinem neuen Atelier, umgeben von der Natur, entstehen die ersten Fingermalereien. Die Distanzierung vom Motiv geht einher mit einer körperlichen Annäherung an die Malerei. Seine Hände taucht Baselitz in die Farbe und bringt das Bild mithilfe seiner Finger direkt auf die Leinwand. Nichts soll zwischen ihm und der Malerei stehen, nicht einmal der Pinsel. In den kommenden Jahren entstehen mit diesem Effekt herausragende Werke mit beispiellosem Charakter wie „Fingermalerei I – Adler“ (1971/72), „Akt Elke“ (1974) und der furios gemalte „Waldweg“, ein anschauliches, gleichwohl fragmentarisches Motiv ohne konkrete Erzählung und Inhalt.

Georg Baselitz, Wald auf dem Kopf, 1969, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.



Georg Baselitz, Brauna, 1975, Öl und Acryl auf Leinwand, Museum Folkwang, Essen.

Angriff auf die Illusion der Malerei

Die auf dem Kopf stehenden Bilder von Baselitz zeigen eine radikale Abkehr von der Mimesis der abendländischen Malerei, von den Konventionen der Malerei, welche auf die in der Renaissance entwickelten Regeln der Perspektive zurückgehen. Die Illusion, der Betrachter eines Gemäldes sieht ein genaues Abbild der Welt, wird bis in das spätere 19. Jahrhundert aufrechterhalten, bis die Fotografie die gemalte Magie durch ein überzeugenderes Abbild der realen Welt ersetzt. Seit dieser Zeit illusionieren die Maler das Gesehene auf andere Weise, entwickeln Malstile wie den Impressionismus, verlieren sich in der Theorie des Pointillismus und entfalten sich im Expressionismus sowie der Neuen Sachlichkeit, versuchen sich schließlich im weiten Feld des Gegenstandslosen. Und dennoch, wie viele Maler des 20. Jahrhunderts auch, sucht Baselitz einen Weg, mit der Tradition zu brechen, Bilder zu malen, ohne den Anschein der Wirklichkeit zu opfern. Und Baselitz fordert hierbei seine Betrachter überzeugend dazu auf, seine auf den Kopf gestellte Welt als neue Bildkonvention zu akzeptieren. Das „auf dem Kopf“ gemalte Bild ist begleitet von dem Effekt, die Bedeutung der Figur aufzuheben, das Motiv von einer gewissen Schwerekraft zu befreien. Nach dieser „Wende“ im Jahr 1969 malt Baselitz eine Serie von auf dem Kopf stehenden Porträts, es folgen Bilder im Bild, in denen ein Bild – in der Regel eine Landschaft – von einem anderen umrahmt wird und so den Bruch mit der konventionellen Malerei fortsetzt.

Die Umkehrung des Gewohnten

Als Georg Baselitz im Jahr 1969 mit „Der Wald auf dem Kopf“ ein Bildmotiv erstmals auf der Leinwand um 180 Grad dreht, da wird dies von vielen als künstlerische Provokation verstanden. (Abb.) Fraglos will er den Akt des Malens selbst, aber auch tradierte Sehgewohnheiten radi-

kal in Frage stellen, doch eine Provokation zum Selbstzweck liegt dem Künstler fern. Zu ernst nimmt er die Malerei, ihre lange Geschichte und das enorme Potenzial, das sie in sich trägt. Baselitz sagt später, dass er damals einen Punkt erreicht habe, an dem er die Richtung seiner Malerei ändern wollte. Schon 1964 experimentiert er damit, Motive umzudrehen, zu entdecken etwa in dem Gemälde „Das Kreuz“: Baselitz stellt hier in einer kleinen Szene die Reihe von Häusern auf den Kopf. Und 1968 bindet er einen Waldarbeiter in dem gleichnamigen Gemälde kopfüber an einen Baum, sicherlich eine Reminiszenz an das Martyrium des Apostels Petrus und die christliche Motivwelt der Renaissance.

Im folgenden Jahr malt er mit „Der Wald auf dem Kopf“ wie schon erwähnt die erste Komposition, bei der das Motiv vollständig auf dem Kopf steht. Inspiriert hat den Künstler wohl das Gemälde „Wermisdorfer Wald“ von Ferdinand von Rayski (1806–1890) aus dem Jahr 1859 in der Dresdner Gemäldegalerie Neue Meister. (Abb.) Und mit dieser Umkehrung im Bild verbindet Baselitz kunsthistorisch wie malerisch letztlich eine zutiefst nordische Romantik mit der Impulsivität des deutschen Expressionismus. Einerseits repräsentieren Rayskis Wälder eine bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende naturalistische Maltradition, andererseits kristallisierten sich in Rayskis sächsischen Landschaften Orte der Kindheit heraus, die für Baselitz nach seiner Übersiedlung nach West-Berlin und durch den Bau der Berliner Mauer 1961 unzugänglich wurden. Caspar David Friedrichs Malerei ist für Baselitz eine weitere, wichtige Orientierung. Friedrich konstruiert Landschaften und idealisiert die tatsächlichen Gegebenheiten: „Eine Landschaft ist ein Seelenzustand. Der Mensch soll nicht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch, was er in sich sieht“. Dieses radikale Umdenken ist für Baselitz, dem es um die Landschaft in seiner Erinnerung geht, von entscheidender Bedeutung und Grund für eine lebenslange Auseinandersetzung. Vor allem dem nordischen Menschen wird eine tiefe Verbundenheit mit dem Wald nachgesagt. Der Wald wird besungen, bedichtet und malerisch festgehalten, als Sehnsuchtsort, als Ort der Stille, des Rückzugs und der Kraft. In höherem Maße hat die Romantik diese Verbundenheit besonders der deutschen Identität mit dem Wald geprägt. In seinem Werk hat sich Georg Baselitz nicht nur intensiv mit der deutschen Geschichte, der Frage der Identität und seiner eigenen Biografie auseinandergesetzt, sondern das Erbe der Kunstgeschichte darüber hinaus stets in sein Bilddenken eingebunden. [MVL]

Ferdinand von Rayski, Wermisdorfer Wald, 1859, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf—lebt und arbeitet in Düsseldorf

Ohne Titel (Baum). 2006.

Nägel, Asche und Leim auf Holzstamm.
Auf dem Stamm signiert und datiert. Höhe: 133 cm (52.3 in).
Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.06.003 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 **Auflaufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Walter Storms, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2007, direkt beim Vorgenannten erworben).

„Die Kunst von Günther Uecker kommt aus unmittelbarem Erleben. Sie speist sich aus wacher Zeitgenossenschaft, aus Anteilnahme, aus Mitmachen, Mitlaufen, Mitvollziehen.“

Friedhelm Menekkes, zit. nach: Günther Uecker. Zwanzig Kapitel, 2005, S. 31.

Günther Uecker ist ein steter Kommentator der Probleme der Welt und ein unbeirrter Kämpfer für Verständnis und Wandel. Mit Offenheit begegnet er dem, was ihn befremdet, und antwortet darauf in seiner eigenen künstlerischen Sprache. Mit seinen „Bäumen“ und „Wäldern“ greift er das Thema der Verletzlichkeit von Mensch und Natur auf. Unter dem Titel „Kunstpranger“ ist 1983 die erste Baumsulptur durch Benagelung einer gefällten Ulme in der Galerie Brusten in Wuppertal entstanden. Die Idee wird im Herbst des Jahres 1983 geboren, als Annelie Brusten zufällig die Forstarbeiter im Park beim Markieren der 80 Jahre alten Ulme bemerkt. Sie erfährt, dass der kranke Baum gefällt und verbrannt werden soll. Annelie Brusten holt den bereits sehr bekannten „ZERO“-Künstler und Professor an die Kunstakademie nach Wuppertal.

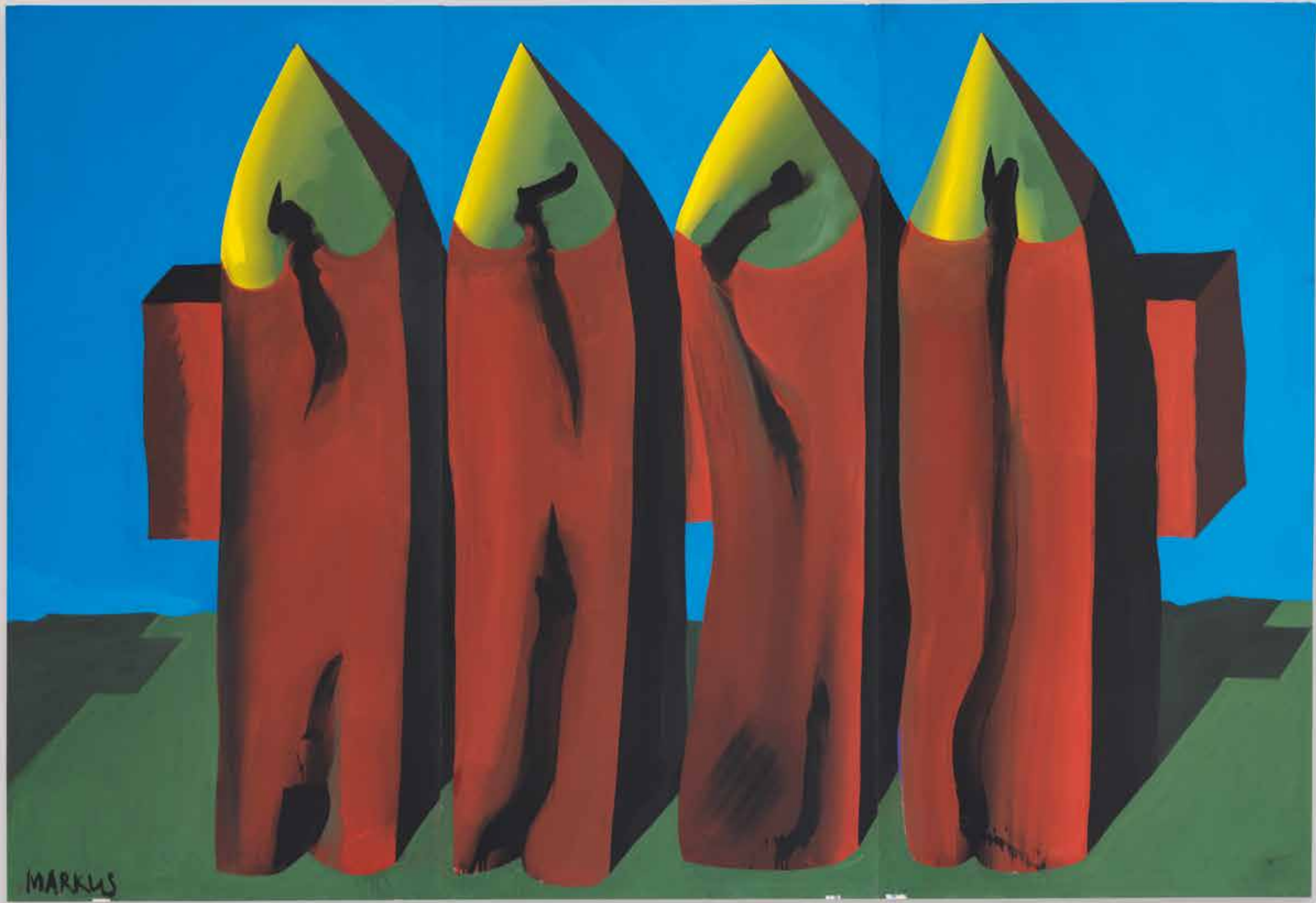
Bei seiner Rede zur Eröffnung der Ausstellung prangert Uecker die Umweltzerstörung durch den Menschen an und erklärt die Nägel zur „Rüstung“, mit der er den Baum „ingerüstet, ihn stark gemacht“ habe. Weitere, zumeist mehrteilige Werke folgten. Der erste Nagelwald von 1984 befindet sich in der Nationalgalerie in Berlin. Gemeinsam ist diesen Werken, dass Uecker die mal kleineren, mal größeren Baumstämme mit einer wehrhaften Krone aus Zimmermannsnägeln bestückt und aus einer aus Asche und Leim bestehenden Heilsalbe die Wunden des Baumes verschließt. In der Werkserie der „Bäume“ oder „Nagelwälder“ folgt Uecker einem Grundprinzip seines künstlerischen Schaffens, der Thematisierung des fragilen Verhältnisses von Mensch und Natur und der Zerstörung der Fundamente der menschlichen Existenz. [SM]

• **Besonders imposanter und dicht genagelter Baum**

• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

• **Der Nagel wird zum Symbol für die Verletzlichkeit von Natur und Mensch**





MARKUS LÜPERTZ

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

Zaun (dithyrambisch). 1967.

Dispersionsfarbe auf Leinwand, dreiteilig.
Links unten signiert „MARKUS“. Verso auf dem Keilrahmen jeweils nummeriert von links nach rechts 1 - 3 - 2, sowie jeweils mit zwei Sammlungsetiketten, eines mit Werknummer „LÜP 77/007“, und Ausstellungsetikett Galerie Daniel Blau.
283,5 x 414 cm (111,6 x 162,9 in).

☛ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

· Onnasch, Berlin (1977 vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

- Markus Lüpertz. Grüne Bilder, Reinhard Onnasch Ausstellungen, Berlin, 16.6.-10.7.1982, Kat.-Nr. 3 (m. Abb.).
- Dauerleihgabe, Hamburger Kunsthalle, ab Februar 1997.
- Lüpertz: Riesenbilder, Galerie Daniel Blau, München, 3.2.-31.3.2006.
- Markus Lüpertz, El Sourdogg Hex, Berlin, 9.3.-25.4.2009.
- Markus Lüpertz. Hauptwege und Nebenwege. Eine Retrospektive. Bilder und Skulpturen von 1963 bis 2009, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 9.10.2009-17.1.2010, Kat.-Nr. 22 (m. Abb. S. 36f.).

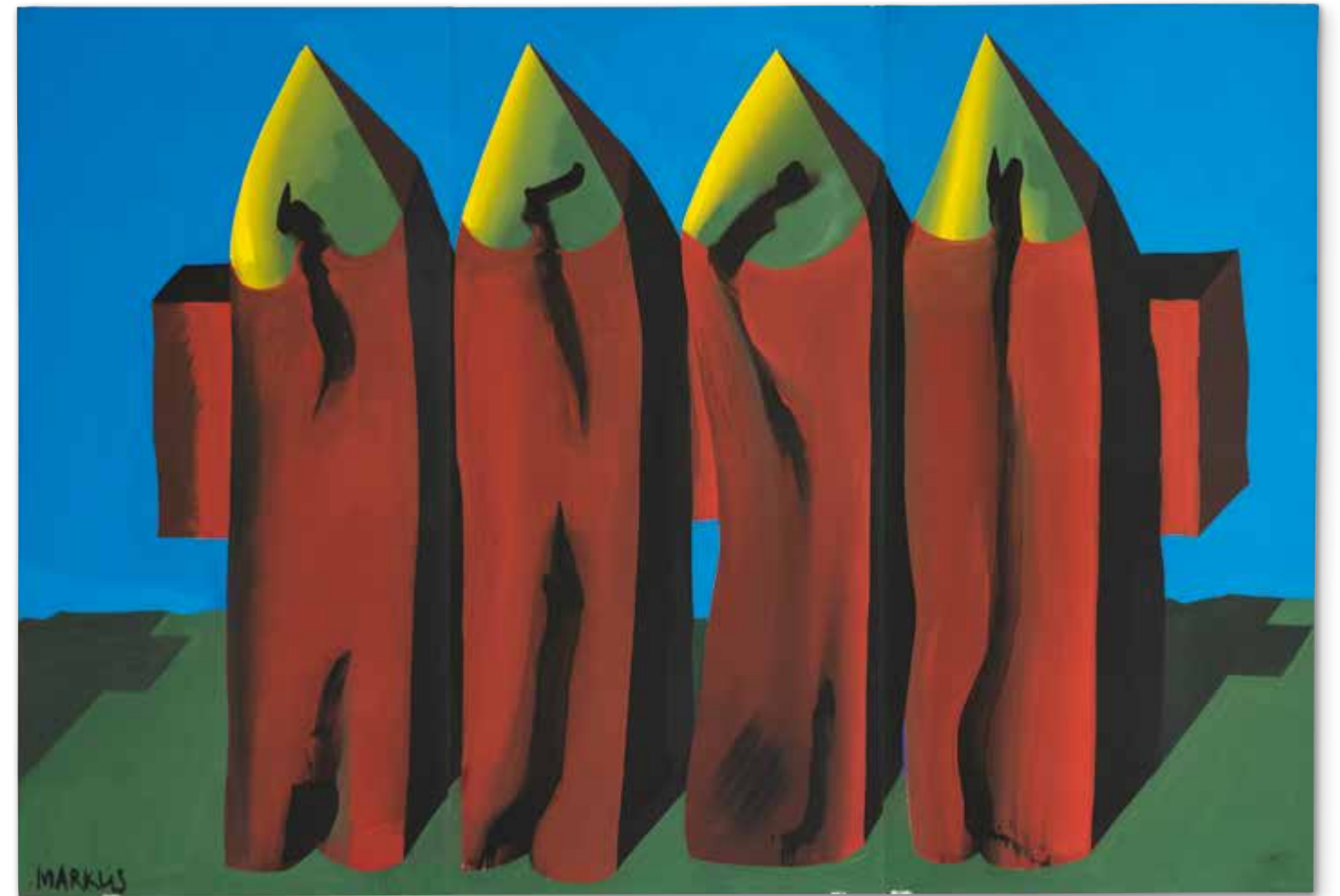
LITERATUR

- Bernhard Kerber, Rainer Borgemeister, Bestände Onnasch, hrsg. von Reinhard Onnasch mit Unterstützung des Neuen Museums Weserburg Bremen, Berlin/Bremen 1992, S. 245.
- Nineteen artists, El Sourdogg Hex, hrsg. von Reinhard Onnasch, Berlin 2010 (Abb. S. 152f. und 158f.).

Pathetische Monumentalität in Verbindung mit scheinbarem Bedeutungsvakuum: Die Gemälde des jungen Lüpertz aus den 1960er Jahren sind intelligente Provokationen und herausfordernde Infragestellungen der Konventionen der Malerei. Mit „Zaun (dithyrambisch)“ schafft Lüpertz ein frühes, emblematisches Programmbild. 1962 zieht er 21-jährig nach West-Berlin. Im Geiste der damals zu spürenden Aufbruchstimmung wird auch die Kunst einer Revision unterzogen. Lüpertz erscheinen Pop-Art und abstrakter Expressionismus in ihrer oftmals dekorativen, rein auf formale Bildprobleme reduzierten Bedeutungslosigkeit einerseits, andererseits aber ebenso eine figurative Malerei, die sich in den Dienst politischer Systeme und deren Propaganda zwängen lässt, als überholt. Seine eigene, wirkungsvolle Position formuliert Lüpertz im Jahr 1966 ganz in der Tradition der Avantgarden manifestartig mit der Ausstellung „Dithyrambische Malerei. Kunst, die im Wege steht“ in der Produzentengalerie Großgörschen 35 in Berlin. Die folgende Ausstellung 1968 in der Galerie Springer in Berlin wird begleitet von dem Manifest „Die Anmut des 20. Jahrhunderts wird durch die von mir erfundene Dithyrambe sichtbar gemacht“. Dabei sind Dithyramben in der antiken Chorlyrik die Hymnen auf den Gott Dionysos, durch die ein bewusstseinsweiternder, rauschhafter Zustand erlangt und der Fluss der Inspiration angeregt werden sollte. In einem solchen die Malerei erweiternden Sinn macht sich Lüpertz den Begriff gewissermaßen als Marke zu eigen. Die Motive von Lüpertz' dithyrambischer Malerei sind

- **Monumentales Triptychon aus den wegweisenden Anfängen der „dithyrambischen“ Malerei, mit der Lüpertz selbstbewusst die Bühne der Nachkriegskunst betritt**
- **Seltenes Extremformat – größtes bisher auf dem Auktionsmarkt verfügbares Gemälde (Quelle: artprice.de)**
- **Schlüsselwerk des provokanten künstlerischen Standpunktes: profanes Motiv in Kombination mit überwältigendem Pathos**
- **Als langjährige Dauerleihgabe in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt**
- **Werke des Künstlers sind in den wichtigsten internationalen Sammlungen vertreten, darunter die Pinakothek der Moderne, München, das Museum of Modern Art, New York, die Tate Gallery, London, sowie das Centre Pompidou, Paris**

dabei kunsthistorisch wie kulturell ohne ersichtlichen tieferen Symbolgehalt: Mauern, Telegrafmasten, Baumstämme, Wäsche an der Leine, Steppdecken, Zelte und Spargelfelder treffen scheinbar wahllos aufeinander. Der Zaun etwa als Protagonist des vorliegenden Gemäldes ist zunächst nur rein formaler, fast abstrakter Bildinhalt – in der Pathosformel des Triptychons, dabei auch um phallische und anthropomorphe Qualitäten angereichert, gewinnt er neue Dimensionen. Zudem beschränkt sich Lüpertz bei den Gemälden dieser Zeit häufig auf die Farbtöne Grün, Blau, Gelb und Braun, die den Motiven einheitlich und unabhängig von jeweiligen Lokalfarben verliehen und so zum weiteren abstrahierenden Element werden. Die Zäune, Mauern, Masten und Stämme sind Teil dieser „Kunst, die im Wege steht“, die stört, die die Betrachtenden zwingt, geistige Umwege zu gehen und gewissermaßen hinter, darunter und um das auf der Bildfläche gezeigte herum zu blicken. Lüpertz' ureigenster kreativer Antrieb entspringt dabei diesem Akt der Herausforderung durch die leere Leinwand, der sowohl bestätigenden Erfahrung der eigenen Fähigkeiten als auch des möglichen tragischen Scheiterns, der rauschhaften Erhabenheit des Malens und des Sich-selbst-Überwindens. Malerei als Ausdrucksform erreicht damit episches Ausmaß. Seinen Status als großer deutscher „Malerfürst“ erringt Lüpertz nicht zuletzt, indem er tradierte Motive und Bildformeln immer neu hinterfragt mit dem Ziel, die „große Entwicklung des Bildes in der Kunstgeschichte fortzuschreiben.“ [KT]



„Genie ist einfach nur eine Voraussetzung, die man braucht, um das Gewöhnliche, das Menschliche, das Handicap des Seins zu überwinden. Genie ist kein Zustand, sondern ein Prozess. Künstler betreiben einen Beruf, der das Außergewöhnliche zur Norm hat. Dieser Erhabenheit müssen wir entsprechen.“

Markus Lüpertz im Gespräch mit Rene S. Spiegelberger, 28.10.2013, zit. n. www.spiegelberger-stiftung.de/ateliervesprache/markus-luepertz/

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Wannseegarten - Haus mit roten Stauden. 1926.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert.

54 x 76 cm (21.2 x 29.9 in). [JS]

Wir danken Dr. Mara Wantuch-Thole, LL.M. und Dr. Ewald Volhard sowie den Erben von Hedwig und Jacob Goldschmidt für die freundliche Unterstützung, transparente und wissenschaftliche Beratung.

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/D)

\$ 420.000 – 630.000

PROVENIENZ

- Galerie Paul Cassirer, Berlin (1926, auf dem Keilrahmen mit dem handschriftlichen Etikett und der Inventarnummer „5093“, laut Inventar am 20.8.1926 von Liebermann angekauft und am 23.8.1926 an den Nachfolgenden veräußert).
- M. Goldschmidt & Co, Frankfurt a. Main (1926 vom Vorgenannten erworben).
- Karl Haberstock, Berlin.
- Sammlung Geh. Rat. Dr. Karl Beheim, Berlin (vor 1931 vom Vorgenannten).
- Nachlass des Vorgenannten (Erika Wolff-Beheim, bis (vor) 1958).
- J. P. Schneider jr, Frankfurt a. Main (um 1958 von der Vorgenannten).
- Privatsammlung Deutschland (1958 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

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

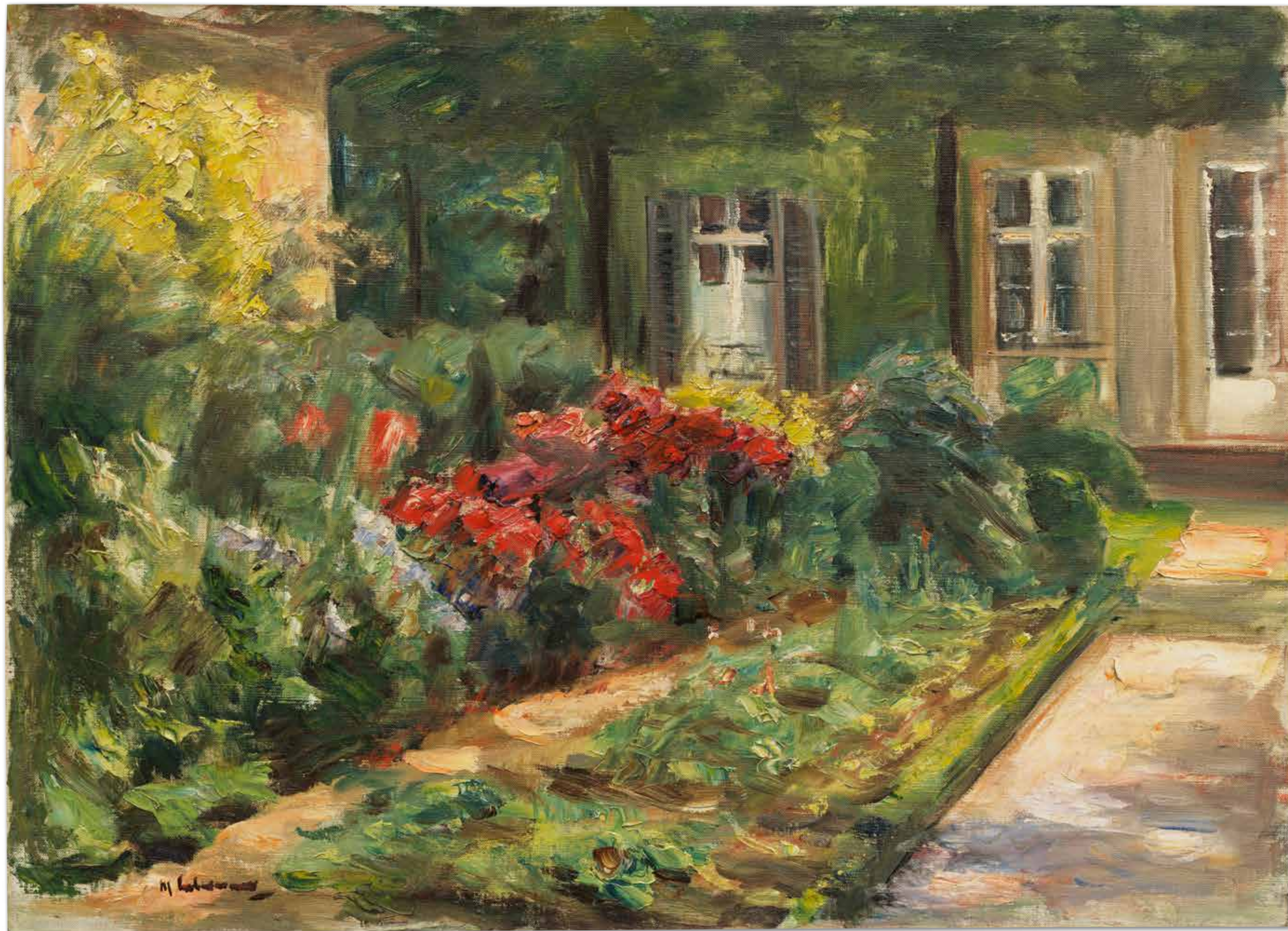
Prof. Dr. Matthias Eberle, 2016

• **In den berühmten Gartenbildern seiner Wannsee-Villa erreicht Liebermann eine neue Befreiung von Form und Farbe**

• **Schattenspiel und Sonnenflecken intensivieren die sommerliche Atmosphäre des blühenden Wannseegartens**

• **Wannseegemälde dieser Leuchtkraft sind auf dem Auktionsmarkt von größter Seltenheit**

• **Die Gartenbilder der 1920er Jahre zählen aufgrund ihres bewegten Duktus und ihrer leuchtenden Farbigkeit zu den Höhepunkten in Liebermanns Œuvre**



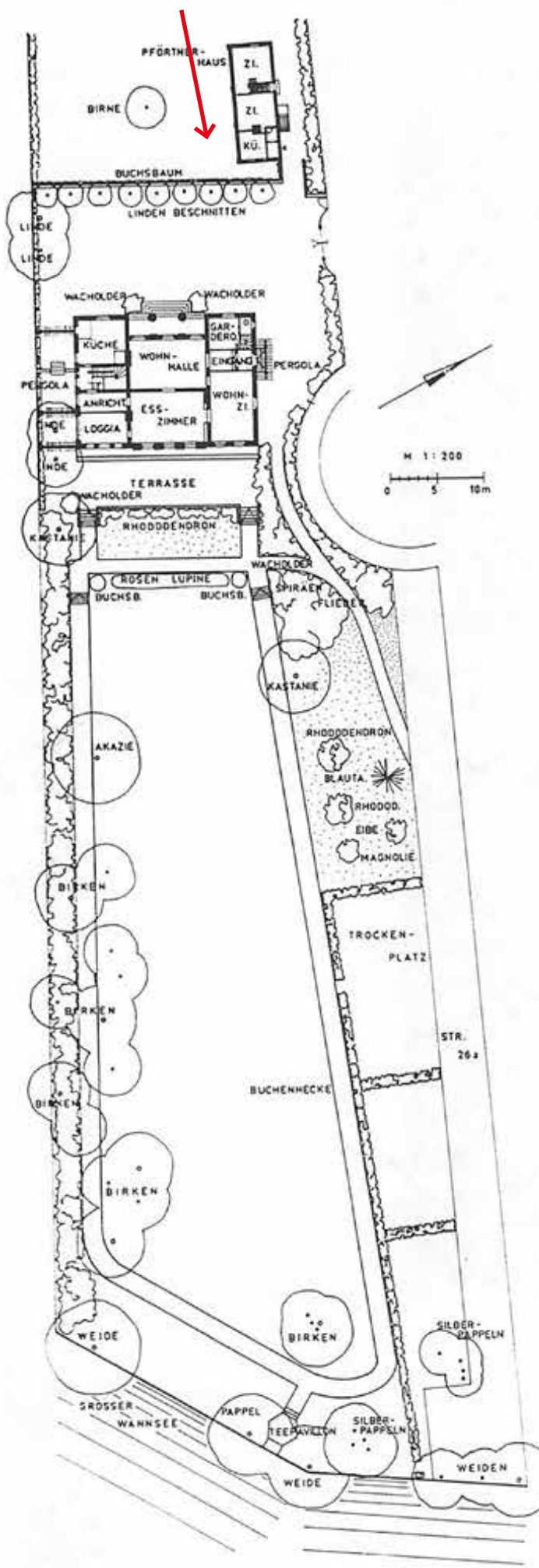


Im Jahr 1909 gelingt es Max Liebermann, eines der letzten Wassergrundstücke der Villenkolonie Alsen am Ufer des Großen Wannsees zu erwerben, und er beauftragt den Architekten Paul Baumgarten mit der Errichtung eines zweigeschossigen Landhauses im Stile des Hamburger Klassizismus inmitten des langgestreckten Grundstücks. Die Gestaltung des Gartens bespricht er mit seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, der gerade das Porträt des Dichters Richard Dehmel erworben hatte. Die ausführliche Korrespondenz zwischen dem Künstler, seiner Tochter Käthe und dem Kunsthistoriker gibt Zeugnis von einer intensiven Beschäftigung des Museumsmannes mit historischen Vorbildern der Gartengestaltung unter der Berücksichtigung der Bedürfnisse des Malers und seiner Familie. Im November 1909 fahren Lichtwark und Liebermann gemeinsam nach Wannsee, nachdem der Maler ihn zuvor brieflich gebeten hatte, bei der Gestaltung des Gartens behilflich zu sein.

„Sehr geehrter Herr Professor, vielen herzlichen Dank für Ihre freundlichen Briefe. Es ist wirklich riesig liebenswürdig von Ihnen, so viel Interesse an unserem Garten zu nehmen. Herr Brodersen [Albert Brodersen, Gartenarchitekt] ist augenblicklich verreist, aber so wie er zurück ist, werden wir ihn kommen lassen, und an der Hand Ihrer Briefe den Gartenplan noch einmal überarbeiten. Wenn die neuen Pläne fertig sind, müssen Sie schon erlauben, dass ich sie Ihnen wieder schicke, inzwischen bin ich mit vielen Grüßen auch von meinen Eltern Ihre Ihnen herzlichst ergebene Käthe Liebermann“ (Berlin, 26. Dezember 1909, zit. nach: Birgit Pflugmacher, Max Liebermann, sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark, Phil. Diss. Hamburg 2001, S. 284)

Als zusätzlichen Lebensort neben seinem Wohnhaus mit Atelier am Pariser Platz mitten in Berlin ist Goethes Gartenhaus in Weimar Liebermanns Ideal für eine ländliche Dependence, gelegen zwischen Berlin und Potsdam. Vor dem Haus zur Straße mit kleinem Gärtneranwesen (heute Kassenraum) lässt Liebermann einen Nutzgarten nach dem Vorbild norddeutscher Bauerngärten mit hoch aufschießenden Blütenstauden anlegen. Mit Gemälden wie dem vorliegenden, die diesen Teil des Gartens darstellen, greift Liebermann die wilde Pracht und verschwenderische Fülle der Blumen auf und übersetzt sie in nahezu abstrakte Farb- und Formwelten. Auf dem Grundstück hinter dem Haus, zum Wasser hin, wechseln Rasenflächen hingegen mit prospektartigen Heckengärten und frei gepflanzten Birken. Die nun entstehenden, zahlreichen Gemälde Liebermanns mit dem Garten als Motiv lassen die unterschiedlichen Anlagen des Gartens nachvollziehen und sind neben ihrer farbigen Schönheit auch ein Dokument für einen Zustand, der heute zwar nicht mehr erhalten, aber zum Teil rekonstruiert ist.

Garten Max Liebermann, Colomierstraße 3 Ecke Am Großen Wannsee 42 (Wannsee), 1909-1910. Gartenplan M 1:1000. (Hammbacher 1972: 311)



Nach der Fertigstellung von Haus und Garten trifft Lichtwark Liebermann in Berlin, um das Ergebnis ihres gemeinsamen Austauschs zu begutachten. Seine frisch gewonnenen Eindrücke schildert Lichtwark am 19. Oktober 1910 in einem Brief an die Verwaltungskommission der Hamburger Kunsthalle: „Ich freue mich sehr, dass es so gut ausgefallen ist. Wir haben dem Gelände keinerlei Gewalt angethan, sondern lediglich das Selbstverständliche gesucht. Es war eine große Freude, zu fühlen, wie glücklich die drei Menschen dort sind. Ich hatte den Eindruck, dass sie noch eine Schwingung liebenswürdiger und gütiger geworden sind in diesem neuen Glück, soviel Blumen zu haben und den selbstgebaute Kohl zu essen.“ (Zit. nach: Petra Wandrey, Zu Besuch bei Max Liebermann am Wannsee, Berlin 2010, S. 67)

Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs kann Liebermann seine jährlichen Malaufenthalte in Holland nicht mehr antreten. Die Villa am Wannsee und der nach Gartenreformern angelegte Garten werden für Liebermann nun zu seinem einzigartigen Inspirationsraum. Über mehr als zwei Jahrzehnte malt Liebermann seinen Wannseegarten in aller Farbenpracht und von Beginn an entsteht neben den bekannten Themen eine neue Facette in seinem umfangreichen Werk. Je mehr dem Künstler die Strukturen des Gartens, die Ordnung zwischen Wegen und Beeten vertraut werden und die Üppigkeit der Bepflanzung zunimmt, umso freier und leichter wird sein malerischer Blick auf den Ort der Ruhe fernab der Großstadt Berlin. Überwiegt in anfänglich entstehenden „Porträts“ der Gartenlandschaft noch der für Liebermann typische,

an den französischen Impressionismus angelehnte Malduktus, so befreit sich der Künstler Mitte der 1920er Jahre immer mehr von der strengen Ordnung der Gartenanlage und er schwenkt seinen Blick buchstäblich zur Seite, wie hier auf Blumenstaudenrabatten vor der Hauswand des Gärtnerhäuschens. Liebermann verändert damit nicht nur seine Perspektive, sondern er wechselt auch zu einer nahezu fauvistischen Farb- und Malpalette. Grün in Grün mit mehr oder weniger breiten Pinselstrichen bildet ein Gerüst, verwächst zu einer undurchsichtigen grünen Wand, vor der üppige Pflanzenstiele mit aufgesetzten dunkelroten und orange-gelben Blüten stehen, gestaffelt über ein breites Beet, welches leicht angeschnitten am schräg nach rechts zur Fassade der Villa führenden Weg mit sauber gepflegter Kante liegt, um dem ganzen Motiv eine gewisse Ausrichtung und gewissermaßen „Erdung“ zu verleihen: Ein Ausschnitt von ‚unberührter‘ Natur wird von Liebermann virtuos und auf der Spitze seines Könnens festgehalten.

Diese freie Naturentfaltung erscheint wie eine Befreiung von einer akademischen Ordnung, der nicht zuletzt auch Liebermann als strenger Juror über Jahre ein Gesicht gibt. Der Wannseegarten als Atelier ist für Liebermann eine willkommene Abwechslung zu seinem Wohnhaus und Atelier am Pariser Platz direkt neben dem Brandenburger Tor, schräg gegenüber der Akademie der bildenden Künste, wo Gäste der Gesellschaft empfangen und bisweilen porträtiert werden. Der Wannseegarten und die über hundert Bilder, die hier entstehen, sind ein Zeugnis für den Weg des Künstlers, dem Wildwuchs der Natur näher zu kommen. [MvL]

KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Verschneite Schonung. 1964.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und mit der Werknummer „641“ bezeichnet. 76,8 x 101 cm (30.2 x 39.7 in). [CH]

Die Arbeit ist im Archiv der Karl und Emy Schmidt-Rottluff Stiftung, Berlin, dokumentiert.

Die zu dieser Arbeit korrespondierende, gleichnamige farbige Kreidezeichnung aus den 1940er Jahren (ebenfalls aus der Sammlung Hermann Gerlinger) wird in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, 8. Juni 2024, Los 477, angeboten.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.30 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

· Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

· Große Kunstausstellung, Haus der Kunst, München, 9.6.-25.9.1966, S. 128, Kat.-Nr. 842 (m. Abb.).

· Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 77 (m. Abb., auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

· Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.7.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, S. 288, Kat.-Nr. 342 (m. Abb., Tafel 116).

· Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).

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

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

LITERATUR

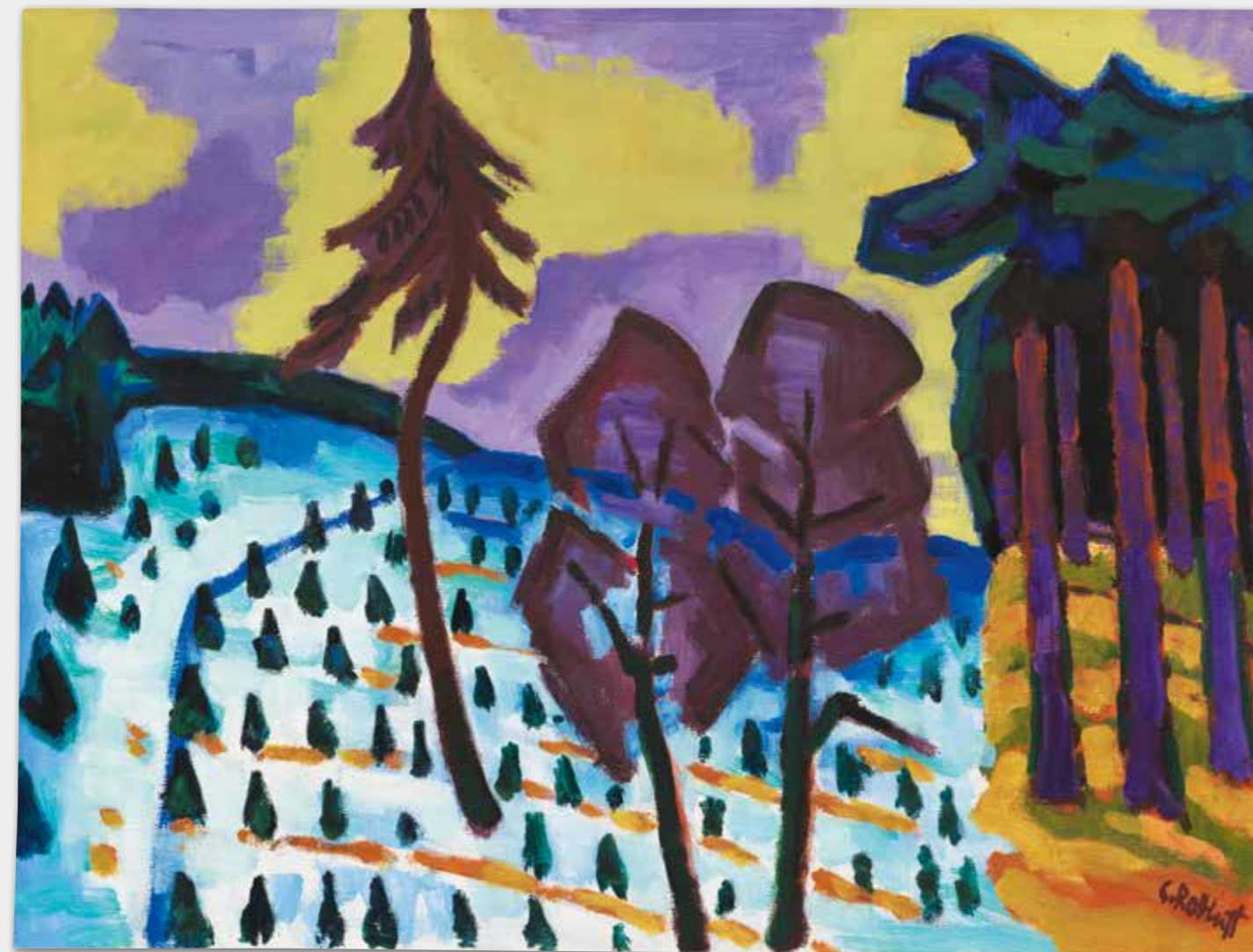
· Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 431, SHG-Nr. 780 (m. Farbabb.).

· Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 133, SHG-Nr. 302 (m. Farbabb.).

· Magdalena Moeller (Hrsg.), Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Die Berliner Jahre 1946-1976, Brücke-Museum Berlin, Berlin 2005, S. 31.

· Katja Schneider, Moderne und Gegenwart. Das Kunstmuseum in Halle, München 2008, S. 118 f. (m. Abb., S. 119).

- **Eines der letzten Gemälde des Künstlers, bevor er das Malen in Öl noch im selben Jahr aus gesundheitlichen Gründen aufgibt**
- **Eines der wenigen Gemälde, mit denen Schmidt-Rottluff einzelne seiner in den 1940er Jahren vollendeten farbigen Kreidezeichnungen in imposante Darstellungen in Öl übersetzt**
- **Durch die kühle, kräftige Farbpalette, die reduzierte Formensprache und unwirkliche Wolkenformationen erzeugt er eine Komposition von mystisch-rätselhafter Ausdruckskraft**
- **Mit dem Motiv der dunklen, vor dem farbigen Himmel emporragenden Bäume greift Schmidt-Rottluff noch einmal ein Motiv aus der Hochzeit seiner expressiven Landschaftsmalerei und seines grafischen Kunstschaffens auf**



Alex Katz, Sunset 1, 2008, Öl auf Leinen. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



„Immer wieder muss die Welt neu gesehen werden, neu
gedeutet werden und jeder muß seinen Teil dazu beitragen [...]“
Karl Schmidt-Rottluff, 1951,

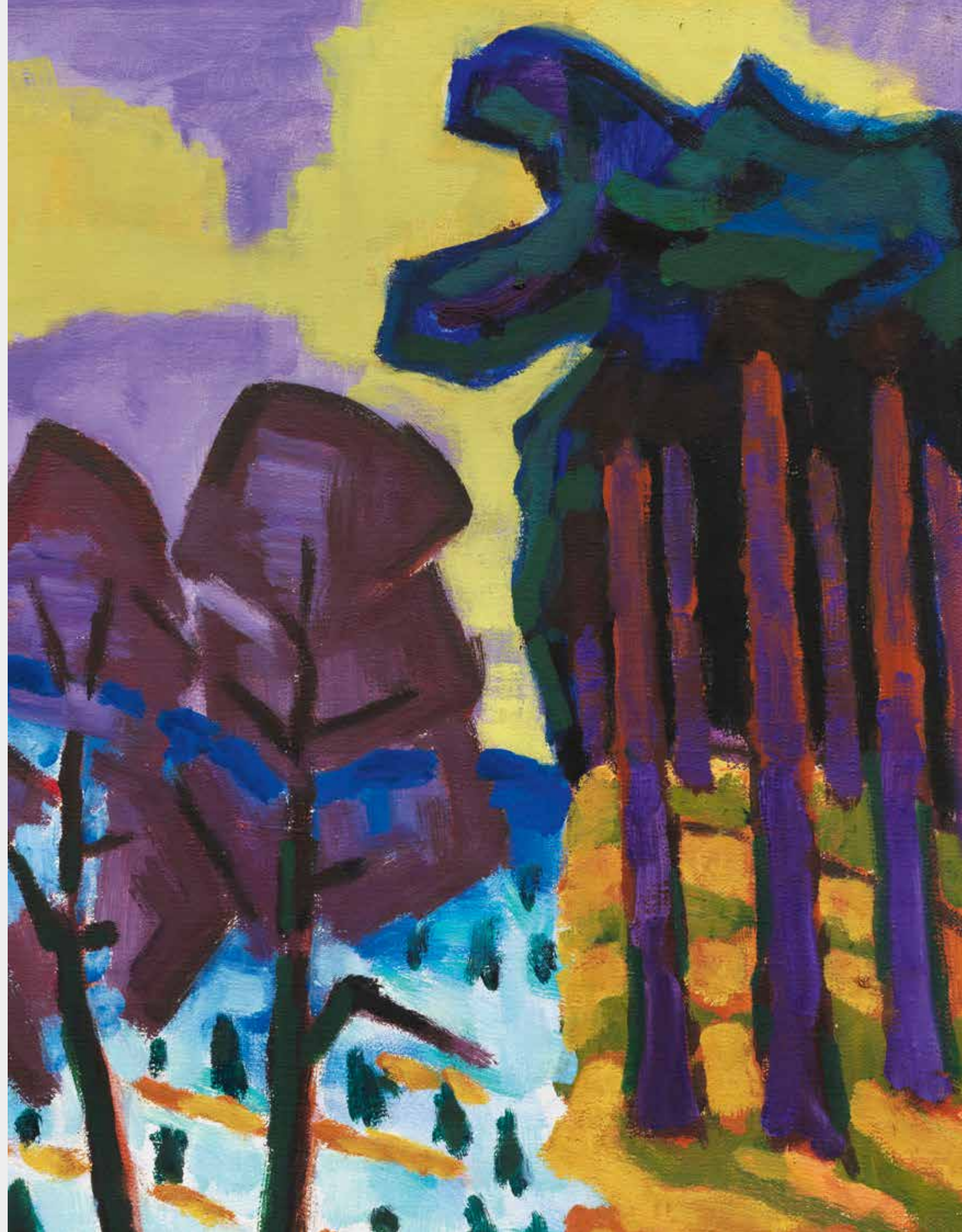
zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Die Berliner Jahre 1946-1976, hrsg. v. M. M. Moeller, Brücke-Museum Berlin, München 2005, S. 32.

Ab den 1930er Jahren bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs sieht sich Karl Schmidt-Rottluff mit großen Unwägbarkeiten konfrontiert. Ab 1933 wird seine Kunst durch die nationalsozialistische Kunstpolitik als „entartet“ diffamiert, seine Werke werden aus den deutschen Museen entfernt und einige seiner Arbeiten 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst“ in München verhöhnt. Im April 1941 wird er aus der Reichskammer der bildenden Künste ausgeschlossen und mit einem Malverbot belegt. Trotzdem arbeitet Schmidt-Rottluff weiter: Gezwungenermaßen widmet er sich fortan insbesondere der Aquarelltechnik sowie farbigen Kreidezeichnungen wie der ebenfalls bei uns angebotenen Arbeit „Verschneite Schonung“ aus den frühen 1940er Jahren (8. Juni, Modern Art Day Sale, Los 477, Sammlung Hermann Gerlinger). Auch in diesen Techniken kann Schmidt-Rottluff sein großes künstlerisches Können zur Darstellung bringen. Im Herbst 1943 zerstört ein Bombenangriff sein Atelier und seine Wohnung in Berlin. Von Rumbke aus kehren Schmidt-Rottluff und seine Frau Emy nach Chemnitz-Rottluff in das Elternhaus des Künstlers zurück, wo sie bis Ende 1946 leben. Hier entsteht diese Farbkreidezeichnung mit dem emotional aufgeladenen landschaftlichen Motiv seiner Heimat in Rottluff. Mit dem Motiv der dunklen, vor dem farbigen Abendhimmel emporragenden Bäume greift Schmidt-Rottluff noch einmal ein Motiv aus der Hochzeit seiner expressiven Landschaftsmalerei und seines grafischen Kunstschaffens auf, das er mit einer besonderen, zarten Farbigkeit, mit starken Konturen und der Betonung auf einzelne, auffällige Formenkompositionen zu einer spannungsreichen Stimmungslandschaft zusammenfügt.

Auch die Nachkriegszeit stellt den Künstler vor weiterhin große Herausforderungen. In einem Brief an den Künstler Curt Stoermer schreibt er im Jahr 1945: „Es verblieb nur ein unvorstellbares Chaos, das einigermaßen zu beseitigen die letzten Kräfte kostete. Wir gehörten zwar zu den Überlebenden, aber viel ist sonst nicht übrig.“ (zit. nach: Gunther Thiem (Hrsg.), Schmidt-Rottluff. Retrospektive, München 1989, S. 100). Die Situation verbessert sich, als der Künstler eine Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Charlottenburg annimmt und 1946 nach Berlin zurückkehren kann. Er arbeitet an neuen Werken, in denen er motivisch an seine expressionistische Phase anknüpft. Den im Nachkriegsdeutschland vorherrschenden abstrakten Tendenzen steht Schmidt-Rottluff skeptisch gegenüber, er selbst bleibt der gegenständlich-narrativen Malerei verhaftet und schöpft Inspiration aus der Natur

und seiner alltäglichen Umgebung. In den Nachkriegsjahren kann er nun endlich wieder der üppigen, farbstarken Ölmalerei frönen und entdeckt – womöglich in Erinnerung und während der andauernden geistigen und seelischen Verarbeitung der Kriegsjahre – in seiner so prägnanten farbigen Kreidezeichnung aus den 1940er Jahren das künstlerische Potenzial für eine Umsetzung in Öl: Etwa 20 Jahre nach der Zeichnung entsteht die „Verschneite Schonung“ 1964 in Öl auf Leinwand. Es handelt sich dabei um eines der sehr wenigen Gemälde, mit denen Schmidt-Rottluff einzelne seiner in den 1940er Jahren vollendeten farbigen Kreidezeichnungen in imposante Darstellungen in Öl übersetzt.

Karl Schmidt-Rottluff ist ein langes, aktives Künstlerleben beschieden und auch sein Spätwerk verfügt über eine bemerkenswerte künstlerische Präsenz. „Immer wieder muß die Welt neu gesehen werden, neu gedeutet werden und jeder muß seinen Teil dazu beitragen – es ist also kein Anlass zum Aufgeben“, erklärt der Künstler 1951 (zit. nach: C. Remm, „Immer wieder muss die Welt neu gesehen werden“, in: Karl Schmidt-Rottluff. Die Berliner Jahre 1946-1976, hrsg. v. M. M. Moeller, Brücke-Museum Berlin, München 2005, S. 32). Anknüpfend an seine expressionistische Farbpalette der Vorkriegsjahre und der „Brücke“-Zeit, bringt Schmidt-Rottluff die Farbe in seinem späten Schaffen noch einmal zum Leuchten (vgl. Magdalena M. Moeller). Die späteren Farbwelten zeugen von einer Kraft kühner Entscheidung und jugendlicher Energien. In ihrer Reinheit, Intensität und leuchtenden Strahlkraft stehen die Farben im Vordergrund und bestimmen sowohl Komposition als auch Bildwirkung, was sich auch in der hier angebotenen Arbeit offenbart. Nur der mit Schnee bedeckte Hang bildet das Gegengewicht zu dem kräftigen Kolorit der restlichen Darstellung. Neben der Farbe sind es die flächige Malweise und die Form, die durch ihre Klarheit, einen stärkeren Grad an Abstraktion und die Verbindung einzelner prägnanter Gebilde mit großen, offen gehaltenen Flächen eine außergewöhnliche Modernität evozieren. Auf diese Weise stellt Schmidt-Rottluff hier mit kühlem, kraftvollem und kontrastreichem Kolorit, spannungsvollem Kalt-Warm-Kontrast, starken Konturen sowie der Gegenüberstellung von weichen, geschwungenen und kantigen, reduziert-abstrahierten Formen sein reifes Können zur Schau und schafft ein Werk von mystisch-rätselhafter Ausdruckskraft. Noch im selben Jahr beendet Schmidt-Rottluff das Malen mit Ölmalerei, sodass es sich hierbei um eines der letzten Gemälde des großen Expressionisten handelt. [CH]



GEORGE RICKEY

1907 South Bend/Indiana – 2002 St. Paul/Minnesota

Four Rectangles Oblique II. 1978.

Edelstahl.

Auf dem Sockel signiert, datiert und nummeriert „3/3 1978“.

Eines von 3 Exemplaren, plus 1 Künstlerexemplar.

259 x 130 cm (101.9 x 51.1 in).

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.32 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R, F)

\$ 84.000 – 126.000

PROVENIENZ

- Walter und Marjorie Davis, USA
- Privatsammlung Westküste, USA.
- Galerie Michael Haas, Zürich.
- Onnasch, Berlin (seit 2020, vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- George Rickey, Important Works from the Estate, Marlborough Chelsea, New York, 18.2.-20.3.2010, S. 27 (anderes Exemplar).

LITERATUR

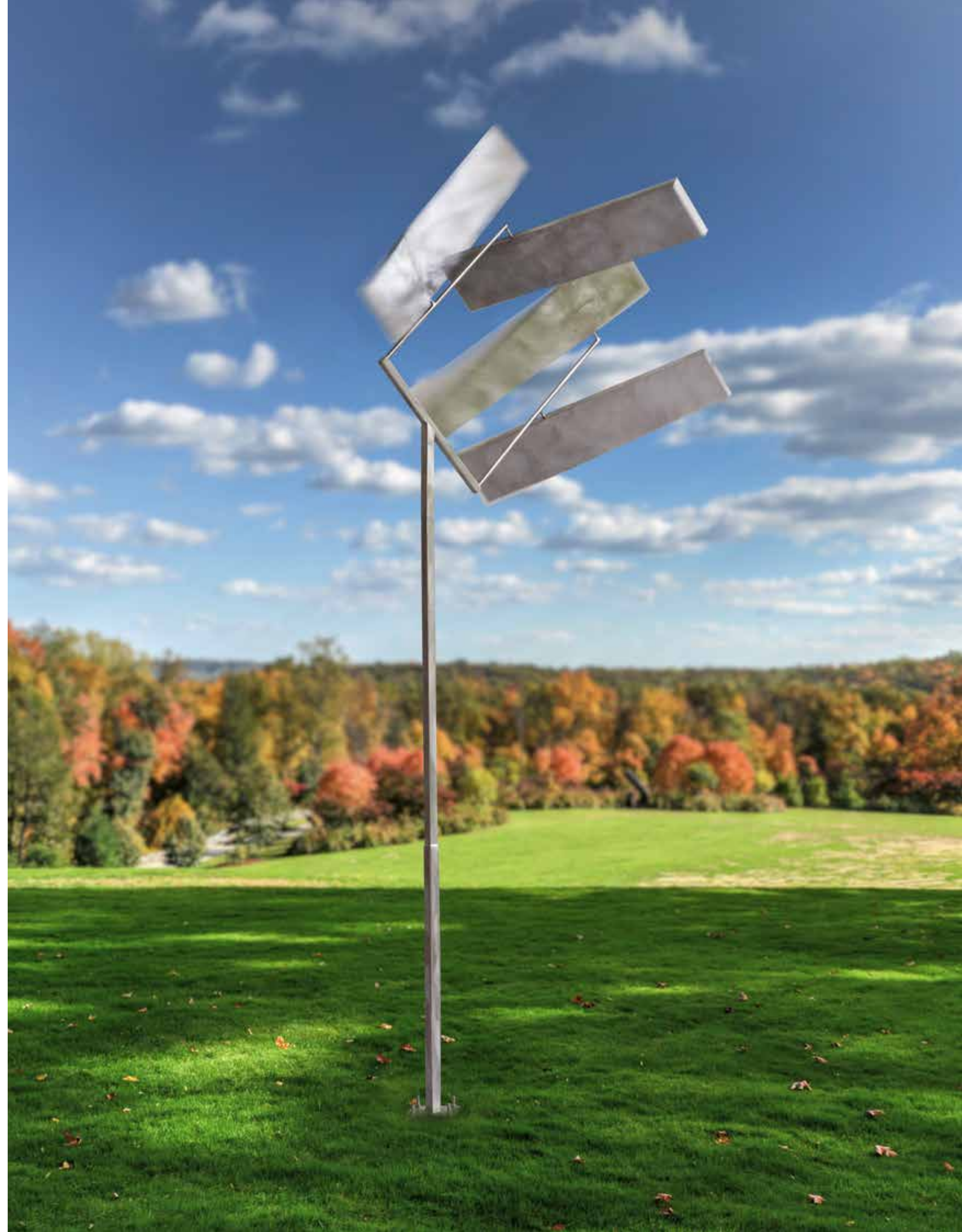
- Wieland Schmied (Hrsg.), George Rickey, Kestner-Gesellschaft Hannover, 13.7.-30.9.1973, Kat.-Nr. 41, S. 68/69 (anderes Exemplar).
- Sotheby's, New York, 6.10.1992, Los 60.
- Christie's, New York, 14.5.2014, Los 281.
- Abstand. Episode 2 - Gegenwart, Kat. Galerie Haas, Berlin/Zürich 2020, Nr. 1, S. 2.

George Rickey arbeitet als Maler, Wandmaler und Bildhauer. In seinem vielfältigen Werk, das von den Gemälden der 1920er Jahre bis zu den letzten Skulpturen der 2000er Jahre reicht, kristallisieren sich vier Themen heraus: Bewegung, Farbe, Beziehungen und Maßstab. In seinem Bestreben, Bewegung sichtbar zu machen, bediente sich Rickey eines Stammvokabulars von Formen, Linien, Flächen, Dreiecken und Rechtecken. Diese klaren Formen konnten in Größe und Ausrichtung leicht angepasst werden, um die Unterschiede in den natürlichen Kräften zu erforschen, die seine Skulptur in Bewegung setzen. Das Besondere in Georg Rickeys Skulpturen liegt in der Suggestion von Schwerelosigkeit und dem Spiel mit der Schwerkraft. Die meisten seiner Arbeiten haben einen bestimmten Bezug zum Wind, sie sind eine subtile Sichtbarmachung der Kräfte und Strömungen der Luft. 1945 entstehen – inspiriert durch das Werk Alexander Calder's – die ersten Mobiles. Auf der Grundlage der Ideen der Bewegung und der Naturzeit entwickelt George Rickey sein Werk. Anders als seinerzeit Jean Tinguely vollführen alle Mobiles und kinetischen Plastiken Rickeys ihre Bewegungen ohne Hilfsmotor. 1972 entsteht das erste Exemplar der „Four Rectangles Oblique II“, weitere Exemplare entstehen kurze Zeit später. An einem dünnen, verästelten Stamm sind vier großflächige Rechtecke montiert. Die Skulptur suggeriert ein labiles Gleichgewicht und irritiert dadurch unser Raumgefühl. Rickey erreicht diese Täuschung durch nicht in Erscheinung tretende Gewichte, die den Schwerpunkt an den Rand der Platten hin verlagern und der Skulptur so Stabilität geben. Die Rechtecke wirken zunächst schwer und massiv, und

- **Schwerelose Eleganz in Bewegung**
- **Spannungsvolles Wechselspiel von Stabilität und Leichtigkeit**
- **Frühes Beispiel aus der Werkgruppe der „Rectangles“**
- **Außenskulptur von beeindruckender Größe**



desto erstaunlicher ist, mit welcher Leichtigkeit sie sich in alle Richtungen bewegen lassen. Es ist tatsächlich der Wind, der die Rechtecke in Bewegung versetzt. Aufgehängt oder auf Kugellager an verschiedene Stellen einer gabelähnlichen Rahmenkonstruktion montiert, reagieren sie auf jeden Luftzug. Je nach Windstärke kreisen sie im Gleichschritt oder Gegensinn um die eigene Achse und ergeben ständig eine andere, neue Figuren. „Das, was Rickeys Arbeiten zunächst, auf den ersten Blick, so verblüffend macht, ist ihre Außerkräftsetzung der Schwerkraft, seine Verrückung oder Verlagerung des Schwerpunktes. Seine Stahlstäbe und seine Stahlplatten bewegen sich ganz anders, als sie sich eigentlich bewegen müßten, sie suggerieren ein labiles Gleichgewicht, und sie irritieren dadurch unser Raumgefühl. [...] Die meisten Arbeiten Rickeys haben eine bestimmte Affinität zum Wind, sie sind eine subtile Sichtbarmachung der Kräfte der Luft, sind eine Sichtbarmachung der Strömungen der Luft, und damit mehr: die Bewußtmachung des Dahinfließens der Zeit, des Ablaufes von Zeit.“ (Wieland Schmied, in: George Rickey. Kinetische Skulpturen 1956-2000, Galerie Brockstedt, Hamburg/Berlin 2003, S. 11f.) Als Erschaffer kinetischer Skulpturen ist Rickey sowohl Konstrukteur als auch künstlerischer Freigeist. Technik ist nicht Kunst, aber jede Kunst hat ihre Technik. Und so gleicht sein Atelier eher einer Werkstatt als einem Künstleratelier. Seine Skulpturen, die sich mit den Phänomenen der realen mechanischen Bewegung beschäftigen, sind trotz aller ihnen zugrunde liegenden technischen Überlegungen von einer unvergleichlichen, schwerelosen Poesie. [SM]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Tänzerin. 1913.

Farblithografie in 5 Farben.
Signiert und handschriftlich bezeichnet „Probedruck Tänzerin“. Probedruck außerhalb der Auflage. Auf Velin (Rückseite einer Schreibvorlage mit der typografischen Bezeichnung „Schmarje Wandtafel A 8, Verlag v. Aug. Westphalen, Flensburg).

52 x 67 cm (20.4 x 26.3 in).

Papier: 57,2 x 72,1 cm (22.5 x 28.3 in).

⌚ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17:34 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 140.000 (R/D, F)

\$ 126,000 – 147,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (in zweiter Generation).

LITERATUR

· Gustav Schiefler, Christel Mosel, Martin Urban, Emil Nolde. Das graphische Werk, Bd. II: Holzschnitte, Lithographien, Hektographien, Köln 1996, WVZ-Nr. L 56 (m. Abb.).

Tanz als emotionaler Ausdruck

Emil Nolde huldigt dem Tanz als einer der wenigen Ausdrucksformen, die ganz der spontanen Emotion unterliegen. Bereits 1909 hat er ausgelassen „Wild tanzende Kinder“ gemalt und ein Jahr später entsteht der rauschhafte „Tanz um das Goldene Kalb“. In seinem Gemälde „Kerzentänzerinnen“ von 1912 wird das Rauschhaft-Ekstatische besonders deutlich, das auch in unserer seltenen Farblithografie „Tänzerin“ wiederkehrt. Der eigentlich scheue Nordländer Nolde sieht den Tanz nicht im klassischen Sinne als Vollendung einer Körperbeherrschung, sondern fühlt sich vielmehr zu diesem als emotionaler, archaisch-ursprünglicher Ausdrucksform hingezogen. Seine Tänzerinnen sind nicht mehr von dieser Welt. Sie verkörpern den Übergang in eine Sphäre des Übersinnlichen, das alle menschliche Ratio ausschließt. Noldes „Tänzerin“ gehört zu den freisten Figurenbildern in Noldes grafischem Schaffen.

Darüber hinaus ist das erotische Element, das in der Farblithografie besonders angesprochen wird, eine wichtige Komponente, die Nolde hier bewusst ins Spiel bringt. Bereits in den Jahren vor seiner großen Südseeereise 1913–1915 interessiert sich Nolde, auch einem Trend der Zeit folgend, für die Kulturen der Ureinwohner der Südsee. Dass dies nicht ohne Einfluss für seine weiteren Arbeiten bleibt, lässt sich am Beispiel der „Tänzerin“ ablesen.

1913 entdeckt Nolde die Farblithografie für sich

Die ersten Lithografien Noldes sind über Umdruckpapier auf den Lithografiestein übertragene Zeichnungen. In diesem Verfahren wird die Lithografie als reines Medium der Vervielfältigung genutzt, wie es damals z. B. für den Plakatdruck üblich war. Erst auf Anregung Gustav Schieflers beginnt er 1911 damit, unmittelbar auf den Lithografiestein zu zeichnen. So kann der Künstler die malerische Intension unmittelbar auf den Stein bringen. Diese frühen lithografischen Blätter sind aber nur mit einer

• **Expressionismus par excellence: Ausdruck purer Leidenschaft und Ekstase**

• **Das Blatt „Tänzerin“ ist eine der wichtigsten und schönsten Lithografien Emil Noldes; es zählt zu den aufregendsten Schöpfungen der expressionistischen Grafik**

• **Äußerst expressives und freies Figurenbild in Noldes grafischem Schaffen**

• **Seltener Probedruck in dieser Farbvariante**

• **Gustav Schiefler hebt die exzentrische Wildheit der Bewegungsrhythmik dieses Blattes hervor**

Farbe, meist Schwarz oder Schwarz-Braun, gedruckt. Erst zwei Jahre später, also 1913, entdeckt er im Flensburger Atelier von August Westphalen die vielfältigen Möglichkeiten der Farblithografie. Hier entsteht auch dieses Meisterwerk der expressionistischen Farblithografie.

In der nur achtwöchigen Zusammenarbeit mit August Westphalen schafft Emil Nolde seine wichtigsten und schönsten Lithografien, welche zu den bedeutendsten Leistungen der expressionistischen Grafik gezählt werden. Im zweiten, „Jahre der Kämpfe“ betitelten Band seiner Erinnerungen offenbart der Künstler, dass er erst hier die Lithografie nicht nur als Vervielfältigungsmethode der auf Papier mit Fettkreide entstandenen Zeichnungen sah, sondern entdeckte, welche künstlerische Freiheit das unmittelbare Zeichnen auf den Lithostein für den Künstler bereithält. „Erst, wenn der Maler auf dem Stein selbst schaffend arbeitet, erlebt er den Reiz der Technik und die weitgehendsten Möglichkeiten. [...] und ich stand immerzu zeichnend, ätzend, schleifend, mischend, abwägend, umschaltend in Farben und Farben und von der Presse die großen Bilder hervorholend, fast alle in verschiedensten Nuancen und Zuständen. Es war mir eine Lust und die Freude groß“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Köln 1967, S. 261). Das Blatt „Tänzerin“ gilt als der Höhepunkt unter jenen Blättern und kann als die herausragendste Leistung Noldes auf dem Gebiet der Druckgrafik bezeichnet werden. Gustav Schiefler bedauert ausdrücklich in seinem Buch „Meine Graphik-Sammlung“, dass es ihm nicht gelungen sei, ein Exemplar der Tänzerin zu erwerben.

Der vorliegende Probedruck ist auf der Rückseite eines Schriftbogens, der auch in der Werkstatt von August Westphalen gedruckt wurde, ausgeführt. Ein auf einem solchen Schriftbogen gedruckter Probedruck befindet sich auch in der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. [EH]



© Nolde Stiftung Seebüll 2024

„Die Tänzerin, das letzte der Blätter, sollte Leidenschaft und meine Freude bekunden.“

Emil Nolde



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Tanz im Varieté. 1911.

Öl auf Leinwand.
121 x 148 cm (47.6 x 58.2 in).
Das Werk ist im Photoalbum I des Künstlers enthalten (Photo 171). [CH]

Wir danken Dr. Tessa Rosebrock, Kunstmuseum Basel, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.
Wir danken den Nachfahren von Max Glaeser für die freundliche Unterstützung der Recherchen.

Eine Ausfuhr aus Deutschland ist möglich.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17:36 h ± 20 Min.*

€ 2.000.000 – 3.000.000 (R/D)
\$ 2,100,000 – 3,150,000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers, Davos (bis mindestens Ende 1923).
- Sammlung Max Glaeser (1871-1931), Kaiserslautern-Eselsfürth (wohl zwischen 1928 und 1931 im Kunsthandel erworben).
- Sammlung Anna Glaeser, geb. Opp (1864-1944), Kaiserslautern-Eselsfürth (1931 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1944 aus der Erbmasse der Vorgenannten erworben, durch Vermittlung von Dr. Lilli Fischel und der Galerie Günther Franke, München).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Brücke, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, 2.4.-24.4.1912.
- Ernst Ludwig Kirchner. Gemälde, Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin, ab 15.11.1923 (m. d. Titel „Steptanz“).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, WVZ-Nr. 196 (m. d. Titel „Steptanz“, m. SW-Abb., S. 302).
.....
- Karl Scheffler, Ernst Ludwig Kirchner, in: Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Nr. XVIII/5, Heft 5, 1920, S. 219 (m. SW-Abb., S. 219).
- Annemarie Dube-Heynig, Ernst Ludwig Kirchner. Postkarten und Briefe an Erich Heckel im Altonaer Museum in Hamburg, Köln 1984, S. 252 (m. d. Titel „Steptanz“, m. SW-Abb.).
- Johanna Brade, Die Zirkus- und Varietébilder der „Brücke (1905-1913): Zwischen Bildexperiment und Gesellschaftskritik. Zu Themenwahl und Motivgestaltung (Diss.), Berlin 1993, Kat.-Nr. 75.
- Lothar Grisebach (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch, Ostfildern 1997, S. 337 u. 339 (Fotografien, m. d. Titel „Steptanz“).
- Roland Scotti (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Das fotografische Werk, Wabern/ Bern 2005, S. 117 (Fotografie).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel („Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“), Zürich 2010, Nr. 1193 u. 1440 (hier falsch zugeordnet).

.....

- **Spektakuläre Wiederentdeckung: seit 80 Jahren in einer deutschen Privatsammlung verborgen**

- **Standort und Farbgebung waren der Wissenschaft bisher nicht bekannt: Das Werk war ausschließlich durch Schwarz-Weiß-Fotografien des Künstlers belegt**

- **Als malerische Momentaufnahme aus dem Nachleben in einer Zeit gesellschaftlichen Umbruchs verkörpert „Tanz im Varieté“ ebenso die Essenz der modernen Großstadt wie Kirchners berühmte, ab 1913 entstehenden Berliner Straßenszenen**

- **Drei Fotografien zeigen das Gemälde in Kirchners Haus „In den Lärchen“ in Davos**

- **Kurz nach Entstehung in der bahnbrechenden „Brücke“-Ausstellung im Berliner Kunstsalon Fritz Gurlitt (1912) präsentiert, der ersten und letztendlich einzigen Gruppenpräsentation der „Brücke“-Künstler in Berlin**

- **Gemälde von außergewöhnlich großem Format aus der besten „Brücke“-Zeit**

- **Ikonisches Gemälde aus dem für Kirchners Œuvre so bedeutenden Motivkreis Tanz, Zirkus und Varieté**

.....

- Thorsten Sadowsky (Hrsg.), Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Der Künstler als Fotograf, Kirchner Museum Davos, 22.11.2015-1.5.2016, S. 44, 66, 76, 82 u. 150 (Fotografien).

- Thorsten Sadowsky (Hrsg.), Louis de Marsalle. Visite à Davos, Heidelberg 2018 (m. d. Titel „Steptanz“, m. SW-Abb., S. 11, Nr. 2).

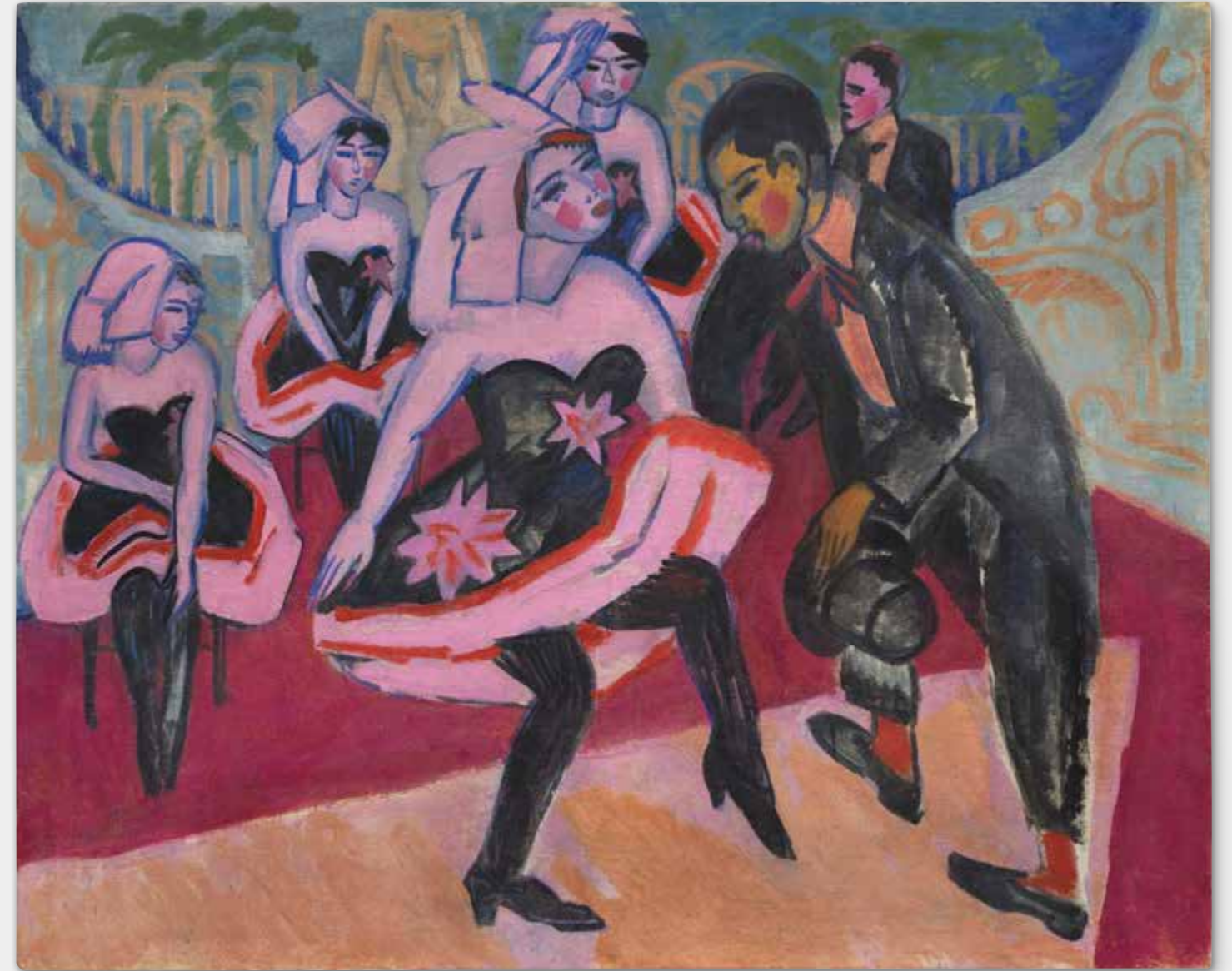
- Thorsten Sadowsky, „Und der Bauchtanz ging den ganzen Vormittag“. Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tänze, in: KirchnerHAUS Aschaffenburg / Brigitte Schad (Hrsg.), Ausst.-Kat. Kirchners Kosmos: Der Tanz, KirchnerHAUS Aschaffenburg, München 2018, S. 41 (m. d. Titel „Steptanz“, m. SW-Abb., S. 42, Nr. 4).

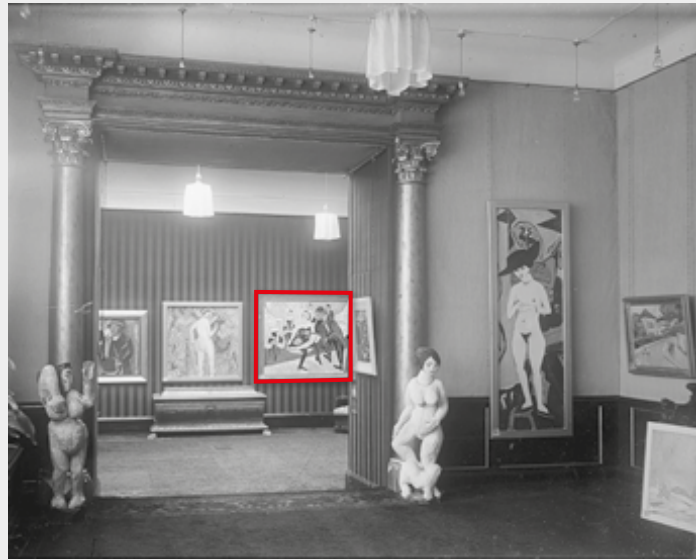
- ARCHIVALIEN: Künzig, Dr. Brunner, Dr. Koehler Rechtsanwälte, Mannheim (Nachlassverwaltung Glaeser): Angebot von Gemälden aus Sammlung Max Glaeser, 1931, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F 001.024.010.000: „Varietészene“.

- Galerie Buck, Mannheim: Angebot Gemälde u. a. von Arnold Böcklin, Lovis Corinth, Anselm Feuerbach, Ernst Ludwig Kirchner, Hans von Marées, Edvard Munch, Heinrich von Zügel, Sammlung Max Glaeser, 1932, Archiv des Kunstmuseums Basel, Signatur F 001.025.002.000: „Variete“ (sic).

- Stadtarchiv Düsseldorf, Bestand: 0-1-4 Stadtverwaltung Düsseldorf von 1933-2000 (alt: Bestand IV), Angebote und Ankäufe, Sign. 3769.0000, fol. 175-177.

- Nachlass Donald E. Gordon, University of Pittsburgh, Gordon Papers, Series 1, Subseries 1, Box 1, Folder 197.





