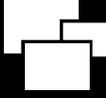
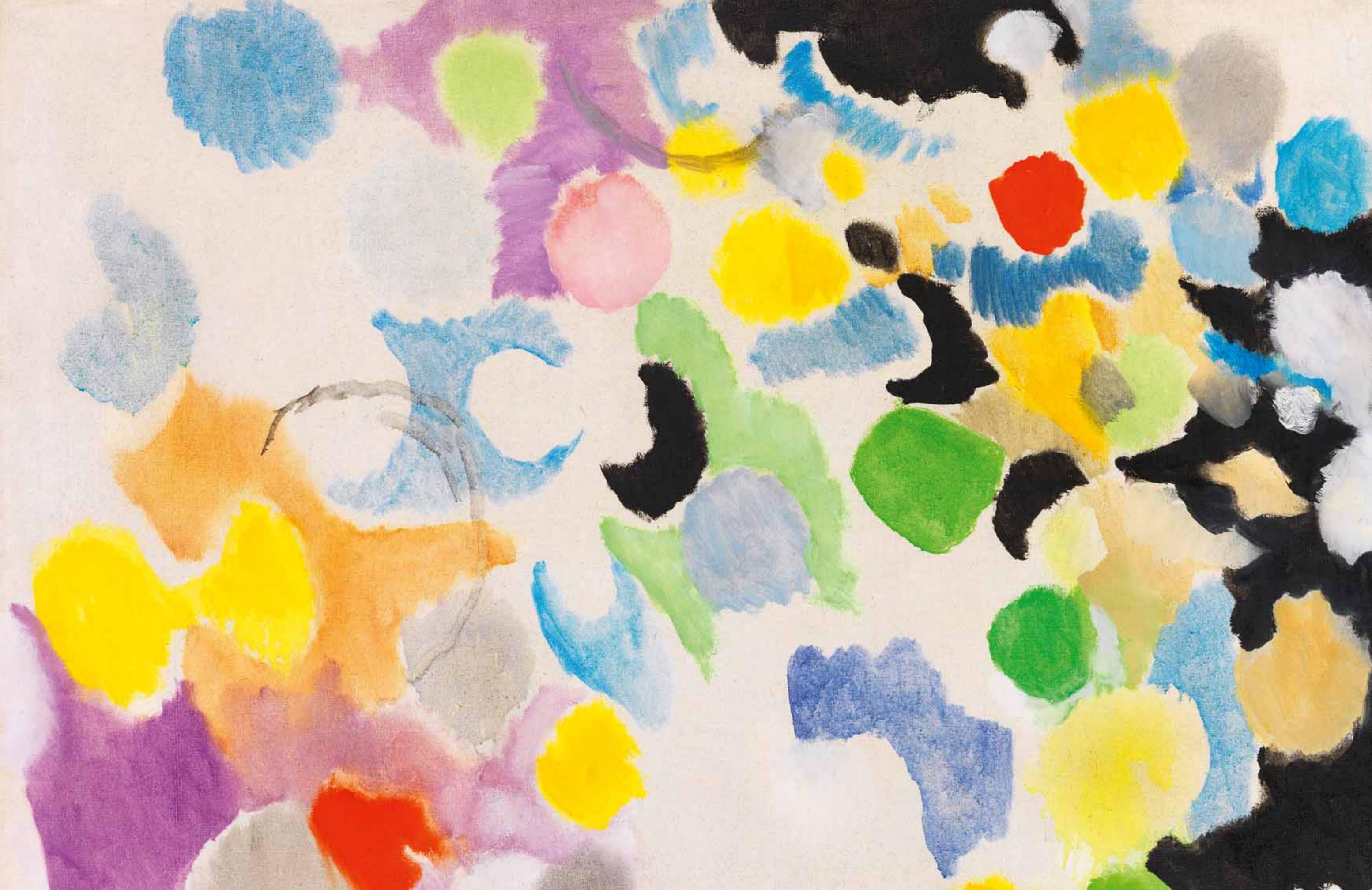
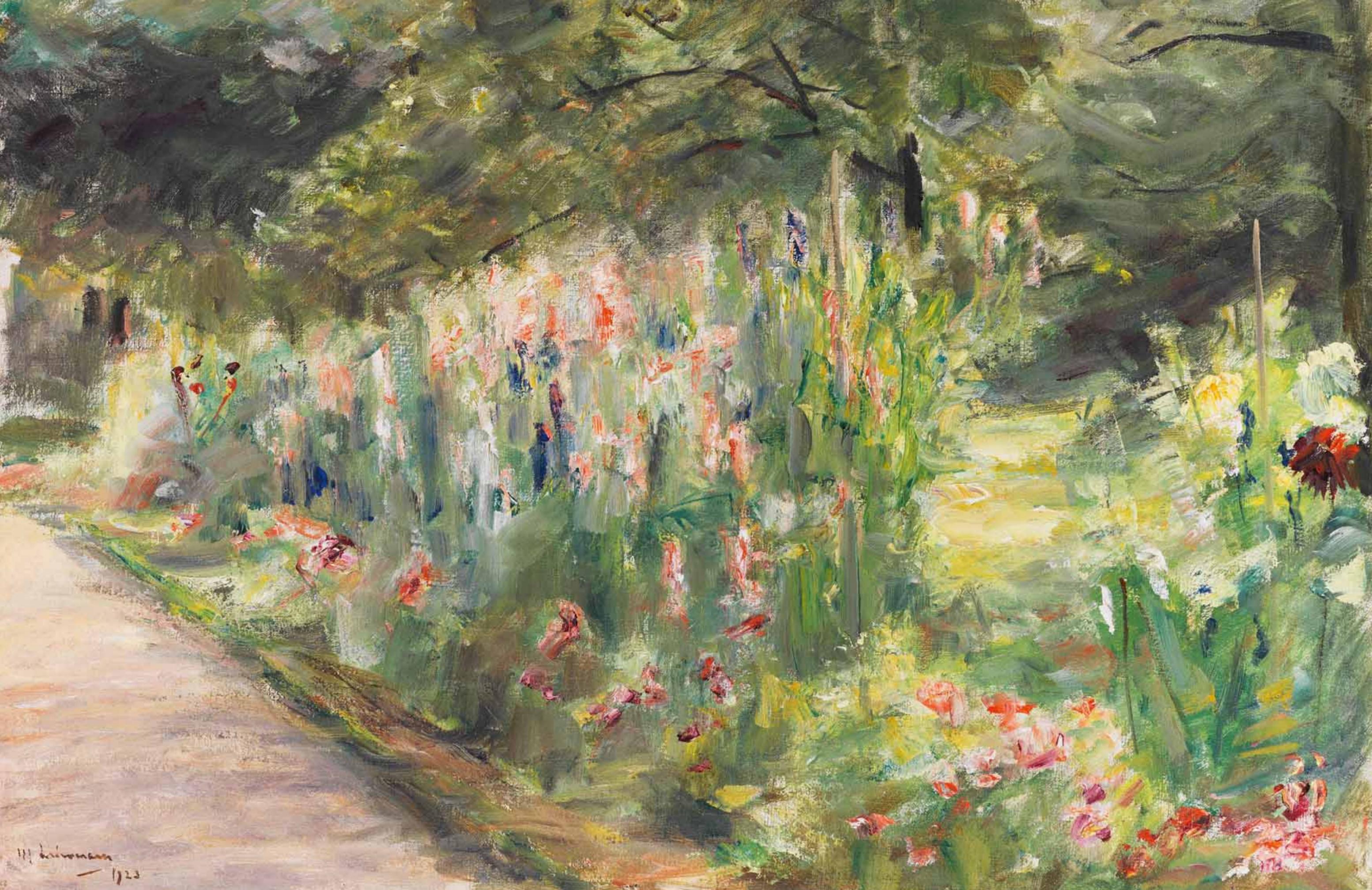


KETTERER  KUNST

**EVENING SALE**

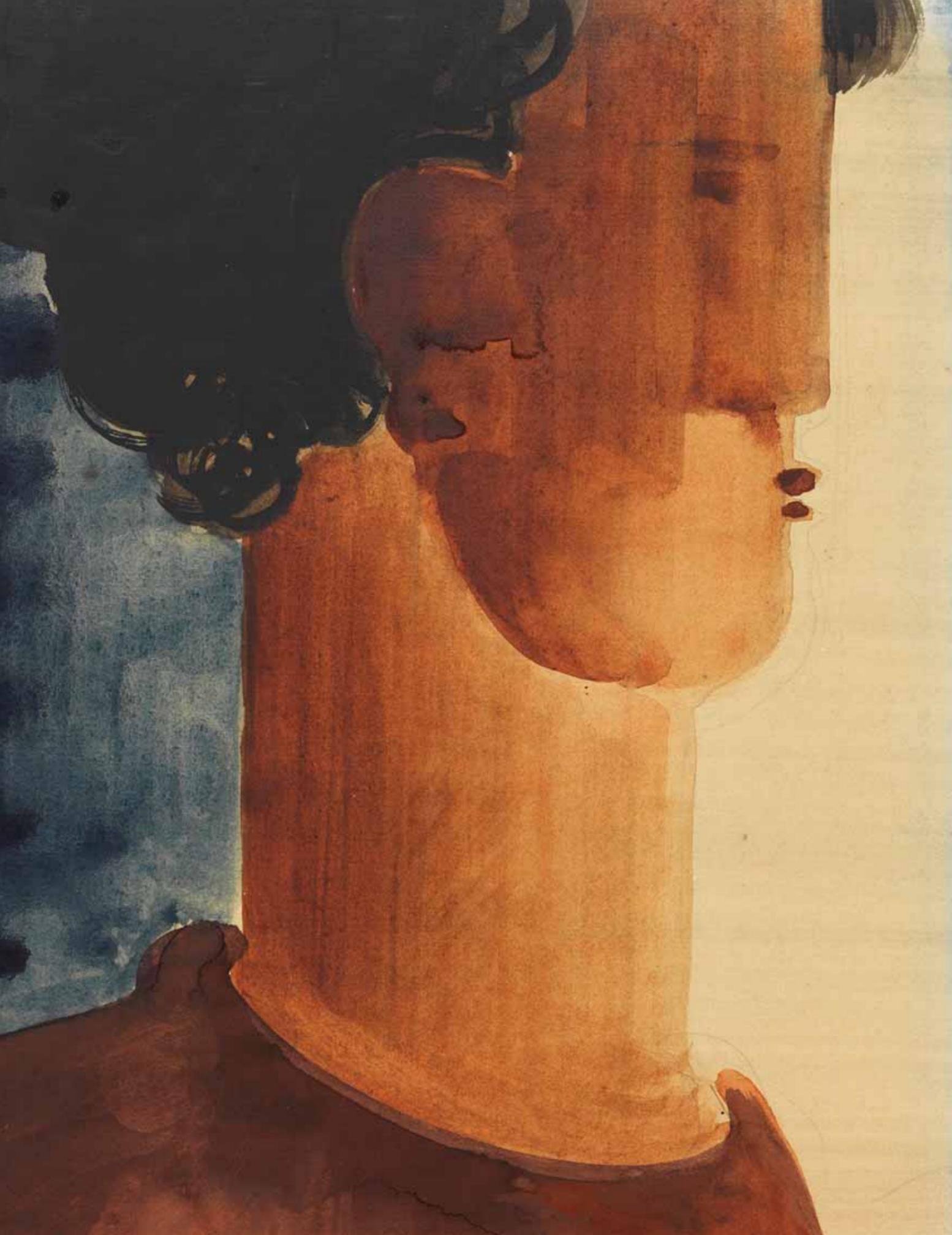
18. Juni 2021





H. Kallmann  
— 1923





# 520. AUKTION

## Evening Sale

### Auktionen | Auctions

#### Los 300–396 Evening Sale (520)

Freitag, 18. Juni 2021, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Ketterer Kunst München  
Joseph-Wild-Straße 18  
81829 München

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

### Weitere Auktionen | Further Auctions

#### Los 1–80 Kunst des 19. Jahrhunderts (518)

Donnerstag, 17. Juni 2021, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

#### Los 100–238 Klassische Moderne (517)

Freitag, 18. Juni 2021, ab ca. 13 Uhr | *from ca. 1 pm*

#### Los 400–665 Kunst nach 1945/Contemporary Art (519)

Samstag, 19. Juni 2021, ab 12 Uhr | *from 12 pm*

#### Online Only [www.ketterer-internet-auktion.de](http://www.ketterer-internet-auktion.de)

Sa., 15. Mai 2021, ab 15 Uhr – So., 20. Juni 2021, bis 15 Uhr

Sat, 15 May 2021, from 3 pm – Sun, 15 June 2021, until 3 pm

Letzte Bietmöglichkeit 14.59 Uhr | *Last chance to bid 2.59 pm*

### Vorbesichtigung | Preview

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

#### Frankfurt

Galerie Schwind, Fahrgasse 17, 60311 Frankfurt am Main  
Tel.: +49 (0) 89 5 52 44 - 0, [infomuenchen@kettererkunst.de](mailto:infomuenchen@kettererkunst.de)

Fr. 28. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

#### Hamburg

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

Mi. 2. Juni 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Do. 3. Juni 11–15 Uhr | *11 am–3 pm*

#### Düsseldorf

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

So. 30. Mai 11–19 Uhr | *11 am–7 pm*

Mo. 31. Mai 11–16 Uhr | *11 am–4 pm*

#### Berlin

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

Sa. 5. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

So. 6. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Mo. 7. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Di. 8. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Mi. 9. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Do. 10. Juni 10–20 Uhr | *10 am–8 pm*

#### München (alle Werke)

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

Sa. 12. Juni 15–19 Uhr | *3 pm–7 pm*

So. 13. Juni 11–17 Uhr | *11 am–5 pm*

Mo. 14. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Di. 15. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Mi. 16. Juni 10–18 Uhr | *10 am–6 pm*

Do. 17. Juni 10–15 Uhr | *10 am–3 pm*

Fr. 18. Juni 10–13 Uhr | *10 am–1 pm* (ab Los 400)

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,20 US Dollar (Richtwert).

Vorderer/Hinterer Umschlag außen: Los 339 G. Richter – Frontispiz I: Los 351 E.W. Nay – Frontispiz II: Los 324 M. Liebermann – Frontispiz III: Los 332 E. Nolde –  
Seite 6: Los 361 O. Schlemmer – Seite 10: Los 388 K. Haring – Seite 296: Los 322 G. Münter – Hinterer Umschlag innen: Los 396 T. Eitel

## 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](http://www.kettererkunstlive.de)**

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

### Telefonisch

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

### Schriftlich

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

### Im Saal

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

### Online Only

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

**Registrieren und bieten unter [www.ketterer-internet-auktion.de](http://www.ketterer-internet-auktion.de)**

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion: 20. Juni 2021, 14.59 Uhr.

## Aufträge | Bids

Auktionen 517 | 518 | 519 | 520 | @

### Rechnungsanschrift | Invoice address

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

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

Kundennummer | Client number

### Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### Versand | Shipping

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

München  Hamburg  Berlin  Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.

*Please send me the objects*

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

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalien, sowie weitere Daten vollständig aufzunehmen und eine Kopie/Scan u.a. zu archivieren. Ich versichere, dass ich oder die Person, die ich vertrete und die ich namentlich bekanntgegeben habe, wirtschaftlich Berechtigte/r im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

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

### Rechnung | Invoice

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

\_\_\_\_\_

E-Mail | Email

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

\_\_\_\_\_  
Datum, Unterschrift | Date, Signature



## ANSPRECHPARTNER



**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

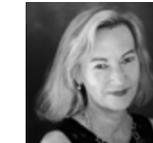


**MÜNCHEN**  
**Alessandra Löscher Montal, B.A./B.Sc.**  
Tel. +49 89 55244-131  
a.loeschermontal@kettererkunst.de

### Repräsentanten



**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



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



**NORDEUSTCHLAND, 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

### Klassische Moderne



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

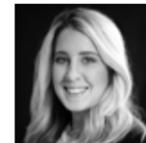


**MÜNCHEN**  
**Larissa Rau, B.A.**  
Tel. +49 89 55244-143  
l.rau@kettererkunst.de



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

### Kunst des 19. Jahrhunderts



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



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



300

## GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen - 1947 Berlin

### Junge Frau. 1926.

Bronze mit schwarz-brauner Patina.

Auf dem Sockel mit dem Monogramm, dem Gießerstempel „H.Noack Berlin Friedenau“ und der Bezeichnung „I“ sowie mit dem Stempel „made in Germany“. Einer von 4 Lebzzeitgüssen. Höhe: 128,5 cm (50,5 in).

Gegossen von der Kunstgießerei Hermann Noack, Berlin, vor 1940. Generell wurden nur Güsse für den Export in die USA nummeriert und zwar mit „1“ und „2“, da für die ersten beiden Güsse niedrigere Einfuhrzölle erhoben wurden; die Nummerierung sagt jedoch in der Regel nichts über die zeitliche Reihenfolge der Güsse aus und ist aus Gründen der Steuerersparnis vereinzelt auch doppelt vergeben worden.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 \*

\$ 72.000 – 96.000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Mrs. Henry Ford II, Palm Beach/London.
- Privatsammlung USA.

#### LITERATUR

- Ursel Berger. Georg Kolbe - Leben und Werk mit dem Katalog der Kolbe Plastiken im Georg-Kolbe-Museum, Berlin 1990, vgl. S. 290 und 291.

- **Lebzzeitguss**
- **Neben dieser Bronze wurde kein weiteres Exemplar bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Ein Bronzeguss der „Jungen Frau“ steht seinerzeit auf der Terrasse von Kolbes Haus**
- **Aus der namhaften Sammlung Henry Ford, dem Präsidenten der Ford Motor Company**

Im Atelier von Georg Kolbe, die Skulptur „Junge Frau“ ganz links im Bild, wohl um 1933.



„Kolbe ist von meinen Berliner Bekanntschaften die einheitlichste und stärkste Persönlichkeit. Sieht man ihn inmitten seiner Werke in seinem Atelier, so wird jedes Wort, jede Frage überflüssig. Man hat das Gefühl, dieser Mann ist mit seinem Werk so eins, daß nichts Unnötiges aus seiner Hand entstehen kann.“

Günter von Scheven über Georg Kolbe 17.1.1932, zit. nach: Maria Frfr. von Tiesenhausen, Georg Kolbe. Briefe und Aufzeichnungen, Tübingen 1987, S. 129.

Georg Kolbe ist einer der erfolgreichsten Bildhauer seiner Zeit. Zunächst studiert Kolbe Malerei in Dresden und München. Nach einem Studienaufenthalt in Paris, wo er mit dem plastischen Werk von Rodin in Berührung kommt, wechselt Kolbe zur Bildhauerei. Mittlerweile in Berlin ansässig, kann Georg Kolbe seinen künstlerischen Durchbruch erzielen, als seine in der Ausstellung der Berliner Secession viel beachtete Skulptur „Tänzerin“ (1911/12) von Ludwig Justi für die Sammlung der Nationalgalerie angekauft wird. Der Erste Weltkrieg unterbricht seine künstlerische Entwicklung, er kehrt aber unverehrt im Januar 1919 nach Berlin zurück und kann an seine Erfolge vor dem Krieg anknüpfen. Paul Cassirer widmet Kolbe im Herbst 1921 eine Einzelausstellung. 1927 nimmt er an einer großen Ausstellung im Glaspalast in München teil. Die Skulptur „Junge Frau“ entsteht auf dem Höhepunkt seines Schaffens. Sie ist wohl nach demselben Modell wie die „Kniende“ geformt. Ganz entspannt steht sie vor uns, elegant hat sie den Kopf leicht zur Seite geneigt, das sensible Gesicht mit den halb geschlossenen Augen von uns abgewendet. In ihrer Schönheit und Nacktheit ruht sie ganz in sich. Kolbe zielt nicht auf eine große Raumwirkung ab, sondern stellt eine in sich geschlossene Figur dar, die aber gerade durch die Ruhe, die sie ausstrahlt, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich zieht. Ohne große Gesten, in einer vermeintlichen Einfachheit der Darstellung erzielt er bei aller Zurückgenommenheit und Zartheit einen eindringlichen Ausdruck des Gleichklangs von Körper und Seele. Ein Guss der „Jungen Frau“ stand auf der hinteren Terrasse von Kolbes Haus in Berlin in der Sensburger Allee. Bei einem Bombenangriff in Berlin am 16.12.1943 schlug eine Bombe unmittelbar dort ein. Die Skulptur wurde durch die Luft geschleudert und nur der Kopf blieb erhalten. Kolbe ließ den Kopf restaurieren und sockeln, er blieb bis zu seinem Tod in seinem Besitz und zeigt die besondere Verbundenheit des Bildhauers zu dieser Figur. [SM]

**ERNST WILHELM NAY**

1902 Berlin - 1968 Köln

- **Qualitativ herausragendes Gemälde aus dem Höhepunkt der „Hekate-Bilder“, die Nays Übergang von der Abstraktion in die abstrakte Malerei markieren**
- **In Differenziertheit, Farbigkeit und kompositioneller Ausgewogenheit wurde in den vergangenen zehn Jahren keine vergleichbare Arbeit auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Letztmals 1950 öffentlich ausgestellt**
- **Vergleichbare „Hekate“-Gemälde befinden sich u. a. in der Pinakothek der Moderne, München, der Nationalgalerie Berlin, dem Sprengel Museum, Hannover, und dem Museum Ludwig, Köln**

„Lots Weib was painted when Nay was at the height of his power, brilliantly synthesising a modernist lexicon of form with a strong feeling of the embattlement of contemporary life in Germany in the late 1940s.“

John-Paul Stonard, britischer Kurator und Herausgeber diverser Monographien.

**Lots Weib. 1947.**

Öl auf Leinwand.

Scheibler 397. Links unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt. 80 x 100 cm (31.4 x 39.3 in). [J5]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 144.000 – 180.000

**PROVENIENZ**

- Galerie Dr. Werner Rusche, Köln (1948).
- Sammlung Dr. Mutter, Bad Säckingen (bis 1981, Karl & Faber 26.11.1981).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 1981).

**AUSSTELLUNG**

- E. W. Nay - Bilder des Jahres 1947, Galerie Dr. Werner Rusche, Köln 1948, Kat.-Nr.11 (mit Abb.).
- Nay, Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., 8.6.- Mitte Juli 1948, Kat.-Nr. 6.
- E. W. Nay, Kestner Gesellschaft, Hannover, 2.4.-7.6.1950, Kat.-Nr. 41.
- Ernst Wilhelm Nay. Die Hofheimer Jahre 1945-1951, Städtische Galerie im Städel, Frankfurt a. M. 24.2.-23.5.1994/Museum der bildenden Künste, Leipzig 9.6.– 21.8.1994, Kat.-Nr. 33 (mit Abb. S. 65).

**LITERATUR**

- Karl & Faber, München, Auktion 158, 16.11.1981, Los 1540 (mit Abb. Taf. 15).
- Weltkunst, 52. Jg., Heft 1, München, 1.1.1982 (mit Abb. S. 48).



**UNGEWÖHNLICHE FARBMISCHUNGEN  
TAUCHEN AUF UND VERTIEFEN EIN HÖCHST  
DIFFERENZIIERTES KOLORIT**

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



Ernst Wilhelm Nay, Lots Weib, 1947, Gouache auf Papier, Privatbesitz.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

**HÖHEPUNKT DER „HEKATE-BILDER“**

Die Aufarbeitung der Geschichte von Lots Weib, die sich auf der  
Flucht aus Sodom nicht umdrehen darf, scheint Nay mit seiner in-  
neren Geschichte zu verbinden; im Gegensatz zu ihr blickt er nicht  
nur kompositorisch nach vorne und entwickelt und verbindet hier  
raffiniert ineinandergeschobene „farbige Flächenschichten“ mit „iso-  
lierter Farbstimmung“. Bisher noch nicht verwendete Farbmischun-  
gen tauchen auf und vertiefen ein höchst differenziertes Kolorit. Der  
Farbauftrag, bisweilen leicht pastos, verstärkt eine eigentümlich  
kostbare Reliefwirkung, als handele es sich um ein höchst fremdar-  
tiges Gebilde: links die Stadt Sodom, auf die das von Gott geschüt-  
tete und vernichtende Feuer fällt; in der Mitte, das zur kristallinen  
Salzsäule erstarrte Weib in kalten Blautönen; neben ihr in aufgelös-  
ter Bewegung Lot, die zwei Kinder vor ihm antreibend, so wie die  
gesandten Engel ihn drängeln und zur Eile ermahnen. Durch die  
Dehnung der Formen fördert Nay eine zweidimensionale Spannung,  
steigert die Tragkraft und erhöht das Tempo. Trotz des traurigen  
Endes der Legende, eine durch den verbotenen Rückblick zur Salz-  
säule erstarrte Frau, verwandelt Nay seine Malerei voll heller Schön-  
heit und strahlender Farbigkeit. Und dennoch ist auch in diesem  
großformatigen Bild das offene Element des Tragischen zu spüren.

