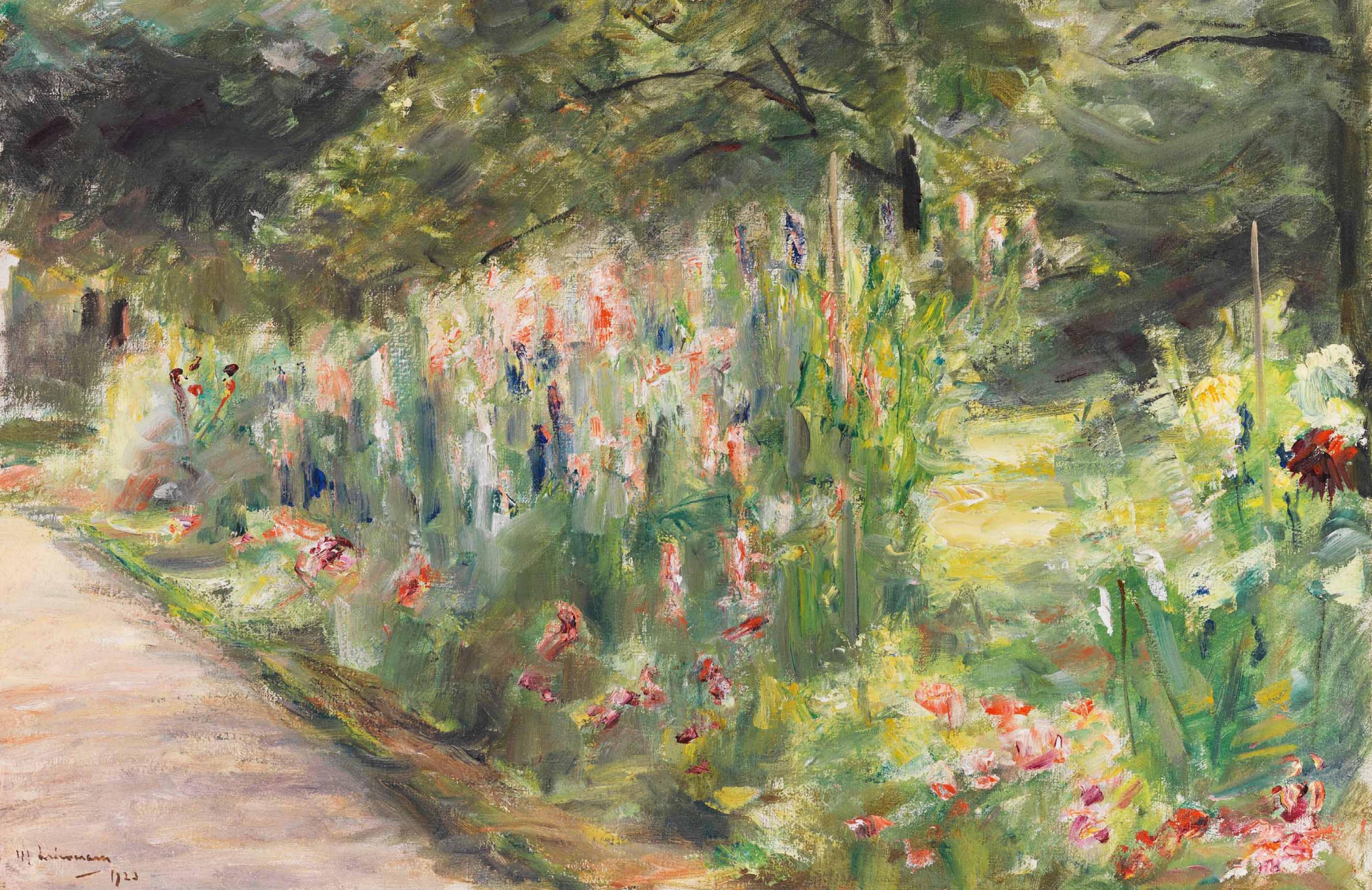




**SAMMLUNG
DEUTSCHE BANK**

18./19. Juni 2021

KETTERER  KUNST



111. *W. W. Brown*
— 1923

The background is an abstract composition of three main color fields: a large white area at the top, a dark blue area in the middle, and a large red area at the bottom. The boundaries between these colors are irregular and organic, suggesting a torn paper or layered effect. The text is overlaid on the right side of the image.

SAMMLUNG DEUTSCHE BANK – TEIL 2

Auktionen
Evening Sale / Klassische Moderne / Contemporary Art
18./19. Juni 2021



KUNSTWERKE MIT EINZIGARTIGER PROVENIENZ

Bereits in unserer letzten Auktion im Dezember 2020 sorgten Arbeiten aus der Sammlung Deutsche Bank für enormes Interesse und großen Auktionserfolg. Nun dürfen wir Ihnen die nächste Suite mit Werken so renommierter Künstler wie Max Liebermann, Ernst Wilhelm Nay, Günther Uecker und Lesser Ury präsentieren.

Diese Künstlernamen allein stehen für ein großes Lebenswerk und beste Qualität. Was sie hier aber noch zusätzlich auszeichnet, ist eine einzigartige Provenienz: Sie stammen aus der Sammlung Deutsche Bank.

Deutschlands größte Bank hat über vier Jahrzehnte eine der weltweit bedeutendsten privaten Kunstsammlungen aufgebaut. Sie besteht heute aus mehr als 55.000 Werken, mit dem Fokus zeitgenössische Arbeiten auf Papier und Fotografien. Einige wenige und sehr hochkarätige, aber nicht mehr zum aktuellen Sammlungsschwerpunkt passende Arbeiten veräußert die Bank nun. Dazu zählen vor allem Werke aus der Zeit der Klassischen Moderne, also des frühen 20. Jahrhunderts sowie aus der Nachkriegsmoderne von 1945 bis in die 1970er Jahre. Ziel ist es, die Sammlung Deutsche Bank noch stärker zu fokussieren und gleichzeitig auch in Zukunft junge Künstlerinnen und Künstler durch Ankäufe zu fördern.

Die aktuelle Auktionsofferte ist eine einmalige Chance für Kunstliebhaber, Sammler und Investoren. Denn diese Kunstsammlung ist mehr als ein Konglomerat großartiger Objekte: Sie ist Ausdruck des besonderen gesellschaftlichen und kulturellen Engagements der Bank auf internationaler Ebene. Mehr noch, sie repräsentiert auch ein Stück deutscher Geschichte.

Leitmotiv war und ist: Kunst und Bank gehören zusammen, denn Kunst beeinflusst die Kultur eines Unternehmens maßgeblich zum Guten. Das langjährige Vorstandsmitglied (1977–1994) Herbert Zapp ließ Kunstwerke ankaufen – und zwar für alle Beschäftigten und ihre Arbeitsplätze. Zapp setzte die neue kulturpolitische Idee der „Kunst für alle“ in der Praxis mit Originalen um, nicht etwa mit Postern oder Reproduktionen. So wurde Kunst fester Bestandteil der Unternehmenskultur.

Parallel dazu wurde der bereits vorhandene Bestand der Klassischen Moderne mit den Schwerpunkten „Expressionismus“, „Neue Sachlichkeit“ und „Bauhaus“ durch exemplarische Werke systematisch ergänzt.

Herbert Zapp war nicht nur selbst ein großer Kenner der Kunst. Er scharte in seinem entscheidenden Expertengremium auch die besten Fachleute und Berater um sich, etwa Klaus Gallwitz, Direktor des Städel-Museums in Frankfurt, und Peter Beye, Direktor der Staats-

galerie Stuttgart, die vor allem für die Ankäufe der Klassischen Moderne und die unmittelbare Nachkriegskunst verantwortlich zeichneten. Damit ergänzten sich außergewöhnliche Einkaufsexpertise und professionelle Präsentationskompetenz auf das Vortrefflichste.

Das Markenzeichen der Sammlung ist bis heute die einzigartige Ausstellungsaktivität. Rund 90 Prozent aller Exponate der Kollektion sind in rund 600 Gebäuden der Deutschen Bank, in hausinternen Ausstellungen oder als Leihgaben in zahlreichen Museen, Galerien oder Kulturinstitutionen weltweit öffentlich zu sehen. In manchen Jahren waren Werke der Sammlung weltweit in zwei Dutzend prominenten Ausstellungen zu sehen. Besonders die Nachkriegskunst blickt auf eine intensive Ausstellungskarriere zurück.

Wohl keine andere Sammlung auf der Welt hat jemals eine solche globale Präsenz und gleichzeitig ein so großes Ansehen im Kunstmarkt erreicht. Für Künstler und Künstlerinnen war und ist schon der Ankauf eine Auszeichnung, die vielen Ausstellungen brachten zusätzlich Aufmerksamkeit und Wertsteigerung.

Kulturelles Engagement und Einsatz für die zeitgenössische Kunst wird bei der Deutschen Bank auch weiterhin groß geschrieben. Zu ihren Aktivitäten auf diesem Sektor zählt zum Beispiel das Sponsoring der Frieze Art Fair in London, New York und Los Angeles, die Partnerschaft mit dem Städel-Museum in Frankfurt und das ambitionierte „Artist of the Year“-Programm.

„Aus der Sammlung Deutsche Bank“ wird deshalb auch in Zukunft eine einzigartige Provenienz bleiben.

Im Kunstmarkt ist eigentlich nichts wertvoller als ein bedeutendes Kunstwerk mit großer Provenienz. Deshalb freut es mich sehr, dass wir als Partner der Deutschen Bank Ihnen dieses besondere Angebot machen können.

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

Ihr Robert Ketterer



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf - lebt und arbeitet in Düsseldorf

Kunstpranger. 1983.

Nägel und Asche-Leim-Gemisch auf Holzstamm.

Rückseitig unten signiert und datiert.

Höhe: 293 cm (115,3 x 37,4 x 29,5 in). Durchmesser: ca. 95 cm (37,4 in).

€ 200.000 – 300.000 *

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

· Aktion „Kunstpranger“ bei der Galerie Annelie Brusten, Wuppertal.

· Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

Der „Kunstpranger“ gehört zu den bekanntesten Skulpturen Günther Ueckers. In einer Aktion mit der Wuppertaler Galeristin Annelie Brusten, die er 1979 während des Akademie-Rundgangs in Düsseldorf kennenlernt, schafft er ein Mahnmal für die sterbende Natur. Eine von Borkenkäfern befallene Ulme wird im Klophaus-Park gefällt, durch Uecker aber als Kunstwerk konserviert. Die Idee entsteht im Herbst des Jahres 1983, als Annelie Brusten zufällig die Forstarbeiter im Park bemerkt, die die 80 Jahre alte Ulme markieren. Sie erfährt, dass der kranke Baum gefällt und verbrannt werden soll. Annelie Brusten holt den bereits sehr bekannten „ZERO“-Künstler und Professor an der Kunstakademie nach Wuppertal: Uecker kommt, markiert einen etwa 3 Meter langen Abschnitt am Stamm und Ueckers Schüler Herbert Koller dokumentiert fotografisch was dann geschieht. Im Park-Pavillon bearbeitet Uecker, auf einer Leiter stehend, über zehn Tage den mächtigen Stamm und bestückt ihn mit einer wehrhaften Krone aus Zimmermannsnägeln. Insgesamt etwa eintausend Nägel mit einem Gewicht von 130 Kilogramm verwendet er für dieses Kunstwerk. Die Asche der verbrannten Baumkrone vermischt er mit Leim, einer Art Heilsalbe, mit der er die Wunden des Baumes verschließt. Es ist sein erster Baum, den er mit Nägeln bearbeitet. Im Park-Pavillon verbleibt die Skulptur „Kunstpranger“ als gleichnamige Ausstellung der dort ansässigen Galerie Annelie Brusten, dem Waldsterben gewidmet – ein Thema, das heute brisanter ist als jemals

zuvor. 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 „eingerüstet, ihn stark gemacht“ habe. Herbert Kollers Aufnahmen sind nebst handschriftlichen Gedanken Ueckers in dem kleinen Ausstellungskatalog „Kunstpranger“ enthalten, den Annelie Brusten später als Auflage herausgibt. Auch ein Multiple in 35 Schubern mit jeweils einer benagelten Baumscheibe und Kohlezeichnung der Ulme macht die Entstehung des Kunstwerks nachträglich zu einer Art Performance. Mithilfe des damaligen Direktors des Von der Heydt-Museums, Günter Aust, verkaufte Annelie Brusten den „Kunstpranger“ nach vier Monaten an die Deutsche Bank. Die Neuerwerbung wird dort über 20 Jahre in der Eingangshalle der Wuppertaler Filiale präsentiert. Der Nagelbaum wird zu einem Thema in Ueckers Œuvre, das ihn nicht gleich wieder loslässt. Noch 1984 folgt ein achteiliger Wald, ein zweiter und dritter entsteht 1988 und 1991. Günther Uecker ist ein steter Kommentator der Geschehnisse in der Welt, er lebt in der Gegenwart und nimmt aktiv an seiner Zeit teil. „Die Kunst kann den Menschen nicht retten, aber mit den Mitteln der Kunst wird ein Dialog möglich, welcher zu einem den Menschen bewahrenden Handeln aufruft.“ (Günther Uecker, 1983, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, S. 2) Seine Werke sind Zeugen ihrer Zeit und künstlerischer Protest gegen Zerstörung und Vernichtung. [SM]

- Die während der Aktion „Kunstpranger“ entstandene Skulptur ist der erste, der Ur-Nagelbaum
- Der monumentalste jemals angebotene Nagelbaum
- Seit der Entstehung stets in der Sammlung Deutsche Bank



HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T 1931-1. 1931.

Öl auf Holz.

46 x 38 cm (18.1 x 14.9 in).

Das Werk ist im Archiv der Fondation Hartung-Bergman, Antibes, registriert und wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis des Künstlers aufgenommen.

€ 80.000 – 120.000 *

\$ 92.000 – 138.000

PROVENIENZ

- Galerie Kühl, Dresden (1931).
- Sammlung Friedrich Bienert, Berlin (1931 vom Vorgenannten erworben, - mindestens 1969, verso mit Transportetikett).
- Galerie Beyeler, Basel (verso mit dem Etikett).
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Hans Hartung. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen, Galerie Heinrich Kühl, Dresden 1931.
- Hans Hartung, Musée national d'art moderne, Paris 1969, Kat.-Nr. 20.

LITERATUR:

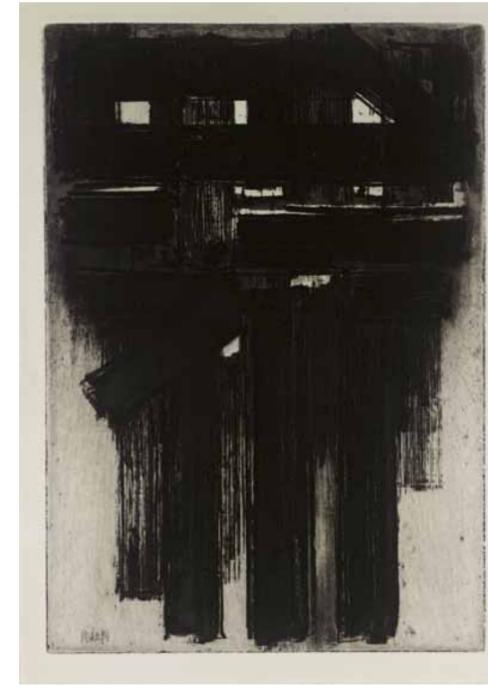
- Hans Hartung. Spontanes Kalkül, Ausst. Kat. Museum der Bildenden Künste, Leipzig 2007, S. 206 (mit Abb.)