E. L. Kirchner, (Fotograf) Ausstellung der Künstlergruppe „Brücke“ im Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, April 1912, Glasnegativ, Kirchner Museum Davos.



E. L. Kirchner (Fotograf), Else Thöny, ein Mädchen aus der Nachbarschaft vor unserem Gemälde und dem Gemälde „Bergwaldweg“ (Gordon 581), Herbst 1919, Fotoarchiv Hans Bollinger und Roman Norbert Ketterer.



E. L. Kirchner (Fotograf), Bauerntanz im Obergeschoss des Hauses „In den Lärchen“. Links E. L. Kirchner vor unserem Gemälde „Tanz im Varieté“, 1919/20

Unser Gemälde „Tanz im Varieté (Steptanz)“, 1911, Fotograf: E. L. Kirchner.



Hätte er später gelebt, hätte er womöglich auch das Tanzwunder Michael Jackson gemalt. Der Künstler Ernst Ludwig Kirchner, der mit großem Vergnügen in den Zirkus ging, das Varieté liebte, Gret Palucca und Mary Wigman in ihren Studios besuchte, sich von Josefine Bakers „Revue Nègre“ in Berlin erzählen ließ, war verrückt nach Tanz, nach begnadeten Körpern und nach Schwarzen Modellen. Die Zirkusartisten Milly und Sam lädt er in sein Dresdner Atelier, man trinkt, verkleidet sich und übt Ragtime. Seine Skizzenbücher sind voller angerissener Zeichnungen und Tanzposen. Aus diesen ekstatischen Bewegungsnotizen entspringen, manchmal Jahre später, die Formentscheidungen für seine Malerei, darunter Gemälde wie „Russische Tänzerin“ (1911) „Tanzpaar“ (1911, Kunstsammlung NRW, K20, Düsseldorf) und „Totentanz der Mary Wigman“ (1926/28) – alle drei Ikonen der Moderne.

Seit 100 Jahren gilt das Bild als verschollen. Sein Wiederauftauchen ist eine Sensation.

Das Gemälde „Tanz im Varieté“ hat nahezu 100 Jahre buchstäblich im Hintergrund der Kunstgeschichte auf seinen Auftritt gewartet. Kirchner hat das Bild mehrfach fotografiert. Die erste Aufnahme dokumentiert eine Ausstellung der „Brücke“-Maler im Frühjahr 1912 im Berliner Kunstsalon des Galeristen Fritz Gurlitt (Abb.). Die Kamera leitet den Blick durch ein monumentales Holzportal, rechts flankiert von einer Holzfigur Kirchners, und steuert auf die prominent platzierte, großformatige Varietéscene auf der Rückwand des Saals zu. Eine spätere Fotografie



E. L. Kirchner, Tanzpaar, um 1911, Öl auf Leinwand, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Detail aus unserem hier angebotenen Gemälde.



E. L. Kirchner, Panama-Tänzerinnen, 1910-1911, Öl auf Leinwand, North Carolina Museum of Art, Raleigh.



E. L. Kirchner, Drahtseiltanz, 1908-10, Öl auf Leinwand, Neue Galerie, New York.



E. L. Kirchner, Sechs Tänzerinnen, 1911, Öl auf Leinwand, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia.

zeigt eine ausgelassene Szene im Haus „In den Lärchen“ in Davos (Abb.). Ein tanzendes Bauernpaar, links der Maler, wie teilnahmslos, hinter ihm zu sehen das Gemälde „Tanz im Varieté“, ungerahmt, nachlässig an die Wand gepinnt, halb verdeckt von einem abgestellten Liegestuhl. Das Foto mit Selbstporträt stammt von 1919. Auf Wunsch des Kunstkritikers Karl Scheffler hat Kirchner 1920 eine fotografische Reproduktion angefertigt; sie wird zusammen mit Schefflers Aufsatz über Kirchners nervöse, hochintuitive Arbeitsweise in der Zeitschrift „Kunst und Künstler“ veröffentlicht. Zum letzten Mal ausgestellt wird „Tanz im Varieté“ Ende 1923 bei Paul Cassirer in Berlin. Danach verlieren sich seine Spuren. Das Bild verschwindet aus der Öffentlichkeit. Seit 100 Jahren gilt es als verschollen. Sein Wiederauftauchen ist eine echte Sensation.

Die Moderne kommt auf der Bühne und auf der Straße zur Welt.

Was sehen wir? Kirchner schildert uns, was in den Metropolen Europas ab 1900 den Nerv der Zeit trifft und auf den Tanzflächen einen regelrechten Hype auslöst. Vorn, im Scheinwerferkegel, sehen wir eine Cakewalk-Szene zwischen einem Schwarzen Tänzer und einer weißen Tänzerin, eingefasst von einer Gruppe weiterer Tänzerinnen und Tänzer. Die Umrisslinien der Körper füllt Kirchner mit farbigen Flächen. Eine konzentrierte Farbskala aus Rot- und Rosetönen dominiert. Der Kontrast zwischen dunkler und heller Haut ist deutlich markiert. Im Hintergrund ist eine Varieté-Kulisse zu erkennen. Pastellgrüne Ornamente einer Balustrade und eine Palmenreihe deuten einen Wintergarten an. Tanz im Varieté ist eine Hommage an das goldene Zeitalter der Unterhal-

tungskünstler, die vor dem Ersten Weltkrieg mit ihren Showtänzen das Publikum in Ekstase versetzen. Das Gemälde zählt zu den letzten Werken, die in Dresden zum Motivkreis Zirkus und Varieté entstehen, bevor Ernst Ludwig Kirchner sich in Berlin dem Theater der Straße zuwendet. Das Werk ist von raumgreifendem Charisma. Es gehört zu einer Handvoll großer Formate, mit denen Kirchner innerhalb des „Brücke“-Kreises als Ausnahmekünstler herausragt.

Die Moderne kommt auf der Bühne und auf der Straße zur Welt. Die Kombination von Würde und Eleganz, das Raffinement der Mode und die Exzentrik neuer Tanzformen verleihen den Menschen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Aura des Erfolgs und der Unnahbarkeit. Das Flair des Kosmopolitischen und die mondäne Kälte hat kaum jemand so differenziert wahrgenommen wie Ernst Ludwig Kirchner. Er konnte mit unbeweglichen Akademieakten oder starren Ballettposen nichts anfangen und suchte nach Inspiration im Zusammenleben mit Menschen. Auf den Straßen und Plätzen der Metropolen, in den Varietés und Music Halls werden neue Körperbilder, Rollen und Bewegungskulturen eingeübt. Zeichnend und malend setzt Kirchner die gesellschaftlichen und kulturellen Umwälzungen in Szene. Seine Bilder sind Gegenwartsbeschreibungen. Sie sensibilisieren geradezu modellhaft für die soziale Schiefelage seiner Figuren. Kirchner lässt sie darstellen, wie aussichtslos die Glücksversprechungen einer Gesellschaft sind, in der an den Körpern schon die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns ablesbar ist.

Man muss sich die Theater zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie eine pulsierende Unterhaltungsmaschinerie vorstellen, eine Art Totaltheater für eine Massengesellschaft auf der Suche nach unheiligen Wundern. Das Publikum des Deutschen Kaiserreichs lechzt nach Sensationen, nach Showgrößen von internationalem Ruf. In Dresden gehören in diesen Jahren das Central-Theater, das Flora-Variété mit seiner Sommerbühne im Garten des Hotel Hammer (Abb.) und der Circus Albert Schumann zu den ersten Adressen für Akrobatik mit viel Körpereinsatz, Zauberkünsten und Glamour. Sarah Bernhardt, Harry Houdini und Eleonora Duse kommen nach Dresden. Ensembles aus Indien, China und den USA treten in den Tanzgaststätten auf. Die Welt ist hier zu Gast. Die berühmte Zeile aus André Hellers Album „Nr.1“ kommt einem hier in den Sinn: „Überall tragen die Menschen einen Zirkus unter dem Herzen, mit richtigen Seiltänzern ...“. Bei Kirchner und seinem Malerfreund Erich Heckel muss der Platz unter dem Herzen mächtig groß wie eine Manege gewesen sein. Sie zeichnen, malen und drucken zwischen 1908 und 1914 hunderte von Blättern mit Motiven aus Zirkus, Tingeltangel und Variété.

Der Cakewalk

Zu den populärsten Tanzformen gehört in diesen Jahren der Cakewalk, dessen Wurzeln sich bis in die Sklavenzeit zurückverfolgen lassen. Ursprünglich waren es Afroamerikaner, die in Tanzwettbewerben die Tänze der weißen Herrschaft lächerlich machten. Das Siegerpaar bekam einen Kuchen als Preis, daher der Name: Cakewalk – Kuchenpromenade. Von den Plantagenfesten migriert der Tanz auf die Bühnen der Nordstaaten, wo ihn Weiße in der Maske des Blackface übernehmen. Um die Jahrhundertwende finden dann immer mehr afroamerikanische Künstlerinnen und Künstler Zugang zu den Theaterbühnen. Sie touren durch Europa und fordern in eleganter Abendgarderobe und mit freizügigen Ragtime-Rhythmen die Gesellschaftstänze des bürgerlich- aristokratischen Parketts heraus. Die illustrierte „Elegante Welt“ widmet diesem Zeitgeist eine eigene „Ball-Nummer“ und beobachtet, dass sich die Tanzformen der guten Gesellschaft von denen der Demimonde tatsächlich kaum mehr unterscheiden lassen (K. O. Ebner, Von der

Quadrille zum „Turkey trot“, in: Elegante Welt, 1912, Heft 8, S. 16). Schritt-für-Schritt-Anleitungen und Tanzschulen demokratisieren den Modetanz. Jeder kann ihn erlernen. Er wird wie eine Promenade in offener Paarhaltung getanzt, individuell und nicht nach Schema. Ein Tanz für alle, diesseits und jenseits der Colorlines.

Auch in Deutschland beginnt die Durchmischung der Kulturen auf den Tanzflächen. Der Südstaatentanz wird hier zu einem beliebten Importgut aus den USA. Im Oktober 1901 treffen das Tanzpaar Dora Dean und Charles Johnson aus New York in Berlin ein und treten auf der Bühne des Wintergarten-Theaters in der Friedrichstraße auf. Die Louisiana Amazon Guards geben im Dezember im Circus Schumann ihre erste Show in Deutschland (vgl. Rainer E. Lotz, The „Louisiana Troupes“ in Europe, in: The Black Perspective in Music, Autumn, 1983, Vol. 11, No. 2, S. 135). Die Barfußtänzerin Mildred Howard de Grey tanzt 1903 in einer Zugabe die erste Cakewalk-Szene in Dresden (vgl. Dresdner Neueste Nachrichten, 18.7.1903). In Berlin werden die frivolen Auftritte der Danseuses und der weltmännische Chic Schwarzer Figuren in Frack und Zylinder ein Stereotyp mit mehreren second level messages: ihre „echte“ Schwarze Hautfarbe steht für ein Authentizitätsversprechen, für eine ekstatische, spontane Lebensführung und eine Mischung aus Unterordnung und Selbstbehauptung. Der polemische Gestus des Tanzes bleibt als Subtext erhalten, etwa indem die Cakewalk-Tänzer die aufrechte Haltung des klassischen Tanzes in die Schiefelage bringen, dazu frivoles Beckenkreisen, schlackernde Knie und blitzschnelle, taktklopfende Fußbewegungen. „Der Cakewalk“, schreibt die Historikerin Astrid Kusser, „markiert den Einbruch schwarzer Kultur in Europa“ (Astrid Kusser, Arbeitsfreude und Tanzwut im (Post)-Fordismus, in: Body Politics 1 (2023), Heft 1, S.47).

Die Entstehung Schwarzer Modetänze kreuzte sich mit einem andern Zeitphänomen, der Verbreitung unterhaltsamer Bildpostkarten und satirischer Werbefrafiken. Afroamerikanische Motive zirkulieren zwischen Europa und den USA, sie sind Teil alltäglicher Kommunikation, nicht selten mit rassistischen oder sexistischen Zwischentönen. Zu

Besie und David J. Banks bilden zusammen das Gesang- und Tanzpaar „Rastus & Banks“, Berlin um 1908, Stadtmuseum Berlin.



Franz Laskoff, Le Vrai Cake Walk au Nouveau Cirque, 1901/02, Farblithografie.



Veranstaltungssaal im Hammers Hotel, Flora Variété Dresden-Striesen, Postkarte 1914.



„Grüß aus Hammers Hotel – Flora Variété Dresden-Striesen“, Postkarte, 1910.



E. L. Kirchner, Cake-Walk, 1911, Farblithografie, Staatsgalerie Stuttgart.



Erich Heckel, Tänzerinnen, 1911, Farblithografie, Museum of Modern Art, New York.

den beliebtesten Motiven zählen Tanzszenen. Der tanzende Schwarze Dandy – wie Kirchner ihn hier prominent in Szene setzt – gehört zu den Prime Movers des Modern Dance. Mit seinen selbstbewussten Ansprüchen auf Glück und Sichtbarkeit werden die Ausdrucksformen der Schwarzen Diaspora neu verhandelbar. Durch die Tore, die diese Grenzgänger aufgestoßen haben, bricht der Tanz ins 20. Jahrhundert auf.

Kirchners Expressionismus: ein Patchwork der Kulturen

Wie der neue deutsche Tanz ist auch der Expressionismus der „Brücke“-Maler ein Patchwork der Kulturen im Schatten eines spätautokratischen Regimes. Kirchner, ein äußerst akribischer Chronist seines Schaffens, hat seine Prozesse der Aneignung selbst dokumentiert. Sein Foto-Archiv, die Tagebücher, Briefe und Skizzenbücher sind eine geradezu vorbildliche Spurensicherung, die es ermöglicht, die Provenienz jeder Geste, jedes Motivs, jeder Form ziemlich genau zu rekonstruieren. Eine Serie von Vorstufen, verwandter Motive und Zeichnungen ergeben Querverbindungen zu anderen Gemälden und Künstlern. Besonders seine enge Freundschaft zu Erich Heckel gibt eine Reihe von Hinweisen auf den Entstehungskontext, das Sujet und den Schauplatz des Variété-Gemäldes. Natur, Körper und Bewegung – das sind in diesen Jahren die bestimmenden Themen der Malerfreunde. Als im Vorfeld der großen Hygiene-Ausstellung 1911 in Dresden ein Plakatwettbewerb ausgerufen wird, bewerben sich die beiden mit dem gemeinsamen Entwurf eines Bogenschützen-Motivs. Ausgezeichnet wird zwar ein anderer Entwurf, aber Kirchners und Heckels Plakatvorschlag erhält eine lobende Erwähnung (vgl. Bernd Hünlich, Heckels und Kirchners verschollene Plakatentwürfe für die Internationale Hygiene-Ausstellung in Dresden 1911, in: Dresdener Kunstblätter, 1984, Heft 28, S. 145–151). Kirchners Lithografie „Cake Walk“ (Abb.) und das Aquarell „Tanzszene (Stepptanz)“ (Abb.) – beide Blätter lassen sich ganz offensichtlich als Vorstufen zu „Tanz im Variété“ einordnen – sind formal und motivisch der Lithografie „Tänzerinnen“ (Abb.) von Heckel so ähnlich, dass man sicher vermuten darf, dass die beiden Maler im Sommer 1911 in Dresden denselben Tanzabend besucht haben.

Häufig zeigt sich, dass Kirchners Bilder eigentlich farbige Umformungen seiner stenogrammatischen Zeichnungen sind. Das gilt ganz besonders für seine Tanzmotive. Gut möglich, dass er für die Ausarbeitung seines Skizzenmaterials zu einem Gemälde seine eigenen Seherfahrungen mit Bildern aus zweiter Hand, aus Zeitschriften oder von Werbe- und Witzpostkarten, verstärkt hat. Ob das im Falle des Variététanzen noch in Dresden passiert ist oder aber bereits in Berlin, wohin er im Oktober 1911 sein Atelier verlegt, das lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Interessant ist hier das ästhetische Verfahren.

Die Moderne wäre nicht vorstellbar ohne das Spiel von Aneignung, Zitat und Collage. Auch die Intensität der expressionistischen Malerei ist eng verbunden mit der Fähigkeit, Gleiches und Ungleiches zusammenzuführen. Das Durchmischte und Hybride gehört geradezu zum Gestaltungskern der Künstlergruppe am Vorabend des Ersten Weltkriegs. Das Gemälde „Tanz im Variété“ führt uns an ein Moment der Moderne, ab dem sich Dinge zu verändern beginnen: Gesten, Geschlechterverhältnisse, Herrschaftsformen, das Verhältnis zu unserem Körper und zu anderen Kulturen.

Ein Werk wie das von Ernst Ludwig Kirchner sensibilisiert geradezu modellhaft für den loopartigen Austausch von bis dahin ungekannten, abstrakten Formen zwischen Europa, Afrika und den USA, die sich – zunehmend untrennbar – zu verweben und zu verflechten beginnen. Kirchners Blick für kinetisch überbegabte Temperamente führt uns über die Geschichte des Tanzes vor Augen, wie neue Expressionismen in der Kunst aus Begegnungen und Beziehungen zwischen den Kulturen entstehen.

Oft sehen wir Menschen oder Dinge, die lange unserem Blick entzogen waren, neu, klarer, vielschichtiger. So stellt auch dieses Gemälde „Tanz im Variété“ nochmal die ganz großen Fragen: nach Sehnsucht, Schönheit, Respekt und nach dem Zusammenleben in Gemeinschaften. Es spricht davon auf ganz gegenwärtige Weise, temperamentvoll und zärtlich zugleich.

Marietta Piekenbrock



E. L. Kirchner (Fotograf), Drei Konfirmandinnen im Haus „In den Lärchen“, 1920. Rechts im Hintergrund unser Gemälde „Tanz im Varieté“.

Zur Provenienz

Als Donald E. Gordon 1968 das erste Werkverzeichnis von Ernst Ludwig Kirchners Gemälden veröffentlicht, kennt er von „Tanz im Varieté“ nicht mehr als jenes oben erwähnte Schwarz-Weiß-Foto von 1920. Die beeindruckenden Maße sind ihm nicht bekannt, und auch von den Fotos, die das Werk – ein seltener Glücksfall – „in situ“ in Kirchners Atelier zeigen, weiß der Forscher nichts. Und der Standort? Unbekannt. „Location unknown“. Erst 2024 gelangt das Werk wieder an die Öffentlichkeit. Wo aber war es im vergangenen Jahrhundert? Das handschriftliche Sammlungsinventar des vormaligen Eigentümers bringt den entscheidenden Hinweis für die Recherchen: „erworben durch Dr. Lili [sic] Fischel aus der Sammlung Gläser [sic], Eselsfürth Kaiserslautern im Jahr 1944“.

Avantgarde in Kaiserslautern: die Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth

Die Sammlung des Kommerzienrates Dr. Max Glaeser ist bekannt. Der erfolgreiche Emailfabrikant aus dem Kaiserslauterer Stadtteil Eselsfürth trägt bereits ab 1907 eine beeindruckende Sammlung zunächst deutscher, vorrangig Münchner Kunst des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zusammen. Lenbach und Stuck, Grützner und Thoma, Spitzweg und Liebermann finden sich hier, zunächst aber noch keine Expressionisten. Der erste Sammlungskatalog, 1922 vom Kunsthistoriker Hugo Kehrer verfasst, gibt eine ausführliche Würdigung (Hugo Kehrer, Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth, München 1922). Als vier Jahre darauf eine nächste Sammlungsbeschreibung veröffentlicht wird, finden sich bereits Werke von Corinth und Kokoschka (dessen Großstadtbild „Madrid“) in der Sammlung. Die Moderne hält Einzug (siehe: Edmund Hausen, Die Sammlung Glaeser, Eselsfürth, in: Mitteilungsblatt des Pfälzischen Gewerbemuseums 1, 1926, S. 41–46).

1928/29 dann erbaut der Architekt Hans Herkommer im Bauhaus-Stil eine Villa für Max Glaeser in Eselsfürth, einem Ortsteil von Kaiserslautern.

Das Wohnhaus für die Familie soll zugleich Ausstellungsort der großen Kunstsammlung sein. Fotos aus den Räumlichkeiten werden 1929/30 veröffentlicht und zeigen den geschmackvoll-avantgardistischen, noch heute in jedem Detail modern und zeitgemäß anmutenden Rahmen, in dem die Kunstwerke fortan präsentiert werden. Edvard Munch und Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und Georg Kolbe, Karl Hofer und Max Pechstein zählen nun bereits zu den Koryphäen dieser bedeutenden Sammlung (siehe: Edmund Hausen und Hermann Graf, Haus und Sammlung Gläser, in: Hand und Maschine 1, 1929, S. 105–124, sowie Edmund Hausen, Die Sammlung Max Glaeser, Eselsfürth, in: Der Sammler, Nr. 2, 15.1.1930, S. 25f.). Und im Oktober 1930, nur Monate vor dem Tod des schwer herzkranken Fabrikanten, teilt Glaeser dem Kunsthändler Thannhauser mit, er wolle die Sammlung abgeben und nur noch moderne Künstler weiter ankaufen (Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Köln, A 77, Nachlass Thannhauser, XIX 0063: Kundenkartei Glaeser).

Kirchner und Max Glaeser

Auch zwei Werke von Ernst Ludwig Kirchner werden um 1930/31 Teil der Sammlung Glaeser. Das eine ist lange bekannt: die „Frühlingslandschaft“, die sich heute in der Pfalzgalerie in Kaiserslautern befindet. Das zweite Gemälde Kirchners in der Sammlung Glaeser sieht die Öffentlichkeit nun zum ersten Mal seit einem Jahrhundert: „Tanz im Varieté“.

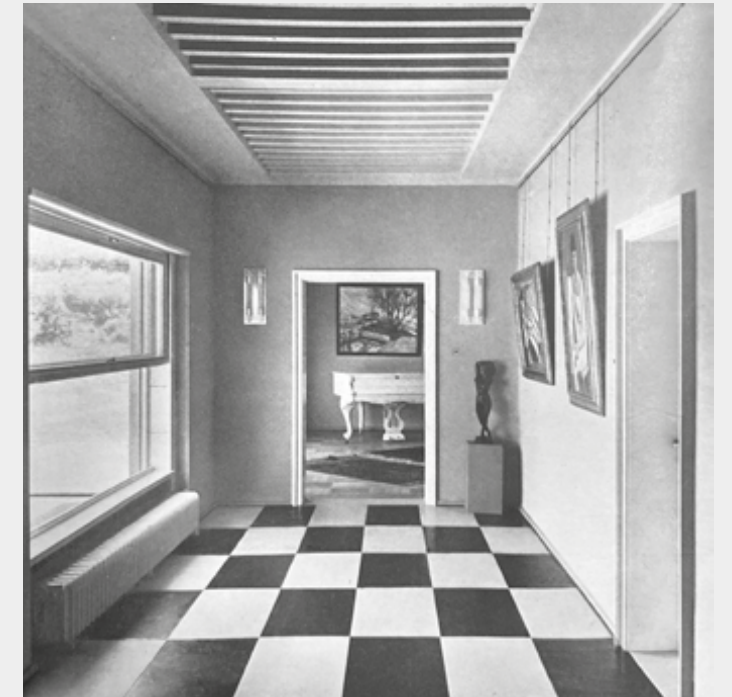
„Tanz im Varieté“ geht sicher nach 1928, sehr wahrscheinlich sogar erst nach Januar 1930 in die Sammlung Glaeser ein. Bereits 1928 stattet der Sammler dem Künstler in Davos einen Besuch ab, offenbar angeregt durch seinen Berater, den bedeutenden Kunsthistoriker Gustav Hartlaub. Glaeser kauft nichts, und Kirchner äußert sich betont übelläufig über die Visite. Glaesers erster Ankauf eines Kirchner-Gemäldes wird

die rund 70 x 90 Zentimeter große „Frühlingslandschaft“. Sie ist im Januar 1930 auch in der letzten zeitgenössisch publizierten Sammlungsbeschreibung als „Landschaft mit Blütenbäumen“ genannt – „Tanz im Varieté“ ist hier jedoch noch nicht aufgeführt.

1935, vier Jahre nach dem Tod Glaesers, forciert die Witwe Anna an verschiedenen Stellen den Verkauf der Sammlung. Die Ursache dieser Verkäufe ist unklar, liegt aber nicht in der NS-Diktatur begründet. Die evangelische Familie Glaeser zählt nicht zu den Verfolgten des Regimes.

Anlässlich der zahlreichen Verkäufe von 1935 erinnert sich nun auch Kirchner wieder an den Besuch von 1928. Gegenüber Hagemann berichtet er, dass Glaeser bei seinem Aufenthalt in Davos zwar nichts erworben habe, jedoch später im Kunsthandel ein Bild „Artisten“ gekauft habe, das er, Kirchner, aber nicht identifizieren könne: Glaeser „kaufte im Kunsthandel, nicht bei mir das Bild Artisten, von dem ich nicht weiss, was es ist“. (19.11.1935, Kirchner an Hagemann, in: Hans Delfs (Hrsg.), Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906–1940, Ostfildern 2004, Brief 642, S. 502). Gemeint ist hier wohl: „Tanz im Varieté“.

Warum aber entscheidet sich Max Glaeser gerade für dieses Bild, das in seinem Großformat, seiner Farbgebung und Motivwahl so besonders ist? Zumindest erwähnt sei hier eine Anekdote, wie sie aus der Familie des Sammlers mitgeteilt wird: Denn Max Glaeser, der beruflich viel reist, sieht in Paris einen Auftritt von Josefine Baker. Sogar auf der Bühne tanzt er mit ihr (die vormals noch von diesem Abend erhaltenen Fotografien sind jedoch verloren). Vielleicht ist es also auch die Erinnerung an einen besonderen Abend in Paris, die Max Glaesers Entscheidung für „Tanz im Varieté“ begründet.



Flur im Erdgeschoss der Villa Glaeser, aus: Haus und Sammlung Glaeser. Hrsg. vom Mitteilungsblatt der Pfälzischen Landesgewerbeanstalt. 1929/30

Im Nachlass Glaeser: 1931–1944

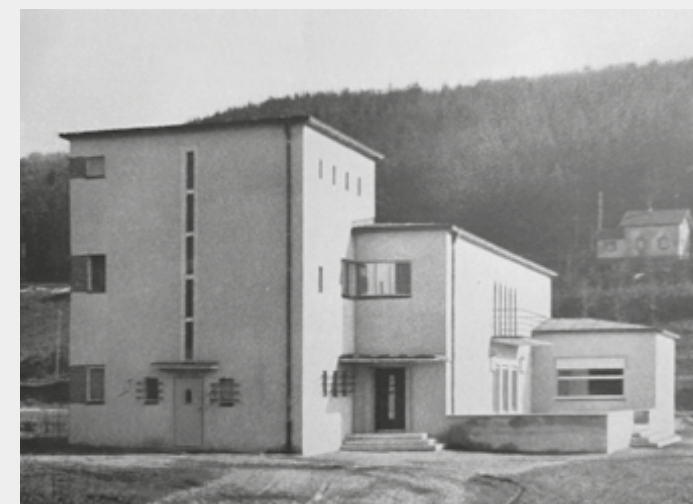
Als Max Glaeser im Mai 1931 verstirbt, befindet sich „Tanz im Varieté“ in seinem Nachlass. Am 29. September desselben Jahres bietet sein Nachlassverwalter es der öffentlichen Kunstsammlung in Basel als „Variété-scene“ zum Kauf an. Im Frühjahr und Sommer 1932 befindet sich das Bild in Kommission der Galerie Buck in Mannheim, und erneut ist hier ein Schriftwechsel mit dem Baseler Museum überliefert. Trotz nun ernsthaften Interesses des Konservators an beiden Kirchner-Gemälden aus dem Nachlass Glaeser, die mit den durchaus beachtlichen Preisen von 2.800 Reichsmark für die „Frühlingslandschaft“ und 5.500 Reichsmark für „Tanz im Varieté“ vorgestellt werden, kommt ein Ankauf nicht zustande. Ebenso wenig mit dem Kunstmuseum Düsseldorf, dem das Gemälde gleichermaßen 1932 durch die Galerie Buck angeboten wird.

„Tanz im Varieté“ bleibt im Eigentum der Witwe Anna Glaeser und ist hier schriftlich zuletzt in einem Sammlungsinventar aus dem Februar 1943 nachzuweisen. Fast genau ein Jahr nach dieser Sammlungsauflistung verstirbt Anna Glaeser im Februar 1944. Die verbliebene Kollektion – zehn Gemälde hauptsächlich moderner Künstler wie Pechstein, Schmidt-Rottluff, Feininger und Heckel sowie zwei Plastiken von Kolbe – wird unter den Enkeln verteilt. „Tanz im Varieté“ ist im Verteilungsplan enthalten, wird jedoch keinem Erben mehr zugewiesen, sondern mit einem Haken versehen – das Werk ist verkauft.

Verkauf und Rettung: 1944–2024

An dieser Stelle schließt die Überlieferung aus der Familie des damaligen Käufers an und kann die Geschichte von „Tanz im Varieté“ vervollständigen. Der neue Eigentümer ist ein Schmuckdesigner aus dem Badischen, Jahrgang 1905, der bereits in den frühen 1930er Jahren avantgardistischen Schmuck entwirft. Zu seinem der Moderne verschriebenen

Villa Glaeser, Kaiserslautern-Eselsfürth, 1929/30.



Künstler-Freundeskreis hält er auch in den Kriegsjahren so gut er kann Kontakt. Zu jenem gehört die aufgrund ihrer jüdischen Herkunft aus der Kunsthalle Karlsruhe entlassene Lilli Fischel. In München untergetaucht, hält sie sich als freie Mitarbeiterin für die Galerie Günther Franke über Wasser. Lilli Fischel vermittelt 1944 den Ankauf von „Tanz im Varieté“. Im März 1944 schreibt sie, vermutlich mit Bezug auf eben jenen Vorgang, an den Kunsthändler Ferdinand Möller: „Hätten Sie nicht vielleicht ein gutes Bild von Kirchner abzugeben, wie ich deren früher bei Ihnen sah? Ein Freund von mir, guter Kenner, wünscht sich eines“ (Berlinerische Galerie, Nachlass Ferdinand Möller, BG-GFMC, II 1,169).

Es ist kein Zufall, dass Lilli Fischel ihrem Freund ausgerechnet ein Gemälde aus dem Nachlass Glaeser vermittelt. Denn diese Sammlung kennt sie lange und gut: Max Glaeser versucht bereits 1930, gesundheitlich schon schwer angeschlagen, seine Bilder geschlossen an ein Museum zu vermitteln. Der Wunsch des Sammlers ist es, seine Kollektion auf diesem Wege für die Nachwelt zu erhalten. Auch mit Lilli Fischel, damals an der Kunsthalle Karlsruhe, steht er diesbezüglich in Kontakt. Am 20. Oktober 1930 notiert der Kunsthändler Thannhauser über ein Gespräch mit dem Sammler: „Frl. Fischel, vom Museum Karlsruhe hat ihm dafür 150 000 Mark geboten, dabei hätte sie sich doch das Recht vorbehalten, einiges zu verkaufen, da ihr nicht alles passt für ihr Museum. Er ist ziemlich ungehalten über sie, wegen dieses schlechten Gebots“ (Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels ZADIK, Köln, A 77, Nachlass Thannhauser, XIX 0063: Kundenkartei Glaeser). So liegt es durchaus nahe, dass Lilli Fischel, auf der Suche nach einem passenden Kirchner-Gemälde für ihren Freund, die Erben der Sammlung Glaeser kontaktiert. Auf diesem Weg gelangt das Gemälde in den Besitz des Schmuckdesigners. Er zeigt sich früh begeistert von den avantgardistischen Kunstströmungen, etwa vom Expressionismus und der Kunst des Bauhauses. Seine Ausbildung absolviert er 1923–1927 zeitgleich mit Alexander Calder an der Art Students League in New York, anschließend verbringt er ein Jahr in Paris zur Vertiefung seiner Studien.

Im Jahr 1944 jedoch ist der Ankauf eines solchen Kunstwerkes mit Schwierigkeiten verbunden. Wohin nun mit dem großformatigen Werk eines „Entarteten“, wie kann es mitten im Zweiten Weltkrieg vor Bomben und den nationalsozialistischen Behörden geschützt werden? In einem Bauernhof auf dem Land hält man das Gemälde für sicher. In einer Kiste, gut verpackt, wird es dort versteckt. Doch 1945 nehmen französische Truppen das Dorf ein. Die Kiste wird gefunden und gewaltsam geöffnet, der Schmuckrahmen des Werkes wird zerstört, die Leinwand durch einen Schuss und einen Bajonettstich beschädigt – zielgerichtet auf das zentrale Tanzpaar. Eine Kugel trifft den Kopf der Tänzerin, der Rumpf des Tänzers wird durchstoßen. Die Soldaten aber lassen die Kiste mit dem Gemälde geöffnet zurück. So kann ein hochbedeutendes Stück deutscher Kunstgeschichte gerettet werden. Nach dem Krieg wird das Gemälde, erneut vermittelt durch Lilli Fischel, in der Kunsthalle Karlsruhe durch Verena Baier fachmännisch restauriert. Die Kriegsbeschädigung der Leinwand ist heute insbesondere von der Rückseite erkennbar. Hier, in der Rückansicht, wird Geschichte physisch greifbar. Bis heute befindet sich „Tanz im Varieté“ in der Familie des Käufers von 1944. 1980, anlässlich seines 75. Geburtstages, schenkt der Sammler das Gemälde seinen beiden Kindern. Mit diesem Geschenk gibt er ihnen aber auch eine Aufgabe an die Hand: die Rückführung des Gemäldes in die Öffentlichkeit, für die auch der Künstler selbst es vorgesehen hatte. Dieses besondere Vermächtnis eines besonderen Sammlers ermöglicht es uns, heute dieses Kunstwerk wiederzuentdecken. Mehr als 100 Jahre sind seit der letzten Publikation des Bildes vergangen. Nun ist es zurück. „Tanz im Varieté“ kann seinen vorgesehenen Platz in der Kunstgeschichte einnehmen.

Dr. Agnes Thum



E. L. Kirchner, Cakewalk, 1911, Skizzenbuch, Privatsammlung.



E. L. Kirchner, Tanzpaar auf der Bühne und Zuschauerpaar, 1911, Bleistiftzeichnung (ehemals Skizzenbuch), Kirchner Museum Davos.

E. L. Kirchner, Steptanz, 1911, Bleistift, Kirchner Museum Davos.



”

**Skizze – Zeichnung – Ölgemälde
Stationen auf dem Weg zur Vollendung**

Diese Situation hat Ernst Ludwig Kirchner geliebt – und ein Leben lang immer wieder aufgesucht: der Mensch in Bewegung, sei es in freier Natur, am Meer, im Atelier, unter der Zirkuskuppel, im Theater, Kabarett, oder, wie hier, auf der Bühne eines Varietés, eingehüllt in das wirbelnde Staccato des Steptanzes und die eingängigen Rhythmen des Cakewalk. Von dem, was er sah und erlebte, bis zu dem, was er in „heiligen Zeichen“ (Hieroglyphen) niederschrieb, war der Weg nicht lang. So auch hier. Ein Variétébesuch – und da war er, der Augenblick, in dem alles zusammenkam, in dem sich alles entschied.

Ohne jedes Zögern zieht Kirchner sein Skizzenbuch hervor, füllt „in der Ekstase des ersten Sehens“ ein erstes Blatt mit schnell und sicher hingeworfenen Linien: die Tänzerin in einem weit schwingenden Kostüm, den Schritt abgestimmt auf ihren Tanzpartner, der, in Frack und Zylinder, das wirbelnde Geschehen vorantreibt. (Abb.)

Und dann sogleich das nächste Blatt mit abgerundeten Ecken und Rotschnitt: Kirchner hat seinen Platz gewechselt, blickt zwischen einem vor ihm sitzenden Paar hindurch auf die Bühne. Die Tänzerin zeigt nun als Blickfang eine große Blume im unteren Teil ihres Kostüms. Und der Tänzer trägt, hochelegant, einen langen, bis in die Kniekehlen reichenden „Schwalbenschwanz“. (Abb.)

Später am Abend, vermutlich nach Rückkehr in die Stille des Ateliers, brodelt es immer noch heftig im Künstler: Auf einem größeren Blatt (26 x 36 cm) verdichtet er die Szene. Das gesamte Ensemble mit drei weiteren Tänzerinnen und einem Tänzer tritt auf. (Abb.) Wunderbar, dass sich dann noch ein viertes Blatt mit Kirchners farbiger Erprobung des Sujets erhalten hat. (Abb.) Ein Motiv, geführt über vier Stufen. Ein solches Geschehen nachzuverfolgen, gleichsam abschreiten zu können – dieser Glücksfall war und ist eher selten! Hier aber ereignet er sich und ebnet den Weg zum Gemälde und seinen noch einmal ganz eigenen, vor allem farbigen Gestaltungsmöglichkeiten. Kirchner wird sie ergreifen – und nutzen!

Dieses Gemälde muss ihm viel bedeutet haben: Es hing 1919 – wie zur Begrüßung – im 1. Geschoss des „Lärchenhauses“ (Abb.), als ihn seine Lebensgefährtin Erna Schilling, von Berlin kommend, besuchte. Und vielleicht erinnert es an ihre erste Begegnung um die Jahreswende 1911/12 – in einem Variété der pulsierenden Großstadt Berlin.

Prof. Dr. Dr. Gerd Presler

“

E. L. Kirchner, Tanzszenen (Steptanz), um 1910/11, Aquarell und Bleistift, Staatsgalerie Stuttgart.



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Kabarett-Tänzerin. Um 1908/09.

Pastell.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Nummerierung „FL Dre / Be 27“. Auf chamoisfarbenem Zeichenkarton.

43 x 34,5 cm (16,9 x 13,5 in), nahezu blattgroß.

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

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/D)

\$ 189.000 – 252.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (1954).
- Galerie Rosenbach, Hannover (1986).
- Olbricht Collection, Essen/Berlin (2003 erworben).

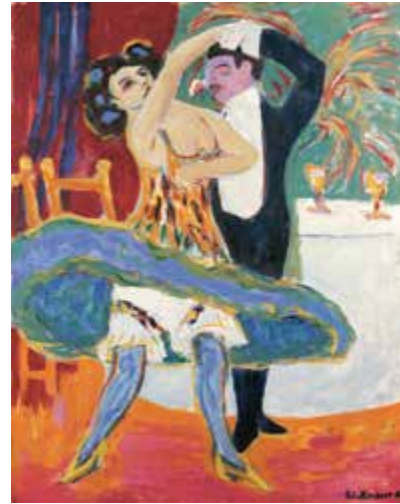
AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Kunsthalle Nürnberg, 20.6.-29.9.1991, Kat.-Nr. 9 (m. Abb.).
- Lebenslust und Totentanz. Olbricht Collection, Kunsthalle Krems, 18.7.-7.11.2010, S. 131 u. 185 (m. ganzs. Farbabb.).
- Kirchner - Richter - Burgert, me collectors room, Berlin, 11.9.-3.11.2019.

LITERATUR

- Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke, Feldafing 1956 (m. Abb., Nr. 195).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 24. Auktion, 29.5.1956, S. 58, Los 515 (m. SW-Abb., Tafel 30, fälschl. dat. „circa 1906“).
- Christie's, London, Impressionist & Modern Watercolours & Drawings, 3.12.1985, Los 448 (m. Farbabb.).
- Galerie Rosenbach, Katalog 31/33, Hannover 1986, Kat.-Nr. 46/82 (m. Abb.).
- Galerie Gunzenhauser, Katalog 10/11, München 1987/1988 (m. Abb.).
- Lucius Grisebach, E. L. Kirchner 1880-1938, Köln 1995 (m. Abb.).
- Kim Hyang-Sook, Die Frauendarstellungen im Werk von E. L. Kirchner. Verborgene Selbstbekenntnisse des Malers, Marburg 2002 (m. Abb., Nr. 9)

Um 1909, inmitten der Dresdener „Brücke“-Jahre, findet Kirchners Interesse und Faszination für den Tanz in Form von Zeichnungen, Druckgrafiken und Gemälden von Tänzerinnen und Tänzern Eingang in sein vielschichtiges Œuvre, in dem das Varieté, der Tanz und die Bewegung selbst in den darauffolgenden Jahren bis zu Kirchners Spätwerk der 1930er Jahre zu absolut bedeutenden Motivkreisen avancieren. Erste Skizzen entstehen während Kirchners zahlreichen Besuchen in Tanzcafés und Nachtlokalen, bspw. im Central Theater oder im Victoria Salon, unmittelbar während der Vorstellung, bevor sie der Künstler dann im Atelier zu kompositorisch durchdachten, nicht minder dynamisch-bewegten Darstellungen weiterentwickelt. Das hier angebotene Pastell nimmt uns mit seiner Realistik des leichten, geradezu immateriellen Spiels der Linien, Schraffuren und Farbsetzungen sofort gefangen. Kirchner sieht den Körper der Tänzerin in einem ausklingenden Höhepunkt der Bewegung: einem Verharren zwischen Aufschwung und Ausklingen der Spannung, jenem winzigen Moment, in dem die Tanzbewegung ihre Vollendung findet. Die Tänzerin verharrt nur einen kleinen, unmerklichen Augenblick und scheint auf der Bühne zu schwe-



E. L. Kirchner, Variété, um 1909/10–1926, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main.

• **Besonders farbstarkes, ausgearbeitetes Pastell aus der Dresdener „Brücke“-Zeit, in dem Kirchner die Dreh-Bewegung der Tänzerin unvergleichlich und meisterlich in Szene setzt**

• **Dem ikonischen Gemälde „Variété“ (um 1909/10–1926) im Städel Museum, Frankfurt a. Main, unmittelbar vorausgehend**

• **Sein in Dresden entfacht Interesse für Tanz und Bewegung wird schließlich Kirchners gesamtes künstlerisches Schaffen prägen, wie auch das Gemälde „Tanz im Variété“, 1911, in dieser Auktion**

• **Zwei verwandte Zeichnungen befinden sich in der Sammlung des Sprengel Museums, Hannover, und der Staatsgalerie Stuttgart**

ben, so als stünde die Zeit still. Der Tanz im Allgemeinen, aber insbesondere der erotische Tanz fasziniert Kirchner. Körperliche Vitalität öffnet sich selbstergeben und zeigt sich unverfälscht dem Betrachter. In der temporeichen Bewegung hebt sich der Rock der Tänzerin und gibt den Blick frei auf die gerüschte Unterwäsche. Die Bühne ist mit nur wenigen skizzierten Requisiten treffend beschrieben. Kirchner vereint die Tanzaufführung in einem glühenden Farbenrhythmus. Er gibt uns das Gefühl, an diesem aufregenden Abend mit elegantem Tanz und aufreibender Musik teilzuhaben. Nicht nur mit dieser körnigen, spröden Pastell- und Farbkreide-Zeichnung würdigt Kirchner die eindrucksvolle Darbietung im Variété. Weitere Zeichnungen dieser Tänzerin entstehen in ähnlich schnellem Duktus, welche die unterschiedlichen, choreografisch anspruchsvollen Posen der Tänzerin auf Papier ausarbeiten. Zuletzt findet sich das vor Ort skizzierte und in unseren Darstellungen weiter durchdachte Erlebnis in dem großartigen Gemälde „Variété (Englisches Tanzpaar)“ (um 1909/10–1926, Städel Museum, Frankfurt a. Main) wieder, auf dem die Tänzerin von ihrem Partner elegant über die Bühne geführt wird. [MVL/CH]



GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen – 1947 Berlin

Brunnentänzerin. 1922.

Bronze mit schwarz-brauner Patina. Auf original Steinsockel.

Auf der Plinthe mit dem Monogramm. Verso mit dem Gießerstempel „H. NOACK BERLIN-FRIEDENAU“. Früher Guss von insgesamt ca. 6 Exemplaren. Höhe: 66 cm (25.9 in).

Die kleine Fassung der „Brunnentänzerin“ ging der großen Ausführung als Brunnenfigur ebenfalls im Jahr 1922 voraus. Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin-Friedenau (mit dem Gießerstempel). Lebzzeitguss aus den frühen 1920er Jahren [JS]

Mit einem Gutachten von Frau Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 26. April 2024.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.40 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D)

\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

· Privatbesitz Europa (durch Erbschaft erhalten).

LITERATUR

· Vgl. Ursel Berger, Georg Kolbe. Leben und Werk. Mit dem Katalog der Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, Kat.-Nr. 47 (zur größeren Variante als Brunnenfigur).

· Vgl. Jan Giebel, Tanzend in eine neue Zeit, in: Julia Wallner (Hrsg.), Georg Kolbe, Köln 2017, S. 36-44 (m. Abb. der Brunnenfigur im Garten des Georg-Kolbe-Museums S. 39).

„Heute entstehen meine Plastiken überhaupt nicht mehr vor der Natur [...]. Ich bin dem Wesen des Plastischen näher gekommen, kann der Form an sich mehr Ausdruck geben.“

Georg Kolbe, 1924

Kolbes „Brunnentänzerin“ gilt neben der ebenfalls Anfang der 1920er Jahre geschaffenen „Javanischen Tänzerin“ als eine der seltenen und künstlerisch herausragenden Bronzen des Künstlers. Nach der vorliegenden kleineren Fassung der „Brunnentänzerin“ hat Kolbe eine lebensgroße Version als Brunnenfigur in nur zwei Abgüssen geschaffen. Einer dieser Güsse der großen Version befindet sich auf dem Tänzerinnen-Brunnen, der seit 1979 im Garten des Berliner Kolbe-Museums steht. Der zweite Guss wurde 2006 in London versteigert und hält mit über einer Million Euro bis heute den internationalen Auktionsrekord für eine Bronze des Berliner Bildhauers. Wie auch bei der 1920 geschaffenen „Javanischen Tänzerin“ ist es der faszinierend leichtfüßige, fast schwebende Bewegungsmoment, der an Kolbes „Brunnentänzerin“ so begeistert. Fast scheint die Bronze in ihrer einzigartig raumgreifenden Geste vor unseren Augen in Bewegung zu geraten, tief beseelt von einer in-

neren, tänzerischen Dynamik lebendig zu werden. Selten wird Kolbes Begeisterung für den zeitgenössischen Ausdruckstanz in solch fesselnder Perfektion sichtbar wie in seiner leichtfüßig im Drehmoment festgehaltenen, mit den Armen weit in den Raum ausgreifenden „Brunnentänzerin“. War es etwa die junge Berliner Tänzerin Vera Skoronel, die Kolbe zu dieser meisterlichen Umsetzung des tänzerischen Bewegungsmotives inspiriert hat? Kolbe hat nach in Tusche ausgeführten Tanzstudien wahrscheinlich spätestens im Frühjahr 1923 Aufführungen der Wigman-Gruppe mit Skoronel als Tänzerin in der Berliner Volksbühne oder der Philharmonie gesehen. Es ist also nicht unwahrscheinlich, dass Kolbes Begeisterung für die junge Tänzerin sogar bis ins Jahr 1922 zurückreicht. Meisterlich hat Kolbe in seiner „Brunnentänzerin“ die schwebende Leichtigkeit der von allen Konventionen der Jahrhundertwende befreiten Geste in der harten Materialität der Bronze umgesetzt. [JS]

• **Kolbes „Brunnentänzerin“ gilt neben der „Javanischen Tänzerin“ (1920) aufgrund ihres maximal ausgreifenden Bewegungsmotivs als eine der besten Bronzen des Künstlers**

• **Lebzzeitguss aus den frühen 1920er Jahren, ausgeführt bei Noack, Berlin-Friedenau**

• **Sehr selten. Bisher wurde erst ein weiterer Guss mit dem „Noack-Friedenau“-Stempel auf dem internationalen Auktionsmarkt veräußert (Quelle: artprice.com)**

• **Ein weiterer Guss dieser Bronze befindet sich in der Sammlung des Museums Ludwig, Köln**



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Fehmarnlandschaft. 1913.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. 72 x 60,5 cm (28,3 x 23,8 in).

Das Werk ist im Photoalbum des Künstlers enthalten (Fotografien außerhalb der Alben I-IV).

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

Weitere Werke aus der Sammlung Dr. Maier-Mohr werden in unserem Contemporary Art Sale am Freitag, 7. Juni 2024, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, 8. Juni 2024, angeboten – siehe Sonderkatalog „Eine private Sammlung - Dr. Theo Maier-Mohr“.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 (R/D)

\$ 315.000 – 420.000

- **Auf Fehmarn schafft Kirchner in den Sommern 1912–1914 nach eigener Aussage Werke „von absoluter Reife“**
- **Die Kraft der ungebändigten Natur führt Kirchner zu einer unmittelbaren und dynamischen Malerei**
- **Radikale Überwindung aller Konventionen und Sehgewohnheiten: zoomartig ins Format gesetzte Vogelperspektive**
- **Freie Formen in expressivem Duktus der Berliner Jahre**
- **Fehmarn-Darstellungen des Künstlers befinden sich u. a. in der Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, im Folkwang Museum in Essen, im Städel Museum in Frankfurt a. Main, in der Hamburger Kunsthalle, im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh und im Detroit Institute of Arts**

„Heute Nacht fahre ich nach Lübeck und von da nach Fehmarn, um wieder etwas Kraft zu bekommen und zu malen.“

Ernst Ludwig Kirchner an Gustav Schiefler, Anfang Juni 1913, zit. nach: Wolfgang Henze (Bearb.), Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart/Zürich 1990, Brief Nr. 34, S. 62.

PROVENIENZ

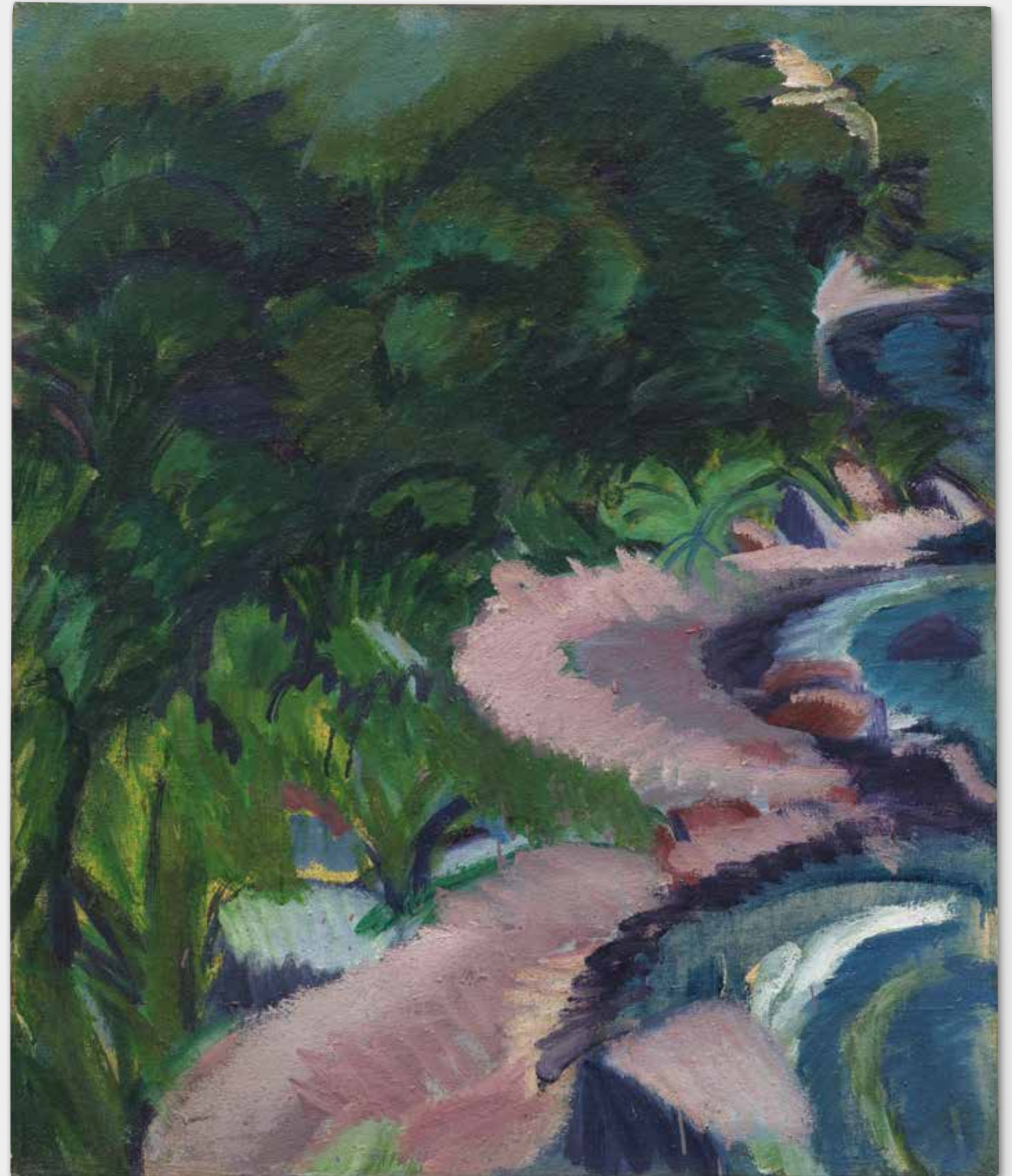
- Sammlung Dr. phil. Friedrich Isernhagen, Leverkusen/Köln (1918).
- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath (1964).
- Brook Street Gallery, London (1965).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1966).
- Privatsammlung Schweiz.
- Galerie Utermann, Dortmund.
- Galerie Thomas, München.
- Sammlung Dr. Theo Maier-Mohr (1985 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Espressionismo Tedesco, Galleria La Nuova Loggia, Bologna 1966 (m. Abb.).
- Arbeiten von E. L. Kirchner, Galerie Utermann, Dortmund, Herbst 1985, Kat.-Nr. 1 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner, München/Cambridge (MA) 1968, S. 93 u. 321, WVZ-Nr. 329 (m. SW-Abb.).
- Frankfurter Kunstkabinett, Frankfurt a. Main, Katalog Nr. 8, 1964, Kat.-Nr. 131 (m. Farbabb. auf d. Umschlag).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, Moderne Kunst III, Stuttgart-Bad Canstatt 1966, S. 86, Kat.-Nr. 75 (m. d. Titel „Fehmarnküste m. Möwe“ u. dat. „1912“, m. ganzs. Farbabb., S. 86).
- Kunsthaus Lempertz, Köln, 528. Auktion, Kunst des XX. Jahrhunderts, 24.11.1972, S. 83, Los 476 (m. SW-Abb., Tafel 6).
- Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau u. Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay ... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Ostfildern 2004, Nr. 129-132 u. 139.
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der Gesamte Briefwechsel („Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“), Zürich 2010, Nr. 496, 498, 512, 514 u. 530.





E. L. Kirchner, Küstenlandschaft Fehmarn, um 1913, Öl auf Leinwand, Detroit Institute of Arts.

E. L. Kirchners Arkadien. Rückzug aus der Großstadt

„Heute Nacht fahre ich nach Lübeck und von da nach Fehmarn, um wieder etwas Kraft zu bekommen und zu malen“, schreibt Ernst Ludwig Kirchner Anfang Juni 1913, im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit, an den Hamburger Kunstsammler Gustav Schiefeler, seinen engen Vertrauten und Verfasser des ersten Werkverzeichnisses seiner Druckgrafik (zit. nach: Wolfgang Henze (Bearb.), Briefwechsel 1910-1935/1938, Stuttgart/Zürich 1990, Brief Nr. 34, S. 62). Bereits in den frühen „Brücke“-Jahren ab 1905 entdecken E. L. Kirchner und seine Künstlerkollegen (darunter Erich Heckel und Karl Schmidt-Rottluff) die Moritzburger Teiche nahe Dresden als ihren gemeinsamen Rückzugsort während der Sommermonate. In den Berliner Schaffensjahren zwischen 1911 und 1917, in denen auch die hier angebotene Arbeit entsteht, zieht es E. L. Kirchner dann insbesondere an die Ostsee-Küste, die er als sein ‚Arkadien‘ fernab Berlins auserwählt, und die sich in den darauffolgenden Jahren als besonders wichtige Inspirationsquelle erweist. Der allzu lauten, hektischen und anonymen Großstadt Berlin entfliehend und auf seiner Suche nach größtmöglicher Ursprünglichkeit findet der Künstler hier die ersehnte Einheit von Kunst und Natur und genießt ein einfacheres, ruhigeres Leben.

1908 reist Kirchner zum ersten Mal auf die schöne Ostseeinsel Fehmarn. Die dortige Landschaft mit ihren steilen Klippen und schönem Sandstrand, das Rauschen des Meeres, die manchmal stürmischen Winde, hohen Wellen und schäumende Gischt, die Ungezwungenheit der im Meer badenden Frauen und Männer, die Weite des Horizonts, die andersartige Vegetation aus Silberpappeln, Weiden und Dünengras empfindet der Maler als zutiefst inspirierend. „Leider, leider müssen wir bald zurück. Sie glauben nicht wie schwer uns das fällt. Ich weiss nicht, ob das Meer im Sommer oder im Herbst am schönsten ist. Ich male soviel wie möglich um wenigstens etwas von den tausend Dingen die ich malen möchte mitzuschleppen“, schreibt Kirchner im Entstehungsjahr unseres Bildes 1913 in einem Brief an seinen Schüler und Malerkollegen Hans Gewecke. (24.9.1913, Brief Nr. 193, in: Skizzenbuch Nr. 35, Kirchner Museum Davos)

Küste, Strand und Meer. Das malerische Fehmarn

Im Sommer 1913 wird Kirchner wie zuvor schon 1912 von seiner Lebensgefährtin Erna Schilling nach Fehmarn begleitet. Er hatte sie erst 1912 in einem Tanzlokal in Berlin kennengelernt. Gemeinsam wohnen sie in diesen Sommermonaten im Südosten der Insel, im Haus des Leuchtturmwärters Lüthmann auf der „Staberhuk“. Der nächste Bauernhof ist etwa zwei Kilometer entfernt, bis zum nächstgelegenen Dorf sind es gar zehn Kilometer. So verbringt Kirchner die meiste Zeit an der frischen Luft, beim Baden, Schwimmen, Spaziergehen und Malen am Strand oder an der Steilküste – an dem Ort, an dem auch die hier angebotene Arbeit entsteht. Aus nahezu unnatürlich erhöhter Position, in reduzierter und doch so ausdrucksstarker Farbgebung macht der Künstler hier auf den ersten Blick die Küste, den roséfarbenen Strand, das mit leichter Gischt gekrönte blaue Meer und die kräftig-grüne, ungebändigte Vegetation zum zentralen Motiv seiner so unmittelbaren Darstellung.

Doch entgegen der traditionellen und auch der zeitgenössischen Landschaftsmalerei setzt er nicht die Weite des Meeres oder die pittoreske Aussicht über die Küstenlandschaft in Szene. Stattdessen abstrahiert Kirchner die gesehene Natur: Das Meer reduziert er durch den radikal gewählten Bildausschnitt auf kleine Halbkreisformen, deren Rundungen er für den Sandstrand in Rosé und Violett noch einmal wiederholt. Die Vegetation löst er in gerundete, freie Formen und energisch gesetzte Pinselstriche auf und überzieht damit nahezu die gesamte restliche Bildfläche. Hoch über der Szene durchbricht eine Möwe in freiem Flug die Dichte und Enge der Darstellung und evoziert ein Gefühl von Leichtigkeit.

In einem Aufsatz über sein damaliges Schaffen notiert der Künstler später rückblickend: „1912 bis 1914 verbrachte ich mit Erna die Sommermonate auf Fehmarn. Hier lernte ich die letzte Einheit von Mensch und Natur gestalten und vollendete das, was ich in Moritzburg angefangen hatte. Die Farben wurden milder und reicher, die Formen strenger und ferner von der Naturform.“ (E. L. Kirchner, in: Eberhard W. Kornfeld, Ernst Ludwig Kirchner. Nachzeichnung seines Lebens, Ausst.-Kat. Basel 1979, S. 337). Nach dem künstlerisch so herausragenden Sommer des Jahres 1913, dem Entstehungsjahr unseres Gemäldes, besucht Kirchner die Insel im darauffolgenden Jahr noch einmal, muss seinen Aufenthalt jedoch vorzeitig beenden, da Fehmarn aufgrund des beginnenden Ersten Weltkriegs zur strategisch wichtigen Zone und zum militärischen Sperrgebiet zählt. Nie wieder wird der Künstler auf die Insel zurückkehren.

Auf dem Höhepunkt der künstlerischen Entfaltung

Mit beeindruckender Schaffenskraft hält Kirchner auf Fehmarn seine unmittelbare Umgebung fest, deren Motive er nun in seine ganz eigene expressionistische Bildsprache überführt. Die Mehrzahl der Werke entsteht direkt auf der Insel, nur sehr wenige sind nachträgliche Arbeiten aus dem Berliner Atelier. Die verspielte Leichtigkeit der früheren Arbeiten an den Moritzburger Teichen aus den Dresdener „Brücke“-Jahren weicht in den Fehmarn-Bildern einer reiferen, herberen, rhythmisch-schraffierenden Pinselschrift: „Der Farbauftrag in Bildern von 1913 und 1914 erinnert an Gefieder, eine Folge von aufgefächerten, dichten Pinselstrichen, die die gesamte Fläche füllen.“ (Lucius Grisebach, Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938, Köln 1999, S. 95f.)

Die Motivik der „Brücke“-Künstler und insbesondere E. L. Kirchners fokussiert sich in diesen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg auf zwei geradezu gegensätzliche Themenbereiche: zum einen auf die Großstadt und die urbane Bevölkerung nach der Jahrhundertwende, die Kirchner u. a. in seinen heute so berühmten sog. „Straßenszenen“ porträtiert, und zum anderen auf die Landschaft und die Einheit zwischen Mensch und Natur. Das künstlerische Wirken folgt somit einer gewissen, auch jahreszeitlich bedingten Rhythmik zwischen Stadt- und Landleben, Vergnügungskultur und Natursehnsucht, Nachtlokal und Steilküste. Laut Dr. Wolfgang Henze, Leiter des E. L. Kirchner-Archivs, kommt „das von Kirchner auf



E. L. Kirchner, Bucht an der Fehmarnküste, 1912, Öl auf Leinwand, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Bucht an der Ostküste der Ostseeinsel Fehmarn. Blick von Staberhuk nach Norden, Sommer 1913, Fotografie, Kirchner Museum Davos, Fotograf: E. L. Kirchner.

Fehmarn geschaffene Werk dem des gleichzeitig in Berlin entstandenen an Umfang und Bedeutung gleich [und ist] diesem komplementär gegenübergestellt“ (Ausst.-Kat. E. L. Kirchner. Eine Ausstellung zum 60. Todestag, Kunstforum Wien, 1998, S. 41).

Tatsächlich schlägt Kirchner mit „Fehmarnlandschaft“ jedoch Wege ein, die sich in seinem Schaffen dieser Jahre selten in dieser Intensität wiederfinden: Farbe und Form lösen sich ein Stück weit vom gegenständlichen Motiv und werden wilde, flächige Malerei. Den traditionellen, von der Landschaft in der Romantik geprägten Sehgewohnheiten begegnet Kirchner hier mit reduzierter Farbpalette, Vereinfachung der Form, mutigem, expressivem Pinselstrich sowie zutiefst unkonventionellem Bildausschnitt, und damit mit einer zutiefst modernen Bildsprache. [CH]

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Ins Meer Schreitender (Hans Gewecke). 1913.

Farblithografie.

Im Unterrand von fremder Hand mit der Werkverzeichnisangabe „Sch I 241“ bezeichnet sowie verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „L 241“. Eines von bisher 6 bekannten Exemplaren. Auf glattem Velin.

59,5 x 51 cm (23.4 x 20 in).

Papier: 65 x 53 cm (25.5 x 20.8 in.).

Farbiger Handdruck des Künstlers vom selben Stein in vier Arbeitsgängen in Schwarz, Rotviolett, Blau und Gelb abgezogen. Als Modell für die vorliegende Darstellung diente Kirchner Hans Gewecke, einer von Kirchners Schülern am MUIIM-Institut, der mit Werner Gothein, einem weiteren Schüler, gemeinsam mit Kirchner und Erna 1913 von Berlin nach Fehmarn gereist ist.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die wissenschaftliche Beratung.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D)

\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett (um 1958)
- Klipstein und Kornfeld, Auktion 110, Moderne Kunst, Bern 1963.
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione/Italia (1964).
- Privatsammlung Deutschland (1964 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1956, Kat.-Nr. 80.
- Brücke. Eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus, Museum Folkwang, Essen 12.10.-14.12.1958, Kat.-Nr.134 (o. Abb.).
- Meisterwerke des deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bremen 20.3.-1.5.1960, Kunstverein Hannover 15.5.-26.6.1960, Wallraff-Richartz-Museum, Köln, 18.9.-20.11.1960, Kat.-Nr. 95 (o. Abb.).

LITERATUR

- Günther Gercken, Ernst Ludwig Kirchner. Kritisches Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bd. 3. (1912-1916), Bern 2015, WVZ-Nr. 625 (m. Abb.).
- Gustav Schiefeler, Die Graphik Ernst Ludwig Kirchners, Bd. 1 (bis 1916), Berlin-Charlottenburg 1926, WVZ-Nr. L 241.
- Annemarie u. Wolf-Dieter Dube, E. L. Kirchner. Das graphische Werk, München 1967, WVZ-Nr. L 231
.....
- Klipstein und Kornfeld, Auktion 110, Moderne Kunst, Bern 10.5.1963, Los 491 (m. SW-Abb. eines anderen, im Unterrand bezeichneten Exemplares auf Tafel 131).
- Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione/Italien, 1964, S. 118 (m. Farbabbb. auf dem Umschlagtitel).
- Großstadtrausch Naturidyll. Kirchner - Die Berliner Jahre, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, München 2017, S. 164 (m. Abb. anderes Exemplar).

.....

- **Druckgrafische Rarität aus Kirchners Berlin-Zeit, der Hochphase des Expressionismus**

- **1913 ist Kirchner auf dem Höhepunkt seines Schaffens: Im selben Jahr entstehen in ebenso energischem Strich seine berühmten Gemälde „Potsdamer Platz“ und „Berliner Straßenszene“**

- **Die Sommermonate verbringt er mit Freunden auf Fehmarn, dem für ihn inspirierenden und kreativen Ort der Ruhe**

- **Eine der äußerst seltenen farbigen Druckgrafiken Kirchners im großen Format**

- **Sehr selten. Bisher wurde erst ein weiterer der sechs bekannten Handabzüge auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

- **Zwei Handabzüge befinden sich heute in Museumsbesitz: Städel Museum, Frankfurt a. Main, und Brücke-Museum Berlin**

- **Seit 70 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**

.....





Badende in der Ostsee auf Fehmarn, Sommer 1913, Fotograf: E. L. Kirchner.

Kirchners seltene farbige Lithografie „Ins Meer Schreitender“ ist in Kirchners Berliner Jahren in der Hochphase des deutschen Expressionismus entstanden und zählt neben den in der Schweiz entstandenen „Wettertannen“ (1918) und der mystischen „Wintermondnacht“ (1919) zu Kirchners bedeutendsten druckgrafischen Arbeiten. In den Berliner Jahren ist es aber noch nicht der menschenleere Landschaftseindruck, den Kirchner in wenigen Handabzügen zu Papier bringt, sondern er ist fasziniert von der menschlichen Figur im Raum, eine Motivik, der sich Kirchner 1913 sowohl in der lebendigen Metropole Berlin in seinen berühmten Gemälden mit Berliner Straßenszenen widmet als auch in den Arbeiten, die während seines gemeinsamen Sommeraufenthaltes mit Erna und seinen Schülern Hans Gewecke und Werner Gothein auf der Ostseeeinsel Fehmarn entstehen. In Farbgebung und Komposition zeugt „Ins Meer Schreitender“ von Kirchners künstlerischer Reife, zugleich aber auch von seiner außerordentlichen zeichnerischen und druckgrafischen Meisterschaft. Basierend auf zeichnerischen Fehmarn-Studien hat Kirchner den vorliegenden, großformatigen Handabzug in seinem Berliner Atelier in vier aufeinander

folgenden Arbeitsgängen umgesetzt, da jede Farbe einen einzelnen Arbeitsgang benötigt. In einer mystischen Stimmung vor golden glühender Sonne setzt Kirchner den männlichen Akt in starkem Gegenlicht geradezu scherenschnittartig in einem sehr dunklen Violett in die Landschaft. In einer extremen Streckung hat Kirchner den ins Meer schreitenden Akt zwischen Erde und Gestirn gespannt und seinen Körper mit dem stark abstrahierten, halbrunden Küstenverlauf umfassen. Wie beim gemeinsamen Zeichnen der „Brücke“-Künstler an den Moritzburger Seen in der Frühphase der expressionistischen Künstlergemeinschaft findet sich auch in Kirchners im Jahr der Auflösung der „Brücke“ entstandenen „Ins Meer Schreitenden“ diese für die Kunst des Expressionismus so zentrale Begeisterung für jene tief empfundene Einheit von Mensch und Natur. „Ins Meer Schreitender“ verbindet diese motivische Begeisterung für das Ungezwungene und Unmittelbare der Dresdener Jahre mit Kirchners nervös-energischem Strich der Berliner Zeit und einer emotional aufgeladenen, mystisch-entgrenzten Landschaftserfahrung, wie sie erst für Kirchners Schweizer Jahre charakteristisch werden sollte. [JS]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Im Wald. 1910.

Öl auf Leinwand.
Rechts oben signiert und datiert. 58 x 70 cm (22.8 x 27.5 in). [SM]

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

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.46 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

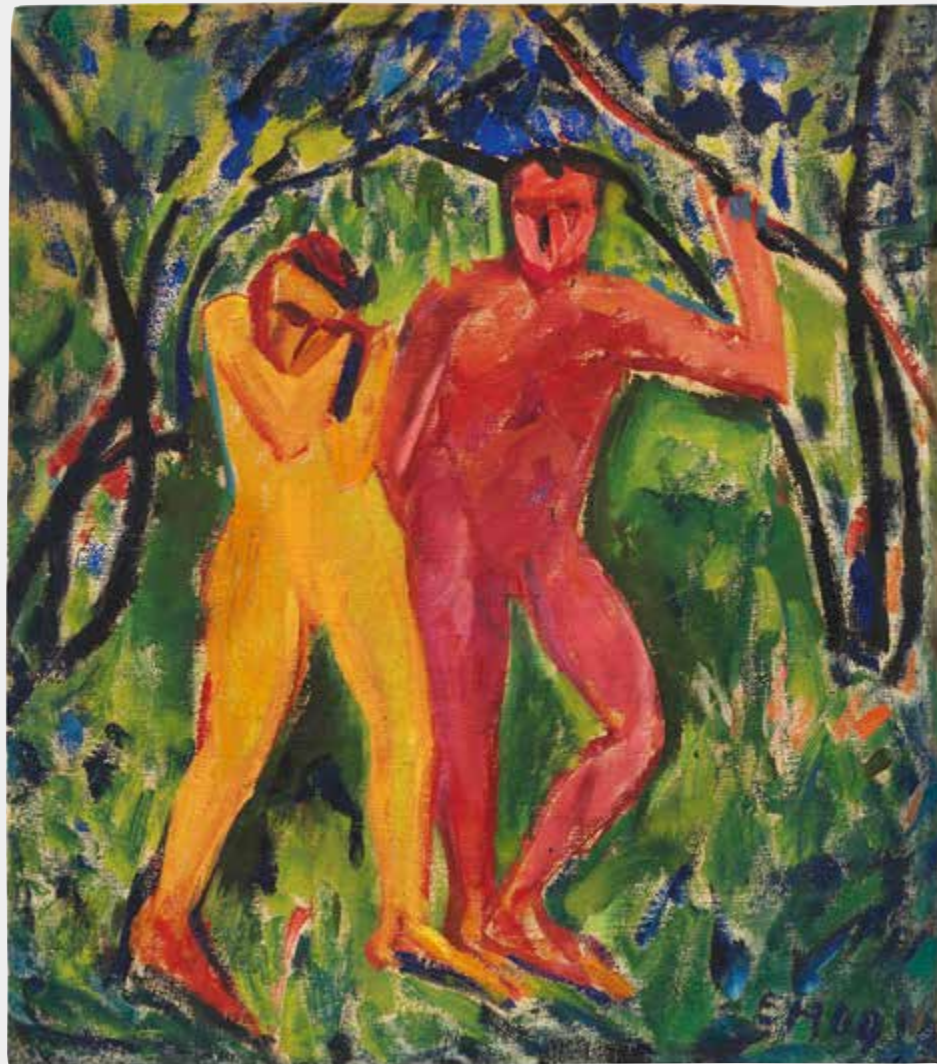
- Dresden 1910, Nr. 26 (dort unter dem Titel „Landschaft“).
- E. L. Kirchner und Rot-Blau, Kunsthalle Basel, 2.9.-15.10.1967, Kat.-Nr. 16.
- E. L. Kirchner. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgraphik, Kunstverein in Hamburg, 6.12.1969-25.1.1970; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. Main, 6.2.-29.3.1970, Kat.-Nr. 19 (m. Abb., Nr. 34).
- Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909-1911, Brücke-Museum Berlin, 1.10.-15.12.1970, Kat.-Nr. 33 (m. Abb., S. 17).
- Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998; Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.1998-10.1.1999, Kat.-Nr. E 5 (m. Abb.).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 138).
- Die Brücke in Dresden 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 266 (m. Abb., S. 221).
- Die „Brücke“ und die Moderne 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 133 (m. Abb., S. 158).
- Im Rhythmus der Natur: Landschaftsmalerei der Brücke, Städtische Galerie, Ravensburg, 28.10.2006-28.1.2007, S. 83 (m. Abb. S. 82).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 144 (m. Abb., S. 229).
- Der Blick auf Fränzi und Marcella. Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, Sprengel-Museum, Hannover, 29.8.2010-9.1.2011; Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.2.-15.2011, Kat.-Nr. 81 (m. Abb., S. 111).
- „Keiner hat diese Farben wie ich“, Kirchner malt, Kirchner-Museum, Davos, 4.12.2011-15.4.2012, S. 29 (m. Abb.).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 184-187 (m. Abb.).

- **Meisterwerk der „Brücke“-Malerei aus der Dresdener Zeit**
- **Höhepunkt des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens der Künstlergruppe, entstanden während der Aufenthalte an den Moritzburger Teichen**
- **Die ungezwungene Aktdarstellung in unberührter Natur ist in ihrer Unmittelbarkeit eines der Leitthemen der „Brücke“-Kunst**
- **Bereits kurz nach Entstehung ist das Gemälde im September 1910 Teil der legendären Ausstellung der Galerie Arnold in Dresden (laut Donald E. Gordon)**
- **In dieser Auktion kommt auch das Gemälde „Zwei Menschen im Freien“ von Erich Heckel (Los 25), das gleichzeitig mit Ernst Ludwig Kirchners „Im Wald“ entsteht, zum Aufruf**

LITERATUR

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





Erich Heckel, Zwei Menschen im Freien, 1910, Öl auf Leinwand. © Nachlass Erich Heckel / VG Bild-Kunst, Bonn 2024. Dieses Gemälde wird ebenfalls in unserem kommenden Evening Sale am 7. Juni 2024 angeboten, Los 25.

Die rasant fortschreitende Urbanisierung in Deutschland und die Suche nach einer ursprünglichen Lebensweise der „Brücke“-Künstler

Die Beschleunigung und das Ausmaß der Urbanisierung in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert brachte antiurbane Reformideen hervor. Es wurde etwa eine Therapie mit Sonnenbädern und frischer Luft empfohlen, um dadurch eine „Heilung“ der modernen Gesellschaft zu erreichen. Im selben Jahr, in dem sich die Künstler der „Brücke“ als Gruppe formierten (1905), wurde auch eine Gesellschaft gegründet, die die Erholung im Wald und an der frischen Luft in der Umgebung von Dresden propagierte. Überdies entstanden in jener Zeit außerhalb der Stadt auf dem Land mehrere Badeorte für Nudisten (vgl. Jill Lloyd, German Expressionism, Primitivism and Modernity, 1991, S. 110f.).

Kirchner und die anderen „Brücke“-Künstler griffen das Credo dieser reformistischen Ideen auf und verschmolzen es mit ihrem eigenen Bestreben, die Kunst und Kultur ihrer Zeit zu erneuern. Zusammen mit den „Brücke“-Künstlern Erich Heckel und Max Pechstein sowie einer Gruppe von Freunden und Modellen verbrachte Kirchner den Sommer 1910 in Moritzburg, wo sie malten und in den Teichen im Wald nackt badeten. Die Künstler versuchten hier ihre Vorstellungen einer ‚ursprünglichen‘ Lebensweise auszuleben, die von Artefakten aus dem Dresdner Völkerkundemuseum inspiriert wurden, aber auch von den Ausstellungen über Dörfer von ‚Ureinwohnern‘ im Dresdner

Zoo – die das Interesse des deutschen Publikums am deutschen Kolonialismus befördern sollten. Kirchner hatte diese ebenfalls besucht und Skizzen angefertigt. In den Wäldern und Seen um Moritzburg stellten die Künstler häufig ihre Staffeleien nebeneinander auf, um dieselbe Szenerie festzuhalten: Daher ist das nackte Paar auf Kirchners Gemälde „Im Wald“ auch auf Heckels „Zwei Menschen im Freien“ (1909/10) zu sehen. Die nackte Frau auf der linken Seite verschränkt ihre Arme ebenfalls auf schützende Weise vor ihrer Brust und die rote und gelbe Farbgebung der Körper ist ebenfalls ähnlich. Der leger gekleidete Mann im Vordergrund von Kirchners Gemälde ist vielleicht sogar Erich Heckel, der zu seiner Staffelei läuft, um seine eigenen Pinsel und Farben zur Hand zu nehmen.

Die Verschmelzung der Figuren mit der sie umgebenden Natur

Die skizzenhaften und androgynen Aktfiguren auf Kirchners Gemälde verschmelzen teilweise mit der sie umgebenden Natur. Ihre Umrisse korrespondieren mit dem Geäst der Bäume, die Figur mit den überkreuzten Armen fügt sich farblich in die sonnenbeschienene Waldlichtung ein und die Pinselführung ist insgesamt flüchtig und spontan. Das grüne Jackett und die dunkel gehaltenen Beine der Figur im Vordergrund verschmelzen ebenfalls mit den Farben des sie umgebenden Waldes, während Spuren von komplementärem Rot auf den Händen und dem Gesicht des Mannes die Farbkomposition aufhellen und ihn chromatisch

„Die Landschaft kannten wir schon längst, und wir wussten, daß dort die Möglichkeit bestand, unbehelligt in freier Natur Akt zu malen [...]. Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche.“

Hermann Max Pechstein, Erinnerungen, 1993, S. 41.