Ernst Wilhelm Nay, Lots Weib, 1947, Bleistift und Tusche auf Papier, Privatbesitz.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



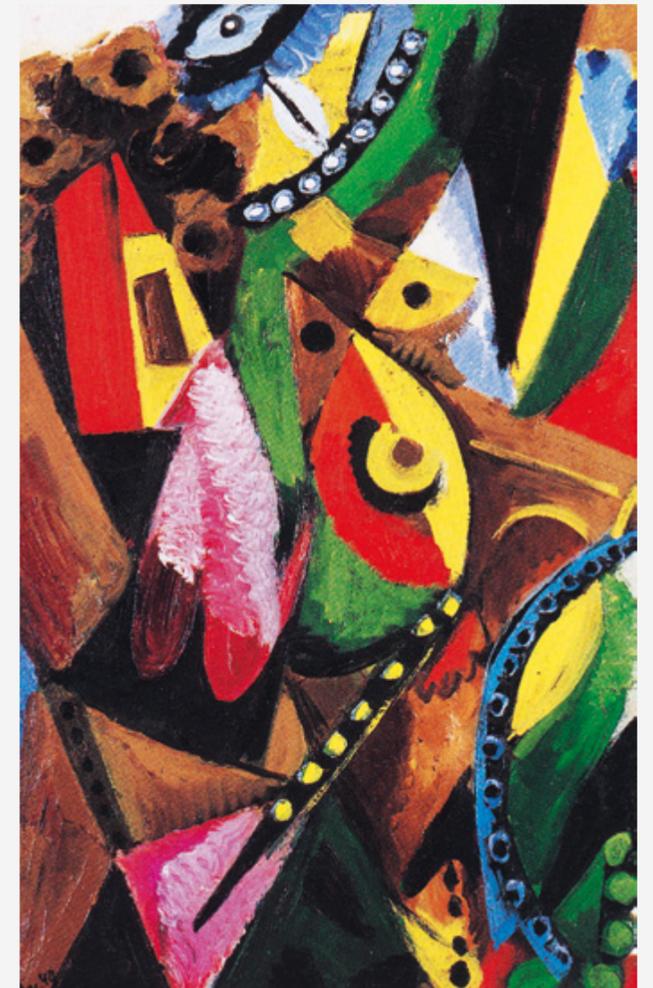
Ernst Gosebruch und Ernst Wilhelm Nay im Atelier 1947.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



**DIE BEZEICHNUNG „HEKATE-BILDER“**

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

Nay, der die Kriegsjahre in Frankreich als Kartenzeichner verbringt und  
von den Amerikanern ins Nachkriegsdeutschland entlassen wird, sucht  
nach einem neuen Anfang, nicht in Berlin, wo sein Atelier nicht mehr  
existiert. In der Nähe von Frankfurt, in Hofheim am Taunus, ermöglicht  
ihm die Künstlerin und spätere Galeristin Hanna Bekker vom Rath eine  
Bleibe im Atelier von Otilie Roederstein. Die Bilder, die dort entstehen,  
wirken aufgebracht, erregen mit ihren heftigen Gesten und brennen-  
den Farben, überzeugen mit einer unablässig verfolgten formalen  
Strategie. Die Widersprüche in seinem persönlichen Schicksal, so  
scheint es, regen Nay an zu einer bis dahin nicht bekannten Intensität.  
Im übertragenen Sinn kann man Nays „Hekate-Bilder“ der ersten  
Jahre nach dem Krieg als Werke verstehen, in denen er den düsteren  
Erinnerungen in formaler Gestalt Ausdruck verleiht, während seine  
Titel dem Interessierten einen winzigen Einblick in den geheimnisvol-  
len Vorgang des künstlerischen Tuns geben. So ersetzt der Künstler  
die in Frankreich noch figurbetonten Erfindungen mit Themen aus  
der Literatur, aus der griechischen Mythologie und aus dem Alten  
Testament. Die zumeist erst nach Fertigstellung des Bildes von Nay  
vergebenen Titel lauten jetzt: Verkündigung, Paolo und Francesca,  
Tochter der Hekate, Sitzende vor dem Spiegel, Sibylle, Oberon, Salome,  
Eurydike, Hirte, Herbstlied, Kythera und Lots Weib. Das in Nays Bildern  
wiederkehrende Formenvokabular von Kreis-, Spindel-, Schachbrett-  
und Handformen ist in den „Hekate-Bildern“ sichtbar eingewoben in  
zumeist verschlüsselte Figuren- und Landschaftsassoziationen. Zudem  
verleihen bedeutungsträchtige Namen den „Hekate-Bildern“ einen  
mythischen Klang. [MvL]



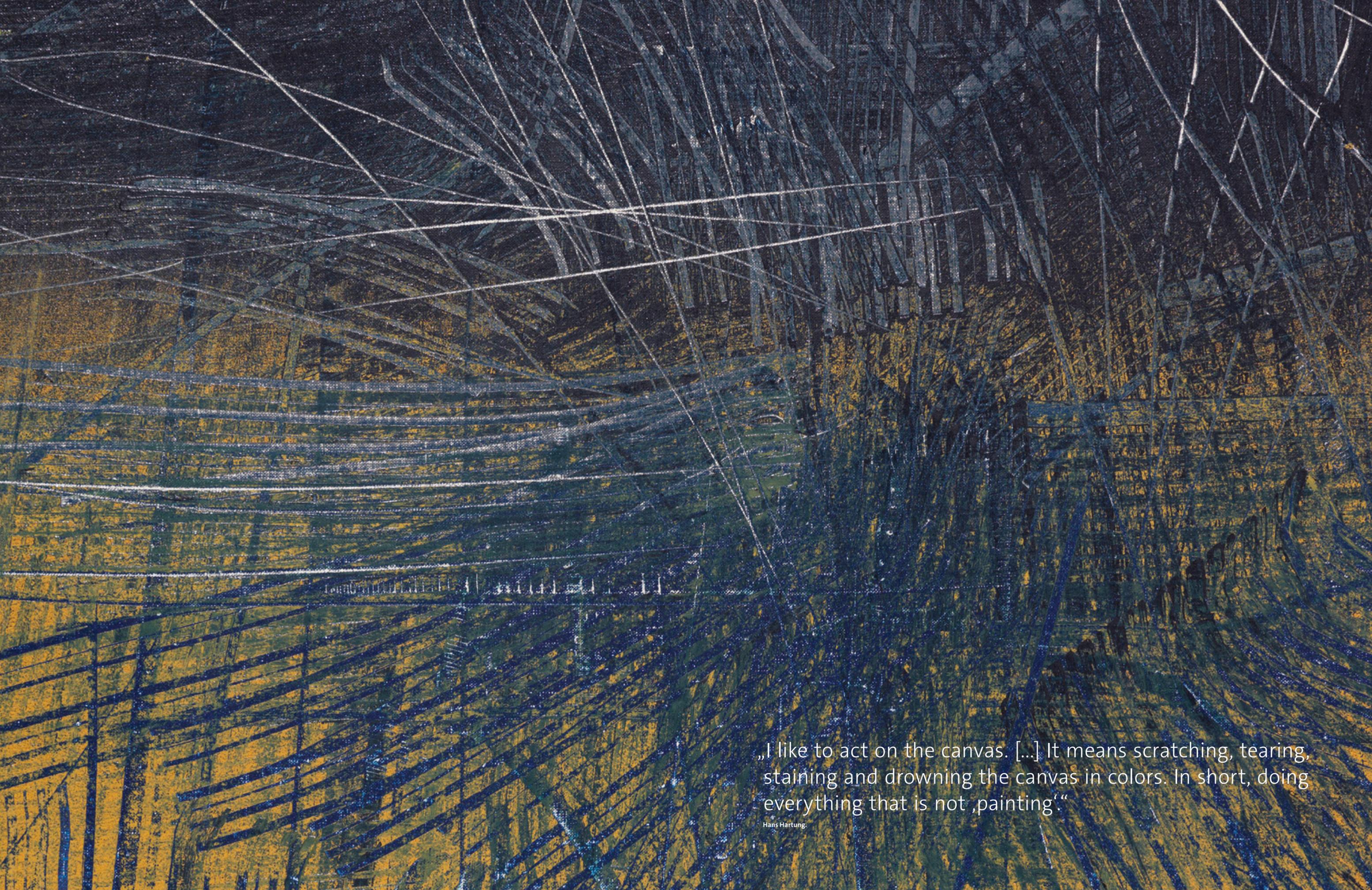
Ernst Wilhelm Nay, Melisande, 1948, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen  
Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Ernst Wilhelm Nay, Prometheus I, 1948, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum,  
Hannover. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



„Malen, das heißt aus der Farbe das  
Bild formen, denn die Farbe ist das  
Leben der Malerei, Ausdruck der Ur-  
sprünglichkeit, die wiedergewonnen  
ist.“

Ernst Nay, zit. nach: A.Scheibler, Ernst Wilhelm Nay:  
Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band I, S. 224.



„I like to act on the canvas. [...] It means scratching, tearing, staining and drowning the canvas in colors. In short, doing everything that is not ,painting‘.“

Hans Hartung

## HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T 1964 - E 40. 1964.

Acryl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert, betitelt, bezeichnet und mit Richtungspfeil. 81 x 130 cm (31.8 x 51.1 in). [SM]

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.04 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 168,000 – 216,000

### PROVENIENZ

- Galerie Kallenbach, München.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

- **Großformatige frühe Arbeit**
- **Hartung entwickelt in den 1960er Jahren mit dieser Periode des „Kratzens“ eine Tendenz zu großen, bespritzten Flächen**
- **Mit einem giftig leuchtenden Gelb erzielt Hartung eine unerhört atmosphärische wie kosmische Spannung**
- **Hartung setzt auf die Expressivität der Linie, die er in die geschlossene Form des Farbgrundes mit heftiger, gleichsam stürmischer Geste einkratzt**



„In meiner Jugend (zwischen 1928 und 1958) waren einige Radierungen entstanden, denen dann im Jahre 1953 weitere folgten. Diese Arbeitstechnik, das Kratzen auf Kupfer und Zink, ist wirklich wie geschaffen für mich und selbst zwanzig oder dreißig Jahre danach macht sich mein Hang dazu in meiner Malerei bemerkbar, besonders in den Jahren 1961 bis 1965, als ich viel mit verschiedenen Werkzeugen in den frisch aufgetragenen, zumeist dunklen Farben, kratzte“, so Hans Hartung (zit. nach: Hans Hartung. Autoportrait, 1976). „Während dieser Periode des ‚Kratzens‘“, so

Hartung an anderer Stelle, „entwickelte sich langsam die Tendenz zu großen, bespritzten Flächen. Meine Arbeit war zu jener Zeit das Ergebnis zweier aufeinandertreffender Techniken, mit deren Hilfe ich Formen und Zeichen erhielt, die ich herauslösen wollte. Ich hatte eine Methode entdeckt, wie man die Farbe auf die Leinwand spritzen konnte - zunächst mit Hilfe eines umgekehrten Staubsaugers und später mit komprimierter Luft - und diese beiden Techniken wandte ich gleichzeitig an [...] Ich habe vor allem zwischen 1962 und 1967 ganz bewußt nur diese Technik für eine

Serie großer Bilder angewandt, auf denen sich die aufgespritzten braunen Massen nahezu über die ganze Fläche erstreckten“. Oder er hat wie hier mit einem giftig leuchtenden Gelb eine unerhört atmosphärische wie kosmische Spannung erzeugt. Hartung reduziert den bildnerischen Raum auf das Wesentliche: ein außergewöhnlicher Farbton, mit dem der Künstler eine organisch wirkende Komposition von dennoch konstruktiver Klarheit erzielt. Hartung setzt auf die Expressivität der Linie, die er in die in sich geschlossene Form des Farbgrundes mit heftiger, gleichsam stür-

mischer Geste einkratzt und damit den Anschein eines surrealistischen Automatismus entwickelt. Es ist eine abstrakt figurative Geste, die auch Hartungs immer gegenwärtige Auseinandersetzung mit informeller Skulptur erahnen lässt. In der offensichtlichen Konzentration auf die Form wirkt diese Geste nicht mehr rein spielerisch, eben nicht mehr als ein Zusammenschluss zufälliger Zeichen, sondern als eine bewusste Setzung, die den Farbraum in einen geschlossenen, dreidimensionalen Zustand versetzt, voller Energie und Strahlung. [MvL]

## NORBERT KRICKE

1922 Düsseldorf - 1984 Düsseldorf

### Raumplastik. 1960.

Gelötete Edelstahlstäbe, lose auf Basaltsockel montiert.

Unikat. Ca. 58,5 x 47 x 46 cm (23 x 18,5 x 18,1 in).

Sockel: 8 x 10 x 9 cm (3,1 x 3,9 x 3,5 in).

Wir danken Sabine Kricke-Güse, Berlin, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.06 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

#### PROVENIENZ

- wohl: Lefebvre Gallery, New York (1961).
- Peter Howard Selz, New York (seit 1961).
- The Jewish Museum, New York (bis 2009).
- Galerie Hans Strelow, Düsseldorf (2009 beim Vorgenannten erworben - 2010).
- Privatsammlung Rheinland (2010 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

#### AUSSTELLUNG

- Museum of Modern Art, New York, 2.3-2.4.1961, Galerie John Lefebvre, New York, 11.4-6.5.1961, Galerie Karl Flinker, Paris, 15.11.-9.12.1961, möglicherweise Kat.-Nr. 9 (ohne Abb.).

#### LITERATUR

- Ketterer Kunst, Auktion 361, Kunst nach 45 / Zeitgenössische Kunst, München 12.12.2009, Los 318 (mit Abb.).

Peter Selz, der Kurator des Museum of Modern Art und frühere Besitzer der vorliegenden „Raumplastik“, beginnt seinen Katalogtext zu Krickes erster Einzelausstellung in den USA 1961 mit den folgenden Worten: „The Museum of Modern Art is happy to present a selection of sculpture and drawings by Norbert Kricke [...]. Kricke is already well established in Europe but has thus far not received the recognition he deserves in New York.“ Selz hatte bereits damals erkannt, dass Kricke in der Bildhauerei der Nachkriegsmoderne aufgrund seiner intensiven plastischen Erkundung von Raum und Zeit eine herausragende Rolle zukommt. Inspiriert von der konstruktivistischen Plastik um Naum Gabo und Antoine Pevsner entwickelt Kricke in seinen Unikaten eine bis heute einzigartige Formsprache. Kricke beginnt zunächst in den 1950er Jahren damit, die Dynamik der Linie anhand des Verlaufes eines einzelnen gebogenen Drahtes zu erkunden. Für diese frühen, meist farbig gefassten Arbeiten, die mit ihren langen Linienverläufen geradezu das spätere Schaffen des Amerikaners Fred Sandback vorwegzunehmen scheinen, findet dann auch bereits der Titel „Raumplastik“ Verwendung. Ab Mitte der 1950er Jahre beginnt Kricke dann mit Linienbündeln zu arbeiten, die er bis zum Ende des Jahrzehntes - wie auch in unserer wunderbaren „Raumplastik“ - bis hin zu mehrteiligen filigranen Linienkonstruktionen weiterentwickelt, die sich durch ihre einzigartige polyphone Ästhetik auszeichnen. Bündel aus aneinandergelöteten Metallstäben greifen, sich zu feins-

- 1961 auf Krickes erster Einzelausstellung in den USA im Museum of Modern Art, New York, ausgestellt
- Aus der Sammlung des MoMA-Kurators Peter Howard Selz
- Krickes „Raumplastiken“ gleichen schwerelos und filigran in den Raum ausgreifenden Strahlenbündeln und gelten als Höhepunkt seines Strebens nach der „Einheit von Raum und Zeit“

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

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



Norbert Kricke in der Kunstakademie Düsseldorf, 1975.

ten Verästelungen verjüngend, nach allen Seiten aus. Filigran und schwerelos wirken Krickes glänzende Schöpfungen, welche wie Lichtstrahlen den Raum füllen und damit einen äußerst progressiven Beitrag zur Bildhauerei der Nachkriegsmoderne liefern. Dies belegt auch die Tatsache, dass eine auf das eigene Werk bezogene Beschreibung des eine Generation jüngeren Amerikaners Fred Sandback auch für das deutlich frühere plastische Schaffen Krickes kaum treffender sein könnte: „Noch Skulptur, wenn auch weniger dicht, mit einer Ambivalenz zwischen Außenraum und Innenraum. Eine Zeichnung, die man bewohnen kann.“ (Fred Sandback, Here and Now, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz 2005). [JS]



## LYONEL FEININGER

1871 New York - 1956 New York

### Der junge Mann aus dem Dorfe / Mill with Red Man. 1917.

Öl auf Leinwand.  
48 x 40,5 cm (18.8 x 15.9 in).

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1662-08-18-20 registriert ist, bestätigt. Das Gemälde ist im Werkverzeichnis der Gemälde von Lyonel Feininger (Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings) von Achim Moeller unter der Nummer 196 verzeichnet. Weiterführende Informationen für diesen Eintrag wurden von Moeller Fine Art Projects | The Lyonel Feininger Project, New York - Berlin zur Verfügung gestellt.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000

\$ 420.000 – 540.000

#### PROVENIENZ

- Dr. Hermann Klumpp, Quedlinburg (1902-1987, erhält um 1934 das Werk zur Verwahrung vom Künstler).
- Julia Feininger, New York (mit dem Tod von Lyonel Feininger 1956 geht das Werk rechtlich in das Eigentum von Julia Feininger über, verbleibt aber in der DDR).
- Nachlass Julia Feininger (mit dem Tod von Julia Feininger 1970 geht das Werk in das rechtliche Eigentum von Andreas T. Lux und Laurence Feininger über, verbleibt aber bis 1984 in den Staatlichen Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin-Ost).
- Restitution an den Nachlass Julia Feininger (1984).
- Aus dem Nachlass von T. Lux Feininger, Cambridge (MA), USA.
- Privatsammlung Hessen.

#### AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger, Acquavella Galleries, New York, 15.10.-20.11.1985; Washington, D.C. 1986, Nr. 43 (mit Etikett auf der Rahmenrückseite).
- Lyonel Feininger: At the Edge of the World, Whitney Museum of American Art, New York, 30.6.-16.10.2011 (mit Etikett auf der Rahmenrückseite).
- Lyonel Feininger: From Manhattan to the Bauhaus, The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal, 20.1.-13.5.2012.

#### LITERATUR

- du - Die Zeitschrift für Kunst und Kultur, Zürich, Nr. 5, 1986, S. 66, Abb. S. 50.
- Lyonel Feininger: Figurative Drawings 1908-1912, Achim Moeller Fine Art, 1990.
- Hans Schulz-Vanselow, Lyonel Feininger und Pommern, 1999, S. 106.
- Petra Werner, Der Fall Feininger, 2006, S. 155.
- Peter Nisbet, Lyonel Feininger: Drawings and Watercolors from the William S. Lieberman Bequest to the Busch Reisinger Museum, 2011, S. 137.
- Achim Moeller, Wolfgang Büche, Blick hinter die Kulissen, in: Christian Phillipsen, Thomas Bauer-Friedrich, Wolfgang Büche, Lyonel Feininger: Paris 1912. Die Rückkehr eines verlorenen Gemäldes, 2016, S. 90-95.

- Außerordentlich bewegte Werkhistorie
- Von Feininger gezwungenermaßen 1937 zurückgelassen, wird es von Hermann Klumpp verwahrt und vor den Nazis versteckt
- Nach komplizierten Verhandlungen auch auf staatlicher Ebene kehrte das Gemälde Mitte der 1980er Jahre in den Besitz der Familie Feininger zurück und hing im Esszimmer von T. Lux Feininger
- Ein von T. Lux Feininger stets bewundertes Bild
- Eine der beliebten karikaturhaften Figurenkompositionen mit kubistischen Anklängen aus seiner gesuchtesten Zeit

#### DER WEG VOM ILLUSTRATOR ZUM MALER

Nachdem er fünfzehn Jahre lang erfolgreich als Illustrator für Zeitschriften in Berlin und Paris gearbeitet hat, wendet sich Feininger erst 1907 im Alter von 36 Jahren der Malerei zu. Als sein erstes Gemälde gilt „Der weiße Mann“, die Komposition ist eine seiner veröffentlichten Karikaturen, die er nun in Öl umsetzt. „Mein Werdegang ist aber sehr merkwürdig gewesen: ich habe fast 15 Jahre als Illustrator, zwangsweise, um zu leben, gearbeitet, und es, trotzdem ich mich schrecklich quälen musste um einigermaßen den Ansprüchen der Verleger zu begnügen, zu einem ganz netten ‚Ruf‘ gebracht - so vor 6-8 Jahren. Dann, plötzlich, kam die Befreiung! Ein Kontakt mit Chicago - der mir ermöglichte, nach Paris überzusiedeln und endlich mal die Welt der Kunst kennen zu lernen.“ (Feininger in einem Brief an Kubin 1912, zit. nach: Ulrich Luckhardt, Matthias Mühlhling, Lyonel Feininger - Menschenbilder. Eine unbekannte Welt, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, 2003, S. 134). Im Juli 1906 zieht Feininger nach Paris, wo er bis 1908 bleibt und ein Atelier am Boulevard Raspail 242 mietet. Fasziniert von der Atmosphäre und den Bewohnern der Stadt, schafft Feininger eine Reihe von Werken, die das elegant gekleidete Bürgertum, aber auch exzentrisch wirkende Gestalten, denen er auf den Straßen von Paris begegnet, darstellen. In seinen Naturskizzen fertigt er Studien von Menschentypen auf den Straßen in Paris an, die er teils erst Jahre später wieder aufgreift. Sie bilden das Grundmaterial seiner frühen Figurenkompositionen. Mit dem neuen Medium der Ölmalerei kann er größere kompositorische Risiken eingehen, indem er ähnlich wie





Fliegende Windmühle, Postkarte an T. Lux Feininger, 1914.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

die „Fauves“ auffällige Tonwertkontraste und gewagte Farbkombinationen einsetzt. Doch Feininger gibt seine Verbundenheit mit der Zeichnung nie ganz auf und betont in den nächsten Jahren zunehmend deren Bedeutung in seinen Ölgemälden. Der Einfluss der Illustration ist in „Der junge Mann aus dem Dorfe“ unverkennbar. Die Figur mit seinem dynamischen Schritt und den lang gezogenen Gesichtszügen hat Anklänge an eine Karikatur, die modellhaften Gestalten wirken wie Figurinen und werden typisch für Feiningers frühen Stil.

#### DER PRISMAISMUS

Schon 1907 forderte Feininger, in der Kunst müsse das Gesehene „innerlich umgeformt und crystallisiert werden“ (Brief vom 29.8.1907, zit. nach: Hans Hess, Lyonel Feininger, 1959, S. 42). Im Mai 1911 stellt Feininger im Salon des Indépendants zusammen mit den Kubisten Braque und Picasso aus. Dennoch kann man Feininger nicht stur den Kubisten zuordnen. Er entwickelt seine ganz eigene Formensprache, die er selbst als „Prismaismus“ bezeichnet. Der Künstler zerlegt das Motiv in einfache geometrische und prismatische Formen. Seine Welt scheint in lauter dreieckige Formen zerlegt zu sein, dennoch bleibt die Ganzheit der Darstellung erhalten. Die flächige Zerlegung des Bildmotivs bestimmt die Komposition des Werkes „Der junge Mann aus dem Dorfe“, auch erste scharfe kristalline Formen, die zu Feiningers Markenzeichen werden, sind hier schon in Anklängen zu finden. Die Wahl einer kräftigen Farbpalette und starker Tonwertkontraste entstammen Feiningers Erfahrung als Illustrator. Sie verschafft ihm einen gestalterischen Vorteil, wenn es darum geht, dreidimensionale Wirkungen in seiner Malerei darzustellen, denn er versteht es bemerkenswert gut, räumliche Tiefe zu vermitteln, ohne dabei auf Farbabstufungen oder übermäßige Details angewiesen zu sein. Zur Dynamik der Form kommt die Klanglichkeit der Farbe. Es gibt also mehr bewegliche Kräfte, die zusammenwirken und die Summe der Möglichkeiten bereichern. Das Zusammenspiel der Farben schafft einen lebendigen, vibrierenden Eindruck, der nicht statisch, sondern fließend ist. In einem Brief an Julia äußert sich Feininger euphorisch im Sommer 1916: „heute war ein so guter, froher Arbeitstag wie jemals in meinen glücklichsten Zeiten. Ich bin jetzt im Gleichgewicht, endlich [...] und habe die Farbe gefunden.“ (zit. nach: Peter Nisbet, Lyonel Feiningers Grüne Brücke, in: Ausst.-Kat. Lyonel Feininger. Menschenbilder: Eine unbekannte Welt, Hamburger Kunsthalle, 2003, S. 30).