- **Frühestes abstraktes Gemälde des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: www.artprice.com)**
- **Seltene frühes abstraktes Gemälde, das für Hartungs weiteres gestisch-abstraktes Schaffen wegweisend ist**
- **Im Dezember 2020 erzielte die stilistisch und farblich vergleichbare Komposition „T1934-2“ (1934) das zweithöchste Auktionsergebnis**
- **Bereits 1975 widmet das Metropolitan Museum of Art, New York, dem europäischen Protagonisten der abstrakten Malerei eine Einzelausstellung.**
- **Aus der Sammlung Deutsche Bank**

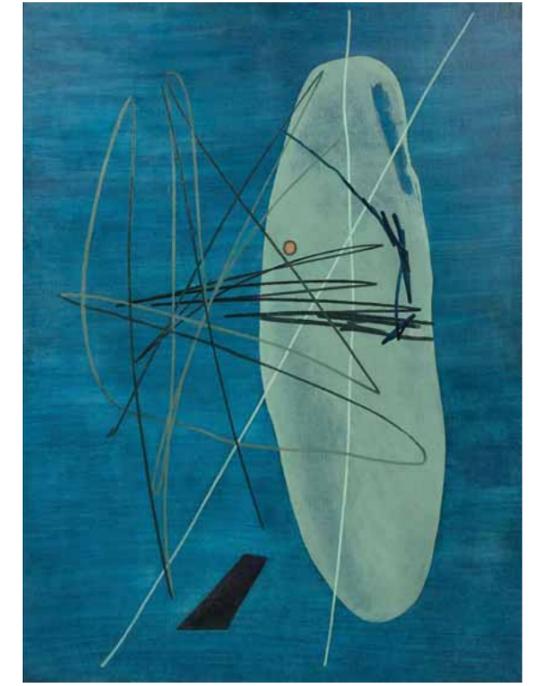
„Meiner Meinung nach ist die Malerei, die man die abstrakte nennt, kein Ismus, wie es deren in letzter Zeit viele gegeben hat, sie ist weder ein ‚Stil‘ noch eine ‚Epoche‘ in der Geschichte der Kunst, sondern einfach ein neues Ausdrucksmittel, eine andere menschliche Sprache – und zwar direkter als die frühere Malerei.“

Hans Hartung





Pierre Soulages, Sans titre, 1956, Aquatintaradierung,
Tate Modern, London
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Hans Hartung, T 1934 -2, 1934, Öl auf Leinwand, 120 x 87,
Artcurial, Paris, Auktion 8.12.2020, Zuschlag: 1,5 Millionen Euro
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Hans Hartung ist einer der wenigen deutschen Künstler, die sich nach nur vereinzelten figürlichen Versuchen von Anfang an konsequent der Abstraktion verschrieben haben. Ein Vortrag von Wassily Kandinsky, den der in Leipzig geborene Künstler 1925 während seiner Studentenzeit hört, wird dabei zum Schlüsselerelebnis. Fortan beginnt Hartung ausschließlich abstrakt zu arbeiten und wird schließlich zu einem der herausragenden Vertreter des europäischen Informel. Unsere leuchtende Komposition, die Hartung in flächig breitem Duktus auf den Malgrund setzt, scheint bereits den breiten Strich späterer Kompositionen von Pierre Soulages vorwegzunehmen. War der Schritt zur abstrakten Malerei für andere Künstler oft das Ergebnis eines langen Weges der Suche, so ist sie für Hartung vielmehr die frühe Grundlage eines besonders reichen gestischen Schaffens, das bis in die 1980er Jahre reicht. Diese künstlerische Konsequenz wird Hartung in der Zeit des Nationalsozialismus allerdings zum Verhängnis, weshalb die große öffentliche Würdigung seines Schaffens erst in der Nachkriegszeit einsetzt. Seine ungegenständlichen Arbeiten finden erst dann ein aufnahmewilliges Publikum. Zudem wird seine Zugehörigkeit zur École de Paris, die in den 1950er Jahren Mittelpunkt der europäischen Avantgarde ist, besonders gewürdigt. Hartungs Bildfindungen sind freie Formen eines dynamischen Schaffenspro-

zesses, die sich durch ihren besonderen grafischen Gestus auszeichnen. Bereits in den 1970er Jahren wird Hartungs Œuvre nicht nur in Deutschland mit einer Retrospektive im Wallraf-Richartz-Museum in Köln, sondern 1975 sogar mit einer Einzelausstellung im Metropolitan Museum, New York, geehrt. Auf der New Yorker Ausstellung werden vorrangig Arbeiten der frühen 1970er Jahre gezeigt, in denen Hartung das lineare Formenpotenzial der beiden vorangegangenen Jahrzehnte mit neuen, stärker flächig ausgerichteten Formelementen verbindet. Seine Kompositionen zeigen in dieser Zeit häufig breite, mit dem Spachtel oder breiten Flachpinseln aufgetragene Farbzonen, welche mit den feinen Liniensystemen früherer Arbeiten zu ausdrucksstarken Farbklingen verschmolzen werden. Diese flächig ausgeführte Gestik der 1970er Jahre ist aber keineswegs neu in Hartungs Œuvre, wie unsere leuchtende Komposition aus dem Jahr 1931 zeigt. Die äußerst frühe abstrakte Komposition überzeugt durch ihre progressive, flächig-gestische Bildsprache und das Element der Überlagerung, beides Stilmittel die nicht nur für Hartungs weiteres malerisches Œuvre in entscheidender Weise prägend sein werden. Hartungs Arbeiten befinden sich heute in zahlreichen internationalen Museen, u. a. im Metropolitan Museum of Art, New York, dem Museum of Modern Art, New York, und der Tate Gallery, London. [JS]

MAX LIEBERMANN

1847 Berlin - 1935 Berlin

Der Nutzgarten in Wannsee nach Südosten. 1923.

Öl auf Leinwand.
Eberle 1923/20. Links unten signiert und datiert. 55 x 76 cm (21.6 x 29.9 in).

€ 300.000 – 400.000 *
\$ 345.000 – 460.000

PROVENIENZ

- Georg Caspari, München (1927, Rudolf Bangel, Frankfurt, 15.2.1927).
- Kunstsalon Paul Cassirer, Berlin (am 27.6.1927 vom Vorgenannten erworben - 16.8.1927).
- Georg Caspari, München (am 16.8.1927 vom Vorgenannten erworben - spätestens Ende 1927).
- Graphisches Kabinett (Peter Voigt), Bremen (Dezember 1927, wahrscheinlich vom Vorgenannten erworben).
- Konsul/Kaufmann Heinrich Uhmeier, Bremen (im Dezember 1927 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Pels-Leusden, Berlin (1981).
- Sammlung Deutsche Bank (beim Vorgenannten erworben)

AUSSTELLUNG

- Max Liebermann. Jahrhundertwende, Alte Nationalgalerie, Berlin, 20.7.-26.10.1997, Kat.-Nr. 102.
- Im Garten von Max Liebermann, Hamburger Kunsthalle, 11.6.-26.9.2004, Kat.-Nr. 44.
- Max Liebermann und Emil Nolde - Gartenbilder, Liebermann-Villa, Berlin, 22.4.-20.8.2012, Kat.-Nr. 6.
- Max Liebermann und Paul Klee - Bilder von Gärten, Liebermann-Villa, Berlin, 2018.

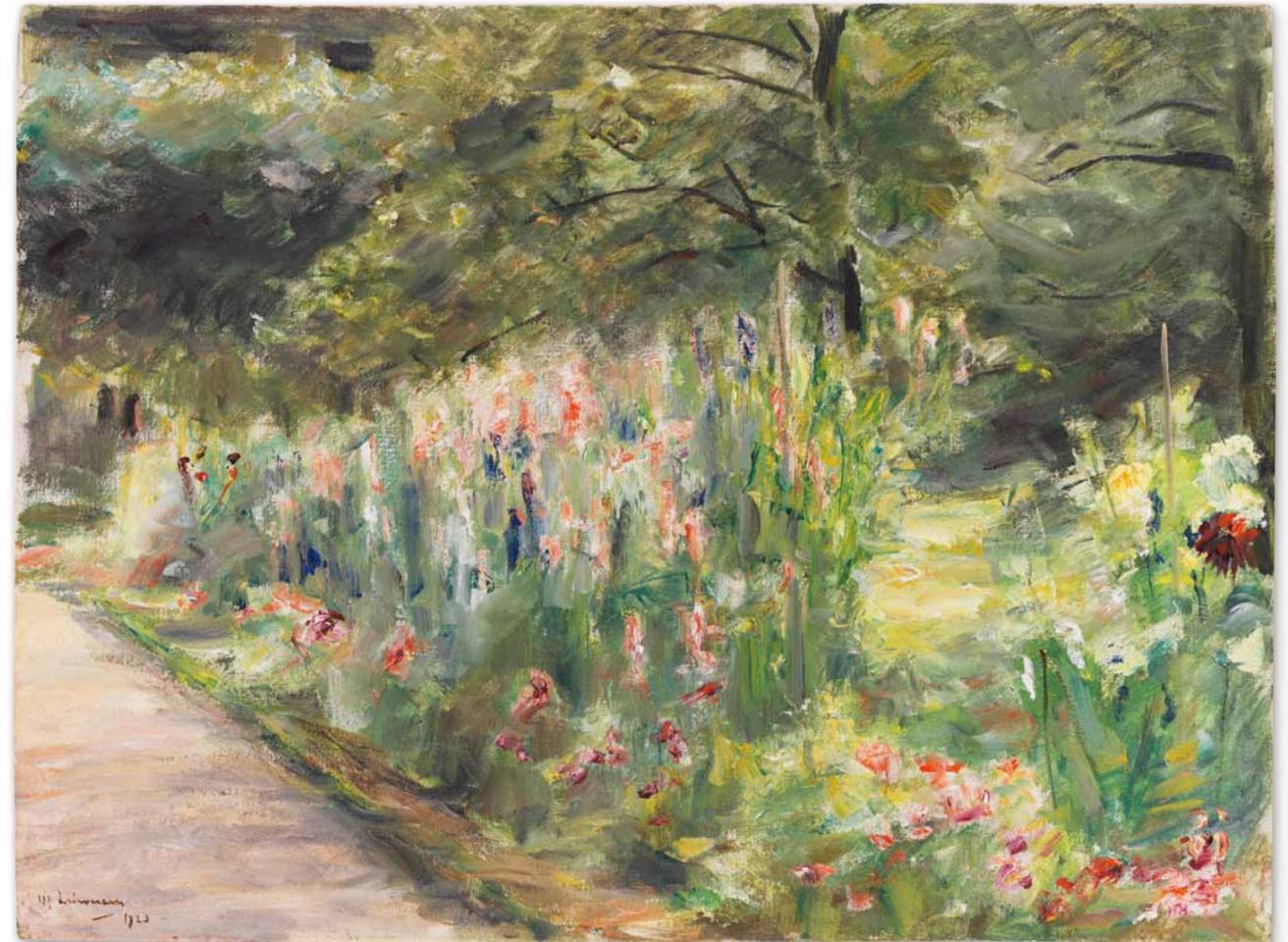
LITERATUR

- Rudolf Bangel, Frankfurt am Main, Gemälde Neuerer Meister. Vorwiegend Münchener Schule, Ende des XIX. Jahrh., 15.2.1927, Katalog 1090, Los 1090, Abb. Taf. 2.
- Kunst und Kunsthandwerk in Preußen, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 7.9.-14.11.1981, Nr. 231, Abb. S. 69.

Im Jahr 1909 erwirbt Max Liebermann ein Grundstück am Ufer des Großen Wannsees und beauftragt den Architekten Paul Baumgarten mit der Errichtung eines zweigeschossigen Landhauses inmitten des langgestreckten Grundstücks. Die Gestaltung des Gartens bespricht er mit seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle. Eine ausführliche Korrespondenz zwischen dem Künstler und dem Kunsthistoriker geben Zeugnis von einer intensiven Beschäftigung des Museumsmannes mit historischen Vorbildern der Gartengestaltung unter der Berücksichtigung der Bedürfnisse des Malers und seiner Familie. Zusätzlich zu seinem Wohnhaus mit Atelier am Pariser Platz mitten in Berlin ist Goethes Gartenhaus in Weimar

- Die Ansichten des Gartens in Wannsee aus den 1920er Jahren gehören zu den beliebtesten Werken auf dem Auktionsmarkt
- Seit 40 Jahren in der Sammlung Deutsche Bank
- Die Wannsee-Villa mit dem Garten ist Liebermanns liebstes Motiv – „Hundert Bilder könnte ich hier malen“

Liebermanns Ideal für eine ländliche Dependence, gelegen zwischen Berlin und Potsdam. Vor dem Haus zur Straße, gegenüber vom kleinen Gärtneranwesen (heute Kassenraum), lässt Liebermann einen Nutzgarten mit hoch aufschießenden Blütenstauden anlegen. Mit Gemälden, 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 mit prospektartigen Heckengärten und frei gepflanzten Birken. Die nun entstehenden, zahlreichen Gemälde Liebermanns mit dem Garten als Motiv lassen die unterschiedlichen Anlagen des Gartens





Blumenstauden am Gärtnerhäuschen nach Norden, 1928. Öl auf Leinwand.
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



Rote und weiße Blumenstauden im Nutzgarten
vor dem Landhaus des Künstlers in Wannsee.