Edouard Manet, Das Frühstück im Grünen, 1863, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.



Hermann Max Pechstein, Freilicht, 1910, Öl auf Leinwand, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg. © Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

zu den Aktfiguren in Bezug setzen. Kirchner setzte hier seine schnell-trocknenden Ölfarben (mit Benzin verdünnt und mit einer Beigabe von Wachs, welches ihre Leuchtkraft verstärkte) ein, als würde er Wasserfarben auf eine Zeichnung aufbringen. Die sichtbaren Stellen der weiß grundierten Leinwand, ähnlich wie bei den weißen Blättern in seinen Skizzenbüchern, geben der Oberfläche des Gemäldes eine luftige Anmutung und verstärken die Leuchtkraft der Farben. Die kleinen weißen, durchblitzenden Stellen der Leinwand verleihen der Szenerie ein gewisses Funkeln, so als würde das Sonnenlicht schräg durch die Bäume fallen.

Moderne Unmittelbarkeit und historische Bezüge

Trotz Kirchners flüchtiger, spontaner Malweise und -technik hat sein Sujet doch kunsthistorische Bezüge. Die Verbindung aus der bekleideten männlichen Figur mit den Akten erinnert an Edouard Manets berühmtes Gemälde „Dejeuner sur l'herbe“ (1863, Musée d'Orsay, Paris), das einen enormen Skandal auslöste, als es erstmals in Paris ausgestellt wurde, da die nackte Frau im Vordergrund eindeutig eine junge Frau jener Zeit war, die gerade ihre Kleider abgelegt hat, und nicht etwa eine der Zeit entthobene arkadische Nymphe. Auch Kirchner will jegliche arkadischen Assoziationen vermeiden und seinem Sujet eine moderne Unmittelbarkeit verleihen; dabei geht er sogar so weit, keine professionellen Modelle zu engagieren, da diese nur die

an der Akademie eingeübten, starren Posen einnehmen würden. Er zieht es hingegen vor, seine Künstlerfreunde und Freundinnen zu malen. Die Figur mit den über der Brust gekreuzten Armen (auf Heckels Gemälde ist es eher ein Mädchen) erinnert jedoch an traditionelle Darstellungen von Eva im Garten Eden, die sich plötzlich ihrer Nacktheit bewusst wird, nachdem sie von der verbotenen Frucht gekostet hat. Auf indirekte Weise verweist das Bestreben des Mädchens, seine Brüste mit den Armen zu bedecken, vielleicht aber auch auf einen Vorfall, den Pechstein in seinen Memoiren beschreibt. Demnach wurden die Künstler und ihre nackten Modelle einmal von Polizisten überrascht, die ihnen unsittliches Verhalten in der Öffentlichkeit zur Last legten. (Max Pechstein, Erinnerungen, hrsg. v. Leopold Reidemeister, 1960, S. 41f.)

Obwohl die Anschuldigung nach einer kurzen Befragung zurückgenommen wird, suchen die Künstler in der Folge eine entlegene Stelle auf einer der Inseln in den Moritzburger Teichen auf, um dort zu malen und nackt zu baden. Im Gesamtkontext von Kirchners Werk, welches zwischen Darstellungen urbaner Komplexität und befreiter Nacktheit in der Natur oszilliert, könnte „Im Wald“ jedoch als bewusste Anspielung auf die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit verstanden werden, in der modernen Welt zu einer ‚ursprünglichen‘ Unschuld zurückkehren zu wollen. Jill Lloyd (aus dem Englischen übersetzt von Jeremy Gaines)

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Zwei Menschen im Freien. 1909/10.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und datiert „Zwei Menschen im Freien 1909“, handschriftlich nummeriert „16“ und „221 / E“ sowie mit Ausstellungsetiketten.
81 x 70 cm (31.8 x 27.5 in). [KT]

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17,48 h ± 20 Min.

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

- **Aus der besten „Brücke“-Zeit, als in Moritzburg an den Seen im Freien die bedeutendsten Akte entstehen**
- **Höhepunkt des gemeinschaftlichen Arbeitens und Lebens der Künstlergruppe, entstanden während der Aufenthalte an den Moritzburger Teichen**
- **Die ungezwungene Aktdarstellung in unberührter Natur ist in ihrer Unmittelbarkeit eines der Leitthemen der „Brücke“-Kunst**
- **In dieser Auktion kommt auch das Gemälde „Im Wald“ von Ernst Ludwig Kirchner (Los 24), das gleichzeitig mit Erich Heckels „Zwei Menschen im Freien“ entsteht, zum Aufruf**

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers, Hemmenhofen am Bodensee.
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1965).
- Galleria Henze, Campione d'Italia (1983).
- Privatsammlung Italien.

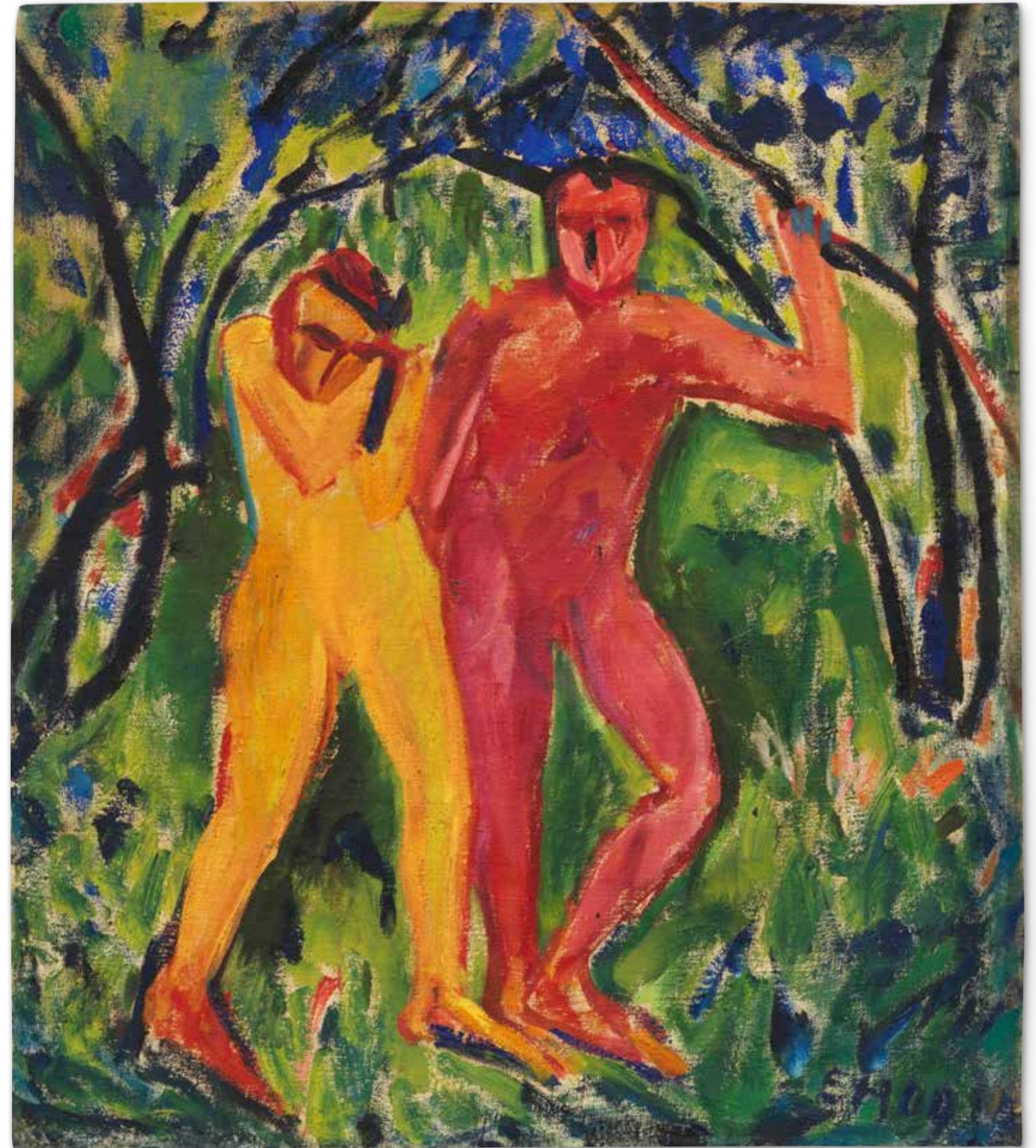
AUSSTELLUNG

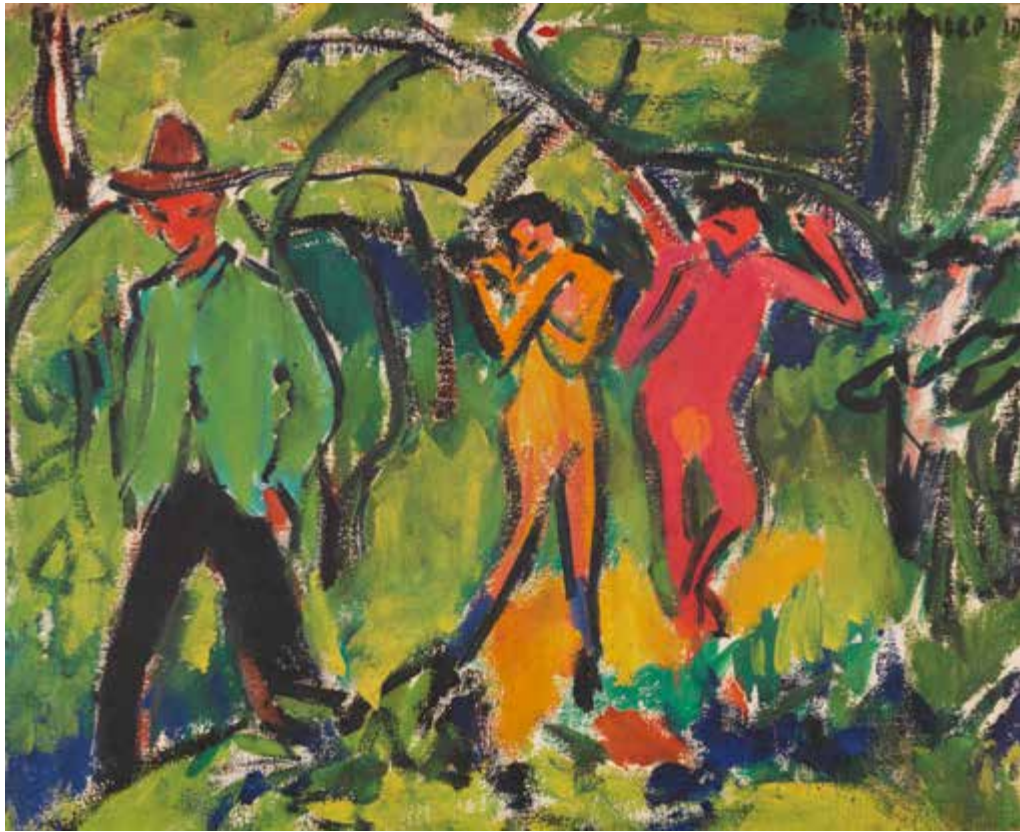
- Erich Heckel, Werke der Brückezeit 1907-1917, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 15.9.-27.10.1957, Nr. 16.
- Erich Heckel, Galerie Wolfgang Ketterer, München, Hannover, Campione d'Italia, 26.2.-17.4.1966, Nr. 63.
- Moderne Kunst VI, Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1969, Nr. 22.
- Künstler der Brücke an den Moritzburger Seen 1909-1911, Brücke-Museum Berlin, 1.10.-15.12.1970, Nr. 34.
- Erich Heckel. Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1970, Nr. 2.
- Erich Heckel zum 90. Geburtstag, Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1973, Nr. 2.
- Erich Heckel, Galleria Henze, Campione d'Italia, 1983, Nr. 2.
- Erich Heckel, Museum Folkwang, Essen, 18.9.-20.11.1983, Nr. 16.
- Futurismo & Futurismi, 13. Biennale di Venezia, Palazzo Grassi, Venedig, 4.5.-12.10.1986, Nr. 769 (m. d. Etikett).
- Figures du moderne, L'expressionisme en Allemagne 1905-1914, Musée d'art moderne de la ville de Paris, Paris, 18.11.-14.3.1992, Nr. 3 (m. d. Etikett).
- Künstler der Brücke in Moritzburg, Museum Schloss Moritzburg, Moritzburg bei Dresden, 1.7.-1.10.1995, Nr. 37.

- The Romantic Spirit in German Art 1790-1990, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, 28.7.-7.9.1994, Nr. 137 (a. d. Schmuckrahmen m. d. Etikett).
- Ernste Spiele, Der Geist der Romantik in der deutschen Kunst 1790-1990, Haus der Kunst, München, 4.2.-1.5.1995, Nr. 212.
- Paul Gauguin. Das verlorene Paradies, Museum Folkwang, Essen, 17.6.-18.10.1998; Neue Nationalgalerie, Berlin, 31.10.-10.1.1999, Nr. E2.
- Die Badenden, Mensch und Natur im deutschen Expressionismus, Kunsthalle Bielefeld, 3.9.-19.11.2000, Nr. 37.
- Die Brücke in Dresden 1905-1911, Galerie Neue Meister, Dresden, 20.10.2001-6.1.2002, Nr. 265.
- Femme fatale. Il mito universale della donna nell'arte da Modigliani a Warhol, Villa Ponti, Arona, 31.7.-7.11.2004 (a. d. Schmuckrahmen m. d. Etikett).
- El Nacimiento del Espresionismo Alemán, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1.2.-15.5.2005; El naixement de l'expressionisme, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2.6.-4.9.2006, Nr. 157.
- 100 Jahre Expressionismus, Neue Nationalgalerie, Berlin, 8.6.-28.8.2005, Nr. 166.

LITERATUR

- Andreas Hüneke, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. I: 1904-1918, S. 111, WVZ-Nr. 1910-42 (m. Abb.).
- Paul Vogt, Erich Heckel, Recklingshausen 1965, S. 1909, WVZ-Nr. 1909-14 (m. Abb.).
- Leopold Reidemeister, Brücke-Archiv Heft 4: Erich Heckel zum Dank und Gedenken, Berlin 1970, S. 18.
- Anton Henze, Erich Heckel, Leben und Werk, Stuttgart/Zürich 1983, S. 42.
- Jill Lloyd, German Expressionism. Primitivism and Modernity, New Haven/London 1991, Nr. 143.





E. L. Kirchner, Im Wald, 1909/10, Öl auf Leinwand. Dieses Gemälde wird ebenfalls in unserem kommenden Evening Sale am 7. Juni 2024 angeboten, Los 24



Erich Heckel, Zwei Menschen (Zwei im Wald), 1910, Holzschnitt, Städel Museum, Frankfurt a. Main. © Nachlass Erich Heckel / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Wenn man von einem „Brücke“-Stil im engeren Sinn sprechen möchte, so sind es die Arbeiten, die in den Dresdner Ateliers von Heckel und Kirchner entstehen oder während der Ausflüge zu den Moritzburger Teichen, wo ebenso Pechstein und 1911 auch Otto Mueller teilnimmt. Die Atmosphäre künstlerischen Tuns wird hier nicht nur in den gemeinsamen Modellen, in dem gegenseitigen Beachten und Beobachten virulent. Es ist der Austausch gemeinsamer Lebensformen, die unabdingbare Neugierde für die Ästhetik des Fremden, für die Schönheit des Neuen, was die „Brücke“-Künstler zu den Reformern werden lässt, und Schreckgespenstern für den damals landauf und landab gepflegten Malstil der Akademien.

Und eine geradezu augenscheinliche Bestätigung der aufgeladenen Atmosphäre künstlerischen Tuns sind die beiden dem Zufall geschuldeten Gemälde „Zwei Menschen im Freien“ von Heckel und Kirchners szenische Wiedergabe einer verwunderlich grotesken Begegnung „Im Wald“. Eine Begegnung damals wie auch heute in einer spontanen Form der Malerei, eine überbordende Farbigkeit voller, warmer Klänge, ein verbindendes Thema in einer unverstellten Natur, ein Reflex eines von allem in gleicher Weise erfahrenen Erlebnisses.

Es ist ihre malerische Sprache, die etwas ‚Wildes‘, Ungestümes zum Ausdruck bringt, den Kern der emotionalen Aussage offenlegt und bei aller Gegenständlichkeit nach einer schnellen, skizzenhaften Abstrakti-

on des Gesehenen sucht. Es ist also nicht die Notwendigkeit des Einklangs, sondern es ist die Leidenschaft und Ekstase, die die „Brücke“-Künstler Heckel und Kirchner verbindet, ‚ihr‘ Expressionismus, der immer wieder neu und provokativ erscheint, so zeitlos und modern ist die „Brücke“-Kunst doch an sich. Aber aus der Wahlverwandtschaft zu Beginn ihres gemeinsamen Weges wächst ein besonderer Individualismus, der aus einer ungebrochenen Haltung zu großer Meisterschaft führt.

Hat Kirchner für sein Gemälde „Im Wald“ etwa die sich plötzlich ergebende Situation spontan skizziert, in der Heckel mit grüner Jacke, schwarzer Hose und breitkrempigem Hut, die Hand in der Hosentasche, sich eiligen Schrittes von den beiden nackten Modellen zielstrebig entfernt, vielleicht um etwas zusätzlich zu organisieren, um seine Malerei, diese begonnene Nahaufnahme der beiden sich im Wald Trollenden zu beenden? Man weiß es nicht und darf der Spekulation auch nicht zu breiten Raum öffnen! Oder befließigt sich Heckel hier Adam und Eva, die etwas ungenau in der Bewegung wirken, wie das erste, aus dem Paradies vertriebene Menschenpaar, wie der gleichnamige Holzschnitt mitteilen möchte? (Abb.) Jedenfalls nehmen wir teil an dem authentischen Geschehen, das beide Künstler, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, zu einem sinnlichen Erleben werden lassen, dokumentiert auf Leinwand.

Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein sowie eine Gruppe von Freunden und Modellen verbringen den Sommer 1910 in

Moritzburg und malen im Wald und an den Teichen. Sie übertragen ihre Vorstellung einer ‚ursprünglichen‘ Lebensweise in Skizzen und Gemälden, inspiriert von Stammesartefakten aus dem Dresdner Völkerkundemuseum, aber auch von zeitgenössischen Ausstellungen über Dörfer von ‚Ureinwohnern‘ im Dresdner Zoo; Kirchner etwa besucht und skizziert dergleichen Veranstaltungen. In den Wäldern und Seen um Moritzburg stellen die Künstler ihre Staffeleien bisweilen auch nebeneinander auf, um dieselbe Szenerie festzuhalten: daher ist das nackte Paar auf Kirchners Gemälde „Im Wald“ auch auf Heckels „Zwei Menschen im Freien“ zu sehen.

„Die skizzenhaften und androgynen Nackten auf Kirchners Gemälde verschmelzen teilweise mit der sie umgebenden Natur“, so Jill Lloyd, „ihre Umrisse korrespondieren mit dem Geäst der Bäume, die Figur mit den überkreuzten Armen fügt sich farblich in die sonnenbeschienene Waldlichtung ein und die Pinselführung ist insgesamt flüchtig und spontan. Das grüne Jackett und die dunkel gehaltenen Beine der Figur im Vordergrund verschmelzen ebenfalls mit den Farben des sie umgebenden Waldes, während Spuren von komplementärem Rot auf den Händen und dem Gesicht des Mannes die Farbkombination aufhellen und ihn chromatisch zu den nackten Figuren in Bezug setzen. Die sichtbaren Stellen der weiß grundierten Leinwand, sie ähneln den weißen Blättern seiner Skizzenbücher, geben der Oberfläche des Gemäldes eine luftige Anmutung und verstärken die Leuchtkraft der Farben. Die

kleinen weißen durchblitzenden Stellen der Leinwand verleihen der Szenerie ein gewisses Funkeln so, als würde das Sonnenlicht schräg durch die Bäume fallen.“ (Jill Lloyd, in: Sammlung Hermann Gerlinger, Ketterer Kunst, Dez. 2022, S. 120f.).

Die Neigung zu Flächenhaftigkeit in der Darstellung, die Tendenz, das Räumliche aus der Farbe heraus zu erschaffen, mit Konturen die Farbkontraste in ihrer rhythmisierten Abtrennung zu potenzieren. Durch ein Abstufen der Farben nach ihren Helligkeitswerten gelingt es, die Raumentiefe und einen bestimmten Grad an Körperlichkeit zu erzeugen. Der Drang zu spontanen Niederschriften des Erlebten, die eigenwillige Pinselführung, die sinnlichen, leuchtenden Farben und den temperamentvollen Rhythmus bestimmen die Malerei. „Im übergreifenden Kontext von Kirchners Werk“, so noch einmal Jill Lloyd, „welches zwischen Darstellungen urbaner Komplexität und befreiter Nacktheit in der Natur oszilliert, könnte ‚Im Wald‘ als bewusste Anspielung auf die Schwierigkeit, wenn nicht gar Unmöglichkeit verstanden werden, in der modernen Welt zu einer ‚ursprünglichen‘ Unschuld zurückkehren zu wollen.“ (ebd.).

Und es ergibt sich hier ein nicht steuerbares, glückliches Moment, die seltene Gelegenheit, beide aufeinander bezogenen Gemälde von Kirchner und Heckel gemeinsam in einer Auktion zu erwerben. [MvL]

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Rotes Zelt mit weiblichem Akt: Danae. 1911.

Öl auf Leinwand.

Am unteren Rand links der Mitte signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen mit verschiedenen Galerie- und Ausstellungsetiketten, Etikett der Rahmenhandlung Eduard Schmidt, Leipzig, Etikett Galerie Remmler, Leipzig, nummeriert „1008“, sowie Sammlungsetikett Dr. Karl Lilienfeld und Etikett Van Diemen-Lilienfeld Galleries, New York; handschriftlich nummeriert „[?]902 E“ und mit nummeriertem Etikett „6084 / 3“.

71 x 80,5 cm (27.9 x 31.6 in).

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.50 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)

\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Karl Lilienfeld (1885-1966), Leipzig/Berlin/New York (1917-1966, mit dem Etikett).
- Margarete Lilienfeld, New York (1966-1983).
- Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen (1983).
- Sammlung Charles Tabachnick, Toronto (1983-1988; Sotheby's, 28.6.1988).
- Mrs. Frederick Haviland Burgevin, New York.
- Privatsammlung Schweiz (1988-ca. 1990).
- Galerie Thomas, München (1990).
- Privatsammlung Italien (1993 erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Max Pechstein, Kunstverein Leipzig, März 1917, Nr. 7 (Rotes Zelt mit weiblichem Akt, handschriftl. Ergänzung Pechsteins: Danae).
- Exhibition of paintings by Max Pechstein, The College Art Association, Lilienfeld Galleries, New York, 12.12.-31.12.1932, Nr. 5 (Nude, handschriftl. Ergänzung Lilienfelds: Rotes Zelt, mit dem Etikett).
- Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge/Mass., 1935-1937 (als Leihgabe von Dr. Karl Lilienfeld).
- San Francisco Museum of Art, San Francisco, 24.5.1937- Mitte 1938 (als Leihgabe von Dr. Karl Lilienfeld, mit dem Etikett).
- Dallas Museum of Fine Arts, Dallas, 1947-1950 (als Leihgabe von Dr. Karl Lilienfeld).
- Figures du Moderne. L'expressionisme en Allemagne 1905-1914, Dresden, München, Berlin, Musée national d'Art moderne, Paris, 18.11.1992-14.3.1993, S. 386, Kat.-Nr. 110 (m. Abb. S. 142, mit dem Etikett).
- Gli espressionisti 1905-1920, Complesso del Vittoriano, Rom, 4.10.2002-2.2.2003 (m. Abb. S. 94, mit dem Etikett).

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1905-1918, München 2011, S. 357, WVZ-Nr. 1911/67 (m. Abb.).
-
• Sotheby's, London, Auktion 28.6.1988, Los 42.
- BK München, 1997 (SW-Abb. S. 263).
- Gerhard Leistner, Max Pechstein, Blauer Tag 1911, Regensburg 2003 (m. Abb. S. 39).

- **Entstanden während des Aufenthaltes mit Lotte in Nidden, als beide im roten Zelt in den Dünen übernachteten**

- **Eines von drei Gemälden dieses aufregenden und produktiven Sommers, die das rote Zelt des seit Anfang 1911 frisch verheirateten Paares zeigen**

- **Aus der besten „Brücke“-Zeit**

- **Das motivähnliche Werk „Akt im Zelt“, 1911, erwerben die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen 1952 vom Künstler**

- **15 Jahre lang als Leihgabe in drei der wichtigsten US-amerikanischen Museen ausgestellt (Busch-Reisinger Museum, Cambridge/Mass., San Francisco Museum of Art, Dallas Museum of Fine Arts)**

- **Bedeutende Provenienz: ursprünglich in der Sammlung des Kunsthistorikers und Galeristen Dr. Karl Lilienfeld (1885–1966)**





Tizian, Danae, nach 1554, Öl auf Leinwand, Kunsthistorisches Museum, Wien.

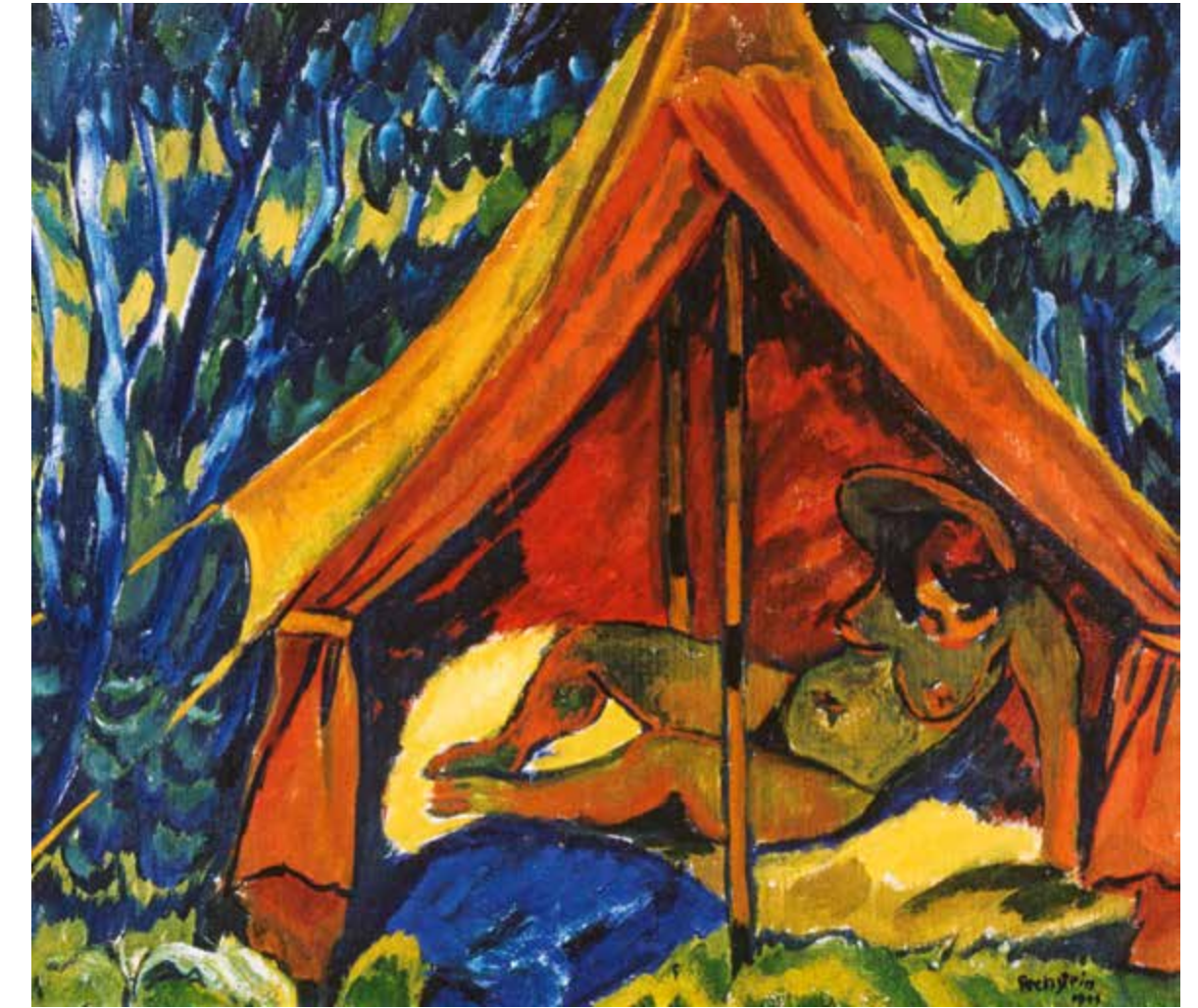
„Ich hatte viele beglückende Stunden der Arbeit, die mir einen Schauer über den Rücken herabrieseln ließen. Nach wie vor, sofern wir nicht draußen im Zelt verblieben waren, ging es auf bloßen Füßen über den Sand der Dünen durch das kühle, morgenfrische Gras des Waldes, entweder zum Haff oder zum Ostseestrand. Von Sonnenaufgang bis zum Untergang weilten wir draußen und kehrten erst in der Dunkelheit zurück.“

Max Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. von Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960, S. 50f.

„Mit Hallo wurde ich von meinen Niddener Fischern als nunmehr backenbärtiger Ehemann begrüßt“, notiert Max Pechstein anlässlich seines zweiten Aufenthaltes in dem kleinen Fischerdorf an der Kurischen Nehrung von Mitte Juni bis 17. September 1911 (zit. nach: Max Pechstein, *Erinnerungen*, hrsg. von Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960, S. 59). Er hatte sich von dem Architekten und Förderer Bruno Schneider etwas Geld vorstrecken lassen, um wieder in den vom Berliner Großstadtleben abgeschiedenen Ort in Ostpreußen zu fahren. Zwar waren mittlerweile auch dort die Urlauber zahlreicher geworden als noch während Pechsteins erstem Aufenthalt 1909, dennoch bleiben noch genügend abgeschiedene und versteckte Plätze in den weitläufigen Dünenlandschaften und lichten Kiefernwäldern zum Aktmalen. In der Hochphase der „Brücke“-Zeit wird die Aktmalerei in der freien Natur als Ausdruck der Ursprünglichkeit und der Befreiung von sozialen sowie malerischen Konventionen zum programmatischen, bindenden Element im Kunstverständnis der Gruppe, das die Künstler im Sommer an den Moritzburger Seen bei Dresden ins Bild setzen.

In Nidden hat Pechstein nun erstmals seine seit dem 19. März 1911 frisch angetraute Ehefrau an seiner Seite: Charlotte „Lotte“ Kaprolat,

die er als Modell seines Bildhauerkollegen Georg Kolbe in dessen Atelier kennenlernt. Sie steht ihm von da an für die meisten seiner Werke Modell und wird zur zentralen Quelle seiner Inspiration: „Jetzt hatte ich das große Glück, ständig einen Menschen in voller Natürlichkeit um mich zu haben, dessen Bewegungen ich aufsaugen konnte. So setzte ich mein Trachten fort, Mensch und Natur in eins zu erfassen, stärker und innerlicher als 1910 in Moritzburg.“ (ebd., S. 50). Das Paar verbringt die Tage von morgens bis abends in den Dünen und am Meer, wofür Pechstein schon Vorkehrungen getroffen hatte: „Mein Arbeitsmaterial ergänzte ich mit einem kleinen Zelt, um in den Dünen oder im Vorwald, am Haff oder an der Ostsee bei schlechtem Wetter unterschlüpfen und Arbeitsgerät darin einschließen zu können. Im Laufe des Sommers bewährte sich diese Voraussicht aufs beste. Sie hat mir manchen mühseligen Weg erspart.“ (ebd., S. 48f.). Manchmal kehren die beiden auch nicht einmal mehr in die Unterkunft im Dorf zurück, sondern übernachten in dem kleinen roten Zelt, wie Pechstein an den Künstlerkollegen Heckel berichtet: „Habe einige Male im Freien übernachtet in einem Zelt, welches ich mir mitgenommen.“ (Brief an E. Heckel, Berlin, 21.9.1011, Altonaer Museum, zit. nach: Aya Soika, *Max Pechstein*, Bd. I, München 2022, S. 36).



Hermann Max Pechstein, *Akt im Zelt*, 1911, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen. © Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

In diesem Sommer entstehen einige der schönsten und kraftvollsten Werke, immer wieder Lotte als Anlass und Motiv nehmend, in denen sich die Unbeschwertheit der Frischverliebten und Frischverheirateten malerisch Bahn bricht. Aus der intimen Zweisamkeit und der Versenkung in die Natur gewinnt Pechstein ungemene künstlerische Energie: „Ich hatte viele beglückende Stunden der Arbeit, die mir einen Schauer über den Rücken herabrieseln ließen. Nach wie vor, sofern wir nicht draußen im Zelt verblieben waren, ging es auf bloßen Füßen über den Sand der Dünen durch das kühle, morgenfrische Gras des Waldes, entweder zum Haff oder zum Ostseestrand. Von Sonnenaufgang bis zum Untergang weilten wir draußen und kehrten erst in der Dunkelheit zurück.“ (zit. nach: Max Pechstein, *Erinnerungen*, Wiesbaden 1960, S. 50f.). Lotte ist für Pechstein die Muse, in der sich seine künstlerischen Vorstellungen aufs Vollkommenste verwirklichen, erinnert sie ihn doch aufgrund ihres Äußeren und ihres Temperaments an die wilde Ursprünglichkeit, die er bei den Tahitianerinnen seines derzeitigen großen Vorbilds Paul Gauguin vermutet. Während dieses Aufenthaltes entsteht auch das emblematische Bildnis Lottes als Südeeseeschönheit (heute Neue Nationalgalerie, Berlin). Im Februar 1911 hatte er noch in Berlin Gemälde Gaugins aus Tahiti bei Fritz Gurlitt gesehen, in einer Ausstellung, die schon 1910 im

September parallel zu der „Brücke“-Ausstellung in der Dresdner Galerie Arnold gezeigt worden war.

In Farbigkeit und vor allem in der Komposition wird Pechstein nun immer gewagter – umso außergewöhnlicher mutet die fast schon klassisch zu nennende Komposition des unter dem Zelt ruhenden Aktes an. In die Hommage sowohl an die junge Ehefrau als auch an die italienischen Meister, denen er noch im Februar bei einer Reise nach Rom begegnet sein mag, mischt sich mit der mythologischen Titelerweiterung eine erotische Konnotation. Tizians Danae als eine der berühmtesten Versionen des Sujets legt die Ikonografie des roten, zeltartigen Vorhangs und die koloristische Stimmung von roten und gelbgoldenen Tönen fest. Der sich öffnende Vorhang wird zum erotischen Topos, der den Blick auf den liegenden, empfängnisbereiten Körper freigibt. Eventuell war Pechstein diese erotische Komponente nur allzu sehr bewusst und in der Erinnerung an den Sommer wohl auch präsent, weshalb das Werk im Nachhinein als mythologische Szene verklausuliert werden sollte. Pechstein gelingt so ein faszinierender Brückenschlag zwischen kunsthistorischer Tradition, avantgardistischer Moderne und vorzivilisatorischem Primitivismus, in dem sich die eklektische Kraft einer synthetisierenden Moderne exemplarisch verkörpert. [KT]

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Klare Luft. 1921.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand abermals signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen handschriftlich betitelt und bezeichnet „Voigt 1921/10“. 83 x 96 cm (32.6 x 37.7 in).

Weitere Werke aus der Sammlung Dr. Maier-Mohr werden in unserem Contemporary Art Sale am Freitag, 7. Juni 2024, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, 8. Juni 2024, angeboten siehe Sonderkatalog „Dr. Theo Maier-Mohr – Eine private Sammlung“.

☛ Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17.52 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Galerie Thomas, München (1983).
- Sammlung Dr. Theo Maier-Mohr (vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Erich Heckel, Gemälde, Aquarelle u. s. w. im Krönungsgang des Schlosses, Städtisches Museum, 12.2.-18.3.1928, Kat.-Nr. 13.
- Erich Heckel, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 3.10.-3.11.1935, Nr. 4 (datiert 1922).
- Erich Heckel. Zum 100. Geburtstag, Galerie Thomas, München, 9.9.-31.10.1983, Kat.-Nr. 61.

LITERATUR

- Andreas Hüneke, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Gemälde, Wandbilder und Skulpturen, Bd. II (1919-1964), München 2017, WVZ-Nr. 121-20 (m. Abb.).
- Paul Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965, Taf. 173.
- Janina Dahlmans, Erich Heckels Werk der Zwischenkriegsjahre 1919-1937, Hamburg 2016, S. 135.

Erich Heckel, Gläserner Tag, 1913, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.
© Nachlass Erich Heckel / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



- **Die Badenden als stille Beobachter der unendlichen und machtvollen Erhabenheit der Natur**
- **Erich Heckel gibt seiner Landschaftsmalerei eine neue Deutung**
- **Mystifizierende Spiegelung von Licht, Wolken und Wasser an der Ostsee**
- **Ab 1919 verbringen der Künstler und seine Frau ihre Sommer in ihrem inspirierenden Rückzugsort in Osterholz an der Flensburger Förde**

Erich Heckel nähert sich in dieser Zeit einem expressiven Realismus, der in der Folge sein malerisches Werk bestimmen wird. Die beiden sitzenden Frauen am Strand, ein bekanntes Motiv im Schaffen von Heckel und den Expressionisten, treten hier vor dem überwältigenden Eindruck der Landschaft zurück. Die Frauen bilden eine kontemplative Einheit mit der Landschaft, deren Faszination Paul Vogt in seiner Monografie über Erich Heckel 1965 so treffend in Bezug zu unserem Gemälde beschreibt: „Es ist bezeichnend, daß es nun die Ostsee war, zu der sich Heckel hingezogen fühlte. Man muss diese gewaltige Wasserfläche selbst einmal erlebt haben, um zu begreifen, daß sie das Licht wie ein riesenhafter Spiegel zu reflektieren vermag, in einer Intensität, die sich nicht allein auf den Küstenstreifen beschränkt, sondern auch die nächstgelegenen Landstriche ergreift, und zwar so, daß man die Nähe der See bereits an der hohen und klaren Luft zu erkennen vermag – nicht von ungefähr hatte Heckel eines seiner Gemälde so benannt.“

Es sind die wechselnden Lichterscheinungen, mit denen sich Erich Heckel intensiv auseinandersetzt. Die zwischen der voluminösen Wolkendecke durchbrechenden Sonnenstrahlen lassen sich im feuchten Dunst über der See bis zur Wasseroberfläche nachverfolgen. Im spiegelglatten Wasser reflektiert sich dieses Phänomen. Genau diesen monumentalen Eindruck eines Moments rückt Erich Heckel in den Mittelpunkt der Darstellung. [EH]



„Es ist bezeichnend, dass es nun die Ostsee war, zu der sich Heckel hingezogen fühlte. Man muss diese gewaltige Wasserfläche selbst einmal erlebt haben, um zu begreifen, daß sie das Licht wie ein riesenhafter Spiegel zu reflektieren vermag, [...] und zwar so, daß man die Nähe der See bereits an der hohen und klaren Luft zu erkennen vermag – nicht von ungefähr hatte Heckel eines seiner Gemälde so benannt.“

Paul Vogt, Erich Heckel, Recklinghausen 1965, S. 63.

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2020.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert sowie mit der Werknummer „2020/1068“, den Größenangaben und zwei Richtungspfeilen bezeichnet.
364 x 203 cm (143.3 x 79.9 in).

Die Arbeit ist unter der Archivnummer „2020_1068“ im Studio Katharina Grosse, Berlin, verzeichnet. Wir bedanken uns für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 17:54 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Galerie König, Berlin.
- Privatsammlung Schweiz.



Von der Künstlerin als Hoch- und Querformat freigegeben.

Durch ihren innovativen Einsatz der Farbe hat die Künstlerin Katharina Grosse die Malerei grundlegend verändert. Ausgehend von ihren frühen Leinwandarbeiten etabliert sie bereits in den 1990er Jahren mit ihrer heute so bekannten Sprühtechnik eine neue Form des Farbauftrags, der ihr ganz neue Möglichkeiten für die dreidimensionale Malerei eröffnen sollte. Auf internationaler Ebene hat sie bis heute mit zahlreichen groß angelegten Projekten gezeigt, dass sich vielfältige Objekte als Farbträger nutzen lassen, seien es meterlange Stoffbahnen, Styroporgebilde oder ganze Bäume, Häuser bis hin zu tonnenschweren Metallskulpturen, wie etwa vor dem Kunstmuseum in Bonn. Ihr großer, öffentlicher Erfolg wird dabei unter anderem von ihrer Überzeugungskraft getragen, unmöglich scheinende Projekte realisierbar zu machen. Katharina Grosse ist keine Künstlerin der leisen Töne. Ihre Arbeiten sind groß, laut und grell, zeigen keine Angst vor neuen Wendungen. Sie bilden den Ausgangspunkt für eine schier unendliche Fülle an Möglichkeiten, der Farbe eine Bühne zu bieten und die Grenzen der Malerei immer wieder neu zu vermessen.

In ihren Studios in Berlin und auf Neuseeland entstehen neben den medial so erfolgreichen Großprojekten auch weiterhin ihre großformatigen „studio paintings“, die einen ebenso wichtigen Bestandteil ihres Schaffens darstellen. Hier experimentiert die Künstlerin mit unterschiedlichen Techniken und Werkstoffen. Der Einsatz von Schablonen

- **Großformatiges „Studio painting“ aus einer der neuesten Werkgruppen der erfolgreichen Künstlerin**
- **Von Katharina Grosse selbst als Hoch- und Querformat angelegt**
- **Ausgefeilte Technik: Durch ihren innovativen Einsatz der Farbe hat sie die Malerei wegweisend verändert**
- **Im Entstehungsjahr zeigt der Hamburger Bahnhof in Berlin ihre vielbeachtete Ausstellung „It Wasn't Us“**
- **Der Kunstkompass wählt Katharina Grosse 2020 erstmals unter die Top 100 der wichtigsten zeitgenössischen Positionen weltweit**

und anderen Hilfsmitteln, die sie mitunter in der direkten Umgebung ihrer Studios findet, ist dabei vor allem in ihren aktuellen Arbeiten immer wieder zu beobachten. Unter anderem befestigt sie etwa Äste auf der Leinwand und integriert diese in die Malerei, wodurch neue Effekte und Ebenen entstehen, die das traditionelle Verständnis der Malerei, von Perspektive, Vorder- und Hintergrund, Komposition und Bildhierarchie auf die Probe stellen.

Auch in der hier angebotenen Arbeit aus dem Jahr 2020 lassen die feinen Linien den Einsatz derartiger Hilfsmittel erkennen. Wie kleine Adern oder Risse ziehen sie sich durch die mit der Sprühpistole aufgetragenen Schichten von leuchtendem Grün und Gelb und deuten auf die Verwendung von Ästen oder Schnüren hin, an deren Rändern sich während der Herstellung die Farbe gesammelt hat, bevor sie nach dem Trocknen wieder von der Leinwand entfernt wurden. Von der Künstlerin ist die Arbeit zudem als Hoch- und Querformat angelegt, was einen weiteren Bruch mit malerischen Konventionen darstellt. Im Entstehungsjahr der Arbeit zeigte der Hamburger Bahnhof in Berlin ihre vielbeachtete Ausstellung „It Wasn't Us“ und der Kunstkompass wählte Katharina Grosse erstmals unter die Top 100 der wichtigsten zeitgenössischen Positionen weltweit. Es sind untrügbare Zeichen für die anhaltende Wertschätzung, die der Künstlerin entgegengebracht wird und die, ähnlich wie ihre Malerei, aktuell keine Grenzen zu kennen scheint. [AR]



HANS UHLMANN

1900 Berlin – 1975 Berlin

Draht-Plastik. 1949.

Eisen, auf Holzsockel montiert.

Auf der Unterseite des Sockels auf einem Etikett signiert und bezeichnet „Berlin-Steglitz / Birkbuschstr. 84 / Draht-Plastik / (1949) / Eisen“.

73 x 41,5 x 32 cm (28,7 x 16,3 x 12,5 in).

Sockel: 14,7 x 6 cm (5,7 x 2,3 in).

Mit einer schriftlichen Expertise von Hans-Joachim Uhlmann, Sohn des Künstlers, Berlin, vom 14. April 2016.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ **80.000 – 120.000** (R/D, F)

§ 84.000 – 126.000

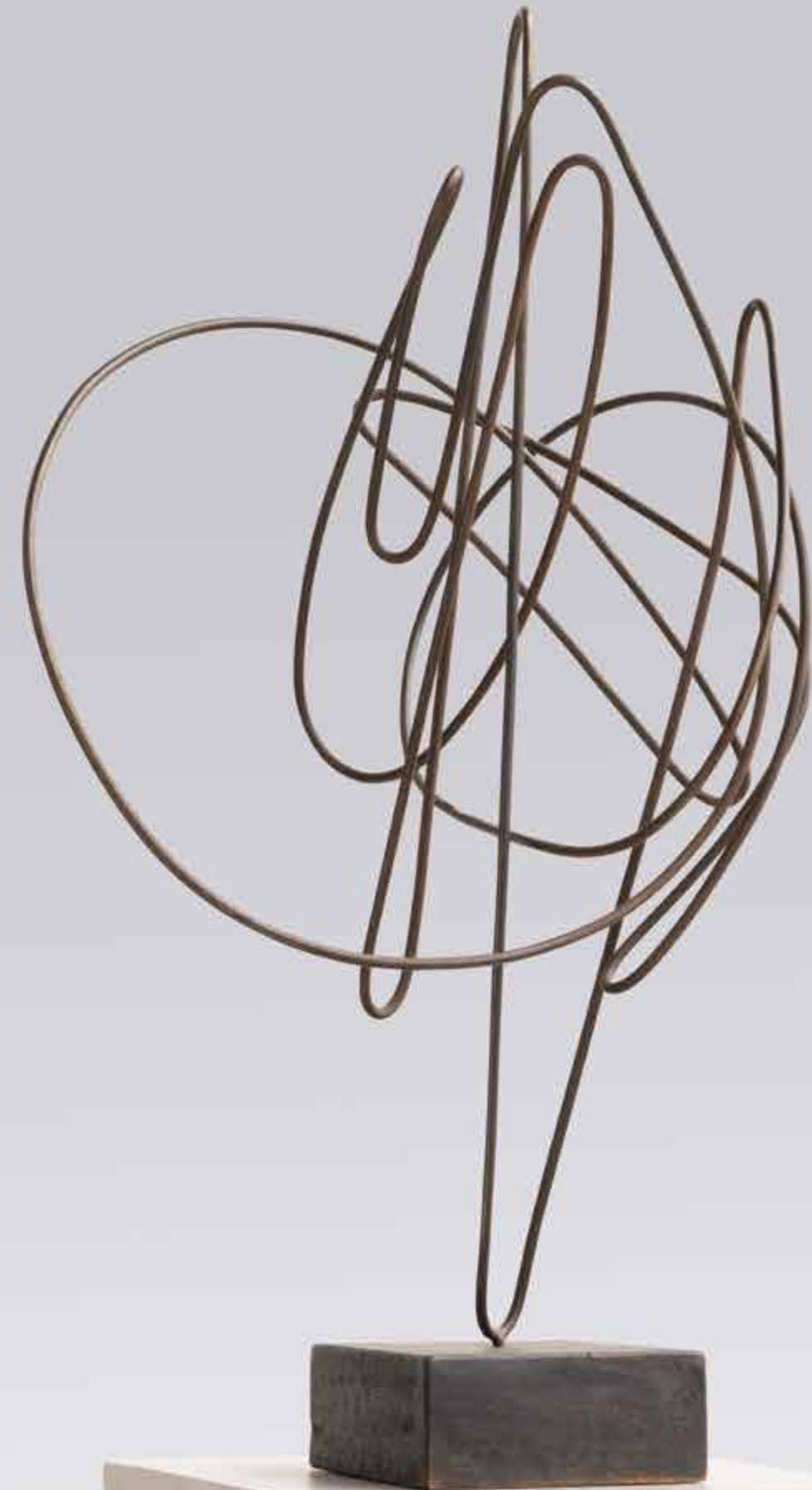
PROVENIENZ

- Privatsammlung.
- Eberhard Seel (1900-1978), Berlin.
- Privatsammlung Berlin (1978 vom Vorgenannten aus dessen Nachlass erworben).
- Privatsammlung Nordeutschland (2016 erworben).

- **Schwerelosigkeit, Bewegung und Dynamik in Reinform von dem „Ingenieur der plastischen Form“**
- **Aus der Zeit des künstlerischen Durchbruchs**
- **Eine der äußerst seltenen geschwungenen Drahtskulpturen der kurzen Werkphase 1948–1950**
- **Uhlmanns wegweisende Arbeiten werden 1954 auf der Biennale von Venedig, 1957 auf der Weltausstellung in Brüssel, bei den bedeutenden Ausstellungen „The New Decade“ 1955 und „German Art of the 20th Century“ 1957 im Museum of Modern Art, New York, auf den ersten drei documenta-Ausstellungen 1955, 1959 und 1964 sowie postum 1977 präsentiert**
- **Skulpturen Uhlmanns befinden sich in der Nationalgalerie Berlin, der Hamburger Kunsthalle sowie den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen**
- **Der Künstler erfährt seit einigen Jahren eine Neubewertung und wird aktuell mit der Ausstellung „Hans Uhlmann. Experimentelles Formen“ in der Berlinischen Galerie geehrt (bis 13.5.2024)**

„Der Sinn des Konstruierens und Gestaltens – der Akt der Schöpfung – diese besondere Art zu Leben – ist für mich die größtmögliche Freiheit. [...] Die Art von Skulptur, die ich machen möchte, hat zur Verwendung von völlig immateriellen Formen geführt. Es geht mir um eine Skulptur, die alle Sinne anspricht und nicht nur taktile Befriedigung bietet.“

Zit. nach: The New Decade: 22 European Painters and Sculptors, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York 1955, S. 45f.





Ewald Gnilka, Hans Uhlmann in seinem Atelier, um 1954. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

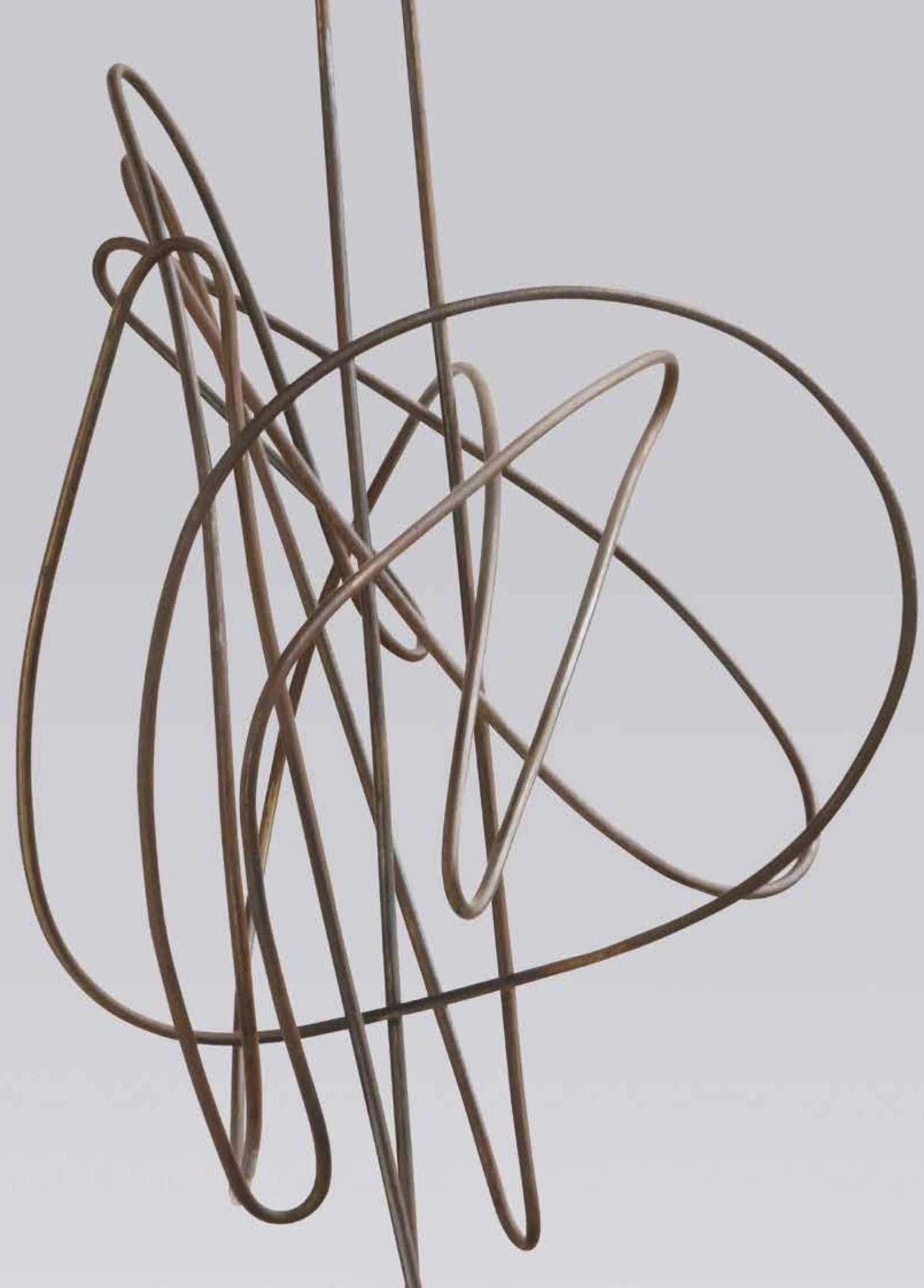
„Arabesken im Raum“ – so bezeichnet der bedeutende Kunsthistoriker Werner Haftmann (1912–1999), zusammen mit Arnold Bode künstlerischer Leiter der ersten drei Ausgaben der documenta und erster Direktor der Berliner Neuen Nationalgalerie, die Drahtskulpturen Hans Uhlmanns. Scheinbar spontane Aufzeichnungen innerer Bewegung, wie sie sich auch in der gestischen Malerei des abstrakten Expressionismus und des Informel widerspiegeln, markieren in den späten 1940er Jahren die radikale Abkehr von tradierten Kunstformen des Figürlichen und Gegenständlichen. Die Dynamik der oszillierenden Linien, die steigenden und fallenden Energien der sich aufschwingenden Wirbel verewigen im Paradox des im Metall geronnenen Moments in Uhlmanns Gebilden diese Bewegung als ursprünglichstes Prinzip von Lebendigkeit. In der Betrachtung folgen wir mit Auge und Geist der Spur der Zeichnung und der den Raum durchziehenden Linienbewegung. Seine Raumgebilde schaffen eine Neudefinition des plastischen Gestaltens, die sich nicht mehr den begrenzten und statischen Volumina widmet, sondern in der die Linie in ihrer Bewegung zum Selbstzweck wird und Autonomie beansprucht. Die filigranen Gebilde in ihrer Allsichtigkeit eröffnen immer neue Blickpunkte in den Raum und wecken Assoziationen zu Rhythmik, Tanz und Musik.

Uhlmann hatte zunächst eine Laufbahn als Ingenieur eingeschlagen und ist in den 1930er Jahre in der Industrie tätig, jedoch beschäftigt er sich parallel mit kubistischen und konstruktivistischen Formfindungsprozessen in Zeichnung und Skulptur. Besonders metallene Form-Gerüste wecken früh seine Faszination. In den aus Draht und Blech gebogenen und gelöteten Gebilden, die bereits den leeren Zwischenraum als Teil der Skulptur miteinbeziehen, zeigt sich sein avantgardistisches Selbstverständnis. Im Laufe der 1950er Jahre erfährt er mit diesen Positionen nationale und internationale Beachtung. 1950 wird er an die Hochschule für bildende Künste Berlin berufen, zunächst für die Grundklasse, 1952 übernimmt er schließlich die Bildhauerklasse und trägt auch hier zu dem in dieser Zeit stattfindenden Generationen- und Paradigmenwechsel bei. Ihm steht anschließend eine neue Werkstatt mit Assistenten und technischer Ausrüstung zur Verfügung, die neue Konstruktionen der Metallskulpturen ermöglichen. Größere Dimensionen, geschweißte Flächen und aneinandergefügte geometrische Elemente gewinnen ab da an Bedeutung und werden in zahlreichen großen Skulpturen im öffentlichen Raum realisiert.

Die Relevanz seines künstlerischen Standpunktes zeigt sich auch mit der Teilnahme an den ersten drei documenta-Ausstellungen 1955, 1959 und 1964 unter der Co-Regie Werner Haftmanns, ebenso wird er vom Kurator Andrew C. Ritchie in den wegweisenden Nachkriegsausstellungen im New Yorker Museum of Modern Art „The New Decade: 22 European Painters and Sculptors“ 1955 und „German Art of the 20th century“ 1957 positioniert. Ernst Wilhelm Nay, den Uhlmann Ende der 1940er Jahre in Berlin kennenlernt, hatte den prägendsten Kunsthistoriker der Nachkriegszeit auf dessen erste größere Ausstellung 1950 in der Münchner Galerie Günther Franke aufmerksam gemacht. Im Katalog von 1957 stellt auch Alfred Hentzen, Direktor der Hamburger Kunsthalle, seine Bedeutung heraus als „the only German sculptor of his generation who has worked continuously and with consistent logic in purely non-objective forms“ (zit. nach: Ausst.-Kat. German Art of the 20th century, New York 1957, S. 176), als einen in seiner Generation einzigartigen Pionier, der mit seinem Werk neue Wege eröffnet.

Der Generationenwechsel der Nachkriegszeit, eng verbunden mit der endgültigen Anerkennung der Abstraktion als eigenständiges Ausdrucksmittel, vollzieht sich neben dem abstrakten Expressionismus und dem Informel in der Malerei nicht zuletzt auch in der Plastik. Norbert Kricke setzt in den 1950er Jahren im Dialog mit Uhlmann die Linie fort (ebenfalls aufgerufen in unserem Evening Sale: Norbert Kricke, Raumplastik Rot, Stahl auf Sockel, 1952, Los 31). In der Fotografie experimentieren bedeutende Künstler wie Otto Steinert mit als abstrakt verstandenen Formen und grafischen Strukturen, die mit der international vielbeachteten Ausstellung „subjektive fotografie“ ihren Standpunkt erfolgreich vertritt (Otto Steinert, Rotierende Drahtfigur. Design für das Cover des Ausstellungskatalogs „Subjektive Fotografie“ in Saarbrücken, 1951, Gelatinesilberabzug, aufgerufen in unserem Contemporary Art Day Sale am 7. Juni 2024, Los 123).

Trotz Uhlmanns künstlerischer Bedeutung steht eine Würdigung durch ein breiteres Publikum zur heutigen Zeit noch aus; eine Lücke, die mit der großen Retrospektive über sein künstlerisches Schaffen von den 1930er bis 1970er Jahren in der Ausstellung „Hans Uhlmann – Experimentelles Formen“ der Berlinischen Galerie 2024 geschlossen wird. [KT]





ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Ene mene ming mang, 1955.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand erneut signiert sowie auf dem Keilrahmen handschriftlich mit „E. W. Nay - ‚Ene-mene-ming-mang‘ - 1955“ und einer Richtungsangabe bezeichnet.
125 x 200 cm (49.2 x 78.7 in).
Verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett der Galerie Günther Franke, München. [AR]

🕒 *Auflaufzeit: 07.06.2024 – ca. 17,58 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Elisabeth Nay-Scheibler, Köln.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1996).

AUSSTELLUNG


- E. W. Nay. Bilder aus den Jahren 1935-1968. Retrospektive, Museum Städtische Kunstsammlungen, Bonn, 27.1.-1.3.1970, Kat.-Nr. 22 (m. Farbtafel).
- E. W. Nay. 1902-1968 - Bilder und Dokumente. Retrospektive, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 29.3.-1.6.1980; Haus der Kunst, München, 26.7.-21.9.1980; Erholungshaus der Bayer AG, Leverkusen, 28.9.-30.10.1980; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. Rh., 7.12.1980-1.2.1981; Neue Galerie, Kassel, 14.3.-10.5.1981, Kat.-Nr. 36 (m. Abb. Nr. 72, S. 129).
- Ernst Wilhelm Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam, 30.4.-10.6.1998; Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden, 19.7.-16.8.1998; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 23.8.-11.10.1998, Kat.-Nr. 28 (m. Abb. S. 64).

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1968, Köln 1990, WVZ-Nr. 784 (m. Farbabb.).
.....
- Peter-Klaus Schuster, Kunst im Kontext: E. W. Nays ständige Wandlung, in: E. W. Nay - Bilder und Dokumente, München 1980, S. 7-16, hier S. 12 (m. Abb. S. 129).
- Karin Schick, Kontakt. Zur Bedeutung von Sprache bei Ernst Wilhelm Nay, in: Karin Schick, Sophia Colditz, Roman Ziegängsberger (Hrsg.), E. W. Nay. Retrospektive, Köln 2022, S. 16-27, hier S. 18.

-
- **Schwebende Leichtigkeit in großem Format**
 - **Museale, besonders farbharmische Arbeit aus der Werkphase der berühmten „Scheibenbilder“**
 - **Unnachahmliche Synthese aus Titel und Komposition**
 - **„Ene mene ming mang“: Ein althergebrachter Kinderreim versprüht spielerische Heiterkeit**
 - **Die Scheibe wird zur malerischen Dominante einer formschönen Bildrhythmik**
 - **Bereits 1957 ist Nay mit zwei seiner „Scheibenbilder“ im Museum of Modern Art in der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ vertreten**
 - **Vergleichbare Arbeiten dieser Serie befinden sich u. a. im Museum Folkwang, Essen, den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen, München sowie dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York**
-





„Ene, mene, ming, mang
Kling, klang
Urse, purse, packe dich
Eier, Meier, weg!“

aus „Des Knaben Wunderhorn“, Achim von Arnim und Clemens Brentano

„Daraus strömt nun eine Fülle von Bildern, die alle dies formale und geistige Zentralthema in der Choreographie der Fläche umspielen. Die menschliche Haltung ist frei und gelöst und erfüllt von einer existentiellen Heiterkeit der Seele.“

Werner Haftmann, 1960

**„Ene mene ming mang“ – und Du bist dran!
Titel und Komposition – ein Kinderspiel.**

Schon der Titel „Ene mene ming mang“ verspricht unendliche Heiterkeit. Eine buchstäbliche Ausnahme für einen Titel, den Ernst Wilhelm Nay bei seiner Schlussbetrachtung zu dem abgeschlossenen Gemälde vergibt, assoziiert mit einem köstlichen Gedanken, sich an den Kinderreim erinnernd: Ene mene ming mang, der erste Satz des althergebrachten Kinderklatschspiels, den Kinder verwenden, um eine Person für einen Zweck in einem Spiel auszuwählen.

Nay selbst hat seinen Weg zu den legendären Kompositionen der „Scheibenbilder“ mit den folgenden Worten beschrieben: „So fing ich mit sehr harmlosen neuen Versuchen an und stellte fest: Wenn ich mit einem Pinsel auf die Leinwand gehe, gibt es einen kleinen Klecks, vergrößere ich den, dann habe ich eine Scheibe. Diese Scheibe tut natürlich auf der Fläche schon eine ganze Menge. Setze ich andere Scheiben hinzu, so entsteht ein System von zumindest farbigen und quantitativen Größenverhältnissen, die man nun kombinieren und weiterhin zu größeren Bildkomplexen zusammenbauen könnte“ (Magdalene Claesges, E. W. Nay. Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften, Köln 2002, S. 226.).

Gestische Formen und eben leuchtende, kreisförmige Farbtupfer wuchern über das Format, nehmen eine lyrische, fast rhythmische Form an und spiegeln die lebendige Stimmung des Künstlers. Flecken und dicht gemalte Farbkreise in Weiß, Zitronengelb, Dunkelgelb, Orange, Rosa, Hellrot, Violett, Hellblau, Dunkelblau, Türkis, Hellgrün, Hellgrau beleben die Komposition. Die Farben sind lebhaft gesetzt mit großer Wirkung, eine freie, musikalische Ästhetik mit gemalten Kreisformen. Der Künstler inszeniert eine gleichsam schwerelos wirkende Bildszenerie die „geradezu übersprudelt vor Lebensfreude, Rhythmus, Farbenpracht, Schnelligkeit des Strichs und energiegeladener Bewegung“, so der Kunsthistoriker und Nay-Kenner Siegfried Gohr (zit. nach: Ernst Wilhelm Nay – Ein Essay, in: Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1998, S. 27).

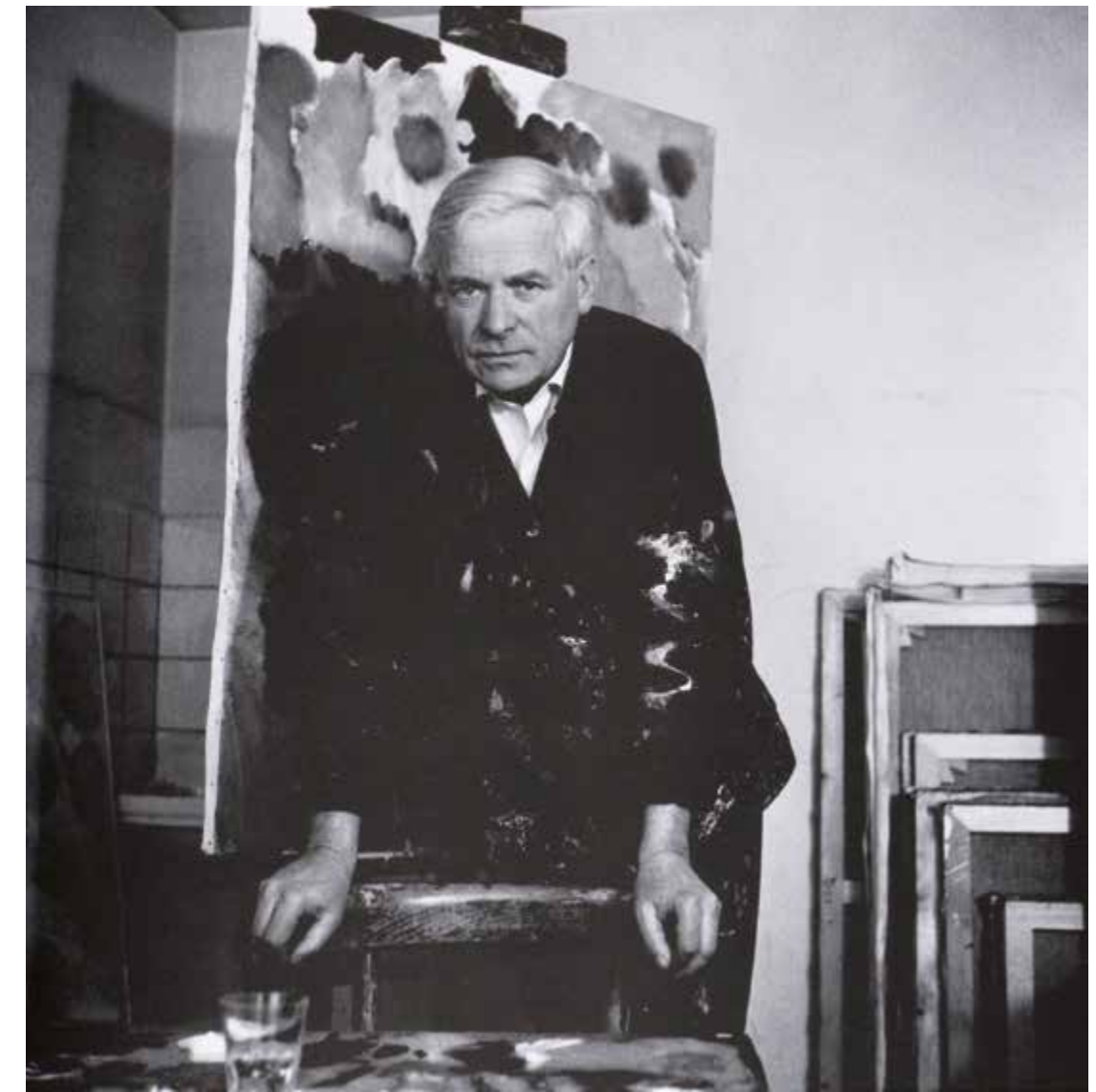
Nay beginnt diese unvergleichlich kraftvolle Form der Rundscheibe mehr und mehr zu isolieren und den Formenbestand seiner Malerei zu reduzieren: Das Scheibenmotiv wird zur malerischen Dominante einer formschönen Bildrhythmik. Diese Entdeckung lässt den Maler nun nicht mehr los: Der Kreis, diese Urform mit seinen unendlichen Verbindungen,

farblichen Verwandlungen und Modulationen, wird zum Träger einer farbigen, rhythmischen Entfaltung aus runden Scheiben in wechselnden Volumen. Mit „Ene mene ming mang“ gelingt Nay ein wundervolles Bild von einer lichten, heiteren Weite. Mit seinem aquarellhaft dünnen Auftrag verliert die Farbe ihren materiellen Charakter: Sie wirkt spirituell und entführt uns in einen weitgeöffneten, unbegrenzten Raum.

Eine vage Dominante des Farbsatzes ist gegeben zwischen dem kräftigen Rot, dem tiefen Blau und leuchtenden Gelb, eine verdichtende Bewegung der Scheiben vielleicht zu erkennen von unten rechts nach oben links. Unterstützt wird diese ‚Bewegung‘ durch Beimischung, einem Dämpfen der Farbeinheit gleich, wird hier und dort eine leichte und hell zarte Modulation rhythmisch inszeniert. Die warme und vielleicht bisweilen eher kühl empfundene Modulation und geklärte Abwägung bei der Setzung der Scheiben steigert die fein austarierte Präsenz des Motivs. Und die Distanzwerte der Farbe untereinander, ihre sich überlagernden und durchdringenden Bewegungen erzeugen eine räumliche Schwingung, die sich wellenartig über das Bildfeld ausbreitet und in ihrem Vor und Zurück die stets anwesende (Mal-)Fläche

beispiel. Das mögliche Kontinuum der Scheiben ist offenbar nicht an die Grenze des Formats gebunden.

Das Gelingen dieser neuen, von Nay jetzt mehr denn je auch mit fartheoretischen und methodischen Erkenntnissen reflektierte Ausrichtung seiner Kunst dokumentiert eine große Souveränität im Umgang mit den künstlerischen Mitteln. Nay steht damals fast symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion. Und der zeitgleich einsetzende äußere Erfolg des Malers mag ebenfalls dazu beigetragen haben, dass diese zentrale Werkperiode die mit Abstand längste innerhalb des Nay’schen Œuvres werden sollte. Die ‚Scheibe‘ ist die Energieform choreografierter Fläche. In diesem ausgesprochen ‚schönen‘ Bild „Ene mene ming mang“ von 1955 ist das Grundmuster der Scheibe so innig und selbstverständlich in die reich bewegte, schwerelose Choreografie der Fläche eingebunden. Im bewegten Tanz der Scheiben wächst auch die Heiterkeit der Farben, die der Künstler in einer sicheren Unbefangenheit aquarellhaft transparent in seinen Malraum setzt. Mit „Ene mene ming mang“ gelingt Nay ein wundervolles Bild von lichter, heiterer Weite: Scheiben, die die Welt bedeuten. [MvL]



Ernst Wilhelm Nay im Atelier in der Wiethasestraße, 1958 (Foto: Florence Henri). © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

NORBERT KRICKE

1922 Düsseldorf – 1984 Düsseldorf

Raumplastik Rot. 1952.

Stahl, gestrichen, auf Steinsockel montiert.
Gesamt: 136,5 x 35 x 42 cm (53,7 x 13,7 x 16,5 in).
Sockel: 6,5 x 20 x 17 cm (2,5 x 7,8 x 6,6 in). [KT]

Mit einer schriftlichen Expertise von Frau Sabine Kricke-Güse, Berlin, vom 23. Mai 2016.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

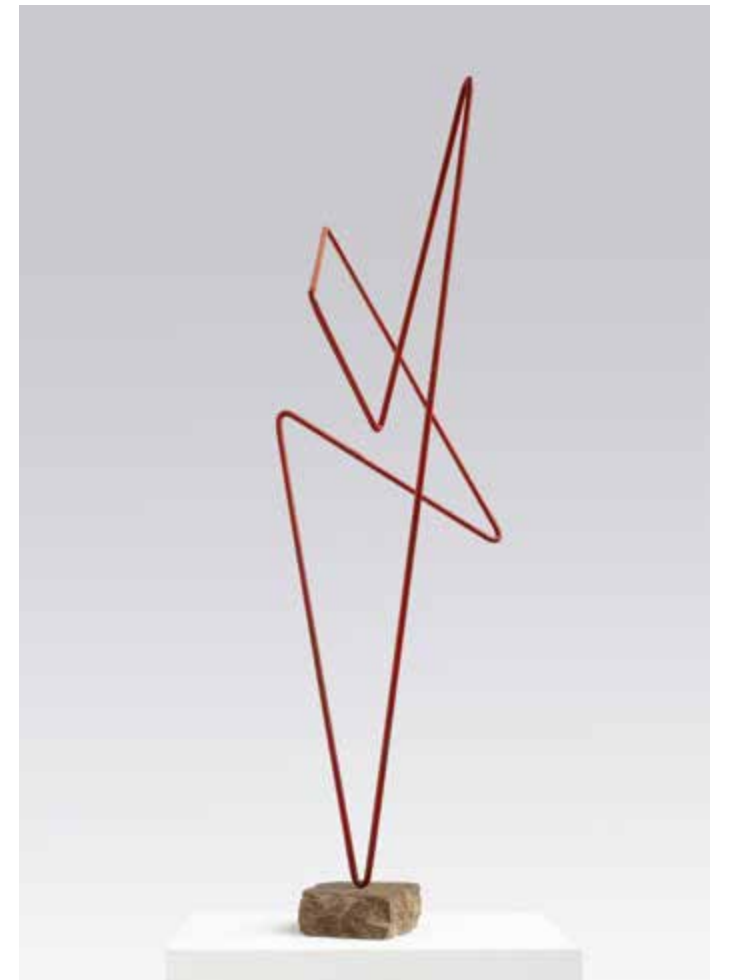
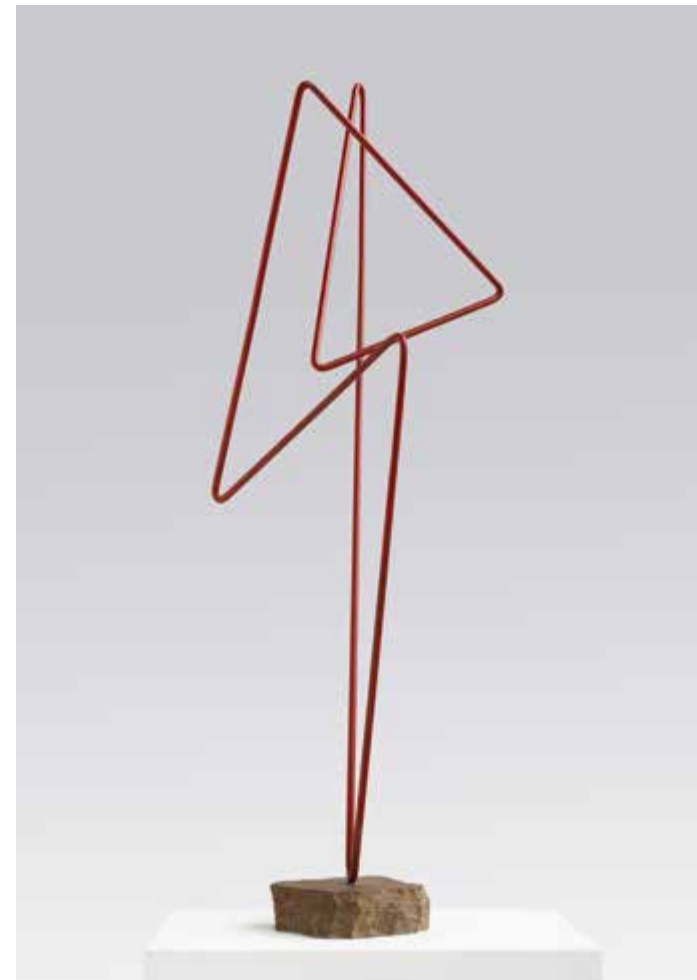
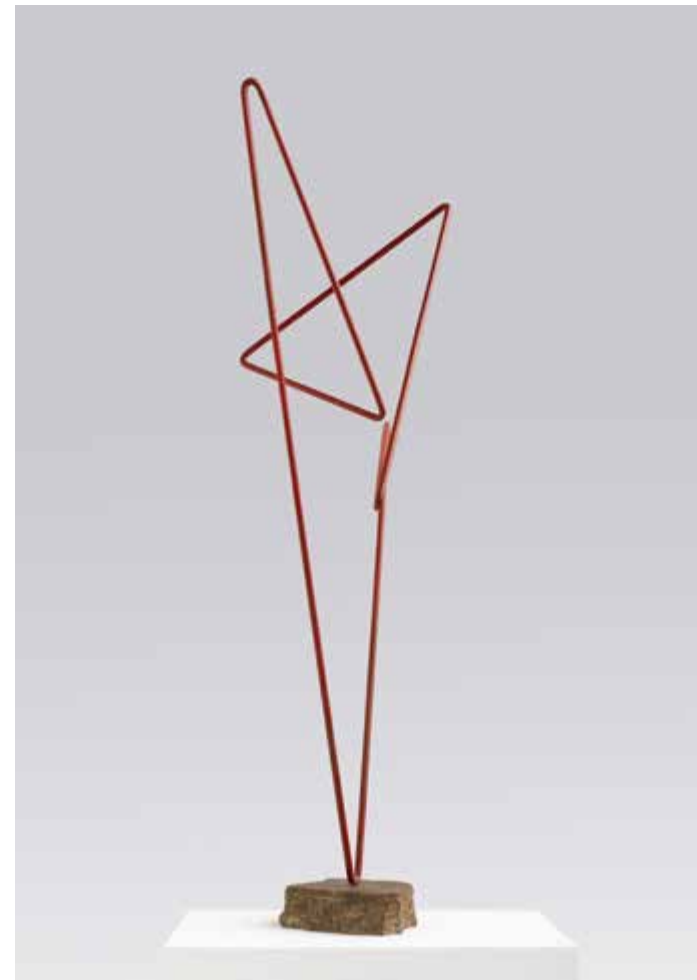
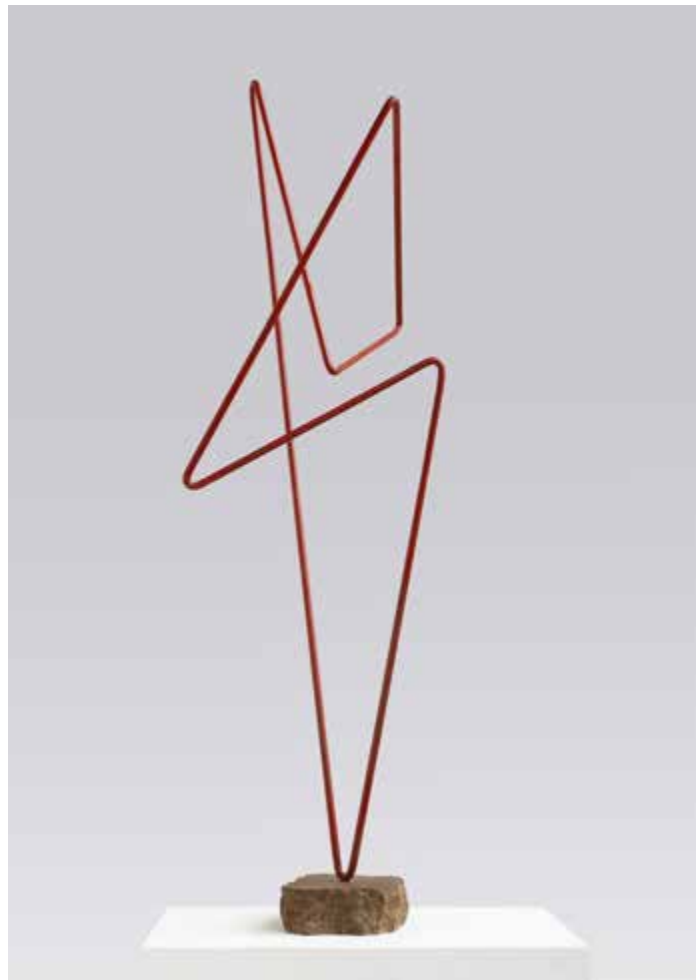
- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Galerie Aurel Scheibler, Berlin (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

- **Krickes Raumplastiken wirken wie schwerelos gezeichnete Gesten**
- **Kräfte, Dynamiken und Energien werden als grundlegend neue Motive der Bildhauerei in Krickes Werk zugänglich**
- **Krickes frühe Raumplastiken nehmen die minimalistische lineare Ästhetik des eine Generation jüngeren Amerikaners Fred Sandback vorweg**
- **Bereits 1961 zeigt das Museum of Modern Art in New York die erste Einzelausstellung des Künstlers in den USA**
- **Lineare Raumplastiken der frühen 1950er Jahre sind eine Seltenheit auf dem Auktionsmarkt**
- **Das Pendant „Raumplastik Blau“ von 1952 befindet sich im Museum Ludwig, Köln**

„Mein Problem ist nicht Masse, ist nicht Figur, sondern es ist der Raum, und es ist die Bewegung – Raum und Zeit. Ich will keinen realen Raum und keine reale Bewegung (Mobile), ich will Bewegung darstellen. Ich suche der Einheit von Raum und Zeit eine Form zu geben.“

Norbert Kricke, zit. nach: Carola Giedion-Welcker, Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955, S. 197.