#### DER FALL FEININGER

Lyonel und Julia Feininger fühlen sich aufgrund des wachsenden politischen Drucks in Deutschland gezwungen, 1937 in die USA auszuwandern. Feininger hat durch vorhergehende Lehraufenthalte in Amerika bereits Kontakte geknüpft und er folgt dem Ruf an das Mills College. Viele ihrer Habseligkeiten lassen sie in Deutschland zurück, unter anderem auch einige Kunstwerke. Ein umfangreiches Konvolut an Arbeiten übergibt Feininger an seinen Freund Hermann Klumpp. Kennengelernt haben sie sich am Bauhaus in Dessau. Klumpp studierte dort von 1929 bis 1932 Architektur. Er verwahrt die Werke in Quedlinburg und versteckt sie vor dem Zugriff der Nazis. Lyonel Feiningers Werke gelten seit 1937 als entartet. Aus der durchaus verdienstvollen Verwahrung eines großen Teils des Feininger-Cœuvres durch Hermann Klumpp entwickelt sich ein Rechtsstreit, der bis Mitte der 1980er Jahre andauert. Gerichtlich verhandelt werden muss: Wer ist der juristische Besitzer der Kunstwerke. Dr. Klumpp sieht sich als Beschützer und Bewahrer der Werke als deren moralischer Eigentümer. Nach dem Tod Julia Feiningers 1970 stellt der Nachlassverwalter im Namen des Estate Nachforschungen über den Verbleib der Werke in Deutschland an. Zunächst werden die Werke 1972 beschlagnahmt und zur sicheren Verwahrung an das Ministerium für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik übergeben. Sie werden unter Polizeischutz in die Nationalgalerie in Berlin verbracht. Nach mehreren Instanzen wird der Rechtsstreit beendet und der größere Teil der Gemälde den Söhnen von Lyonel und Julia Feininger zugesprochen. Doch geht es in dem Prozess nur um die Eigentumsklärung, die Herausgabe der Werke sollte sich noch um einige Jahre verzögern. Die DDR stuft die Gemälde mittlerweile als schützenswertes Kulturgut ein, das im Land verbleiben soll. Mit dem Zuspruch an die Feininger-Erben sind die Bilder ausländisches Vermögen und unterstehen dem Amt für den Rechtsschutz des Vermögens der DDR, das zuständig dafür ist, offene Vermögensfragen zwischen der DDR und anderen Staaten festzustellen. Daraus entwickelt sich ein politisches und diplomatisches Hin und Her zwischen der jungen Republik und den mächtigen USA. Letztendlich einigt man sich darauf, dass drei Gemälde in der DDR verbleiben und die restlichen 49 Gemälde - u. a. „Der junge Mann aus dem Dorfe“ - im Frühjahr 1984 zur Ausfuhr freigegeben werden. Nach der Ankunft in Amerika werden die Werke zunächst in New York und Washington ausgestellt. Danach erhält „Der junge Mann aus dem Dorfe“ für 25 Jahre einen exponierten Platz im Esszimmer von T. Lux Feininger. [SM]

„Klein, aber ein bedeutendes Bild, gehört es ebenfalls zu den Werken, die ich sehr bewundere. Dass es nicht mit nach Amerika reiste, war Zufall.“

T. Lux Feininger, zit. nach: Interview mit Vera Graaf,  
in: *Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, 1986, S. 66.



## 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).

Die Arbeit ist im Werkverzeichnis unter der Nummer „2000/1045“ verzeichnet. Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.10 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 N

\$ 144.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung Schweiz.

„Was ich auf jeden Fall total besonders finde beim Malen ist die Tatsache, dass eben alles auf der Fläche übereinandergestapelt ist und nachher alles gleichzeitig zu sehen ist, sodass du später so eine Art Zeit-Cluster siehst. Du siehst die ersten Dinge, die du auf der Fläche gemacht hast und die, die du zum Schluss gemacht hast, gleichzeitig. Es gibt kein Nacheinander, und das ist so besonders.“

Katharina Grosse, zit. nach: 3sat Presstreff online, 13. Oktober 2020.

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](http://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 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 dem Betrachter 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]





## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

- Eine der seltenen, frühen französischen Landschaften, die durch ihren lockeren pointillistischen Duktus und ihre expressive Farbigkeit begeistert
- Mit pastosem Farbauftrag erzeugt Jawlensky mit jedem einzelnen Pinselstrich sichtbare Präsenz
- In Frankreich findet Jawlensky in Auseinandersetzung mit den Impressionisten und Fauvisten zu einer entfesselten Farbigkeit
- In den frühen Jawlensky-Ausstellungen in der Kunsthalle Bern (1957) und der Kunsthalle Mannheim (1958) ausgestellt
- Vergleichbare Werke befinden sich u.a. in der Pinakothek der Moderne, München, und im Museum Folkwang, Essen

### Kleines Haus vor Buschwerk (Französische Landschaft). 1906.

Öl auf Malpappe, auf starke Malpappe kaschiert.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 169. Verso von Andreas Jawlensky, dem Sohn des Künstlers, im Jahr 1957 handschriftlich bestätigt: „Ich bestätige hiermit / dass das Bild ‚Kleines Haus vor / Buschwerk‘ / ein Original meines Vaters / A. Jawlensky 1906 ist / Andreas Jawlensky / 11.II.1957 / Basel“.  
50 x 53 cm (19.6 x 20.8 in).

Auf der Rückseite von „Kleines Haus vor Buschwerk“ befand sich ursprünglich das ebenfalls über die Galerie Beyeler, Basel, veräußerte Gemälde „Parkweg“ (Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2266). Beide Arbeiten wurden bereits vor 1957 getrennt und das „Kleine Haus vor Buschwerk“ dann im Zuge der Jawlensky-Ausstellung bei Beyeler 1957 – wie auch andere dort gezeigte Werke – verso von Andreas Jawlensky mit einer Echtheitsbestätigung versehen. [JS]

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 168,000 – 216,000

#### PROVENIENZ

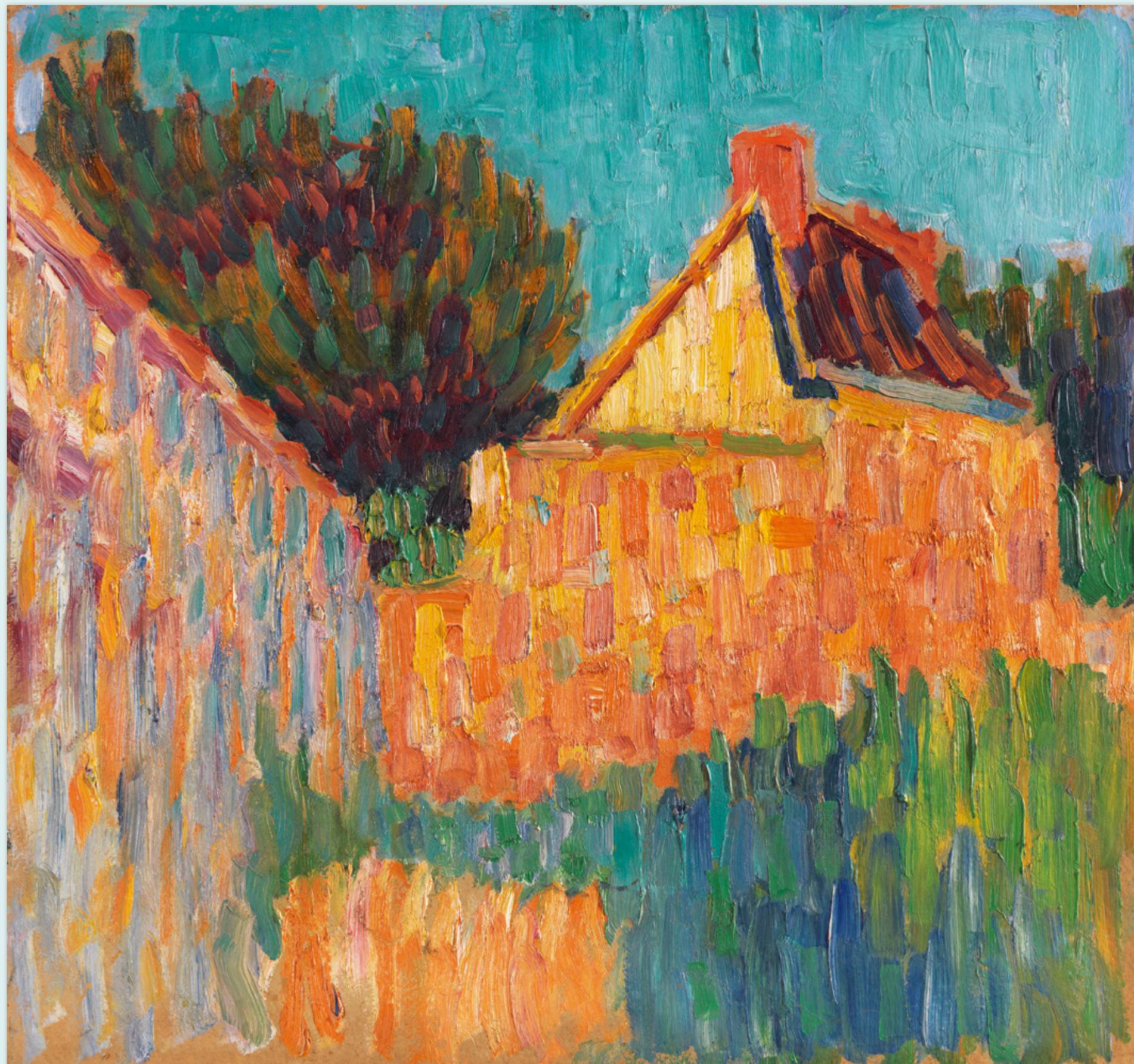
- Galerie Beyeler, Basel (mind. 1957–1959, verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Olten (1959 vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (wohl 1974 bei Gunzenhauser erworben, seitdem in Familienbesitz).

#### AUSSTELLUNG

- Alexej von Jawlensky 1864–1941, Galerie Beyeler, Basel 1957, Kat.-Nr. 14.
- Alexej von Jawlensky 1864–1941, Kunsthalle Bern / Saarland-Museum Saarbrücken, 1957, Kat.-Nr. 7 (verso mit dem Etikett des Saarland-Museums).
- Alexej von Jawlensky 1864–1941, Kunstverein Hamburg, 1957, Kat.-Nr. 6.
- Alexej von Jawlensky 1864–1941, Württembergischer Kunstverein Stuttgart / Städtische Kunsthalle Mannheim, 1958, Kat.-Nr. 8.
- Les Fauves, Galerie Beyeler, Basel 1959, Kat.-Nr. 29.

#### LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat.-Nr. 518, mit Abb. S. 262.



Im Frühjahr 1906 startet Alexej von Jawlensky mit Marianne von Werefkin, Helene Nesnakomoff und ihrem Sohn Andreas zu einer ausgiebigen Rundreise durch Frankreich. Anlass ist der Besuch des Salon d'Automne in Paris, wo Jawlensky zehn neueste, während der Reise entstehende Gemälde einreichen wird für die groß angelegte „Exposition de l'art russe“ unter der Leitung des Kunstkritikers und Kurators Sergei Djagilew. Die Reiseroute Jawlenskys und seiner Entourage ist nur bruchstückhaft überliefert: Sie beginnt im Frühjahr in der Bretagne mit einem längeren Aufenthalt im Badeort Carantec, es folgt der Aufenthalt in Paris zur Eröffnung des Salons im Oktober, die anschließende Weiterfahrt nach Sausset-les-Pins in Südfrankreich am Mittelmeer mit einem Abstecher nach Arles, um nach Spuren der großen Vorbilder van Gogh und Gauguin zu suchen, und endet im Januar 1907 in Genf mit einem Besuch bei Ferdinand Hodler.



Alexej von Jawlensky, Häuschen, um 1906, Öl auf Karton, Museum Wiesbaden, Dauerleihgabe aus Privatbesitz.

#### AUF DEN SPUREN DER VORBILDER

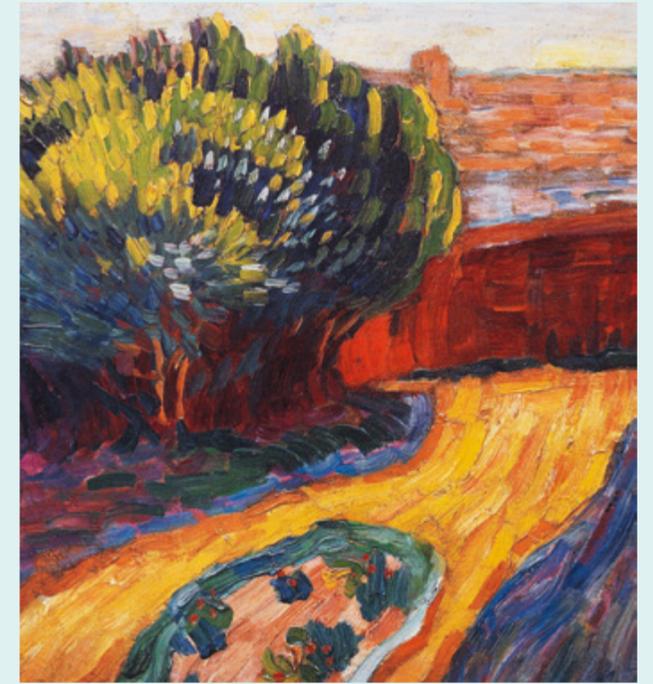
In glühender Verehrung reist Jawlensky also zu den Wirkungsstätten seiner Vorbilder in der Hoffnung, vielleicht ein übersehenes Werk des Meisters zu entdecken, aber auch, um die Atmosphäre der Orte, der Gegenden auf sich wirken zu lassen. Auch scheint ihm wichtig, seine Kenntnis über die jüngsten französischen Strömungen der Malerei, besonders der Werke van Goghs und auch Gauguins – für ihn ist auf dem Salon eine umfangreiche Retrospektive zum Gedenken eingerichtet – zu vertiefen, um seine eigene malerische Entwicklung in Anlehnung an die Neoimpressionisten zu überprüfen. Die Kenntnis der Malerei der „Fauves“ – Matisse, Derain und Vlaminck –, die mit ihrer ersten Präsentation auf dem Salon d'Automne 1905 in Paris für Aufregung sorgen, werden am Ende der Reise in der Provence im Herbst/Winter 1906 auch seine Palette verändern. Jawlensky beschickt zwar den Salon 1905 mit sechs Bildern – überwiegend Stillleben –, ist aber selbst nicht in Paris und auch nicht in Frankreich. Ein Jahr später steht zunächst die Bretagne auf dem Reiseplan, die künstlerische Heimat von Gauguin und seinen Nachfolgern, den „Nabis“. Ob Jawlensky und Werefkin auch die Orte Pont-Aven und Le Pouldu im Süden der Halbinsel aufsuchen, wo Gauguin zeitweise lebte, ist anzunehmen, man weiß es aber nicht. Die Landschaft am Atlantik stimuliert Jawlensky jedenfalls nachhaltig: „Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das was ich fühle [...] Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. Ich malte dort viele Landschaften, vom Fenster Gebüsche und bretonische Köpfe. Die Bilder waren glühend in Farben. Und mein Inneres war damals zufrieden“, schwärmt der Künstler in seinen Lebenserinnerungen (zit. nach: Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen, Ausst.-Kat. Dortmund 1998, S. 42).

Alexej von Jawlensky, Mittelmeerküste („Küste bei Caranteque“), ca. 1907, Öl auf Malpappe, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München.



#### EINE KOMBINATION VON KONTRASTIERENDEN TÖNEN

Die Landschaft der Bretagne übt also einen nachhaltigen Eindruck auf Jawlensky aus und stimuliert ihn zu intensivem Schaffen. Vor diesem Hintergrund darf man vermuten, dass Jawlensky das Motiv „Kleines Haus vor Buschwerk“ 1906 vielleicht in der Umgebung des Badeorts Carantec entdeckt und mit jenen „glühenden“ Farben umsetzt. Noch ganz eingenommen von den stilistischen Eigentümlichkeiten eines Van Gogh setzt Jawlensky in leuchtenden Farben Pinselstrich für Pinselstrich nebeneinander, baut förmlich das hohe Mauerwerk entlang des Weges, hinter dem sich weiter hinten nur der Giebel mit Schornstein des hinter langen Mauerzügen verschwindenden zweigeschossigen Hauses duckt, umgeben von hochgewachsenem, ausladendem Buschwerk. Eine einfache, ländliche Szene, eine Petitesse der Natur in strahlendem Mittagslicht, die der Künstler in eine wunderbare Ansicht verwandelt, dabei auf nähere Details verzichtet und somit die expressive Wirkung der verwendeten Farben für den Betrachter steigert: Orange und Blau, Rot und Grün, Rosa und Violett. Jawlensky löst sich von den Lokalfarben, setzt die freien Farben in einer autonomen Bildlandschaft als Vehikel des inneren Ausdrucks. Farben, die nunmehr den Eindruck einer Landschaft interpretieren, ordnen und zum Erlebnis machen.



Alexej von Jawlensky, Gartenweg in Caranteque, ca. 1905, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

„Zum erstenmal habe ich damals verstanden zu malen, nicht das, was ich sehe, aber das was ich fühle [...] Und ich verstand, die Natur entsprechend meiner glühenden Seele in Farben zu übersetzen. Ich malte dort viele Landschaften, vom Fenster Gebüsche und bretonische Köpfe. Die Bilder waren glühend in Farben. Und mein Inneres war damals zufrieden.“

Alexej von Jawlensky, zit. nach: Alexej von Jawlensky, Reisen, Freunde, Wandlungen, Ausst.-Kat. Dortmund 1998, S. 42.

Vincent Willem van Gogh, Straße in Auvers (Haus des Père Pilon), 1890, Öl auf Leinwand, Athenaeum Museum, Helsinki.



#### VAN GOGH IN DEN EIGENEN HÄNDEN

Zwei Jahre später wird Jawlensky in der Modernen Kunsthandlung Brakl & Thannhauser in München fündig und erwirbt unter großer finanzieller Anstrengung mit Entgegenkommen Johanna van Gogh-Bongers den ersehnten van Gogh: das Gemälde „Straße in Auvers“ mit dem Haus des Père Pilon aus dem Jahr 1890. In einem Brief vom 28. März 1908 bedankt er sich bei der Schwägerin des Künstlers: „Hochgeehrte Gnädige Frau! Gestern habe ich mit Herrn Brakl den geschäftlichen Theil meines Kaufes erledigt. Heute will ich meiner Herzensfreude Ausdruck geben das mir so theure Werk zu besitzen, und Ihnen, Gnädige Frau, meinen innigsten Dank ausdrücken, dass Sie, durch Ihr liebenswürdiges Zuvorkommen, mir zu diesem Besitz verholfen haben. Van Gogh ist mir ein Lehrer und ein Vorbild gewesen. Als Mensch und Künstler ist er mir theuer und lieb. Etwas von seiner Hand zu besitzen war seit Jahren mein heisser Wunsch. In Paris und in Arles habe ich nach seinen Werken gesucht [...]“ (zit. nach: Walter Feilchenfeldt, Vincent van Gogh und Paul Cassirer, Zwolle 1988, S. 67). [MvL]

## GEORG SCHRIMPF

1889 München - 1938 Berlin

### Sitzendes Mädchen. 1927.

Öl auf Leinwand.

Hofmann/Praeger 1926-1927/1. Links unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Olga - Schrimpf“ sowie mit dem Adressstempel des Künstlers und einem Etikett, dort handschriftlich bezeichnet „Georg Schrimpf / München / Mädchenbildnis“. 77 x 54,5 cm (30.3 x 21.4 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.14 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 <sup>N</sup>

\$ 120,000 – 180,000

#### PROVENIENZ

- Scheringa Museum of Realist Art, Spanbroek, Niederlande (2008-2013).
- Privatsammlung Berlin (seit 2013).

#### AUSSTELLUNG

- Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Köln, Mai-September 1929, Kat.-Nr. 270 (mit Abb. S. 99).

#### LITERATUR

- Christie's, London, Anonymous sale, 25.6.2008, Los 582.
- P. van der Lugt (Hrsg.), Nieuw Realisme: 159 werken uit de collectie van het voormalige Scheringa Museum voor Realisme, Zwolle 2010, S. 56 (mit Abb.).
- Freundschaftsspiel, Museum für Neue Kunst, Freiburg i. Br., Berlin 2013, S. 32 (mit Abb.).

Klein und exquisit ist das Werk des früh verstorbenen Georg Schrimpf, eines der herausragenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit. Es ist die Kunst der Zwischenkriegszeit, die ihren Namen der Ausstellung „Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ verdankt, die 1925 in der Kunsthalle Mannheim zu sehen war. Die Auswahl umfasste neben Werken Georg Schrimpfs auch Arbeiten von George Grosz, Otto Dix, Alexander Kanoldt, Carlo Mense und Karl Hubbuch. Auch Schrimpf selbst hatte bereits im Dezember 1924 in einem Brief aus Italien an Franz Roh geschrieben: „Was macht Mense? Können wir nicht eine Ausstellung ‚Sachlichkeit‘ machen? Kanoldt möchte sehr gern.“ (zit. nach: Georg Schrimpf und Maria Uhden, Berlin 1985, S. 134.) Schön sind Schrimpfs Stillleben mit Gummibäumen und Kakteen. Klar und weit sind seine menschenleeren Landschaften, die eine romantische Entgrenzung mit einer fast hopperartigen Sachlichkeit verbinden. Seine gefragtesten Arbeiten jedoch sind seine Figurenbilder, die fast ausschließlich junge Frauen in sinnend-melancholischer Haltung zeigen, die den Betrachter durch ihre fast unheimlich wirkende Ruhe schnell in ihren Bann ziehen. Besonders ist deren entindividualisierende Typisierung, ihre mandelförmigen Augen, das streng gescheitelte Haar und ihre stets etwas gedrungene Körperhaftigkeit. Sicherlich ist Schrimpfs Liebe zu der Künstlerin Maria Uhden, seiner ersten Frau, für diesen einzigartigen

- **Charakteristische Komposition eines der führenden Vertreter der Neuen Sachlichkeit von musealer Qualität**
- **Die geheimnisvollen Figurenkompositionen mit melancholischen jungen Frauen gelten als die gefragtesten Arbeiten aus Schrimpfs kleinem malerischen Œuvre**
- **Bereits 1929 in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ausgestellt**
- **Vergleichbare Gemälde befinden sich in den Sammlungen der Nationalgalerie Berlin, der Kunsthalle Mannheim und des Lenbachhauses, München**

„Was ich mit meinen Bildern will, gilt dem Leben schlecht hin [...]. So bemühe ich mich um Klarheit und Einfachheit als den mir wesentlichen Grundzügen, in dem Glauben, eben dadurch auch dem inneren Wert der Dinge nahe zu kommen.“

Georg Schrimpf, 1932, zit. nach: Georg Schrimpf und Maria Uhden, Leben und Werk, Berlin 1985, S. 162.