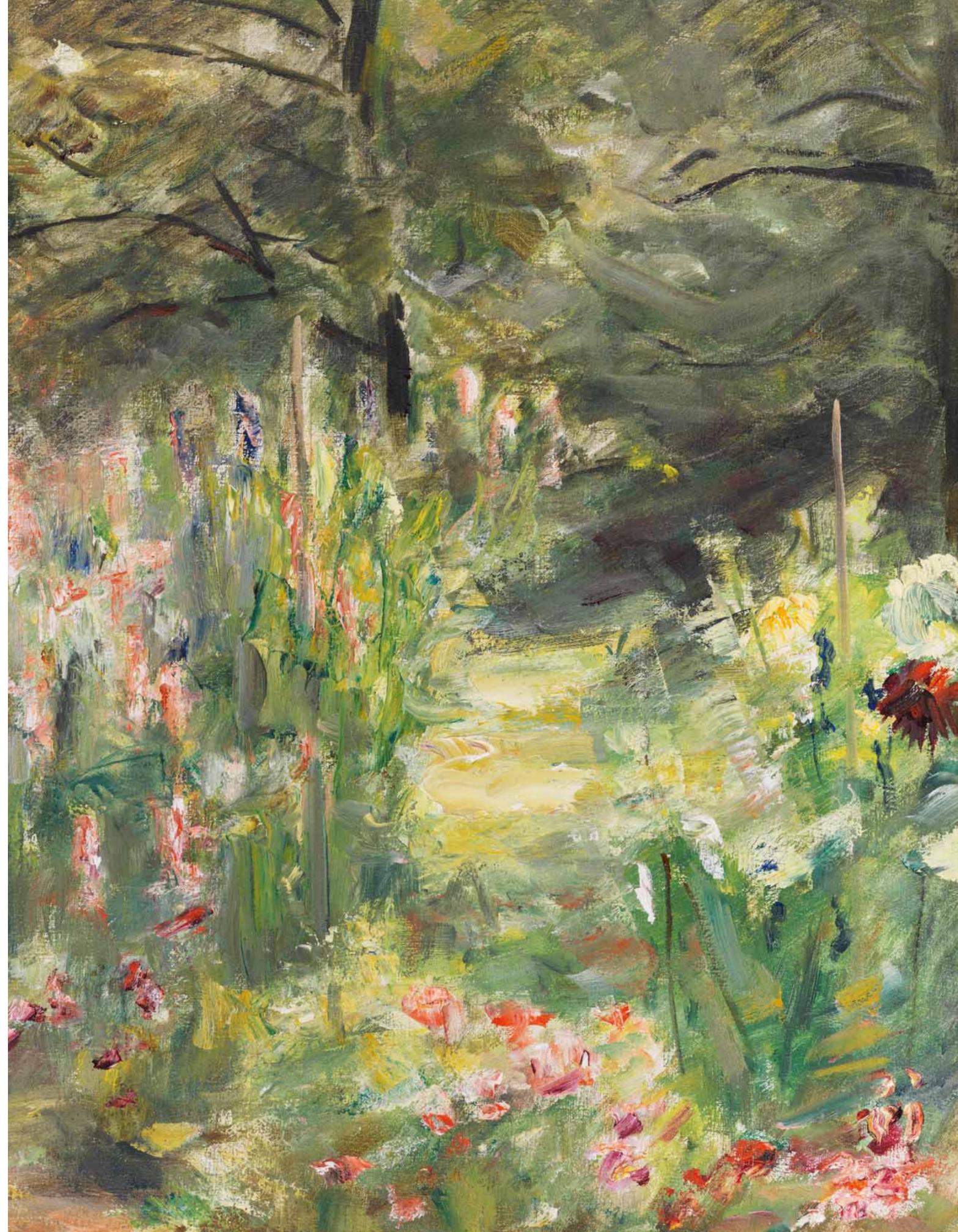


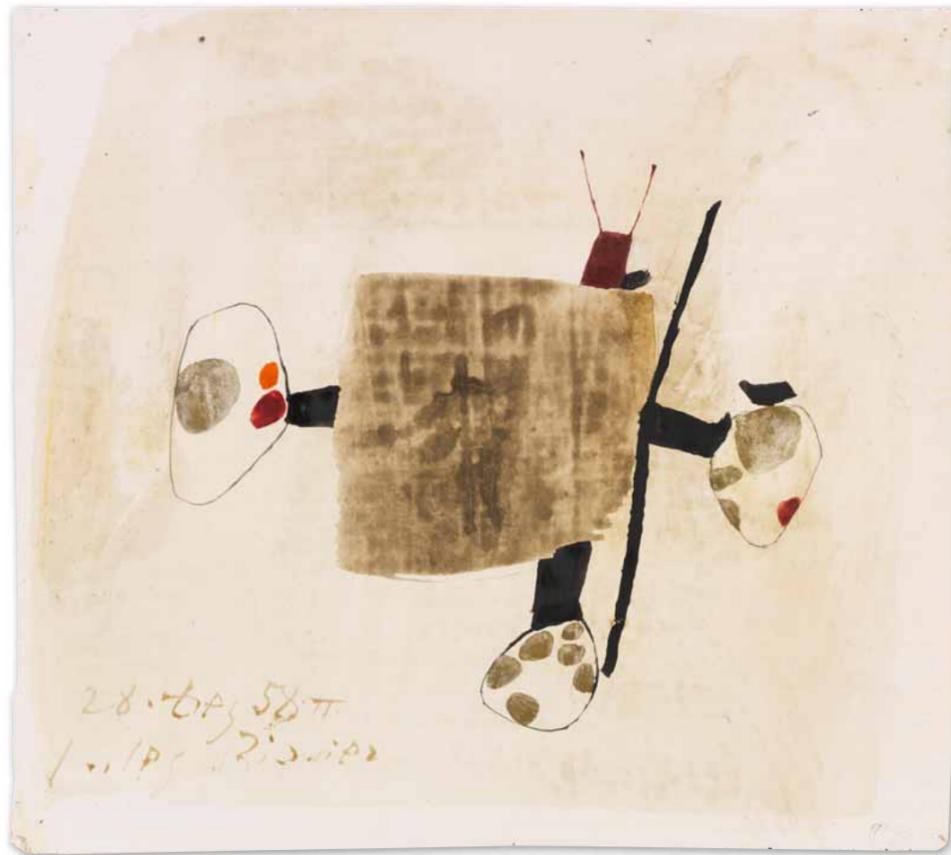
Grundriß der Gartenanlage

nachvollziehen und sind neben ihrer farbigen Schönheit auch ein Dokument für einen Zustand, der heute zwar nicht mehr erhalten, aber zum Teil rekonstruiert ist.

Über mehr als zwei Jahrzehnte malt Liebermann immer wieder seinen Garten und von Beginn an entsteht neben dem bedeutenden Kreis der Porträts nun 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 Anfang der 1920er Jahre immer mehr von der strengen Ordnung der Gartenanlage und schwenkt seinen Blick buchstäblich zur Seite, wie hier auf Blumenstaudenrabatten vor einer dichten grünen Wand aus Buschwerk, wechselt damit nicht nur die Perspektive, sondern wechselt auch zu einer nahezu fauvistischen Farb- und Malpalette. Breite Pinselhiebe Grün in Grün wachsen zusammen zu einer mehr oder weniger dichten Wand, vor der üppige Pflanzenstiele mit aufgesetzten dunkelroten und orangefarbenen Blüten stehen, gestaffelt über ein breites Beet am Rande eines gerade noch angeschnittenen Weges. Die Perspektive des Weges ist schräg nach links zum Haupthaus hin gewählt, entlang der Mittelachse auf das Eingangsportal mit den ionischen Säulen zu, mit sauber gepflegter Kante, um dem ganzen Motiv eine gewisse Ausrichtung und gewissermaßen „Erdung“ zu verleihen. Klassische Landschaftsmalerei mit unberührter Natur wird von Liebermann virtuos auf die Spitze getrieben. Diese freie Naturentfaltung erscheint wie eine Befreiung von einer akademischen Ordnung, der nicht zuletzt auch Liebermann als strenger Juror der Berliner Sezession über Jahre ein Gesicht gibt.

Der Wannseegarten als Atelier ist für Liebermann seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges eine willkommene Abwechslung zu seinem Wohnhaus und Atelier am Pariser Platz direkt neben dem Brandenburger Tor, schräg gegenüber der Akademie der bildenden Künste, deren Präsident er ab 1920 ist, wo er, der allseits bekannte Künstler, prominente Bürger der Berliner Gesellschaft empfängt und bisweilen porträtiert. Der Wannseegarten und die Vielzahl der Bilder, die hier entstehen, sind ein Zeugnis für den Weg des Künstlers, dem Wildwuchs der Natur näher zu kommen. Mit diesem „Porträt“ der Blumenstauden ist er quasi ohne Abstand in die Natur hineingetreten. Mit der reinen Malerei dieser Gartenbilder wechselt Liebermann noch im hohen Alter in die Moderne der Kunst. [MvL]





- Im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit wird Bissier mit einer ersten großen Retrospektive in der Kestner Gesellschaft in Hannover geehrt (Wanderausstellung, anschließend in der Kunsthalle Bremen, im Städtischen Museum, Duisburg, u. a.)
- Im selben Jahr folgt eine Teilnahme an der XXIX. Biennale in Venedig

Im Jahr 1961 übersiedelt Bissier von Hagnau am Bodensee, wo er seit 1939 wohnt, ins Tessin. In Ascona lebt er in der Casa Rondine, einem kleinen ehemaligen Weingärtnerhaus, in dem sich heute das Archiv Bissier befindet. Hier fotografiert er, spielt Cello und empfängt viele Freunde, darunter den ab 1960 in Basel lebenden Mark Tobey, den bei Locarno lebenden Hans Arp und Erich Kästner, der sich in den 1960er Jahren häufig im Tessin aufhält. Aber auch mit so namhaften Kunsthistorikern wie Werner Schmalenbach, Will Grohmann und Werner Haftmann pflegt Bissier Freundschaften. In der Folge der von Werner Schmalenbach 1958 zunächst für die Kestner Gesellschaft in Hannover konzipierten retrospektiven Ausstellung setzt der späte, aber internationale Ruhm der Kunst Julius Bissiers ein. Eine Kunst, die stark von der Lektüre europäischer wie auch ostasiatischer Philosophie geprägt ist. Ausgehend von den Werken des Baseler Altertumsforschers Johann Jakob Bachofen, die Bissier bereits 1936/37 studiert, lässt er sich in den letzten Jahren seines Leben durch Fragmente von Heraklit, Texte zum Zen-Buddhismus sowie zum Taoismus, aber auch durch Bücher des chinesischen Schriftstellers Lin Yutang von der chinesischen Kultur inspirieren. Ab Mitte der 1950er Jahre verschwindet in Bissiers Werk jeglicher konkreter Verweis auf eine imaginierte Zeichenhaftigkeit. Bis zu seinem Tod im Jahr 1965 werden seine Bildfindungen immer einfacher, reduzierter und gerade dadurch auch kühner und radikaler. Konnten in den vorherigen Werken meist noch zeichnerhafte Gestaltungen beschrieben werden, wie eine Reihe von Gefäßen („1. Mai 62“), so erlangt hier die Formensprache einen kaum mehr zu steigernden Grad an Freiheit im Ausdruck. Diesen Werken ist - und sei es nur in einem einzigen Pinselschwung - das Fehlen jedweder aggressiven, ostentativen oder aufzeigenden Geste eigen. Die Malerei lebt ganz aus dem Geist einer intensiven Spiritualität, einer friedfertigen Meditation. Und nicht nur dem Künstler ist diese Haltung eigen. Im Schauen, im Sinnen, im Lauschen der Werke weitet sich dieses Wissen in den Betrachtern aus. Im Sinn einer tagebuchartigen Ordnung ist für Julius Bissier typisch, die Zeichnungen mit Ort und Tag zu versehen, um damit auch das „Serielle“ seiner Arbeitsweise herauszustellen. [MvL]

Aus der Auktion Contemporary Art | 19. Juni

JULIUS BISSIER

1893 Freiburg i. Br. - 1965 Ascona

28. Dez 58 II. 1958.

Eiöltempera auf Leinen.

Links unten signiert und datiert „28. Dez 58“.
18,5 x 21,3 cm (7.2 x 8.3 in). [CH]

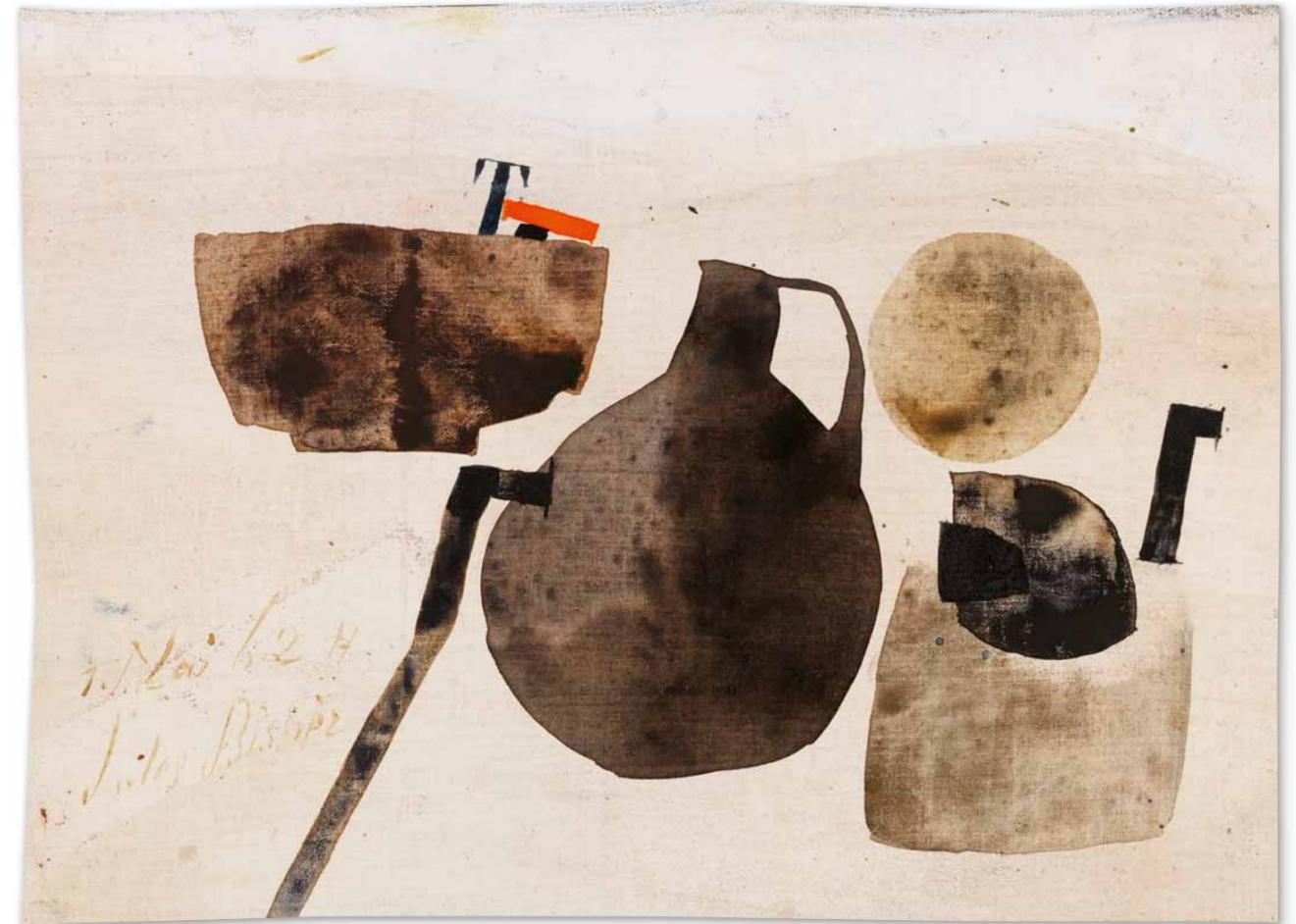
Das Werk ist im Archiv Bissier, Ascona, unter der Archiv-Referenz „28. Dez 58 II/7+8 III.Diap“ verzeichnet. Wir danken für die freundliche Auskunft.

€ 8.000 – 12.000 *

§ 9,200 – 13,800

PROVENIENZ

- Moeller Fine Art Ltd., London.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).



Aus der Auktion Contemporary Art | 19. Juni

JULIUS BISSIER

1893 Freiburg i. Br. - 1965 Ascona

1. Mai 62 H. 1962.

Eiöltempera auf Leinen.

Links unten signiert, datiert und bezeichnet
„1. Mai 62 H“. 13,3 x 18,5 cm (5.2 x 7.2 in). [CH]

Das Werk ist im Archiv Bissier, Ascona, unter der Archiv-Referenz „1. Mai 62 H/ Bildt.S.4“ verzeichnet. Wir danken für die freundliche Auskunft.

€ 6.000 – 8.000 *

§ 6,900 – 9,200

PROVENIENZ

- Moeller Fine Art Ltd., London.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

- Komplexe und für Bissier typische Komposition aus abstrakt-geometrischen Flächen und konkreten gegenständlichen Formen
- 1960 nimmt der Künstler (erneut) an einer Sonderausstellung der XXX. Biennale in Venedig teil



Aus der Auktion Contemporary Art | 19. Juni

JULIUS BISSIER

1893 Freiburg i. Br. - 1965 Ascona

Ronco 5. Mai 59 Cista. 1959.

Eiöltempera auf Leinen.

Rechts unten signiert, datiert „5. Mai 59“ und bezeichnet „Ronco“. Links mittig betitelt „Cista“. Etwa 20,5 x 20,5 cm (8 x 8 in). [CH]

Das Werk ist im Archiv Bissier, Ascona, unter der Archiv-Referenz „Ronco 5. Mai 59 Cista/ Diap. 26 VIII.“ verzeichnet. Wir danken für die freundliche Auskunft.