Aus verschiedenen Blickwinkeln

„Bewegung und Raum, nicht Figur und Masse sind mein Anliegen“

Norbert Kricke

„Mein Problem ist nicht Masse, ist nicht Figur, sondern es ist der Raum, und es ist die Bewegung – Raum und Zeit“, so beschreibt Norbert Kricke zu Beginn des Jahres 1950 seine künstlerische Bühne (zit. nach: Carola Giedion-Welcker, Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung, Stuttgart 1955, S. 197). Und in der Tat zeigen die Linien aus Stahl in ihrer bewegten Verbogenheit in den frühen Raumplastiken ein kalligrafisches Moment, das über mehrere Richtungswechsel hinweg quasi zu einer Form erstarrt. Damit ist zu Beginn der 1950er Jahre die Grundkonzeption der Arbeiten Krickes benannt: Bewegung im Raum entwickelt der Künstler aus einer einzigen Linie aus Stahl, die über mehrere Richtungswechsel hinweg in Form einer Figur deren Raumspruch erfahrbar werden lässt und in Bewegungsabläufen und mit wohlgesetzten Farben vielfältige Gestalt annimmt. Krickes Figuren aus bewegter Linie, von ihm als „Raumplastik“ bezeichnet, vermitteln in vielfältiger Weise gefühlte Leichtigkeit.

Norbert Krickes jahrzehntelanges, raumgreifendes Schaffen beginnt nach Kriegsende und ersten Studien bei dem Bildhauer Richard Scheibe an der Hochschule für bildende Künste in Berlin. Dort trifft er 1950 auf Hans Uhlmann, der wohl als erster die Möglichkeit der Drahtplastik erkundet. „Und diese erste Inspirationsquelle ist vielleicht die prä-

gendste geblieben – vor allem die Drahtplastiken aus den Jahren 1946/47 Uhlmanns“, weiß Florian Illies zu berichten, „in denen er aus einem Stück Draht elegische Gebilde formt, auf denen sich das Material neugierig im luftleeren Raum umzuschauen scheint. Hier sah Kricke das erste Mal ungeduldige Raumschwünge, die sich von ihrem Sockel lösen wollen. Ja, bei Uhlmann lernte Kricke, dass Metall biegsam sein kann wie eine Weidenrute, und es ist überraschend, dass dieser entscheidende Impuls immer wieder übersehen wird. Die Möglichkeiten des Materials und das Erlösende der Abstraktion lernte Kricke hier – auch wenn die Drahtgebilde seines Lehrers noch Assoziationen zu Vögeln oder organischen Figurationen zulassen, was bei Kricke von vornherein ausgeschlossen war.“ (Florian Illies, Norbert Kricke zum 100. Geburtstag, Galerie Utermann, Dortmund 2022, S. 12) Wie nah Lehrer und Schüler sich damals sind, zeigt das bewegende Nebeneinander zweier Raumerkundungen, die sich hier aktuell in Katalog und Auktion gegenüberstehen: eine nüchterne, im Vergleich geradezu reduzierte Position von Kricke hier, eine verspielte und zugleich verdichtete Raumvolte von Uhlmann dort (ebenfalls aufgerufen in unserem Evening Sale: Hans Uhlmann, Draht-Plastik, Eisen, auf Holzsockel montiert, 1949, Los 29).

Das gemeinsame Erkunden ist mit dem Umzug Krickes nach Düsseldorf gleichsam beendet. In Düsseldorf mit Ende zwanzig findet Kricke dann sein eigenes Vokabular, aus dem er für über drei Jahrzehnte immer neue Formulierungen zu schöpfen vermag und das ihn zu einem Ausnahmekünstler als Bildhauer werden lässt, mit einer markanten Position in der deutschen Kunst nach 1945. Kricke beginnt in den 1950er Jahren zunächst damit, die Dynamik der Linie anhand des Verlaufes eines einzelnen gebogenen Drahtes zu erkunden. Für diese frühen, meist farbig gefassten

Arbeiten findet der Titel „Raumplastik“ seine buchstäbliche Verwendung und wird zum Dreh- und Angelpunkt seines Schaffens.

In der großen Überblicksausstellung „Kunst in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1985“ im Jahr 1985 in der Berliner Nationalgalerie würdigt deren Direktor und Ausstellungskurator Dieter Honisch Krickes zeitgeistlichen Beitrag zur Nachkriegskunst als „informell“, weil für die Auflösung des plastischen Körpers „Uhlmann mehr an die Figuration und Kricke mehr an die Bewegung im Raum gedacht“ habe, seine „eigentlich körperlose[n] und immaterielle[n] Raum-Zeit-Gebilde [finden] in den fünfziger Jahren weit über Deutschland hinaus Beachtung“ (S. 132f.) und internationale Würdigung, weil etwa der Ausstellungsmacher Werner Haftmann Kricke zur zweiten documenta im Jahr 1959 einlädt und das Museum of Modern Art in New York Kricke 1961 eine Einzelausstellung widmet. 1964 bespielt er den Deutschen Pavillon der Biennale in Venedig und Carola Giedion-Welcker ordnet den Bildhauer damals in den historischen Kontext ein, indem sie schreibt: „Seit Pevsner, Gabo und Gonzalez sind umschalende Kompositionen und luftumflossene, linear einschneidende Artikulationen in immer neuen Idiomen entwickelt worden. Der intensive Dialog mit dem Raum hat alle ‚Nebengeräusche‘ übertönt und ist wesentlich geworden. Norbert Kricke gehört zu den eigenwilligsten und phantasievollsten jungen Plastikern, welche die lineare Dynamik mit ausgesprochener Akzentuierung des zeitlichen Momentes, des Tempos, in ihren Konstruktionen realisiert haben.“ (Carola Giedion-Welcker, in: Norbert Kricke. XXXII Biennale di Venezia 1964, o. S.) Die Autorin wie ihr Mann, der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion, Kricke geistig eng verbunden und mit ihm in lebhaftem Gedankenaustausch, beschreibt damit auch jenen offensichtlichen Drang des Künstlers zu einem form-schönen Minimalismus, bei dem wie hier der mehrmals gebogene Stahl-

draht mit leichtem Schwung und aus dem Sockel herauswächst in den Raum und nach einigen mehr oder weniger verspielten, meist horizontal laufenden Kapriolen wieder zur Plinthe herabkehrt. Kricke ist inspiriert von der konstruktivistischen Plastik um Naum Gabo und Antoine Pevsner, jenem Bildhauerbruderpaar des russischen Suprematismus und Konstruktivismus. Auch solche Draht-Gebilde wie von Oskar Schlemmer und dessen Figurenstudien am Bauhaus mögen für Uhlmanns frühe Konstruktionen Pate gestanden haben. In der Fotografie finden die abstrakt verstandenen Linien, Formen und grafischen Strukturen zur gleichen Zeit ebenso ihren Niederschlag in den Werken Otto Steinerts (aufgerufen in unserem Contemporary Art Day Sale am 7. Juni 2024, Los 123: Otto Steinert, Rotierende Drahtfigur. Design für das Cover des Ausstellungskatalogs „Subjektive Fotografie“ in Saarbrücken, 1951, Gelatinesilberabzug).

Mit seinen Unikaten entwickelt Kricke eine bis heute einzigartige Formensprache, welche die lineare Ästhetik der informellen Malerei, etwa jene die Farbfelder einfassenden, schwarzen Konturen eines Ernst Wilhelm Nay, in die Plastik überführt und damit räumlich erfahrbar werden lässt. „Seine Raumplastiken setzen keine Zeichen im Raum, nein, sie hinterlassen dort Spuren, denen dann unser Auge folgt – und genau diese Bewegung des Auges begründet zugleich eine zeitliche Erfahrung“, so noch einmal Florian Illies (Norbert Kricke zum 100. Geburtstag, a. a. O.). Kricke überführt diese filigranen Metalllinien in einen dynamischen diagonalen Verlauf einer Einzellinie, die aufsteigt, abfällt und in sich zurückfließt, also gleichsam in ihrem Bogen eine Geschlossenheit bildet. Ab Mitte der 1950er Jahre dann öffnet Kricke dieses Konzept und realisiert den „Knoten“, eine Form von expressivem, ungeordnetem Liniengeflecht, welches in alle Richtungen strömen, fließen und wirbeln kann zu einer „Raumplastik“ von abstraktem Expressionismus. [MvL]

OSKAR KOKOSCHKA

1886 Pöchlarn/Niederösterreich – 1980 Montreux

Private Property. 1939/40.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert. Verso auf der Leinwand signiert „PRIVATE PROPERTY by OK 1939“ sowie mit rundem [Zoll-?]Stempel. Verso auf dem Keilrahmen mit Ausstellungsetikett von 1953, nummeriert „1294“, einem Etikett von James Bourlet & Sons, London, nummeriert „G 1073“ sowie handschriftlichen Nummerierungen „473 [durchgestrichen]“, „52“ und bezeichnet „Holland“. 63 x 76 cm (24.8 x 29.9 in).

Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R/D, F)

\$ 126,000 – 189,000

PROVENIENZ

- Besitz des Künstlers, London / Cornwall / Schottland (bis 1953: Stiftung zugunsten der Benefizlotterie „Kunstenaars helpen“ für die Opfer der holländischen Flutkatastrophe).
- Privatsammlung Niederlande (seit 1954, bei vorgenannter Benefizlotterie erhalten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Exhibition of contemporary continental art. Paintings, water-colors, sculptures, including a monumental work by Henryk Gotlib Warsaw, J. Leger Gallery, London, 3.7.-2.8.1941, Nr. 24.
- Meisterwerke aus Österreich. Zeichnungen, Gemälde, Plastik, Kunsthaus Zürich, Nov. 1946-Feb. 1947, Nr. 473.
- Oskar Kokoschka, Kunsthaus, Zürich, 3.7.-31.8.1947, Nr. 52.
- XXIV. Biennale di Venezia. Oskar Kokoschka: Mostra personale, 6.6.-30.9.1948, Nr. 16.
- Kunstenaars helpen, Stedelijk Museum, Amsterdam, Februar 1953 (verso mit dem Etikett, Nr. 1294).
- Oskar Kokoschka. Humanist und Rebell, Kunstmuseum Wolfsburg, 26.4.-17.8.2014, S. 256, 305 (m. Abb. S. 268-269).

LITERATUR

- Fondation Oskar Kokoschka, Vevey, Online-Werkkatalog der Gemälde von Oskar Kokoschka, WVZ-Nr. 1939/6, https://www.oskar-kokoschka.ch/de/1020/1144/Private%20Property.
- Johann Winkler, Katharina Erling, Oskar Kokoschka. Die Gemälde, Salzburg 1995, WVZ-Nr. 346 (m. Abb.).
- Hans M. Wingler, Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers, Salzburg 1956, S. 62, WVZ-Nr. 320 (m. Abb. Taf. 100).
- Edith Hoffmann, Kokoschka. Life and work, London 1947, S. 224, 233-234, WVZ-Nr. 290 (m. Abb. Taf. LXXV).
.....
- Michelangelo Masciotta, Le ultime pitture di Kokoschka, in: Il mondo europeo, Rom, Florenz, 1947, Nr. 46, 1. Juli.
- Joseph P. Hodin, Oskar Kokoschka. Sein Leben - seine Zeit, Berlin/Mainz 1968, S. 56.
- Oskar Kokoschka, Mein Leben. Vorwort und Mitarbeit von Remigius Netzer. München 1971, S. 252.
- Diether Schmidt, Oskar Kokoschka zum 90. Geburtstag, in: Bildende Kunst, Berlin (DDR), Jg. 24, 1976, Heft 3, S. 127-130, hier S. 130.
- Gisela Seeger (Hrsg.), Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und in Palästina, Leipzig 1980, S. 278.
- Lucia Bortolon, La cultura politica di Oskar Kokoschka. Analisi della produzione 1934-1946, Mailand 1984, S. 44 (m. Abb.)
- Diether Schmidt, Partisan Oskar Kokoschka, in: Michael Nungesser (Hrsg.), Kunst im Exil in Großbritannien 1933-1945, Ausst.-Kat. Orangerie, Schloss Charlottenburg,

- **Vielschichtiges allegorisches Zeitdokument: Kokoschka verbildlicht sein persönliches Dasein und die bedrohliche politische Situation**

- **Wie die beiden Fische sind Kokoschka und seine Frau Olda im vermeintlichen Idyll Englands nach der Emigration 1938 aus Prag gestrandet**

- **Kokoschka bezieht im Exil künstlerisch und politisch Position gegen das Nazi-Regime, das seine Werke als „entartet“ verfemt und zerstört**

- **Lückenlose Provenienz: seit 1954 in einer Privatsammlung**

- **Gezeigt bei den wichtigsten Ausstellungen, die Kokoschka nach dem Krieg wieder ins Licht des Geschehens rücken: der Retrospektive in Zürich 1947 und der Einzelausstellung bei der ersten Nachkriegs-Biennale von Venedig 1948**

- **Wichtige zeitkritische Gemälde dieser Werkphase befinden sich in der Tate Gallery, London, in der Nationalgalerie Prag sowie im Kunsthaus Zürich**

.....

Berlin, 10.1.-23.2.1986, S. 192.

· Frank Whitford, Oskar Kokoschka. A life, London 1986,S. 177.

· Robert Radford, Kokoschka’s political allegories, in: Art Monthly, London, Nr. 97, Juni 1986, S. 3.

· Magarete Stone, Oskar Kokoschka in British Exile, in: Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser [u.a.] (Hrsg.), Literatur und Kultur des Exils in Großbritannien, Wien 1995, S. 86-101, S. 93.

· Susanne Keegan, The eye of God. A life of Oskar Kokoschka. London 1999, S. 202-203.

· Heinz Spielmann, Oskar Kokoschka. Leben und Werk, Köln 2003, S. 355-356.

· Patrick Werkner, Gloria Sultano, Oskar Kokoschka. Kunst und Politik 1937-1950, Wien 2003, S. 150, 152, 302, 305.

· Oskar Kokoschka, Mein Leben, Wien 2008, S. 244-245.

· Heinz Spielmann, „Ein politischer Mensch“ - Oskar Kokoschkas Kritik an Staat und Gesellschaft, in: Oskar Kokoschka - Expressionist, Migrant, Europäer. Eine Retrospektive, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich/Leopold Museum Wien, Heidelberg/Berlin 2018, Abb. S. 223.

ARCHIVALIEN

· Trekkingslijst van de Nationale lotterij „Kunstenaars helpen“, 7. April 1954, Noord-Hollands Archief, Haarlem, URL: https://proxy.archieven.nl/o/C65FE1E-4D9124E55867F2892BF27BFoC, Dateien: NL-HlMnHA_1379_134_0014 bis NL-HlMnHA_1379_134_0016.





1934 siedelt Oskar Kokoschka nach dem Tod seiner Mutter und dem Aufstieg der Nationalsozialisten von Wien nach Prag um. Dort lernt er seine spätere Frau, die 19-jährige Juristin Olda (Oldriska) Aloisie Palkovská (1915–2004) kennen und nimmt im darauffolgenden Jahr die tschechische Staatsbürgerschaft an. In Deutschland wird er während der kommenden Jahre als Künstler verfeimt, als „Entartetster unter den Entarteten“ und als Hitlers „Kunstfeind Nr. 1“ diffamiert. Über 600 seiner Arbeiten werden durch das NS-Regime aus deutschen Museen entfernt, zerstört oder devisenbringend in die Schweiz verkauft. Als im Juli 1937 die erste Station der Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ in München ihre Türen öffnet, ist Kokoschka prominent vertreten. Zeitgleich findet in Wien noch die erste museale Retrospektive des 51-jährigen Künstlers statt, der zu der Zeit als Professor an der Prager Akademie tätig ist.

Im März 1938 marschieren deutsche Truppen in Österreich ein und verkünden den „Anschluss“. Als am 29. September das Münchner Abkommen von Frankreich, Großbritannien und Italien unterzeichnet wird, das die westlichen, von Deutschen besiedelten Gebiete der Tschechoslowakei ebenfalls dem Deutschen Reich „eingliedert“, sitzen Kokoschka und seine Frau auf gepackten Koffern. Am 18. Oktober ist es schließlich so weit: „Eines Tages überraschte mich Olda mit der Nachricht: Morgen früh werden zwei Flugplätze nach London zufällig frei. Sie hatte sie gebucht, ohne mich erst zu fragen. Das war gut, denn vermutlich würde ich sonst heute nicht mehr leben.“ (Oskar Kokoschka, Mein Leben, Wien 2008, S. 241). Hals über Kopf brechen die beiden nach England auf, wo sie zunächst in einem billigen boarding house in London unterkommen.



„Good luck from Hayling Island“, Urlaubspostkarte, um 1940.

Im August 1939 zieht das Paar in dem Fischerdorf Polperro an der Südküste Cornwalls in ein kleines Cottage, „auch weil es dort billiger war als im überfüllten London und wir dort reine Meeresluft atmen konnten. Wir wohnten in einem Blockhaus auf den Klippen, die aus dem Ozean herausragen. Leider wurde aus militärischen Gründen bald ein Verbot erlassen, im Freien zu malen; so machte ich am Strand Skizzen mit Buntstiften.“ (ebd. S. 244).

Kokoschka befindet sich in einer tiefen Schaffenskrise, und nahezu mittellos waren sie in England angekommen. Zur Überbrückung verkauft Olda in Polperro ihre Backwaren an Dorfbewohner und Touristen. Die Landschaft inspiriert Kokoschka jedoch zu neuen Arbeiten, die sich mehr und mehr vom unpolitischen zu allegorischen Schlüsselbildern entwickeln. Am 15. März waren deutsche Panzer in Prag eingerollt und hatten das restliche tschechische Gebiet annektiert. In dieser spannungsreichen Phase entsteht im Sommer das von Kokoschka mit dem



Polperro, Cornwall, ca. 1940er Jahre.



Oskar Kokoschka, Die Krabbe, 1939/40, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London. © Fondation Oskar Kokoschka / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

„Ich malte damals eine Reihe von ‚politischen‘ Bildern, nicht weil ich politisch engagiert gewesen wäre, sondern in der Absicht, die Augen anderer zu öffnen.“

Oskar Kokoschka, Mein Leben, Wien 2008, S. 250.

sarkastischen Titel versehene Gemälde, in dem er die politische Situation künstlerisch zu bewältigen versucht. Die englische Appeasement-Politik, die die sich bereits abspielenden Katastrophen auf dem Festland in sicherer Entfernung gleichsam abwartend und Tee trinkend beobachtet, empört den Künstler. „Damals malte ich auf dem Vorplatz unseres Hauses eine große Krabbe, die mir jemand geschenkt hatte und die bereits übel roch. Ein anderes Bild war ‚Private Property‘: eine Katze, die tote Fische bewacht, im Hintergrund eine Rentnerin mit Schirm und Täschen, die ihren Verdauungsspaziergang am Strand macht. Ich wunderte mich, wie phlegmatisch die Engländer eigentlich waren, die den kommenden Krieg nicht wahrnahmen, während auf dem Kontinent die Menschen sich wie Schafe in Panik vom Führer in den Abgrund treiben ließen.“ (ebd., S. 244f.).

Auf den Felsen hatte er eine alte Dame beobachtet, die sich dort immer zum Stricken niedergelassen hatte – wie in einer Tierfabel verleiht er ihr einen Katzenkopf. England ist kein kämpferischer Löwe, sondern ein gezähmter Stubentiger, wie die von den typischen Urlaubspostkarten grüßende Katze. Im Vordergrund verenden zwei ans Ufer gespülte Fische, wie die beiden Flüchtlinge Oskar und Olda, links warten bereits die Ratten auf ihr Mahl. In der engen Hafenucht von Polperro mag Kokoschka oft selbst sorgenvoll den Blick Richtung Europa gerichtet haben, wie der Ausblick im gleichsam als inhaltliches Pendant zu verstehenden Gemälde „Die Krabbe“ suggeriert. Der englische Premierminister Neville Chamberlain als monströs perspektivisch verzerrtes Schalentier blickt dem Schwimmer, wohl ein Selbstporträt Kokoschkas und als Personifikation der Tschechoslowakei lesbar, beim Ertrinken zu. Nach dem Überfall auf Polen am 1. September erfolgt schließlich die Kriegserklärung Großbritanniens. Die Küste wird nach der Besetzung der Niederlande, Belgiens und Frankreichs

im Mai/Juni des Jahres darauf zum Sperrgebiet erklärt, weshalb Ausländer, so auch Kokoschka und seine Frau, landeinwärts ziehen müssen – zurück nach London.

Zeitlebens stellt Kokoschka seine Kunst immer wieder in den Dienst des guten Zwecks, bspw. spendet er Erlöse seiner politischen Gemälde dem Free Austrian Movement. So auch anlässlich der Flutkatastrophe, die in der Nacht vom 31. Januar auf Sonntag, den 1. Februar 1953 die Küste Hollands und Teile der Küste Großbritanniens verwüstet. Die unerwartete und unangekündigte Sturmflut fordert viele Todesopfer und vernichtet zahlreiche Existenzen. In ganz Europa ist das Entsetzen groß und zieht eine Welle der Solidarität in Form von Benefizveranstaltungen und Spendensammlungen nach sich. In den Niederlanden schließen sich die Künstlerverbände zusammen, um eine Ausstellung mit Benefiz-Lotterie zu organisieren. Nationale und internationale Künstler stellen 1.326 Werke zur Verfügung, darunter Zeichnungen, Aquarelle, Gemälde und Skulpturen. Mit Beiträgen von renommierten Künstlern wie Alexander Calder, Marc Chagall, Massimo Campigli, Henri Rouault, Fernand Léger, Germaine Richier, Georges Braque, Henry Moore und auch Kokoschka steigt der Anreiz, für ein Los à 1 Gulden mit etwas Glück ein hochkarätiges Werk zu gewinnen. Unter dem Titel „Kunstenaars helpen“ findet eine Wanderausstellung durch holländische Museen statt, während der die Lose verkauft werden, beginnend Mitte Februar im Stedelijk Museum in Amsterdam. 1954 endet sie im Rijksmuseum, wo Prinz Bernhard als Vorsitzender des Nationalen Katastrophenfonds die bei der Aktion gesammelten 108.000 Gulden entgegennimmt. Nach Ende der Ausstellung findet am 7. April 1954 die Ziehung der Lose und die Veröffentlichung der Ergebnisliste statt. Das Los mit der Nr. 84104 gewinnt das Kunstwerk Nr. 1294 – Kokoschkas noch aus England eingeliefertes Gemälde „Private Property“. Aus dieser Sammlung wird es nun hier angeboten. [KT]

GEORG BASELITZ

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

Tiere. 1967.

Schwarze und braune Kreide, laviert.
Rechts unten signiert und datiert „Mai 67“. Verso signiert, datiert und betitelt.
Auf chamoisfarbenem Büttchen von Hahnemühle (mit Wasserzeichen).
62,5 x 48,5 cm (24,6 x 19 in), blattgroß.

Wir danken dem Archiv Georg Baselitz, München, für die freundliche Auskunft.
Die Arbeit ist im Werk-Archiv des Künstlers registriert.

☛ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Heiner Friedrich, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (um 1975 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Georg Baselitz, Zeichnungen und Radierungen 1960-1970, Staatliche Graphische Sammlung, München, 5.10.-5.11.1972, Kat.-Nr. 55, o. S. (m. SW-Abb.).

Sein herausragendes künstlerisches Schaffen, das seit den 1960er Jahren immer wieder neue künstlerische Wege gefunden hat, die kunsthistorische Tradition herauszufordern und zugleich fortzuschreiben, hat Georg Baselitz zu einem der prominentesten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst gemacht. Mit seinen kraftvollen gegenständlichen Arbeiten verstößt er gegen festgelegte Kategorien und nimmt immer wieder den Kampf gegen unsere traditionellen Vorstellungen von Kunst auf.

Seit 1965 sammelt Baselitz Druckgrafiken vor allem der Renaissance, des Manierismus und des Barock, deren besonderer motivischer Inventionsreichtum ihn faszinieren. Baselitz stößt hier auf vielfältige, zum Teil fast vergessene Bildthemen, die jedoch einmal lange Zeit unser kollektives Gedächtnis geprägt haben. Durch Dekontextualisierung und Verfremdung werden diese wieder in die Gegenwart geholt, inhaltlich aufgeladen und durch zeitgenössische Impulse ergänzt. Baselitz' Werk generiert auf diese Weise rätselhaft assoziative Bildinhalte, die sich dem Betrachter keineswegs spontan und niemals umfassend erschließen.

So auch in der vorliegenden Komposition, in der Baselitz den Betrachter mit einem auf den ersten Blick scheinbar undurchdringlichen Gewirr aus dichten, dynamischen Strichlagen aus schwarzer und brauner Kreide konfrontiert. Hält man dem spontanen Gefühl optischer Überforderung stand und tritt in den Dialog mit dieser fesselnden Komposition, so erkennt man bald drei springende Hunde sowie links einen undefinierbaren Schlangenneib mit menschlichem Kopf und auffällig großen, spitzen Ohren. Dieses Fantasiewesen, das formal auch phallische Anspielungen in sich trägt, ist der Gejagte, das Ziel dieser rennenden Hundemeute. Auch hier hat Baselitz aus der reichen kunsthistorischen Tradition geschöpft und in der virtuoson Auseinandersetzung mit dieser etwas vollkommen Neuartiges geschaffen. Grundlegend sind hier zum einen Jugenderinnerungen des Künstlers, zum anderen die

- **Aus der frühen, gesuchten Schaffenszeit: Baselitz konfrontiert die deutsche Nachkriegsgesellschaft in den 1960er Jahren schonungslos mit ihrer historischen Schuld und den Verletzungen des Krieges**
- **Herausragendes, frühes Zeugnis von Baselitz' meisterlichem Spiel mit der kunsthistorischen Tradition, der Kraft der Provokation und Assoziation**
- **Baselitz dekontextualisiert und verfremdet die barocke Motive des Jagdbildes und schafft auf diese Weise eine komplexe zeitkritische Allegorie**
- **Bereits 1972 in der Baselitz-Ausstellung der Graphischen Sammlung, München, ausgestellt und seit 1975 Teil einer süddeutschen Privatsammlung**
- **Große Überblickschau zeigen die Fondation Beyeler, Basel (2018), und das Centre Pompidou, Paris (2021/22), das Kunsthistorische Museum, Wien (2023) und aktuell der White Cube, London**

Bildtradition des barocken Jagdbildes, wie es vor allem im 17. und 18. Jahrhundert weit verbreitet ist und die Jagd als Privileg des Adels in jener Zeit an den europäischen Höfen in Gemälden, Zeichnungen und Druckgrafiken dokumentiert. Baselitz' Hunde aber treiben hier keinen Hirsch oder Fuchs, sondern ein dämonisches Fantasiewesen vor sich her, eine furchterregende Symbiose aus Schlange und Mensch. Auch diesbezüglich scheint Baselitz sich auf eine bekannte Bildtradition zu beziehen: Die Schlange gilt seit dem Mittelalter als Symbol der Sünde, des Bösen und des Lasters, die übergroßen, spitzen Ohren weisen zudem auf frühneuzeitliche Darstellungen des Neides zurück, erinnern aber zugleich auch an die berühmte antifaschistische Allegorie „Das Gerücht“ des deutschen Lithografen A. Paul Weber aus dem Jahr 1943. Anders als bei Weber fliegen der dämonischen Wurmgestalt bei Baselitz jedoch nicht die Massen zu, sondern diese wird zu einer gejagten Bedrohung. Nicht nur inhaltlich orientiert sich Baselitz klar an der kunsthistorischen Tradition, sondern auch technisch, indem er seine Inventio in einer lavierten Zeichnung umsetzt. Denn kleine lavierte Feder- oder auch Rötzelzeichnungen haben in der Altmeistergrafik eine lange Tradition, die Baselitz sich in dem vorliegenden Blatt durch den freien Duktus und die Größe des gewählten Formates künstlerisch aneignet und in die Gegenwart transportiert. [JS]



HENRY MOORE

1898 Castleford/Yorkshire – 1986 Much Hadham/Hertfordshire

Family Group. 1944.

Bronze mit brauner Patina.

Eines von neun Exemplaren (zzgl. eines Künstlerexemplars).

Mit der Plinthe: 15,2 x 10,7 x 7,5 cm (5,9 x 4,2 x 2,9 in).

Gegossen um 1956 von der Art Bronze Foundry (Gaskin's), London.

Mit einer vom Künstler signierten und datierten Fotoexpertise, Fischer Fine Art Ltd., London, vom September 1976.

Das Werk ist bei der Henry Moore Foundation, Hertfordshire, unter der Nummer LH 230 verzeichnet.

Weitere Werke aus der Sammlung Dr. Maier-Mohr werden in unserem Contemporary Art Sale am Freitag, 7. Juni 2024, sowie in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, 8. Juni 2024, angeboten – siehe Sonderkatalog „Eine private Sammlung - Dr. Theo Maier-Mohr“.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.06 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D, F)

\$ 315.000 – 420.000

PROVENIENZ

- Fischer Fine Art Ltd., London.
- Sammlung Dr. Theo Maier-Mohr (1976 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

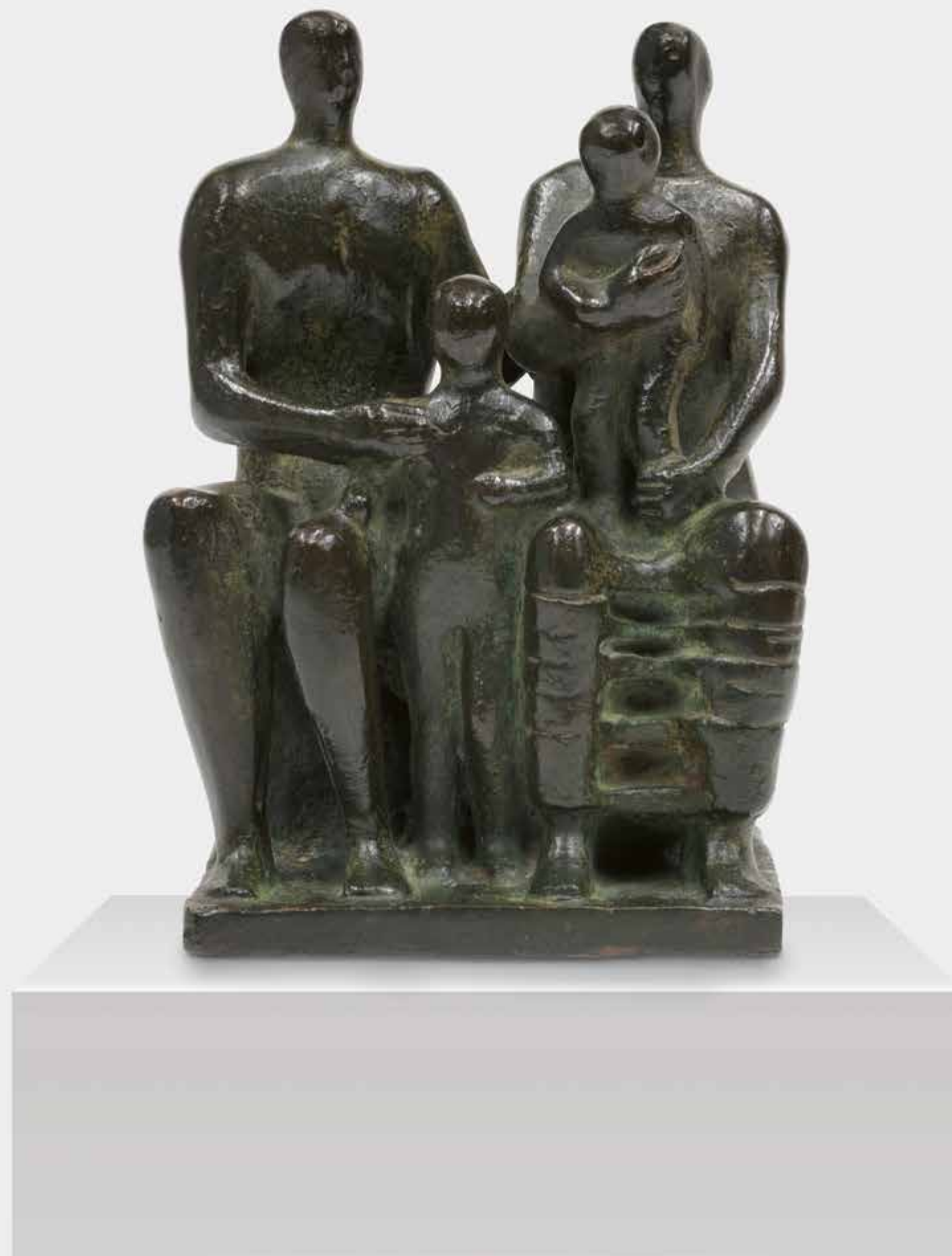
AUSSTELLUNG

- Henry Moore, Tate Gallery, London, 17.7.-22.9.1968, Kat.-Nr. 62 (m. Abb., anderes Exemplar).
- Mother and Child: the Art of Henry Henry Moore, Hofstra Museum, Hofstra University, H.empstead (New York), 10.9.-21.11.1987, The Baltimore Art Museum, Baltimore, 16.2.-17.4.1988 u. a., S. 138, Kat.-Nr. 28 (m. SW-Abb., S. 53, anderes Exemplar).
- Henry Moore. The Human Dimension; Benais Museum, Petrodvoretz, 17.6.-15.8.1991, Puschkin Museum, Moskau, 3.9.-9.10.1991, S. 81, Kat.-Nr. 56 (m. Abb., anderes Exemplar).
- Henry Moore. Sculpting the 20th Century, Dallas Museum of Art, Dallas, 25.2.-27.5.2001, Fine Arts Museums of San Francisco, 24.6.-16.9.2001,
- National Gallery of Art, Washington D.C., 21.10.2001-27.1.2002, Kat.-Nr. 49 (m. Abb., anderes Exemplar).
- Henry Moore. Natur und Figur, Museum Lothar Fischer, Neumarkt i. d. Opf., 17.10.2010-9.1.2011.

LITERATUR

- Herbert Read, Henry Moore. Sculpture and Drawings, Bd. 1, London 1949 (3. Auflage), WVZ-Nr. 70 h (m. SW-Abb. in Terrakotta).
- David Sylvester (Hrsg.), Henry Moore. Sculpture and Drawings, Bd. 1 (1921-1948), London 1957 (4. Auflage), WVZ-Nr. 230 (m. SW-Abb. in Terrakotta, S. 144).
- David Sylvester (Hrsg.), Henry Moore. Complete Sculpture, Bd. 1 (1921-1948), London 1988 (5. Auflage), WVZ-Nr. 230 (m. Abb in Terrakotta).
.....
- Lewis Lapham (Hrsg.), Lapham's Quarterly, New York, Winter 2012, Bd. 5, erste Ausgabe (m. Farbabb. auf dem Umschlag, anderes Exemplar).

- **Die Familie gehört zu den zentralen Themen im Œuvre des Künstlers**
- **Die frühe Werkgruppe der „Family Groups“ (1944–1949) gilt als erste Umsetzung dieses Motivs in Bronze und ist bereits 1946 in Moores erster Einzelausstellung im Museum of Modern Art in New York vertreten**
- **Diese „Family Group“ ist eine der ersten dieser bedeutenden Werkgruppe und entsprechend gesucht**
- **In ihrer geschlossenen Form und vollendeten Harmonie eine der gelungensten Versionen des Motivs**
- **Moore übersetzt das traditionelle Urbild der Familie in eine mehrfigurige, intime Szene mit zutiefst moderner Ausdruckskraft**
- **Zwei weitere Güsse dieser Arbeit befinden sich im Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington, und im Dallas Museum of Art**





Henry Moore, Mary Moore und Irina Anatolia Moore (geb. Radetzki), 1948, National Portrait Gallery, London, Fotograf: Francis Goodman.
© Henry Moore Foundation

Vor den „Family Groups“: Mutter-und-Kind-Figuren und „Shelter Drawings“

Die Familie ist in der Kunstgeschichte seit jeher ein in jeder Kultur verwendetes, bedeutendes Motiv und nimmt auch im von der menschlichen Gestalt geprägten Schaffen Henry Moores eine übergeordnete Stellung ein. Bereits in den 1920er Jahren, seit dem Beginn seiner künstlerischen Laufbahn, greift Moore die Thematik in seinen Mutter-und-Kind-Figuren auf und kommt in seinem plastischen und (druck)grafischen Schaffen bis in die 1980er Jahre wiederholt darauf zurück. Im Zweiten Weltkrieg zeichnet Moore u. a. die während zahlreicher Bombenangriffe Schutz suchenden Menschen in den Londoner U-Bahnen, seine sog. „Shelter Drawings“. Auch hier zeigt Moore die Beziehungen und die Intimität zwischen zusammengedrängten Familienmitgliedern, zwischen nebeneinander schlafenden Geschwistern, Müttern und ihren dicht an sie gepressten Kindern. Nach der Zerstörung seines Ateliers zieht Moore mit seiner Ehefrau Irina (verh. 1929) 1941 aufs Land, nach Perry Green in Hertfordshire, wo er bis zu seinem Lebensende lebt und arbeitet (heute Sitz der Henry Moore Foundation). 1942 erhält der Künstler einen Auftrag für eine Mutter-und-Kind-Figur für die St.-Matthews-Kirche in Northampton, die er 1944 fertigstellt. Auch hier sucht Moore nach einer modernen, zeitgemäßen Lösung für das so traditionelle, ikonografisch aufgeladene Sujet.

Die Idee der „Family Group“

Dem Projekt folgt die Arbeit an einer weiteren für den öffentlichen Raum bestimmten Skulptur: Schon vor Kriegsbeginn war Moore auf das Angebot des in England lebenden deutschen Architekten und Bauhaus-Gründers Walter Gropius eingegangen, eine auf die Familie bezogene plastische Arbeit für die 1935/36 von Gropius und Maxwell Fry entworfene Schule in Impington (nahe Cambridge) zu gestalten. Einige Zeichnungen hatte Moore bereits angefertigt, mit denen er nach einer passenden Komposition, nach einer ganz bestimmten plastischen Form suchte, die sowohl für die Eltern als auch für die Kinder eine gewisse Aussagekraft enthalten sollte. Das 1939 eröffnete Gebäude war nicht nur als reines Schulgebäude konzipiert worden, sondern gedachte mit flexibel nutzbaren Räumlichkeiten die gesamte Familie einzubeziehen. Die Finanzierung für Moores Skulptur war zunächst nicht zustande gekommen, doch 1944 bringt Henry Morris, damaliger Bildungsbeauftragter des Cambridgeshire County Council die beauftragte Skulptur erneut ins Gespräch. Mit großer künstlerischer Energie und Schaffenskraft füllt Moore fast zwei komplette Skizzenbücher mit Zeichnungen und fertigt etwas mehr als zwei Dutzend Ton- bzw. Terrakotta-Modelle an, in denen er seine Figuren in verschiedenen Posen, Formen und Konstellationen zu ganz verschiedenen Gruppierungen zusammenfügt. Zehn dieser unterschiedlichen Modelle lässt er anschließend in Bronze gießen, obwohl das Projekt auch in diesem zweiten Anlauf nicht realisiert werden kann.

In ihrer Grundidee verbinden die „Family Groups“ mehrere Figuren, zwei Erwachsene sowie ein oder zwei Kinder verschiedener Altersstufen, zu einer geschlossenen stabilen Einheit. Manche Figuren wirken recht lebhaft, andere erscheinen deutlich ruhiger und passiver. Die hier angebotene „Family Group“ (LH 230) kann dabei als eine der gelungensten Versionen bezeichnet werden, denn sie zeigt in ihrer geschlossenen Form eine besonders harmonische, ausgewogene Komposition. Die breiten Schultern und kräftigen, parallel angeordneten Beine der sitzenden Figuren vermitteln Stabilität, während ihre Berührungen untereinander sowie ihre Ausrichtung, ihr gemeinsamer Blick in dieselbe Richtung die Geschlossenheit ihrer familiären Einheit bezeugen.

Wunsch und Erfüllung: Die Sehnsucht nach Harmonie und Stabilität

Vielen Künstlern liegt es in den Kriegs- und Nachkriegsjahren fern, Intimität, Zärtlichkeit oder sogar Menschlichkeit auf eine solch direkte Art und Weise darzustellen. Doch Moore gelingt es in ebendieser Zeit, in der so viele Familien unwiederbringlich auseinandergerissen werden, mit der „Family Group“ in ihrer unverwechselbaren zeitgenössischen Formensprache ein Gefühl von Hoffnung und den Wunsch nach friedlicher Stabilität zu vermitteln, dessen Erfüllung zum damaligen Zeitpunkt greifbar, und dennoch in weiter Ferne zu liegen schien. Womöglich rührt Moores Wertschätzung familiärer Werte und seine Interpretation der Familie als Quelle von Frieden und Harmonie aus seiner eigener Kindheit her: „Perhaps the family groups reflect this outlook. [...] no doubt, my own childhood would have an influence. I was the seventh child of a family of eight, my childhood was very full and very happy.“ (Henry Moore in einem Brief an Evelyn S. Ringold, 24.2.1975, Henry Moore Foundation Archive)

Mit dem Ende des Krieges wendet sich auch Henry Moores persönliche wie berufliche Zukunft zum Guten. Nach mehreren Fehlgeburten erfüllt sich 1946 mit der Geburt der gemeinsamen Tochter Mary ein lange gehegter Kinderwunsch. Im selben Jahr zeigt das Museum of Modern Art in New York eine umfassende Einzelausstellung des Künstlers, die im darauffolgenden Jahr auch im San Francisco Museum of Art und im Art Institute of Chicago zu sehen ist. 1948 stellt Henry Moore im britischen Pavillon auf der 24. Biennale di Venezia aus und erhält den internationalen Preis für Bildhauerei. [CH]



Henry Moore, Family Groups, 1944, Bleistift, Wachsmalstift, Buntstift, Aquarell und Tusche, Privatsammlung. © Henry Moore Foundation

Henry Moore, Seven Figures in a Shelter (1. Shelter-Skizzenbuch, S. 36), 1940/41, Bleistift, Bunt- und Wachsmalstift, Tusche, teils laviert, British Museum, London. © Henry Moore Foundation



HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld – 1957 Amsterdam

Landschaft mit Tieren. Um 1913.

Öl auf Malpappe, auf Hartfaserplatte aufgelegt und auf Keilrahmen montiert. Verso auf der Leinwand mit Galerieetikett Aenne Abels, Köln, typografisch bezeichnet „Campendonck / Tiere an der Tränke Gemälde / I.N. 1360“, darunter Etikett „Niere[?]“, sowie Stempel „Hauptzollamt Köln Rheinau“. Verso auf dem Keilrahmen mit Galerieetikett Alfred Flechtheim, handschriftlich bezeichnet „Nr. 501 / Campendonk Seeshaupt / Landschaft mit Tieren“, sowie mehrfach mit dem Zollstempel Köln-Rheinau. 70 x 120 cm (27,5 x 47,2 in). [KT]

Wir danken Ev Raue, Berlin, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

• **Aufruflzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 (R/D, F)
\$ 630.000 – 840.000

PROVENIENZ

- Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf (Pfungsten 1920, verso mit dem Etikett).
- Galerie Nierendorf Köln - Neue Kunst (um 1920/24, möglicherweise 1923. Verso mit dem fragmentarischen Etikett).
- Kunstgalerie Aenne Abels alter und neuer Meister, Köln-Lindenthal (spätestens 10.5.1954 – mindestens 10.1955).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (Anfang der 1970er Jahre als Schenkung des Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- 66. Ausstellung: Heinrich Campendonk, Walter Dexel, Galerie Der Sturm, Berlin, 1918, Nr. 7.
- Heinrich Campendonk - Josef Eberz, Galerie Flechtheim, Düsseldorf, Pfungsten -12.6.1920, S. 6, Nr. 9 (m. d. Etikett).
- Heinrich Campendonk, Museum Haus Lange, Krefeld, 25.5.-17.7.1960, S. 78, Nr. 11 (m. Abb.).

LITERATUR

- Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk 1889-1957, Leben und expressionistisches Werk, mit Werkkatalog des malerischen Œuvres, Recklinghausen 1989, WVZ-Nr. 372 (m. SW-Abb).
-
• Weltkunst, Jg. 24, Nr. 22, Nov. 1954, S. 4 (Abb.).
- Aenne Abels - Kunstgalerie alter und neuer Meister, Köln (Oktober 1955), o.O. 1955, SW-Abb.
- Gregor Langfeld, Duitse kunst in Nederland - verzamelen, tentoonstellen, kritieken. 1919-1964, Zwolle 2004, S. 271, Anm. 366.

ARCHIVALIEN

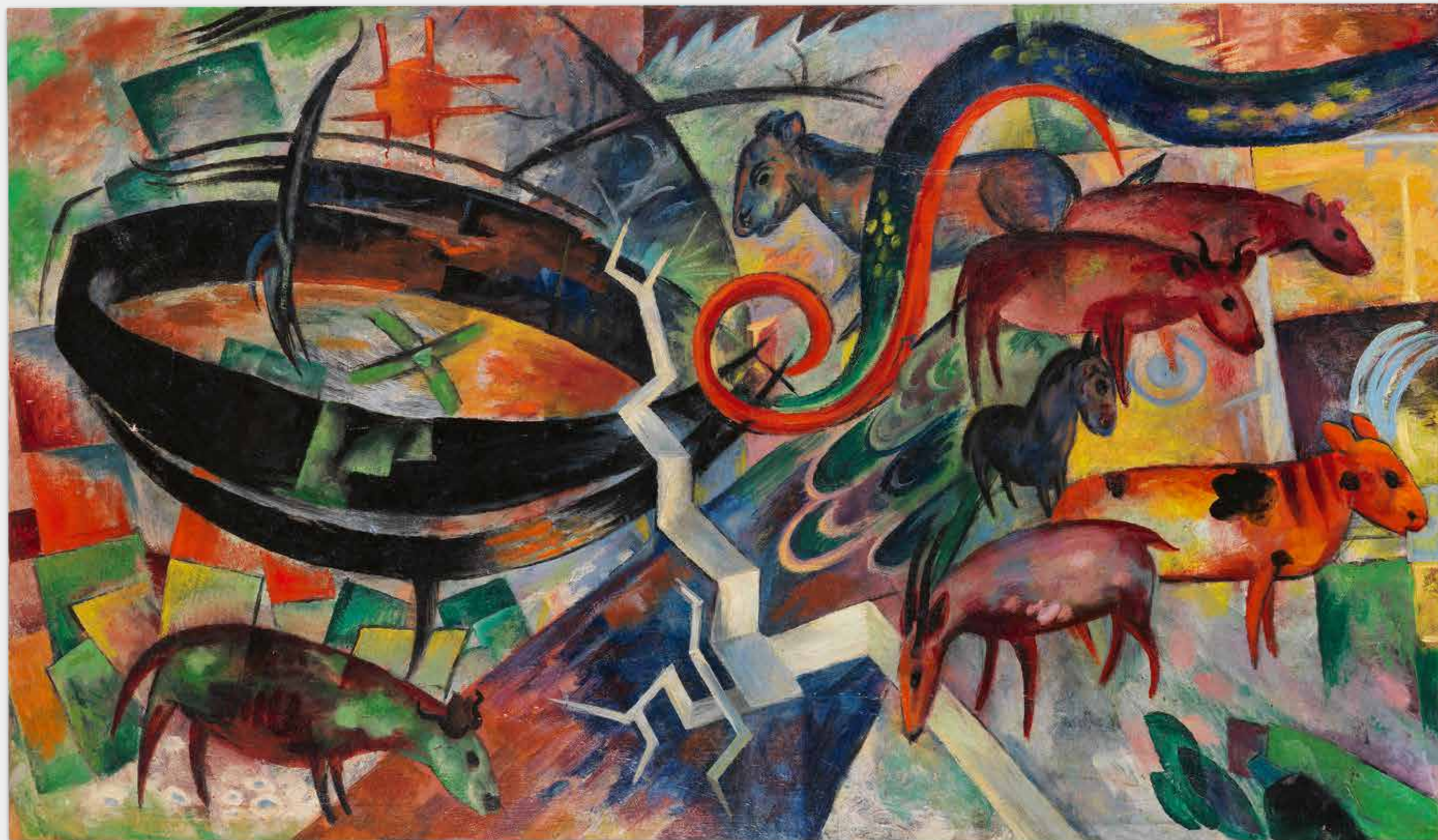
- Brief von Aenne Abels an Herta Hesse-Freilinghaus, 10.05.1954, Osthaus Museum Hagen, Dokumentation, Akte I. Ankäufe.
- Brief von Aenne Abels an Erich Wiese, 01.07.1954, Archiv Hessisches Landesmuseum, Allgemeiner Schriftverkehr 1953-55 (Akte 1), heute: Hessisches Staatsarchiv Darmstadt.

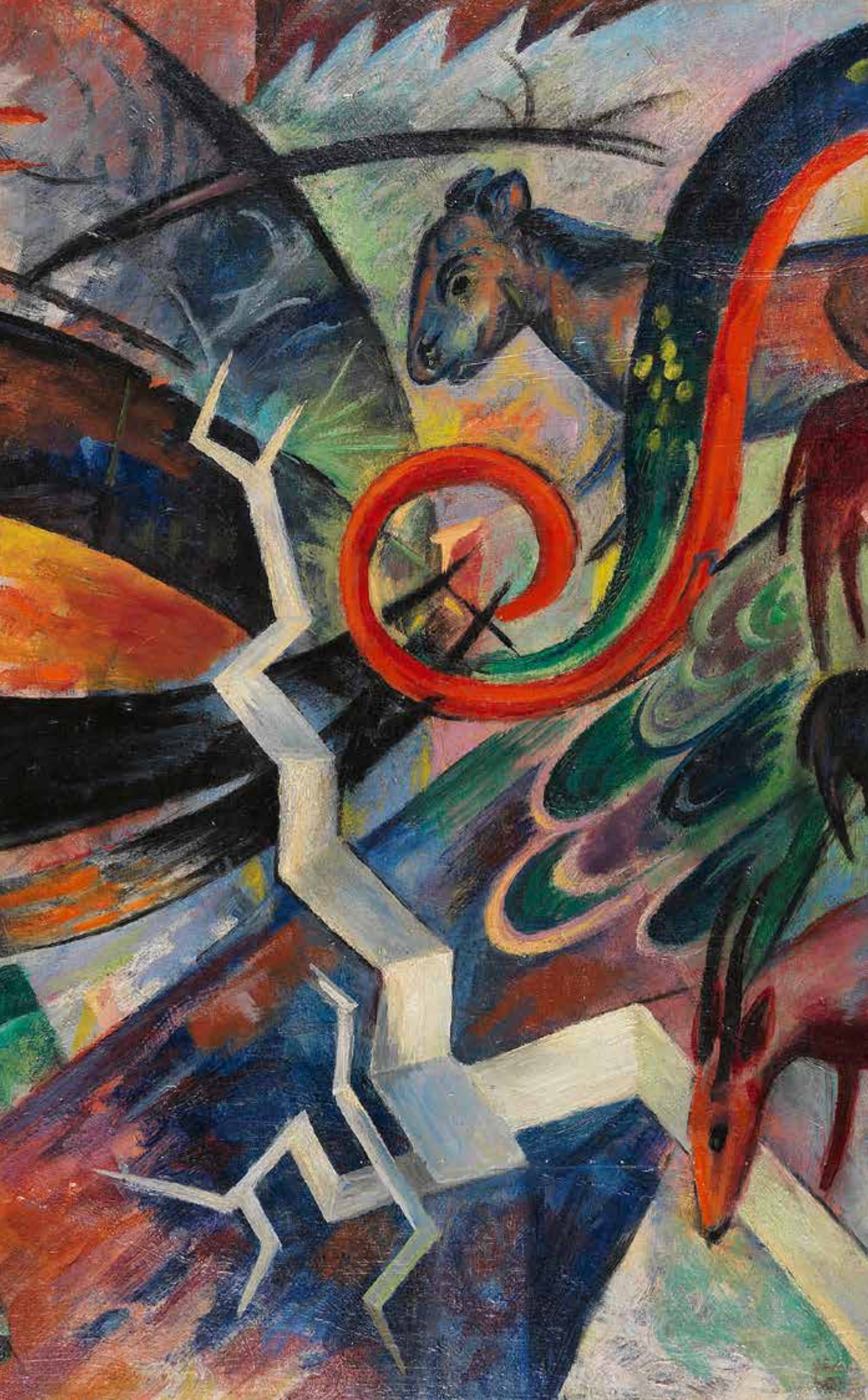
• **Aus der innovativsten Schaffenszeit des Künstlers: Er stellt 1911 und 1913 in den wichtigen Ausstellungen des „Blauen Reiter“ und Rheinischen Expressionismus aus**

• **Campendonk entwickelt im Dialog mit Franz Marc eine eigene, tiefgründige Bildsprache**

• **Diese Arbeit ist in den bedeutenden Ausstellungen bei den wichtigen Galerien dieser Zeit (Walden und Flechtheim) ausgestellt**

• **Museale Qualität in dieser Größe von großer Seltenheit**





In Oberbayern gelingt es Heinrich Campendonk, seine künstlerische Entwicklung voranzutreiben, es entsteht eine ihm eigene Bildsprache und tiefgründige, rätselhafte Bilderwelt. Campendonk wird eingeladen, an der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ in München teilzunehmen, zudem ist er 1913 vertreten mit Werken in den Ausstellungen „Rheinische Expressionisten“ in Bonn und beim „Ersten Deutschen Herbstsalon“ in Herwarth Waldens Galerie „Der Sturm“ in Berlin, alles maßgebliche Ausstellungen zur klassischen Moderne vor dem Ersten Weltkrieg. Es entstehen in dieser Zeit grundlegende Arbeiten in allen Techniken, wofür dieses herausragende und großformatige Gemälde „Landschaft mit Tieren“ beispielhaft steht.

Der junge Heinrich Campendonk, Student von Jan Thorn-Prikker an der Fachhochschule für Textilkunde in Krefeld, gewinnt auf Empfehlung Wassily Kandinskys den Kunsthändler, Sammler, Publizisten und Verleger Alfred Flechtheim, einen der wichtigsten Förderer avantgardistischer Kunst, ab 1911 als Mäzen. Flechtheim erwirbt erste Werke und unterstützt die künstlerisch wegweisende Reise nach Sindelsdorf in Oberbayern: Dort lebt Franz Marc. Wie intensiv und prägend, persönlich und künstlerisch sich der Kontakt zu den Redakteuren des „Blauen Reiters“, Wassily Kandinsky und Franz Marc, seinerzeit entwickelt, lässt unter anderem eine Briefnotiz ahnen, die Campendonk am 7. Oktober 1911 kurz nach seiner Ankunft an seine Freundin Adda Deichmann schreibt: „In München traf ich morgens um sieben Uhr ein, traf eine Stunde später mit [Helmuth] Macke zusammen. Nachmittags waren wir bei Kandinsky, wo wir großartige Dinge sahen und neben einigen anderen Herrn auch Herrn Kuno Amiet kennen lernten. Montag waren wir im Salon Thannhauser und in der Pinakothek, lernten auch noch Erbslöh kennen. Abends fuhren wir mit Mackes Vetter [August] nach Penzberg, wo Herr Marc uns im Wagen abholte, und es ging im Trab nach eigenwillige Sindelsdorf.“ (zit. nach: Andrea Firmenich, Heinrich Campendonk, Recklinghausen 1989, S. 25). Auf dem Balkon von Kandinskys Stadtwohnung entsteht ein erstes gemeinsames Gruppenbild (Abb. 1), ein Dokument für die Zeit intensiver Diskussionen und Planungen um die Herausgabe des Almanachs „Der Blaue Reiter“.

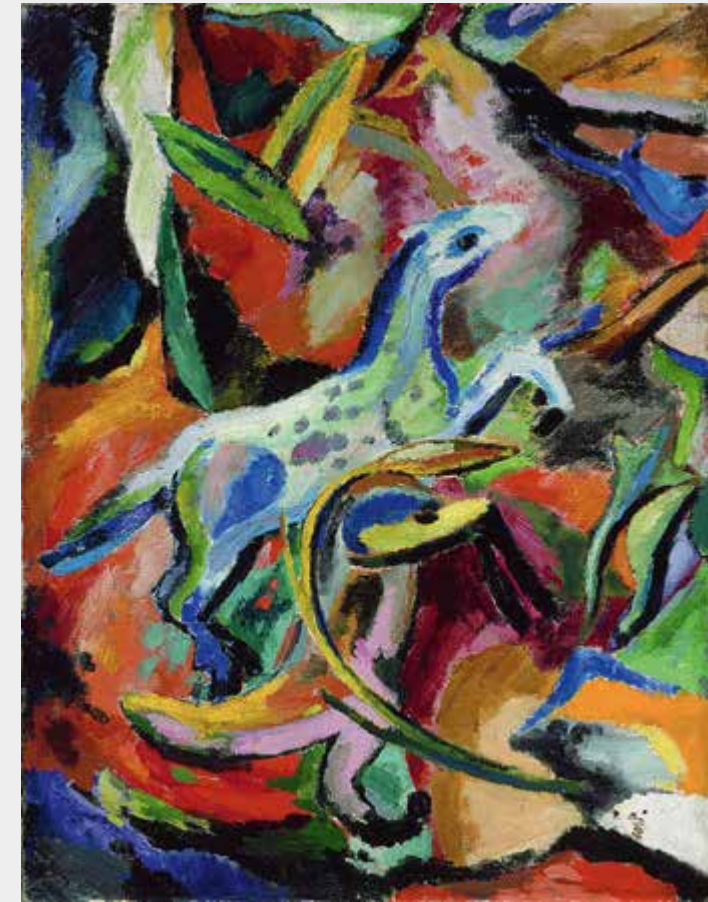
Ausstellung des „Blauen Reiter“ in der Galerie Thannhauser vom 18. Dezember 1911 bis 4. Januar 1912: Werke von Franz Marc, Robert Delaunay, Elisabeth Epstein und „Frau und Tier“ von Heinrich Campendonk. Foto: Gabriele Münster. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Künstler um den Blauen Reiter auf Kandinskys Balkon in der Ainmillerstraße 36 in München 1911: Maria und Franz Marc, Bernhard Koehler, Heinrich Campendonk, Thomas von Hartmann, Wassily Kandinsky; Foto: Gabriele Münster.

Campendonks Studienfreund Helmuth Macke und dessen Vetter August hatten ihm diese Begegnung vermittelt, und ab Herbst 1911 lebt er mit seiner späteren Frau Adda in unmittelbarer Nachbarschaft von Franz und Maria Marc in Sindelsdorf. Nachdem Marc im März 1916 im Krieg gefallen war, zieht Campendonk im Mai darauf um nach Seeshaupt am südlichen Kopf des Starnberger Sees. Die Jahre seiner künstlerischen Entwicklung sind also geprägt von einer engen lebens- und werkgeschichtlichen Verbindung zu den Künstlern um den „Blauen Reiter“, ebenso seinen intensiven Bezug zur oberbayerischen Landschaft um Sindelsdorf und Seeshaupt sowie später um das etwas weiter südlich gelegene Bergbaustädtchen Penzberg.

In diesen ersten Jahren im bayerischen Oberland steht das Werk Campendonks zweifellos unter dem Einfluss von Franz Marc: Es sind diese bizarren, ins Märchenhafte umgewandelten Tier- und Landschaftsszenen, jene ländlichen Idyllen, eingetaucht in eine traumhafte, kontemplative Einsamkeit in leuchtenden Farbfacetten, die beide Künstler in sehr unterschiedlicher Weise hervorbringen. „Die Gegend um Sindelsdorf war wellig, Erhebungen wechselten ab mit Bodensenkungen“, weiß Maria Marc zu berichten. „Da waren diese hügeligen Weiden mit interessanten Überschneidungen im Terrain. Das darauf weidende Vieh, Pferde und Rinder, bot dem Beobachter immer wechselnde lebendige Szenen.“ (Zit. nach: Maria Marc, Mein Leben mit Franz Marc, München 2016, S. 116). Bereits seine ersten Arbeiten, mit denen der junge Campendonk in der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ in der Galerie Heinrich Thannhauser im Dezember 1911 vertreten ist, „Springendes Pferd“ (Abb. 2) und „Frau mit Reh“ (Abb. 3), zeigen dessen ganz eigenen Stil: Versatzstückhaft



Heinrich Campendonk, Springendes Pferd, 1911, Öl auf Leinwand, Saarländermuseum, Saarbrücken. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

angeordnete Bildinhalte stehen kompositorisch in einem festen und zugleich losen Zusammenhang, Bildinhalte verweigern sich jeglichem Narrativ. Tiere sind bei Campendonk Individuen, existieren eingebettet in ein imaginäres Geflecht aus Landschaftsebenen, Landschaftslinien, die sich bisweilen jedoch in ihrer malerischen Auffassung und ihrem eigentlichen Formwillen gezielt und inszeniert widersprechen. Campendonks Malweise um diese Zeit ist also von einer Art malerischer Aneinanderreihung landschaftlicher Ebenen bestimmt, einer Aufteilung der Bildfläche in aufgelöste, kubisch anmutende ‚Böden‘, zusammengefasst aus ganz unterschiedlichen ‚Vorbildern‘. Zahlreiche Tiere bewegen sich darin in einer Welt von eingezäunten Begrenzungen, eingehausten himmlischen Gärten vielleicht, die sich über die Leinwand hinziehen und die Komposition in gewisser Weise strukturieren und zugleich zusammenfügen. Ein stringentes Narrativ wird vermieden. Campendonk reiht die Dinge mehr aneinander, als dass er sie verbindet, alles ist in einem gewissen Fließen beschrieben. Es entsteht eine Illusion, ein Schweben zwischen lyrischer Abstraktion und naturgebundener Gegenständlichkeit, die sich weder in der einen noch in der anderen Weise interpretieren lässt. Es sind gemalte Rätsel, die in ihrer Gesamtheit erfasst und auch so gesehen werden sollen. Hierin unterscheidet sich Campendonk deutlich von der Bilderwelt eines Franz Marc.

Der Beginn des Ersten Weltkrieges jedoch entzweit die Künstler im Umfeld des „Blauen Reiters“, dessen Idee nur mehr durch das Engagement des Berliner Galeristen und Verlegers Herwarth Walden weiter in die Welt getragen wird. Franz Marc wie auch August und Helmuth Macke melden sich als Freiwillige, Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky müssen als russische Staatsbürger Deutschland verlassen. Ersterer geht zurück nach Moskau, Letzterer sucht Asyl in der Schweiz. Campendonk lehnt den Kriegsdienst ab, wird dennoch gemustert und bereits kurz nach der Rekrutierung im Frühjahr 1915 krankheitsbedingt entlassen. August Macke fällt im September 1914, Franz Marc im März 1916; der Verlust der beiden Freunde und künstlerischen Förderer trifft Campendonk besonders stark. Er siedelt daraufhin in ein Bauernhaus nach Seeshaupt am Starnberger See über, wo er sehr zurückgezogen lebt und die Schrecken des Krieges zu verdrängen sucht. Hier emanzipiert er sich künstlerisch in entscheidender Weise vom Stil des „Blauen Reiters“ und findet zu seiner eigenen Bildsprache.

Im Jahr 1920 unternimmt Campendonk eine Italienreise und Flechtheim, der den Maler seit 1914 in Gruppenausstellungen fördert, widmet ihm eine Einzelausstellung. 1923 zieht der Künstler nach Krefeld zurück, wird Professor an der Kunstgewerbeschule in Essen und erhält 1926 einen Ruf an die Kunstakademie Düsseldorf. Die Nationalsozialisten setzen Campendonk nach der Machtergreifung ab, doch erhält er 1935 eine Professur an der Rijksakademie in Amsterdam. 1937 wird er durch die Hetzschrift „Säuberung des Kunsttempels“ diskreditiert, außerdem zeigt man seine Werke in der Ausstellung „Entartete Kunst“. Im Jahr 1944 kann sich Campendonk vor der deutschen Besatzungsmacht verstecken, nach dem Krieg setzt er seine Lehrtätigkeit fort. Der Künstler stirbt am 9. Mai 1957 in Amsterdam. [MvL]

FRANZ MARC

1880 München – 1916 Verdun

Liegender Hund (Hundeporträt von „Russi“). 1909.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert.
65,5 x 80 cm (25,7 x 31,4 in). [SM/CH]

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.10 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Bernhard Koehler, Berlin (seit 1910).
- Bernhard Koehler Jr., Berlin/Gauting (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Kunsthandel Franz Resch, Gauting (wohl vom Vorgenannten).
- Georg Schäfer, Schweinfurt.
- Galerie Hans-Joachim Sander, Darmstadt.
- Galerie Michael, Heidelberg/Rottach-Egern.
- Privatsammlung (1994 erworben).

AUSSTELLUNG

- Kollektion Franz Marc, Brakls Moderne Kunsthandlung, München, Februar 1910, Kat.-Nr. 60.
- Franz Marc - Pierre Girieud, Moderne Galerie Heinrich Thannhauser, München, 1911, Kat.-Nr. 15.
- Neue Secession, Berlin, Leonhard Tietz im Kunstsalon, Düsseldorf, Jan./Feb. 1913.
- Neue Secession, Franz Marc Gedächtnis-Ausstellung, München, 14.9.-15.10.1916, Kat.-Nr. 43.
- Franz Marc - Gedächtnis-Ausstellung, Wiesbaden, März/April 1917, Kat.-Nr. 13.
- Gedächtnis-Ausstellung Franz Marc, Nationalgalerie Berlin, 1922.
- Franz Marc. Gedächtnis-Ausstellung, Galerie Nierendorf und Galerie von der Heyde, Berlin, bis 3.5.1936, Kat.-Nr. 82.
- Franz Marc Ausstellung, Goetheschule Wolfsburg, organisiert von Franz Resch gemeinsam mit den Volkswagenwerken, 11.-18.5.1952, Kat.-Nr. 4.
- Aufbruch zur Modernen Kunst, Haus der Kunst München, 21.6.-5.10.1958, Kat.-Nr. 1068.
- The Blue Rider Group, an exhibition organized with the Edinburgh Festival Society by the Arts Council of Great Britain, The Tate Gallery, London, 30.9.-30.10.1960, Royal Scottish Academy, Edinburgh, Kat.-Nr. 170.
- Der Blaue Reiter und sein Kreis, Österreichische Galerie, Wien, 2.8.-24.9.1961; Neue Galerie der Stadt Linz, 30.9.-29.10.1961, Kat.-Nr. 14.
- Der Blaue Reiter und sein Kreis, Kunstmuseum Winterthur, 23.4.-11.6.1961, Kat.-Nr. 24.
- Franz Marc, Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München, 10.8.-13.10.1963, Kat.-Nr. 55.

LITERATUR

- Alois Schardt, Franz Marc, Berlin 1936, WVZ-Nr. I-1909-9.
- Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, WVZ-Nr. 79 (m. SW-Abb.).
- Annegret Hoberg, Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichnis, München 2004, Bd. I, WVZ-Nr. 83.
.....
- Franz Marc, Briefe aus dem Feld, Berlin 1941 (m. SW-Abb., gegenüber S. 132, m. d. Titel „Mein Hund“).
- Christie's, London, Juni 1978, Los 5 (m. Farbabb., S. 11).
- Christie's, London, Impressionist and Modern Paintings and Sculpture, Dezember 1991, Los 20.
- Christie's, London, Mai 1993, Los 515 (m. Abb., S. 216).

.....

- **Über das innige Verhältnis zu seinem Hund „Russi“ findet Franz Marc zu seiner malerischen Faszination für das Wesen der Tiere**

- **Farbe als Ausdrucksträger: In zartem Kolorit porträtiert Franz Marc den schlafenden Hund in einem Moment friedvoller Harmonie**

- **Teil der ersten Einzelausstellung (1910, Brakls Moderne Kunsthandlung, München), die als Schlüsselmoment seiner künstlerischen Karriere gilt**

- **Schon 1910 von Bernhard Koehler, Marcs wichtigstem Sammler und Mäzen, für dessen bedeutende Sammlung erworben**

- **Beeindruckende Ausstellungshistorie**

.....

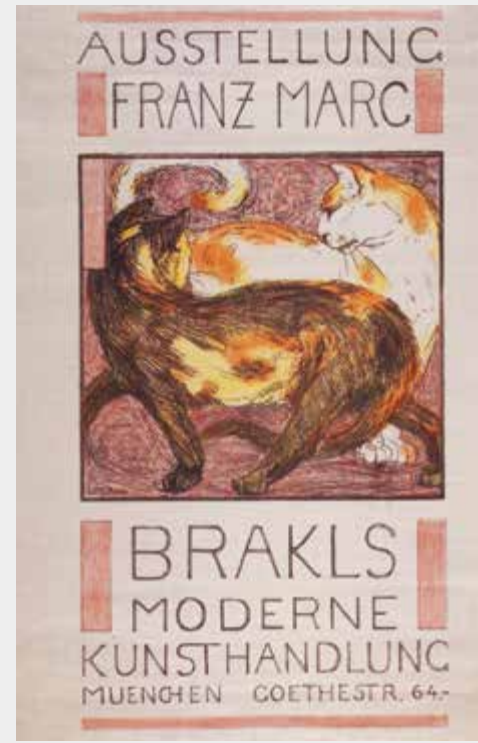
Franz Marc und Russi, Pasing im Dezember 1908.



Der Sibirische Schäferhund, genannt Russi, lebt ursprünglich bei Sophie Marc, der Mutter des Künstlers, in München-Pasing. Verwitwet gibt sie ihr Haus auf und zieht in eine Pension. Franz Marc nimmt den großen Hund zu sich, wo es schon das Kätzchen Ruth gibt, die er im Wechsel mit Russi zeichnet und malt. „Der treue Russi hing damals mehr an der Mutter als an Franz – er war überhaupt ein seltsames Tier, eigenwillig und schwer beeinflussbar. Man könnte lange Geschichten von ihm erzählen. Er hat der Mutter nie ganz verziehen, dass sie ihn nicht bei sich behalten hatte, trotzdem er später auch an Franz sehr anhänglich war. Noch nach Jahren, als wir schon in Sindelsdorf lebten, hat er die Mutter nie recht begrüßt, wenn sie uns besuchte. Russi blieb also bei uns, und wir waren nun zu viert. Das machte mir auch Freude, obwohl ich nie in so enger Berührung mit Tieren gelebt hatte. Es war für Franz doppelt schön, er malte die beiden Tiere, und sie leisteten ihm Gesellschaft, wenn ich nicht da war, so auch in der Weihnachtszeit“, weiß Maria Marc zu erzählen. (Maria Marc, Mein Leben mit Franz Marc, München 2016, S. 106f.)

Seit 1909 ist Russi der temperamentvolle und ungestüme vierbeinige Begleiter des Künstlerpaares. Die Skizzenbücher sind belebt von Russi und der Katze Ruth, sie werden vielfach und oft unbemerkt von Marc gezeichnet und gemalt. So auch hier im Atelier in München, wo Russi schläft und sich mit seinem weißen Fell von dem pastellfarbigen Fleckerlteppich leicht abhebt. Franz Marc spielt mit den zarten Farbstreifen, wechselt von einem rotdurchsetzten Blau zu einem blaudurchsetzten Rot und mildert diese Dominanz mit einem gründerhellen Gelb. Dem weißen Fell des Hundes verleiht er mit wenigen gelben Einsprengeln und Konturen eine bewegte Natur. Auffallend nah rückt Marc das Tier mit dem gelben Halsband an den Betrachter heran, nutzt der Künstler nahezu das ganze Format, um Russi ins Bild zu setzen, derweil Russis Schwanz vom rechten Bildrand überdeckt wird. Franz Marc bedient sich hierbei der akademisch gelehrten Gattung Porträtmalerei, um den Hund, und im Weiteren Tiere insgesamt, mit jener verringerten Distanz in Szene zu setzen. Mit dem Bildnis des schlafenden Hundes verlässt Franz Marc also seine akademischen Pfade. Er studiert zuvor die großen Meister Vincent van Gogh und Paul Gauguin sowie weitere französische Impressionisten während seiner zweiten Reise 1907 nach Paris und nähert sich mit den gewonnenen Eindrücken seiner sehr persönlichen Sicht auf den Organismus Natur. Mit dem im Jahr zuvor verstorbenen Paul Cézanne wird sich Marc erst 1910 intensiv auseinandersetzen: Julius Meier-Graefe veröffentlicht bei Piper eine erste umfangreiche Monografie über den introvertierten Franzosen und Marc berichtet im September dem Verleger Reinhard Piper von seiner ersten Analyse der eigenwilligen Kompositionen. Neben den Stillleben sind es die Cézanne'schen Figurenbilder, deren Deklinationen Franz Marc in

Franz Marc, Sibirische Schäferhunde im Schnee, 1909, Öl auf Leinwand, The National Gallery of Art, Washington D.C.



Franz Marc, Zwei Katzen (Ausstellungsplakat Franz Marc, Brakls Moderne Kunsthandlung, München), 1909/10, Farblithografie, Staatsgalerie Stuttgart.

seine Bilderwelt überträgt, darunter jene ganz dicht an den Betrachter herangezogene Rückenansicht des Tieres, durch dessen Blick wir gleichsam die Betrachtung der Welt, eine Naturandacht erfahren und gedeutet bekommen. Gemälde wie „Pferd in der Landschaft“ aus dem Jahr 1910 im Museum Folkwang oder „Der weiße Hund (Hund vor der Welt)“ von 1912 in schweizerischem Privatbesitz sind beredte Beispiele für Franz Marcs Blick auf die Natur mit Zuhilfenahme der Augen des Tieres. „Ich möchte mal wissen, was jetzt in dem Hund vorgeht“, fragt sich Franz Marc denn auch neugierig. (<https://michaelstacheder.com/2020/12/09/mein-guter-alter-russi/>).

„Besonders schön war es draußen auf dem Land für unseren Hund“, schildert Maria Marc noch einmal den Alltag in Sindelsdorf. „Täglich wurden am Nachmittag Spaziergänge mit ihm unternommen, worauf Franz mit großer Konsequenz bestand. Russi lag schon am Morgen bei unserem Frühstück unter dem Tisch in Franz Nähe. Betteln durfte er nicht, das war streng verboten. Franz aber suchte das Verbot dadurch zu umgehen, indem er plötzlich aufstand und ganz verstohlen etwas Gutes für seinen Russi ‚verlor‘.“ (ebd., S. 116).

Und selbst in beklagenswerter Situation an der Front in Frankreich macht sich Franz Marc Sorgen um seinen Hund. So schreibt er an seine Frau Maria am 7. Februar 1916: „Liebste, heut nur kurz wegen Russi; ich werde Lina [Hausmädchen] schreiben, daß sie Rußl weggibt, an Schneiderhans oder Schuster oder sonst im Dorf. Sie soll ihm dann ab u. zu Leckerbissen bringen. Ich zahl gern für den guten alten Kerl eine kleine Pension. Behalten soll sie ihn auf keinen Fall. Findet sich keine nette Gelegenheit, ihn in Pension zu geben, dann soll Schuster ihm eine ehrliche Kugel geben, – besser es geschieht, wenn ich nicht da bin u. Du auch nicht. Aber ich fand ihn das letztemal so greisenhaft geworden, daß der rasche Tod wirklich keine Grausamkeit ist.“ (zit. nach: Klaus Lankheit, Franz Marc. Briefe aus dem Feld, München 1982, S. 142) Vier Wochen später am 4. März 1916 fällt Franz Marc durch einen Granatsplitter bei einer Wegerkundung zwischen Braquis und Herméville in der Schlacht von Verdun. [MvL]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Berglandschaft mit Nebelstreif. 1944.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand mit dem Nachlassstempel (teils vom Keilrahmen verdeckt) und einem Aufkleber mit der teils gestempelten Nummer „L. 669“ (vom Keilrahmen verdeckt).
38 x 46 cm (14.9 x 18.1 in).
In den Arbeitsheften Gabriele Münters ist das Werk zusammen mit einer Merkskizze verzeichnet.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 3. September 1999.