Frauentypus verantwortlich zu machen, denn „[s]ie war groß und trotz ihrer zweiundzwanzig Jahre schon ein wenig frauenhaft füllig, hatte ein klares gutes Gesicht und schöne dunkle, sprechende Augen.“ (O. M. Graf, zit. nach: G. Schrimpf und M. Uhden, Berlin 1985, S. 200). Bereits 1918 stirbt die junge Künstlerin nach der Geburt des gemeinsamen Sohnes am Kindbettfieber und Schrimpf beginnt zur Verarbeitung Darstellungen von Maria mit dem Kinde in mittelalterlicher Tradition zu malen, welche die Typisierung seiner Figurenbilder weiter vorantreiben. „Sitzendes Mädchen“ ist eines dieser wunderbaren Gemälde, das all das hat, was für Schrimpfs neusachliche Malerei in besonderer Weise charakteristisch ist: die melancholisch in sich versunkene Frauengestalt, das neusachlich reduzierte Interieur, die warme, gedämpfte Farbigkeit und den renaissancehaften Ausblick in die unendliche Weite der Landschaft. Bereits 1938 stirbt Schrimpf mit erst neunundvierzig Jahren in Berlin. In seinem Nachruf ist zu lesen: „In die Geschichte der neueren Malerei ist Schrimpfs Name als der des Begründers der ‚Neuen Sachlichkeit‘ eingegangen [...]“ (C. Hohoff, zit. nach: ebd., S. 2). Bis heute gilt Schrimpf als herausragender Vertreter der Neuen Sachlichkeit, so umfasst etwa die bedeutende neusachliche Sammlung des Lenbachhauses München neben Arbeiten von Christian Schad und Rudolf Schlichter auch sieben Gemälde Georg Schrimpfs. [JS]



## KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

### Zwei Mädchen am Tisch. 1923.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 540. Rechts unten signiert (in Ligatur). 73 x 89,5 cm (28.7 x 35.2 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:16 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 180.000 – 240.000

#### LITERATUR

- Zweihundert Bilder der Nationalgalerie, erworben 1910-1925 von Ludwig Justi, Berlin 1926 (mit Abb., Nr. 161), Nr. 1471 u. Verzeichnis 1928, S. 52, Kat.-Nr. 1471.
- Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke in der Nationalgalerie zu Berlin, Berlin 1928, S. 52, Kat.-Nr. 1471.
- Ludwig Justi, Von Corinth bis Klee, Berlin 1931, S. 144 (mit Abb., Nr. 72).
- Anni Paul-Pescatore, Verzeichnis der Gemälde und Bildwerke der Neuen Abteilung im ehemaligen Kronprinzen-Palais, Berlin 1933, S. 12, Kat.-Nr. 1471.
- Stuttgarter Kunstkabinett R. N. Ketterer, 25. Auktion, Stuttgart 1956, S. 47, Kat.-Nr. 366 (mit Abb., Tafel 16, verso auf Keilrahmen mit dem handschriftlich bezeichneten Etikett. Eingeliefert von Wilma Zelck, ohne Zuschlag).
- Datenbank Beschlagnahmeinventar Aktion „Entartete Kunst“, EK-Nr. 12082.
- Die Weltkunst, 26.1956, H.22 (15. November), S. 39 (mit Abb., Datierung „1925“).
- Franz Roh, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962, S. 130.
- Alfred Hentzen, Die Entstehung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 1972, Köln/Berlin 1973, S. 44.
- Friedegund Weidemann, Katalog der Staatl. Museen zu Berlin, Berlin 1976, S. 94.
- Annegret Janda, Die Gemälde und Bildwerke der Expressionisten im ehemaligen Kronprinzen-Palais, in: Das Schicksal einer Sammlung, Berlin 1986, S. 21, 41, 45 (mit unterschiedlichen Titeln), NA Berlin 1988, S. 38, 41, 76 u. 83 (mit Abb., S. 41).
- Bernhard Gervink, Bilder von tiefem Ernst, in: Westfälische Nachrichten (Münster), Nr. 220, 21./22.9.1991 (mit Abb.).
- Hans Kinkel, Mann in Ruinen, in: F.A.Z., Nr. 268, 18.11.1991, S. 36 (mit Abb.).
- Annegret Janda, Kunst in Deutschland 1905-1937, Staatliche Museen zu Berlin 1992, S. 119, Nr. 173 (mit Abb.).
- Annegret Janda u. Jörn Grabowski, Kunst in Deutschland 1905-37. Die verlorene Sammlung der Nationalgalerie, Berlin 1992. S. 119, Abb. S. 119, Kat.-Nr. 173.
- Katrin Engelhardt, Die Ausstellung „Entartete Kunst“ in Berlin. Rekonstruktion und Analyse, in: Uwe Fleckner (Hrsg.), Angriff auf die Avantgarde. Kunst und Kunstpolitik im Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 89-188. hier S. 172.
- Meike Hoffmann (Hrsg.), Ein Händler „entarteter“ Kunst. Bernhard A. Böhmer und sein Nachlass, Berlin 2010, Kat.-Nr. 11.147.

#### AUSSTELLUNG

- Karl Hofer. Das gesammelte Werk, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9.9.-21.10.1928, S. 10, Kat.-Nr. 65.
- Karl Hofer. Gemälde, Bad Godesberg, April 1965, Kat.-Nr. 7 (mit dem Titel „Zwei Mädchen am Fenster“ und der Datierung „1925“).
- Karl Hofer, Schloss Cappenberg, Selm, 19.9.-15.12.1991, S. 84 (mit Farbabb., Nr. 182).
- Willi Baumeister und Karl Hofer. Begegnung der Bilder, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 19.12.2004-27.2.2005, S. 203 (mit Farbabb., S. 64, Abb.-Nr. 2).

- **Ein Kunstwerk mit Geschichte: Ehemals in Museumsbesitz (Nationalgalerie Berlin)**
- **1928 Teil der ersten großen Hofer-Retrospektive in der Kunsthalle Mannheim**
- **In einem für die Figurendarstellungen des Künstlers sehr seltenen Format**
- **In charakteristischer Manier monumentalisiert Hofer hier die Intimität und Melancholie der Dargestellten**

#### PROVENIENZ

- Nationalgalerie, Berlin / Kronprinzen-Palais, Berlin (1924 direkt vom Künstler erworben, bis 1937).
- Staatsbesitz (1937 vom Vorgenannten beschlagnahmt, EK-Nr. 12082, bis 1940).
- Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1940 durch Tausch vom Vorgenannten, bis 1945).
- Nachlass Bernhard A. Böhmer, Güstrow (1945).
- Sammlung Wilma Zelck, Rostock/Berlin/Hamburg (1945-1953/54, in Verwaltung des vorgenannten Nachlasses).
- Sammlung Peter B. Böhmer, Hamburg (1953/54 durch Übernahme von der Vorgenannten, bis mindestens 1956).
- Privatsammlung Hamburg (vor 1958 erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

Es bestehen keine Restitutionsansprüche.

„Die große Leistung Karl Hofers liegt zweifelsohne im Figurenbild“, schreibt Dr. Frank Schmidt, damaliger Direktor der Emdener Kunsthalle, 2012 im Katalog zur Hamburger Ausstellung „Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit“ (S. 92). Insbesondere seine Frauenfiguren, oftmals weibliche Akte, bestimmen das Œuvre des Künstlers. Das Motiv der sich innig umarmenden Frauen beschäftigt Hofer bereits in früheren Arbeiten, bspw. 1906 in „Zwei Frauen vor dem Meer“ (Stiftung Oskar Reinhart, Winterthur). Doch erst in den 1920er Jahren widmet er sich dem Sujet intensiver. Neben einigen Darstellungen sich umarmender Männer (bspw. „Zwei Freunde“ im Städel Museum, Frankfurt am Main) entstehen auch Aktdarstellungen sich umarmender Frauen (heute u. a. Teil der Sammlungen der Hamburger Kunsthalle, „Freundinnen“, 1923/24, und der Staatsgalerie Stuttgart, „Zwei Mädchen“, 1922). In unserer Arbeit hat der Künstler die Nacktheit und die seinen Figuren innewohnende skulpturale Starrheit jedoch zugunsten einer stärkeren Menschlichkeit und gesteigerten Melancholie des Ausdrucks aufgegeben. In tiefer, inniger Zugewandtheit begegnen sich die sich zärtlich berührenden Figuren in einer stillen, nächtlichen Atmosphäre. Mit der hier spürbaren, nahezu greifbaren Intimität, Melancholie und Verletzlichkeit der Dargestellten erlangt Hofer hier eine selten erreichte Monumentalität, die ihn als Meister der Figuration in der deutschen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts ausweist. [CH]



„Seine Figuren drängen sich aneinander, wie um sich gegenseitig Schutz zu geben, mit furchtsamen, ahnungslosen oder introvertiert abwartendem Ausdruck.“

Ausst.-Kat. Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit, Hamburg 2012, S. 90.

## WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

### Formen farbig (Fliegende Formen). 1937.

Öl auf Leinwand.

Beye/Baumeister 762. Auf dem Keilrahmen signiert und datiert sowie mit einem Etikett, dort nochmals signiert und mit der Werknummer „WB Nr. 610“ sowie ein weiteres Etikett mit rotem Fingerabdruck. 65 x 46 cm (25,5 x 18,1 in). Im Tagebuch des Künstlers befindet sich eine Skizze des Gemäldes (S.114) mit dem entwicklungsgeschichtlich aufschlussreichen Vermerk: „Vorgänger der „fliegenden Formen“; Juni 1938“ (vgl. Beye/Baumeister 764ff.).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:18 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000<sup>R</sup>

\$ 84.000 – 108.000

#### PROVENIENZ

- Galleria d'Arte Stendhal, Mailand (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Galleria Gissi, Turin (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Klipstein & Kornfeld, Bern (1962).
- Galerie Valentien, Stuttgart (1987).
- Privatbesitz Reutlingen (1987 vom Vorgenannten erworben-2013).
- Galerie Schlichtenmaier, Stuttgart (2013).
- Privatsammlung Süddeutschland (beim Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- Willi Baumeister - Ernst Wilhelm Nay, Kunsthalle Basel, 1960, (Nr. 1729, auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Willi Baumeister - Das Unbekannte in der Kunst, Stiftung für konkrete Kunst, Reutlingen 1988/89 (mit Farbabb. o.S.).

#### LITERATUR

- Klipstein & Kornfeld, Auktion 108, Bern, 25. und 26.5.1962, S. 12, Kat.-Nr. 51, (mit S/W-Abb. Tafel 98).
- Kunst des 20. Jahrhunderts, Lagerkatalog 1986/87, Galerie Valentien, Stuttgart 1987, S. 30 (mit Abb.).

Wunderbar leicht sind die Kompositionen der kleinen Werkgruppe der „Ideogramme und Zeichen“. In perfekter, schwebender Balance präsentieren sich die klar konturierten Formen zueinander austariert in spannungsvoller Distanz vor monochromem Grund. Nichts stört unseren Blick, mit dem wir dem sanften Schwingen der Kontur folgen. All das ruft zwangsläufig Parallelen zu den berühmten Mobiles Alexander Calders wach, mit denen der amerikanische Künstler ebenfalls um die Mitte der 1930er Jahre zu experimentieren beginnt. „Formen farbig (Fliegende Formen)“ gehört zu Baumeisters ersten konsequent abstrakten Schöpfungen, die sich nicht nur formal, sondern auch durch ihren Titel jeglicher figürlicher Assoziation verweigern. Baumeister hat eine starke Affinität zum Zeichen, das er in den 1940er Jahren einmal als „Urform des Bildhaften“ bezeichnet, als „die erste und vielleicht reinste Position des Optisch-Visuellen“ (zit. nach: Beye/Baumeister, Bd. I, S. 14). Neben Calder erinnern die sanft schwebenden Gebilde auf Baumeisters Komposition mit ihrer reduzierten biomorphen Formsprache auch an die zeitgenössischen Schöpfungen des deutsch-französischen Bildhauers Hans Arp. Die fast gleichaltrigen Künstler Arp und Baumeister kamen bereits früh über den Dadaisten Kurt

- Eine der ersten rein abstrakten Kompositionen Willi Baumeisters aus der kleinen, frühen Werkgruppe der „Ideogramme und Zeichen“ (1937-1941)
- Von größter Seltenheit. Bisher wurden erst zwei weitere Kompositionen aus dieser Werkgruppe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Eine der wenigen mehrfarbigen Kompositionen der überwiegend in Schwarz-Weiß ausgeführten Werkgruppe
- Die schwebenden biomorphen Strukturen zeigen deutliche Parallelen zu zeitgenössischen Schöpfungen Alexander Calders und Hans Arps
- Baumeisters Gemälde der „Ideogramme und Zeichen“ gehört zu den zentralen abstrakten Positionen der 1930er Jahre



Alexander Calder, Untitled, 1939, bemaltes Aluminium und Stahl, MoMA, New York.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Schwitters in Kontakt. Für 1930 ist ein Zusammentreffen beider Künstler in der französischen Hauptstadt belegt und 1938 besichtigt Arp die von Baumeister 1937/38 in der Kunsthalle Basel zum Schutz vor den Nationalsozialisten deponierten Kunstwerke. Baumeister und Arp sind zudem Mitglieder der avantgardistischen Pariser Künstlergruppe „Abstraction Création“, der 1931 auch der amerikanische Künstler Alexander Calder beitrifft. Die wunderschöne minimalistische Komposition „Formen farbig (Fliegende Formen)“ ist also nicht nur eine herausragend starke Komposition und laut Vermerk des Künstlers das seine schwarz-weiße Folge der „Fliegenden Formen“ initiiierende Werk, sondern auch ein eindrucksvolles künstlerisches Dokument von Baumeisters internationalem künstlerischen Austausch. Baumeister, zählt heute zu den wichtigsten deutschen Avantgarde-Künstlern seiner Zeit und zu den wegweisenden Vertretern der abstrakten Malerei in Deutschland. Baumeisters Kompositionen waren bereits mehrfach auf Ausstellungen im Museum of Modern Art vertreten und waren dort bereits 1957 in der legendären Überblickschau „German Art of the 20th Century“ unter anderem neben Kompositionen Kandinskys zu sehen. [JS]



## YVES KLEIN UND JEAN TINGUELY

1928 Nizza - 1962 Paris | 1925 Freiburg - 1991 Bern

### Vitesse pure et stabilité monochrome. 1958.

Blaue Scheibe und Elektromotor. Funktionstüchtig.  
Wember S 30. Durchmesser: 15 cm (5,9 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17,20 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 144.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

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

#### LITERATUR

· Anita Ruhna, Die Theaterbauhütte in Gelsenkirchen, Bielefeld 2016, S. 56 (mit Abb.).

- Ikonische Verbindung von Yves Kleins Monochromie der immateriellen Farbe „International Klein Blue“ und Jean Tinguelys kinetisch-mechanischer Objektkunst
- Eine dieser seltenen Gemeinschaftsarbeiten wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice u. artnet)
- Das Werk entsteht Ende der 1950er Jahre im Zuge der intensiven Zusammenarbeit der beiden Künstler für die Ausgestaltung des Gelsenkirchener Theaters
- Seit Entstehung in nordrhein-westfälischem Privatbesitz

1955 begegnen sich Yves Klein und Jean Tinguely - heute Ikonen der europäischen Nachkriegskunst - zum allerersten Mal. Jean Tinguely ist mit einer seiner Arbeiten in der Ausstellung des Salon des Réalités Nouvelles vertreten; Yves Kleins damals radikale, monochrome Arbeit „Expression du Monde de la Couleur Mine Orange“ wird dagegen nicht akzeptiert, mit der Begründung, es müsse in der Arbeit mindestens eine weitere Farbe vorkommen, um sie ausstellen zu können. Doch Klein hat sich zu diesem Zeitpunkt längst entschieden: In der monochromen, reinen Farbe entdeckt Klein für sich und seine Kunst die absolute Freiheit und verschreibt sich der Monochromie fortan voll und ganz. Sich selbst nennt er „Yves Le Monochrome“, sein Tagebuch trägt den Titel „L'aventure monochrome“. 1957 zeigt Klein in der Einzelausstellung „Proposte monochrome, epoca blu“ (Monochrome Vorschläge, blaue Epoche) in der Mailänder Galleria Apollinaire dann erstmals sein tiefes Ultramarinblau, das sich bald zu seinem Markenzeichen entwickelt und das er sich 1960 als I.K.B. - International Klein Blue - sogar patentieren lässt. Im Februar 1958 zeigt die Pariser Galerie Iris Clert dann eine weitere bedeutende Einzelausstellung des Künstlers, eine Zusammenarbeit, die sich nur wenig später in dem großen Projekt im neuen Musiktheater in Gelsenkirchen noch einmal wiederholt. Mit Iris Clert, dem Architekten des Theaters Werner Ruhna, Jean Tinguely, Norbert Kricke und anderen Künstlern widmet sich Klein der Ausgestaltung des Theaters und schafft hier mehrere monochrom-blaue Wandreliefs - die wohl



Jean Tinguely und Yves Klein, Impasse Ronsin, Paris, 1959, Foto: Martha Rocher.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021 / Jean Tinguely, ADAGP, Paris



monumentalsten Beispiele seiner monochromen Kunst. Erst während dieser intensiven Zusammenarbeit in Gelsenkirchen lernen sich Yves Klein und Jean Tinguely wirklich kennen und schätzen und beginnen nicht nur eine fruchtbare Zusammenarbeit, sondern auch eine enge Freundschaft.

Jean Tinguely beginnt seine künstlerische Karriere etwa zur selben Zeit wie sein nur wenig jüngerer Künstlerkollege. In Paris stellt er damals Drahtskulpturen, motorbetriebene Holzreliefs und erste „Meta-mechanische Skulpturen“ aus; eigenhändig gebaute, filigrane, teils bemalte Maschinen, die mithilfe eines mit einem Motor betriebenen und mit unterschiedlichem Malwerkzeug zu bestückenden Metallarms abstrakte Zeichnungen aus Linien und Punkten anfertigen. Mit Witz und leichthändiger Poesie stellt Tinguely damit nicht nur die Autorschaft des Künstlers in Frage, sondern auch die Rolle der Betrachter:innen und den Stellenwert des Kunstwerks an sich. Seine zwischen 1954 und 1960 entstandenen feingliedrigen Metallkonstruktionen gelten heute als Tinguelys grandioses Frühwerk. Was für Yves Klein in dieser Zeit die Monochromie, ist für Jean Tinguely die Bewegung. In seinem Manifest „Für Statik“ schreibt er 1959 in Düsseldorf: „Es bewegt sich alles, Stillstand gibt es nicht. Lasst Euch nicht von überlebten Zeitbegriffen beherrschen. Fort mit Stunden, Sekunden und Minuten. Hört auf, der Veränderlichkeit zu widerstehen. [...] Widersteht den angstvollen Schwächeanfällen, Bewegtes aufzuhalten, Augenblicke zu versteinern und Lebendiges zu töten.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Jean Tinguely. Super Meta Maxi, Düsseldorf 2016, S. 54).

Yves Klein in Jean Tinguelys Studio für ihr Zusammenarbeit, November 1958, Impasse Ronsin, Paris. Foto: Martha Rocher. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021 / Jean Tinguely, ADAGP, Paris

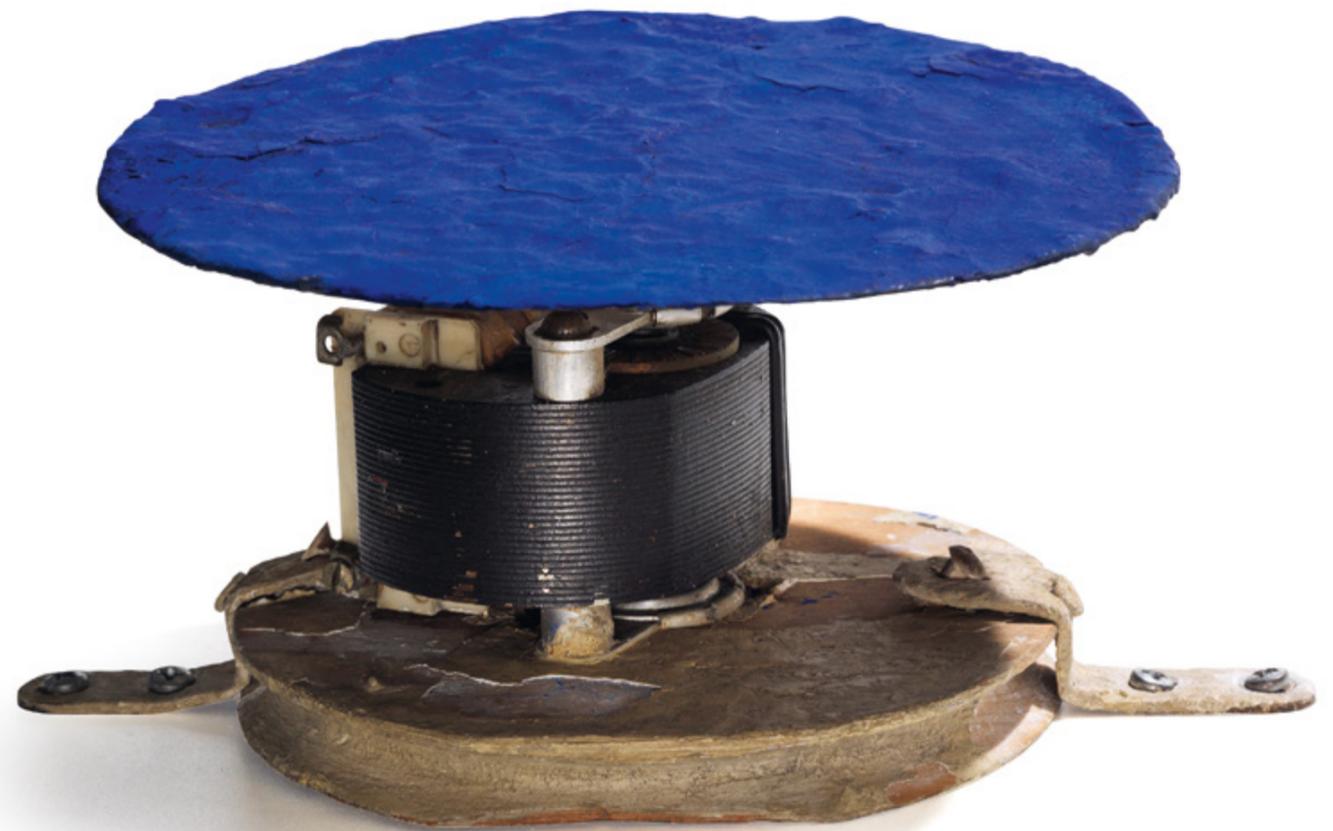


Ausstellungsansicht „Vitesse pure et stabilité monochrome par Yves Klein et Tinguely“, Iris Clert Galerie, Paris, 1959. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021 / Jean Tinguely, ADAGP, Paris

„Weshalb sollte ein Bild immer unbeweglich sein? Weshalb darf es sich nicht auch verändern?“

Jean Tinguely, 1976, zit. nach: Ausst.-Kat. Jean Tinguely. Super Meta Maxi, Düsseldorf 2016, S. 37.

Die einerseits so unterschiedlichen Kunstauffassungen der beiden Künstler vereinigen sich ab 1958 in gemeinschaftlichen Arbeiten wie der hier angebotenen mit dem patentierten Pigment I.K.B. (International Klein Blue) bemalten, monochrom-blauen Drehscheibe, die Jean Tinguely mithilfe eines eigens gebauten Elektromotors in Bewegung versetzt. Im Entstehungsjahr werden mehrere solche Kooperationen in der viel beachteten Ausstellung „Vitesse pure et stabilité monochrome par Yves Klein et Tinguely“ in der renommierten Pariser Galerie Iris Clert gezeigt. In ebendiesen Bestrebungen, Monochromie und Bewegung in die Kunst zu integrieren, weist das Kunstschaffen Yves Kleins und Jean Tinguelys in dieser Zeit deutliche Gemeinsamkeiten mit den Arbeiten der deutschen „ZERO“-Künstler auf. Und tatsächlich sind Klein und Tinguely damals Teil der lebendigen, progressiven Düsseldorfer Kunstszene. Zu Heinz Mack und Otto Piene besteht reger, sehr produktiver Kontakt. 1964 sind dann sowohl Tinguely und Klein als auch die „ZERO“-Künstler um Günther Uecker, Heinz Mack und Otto Piene auf der documenta III vertreten. In ihrer ikonischen Vereinigung von radikaler Monochromie des Nouveau Réalisme und kinetisch-mechanischer Kunst vereint die hier angebotene Arbeit somit nicht nur die Kunstauffassungen Kleins und Tinguelys, sondern dokumentiert zugleich ihre eindeutigen, richtungsweisenden Einflüsse auf das Schaffen der noch jungen deutschen „ZERO“-Kunst. [CH]



## 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.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 \*

\$ 96,000 – 144,000

### 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](http://www.artprice.com))**
- **Seltenes 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**
- **1975 widmet das Metropolitan Museum of Art, New York, dem europäischen Protagonisten der abstrakten Malerei eine Einzelausstellung**



Hans Hartung, T 1934 -2, 1934, Öl auf Leinwand, Artcurial, Paris, Auktion 8.12.2020, Ergebnis: 1.952.000 Euro © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

„Meiner Meinung nach ist die Malerei, die man die abstrakte nennt, kein Ismus [...], 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.