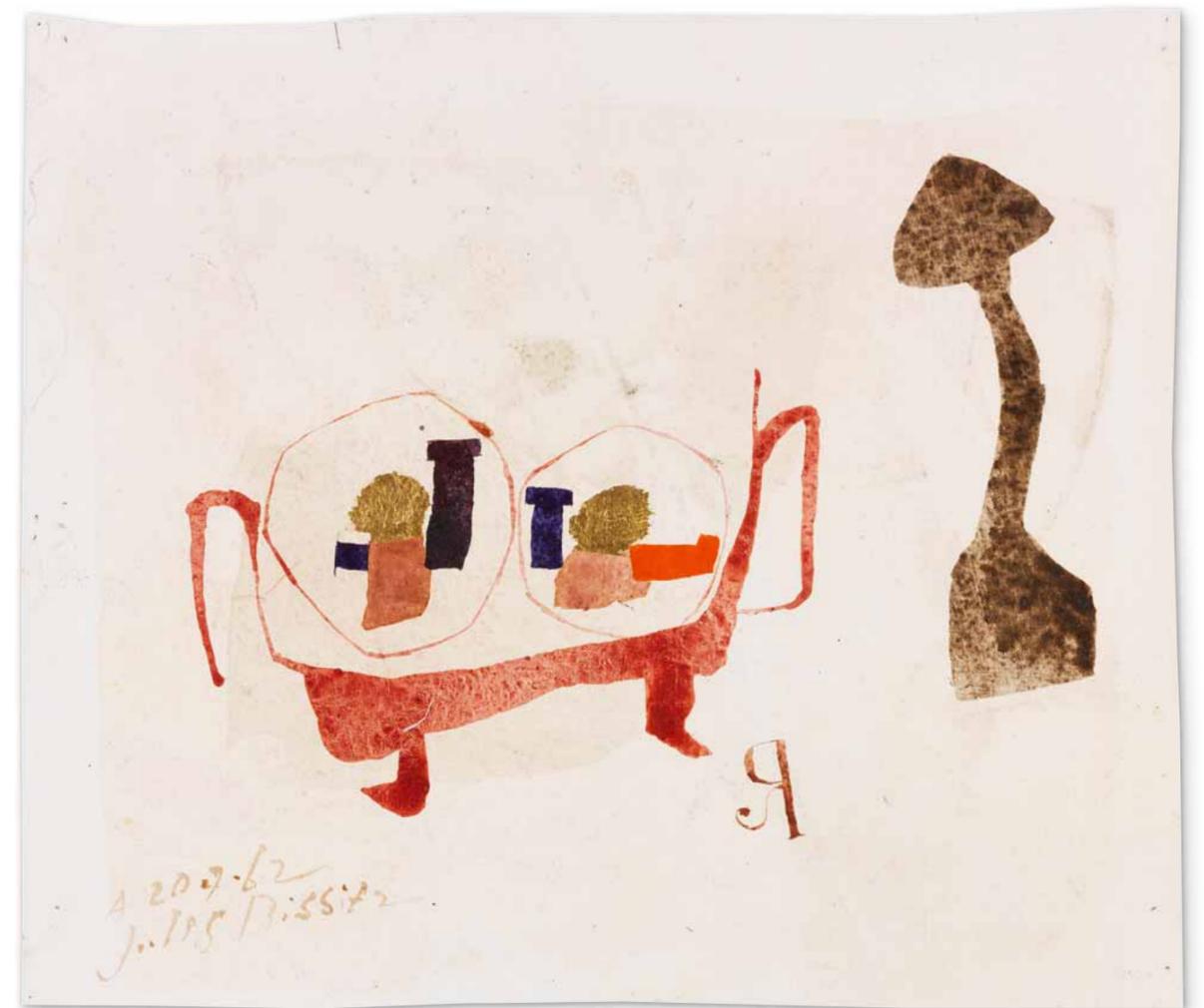
€ 8.000 – 12.000 *

\$ 9.200 – 13.800

PROVENIENZ

- Moeller Fine Art Ltd., London.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

- Im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit sind die Werke Bissiers u. a. auf der Documenta II in Kassel vertreten
- 1959/60 wird Bissier außerdem mit einer retrospektiven Ausstellung im Gemeente-Museum Den Haag geehrt
- Während der alljährlichen Aufenthalte im Tessin entsteht in diesem Jahr eine enge Freundschaft zu dem englischen Künstler Ben Nicholson (1894-1982)



Aus der Auktion Contemporary Art | 19. Juni

JULIUS BISSIER

1893 Freiburg i. Br. - 1965 Ascona

A.20.7.62. 1962.

Eiöltempera und Gold auf Leinen.

Links unten signiert, datiert und bezeichnet „A.20.7.62“. 17 x 20,2 cm (6.6 x 7.9 in). [CH]

Das Werk ist im Archiv Bissier, Ascona, unter der Archiv-Referenz „A.20.7.62/Bildt.S.19“ verzeichnet. Wir danken für die freundliche Auskunft.

€ 8.000 – 12.000 *

\$ 9.200 – 13.800

PROVENIENZ

- Kunsthandel Wolfgang Wittrock, Düsseldorf.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

- Seltene Arbeit mit Eiöltempera und Goldfarbe
- Besonders zartes, filigranes Motiv mit den für Bissier so typischen chiffrierten Zeichen, Strukturen und umgedrehten Buchstaben
- 1961 wird Bissier zum Ehrenmitglied der Akademie der Künste, Berlin, und der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg ernannt

WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

Relation. 1950.

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.

Beye/Baumeister 1709. Links unten signiert. Verso signiert, datiert „1950 (1944)“, betitelt und bezeichnet sowie mit dem Atelierstempel des Künstlers.

65 x 81 cm (25,5 x 31,8 in).

Auf 1942 datierbaren Zeichnungen der „Afrika“-Serie basierend, vgl. Ponert, Nr. 797 und Nr. 798. Auch die verso in Klammern angeführte Jahreszahl „1944“ muss als Hinweis des Künstlers auf grundlegende frühere Formfindungen zu verstehen sein. Auch wenn die Arbeit in ihrer reduzierten Farbgebung von der Mehrfarbigkeit der späteren „Mogador“-Bilder abweicht, nimmt das Gemälde in der flächenfüllenden Häufung der Formen bereits Gestaltungselemente dieser Arbeiten vorweg, weshalb das den Afrika-Bildern zuzuordnende Werk von Grohmann und von Beye/Baumeister zugleich als Ausgangswerk der „Mogador“-Folge gelistet wird.

€ 60.000 – 80.000 *

\$ 69.000 – 92.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Privatbesitz Stuttgart.
- Galerie Gunzenhauser, München (1984).
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- ZEN 49, Erste Ausstellung, Central Art Collecting Point, München 1950, S. 7, Kat.-Nr. 6.
- Deutsche gegenstandslose Malerei und Plastik der Gegenwart, Kunstverein Freiburg, Freiburg i. Br. 1950, S. 7, Kat.-Nr. 23.
- Stationen der Moderne, Berlinische Galerie, Berlin 1988/89, S. 386, Kat.-Nr. 13/2 (Abb. versehentlich unter Kat.-Nr. 13/4).
- Ersehnte Freiheit. Abstraktion in den 1950er Jahren, Museum Giersch, Frankfurt a. M., 19.3.-9.7.2017.

LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister – Leben und Werk, Köln 1963, S. 124, Kat.-Nr. 1271, mit Abb. S. 322.
- Aus den Beständen der Galerie, Galerie Gunzenhauser, München 1983/84, S. 96, mit Abb. S. 97.

- Eine vergleichbare, jedoch deutlich kleinere Arbeit aus dem Werkkomplex der „Afrika“-Bilder befindet sich in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York (Beye/Baumeister 979)
- Ausgestellt auf der legendären ersten Ausstellung der Künstlergruppe „ZEN 49“, die als Ausgangspunkt zentraler Positionen der abstrakten Nachkriegsmoderne gilt
- Die klar konturierten Gemälde der 1950er Jahre gelten auf dem internationalen Auktionsmarkt als Baumeisters gefragteste Schöpfungen



„Das Gemeinsame der genannten [Afrika-]Bilder ist der heiße Klang dumpfer, verwandter Farben auf weißem oder sandgelbem Grund und die heftige Gestik der hieroglyphenhaften dunklen Gestalten. [...]. Und in vielen Fällen sind aus den Figuren Zeichen geworden [...].“

Will Grohmann, Willi Baumeister - Leben und Werk, Köln 1963, S. 98-100.



„Ich male jetzt schwarz auf fast
purem weißen Grund [...] mit
rauhem, ausgefransten Strich [...]“

Willi Baumeister, 1943

Baumeisters Abstraktionen sind das Ergebnis intensiver Denk- und Entwicklungsprozesse. Geschult an Vorbildern wie Cézanne und beeinflusst von Zeitgenossen wie Schlemmer, hat Baumeister schließlich in der künstlerischen Auseinandersetzung mit prähistorischen und außereuropäischen Bildwelten seinen ganz eigenen Weg in die Abstraktion gefunden. Baumeisters expressives Formenrepertoire hat dabei jedoch immer seine Wurzeln im Figürlichen.

Willi Baumeister variiert und entwickelt seine Bildmotive in Bildserien. Dabei arbeitet er stets parallel an verschiedenen Bildzyklen. Die Entwicklung der afrikanischen Bilder, denen auch das vorliegende leuchtende Gemälde zuzuordnen ist, beginnt während des Zweiten Weltkrieges. Sie gehören zu den Hauptserien dieser Zeit. Im Januar 1942 berichtet Baumeister in seinem Tagebuch das erste Mal über ein kleines Bild mit Afrika-Ornamentik, im Februar 1942 spricht der Künstler bereits von einer Afrika-Epoche. Ab Anfang der 1930er Jahre interessiert sich Baumeister für Felsenbilder, intensiviert wird dieses Interesse Anfang der 1940er Jahre durch die Beziehung zum Frobenius-Institut. Damit treten die afrikanischen Felsenbilder in den Vordergrund. Es gibt in der Baumeister'schen Ornamentik sicherlich Parallelen zu afrikanischen Vorlagen, letztendlich aber ist die Bildsprache der individuellen Vorstellung Baumeisters von Afrika geschuldet; es ist das Afrika des Malers, das wir in seinen einzigartigen Kompositionen vor uns sehen: Will Grohmann nannte es „Imago“ - das innere Bild. Gemeinsam sind den Arbeiten der berühmten „Afrika“-Serie die dunklen, scharf konturierten Bildzeichen, die sich deutlich von dem hellen, in Spachteltechnik aufgetragenen Bildgrund abheben. Die spezielle Behandlung des Untergrundes erzeugt eine gewollte Unruhe, die deutliche Parallelen zu prähistorischer Felsenmalerei zeigt und die Basis für Baumeisters von ihrer Inspirationsquelle weitestgehend emanzipierte Bildsprache liefert. In den 1950er Jahren findet Baumeister ausgehend vom Formenmaterial der bedeutenden „Afrika“-Bilder zu einer stärkeren Kontrastierung der Formen, die sich zunehmend deutlich in ihrer Größe und Gewichtung zu unterscheiden und sich auch geheimnisvoll zu überlagern beginnen. Dieser für Baumeisters Spätwerk entscheidende Schritt findet sich bereits in der vorliegenden Arbeit angekündigt. Baumeister experimentiert mit der sich scheinbar von unten über die Komposition schiebenden gräulichen Überlagerung und die summarischer aufgefasste schwarze Struktur rechts oben bekommt eine hervorgehobene Gewichtung. Dies wird schließlich in den zwischen 1953 und 1955 entstehenden „Montaru“-Gemälden, in denen sich ein flächig schwarzes Formgebilde zunehmend über die Leinwand ausbreitet, zum kompositionsbestimmenden Moment. [JS]



Willi, Baumeister, African play, IV, 1942, Museum of Modern Art, New York.
© VG Bild-Kunst, Germany



Willi Baumeister vor afrikanischen Skulpturen und Masken
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



RUPPRECHT GEIGER

1908 München - 2009 München

OE 250a (2 x Blau vor Rot). 1957.

Öl auf Leinwand.

Dornacher/Geiger 196. Verso auf der Leinwand unten rechts signiert.

Verso auf dem Keilrahmen betitelt in schwarz „2 x Blau zu Rot“, „OE 250/57“ sowie in Rot „OE 250a“, datiert und mit den Maßangaben versehen.

110 x 110 cm (43.3 x 43.3 in). [EH]

Wir danken Frau Julia Geiger, Archiv Geiger, München, für die freundliche Auskunft.

€ 50.000 – 70.000 ^R

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

· Galerie Schoeller, Düsseldorf (1982 direkt vom Künstler).

· Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Rupprecht Geiger. Ölbilder und Graphiken von 1950 bis 1982,

Fritz Winter Haus, Ahlen, 6.2.-25.4.1982 (verso auf dem Keilrahmen mit einem Etikett).

Der 1908 geborene Rupprecht Geiger ist ausgebildeter Architekt und hat 1930-1932 auch eine Maurerlehre absolviert. Dies scheint auf den ersten Blick verwunderlich, doch ist dieser Werdegang in Hinsicht auf seine spätere künstlerische Entwicklung durchaus relevant: denn als Architekt ist der Raum und als Maurer der Umgang mit Materialien wesentlich. Erst während seines Kriegsdienstes in Russland kommt Rupprecht Geiger als Kriegsmaler zur Malerei und arbeitet bei Gemälden zunächst mit der Technik der Eitempera. Unmittelbar nach Kriegsende wendet er sich der Abstraktion zu, um sie im Sinne Kandinskys weiterzuführen. In den 1950er Jahren erlangt Rupprecht Geiger erste große Anerkennung. Dennoch muss er sich nicht zuletzt aus wirtschaftlichen Gründen weiterhin mit architektonischen Fragen beschäftigen. Zum einen entstehen verschiedene Privatgebäude nach seinen Plänen, zum anderen beteiligt er sich an Ausschreibungen im Rahmen des Programms „Kunst am Bau“. So entsteht z. B. das nunmehr denkmalgeschützte monumentale Plattenrelief des Münchner Hauptbahnhofs, das derzeit für einen späteren Wiedereinbau im neu zu errichtenden Gebäude eingelagert ist. Dort, wie auch bei dem vorliegenden Gemälde, entsteht der Eindruck, dass die Formen in einem undefinierten Raum zu schweben scheinen. Bei

unserem Gemälde „OE 250a (2x Blau vor Rot)“ ist die vorherrschende Farbe Rot, in einem aus dem dunkel gehaltenen unteren Bereich herausmodulierten, immer kräftiger und leuchtender werdenden Signalton. Die Farbe Blau ist links unten mit einem klar abgegrenzten Rechteck präsent, vor einem weißen Horizont ruhend in dem oberen halbrunden Ausschnitt der dominierenden roten Farbmodulation. Mehrere wesentliche Aspekte der Kunst Rupprecht Geigers kulminieren in dieser Arbeit. Da ist das Experimentieren mit der Form zu nennen. Rechteck, Halbrund und Oval tauchen auf. Dies sind die Grundformen, mit denen er sich weiterhin beschäftigen wird. Frei von jeglicher Konstruktion legt Rupprecht Geiger die Farbflächen übereinander und gestaltet mehrere Farbräume im Bild. Es lässt sich gar nicht konkretisieren, ob die Flächen räumlich gestaffelt sind, vielmehr schweben sie mal voreinander und mal hintereinander. Zart modulierte Übergänge aus den für die frühen Jahre typischen abgedunkelten Bereichen führen zu strahlender Farbkraft, sowohl im Rot als auch im Blau vor Weiß.

Schon in diesem Werk klingen die Formen und Themen an, welche wir in Geigers Bildern der Düsseldorfer Akademiezeit und seinem weiteren Schaffen wiederfinden werden.

- Eine der wichtigen frühen Arbeiten noch ausgeführt in der klassischen Maltechnik.
- Ein moduliertes Farbfeld und Kontrastfarbe bilden in Rupprecht Geigers Komposition Exponent und Kontrapunkt
- Mit den für Rupprecht Geiger so wichtigen Farben Rot und Blau, die in späteren Jahren meist nur noch soitär auftauchen
- Aus der Sammlung Deutsche Bank



GERHARD HOEHME

1920 Greppin bei Dessau - 1989 Neuss-Selikum

James Joyce Epiphanie (Hommage). 1961.

Öl, Ölkreide und Papiercollage auf Leinwand.

Hoehme 61-19. Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert, betitelt und mit Richtungspfeil. 99 x 80 cm (38.9 x 31.4 in).

€ 50.000 – 70.000*

\$ 57,500 – 80,500

PROVENIENZ

- Privatsammlung Krefeld.
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgennanten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gegenwart bis 1962, Haus am Waldsee, Berlin, Kat.-Nr. 60, mit Abb.
- Gerhard Hoehme 1950-1961, Kölnischer Kunstverein, Köln 1962, Kat.-Nr. 33, mit Abb.
- Krefelder Privatsammlungen nach 1945, Museum Haus Lange, Krefeld 1964 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Gerhard Hoehme, Haus am Waldsee, Berlin, Kat.-Nr. 39, mit S-W-Abb.

LITERATUR

- Gerhard Hoehme, Städtische Kunstgalerie, Bochum 1964, mit S-W-Abb.
- Gerhard Hoehme. Bilder, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, und Kunstverein Heidelberg, Stuttgart/Zürich 1979, mit S-W-Abb. S. 8.