🕒 **Auflaufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass der Künstlerin.
- Galerie Gunzenhauser (1999).
- Privatsammlung Bayern (vom Vorgenannten erworben)
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

„Gottes Funke steckt in Dir, was so unglaublich selten bei den Malern zu finden ist. Und Deine äußere Begabung reicht doch genügend aus. Deine wiegende Linie und der Farbensinn!“

Wassily Kandinsky an Gabriele Münter, Moskau, November 1915.

- **Atmosphärischer Blick ins herbstliche „Blaue Land“**
- **Kühne Farbpalette mit besonderer Strahlkraft**
- **Gabriele Münter wird in diesem Jahr mit zahlreichen Museumsausstellungen international gefeiert (Wien, Madrid, London und Bern)**

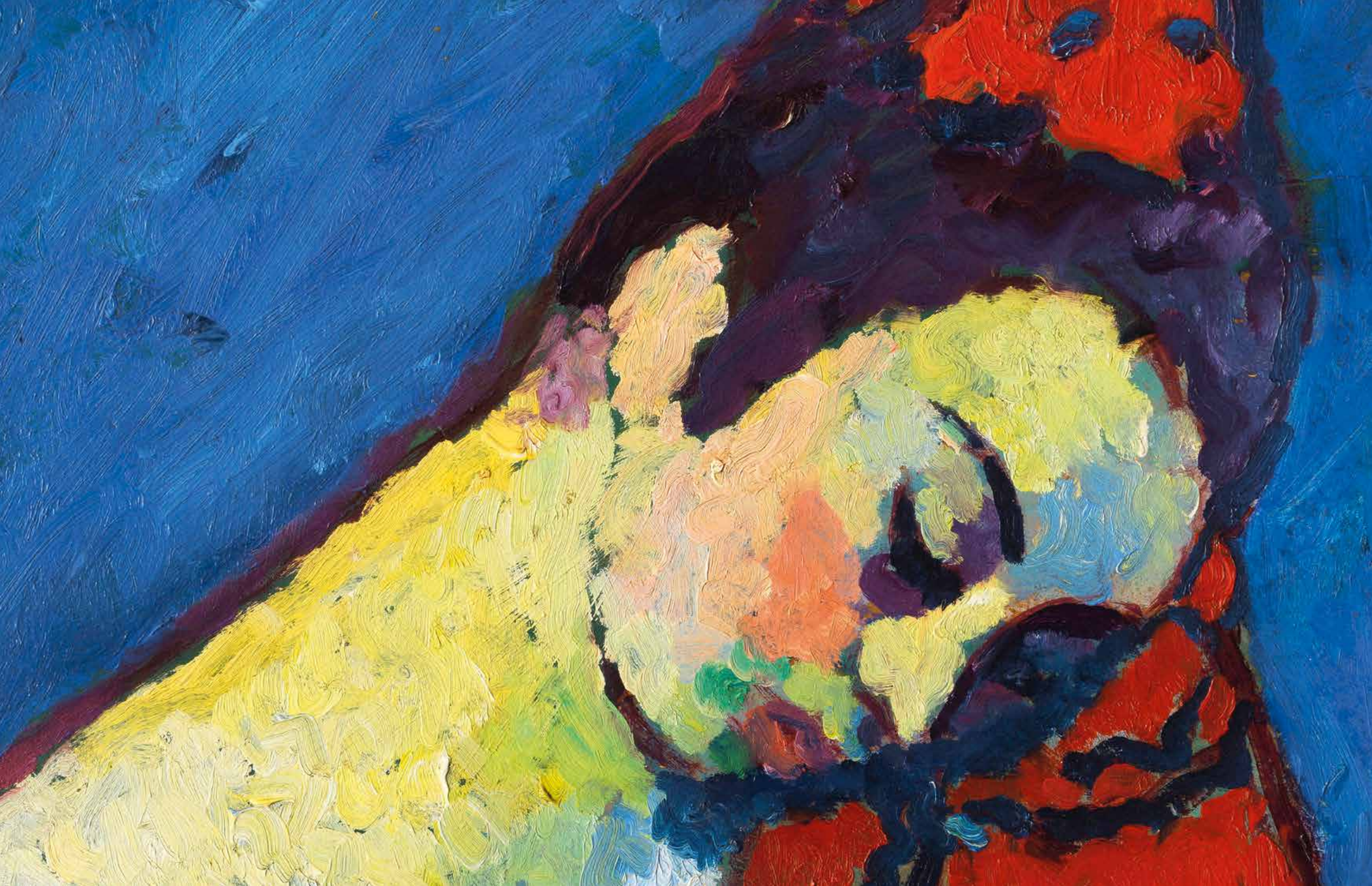


Gabriele Münter findet nach ruhelosen und schwierigen Jahren in den 1930er Jahren wieder zurück in ihre zweite Heimat im oberbayerischen Murnau. Die Beziehung zu dem Kunsthistoriker Johannes Eichner spielt hier eine wesentliche Rolle. Er bestärkt sie, wieder intensiv zu malen und an die Malorte des „Blauen Reiter“ zurückzukehren. So zeugen auch die späten Bilder Gabriele Münters von der ihr eigenen Kraft der Form und Ausdrucksstärke der Farbe. Es bestechen die kräftigen, flächig aufgetragenen Farben, die, eingefasst von zielstrebig und sicher gezogenen schwarzen Linien, eine Landschaft auf ganz eigene Weise charakterisieren.

Der Blick über das weite Murnauer Moos ist eines der Lieblingsmotive der Künstlerin. Dieser Landstrich verzaubert durch die moorige Ebene in der sonst von eiszeitlichen Muränen gestalteten Hügellandschaft.

Murnau liegt am Rand des sumpfigen Moos an einem aufsteigenden Hang. Auch das 1909 von Gabriele Münter erworbene sogenannte Russenhaus liegt an diesem Hang. Hierher ist sie wieder zurückgekehrt und von hier aus sind es nur wenige Schritte, bis sie auf die in der Ferne ansteigende Bergkette sehen kann.

Gabriele Münter zeigt den leichten Nebelschleier über der moorigen Fläche, sie zeigt die besondere Lichtstimmung des sich wandelnden Tages. Beeindruckend ist die Wahl der Farben: gegen den pfirsichfarbenen Himmel und liches Gelbgrün steht ein strahlendes Blau. In feinen Abstufungen der Tonwerte lässt sie ein Bild entstehen, das exakt den Verlauf der gebirgigen Horizontlinie zeichnet. Gabriele Münter bringt die Berge mit unvergleichlicher Strahlkraft zum Leuchten. [EH]



ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Spanische Tänzerin. 1909.

Öl auf Malkarton.

Links oben signiert und datiert. 100 x 69,5 cm (39,3 x 27,3 in).

Verso mit der expressionistischen Murnau-Landschaft aus dem gleichen Jahr. In kleinem Format hat Jawlensky dieses stark abstrahierte Landschaftsmotiv in dem Gemälde „Murnauer Landschaft“ ausgeführt, das sich heute in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, befindet. (Murnauer Landschaft, 1909, 50,4 x 54,5 cm, WVZ-Nr. 283). [JS]

Eine Ausfuhr aus Deutschland ist möglich.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 7.000.000 – 10.000.000 (R/N)

§ 7350,000 – 10,500,000

PROVENIENZ

- Sammlung Josef Gottschalk, Düsseldorf (möglicherweise 1919 bei Flechtheim erworben, bis 1941).
- Sammlung Emma Gottschalk, Düsseldorf (1941 durch Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1954).
- Privatsammlung Rheinland (1954 durch Erbschaft von der Vorgenannten, in Familienbesitz bis 2017: Galerie Thomas).
- Galerie Thomas, München (2017).
- Privatsammlung Europa (2017 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Möglicherweise: Auf dem Wege zur Kunst unserer Zeit. Vorkriegsbilder und Bildwerke, Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf Königsallee, 27.7.-16.8.1919, Kat.-Nr. 65 (ohne Abb.), Titel: Dame mit Fächer.
- Öffentliche Ausstellung der Sammlung Gottschalk, Glücksburger Straße 2, Düsseldorf, 1946/47 (ohne Katalog).
- Alexej von Jawlensky. El paisaje del rostro, Fundación Mapfre, Madrid, 9.2.-9.5.2021, Kat.-Nr. 18, S. 290 (m. ganzs. Farbabb., S. 120).

LITERATUR

- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 1: 1890-1914, München 1991, WVZ-Nr. 239 (m. SW-Abb. der Vorder- und der Rückseite).

- Vgl. zur Landschaft der Rückseite: Alexej von Jawlensky-Archiv (Hrsg.), Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys, Bd. 3, Ascona 2009, S. 150-151 (Abb. 14, Rückseite).

ARCHIVALIEN

- Stadtarchiv Düsseldorf, Nr. 0-1-4-22016.0000, Kunstsammlung „Moderne Kunst“ von Emma Gottschalk, S. 563-565 (zur Ausstellung der Sammlung Gottschalk, 1946/47).
- Stadtarchiv Düsseldorf, Nr. 0-1-4-3907.0000, Gemäldesammlung Gottschalk, S. 165 (zur Ausstellung der Sammlung Gottschalk, 1946/47).

- **Jawlenskys Porträts der Jahre 1909 und 1910 gelten als Höhepunkte der europäischen Moderne**
- **„Spanische Tänzerin“ – ein entfesseltes, expressionistisches Meisterwerk höchster Qualität, vergleichbar mit Jawlenskys berühmtem „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ (1909, Lenbachhaus, München)**
- **Gemälde aus dieser kurzen, farbgewaltigen Schaffensphase befinden sich heute nahezu ausschließlich in internationalem Museumsbesitz**
- **Neben „Mädchen mit Pfingstrosen“ (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) und „Rote Lippen“ (verschollen) das größte Gemälde aus dieser bedeutenden Werkphase**
- **Beidseitig aus Jawlenskys bester Schaffenszeit: Die Rückseite zeigt eine leuchtende, stark abstrahierte Murnauer Landschaft aus dem Jahr 1909**
- **Bereits kurz nach Entstehung Teil der bedeutenden Düsseldorfer Moderne-Sammlung Josef Gottschalk und über neun Jahrzehnte in Familienbesitz**
- **Aktuell wird der „Blaue Reiter“ in der Tate Modern mit einer umfangreichen Ausstellung geehrt (bis Oktober 2024)**

„Bilder dieser Qualität [...] gibt es nur wenige und wenn es sie gibt, befinden sie sich normalerweise seit vielen Jahrzehnten in einem Museum.“

Dr. Roman Zieglängsberger





Alexej von Jawlensky, Schokko mit rotem Hut, 1909, Öl auf Malkarton, 75 x 65 cm, Columbus Museum of Art, Columbus, Ohio.



Alexej von Jawlensky, Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff, um 1909, Öl auf Malkarton, 69,5 x 66,5 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.



Alexej von Jawlensky, Spanische Tänzerin, 1909, Öl auf Malkarton, 100 x 69,5 cm.



Alexej von Jawlensky, Helene mit buntem Turban, 1910, Öl auf Malkarton, 94,2 x 81 cm, Guggenheim Museum, New York.



Alexej von Jawlensky, Dame mit Fächer, 1909, Öl auf Malpappe, 92 x 67 cm, Museum Wiesbaden.



Alexej von Jawlensky, Schokko, um 1910, Öl auf Malkarton, 75 x 65 cm, Sotheby's, New York, 5.2.2008.

”

Berausende Großzügigkeit und sensibles Farbspiel

Alexej von Jawlenskys „Spanische Tänzerin“ aus dem Jahr 1909

Bilder dieser Qualität des Malers Alexej von Jawlensky gibt es nur wenige und wenn es sie gibt, befinden sie sich normalerweise seit vielen Jahrzehnten in einem Museum. Dort gehören sie immer zu den Höhepunkten der jeweiligen Sammlung. Sogleich bei der ersten Begegnung mit der „Spanischen Tänzerin“ wird beinahe körperlich spürbar, dass man sich auf der Höhe des „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ (1909, Lenbachhaus, München), des „Mädchens mit Pfingstrosen“ (1909, Von der Heydt-Museum, Wuppertal), der „Helene mit buntem Turban“ (1910, Solomon R. Guggenheim Museum, New York) oder der „Dame mit Fächer“ (1910, Museum Wiesbaden) befindet. Die „Spanische Tänzerin“ gehört schlicht zu diesen wenigen Ausnahmewerken Jawlenskys, die heute die weltweite Bekanntheit des Künstlers ausmachen und schon damals unter den Kunstschaffenden vielfach für Furore und Inspiration sorgten.

Für dieses Gemälde existiert ein separater Katalog auf Deutsch, Englisch und Mandarin mit weiteren wichtigen Details.

Neben dem Umstand, dass es mit seinen stattlichen 100 x 70 Zentimetern zu den größten Bildern Jawlenskys zählt, vereint es die beiden wichtigsten Motivwelten aus seiner populären Werkphase vor dem Ersten Weltkrieg: Seit dem Gemälde „Helene im spanischen Kostüm“ aus dem Jahr 1901/02 spielt die Spanierin eine gewichtige Rolle im Werk des Künstlers, in der die Frau einerseits als temperamentvolles starkes, andererseits aber zugleich auch – sich gar nicht gegenseitig ausschließend – als zartes, sensibles Wesen geschildert wird.

In der „Spanischen Tänzerin“ ist sogar beides vom Künstler auf sehr geschickte Weise zusammengeführt worden. Der nie abklingende malerische Reiz, die kraftvolle, sich gegenseitig steigernde Farbigkeit sowie der formale Aufbau mittels gerade verlaufenden Diagonalen, Schwüngen und Gegenschwüngen bringen die große Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck. Der geneigte Kopf, die geschlossenen Augen, die ruhige Haltung (inklusive der geschlossenen Körpersilhouette) steht dieser „Lautheit“ wohltuend entgegen und bringt den entscheidenden einen Moment der meditativen Stille ins Bild.

Der brillant ausgeführte Fächer – das zweite, Jawlensky sehr faszinierende Motiv im Bild –, den die „Spanische Tänzerin“ selbstvergessen und weit geöffnet vor sich hält, ist das i-Tüpfelchen des Gemäldes. Die berausende Großzügigkeit der kompositorischen Bildanlage gepaart mit

der für Jawlensky typischen höchsten malerischen Kraft wird im Fächer gekontert durch ein vierteiliges, mosaiziert wirkendes, außerordentlich delikates Farbspiel. Der fast wie mit glänzenden Perlen besetzt wirkende Fächer, dem trotz seiner Pracht jegliche Koketterie fehlt, scheint damit von seiner Umgebung bewahrt und hervorgehoben zugleich.

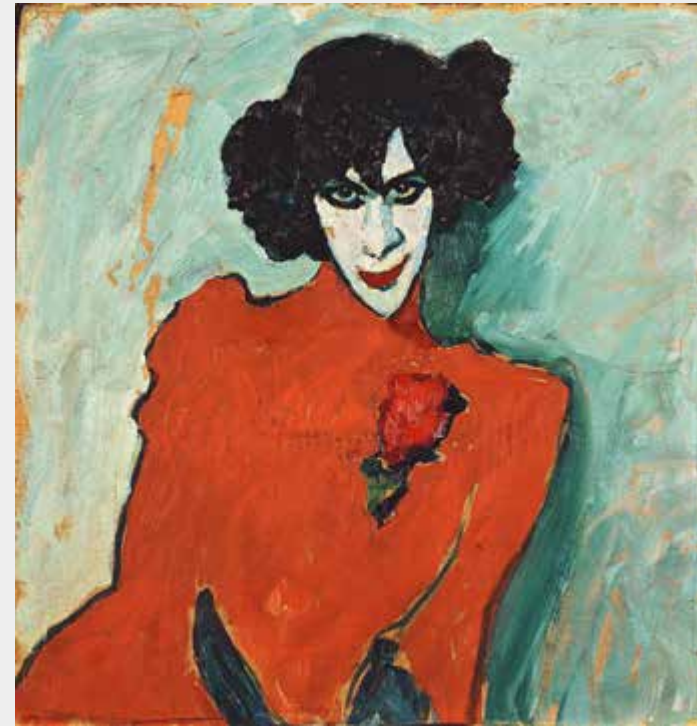
Das ist es auch, was am Ende die Kunst Jawlenskys auszeichnet, dass er in jedem Moment die Grenzen des visuell Ertragbaren ausreizt und mit gegenteilig wirkenden, subtil eingewobenen beruhigenden Elementen – formale wie inhaltliche – zu herausfordernden expressiven Gratwanderungen kommt, die, gleich wie oft man diese Werke betrachtet, nie ihren Reiz verlieren. Ein Musterbeispiel hierfür ist die „Spanische Tänzerin“.

Dr. Roman Zieglängsberger
Mitglied des wissenschaftlichen Beirats des Alexej von Jawlensky-Archivs in Muralto/Schweiz, Kustos für Klassische Moderne, Museum Wiesbaden

“



Alexej von Jawlensky, Spanische Tänzerin, 1909, Öl auf Malkarton, 100 x 69,5 cm.



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

„Spanische Tänzerin“ – Ein rauschhaft entfesseltes, expressionistisches Meisterwerk

Im Jahr 1909 ist Jawlensky auf dem absoluten Höhepunkt seines Schaffens: Farbgewaltig und in freiem Duktus hat Jawlensky seine „Spanische Tänzerin“ geradezu rauschhaft in außergewöhnlich großem Format auf den Malgrund gesetzt. Es sind die beiden Jahre 1909/10, unmittelbar vor Gründung des „Blauen Reiters“, in denen Jawlensky in seinen expressionistischen Porträts eine malerische Wucht und Stärke erreicht, die ihn ikonische Höhepunkte der europäischen Moderne erschaffen lassen.

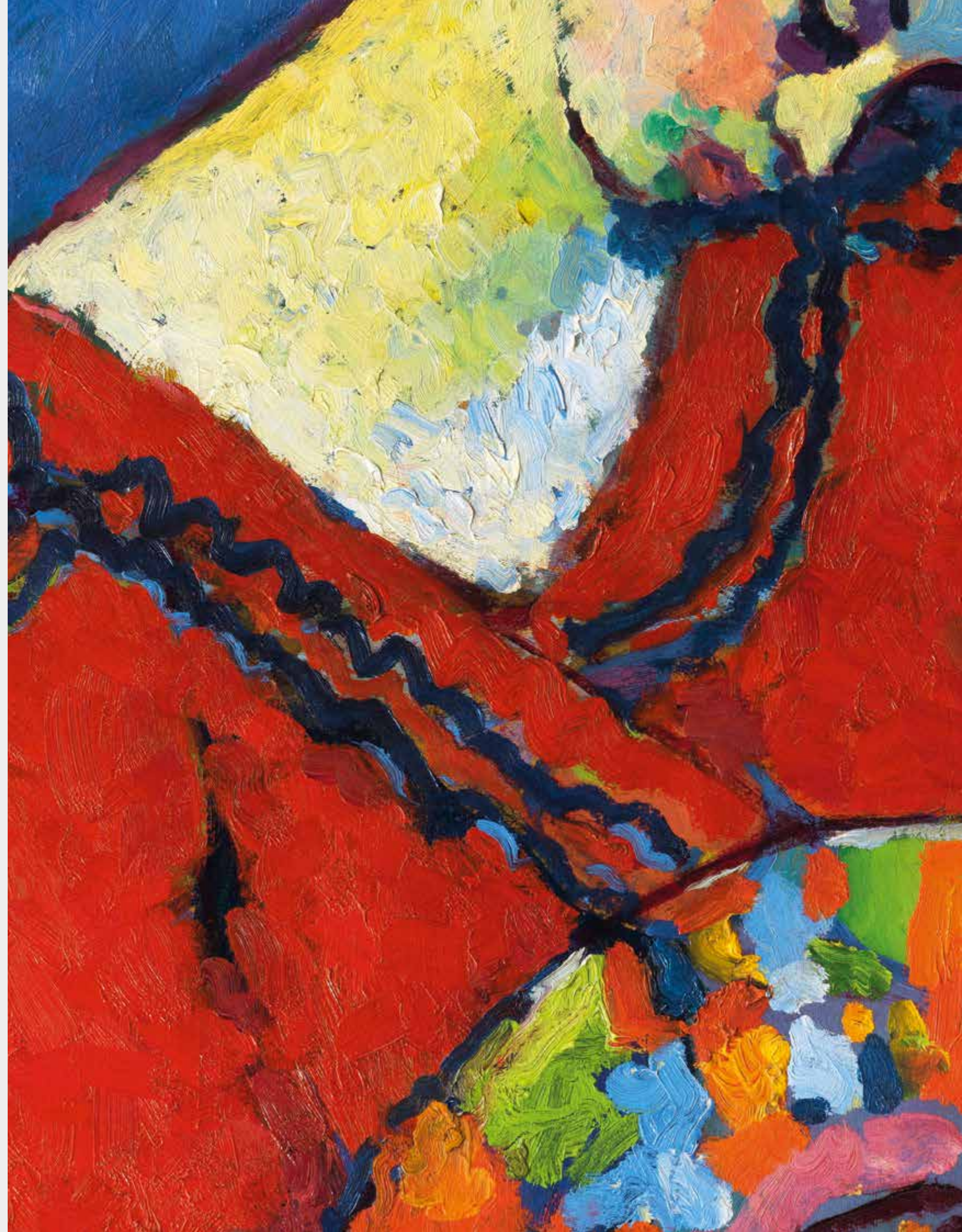
Es sind die glühenden Farbkontraste, die expressiv-verführerische Pose und strenge formale Stilisierung, die Jawlenskys „Spanische Tänzerin“ zu einem unverwechselbaren expressionistischen Meisterwerk machen. Hinsichtlich seiner malerischen Qualität und kunsthistorischen Bedeutung steht diese herausragende Schöpfung auf einer Ebene mit Jawlenskys bedeutendsten, heute fast ausschließlich in internationalem Museumsbesitz befindlichen Gemälden dieser kurzen Schaffensphase.

Neben der „Spanischen Tänzerin“ sind es etwa die ebenfalls 1909 entstandenen Gemälde „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ (Lenbachhaus, München) oder „Schokko mit rotem Hut“ (Columbus Museum of Art, Ohio), die sich durch eine vergleichbare Farbwucht, Expressivität und Strahlkraft auszeichnen und die deshalb heute ebenfalls als Glanzstücke des Expressionismus gelten. Diese bedeutenden Schöpfungen Alexej Jawlenskys umgibt wie auch unsere „Spanische Tänzerin“ eine Aura, die uns bis heute in ihren Bann zieht.

Jawlensky geht in diesen entscheidenden Jahren 1909/10 den für die Kunst der Moderne und für sein eigenes Œuvre wegweisenden Schritt hin zu einer von den Vorgaben der Natur befreiten Ausdrucksfarbe, die er innerhalb des formalen Rahmens einer entrückten Stilisierung des menschlichen Antlitzes inszeniert. Während Wassily Kandinsky in den darauffolgenden Jahren in der Landschaft die maximale Befreiung der Farbe sucht, der junge Franz Marc sich einer entrückten Tierwelt zuwendet, fokussiert sich Jawlenskys Malerei hingegen ab 1909 ganz auf das Motiv des Porträts.

Das exzentrische Bewegungsmotiv seines berühmten „Bildnis des Tänzers Alexander Sacharoff“ hat Jawlensky in seiner „Spanischen Tänzerin“ geradezu auf die Spitze getrieben. Denn neben dem vibrierenden Farbkontrast des kräftigen Orangerot des Kleides vor dem stahlblauen Hintergrund, der befreiten Farbigkeit des Fächers und dem von Grün über Gelb- und Purpurtöne reichenden Farbspiel des Inkarnates ist es vor allem die aus den kompositionsbestimmenden Diagonalen geformte Dreiecksform des Oberkörpers, welche für die einzigartige expressive Spannung von Jawlenskys „Spanischer Tänzerin“ verantwortlich ist.

Inspiration für diese außergewöhnlich starke, geschlossene und zugleich in sich versunkene Pose hat Jawlensky zum einen durch seine Begeisterung für den zeitgenössischen Ausdruckstanz erhalten. Spätestens 1905 lernt der Künstler im Umfeld des Schwabinger Salons seiner Lebensgefährtin, der Malerin Marianne von Werefkin, den avantgardistischen Tänzer Alexander Sacharoff kennen. Werefkins Salon in der Giselastraße war zu dieser Zeit ein hochfrequenter Treffpunkt avantgardistischer Künstler und Bohemiens und für den künstlerischen Austausch dieser Jahre ungemein befruchtend. Darüber hinaus aber wird sicherlich auch die europäische Spanien-Begeisterung, die von der Uraufführung von Georges Bizets Erfolgsoper „Carmen“ in Paris (1875) ausging für die Motivik der „Spanischen Tänzerin“ in entscheidender Weise inspirierend gewesen sein. 1909 steht „Carmen“ auf dem Spielplan der Münchner Hofoper.







Alexej von Jawlensky mit Marianne von Werefkin, Gabriele Münter und Jawlensky's Sohn Andreas in Murnau, 1908, Alexej von Jawlensky-Archiv, Locarno.

**Helene als „Spanische Tänzerin“ –
Eine sinnlich aufgeladene Inszenierung weiblicher Schönheit**

Exotik, Leidenschaft, Stärke und Tragik sind die aufgeladenen Gefühlswelten des spanischen Tanzes, die Jawlensky in der „Spanischen Tänzerin“ für eine bis an ein Maximum gesteigerte Expressivität seiner farbgewaltigen Ausdrucksmalerei zu nutzen weiß. Er inszeniert die Tänzerin in einer exponierten, theatralischen Figur zum Ende des temperamentvollen Tanzes in voller Konzentration und elegischer Entspannung zugleich. Jawlensky, der in jeder Hinsicht ein Lebemann war und im Entstehungsjahr 1909 bereits seit einigen Jahren in einer verhängnisvollen Ménage-à-trois mit Marianne von Werefkin und deren jungem Hausmädchen Helene Nesnakomoff lebt, die 1902 den gemeinsamen Sohn Andreas zur Welt bringt, hat seine „Spanische Tänzerin“ zu einer ikonenhaften Stilisierung weiblicher Schönheit und Attraktivität gesteigert. Während die etwas ältere, hochgebildete und einflussreiche Künstlerin Marianne von Werefkin, mit der Jawlensky seit seiner Übersiedlung nach München 1896 zusammenlebt, vorrangig seine intellektuelle Partnerin ist, bietet seine junge Geliebte Helene, die er erst 1922 nach seiner endgültigen Trennung von Werefkin heiratete, den entscheidenden emotionalen Stimulus dieser Jahre. Bereits 1901/02 hat Jawlensky die damals blutjunge Helene noch impressionistisch als „Helene im spanischen Kostüm“ (Museum Wiesbaden) gemalt. Fortan ist sie nicht nur Geliebte, sondern auch Jawlenskys bevorzugtes Modell, in dessen Darstellung er sich bis zur „Barbarenfürstin (Kopf einer jungen Frau)“ (1912, Osthaus Museum Hagen) immer stärker von der reinen

Porträthaftigkeit entfernt und zunehmend zum Schöpfer stilisierter, farbbasierter Stimmungsköpfe wird.

Ist es also Helene, die – damals Anfang zwanzig – den deutlich älteren Maler zu unserer emotional aufgeladenen, leidenschaftlichen und starken „Spanischen Tänzerin“ inspiriert hat? Werden wir vor der „Spanischen Tänzerin“ zu Beobachtern jenes erotisch aufgeladenen Empfindens, das Jawlensky im kunsthistorisch wegweisenden Jahr 1909 mit seiner jungen Geliebten Helene verband?

Wirft man einen Blick auf zeitgleiche Arbeiten, die nachweislich nach dem Modell Helenes entstanden sind, so ist es, neben der bereits 1901/02 für Helene verwendeten Spanienmotivik, die auffällige rote Rüschenbluse die als ein deutlicher Verweis auf Helene als Modell zu lesen ist. Auch lassen sich in den Gesichtszügen und im hochkonzentrierten Ausdruck der Dargestellten deutliche Parallelen zum Gemälde „Helene mit buntem Turban“ (1910, Guggenheim Museum, New York) erkennen, das sich jedoch im Gegensatz zur „Spanischen Tänzerin“ durch seinen ruhigen, stärker kontemplativen Charakter auszeichnet. Jawlenskys sinnlich aufgeladene Darstellung von Helene als „Spanische Tänzerin“ hingegen ist tief durchdrungen von der emotionalen Aufgewühltheit ihres Schöpfers, sie ist eine meisterliche Inszenierung sinnlich-emanzipierter Weiblichkeit, ein progressiver malerischer Befreiungsschlag gegen die Fesseln der künstlerischen und zugleich auch gesellschaftlichen Konventionen der Zeit.

Helene und Andreas 1903, Alexej von Jawlensky Archiv, Locarno.



Alexej von Jawlensky, Helene mit buntem Turban, 1910, Öl auf Malkarton, Guggenheim Museum, New York.



Alexej von Jawlensky, Helene im spanischen Kostüm, 1901/02, Öl auf Leinwand, Museum Wiesbaden.



Höhepunkte der europäischen Moderne um 1909



Henri Matisse
L'Espagnole, 1909
Öl auf Leinwand, Pushkin Museum.
© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Alexej von Jawlensky
Spanische Tänzerin, 1909
Öl auf Malkarton.



Henri Matisse
L'Algérienne, 1909
Öl auf Leinwand, Centre Pompidou, Paris.
© Succession H. Matisse / VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Ernst Ludwig Kirchner
Sitzendes Mädchen (Fränzi), 1910
Öl auf Leinwand, Minneapolis Institute of Art.



Egon Schiele
Wally, 1912
Öl auf Holz, Leopold Museum, Wien.



Gustav Klimt
Dame mit Fächer, 1917/18
Öl auf Leinwand, Sotheby's, London, 27.6.2023.

„Die ‚Spanische Tänzerin‘ gehört schlicht zu diesen wenigen Ausnahmewerken Jawlenskys, die heute die weltweite Bekanntheit des Künstlers ausmachen und schon damals unter den Kunstschaaffenden vielfach für Furore und Inspiration sorgten.“

Dr. Roman Ziegglängsberger



Murnauer Landschaft, 1909 (Rückseite).

„In [...] Murnau [...] entstand zwischen Kandinsky und Jawlensky mit ihren beiden Partnerinnen Gabriele Münter und Marianne von Werefkin eine kreative Atmosphäre, die später aufgrund der hier entstandenen malerischen Ergebnisse als Geburtsstunde des deutschen Expressionismus in die Kunstgeschichte eingehen sollte. Zugleich waren diese mehrwöchigen Aufenthalte die Keimzelle der im September 1909 erstmals öffentlich auftretenden ‚Neuen Künstlervereinigung München‘, aus der im Dezember 1911 der ‚Blauer Reiter‘ hervorgegangen ist.“

Roman Ziegelgänsberger, zit. nach: Alles! 100 Jahre Jawlensky in Wiesbaden, München 2021, S.110

Das Jahr 1909 – Höhepunkt der Moderne und Jawlenskys Vorreiterrolle für den „Blauen Reiter“

Den Sommer des Jahres 1909, dem Entstehungsjahr unserer „Spanischen Tänzerin“, verbringt Jawlensky gemeinsam mit Helene, dem gemeinsamen Sohn Andreas, der in der Öffentlichkeit als ein Neffe ausgegeben wird, und Marianne von Werefkin in Murnau. Hier malen Jawlensky und Werefkin gemeinsam mit Wassily Kandinsky und Gabriele Münter und stehen in regem künstlerischem Austausch. Jener bedeutende Sommer ist also nicht nur ein entscheidender Kulminationspunkt von Jawlenskys verhängnisvoller Dreiecksbeziehung mit Werefkin und Helene, sondern darüber hinaus eine künstlerisch in entscheidender Weise wegweisende Zeit. Es formuliert sich damals im Werk aller vier Künstler ein künstlerischer Umbruch, eine radikale Abkehr vom impressionistischen und spätimpressionistischen Malstil und eine Hinwendung zu einer synthetischen, expressiven Farbmalerie. Bereits auf seinen Frankreichreisen 1906 und 1907 hatte Jawlensky in Paris die Malerei des Fauvismus sowie der frühen Form des Kubismus gesehen, Werke von Henri Matisse, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Paul Cézanne und Pablo Picasso kennen gelernt. Durch diese Seherfahrungen wird Jawlensky innerhalb der Murnauer Künstlergemeinschaft zu einem progressiven Ideengeber, gerade durch ihn wird auch der Malstil seiner künstlerischen Weggefährten hin zu einer stärkeren farbigen Autonomie und summarisch aufgefassen Flächengestaltung beeinflusst. In Murnau kommt es 1909 schließlich zu einer Befreiung der Farbe, die für den deutschen Expressionismus und schließlich auch die Kunst des „Blauen Reiters“ in entscheidender Weise wegweisend wird.

Es ist ein unglaublicher Glücksfall, dass sich auf der Rückseite des Gemäldes „Spanische Tänzerin“ eine dieser kunsthistorisch so bedeutenden, stark abstrahierten Landschaften aus der so wegweisenden Zeit in Murnau befindet. Außerordentlich malerisch und scheinbar spontan niedergeschrieben erscheint dieser faszinierende sommerliche Ausblick ins „Blaue Land“. Große lilafarbene Schatten hat Jawlensky auf die in einem strahlenden Rosa ins Bild gesetzte Straße gelegt, der Himmel ist Grün und Weiß und die Farben sind – wie auch bei der „Spanischen Tänzerin“ – flächig, in spitzen Formen und mutigen Kontrasten nebeneinander ins Bild gesetzt.

„Die Natur in Farbe“ übersetzen, „gemäß dem Feuer in meiner Seele“, ist der höchst emotionale, künstlerische Ansatz Jawlenskys (Jawlensky, Lebenserinnerungen (1937), zit. nach: Catalogue Raisonné, Bd. I, 1890–1914, S. 30), durch den sich auch Kandinsky und Münter in Murnau mitreißen lassen und sich dort mutig von den Zwängen der wahrnehmbaren Natur befreien.

Ebenso wie Jawlensky den Körper seiner „Spanischen Tänzerin“ mutig aus strengen diagonalen und Dreiecksformen entwickelt hat, hat er die strahlende „Murnauer Landschaft“ der Rückseite aus stark abstrahierten Formationen aufgebaut. Gerade der Vergleich mit zeitgleich entstandenen Landschaften seiner künstlerischen Weggefährten Wassily Kandinsky und Gabriele Münter zeigt noch einmal deutlich wie viel weiter Jawlensky im Jahr 1909 bereits hinsichtlich seines freien expressionistischen Farb- und Formverständnisses war. Noch im gleichen Jahr hat Jawlensky dieses maximal abstrahierte Landschaftsmotiv in kleinem Format in dem Gemälde „Murnauer Landschaft“ ein weiteres Mal ausgeführt, das sich heute in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, befindet.



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



Wassily Kandinsky, Murnau - Landschaft mit grünem Haus, 1909, Öl auf Malkarton, Sotheby's, London, 21.6.2017.

Gabriele Münter, Der blaue Berg, 1908, Öl auf Malkarton, Privatsammlung Deutschland. Ketterer Kunst, München, 05.12.2014. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / VG Bild-Kunst, Bonn 2024.



Jawlenskys „Spanische Tänzerin“ ist somit ein kraftvoller avantgardistischer Doppelschlag: Ein herausragendes Porträt und eine faszinierende Landschaft aus der besten Schaffenszeit zeugen von Jawlenskys Meisterschaft, seinem unnachahmlichen Gespür für den freien Umgang mit Formen und Farbe und seine mutige Überzeugung, diese damals aufgrund ihrer Farbwucht als geradezu empörend progressiv angefeindete Malweise mutig voranzutreiben.

Im Dezember 1909 findet schließlich die berühmte erste Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München in der Galerie Thannhauser statt, die aufgrund der vom Naturvorbild auf unerhörte Weise abweichenden Farbgewaltigkeit der ausgestellten Werke von Jawlensky, Kandinsky, Werefkin und Münter von der Presse in negativen Kritiken geradezu verrissen wird. Fritz von Ostini etwa schreibt in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 9. Dezember 1909: „[...] Wie das Gründungszirkular der ‚Neuen Künstlervereinigung‘ erklärt, offenbart sich in den kolorkistischen Orgien, in dieser Loslösung von der Natur, der Wahrhaftigkeit und allem soliden Können, das Streben nach künstlerischer Synthese‘. Heiliger Bimbam [...]“ (zit. nach: Annegret Hoberg, Helmut Friedel, Der Blaue Reiter und das Neue Bild, München/London/New York 1999, S. 33).

Die Presse kämpfte mit aller Wut gegen diese neue, im wahrsten Sinne wildgewordene Malerei an, das Publikum schimpfte, drohte und spuckte auf die Bilder. Für den damaligen Geschmack und das ästhetische Empfinden der Zeitgenossen war die Kunst Jawlenskys und seiner künstlerischen Weggefährten im Jahr 1909 also bei Weitem zu viel, heute hingegen gelten die von allen Konventionen losgelösten, progressiven künstlerischen Wege, die damals mutig und unbeirrt gegen alle äußeren Widerstände beschritten wurden, als eines der bedeutendsten Kapitel, das die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts zu bieten hat.

Jawlenskys Gemälde „Spanische Tänzerin“ mit der rückseitigen „Murnauer Landschaft“ ist nicht nur einer dieser faszinierenden Höhepunkte der europäischen Moderne, sondern darüber hinaus ein herausragendes Beispiel für das komplexe emotionale Ausdrucksvermögen der Malerei. In der „Spanischen Tänzerin“ zeigt sich in besonderer Weise Jawlenskys unablässiges Streben nach künstlerischer Synthese, einer perfekten Verschmelzung von optischen und emotionalen Sinneseindrücken zu einer überwältigenden Ausdrucksmalerei.

Gemälde vergleichbarer Qualität befinden sich heute fast ausschließlich in Museumsbesitz und werden nur noch äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. Für fast ein Jahrhundert war die „Spanische Tänzerin“ Teil einer bedeutenden rheinländischen Privatsammlung und wird nun erstmals auf dem Auktionsmarkt angeboten. [JS/MvL]

Die Sammlung Josef Gottschalk

„Es ist erstaunlich und erfreulich zu sehen, mit welcher Begeisterung und Liebe und mit wie viel künstlerischem Verständnis im Rheinland moderne Kunst gesammelt wird. [...] Die Sammler Generaldirektor Nothmann, Josef Gottschalk und Alfred Wolff in Düsseldorf, Generaldirektor Alfred Tietz in Köln, die Freiherren von der Heydt und Claus Gebhard in Elberfeld, Rudolf Ibach in Barmen und die Krefelder Hermann Lange und Dr. Erich Raemisch [...] stellten eine Reihe ihrer interessantesten Werke zur Verfügung.“

Der Cicerone, 20.1928, S. 674, zu einer Ausstellung bei Flechtheim.



August Macke, Gartenrestaurant, 1912, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern.



Wassily Kandinsky, Araber II, 1911, Öl auf Leinwand, Sammlung Mr. und Mrs. J. Seward Johnson, Princeton, New Jersey.



Edvard Munch, Junge Frau unter dem Apfelbaum, 1904, Öl auf Leinwand, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, Pennsylvania.

Bei dem Industriellen Josef Gottschalk stellt sich die Frage, ob nicht die kunsthistorische Forschung einen gewichtigen Sammler von internationalem Format übersehen hat.

Wer war dieser Josef Gottschalk? 1876 in Düsseldorf geboren und in einfachen Verhältnissen aufgewachsen, arbeitete sich Gottschalk, eine seltene Aufstiegskarriere im Kaiserreich und der Weimarer Republik, zügig vom Fabrikarbeiter zum Inhaber einer 1911 gegründeten Stahlgroßhandlung empor. Der Stahlbedarf der Rüstungsindustrie während des Ersten Weltkriegs trug maßgeblich dazu bei, dass Gottschalk in wenigen Jahren großes Vermögen erwirtschaften konnte.

Dies war der Ausgangspunkt für seine bemerkenswerte Kunstsammlung. Eng vernetzt mit den Größen der Rheinischen Avantgarde wie Alfred Flechtheim, Johanna Ey, Karl Nierendorf, auch mit Künstlern wie Otto Dix und Walter Ophey, stand der Sammler dabei auch selbst im Zentrum der modernen Kunstszene.

Höhepunkte der Sammlung

Die Sammlung Gottschalk, entstanden zwischen dem Ende des Ersten Weltkriegs und den späten 1920er Jahren, war ganz der Avantgarde verpflichtet: Rund 60 Werke von Künstlern wie Kandinsky, Macke, Munch, Jawlensky, Pechstein und Chagall waren Teil der Sammlung, oft in großen Formaten. Unbestreitbar zählt Jawlenskys „Spanische Tänzerin“ zu den kraftvollsten Gemälden dieser Sammlung. Rund ein Jahrhundert blieb das Werk in Familienbesitz.

Auch das „Gartenrestaurant“ von August Macke (Abb.) war Teil der Sammlung Gottschalk. Dieser erwarb es von Herwarth Walden, ehe er es 1927 an das Städtische Museum in Aachen verkaufte. Dort wurde es 1937 als „entartet“ beschlagnahmt und befindet sich heute im Kunstmuseum Bern. Ebenso gehörte das 1904 entstandene Gemälde „Junge Frau unter dem Apfelbaum“ von Edvard Munch (Abb.) zur Sammlung, heute im Carnegie Museum of Arts in Pittsburgh.

Wendepunkte

Die NS-Diktatur stellte einen schwierigen Wendepunkt dar. Die Sammlung geriet schnell in den Ruf der „Entartung“, und der auch unter jüdischen Familien häufige Nachname erhöhte zusätzlich den Druck. 1941 verstarb Josef Gottschalk, das Firmengelände wurde wenig später durch Bomben zerstört.

Die große Kunstsammlung aber, darunter auch Jawlenskys „Spanische Tänzerin“, konnte über die NS-Zeit gerettet werden. 1946 traten darum die Kunstsammlungen Düsseldorf an die Witwe Emma Gottschalk heran. Nach Besichtigung des beeindruckenden Bestandes bat der Direktor, die Sammlung öffentlich zugänglich zu machen. Eine Genehmigung durch die Militärregierung wurde erwirkt, um in einem Teil ihres Hauses ein „Museum“ einzurichten. In diesem Zuge beurteilte der Direktor die Sammlung Gottschalk als „besonders bedeutsam“,

„da Sie Hauptwerke von Künstlern enthält, die seinerzeit während des verflornten Regimes aus dem öffentlichen Besitz beschlagnahmt wurden. Die Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf bestätigen hiermit den einzigartigen künstlerischen Wert der Bestände und legen größten Wert darauf, dass die Sammlung in dem ihr eingeräumten Raum wie bisher der Öffentlichkeit zugänglich bleibt.“ (Stadtarchiv Düsseldorf 0-1-4-3907)



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Männerbildnis L. Schames. 1922.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und betitelt „Männerbildnis L Schames“ sowie mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „KN Da/Ba 12“.
150 x 90 cm (59 x 35.4 in).
Das Werk ist im Photoalbum des Künstlers enthalten (Fotografien außerhalb der Alben I-IV, Abb. 729). [CH]

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

☛ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso a. d. Leinwand m. d. Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, München (1954, auf dem Keilrahmen mit dem handschriftlich bezeichneten Etikett).
- Galerie Michael Haas, Berlin (2005).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Ludwig Kirchner, Kunsthalle Basel, 1923 (m. d. Titel „Porträt Schames“).
- Ernst Ludwig Kirchner, Galerie Paul Cassirer, Berlin, 1923.
- Das Werk Ernst Ludwigs Kirchners (Malerei, Grafik, Plastik, Zeichnung), Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 6.2.-2.3.1980, Kat.-Nr. 18 (m. Abb., S. 28).
- Ernst Ludwig Kirchner, Museo d'Arte Moderna della Città, Lugano, Villa Malpensata, Lugano, 19.3.-2.7.2000, S. 140 u. Kat.-Nr. 70 (m. Abb., S. 145, auf dem Keilrahmen m. d. Ausstellungsetikett).
- E. L. Kirchner. Die Deutschlandreise 1925-1926, Kunstsammlungen Chemnitz, 13.5.-5.8.2007, Kat.-Nr. 15 (m. ganzs. Abb., S. 94).
- Ernst Ludwig Kirchner. Retrospektive, Städel Museum, Frankfurt a. Main, 23.4.-25.7.2010 (außer Kat., aber ausgestellt).

LITERATUR

- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, S. 127, 136 u. 380, WVZ-Nr. 729 (m. SW-Abb.).
-
· Gerd Presler (Hrsg.), Roman Norbert Ketterer: Legenden am Auktionspult. Die Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus, München 1999, S. 278.
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der Gesamte Briefwechsel („Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“), Zürich 2010, Nr. 1104, 1111, 1193, 1240 u. 1242.

- **Seltene ganzfiguriges Charakterporträt in kapitaalem Format**
- **Entstanden im Todesjahr von Kirchners wichtigstem Kunsthändler Ludwig Schames (1852–1922)**
- **Wenige Jahre nach dem heute so berühmten Holzschnitt „Kopf Ludwig Schames“ (1918) inszeniert Kirchner dessen Sohn und Nachfolger vor einigen Meisterwerken seines Schaffens**
- **Bereits 1923 Teil der ersten Einzelausstellung E. L. Kirchners in der Schweiz (Kunsthalle Basel)**
- **Zuletzt 2010 in der umfassenden Kirchner-Retrospektive im Städel Museum in Frankfurt am Main ausgestellt**

Kirchners Händler Ludwig Schames

Das Gemälde zeigt Leon Schames (1882–1956). Er ist der Sohn des mit Kirchner eng befreundeten Frankfurter Kunsthändlers Ludwig Schames (1852–1922). Für Kirchner ist der Verstorbene nicht nur als Kunsthändler von größter Bedeutung. In seinem „Kunstsalon“ in der Boersenstraße 2 in Frankfurt beginnt er schon früh, sich der Moderne zu öffnen, Künstler des deutschen Expressionismus und später auch Max Beckmann zu fördern. Bereits 1916 zeigt er eine erste große Ausstellung mit Werken von Kirchner. Durch weitere umfangreiche Präsentationen in der Frankfurter Galerie wird der Künstler vor allem in Deutschland bekannt und erhält Kontakt zu wichtigen Sammlern wie Ludwig und Rosi Fischer, die zwischen 1916 und 1919 viele seiner Werke kaufen, und auch Dr. Carl Hagemann, der Kirchner bis zu dessen Tod 1938 sammelt und darüber hinaus dessen Frau Erna unterstützt. Noch im Februar 1922 eröffnet Ludwig Schames die Ausstellung zu Kirchners „Schweizer Arbeiten“, für den Künstler von eminentem Rang: Der Berliner Kunstkritiker und Sammler Paul Westheim widmet der Ausstellung und dem Künstler in seiner von ihm monatlich herausgegebenen Zeitschrift „Das Kunstblatt“ im März sogar ein Sonderheft.

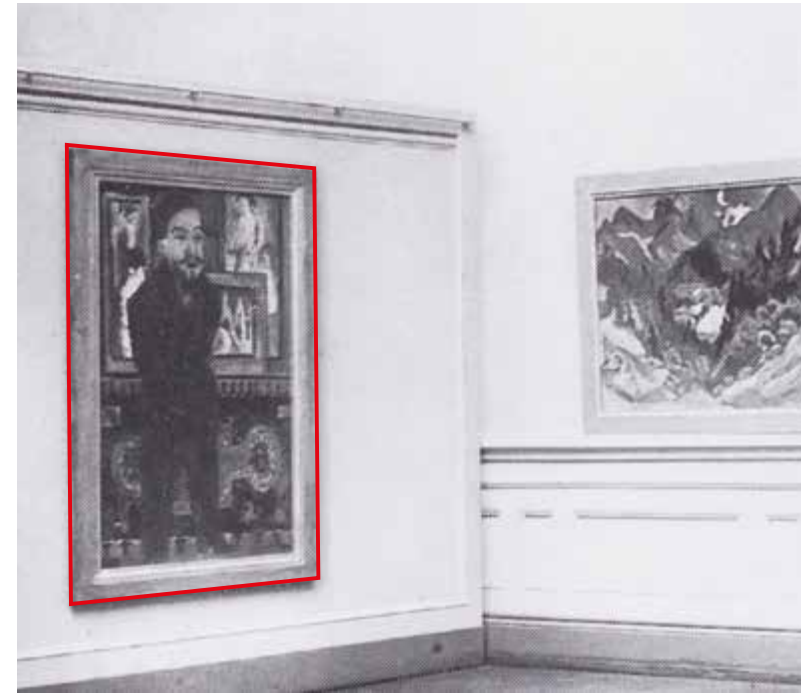




E. L. Kirchner, Kopf Ludwig Schames, 1918, Holzschnitt (Gercken 896 II). Dieses Werk wird in unserem Modern Art Day Sale am 8. Juni 2024 angeboten.



E. L. Kirchner, Bildnis Leon Schames, 1922, Farbholzschnitt, Bündner Kunstmuseum, Chur.



Männerbildnis (Leon Schames) in der Ausstellung in der Kunsthalle Basel, 1923, Fotograf: E. L. Kirchner, Kirchner Museum, Davos.

Ludwig Schames stirbt am 3. Juli 1922 und Kirchner fühlt sich von der Nachricht sehr betroffen. Er schreibt an Martha Marx, die Tochter des Verstorbenen, am 19. Juli 1922: „Glauben Sie mir, mir ist als hätte ich einen Vater verloren, einen Vater und Freund. Seine so selbstlose feine Art machte sonst unangenehme Dinge schön. In der ganzen langen Zeit unseres Zusammenarbeitens kam nicht ein einziges Missverständnis vor. Ich habe ihn nur wenig gesehen, aber sein Bild stand und steht so lebendig in mir, dass ich das Gefühl hatte, mich mit ihm zu unterhalten, wenn ich an ihn schrieb. [...] Ich habe nie einen edleren und feineren Menschen getroffen und es ist schwer, heute doppelt, einen solchen zu verlieren.“ (Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, 2010, Nr. 1015)

Leon Schames im Porträt

Noch im Juli 1922 besucht der Sohn Leon Schames Kirchner in Davos. Er ist studierter Physiker und publiziert etwa in der Zeitschrift für Physik im August 1920 die „Vorläufige Notiz über eine alle Aggregatzustände umfassende Zustandsgleichung und das Wirkungsgesetz der Moleküle“. Wohl schon deshalb ist er eher nicht daran interessiert, die Galerie des Vaters weiterzuführen, gleichwohl er Zeit seines Lebens mit bildender Kunst über seinen Vater in Verbindung steht und auch seinem Vetter Manfred Schames, Neffe des Galeriegründers, der den Kunstsalon übernimmt, helfend nahesteht und diesen unterstützt.

Während Leon Schames' Besuch im Haus „In den Lärchen“ entsteht nicht nur dieses ungewöhnliche und wegen seiner inszenierten ‚Schrägheit‘ sogleich faszinierende Gemälde, sondern auch ein nicht minder auffallender Farbholzschnitt. (Abb.) Das Gemälde wie auch der Holzschnitt erzählt die Situation von der geräumigen ‚Halle‘ im ersten Stock des Hauses, wo nicht nur die Bauern nach Musik aus dem Grammophon tanzen, Nina Hard sich nur mit einem Bastrock bekleidet in weiträumiger Geste bewegt (Abb.), und auch hier, so ist der Hintergrund zu

erklären, Kirchner seinem Besuch eine Auswahl an die Wand gelehnter Gemälde präsentiert. Kirchner schildert eine eher offizielle, ihn beeindruckende Begegnung mit dem Frankfurter in dem auf einer weitläufigen Alm liegenden Bauernhaus. Er beschreibt Leon Schames in goldbraunem, rötlich changierendem Doppelreihler mit Fliege, das Haar streng gescheitelt, der Bart gepflegt, die Hände auf dem Rücken verschränkt. Leon Schames wirkt wie in Gedanken verloren, reserviert trotz eines milden Gesichtsausdrucks, aber doch stocksteif von Kirchner in den Raum auf den farbkraftigen Teppich mit dominantem Muster gestellt, vor den skizzierten, prunkvoll gerahmten Gemälden. Um welche Motive es sich handelt, lässt Kirchner im Angedeuteten: ein schmales Format mit für Kirchner zu vermutenden, typischen Darstellungen von Akten im Atelier links und eine Landschaft, möglicherweise Kirchners „Alpweg“ aus dem Jahr 1921 im quadratischen Format. (Abb.) Darüber rechts lässt sich die heute in der Hamburger Kunsthalle befindliche Atelierszene „Maler und Modell“ aus den Dresdner Jahren ausmachen, jene selbstbewusste Inszenierung als Maler-Genie des deutschen Expressionismus. (Abb.)

Die Fortführung des Kunstsalons

Nach dem Tode des alten Ludwig Schames am 5. Juli 1922 übernimmt also sein Neffe Manfred Schames die Leitung des „Kunstsalons Ludwig Schames“ in Frankfurt und zieht mit der Galerie in neue Räume in der Junghofstraße. Er zeigt weiterhin Ausstellungen mit Werken von Kirchner. Im Jahr 1933 wird die Galerie aufgrund der zunehmenden Repressalien der Nationalsozialisten geschlossen, 1939 wandert Schames nach Israel aus und stirbt dort als Besitzer einer Hühnerfarm. An Gustav Schiefeler, den Hamburger Richter, Kunstsammler, Mäzen, Kunstkritiker und Verfasser von Katalogen der grafischen Werke von Emil Nolde, Ernst Ludwig Kirchner, Max Liebermann und Edvard Munch, schreibt Kirchner über Manfred Schames am 1. Januar 1925: „Schames kommt vermutlich nach Hamburg [um mit der Galerie

Commeter über eine Übernahme der Kirchner-Ausstellung bei Cassirer Ende 1923 zu verhandeln] und wird Sie da sehen. Er ist ein Mann, der volles Vertrauen verdient. Seit den bald 17 Jahren meiner Verbindung mit ihm, habe ich nur Gutes von ihm erfahren. Ich bin sehr froh, dass ich ihn habe. Nach seinem Besuch sind wir uns auch menschlich näher getreten und ich hoffe, dass wir Freunde sind und bleiben. Er ist wie sein Onkel strenggläubiger Jude. Bekam im Kriege das Eiserne Kreuz und ist ein voller ganzer Mensch, warmherzig und voll Empfinden für die Kunst.“ (Wolfgang Henze, Kirchner an Gustav Schiefeler, Briefwechsel, Zürich 1990).

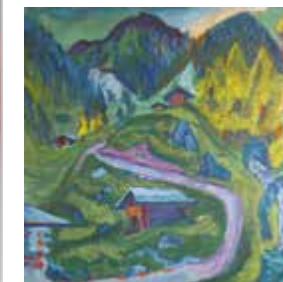
Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist, dass auch Erich Heckel 1923 Leon Schames in den Räumen der Frankfurter Galerie vor Gemälden porträtiert: Links von ihm selbst „Zwei Männer beim Bad am Strand“ von 1916 (Galerie Neue Meister, Dresden) und rechts Otto Muellers „Liebespaar“ aus dem Jahr 1919 (Museum der bildenden Künste, Leipzig). Hieraus kann man schließen, dass Leon Schames neben seiner Tätigkeit als Physiker durchaus im Galeriealltag zugegen ist und Kirchner diese Tatsache aus Chemnitz am 17. Januar 1926, er ist gerade auf einer ausgedehnten Deutschlandreise unterwegs, gegenüber Erna bestätigend verlauten lässt: „Die Schamesse sind gewiss nicht schlecht, aber sie sind entsetzlich faule Kerle, die gar nichts tun ausser dem bisschen kaufmännischen Geschäft führen.“ (Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner, Der gesamte Briefwechsel, 2010, Nr. 1641).

Leon Schames, 1882 in Paris geboren, gelingt es während des aufkommenden Nationalsozialismus in der Schweiz Fuß zu fassen. Er stirbt daselbst 1956. Begraben ist er auf dem Jüdischen Friedhof Veyrier bei Genf. Im vergangenen Jahr 2023 veröffentlichte die Freie Universität in Berlin im Fachbereich Physik eine Bachelorarbeit mit dem Titel: „Eine Aufarbeitung der Arbeit ‚Zur Lösung des Problems der Zustandsgleichung‘ von Leon Schames“. [MvL]



E. L. Kirchner, Maler und Modell, 1910 (1926 überarbeitet), Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.

E. L. Kirchner, Alpweg (Bergweg) 1921, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Sitzende im Grünen. 1910.

Öl auf Leinwand.
84,5 x 76,5 cm (33.2 x 30.1 in). [KT]

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

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 64 (m. SW-Abb., Farbtaf. 22).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 15 (m. Abb. S.106).
- Die Brücke in Dresden. 1905-1911, Dresdner Schloss, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister, 20.10.2001-6.1.2002, Kat.-Nr. 323 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Das andere Ich. Porträts 1900-1950, Staatliche Galerie Moritzburg, Landeskunstmuseum Sachsen-Anhalt, Halle (Saale), 6.4.-15.6.2003, S. 168, Nr. 257 (o. Abb.).
- Die Brücke und die Moderne, 1904-1914, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 17.10.2004-23.1.2005, Kat.-Nr. 130 (m. Abb.).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 17 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 238f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 154f. (m. Abb.).
- Brücke und Blauer Reiter, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 21.11.2021-27.2.2022; Kunstsammlungen Chemnitz, 27.3.-26.6.2022; Buchheim Museum, Bernried, 16.7.-13.11.2022, S. 129 (m. Abb.).

- **Während der Sommeraufenthalte in Dangast (1907–1912) entstehen Schmid-Rottluffs wichtigste Werke, die für den deutschen Expressionismus wegweisend sind**
- **In diesem Werk erfindet Schmidt-Rottluff mit einer überbordenden Farbigkeit seine für diese Zeit so moderne Vorstellung von Natur**
- **Mit gewagten Kontrasten in der Farbpalette steht dieses Gemälde exemplarisch für den kongenialen „Brücke“-Stil von 1910**
- **Bedeutende Provenienz: ehemals Teil der Sammlung Dr. Viktor und Hedda Peters, früheste Förderer und Freunde der „Brücke“-Maler und insbesondere Schmid-Rottluffs**
- **Von musealer Qualität**

LITERATUR

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



„Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier findet, [...] fast scharf für das Auge. Dabei sind die Farbenakkorde von großer Einfachheit. Malen kann hier eigentlich nur heißen: Verzicht leisten vor der Natur und es an der rechten Stelle tun, ist vielleicht eine Definition für Kunst.“

Karl Schmidt-Rottluff 1909 in einem Brief aus Dangast an Gustav Schiefler.



Karl Schmidt-Rottluff, Bei der Handarbeit, 1909, Aquarell, Brücke-Museum Berlin.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

„Sitzende im Grünen“ weist eine illustre Provenienz auf. Bereits kurz nach seiner Entstehung erwerben Dr. Viktor und Hedda Peters dieses im Sommer 1910 in Dangast angefertigte Gemälde. Das Leipziger Sammlerehepaar gehört zu den frühesten Förderern der „Brücke“-Künstler, insbesondere Karl Schmidt-Rottluffs, mit dem sie eine lang anhaltende und tiefe Freundschaft verbindet. Dargestellt ist Gertrud Schmidt, die Schwester des Malers, vermutet Heinz Spielmann: Sie besucht ihren Bruder wiederholt in dem Fischerdorf und nie zuvor habe der Künstler eine Figur in der Landschaft auf einem Gemälde dargestellt. (Die Maler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Halle 2007, Kat.-Nr. 70)

Die Malerei von 1910 in Dangast erweist sich malerisch wie auch kompositorisch als wegweisend. Im Laufe des Jahres 1910 verstärkt sich die Tendenz zur Vereinfachung der Motive in Flächenzonen, gerahmt von dunklen Konturen beziehungsweise stehengelassenem Weiß der Leinwand. Im lockeren Pinselduktus zeichnet Schmidt-Rottluff in virtuoser Manier die landschaftliche Umgebung seines Ateliers mit eruptiver Präsenz der Farben. „Einfahrt“ und „Deichdurchbruch“ sind herausragende Beispiele für diese dynamisch belebte Stilstufe. Was sich in Aquarellen des Jahres 1909 und etwa mit dem „Gutshof“ aus dem Jahr 1910 an-

deutet, wird auch und gerade in der Malerei zum Inhalt: Das Streben nach Vereinfachung verbindet sich mit einer subjektiven, farbprägnanten Interpretation der Landschaft. „Schmidt-Rottluff ahmt die Natur nicht mehr nach, er läßt sie neu entstehen“ (Zit. Magdalena M. Moeller). Durch die Reduktion auf das Wesentliche, das Zusammenziehen des perspektivischen Nah und Fern auf eine Ebene und die Gegenüberstellung starker wie mutig gesetzter Farbkontraste wird auch mit diesem Gemälde „Sitzende im Grünen“ die intensive, eindringliche Wirkung erzielt: eine harmonische Einheit von Mensch und Natur mit gewagten Kontrasten und einer neuen, damals wohl schockierenden Farbpalette, – exemplarisch für den kongenialen „Brücke“-Stil des Jahres 1910. „1910 überträgt er den Aquarellstil auf die Malerei“, so die Schmidt-Rottluff-Kennerin und langjährige Direktorin des Berliner Brücke-Museums Magdalena M. Moeller. „Die Ölfarbe wird jetzt stark verdünnt aufgetragen. Der Künstler scheint mit dem Pinsel eher zu zeichnen als zu malen. Die dünne Farbe erlaubt ein leichtes Auftragen und rasches Arbeiten. Eine große Anzahl von Gemälden entsteht in der neuen Technik. Schmidt-Rottluff schafft in dichter Reihenfolge ein Meisterwerk nach dem anderen. Souverän beherrscht er nun alle Mittel. Die Farben sind strahlend, leuchtend, die Formen klarer definiert und trotzdem voller

„Schmidt-Rottluff ahmt die Natur nicht mehr nach, er läßt sie neu entstehen.“

Magdalena M. Moeller, 1988-2017 Direktorin des Brücke-Museums, Berlin



Karl Schmidt-Rottluff, Einfahrt, 1910, Öl auf Leinwand, Merzbacher Kunststiftung.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Karl Schmidt-Rottluff, Deichdurchbruch, 1910, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Karl Schmidt-Rottluff, Gutshof, 1910, Aquarell und Graphit, Privatbesitz.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Energie vibrierend. Die bisherigen Linienbänder wandeln sich in kurze gestische Pinselzüge, die oftmals summarisch zu Flächenstrukturen zusammengezogen werden. Zackige Konturen begrenzen mitunter solche Flächenelemente. Schmidt-Rottluffs neue gestische Sprache spiegelt die Emotion des Schaffensprozesses und die Inspiration des Augenblicks wider. Wie im Aquarell werden Teile der Leinwand bewusst stengelassen.“ (Zit. nach: M. M. Moeller, Karl Schmidt-Rottluff. Eine Monographie, München 2010, S. 30)

Auf seinem Weg vom Impressionismus zum Expressionismus entwickelt Schmidt-Rottluff eine faszinierende Zwischenstufe, die Ernst Ludwig Kirchner später in seiner Chronik 1912 einen „monumentalen Impressionismus“ nennen wird. Aber es ist mehr: „Sitzende im Grünen“ ist ein Paradebeispiel, bei dem die Farbformen und Farbflächen bisweilen hart und rau aufeinandertreffen, stilsicher die Wirkung und das monumentale Ausdruckswollen für die Nachwelt und Bewunderer sichernd. Schmidt-Rottluff erreicht einen ersten Höhepunkt seines Schaffens vor dem Ersten Weltkrieg. Was sich bei dem Besuch bei Emil Nolde 1906 mit dem Gemälde „Straße im Norden“ andeutet, wird hier zu einer farboxplodierenden Gewissheit. [MVL]



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Junger Wald und Sonne. 1920.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert, betitelt „Junger Wald und Sonne“ und mit Werknummer versehen „(2017)“. Von fremder Hand nummeriert „91“ sowie mit Etikett „Kunstaussstellung Alfred Heller / Berlin [unleserlich] / Kurfürstendamm 44“. Verso auf der Leinwand mit Stempel „Alfred Heller / Berlin [unleserlich]“. 76,5 x 90,5 cm (30.1 x 35.6 in).

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

Wir danken Masayuki Tanaka, Prof. Dr. Toshiharu Omuka und Dr. Shogo Otani für die wissenschaftliche Beratung.

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 500.000 – 700.000 (R/D, F)
\$ 525.000 – 735.000

- **Expressionistische Landschaftsmalerei par excellence: feuerrote Dünen und schwarze Sonne vor leuchtend gelbgrünem Himmel.**
- **Bereits 1924 befindet sich das Gemälde in japanischem Privatbesitz und wird im selben Jahr unter dem Titel „Wakaki Mura“ in zwei vielbeachteten Ausstellungen in Tokio präsentiert.**
- **Gemälde in dieser herausragenden Qualität und Farbbigkeit sind auf dem Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit.**
- **Eine Variation dieses wichtigen Motivs in seinem Werk befindet sich heute im Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.**



PROVENIENZ

- Dr. Matheus, Berlin (wohl Dr. Kurt Matheus oder dessen Vater Dr. Salo Matheus, laut handschriftlicher Notiz von Rosa Schapire).
- Kunsthandlung Alfred Heller, Berlin (wohl 1922).
- Privatsammlung Japan (wohl Sammlung Hisataka Munakata (1889-1970), Tokio, seit spätestens 1924, wohl vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Thomas, München.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (1981 vom Vorgenannten erworben, mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Kunsthandlung Alfred Heller, Berlin (1922 ?).
- Oshu hyogenga bijutsuten [Exhibition of European Expressionism], Maruzen, Tokio, 21.-30.6.1924, Nr. 28 (Titel: „Wakaki Mura“).
- Hokuo shinko bijutsuten [Exhibition of Northern European Modern Art], Garo Kudan, Tokio, 1.-15.12.1924 (Titel: „Wakaki Mura“), Nr. 88.
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 43.
- Karl Schmidt-Rottluff. Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 221 (m. SW-Abb., Farbtaf. 78).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 59 (m. Abb.).
- Karl Schmidt-Rottluffs Landschaften und Stilleben, Saarlandmuseum Saarbrücken, 6.11.2010-23.1.2011, Kat.-Nr. 18. (m. Abb.).

- Zwei Männer - ein Meer. Pechstein und Schmidt-Rottluff an der Ostsee, Pommersches Landesmuseum, Greifswald, 29.3.-28.6.2015, Kat.-Nr. 8 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger - Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 352f. (m. Abb.).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 242f. (m. Abb.).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 264 (m. Abb.), S. 291 (hier: „Sonne mit Wald“, Privatbesitz Japan).
- Oshu hyogenga bijutsuten (Exhibition of European Expressionism), Maruzen Galerie, in: The Tokyo Asahi Shimbun, 26. Juni 1924 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, Impressionist and Modern Paintings [...], 2.4.1981, Los 354 (m. Abb.).
- Gerhard Wietek, Karl Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 219 (m. SW-Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 393, SHG-Nr. 682 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 93, SHG-Nr. 196 (m. Abb.).
- Toshiharu Omuka, Resonance of Boiling Self and Shared Enthusiasm: Japanese Artists and Collectors in Early 1920s Berlin, in: A Blue Brick. Festschrift in Honor of John E. Bowl, Frankfurt a. Main 2023, S. 496-515.



Karl Schmidt-Rottluff, Sonne über dem Pinienwald, 1913, Öl auf Leinwand, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Expressionismus: eine neue Wirklichkeit

Die ersten Jahre nach dem Ersten Weltkrieg bedeuten für Karl Schmidt-Rottluff eine Phase der Rückeroberung seiner künstlerischen Produktivität und seiner Stellung als Künstler. Eine erste große Ausstellung erfolgt 1919 bei Ferdinand Möller in Berlin, in der Kunstzeitschrift „Genius“ erscheint ein enthusiastischer Aufsatz von Ernst Gosebruch, derzeitiger Direktor des Kunstmuseums Essen. Eine erste ihm gewidmete Monografie verfasst 1920 Wilhelm R. Valentiner. Der Expressionismus hat sich mittlerweile als Stilrichtung etabliert, die sich nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in Literatur und Film Ausdruck verschafft. Charakteristikum einer solchen Kunst ist, wie von Paul Fechter in der ersten Schrift zum Expressionismus von 1914 formuliert, „dass sie auf einer bestimmten seelischen Disposition, einem Wollen oder vielmehr einem Müssen und einer Notwendigkeit beruht, dass ihr wesentlicher Sinn immer wieder der ist, dem Gefühl, das die anschauliche Existenz der Welt auslöst, konzentrierten, unbegrifflich direkten Ausdruck zu geben“ (Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914, S. 21). Für diese seelische Dimension von Gefühlen und Erfahrungen wird das ausdrucksstärkste Äquivalent gesucht, das jedoch nicht mehr seine Verankerung in der Nachbildung der äußeren Realität sucht. Die Begegnung des Menschen mit der Welt schlägt sich häufig in sozialen oder gesellschaftlichen Motiven nieder und ist gekennzeichnet von innerer Spannung, Intensität und Dynamik.

Neuordnung der privaten und künstlerischen Welt

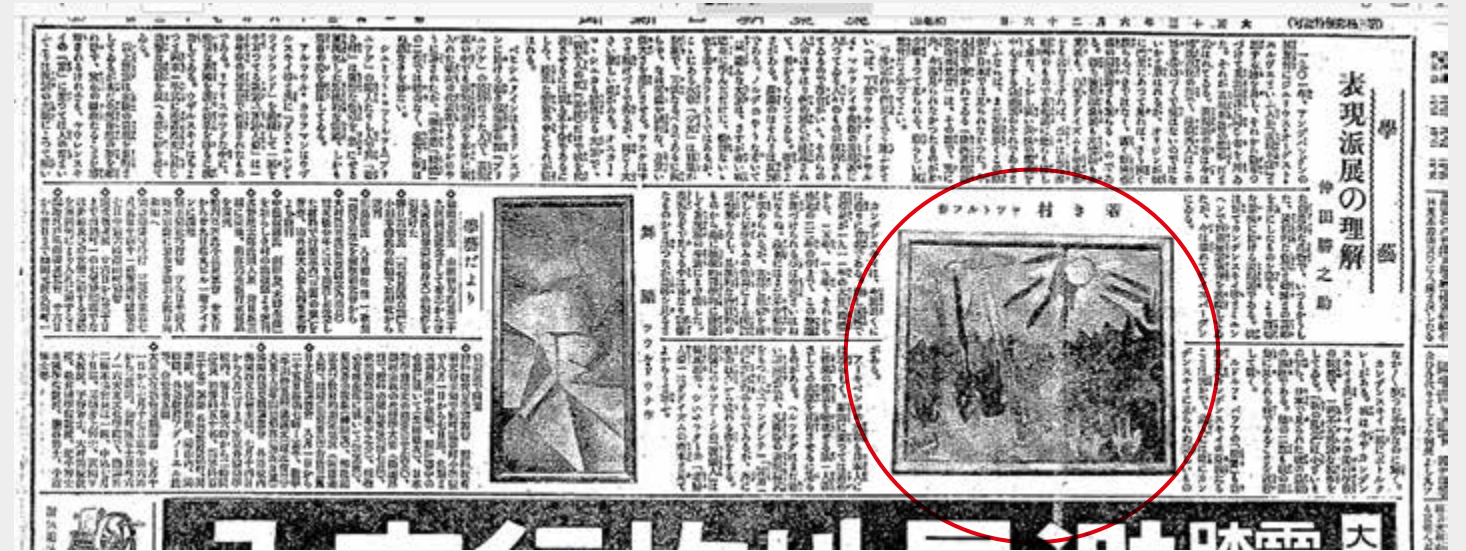
Einschneidendes Erlebnis ist auch für Schmidt-Rottluff sein Einsatz im Ersten Weltkrieg. Am 12. Mai 1915 erfolgt seine Einberufung zum Heeresdienst als Armierungssoldat, zwei Tage später findet er sich „bereits feldmäßig ausgerüstet, vereidigt und morgen vermutlich Abtransport nach dem ewigen Rußland“, wie er an Wilhelm Niemeyer schreibt (Bremen/München 1989, S. 85). Man schickt ihn nach Wilna, Überwinterungen am Narotsch-See folgen, wo er für die Einrichtung von Posten, Schützengräben und Stacheldrahtbefestigungen eingesetzt wird. Dank der Fürsprache des Dichters und Freundes Richard Dehmel wird er 1916 ins Buchprüfungsamt nach Kowno abkommandiert. Weitgehend unmöglich ist jedoch die künstlerische Arbeit, insbesondere die Malerei. Es entstehen jedoch Holzschnitte und einige Holzskulpturen, viele davon im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Im ersten Jahr nach seiner Rückkehr erfolgt die Heirat mit der Fotografin Emy Frisch, seiner Jugendfreundin. Mühevoll versucht sich der Künstler von dem Erlebten zu lösen: „Ich bin ja mit diesem Sommer, der mit seiner lastenden Melancholie jenen 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 1919 an seinen Freund und Sammler, den Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer. (Zit. nach: Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 62) Langsam jedoch bricht sich die angestaute Aktivität Bahn und äußert sich in der Suche nach neuen Motiven und Ausdrucksmöglichkeiten. Die Sommeraufenthalte an der Ostsee verlegt er 1920 erstmals nach Jershöft in Pommern, wo er die Monate von Mai bis September verbringt und bis 1931 regelmäßig dorthin zurückkehrt. Die Landschaft wird dabei zum neuen Ausdrucksmittel. Mond und Sonne werden erstmals als Motive interessant, die als Ankerpunkt dem aus den Fugen geratenen Weltgeschehen gleichsam eine größere Ordnung, Stabilität und Beruhigung verleihen sollen.



Karl Schmidt-Rottluff, Heide und Mond, 1920, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum, Hannover. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Postkarte Blick auf das Ostseebad Jershöft, um 1920.



Ausstellungsbesprechung Oshu hyogenha bijutsuten (Exhibition of European Expressionism) in der Maruzen Galerie, in: The Tokyo Asahi Shimbun, 26. Juni 1924. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Von Deutschland nach Japan und zurück

Die Provenienzzgeschichte des Gemäldes ist außergewöhnlich. Wohl direkt über den Berliner Kunstsalon Alfred Heller gelangt das Werk bereits in den frühen 1920er Jahren nach Japan. Möglicherweise befindet es sich zuvor kurzzeitig in der Berliner Sammlung eines Dr. Matheus. Hierfür gibt es aber, außer einer handschriftlichen Notiz Rosa Schapires, keinerlei Belege. Sicher belegt ist das Werk dagegen in der Ausstellung „Oshu hyogenha bijutsuten“ (Exhibition of European Expressionism) in der Maruzen Galerie im Herzen Tokios, wo es im Juni 1924 ausgestellt ist. Ein Zeitungsausschnitt bildet das Gemälde, neben einem weiteren von Marthe (Tour) Donas, im Rahmen einer Ausstellungsreview ab. Eine zweite Präsentation folgt im Dezember desselben Jahres in der Galerie Garo Kudan, ebenfalls in Tokio. Hier wurden neben einem weiteren Ölgemälde Schmidt-Rottluffs („Two Women“) auch zwei Aquarelle des Künstlers gezeigt („Scene“ und „New Building“).

Die Ausstellungsbroschüren bieten leider lediglich Listen der ausgestellten Werke, nicht aber Hinweise auf deren Eigentümer. Mit großer Wahrscheinlichkeit handelt es sich bei dem Sammler von „Junger Wald und Sonne“ aber um den Bankier Hisataka Munakata (1889-1970), der nachweislich mit dem Kunstsalon Alfred Heller in Verbindung stand. Als Offizier der Nationalbank war er in Europa auf Reisen und hatte eine bemerkenswerte Sammlung zusammengetragen, in der sich u.a. Ölgemälde von Kandinsky und Pechstein befinden. Japanische Sammler

bereiten seit Ende des 19. Jahrhundert Europa, wobei vor allem der französische Impressionismus im Fokus stand. Berlin als Zentrum des deutschen Expressionismus rückt vor allem Herwarth Walden mit seiner 1912 gegründeten, bestens vernetzten Berliner Galerie „Der Sturm“ in den Fokus japanischer Künstler und Sammler. Schon 1914 organisiert Walden in Tokio eine Ausstellung, die erstmals Grafiken europäischer Avantgarde-Künstler in Japan zeigt. Über Besuche der „Sturm“-Galerie finden wiederum japanische Künstler Kontakt mit Strömungen der europäischen Avantgarden und entdecken die westliche Ölmalerei, während sich bspw. die Künstlergemeinschaft „Brücke“ ebenso wie die Künstler des „Blauen Reiter“ für japanische Farbholzschnitte interessieren. Die außergewöhnliche Qualität des Werkes von Schmidt-Rottluff veranlasst den Sammler zu der progressiven Entscheidung, das so ausdrucksstarke Bild auf die weite Reise nach Japan mit zu nehmen. Erst in den 1980er Jahren kehrt das Werk zurück in sein Entstehungsland und befindet sich seit vielen Jahren in der Sammlung Hermann Gerlinger. [KT/SD/MvL]

KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2000.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert sowie zweifach mit den Maßangaben bezeichnet. Auf dem Keilrahmen sowie auch auf einem dort angebrachten Etikett von fremder Hand mit der Werknummer „2000/1045 L“ bezeichnet.
260 x 190 cm (102.3 x 74.8 in).
Bis zum 22. September 2024 zeigt das Kunstmuseum Bonn die umfassende Werkschau „Katharina Grosse. Studio Paintings 1988-2023“, die zuvor bereits im Kunstmuseum Bern (2023) und im Mildred Lane Kemper Art Museum in St. Louis (2022) zu sehen war.

Die Arbeit ist im Werkverzeichnis unter der Nummer „2000/1045“ verzeichnet. Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)
\$ 147.000 – 189.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Berlin (vom Vorgenannten erworben).