Hans Hartung ist einer der wenigen deutschen Künstler, die sich nach nur vereinzelt figürlichen Versuchen von Anfang an konsequent der Abstraktion verschrieben haben. Ein Vortrag von Wassily Kandinsky, den der in Leipzig geborene Künstler 1925 während seiner Studentenzeit hört, wird dabei zum Schlüsselerlebnis. 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. Hartungs Bildfindungen sind freie Formen eines dynamischen Schaffensprozesses, die sich durch ihren besonderen grafischen Ges-

tus 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. Seine Kompositionen weisen in dieser Zeit häufig breite, mit dem Spachtel oder breiten Flachpinseln aufgetragene Farbzonen auf, 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]



## KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

### Drei Frauen. 1941.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1547, Rechts unten monogrammiert und datiert.

74 x 51 cm (29,1 x 20 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.24 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 168.000 – 216.000

#### PROVENIENZ

- Privatsammlung Krefeld (wohl seit 1961, Lempertz 1./2.12.1961, bis 1980).
- Privatsammlung München (1980 vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

#### LITERATUR

- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 467, 1./2.12.1961, Los 250, S. 47 (mit SW-Abb. Tafel 16).

- Hofers einzigartig entrückte Mädchenbildnisse gehören zu den eindringlichsten Schöpfungen des Künstlers
- Hofers Figurengemälde waren bereits 1957 auf der legendären Ausstellung „German Art of the 20th Century“ im Museum of Modern Art, New York, neben Dix, Grosz und Beckmann ausgestellt
- Durch den schönen Kontrast des schwarzen und weißen Kleides sowie dem blauen Kopftuch erhält die herausragende Komposition eine subtile Spannung
- Seit 60 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung
- Vergleichbare Figurenkompositionen aus dem Jahr 1943 befinden sich im Museum der bildenden Künste, Leipzig, und im Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen

„Nie habe ich eine Figuration nach der äußeren Natur des Zufälligen geschaffen. Der Impressionismus vermochte mich darum nicht zu berühren. Die Extasen des Impressionismus lagen mir nicht. Der Mensch und das Menschliche war und ist das Objekt meiner Darstellungen.“

Karl Hofer, zit. nach: Karl Hofer. Von Lebensspuk und stiller Schönheit, Ausst.-Kat. Kunsthalle Emden 2012, S. 14.

Einzigartig ist die Melancholie und Beziehungslosigkeit, die in besonderer Weise Hofers mehrfigurige Kompositionen auszeichnet. Figurengruppen aus drei weiblichen Gestalten gehören dabei zu den wiederkehrenden Themen in Hofers malerischem Œuvre. Variationen dazu lassen sich bereits in seinem Frühwerk finden. Das Motiv hat seinen ikonografischen Ursprung in den in der Renaissance verbreiteten Darstellungen des „Urteil des Paris“ und der „Drei Grazien“. Hofer aber emanzipiert sich mit seiner Darstellung zugleich deutlich von diesen grundlegenden mythologischen Bezügen. Sein Fokus liegt ganz auf der Schilderung einer in sich gekehrten, seltsam entrückten Beziehungslosigkeit. Es ist eine stumme Zusammenkunft der drei jungen Frauen, die von der Regungslosigkeit ihrer Gesichter und ihrem sentimental nach innen gerichteten Blick getragen wird. Gleichzeitig ist die latente Spannung zwischen den drei leicht bekleideten, körperlich einander zugewandten Frauen spürbar, die durch den spannungsvollen Kontrast aus schwarzem und weißem Kleid und der Nacktheit des gegenübergestellten Rückenaktes noch gesteigert wird. Besonders schön ist auch der farbliche Akzent des hellblauen Kopftuches, der einmal mehr von Hofers kompositioneller Meisterschaft zeugt. Die Isoliertheit und Introvertiertheit der Figuren ist sicherlich zum einen Hofers neusachlicher Prägung geschuldet, aber



Sandro Botticelli, Die drei Grazien.  
Detail aus: Primavera, 1485/1487,  
Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz.

zum anderen auch gleichsam empfindsames Sinnbild einer aufgrund der nationalsozialistischen Kulturpolitik in innerer Emigration verharrenden Künstlergeneration. Hofers Protagonisten sind in einem aktionslosen Moment des Innehaltens gezeigt, werden im Moment eines kaum bestimmbar empfindens und Fühlens erfasst und verweigern sich auch aufgrund des konsequenten Verzichtes auf Attribute jeder konkreten Interpretation. Gerade in dieser offenen Formulierung liegt der einzigartige, subtile Reiz von Hofers unverwechselbaren Figurenkompositionen. [JS]



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

### Mystischer Kopf: Galka Fatum - Fate. 1917.

Öl auf Malpappe.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 865. Verso handschriftlich bezeichnet „M.K. N.8, 1917/unverkäuflich, Galka, Fatum, Fate/Jawlensky, Mystic Heads, Fate (Galka), not for sale“. 49 x 39,5 cm (19.2 x 15.5 in). [SM]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.26 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 \*

\$ 360.000 – 480.000

#### PROVENIENZ

- Galka Scheyer, Hollywood/Kalifornien.
- Zurück an den Künstler.
- Dr. Max Kugel, Wiesbaden (verso mit dem schwer leserlichen Stempel, wohl direkt vom Künstler erworben -1954).
- Magdalena Kugel, Wiesbaden (1954 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1972).
- Privatsammlung (direkt vom Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- The Blue Four. Jawlensky and Paul Klee, Palace of the Legion of Honour, San Francisco, 1931, Nr. 10.
- The Blue Four, Art Gallery, Oakland, 1931, wohl Nr. 9.
- Galerie Hillesheimer, Wiesbaden, 1948, Nr. 10.

#### LITERATUR

- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Nr. 189, mit Abb. S. 241.
- Clemens Weiler, Köpfe. Gesichte. Meditationen, Hanau 1970, Nr. 166 (dort als Indianer betitelt).

Prophetess of „The Blue Four“. Die „Blaue Vier“: Galka Scheyer, Lyonel Feininger, Wassily Kandinsky und Alexej v. Jawlensky. Collage auf einer Zeitungsseite des „San Francisco Examiners“, 1. November 1925. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



- Emmy „Galka“ Scheyer ist dem Künstler mit dem Jahr 1917 eine inspirierende Muse
- Wunderbares Zeugnis von Jawlenskys radikal reduzierter Formensprache seiner Jahre im schweizerischen Exil, die von den Einflüssen der Pariser Avantgarde zeugen
- Ein qualitativ vergleichbares Gemälde aus der Werkreihe der „Mystischen Köpfe“ befindet sich in der Sammlung des Kunstmuseums Basel („Mystischer Kopf: Mädchenkopf (frontal)“, 1918)
- Seit über 50 Jahren in privater Hand

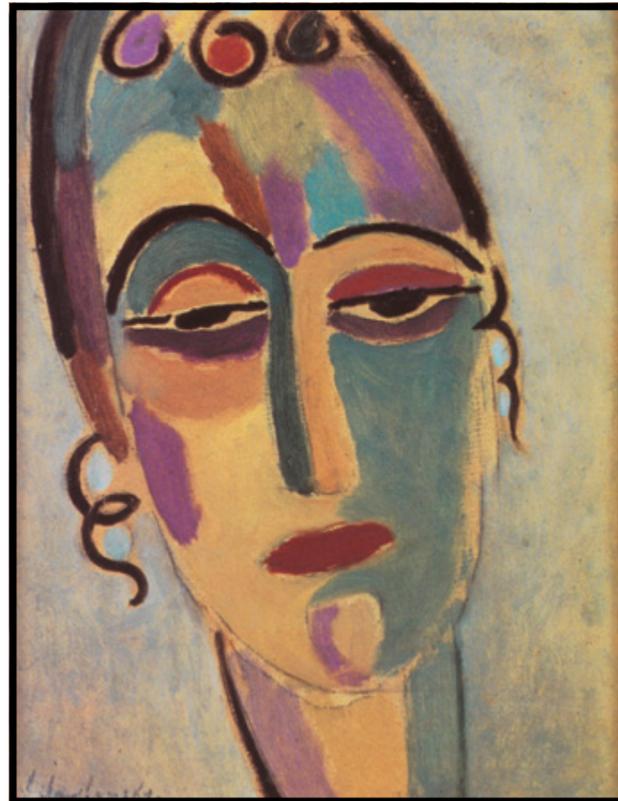
#### SCHICKSALHAFTE BEGEGNUNG

Die Begegnung mit Emmy „Galka“ Scheyer ist für Alexej von Jawlensky im Jahr 1916 ein Geschenk des Himmels. In den schönen Künsten ausgebildet, wird sie sich ab den 1920er Jahren intensiv um die Vermarktung des Künstlers kümmern. 1889 in Braunschweig geboren, entscheidet sich die Achtzehnjährige, Künstlerin zu werden. Sie studiert Kunst am British Museum sowie Englisch an der Universität in Oxford. 1910 geht Scheyer nach Paris, studiert weiter Kunst an der Ecole des Beaux-Arts und Musik am Pariser Konservatorium. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs 1914 kehrt Scheyer nach Deutschland, nach München, zurück und investiert weiter in ihre Bildung mit einem Kunstgeschichtsstudium. 1915 besucht sie in Lausanne die Ausstellung russischer Künstler und sieht dort erstmals Werke Alexej von Jawlenskys. Von der kraftvoll expressionistischen Malerei beeindruckt, sucht sie Kontakt und reist ein Jahr später 1916 nach Saint-Prex, wo Jawlensky mit der Malerin Marianne von Werefkin, mit Helene Nesnakomoff, die er später heiratet, und ihrem gemeinsamen Sohn Andreas seit Kriegsausbruch lebt. Zwischen Scheyer und Jawlensky beginnt eine intensive, geistig-intellektuelle Beziehung.



## DIE SERIE DER „MYSTISCHEN KÖPFE“

Mit dem Umzug Jawlenskys mit der Familie und Marianne von Werefkin im Oktober 1917 weg aus der beengten Wohnung, weg von dem kleinen, einsamen Ort Saint-Prex am Genfer See nach Zürich ändern sich Motive und Palette. Der Künstler ist erfreut über das kulturelle Angebot der Stadt, die Ausstellungen, die interessanten Menschen. In den kommenden sechs Monaten über den Jahreswechsel beschäftigt sich Jawlensky mit der Werkserie der „Mystischen Köpfe“ und entwickelt eine neue Variante des Kopf-Motivs, ausgehend von einem Porträt, das Jawlensky von Emmy „Galka“ Scheyer 1917 in Zürich anfertigt. Trotz vieler individueller Details ihres charakteristischen, eher jugendlichen Aussehens stilisiert Jawlensky das Gesicht doch deutlich mit pointierten Farbfeldern und markanten Linien. Für ihn scheint es wichtig, die Ausstrahlung des Gesichts und den inneren Klang der Persönlichkeit herauszustellen, weniger ihre ureigene Individualität. Auch für Emmy Scheyer bedeutet der Aufenthalt in Zürich eine Zäsur: Ihre Freundschaft zu Jawlensky, ihre Zuwendung zum Dada-Kreis um Arthur Segal, Tristan Tzara, Hans Richter und Hans Arp formt ihr Verständnis für die Avantgarde und lässt sie beschließen, die Malerei zugunsten der Vermittlung von Kunst aufzugeben. Nach Kriegsende kehrt Scheyer zunächst nach Deutschland zurück, auch, um sich intensiv der Vermarktung der Werke Jawlenskys anzunehmen.



Alexej von Jawlensky, Mystischer Kopf: Porträt E.S., 1917, Privatsammlung.

### „MYSTISCHER KOPF, GALKA FATUM“

Die Beziehung zu Emmy Scheyer, die ihm folglich auch inspirierende Muse ist, ist sogleich sehr eindringlich, was sich auch an den Bildnissen ablesen lässt, die Jawlensky noch 1917 von hier malt; zudem nehmen die Porträts eine wichtige Rolle ein und führen zu einer stilistischen Veränderung seiner Malerei. Nach den in sein Bildprogramm tief eingreifenden Variationen über seinen Blick aus dem Fenster seiner Wohnung in Saint-Prex beginnt Jawlensky ab Oktober 1917 mit mystischen Köpfen zu experimentieren. Er scheint dabei auf die starkfarbigen und expressiv vorgetragenen Köpfe der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zurückzugreifen und sie aber in eine individualisierte und gleichzeitig auch stilisierte Monumentalität neu zu denken: Köpfe, die Jawlensky seiner radikalen Vortragsweise unterstellt, die Physiognomien aus seinem selbst entwickelten Baukasten bedient und die Charakterisierung auf offene oder geschlossene Augen, kräftige Augenbrauen, klar gesetzten Nasenrücken, strichartigen Mund, Haaransatz und buntfarbiges Rouge auf den Wangen reduziert. Mehrere Gemälde aus der Serie der „Mystischen Köpfe“ lassen deutlich das stilisierte Porträt von Emmy Scheyer erkennen, wie bei einem der ersten Porträts „Mystischer Kopf: Galka, 1917 N. 21“, ebenso „Mystischer Kopf: Kopf G. 2, 1917 N. 6“ oder „Mystischer Kopf: Porträt E. S., 1917 N. 12“, und auch das hier vorgestellte Bildnis ist Teil dieser faszinierenden, farbintensiven Serie: „Mystischer Kopf:



Alexej von Jawlensky, Mystischer Kopf: Galka, 1917, Norton Simon Museum, Pasadena/USA

„1917 stößt Jawlensky endlich auf sein eigenes erfüllendes Thema, das er [...], mehr betend als malend, durch seine Hände gleiten lässt: das menschliche Antlitz, auf dem der ferne Abdruck eines Göttlichen zeichenhaft ist.“

Werner Haftmann, Malerei des 20. Jahrhundert, 1954.

Galka Fatum, 1917 N. 8“. Neben den markanten Gesichtszügen von Emmy „Galka“ Scheyer, etwa die Nasenform, das längliche Gesicht und die schwarzen Locken. Auf der Rückseite markiert der Künstler mit dem Titel eine weitere Zuneigung und benennt das Bildnis: Galka Fatum - schicksalhafte Galka! Die Serie der „Mystischen Köpfe“ zeigt trotz formelhafter Details auch verdichtete Gesichtszüge von stilisierten Porträts anderer Frauen, etwa die von Helene Nesnakomoff. Doch „Galkas“ Züge sind in so vielen dieser Köpfe zu erahnen, ihre Erscheinung dominiert und beeinflusst die Serie der „Mystischen Köpfe“. Und „Galka“ Scheyer wird auch im weiteren Leben des Künstlers eine wichtige Rolle spielen, indem sie das Werk des Künstlers nicht nur in Deutschland, sondern vor allem auch in den USA sehr erfolgreich vermarktet.

### DER SCHICKSALHAFTE TRAUM

Ende 1920 befindet sich Jawlensky zur Kur in Zürich. Von dort schreibt er Emmy auf dem Briefbogen der Klinik einen undatierten Brief mit dem Bericht eines Traumes, weiß Angelika Jawlensky zu berichten. Darin schildert der Künstler, wie er 1918 in Ascona nachts, in tiefer Dunkelheit, Helene sucht und sie zunächst nicht finden kann. „Es wurde immer dunkler und ich beeilte mich das Gebäude schnell zu erreichen. Einige Schritte vor mir hob sich vom Boden und flog mir gegenüber eine Galka, setzte mir an die Brust vertraulich an mich schmiegend, als ob sie da Wärme oder Freundschaft fühlte. Zärtlich drückte ich das Ding an meine Brust und eifrig eilte vorwärts“. „Galka“ bedeutet in der russischen Sprache Dohle. [MvL]

**WILLI BAUMEISTER**

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

**Heitere Bewegung auf Rosa. 1946.**

Öl mit Kunstharz auf Karton, auf Holz.

Beye/Baumeister 1293. Rechts unten signiert und datiert „7.46“.

35,6 x 46,2 cm (14 x 18,1 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

**€ 80.000 – 120.000**

\$ 96.000 – 144.000

**PROVENIENZ**

- Dr. Henning Gran, Oslo.
- Galerie Schlichenmaier, Grafenau.
- Galerie Bayer, Bietigheim-Bissingen (wohl seit 1997, Lempertz 22.11.1997).
- Privatsammlung Norddeutschland (1998 vom Vorgenannten erworben).

**LITERATUR**

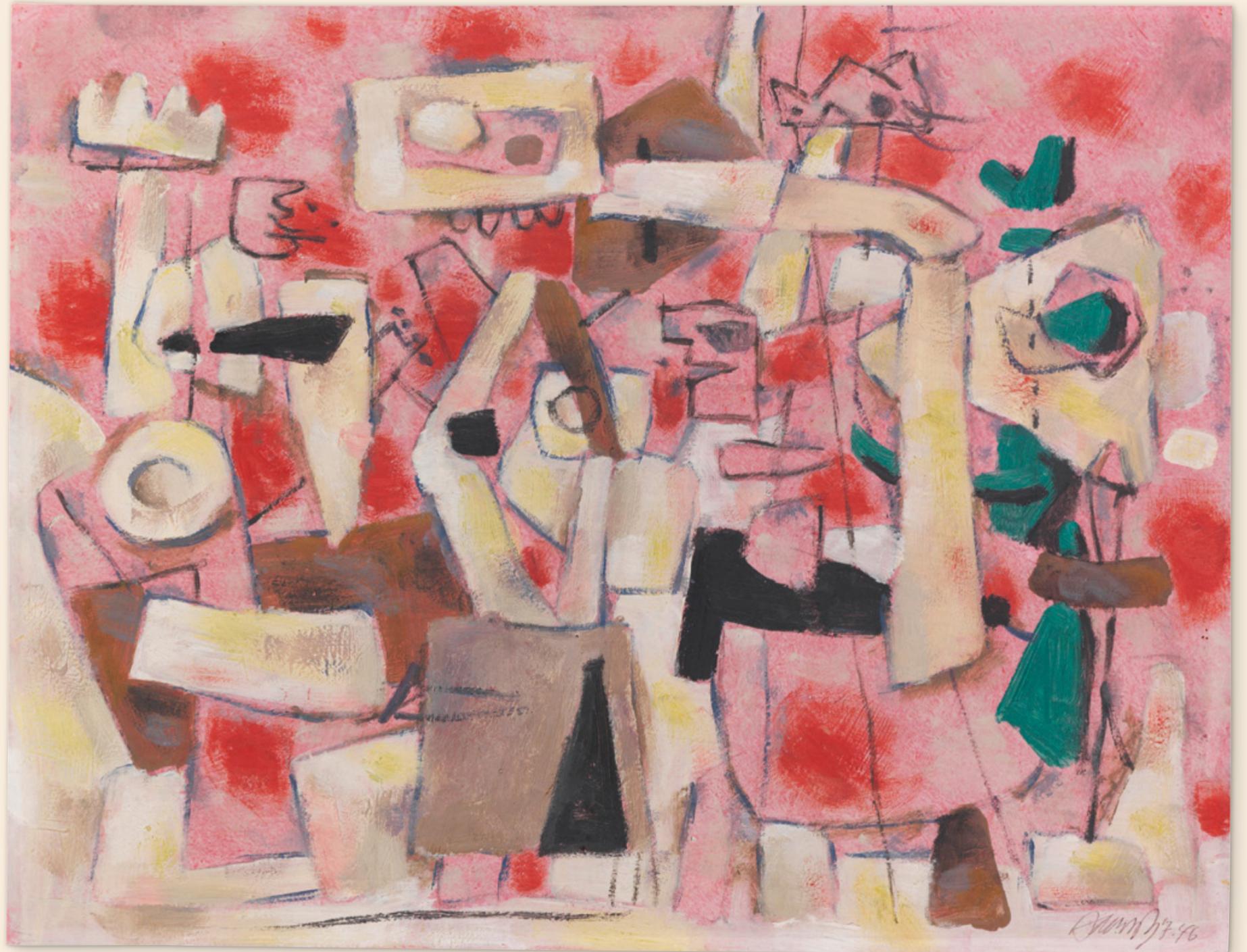
- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 750, 22.11.1997, Kat. S. 22, Nr. 653 (mit Abb. Farbtafel 84).
- Will Grohmann, Willi Baumeister - Leben und Werk, Köln 1963, S. 104, Kat.-Nr. 942 (mit Abb., Titel: Heitere Bewegung auf Rosa I).

- **Aus der bedeutenden Werkreihe der „Figurenmauern“ (1942-1950), in der Baumeister meisterlich mit prähistorischen Assoziationen spielt**
- **Die heiteren Figurenmauern und Landschaften der Nachkriegszeit gehören nach Grohmann zu dem Besten, was Baumeister gemacht hat**
- **Herausragende Komposition in seltener, sanft rosa Farbgebung von musealer Qualität**
- **Willi Baumeister gilt als Protagonist der deutschen Nachkriegsmoderne und war Teilnehmer der documenta I (1955), II (1959) und III (1964)**

„Die sogenannte ‚abstrakte‘ Malerei ist nicht abstrakt im Sinne von Fremdheit zum Leben und Menschen. Die Empfindungen des Künstlers sind ganz natürliche. Eine senkrechte, gerade Linie vermittelt einen ganz bestimmten Empfindungswert [...]. Eine gekrümmte Linie oder ein Fragezeichen löst dagegen andere Empfindungen aus. Ebenso ergeben die einzelnen Farben bestimmte Reaktionen. Kontrastwirkungen entstehen durch exakte Formen im Gegensatz zu malerischen, wolkigen Auflösungen.“

Willi Baumeister, Die Natur in der abstrakten Kunst, zit. nach: Wissen und Leben 1, Stuttgart 1952.

Bereits Anfang der 1930er Jahre beginnt Baumeister sich für Strukturen zu interessieren, die dem Bildgrund eine aufgelockert-lebendige Oberfläche verleihen. Er wird, wie im vorliegenden Gemälde, zum Träger einer fast linearen, grafischen Komposition, die schemenhaft über den Bildgrund geistert. Urzeitliches wird evoziert, ein Phänomen, das Baumeister in mehreren seiner Werkzyklen als grundlegendes Thema wählt, da der Künstler sich intensiv mit der Ur- und Frühgeschichte beschäftigt. Er sammelt etwa Fossilien, vorzeitliche Gefäße und Steinbeile und setzt sich intensiv mit den Ursprüngen der Kunst in der frühen Steinzeit



auseinander, indem er die Maltechniken der steinzeitlichen Fels- und Höhlenmalerei erforscht. Die locker angeordneten Formen und Farbflächen in „Heitere Bewegung auf Rosa“ vermitteln eine heitere Schwerelosigkeit, die Raum für vielerlei Assoziationen lässt. Assoziationen an musikalische Tempi sind oft werkbestimmend. Hier wird mit leichter Hand das Urzeitliche in ein burleskes Gewand gekleidet und so aller Sinnenschwere enthoben. Der feine Humor, der diese Komposition begleitet, findet in der zart tänzerischen Art, in der sich die schemenhaft angedeuteten Figuren über den rosa Fond bewegen, seine Ent-

sprechung. Durch den Einsatz von Kunstharz erzielt Baumeister eine mauerputzartig strukturierte Oberflächenwirkung, die den prähistorischen Charakter des dargebotenen Formenrepertoires noch zusätzlich unterstreicht. Die mauerhafte Präsenz der Komposition wird durch die trockene Malweise und Fragmentierung sowie die bildfüllende Anordnung der Formen noch gesteigert. Weitere Arbeiten aus der Werkreihe der „Figurenmauern“ befinden sich u. a. in den Sammlungen des Osthaus Museums in Hagen, der Nationalgalerie Berlin sowie der Staatsgalerie Stuttgart. [JS]



## HANS HARTUNG

1904 Leipzig - 1989 Antibes

T 1975 - R 25. 1975.