- **Herausragende Arbeit aus seiner besten Zeit**
- **Die gestische Freiheit der skripturalen Chiffre zeigt deutliche Parallelen zum zeitgenössischen Schaffen Cy Twomblys**
- **Eindrucksvolles Zeugnis von Hoehmes frühem Bestreben nach der Entgrenzung des Bildraumes**
- **1959 Teilnahme an der documenta II**
- **Vergleichbare Gemälde befinden sich u. a. in der Nationalgalerie Berlin, dem Stedelijk Museum, Amsterdam, dem Sprengel Museum, Hannover, und der Staatsgalerie Stuttgart**

Basierend auf informellen Anfängen in den 1950er Jahren, entwickelt Hoehme in den kommenden Jahrzehnten ein ausgesprochen vielseitiges Werk, welches das Ergebnis eines steten künstlerischen Ringens um die Entgrenzung der Malerei von der Fläche ist. Bereits 1957 hat Hoehme sich zu diesem starken Verlangen folgendermaßen geäußert: „Den Gesetzen der Fläche bin ich immer nur widerwillig gefolgt. [...] Meine Sehnsucht war der weite Raum, der dritte, vierte, fünfte - nach oben, zur Seite, nach vorn, ja sogar nach hinten, aber ohne illusionistische Tiefe. Eines Tages spannte ich nicht mehr die Leinwand auf das Geviert des Keilrahmens, sondern ich ging den umgekehrten Weg: Mit einem großen Stück Malleinen verfügte ich über das Feld, auf dem sich die Geschehnisse abspielen sollten. [...]“ (zit. nach: G. Hoehme. Catalogue Raisonné, S. 506). Gleich einer „Ecriture automatique“, eine durch den menschlichen Verstand weitestgehend unzensurierte künstlerische Geste, legen sich in der lyrischen Komposition „James Joyce Epiphanie“ skizzenhafte Elemente und Notizfragmente wie ein Vorhang aus skripturalen Chiffren über den malerischen Grund. Verkrustete Schichten aus Ölfarbe in erdiger Tonalität bilden die Basis für das sich fein darüberlegende

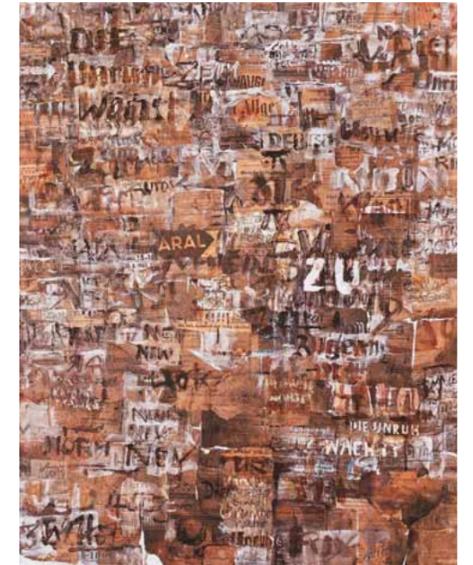


„Wie beneide ich den Höhlenmaler der Vorzeit um seine Unbekümmertheit,
um seine Unabhängigkeit von Flächen und begrenzendem Format!“

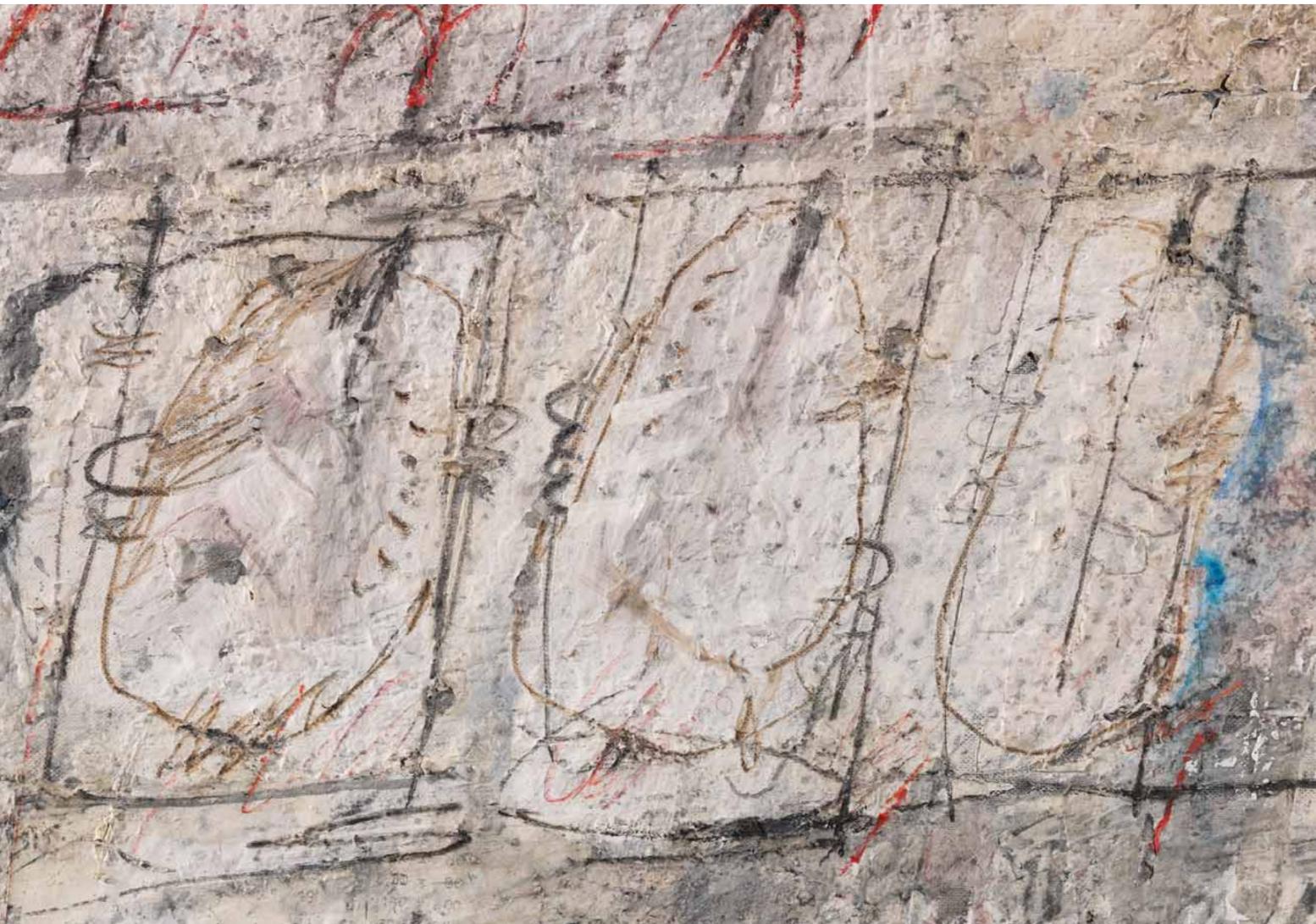
Gerhard Hoehme, 1957, zit. nach: G. Hoehme. Catalogue Raisonné, S. 506.



Cy Twombly, Dutch Interior, Mischtechnik auf Leinwand, 1962,
Cy Twombly foundation, New York.



Gerhard Hoehme, ZU, 1960, Kunstharz und Collage
auf Lwd. Nationalgalerie Berlin
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2020



Liniengewirr aus Ritzungen und Notizen in schwarzer und roter Ölkreide, die sich gleich einer Höhlenmalerei über die Fläche ausbreiten. Der irische Schriftsteller James Joyce übernimmt den Begriff der „Epiphanie“, der ursprünglich aus dem religiösen Kontext stammt und die unmittelbare Offenbarung göttlicher Macht bezeichnet, als literarisches Stilmittel in seinen autobiografisch geprägten Bildungsroman „Porträt des Künstlers als junger Mann“ (1914/15). Bei Joyce verliert der Begriff der „Epiphanie“ zwar seine religiöse Bedeutung, aber nicht das ihm innewohnende metaphysische Momentum einer sich den Kriterien des menschlichen Verstandes entziehenden Inspiration. Hoehme muss sich also hinsichtlich seiner autoreferenziellen Überlegungen in Joyces Vorstellung vom Kunstschaffenden wiedergefunden haben, wonach es Aufgabe des Künstlers sei, diesen Augenblick und die Empfindung der Epiphanie zu registrieren und durch seine besondere Vorstellungskraft ein ästhetisches Bild derselben zu entwerfen. Letztlich also thematisiert Hoehme in „James Joyce Epiphanie“ künstlerisch die zentrale Frage nach den geistigen Grundlagen des künstlerischen Schöpfungsaktes, nach Inspiration und der Genese der künstlerischen Idee, wie sie spätestens seit der

frühen Neuzeit in den kunsttheoretischen Überlegungen zahlreicher Künstler von Bedeutung war. Aufgrund seiner selbstbezüglichen Thematik ist die vorliegende Arbeit ein herausragendes Beispiel aus Hoehmes kleiner Werkgruppe der Sprachbilder. Zudem zeigt die freie zeichnerische Geste, die sich in „James Joyce Epiphanie“ aus jeglicher Lesbarkeit und Rhythmisierung befreit hat (vgl. ZU, 1960, Nationalgalerie Berlin) deutliche Parallelen zu den zeitgenössischen Schöpfungen Cy Twomblys. Im Zuge der gemeinsamen Ausstellung Rauschenbergs mit Arbeiten Twomblys in der Düsseldorfer Galerie 22 (1960) ergab sich ein Austausch zwischen Hoehme und dem Amerikaner, der das damals skripturale Schaffen Hoehmes weiter inspiriert und befruchtet hat. Die stilistische Nähe beider Künstler ist jedoch nur von kurzer Dauer: Hoehme wendet sich auf der Suche nach der maximalen Entgrenzung des Bildes bald Schnittmusterbögen und Schnurbildern zu, überwindet durch die Einbeziehung fremder Materialien und langer, die Leinwand in den Raum erweiternder PVC-Schnüre die traditionellen Grenzen der Malerei und hinterlässt ein ausgesprochen wechselvolles Œuvre, das jedoch immer von dem unbedingten Wunsch nach Entgrenzung getragen ist. [JS]



BERNARD SCHULTZE

1915 Schneidemühl/Westpreußen - 2005 Köln

Rhythmus weiss, gelb, schwarz. 1952.

Öl auf Hartfaserplatte.

Diederich/Herrmann 52/17. Rechts unten signiert und monogrammiert.

Verso signiert, betitelt und bezeichnet. 80,5 x 109 cm (31.6 x 42.9 in).

Die Arbeit ist in der handschriftlichen Werkliste des Künstlers unter der Nummer „19/52“ gelistet. [J5]

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

€ 14.000 – 18.000 *

\$ 16,100 – 20,700

PROVENIENZ

· Privatsammlung München.

· Sammlung Deutsche Bank (vor 1992 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

· Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964, Museum Kunstpalast, Düsseldorf/Köln 2010, Kat.-Nr. 126, S. 142, 347, mit Farbabb.

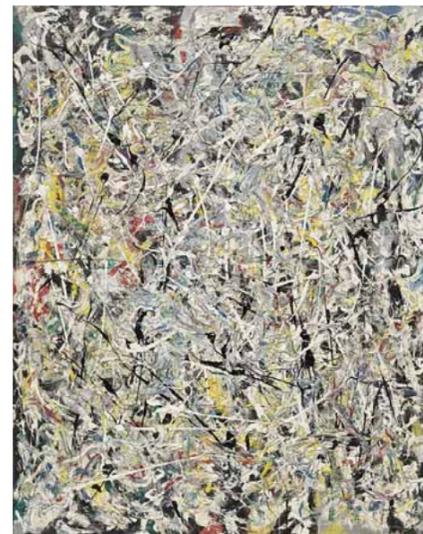
LITERATUR

· Kalenderblatt im Kunstkalender 1992 (Juli) „Materie - Zeichen - Geste.

Malerei in Deutschland 1950-1975“, Deutsche Bank (Hrsg.), Düsseldorf 1991, mit Farbabb.

· Ariane Grigoteit, 100 x Kunst, Ein Jahrhundert Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt a. M. 2001, S. 110, mit Farbabb. S. 111.

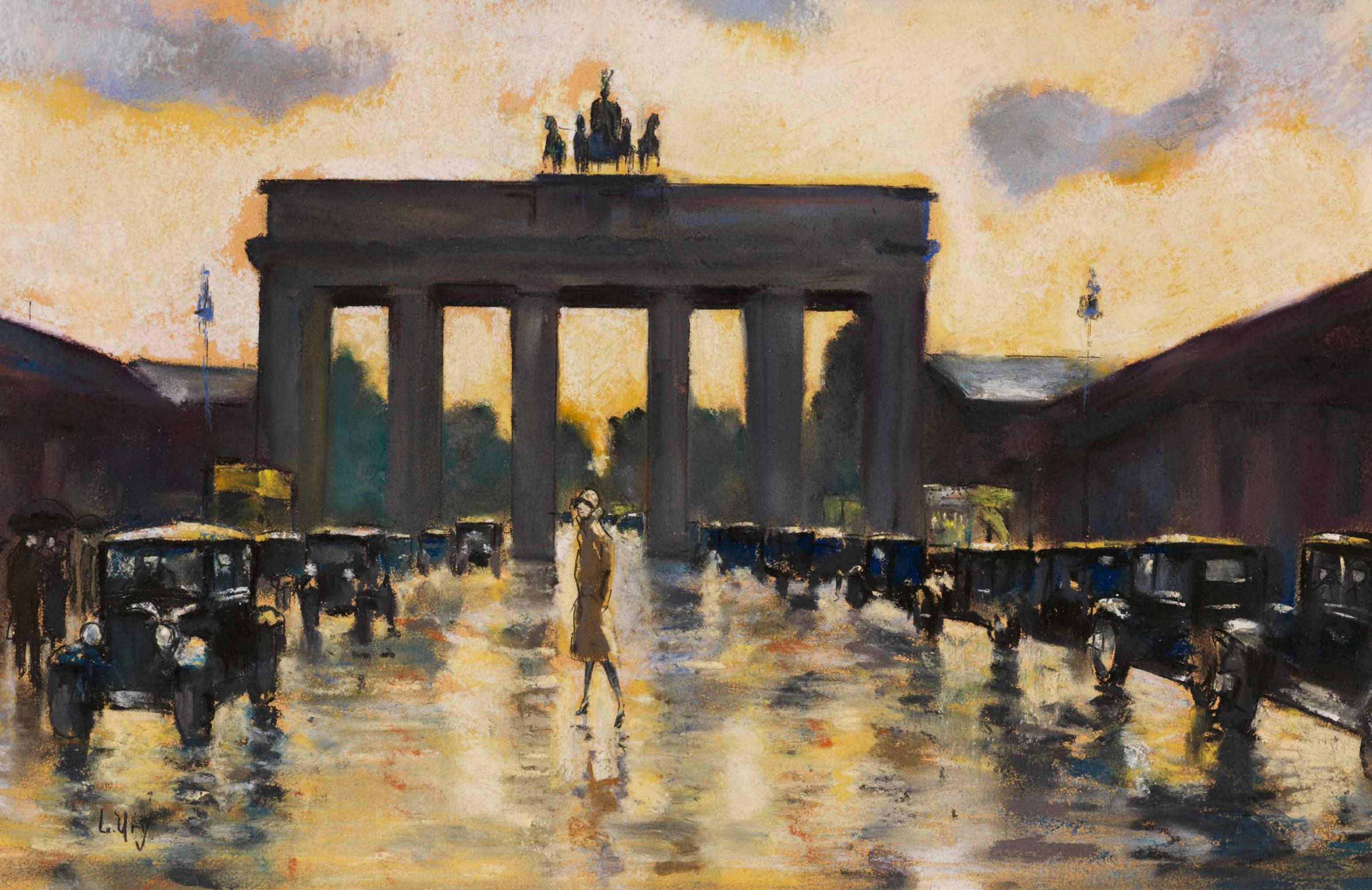
- Seltene gestisch-dynamische Komposition aus Schultzes informellen Frühwerk
- Aus dem Jahr der legendären ersten „Quadriga“-Ausstellung in der Frankfurter Zimmergalerie, die dem deutschen Informel den Weg ebnete
- Neben Bernard Schultze zählte Karl Otto Götz, Heinz Kreuz und Otto Greis zur frühen informellen Künstlergruppe „Quadriga“
- Komposition von wunderbar gestischer Expressivität, die aufgrund des weißen „Drippings“ deutliche Parallelen zum Action-Painting Jackson Pollocks zeigt



Jackson Pollock. White Light. 1954.
Oil, enamel, and aluminum paint on canvas.
Museum of Modern Art, NY
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„Während sich in Europa die Bezeichnung Informel eingebürgert hat, sprechen die Amerikaner vom Abstrakten Expressionismus oder vom Action Painting. Das Informel ist kein kunstgeschichtlich abgrenzbarer Stil, eher ist von informellen Strukturen zu reden, weil bestimmte Kriterien für das Informel charakteristisch sind: das sind „Gestus, Dynamik, Schnelligkeit, Aktion, Fläche, Struktur, Raum, Spontaneität, Subjektivität, Zufall, Automatismus und Materialität.“

Willi Kemp: Das deutsche Informel, in: Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964, Köln 2010, S. 45



LESSER URY

1861 Birnbaum - 1931 Berlin

Brandenburger Tor vom Pariser Platz aus gesehen.
1928.