Katharina Grosse gilt heute als eine der bedeutendsten und renommiertesten Malerinnen der abstrakten Gegenwartskunst und als Meisterin der monumentalen Malerei. Mit ihrem künstlerischen Schaffen leistet sie schon seit ihren Farbfeldmalereien in den 1990er Jahren einen wichtigen, progressiven Beitrag zur zeitgenössischen Kunst. Ihre Malerei trägt sie dabei nicht nur auf Papier, auf Leinwände und andere tradierte Bildträger auf, sondern auch auf meterlange Stoffkonstruktionen, Gegenstände, Böden, Erdaufschüttungen, Wände und Fassaden. Auf diese Weise nimmt sie ganze Räume und Örtlichkeiten ein, die sich durch ihr künstlerisches Eingreifen in überdimensionale Installationen verwandeln. Mit der Wahl des verwendeten Materials und auch mit der besonderen, für sie charakteristischen Art des Farbauftrags sorgt die Künstlerin für deutliche Grenzverschiebungen innerhalb der Malerei: Zwar arbeitet Grosse auch mit herkömmlichen Pinseln und Farbrollen, doch ihr bevorzugtes Werkzeug ist und bleibt seit 1998 die Sprühpistole. „Ich verwende alles, was für mein Vorhaben Sinn macht. Zum Spray bin ich Mitte der Neunzigerjahre durch Zufall gekommen. Ich lebte in Marseille und ein Freund ließ mich eine Airbrush-Pistole ausprobieren. Der Anblick der kleinen über die Fläche verteilten Sprühpunkte ließ mich nicht mehr los.“ (Katharina Grosse, zit. nach: n-tv online, www.n-tv.de/leben/Katharina-Grosse-der-Name-ist-Programm-article21863889.html). Die Verwendung einer Sprühpistole minimiert den direkten körperlichen Kontakt zwischen der Künstlerin und ihrem gewählten Bildträger, der für den Farbauftrag nun nicht mehr berührt werden muss. Als Tätigkeit ähnelt das Spraysen somit viel mehr dem Prozess des Sehens und Betrachtens als dem des traditionellen malerischen Farbauftrags mit dem Pinsel. Wie auch der über ein Objekt gleitende, menschliche Blick wird die Sprühpistole mit

.....

- **Meisterin der Sprühpistole: Großformatige Arbeit in der für Grosse ab 1998 charakteristischen Technik**

- **Von leuchtender Farbigkeit – Orangenueancen in all ihren Facetten**

- **Katharina Grosse zählt zu den international erfolgreichsten deutschen Künstlerinnen der Gegenwart und wird von der New Yorker Gagosian Gallery vertreten**

- **Zuletzt wird sie mit spektakulären Einzelausstellungen in der Albertina in Wien (2023/24), im Kunstmuseum Bern (2023) und im Hamburger Bahnhof, Berlin (2020/21), geehrt**

- **Ihre gesprühten Werke befinden sich u. a. in den Sammlungen des Museum of Fine Arts in Boston, der Fondation Louis Vuitton, Paris, und der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München**

.....

einigem Abstand vor dem Bildträger hin- und herbewegt. Auf diese Weise legt Katharina Grosse auch in der hier angebotenen Arbeit zahlreiche, ganz unterschiedliche, zarte Farbschichten mit zum Teil glänzenden Pigmenten übereinander, die sich auf der Leinwand zu einem harmonischen Ganzen verbinden. Ihre ungewöhnliche Art des Arbeitens und ihr Verständnis von Malerei als reine „Übermalung“ – als Absage an die traditionelle Bildauffassung – führt in den späten 1990er Jahren zu einem entscheidenden Wendepunkt innerhalb ihres künstlerischen Schaffens, mit dem sie beweist, dass die einst totgesagte Disziplin der Malerei eben doch noch Raum für Weiterentwicklungen, Veränderungen und Neuentdeckungen bietet. Das zeigt sich auch an der hier angebotenen, charakteristischen Arbeit, die den Betrachtenden mit dem so zarten und doch intensiven, über die Bildfläche wabernden Farbnebel und der durch die verschiedenen Ebenen des Farbauftrags erzeugten erstaunlichen Bildtiefe ein ganz besonderes Seh-Erlebnis ermöglicht. [CH]



PIERRE-AUGUSTE RENOIR

1841 Limoges – 1919 Cagnes-sur-Mer

Jeunes femmes dans un jardin. 1895.

Öl auf Leinwand.
Verso auf dem Keilrahmen verschiedentlich handschriftlich und typografisch nummeriert sowie bezeichnet „PH“, mit altem handschriftlich bezeichnetem Etikett und typografisch nummeriertem Etikett „671“.
46 x 55 cm (18.1 x 21.6 in).

Mit einer Fotoexpertise von François Daulte, Lausanne, vom 20. Juli 1989 sowie mit einer Expertise von Guy Wildenstein, Wildenstein Institute, Paris, vom 24. April 2015.
Das Werk ist vom Wildenstein Plattner Institute, Paris, in das in Vorbereitung befindliche digitale Werkverzeichnis der Werke von Pierre-Auguste Renoir aufgenommen worden.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.24 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Galerie Bernheim-Jeune, Paris (verso auf dem Keilrahmen bezeichnet „PH“).
- (wohl) Davidson, Coe Kerr, New York.
- Lawrence O'Hana Gallery, London (ca. 1952 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (ca. 1957 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Europa.
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

AUSSTELLUNG

- Collection David et Ezra Nahmad: Impressionisme et audaces du XIX^{ème} siècle, Musée Paul Valéry, Sète, 29.6.-27.10.2013, S. 111f., Kat.-Nr. 28 (m. Abb.).

LITERATUR

- Guy-Patrice Dauberville, Michel Dauberville, Renoir. Catalogue raisonné des tableaux, pastels, dessins et aquarelles, Bd. 3: 1895-1902, Paris 2010, S. 186, WVZ-Nr. 2028 (m. Abb.).

.....

Das kleine, in seinem leichten Farbauftrag und der schwebenden Malweise frühlingshafte Stimmung hervorrufende Gemälde entsteht im Garten des Château Brouillard im Pariser Montmartre. In einem der anliegenden Gebäude, zugänglich durch das große Gitter über den Garten des als „Château“ bezeichneten Wohnhauses, wohnt Renoir seit 1890 mit seiner Familie. Am 14. April hatte er sein einstiges Modell Aline Charigot geheiratet, ein erster Sohn kommt 1885 zur Welt. Sein zweiter Sohn Jean, der später als Filmregisseur Karriere machen sollte, wird 1894 dort geboren. In die 1890er Jahre fällt auch der Beginn eines neuen Stilabschnittes im Schaffen Renoirs, der sein Werk bis zu seinem Tod prägen sollte. Nach einer schöpferischen Krise gegenüber den Ausdrucksmitteln des Impressionismus besinnt er sich in dieser Zeit auf seine Anfänge. Nachdem er als Kind mit seiner Familie nach Paris gekommen war, hatte er zunächst eine Ausbildung zum Porzellanmaler an einer der berühmten Pariser Manufakturen begonnen. Blumenstücke und pastorale Szenen bestimmten hierbei das Motivrepertoire. Den Beginn seiner bedeutsamen Rolle als Mitbegründer des Impressionismus legt die Zeit im Atelier Charles Gleyres, in dem er Claude Monet, Alfred Sisley und Frédéric Bazille kennenlernt. Schnell wenden sich die jungen Maler vom akademischen Betrieb ab und legen mit ihren Landschaften,

• Elegante Pariser Parkszenen – ein Emblem des Impressionismus

• Entstanden im Garten von Château Brouillard in Montmartre, Paris, neben dem Renoir zu dieser Zeit lebt

• Inspiriert von der Eleganz des Rokoko und der französischen Leichtigkeit der berühmten „Fêtes galantes“ eines Watteau oder Fragonard

• Mitte der 1890er Jahre erfindet sich Renoir neu und malt hier in pastelliger Duftigkeit

• Entstanden in der glücklichen, familiären Zeit nach der Heirat mit seinem Modell Aline und der Geburt des Sohnes Jean

- Ambroise Vollard, Tableaux, pastels et dessins de Pierre-Auguste Renoir, Paris 1918, t. I, S. 166, Nr. 655 (m. Abb.).
- Ambroise Vollard (Hrsg.), Pierre-Auguste Renoir - Paintings, pastels and drawings, San Francisco 1989, S. 166, Nr. 655 (m. Abb.).
- Christie's, London, Impressionist and modern paintings and sculpture, Auktion 3.4.1989, Los 14 (m. Abb.).

Szenen von Vergnügungslokalen in Paris und im Pariser Umland den Grundstein für die Strömung, die bei der ersten Ausstellung 1874 unter Beteiligung von Paul Cézanne, Edgar Degas, Claude Monet, Berthe Morisot, Camille Pissarro und Alfred Sisley den Namen Impressionismus verliehen bekommt. Berühmte Werke wie „Tanz im Moulin de la Galette“ von 1876 (Musée d'Orsay, Paris) oder „Frühstück der Ruderer“ von 1880/81 (Phillips Collection, Washington, DC) zeigen vor allem Renoirs Bedeutung als Maler eleganter Parkszenen und gelöster Freizeitbeschäftigung. Solche Szenen jedoch sind für die Tradition und das Selbstverständnis französischer Kunst mitnichten eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. In Renoirs bildnerischem Vokabular sind, nicht zuletzt aufgrund seiner Ausbildung als Porzellanmaler, die Vorbilder des Ancien Régime wie Antoine Watteau mit seinen „fêtes galantes“ und Fragonard mit den Parkszenen stets präsent. Mit weichem, zärtlichem Strich gibt Renoir hier in hingetupften Farbakzenten seine Idee der gelösten Parkszenen wieder, in der die jungen Mädchen sich auf zierlichen Stühlen in der belaubten Ecke des Gartens niedergelassen haben. Die Selbstvergessenheit und sonntägliche Freiheit in der Natur, eingefangen in hellen, pastelligen Farben, zeigt sich in dieser Zeit als neues bestimmendes Sujet in Renoirs Schaffen. [KT]



„So wie Watteau gewissermaßen die Anmut der Frau im 18. Jahrhundert erschaffen hat, genau so hat Renoir sie für das 19. Jahrhundert geschaffen.“

Octave Mirbeau, Kunstkritiker, in: Notes sur l'art: Renoir, in: La France, 8. Dezember 1884, S. 2.



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Äpfel (Untitled F LXXIV). 1999.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert und bezeichnet „F LXXIV“.

180 x 200 cm (70.8 x 78.7 in). [EH]

Aktuell sind Werke von Karin Kneffel in der Ausstellung

„Reiche Ernte. Früchte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts“ in der Städtischen Galerie, Bietigheim-Bissingen, zu sehen.

Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.26 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 126,000 – 157,500

PROVENIENZ

· Sammlung F. Oschmann.

· Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf.

· Privatsammlung Süddeutschland (ca. 2014, vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Galerie Bob van Orsouw, Zürich

(hier: Aepfel, verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

· Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf, Art Cologne 2014

(verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

· Karin Kneffel. Verführung und Distanz - Seduction and distance, Ulmer

Museum, 28.1.-26.3.2006, Kat.-Nr. 83 (m. Abb. S. 133).

· Pro figura: Luxus, Stille, Lust - Malerische Positionen, 8. Bautzener

Herbstsalon, Stadtmuseum Bautzen, 28.8.-3.10.2004.

· Von Marl aus - II. Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, 17.11.2002-26.1.2003

(Abb. S. 30).

· Karin Kneffel, Kunsthalle Emden, 30.6.-14.10.2001, Kat.-Nr. 19 (Abb. S. 37).

Seit Mitte der 1990er Jahre beschäftigt sich Karin Kneffel mit dem klassischen Genre des Fruchtestilllebens. Ihre Früchte, wie hier die Äpfel, porträtiert sie in vielfachen Variationen immer in extremer Nahsicht und in hyperrealistischer Perfektion. Bekannt sind ihre eine perfekte Illusion erzeugenden Früchte-Bilder, die überdimensioniert die Früchte ins Zentrum der Darstellung setzen. Ihre Malerei bewahrt eine geheimnisvolle Distanz, trotz der unmittelbaren Präsenz der Darstellung. Mit diesen Werken hat Karin Kneffel das Fruchtestillleben auf ein neues Level gehoben und gibt ihm seine Daseinsberechtigung in der zeitgenössischen Kunst zurück.

In „Äpfel (Untitled F LXXIV)“ befreien sich die Äpfel aus der stilllebenhaften Erstarrung und werden geradewegs zu einer bewegten Landschaft, die von der Vielfalt und auch von der Vergänglichkeit erzählt. Zwischen perfekt glänzenden, rotbackigen Äpfeln finden sich auch solche mit Macken, kleinen Wurmlöchern, bräunlichen Verfärbungen. Dieses wogende Apfelmeer liegt auf einem weichen, dunklen Polster, welches sich bisweilen als trockenes Laub definiert.

Auch wenn hier nicht die hyperrealistische Perfektion im Vordergrund steht, bedient sich Karin Kneffel einer diffizilen und aufwendigen Technik. Denn diesen Eindruck von perfekter Haptik der verschiedenen Reifegrade erreicht sie durch höchste Präzision im malerischen Arbeiten. Die Leinwand wird mehrfach grundiert und angeschliffen, damit die Farbe so angesaugt wird, wie die Künstlerin es möchte. Das Motiv wird grob mit Bleistift vorskizziert. Dann arbeitet Kneffel, selbst bei groß-

• **Die fotorealistischen Obstdarstellungen von Karin Kneffel sind die gefragtesten Werke der Künstlerin auf dem internationalen Auktionsmarkt**

• **Seit 2012 bespielt Kneffel Ausstellungen in der Gagosian Gallery New York**

• **Vom 23.5. bis 1.9.2024 ehrt das Museum Küppersmühle, Duisburg, Karin Kneffel mit einer Retrospektive**

• **Erst ein Mal war ein Äpfel-Gemälde auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

LITERATUR

· Online-Verzeichnis: www.kneffel.de/works/1999.

formatigen Bildern wie diesem, mit sehr feinen Pinseln und trägt nach und nach hauchdünn die Farbe in mehreren Schichten auf. Dieser vielschichtige Aufbau der Farbe führt zu einer beeindruckenden Tiefenwirkung in den Oberflächen. Dabei sind aus der perfekt gleichmäßigen Bildoberfläche jegliche Spuren des Schaffensprozesses getilgt, keine Pinselspur oder pastose Farbnase ist zu sehen.

In so gestalteter Perfektion zeigt Karin Kneffel die Schönheit der Frucht im Einklang mit der Schönheit der Vergänglichkeit. Das Auge wandert über die nicht enden wollende Fläche der ausgebreiteten Äpfel. Keiner gleicht dem anderen, die Lichtstimmungen variieren in den verschiedenen Bereichen des Bildes. So wirkt die Fläche wie eine von treibenden Wolken unterschiedlich beleuchtete Szenerie. Es entsteht die unwirkliche Realität, für die Karin Kneffel so geschätzt und ihre Gemälde so gesucht sind. Damit erzählt sie auch von der Vergänglichkeit und knüpft an die klassische Thematik des memento mori im barocken Genre der Stilllebenmalerei an. Denn Karin Kneffels Malerei ist immer auch eine Hinterfragung und Neuerfindung tradierter Bildthemen.

„Verführung und Distanz“ lautete der treffende Titel der Kneffel-Ausstellung 2006 u. a. in Ulm, in der auch unser Gemälde gezeigt wurde. 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.“ [EH]



„Bilder sind so viel mehr als die Illustration einer Aussage.“

Karin Kneffel, Kunstforum International, Bd. 295.

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Staffelsee. 1932.

Öl auf Malpappe.
Links unten signiert und datiert. Rückseitig auf der Malpappe mit blauem Kreidestift nochmals signiert und mit Bleistift bezeichnet „96/4 XII.31“.
33,1 x 44,5 cm (13 x 17,5 in).

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.28 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Privatsammlung Murnau (Geschenk der Künstlerin an den Architekten, der den Umbau des „Russen-Hauses“ Anfang der 1930er Jahre betreute).
- Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Bayern (seit 2002).

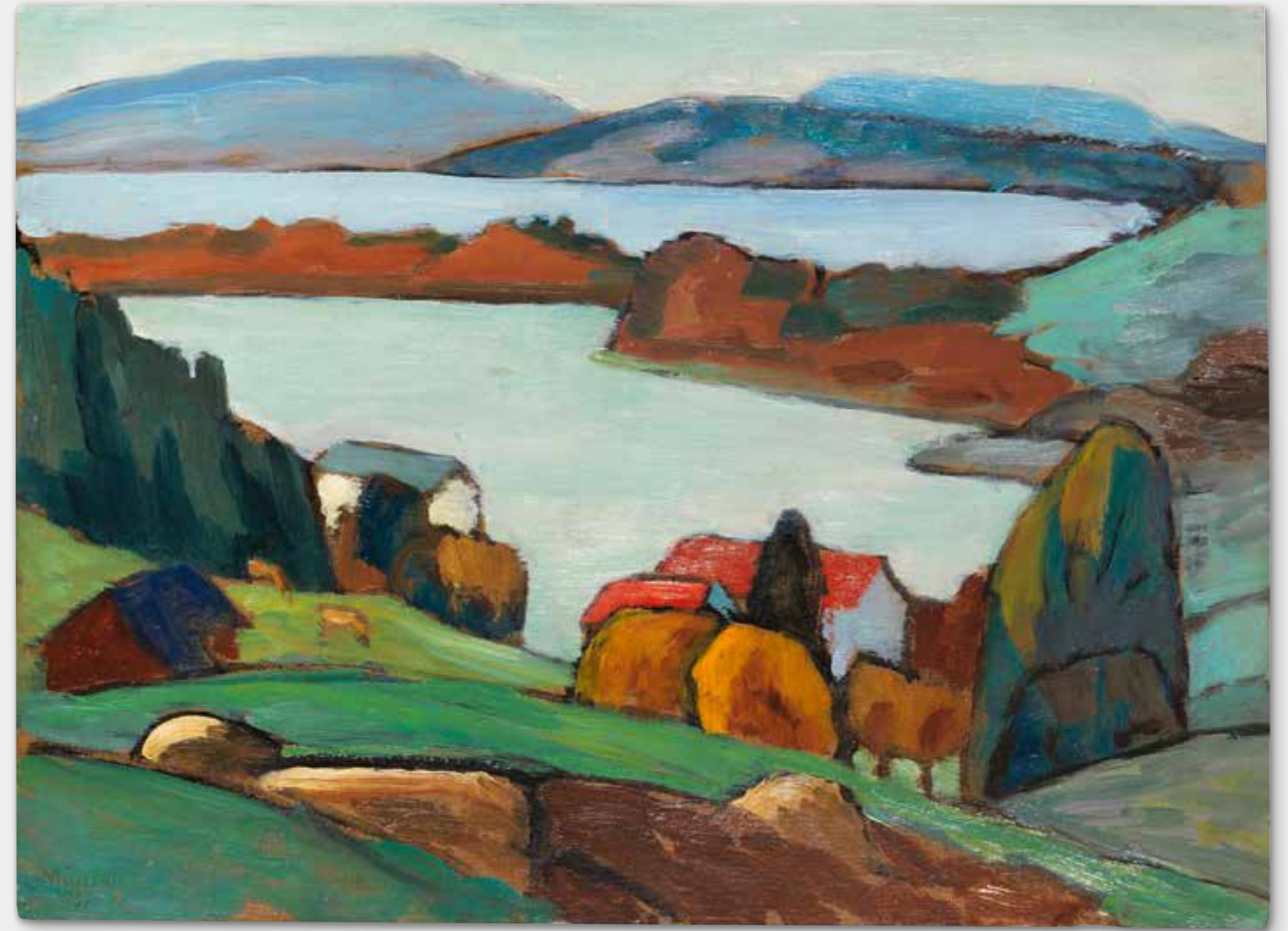
AUSSTELLUNG

- Franz Marc Museum, Kochel am See (als Dauerleihgabe seit 2002).

LITERATUR

- Ketterer Kunst, 6.12.2002, Auktion 277, Los 91.

- **Gabriele Münter schenkte dieses Bild an den Architekten, der den Umbau des Russenhauses betreute**
- **Das einzigartige Panorama des Staffelsee ist eines ihrer biografischen sowie künstlerischen Hauptmotive**
- **Münter gilt als mutige Pionierin und bedeutendste weibliche Vertreterin des Expressionismus**
- **Weitere Ansichten des Staffelsees sowie Landschaften aus Murnau befinden sich in den wichtigsten internationalen Sammlungen wie dem Art Institute, Chicago, dem Museum of Modern Art, New York, sowie der National Gallery of Art, Washington**
- **Gabriele Münter wird in diesem Jahr mit zahlreichen Museumsausstellungen international gefeiert (Wien, Madrid, London und Bern)**



Münter auf der Kohlgruber Landstraße oberhalb des Staffelsees bei Murnau, um 1909.
© Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Nach ihrem längeren Aufenthalt in Berlin und später in Paris kehrt Gabriele Münter 1931 wieder nach Murnau zurück. Sie plant nun, dauerhaft zu bleiben, und lässt auch Umbauarbeiten am „Russen-Haus“ durchführen. Diese entlohnt sie mit dem hier vorliegenden Gemälde des ihr so vertrauten Staffelsees. Durch ihre Beziehung mit dem Kunsthistoriker Johannes Eichner hat sie wieder zu innerer Ruhe gefunden. So hat sie nun die Möglichkeit, das Erprobte zu verarbeiten. „Groß und einfach“ will sie nach eigener Aussage die Landschaft sehen. Gabriele Münter findet zu einer gereiften Auffassung von Landschaft. Diese hier vorliegende Arbeit ist außerordentlich typisch für den Stil, mit dem sie an die in den 1910er Jahren in Murnau und dem „Blauen Land“ entstandenen Szenerien anknüpft. Gebrochene Farben binden nun die Formen in ein größeres Gesamtkonzept ein und die früher favorisierte starke Konturierung wird nun zugunsten einer kaum mehr wahrnehmbaren Akzentuierung aufgehoben. Münters klare Formensprache, die als Ergebnis eines längeren Findungsprozesses zu werten ist, bewahrte die Künstlerin zeitlebens vor allzu großer Detailverliebtheit. [EH]

KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Zwei Frauen am Brunnen. 1940.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten monogrammiert (in Ligatur) und datiert.
102,5 x 78,5 cm (40.3 x 30.9 in).

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.30 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Privatsammlung Rheinland (1940/41 direkt beim Künstler in Berlin erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Kunst für Keinen, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. Main, 4.3.-6.6.2022, S. 290 (m. Abb., S. 179).

LITERATUR

- Karl Bernhard Wohler, Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, Köln 2008, WVZ-Nr. 1482 (m. SW-Abb.).

Melancholie und „stille Schönheit“. Hofers Figurengemälde

„Die große Leistung Karl Hofers liegt zweifelsohne im Figurenbild“, schreibt Dr. Frank Schmidt, damaliger Direktor der Emdener Kunsthalle, 2012 im Katalog zur Ausstellung „Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit“ (S. 92). Seine Gemälde werden oftmals dem expressiven Realismus zugeordnet, stehen in ihrer fast nüchternen Klarheit und geordneten Form sowie der darin enthaltenen Ruhe und Stille der Dinge der Kunst der Neuen Sachlichkeit sehr nahe. Mit den so zeitlosen, zurückgenommenen und doch anmutig-melancholischen Darstellungen gehört Karl Hofer zu den großen künstlerischen Einzelgängern des 20. Jahrhunderts. Die zumeist weiblichen Protagonisten zeigt der Künstler stets im Augenblick des Innehaltens, mit einer kaum bestimmbaren Empfindung, deren Quelle die Betrachtenden aufgrund der im Bild oftmals nicht ausgeführten Erzählung nicht ergründen können.

Entfremdung in Gesellschaft

In „Zwei Frauen am Brunnen“ bringt Hofer zwei weibliche Figuren im charakteristischen „Hofer-Typus“ mit mandelförmigen Augen, hellem Teint und spitz zulaufendem Kinn an einem Brunnen zusammen, der eigentlich ein verbindendes Element darstellt, von Hofer jedoch zum Aufzeigen einer Grenze verwendet wird: als optische, die Szene unterteilende und die Figuren voneinander trennende Barriere.

Hofer rückt die Figuren nah an die vordere Bildgrenze heran, doch trotz der Enge und kompositorischen Nähe, in der sie sich befinden, ist kein Austausch, keine Kommunikation und kein Blickkontakt zwischen den Frauen auszumachen. Diese statuenhafte, emotionslose Regungslosigkeit bildet einen deutlichen Kontrast zu der subtil-erotischen Sinnlichkeit der fast entblößten, nahezu klassizistisch anmutenden Dargestellten rechts und der wiederum für diese Zeit sehr farbenfroh und modern bzw. spärlich, mit ärmellosem Oberteil bekleideten Frau links, die in selbstbewusster Haltung und kühlem Blick, in einem Bewegungsmoment erstarrt, demonstrativ an ihr vorbeischaut.

- Hofers Inszenierung dieser rätselhaften Begegnung und seine verwendete Symbolik erlaubt politische, historische, biografische und ikonografische Deutungen und Assoziationen
- Geschlossene Provenienz: direkt beim Künstler erworben
- Seit drei Generationen Teil einer rheinischen Privatsammlung
- 2022 Teil der viel besprochenen Ausstellung „Kunst für Keinen“ in der Schirn Kunsthalle in Frankfurt am Main

Rückgriff und Modernität

Hofers Œuvre offenbart ein breit gefächertes Interesse an der Kunst anderer Epochen, auf die er sich subtil, jedoch wiederholt bezieht. Das für seinen Figurenkanon so charakteristische Kopftuch mag an Pieter Bruegel d. Ä. erinnern, Hofers Briefleserinnen an Jan Vermeer und seine Tischgesellschaften rufen womöglich holländische Genrebilder in Erinnerung. In seinen kunsttheoretischen Schriften ist diesbezüglich von dem Begriff der „Selektion“ die Rede: Hofer wählt ein kunsthistorisch tradiertes Motiv, folgt diesem jedoch nicht gänzlich, sondern macht es sich – wie in der hier angebotenen Arbeit – ganz und gar zu eigen. Mit formaler Reduzierung auf einzelne wesentliche Bildelemente, höchst modernen motivischen Akzenten und der Hofers Figuren intrinsischen In-sich-Gekehrtheit gelingt es dem Künstler, das Sujet in seine ganz eigene, zeitgenössische Bildsprache zu übersetzen und in eine allgemeingültige Darstellung zu verwandeln.

Der Künstler intendiert stets eine künstlerische Verallgemeinerung, die Darstellung einer allgemeingültigen Definition des Schönheitsbegriffs und eine malerische Visualisierung einer Stimmungshaltung: der ihm selbst so vertrauten Melancholie und Elegie dieser entbehrungsreichen Jahre.

Einem tragischen Schicksal entgangen

Mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs kehrt Hofer 1939 aus dem Tessin, seiner damaligen Wahlheimat, nach Berlin zurück. Der Hintergrund unseres kurz darauf entstandenen Gemäldes stellt die zurückgelassene Tessiner Landschaft dar: Was nun bleibt, ist eine sehnsuchtsvolle malerische Rückschau in eine unwiederbringlich verlorene Vergangenheit. 1943 zerstören Bombenangriffe Karl Hofers Berliner Atelier und einen Großteil der darin befindlichen Bilder. „Zwei Frauen am Brunnen“ gelangt jedoch kurz nach Entstehung (1940 oder 1941) in die Sammlung eines kunstinteressierten Düsseldorfer Industriellen und entgeht damit der Zerstörung. Der einstige Besitzer kommt Ende März 1945 gemeinsam mit seiner Frau durch eine Fliegerbombe ums Leben, das Gemälde jedoch verbleibt in den darauffolgenden 80 Jahren im Besitz der Familie. [CH]



NEO RAUCH

1960 Leipzig – lebt und arbeitet in Leipzig

MAL. 1994.

Öl auf Papier, collagiert.
Rechts unten signiert und datiert.
196 x 124 cm (77.1 x 48.8 in), blattgroß.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.32 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Galerie Eigen + Art, Leipzig.
- Privatsammlung Berlin (1999 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Neo Rauch, Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 6.11.-14.12.1997, Kat.-Nr. 11 (m. Abb. S. 27).

LITERATUR

- Hans Werner Holzwarth (Hrsg.), Neo Rauch, Köln 2012, S. 37 (m. Abb.) und S. 458.

Die 1990er Jahre sind für Neo Rauch die Jahre des künstlerischen Durchbruchs, in dieser entscheidenden Dekade wird der bedeutende Grundstein gelegt für ein gewaltiges malerisches Werk im Spannungsfeld zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen sozialistischem Realismus und Pop-Art, zwischen klar lesbaren ikonografischen Verweisen und scheinbar unentwirrbarer Rätselhaftigkeit. Bereits 2006 zur Eröffnung der ersten großen Retrospektive im Kunstmuseum Wolfsburg „Neo Rauch. Neue Rollen. Bilder 1993–2006“ wird Rauch in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung als der „Superstar der gegenwärtigen Malerei“ gefeiert. „Ohne ihn gäbe es keine ‚Neue Leipziger Schule‘, gleichviel, ob das überhaupt eine Schule ist, und man muss lange suchen, bis man weltweit einen anderen Maler der Generation nach Baselitz, Hockney, Kiefer, Richter und Polke findet, der auch nur annähernd an den 1960 geborenen Leipziger Rauch heranreicht. Allenfalls Luc Tuymans durchforscht das Niemandsland zwischen Figuration und Abstraktion mit einer vergleichbaren Intensität [...]“ (Zit. nach: Thomas Wagner, Malerstar Neo Rauch. Im dunkeln Bezirk des ratlosen Ich, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.11.2006)

2007 folgen Einzelausstellungen im Stedelijk Museum, Amsterdam, sowie im Metropolitan Museum of Modern Art, New York. Die vorliegende Arbeit „Mal“ ist eine besonders frühe und entscheidend wegweisende Komposition, hier zeigt sich bereits alles, was Rauchs malerisches Werk fortan auszeichnet: Die virtuose Verbindung von figürlichen und malerischen Elementen, von Symbolik und Rätselhaftigkeit und darüber hinaus auch der in Rauchs malerischem Schaffen bis heute zentrale und fortan regelmäßig aufscheinende Aspekt einer künstlerischen Selbstreflexion. Anfang der 1990er Jahre jedoch sind Rauchs Bildfindungen meist noch menschenleer oder nur dünn mit dem fort-

• **Wegweisende frühe Arbeit des gefeierten Protagonisten der Neuen Leipziger Schule: Verbindung von malerischen und figürlichen Elementen, Symbolik und Rätselhaftigkeit**

• **Eine der ersten Malerei-Allegorien Neo Rauchs: komplexe, visuelle Reflexion über das Künstlerdasein**

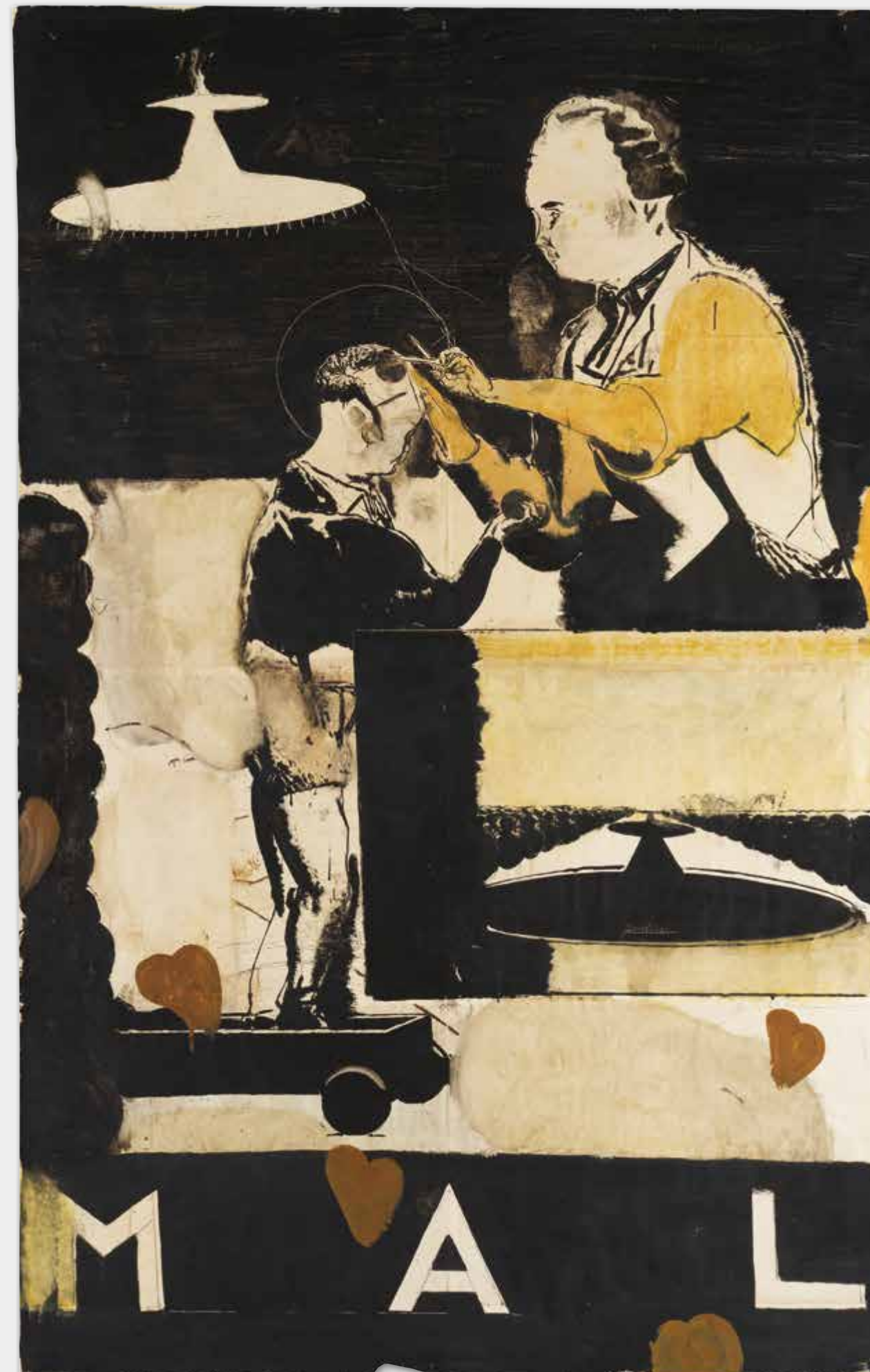
• **Selten. Bisher wurde erst eine weitere Papierarbeit in diesem monumentalen Format auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

• **1997 ausgestellt auf der bedeutenden Rauch-Ausstellung im Museum der Bildenen Künste, Leipzig**

• **Erworben über Rauchs ersten Galeristen Gerd Harry Lybke, Galerie Eigen + Art, Leipzig/Berlin und seit 25 Jahren Teil einer Berliner Privatsammlung**

an immer dominanter werdenden Figurenrepertoire besiedelt. Auch in dieser Hinsicht ist die vorliegende, großformatige Malerei auf Papier wegweisend für all das, was nach der Jahrtausendwende noch folgen sollte. Während Neo Rauch als der scheue, melancholische Künstler gilt, der nur äußerst ungern über sich und seine Kunst Auskunft gibt, sind es wie in der vorliegenden Arbeit mit dem vielsagenden Titel „Mal“ gerade seine komplexen und am Ende noch immer rätselhaft verschlossenen Bildfindungen, die Rauchs Reflexionen zur Bedeutung des Künstlers und der Malerei nach außen tragen. In Rauchs Fokus stehen dabei auch immer Machtspiele, Autoritäts- und Autonomievorstellungen. „[...] er selbst hat einmal das Bild vom Künstler als Kind entwickelt, das in seinem Spielzimmer sitzt und um sich herum das Spielzeug zu immer neuen Konstellationen versammelt.“ (Peter Guth, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1997).

Jene Bildlichkeit des spielenden Kindes verbindet sich in der vorliegenden Arbeit mit der kunsthistorisch tradierten Bildlichkeit des schicksalhaften Momentes, der sich durch seine Fragilität und Flüchtigkeit auszeichnet. Und so steht Rauchs spielender Knabe nicht fest auf dem Boden, sondern – berühmten Fortuna-Personifikationen gleich – auf einem rollenden Spielzeugwagen. Dies alles verwebt Rauch nur wenige Jahre nach dem Ende des DDR-Regimes zusammen mit der Bildlichkeit des Springbrunnens und des Haarschneidens zu einer komplexen zeitgenössischen Malerei-Allegorie, und reiht sich damit ein in eine lange Bildtradition, deren Anfänge bis in die italienische Kunst und Kunsttheorie der frühen Neuzeit zurückreichen. Die intensive visuelle Auseinandersetzung mit der eigenen Künstlerpersönlichkeit sowie der Genese, Funktion und Bedeutung von Malerei ist für Rauchs einzigartiges Œuvre bis heute in entscheidender Weise prägend. [JS]



ALLEN JONES

1937 Southampton – lebt und arbeitet in London und Oxfordshire

Female Spear. 1965.

Öl auf Leinwand.
Verso am oberen Rand auf der umgeschlagenen Leinwand signiert.
213 x 91 cm (83.8 x 35.8 in).

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.34 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Galerie Hans Neuendorf, Hamburg.
- Privatsammlung Norddeutschland (1967 auf dem Ersten Kölner Kunstmarkt vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Verein progressiver deutscher Kunsthändler. Ausstellung im Kölnischen Kunstverein, anlässlich des Ersten Kölner Kunstmarkts, 13.9.-18.10.1967, Beitrag der Galerie Neuendorf, Nr. 7.

„I’m always asked, ‚Why do you always paint the same subject? Why do you paint the figure? The female figure?‘ I love to paint and I’m interested in everything, but why this? That is what I’m stuck with, that is my obsession.“

Allen Jones, zit. nach: Spear’s Magazin, online: www.spearswms.com

Kaum ein anderer Künstler hat mit seinen provokanten Arbeiten so viele Schlagzeilen produziert und Kontroversen ausgelöst wie der britische Pop-Art-Künstler Allen Jones. Er selbst bezieht mittlerweile immer wieder Stellung zu seiner Kunst, bezeichnet sich selbst als Feminist und beschreibt seine Auseinandersetzung mit der Frauenfigur als eine Obsession: „I’m always asked, ‚Why do you always paint the same subject? Why do you paint the figure? The female figure?‘ I love to paint and I’m interested in everything, but why this? That is what I’m stuck with, that is my obsession.“ (Allen Jones, zit. nach: Spear’s Magazin, online: www.spearswms.com). Mit seinem kompromisslosen Schaffen hat er dabei nicht nur die Kunstwelt bis heute geprägt, sondern auch großen Einfluss auf Mode, Film, Grafikdesign und Musik ausgeübt. In seiner mehr als 50-jährigen Karriere ist ein umfangreiches Gesamtwerk entstanden, das neben seinen berühmt-berühmtesten Tisch-Skulpturen auch die Malerei, Aquarelle und Lithografien umfasst. Zahlreiche internationale Museen haben seine Arbeiten in ihre Sammlungen aufgenommen und auch prominente Privatsammler wie Elton John oder Gunter Sachs kauften seine Werke.

Der Künstler wird 1937 in der Hafenstadt Southampton geboren und wächst im Westen Londons auf. Neben Richard Hamilton, R. B. Kitaj und David

• **Aufreizende Frauenfigur eines der letzten noch lebenden Pop-Art Künstler - Allen Jones: der große Provokateur und Mitbegründer der britischen Pop-Art**

• **Female Spear - der weibliche Speer als Symbol für Stärke und Entschlossenheit.**

• **Großformatiges Werk aus den gesuchten 60er Jahren.**

• **In der Entstehungszeit zweifache Teilnahme an der documenta in Kassel (1964 und 1968)**

• **Seit fast 60 Jahren in Privatbesitz: 1967 auf dem Ersten Kölner Kunstmarkt von der Galerie Hans Neuendorf erworben**

• **Weitere Gemälde dieser frühen Schaffenszeit befinden sich in internationalen Museums-sammlungen, wie der Tate Gallery, London, dem Moderna Museet, Stockholm, sowie dem Museum Ludwig, Köln**

Hockney zählt er zu den Mitbegründern der britischen Pop-Art und beteiligt sich 1956 an der heute legendären Ausstellung „This is tomorrow“ in der Whitechapel Art Gallery in London. Erst einige Jahre später, von 1959 bis 1960, studiert er am Royal College of Art, das er jedoch bereits nach dem ersten Studienjahr wieder verlassen muss, und lebt in den 1960er Jahren für einige Zeit in New York. Hier wird er unter anderem auf amerikanische Fetisch-Magazine aufmerksam, die von diesem Zeitpunkt an sein Schaffen und sein künstlerisches Repertoire stark beeinflussen werden. Die Entstehung seiner Arbeit „Female Spear“ fällt in die Zeit zwischen seinem Amerika-Aufenthalt und der Rückkehr nach Europa. Allen Jones kreiert in dem Hochformat eine explizite, langgezogene Frauendarstellung, die Assoziationen zum titelgebenden Speer evoziert und Stärke und Entschlossenheit zu symbolisieren scheint.

Erworben wurde die hier angebotene Arbeit 1967 auf dem Ersten Kölner Kunstmarkt von der Galerie Hans Neuendorf, die in Hamburg bereits seit 1964 englische und amerikansiche Pop-Art-Künstler vertrat. Bis heute befand sich die Arbeit in norddeutschem Privatbesitz und wird nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. [AR]





ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Nacktes Mädchen auf Diwan. 1924.

Öl auf Leinwand.

Links oben signiert. Verso signiert und betitelt sowie mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) sowie der handschriftlichen Registrierungsnummer „Da/Bg 7“. Auf dem Keilrahmen mit dem vom Künstler bezeichneten Ausstellungsetikett.

90,5 x 120 cm (35,6 x 47,2 in).

Das Werk ist im Photoalbum III des Künstlers enthalten (Photo 269, dort datiert „1924“). [CH]

Dieses Werk ist im Ernst Ludwig Kirchner Archiv, Wichtrach/Bern, dokumentiert. Wir danken Franz Dinda, Berlin, für die wichtigen Hinweise und die freundliche Unterstützung.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.36 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/N)

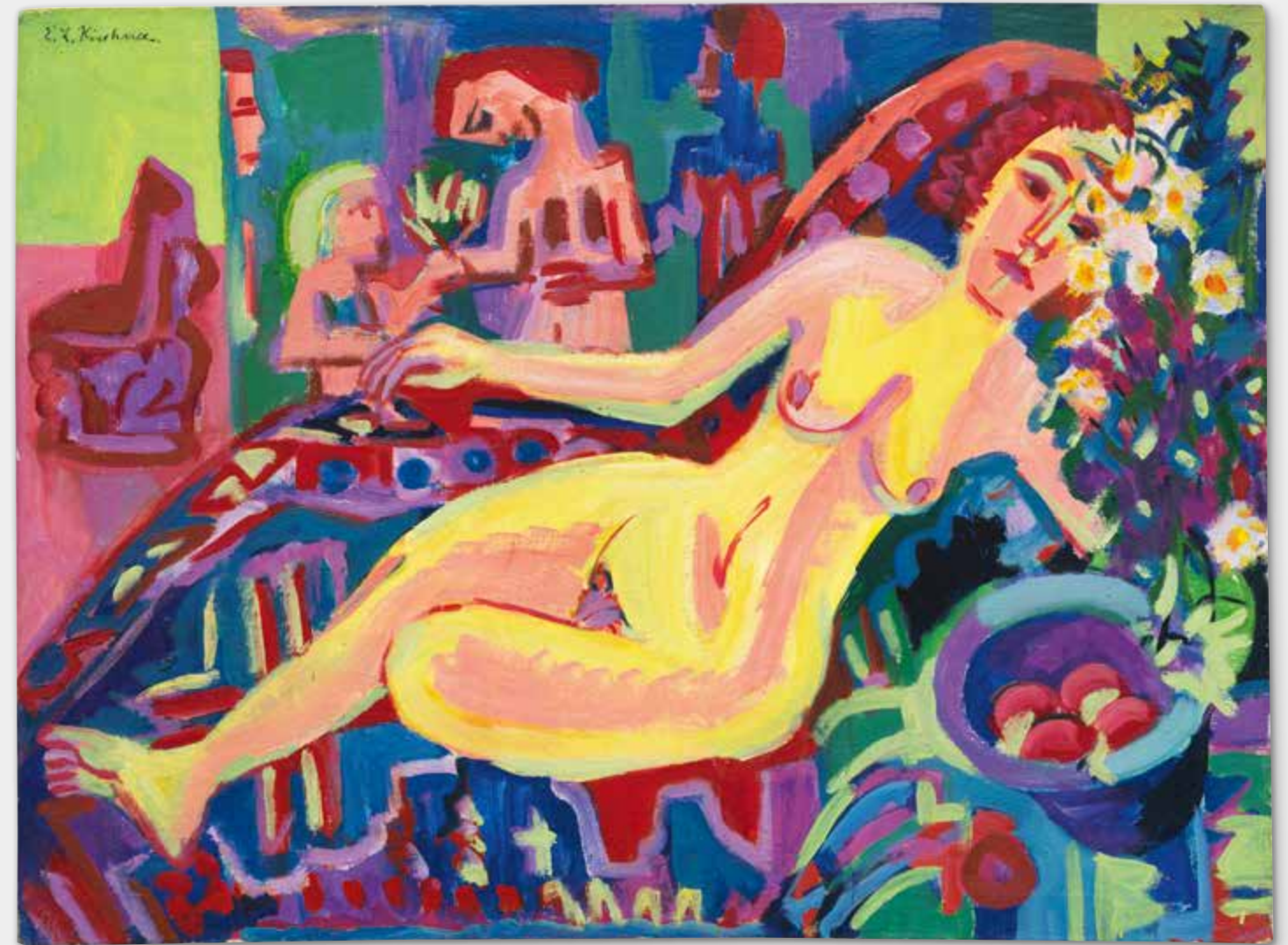
\$ 420.000 – 630.000

• **Radikal moderne Ästhetik in leuchtend flächiger Farbigkeit**

• **Alles auf einen Blick: der weibliche Akt, ein eigenhändig geschnittener Stuhl und im Hintergrund der von Kirchner entworfene Wandteppich „Paar mit Kind“**

• **Bereits zu Lebzeiten des Künstlers wird das großformatige Gemälde mehrfach ausgestellt (Galerie Ludwig Schames, 1925, Museum Folkwang, 1927, Münchener Neue Secession, 1928)**

• **Bedeutende Ausstellungshistorie: zuletzt 2010 in der umfassenden Kirchner-Retrospektive im Städel Museum, Frankfurt a. Main, ausgestellt**



Chur, 16.2.-25.5.2008, S. 306, Kat.-Nr. 34 (m. Abb., S. 183).

· Ernst Ludwig Kirchner, Retrospektive, Städel Museum, Frankfurt a. Main, 23.4.-25.7.2010, S. 278, Kat.-Nr. 121 (m. ganzs. Abb., S. 189).

LITERATUR

· Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, S. 137 u. 386, WVZ-Nr. 768 (m. SW-Abb.).

.....

· Wolfgang Henze, Die Plastik Ernst Ludwig Kirchners. Monographie mit Werkverzeichnis, Wichtrach/Bern 2002, S. 230 (m. Farbabb., Nr. 224).

· Hanna Strzoda, Die Ateliers Ernst Ludwig Kirchners. Eine Studie zur Rezeption „primitiver“ europäischer und außereuropäischer Kulturen, Petersberg 2006, S. 400 (Fußnote 2433).

· Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der Gesamte Briefwechsel („Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“), Zürich 2010, Nr. 1559 u. 1849.

· Thorsten Sadowsky (Hrsg.), Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner. Der Künstler als Fotograf, Kirchner Museum, Davos, 22.11.2015-1.5.2016, S. 181 (Fotografie).

· Isabel Herda, Christiane Litz, Eine Art Schule? Zur Rezeption des Verhältnisses von Hermann Scherer und Ernst Ludwig Kirchner, in: Ausst.-Kat. Expressionist Scherer. Direkter, roher, emotionaler, Museum für Neue Kunst, Städtische Museen, Freiburg, 2019/20, S. 11-27 (m. Abb., Nr. 7, S. 24).

· Martin Schwander, Mit Lena im Wildbodenhaus. Zu Hermann Scherers und Ernst Ludwig Kirchners Aktdarstellungen der Jahre 1923-1925, in: Ausst.-Kat. Hermann Scherer. Kerben und Kanten, Kunstmuseum Basel, Kunstmuseum Chur, Bündner Kunstmuseum, Hamburg 2023, S. 20-31 (m. Abb., Nr. 17, S. 28).

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso auf der Leinwand m. d. Nachlassstempel).

· Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, München (1954).

· Galerie Paffrath, Düsseldorf.

· Galerie Thomas, München.

· Privatsammlung Deutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Kirchner, Galerie Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, Nov./Dez. 1925, Kat.-Nr. 40 (dat. „1923“).

· Ernst Ludwig Kirchner, Museum Folkwang, Essen, März 1927.

· Ernst Ludwig Kirchner und andere, Nassauischer Kunstverein, Städtische Gemäldegalerie, Wiesbaden, Mai 1927.

· XIV. Ausstellung, Münchener Neue Secession, Glaspalast München, Sommer 1928, S. 20, Kat.-Nr. 123 (m. ganzs. SW-Abb., S. 54, m. d. Titel „Liegende nackte Frau“, auf d. Keilrahmen m. d. vom Künstler bezeichneten Ausstellungsetikett).

· Ernst Ludwig Kirchner. Aquarelle, Zeichnung und Druckgraphik aus dem Besitz des Städel, Frankfurt a. Main, Wissenschaftszentrum, Bonn (Bad Godesberg), 18.4.-1.6.1980, S. 89 (m. Abb.).

· Ernst Ludwig Kirchner. Die Deutschlandreise 1925/26, Kunstsammlungen Chemnitz, 13.5.-5.8.2007, S. 66, Kat.-Nr. 9 (m. ganzs. Abb.).

· Expressionismus aus den Bergen. Ernst Ludwig Kirchner, Philipp Bauknecht, Jan Wiegers und die Gruppe Rot-Blau, Kunstmuseum Bern, 27.4.-19.8.2007; Groninger Museum, Groningen, 22.9.2007-13.1.2008; Bündner Kunstmuseum,



Lise Gujer nach einem Entwurf von E.L. Kirchner, Menschen in Landschaft, Wandteppich, Alte Fassung 1923, Privatsammlung USA.



E.L. Kirchner, Stuhl I, mit großem Akt an der Rückenlehne, Arvenholz, 1921 (Henze 1921/02), Sammlung Eberhard W. Kornfeld, Bern/Davos.



Details von unserem angebotenen Gemälde

Als Modell des Künstlers

Der Umzug von dem „Haus in den Lärchen“ in das „Wildbodenhaus“ am Eingang in das Sertigtal scheint Kirchner zu beflügeln, erneut das Atelier respektive den Wohnraum als Ort, als Bühne für seine Malerei in den Vordergrund zu stellen. Natürlich ist es immer wieder Erna Schilling, die er malt, sein dankbarstes Modell, entweder allein oder zusammen mit den Besuchern, die jetzt häufiger das entlegene Tal aufsuchen, um Kirchner zu besuchen. Für ihn, den ruhelosen Künstler, müssen sie posieren, oft den ganzen Tag oder Tage während ihres Aufenthalts.

So auch diese junge Frau mit leicht welligem, rotblondem Haar scheinbar entspannt auf einer mit einem Kelim bedeckten Chaiselongue im Wohnzimmer des Künstlers. Ihre linke Gesichtshälfte wird von einem üppigen Blumenstrauß etwas verdeckt. Obst in der von Kirchner geschnitzten Obstschale bereichert die Szene, die sich im Sommer 1924 ergibt. Aber zurück zu unserem Bild. Über das Aktmodell, das sich wohl nur kurze Zeit im Wildbodenhaus aufgehalten hat, lässt sich spekulieren. Unter Kirchners Fotografien ist ein Porträt einer jungen Frau als ‚unbekannt‘ mit gekräuseltem Haar zu finden (Abb.), von dem man annehmen könnte, das Kirchner sie hier auf dem Divan verewigt. Zudem lässt sie sich auf einem zur gleichen Zeit entstehenden Gemälde „Bohème Moderne“ ausmachen, eines der bedeutendsten Ge-

mälden aus der frühen Davoser Zeit. (Abb.) Wiederum bittet Kirchner das Modell, sich auf den Divan nackt hinzulegen, während Hermann Scherer links im ‚Adam und Eva-Stuhl‘ entspannt zeichnet, Kirchner konzentriert einen Text liest und das Zentrum der Szene von Erna Schilling in markantem weißem Kleid eingenommen ist. Scherer verbringt in den Jahren 1922 bis 1925 immer wieder mehrere Tage bei Kirchner, um von ihm zu lernen, sich weiterzuentwickeln wie die anderen Basler Paul Camenisch und Albert Müller, mit denen er die Künstlergruppe „Rot-Blau“ gründet.

So entstehen ähnliche Motive der beiden Künstler und auf einem ebenfalls im Sommer 1924 entstandenen Gemälde vermerkt Scherer auf der Rückseite ‚Erika‘! Ist es also Erika, die hier auf diesen beiden bedeutenden Gemälden Kirchners als Akt herausgestellt ist und Kirchner sie auch fotografiert hat? Bisher konnte die Identität der jungen Frau auf dem Diwan (noch) nicht geklärt werden. (Martin Schwander, Hermann Scherer, Kerben und Kanten, Zürich 2022, S. 20f.) Hinterfangen wird die Situation von einem ausladenden Wandteppich mit dem Motiv „Landschaft mit Menschen“, nach einem Entwurf Kirchners aus dem Jahr 1923, den die seit 1922 mit Kirchner bekannte Textilkünstlerin Lise Gujer als verzahnte Wirkerei mit Leinenkette und farbigem Wollschuss ausführt.



Ernst Ludwig Kirchner, Bohème Moderne, 1924; Öl auf Leinwand, Minneapolis Institute of Art

Den 85 mal 241 Zentimeter großen Wandteppich skizziert Kirchner aber nur zur Hälfte – nur das angeschnittene Gesicht der Frau hinter dem Kind links ist noch zu erkennen. Er verleiht der Weberei eine Farbigkeit, die der Künstler bei dem ersten Ergebnis des Wandteppichs wohl vermisst und dessen Darstellung er im Gemälde zu einer kräftigen Farbigkeit verhilft. Erst postum in den 1950er Jahren wird Lise Gujer das Thema nochmals umsetzen und kräftig eingefärbte Wollgarne verwenden. (Vgl. Eberhard W. Kornfeld, Textilarbeiten nach Entwürfen von E. L. Kirchner, Bern 1999, S. 20)

Unser Gemälde und das Gemälde „Fehmarntee“ (1913) vor dem Wildbodenhaus in Davos, ca. 1926, Fotograf: E. L. Kirchner.



Wie nebenbei erwähnt Kirchner hier im Gemälde eine für ihn wichtige Erweiterung seines Tuns, ein erstes Dokument also der 1922 begonnenen Zusammenarbeit zwischen Ernst Ludwig Kirchner und Lise Gujer, die als Weberin tätig ist und auf Anregung des Künstlers verzahnte Wirkereien nach seinen Entwürfen erstellt. Die Vorlage für das gemalte Exemplar im Bild entsteht wie beschrieben 1923, weitere Fassungen webt Lise Gujer postum in den Jahren nach 1953. Kirchner rügte nach den ersten drei Arbeiten die mangelnde Farbigkeit, hervorgerufen durch die zu intensive Wirkung der Leinenkette. Von größter Seltenheit, von den drei frühen Arbeiten der Jahre 1922 bis 1923 ist nur je ein zeitgenössisches Exemplar bekannt.

Und links im Hintergrund zitiert Kirchner zudem eine der zahlreich von ihm geschnitzten Sitzgelegenheiten, hier „Stuhl mit großem Akt“, beschnitzt an der Rückenlehne. Kirchner schnitzt dieses ausgefallene Möbel 1920 noch im „Haus in den Lärchen“ aus Arvenholz und bemalt es mit Ochsenblut. Umschlossen von einer bühnenhaft inszenierten Einrichtung in Wohnhaus und Atelier zeigt Kirchner Lena Brubacher in einer spannungsreichen Distanziertheit. Durch die vibrierende Umgebung mit den stilllebenartigen Details erweist sich dieser Akt auch als ein Psychogramm des Künstlers selbst und ist typisch für seine Malerei Mitte der 1920er Jahre. [MvL]

JAMES ROSENQUIST

1933 Grand Forks/North Dakota – 2017 New York

Playmate. 1966.

Öl auf Leinwand in vier Teilen, Holz, Metalldraht.
244 x 535 cm (96 x 210.6 in).

Mit einem vom Künstler signierten Fotozertifikat aus dem Jahr 1966.
Die Arbeit ist unter der Nummer „66.10“ im Archiv des Estate of James Rosenquist, New York, registriert.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.38 h ± 20 Min.*

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

• **Meisterwerk aus der Hochphase der amerikanischen Pop-Art in überdimensionalem Format**

• **1967 Teil der legendären „Playboy“-Aktion „Playmate as Fine Art“, an der sich auch Andy Warhol, Tom Wesselmann, George Segal und weitere beteiligen**

• **Erdbeeren und Gurke: sinnliches Verlangen und süße Gelüste**

• **Im Entstehungsjahr 1966 zählt ihn die Kunstkritikerin Lucy Lippard zu den „New York Five“, den wichtigsten Vertretern der amerikanischen Pop-Art (Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist und Claes Oldenburg)**

• **Zweitgrößte, jemals auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotene Arbeit (Quelle: artprice.com), die größte befindet sich heute im Museum of Modern Art, New York**

PROVENIENZ

- Playboy Enterprises, Inc., Chicago.
- Peter Raczeck Fine Art, New York.
- Privatsammlung Süddeutschland.

AUSSTELLUNG

- Beyond Illustration: The Art of Playboy, Wanderausstellung, Central Museum of Art, Tokio, 13.2.-11.3.1973; Umeda Kindai Museum, Osaka, 15.3.-8.4.1973; Bunda Kaikan, Fukuoka, 15.-26.5.1973; Lowe Museum of Art, University of Miami, Coral Gables, 25.7.-9.9.1973; Florida State University, Tallahassee, 8.10.-11.11.1973; Morgan State College, Murphy Fine Arts Center, Baltimore, 2.-22.12.1973; Philadelphia Art Alliance, Philadelphia, 8.2.-3.3.1974; Municipal Art Gallery, Los Angeles, 26.3.-28.4.1974; Syntex Art Gallery, Palo Alto, 19.5.-15.7.1974; New York Cultural Center, New York, 10.8.-20.9.1974.
- The Art of Playboy: From the First 25 Years, Wanderausstellung, Alberta College of Art Gallery, Calgary, 12.-28.11.1976; Saskatoon Gallery and Conservatory Corporation, Mendel Art Gallery, Saskatoon, Saskatchewan, 9.2.-6.3.1977; Priebe Gallery, University of Wisconsin, Oshkosh, 2.-28.3.1978; Art Institute of Atlanta, Atlanta, Aug. 1978; Chicago Cultural Center, Chicago, 19.12.1978-20.1.1979; Auburn University, Auburn, 12.2.-12.3.1979; Colorado Institute of Art, Denver, Juni 1979; Art Institute of Ft. Lauderdale, Ft. Lauderdale, Nov. 1979; University of Michigan-Flint, Flint, Jan. 1980; Mulvane Art Center, Washburn University, Topeka, Jan. 1980; Daytona Beach Community College, Daytona Beach, Sept. 1980; Oklahoma Arts Center, Oklahoma City, 24.10.-28.11.1980; University of Wisconsin, Plattsville, 16.2.-14.3.1981; Museum at Sao Paulo, Sao Paulo, 22.3.-13.5.1981; Rio Palace Hotel Gallery, Rio de Janeiro, 20.5.-3.6.1981.
- Image World: Art and Media Culture, Whitney Museum of American Art, New York, 8.11.1989-18.2.1990, S. 211 (hier unter dem Titel „Playmate“, verso m. Ausstellungsetikett).
- The Figure and Dr. Freud, Haunch of Venison, New York, 8.7.-22.8.2009.

LITERATUR

- The Playmate as Fine Art, Playboy Magazine, vol. 14, no. 1, Jan. 1967, S. 141-149 (m. Farbab. S. 146f.).
- Gene Swenson, The Figure a Man Makes (Part I), Art and Artists 3, no. 1, April 1968, S. 26-29, hier S. 29.
- Michael Compton, Pop Art. Movements of Modern Art, London, New York, Sydney, Toronto, 1970, S. 110 (m. Abb.).
- Beyond Illustration: The Art of Playboy, mit einem Vorwort von Arthur Paul, Chicago 1971 (m. Abb.).
- Evelyn Weiss, James Rosenquist: Gemälde-Räume-Graphik, Köln 1972, S. 128.
- The Art of Playboy: From the First 25 Years, mit einem Vorwort von Ted Hearne, Chicago 1978 (m. Abb.).
- Ray Bradbury, The Art of Playboy, Alfred van der Marck Editions, New York 1985 (m. Abb. S. 76f.).
- Walter Hopps, Sarah Bancroft, James Rosenquist: A Retrospective, The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York 2003, S. 375.
- Ingrid Sischy, Rosenquist's Big Picture, Vanity Fair, no. 513, Mai 2003, S. 229.
- Karen Rosenberg, Art in Review: The Figure and Dr. Freud, The New York Times, 14.8.2009.
- James Rosenquist, David Dalton, Painting Below Zero: Notes on a Life in Art, New York 2009, S. 174.
- Dave Hickey, The Playmate as Pop Art, Playboy Magazine, vol. 59, no. 5, Juni 2012, S. 76-79 (m. Abb. S. 79).





James Rosenquist als Plakatmaler bei der Arbeit an einem Werbeschild, Quartier Latin, New York, 1959. Unbekannter Fotograf.

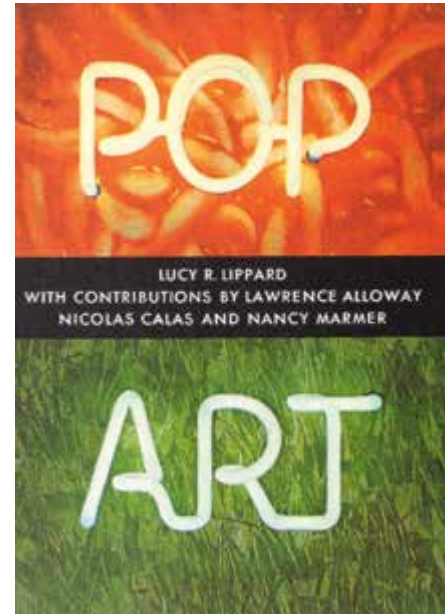
James Rosenquist in New York – Hotspot der amerikanischen Pop-Art
In den 1960er Jahren boomt in Nordamerika die Pop-Art. Ihr Hotspot ist New York, wo sich rund um die Galerien von Leo Castelli, Richard Bellamy und der Sidney Jannis Gallery eine Szene zusammenfindet, die einen neuen, den Massenmedien nachempfundenen Stil etabliert. Zu ihren Hauptcharakteren zählt unter anderem James Rosenquist.

Mitte der 1950er Jahre kommt der in North Dakota geborene Kunststudent mit einem Stipendium der Art Students League nach New York. Seinen Lebensunterhalt verdient er sich als Plakatmaler, was ihm den Spitznamen „Billboard Michelangelo“ einbringen wird. Als zwei seiner Kollegen vom Gerüst stürzen und tödlich verunglücken, kündigt er und entscheidet sich für eine künstlerische Laufbahn. 1960 bezieht er ein Atelier im Süden von Manhattan in direkter Nachbarschaft von Künstlern wie Ellsworth Kelly, Robert Indiana und Jack Youngerman. Schon bald sorgt er in der dortigen Kunstszene mit seinen ungewohnt großformatigen Arbeiten und Darstellungen von riesenhaft vergrößerten Details für Aufsehen, die von seinen Erfahrungen als Plakatmaler ge-

prägt sind. Richard Bellamys Green Gallery zeigt 1962 seine erste Einzelausstellung, wenig später nimmt ihn der einflussreiche Galerist Leo Castelli unter Vertrag. In dessen Galerieräumen wird 1965 eine seiner Arbeiten ausgestellt, die ihn schlagartig berühmt macht. „F111“ hat die Maße 3 x 26 Meter und erstreckt sich im vorderen Raum der Galerie über die gesamte Ausstellungsfläche. Zunächst war geplant die 51 Teile separat zu verkaufen, doch Robert Scull, Kunstsammler und Besitzer der größten Taxiflotte in New York, erwirbt letztlich das gesamte Werk. In der New York Times wird Scull mit den folgenden Worten zitiert: „Wir überlegen, das Werk an Institutionen auszuleihen, denn es ist die wichtigste Stellungnahme in der Kunst seit 50 Jahren.“ (Robert Scull, in: Richard F. Shepard, „To What Lengths Can Art Go?“, New York Times, 13.5.1965, zit. nach: James Rosenquist Studio, online: www.jamesrosenquiststudio.com/artist/chronology) 1978 wird das Gemälde auf der 38. Biennale in Venedig gezeigt und befindet sich heute im Museum of Modern Art in New York. Innerhalb weniger Jahre hatte sich James Rosenquist somit vom mittellosen Plakatmaler zu einem der gefragtesten Pop-Art-Künstler seiner Zeit entwickelt.



James Rosenquist, F-111, 1964-65, Öl auf Leinwand und Aluminium, Museum of Modern Art, New York. © James Rosenquist Foundation / Used by permission. All rights reserved // VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Cover von Lucy R. Lippards Monographie Pop Art, New York 1966.



Andy Warhol vor James Rosenquists „Playmate“, Düsseldorf, ca. 1972. Fotograf unbekannt, Privatbesitz. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / James Rosenquist Foundation / Used by permission. All rights reserved // VG Bild-Kunst, Bonn 2024

1966, im Entstehungsjahr von James Rosenquists „Playmate“, veröffentlicht die Kunstkritikerin Lucy R. Lippard die erste Monografie über die neue Kunstrichtung. Darin benennt sie die wichtigsten Vertreter des aktuellen Geschehens, die sie als „The New York Five“ zusammenfasst: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann, James Rosenquist und Claes Oldenburg (vgl. Lucy R. Lippard, Pop Art, London 1966, S. 69). Das Cover der Publikation gestaltet James Rosenquist. Zeitgleich mit der Veröffentlichung und auch in den Jahren zuvor finden zahlreiche Podiumsdiskussionen und Interviews statt, Zeitungsartikel werden publiziert, die Künstler erhalten Preise und werden international in Ausstellungen großer Museen gezeigt. Die Pop-Art verbreitet sich ausgehend von New York innerhalb weniger Jahre in rasender Geschwindigkeit, löst erfolgreich den abstrakten Expressionismus ab und dominiert in den 1960er Jahren das Kunstgeschehen.

Die künstlerischen Ausprägungen der einzelnen Vertreter der Pop-Art unterscheiden sich zum Teil deutlich voneinander. Ihr wichtigstes gemeinsames Merkmal bleibt jedoch die Hinwendung zur Alltagskultur und die Integration von massenmedialen Phänomenen in die Bildsprache der Hochkultur, die sich bislang von populären Trends abzugrenzen versuchte. 1965 formuliert der amerikanische Kritiker Gene R. Swenson die Notwendigkeit dieses Wandels: „Wir müssen uns mit den verbreitetsten Klischees und den stereotypischsten Reaktionen beschäftigen, wenn wir zu einem Verständnis der neuen Möglichkeiten gelangen wollen, die uns in dieser schönen und nicht ganz hoffnungslosen neuen Welt zur Verfügung stehen.“ (zit. nach: Hubertus Butin (Hrsg.), Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002, S. 245)

Mit seinem Hintergrund als Plakatmaler von Werbeanzeigen ist James Rosenquist geradezu prädestiniert für die Ausprägung dieses neuen, am Massengeschmack orientierten Stils. Seine Formate sind von Beginn an groß, die Formen reduziert und plakativ, die Farben grell und leuchtend, die Themen aus Magazinen und Medien bekannt. Er experimentiert mit unterschiedlichen Materialien, integriert Alltagsgegenstände in seine Malerei oder wählt als Bildträger Kunststofflamellen, die er als freistehende, dreidimensionale Objekte im Raum installiert. 1966 beteiligt er sich mit einer Arbeit am „Peace Tower“, einem 18 Meter hohen Turm aus Kunstwerken, der als Protest gegen den Vietnamkrieg in Hollywood aufgestellt wird. Im selben Jahr lässt er sich vom Modedesigner Horst einen Anzug aus Packpapier der Firma Kleenex anfertigen, den er auf Ausstellungseröffnungen trägt. Im Rückblick bezeichnet James Rosenquist die 1960er Jahre einmal als „nonstop party“, die darauf folgenden 70er als „terrible hangover“ (vgl. Thomas Zacharias über James Rosenquist, in: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 48, Heft 32, 1999, S. 10).

„Ich empfinde mich als amerikanischen Künstler: Ich bin in Amerika aufgewachsen, habe mir über Amerika Gedanken gemacht ... Ich wäre nicht der, der ich bin, würde nicht das tun, was ich mache, wenn ich in Frankreich oder Italien gelebt hätte.“

James Rosenquist, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 48, Heft 32, 1999.

James Rosenquist in seinem Atelier in der Broome Street, New York, 1964. Fotograf: Ugo Mulas





JAMES ROSENQUIST:
One of the principal detonators of the Pop explosion five years ago, Rosenquist has since exhibited extensively in New York and abroad. In 1967, one of his paintings won the Art Institute of Chicago's Norman Wait Harris Prize, another was awarded Argentina's Prix di Tella in 1965. His Playmate juxtaposition of girl, wastebasket, pickle and strawberry shortcake fills two canvases that together measure 7 x 16 ft.



Pressekonferenz mit Andy Warhol, Arthur Paul (Playboy Art Director) und Raimund Le Viseur (Chefredakteur des deutschen Playboys) vor James Rosenquists „Playmate“, Düsseldorf, ca. 1972. Fotograf unbekannt, Privatbesitz. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / James Rosenquist Foundation / Used by permission. All rights reserved // VG Bild-Kunst, Bonn 2024

James Rosenquist vor seiner Arbeit „Playmate“. Veröffentlicht im Playboy, Jan. 1967, im Rahmen der Aktion „Playmate as Fine Art“. Unbekannter Fotograf. © James Rosenquist Foundation / Used by permission. All rights reserved // VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Der männliche Blick? James Rosenquists „Playmate“ von 1966

In diesem kulturellen und pulsierenden Umfeld ruft das in Chicago ansässige Männermagazin „Playboy“ im Jahr 1966 die Aktion „Playmate as Fine Art“ ins Leben. Insgesamt 11 Künstler werden dazu eingeladen, die „Idee“ des Playmates in Kunst zu transferieren. Die eigens für die Aktion geschaffenen Werke werden im Januar 1967 im Playboy abgedruckt. Neben James Rosenquist beteiligen sich unter anderem Andy Warhol, Tom Wesselmann, George Segal und Larry Rivers an der Aktion. Mit Ellen Lanyon ist neben den ansonsten ausschließlich männlichen Teilnehmern nur eine Künstlerin vertreten. In der Bildunterschrift ihres Werks ist zu lesen: „...our only female contributor, Miss Lanyon saw the Playmate...poetically in cahoots with the moon, away from men.“ (alle Playboy-Zitate siehe: The Playmate as Fine Art, Playboy Magazine, vol. 14, no. 1, Jan. 1967, S. 141–149). Andy Warhol wird vom Männermagazin als Amerikas Prinz des Pop betitelt. Seine eingereichte Arbeit zeigt den nackten Doppeltorso eines Playmates, der erst unter ultraviolettem Licht sichtbar wird, „to keep the cops away“, wie Warhol gesagt haben soll. Von Tom Wesselmann stammt ein großer Frauenmund mit weißen Zähnen und knallrotem Lippenstift. Zu Larry Rivers heißt es mit leisem Unterton, „had taken the commission very seriously“. Er reicht eine nahezu lebensgroße, halb entblößte Frauenfigur aus Plexiglas und Metall ein, die dominierenden Farben sind Rot und Pink.

Wie die übrigen Beiträge scheint auch James Rosenquists „Playmate“ schnell skizziert. In überdimensionalem Format zeigt er auf 244 x 535 Zentimetern in der Bildmitte einen entblößten Frauentorso, rechts davon eine Essigurke, links einen Erdbeerkuchen, davor die Gitterstruktur eines Papierkorbs. Sexuelle Konnotationen und Symboliken sind bei dieser, für den Künstler so typischen plakativen Inszenierung nur schwer zu bestreiten. Doch in seiner Autobiografie schreibt er selbst über die Arbeit: „I painted Playmate, a pregnant girl suffering from food crav-

vings.“ (James Rosenquist, Painting Below Zero, New York 2009, S. 174). Mit nur einem kurzen Satz stellt er damit ganz unvermittelt die gesamte Rezeption des Werks und stereotype Sehgewohnheiten in Frage. Der zunächst ausschließlich männlich erscheinende Blick auf die „Idee“ des Playmates wird ins Gegenteil verkehrt. Denn was er zeigt, oder sagt, zeigen zu wollen, ist ein sehr weibliches Verlangen, kein männliches. In der Arbeit eine Kritik am Frauenbild des Playboys erkennen zu wollen, würde jedoch zu weit führen. Rosenquists Beteiligung an dem Projekt fällt in eine Phase des großen Erfolgs und ist mehr als ein humorvoll aufgefasstes Event zu verstehen. Im Gegensatz zu Warhol oder Wesselmann, die sich zumeist auf ein einzelnes Motiv konzentrieren, ermöglicht Rosenquist die Zusammenstellung verschiedener Elemente, von Ingrid Sischy einmal so treffend als „alchemy with images“ bezeichnet (Ingrid Sischy, Rosenquist's Big Picture, Vanity Fair, Nov. 2015), lässt jedoch einen gewissen Spielraum für Zwischentöne. So bleibt beispielsweise die Anwesenheit des silbernen Papierkorbs nach wie vor ungeklärt und auch die Erweiterung der Leinwand durch Elemente aus Holz und Draht ist nicht einfach zu deuten. Fast scheint es, als würde das Playmate nicht ganz in die rechteckige, stereotype Form der Leinwand passen wollen. Wie so oft bei Rosenquist ist auch sein Playmate nur oberflächlich plakativ und mehr als die reine Wiedergabe eines medialen Abbilds.

Im Einleitungstext des „Playboys“ ist in einer Aussage des Herausgebers Hugh M. Hefner über „Playmate as Fine Art“ zu lesen: „[...] there is no doubt that the girls have become a fact in this generation's consciousness, an embodiment of a new feeling toward the female, an American phenomenon“. Auch bei Rosenquist geht es somit um die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Ästhetik und einem weiblichen Schönheitsideal, das sich erst in den folgenden Jahrzehnten international durchsetzen wird. Auch wenn aus heutiger Sicht dieses Frauenbild hinterfragt wird, so spiegelt die Aktion des „Playboys“ vor allem den Zeitgeist der 1960er Jahre wider, in der die Pop-Art ihren internationalen Siegeszug antrat. Von James Rosenquist ist die Aussage bekannt: „Ich empfinde mich als amerikanischen Künstler: Ich bin in Amerika aufgewachsen, habe mir über Amerika Gedanken gemacht ... Ich wäre nicht der, der ich bin, würde nicht das tun, was ich mache, wenn ich in Frankreich oder Italien gelebt hätte.“ (James Rosenquist, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausg. 48, Heft 32, 1999) Sein Playmate mit Essensgelüsten ist ein Produkt dieser Zeit, ein humorvolles, erotisch prickelndes Gebilde mit leisen Zwischentönen und gleichzeitig Zeugnis einer der wichtigsten Kunstströmungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. [AR]

Los 51 entfällt.



„I painted Playmate, a pregnant girl suffering from food cravings.“

James Rosenquist, Painting Below Zero, New York 2009, S. 174.

ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Flowers (10 Blatt), 1970.

10 Blatt Farbserigrafien.

Jeweils signiert und verso mit der gestempelten Nummerierung, vier Blätter datiert. Der komplette Satz von 10 Blättern, jeweils Exemplar 86/250. Auf dünnem Karton.

Jeweils 91,5 x 91,5 cm (36 x 36 in).
Gedruckt bei Aetna Silkscreen Products, Inc., New York. Herausgegeben von Factory Additions, New York. [EH]

• *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.42 h ± 20 Min.*

€ 800.000 – 1.200.000 (R/D, F)
\$ 840.000 – 1.260.000

PROVENIENZ

- Galerie Fetzter, Sontheim a.d. Brenz (seit 1992 über Christie's).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (2002 vom Vorgenanntem erworben).

LITERATUR

- Frayda Feldman, Jörg Schellmann, Claudia Defendi, Andy Warhol Prints. A catalogue raisonné 1962-1987, New York 2003, WVZ-Nr. II.64-73.
- Christie's, London, Modern and Contemporary Prints, 3.7.1992, Los 631.

1970 wird die Mappe „Flowers“ mit zehn großformatigen und farbstarken Serigrafien von Andy Warhol veröffentlicht. Die „Flowers“ beschäftigen den Künstler schon seit 1964. In diesem, für ihn so wichtigen Jahr entdeckte er das Motiv, das ihn seitdem nicht mehr losgelassen hat. Im Sommer 1964 ergibt sich für Andy Warhol der Wechsel zu Leo Castelli, der damals ohne Zweifel eine der wichtigsten Galerien für die zeitgenössische Kunst in den USA betreibt. Jasper Johns, Robert Rauschenberg und Claes Oldenburg sind hier neben Größen des abstrakten Expressionismus wie De Kooning und Jackson Pollock vertreten. Bei Castelli stellt Andy Warhol erstmals vom 26. September bis 22. Oktober 1964 gemeinsam mit Richard Artschwager, Roy Lichtenstein, James Rosenquist und Frank Stella aus. Schon im November folgt dort seine erste Einzelausstellung „Andy Warhol. Flower Paintings“ (21.11.-28.12.1964), die ein voller Erfolg wird.

Andy Warhol, Sohn osteuropäischer Einwanderer und in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsen, ist eigentlich Werbegrafiker. Er gestaltet Schaufenster, Anzeigen und Grußkarten für New Yorker Kaufhäuser wie etwa für Tiffany. Das so verdiente Geld ermöglicht es ihm, sich seinem Kunstschaffen zu widmen. Mit seinen „Brillo Boxes“ und „Camp-

- **Eines der wenigen, vollständig erhaltenen matching sets**

- **Vollständige „matching sets“ befinden sich heute fast ausschließlich in institutionellen bzw. musealen Sammlungen**

- **Die Blume wird zum Kultmotiv der Pop-Art**

- **Andy Warhols berühmte Serigrafien „Flowers“ sind neben „Marilyn“ und „Mao“ Ikonen der amerikanischen Pop-Art**

bell Soup“-Bildern führt er einen neuen Kunstbegriff in die zeitgenössische Kunst ein. Darstellung und Kopie von Konsumartikeln werden zum Kunstobjekt. Dies ist nicht nur eine neue Ästhetik, es ist auch ein hinterfragender, neuer Blick auf den Konsum und die Schönheit des Alltäglichen, ein neuer Blick auf die Gesellschaft der USA. Mit Serien wie „Electric Chair“ oder „Most Wanted Men“ greift Warhol auch gesellschaftlich relevante Themen auf. Bald schon wird er damals auch zum gefragten Porträtist, denn nicht zuletzt durch seine Serien „Marilyn Monroe“ und „Jackie“ wollen viele von ihm porträtiert werden. Zugrunde liegen diesen Porträts Fotos, die er mit der von ihm innovativ verwendeten Technik der Serigrafie in Verbindung mit Malerei verfremdet.