Acryl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert. Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert, betitelt und bezeichnet. Auf dem Keilrahmen nochmals betitelt und bezeichnet sowie mit Richtungspfeil. 130 x 162 cm (51.1 x 63.7 in). [SM]

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:30 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 120,000 – 180,000

### PROVENIENZ

- Galerie Kallenbach, München (1987 direkt vom Künstler erworben).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

„I am always, always looking for a law, the alchemic rule that can turn rhythm, movement and colour into gold; to transmute apparent disorder with the sole aim of conveying perfect movement and so creating order in disorder, and order through disorder.“

Hans Hartung zit. n. Jennifer Mundy, Hans Hartung. Works on Paper 1922-56, London 1996, S. 20

„Die Bildmittel rücken als Sprache des Malers so weit in den Vordergrund“, so der Kunsthistoriker Will Grohmann, „daß man zunächst nur sie sieht. Mit Recht, denn sie sind mehr als bloße Mittel, sie spiegeln das, was wir früher als persönlichen Ausdruck bezeichneten.“ Die Komposition „T 1975“ zeigt vor einem hellen lila und gelben, leuchtkastenartigen Hintergrund eine von Hartung nahezu parallel entwickelte und mit einer Gummiwalze aufgetragene Figurine. „T 1975“ ist typisch für die Zeit und den unerhörten Reichtum an Formen und Farben, die Hartung zu einer harmonischen Idee vereint. Ab Anfang der 1970er Jahre setzt Hartung Werkzeuge ein wie eben eine Gummiwalze, die eigentlich zum Einfärben eines Lithografiesteins dient, um die Farbe, oft Schwarz und hier bisweilen Blau, auf einen vorab mit der Spritzpistole gleichmäßig eingefärbten Hintergrund zu rollen. Es bleibt nicht bei der Gummiwalze; Hartung präpariert etwa unterschiedliche Bürsten, Rollen, Besen, Pinsel, Schaber, Kratzer, Spachtel, Fächer und vieles andere mehr, um mit diesen Gerätschaften erstaunliche Effekte zu erzielen. Er entwickelt dabei ein technisch variables System, mit dem er die großen Gesten in

seinen Bildern formuliert. Aber seine Malerei erschöpft sich nicht in ihren Werkzeugen, sie dienen ihm wie hier die Gummirolle, um unterschiedliche Möglichkeiten des Malprozesses als Experiment mit unvorhersehbarem Ergebnis zu gestalten. Ein Malprozess, den er nicht so sehr als ein Ereignis mit unvorhersehbarem Ausgang versteht, sondern eher als ein Experiment, das zu einem gewissen Anteil präzise steuerbar ist; - eine Technik, die schon K. O. Götz mit dem Raket sich zu eigen macht, eine Technik, die nicht zuletzt Gerhard Richter zu einer eminent charaktervollen Bildformulierung steigert. Dunkle Farben, eine schwarze und eine blaue Form, stehen hier vor lichtdurchflutetem Hintergrund. Diesen extremen Gegensatz präzise herauszuarbeiten, trotz der Zweidimensionalität der monochromen Farben einen imaginären Tiefenraum zu kreieren, befördert Assoziationen beim Betrachten. Mithilfe dieser großen schwarzen und blauen, offensiv in Szene gesetzten Zeichen suggeriert der Künstler eine Bildperspektive, einen räumlich wirkenden und belebten Farbraum. So wirkt die Abstraktion wie eine Übersetzung von inspiriertem Gefühl. [MvL]



## FRITZ KOENIG

1924 Würzburg - 2017 Altdorf bei Landshut

### Schaukel. 1961.

Bronze, poliert.  
Clarenbach 260. Am Sockel mit dem Namenszug. Eines von 3 Exemplaren.  
Ca. 64,5 x 60 x 12 cm (25,3 x 23,6 x 4,7 in).

Wir danken Herrn Dr. Dietrich Clarenbach, Gauting, für die wissenschaftliche Beratung.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:32 h ± 20 Min.*

€ 40.000 – 60.000

\$ 48.000 – 72.000

#### PROVENIENZ

- Staempfli Gallery, New York (direkt vom Künstler).
- Unternehmenssammlung Philadelphia, Pennsylvania (1976 vom Vorgenannten erworben).

„In den Skulpturen werden Erfahrungen sowohl aufgrund äußerer Sinne als auch innerer Wahrnehmungen, Imagination und eigener physisch-psychischer Verfassung [...] mit ästhetischer Wertung [verbunden].“

Dietrich Clarenbach, Fritz Koenig Skulpturen 1966-79, Regensburg 1979, o.S.

Im wahrsten Sinne spektakulär war die große Koenig-Retrospektive, welche die Uffizien im Sommer 2018 veranstaltet haben: An zwei Orten zugleich, der Galleria degli Uffizi und im benachbarten Boboli Garten, begegneten die Besucher den unverwechselbaren Schöpfungen des weltbekannten deutschen Bildhauers. Es war eine „Präsentation der Superlative“ (Tagesspiegel, 30.8.2018), die dort nicht nur in elf Sälen der Uffizien, sondern auch mit 25 in der beeindruckenden Renaissance-Kulisse des Boboli Gartens präsentierten Großplastiken dem deutschen Ausnahmebildhauer gewidmet war.

Der in Würzburg geborene Bildhauer Fritz Koenig wird durch die frühe Zusammenarbeit mit der New Yorker Staempfli Gallery schnell international bekannt. Nach Koenigs erster Einzelausstellung in den USA, die die Galerie des gebürtigen Schweizers George William Staempfli 1961 zeigt, widmet die New Yorker Galerie aufgrund des großen Erfolges Koenigs beeindruckendem Schaffen schließlich bis 1973 regelmäßig Einzelausstellungen. Ab 1956 beginnt Koenigs intensive Auseinandersetzung mit verschiedenen Bewegungsmotiven, die er in Ansammlungen von Mensch und Tier künstlerisch durchzuspielen beginnt. Es entstehen gleich mehrere Versionen der Arbeiten „Menge“ (1956) und „Camargue“ (1956–1960), in der eine Herde aus parallel ausgerichteten Rinderkörpern und treibenden Reitern zu einer eindrucksvollen formalen Einheit verschmelzen. „Camargue X“ (1958) befindet sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art,



Fritz Koenig, Camargue, 1958, Bronze, Museum of Modern Art, New York.

New York. Und im Anschluss an die Biennale von Venedig, deren Teilnehmer Koenig 1958 ist, erwirbt Peggy Guggenheim ein Exemplar der Bronze „Biga“ (1957), die zwei abstrahierte Pferde vor einem Streitwagen zeigt, für ihren Skulpturengarten in Venedig. Bewegungskonzentrierte Reiter- und Quadrigamotive folgen um 1960 und Koenig hat in unserer großen Bronze „Schaukel“ (1961) das dort noch aus der Fläche nach vorne gerichtete Bewegungsmotiv nun in ein zu den Seiten schwingendes weiterentwickelt. Auf diese Weise ist Koenig in „Schaukel“ ein luftiges, sanft schwingendes Formgebilde gelungen, das so in seinem bildhauerischen Schaffen einzigartig ist und dessen Erscheinung souverän zwischen abstrakten Elementen und figürlichen Assoziationen oszilliert. [JS]

- Seltene frühe Arbeit
- Erstes auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotenes Exemplar aus einer Auflage von 3
- Über die New Yorker Staempfli Gallery erworben, die 1961 die erste Einzelausstellung des Künstlers in den USA zeigt
- 1970 entwirft Koenig die Bronze „The Sphere“, die zwischen den beiden Türmen des World Trade Center aufgestellt war und heute als weltbekanntes Mahnmal für die Anschläge des 11. September gilt
- Bronzen des Künstlers befinden sich in zahlreichen bedeutenden Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Guggenheim Collection, Venedig, und die Pinakothek der Moderne, München



## 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.

Aufzugszeit: 18.06.2021 – ca. 17.34 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 \*

\$ 72.000 – 96.000

#### 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.

Baumeisters Abstraktionen sind das Ergebnis intensiver Denk- und Entwicklungsprozesse. Geschult an Vorbildern wie Cézanne und beeinflusst von Zeitgenossen wie Schlemmer, hat Baumeister in der künstlerischen Auseinandersetzung mit prähistorischen und außer-europäischen Bildwelten seinen ganz eigenen Weg in die Abstraktion gefunden. 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 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

- Eine vergleichbare, 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 gefragtesten Schöpfungen



Willi, Baumeister, African play, IV, 1942, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

kleines Bild mit Afrika-Ornamentik, im Februar 1942 spricht der Künstler bereits von einer Afrika-Epoche. 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 summarisch 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]



„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.

## GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

### War Cut II. 2004.

Multiple. Unikat. Öl auf leinenbezogenem Buchdeckel, gerakelt. Butin 125. Auf dem Vorsatzpapier signiert, datiert und nummeriert. Auf einer der hinteren Seiten zusätzlich nummeriert. Aus einer Serie von 50 Unikaten. 25,3 x 21,5 x 2,5 cm (9,9 x 8,4 x 0,9 in). Künstlerbuch in rotem Leineneinband mit flexiblem Cover. In der hellgrauen, vom Künstler entworfenen Karton-Kassette. 2004 von Suzanne Pagé und Hans Ulrich Obrist (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris) als Vorzugsausgabe herausgegeben im Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

§ 84,000 – 108,000

#### PROVENIENZ

- Galerie Springer, Berlin.
- Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten erworben).

Richters berühmte, mit dem Rakel - einem breiten Holz-, Gummi- oder Aluminiumspachtel - geschaffene „Abstrakte Bilder“ entstehen ab den 1980er Jahren und sind heute die international gefragtesten Arbeiten seines nun vollendeten malerischen Œuvres. Für die grundlegende Farbgebung und als kompositorische Basis legt der Künstler mit dem Pinsel zunächst eine ungegenständliche Ausgangskomposition an, die er anschließend - wie in der vorliegenden Komposition - mithilfe eines Rakels in einen Farbschleier aus Überlagerungen und Vermischungen der Farben verwandelt und somit in eine neue, eindrucksvolle Ästhetik überführt. Das mit dem Rakel erzeugte, verwischende Überarbeiten von mit dem Pinsel aufgetragenen Farbflächen oder auch von gegenständlichen Darstellungen aus früheren Gemälden ist seither zum Charakteristikum von Richters Malerei geworden. Der durch diesen manuellen Prozess entstehende, individuelle Farbverlauf ist stets ungeplant und unvorhersehbar und somit ein Produkt des Zufalls. Richter verbindet somit kreatives Kalkül und Zufallsmoment sowie Konstruktion und Dekonstruktion. Das zunächst auf den Bildträger gebrachte Farbfeld wird durch die Verrakelung zerstört, um Raum für eine ästhetische Neuschöpfung zu machen. Richter erklärt: „Ich habe eben nicht ein ganz bestimmtes Bild vor Augen, sondern möchte am Ende ein Bild erhalten, das ich gar nicht geplant hatte. Also, diese Arbeitsmethode mit Willkür, Zufall, Einfall und Zerstörung läßt zwar einen bestimmten Bildtypus entstehen, aber nie ein vorherbestimmtes Bild. [...] Ich möchte ja gern etwas Interessanteres erhalten als das, was ich mir ausdenken kann.“ (Gerhard Richter, Text, Schrift und Interviews, hrsg. von Hans-Ulrich Obrist, Frankfurt a. M. 1993, S. 77).

- **Unikat**
- **Seit den 1960er Jahren finden sich in Richters Œuvre Künstlerbücher**
- **Schöne Rakelung, die in Teilen noch den malerischen Unterbau der Komposition erkennen lässt**
- **Mit dem Einsatz des Rakels gelingt Gerhard Richter eine Neudefinition der zeitgenössischen abstrakten Malerei**

#### LITERATUR

- Hubertus Butin und Stefan Gronert (Hrsg.), Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit 2004, Kat.-Nr. 125 (mit Abb., S. 276).
- Hubertus Butin, Stefan Gronert und Thomas Olbricht (Hrsg.), Gerhard Richter. Editionen 1965-2013, Ostfildern-Ruit 2014, Kat.-Nr. 125 (mit Abb., S. 296).

Die hier vorliegende Arbeit verbindet die berühmten, gerakelten „Abstrakten Bilder“ mit der Kunstform des Künstlerbuches, die in Richters Œuvre bereits seit Mitte der 1960er Jahre eine wichtige Rolle einnehmen. Auf 344 Seiten mit über 200 Abbildungen und 155 Texten vollzieht Gerhard Richter eine Gegenüberstellung von Bildmaterial eines seiner „Abstrakten Bilder“ von 1986 mit einigen Artikeln über den Beginn des Irak-Krieges aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 20. und 21. März 2003. Immer wieder thematisiert der Künstler in seinen Werken politische Ereignisse, insbesondere den Zweiten Weltkrieg wie etwa in „Onkel Rudi“ (1965, Lidice Collection, Lidice), die Anschläge der RAF wie in den Porträts von Gudrun Ensslin „Gegenüberstellung 1-3“ (1988, Museum of Modern Art, New York) oder die Anschläge auf das World Trade Center wie in „September“ (2005, Museum of Modern Art, New York). Seine ganz eigene Formulierung und malerische Neudefinition abstrakter Malerei beschert Gerhard Richter seit vielen Jahrzehnten große internationale Erfolge und bestätigt ihn als den bedeutendsten deutschen Maler seiner Generation. Schon in den 1970er Jahren und 1980er Jahren sind Richters Arbeiten in internationalen Museen ausgestellt. 2002 feiert das Museum of Modern Art in New York sein bedeutendes Schaffen mit einer ersten großen Retrospektive „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“. Die Londoner Tate widmet ihm 2013/14 die umfassende Retrospektive „Gerhard Richter: Panorama“ und im vergangenen Jahr ehrt ihn das Metropolitan Museum of Art in New York mit der großen Einzelausstellung „Gerhard Richter - Painting after all“. [CH]



„[B]ei einem abstrakten [Bild] formt sich allmählich das Bild einer Landschaft, die ich nicht kenne. Aber [...] die Farben, Formen, Proportionen, Strukturen sind die gleichen wie beim Entstehen einer real existierenden Szene. Deshalb sollten abstrakte Bilder auch genauso betrachtet werden wie die fotorealistischsten Motive.“

Gerhard Richter in einem Gespräch mit Eva Karcher, Süddeutsche Zeitung Online vom 17. Mai 2010.

Aus der Sammlung Deutsche Bank

319

## 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).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer GU.83.046 registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

Aufruflzeit: 18.06.2021 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 \*

\$ 240.000 – 360.000

#### 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 eines 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 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 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 „ingerüstet, 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, verkauft 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]





# ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

## Sertigweg, 1937.

Öl auf Leinwand.

Gordon 1015. Links oben mit der geritzten Signatur, links unten mit dem geritzten Monogramm. Verso signiert und betitelt. 120 x 100 cm (47,2 x 39,3 in).

Wir danken Herrn Dr. Wolfgang Henze, Wichtrach/Bern, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.40 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000

\$ 480.000 – 720.000

### PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Erna Kirchner (1938 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Dr. Frédéric Bauer, Davos  
(am 2.3.1939 von Vorgenannter erworben - mindestens 1952).
- Curt Valentin Gallery, New York.
- Nachlass Curt Valentin, New York (1954-1955).
- Margarete Schultz, Great Neck/New York  
(im Juli 1955 aus vorgenanntem Nachlass erworben - 1965).
- Caroline und Stephen Adler, Holliswood/New York  
(im Juni 1965 von der Vorgenannten als Geschenk erhalten - 1972).
- Siegfried Adler, Montagnola (1972 von der Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia/Lugano  
(1974 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz (seit 2002).
- Galerie Neher, Essen (2014).
- Privatsammlung Berlin.

### AUSSTELLUNG

- Kirchner, Kunsthalle Basel, 30.10.-27.11.1937, Nr. 258.
- Ernst Ludwig Kirchner, Gemälde und Graphik der Sammlung F. Bauer, Davos, Wanderausstellung Kunsthalle Nürnberg-Fränkische Galerie; Haus der Kunst, München; Museum am Ostwall, Dortmund; Haus am Waldsee, Berlin, u. a., 1952/53, Nr. 27 mit Abb. S. 54.
- Ernst Ludwig Kirchner: a retrospective exhibition, Wanderausstellung Seattle Art Museum; Pasadena Art Museum; Museum of Fine Arts, Boston, 23.11.-27.4.1969, Nr. 68, S. 32f. mit Abb.
- 18. Kunstausstellung Trubschachen - Schweizer Künstlerinnen und Künstler, Trubschachen 2009, Kat. 8.
- Expressionisten der „Brücke“ und die Natur, Galerie Henze & Ketterer & Triebold in Riehen/Basel, 4.5.-7.9.2013, ohne Nr. (ID 76835).
- Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/PA, Dauerleihgabe 1.9.2016-27.10.2020.

- **Noch im Entstehungsjahr in der Kunsthalle in Basel ausgestellt**
- **Aus der wichtigen Kirchner Sammlung Dr. Bauer, Davos**
- **Laut Gordon eines der letzten Bilder Kirchners**
- **Die im Sommer 1937 den Künstler zutiefst irritierenden Ereignisse in Deutschland um die Diffamierung der Moderne lassen Kirchners Blick auf die Sertigtal-Landschaft mehr als versöhnlich erscheinen**
- **In der Einsamkeit von Kirchners letztem Rückzugsort, dem „Haus am Wildboden“, im Sertigtal bei Davos entstanden, wo Kirchner 1938 den Freitod wählt**

### LITERATUR

- Donald E. Gordon und Margarethe Schultz, Korrespondenzen Februar-Mai 1964 (Typoskript/Manuskript, Nachlass Donald Gordon - University of Pittsburgh, series 1, box 5, folder 106).
- Franz Roh, Begegnungen mit modernen Malern, in: Aus unserer Zeit. Einmalige Sonderausgabe für die Mitarbeiter des Hauses Siemens, München 1957, Farbabb. S. 119.
- Franz Roh, Geschichte der deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart, München 1958, Farbabb. Tafel IV.
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München 1968, S. 154 mit Farbabb. S. 153.
- Donald E. Gordon, Introduction and Chronology, in: E. L. Kirchner - A Retrospektive Exhibition, Seattle, Pasadena, Boston, 1968-1969, S. 15-33, S. 32, Abb. S. 33.
- Walter Lepori, Zauberberge - zu Ernst Ludwig Kirchners Davoser Bergbildern, Lizentiatsarbeit Zürich, 1988, S. 70, Abb. 93.
- Lucius Grisebach, Von Davos nach Davos. Ernst Ludwig Kirchner und die Familien Grisebach und Spengler in Jena und Davos, in: Davoser Revue, Nr. 3, 1992, S. 30-47, Abb. S. 45.
- Lothar Grisebach (Hrsg.), E. L. Kirchners Davoser Tagebuch, Stuttgart 1997, S. 86.
- Roman Norbert Ketterer, Legenden am Auktionspult. Die Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus, München 1999, S. 278, Farbabb. S. 279.
- Kirchner Museum Davos (Hrsg.), Frédéric Bauer (= Magazin des Kirchner Museums Davos 5.2004), Nr. 202, S. 168.
- Wolfgang Henze, Ernst Ludwig Kirchners späte Kunst-Theorie, in: Kunst - Geschichte - Wahrnehmung - Strukturen und Mechanismen von Wahrnehmungsstrategien, München/Berlin, 2008, S. 144-162, S. 149.
- Hans Delfs, Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel, Bd. 4: Briefe von 1932 bis 1942, Stockdorf [Privatdruck] 2010, Nrn. 2964, 3440, 3443, 3586, S. 2685, 3080, 3084, 3177.
- Ruth Michel und Konrad Richter, Wandern wie gemalt. Graubünden. Auf den Spuren bekannter Gemälde, Zürich 2015, Farbabb. S. 217.





E. L. Kirchner, Sertigtal im Winter, um 1924/25, Aquarell über Bleistift. Verkauft bei Ketterer Kunst 12.12.2020, Ergebnis: 206.250 €.

#### DER SERTIGWEG

Der Weg entlang des Sertigbachs führt unterhalb von Kirchners Wohnhaus vorbei in südöstlicher Richtung hinauf durch das Seitental Sertig. Im Hintergrund rechts der Piz Ducan, links noch angedeutet das Mittaghorn, beide Gipfel knapp über 3.000 Meter. Im Sommer 1924 malt Kirchner das Tal wohl zum ersten Mal, ein Pferd zieht ein Gespann mit zwei Bauern den ansteigenden Weg hinauf zu den vereinzelten Häusern am Rand der Alm, im Übergang zum beginnenden Bergwald. Sommerliche Farben prägen die Bergromantik, es ist die Zeit, in der Kirchner den Bergbauern huldigt mit panoramartigen, großformatigen Landschaften wie den Gemälden „Alpsontag“ oder „Sonntag der Bergbauern“.

1937, 14 Jahre später, scheint Kirchners Palette dem hochsommerlichen Wetter und der Temperatur entsprechend gewandelt in ein sattes Grün im Wechsel mit einem den leichten Dunst andeutenden Blau: Eine leise, sengende Nachmittagshitze wirft den Schatten der Bäume über den leicht ansteigenden Weg, der mitten durch sanfte, hügelige Wiesen führt. Auch die beiden unterschiedlich großen Gestalten, vielleicht ein Mann mit Kind, vielleicht eine Frau mit Kind, die des Weges gehen, werfen ihren kurzen Schatten. Alles scheint fast sachlich geordnet; das Nadelholz wächst ohne feste Konturen parallel zum ansteigenden Tal hinauf bis zur Baumgrenze, rahmt den Blick auf das felsige Bergmassiv. Der strahlend blaue Himmel ist belebt von Wolken, die das Grün der Berghänge spiegeln. Kirchner versteht es immer wieder, das so lange, immerfort Gesehene, wie hier aus seinem Atelierfenster, in eine einheitliche Bildstruktur einzubinden, in der das Grün und das Blau mit wenig zart gesetzten orangeroten Lichtkontrasten in einem einzigartigen koloristischen Klang aufgehen.

„Er passt sich [...] völlig seiner Umgebung an und wohnt noch heute in dem schlichten alten Berghaus, er lebt unter den Berglern wie einer von ihnen. Sein Freiheitsdrang, sein Gefühl der Gleichheit mit den anderen, seine grosse Liebe zur Natur und den Tieren machten ihm die sehr zurückgezogenen Bergbewohner zu Freunden. Sie litten ihn unter sich, er konnte nach ihnen malen und zeichnen. So wurde sein Werk.“

Wolfgang Henze 2002, zit. nach Matthias Fehner et al., Expressionismus aus den Bergen, Bern 2007, S. 23.

E. L. Kirchner, Sertigweg, Detailansicht



Das Wildbodenhaus, nach 1924, Fotograf: E.L. Kirchner.



#### DER UMZUG UND NEUE ENERGIE

Ernst Ludwig Kirchner sieht das friedlich vor ihm liegende Tal mit dem in leichtem Bogen befestigten Weg, dem vom Berg herunterschnellenden Bach zwischen den Nadelbäumen jeden Tag, zu jeder Tageszeit, zu jeder Jahreszeit, mit unterschiedlichsten Wettern bald 14 Jahre. Im September 1923 müssen die Kirchners das Haus „In den Lärchen“ verlassen; sie suchen und finden ein altes Walser Bauernhaus auf dem Wildboden am Eingang zum Sertigtal, das dem Haupteigentümer des Wildbodens, dem Bauern Louis Oberrauch, gehört. Sie bezahlen für Haus und Garten eine Jahresmiete von 240 Franken. Vor ihrem Einzug werden einige Arbeiten am Haus ausgeführt. Auch das Fenster der nach Osten gelegenen Kammer, die Kirchner als Atelier benutzen möchte, wird vergrößert. „Unser neues Häuschen ist eine wahre Freude für uns. Wir werden da gut hausen und in grosser neuer Ordnung. Dies soll wirklich ein Wendepunkt meines Lebens werden. Alles muss in übersichtliche Ordnung gebracht werden und das Häuschen selbst so einfach und schlicht wie nur möglich ausgestattet, aber schön und intim“, schreibt Kirchner am 7. September 1923 in sein Tagebuch (Davoser Tagebuch, Stuttgart 1997, S. 69). Erneut genießt der Künstler einen ungehinderten Blick auf die Bergwelt. Von der schmalen Veranda vor dem Haus kann Kirchner ins Landwassertal sehen, zur Stafelalp hinauf, seinem bisherigen Zuhause, hinüber nach Frauenkirch und von der Westseite des freistehenden Hauses in anderer Richtung bis nach Davos Platz.



Blick ins Sertigtal, nach 1924, Fotograf: E.L. Kirchner.