Pastell auf Malpappe.

Links unten signiert. 35 x 50 cm (13,7 x 19,6 in).

Mit einem Foto-Gutachten von Dr. Sibylle Groß, Werkverzeichnis Lesser Ury, Berlin, vom 1. März 2021.

€ 100.000 – 150.000^R

\$ 120,000 – 180,000

PROVENIENZ

- Möglicherweise Sammlung Regierungsrat Dr. jur. Paul Heck, Berlin/Dresden (bis 1936, Lepke, 24.-26.06.1936).
- Möglicherweise Sammlung Schmidt, o.O. (1936 vom Vorgenannten erworben, Lepke, 24.-26.06.1936).
- Privatsammlung Niedersachsen (bis 1989, Villa Grisebach, Berlin, 24.11.1989).
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben, Villa Grisebach, Berlin, 24.11.1989).

LITERATUR

- Möglicherweise Rudolph Lepke, Berlin, Auktion am 24.-26.06.1936, Los 140.
- Villa Grisebach, Berlin, 10. Auktion, 24.11.1989, Los 8 (mit Abb.).

Lesser Ury ist unbestritten einer der Maler, die aufs Engste mit der Darstellung der Großstadt Berlin verwoben sind. Nach dem Tod des Vaters zieht Ury bereits im Alter von zehn Jahren mit seiner Mutter dorthin. Sein Kunststudium absolviert er in Düsseldorf, danach folgt ein Aufenthalt in Brüssel und schließlich die für sein Schaffen prägende Parisreise im Jahr 1880. Als er auf einer weiteren Reise in die Niederlande Max Liebermann und Fritz Uhde kennenlernt, folgt er deren Empfehlung und lässt sich 1887 endgültig in der damaligen Hauptstadt nieder. Es entstehen erste Stadtansichten, in denen Ury das pulsierende Leben der modernen Stadt in den Blick nimmt. Der Kunstkritiker Adolph Donath erkennt als einer der Ersten die Besonderheit von Urys Arbeiten, die in ihrer impressionistischen Malweise in Berlin ihrer Zeit voraus sind und erstmals den Motiven einer beschleunigten, wandelvollen Moderne gerecht werden: „die moderne Straße mit ihrem Jagen und Fauchen, ihren geschäftigen Menschlein, ihren behäbigen Pferdeomnibussen, ihren altväterlichen

- **Exemplarisches Werk, das alle charakteristischen Elemente Urys Berliner Ansichten auf einzigartige Weise vereint: Lichteffekte, auf Fahrgäste wartende Autos und Menschen im Treiben der modernen Großstadt**
- **So zentral wie in keinem anderen Werk rückt Ury hier das Brandenburger Tor als monumentales Symbol Berlins in den Fokus**
- **Besonders effektvolle, lichtdurchwirkte Berliner Szene in meisterhaft impressionistischer, atmosphärischer Pastelltechnik**
- **Koloristisch eine der besten Arbeiten des Spätwerks, die in der Spiegelung der regennassen Straße ein schillerndes Farbenspiel darbietet**
- **Malerische Inszenierung der rauschhaften Goldenen Zwanziger Jahre Berlins und des modernen, emanzipierten Frauentyps**
- **Zwei Wochen nach dem Mauerfall am 9. November 1989 für die Sammlung Deutsche Bank als Arbeit von historischer und zukünftiger Bedeutsamkeit erworben**

Droschken, die Großstadtstraße in der Dämmerung mit allen den wundersamen Sonnenreflexen auf Häusern und Asphalt, die Großstadtstraße am Abend und in der Nacht mit ihrem gelblichfahlen Gaslichterspiel und der sprühenden Strahlenglut der elektrischen Bogenlampen, das Großstadtcafé am Abend und in der Nacht mit seinem betäubenden Dunst aus Licht und Rauch.“ (Adolph Donath, Lesser Ury, Berlin 1921, S. 14). 1889 präsentiert Ury erstmals seine Werke zusammen mit Wilhelm Leibl, Fritz Uhde und Max Liebermann in der Galerie Gurlitt. Des Galeristen Bruder, der Kunsthistoriker und -kritiker Cornelius Gurlitt, hatte Urys erste Werke zunächst als Reihe von schwarzen und weißen Klecksen auf einem vorwiegend schwarzen Farbenragout bezeichnet (Cornelius Gurlitt, L. Ury und H. Thoma, in: Die Gegenwart, Berlin, 22. Februar 1890). Faszinierend und bedeutsam liest sich dagegen, welches visuelle Erweckungserlebnis anschließend beim Verlassen der Ausstellung für ihn folgte: „Ein gewaltiger Regenguss war eben niedergegangen. Die Straße triefte. Da, als ich die Linden



einbog, offenbarte sich mir ein seltsames Bild. Der noch helle weiße Himmel war nur in einem Streifen zwischen den hohen Häusern und den kahlen Baumreihen zu sehen. Heller aber, glänzend funkelnd wie weißglühendes Metall lag die Straße vor mir, deren feuchte Fläche alles Licht des Himmels aufzufangen und auf das geblendete Auge zurückzuwerfen schien. Wagen auf Wagen rollte daher. Die glänzenden Decken der Coupés bildeten eine unruhig bewegte Schlangenlinie gegen das Brandenburger Tor zu, dessen mächtige Masse sich bleigrau gegen den Himmel abhob. Ebenso färbten feuchte Luft und der sinkende Tag die Häuserreihen, an der sich nur die milchweißen Bälle der elektrischen Lampen abzeichneten.“ (ebd., zit. nach Adolph Donath, S. 17f.). Durch Ury erfährt so die Stadt als Erlebnisraum, der täglich durchschritten wird, erstmals ästhetische Würdigung, die ihn ebenfalls zum Höhepunkt seines Schaffens führt. Seine Stadtansichten, die den ewigen Fluss der nervösen, elektrifizierenden Atmosphäre des Groß-Berlins der Weimarer Republik einfangen, bringen ihm

Anfang der 1920 offizielle Anerkennung in Ankäufen durch Ludwig Justi für die Nationalgalerie sowie der Ernennung zum Ehrenmitglied der Berliner Secession durch Lovis Corinth. In unserer Ansicht rückt Ury das Brandenburger Tor am Ende der preußischen Prachtstraße Unter den Linden so zentral wie seltenst in den Fokus. Auf dem bedeutenden Pariser Platz, an dem sich die Akademie der Künste, Regierungsgebäude, die russische Botschaft sowie das Palais Max Liebermanns befinden, reihen sich die auf Fahrgäste wartenden Autos auf der Straße. Ungewöhnlich zentralperspektivisch setzt er das monumentale Emblem Berlins effektiv vor das Gegenlicht des goldenen Himmels, der sich schillernd in der regennassen Straße spiegelt und dessen Licht die ganze Atmosphäre durchdringt. In der Mitte der Säulen, unter der Quadriga mit der Siegesgöttin, erscheint verschmolzen mit dem hellen Licht die elegante Berlinerin der Goldenen Zwanziger Jahre, der so ebenfalls ein malerisches Denkmal gesetzt wird. [KT]

PAULA MODERSOHN-BECKER

1876 Dresden-Friedrichstadt - 1907 Worpswede

Elsbeth mit Hühnern. 1902/03.

Kohlezeichnung und Aquarell über Bleistift.

Rechts unten sowie links unten mit den Nachlasssignaturen von Tille Modersohn „f. P.M.B. / T. M.“ und „f. P.M.B. / T. Modersohn“. 22,7 x 31,8 cm (8,9 x 12,5 in), Blattgröße. [CH]

€ 6.000 – 8.000*

§ 6,900 – 9,200

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass der Künstlerin (1876-1907).
- Sammlung Mathilde „Tille“ Modersohn (1907-1998, die Tochter der Künstlerin), Bremen.
- Galerie Wolfgang Werner, Bremen/Berlin (aus dem Nachlass der Vorgenannten erworben).
- Sammlung Deutsche Bank (2000 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Deutsche Bank AG (Hrsg.), Man in the Middle. Sammlung Deutsche Bank, Frankfurt am Main 2002, S. 183 (mit Farbabb.).

Bereits 1897 lernt Paula Becker bei einem ersten kurzen Besuch die Künstlerkolonie Worpswede nahe Bremen kennen und entschließt sich schon wenige Monate später, ganz in das kleine Dorf inmitten des Teufelsmoors überzusiedeln. Die hiesige Natur, die hier lebenden, einfachen Menschen und das künstlerische Milieu um die ansässigen Künstler Heinrich Vogeler, Rainer Maria Rilke, Fritz Overbeck, Otto Modersohn und Fritz Mackensen, bei dem sie ab 1898 Zeichen- und Malunterricht nimmt, haben während ihres kurzen Lebens einen immensen Einfluss auf sie und nicht zuletzt auf ihr künstlerisches Schaffen.

Nach einem sehr anregenden, mehrmonatigen Aufenthalt in Paris mit intensiven Weiterbildungen an renommierten privaten Akademien heiratet sie nach ihrer Rückkehr nach Worpswede 1901 den einige Jahre älteren, bereits verwitweten Künstler Otto Modersohn, der seine kleine Tochter Elsbeth mit in die Ehe bringt. Elsbeth findet sich in zahlreichen Zeichnungen und Gemälden Modersohn-Beckers wieder und auch die hier angebotene, feine aquarellierte Skizze zeigt Elsbeth mit geflochtenen Haaren in blauem Kleidchen, mit erhobenerm Arm und im Begriff, die geschickt mit nur einigen wenigen Pinselstrichen angedeuteten Hühner im Zaum zu halten. Das Kleid

- **Lückenlose Provenienz: aus dem Nachlass der Künstlerin**
- **Charakteristische kleine Skizze mit dem so unverkennbaren, ganz eigenen Stil der Künstlerin**
- **Spontan auf Papier gezeichnete Beobachtung des ländlichen Alltags in Worpswede**
- **Motivische Ähnlichkeiten mit Gemälden wie „Kinder und Hühner vor Landschaft“ (um 1902, Busch/Werner 295) und „Elsbeth mit Hühnern unter Apfelbaum“ (um 1902, Busch/Werner 296)**

mit weißem Saum an den Ärmeln und dem horizontalen Streifen am unteren Rand ähnelt Elsbeths Kleid auf einer Fotografie aus dem selben Jahr (siehe Abb.)

Die Künstlerin setzt sich in diesen Jahren sehr intensiv mit ihrer Malerei und Überlegungen zu Farbigkeit und Bildaufbau. In ihrem Tagebuch notiert sie im Oktober 1902, dem Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit: „Ich glaube, man müsste beim Bildermalen gar nicht so an die Natur denken, wenigstens nicht bei der Konzeption des Bildes.“ Die ersten Skizzen sollen nach Ansicht der Künstlerin zwar den Eindruck von der Natur einfangen, dann aber mit der persönlichen Empfindung verknüpft werden. Letztendlich solle sich jedoch ein Rückbezug auf die Natur ergeben: „dann muß ich von der Natur das hineinbringen, wodurch mein Bild natürlich wirkt“ (jeweils zit. nach: Ausst.kat. Paula Modersohn-Becker. Der Weg in die Moderne, Bucerius Kunst Forum, Hamburg 2017, S. 24f.). In ihrem kurzen Leben mit gerade einmal zehn Schaffensjahren gelingt es Modersohn-Becker mit diesem künstlerischen Paradoxon aus natürlich wirkender Konzeption der Natur in Einbeziehung der persönlichen Empfindungen eine ganz eigene, unverwechselbare Formensprache innerhalb der Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts zu entwickeln. [CH]



„Dieses nicht Fertigdrehen, das besitzen die Franzosen in hohem Maße. [...] Wir Deutschen malen immer pflichtgetreu unser Bild herunter und sind zu schwerfällig, aus dem Stegreif eine kleine Farbenskizze zu machen, die oft mehr sagt als das Bild.“

Paula Modersohn-Becker, zit. nach: Ausst.kat. Paula Modersohn-Becker. Aufbruch in die Moderne, Buchheim Museum, Bernried 2019/2020, S. 66.

HEINRICH HOERLE

1895 Köln - 1936 Köln

Begegnung. 1925.

Tempera.

Backes Teil III 29. Rechts unten signiert. Rechts oben in der Darstellung monogrammiert. Verso mit Tuschezeichnung eines Rückenakts. Auf dünnem Karton. 27 x 16,2 cm (10.6 x 6.3 in), blattgroß. [SL]

€ 10.000 – 15.000^R

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Galerie Michael Hasenclever, München.
- Sammlung Deutsche Bank.

AUSSTELLUNG

- Hoerle und sein Kreis, Ausstellung des Kunstvereins Frechen e. V., Dezember 1970-Januar 1971, Kat.-Nr. 96, Ausst.-Kat. mit Abb.
- Man in the Middle, Kunsthalle Tübingen, 13.9.-2.11.2003, Ausst.-Kat. mit Farbabb. S. 101.

LITERATUR

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

„Wir wollen keine Bildchen malen, die sich der Satte über sein Sofa hängt, dass sie ihm den Mittagsschlaf versüßen. Wir wollen keine Bildchen machen, damit der Hungrige seinen Hunger vergisst. Wir wollen auch keine Bildchen machen, wo die Welt schön und alles gut ist.“

Heinrich Hoerle

Klein, abwechslungsreich und qualitativ hochkarätig ist das künstlerische Gesamtwerk, das der Kölner Maler Heinrich Hoerle hinterlässt, als er im Alter von gerade 40 Jahren an Tuberkulose stirbt. Im Zuge der nationalsozialistischen Aktion „Entartete Kunst“ werden 21 Werke von Heinrich Hoerle aus deutschen Museen beschlagnahmt und teilweise vernichtet. Heute sind Hoerles Arbeiten eine Seltenheit auf dem Auktionsmarkt. Nach mehr als dreißig Jahren hat das herausragende, aber leider ab den 1970er Jahren in Vergessenheit geratene Werk Hoerles, der neben dem Fotografen August Sander und dem Maler Franz Wilhelm Seiwert zu den Protagonisten der Gruppe „Kölner Progressive Künstler“ zählt, erst 2008 in der Ausstellung des Museums Ludwig „Köln progressiv 1920-33. Seiwert-

Hoerle-Arntz“ wieder die ihm gebührende museale Würdigung gefunden. Nach dem Ersten Weltkrieg ist Hoerle zunächst Teil der Kölner Dada-Gruppe um Max Ernst und Johannes Bargeld, löst sich aber bald wieder von Ernsts internationalen Dada-Bestrebungen, da er eine stärker national ausgerichtete, politischere Kunst anstrebt. Formal verschmilzt Hoerles klare, reduzierte Bildsprache Elemente der Neuen Sachlichkeit, des Konstruktivismus und des Kubismus, wobei bei der Tempera „Begegnung“ deutlich die Nähe zum analytischen Kubismus Picassos und Braques zu Tage tritt, die Hoerle formal mit einer konstruktivistischen Strenge und Grandlinigkeit verschmilzt, die vielmehr der konstruktivistischen Abstraktion entlehnt scheint. [JS]

- Aus der gefragten konstruktivistischen Werkperiode des Künstlers
- Mithilfe konstruktiver Flächensegmentierung lässt Hoerle Figur und Hintergrund miteinander verschmelzen
- Nach dem Ersten Weltkrieg ist der Künstler Mitglied der Kölner Dada-Gruppe um Max Ernst und Johannes Baargeld
- Seine Werke sind bereits zu Lebzeiten in renommierten musealen Sammlungen vertreten, unter anderem im Wallraf-Richartz-Museum, Köln, im Kunstmuseum Düsseldorf oder dem Museum in Detroit.



FRITZ WINTER

1905 Altenböge - 1976 Herrsching am Ammersee

Ohne Titel. 1936.