Auch den „Flowers“ liegt ein Foto zugrunde. Eine Aufnahme von sieben Hibiskusblüten, die Warhol in der Zeitschrift „Modern Photography“ entdeckt. Die Aufnahme stammt von Patricia Caulfield, in dem zugehörigen Artikel geht es um neue Möglichkeiten der Entwicklung von Dias in einem bestimmten, von Kodak entwickelten Verfahren. Andy Warhol reduziert dieses Foto auf einen quadratischen Ausschnitt von vier Blüten, verschärft die Kontraste und spielt mit den Farbstellungen.





„What is incredible about the best of the flower paintings [...] is that they present a distillation of much of the strength of Warhol's art—the flash of beauty that suddenly becomes tragic under the viewer's gaze.“

John Coplans, Andy Warhol: The Art 1970, S.52



Fotografien von Patricia Caulfield aus dem Magazin Modern Photography, Juni 1964, mit Bearbeitung von Andy Warhol. © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Die quadratische Form ermöglicht ihm auch noch etwas anderes: das Ausfüllen der Wandfläche. Die Bilder werden in dichter Hängung über ganze Wände verteilt. In den Jahren 1964/65 finden in New York bei Castelli und bei Ileana Sonnabend in Paris mehrere Shows mit „Flowers“-Serien in verschiedenen Größen statt. Wie vielfältig die „Flowers“ präsentiert werden können, zeigt eine Ausstellungsansicht der Galerie Sonnabend in Paris von 1965: Diagonal übereinander oder auch als flächiger, rechteckig orientierter Block übereinander ist die Serie der hier 5 Inch großen Bilder gehängt.

Dieses serielle Arbeiten ist ein wesentliches Merkmal seines Kunstverständnisses. In kleinen Variationen etwa durch das Drehen eines Motives oder farbliche Veränderungen gibt Warhol in der Reproduktion und Wiederholung den Objekten neue Individualität.

Ein Jahr nach der Adaption des „Flowers“-Fotos beschließt Andy Warhol, fortan nicht mehr zu malen. Er möchte nur noch filmen. Das Medium des Videos hat ihn erobert. Zudem beschäftigt er sich intensiv mit den Möglichkeiten der Druckgrafik. Andy Warhol zählt auf diesem Feld zu den innovativsten Köpfen und führt neue technische Varianten ein. Seinen wichtigsten Projekten widmet er druckgrafische Mappenwerke. 1967 erscheint „Marilyn Monroe“, 1968/69 „Campbell's Soup“ und schließlich 1970 das zehn Blätter umfassende Set „Flowers“. In „Flowers“ versammelt Andy Warhol die verschiedenen Merkmale seines in den früheren Jahren entwickelten seriellen Arbeitens. Die zehn Blumen-Darstellungen variieren untereinander in Ausrichtung und Farbstellung. Auch sind Verschiebungen der Farbschablonen integriert. Somit zeigt sich dieses Portfolio als eine Zusammenfassung seiner künstlerischen Grundideen.

Nur noch selten sind komplette matching Sets, also die Folge der zehn Blätter mit einer gleichen Exemplarnummer, auf dem Markt zu finden. Unser Exemplar ist seit über 30 Jahren in einer deutschen Privatsammlung.

Patricia Caulfield, die Urheberin des Fotos, zieht 1966 gegen Warhol wegen Verletzung der Urheberrechte vor Gericht. Die beiden Kontrahenten einigen sich auf einen Vergleich: Warhol schafft zwei neue „Flowers“-Gemälde für sie und „erklärte sich bereit, ihr einen 25-prozentigen Anteil an den Tantiemen zu zahlen, die aus einem Portfolio von „Flowers“-Abzügen stammen“ (zit. nach: <https://www.nytimes.com/2023/09/07/arts/patricia-caulfield-dead.html>) [EH]



GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 2002.

Acryl auf Leinwand.
Rechts oben signiert und datiert. 81 x 60,5 cm (31,8 x 23,8 in).

Das Werk ist unter der Nummer WVF.02.B.1228 im Archiv des Estate Günther Förg registriert. Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.44 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 84.000 – 126.000

PROVENIENZ

- Politischer Club Colonia, Köln.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (vom Vorgenannten).

- **Akzentreiche, farbstarke Komposition aus der ab 1992 entstehenden Werkserie der „Gitterbilder“**
- **In seinen „Gitterbildern“ setzt Günther Förg sich intensiv mit dem Spätwerk Edvard Munchs auseinander und übernimmt Motive und Gestus in abstrahierter Form**
- **Kraftvoll-dynamisches Wechselspiel von Auflockerung und Verdichtung**
- **Arbeiten Günther Förgs befinden sich in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen, wie der des Museum of Modern Art, New York, des Städel Museums, Frankfurt a. Main, des Stedelijk Museums, Amsterdam, und des San Francisco Museum of Art**

„A rebellious artist whose oeuvre embodies a critical, witty, yet rigorous and penetrating critique of the canon of modern art.“

Stedelijk Museum Amsterdam zur Ausstellung „Günther Förg. A Fragile Beauty“, 26. May-14. Okt. 2018.

Die entscheidende Inspirationsquelle für Förgs großformatige „Gitterbilder“, die seit den 1990er Jahren entstehen, liefert neben den gitter- oder kreuzartigen linearen Strukturen Paul Klees, die in dessen Aquarellen ab 1913 regelmäßig auftauchen, auch das Spätwerk Edvard Munchs. Förgs „Gitterbilder“ transformieren und verfremden diese für die Entwicklung der modernen Malerei so bedeutenden kunsthistorischen Impulse und überführen Munchs Motivik und Gestik in die abstrakte Malerei. Klees Arbeiten sind klein und zeichnerisch, Munchs Gemälde sind gegenständlich, Förgs Schöpfungen hingegen sind in variierendem Format immer malerisch. Förg erreicht in seinen berühm-

ten „Gitterbildern“ eine stimmungsvolle Farbwirkung und Stärke, die allein aus der Deziertheit der Farbe und dem Kontrast aus Fläche und Struktur gewonnen wird. 2014 präsentierte das Museum Brandhorst in 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 zeigte das Long-Museum, Schanghai, eine große Übersichtsausstellung. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museumssammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, sowie die Pinakothek der Moderne, München. [EH]



A. R. PENCK (D.I. RALF WINKLER)

1939 Dresden – 2017 Zürich

Free Rock A. 1984.

Dispersion auf Leinwand.
Links oben signiert. 151 x 200 cm (59.4 x 78.7 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Werner, Köln (verso mit dem Galerieetikett).
- Galerie Michael Haas, Berlin (verso mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung Berlin (1989 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNGEN

- A. R. Penck. Peintures des années 80, Galerie Gillespie-Laage-Solomon, Paris, 6.6.-12.7.1986 (verso mit dem Galerieetikett).
- Accrochage, Galerie Michael Werner, Köln, 12.5.-10.6.1988.

Auf der Suche nach einer universellen Zeichensprache entwickelt Penck schon früh eine ganz eigene, spannungsreiche künstlerische Ausdrucksweise, die sich irgendwo zwischen einem strengen, komplizierten, von außen undurchschaubaren System und einer Anarchie beziehungsweise expressiver, gestischer Malerei fernab der Logik bewegt. In einem Gespräch mit Florian Illies erläutert Pencks Künstlerfreund Georg Baselitz: „Er erfindet ein eigenes Alphabet, aus den Tiefen der Geschichte und der Kunst schöpfend, aber doch vollkommen eigen. Das kann kein Mensch lesen. Nur er selbst. Aber wir können es anschauen – und spüren [...] Man muss nicht fragen, warum?“ Die abstrahierten Figuren, Symbole und Zeichen sind räumlich nicht weiter verortet, scheinen in der Bildfläche zu schweben, es gibt keinen perspektivischen Raum. Bereits seit den 1960er Jahren finden sich die schließlich zum Markenzeichen mutierten Strichmännchen mit großen Penis, bewaffnet mit Speeren, Gewehren oder Pfeilen und charakteristisch – wie in der hier angebotenen Arbeit – in Konfrontation mit einem oder mehreren anderen symbolisch behafteten Zeichen, wie etwa ein zentral gesetztes Rad, eine Spirale oder Embleme. Pencks eigene Bildsprache besteht aus, kurz gefasst, abstrahierten Figuren, Symbolen und Zeichen. Sein Ausgangspunkt ist aber der Mensch und seine Interaktion mit der Welt. Er entwickelt einen Zeichenkatalog auf der Grundlage der Überlegung, dass die Aufnahme von Signalen zur Verwandlung in Gefühle und Handlungen führt. So formuliert der Künstler in einem seiner Essays: „Signale steuern Verhalten. Informationen steuern Verhalten. Signale setzen Antriebe in Bewegung oder hemmen sie, Signale bewirken Erregung [...] Die pragmatische und magische Kunst des Eiszeitmenschen lässt mich vermuten, dass im Ursprung der Kunst anfängliche Ergebnisse der Signalforschung da sind, die später wieder verschüttet wurden“ (Zit. Dieter Koepplin, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.) Gemeinschaftsbilder von H. Gallasch, W. Opitz, A. R. Penck, Terk, Dresden 1971-1976, Ausst.-Kat. o. S.).

- In den 1980er Jahren spielt Penck in der Band „TTT“ – seine Leidenschaft für Free Jazz und dessen improvisierte Synkopen spiegelt sich in „Free Rock A“ wider
- In der Musik ist er ähnlich frei und experimentell wie in seiner bildenden Kunst, sein Spiel ist ungefiltert und von rauer Schönheit
- Die Logik und die Systematik in A. R. Pencks Zeichensprache sind solitär in der deutschen Nachkriegskunst
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)

Durch die Verallgemeinerung der Bildsprache in Zeichen gibt Penck dem Betrachter eine größtmögliche Projektionsfläche, er kann das Gesehene anhand von eigenen Erfahrungen überprüfen und schafft damit eine Wirklichkeit, die jeden Einzelnen anspricht. Sein Ziel ist die Reduzierung auf wenige eindeutige Zeichen, die so klar sind, dass jeder sie erkennen und imitieren kann. So entwickelt Penck diesen unverkennbaren Piktogramm-Stil, mit dem er komplexe Verhältnisse und Themen seines Daseins zu klären sucht. Über mehrere Jahre entsteht eine neue Bildsprache, die ihrer eigenen Logik folgt. Ähnlich frei und wild wie in seinen Bildern ist Penck auch in seiner Musik. Er hat vielfache Interesse neben der bildenen Kunst, so begeistert er sich auch für Musik, Naturwissenschaft, Film, Performance und Lyrik. Viele Jahre ist er mit der Band „TTT“ („Triple Trip Touch“) in der Free Jazz Szene äußerst erfolgreich unterwegs. Penck ist Schlagzeuger und Pianist. Wie in seinen Bildern tendiert er in seinem Spiel zu freien langen experimentellen Improvisationen von ungefilterter rauer Schönheit. Mit „TTT“ nehmen Penck und Frank Wollny mehrere Alben auf, unter anderem mit Frank Wright, Lawrence „Butch“ Morris, Jeanne Lee und Alan Silva. Penck gestaltet das Cover für jedes Album und Plakate für die Konzerte in seiner einzigartigen Bildsprache. In „Free Rock A“ ist diese Freiheit und Wildheit zu spüren, die Pencks ganzes Schaffen ausmacht. Seine Bilder lassen sich schwer entschlüsseln, man muss sie fühlen. Penck hat uns den Code für seine Zeichensprache nicht übermittelt. Die Entschlüsselung würde sie ihres Zaubers berauben. Jeder von uns muss das auf seine Weise selbst versuchen und damit die Stimmung und Bedeutung für sich selbst finden. Das macht auch die Faszination seiner Werke aus.

[SM/MvL]





ROBERT RAUSCHENBERG

1925 Port Arthur/Texas – 2008 Florida

Bicycloid VII. 1992.

Fahrrad, umrandet mit farbigen Neonröhren auf Aluminiumsockel.

151 x 190 x 56 cm (59.4 x 74.8 x 22 in).

Unikat, aus einer Serie von 9 Fahrradskulpturen. Funktionsfähig. [AR]

Die Arbeit ist unter der Nummer „RRF 92.113“ im Archiv der Robert Rauschenberg Foundation, New York, registriert.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 200.000 (R/D, F)

\$ 105,000 – 210,000

PROVENIENZ

· Galerie Jamileh Weber, Zürich (direkt vom Künstler).

· Privatsammlung Süddeutschland (2005 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Robert Rauschenberg/Darryl Pottorf, Galerie Jamileh Weber, Zürich, 16.4.-3.7.1993.

· L'Arte della Bicicletta - da Duchamp a Rauschenberg, Villa Menafoglio Litta Panza, Varese, 12.5.-16.9.2001; Groninger Museum, Groningen, 8.5.-1.9.2002, S. 82f. (m. Farbabb. Umschlag und S. 83).

• **Unikat – Hybrid aus Readymade und Neonskulptur**

• **Eine der seltenen Neonskulpturen des amerikanischen Künstlers**

• **Für seine Innovationskraft wird er bis heute als einer der wegweisendsten Künstler seiner Zeit geschätzt**

• **Erstmals wird ein „Bicycloid“ von Robert Rauschenberg auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

• **Ein weiteres „Bicycloid“ befand sich zu Lebzeiten des Künstlers in seinem Gulf House in Captiva Florida, ein anderes ist Teil des Straßenkunstprojekts „Faret Tachikawa“ in Tokio**

• **Über die legendäre schweizerische Galerie Jamileh Weber direkt vom Künstler erworben, seither Teil einer bedeutenden süddeutschen Privatsammlung**

„In some way a Rauschenberg is always an allegory of American life in its more hectic aspects - therefore a diary of its own.“

Dore Ashton, Object versus Illusion. New York Commentary, Studio (London) 167, Nr. 849, Jan. 1964, S. 41–43, hier S. 42.



„Duchamp’s life and work are a source of endless inspiration to me. His Bicycle Wheel has always struck me as one of the most beautiful masterpieces of sculpture that I have ever seen.“

Robert Rauschenberg, zit. nach: L'Arte della Bicicletta – da Duchamp a Rauschenberg, 2001, S. 82.

Robert Rauschenberg erschafft mit seinem „Bicycloid“ einen Hybrid zwischen Readymade und Neonskulptur. Seine Methode der Herstellung ist dabei denkbar einfach: Die Umriss des Vintage-Fahrrads „Monark Silver King“ bildet er mit grell leuchtenden Neonröhren nach und montiert die Konstruktion auf einen Aluminiumsockel. Sowohl das Fahrrad, Inbegriff von Bewegung und Fortschritt, als auch die Neonröhren, Instrument der Reklame und Konsumwelt, werden augenblicklich ihrer eigentlichen Funktion beraubt und auf einem silber glänzenden Sockel von Rauschenberg zum zweckbefreiten Kunstobjekt stilisiert. Der Grundgedanke, Alltagsgegenstände in Kunst zu integrieren, reicht bei Rauschenberg bis in die Anfänge seiner künstlerischen Laufbahn zurück. Schon in den 1950er Jahren hatte er in seinen „Combines“ die Grenze zwischen Malerei und Objekt aufgehoben und durch die Gegenüberstellung verschiedenster Elemente neue Sinnzusammenhänge geschaffen.



Fahrrad-Rad (Roue de Bicyclette/Bicycle Wheel). Fahrradspeiche mit Rad, Barhocker, Ölfarbe. Replik von 1951 (Original von 1913 verschollen). Museum of Modern Art, New York City. © Association Marcel Duchamp / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Eines seiner größten Vorbilder für diese künstlerische Arbeitsweise ist in „Bicycloid“ ganz deutlich zu erkennen: Marcel Duchamp, der mit seinen Readymades Anfang des 20. Jahrhunderts Geschichte geschrieben hat. Schon 1913 hat der französische Künstler ein einzelnes Rad auf einen weiß lackierten Küchenstuhl montiert, sein Werk ganz nüchtern „Bicycle Wheel“ benannt und mit einem seiner ersten Readymades den Weg für ein neues Kunstverständnis geebnet. „Duchamp’s life and work are a source of endless inspiration to me“, sagt Rauschenberg selbst über dessen Einfluss auf sein Schaffen. „His Bicycle Wheel has always struck me as one of the most beautiful masterpieces of sculpture that I have ever seen.“ (Robert Rauschenberg, zit. nach: L'Arte della Bicicletta – da Duchamp a Rauschenberg, 2001, S. 82) Wie für seine künstlerische Arbeitsweise so typisch belässt es Rauschenberg allerdings nicht beim klassischen Readymade, sondern verwandelt das industriell gefertigte Fahrrad, ausgestattet mit Neonlichtern, in ein „Bicycloid“, ein neu erschaffenes Wesen, das auf paradoxe Weise als Fahrrad erkennbar bleibt und doch die Sphäre des Gebrauchsgegenstandes längst hinter sich gelassen hat.

Mit „Rocket / ROCI USA“ entsteht bereits 1990 der Vorläufer für die Serie der „Bicycloids“ (1992–1994). Rauschenberg entwickelt die Idee der Fahrrad-Neonskulptur im Rahmen der letzten Rauschenberg Overseas Culture Interchange-Ausstellung, ROCI USA, die 1991 in der National Gallery of Art in Washington stattfindet. 1997 wird „Rocket“ in der



Blick auf ein „Bicycloid“ in Robert Rauschenbergs Gulf House in Captiva, Florida. Unbekannter Fotograf, ca. 1994/95. © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

großen Retrospektive des Künstlers im Solomon R. Guggenheim Museum in New York ausgestellt. Eines seiner futuristisch anmutenden Hybridwesen soll sich zudem in Rauschenbergs Wohnhaus in Captiva Florida befunden haben, wie das Foto eines unbekanntenen Fotografen zeigt. Das Fahrrad, oftmals reduziert auf den Reifen, findet auch außerhalb der „Bicycloids“-Serie wiederholt Eingang in das Schaffen Rauschenbergs und ist sowohl aus seinen combine paintings, Siebdrucken und seiner ersten Arbeit mit Neonlichtern, „Green Shirt“ von 1967, bekannt.

Dass Rauschenberg in der Kunstwelt mit seiner Begeisterung für das Fortbewegungsmittel nicht allein war, belegte 2001 die thematische Ausstellung „L'Arte della bicicletta“, die mit Werken von Giacomo Balla über Michelangelo Pistoletto und Claes Oldenburg bis Mimmo Rotella die Bedeutung des Fahrrads in der Kunstgeschichte aufzeigte. Auch „Bicycloid VII“ war unter den Exponaten. Über die schweizerische Galerie Jamileh Weber wurde es schließlich von einem deutschen Sammler erworben, in dessen Besitz es sich bis heute befand. Erstmals wird hiermit eine von Rauschenbergs seltenen Fahrrad-Neonskulpturen auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. [AR]



Robert Rauschenberg, Rocket / ROCI USA, 1990, Fahrrad mit Neonröhre und Quarzlicht auf Aluminiumsockel, Robert Rauschenberg Foundation. © Robert Rauschenberg Foundation / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



ROBERT RAUSCHENBERG

1925 Port Arthur/Texas – 2008 Florida

Posse Stir (Galvanic Suite). 1989.

Mischtechnik. Acryl und Lackfarbe auf verzinktem Stahl.

Rechts unten signiert und datiert. Verso mit der Werknummer „89.61“ bezeichnet.

123,5 x 306 cm (48.6 x 120.4 in), inkl. Künstlerrahmen.

Die integrierten Farberigrafien basieren auf eigenhändigen Fotografien des Künstlers: Links oben ist das Zig-Zag-Muster von Treppenstufen in einem leuchtenden Kobaltblau zu sehen, welches durch die horizontale Anordnung des Motives einen stark abstrahierten Charakter erhält. Die Dreiecksform des sich daraus ergebenden Musters wiederholt sich in der dreieckigen Bodenmarkierung der darunter abgebildeten Shuffle-Board-Anlage. Diese strenge Geometrie findet in den energisch aufgetragenen Pinselstrichen auf der rechten Seite einen starken malerischen Kontrapunkt. [JS]

Die Arbeit ist unter der Nummer „RRF 89.016“ im Archiv der Robert Rauschenberg Foundation, New York, registriert.

🕒 *Auflaufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.50 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)

\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

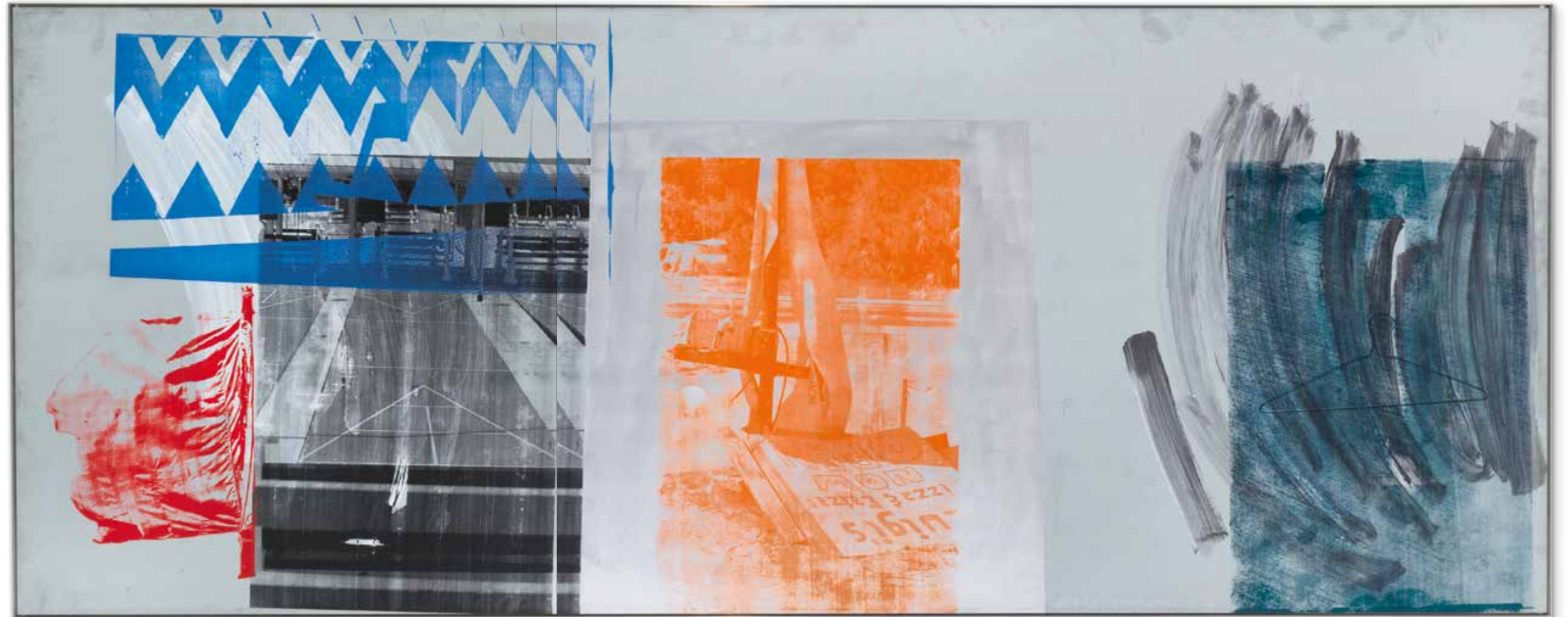
- Galerie Jamileh Weber, Zürich (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Süddeutschland (2005 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Robert Rauschenberg: Paintings, Galerie Jamileh Weber, Zürich, 5.11.1989-31.1.1990.

LITERATUR

- Einladungskarte zur Ausstellung „Robert Rauschenberg bei Galerie Jamileh Weber“, Galerie Jamileh Weber, Zürich, 25.11.1989-31.1.1990 (Abb.).



- **Großformatige leuchtende Arbeit aus Rauschenbergs bedeutender „Galvanic Suite“ (1988–1991)**
- **Die auf verzinkten Stahlplatten ausgeführte „Galvanic Suite“ erzeugt durch die Kombination von gestischer Malerei und Siebdruck eine außergewöhnliche Materialität und Farbigkeit**
- **Rauschenbergs seit den 1960er Jahren entstehende Siebdruckgemälde gelten als Ikonen der Pop-Art**
- **Über die legendäre schweizerische Galerie Jamileh Weber direkt vom Künstler erworben und seither Teil einer bedeutenden süddeutschen Privatsammlung**

Im Gegensatz zu Picasso, der trotz seiner andauernden stilistischen Progressivität Zeit seines Lebens zumindest der Gegenständlichkeit treu geblieben ist, überspielt Rauschenbergs gewaltiges Œuvre auch die traditionelle Grenze zwischen gegenständlicher und abstrakter Malerei. Seine künstlerische Konfrontationslust ist gewaltig und macht ihn bereits 1953 als gerade 27-jähriger Jungkünstler schlagartig bekannt, als er Willem de Kooning, den damaligen Star des abstrakten Expressionismus, fragt, ob er eine seiner Arbeiten ausradieren dürfe. Das Ergebnis dieses damals geradezu als Vandalismus gewerteten künstlerischen Neuanfangs „Erased de Kooning Drawing“ ist heute im Museum of Modern Art in San Francisco zu sehen. Rauschenberg ist einer der Protagonisten der amerikanischen Nachkriegskunst und sein faszinierend wechselvolles, jegliche Konventionen verneinendes Œuvre wurde in den vergangenen Jahren mit großen Einzelausstellungen u. a. im Museum of Modern Art, New York (2017), der Tate Modern, London (2017), und dem Museum of Modern Art, San Francisco (2018), gewürdigt.

Rauschenberg hat den Kunstbegriff seit den 1950er Jahren in entscheidender Weise geweitet, stets Grenzen gesprengt und durch

andauernde Experimentierfreude immer wieder fundamental Neues geschaffen: Neben „Erased de Kooning Drawing“ gelten seine durch John Cages tonlose Stücke inspirierten monochrom weißen, schwarzen und roten Bilder sowie sein berühmtes „Combine“ mit dem Titel „Monogram“, in dem er eine ausgestopfte Angoraziege mit einem Autoreifen und einem Baseball zu einem scheinbar absurden Sammelsurium zusammenführt, als seine bekanntesten Schöpfungen der 1950er Jahre. Wie Rauschenbergs fortan entstehende „Combines“ und „Combine-paintings“, die ebenfalls objekt-hafte Elemente mit einbeziehen, gelten auch die scheinbar willkürlichen Zusammenstellungen seiner auf Abbildungen aus Printmedien und eigene Fotografien zurückgreifenden Transferzeichnungen und Siebdruckgemälde, die seit den 1960er Jahren entstehen, anfänglich als Provokationen. Heute jedoch sind sie Ikonen eines neuen Kunstbegriffes: Das diesen collageartig arrangierten und in der Technik des Siebdrucks umgesetzten Kompositionen zugrunde liegende Kunstverständnis gilt heute als wegbereitend für die Pop-Art, in deren Fokus die künstlerische Präsentation von Alltagsgegenständen und -ereignissen steht.

Wie auf einer Tabula rasa breiten sich die Bilder nach Fotovorlagen des Künstlers und Produkten der medialen Bilderflut in Rauschenbergs einzigartiger Schöpfung „Posse Stir“ vor dem Betrachter aus und erweitern das künstlerische Bildrepertoire scheinbar ins Endlose. Simultan treten dem Betrachter die verschiedenen gestischen und serigrafierten Bildelemente in leuchtenden Farbkontrasten aus der Fläche des panoramaartigen Querformates entgegen. „Posse Stir“ ist ein Paradebeispiel für Rauschenbergs Siebdruck-Gemälde der 1980er Jahre, welche er nun nicht mehr wie in den 1960er Jahren auf Leinwand, sondern auf großen Metallflächen ausführte. Im monumentalen Querformat von „Posse Stir“, Teil von Rauschenbergs berühmter, auf verzinkten Stahlplatten geschaffener „Galvanic Suite“, wächst der Bildinhalt aufgrund seiner panoramatischen Breite teils aus unserem Blickfeld heraus und bietet zugleich Raum für neue Verknüpfungen sowie assoziative Bezüge, die sich zwischen dem Titel und den ausgewählten Bildgegenständen einer Fahne, einer umgestoßenen Werbetafel, einem leeren Kleiderbügel und einer Shuffle-Board-Anlage ergeben. Der Titel „Posse stir“, der sich wohl am besten mit „Unruhestifter“ übersetzen lässt, erscheint darüber hinaus in besonderer Weise paradigmatisch für Rauschenbergs erfrischend unangepasstes künstlerisches Schaffen. [JS]

FRANK STELLA

1936 Malden, Massachusetts – 2024 New York

The Pequod Meets the Rosebud (D-19, 1X). 1991.

Mischtechnik auf Aluminium.

Verso bezeichnet „D 19 1-X“.

Ca. 200 x 230 x 75 cm (78,7 x 90,5 x 29,5 in).

Aus der 1986 begonnenen Werkreihe „Moby Dick“, benannt nach Herman Melvilles gleichnamigem Roman (1851), die Werke in unterschiedlichsten Techniken umfasst, u. a. Druckgrafiken, Wandgemälde für den Innen- und Außenbereich, Skulpturen und Reliefs. [JS]

☛ **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18,52 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)

\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

· Galerie Hans Strelow, Düsseldorf.

· Privatsammlung Berlin (1993 vom Vorgenannten erworben).

„What is your white Whale?“ – Zu Stellas Werkreihe „Moby-Dick“

„What is your white Whale?“ lautet die Frage, die das Whitney Museum of American Art, New York, mit Blick auf Frank Stellas bedeutende Werkreihe „Moby Dick“ prominenten Besuchern der großen Stella-Retrospektive (2015/16) gestellt hat. Und die Antwort des indisch-britischen Schriftstellers Salman Rushdie, der einen Teil der mehrtägigen Marathon-Lesung des insgesamt 135 Kapitel umfassenden Romans „Moby Dick“ (1851) übernommen hat, lautet: „Für einen Schriftsteller ist der weiße Wal das Buch, das dich quält, von dem du nicht weißt, wie du es schreiben sollst. Das Ding, das du jagst, ist das nächste Ding, das dich quält und an das du gefesselt bist, wie Ahab mit Harpunen an Moby Dick. Ihr ertrinkt gemeinsam.“ (übersetzt nach: whitney.org/whitney-stories/moby-dick-marathon). Was für den Schriftsteller das Buch ist für den Künstler sein Werk, mit welchem er schicksalhaft und oftmals qualvoll verbunden ist. Es fordert seinen Schöpfer immer wieder von neuem heraus und muss unter dem qualvollen Einsatz all seiner Kräfte vorangetrieben werden. So wie Kapitän Ahab in dem legendären, 1851 in London erschienenen Roman des amerikanischen Schriftstellers Herman Melville dem in der Tiefe des Meeres lauernden weißen Pottwal Moby Dick nachjagt, jagt der Künstler besessen nach dem aktuell noch in seinem Geist verborgenen, bestenfalls vollkommen neuartigen Errungenschaften seiner eigenen Fantasie. Frank Stella selbst mit seinem international herausragenden Schaffen ist das beste Beispiel für dieses unablässige künstlerische Ringen um vollkommen neuartige Ausdrucksformen.

Explosion von Form und Farbe –

Stellas „Moby Dick Paintings“ sprengen die Grenzen der Fläche auf Zunächst haben Stellas legendäre „shaped canvas“ der 1960er Jahre die amerikanische und internationale Nachkriegskunst in entscheidender Weise beflügelt und aufgrund ihrer formalen Entgrenzung der Fläche auch für die zeitgenössische Kunst entscheidende Impulse geliefert. Und anschließend ist Stella in seinen Reliefs sogleich einen bedeutenden Schritt weiter gegangen, indem er die Bildidee des Künstlers nicht mehr allein von den traditionell rechteckigen Begrenzungen der Leinwand befreit, sondern auch die Begrenzungen der Fläche sprengt und das

• **Stellas Œuvre zählt zu den international wegweisendsten Positionen der Nachkriegsmoderne und zeitgenössischen Kunst**

• **Überwältigend raumgreifende Monumentalität: Explosion von Form und Farbe**

• **Grenzenlose Malerei: Während Stellas legendäre „shaped canvas“ die seitlichen Begrenzungen der Leinwand überwinden, sprengen seine monumentalen Reliefs zudem die Fläche auf**

• **Aus der bedeutenden Werkreihe „Moby Dick“, inspiriert durch den legendären Roman „Moby Dick. The Whale“ (1851)**

• **Arbeiten dieser Werkreihe waren 2015/16 zentraler Teil der großen Stella-Retrospektive im Whitney Museum of American Art, New York**

• **Weitere Reliefs dieser Werkgruppe befinden sich u. a. in der Fondation Beyeler, Riehen/Basel, im Baltimore Museum of Art, im Walker Center, Minneapolis, im Museum Folkwang, Essen und in den Saalichen Kunstsammlungen, Dresden**

Werk aus der Fläche heraus kraftvoll dem Betrachter entgegentreten lässt. Stellas epochales Œuvre fesselt fortan durch seine enorme räumliche Präsenz und überwindet damit wie ein Paukenschlag alle bisherigen künstlerischen Traditionen. Während seit der Renaissance die reine Illusion von Dreidimensionalität auf der Fläche ein zentrales Charakteristikum der Malerei war, lässt Stella plötzlich die dritte Dimension seiner abstrakten Bildideen Realität werden. Stella beschreibt seinen Arbeitsprozess mit den folgenden Worten: „Ich arbeite mich von der Oberfläche weg, aber ich will noch nicht dreidimensional sein; das bedeutet, völlig buchstäblich, [...] mehr als zwei Dimensionen, aber nicht ganz drei, so dass für mich 2,7 vielleicht ein sehr guter Aufenthaltsort ist.“ (zit. nach: Frank Stella. Die Retrospektive. Werke 1958-2012, Ostfildern 2012, S. 230).

Nach den bis in die 1970er Jahre zurückreichenden, noch sehr flächenbasierten frühen Reliefs, die zunächst noch eine aus meist planen Einzelflächen zusammengefügte Dreidimensionalität aufweisen, wie sie in Deutschland u. a. 1982 in der legendären „Zeitgeist“-Ausstellung im Berliner Martin-Gropius-Bau zu sehen waren, gelten die hochdynamisch und weit in den Raum ausgreifenden Reliefs der 1986 begonnenen Werkgruppe „Moby Dick“ als der Höhepunkt dieses Prozesses: In





Frank Stella, Moby-Dick-Serie (Kapitel 57), 1990, Mischtechnik auf Aluminium, Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Schenkung aus der Sammlung Hoffmann, Berlin). © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Marathon-Lesung des „Moby Dick-Romans“ vor Arbeiten aus Stellas gleichnamiger Werkreihe im Kontext der Stella-Retrospektive im Whitney Museum of American Art, New York, 2015. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

den farb- und formgewaltigen Schöpfungen reizt Stella sein Streben nach räumlicher Entgrenzung der Malerei bis an ein Maximum aus. Unsere nach dem 91. Kapitel des „Moby Dick“-Romans betitelte Arbeit „The Pequod Meets the Rosebud (D-19, 1X)“ konfrontiert und fesselt den Betrachter mit der vollen Wucht der Dreidimensionalität. Für Stella aber sind diese eine reale Dreidimensionalität auf die Spitze treibenden Schöpfungen nicht etwa Skulpturen, sondern noch immer „paintings“, also Bilder: „Es sind Bilder, weil sie wie ein Bild funktionieren. Sie schweben. Skulpturen schweben nicht. Man betrachtet sie, wie man Bilder betrachtet. Sie sind als Bilder angelegt.“ (Frank Stella, zit. nach: Frank Stella. Die Retrospektive. Werke 1958-2012, Ostfildern 2012, S. 224). Und so erscheint diese faszinierende Arbeit auch, trotz ihrer enormen Räumlichkeit, aus einem Punkt der Zentralperspektive heraus betrachtet plötzlich wieder „nur“ wie zweidimensionale Malerei, bis man sich nur ein wenig bewegt und die Form plötzlich wieder mit aller Wucht aus der Fläche herausprengt. Stella hat hier die traditionelle räumliche Illusion der Malerei auf faszinierende Weise umgekehrt: Seine Malerei täuscht nicht Dreidimensionalität auf der Fläche vor, sondern Stellas Malerei ist dreidimensional und spielt – aus der richtigen Perspektive betrachtet – virtuos mit der Illusion von Zweidimensionalität.

Frank Stella: Protagonist der amerikanischen Nachkriegsmoderne und zeitgenössischen Kunst

Neben der literarischen Vorlage ist gewiss auch die fesselnde Bildlichkeit der US-amerikanischen Verfilmung aus dem Jahr 1956 mit Gregory Peck in der Hauptrolle des unablässig dem weißen Wal nachjagenden Kapitän Ahab in entscheidender Weise für die von Stella gewählte, spektakuläre Formsprache inspirierend gewesen. Wie ein entfesselter Monster aus Farbe und Form sprengt das Werk mit voller Wucht aus der Fläche der Wand heraus. Legendär sind die Filmszenen, in denen im

weit geöffneten Maul von „Moby Dick“, dem riesigen weißen Wal, Menschen und Harpunen mit Seilen stecken und ganze Boote in Teile zerbersten, Formelemente, die man teils auch in Stellas Malerei zu erkennen glaubt. So gleicht letztlich auch „Moby Dicks“ Wucht und Entschlossenheit im Kampf gegen die Harpunen und Seile der Waljäger Stellas erfolgreichem künstlerischem Kampf gegen die Fesseln der kunsthistorischen Tradition, aus denen er sich immer wieder aufs Neue befreit und die er schließlich in den gewaltigen Schöpfungen der „Moby Dick“-Folge weit hinter sich lässt.

Stellas Werk ist früh in bedeutenden Ausstellungen zur amerikanischen Nachkriegskunst vertreten, wie unter anderem in „Sixteen Americans“ (Museum of Modern Art, New York, 1959), „The Shaped Canvas“ (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1964/65), „Systemic Painting“ (Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966) und „Structure of Color“ (Whitney Museum of American Art, New York, 1971), und gehört heute zu den bedeutendsten Positionen der amerikanischen Kunst. Bereits 1970 würdigt das Museum of Modern Art, New York, den 33-jährigen Künstler mit einer ersten Retrospektive, in der unter anderem seine berühmten „shaped canvas“ zu sehen sind. William Rubin, der frühere Kurator für Moderne Kunst am Museum of Modern Art, hat die wegweisende Bedeutung Stellas 1987 im Katalog zur Ausstellung „Frank Stella: Works from 1970-1987“ mit den folgenden Worten umschrieben: „Stella had contributed to the already varied vocabulary of American art [...] one of the few genuinely new paths for the continued development of major non-figurative art.“ In seinen spektakulären „Paintings“ der „Moby Dick“-Werkreihe hat Stella uns sein enormes künstlerisches Potenzial kraftvoll vor Augen geführt: Stella hat die dritte Dimension in der Malerei bis an ein Maximum geführt, bevor er sich anschließend geradezu zwangsläufig verstärkt der Skulptur zuwendet. [JS]

WILLIAM N. COPLEY

1919 New York – 1996 Key West/Florida

Father, Dear Father, Come Home With Me Now, The Clock in the Steeple Strikes One (From „Come Home, Father“ by Henry Clay Work) 1966.

Acryl auf Leinwand.
Links unten signiert „cply“ und datiert. Verso auf der Leinwand betitelt und bezeichnet „Come Home, Father by Henry Clay Work“ (jeweils in Großbuchstaben).
116 x 89 cm (45,6 x 35 in).

Die vorliegende Arbeit ist im Archiv des William N. Copley Estate, New York, registriert. Wir danken Herrn Anthony Atlas für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18,54 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R, F)
\$ 84.000 – 126.000

PROVENIENZ

· Onnasch, Berlin (1974 vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

- William N. Copley. Ballads, Galerie Iolas Gallery, Paris, 30.3.-22.4.1967, Kat.-Nr. 11 (auf dem Keilrahmen m. d. handschriftl. bez. Galerieetikett).
- William N. Copley. Western Songs, Galerie Onnasch, Köln, Juli 1974.
- William N. Copley. Post-Raphaelite Paintings, Reinhard Onnasch, Berlin, 3.5.-11.6.1983.
- William N. Copley. Roo-a-toot-toot Three Times She Shot Through That Hardwood Door, König Galerie, Berlin, 2.6.-27.7.2003.
- William N. Copley. El Sourdogg Hex, Berlin, 5.1.-28.2.2009.
- Re-view Onnasch Collection, Hauser & Wirth, London, 20.9.-14.12.2013, S. 142 (m. Abb.).
- The Ballad of William N. Copley, Galerie Max Hetzler, Berlin, 17.1.-7.3.2020.

LITERATUR

- Bernhard Kerber, Reinhard Onnasch (Hrsg.), Bestände Onnasch, Berlin 1992, S. 104.
- El Sourdogg Hex (Hrsg.), Nineteen Artists (Ausstellungsreihe), Berlin 2010, S. 146 (m. Abb.).

Mit seinem unverwechselbaren künstlerischen Schaffen, einer Symbiose aus amerikanischer Pop-Art und europäischem Surrealismus sowie der Ästhetik von Comic-Kunst und „naiver“ Malerei fordert Copley die Konventionen und Sehgewohnheiten der Betrachterinnen und Betrachter heraus, verfasst eine singuläre Position der figurlichen Malerei und beeinflusst damit die Nachkriegskunst in den Vereinigten Staaten wie auch in Europa nachhaltig.

Nach seiner Rückkehr nach New York findet der Autodidakt Mitte der 1960er Jahre findet Copley zu seinem unverwechselbaren Stil: einer erzählerischen Bildsprache mit runden, geschwungenen Formen, einem an Comiczeichnungen erinnernden Konturenstil, kräftiger Farbigkeit, einer auf die Fläche angelegten Räumlichkeit und einem Vokabular wiederkehrender Motive und meist gesichtsloser gerundeter Figuren, mit der er sich klar und deutlich den zeitgenössischen abstrakten Strömungen widersetzt. Vermehrt greift Copley nun amerikanische Alltagsmythen und Balladen auf, die er in ebendiese unverwechselbare künstlerische Sprache übersetzt und damit ganz eigene, dichte, erzählerische und opulent-gemusterte Bildwelten erstellt.

• **In den 1960er Jahren findet Copley zu seiner unverwechselbaren Bildsprache aus geschwungenen Formen, einem an Comiczeichnungen erinnernden Konturenstil und meist gesichtslosen Figuren**

• **Nach seiner Rückkehr aus Paris setzt sich Copley mit amerikanischen Alltagsmythen und Balladen auseinander und fügt seinem oftmals erotisch-frivolen Œuvre damit eine gesellschaftskritische Dimension hinzu**

• **Im Entstehungsjahr ehrt das Stedelijk Museum, Amsterdam, den Künstler mit einer ersten Retrospektive**

• **Vergleichbare Gemälde aus den 1960er Jahren befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, im Museum of Contemporary Art (MCA), Chicago, im Centre Pompidou, Paris, und im Museum Ludwig, Köln**

Mit „Father, Dear Father, Come Home With Me Now, The Clock in the Steeple Strikes One“ überträgt der Künstler das Lied „Come Home, Father“ (1863, auch „Poor Benny“) von Henry Clay Work in seine Malerei. Die Ballade aus der amerikanischen Abstinenz-Bewegung erzählt die Geschichte eines Mädchens, das versucht, seinen betrunkenen Vater zu überreden, nach Hause zu kommen. Obwohl Copley zumeist für seine frivol-erotischen Darstellungen bekannt ist, offenbart die hier angebotene Arbeit eine sozial- bzw. gesellschaftskritische Komponente, die trotz ihres vergnüglichen malerischen Stils der Leichtigkeit und Frivolität seiner späteren Werkreihen diametral gegenübersteht.

1972 und 1982 ist William N. Copley auf der documenta in Kassel vertreten. Insbesondere in den vergangenen Jahren wird das Schaffen des Künstlers in einigen bedeutenden Einzelausstellungen gewürdigt, darunter im Museum Frieder Burda in Baden-Baden, in Copleys bisher umfangreichster Retrospektive in der Menil Collection in Houston und in der Fondazione Prada in Mailand (2016/17) sowie im Institute of Contemporary Art (ICA), Miami (2018/19). [CH]



GEORG BASELITZ

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

Dix besucht Goya. 2008.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert „November 2008“ und betitelt.

300 x 250 cm (118.1 x 98.4 in).

In der vorliegenden Arbeit bezieht sich Baselitz motivisch auf die extreme Darstellung von Körperlichkeit in Otto Dix' im Krieg zerstörtem Gemälde „Mädchen vor dem Spiegel“ (1921). [JS]

Wir danken dem Archiv Georg Baselitz, München, für die freundliche Auskunft. Die Arbeit ist im Werk-Archiv des Künstlers registriert.

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 18.56 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)

\$ 420,000 – 630,000

PROVENIENZ

- Contemporaray Fine Arts, Berlin (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Achenbach Art Consulting, Düsseldorf.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Georg Baselitz. Dr. Freud und andere Musik, Contemporary Fine Arts, Berlin, 2009 (Abb. 1).

Inspirationsquelle Otto Dix

1957 wird Otto Dix mit einer Ausstellung im Osten Berlins geehrt. Der Student Baselitz besucht die Ausstellung und Dix gehört seitdem zu den erklärten Vorbildern des angehenden Malers. Es sind wohl jene Tragik und Gebrochenheit, die sich den Menschen einschreiben, bildprägende Elemente im Werk beider Künstler, die sie in den Erfahrungen der jeweiligen Erlebnisse im Ersten, respektive Zweiten Weltkriegs verbinden. Otto Dix, der ‚beißende‘, zynische Realist, wird für Baselitz nicht das erste Mal zu einer der zentralen Inspirationsquellen für sein eigenes Werk. Hier handelt es sich um Dix' Gemälde „Mädchen vor dem Spiegel“ von 1921, Öl auf Leinwand, der Verbleib ist unbekannt. Verfügbar ist eine Paraphrase des Themas in Form einer Lithografie „Mädchen vor dem Spiegel“ aus demselben Jahr. Mit unruhig-herber Pinselführung, mit hartem, verfremdetem Farbeinsatz, mit erklärtem Willen zur Hässlichkeit übernimmt Baselitz die Intention des Dresdners: eine übersteigerte Szene aus dem Prostituiertenmilieu. Dabei ist die stilistische Anspielung auf Otto Dix dem eigenen Duktus untergeordnet. „Eine Adaption des Frau-im-Spiegel-Bilds von Dix. Ein angstmachendes, fürchterliches, hässliches Bild. Eine Fratze. Ich habe es daher extra schlecht

- **Monumentale Hommage an Otto Dix und eines der größten Baselitz-Gemälde auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Fortführung der berühmten „Heldenbilder“ der 1960er Jahre: Baselitz präsentiert uns die verletzte Antiheldin in vom Leben gezeichneter Körperlichkeit in freiem malerischen Duktus**
- **Kraftvolle Inszenierung der Zerbrechlichkeit und Vergänglichkeit unseres menschlichen Daseins**
- **Weitere Arbeiten dieses bedeutenden Werkkomplexes befinden sich in der Fondation Beyeler, Riehen, sowie im Sprengel Museum, Hannover**
- **Große Überblickschau zeigen zuletzt die Fondation Beyeler, Basel (2018), das Centre Pompidou, Paris (2021/22), das Kunsthistorische Museum, Wien (2023) und aktuell der White Cube, London**

gemalt, extra unintelligent. Sehen Sie nur, die Farben. Wie ein Plakat-Maler, auf schwarz“, so Georg Baselitz in einem Interview mit Marc Fischer anlässlich der Ausstellung „Dr. Freud und andere Musik“ 2009 bei Contemporary Fine Arts, Berlin.

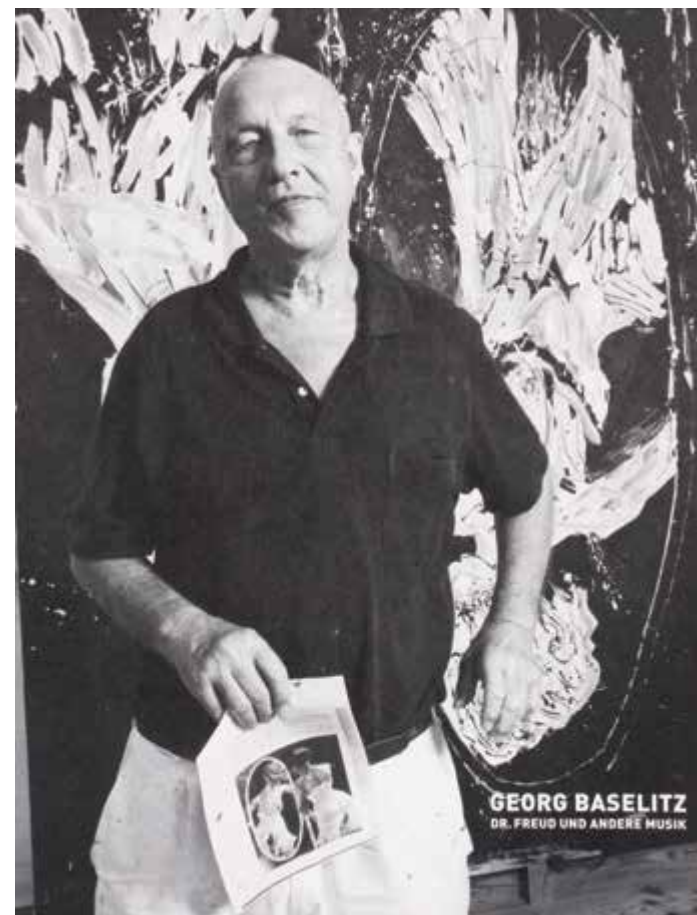
Marc Fischer beschreibt die Situation des Interviews im Atelierraum am Ammersee: „Dix vergisst man nicht. Bekleckste Fotokopien seiner Bilder liegen auf dem Atelierboden herum. Er ist seit jeher präsent in Baselitz' Werk, fast leitmotivisch, seit Baselitz in den späten Fünfzigern Die sieben Todsünden sah“, so Fischer beflissentlich. Und an Baselitz gerichtet, warum es immer wieder Dix sei, antwortet dieser: „Es ist vor allem seine Vorliebe für die Hässlichkeit, mit der ich so einverstanden bin bei ihm. Auch ich habe mich jahrzehntelang, ja praktisch immer, mit der Hässlichkeit beschäftigt; mit dem Fratzenhaften, den Grimassen. Nehmen Sie die Russenbilder, nehmen Sie Die große Nacht, auch die Skulpturen – es ist ja vor allem ein großer sezierender Abscheu, der da bildlich geäußert wird. Dazu teilen wir wohl auch Kindheitserlebnisse, Kriegserfahrung, Außenseiterposition, etc.“ (ebd.).



Otto Dix und seine Modelle

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges drängt es Otto Dix wieder nach Dresden, in die Stadt und zu seinen Künstlerfreunden. Neben der Vielzahl bedeutender Gemälde, die Otto Dix nach dem Ersten Weltkrieg zunächst in Dresden und dann von 1922 bis 1925 in Düsseldorf malt, sind es vor allem diese seine Epoche beschreibenden Aquarelle und Zeichnungen, die zu den produktivsten Jahren seines Lebens beitragen. Zwei Themen faszinieren den Künstler in dieser Zeit: der Krieg und die Hure. Seine persönlichen Kriegserfahrungen, den Schrecken des Todes, die Opfer der Zivilbevölkerung und die Grausamkeiten der verrohten Soldaten bewältigt Dix in zahlreichen Bleistift-, Kreide- und Kohlezeichnungen, die er an der Front in den Gräben fertigt und die schließlich in seinem grafischen Hauptwerk, dem Zyklus „Der Krieg“ in 50 Radierungen noch brutaler, direkter und schonungsloser wiedergegeben, kulminieren. Das Todesmotiv konfrontiert Dix auch mit dem Eros, dem Leben der Dirne. Die Dirne verkörpert Vitalität, sie ist lebensbejahend, aber nicht romantisch oder naiv, sondern ähnlich brutal realistisch und antibürgerlich, um nicht zu sagen „sachlich“. Der erste Biograf des Künstlers, der Dresdner Fritz Löffler, prägte dafür die Formel von der „Desillusionierung des Eros“. Dix notiert damals, was er sieht, als er 1919 am Ende der Ziegelgasse im Bordell-Viertel der Dresdener Altstadt wohnt und sich im Milieu herumtreibt wie einst Henri de Toulouse-Lautrec auf dem Montmartre, Heinrich Zille im Berliner Wedding oder Ernst Ludwig Kirchner am Potsdamer Platz. „Meine Bilder brauchen wir nicht zu diskutieren, die sehen wir doch. Ich gehe vom Geschauten aus. Ich will keine neuen Themen erfinden, nicht arrangieren [...]. Am liebsten sehe ich die Urthemen der Menschheit mit meinen eigenen Augen neu. Das Äußere der Dinge ist mir wichtig, denn mit der Wiedergabe äußerer Gestalt fängt man auch das Innere ein“, so Otto Dix Jahre später 1958, aber immer noch zutreffend für das eigene Vorgehen in der Entstehung seiner Malerei (zit. nach: Diether Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin 1978, S. 222).

Georg Baselitz in seinem Atelier mit einer Abbildung des zerstörten Dix-Gemäldes „Mädchen vor dem Spiegel“ (1921), 2008/09, Fotografie von Elfie Semotan.



Otto Dix, Mädchen vor dem Spiegel, 1921, Öl auf Leinwand.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

„Mädchen vor dem Spiegel“. Eine Provokation

Das nur noch in einer Schwarz-Weiß-Fotografie überlieferte Gemälde von Dix zeigt uns eine scheinbar junge Frau in Unterwäsche vor einem Standspiegel. Wir sehen die Dargestellte im Dreiviertelprofil von hinten; das Spiegelbild gibt sie indes als gealterte, ausgezerrte, sich schmin-kende Frau zu erkennen. Dix greift hier mit dem Spiegel ein altes Vergänglichkeitsmotiv auf: Schönheit ist vergänglich! Doch hebt er diese aus der Tradition bekannte Aussage auf eine höhere kunsttheoretische Bedeutungsebene: Der Spiegel ist nicht mehr nur Attribut wie in den Vanitas-Darstellungen, sondern das von ihm wiedergegebene Bild ist das Hauptmotiv des Gemäldes. „Ich war immer für Typen. Die Gassen, die Cafés – da fand man alles [...]. Das Triste, das Alltägliche hat mich gereizt.“ (Otto Dix, Selbstzeugnisse, zit. nach: Susanne Pfäffle, Otto Dix, Stuttgart 1991)

Im Oktober 1922 wird das Gemälde „Mädchen vor dem Spiegel“ aus einer Juryfreien Kunstschau am Lehrter Bahnhof beschlagnahmt und ist Gegenstand eines Prozesses vor dem Landgericht Berlin wegen „Unzüchtigkeit“. Gutachter sind u. a. Max Slevogt und Karl Hofer; Dix wird 1923 freigesprochen, erhält das Gemälde wohl nicht zurück. Zehn Jahre später, im Herbst 1933, erfolgt eine erste öffentliche Diffamierung als „entarteter“ Künstler durch die erste Feme-Ausstellung im Lichthof des Dresdener Rathauses. Mit den Säuberungsaktionen 1937 werden ca. 260 Werke aus deutschen Museen beschlagnahmt und ein Teil davon steht im Zentrum der Wanderausstellung „Entartete Kunst“ in München. „Auch ich habe mich jahrzehntelang, ja praktisch immer, mit der Hässlichkeit beschäftigt; mit dem Fratzenhaften, den Grimassen“, so noch einmal Baselitz' Legitimation für die Umsetzung dieses berühmten Dix'schen Motives.



Francisco de Goya, Hund, 1820/1823, Öl auf Putz auf Leinwand übertragen, Museo del Prado, Madrid.

Und welche Rolle spielt Goya?

Georg Baselitz malt 1982 „Nacht mit Hund“. Für dieses Motiv und für eine Serie mit Radierungen zu schlafenden Hunden, die 1998 und 1999 entstehen, fühlt sich Baselitz angeregt von Francisco de Goyas sehnsüchtig blickendem Hund aus dessen Freskenzyklus der „Pinturas Negras“, entstanden in den Jahren 1820 bis 1823, gemalt in einem Lebensabschnitt tiefster Depression. Mit Schmerz und Verzweiflung blickt Goya in eine immer dunklere, gewaltartige Kehrseite der Welt hinter den Kulissen des sozialen Gefüges, so dass es den Betrachter dauert und er unversehens an dem armen, unendlich traurigen Hund in stiller Klage hängenbleibt. Nur dessen Kopf reckt sich über den Rand eines Erdwalls.

Die Grundwerte von Schwarz, Gelb und Weiß fahren bei Baselitz auf der Leinwand ineinander. Ein gelber Balken markiert den oberen Bildrand, setzt eine Horizontlinie. Unter dem gelben Streifen liegt eine schwarze Schicht, die wohl einmal das ganze Bild grundierte, dann aber weiß übergangen wurde. Ein geschwärtzter Mann hängt bis zu den Knien im gelben Horizont steckend kopfüber herab, hat im stummen Schrei den Mund geöffnet und schaut aus großen leeren Augen. Rechts neben ihm in einem Geflecht aus breiten gelbschwarzen Pinselstrichen ragt der schwarze Hund nur bis zum Hals sichtbar heraus – wie der Goyas. Ein Bild im Bild, rechteckig gerahmt von der Horizontlinie und dem beherrschenden Weiß der restlichen Bildfläche. Mensch und Hund schreien um dieselbe Sache, sind selber die Nacht und das Dunkel mitten am helllichten Tag. Tief stecken sie in einer desolaten Befindlichkeit und Verwirrung.

Nicht nur Dix und Goya oder auch Courbet sind in der Bilderwelt des Künstlers fest verankert, gehören zu seiner geistigen Vorbildsammlung ebenso wie auch die grafischen Arbeiten aus der Zeit des Manierismus, die Baselitz für sich entdeckt und sammelt und damit eine „Maniera Baselitz – Das Nonkonforme als Quelle der Phantasie“ begründet, so mit einer Ausstellung des Kupferstich-Kabinetts 2018 in Dresden thematisiert: „[...] wie sich Georg Baselitz zu Beginn der 1960er-Jahre bewusst von der ungegenständlichen abstrakten Malerei abgrenzte. Nicht nur mit den gewählten Bildthemen stellte er sich gegen den damals vorherrschenden künstlerischen Zeitgeist“ (zit. nach: <https://kupferstich-kabinett.skd.museum/ausstellungen/maniera-baselitz/>).

„Ich bin ein deutscher Künstler und was ich mache, ist in der deutschen Tradition verwurzelt. Es ist hässlich und expressiv“, sagt Georg Baselitz selbst (zit. nach: Siegfried Gohr, Paintings Don't Come With Guarantees, in Flash Art 26/1993, Heft 171, S. 67-72). Für Baselitz geht es um eine Dekodierung von tradierten Menschen-, Rollen- und Gesellschaftsbildern. Dies beginnt sicher mit den neuen Typen, den „Hirten-“ und „Helden-Bildern“ und deren historischen Transformationen. Die Auseinandersetzung mit Otto Dix ist deshalb so direkt, expressiv, provokativ und basiert auf herausfordernden konzeptuellen Überlegungen, basiert ähnlich auf einer höchst individuellen Ästhetik, mit der einst Dix und jetzt Baselitz über Kunst und Gesellschaft reflektiert. Und das verbindet beide nachhaltig. [MVL]

Georg Baselitz, Nacht mit Hund, 1982, Öl auf Leinwand, Kunsthandel.



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Technik der Eroberung. 1965.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen betitelt.
90 x 70 cm (35.4 x 27.5 in).

Die Arbeit ist unter der Werknummer 146 im Werkarchiv des Künstlers registriert.

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 18.58 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Galerie Rudolf Zwirner, Köln.
- Privatsammlung Süddeutschland (vor 1966 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Konrad Klapheck, Kestner Gesellschaft, Hannover, 11.11.-11.12.1966, Kat.-Nr. 146 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Konrad Klapheck, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 14.9.-3.11.1974 (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett); Paleis voor Schone Kunsten, Brüssel, 14.11.1974-5.1.1975; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15.2.-31.3.1975, Kat.-Nr. 49.
- Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985, Hamburger Kunsthalle, 4.10.-24.11.1985; Kunsthalle Tübingen, 4.1.-9.2.1986; Staatsgalerie moderner Kunst, München, 21.2.-13.4.1986, München 1985, S. 82, Kat.-Nr. 25 (m. Abb. S. 83).
- Konrad Klapheck, David Zwirner, New York, 8.11.-22.12.2007 (auf der Rahmenrückwand mit dem Speditionsetikett).

LITERATUR

- José Pierre, Konrad Klapheck, Köln 1970, WVZ-Nr. 146.

- **„Die Technik der Eroberung“: meisterliche Inszenierung eines surrealen Verwirrspiels als Sinnbild des sinnlich-erotischen Suchens**
- **In subtiler Farbigkeit mit überraschenden Akzenten in grün und rot erzählt er eine Geschichte der Verführung**
- **Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift**
- **Klaphecks nimmt in seinem Œuvre seit den 1950er Jahren Elemente der Pop-Art und des Fotorealismus vorweg**
- **Bereits seit 1966 mehrfach auf bedeutenden Klapheck-Ausstellungen u. a. im Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam/Kunsthalle Düsseldorf (1974/75) sowie in der Hamburger Kunsthalle/Kunsthalle Tübingen (1985/86) ausgestellt**
- **Seit über 50 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung**

„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, Meine Malerei, 1972.





Konrad Klapheck, Das Alphabet der Leidenschaft, Öl auf Leinwand, Privatsammlung.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024

„Von den Photo-Realisten [...] trennen ihn [Klapheck] die dezidierte Veränderung, die sich da zwischen Ding und Bild vollzieht, der hohe Abstraktionsgrad seiner Objekte, ihre Herauslösung aus dem natürlichen Ambiente und damit – trotz allem – ihre Wirklichkeitsferne, ihr Fetischcharakter, ihre emblematische Stilisierung. Dies alles aber bedeutet, dass Klaphecks Bilder weder zu verwechseln sind mit dem, was andere machen, noch mit dem, was sie wiedergeben.“

Werner Schmalenbach, 1976, zit. nach: Konrad Klapheck.
Objekte zwischen Fetisch und Libido, Basel, Galerie Beyeler 1976, o. S.

Meister der „Supergegenständlichkeit“ – Faszinierende Sinnbilder des menschlichen Daseins

Durch Monumentalisierung, Ausschnitthaftigkeit, Isolation und Neukombination verfremdet Klapheck diese stummen Helfer unseres Alltags und inszeniert sie aller Alltäglichkeit entrückt als isolierte Protagonisten. Mit seinen real-surrealen Bildwelten hat Klapheck die Malerei des Fotorealismus und der Pop-Art seit den 1950er Jahren in Teilen vorweggenommen und zugleich überwunden. Denn Klaphecks Gegenstände werden anders als die Gegenstände der Pop-Art nicht auf ihre reine Objektivität, 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 [seiner] Biographie durch sie zu erzählen.“ (K. Klapheck, zit. nach: Mensch und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Bonn 2006, S. 85). Klaphecks 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.

Konrad Klapheck und der einzigartige „Sound“ seiner Bilder

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 Technik der Eroberung“ – Sinnbild des verzweifelten Suchens nach Liebe und emotionaler Erfüllung

Das vorliegende frühe Gemälde mit dem vielsagenden Titel „Die Technik der Eroberung“ ist eine der seltenen Arbeiten, in denen sich Klapheck in unterkühlter „Supergegenständlichkeit“ mit dem Themenkomplex Liebe und Erotik auseinandersetzt, wie etwa auch in dem 2022 in der Ausstellung „Surrealism Beyond Borders“ der Tate Modern in London gezeigten Gemälde „Alphabet der Leidenschaft“ aus dem Jahr 1961. Klapheck gelingt in „Die Technik der Eroberung“ eine meisterliche Inszenierung eines surrealen räumlichen Verwirrspiels als Sinnbild des sinnlich-erotischen Suchens. Formal hat Klapheck für diese Arbeit nach eigener Aussage wichtige Anregungen aus der Bildlichkeit zeitgenössischer Trickfilme wie etwa „Tom und Jerry“ erhalten: „Es gibt schöne Szenen, wo die Maus sich hochhangeln und in das Türschloss hineingehängt, um mit ihren Zähnen den Mechanismus der Tür zu bewegen, die dann spektakulär aufspringt.“ (zit. nach: Konrad Klapheck, Ausst.-Kat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam 1974, S. 118). Klapheck konfrontiert uns in der assoziativ aufgeladenen Bildlichkeit von Schloss und Schlüssel mit dem verzweifelten Suchen nach Liebe und emotionaler Erfüllung, mit dem existenziellen Streben, die eigene Einsamkeit in einer erfüllenden Zweisamkeit zu überwinden. Klaphecks Gemälde sind – bis auf das figürliche Spätwerk – stets menschenleer und berühren doch zugleich auf eine sehr unmittelbare Weise, sie sind – trotz ihrer kühlen Präzision – die Essenz menschlichen Denkens und Empfindens. In „Die Technik der Eroberung“ ist Klapheck das scheinbar Unmögliche gelungen: Vollkommen menschenleer inszeniert er ein erotisch aufgeladenes Verwirrspiel, das, nach erfolgreicher Überwindung zahlreicher Hindernisse, die Hoffnung auf Erfüllung in sich trägt.

Konrad Klapheck – Malerische Perfektion mit lässig-unterkühlter Aura

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. Seine Malerei, von der eine einzigartige Aura ausgeht, muss optisch wie emotional erlebt werden. In ihrer jeglichen manuellen Duktus verneinenden technischen Perfektion wirken Klaphecks Gemälde wie vom Himmel gefallen. Auf minutiös durchdachten Vorzeichnungen basierend, lassen sie nichts von ihrem zeitraubenden, äußerst akribischen Schaffensprozess mehr erahnen, sondern faszinieren bis heute vielmehr durch ihre einzigartige, lässig-unterkühlte Aura. [JS]

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Herr Uecker. 1964.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert sowie mit den Maßangaben bezeichnet.
Auf dem Keilrahmen betitelt „Herr Uecker“.
47 x 29 cm (18,5 x 11,4 in).

Wir danken Dr. Dietmar Elger, Leiter des Gerhard Richter Archiv an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.00 h ± 20 Min.*

€ 450.000 – 650.000 (R/D, F)
\$ 472,500 – 682,500

PROVENIENZ

- Galerie René Block, Berlin (1965 direkt vom Künstler).
- Sammlung Block, Berlin.
- Privatsammlung Berlin (seit 1995).

AUSSTELLUNG

- Neue Realisten. Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerd Richter, Galerie Parnass, Wuppertal, 20.11.-30.12.1964.
- Models of Reality. Approaches to Realism in Modern German Art, Harris Museum and Art Gallery, Preston/Lancashire, 18.5.-6.7.1991; Ferens Museum and Art Gallery, Hull, 20.7.-1.9.1991.
- Mit dem Kopf durch die Wand und etwas Neues finden. Sammlung Block, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, 7.5.-30.8.1992; Nykytaiteen Museo, Helsinki, 30.10.1992-3.1.1993; Listasafn Islands, Reykjavík, 1993; Kunsthalle Nürnberg, 1993, Wuppertal 1996, S. 51 (m. Abb. S. 262).
- Gerhard Richter. Billede efter billede, Louisiana Museum für Moderne Kunst, Humlebæk, 4.2.-29.5.2005, S. 17 (m. Abb.).
- Gerhard Richter. Portraits, Museumsberg, Flensburg, 7.5.-9.7.2006, S. 95f. (m. Abb., S. 25).
- Gerhard Richter. Bilder einer Epoche, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, 5.2.-15.5.2011, S. 201, Kat.-Nr. 29 (m. Abb., S. 146 u. S. 201).

LITERATUR

- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 1 (1962-1968), Ostfildern 2011, S. 200, WVZ-Nr. 80-17 (m. Abb.).
- Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn u. a., Bd. III, Ostfildern-Ruit 1993 (m. Abb., Nr. 80-17).
-
- Gerhard Richter, 36. Biennale in Venedig (Deutscher Pavillon), Essen 1972, S. 38 (o. Abb.).
- Kunstforum International, Nr. 6/7, 1973 (m. Abb., S. 120).
- Ausst.-Kat. Gerhard Richter. Bilder 1962-1985, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, Stuttgart u. a. 1986, S. 36 (m. Abb.).
- Ausst.-Kat. Mit dem Kopf durch die Wand ... und etwas Neues finden. Fluxus aus der Sammlung René Block, Kunsthalle Barmen / Kunst- und Museumsverein, Wuppertal 1996, S. 51 (m. Abb. S. 262).
- Ausst.-Kat. Gerhard Richter Portraits. Painting Appearances, National Portrait Gallery, London 2009, S. 114 (m. Abb.S. 116).
- Paul Moorhouse (Hrsg.), Die Porträts von Gerhard Richter, Köln 2009, S. 114 (m. Abb. S.116).
- Emanuele Garbin, Il bordo del mondo. La forma dello sguardo nella pittura di Gerhard Richter, Diss. Venedig 2011, S. 40 u. 41 (m. Abb., S. 205).

- **Richter malt „Herr Uecker“ – eines der frühen bedeutenden Richter-Porträts**
- **Erstes Künstler-Porträt in Richters Œuvre und das einzige malerische Zeugnis des gemeinsamen künstlerischen Durchbruchs in Düsseldorf**
- **„Herr Uecker“ erhält seine besondere kompositorische Spannung aus der Balance zwischen den sanft vermalten und den stehengelassenen Partien am Unterrand**
- **1964 auf der legendären Ausstellung „Neue Realisten“ der Galerie Parnass, Wuppertal, und zuletzt in der großen Werkschau „Gerhard Richter. Bilder einer Epoche“ (Hamburg 2011) ausgestellt**
- **Vergleichbare Porträts der 1960er Jahre befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, im San Francisco Museum of Modern Art und im Museum of Contemporary Art, Tokio**



Vernissagefoto in der Galerie Schmela, Günther Uecker neben Alfred Schmela, 1964.





Richard Hamilton, Berlin Interior, 1979, Fotogravure und Aquatinta, Tate, London.
© R. Hamilton. All Rights Reserved/VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Richters gefragtes schwarzweißes Frühwerk der 1960er Jahre, das neben den ab 1976 einsetzenden „Abstrakten Bildern“ unsere heutige Vorstellung von Gerhard Richters malerischem Schaffen prägt, basiert auf fotografischen Vorlagen. Familienfotos, Abbildungen aus der Werbung und verschiedene andere Printmedien sind die Basis für Richters Porträts und Städtebilder dieser Jahre. Seine auf Leinwandformat vergrößerten Motive „vermalt“ Richter im Nachgang noch in der feuchten Farbe, löst ihre Konturen in weiche Schwarz-Weiß-Modulationen auf. In den Gemälden der frühen 1960er Jahre arbeitet Richter erstmals mit seiner berühmten malerischen Unschärfe, die fortan zu seinem künstlerischen Markenzeichen wird.

Richters Porträt seines Künstlerkollegen und Freundes Günther Uecker, des bedeutenden „ZERO“-Protagonisten, ist 1964 im Kontext einer kleinen Porträt-Folge entstanden, die Richter auf Initiative des legendären Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela für seine erste Einzelausstellung im September 1964 geschaffen hat. „Herr Uecker“ ist eines der letzten frühen Richter-Porträts, die sich heute noch in deutschem Privatbesitz befinden. Richter hat dieses faszinierende Gemälde auf Basis eines Vernissage-Fotos geschaffen, das seinen Künstlerkollegen Günther Uecker neben dem Galeristen Schmela zeigt und das im gleichen Jahr auch als Vorlage für zwei Versionen des „Portrait Schmela“ gedient hat. Ausgangspunkt für die insgesamt acht Porträts umfassende Folge aus dem Jahr 1964 sind drei Porträts, die den Galeristen Alfred Schmela selbst ein Mal nach Passbildern und zwei Mal nach eben jenem Vernissage-Foto zeigen und als eine Art Angebotsmuster für potenzielle Kunden der Galerie fungieren sollten. Die erste Version des „Portrait Schmela“ (Elger 37-1) wurde 2015

„Wir haben manchmal sehr kuriose Dinge gemacht. Ich hatte mein erstes Tonbandgerät, und wir wollten das Atmen des Friedhofs aufnehmen und sind dann hier in Düsseldorf in der Nacht um zwei Uhr auf einen Friedhof gegangen. [...] Oder dann haben wir in Rolandseck mal eine Badewanne verwendet, um durch die Etage zu rudern. Wir saßen alle zusammen in der Badewanne, bis die Wasserrohre abgebrochen sind, das war furchtbar. Dann haben wir einen Flügel von der oberen Etage auf den Vorplatz stürzen lassen, damit wir Musik hatten, und einen großen Kutschenwagen mit Zeug beladen, den wir in der Nacht über einen Hang die Straße hinunter in den Rhein haben fahren lassen – vorher haben wir ihn noch angezündet. Das war auch stark!“

Günther Uecker, 2016, über die gemeinsame Zeit mit Gerhard Richter und Sigmar Polke

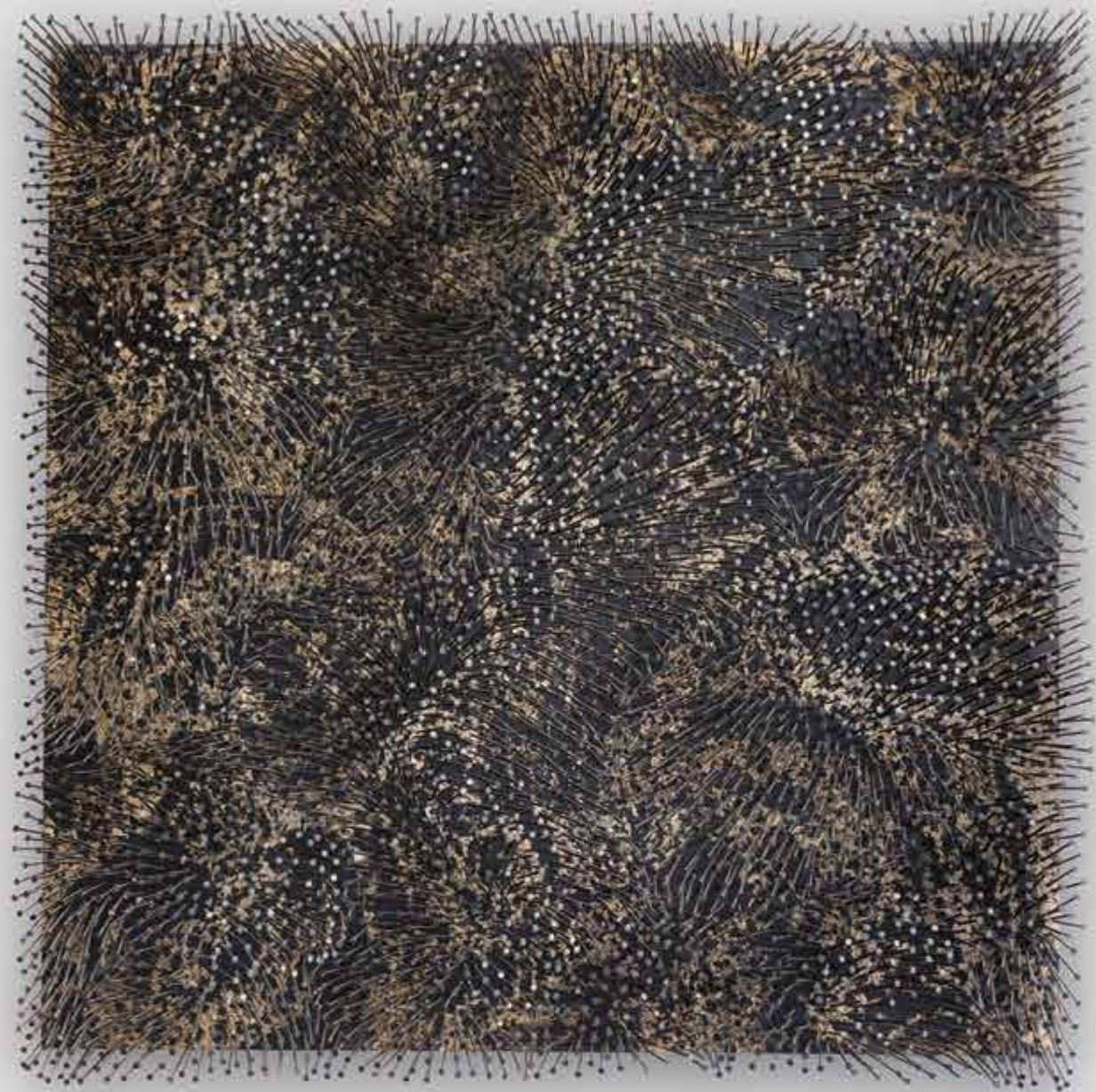
bei Sotheby's in London für umgerechnet mehr als 4,6 Millionen Euro versteigert. Eine weitere Version (Elger 37-3) gelangte im Sommer 2014 als von der Presse gefeierte millionenschwere Schenkung der Kunsthistorikerin Viktoria von Flemming in den Besitz der Kunstsammlungen Nordrhein-Westfalen. Neben zwei Versionen von „Portrait Dr. Knobloch“, der Krefelder Gynäkologin und Sammlerin Dr. Gisela Knobloch, von denen eine 2009 von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden angekauft wurde und die andere laut Werkverzeichnis vermutlich als zerstört gilt, hat Richter auch noch insgesamt drei Versionen des „Portrait Schniewind“ geschaffen, die den Düsseldorfer Sammler Willy Schniewind zeigen. Eine dieser drei Arbeiten wurde von uns 2018 erfolgreich in eine asiatische Privatsammlung veräußert, eine andere bereits 2010 bei Sotheby's in London erfolgreich zugeschlagen. Die dritte Version des „Portrait Schniewind“ befand sich ursprünglich in der Sammlung von Günther Uecker und ist heute als Teil der renommierten Fisher-Collection, eine der größten Privatsammlungen amerikanischer und deutscher Kunst nach 1960, im Museum of Modern Art in San Francisco zu sehen.