Der Wildboden, eine ebene Moräne mit üppigem Graswuchs, ist ein Plateau unterhalb der Siedlung Clavadel. Er befindet sich auf einem Delta des vorgeschichtlichen Davoser Großsees, der sich vom Wolfgangpass bis nach Monstein ausdehnt. „Wilde“, wie der Wildboden genannt wird, weil er den kalten Nordwinden ausgesetzt ist, und so das Haus der Kirchners im Winter nicht nur oft von hohem Schnee umgeben ist und somit auch auf die beschwerliche Bewirtschaftung des Inneren Einfluss nimmt. Kirchners Energie bleibt hiervon unberührt: Er richtet sich im oberen Stock ein Malatelier und eine Druckwerkstatt ein und im angrenzenden Stall ein Bildhaueratelier. Den Zaun vor dem Haus schmückt er mit selbst geschnitzten Figuren. Kirchner wird weltzugewandt, er besucht die Cafés von Davos, fährt nach Basel, Chur und Zürich, veröffentlicht Aufsätze, nimmt an Ausstellungen teil und korrespondiert unermüdlich mit seinen Ärzten, mit einem großen Kreis von Persönlichkeiten der Kunstszene, die ihn auch besuchen, unter anderem Gustav Schiefeler, Carl Hagemann, Alfred Döblin, Fritz Winter, Oskar Schlemmer, Jan Wiegers, der Kunsthändler Curt Valentin, der Museumsdirektor Wilhelm R. Valentiner und die Tänzerin Gret Palucca. Junge Künstler wie Albert Müller, Werner Neuhaus und Hermann Scherer scharen sich um ihn

und gründen die Künstlergruppe „Rot-Blau“. Von hier bricht Kirchner auf, um im Dezember 1925, kurz vor Weihnachten, ein letztes Mal nach Deutschland aufzubrechen und die Orte seines Lebens zu besuchen, Chemnitz, Dresden und Berlin. 1931 wird Kirchner Mitglied der Preussischen Akademie der Künste; er ist etabliert und glaubt wohl ab 1925, dem Trend der Zeit folgend, abstrakter, konstruierter und theoretisch begründet Kunst zu schaffen; eine Entwicklung, die über die Mitte der 1930er Jahre andauert. Die große Ausstellung in der Kunsthalle Bern 1933 ist von Erfolg gekrönt, es folgen 1937 Ausstellungen in Detroit und New York. Für Kirchner ist der Wechsel von einem „einfachen“ Leben in der Hütte auf der Stafelalp in ein im Vergleich großzügiges Haus „In den Lärchen“ und jetzt zu einem vermehrt bürgerlichen Dasein unweit von Davos nach wie vor begleitet von dem Ideal des Einfachen, Unkonventionellen und Authentischen. Für ihn bleibt die Bergwelt und das Leben der Bauern eine Daseinsform, in der Kirchner nur als bewundernder Zuschauer, als sensibel zeichnender und malender Chronist am Rande dieser Berggesellschaft seinen Platz findet. In diesem zweiten Haus auf dem Wildboden bei Davos lebt Kirchner bis zu seinem Tode im Juni 1938 die längste Zeit seines Lebens.



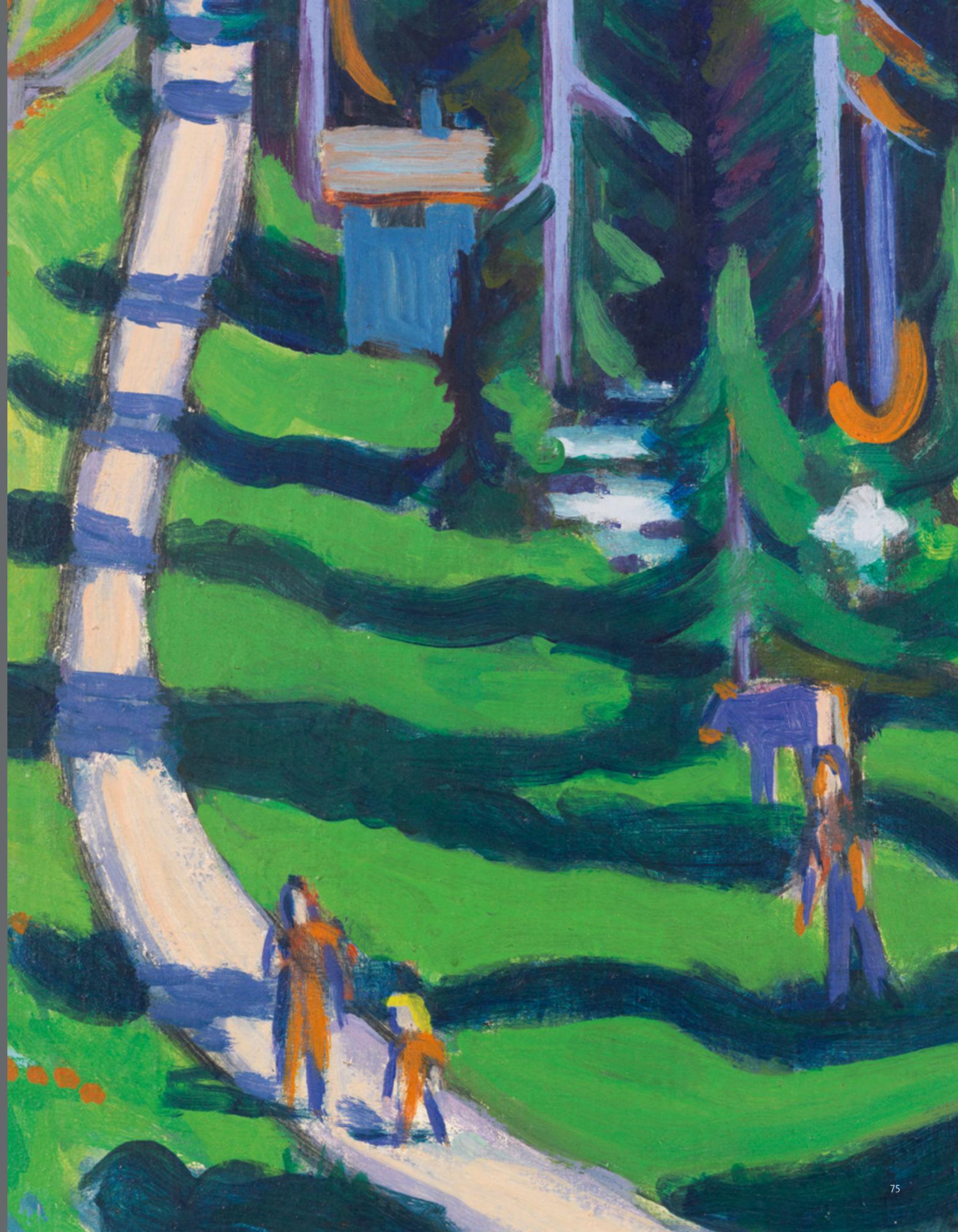
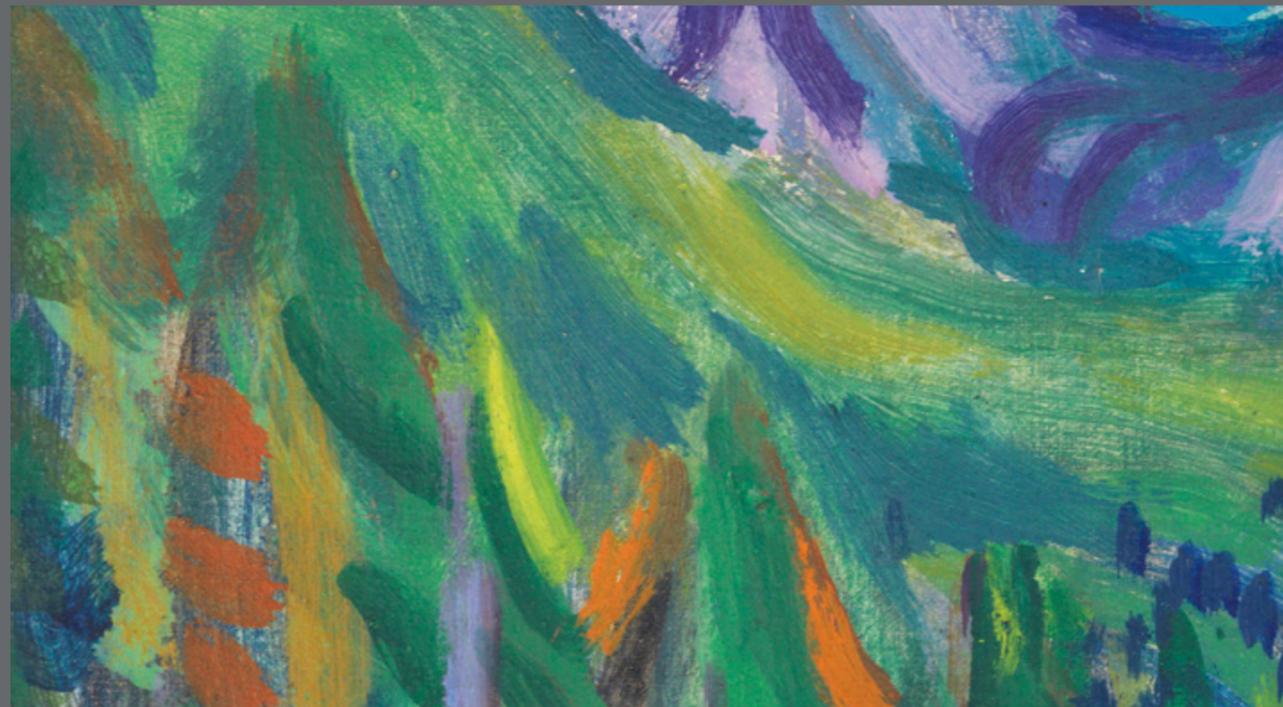
E.L. Kirchner, Sertigtal, 1924. Öl auf Leinwand, Bündner Museum Chur.

#### EINE ANDERE SICHT

Hinter der ausgeglichenen, fast verträumt gläsernen Sicht aus dem Atelierfenster auf den Weg hinauf ins Tal nach Sertig-Dörfli könnte sich noch ein sehr aktuelles Ereignis verstecken: die von den Nationalsozialisten vehement vorangetriebene, kulturpolitische Umwälzung. Fernab vom Kampf um die Moderne, deren über die letzten Jahre erfolgte Verleumdung, tatkräftige Beschlagnahme in den Museen und diffamierende Präsentation schließlich in München seit 19. Juli 1937. Diese den Künstler zutiefst irritierenden Ereignisse lassen Kirchners Blick auf die Landschaft mehr als versöhnlich erscheinen. Versöhnlich mit dem bewegten Stückchen Land um sein Haus, seine seit nahezu 20 Jahren gelebte Heimat, die ihm die Kraft verleiht, täglich zu arbeiten, täglich zu zeichnen, zu schnitzen, zu malen. Was Kirchner um diese Geschehnisse wissend in seinen Gedanken bewegt, wissen wir nicht wirklich. An seinen Freund und Sammler Carl Hagemann schreibt er am 28. Juli 1937, sich gegenüber dem Adressaten eher zurückhaltend: „Lieber Herr Doktor, inzwischen ist vieles geschehen, trauriges und auch wohl manches als Rache. Arme deutsche Kunst, die nicht nur in unserer, ja auch früher immer soviel tragen musste. Das Urteil über sie wird ja erst in langer, langer Zeit festliegen. Inzwischen kann man nur arbeiten, arbeiten, so intensiv und gut, wie man nur kann. Es geht mir besser und ich bin im Aufstieg mit der Gesundheit nur noch sehr mager und schwach. Die Darmkrankheit des vergangenen Jahres hat mir viel Kräfte genommen, aber die Arbeit hält mich, ich habe so viel vor“ (Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Ostfildern-Ruit 2004, S. 669). [MvL]

„Es stehen die Farben der Phantasie, und doch muss ich ganz nahe an der Natur arbeiten.“

E. L. Kirchner, zit. nach: Gaia Regazzoni Jäggli: Und die Erhabenheit der Berge, Lugano 2021, S. 56.



**WILHELM MORGNER**

1891 Soest - 1917 Langemarck

- Gemälde Wilhelm Morgners werden nur äußerst selten auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Diese Landschaft aus dem Jahr 1910 ist ein frühes Meisterwerk von musealer Qualität aus dem kleinen malerischen Œuvre des 1917 gefallenen Künstlers
- Morgners Malerei wird posthum von den Nationalsozialisten als „entartet“ diffamiert

**Landschaft mit kleiner Brücke bei Soest. 1910.**

Öl auf Leinwand.

Handschriftliches Nachlassverzeichnis von Georg Tappert Nr. 55 (alte Nr. 52). Rechts unten signiert und datiert. Verso von Georg Tappert signiert, datiert und bezeichnet sowie mit der alten und neuen Nachlassnummer und den Maßangaben versehen. Zusätzlich auf dem Keilrahmen mit dem Nachlassstempel. 75 x 85 cm (29,5 x 33,4 in).

Wir danken Herrn Walter Weihs, Wilhelm-Morgner-Archiv, Soest, für die wissenschaftliche Beratung. Das Werk ist im neuen, bisher unpublizierten Werkverzeichnis der Gemälde Wilhelm Morgners unter „WV Weihs/Tappert 55“ registriert.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.42 h ± 20 Min.*

€ 70.000 – 90.000

\$ 84.000 – 108.000

**PROVENIENZ**

- Nachlass des Künstlers.
- Horst Wendlandt, Berlin.
- Galerie Gunzenhauser, München.
- Sammlung Reinheimer, Sindelfingen (1981- mindestens 1992).
- Privatsammlung Norddeutschland.

**AUSSTELLUNG**

- Wilhelm Morgner 1891-1917, Westfälischer Kunstverein, Landesmuseum Münster, 17.9.-22.10.1967; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 19.1.-25.2.1968; Brügge, 9.3.-31.3.1968; Ostende, 6.4.-28.4.1968; Ypern, 4.5.-26.5.1968, Kat.-Nr. 5 (mit Abb.).
- Wilhelm Morgner 1891-1917. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, 21.4.-30.6.1991; Wilhelm-Morgner-Haus Soest, 7.7.-15.9.1991; Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München, 20.11.1991-19.1.1992, Kat.-Nr. 25 (mit Abb. S. 90).

**LITERATUR**

- Lempertz, Köln, Auktion 480, Kunst des 20. Jahrhunderts, 3.-4.12.1964, Los 462 (mit Abb.).

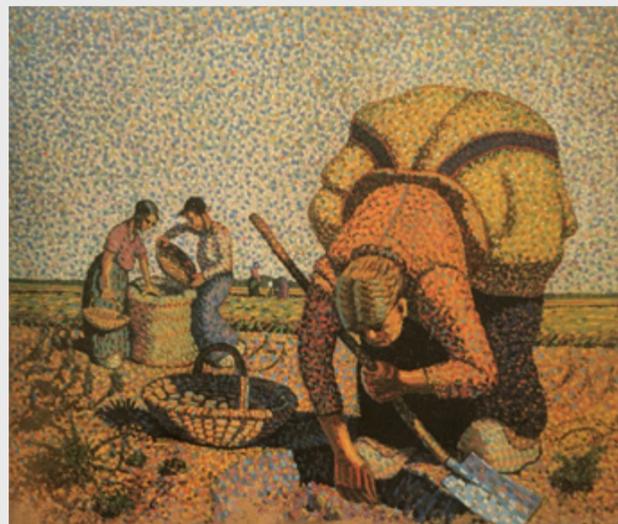




Vincent van Gogh, Paysanne arrachant de l'herbe, 1885, schwarze Kreide auf Papier, Museum Folkwang Essen.

Wilhelm Morgner, 1881 in Soest geboren, beginnt seine künstlerische Lehrzeit im Oktober 1908 in der privaten Kunstschule von Georg Tappert, dem Expressionisten aus Berlin in Worpswede; sie dauert bis Ende Januar 1909. 1910 ist Morgner noch einmal Tapperts Schüler, aber in Berlin. Dort kommt Morgner nicht zuletzt mit Hilfe des umtriebigen Tapperts auf vielfältige Weise mit den neuesten Kunstströmungen in Kontakt, es ergeben sich Ausstellungsbeteiligungen, die seine künstlerische Position in Soest wachsen lässt, ab Juni ist Morgner selbst wieder in Soest. Morgner ist ungemein fleißig: er zeichnet viel und überträgt die Motive in Gemälde, es sind Porträts von Soester Frauen, Männern und Kindern, sie zeigen die Menschen bei ihrer Arbeit und natürlich beschäftigt sich Morgner mit der Soester Landschaft wie diese mit einer kleinen Brücke, die er ein Jahr zuvor in einer Federzeichnung skizziert: Ein alter Mann am Stock überquert so den Graben, durch den sich Schienen winden und den Blick in den Hintergrund konzentriert, wo eine Frau bückend eine landwirtschaftliche Arbeit verrichtet. (Abb.) Ein Jahr später die Szene ohne Personage in ein Gemälde übertragen, ist dieses Bild nicht nur perspektivisch ebenso streng geordnet und wirkungsvoll in der Auftragsart der Farben im Wechsel mit glatt gestrichenen und eher pastosen Partien. Morgners Farbgebung neigt hier zum Gelb-Bräunlichen, aber auch ein Grün, ein Rot und wie hier in der Himmelszone besonders hervorstechend trägt ein Rosa im Wechsel mit zartem

Himmelblau und Zitronengelb zur Belebung des eng gefassten Landschaftsausschnitts bei. Ein weiches Licht modelliert die ausgebildete Dünung und die alte, windschiefe Brücke. Ein weiches Sfumato wechselt in den Übergängen mit den von Morgner bisweilen hart gesetzten Pinseltupfen im Stil der Pointellisten.



Wilhelm Morgner, Kartoffelernte II, 1910; Öl auf Leinwand, 145 x 162,5 cm, Wilhelm-Morgner-Haus Soest.



Wilhelm Morgner, Schulte auf der Brücke, 1909; Tusche, Feder über Blei auf Papier, Wilhelm-Morgner-Haus Soest.

Über van Gogh und Millet ist Morgner bestens informiert, er ist in Besitz der Monographie von Julius Meier-Graefe, die just 1910 erscheint. Und Morgner wird sicher die Sonderbund-Ausstellung 1910 in Düsseldorf besuchen, wo die neuesten künstlerischen Positionen aus Frankreich von Juni bis Oktober zu sehen sind, und er wird die Sammlung im Museum Folkwang in Hagen im Auge haben, wie er seinem Freund Wilhelm Wulff am 28. September 1910 bestätigt. Alle Positionen der Moderne kann Morgner im noch jungen Museum Folkwang entdecken, die der Museumsgründer

Karl Ernst Osthaus seit 1901 zusammenträgt, Bilder und Zeichnungen von den Meistern des Postimpressionismus: Vincent van Gogh und Paul Gauguin, und ebenso Werke von den damals aktuellen Pointillisten wie Georges Seurat, Paul Signac und Edmund Gross. Mit der „Landschaft mit kleiner Brücke (bei Soest)“ aus dem Jahr 1910 gelingt Morgner zu Beginn seines dichtgedrängten Schaffens zwischen 1909 und 1914 ein Meisterwerk. Mit Beginn des Krieges eingezogen fällt Wilhelm Morgner im August 1917 in Langenmarck in der Provinz Flandern. [MvL]

## GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin - 1962 Murnau

### Stilleben mit Madonna. 1911.

Öl auf Malpappe.  
91,8 x 70 cm (36.1 x 27.5 in).

Mit einer schriftlichen sowie einer Fotobestätigung des Testamentsvollstreckers von Dr. Johannes Eichner, Joachim von Seydlitz, Gauting, vom 10. Mai 1987 (in Kopie) bzw. vom 22. Januar 1991.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 19. Oktober 2011. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.44 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 <sup>M</sup>  
\$ 240.000 – 360.000

#### PROVENIENZ

- Privatsammlung Dr. Johannes Eichner, Murnau.
- Privatbesitz (nach 1958).
- Galerie Heseler, München.
- Sammlung Hinterfeldt.

#### AUSSTELLUNG

- Gabriele Münter. Malen ohne Umschweife, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk 3.5.-19.8.2018 und Museum Ludwig, Köln, 15.9.-13.1.2019 (außerhalb des Kataloges).

„Der Künstler schafft nicht das, was in der Natur ist, sogar nicht das, was in der Natur sein kann. Die Natur dient ihm nur als ein Schlüssel zu seiner Orgel, welche in seiner Seele ist, bildlich gesagt.“

A. v. Jawlensky, Das Kunstwerk II, 1948, S. 52 in: Städtische Galerie im Lenbachhaus, Sammlungskatalog 1, München 1966.

Wie inspirierend traditionelle Volkskunst für Gabriele Münter war, zeigen etliche ihrer Gemälde und Zeichnungen. Noch heute sind viele der dargestellten Figuren und Bilder in der mit viel Hingabe von Gabriele Münter und Wassily Kandinsky zusammengetragenen kunsthandwerklichen Sammlung zu identifizieren. Das Paar kaufte die volkstümlichen Devotionalien und regional typisch gestalteten Gebrauchsgegenstände auf Märkten, der Dult oder bringen sie von Reisen mit. In ihrer Wohnung in der Ainmillerstraße 36 in München und in ihrem Murnauer Haus, das auch bald von den Freunden als „Russenhaus“ bezeichnet wird, sind die Wände voller Hinterglasbilder, finden sich Schnitzereien, Tonkrüge, Spielzeug- und Heiligenfiguren überall auf Regalen und Tischchen gruppiert. Zur „Künstler-Sammlung“, die Anregung und Bestätigung bietet und in der sich der Blick

aufs „einfache Leben“ mit der Suche nach dem „Geistigen in der Kunst“ paart, gehört auch eine volkstümliche Kopie der „Ettaler Madonna“, eben jene Figur, die auf unserem Bild dargestellt ist. Das Kloster Ettal liegt nur wenige Kilometer von Murnau entfernt in den Ammergauer Alpen und die Madonna ist durch das Jesuskind auf dem linken Knie Marias eindeutig zuzuordnen. In den Gemälden von Gabriele Münter tauchen die Stücke aus der Sammlung – anders als bei Kandinsky – nicht nur als Accessoire auf, sondern werden als zentrales Motiv inszeniert. Die Künstlerin zollt damit nicht nur den traditionell bäuerlichen Andachtsgegenständen Respekt, sondern räumt ihnen durch diese Entscheidung die gleiche Bedeutung wie der „hohen Kunst“ ein - eine der zentralen Forderungen der Künstlergemeinschaft im Almanach „Der Blaue Reiter“.



## „[...] NEUES STILLEBEN WIEDER MEIN MADONNENTISCH“

So ist Münters Gemälde „Stillleben mit heiligem Georg“ von 1911 im Almanach von 1912 abgebildet und gilt als eine Inkunabel des „Blauen Reiter“. Ein besonderes Faible hat die Künstlerin aber für geschnitzte Madonnen, ein ganzer Tisch ist im „Russenhause“ mit ihrer Sammlung bedeckt. In einem Brief vom 20. Oktober 1910 an Kandinsky schreibt sie: „[...] u. dann reizen alle Ecken Stillleben - Mit den Blumen ist es hier so schön! Und der Tisch mit den 17 Madonnen [...]“ (zit. nach: Gabriele Münter und die Volkskunst, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Murnau 2017, S. 62). Diesen Tisch mit den Madonnen, die sie immer wieder neu gruppiert und anders inszeniert, malt sie mehrfach in verschiedenen Varianten. Ebenfalls in einem Brief von 1910 berichtet sie: „Nach Frühstück gemalt – neues Stillleben wieder mein Madonnentisch. Es ist schon etwas einfacher gemalt wie das vorige auf grosser Leinwand – aber werde es vielleicht nochmal machen - noch einfacher – mal ganz einfach – abstrakt, primitiv versuchen.“ (zit. nach: Gabriele Münter, Ausst.-Kat. Lenbachhaus München 2017, S. 139). Wie vielfältig dabei die von Münter gewählten Kombinationen und Darstellungsweisen des „Madonnentischs“ sind, zeigt ein Vergleich unseres „Stillleben mit Madonna“ mit dem Gemälde „Mann im Sessel“ von 1913 (Staatsgemäldesammlung München, Inv.-Nr. 11227).

Devotionalkopie des Mariengnadenbildes von Ettal, Süddeutschland, frühes 19. Jhd., Holz, geschnitzt und mehrfach überfasst, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Gabriele Münter, Mann im Sessel, 1913, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Gabriele Münter, Dunkles Stillleben mit Figürchen, 1910, Öl auf Leinwand, Schlossmuseum Murnau, Dauerleihgabe der Vereinigten Sparkassen in Murnau. © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

## STILLEBEN – MÖGLICHKEITEN KOMPOSITORISCHER VIELFALT

Stillleben sind für Gabriele Münter neben der Landschaftsmalerei ein wichtiger Ruhepol und bieten ihr zugleich die Möglichkeit, gestalterisch zu experimentieren. In unterschiedlichen Kombinationen arrangiert sie die Figuren und Gefäße, stellt Blumen oder blühende Zweige in die Vasen und schafft so Anordnungen, die farblich und formal zum Ausgangspunkt für neue Kompositionen in der Malerei werden.