Mischtechnik. Öl und Wachskreide auf Papier.
Lohberg 664. Rechts unten monogrammiert und datiert.
Auf chamoisfarbenem Ingres-Bütten (mit Wasserzeichen).
63,5 x 48,5 cm (25 x 19 in), blattgroß. [JS]

€ 10.000 – 15.000[®]

\$ 11,500 – 17,250

PROVENIENZ

- Privatsammlung Süddeutschland (vor 1981).
- Galerie Thomas, München.
- Sammlung Deutsche Bank (vom Vorgenannten erworben).

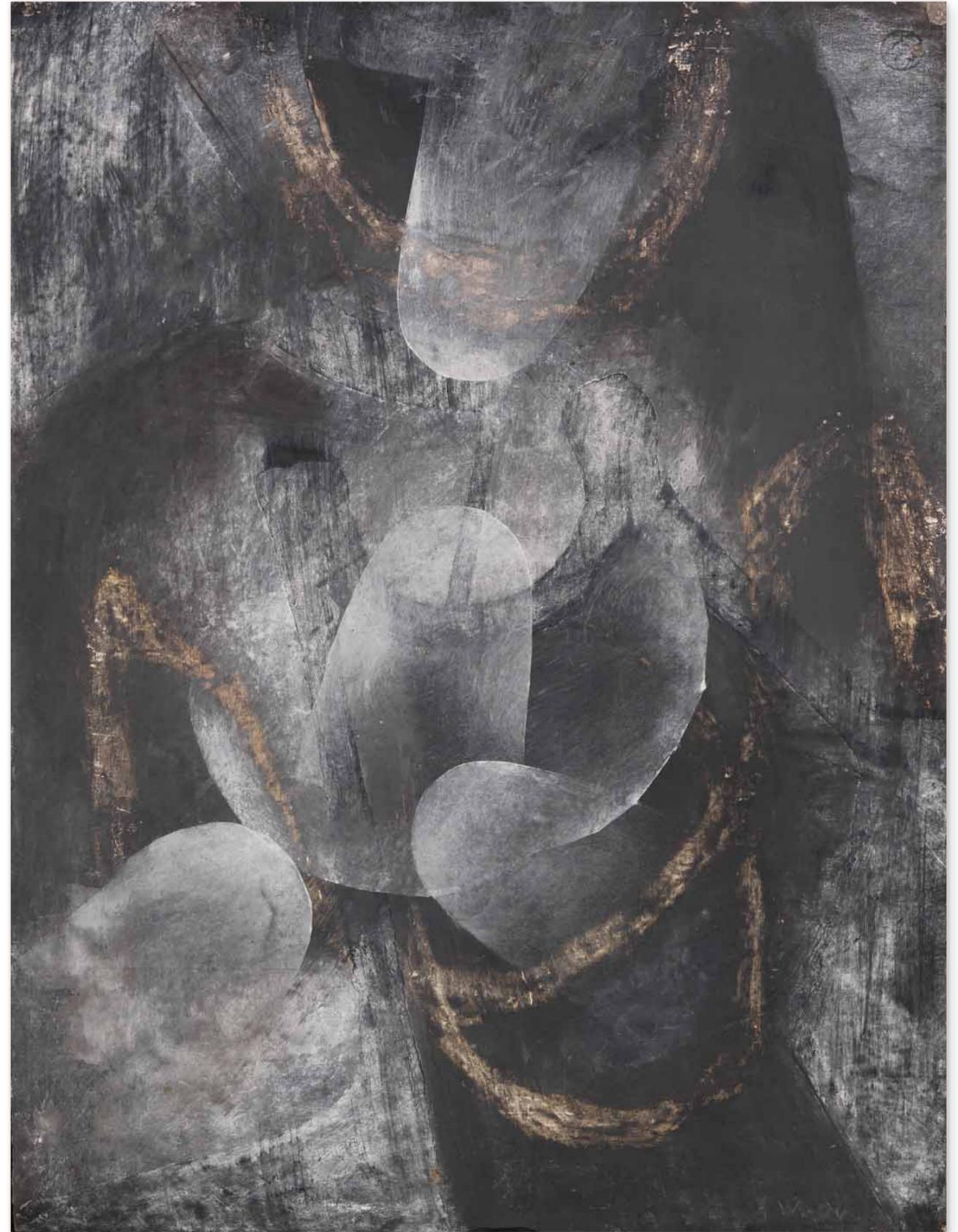
AUSSTELLUNG

- Galerie Gunzenhauser, München 1981, mit Abb. (Faltblatt).
- Bauhaus-Künstler, Kunstsammlungen zu Weimar / Museum Wiesbaden / Bauhaus Dessau, 1993/94, Kat.-Nr. 146, mit Abb. S. 109.
- Auf Papier - Kunst des 20. Jahrhunderts aus der Deutschen Bank, Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., 3.3.-30.4.1995; Berlinische Galerie, Berlin, 18.5.-2.7.1995; Museum der Bildenden Künste, Leipzig, 10.8.-8.10.1995, Kat.-Nr. 214, S. 344-355, mit ganzs. Abb.
- Man lebt im Wirken der Schöpfung. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Kunst-Museum Ahlen, 10.9.2005-29.1.2006.
- Blind Date Istanbul, Sabanci University Sakip Sabanci Museum, Istanbul, 8.9-1.11.2007.

Von einzigartiger Immaterialität und von einem sanften inneren Leuchten getragen sind Winters frühe „Licht-Gemälde“ der 1930er Jahre. In dieser wunderbaren Komposition hat Winter das „immaterielle“ Weiß zum Protagonisten erklärt, dessen abstrakte Formgebilde sich scheinbar flüchtig und schwerelos überlagern und im Zentrum verdichten, vor die scheinbar unendliche Weite des dunklen Raumes treten. Winter strebt in diesen seltenen frühen Kompositionen danach, geistig-immaterielle Inhalte zu schaffen, und nutzt dafür eine gesteigerte Reduktion der Bildmittel. Ab 1934 erreicht Winters Beschäftigung mit der Raum-Licht-Durchdringung dann ihren Höhepunkt und er nähert sich in seinen von universellen Gedanken getragenen Kompositionen schließlich, wie in der vorliegenden Arbeit, den frühen transluziden Plastiken des russischen Konstruktivisten Naum Gabo.

- Frühes „Licht-Gemälde“, das mit seinem Formenrepertoire und seiner transluziden Schwerelosigkeit entscheidende Elemente von Winters berühmtem Zyklus „Triebkräfte der Erde“ (1944) vorwegnimmt
- Herausragendes Zeugnis von Winters meisterlicher Inszenierung sich sanft überlagernder, kristalliner Formgebilde, das Winters Nähe zum zeitgleichen avantgardistischen Schaffen Naum Gabos belegt
- Wie in dem 1944 geschaffenen Werkzyklus „Triebkräfte der Erde“ gelingt Winter hier bereits eine von innerem Leuchten getragene Komposition, die durch ihre metaphysische Präsenz begeistert
- Bereits in den 1950er Jahren stellt Winter in Amerika aus und ist auf zwei Ausstellungen des Museum of Modern Art, New York, vertreten

Gabo gründet 1931 zusammen mit Theo van Doesburg, Auguste Herbin, Antoine Pevsner und Georges Vantongerloo in Paris die Künstlerbewegung „Abstraction-Création“, die bis 1937 auch einen gleichnamigen Almanach herausgibt und damit entscheidende theoretische Vorarbeit für die abstrakte Malerei liefert. Winter, der sich selbst bereits um 1930 konsequent der abstrakten Malerei verschrieben hatte, wird das Schaffen dieser avantgardistischen Vorreitergeneration genauestens verfolgt haben. Und so ist das vorliegende frühe „Licht-Gemälde“ Winters ein herausragendes kunsthistorisches Zeugnis seines Austausches mit den avantgardistischen Strömungen der Zeit und sein herausragender künstlerischer Beitrag zu jener internationalen Aufbruchstimmung, die schließlich u. a. mit der informellen Malerei der Nachkriegszeit breite öffentliche Anerkennung erlangen sollte. [JS]



GERHARD HOEHME

1920 Greppin bei Dessau - 1989 Neuss-Selikum

Muddle. 1982.

Acryl auf Leinwand mit PE-Schnur.

Hoehme 82-03. Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet. Leinwand: 160 x 160 cm (62.9 x 62.9 in). Gesamtmaß: ca. 185 x 160 cm (72.9 x 63 in).

€ 15.000 – 20.000^R

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank.

AUSSTELLUNG

· Kunst aktuell, Städtische Kunsthalle, Mannheim 1986.

- **Großformatige Arbeit, die durch den Einsatz von Kunststoff-schnüren den Bildraum in die dritte Dimension erweitert.**
- **Wunderbarers Zeugnis von Hoehmes kunsthistorisch bedeutendem Beitrag zum „offenen Bild“.**
- **Schöne Verbindung von Hoehmes gestisch-informeller Malerei der 1950er Jahre mit seinem späteren Bemühen um die Entgrenzung der Bildfläche.**
- **Hoehme gilt als Hauptvertreter des deutschen Informel und als Schöpfer eines der eigenwilligsten und vielschichtigsten Werke der deutschen Nachkriegskunst.**

„Die Schnur ist eine Art Fühler. Sie tritt aus dem Bild heraus, kommt auf den Betrachter zu, um [...] den Abstand zwischen dem Betrachter und dem Bild aufzuheben, den Betrachter in das Bild hineinzuholen. So ist das Bild nicht mehr ein fremdes Gegenüber. Es entsteht so etwas wie ein Übergang vom Bildraum zu unserem gelebten Raum [...]“

Walter Biemel, in: Begegnung mit Gerhard Hoehme, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1992, S. 91.

Im Jahr 1951 begegnet der junge Hoehme Jean-Pierre Wilhelm, der den Kontakt zu Jean Fautrier und Jean Dubuffet herstellt, den bedeutendsten Vertretern des Informel in Paris. Er ist, nach gegenständlichen Anfängen, bald darauf selbst der informellen Malerei verpflichtet und zählt heute neben Karl Otto Götz und Emil Schumacher zu den deutschen Hauptvertretern dieser bedeutenden Kunstrichtung der Nachkriegszeit. Hoehme hat mit seinem Œuvre in den 1950er Jahren einen wesentlichen Beitrag zum deutschen Informel geleistet und darauf aufbauend in den folgenden Jahrzehnten einen der eigenwilligsten und vielschichtigsten Stile entwickelt, die die deutsche Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts kennt. Auf seine „shaped canvas“ folgt ab den 1960er Jahren Hoehmes künstlerische Auseinandersetzung mit der Dreidimensionalität, die er mithilfe der Kombination aus bemalter Fläche und Raumelementen umzusetzen versucht. Ab 1964 entstehen verstärkt Raumobjekte, die neben dem klassischen Leinwandgrund unter anderem auch Holz, Gaze und Nylonschnüre integrieren. Im selben Jahr entwickelt Hoehme seine „Schnittmusterbögen“, ab 1968 folgen Instal-

lationen und es entstehen die ersten „Damastbilder“, mit denen Hoehme einen weiteren Beitrag zum „offenen Bild“ leistet. Seine großformatigen Leinwände der 1980er Jahre - von denen unsere stark gestische Arbeit „Muddle“ ein besonders schönes Beispiel gibt – schaffen eine eindrucksvolle Verbindung aus Hoehmes informellen Anfängen und seiner anschließend konsequent umgesetzten Öffnung des Bildraumes in die Dreidimensionalität: Die durch den energischen gestischen Duktus strukturierte Malfläche wird durch ein im Zentrum aufgesetztes, räumliches Element und Hoehmes berühmte Kunststoffschnüre in den Raum erweitert. „Muddle“ ähnelt in Aufbau und Farbgebung seinem ebenfalls 1982 geschaffenen „Äthna-Zyklus“, der sich in der Sammlung des Saarland Museums, Saarbrücken, befindet und sich mit der geologischen Thematik von Feuer, Glut und Verkrustung auseinandersetzt. Hoehmes innovatives Schaffen ist auf zahlreichen bedeutenden Ausstellungen vertreten. Zuletzt zeigte die Kunstakademie Düsseldorf im Frühjahr 2020 eine umfassende Werkschau des bedeutenden Vertreters der deutschen Nachkriegsmoderne. [JS]



GERHARD HOEHME

1920 Greppin bei Dessau - 1989 Neuss-Selikum

Jade weit her. 1986.

Acryl auf Leinwand mit PE-Schnur.

Hoehme 85-07. Oben mittig signiert und datiert.

Verso signiert, datiert „1986“, betitelt und bezeichnet.

Leinwand: 120 x 150 cm (47.2 x 59 in).

Gesamtmaß: ca. 230 x 160 cm (90.6 x 63 in).

€ 15.000 – 20.000*

\$ 17,250 – 23,000

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank.

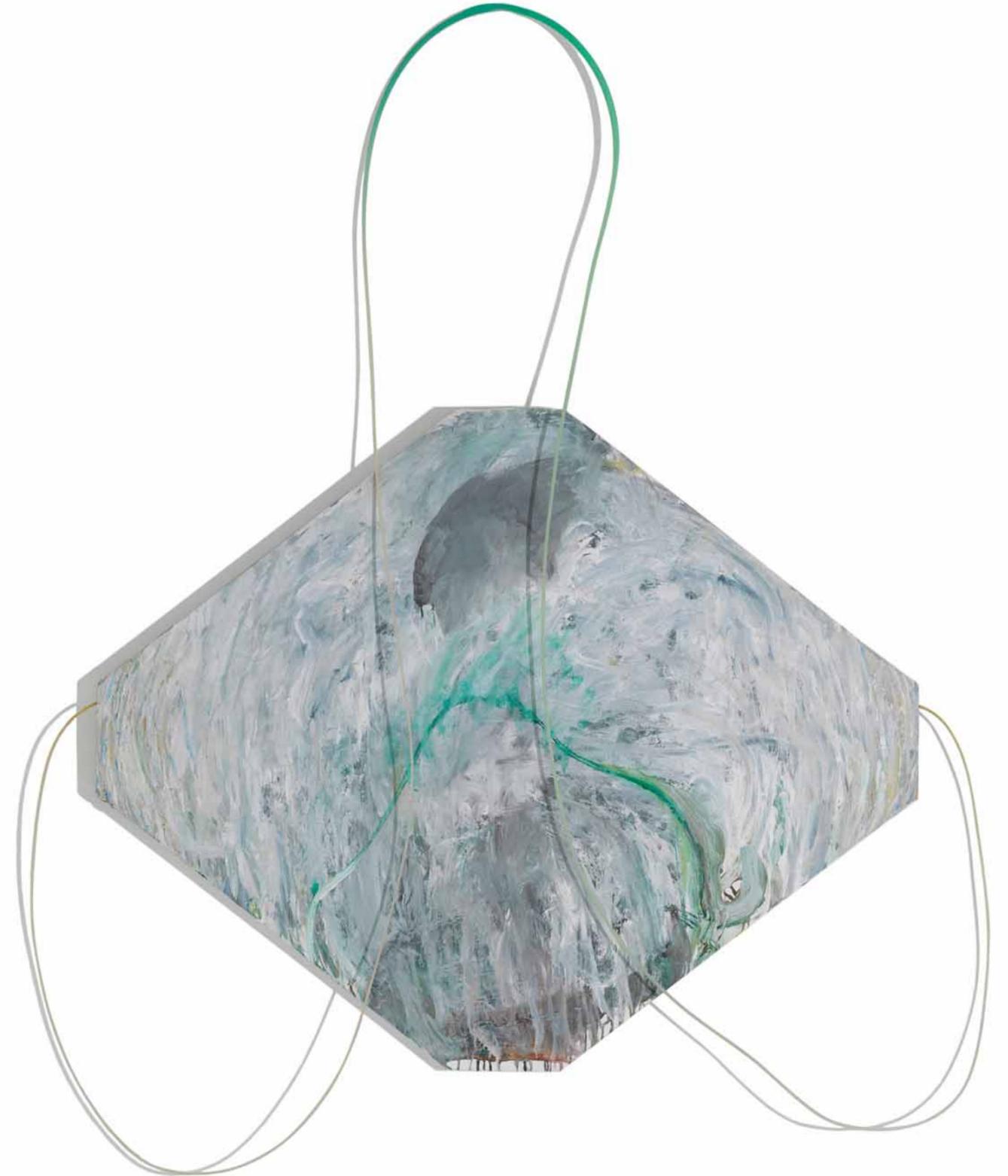
- **Leuchtend-opake Schöpfung mit gestischen Akzenten in Jadegrün, die durch ihre enorme räumliche Präsenz überzeugt**
- **Eine der seltenen Arbeiten, in denen Hoehme seine berühmten PE-Schnüre mit einer „shaped canvas“ kombiniert**
- **Formal ähnlich aufgebaute Arbeiten befinden sich u. a. in der Kunsthalle zu Kiel und dem Museum am Ostwall, Dortmund**
- **Hoehme gilt als Protagonist des deutschen Informel, als deutscher Pionier der „shaped canvas“ und als bedeutender Verfechter des „offenen Bildes“**

„Die Schnur ist eine Art Fühler. Sie tritt aus dem Bild heraus, kommt auf den Betrachter zu, um [...] den Abstand zwischen dem Betrachter und dem Bild aufzuheben, den Betrachter in das Bild hineinzuholen. So ist das Bild nicht mehr ein fremdes Gegenüber. Es entsteht so etwas wie ein Übergang vom Bildraum zu unserem gelebten Raum [...]“

Walter Biemel, in: Begegnung mit Gerhard Hoehme, Ausst.-Kat. Düsseldorf 1992, S. 91.