Richters und Ueckers künstlerischer Durchbruch ist eng mit dem legendären Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela verbunden, der nicht nur 1964 die erste Einzelausstellung Gerhard Richters, sondern bereits 1961 die erste Einzelausstellung Günther Ueckers in Deutschland präsentiert hat und sich darüber hinaus durch frühe Ausstellungen Lucio Fontanas einen Namen gemacht hat. 1964 bespielt Uecker bereits neun „ZERO“-Ausstellungen, darunter auch die legendäre Schau bei Howard Wise in New York, die den internationalen Durchbruch für den 34-jährigen Künstler bedeutet. Nach verschiedenen Kunst- und Ausstellungsprojekten unter anderem mit Günther Uecker, Sigmar Polke, Blinky Palermo, darunter auch die legendäre Aktion „Leben im Museum“ in der Kunsthalle Baden-Baden im Jahr 1968, vertritt Gerhard Richter 1972 Deutschland bei der Biennale di Venezia, gezeigt wird dort seine berühmte Serie der „48 Portraits“ von 48 europäischen Intellektuellen. Im Katalog zur Biennale ist zudem unser Porträt „Herr Uecker“ erstmals publiziert. Ebenfalls 1972 erfolgt Richters erste documenta-Teilnahme und schließlich 1973 Richters erste Einzelausstellung in New York.

Richters Porträt „Herr Uecker“ ist nicht nur eines dieser besonders frühen Richter-Porträts aus dem Jahr 1964, sondern darüber hinaus ein faszinierendes und einzigartiges Zeugnis des gemeinsamen künstlerischen Durchbruches dieser beiden bedeutenden deutschen Künstler. Im Jahr 1979 verewigt zudem der britische Künstler Richard Hamilton dieses faszinierende Richter-Porträt in seiner Arbeit „Berlin Interior“ (Tate Collection, London). Zuletzt war „Herr Uecker“ im Jahr 2011 in der großen Werkschau „Gerhard Richter. Bilder einer Epoche“ im Bucerius Kunst Forum in Hamburg neben weiteren bedeutenden Arbeiten aus Richters Œuvre zu sehen. [JS]

Gerhard Richter und Günther Uecker während der Ausstellung „Junge deutsche Künstler. 14 x 14 – Leben im Museum“, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1968. Foto: Bernd Lutze.





GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Bewegtes Feld. 1964.

Nägel und weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz.
Verso signiert, datiert, bezeichnet und mit Richtungspfeil. 87 x 87 x 7 cm
(34.2 x 34.2 x 2.7 in). [SM]

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.64.123 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 210.000 – 315.000

PROVENIENZ

- Galerie Schmela, Düsseldorf.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (direkt vom Vorgenannten, seit 1964 in Familienbesitz).

In der vorliegenden Arbeit „Bewegtes Feld“ beleben wirbelartig gedrängte Nägel die Fläche und erschaffen im Spiel von Licht und Schatten eine rhythmische Dynamik, die sich je nach Standort des Betrachters verändern kann. Scheinbar schwerelos und nahezu ‚flüchtig‘ verbreiten sich Ansätze von Wogen über die Leinwand und erweitern das Medium der Malerei um die dritte Dimension. Uecker gelingt gerade in seinen frühen Nagelbildern – die kunsthistorisch von epochaler Bedeutung sind – das vermeintliche Paradoxon, den Nagel durch seine bewegte Anordnung im Spiel des Lichtes seiner materialbedingten Starrheit scheinbar zu berauben; bestimmte Bewegungsmuster, dicht an dicht auf die Fläche gedrängt, geraten vor unserem Auge in diese Bewegung. Ueckers frühe Nagelbilder überzeugen somit nicht nur durch ihre einzigartige künstlerische Progressivität, sondern auch durch ihre zeitlos schöne Ästhetik, welche die hier weiß gefassten Nagelköpfe vor der monochromen Leinwand schweben lässt und die optische Wirkung des Werkes befreit von der enormen Wucht und Härte seines Entstehungsprozesses. Uecker verwendet für diese frühen Arbeiten mit Vorliebe solide, dünne, scharfe und spitze Nägel unterschiedlicher Länge, die aus farblich unauffälligem, nagelgrauem Metall gearbeitet sind. In der Form, wie der Künstler den Nagel für seine künstlerischen Arbeiten einsetzt, ihn zumeist in quadratische, mit Leinwand bespannte Paneele hineintreibt, wird der Betrachter gleichwohl doch immer wieder an ihre nichtästhetischen Funktionen erinnert. Dabei ist hier die Nagelung nicht akribisch geordnet, sondern bildet Spiralen, die an Haarwirbel, Wasserstrudel oder an mysteriöse Kreise erinnern. Der Kreis in Ueckers Schaffen ist ohnehin von zentraler Bedeutung, bildet quasi den Beginn seiner spirituellen wie hochkonzentrierten Handlung. Zudem bevorzugt Uecker das Prinzip der Monochromie. Die mystische Wirkung, die seine Werke mit den Arbeiten von Yves Klein und Lucio

• **Eines der frühen Nagelbilder – kunsthistorisch von epochaler Bedeutung**

• **Das Jahr 1964 bringt für Günther Uecker den internationalen Durchbruch**

• **Vergleichbare Arbeiten von 1964 befinden sich u. a. in den renommierten Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, und der Tate Gallery, London**

• **Seit Entstehung in Familienbesitz**

Fontana gemeinsam haben, verdankt sich vor allem dem Einsatz von gedämpften Farben. Die Nägel, die der Künstler uns meist in ihrem natürlichen Nagelgrau präsentiert, werden hier beispielsweise im Ton von hellen Eierschalen überzogen. Bisweilen trägt Uecker die Farbe vor der Nagelung auch mit den Fingern auf den Bildträger auf; eine unmittelbare emotionale Handlung, mit der Uecker auf die eher gleichmäßige Vermalung mit dem Pinsel verzichtet.

Die Düsseldorfer Künstlergruppe „ZERO“, die 1958 von Heinz Mack und Otto Piene gegründet wird und der Uecker im Jahr 1961 beitrifft, findet bereits im November 1966 auf dem Höhepunkt ihrer öffentlichen Wahrnehmung ein bewusstes Ende. „ZERO“ beschert der Nachkriegskunst einen revolutionären Neuanfang, verkörpert einen spektakulären künstlerischen Nullpunkt, der alle kunsthistorischen Konventionen hinter sich lassen will und nach einem gereinigten, puristischen künstlerischen Ausdruck sucht, für den dieses „Weiße Feld“ in besonderer Weise exemplarisch ist. Die revolutionären Schöpfungen dieser Jahre erobern den Raum, lassen die Zweidimensionalität hinter sich und erreichen trotz der Materialität eine feine, puristische Ästhetik, die das wechselvolle, verlebendige Spiel von Licht und Schatten bewusst in die Komposition mit einbezieht. „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang. Zero ist rund. Zero dreht sich. [...] Zero ist weiss“, lauten die Zeilen aus dem von Piene, Mack und Uecker verfassten „ZERO-Manifest“ von 1965 und könnten kaum treffender das beschreiben, was uns hier als sanft klingender, ästhetischer Eindruck bezaubert. Ueckers Geste und Duktus in gebrochenem Weiß fasziniert und fesselt uns immer wieder; die Geste ist – gerade im Frühwerk – reduziert und leise, und doch zugleich von einer unbeschreiblichen ästhetischen Präsenz. [MvL]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf

Die Seherin. 1963.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert. Auf dem Keilrahmen betitelt „(la voyante) die Seherin (the seer)“ und „die Selbstsicheren“.
81 x 100 cm (31.8 x 39.3 in).

☛ *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.04 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Sammlung Rudolf Vortmann, Düsseldorf.
- Privatsammlung Schweiz (seit 1989, Christie's).

AUSSTELLUNG

- Haus am Lützowplatz, Berlin, 1964, Kat.-Nr. 32.
- Konrad Klapheck, Kestner Gesellschaft, Hannover, 11.11.-11.12.1966, Kat.-Nr. 108.

LITERATUR

- José Pierre, Konrad Klapheck, Köln 1970, WVZ-Nr. 108.
.....
- Christie's, London, Auktion 30.11.1989, Los 813.

- **Klapheck ist Erfinder des Maschinenbildes, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift**
- **Aus der bedeutenden Serie der „Nähmaschinenbilder“**
- **Mit gemalter Supergegenständlichkeit zeigt er faszinierende Sinnbilder menschlichen Daseins.**
- **Seit über 30 Jahren in einer Schweizer Privatsammlung.**
- **Gemälde von Konrad Klapheck befinden sich u.a. im Museum Ludwig, Köln, Kunstmuseum Düsseldorf, und der Hamburger Kunsthalle**

Der in großen Teilen von der Abstraktion und vom Informel dominierten deutschen Nachkriegskunst stellt Klapheck schon in den späten 1950er Jahren eine figurative Bildsprache entgegen, deren exakt ausgeführte Perfektion zusammen mit der Makellosigkeit und Erotisierung der Alltagsgegenstände einen krassen Kontrast bildet zu der von der realen, bildhaften Welt losgelösten, gestisch-lyrischen Abstraktion jener Jahre. Inspiration findet er unter anderem bei Marcel Duchamp und den raffinierten, rätselhaften und irrationalen Bildlösungen des Surrealismus, aber ganz offenbar auch bei zeitgenössischen Werbeanzeigen, die damals die neue Warenvielfalt der Nachkriegsjahre präsentieren. Sein zumeist maschinelles oder mechanisches Repertoire lässt sich in insgesamt acht Gruppen einteilen: in Schreibmaschinen, Nähmaschinen, Schuhspanner, Fahrradschellen, Wasserhähne, Duschen und Leitungsröhre sowie Lautsprecher bzw. Sirenen. Die Objekte werden meist in eine völlig raum- und zeitlose Komposition eingebunden, stark verfremdet und mit Attributen versehen, die ihren eigentlichen Sinn und ihre Nützlichkeit untergraben.

1955 malt er sein erstes Maschinenbild „Schreibmaschine“. 1957 entsteht das erste Nähmaschinenbild „Die gekränkte Braut“. Klapheck hat sich damals von seiner Freundin, und späteren Frau, Lilo getrennt, er malt die Singer-Nähmaschine seiner Zimmerwirtin und sieht in dem Gemalten ein Porträt von Lilo als verlassene Braut: „Seit diesem Bild wusste ich, dass sich alle menschlichen Beziehungen durch die Maschinen

darstellen lassen“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Konrad Klapheck, Museum Boymans van Beuningen 1974, S. 46). Die Nähmaschine wird in den Gemälden Konrad Klaphecks Synonym für das Weibliche: „Die Nähmaschine, die Helferin im Bedecken unserer Blöße, ist weiblich. Sie erscheint als Braut, Mutter und Witwe.“ (Klapheck, zit. nach: Pierre 1970, S. 19). So sind seine Maschinenbilder also im zweiten Blick Verbildlichungen menschlicher Stimmungen und Porträts. Dabei ist immer ein retardierendes Moment eingeschlossen, denn seine mechanischen Konstrukte funktionieren nicht. Die Nähmaschine hat ein Schwungrad, aber keinen Riemen, keine Nadel und kein Stichloch im Fuß. Vielleicht braucht eine „Seherin“ all diese Attribute nicht, denn sie sieht auch ohne den Ballast des Alltäglichen, was uns erwartet.

Konrad Klaphecks Gemälde sind ein surrealer Wiederklang auf die Technikgläubigkeit der Zeit des Wirtschaftswunders. Er imaginiert den Menschen in das Herz der Maschine hinein und knüpft damit an das Gedankengut von Surrealisten wie Max Ernst, Marcel Duchamp oder Francis Picabia an. Pierre Restany schreibt zu dieser Thematik: „Von der Mechanik zur Metamechanik ist die Debatte noch im Gange und das vielversprechende Abenteuer der Maschine ist noch lange nicht zu Ende“ (zit. nach: Le Surréalisme, Bd. 42/43 d. Revue XXe siècle, Paris 1975, o. S.). Es sollte für uns, die wir über 60 Jahr nach Klaphecks „Seherin“ im Zeitalter der Diskussionen um KI leben, ein nachvollziehbares Thema sein. [EH]



„Ich benutze die Dinge nicht als Symbole, sondern ich male sie so gut ich kann, und lasse mich überraschen, was sie zu sagen haben. Am Ende müssen die Bilder klüger sein als ihr Schöpfer und seine Absichten übertreffen.“

Konrad Klapheck 1966, zit. nach: José Pierre, Konrad Klapheck, Köln 1970, S. 96.

KARL HARTUNG

1908 Hamburg – 1967 Berlin

Umschlossener Raum. 1953.

Bronze, poliert.

Eines von 6+1 Exemplaren. Ca. 124 x 164 x 83 cm (48.8 x 64.5 x 32.6 in).

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

🕒 *Auflaufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.06 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R*, F)

\$ 105,000 – 157,500

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers.

AUSSTELLUNG

· Bildhauer und Maler am Steinplatz, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 29.10.-23.11.1986 (anderes Exemplar).

· Karl Hartung 1908-1967. Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 3.9.-29.10.1988, S. 70, Kat.-Nr. 52 (anderes Exemplar).

· Karl Hartung. Skulpturen und Zeichnungen, Galerie Utermann, Dortmund 1989 (anderes Exemplar).

· Blickachsen 4, Bad Homburg, 18.5.-5.10.2003 (anderes Exemplar).

· Karl Hartung. Aufbruch - Aufbrüche, Kunsthalle Schweinfurt, 21.11.2014-12.04.2015, S. 69 (m. ganzs. Abb.)

· 50 Jahre gesammelt für Schloss Gottorf 1970-2020 (50 Jahre Kulturring), Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig, 31.3.-3.10.2022, S. 152 (m. Abb., anderes Exemplar).

· Reine Formsache. Hommage an Karl Hartung, 16.7.-17.12.2023, Herbert-Gerisch-Stiftung, Neumünster.

LITERATUR

· Markus Krause, Karl Hartung 1908-1967. Metamorphosen von Mensch und Natur (Monographie und Werkverzeichnis), München 1998, S. 237, WVZ-Nr. 502 (m. Abb.).



Durchblick: Karl Hartung in seinem Atelier, durch das Gipsmodell von „Umschlossener Raum“ gesehen, um 1956. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

- **Eine der seltenen, großformatigen Arbeiten des Künstlers**
- **Ausdrucksstarke Symbiose aus klarer, abstrahierter Formensprache und besonders sinnlicher Materialität**
- **Die räumliche Präsenz und reizvollen Durchblicke eröffnen sich aus jeder Betrachtungsperspektive**
- **Ein weiteres Exemplar dieser Bronze befindet sich in der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf in Schleswig**
- **Ein Exemplar dieses Großplastik wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

Ab den 1930er Jahren durchläuft Hartungs Kunst einen Wandel, eine Abkehr von der naturalistischen und realistischen deutschen Bildhauerei. Hartung schafft einige gänzlich abstrakte Arbeiten und unterzieht auch seine figürlichen Werke einer stärkeren Abstrahierung. So entstehen Ende der 1940er Jahre bis in die frühen 1950er Jahre u. a. seine „Vegetativen“, „Freien“ und „Organischen Formen“, in denen er die Grenze zur Abstraktion überschreitet, eine ganz neue, freie Formensprache findet und bereits die Idee der mit Öffnungen durchzogenen plastischen Form auslotet, die in „Umschlossener Raum“ von 1953 schließlich ihren Höhepunkt findet.

Das Werk zeigt keinerlei Nachahmung der Natur oder Andeutungen menschlicher Physiognomie. Stattdessen schafft Hartung eine besonders grazile, dynamische Linearkomposition mit spannungsreicher Asymmetrie, Rundungen und Geradlinigkeit, sanft geschwungenen Formen und spitz zulaufenden Enden. Drei Linienelemente verlaufen in schrägen, sowohl aufsteigenden als auch abfallenden dynamischen Diagonalen von einer Spitze zur anderen und erzeugen große Öffnun-

gen, durch die der Betrachter den umliegenden Raum wahrnimmt, der sich zugleich in der polierten Oberfläche spiegelt. Hartung entwirft somit einen Innen- und Außenraum: einen Raum innerhalb des Liniengerüsts, der sich durch Öffnungen und Spiegelungen mit dem Außenraum verbindet und eine harmonische und zugleich reizvolle Symbiose bildet. Statt voluminöser Plastizität entwirft Hartung eine lineare, sich je nach Betrachtungsstandpunkt verändernde, elegante Komposition von raumgreifender Größe und sinnlich-glänzender, das Licht reflektierender Materialität, die als autonomes Gebilde und allgemeingültige, abstrahierte Form von zeitloser Schönheit innerhalb von Hartungs Schaffen ganz für sich allein steht.

Mit seiner um 1950 entwickelten, eigenständigen und singulären Position innerhalb der abstrakten Kunst etabliert sich Karl Hartung neben zeitgenössischen Größen wie beispielsweise Hans Arp, Barbara Hepworth und Henry Moore als bedeutender Vertreter der abstrakten Bildhauerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. [CH]



SEAN SCULLY

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

Cut Ground Orange. 2009.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
213 x 305 x 6 cm (83,8 x 120 x 2,3 in).

• *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.08 h ± 20 Min.*

€ 800.000 – 1.200.000 (R/D, F)
\$ 840.000 – 1.260.000

PROVENIENZ

- Walter Storms Galerie, München.
- Privatsammlung Rheinland (2009 vom Vorgenannten erworben).

„My paintings want to tell stories“

Auf einer Länge von drei Metern und einer Fläche von über sechs Quadratmetern erstreckt sich die nur auf den ersten Blick streng geometrische Abstraktion und sinnliche Opulenz von „Cut Ground Orange“. Schon seit den Anfängen seines künstlerischen Schaffens in den 1970er Jahren verschreibt sich der in Irland geborene und 1975 in die USA emigrierte Künstler Sean Scully voll und ganz der Abstraktion. Seine Werke zeugen seit jeher von einer Faszination für geometrisch gegliederte Flächen und für sowohl vertikal als auch horizontal verlaufende, unterschiedlich breite und verschiedenfarbige Streifenkompositionen. Die in den 1970er Jahren zunächst noch sehr präzisen, streng geometrischen und minimalistischen Streifenmuster verbreitern sich im Laufe der 1980er Jahre und werden in den Übergängen freier sowie im malarischen Duktus spürbar sinnlicher. Ab den 1990er Jahren entwickelt Scully die Streifen schließlich zu gestapelten, nahezu gleichgroßen Farbblöcken weiter, die er nun auch zu formal sehr harmonischen Kompositionen zusammensetzt. In der hier angebotenen Arbeit aus der 2006 begonnenen Werkserie „Cut Ground“ wagt Scully dann eine größere Variation: Im Unterschied zum oftmals gleichmäßigen Bildaufbau anderer Werkreihen enthalten die „Cut Ground“-Arbeiten auch schmalere Streifen, welche die Komposition zusätzlich dynamisieren und den Energiefluss des Bildes vorgeben. Scully interessiert die Beziehung, in der die Farben und Formen zueinander stehen, er erklärt: „My paintings talk of relationships. How bodies come together. How they touch. How they separate. How they live together, in harmony and disharmony. The character of bodies changes constantly through my work. According to color. [...]. Its edge defines its relationship to its neighbour and how it exists in context. My paintings want to tell stories that are an abstracted equivalent of how the world of human relationships is made and unmade.“ (Sean Scully im Gespräch mit W. Smerling, in: Ausst.-Kat. Constantinople or the Sensual Concealed. The Imagery of Sean Scully, MKM Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg 2009, S. 8).

- **Monumentale Arbeit aus der 2006 begonnenen Werkserie „Cut Ground“**
- **Mit der großen Variation architektonisch angeordneter Farbstreifen und deren matt-glänzenden Materialitäten entsteht eine besonders spannungsreiche Komposition von großer skulpturaler Wirkung**
- **Scully erzeugt ein Spiel aus Asymmetrie und Gleichmäßigkeit, Harmonie und Disharmonie sowie strenger Geometrie und sinnlicher Unvollkommenheit**
- **Durch die schiere Größe und räumliche Präsenz von „Cut Ground Orange“ wird der Betrachter sofort von der warmtonigen, opulenten Farbigekeit und emotionalen Ausdruckskraft umhüllt**
- **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**





Sean Scully, Inis Oírr (I-VI), 2005, C-Print. © Sean Scully

Harmonie und Disharmonie

Das wesentliche Prinzip dieser Werke liegt demnach in der Ordnung und Anordnung der Farbfelder. Scullys Arbeit beginnt zunächst mit der Gliederung der Leinwand, die der Künstler mit Ölkreide in freien, per Hand gezogenen Linien in mehrere rechteckige Elemente und Streifen unterteilt. Für „Cut Ground Orange“ wählt Scully eine Aufteilung von 2 x 3 nahezu gleichgroßen Flächen, die er wiederum in unterschiedlich breite Streifenformen unterteilt: in schmale Farbstreifen (unten mittig), etwas breitere Farbbalken (oben rechts) sowie kräftige, deutlich flächigere Farbböcke (bspw. oben mittig). Im Anschluss werden diese Flächen mit breitem Pinsel und mit gestischen, freien, gar rhythmischen Schwüngen mit zahlreichen sich überdeckenden Farbschichten ausgestaltet. Ein Prozess, welcher der vermeintlichen Rigidität und Simplizität der durchdachten Gliederung und geometrischen Strukturierung widerspricht: Farben überlagern 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, [...] 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).

Der vermeintlich rationale, fast architektonische Bildaufbau aus geometrischen Formen, aus Horizontalen und Vertikalen entpuppt sich schnell als Meisterwerk der perfekten Inszenierung, als ausgewogenes Spektakel aus Harmonie und spannungsreichen Dissonanzen: Die Abgrenzungen der einzelnen Farbfelder sind nicht mit dem Lineal gezogen, sondern malerisch fließend, die Kanten der variierenden Farbflächen treffen nicht exakt aufeinander, sind nicht akkurat zusammengesetzt, sondern stehen für sich allein und treten mit den jeweils angrenzenden Flächen asymmetrisch in Beziehung: Jeder Farbblock ist sowohl als in sich geschlossene Einheit als auch im Gleichgewicht mit der Gesamtkomposition gestaltet. Kontrast erzeugen die dicht beieinander platzierten kühlen und warmen Farbflächen: Warmes Orange trifft auf helles Grau, kräftiges Gelb auf tiefes Schwarz. Dunklere Farbtafeln verhelfen ihren helleren, kräftig gelben Nachbarn zu ungeahnter Strahlkraft und erzeugen ein reizvolles „Patchwork“.

Marokkanische Stoffe und abstrakter Expressionismus

Als Schlüsselmoment für seine Kunst bezeichnet Scully eine Reise nach Marokko im Jahr 1969. „Then I saw the striped fabrics that the Moroccans dye and make them into galabeyas – their robes. I saw



Sean Scully in seinem New Yorker Atelier, 1983, Foto: Peter Bellamy. © Atelierfotos by Sean Scully

those stripes everywhere in Morocco and when I got back to work I was making grids from stripes of color.“ (Sean Scully, zit. nach: www.seanscullystudio.com) Die in den Maghreb-Staaten verbreiteten Kleidungsstücke und auch die dort vorherrschenden intensiven, satten Farben, die sich interessanterweise auch in „Cut Ground Orange“ wiederfinden, entzündeten in Scully eine große Faszination, die ihm bereits in seinen frühen Schaffensjahren zu einer ganz individuellen Bildsprache verhilft. Während die frühen Arbeiten noch einem gewissen Minimalismus und einer strengen Gliederung verpflichtet sind, findet Scully in den darauffolgenden Jahren zu einer emotionaleren Form der abstrakten Malerei, in der nun Licht, Materialität und Haptik eine große Rolle spielen. Die Formensprache wird nun weicher, die Zwischenräume der Farbbalken und -streifen unvollkommener. Er selbst führt diese Entwicklung u. a. auf den Einfluss des abstrakten Expressionismus zurück, insbesondere auf die vibrierenden Farbfelder Mark Rothkos oder Barnett Newmans, mit denen sich der Künstler insbesondere nach seiner Übersiedlung nach New York 1975 intensiv auseinandersetzt. Wie Rothko ist auch Scully geradezu besessen von der Wirkung von Farben und ihren Beziehungen zueinander, durch die Emotionen und Stimmungen erzeugt und übermittelt werden können. „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) Scully stülpt Rothkos atmosphärischer Verwendung von Farbschichten sozusagen eine architektonische Struktur über, verleiht Rothkos sinnlichen Farbwolken Körper und Gewicht. (Vgl. S. B. Phillips, „Becoming Sean Scully“, in: Ausst.-Kat. Wall of Light, Phillips Collection, Washington 2005, S. 19)

Sinnlichkeit und Plastizität

Die Ausdruckskraft von Scullys Werken wie auch von „Cut Ground Orange“ entsteht u. a. im Malprozess, baut sich sozusagen ‚geologisch‘, wie einzelne Gesteinsschichten, langsam von der untersten Malschicht bis zur Oberfläche auf. Diese an den Übergängen der Farbfelder noch erkennbare Schichtung, die besondere Materialität der subtil glänzenden Oberfläche wie auch die darin sichtbaren breiten Pinselspuren verleihen dem Gemälde Lebendigkeit und sinnliche Opulenz, führen in Verbindung mit der schieren Monumentalität dieser Arbeit zu einer raumgreifenden skulpturalen Präsenz. Der Eindruck von Plastizität wird zusätzlich durch den deskriptiven Bildtitel (cut ground, dt. gestochene Erde) unseres Gemäldes verstärkt, der an den in Scullys Heimat Irland seit Jahrhunderten praktizierten, mühsamen Torfabbau denken lässt. Scullys Gemälde sind stets von visuellen Eindrücken seiner Vergangenheit und Gegenwart beeinflusst. Inspirationen aus Natur, Alltag und persönlichen Erfahrungen werden in einer bestimmten Form und in unterschiedlichen Farben zum Ausdruck gebracht. Mit den breiten Farbböcken von „Cut Ground Orange“ – dem warmen, fast feurigen Orange, Steingrau, rußigen Schwarz und Senfgelb – lassen sich Elemente und Aspekte aus der Natur assoziieren, während sich die Formen u. a. auf die jahrhundertalten, aus horizontal und vertikal geschichteten Steinen erbauten Mauern auf den irischen Aran Islands beziehen, die der Künstler ab 2005 in seiner fotografischen Serie „Aran“ verewigt und die u. a. auch seine plastischen Arbeiten wie „Wall Dale Cubed“ (2018, Yorkshire Sculpture Park) inspirieren.

„Cut Ground Orange“ fasziniert und konfrontiert uns mit fein nuancierter und doch so kräftiger Farbigkeit, und schierer Monumentalität.

Scully schafft eine Assemblage aus formaler Strenge und sinnlicher Opulenz, aus architektonischer Komposition und Asymmetrie, aus gestischer Pinselführung und wiederholter Schichtung, aus Assoziationsreichtum und intuitiver Farbigkeit, aus Licht und Schatten, aus groben Farbböcken und malerischen Farbstreifen. Damit verkörpert das hier angebotene Werk der „Cut Ground“-Serie die Essenz von Scullys künstlerischem Schaffen. Mit dem ikonischen Korpus aus nebeneinanderliegenden und übereinandergestapelten, kalt- und warmtonigen, helleren und dunkleren Farbfeldern kulminieren die besten Charakteristiken von Scullys Kunst, seiner Hingabe und seinem unerbittlichen Einsatz für die abstrakte Malerei.

Auf dem Höhepunkt einer fünf Jahrzehnte umfassenden Karriere

Scullys künstlerisches Schaffen umfasst sowohl Gemälde, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen als auch Druckgrafiken, Fotografien und Skulpturen. Seine Werke befinden sich heute weltweit in den renommiertesten internationalen Sammlungen, u. a. im Museum of Modern Art, im Metropolitan Museum of Art und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York, in der National Gallery of Art in Washington und in der Londoner Tate Gallery. Aufgrund seines mittlerweile mehr als fünf Jahrzehnte andauernden Erfolgs zählt er heute zu den bedeutendsten Künstlern seiner Generation. 2013 wird der Künstler Mitglied der Royal Academy of Arts, 2014/15 wird er als erster westlicher Künstler überhaupt mit einer umfassenden, retrospektiven Überblicksschau in China geehrt, die sowohl in Schanghai als auch in Peking gezeigt wird. Allein in den letzten fünf 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 (2018/19). [CH]

Sean Scully, Wall Dale Cubed, 2018, Stein (aus Yorkshire), Yorkshire Sculpture Park, West Bretton. Jonty Wilde. © Sean Scully



PIERRE SOULAGES

1919 Rodez – 2022 Nîmes

Brou de noix et encre sur papier 66 x 46,5 cm, 1956.
1956.

Mischtechnik auf Papier, auf Leinwand aufgezogen.
Rechts unten signiert. 66 x 46,5 cm (25,9 x 18,3 in).

Mit einem Fotozertifikat von Colette Soulages vom 8. April 2024.

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 19.10 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/D, F)
\$ 189.000 – 252.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen.
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Pierre Soulages. Gouaches et Gravures, Galerie Berggruen & Cie., Paris 1957, S. 12 (m. Farbabb.).

- **Kraftvolle Komposition aus den frühen, wegweisenden Schaffensjahren, in denen Soulages zu seinem unverwechselbaren, gestischen Stil findet**
- **1955, 1959 und 1964 ist der Künstler auf der documenta 1, II und III vertreten**
- **Aus der bedeutenden Moderne-Sammlung Dr. Hanns Hülsberg, Hagen**
- **Kompositionen der 1950er Jahre befinden sich in den bedeutendsten internationalen Sammlungen, u. a. des Solomon R. Guggenheim Museums, New York, der National Gallery of Art, Washington, der Londoner Tate, des Centre Pompidou, Paris, und des Folkwang Museums, Essen**

„C'est pour ses qualités picturales que le brou de noix est employé: relations entre la fluidité et la viscosité, la transparence et l'opacité, et aussi pour la qualité des contours de la forme peinte: nette, grumeleuse, floue“

Pierre Soulages (<http://musee-soulages-rodez.fr>)

Nach dem Zweiten Weltkrieg entdecken Künstler wie Pierre Soulages in Europa und vor allem einige Künstler in New York die Farbe Schwarz. Sie reinigen, so kann man es aus europäischer Sicht deuten, die farbigen und naturalistischen Wege jüngster Vergangenheit und besinnen sich auf den Ursprung unseres Daseins aus dem dunklen Schwarz. „Schwarz“, so der englische Autor und Kunstkritiker David Sylvester, „war für die Abstrakten Expressionisten eine geheiligte Farbe, es war ihr Lapislazuli; sie umgaben es mit einem mystischen Nimbus, teils vielleicht aufgrund seiner Kargheit, teils vielleicht, weil es etwas großartig Machohaftes an sich hatte, wenn man ein ordentlich kräftiges Schwarz zustande brachte.“ (David Sylvester, zit. nach: Ausst.-Kat. Black Paintings, Haus der Kunst München, Ostfildern 2006, S. 11)

Pierre Soulages ist einer der bedeutendsten abstrakten Expressionisten Frankreichs.

Soulages' Streben nach einer nicht-figurativen Malerei führt ihn in den 1950er Jahre zu einer gestisch-intuitiven Malerei. Schon in den frühen Arbeiten, Ende der 1950er Jahre, findet Pierre Soulages zu seinem Hauptthema – dem Verhältnis zwischen Farbe und Fläche. Er möchte nicht etwas darstellen, sondern autonome für sich stehende Werke schaffen, die in sich selbst begründet sind. Die Farbe Schwarz spielt dabei eine entscheidende Rolle, ohne allein zu verdunkeln. Pierre Soulages entdeckt für die Kunst die Vielfalt von Schwarz. Sein Schwarz verdichtet sich stellenweise und hellt sich andererseits luzide auf. Er erkundet mit seiner Malerei das Licht und das Dunkel. So gelingt es ihm, dass die dunkle Farbe in seinen Werken nicht das Licht absorbiert, sondern sogar zur Quelle der Helligkeit wird.

Ab der Mitte der 1950er Jahre beleben nun nicht mehr alleine zeichenhafte Strukturen die Bildfläche, sondern es entsteht mit minimalsten Mitteln eine flächige und zugleich tiefenräumliche, reich strukturierte Komposition. Es sind wenige, fein nuancierte Farbtöne, die Pierre Soulages dafür einsetzt. Über diaphanen, schwarzen Schichten liegt das mit breitem Pinsel aufgetragene Braun. Es verdichtet sich zu massiven Blöcken vor durchlichteten Feldern.

Dieses Braun ist eine Spezialität von Pierre Soulages. Er, der die Farbe mit verschiedensten Pinseln und Spachteln auf den Bildträger aufbringt, verwendet hier „Brou de noix“, eine Beize aus der grünen Schale von Walnüssen. Diese Farbe wird eigentlich vor allem in der Holzverarbeitung eingesetzt, Soulages verwendet sie für sein malerisches Schaffen. Er selbst formuliert die Besonderheit des Materials so: „Brou de noix wird wegen seiner malerischen Qualitäten eingesetzt: der Beziehung zwischen Flüssigkeit und Viskosität, zwischen Transparenz und Opazität, und darüber hinaus wegen der Kontur-Qualität der aufgetragenen Farbe: klar, klumpig, verschwommen.“ (übersetzt nach <http://musee-soulages-rodez.fr>)

In dem vorliegenden Werk kulminiert das Spiel des Farbauftrages in der Gegenüberstellung von frei stehendem Untergrund und darüber gelegten bräunlichen Nuancen, die sich ganz in Sinne der obigen Charakterisierung des Künstlers, zu undurchdringlicher Materie verdichten. Unterlegt ist dies mit dem variantenreichen und diaphanen Schleier des Schwarz. Es entsteht ein dynamischer Schauplatz dieser einerseits so klar strukturierten und andererseits so komplexen Komposition. [EH]



SEAN SCULLY

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

Wall of Light Green Grey. 2008.

Öl auf Aluminium.
Verso signiert, datiert „10.08“ und betitelt sowie mit typografisch bezeichnetem Künstleretikett.
152,5 x 152,5 x 5,5 cm (60 x 60 x 2.1 in).

• **Aufrufzeit:** 07.06.2024 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Walter Storms Galerie, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

Wände aus Licht

„Wall of Light Green Grey“ visualisiert die Beziehung zwischen Licht und Schatten, Farbe und Form und verkörpert somit die Essenz der Werkreihe „Wall of Light“, die Sean Scullys künstlerisches Schaffen und seine Karriere der vergangenen 25 Jahren maßgeblich geprägt hat.

Als Schlüsselmoment für diese Werke bezeichnet Scully mehrere Reisen nach Mexiko in den 1980er Jahren, während der ihn besonders die Licht- und Schatteneffekte auf den sonnenbeschienenen, aus unzähligen Steinblöcken erbauten Etagen der Tempelpyramiden der Maya in Chichén Itzá auf der Halbinsel Yucatán faszinierten und zu einer Reihe von Aquarellen inspirieren. „Seeing the Mexican ruins, the stacking of the stones, and the way the light hit those façades, had something to do with it, maybe everything to do with it“, erklärt der Künstler (zit. nach: Ausst.-Kat. Sean Scully. Wall of Light, Phillips Collection, Washington, 2005, S. 24). Fortan wendet sich Scully einer deutlich weniger streng geometrischen Gliederung als in seinen früheren Arbeiten zu.

- **„Wall of Light“ gehört zu den bedeutendsten und meist besprochensten Werkserien in Scullys Œuvre**
- **Chromatische Geheimnisse: An den Übergängen der einzelnen Farbfelder blitzen versteckte Farbschichten hervor, die eine viel buntere Palette offenbaren, als die zurückhaltende Monochromie des ersten Eindrucks suggeriert**
- **Weitere Gemälde dieser Serie befinden sich u. a. im Metropolitan Museum of Art und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York sowie in der National Gallery of Art in Washington und im Museum of Fine Arts in Boston**
- **2005 ist diese Werkreihe Gegenstand von Scullys erster umfassender New Yorker Einzelausstellung im Metropolitan Museum of Art, die auch in der Phillips Collection in Washington, im Modern Art Museum of Fort Worth und im Cincinnati Art Museum gezeigt wird**





Walls, Yucatán Peninsula, ca. 1983/84, Foto: Sean Scully. © Sean Scully

Zwischen den Zeilen Lesen

Diese schmalen Zwischenräume an den Übergängen der einzelnen Farbfelder entstehen durch eine vermeintliche ‚Imperfektion‘ beim Malprozess, doch erst hier lässt sich das Geheimnis der Gemälde und von Scullys Malerei entdecken: Unter dem hier subtil glänzenden Schwarz, sandfarbenem Beige und Steingrau blitzen versteckte Farbschichten hervor, die eine ganz andere Palette offenbaren, als die zurückhaltende Monochromie unseres Gemäldes zunächst suggeriert. Die reduzierte Farbigkeit ermöglicht die Fokussierung auf das Darunterliegende und zunächst Verborgene: Strahlendes Blau, frisches, kühles Grün, fast Türkis und zartes, zu verschiedenen Rottönen changierendes Rosa ist dort zu sehen und verändert plötzlich die gesamte Bildwirkung. „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“ (S. Scully, zit. nach: Hossein Amirsadeghi/Maryam Homayoun Eisler (Hrsg.), Sanctuary: Britain's Artists and their Studios, London, 2011, S. 112).

Diese Wirkung erzielt Scully durch das zeitintensive Übereinanderlegen zahlreicher Farbschichten. Eine Technik, die den starken Einfluss des amerikanischen abstrakten Expressionismus offenbart, insbesondere der vibrierenden Farbfelder Mark Rothkos. Wie bei Rothko wird die vermeintlich verdeckte, tiefer liegende Farbigkeit aufgrund des manuellen, niemals gleichmäßigen Farbauftrags nicht gänzlich verdeckt. Stattdessen bekommt die Farbe an den weichen Grenzen und Übergängen der einzelnen Felder ihren großen Auftritt und füllt die gesamte Bildfläche mit sinnlicher Lebendigkeit. In Verbindung mit dem so malerischen Pinselduktus macht das Gemälde damit den intensiven Malprozess des Künstlers erfahrbar, seine in das Bild investierte kreative Energie. Das bereits Übermalte, die Vergangenheit wird sichtbar und ein längst vergangener Zustand kommt wieder zum Vorschein. „I think there is a lot of melancholia in my paintings. There is a sense of loss. [...] It seems that one of the worst things about the human condition is that it is not really possible to go back in your life. [...] You never get a second chance to do anything, to even breathe the same breath again. It's gone as soon as you've done it, and somehow this is reflected in my work. The paintings are an attempt to stop that process. They have a lot of process in them, but it's all frozen in time.“ (Sean Scully in einem Gespräch mit Hans-Michael Herzog, New York, 13.12.1998)

Jahre später, ab 1998, entstehen in der Rückbesinnung auf seine tiefgreifenden Eindrücke in Mexiko die ersten „Wall of Light“-Arbeiten, die sowohl Gemälde, als auch Aquarelle, Pastelle und Druckgrafiken umfassen. Im Gegensatz zu früheren Gemälden, in denen Scully die Bildfläche häufig noch mit längeren Farbbahnen und -streifen durchzieht, basieren die „Wall of Light“-Gemälde ausschließlich aus vertikal und horizontal gelagerten, breiten und kurzen Farblöcken, die Scully wie eine aus Ziegelsteinen gemauerte Wand zusammenfügt.

Die glänzende Materialität und Strahlkraft der Ölfarben, die besondere Oberflächentextur durch die deutlich sichtbaren Pinselspuren und insbesondere der Raum zwischen den einzelnen Farblöcken, die weichen, ganz bewusst unpräzise gearbeiteten Übergänge treten in diesen Arbeiten nun noch stärker in den Vordergrund. „If the basic concern of his 1980s panels was the aesthetics of conflict – what happens with what, when you crash panels with stripes of varied colors, orientations and widths into one another –, the concern of these more recent pictures is ideal harmony. Scully's Walls of Light are Arcadian paintings“, schreibt dazu der amerikanische Kunstphilosoph und Kulturkritiker David Carrier (zit. nach: Putting Abstraction in Touch with Reality. The Achievement of Sean Scully, in: Ausst.-Kat. Passenger. A Retrospective, Budapest 2020/21, S. 217).

Sean Scully in seinem Atelier in New York. © Atelierfotos by Sean Scully



Ein starkes Bekenntnis zur Abstraktion

Der Titel unserer Arbeit wie auch der Werkserie „Wall of Light (Wand aus Licht)“ evoziert u. a. Plastizität und Dichte, enthält jedoch einen Widerspruch. Und wie ihr Titel sind auch Scullys Gemälde widersprüchlich: Ihre dichte, aus gestapelten Farblöcken zusammengesetzte Komposition trifft auf feine Zwischenräume und sanfte, malerische Linien sowie eine sinnlich glänzende, das Licht reflektierende Oberflächenstruktur. In „Wall of Light Green Grey“ treffen zudem starke, nahezu monochrome Hell-Dunkel-Kontraste auf zugleich fein abgestimmte Farbmodulationen und bilden gemeinsam mit allen weiteren Gegensätzlichkeiten eine besonders harmonische Synthese innerhalb von Scullys wohl bedeutendster Werkreihe der vergangenen 25 Jahre.

Weitere Arbeiten aus der „Wall of Light“-Werkserie befinden sich u. a. im Metropolitan Museum of Art „Wall of Light White“, 1998, im Solomon R. Guggenheim Museum, New York „Wall of Light Brown“, 2000, in der National Gallery of Art, Washington „Wall of Light Tara“, 2000, im North Carolina Museum of Art, Raleigh „Wall of Light Peru“, 2000, im Cleveland Museum of Art „Wall of Light Rose“, 2003, im Modern Art Museum in Fort Worth, „Wall of Light Desert Night“, 1999 und natürlich im Irish Museum of Modern Art in Dublin „Wall of Light, Yellow“, 1999. [CH]

Sean Scully, Niels, 2001, Öl auf Leinwand, The Phillips Collection, Washington, © Sean Scully



EDUARDO CHILLIDA

1924 San Sebastián – 2002 San Sebastián

Lurra G-242. 1992.

Schamotte-Ton.
Mit dem Künstlersignet. Unikat.
17 x 20 x 21,5 cm (6.6 x 7.8 x 8.4 in).

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.14 h ± 20 Min.*

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

PROVENIENZ

- Galerie Biedermann, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (1996 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Ignacio Chillida, Alberto Cobo, Eduardo Chillida. Catálogo razonado de escultura, Bd. IV (1991-2002), Donostia-San Sebastián 2022, WVZ-Nr. 1992012 (m. Farbabb.).

Im Januar 2024 jährte sich der Geburtstag des baskischen Bildhauers Eduardo Chillida zum 100. Mal. Zahlreiche Museen und Institutionen widmen seinem Schaffen anlässlich dieses Jubiläums Ausstellungen und Veranstaltungen. Weltweit bekannt wurde der 1924 in San Sebastián geborene Künstler schon früh mit seinen raumgreifenden Skulpturen aus dem in seiner Heimat im Baskenland so traditionsreichen Eisen. Doch auch seine kleinformatischen Tonskulpturen, die sich überwiegend in Privatbesitz befinden und nur selten auf dem deutschen Auktionsmarkt angeboten werden, sind mit mehr als 500 Arbeiten fester Bestandteil seines Schaffens. Als Eduardo Chillida zu Beginn seiner Bildhauer-Karriere zum ersten Mal mit Ton in Kontakt kommt, kann er dem glatten und weichen Material zunächst nicht viel abgewinnen. Erst in den 1970er Jahren, als der mittlerweile etablierte Künstler im Atelier der Fondation Maeght in Südfrankreich den härteren und feuerfesten Schamott zu sehen bekommt, findet er plötzlich einen ganz neuen Zugang zum ehemals so unliebsamen Ton. In Zusammenarbeit mit dem deutschen Keramiker Hans Spinner entstehen daraufhin schon bald seine ersten Tonskulpturen, die sich in zwei Hauptgruppen unterteilen lassen: in die „Óxidos“ und die „Lurras“, denen auch die vorliegende Arbeit angehört.

.....

- **Ungemein kompaktes und gleichzeitig spannungsvolles Unikat aus der „Lurra“-Werkserie**

- **Chillidas formal reduzierte Arbeiten dieser Werkreihe begeistern durch ihren einzigartigen, archaisch anmutenden Charakter**

- **Seit nahezu 30 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung**

- **Im Entstehungsjahr zeigte seine Heimatstadt San Sebastián die erste große Retrospektive des Künstlers mit über 300 Werken**

- **Eduardo Chillida gilt als einer der wichtigsten Bildhauer des 20. Jahrhunderts**

- **Im Januar 2024 jährte sich der Geburtstag des Künstlers zum 100. Mal; zahlreiche Museen und Institutionen widmen seinem Schaffen anlässlich dieses Jubiläums Ausstellungen und Veranstaltungen**

.....

Trotz ihres kleinen Formats strahlen insbesondere die erdigen, einfarbigen und zumeist kompakten „Lurras“ eine ungemeine Kraft und archaische Wirkung aus. Sie tragen den Namen des baskischen Wortes für Erde, ein Wort, das wie kein anderes ihrem so ursprünglich anmutenden Charakter gerecht wird. Die in den Block geschnittenen und gepressten Linien und quadratischen Formen ziehen sich in dieser Werkreihe zumeist über alle fünf sichtbaren Seiten der Tonskulptur, eine Hauptansicht ist oftmals nicht eindeutig auszumachen. Dadurch fordert der zunächst so statisch wirkende Block die Bewegung des Betrachters heraus. Erst durch die Erkundung aus unterschiedlichen Perspektiven und das visuelle Zusammensetzen des Gesehenen offenbaren die Tonskulpturen schließlich ihre versteckten Räume, verschiedenen Ebenen und Kräfteverhältnisse.

Wie so oft findet der Künstler selbst die treffendsten Worte um die Wirkung seiner „Lurras“ zu beschreiben. In einem Interview mit Mario Terés erklärte Eduardo Chillida: „Ich könnte mit dem Ton viel grössere Skulpturen machen, grössere und leichtere, aber darauf kommt es mir nicht an. Ich möchte, dass die Werke nicht nur gross aussehen, sondern ich will auch, dass sie ihre Kraft behalten, diese Kraft, der etwas Unerreichbares innewohnt.“ [AR]

„Ich könnte mit dem Ton viel grössere Skulpturen machen, grössere und leichtere, aber darauf kommt es mir nicht an. Ich möchte, dass die Werke nicht nur gross aussehen, sondern ich will auch, dass sie ihre Kraft behalten, diese Kraft, der etwas Unerreichbares innewohnt.“

Eduardo Chillida, 1994/95, zit. nach: Sigrid Barten, Eduardo Chillida. Skulpturen aus Ton, Zürich 1996, S. 28.



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2016.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und mit der Werknummer „2016/3“ bezeichnet.
180 x 180 cm (70.8 x 70.8 in). [SM/JS]

Auf der offiziellen Website der Künstlerin aufgeführt.

☛ **Auflaufzeit:** 07.06.2024 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Gagosian Gallery, New York.
- Privatsammlung New York (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel, New Works, Gagosian Gallery, Beverly Hills, 28.4.-11.6.2016 (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).

Karin Kneffel ist die Meisterin der raffinierten optischen Illusion. Kneffels gegenständliche Malerei beherrscht das virtuose Spiel mit Verfremdungseffekten, mit ungewöhnlichen Blickpunkten, extremer Ausschnitthaftigkeit, Spiegelung und Unschärfe. Gerade der vielseitige Einsatz von Unschärfe in Kneffels Werk zeugt noch von ihrem Studium bei Gerhard Richter, dessen Meisterschülerin sie in den 1980er Jahren an der Düsseldorfer Kunstakademie gewesen ist. Kneffels Gemälde sind minutiös durchkonzipierte Inszenierungen, in geradezu altmeisterlich perfektionierter Manier auf die Leinwand gesetzt. Ihre Malerei irritiert und begeistert, sie stellt unsere überkommenen Sehgewohnheiten in Frage, sie ist nah an der Realität und eröffnet uns doch zugleich eine ganz neue, eigene Welt. Der erste Eindruck, den ein Betrachter von Karin Kneffels Gemälden gewinnt, ist der einer virtuos inszenierten Künstlichkeit und einer nicht zu überwindenden Brüchigkeit unseres optischen Zugangs zur Welt. Die vorliegende Arbeit gehört zu Kneffels berühmter Werkgruppe von großformatigen Leinwänden, die 2009, ausgehend von der Serie „Haus am Stadtrand“ mit Gemälden mit Bildzitate nach Werken der bedeutenden Moderne-Sammlung des Krefelder Sammlers Hermann Lange, ihren Anfang nimmt. Zunächst zeigt Kneffel die anhand von Schwarz-Weiß-Fotografien aus dem Jahr 1930 in Langes Besitz befindlichen Kunstwerke in den fotografisch dokumentierten Innenräumen seiner Krefelder Villa. Kneffel begibt sich davon ausgehend auf die Suche nach den aktuellen Standorten dieser Meisterwerke von Ernst Ludwig Kirchner, August Macke oder Marc Chagall und inszeniert diese fortan malerisch auch in ihrem aktuellen Museumskontext. Virtuos verschmilzt Kneffel historische Fakten und künstlerische Fiktion, Fotografie und Malerei, Klarheit und Unschärfe. Durch die kreisförmige Fingerspur auf

• **Kneffel ist eine der bedeutendsten zeitgenössischen Künstlerinnen und Meisterin der raffinierten optischen Illusion**

• **Herausragendes Beispiel für Kneffels virtuose Verbindung von Schärfe und Unschärfe, Realität und Fiktion**

• **2016 in der Ausstellung „Karin Kneffel. New Works“ der Gagosian Gallery gezeigt**

• **Geheimnisvolles Kunstwerk im Kunstwerk - voyeuristischer Blick auf Marc Chagalls „Heiliger Droschkenkutscher“**

• **Kneffels Gemälde befinden sich in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, u. a. der Pinakothek der Moderne, München, dem Museum Frieder Burda, Baden-Baden, und der Olbricht Collection, Essen**

der beschlagenen Glasscheibe und die sich dort bildenden Wassertropfen wird das dahinter verborgene Motiv partiell sichtbar: Marc Chagalls „Heiliger Droschkenkutscher“ von 1911, der sich heute – allerdings in einer um 180 Grad gedrehten Hängung – neben der im Vordergrund gezeigten Bronze „Ascension (Aufstieg)“ von Otto Freundlich in der Sammlung des Städel Museums in Frankfurt befindet. Meisterlich ist die Komposition, in der Kneffel Realität und Verfremdung zu einer einzigartigen malerischen Illusion über mehrere Bildebenen hinweg spielerisch zusammenführt. Kneffel inszeniert Chagalls sich nach unten schwingenden „Droschkenkutscher“ zwar in der historischen Hängung aus der Villa Lange, aber an seinem heutigen Standort in den Ausstellungsräumen des Städel Museums, hinter einer parallel zum Bildgrund verlaufenden Glasscheibe als virtuosom Verfremdungseffekt. Die beschlagene Scheibe steigert die verwirrende optische Illusion, indem sie im Betrachter geradezu intuitiv den Wunsch aufkommen lässt, an das gemalte Glas heranzutreten, um mit der Hand das Beschlagene wegzuwischen und endlich ein vermeintliches Gefühl von Nähe und optischer Klarheit herzustellen. Kneffels virtuos inszeniertes malerisches Verwirrspiel aber verneint dieses Bedürfnis nach objektiver Klarheit und zwingt uns, unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit zu hinterfragen. Es ist also gewiss kein Zufall, dass Kneffel Otto Freundlichs aus Kugelformen zusammengesetzte Bronze „Ascension“, die in rein abstrakter Formensprache bewusst mit figurativen Assoziationen spielt, groß im Vordergrund zu erkennen gibt: „Ich [...] kämpfe für die Befreiung der Menschen und Dinge von den Gewohnheiten [...] und gegen alles sie Begrenzende [...]“, hat Otto Freundlich gesagt, – ein Satz, der für Kneffels Malerei einer illusionierten Wirklichkeit kaum treffender sein könnte. [JS]



„So ist der erste Eindruck, den ein Betrachter von Karin Kneffels Gemälden gewinnt, bis heute der einer virtuos inszenierten Künstlichkeit und einer nicht zu überwindenden Unsicherheit und Brüchigkeit unseres bildhaften Zugangs zur Welt [...].“

Thomas Wagner, in: Karin Kneffel. Haus am Stadtrand, Krefeld 2009, S. 71.



CINDY SHERMAN

1954 Glenridge/New Jersey – lebt und arbeitet in New York

Untitled # 551. 2010/2012.

Farbfotografie.
Verso signiert, datiert und nummeriert. Aus einer Auflage von 6 Exemplaren.
161,3 x 302,3 cm (63,5 x 119 in), im Original-Rahmen. [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 07.06.2024 – ca. 19.18 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)
\$ 147.000 – 189.000

PROVENIENZ

- Metro Pictures, New York (verso mit dem Etikett).
- Olbricht Collection, Essen/Berlin (2012 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Art Basel, 2012, Halle 2.1, Metro Pictures, New York.
- Women in art – selected from the Olbricht Collection, Ketterer Kunst Berlin, 7.9.-11.11.2023



- **Antifashion: In „Untitled # 551“ dechiffriert Sherman den Hedonismus der modernen Mode- und Luxuswelt - Selbst in Chanel**
- **Eine der größten Fotografien der „Queen of Self-Portrait“ (New York Times, 2012) auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Shermans Kompositionen hinterfragen mithilfe von Verfremdung und Dekontextualisierung medial geprägte Rollenbilder und Ideale**
- **Seit Entstehung Teil der Olbricht Collection, Essen/Berlin**
- **2012 zeigt das Museum of Modern Art, New York, die große Werkschau „Cindy Sherman. A retrospective“, u. a. mit Arbeiten dieser bedeutenden Werkphase**
- **Vertreten von Hauser & Wirth, New York, und Gagosian, New York**

Cindy Sherman ist die Frau mit den 1.000 Gesichtern. Als Meisterin der nuancierten Selbstinszenierung steht sie für ihre fesselnden Schöpfungen sowohl vor als auch hinter der Kamera, ist Fotografin und Model zugleich. Minutiös durchdacht, gelingt es ihr immer wieder, ihrem besonders wandelbaren Gesicht die feinsten Ausdrucksnuancen zu entlocken und diese mithilfe des Selbstauslösers zu den eigentlichen Protagonisten ihrer poetisch entrückten Schöpfungen zu erklären. In „Untitled # 551“ tritt ihr präsent und doch seltsam entrücktes Gesicht in eine eigenwillige Disbalance zu dem extravaganten, mit Perlen besetzten Haute-Couture-Kleid aus der Chanel-Kollektion des Jahres 2010. Ihr spärlicher Seidenturban und ihr nacktes Gesicht, das im Gegensatz zur luxuriösen Kleidung steht, erzeugen eine fesselnde optische Spannung. Auch ist es der ruhig, aber fest auf den Betrachter gerichtete Blick der Protagonistin, der uns unweigerlich in seinen Bann

zieht und uns erst in einem weiteren Schritt erkennen lässt, dass dieser Mensch zugleich in einem irritierend beziehungslosen Verhältnis zu der ihn umgebenden Natur steht. Seltsam zerstört wirkt das moosbewachsene Flussbett im Hintergrund, und so baut Sherman auch hier durch eine kalkulierte Dissonanz ein fesselndes optisches Spannungsverhältnis auf. Im Zentrum dieser eindrucksvollen Werkfolge, zu der die vorliegende Arbeit zählt und die u. a. 2012 in der Gagosian Gallery und im gleichen Jahr in Teilen in der großen Sherman-Retrospektive im Museum of Modern Art in New York ausgestellt war, stehen luxuriös gekleidete Frauengestalten vor weiten und unwirtlichen Naturlandschaften. Dieser Kontrast aus Gesicht und Kleidung, Charakter und Inszenierung, Vordergrund und Hintergrund, Luxuswelt und einer Natur, die aus ihrer natürlichen Balance gebracht scheint, ist das verbindende Element der Werkfolge. In diesen kulissenhaften

Inszenierungen hinterfragt Sherman den konsumorientierten Hedonismus der zeitgenössischen Mode- und Luxuswelt und die damit einhergehenden gesellschaftlichen Ideale. Sherman hat in ihrem herausragenden fotografischen Œuvre die verschiedensten Rollenbilder und Idealvorstellungen erkundet, etwa von der zerrissenen Heranwachsenden über die Hausfrau in der Vorstadt bis hin zur Aristokratin der Renaissance, und hinterfragt dabei immer wieder die unerschöpfliche Bandbreite an sozialen Erscheinungsformen und psychologischen Räumen, die Frauen im Laufe der Geschichte für sich beanspruchen oder gesellschaftlich zugewiesen bekommen haben. Sie dechiffriert dabei immer wieder eindrucksvoll gesellschaftliche Konventionen. In „Untitled # 551“ konfrontiert uns Sherman auf faszinierende Weise mit unseren oftmals fragwürdigen Idealen von Schönheit und Weiblichkeit. [JS]

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Juni 2023

1. Allgemeines

1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissio­när im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgen­den „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedin­gungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestim­mung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Ver­steigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegen­über dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätz­lich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflich­tet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der vorbe­zeichnete Erwerber bzw. zum Erwerb Interessierte, bzw. dessen Vertreter sind hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesonde­re anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personal­ausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der daten­schutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Per­sonen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Han­dels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, 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 insbesonde­re dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abge­ben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Scha­densersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Ge­genstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nach­folgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätes­ten am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegen­stand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagsumme ohne Aufgeld und Umsatz­steuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Mög­lichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Ver­steigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteige­rer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wieder­holen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. **Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf**

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, An­gebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der An­bietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rech­tl­ich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Ver­steigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür kei­nerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % aus­zuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbe­zeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter über­nimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unterneh­men, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefon­nummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefo­nischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verant­wortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Ver­bindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongesprä­che mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumenta­tions- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegen­nahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können. Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen. Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modali­itäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Wäh­rungsrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zu­gangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hin­reichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen

sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Ver­steigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Ver­wendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen wer­den, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachver­kauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmun­gen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, so­fern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. **Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung**

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschleche­terung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berech­tigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jeder­zeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbei­tungskosten) verlangen.

5. **Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben**

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während er unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überwei­sung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgülti­ger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Verstei­gerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regel­besteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4 **Käuferaufgeld**

5.4.1 Kunstgegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Kata­log 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, hinzu­addiert.

– 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, hin­zuaddiert.

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 differenz­besteuert 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 Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kauf­preis 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 Satzsteuersatz 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 Verstei­gerer gemäß § 26 UrhG anfallenden und abzuführenden Folgerechts­vergütung 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 Veräußerungserlöses 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 Weiterver­äußerung 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 be­freit; werden die erstiegten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. **Vorkasse, Eigentumsvorbehalt**

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegen­stand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge her­auszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Verstei­gerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerb­lichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Verstei­gerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. **Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht**

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrit­tenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. **Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers**

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszin­sen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrent­kredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen ge­setzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand noch­mals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rech­te aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Erwerbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom 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 erneu­ten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug beding­ter Betriebskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durch­führung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wich­tiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigigten Belan­ge des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. **Gewährleistung**

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind ge­braucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmän­gel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Ob­jekts 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 gel­kend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Verstei­gerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachver­ständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklä­rung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erfor­derlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Verstei­gerung 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 zugänglichen 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 An­wendung. 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 Dienst­leistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durche­führten, 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 teil­genommen 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 diesen Bedingungen aufgeführten Gewährleistungsausschlüsse und -beschränkungen auch gegen­über einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbe­schreibungen und –abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.)

begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigen­schaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angege­benen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigern­den Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qua­lität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. **Haftung**

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Ver­richtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlos­sen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertrags­schluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haf­tung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. **Datenschutz**

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteig­ers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionssaal und im Internet veröffentlicht unter www.kette­rerkunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der An­bahnungsphase.

12. **Schlussbestimmungen**

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während 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 Schriftformerfor­dernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Son­dervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Ge­richtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 **Streitbeilegungsverfahren:**

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbei­legungsgesetz (VSBGG)) 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 ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0
per Fax unter: +49 89 55 244-166
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einer oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist. Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) –f) DSGVO nicht gegeben wären. Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;

- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;

- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis­kopie, Handelsregisterauszug, Re­chnungskopie, Beantwortung von zusätzli­chen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentums­verhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekte überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berech­tigt, an-

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berech­tigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorbieter die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.).

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten
Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of 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 reaudit; 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.

DATA PRIVACY POLICY

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 transfer.

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
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luetlichau@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
	Julia Schlieder M.A.	München	j.schlieder@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
	Felizia Ehrl M.A.	München	f.ehrl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-146
Contemporary Art	Julia Hausmann M.A.	München	j.hausmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Dr. Franziska Thies	München	f.thies@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Bernadette Kiekenbeck	München	b.kiekenbeck@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-130
Modern Art / Contemporary Art	Louisa von Saucken M.A.	Hamburg	l.von-saucken@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-13
	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
19th Century Art	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
	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
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

Sabine Disterheft M.A., Carolin Faude-Nagel, M.A., Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Dr. Katharina Thurmayr, 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
infoberlin@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Köln

Cordula Lichtenberg
Gertrudenstraße 24–28
50667 Köln
Tel. +49-(0)221-510 908 15
infokoeln@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)89-55244-165
m.luetlichau@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

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

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 10. Juni 2024, 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 550

1: 65; 2: 42; 3: 59; 5: 44; 6: 43; 7: 1, 36, 37, 39, 45, 49; 8: 64; 9: 54; 10: 35; 11: 10; 12: 38; 13: 12; 14: 18; 15: 2; 16: 47; 17: 32; 18: 3, 8, 9, 66; 19: 28; 20: 57; 21: 19; 22: 46; 23: 69; 24: 25, 26; 25: 7, 33; 26: 60; 27: 11; 28: 52; 29: 21; 30: 4, 22, 27, 34; 31: 63; 32: 53; 33: 62; 34: 61; 35: 68; 36: 48; 37: 23; 38: 16, 24, 40, 41; 39: 14, 17, 58; 40: 29, 31; 41: 30; 42: 20, 70; 43: 5, 6, 13, 67; 44: 15; 45: 50, 55, 56

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (für vertretene Künstlerinnen und Künstler) / © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / © Nachlass Erich Heckel / © Gerhard Richter 2024 (0063) / © Nolde Stiftung Seebüll 2024 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Pechstein Berlin / © Succession H. Matisse / © Lucio Fontana by SIAE / © Estate Günther Förg, Suisse



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.

Auch bei Fragen zur Zukunft Ihrer Sammlung stehen wir Ihnen als Partner mit unserer umfangreichen Expertise begleitend zur Seite: Wir beantworten Ihre Fragen und entwickeln gemeinsam mit Ihnen eine persönliche Strategie für Sie und Ihre Sammlung.

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.

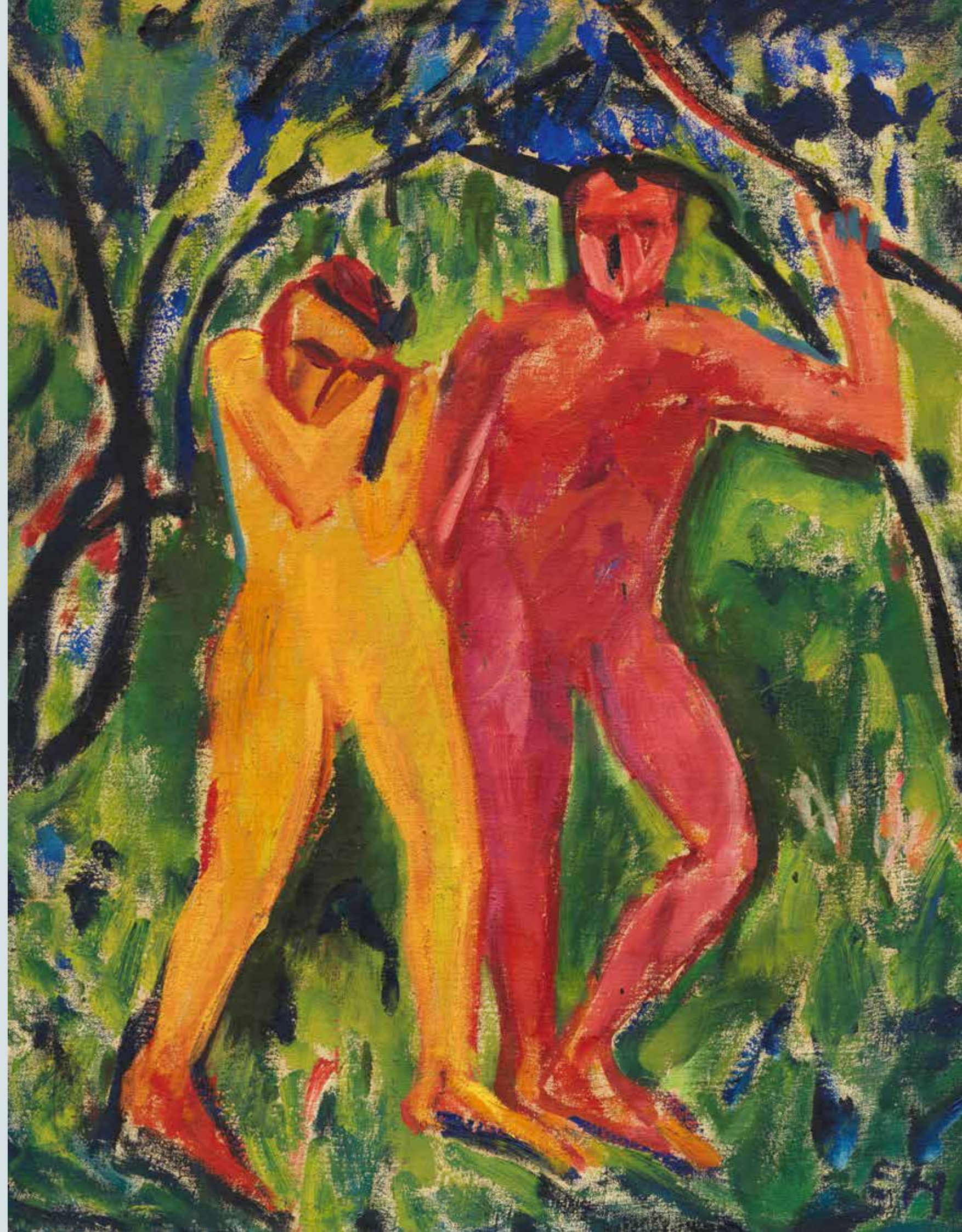
Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenskollektion gerne für Sie.

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 Gesprächs erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.



Kontakt

Dr. Mario von Lüttichau
sammlungsberatung@kettererkunst.de
Tel. +49 (0)89 55244-165





Einfach und erfolgreich verkaufen.

Auktion

Sie denken an die Veräußerung eines Werkes oder einer ganzen Sammlung? Gerne berät Sie unser Experten-Team für die optimale Lösung.

Eine zielgerichtete Käuferansprache ist die Voraussetzung für den erfolgreichen Verkauf Ihres Werkes. Unsere Marketingabteilung entwickelt für jeden Kunden und jedes Kunstwerk maßgeschneiderte Strategien, die mit Leidenschaft und großem Einsatz von unserem Team umgesetzt werden. Eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung für den erfolgreichen Verkauf ist dabei natürlich auch die Wahl der richtigen Auktionsart.

Für die einen Kunstwerke erreichen wir die potenziellen Käufer am besten durch unsere Saalauktionen im Frühjahr und Herbst. Warum? Weil die Sammler sie genau dort erwarten und suchen.

Für andere Kunstwerke sind unsere monatlich stattfindenden Online Sales die richtige Plattform. Warum? Der Erfolg dieses etablierten Auktionsformates, das wir bereits seit 15 Jahren umsetzen, bestätigt uns. Und die Kunden der Online Sales suchen und schätzen das flexible Bieten unabhängig von Ort und Zeit.

Wir machen Ihnen das beste Angebot!

Private Sale

Losgelöst von den zwei Mal im Jahr stattfindenden Saalauktionen und den monatlichen Online Sales können Sie zu jeder Zeit bei uns Kunst verkaufen und kaufen – diskret im Private Sale.

Sie wünschen einen schnellen oder diskreten Verkauf abseits der Öffentlichkeit, dann sind wir auch hier der richtige Partner. Unsere internationale Kundendatenbank und unsere persönlichen Kontakte zu Sammlern und Institutionen ermöglichen es uns, den richtigen Käufer für Ihre Kunstwerke zum maximalen Preis zu finden.

Alle Verkaufsanfragen werden mit einem Höchstmaß an Privatsphäre und Vertraulichkeit behandelt.

Für ein persönliches Angebot erreichen Sie uns bequem schriftlich, telefonisch oder online:

info@kettererkunst.de oder privatesale@kettererkunst.de
Tel: +49 (0)89 552440
kettererkunst.de/verkaufen

KÜNSTLERVERZEICHNIS

550 Evening Sale (Freitag, 7. Juni 2024)

553 Contermporary Art Day Sale (Freitag, 7. Juni 2024)

554 Modern Art Day Sale (Samstag, 8. Juni 2024)

555 19th Century Art (Samstag, 8. Juni 2024)

@ Online Sale (Samstag, 15 Juni, ab 15 Uhr)

Ackermann, Max 554: 439, 440
 Alviani, Getulio @
 Andersen-Lundby, Anders 555: 321
 Antes, Horst @
 Bach, Elvira @
 Balkenhol, Stephan 553: 180, 181 @
 Baselitz, Georg 550: 12, 33, 59
 Beckmann, Max 554: 473
 Beuys, Joseph 553: 143 @
 Bisky, Norbert 553: 187, 200 @
 Böckstiegel, Peter August 554: 438, 458
 Boetti, Alighiero e 553: 153
 Bonvicini, Monica @
 Buffet, Bernard 553: 118
 Busch, Wilhelm 555: 328, 329, 330
 Butzer, André 553: 172
 Cahn, Miriam 553: 194
 Calder, Alexander @
 Campendonk, Heinrich 550: 35
 Castell, Giovanni @
 Chia, Sandro @
 Chillida, Eduardo 550: 68
 Clarenbach, Max 555: 349, 350, 351, 352, 353
 Compton, Edward Theodore 555: 337, 338, 339
 Compton, Edward Harrison 555: 370
 Copley, William N. 553: 165 550: 58
 Corinth, Lovis 554: 463
 Cragg, Tony 553: 137
 Delaunay-Terk, Sonia @
 Denzler, Andy 553: 178
 Deutsch 555: 305
 Dill, Otto 555: 369 @
 Dillis, Johann Georg von 555: 302
 Dix, Otto @
 Dokoupil, Jiri Georg 553: 191, 193
 Dongen, Kees van 554: 471
 Dumas, Marlene 553: 195
 Eberhard, Heinrich 554: 442
 Eissfeldt, Hermann 555: 341
 Eliasson, Ólafur @
 Fehér, László @
 Feininger, Lyonel 554: 487, 488 @
 Fetting, Rainer 553: 129, 169, 173 @
 Fleischmann, Adolf Richard 553: 107
 Fontana, Lucio 550: 8
 Förg, Günther 553: 132, 139, 141, 142, 182, 185 550: 53
 554: 461
 Franck, Philipp 555: 361
 Frey-Moock, Adolf 553: 111, 120
 Fruhtrunk, Günter @
 Fußmann, Klaus 553: 113, 121, 125
 Geiger, Rupprecht 553: 183
 Genzken, Isa 553: 146
 Gerritz, Frank 553: 168
 Chenie, Adrian @
 Gilles, Werner 553: 148, 152, 154
 Girke, Raimund 554: 448
 Graf, Gottfried 553: 106 550: 6
 Graubner, Gotthard 553: 175, 204 550: 28, 42 @
 Grosse, Katharina

Gurlitt, Louis 555: 301
 Hagemeister, Karl 555: 343, 348, 354
 Halley, Peter 553: 176
 Hartung, Karl 553: 102 550: 64
 Hausner, Xenia 553: 196
 Heckel, Erich 554: 403, 404, 418, 423, 429, 476, 490, 491, 492, 493 550: 25, 27 @
 Heiliger, Bernhard 553: 128 @
 Henning, Anton @
 Herker, Emil 553: 210
 Herrmann, Curt 555: 358
 Hirst, Damien @
 Hockney, David @
 Hofer, Karl 554: 485, 486 550: 46
 Holsøe, Carl (Carl Vilhelm) 555: 360
 Hrdlicka, Alfred @
 Immendorff, Jörg @
 Innes, Callum 553: 211
 Jahns, Rudolf 554: 470
 Jawlensky, Alexej von 550: 38
 Jones, Allen 550: 48
 Jorn, Asger 553: 116, 126
 Judd, Donald 553: 190
 Jungwirth, Martha 553: 192
 Kappis, Albert 555: 317
 Kiefer, Anselm 553: 207
 Kinzinger, Edmund Daniel 554: 441, 454
 Kips, Erich 555: 342
 Kirchner, Ernst Ludwig 554: 400, 401, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 428, 431 550: 19, 20, 22, 23, 24, 39, 49 @
 Klapheck, Konrad 553: 150 550: 60, 63
 Klein, Yves @
 Klenze, Leo von 555: 303
 Kneffel, Karin 550: 44, 69
 Knoebel, Imi 553: 147, 151 @
 Koberling, Bernd 553: 208
 Koenig, Fritz 553: 145 @
 Kokoschka, Oskar 550: 32
 Kolbe, Georg 554: 462 550: 21
 Kollwitz, Käthe 554: 465
 König, Leo von 555: 368
 Kricke, Norbert 550: 31
 Kuehl, Gotthardt 555: 340
 Kuhnert, Wilhelm 555: 344, 345, 346, 347
 Laserstein, Lotte 554: 467
 Lassnig, Maria 553: 201
 Lausen, Uwe 553: 130
 Lenbach, Franz von 555: 325, 326, 327
 Liebermann, Max 555: 331, 336 554: 464 550: 11, 15
 Loos, Friedrich 555: 304
 Lüpertz, Markus 553: 160, 161 550: 14 @
 Luther, Adolf @
 Mack, Heinz @
 Mackensen, Fritz 555: 332, 333, 334
 Maillol, Aristide 554: 499

Marc, Franz 550: 1, 36
 Marini, Marino 553: 101 @
 Mataré, Ewald 554: 468
 Mattheuer, Wolfgang 553: 134, 135
 McCarthy, Paul 553: 197
 Meckseper, Friedrich 553: 119, 131, 136
 Melgaard, Bjarne 553: 170
 Modersohn, Otto @
 Moll, Margarete 554: 469
 Moll, Oskar @
 Moore, Henry 553: 103, 104, 112, 144 550: 4, 34
 Morellet, François 553: 124
 Morgenstern, Christian 555: 300
 Mueller, Albert 554: 447, 457
 Mueller, Otto @
 Münter, Gabriele 554: 480, 483 550: 2, 37, 45
 Nay, Ernst Wilhelm 553: 100, 105, 108, 109 550: 3, 30 @
 554: 422, 432, 474, 484
 550: 18 @
 Opie, Julian 553: 164
 Paladino, Mimmo @
 Palmié, Charles Johann 555: 359
 Pechstein, Hermann Max 554: 402, 430, 479 550: 26 @
 Peiffer Watenphul, Max @
 Pellegrini, Alfred Heinrich 554: 436
 Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) 553: 158 550: 54
 Picasso, Pablo 554: 501, 502 @
 Piene, Otto @
 Pippel, Otto 555: 371
 Pippin, Horace 554: 489
 Polke, Sigmar 553: 149, 159
 Prachensky, Markus 553: 174
 Prantl, Karl 553: 133
 Purrmann, Hans 554: 481
 Rainer, Arnulf 553: 156
 Rauch, Neo 550: 47
 Rauschenberg, Robert 550: 55, 56
 Rée, Anita 554: 482
 Renoir, Pierre-Auguste 550: 43
 Richter, Daniel 553: 186, 198, 199
 Richter, Gerhard 550: 7, 61 @
 Rickey, George 550: 17
 Rohlfs, Christian 554: 460 @
 Rosenquist, James 550: 50
 Röth, Philipp 555: 307
 Rougemont, Guy de @
 Sagewka, Ernst 554: 437, 451
 Salle, David 553: 209
 Sasnal, Wilhelm 553: 189
 Scharl, Josef 554: 466
 Schleime, Cornelia 553: 188
 Schmidt-Rottluff, Karl 554: 419, 420, 421, 424, 425, 426, 427, 475, 477, 478, 494, 495, 496, 498 550: 16, 40, 41 @
 Scholz, Georg @

Schrimpf, Georg @
 Schumacher, Emil 550: 9
 Schütte, Thomas 553: 177
 Schwitters, Kurt 554: 472
 Scully, Sean 553: 155 550: 65, 67
 SEO (d. i. Seo Soo-Kyoung) @
 Sherman, Cindy 550: 70
 Signac, Paul @
 Sintenis, Renée 554: 497 550: 10 @
 Soulages, Pierre 550: 66
 Spitzweg, Carl 555: 308, 311, 312, 313, 314
 Stankowski, Anton @
 Steinbrenner, Hans 553: 117, 122, 140
 Steinert, Otto 553: 123
 Stella, Frank 550: 57
 Stenner, Hermann 554: 433, 434, 435, 443, 444, 445, 446, 449, 450, 452, 453, 455, 456, 459 @
 Stöhrer, Walter @
 Stuck, Franz von 555: 357
 Tàpies, Antoni 553: 157, 171
 Thek, Paul 553: 114
 Thieler, Fred @
 Thiersch, Ludwig 555: 306
 Thoma, Hans 555: 316, 319, 320, 322, 323, 324, 335 @
 Tobey, Mark @
 Trockel, Rosemarie 553: 205
 Trouillebert, Paul Désiré 555: 315
 Twombly, Cy @
 Uecker, Günther 550: 5, 13, 62 @
 Ufan, Lee 553: 202
 Uhlmann, Hans 550: 29
 Unger, Hans 555: 362, 363, 364, 365, 366, 367
 Ury, Lesser 555: 355
 Utrillo, Maurice 554: 500
 Vasarely, Victor 553: 110
 Villeglé, Jacques de la @
 Viola, Bill @
 Voltz, Friedrich 555: 309
 Warhol, Andy 553: 162, 163, 166, 167 550: 52 @
 Weiwei, Ai 553: 206
 Wercollier, Lucien 553: 138
 Wesely, Michael @
 Wesselmann, Tom 553: 184
 Winter, Fritz 553: 115 @
 Wopfner, Joseph 555: 310
 Wunderlich, Paul @
 Young, Russell 553: 179
 Zaugg, Rémy 553: 203
 Zimmer, HP (d. i. Hans Peter) 553: 127
 Zügel, Heinrich von 555: 318



My. 55





KETTERER ■ KUNST