Gerhard Hoehmes Gemälde mit Polyethylen-Schnüren sind keine Gemälde im klassischen Sinn, sie sind vielmehr Installationen, Raumkunstwerke, die von der Wand in die dritte Dimension ausgreifen. Hoehmes künstlerische Innovationskraft dieser Jahre ist faszinierend und einzigartig. Vielfältig sind Hoehmes Innovationen, die allesamt die Entgrenzung der Malerei aus den klassischen Formen des Tafelbildes zum Ziel haben. Hoehme hat dafür ab den 1960er Jahren mit umgedrehten Leinwänden, Schnittmusterbögen, Damast, Holz, Kabeln und immer wieder auch mit Schnüren gearbeitet. PVC-Schläuche und PE-Schnüre sind dabei bald zum charakteristischen Erkennungs- und Alleinstellungsmerkmal seiner Kunst geworden. Besonders schön ist der durchgehende Verlauf der PE-Schnur in der vorliegenden Arbeit, die vor allem in der Höhe weit über das Format der Leinwand ausgreift. Besonders ist hier darüber hinaus, dass

Hoehme die Kunststoffschnur mit einer „shaped canvas“, also einer nicht der klassischen Rechteckform entsprechenden Leinwand kombiniert. Gemeinhin gilt der Amerikaner Frank Stella als Erfinder der geformten Leinwand, da er bereits in der ersten Hälfte der 1960er Jahre beginnt, seine Leinwandformate der Form seiner „hard edge“-Bildinhalte anzupassen. In Deutschland gehören Gerhard Hoehme und Rupprecht Geiger zu den ersten Künstlern, die bereits Anfang der 1960er Jahre mit geformten Leinwänden zu experimentieren beginnen. In der mit leuchtend grünen Akzenten verlebendigten Arbeit „Jade weit her“ hat Hoehme die Leinwand in der rautenähnlichen Form eines geschliffenen Schmucksteines geformt. Dazu passt auch die teils opak-pastellig gehaltene Farbigkeit, in der Hoehme sein dynamisch-abstraktes Liniengewirr Schicht für Schicht aufbaut. [JS]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin - 1968 Köln

Doppelspindel-Rot. 1967.

Öl auf Leinwand.

Scheibler 1263. Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 200 x 190 cm (78.7 x 74.8 in). [U5]
Aus der vierteiligen Gemälde-Folge der „Doppelspindeln“.

€ 200.000 – 300.000 *

\$ 230.000 – 345.000

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank (direkt vom Künstler erworben).

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay (Retrospektive), Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 15.4.-15.5.1967, Kat.-Nr. 93 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Nay, Kölnischer Kunstverein, Köln, 28.10.1972-7.1.1973; Kunsthalle Bremen, 4.2.-18.3.1973, Kat.-Nr. 17.
- E. W. 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. A 110, mit ganzs. Abb. S. 192.
- E.W. Nay - Bilder der 1960er Jahre, Schirn Kunsthalle, Frankfurt am Main, 22.1.-26.4.2009, S. 70-71, mit ganzs. Abb.

- Die monumentale Komposition „Doppelspindel-Rot“ gehört zu den letzten Bildern des Malers
- Konzentration von Form und Farbe in zeitloser Perfektion
- Wunderbares Zeugnis von Nays herausragender malerischer Wandelbarkeit und Progressivität
- Seit den 1960er Jahren auf mehreren bedeutenden Nay-Ausstellungen, u. a. im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, und in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt a. M., vertreten
- Seit Entstehung in der Sammlung Deutsche Bank

„Es ist ein Leben wert, soweit vorzudringen, daß das reale Farbbild entstehen kann und die Farbe dabei so klingt, daß ohne besondere Absicht des Künstlers Menschliches anschaubar wird, Menschliches und Kreatürliches in neuer, unbekannter Formulierung.“

E. W. Nay, Oktober 1967.



E.W. Nay,
Doppelspindel-Rot, 1967,
in der Deutschen Bank
Düsseldorf.



Ernst-Wilhelm Nays „Doppelspindel-Rot“ in der Ausstellung der Kunsthalle Schirn, Frankfurt a. M., 2008
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„Bilder kommen aus Bildern“, so Ernst Wilhelm Nay. Mit dieser Maxime vollzieht der Künstler in seinem langen Malerleben einen erneuten, dieses Mal den letzten stilistischen Wandel in seinen Bildern. Waren die „Augenbilder“ noch voll räumlicher Elemente, Expressivität und gegenständlicher Assoziation, so wirken Nays „letzte“ Bilder dagegen einfach und komplex zugleich. „Auf der Höhe seiner künstlerischen Lebenserfahrung unterzieht Nay seine Malerei einer letzten Klärung“, so Elisabeth Nay-Scheibler 1990. „Sie führt zur radikalen Vereinfachung seiner Formensprache und Verringerung seiner chromatischen Palette auf nur wenige Farben. Mit Vitalität und äußerster Disziplin unternimmt er das Wagnis, die bis zur malarischen Perfektion getriebenen expressiven Strukturen der ‚Augenbilder‘ aufzugeben. Er gewinnt die Freiheit, in seiner neuen Vision das Wesentliche seiner Kunst durch Reduktion zu verwirklichen. Klar begrenzte Spindelformen, Ketten runder oder ovaler Scheiben, Bogenformen und Farbbänder breiten sich nun, vertikal gerichtet, über die Bildfläche. Durch die senkrechte Betonung entsteht der Eindruck eines scheinbar unbegrenzten, transitorischen Bewegungsablaufs. Die Bilder gewinnen plötzlich meditative Ruhe.“ (Nay-Scheibler in: E. W. N., Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band II, 1952-1968, Köln 1990, S. 282) An die Stelle von räumlichen Elementen voll ausgeführter Expressivität treten vegetabile und anthropomorphe Formen, Spindelformen, Ketten, ovale Scheiben, Farbbänder und Bogenformen, die Nay gemäß seiner theoretischen Forderung an die chromatische Malerei verwirklicht: „Die Fläche ist durch die Farbe zur Gestalt zu erheben“. Nay entwickelt eine neue Farbpalette hin zu kühl gemischten Farben in bisweilen kühner Kombination, wie hier das flächig die Leinwand abdeckende, dominante Rot, in dem sich tiefblaue und leuchtend weiße Inseln schwimmend bewegen. Tiefgehendere Assoziationen in die Bilderwelt menschlicher Gefäße werden getragen von illusionistisch vorgetragener Abstraktion. Ein

Charakteristikum der späten, zumeist streng quadratischen Bilder ist das Denken der Komposition über den Bildrand hinaus in den weiten Raum unseres Daseins, ein Ausgreifen der nun sehr klaren, verdichteten Formen, gleichsam eine expansiv und dynamisch vorgetragene, niemals endende Gleichung eines Ornaments. „Ein Kolorist ist ein Maler, der durch die Farbe denkt und die Anschauung durch die Farbe vollzieht“, so Nay in seinem letzten, publizierten Aufsatz „Meine Farben“ von 1967. „Kühle, in souveräner Einfachheit gesetzte Farbakkorde bestimmen die späten Bilder. Eine besondere Funktion übernimmt die Farbe Weiß, die nicht mehr mit dem Pinsel aufgetragen wird, sondern durch das Aussparen der weißen Leinwand entsteht. So integriert Nay das Weiß in die absolute Zweidimensionalität der Fläche. Selbst starke Kontraste von heller zu dunkler Farbe erscheinen durch die weiße Perforierung plan auf einer Ebene. Die Flächigkeit ist für Nay von so großer Bedeutung, weil er in jeder perspektivischen Räumlichkeit der Farben eine Störung ihrer Direktheit und sinnlichen Ausstrahlung erkennt.“ (Nay-Scheibler in: E. W. N., Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band II, 1952-1968, Köln 1990, S. 282). Der serielle Charakter bestimmt Nays Arbeitsweise von Anfang an, etwa mit den „Dünenbildern“ der 1930er Jahre. Diese scheinen auch wegen ihrer extremen Stilisierung die Flächigkeit und Helldunkelmalerei des Spätwerks vorwegzunehmen, meint Siegrid Pfeiffer in ihrem Beitrag „Bilder der 1960er Jahre“ über Nays Kunst (Ausst.-Kat Schirn Kunsthalle 2009, S. 15). Nay nimmt sich die Freiheit, in einer neuen Vision der absoluten Malerei, das Wesentliche seiner Kunst durch Reduktion zu verwirklichen. Er steigert die Leuchtkraft und Transparenz seiner Farbe durch kühne Vereinfachung; jede Binnenzeichnung wird einer arithmetischeren Farbsetzung geopfert, jede früher so intensiv vorgetragene Expressivität überführt der Künstler in eine kühl-souveräne Einfachheit, beseelt von meditativer Ruhe und Ordnung. [MvL]

GERHARD MARCKS

1889 Berlin - 1981 Köln

Stehender Jüngling, Arm eingestützt. 1945/1950.

Bronze mit brauner Patina.

Rudloff 462. Auf der Plinthe mit dem Künstlersignet. Dort hinten seitlich mit der Nummerierung und dem Gießerstempel „Rich. Barth Bln Mariendorf“. Einer von drei bekannten, römisch nummerierten Lebzeitgüssen.

Höhe: 118 cm (46.4 in).

1953 gegossen von der Gießerei Richard Barth, Berlin.

€ 20.000 – 30.000 ^R

\$ 23.000 – 34.500

PROVENIENZ

· Sammlung Deutsche Bank.

AUSSTELLUNG

· Wohl jeweils ein anderes Exemplar:

· Gerhard Marcks, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 19.4.-25.5.1953, Kat.-Nr. 18.

· Gerhard Marcks, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, 1953, Kat.-Nr. 16.

· 2. Biennale, Middelheimpark, Antwerpen, 20.6.-30.9.1953, Kat.-Nr. 42.

· Gerhard Marcks (anlässlich der Verleihung des Kulturpreises), Neues Museum, Wiesbaden, 1953, o. Kat.

· Gerhard Marcks, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (mit der Galerie Vömel), Düsseldorf, 1954, o. Kat.

· Gerhard Marcks. An Exhibition of Sculpture with Drawings and Woodcuts, The Arts Council, London, 1954, Kat.-Nr. 8.

· Gerhard Marcks (zum 80. Geburtstag). Plastiken in Stein und Bronze - Zeichnungen - Holzschnitte, Mannheimer Kunstverein, 9.11.-7.12.1969, Kat.-Nr. 23.

Mit seinen zurückhaltenden, zeitlos formschönen Werken gilt Gerhard Marcks heute als einer der wichtigsten deutschen Künstler der figurativen Bildhauerei. Während er seine Figuren in den 1920er Jahren noch deutlich expressionistisch gestaltet und die menschliche Anatomie verstärkt abstrahiert, findet er in seinem Kunstschaffen nach einer eindrucksvollen Reise nach Griechenland im Jahr 1928 und der Begegnung mit archaischer Plastik zu klareren, strengeren Formen, die ihn hin zu einem natürlicheren Menschenbild führen. Nach mathematisch bestimmbaren Formprinzipien versucht Marcks das Wesen des Menschen in wirklichkeitsnahen, aber keineswegs rein abbildenden Arbeiten zu ergründen. Seine Themen erschließt sich der Künstler dabei u. a. aus der griechischen Mythologie, häufig aber auch aus seiner direkten Umgebung: So arbeitet er bspw. gerne nach dem Modell seines ältesten Sohnes Herbert und seiner Enkelin Christine. Die in Stein oder Terrakotta, mit Vorliebe aber in Bronze geschaffenen Körper und Gesichter scheinen in sich zu ruhen, strahlen oft eine ganz besondere, teils verhaltene, kontemplative Stimmung aus, die für den Betrachter auch in der hier angebotenen Arbeit spürbar wird.

Die Kriegsjahre vor Entstehung unserer Arbeit sind aufgrund persön-

- Seit über 45 Jahren Teil der Kunstsammlung Deutsche Bank
- Nach über 20 Jahren wird nun erstmals wieder ein Guss dieser Bronze auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: www.artprice.de)
- Weitere Arbeiten aus demselben Entstehungsjahr befinden sich u. a. in der Hamburger Kunsthalle, im Hirshhorn Museum in Washington, D. C., und im Wallraf-Richartz-Museum in Köln

„Plastik ist eine Sache der Gewichte und Proportionen, dem Chaos des Lebens abgerungene Form.“

Gerhard Marcks, zit. nach: Günter Busch, Gerhard Marcks. Das plastische Werk, Frankfurt/Main 1977, S. 93.

licher, beruflicher und politischer Tragödien wohl die härtesten im Leben von Gerhard Marcks. Wegen seines persönlichen Engagements für seine jüdischen Künstlerkolleginnen Trude Jalowetz und Marguerite Friedländer-Wildenhain wird er 1933 von den Nationalsozialisten aus dem Lehramt für Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule in Halle entlassen. 1937 erhält er Ausstellungsverbot, seine Werke werden als „entartet“ verfemt, einige werden auch in der gleichnamigen Propaganda-Ausstellung gezeigt. 1943 fällt der älteste Sohn Herbert an der Front, das Berliner Atelier wird durch einen Bombeneinschlag vollständig zerstört. Trotz dieser unendlichen persönlichen wie künstlerischen Verluste und der daraufhin eintretenden finanziellen Not ist Marcks weiterhin künstlerisch tätig, schafft u. a. die hier angebotene Arbeit „Stehender Jüngling, Arm eingestützt“. Seine Künstlerfreundin Käthe Kollwitz schreibt 1944 bewundernd über ihn: „[...] die Kraft, die Gerhard Marcks aufbringt, bleibt mir fast unbegreiflich. Nicht nur, dass sein Sohn gefallen ist, auch seine Arbeit ist vernichtet, alles ist hin, und doch fängt der Mensch ein neues Leben an. Wo kommt all diese Kraft her?“ (zit. nach: Eline van Dijk, Das Kunstwerk des Monats. Oktober 2017, in: LWL-Museum für Kunst und Kultur / Westfälisches Landesmuseum, S. 4). [CH]



ANSPRECHPARTNER



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



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



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



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

Kunst nach 1945 / Contemporary Art



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



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



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



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



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



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

Klassische Moderne



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



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



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



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



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

Kunst des 19. Jahrhunderts



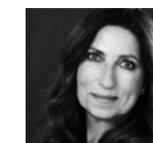
MÜNCHEN
Sarah Mohr, M.A.
Tel. +49 89 55244-147
s.mohr@kettererkunst.de



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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



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

Umschlag außen: R. Geiger (S. 30) – Frontispiz I: M. Liebermann (S. 14) – Frontispiz II: R. Geiger (S. 30) – Seite 4: H. Hartung (S. 10) – S. 60: Fritz Winter (S. 48) – Hinterer Umschlag innen: E.W. Nay (S. 54) – Hinterer Umschlag außen: C. Marcks (S. 58)