Wie das Auge der Malerin schon bei der Zusammenstellung der Objekte die Regie führt, zeigt das hier angebotene Gemälde „Stillleben mit Madonna“. Zwei Vasen, eine schmal, blau und sich nach unten verjüngend, die andere leuchtend rot und bauchig flankieren die Madonnenfigur, die ein Zweig mit großen, dunklen Blättern überfängt. In keinem anderen Gemälde Gabriele Münters ist eine Madonna als Hauptfigur und in dieser Größe – sowohl hinsichtlich der Anordnung im Bild wie auch im Hinblick auf das Bildformat – dargestellt. Und doch ist es nicht das Zitat oberbayerischer Volksfrömmigkeit, das hier im Mittelpunkt steht, sondern die Figur bildet nur den Ausgangspunkt für die freie künstlerische Umsetzung – „noch einfacher – mal ganz einfach“ wie Münter selbst schreibt. Zwar ist die Mutter mit Kind eindeutig erkennbar, aber die Plastizität

tritt zugunsten einer Flächenhaftigkeit zurück, die durch starkfarbige Setzungen gegliedert ist. Die Reduzierung des Dargestellten auf vereinfachte Formen und die Umrandung der Flächen durch dunkle, schattengleiche Linien kennzeichnen Münters Malweise in der gesuchten frühen Murnauer Zeit. Es ist eine Zeit des Aufbruchs und des regen künstlerischen Austauschs mit den Gefährten der Künstlergruppe „Blauer Reiter“, neben Wassily Kandinsky besonders Alexej von Jawlensky. In der wichtigen Retrospektive zu Leben und Werk von Gabriele Münter, die das Lenbachhaus 2017 veranstaltet hat, war das „Stillleben mit Madonna“ im Louisiana Museum in Humlebæk (Dänemark) ebenso wie im Museum Ludwig in Köln ausgestellt und konnte in die Reihe der Stillleben eingegliedert seine herausragende Position im Werk der Künstlerin unter Beweis stellen. Farbe ist das bestimmende Element dieser Diagonalkomposition, deren Spannung aus dem Komplementärkontrast zwischen den zahlreichen Rottönen des Arrangements und der die Szene hinterfangenden gelbgrünen Wand entsteht. Auch der bunte Blumenstrauß in der leuchtend roten Vase zeigt, wie gezielt die Malerin die reale Szene ins Bild transformiert, um aus dem Gegebenen die Vision einer neuen Malerei zu entwickeln. Die verschiedenfarbigen Blüten hat Gabriele Münter wie einen abstrakten Farbfächer angelegt, der im Umriss nahezu einen Kreis bildet. Das Gegengewicht zu diesem „Rad des Lebens“ und zugleich zu den dunklen Blättern, die von links ins Bild ragen, bilden

die grazilen Zweige in der Vase rechts, an denen kleine rosa Blüten wachsen, die wie Notenköpfe aussehen. Angedeutete farbige Reflexe auf der dunkelbraunen Tischplatte ebenso wie der schmale Streifen des violett-bräunlichen Bodens, den wir darunter sehen, verstärken noch die Strahlkraft. Es ist eine Explosion von Farben, ein Leuchten getragen von der Freude über die Schönheit der Welt und voller Leben.

„Stillleben mit Madonna“ ist zugleich ein für die Lebensgeschichte von Gabriele Münter wichtiges Bild. Es entsteht im Haus in Murnau, das sie 1909 gekauft hat und wo sie mit Kandinsky lebt, bis dieser als russischer Staatsbürger mit Beginn des Ersten Weltkrieges Deutschland verlassen muss. Lange schmerzt sie die Trennung und erst in den späten 1920er Jahren kehrt die Künstlerin wieder dauerhaft nach Murnau ins Blaue Land zurück. 1927 lernt Münter den Kunsthistoriker Johannes Eichner kennen, mit dem sie zunächst nur eine vorsichtige Freundschaft verbindet. 1930 unternehmen sie eine Reise nach Südfrankreich und leben danach zusammen im Murnauer Haus. Eichner bestärkt die Künstlerin in ihrer Malerei, knüpft Kontakte zu Galeristen und organisiert Ausstellungen. Das „Stillleben mit Madonna“ befindet sich nachweislich bis zu Eichners Tod in seinem Besitz. Das mag zeigen, dass dieses Gemälde eine ganz besondere Bedeutung im Œuvre von Gabriele Münter hat. [EH]

## ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

### Blaue Iris. 1908.

Öl auf Leinwand.

Hüneke 1908-12. Vogt 1908-18. Verso rechts unten signiert und datiert sowie links oben monogrammiert. 76 x 56,5 cm (29,9 x 22,2 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17,46 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 500.000

\$ 480.000 – 600.000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Hanni (Johanne Helene) Gramberg, verwitwete Tapken, wiederverheiratete Junkermann (1884-1961), Dangast (Wirtin des dortigen Kurhauses, direkt vom Künstler erhalten, wohl bis nach 1957).
- Galerie Aenne Abels, Köln.
- Sammlung Ilse von Martius, Hattingen/Ruhr (in den 1960er Jahren von der Vorgenannten erworben, bis heute in Familienbesitz).

#### AUSSTELLUNG

- Erich Heckel, Städtisches Museum Duisburg, 1957, Nr. 5.
- Maler der „Brücke“ in Dangast von 1907 bis 1912, Kunstverein im Schloss, Oldenburg, 1957, Nr. 33.
- Expressionisten in Dangast, Franz Radziwill Haus, Dangast, 1998, Nr. 74.

#### • 1908 ist Heckels fruchtbarste Schaffensperiode

#### • Der größte Teil der in Dangast 1908 entstandenen Gemälde ist zerstört oder verschollen

#### • Eines der wenigen erhaltenen Blumenbilder Heckels aus der „Brücke“-Zeit

#### • Bisher befand sich das Werk jeweils über Jahrzehnte in nur zwei deutschen Sammlungen

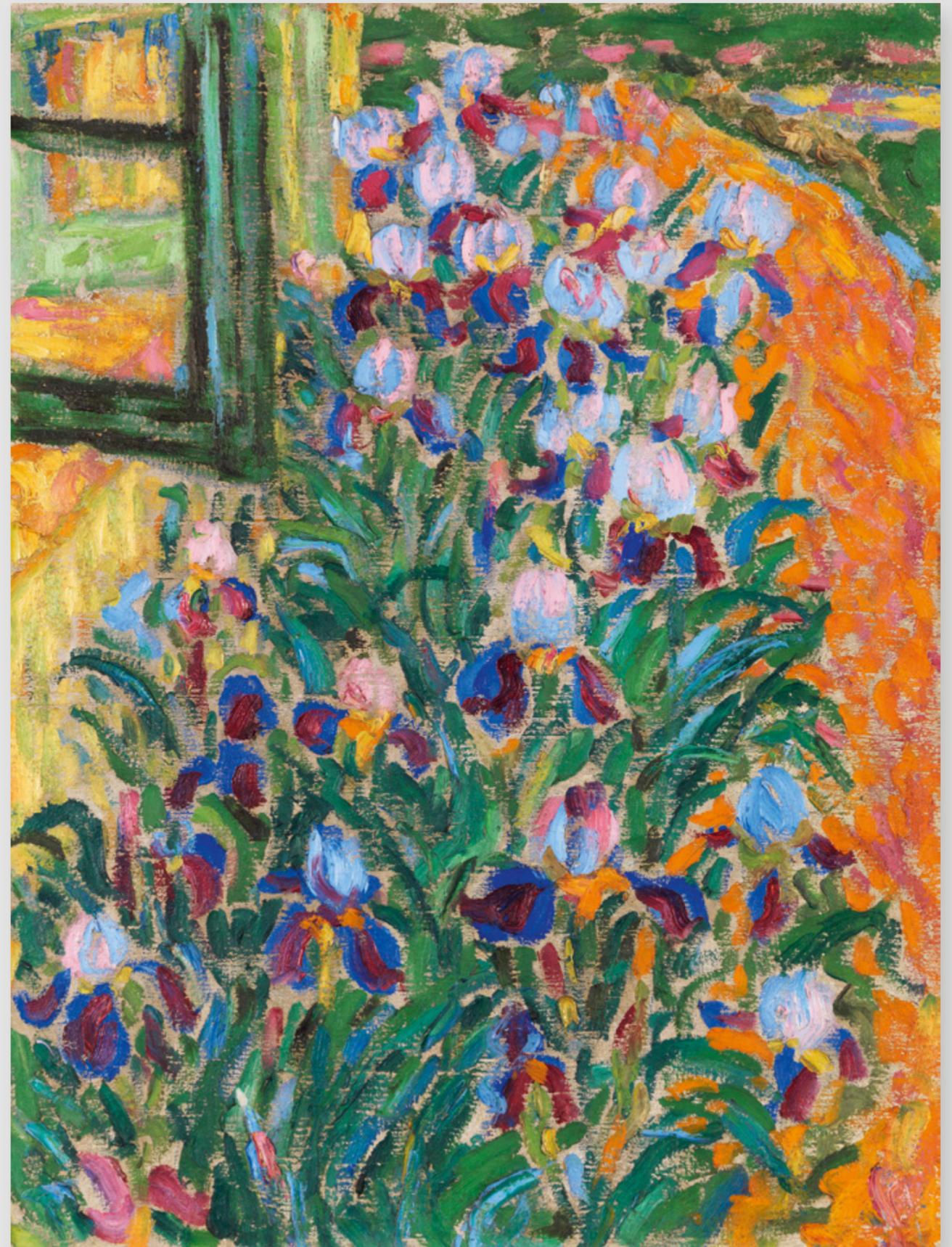
#### • Das Gartenbild mit dem ornamental aufgefassten Blumenband ist eine Farbsinfonie von ausgesuchter Delikatesse

#### DIE FRÜHEN „BRÜCKE“-JAHRE

Mit der Gründung der Künstlergruppe „Brücke“ begann 1905 eine rasante künstlerische Entwicklung, die in der Malerei zunächst stark vom Erlebnis der Bilder van Goghs zeugt. Für die Dresdner Zeit bis 1910 lässt sich trotz der individuellen Ausprägungen durchaus von einem „Brücke“-Stil sprechen, der durch das enge Zusammenarbeiten entstand und bei dessen Wandlungen mal der Eine, dann wieder der Andere die Führung übernahm. In Berlin beschränkt sich ab 1911 jeder der Künstler immer deutlicher eigene Wege. Das war der eigentliche Grund der Auflösung der Gruppe 1913, wenn auch der Anlass mit Ernst Ludwig Kirchners eigenmächtig formulierter Chronik der „Brücke“ gegeben war. Die Dynamik dieser Entwicklung hat bei allen Beteiligten gleich zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn außerordentliche Leistungen hervorgebracht. Am Übergang zum Flächenstil des ausgeprägten Expressionismus bildete sich 1908 heraus, was Kirchner in der „Brücke“-Chronik „monumentalen Impressionismus“ nannte.

#### DER SOMMER IN DANGAST

Von Erich Heckels Blumenbildern der frühen „Brücke“-Jahre ist nur wenig erhalten: zwei Gemälde-Rückseiten von 1906/07, die „Blühende Kresse“ von 1907 und die „Blaue Iris“ von 1908. Sie alle sind bestimmt von dem fleckigen Farbauftrag in energetischen Pinselhieben, der die Gemälde der „Brücke“-Künstler zu jener Zeit beherrschte, und der 1908 allmählich von größer zusammengefassten, kontrastierenden Farbflächen abgelöst wurde. Genau diese Entwicklungsstufe markiert das Gemälde „Blaue Iris“. Hier ist nicht mehr, wie in den anderen Fällen, die ganze Bildfläche mit Blättern und Blüten angefüllt. Pyramidenförmig erheben sich die Lilien in vorherrschenden Grün- und Blau-Tönen mit violetten Akzenten vom unteren Bildrand bis zum oberen, eingefasst von gelblichen und orangenen Flächen, die links eine Hauswand und rechts einen Weg erahnen lassen. Der blau gestrichene, nach außen geöffnete Fensterflügel verweist auf die norddeutsche Küstenregion. Das Bild entstand in Dangast, wo Heckel und Karl Schmidt-Rottluff im



Vorjahr erstmals den Sommer verbracht hatten, und wo sie sich nun von April bis Anfang Oktober aufhielten. Hier standen nicht die Aktdarstellungen wie in den Dresdner Ateliers oder bei den Badeszenen an den Moritzburger Teichen im Vordergrund, sondern man konzentrierte sich fast vollständig auf die Landschaft, unter deren weitem Himmel die Farben als besonders klar und stark empfunden wurden. „Es ist unglaublich, wie stark man die Farben hier findet, eine Intensität, wie sie kein Pigment hat“, beschrieb Schmidt-Rottluff das Erlebnis (zit. nach: Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff in Hamburg und Schleswig-Holstein, Neumünster 1984, S. 59). Er eignete sich neue Gestaltungsweisen nur langsam und bedächtig an, weshalb 1908 relativ wenige Gemälde entstanden. Bei Heckel spricht Gerhard Wietek dagegen von seiner „fruchtbarsten Schaffensperiode“ mit „etwa hundert anscheinend mühelos hervorgebrachten Arbeiten“ (Gerhard Wietek, Schmidt-Rottluff. Oldenburger Jahre 1907-1912, Mainz 1995, S. 41). Die meisten der mindestens 44 Dangaster Gemälde Heckels von 1908 zeigen aufgelöste Flächen, in denen der Grund mitwirkt, wie es bei den gleichzeitigen Aquarellen der Fall ist. Er nutzte als erster von den „Brücke“-Künstlern die Möglichkeiten, die der Einsatz verdünnter Farben boten. Sie erlaubten ein rascheres, noch spontaneres Arbeiten und gewährleisteten gleichzeitig ein freskoartiges, stumpfes Auftrocknen, wie die Künstler es durch besonders saugende Grundierungen schon bei den pastos aufgetragenen Farben erstrebt hatten.



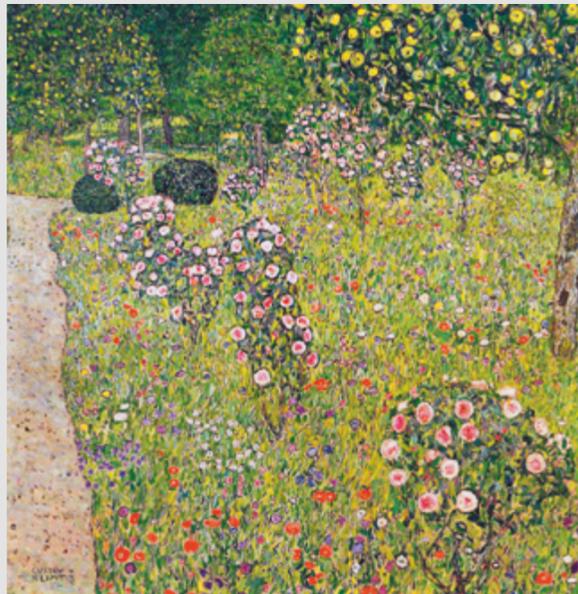
Erich Heckel, Blühende Kresse, 1907, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.

#### DIE BLUMENBILDER UND IHR BESONDERER REIZ

Neben den Landschaften waren es aber auch immer wieder Stillleben, an denen sich die Künstler erprobten. Und als Zwischenform - einerseits Landschaftsausschnitt, andererseits Blumenstillleben - kann man die Gartenbilder verstehen. Sie entstanden sowohl bei Heckel als auch bei Schmidt-Rottluff seit 1906 und mögen von den ähnlichen Motiven Emil Noldes angeregt worden sein, den man soeben zur Mitgliedschaft in der „Brücke“ eingeladen hatte. Im Vergleich mit dem Gemälde „Blühende Kresse“ von 1907 zeigt sich, wie meisterlich Heckel die Pflanzen zu charakterisieren verstand. Bei der Kresse ist die gesamte Bildfläche mit Farbflecken fast gleicher Intensität gefüllt. Und doch glaubt man zu sehen, wie sich die lachsroten Blüten und hellgrünen Blätter an den zarten Stengeln der Rankenpflanze im leichten Winde schwankend bewegen. Die gemalte blaue Iris, auch Schwertlilie genannt, entwickelt mit den in leichter Biegung aufwärts weisenden blaugrünen Blattspitzen eine ganz eigene Dynamik. Dazwischen sitzen die typischen Iris-Blüten mit ihren drei hier dunkelblau bis violett gefärbten Hängeblättern und den drei helleren, fast weißen Domblättern um das satte Gelb-Orange der Staubgefäße. Im unteren Bereich sind die Blüten locker verteilt, oben drängen sie sich zu einer lichten Spitze des Blumenberges. Der Fensterflügel, der sich von links als Keil in diese Aufwärtsbewegung hineinschiebt, vermag sie doch nicht aufzuhalten, zumal sie von der perspektivischen Linie des Wegrandes in der rechten oberen Bildecke unterstützt wird. Die Farben, die in der Blumenpyramide reich und kleinteilig durchwirkt sind, finden in den sie umgebenden Flächen, die dem Motiv eine ruhige Folie entgegensetzen, ein diffiziles Echo. Das Bild ist eine Farbsinfonie von ausgesuchter Delikatesse.

Andreas Hüneke

Gustav Klimt, Obstgarten mit Rosen (Rosengarten), 1912, Öl auf Leinwand, Niederösterreich, Privatbesitz.



Aus der Sammlung Deutsche Bank

324

## 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).

Aufruflzeit: 18.06.2021 – ca. 17.48 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000 \*

\$ 360,000 – 480,000

### 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 (vom 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.

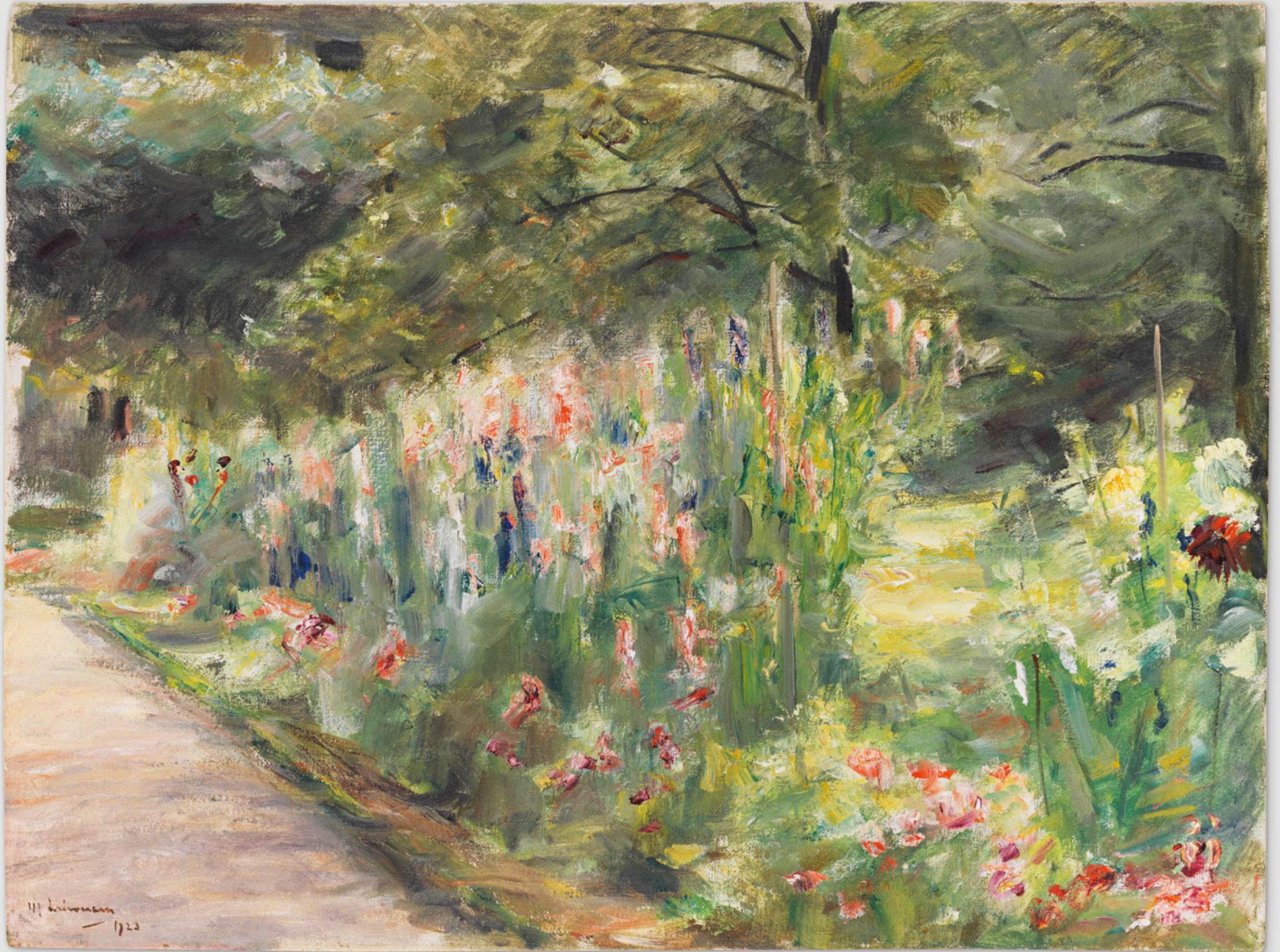
### LITERATUR

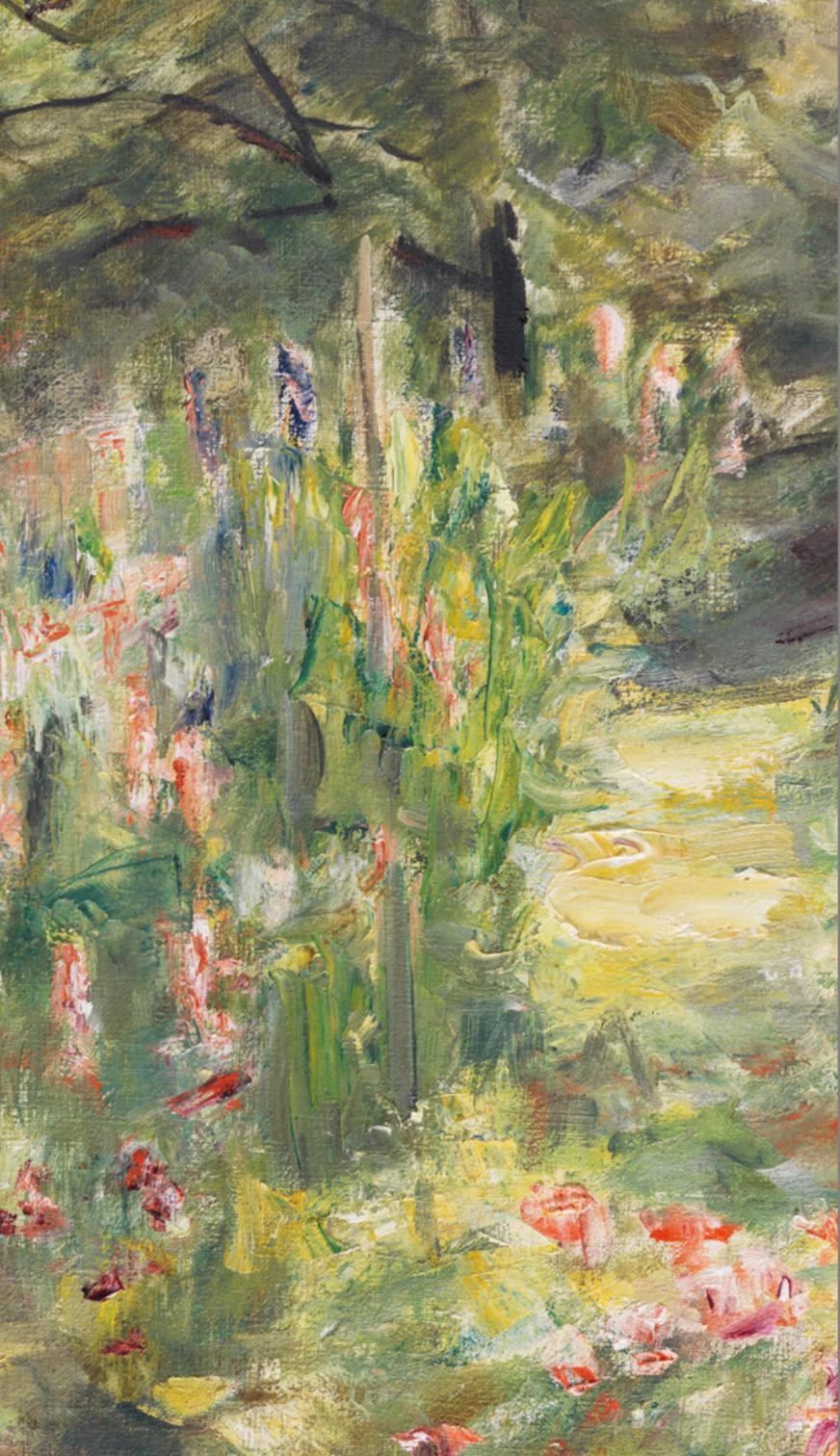
- Rudolf Bangel, Frankfurt am Main, Gemälde Neuerer Meister. Vorwiegend Münchener Schule, Ende des XIX. Jahrh., 15.2.1927, Katalog 1090, Los 1090, Abb. Taf. 2.
- Kunst und Kunsthandwerk in Preußen, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 7.9.-14.11.1981, Nr. 231, Abb. S. 69.

Im Jahr 1909 erwirbt Max Liebermann ein Grundstück am Ufer des Großen Wannsees. 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. Zusätzlich zu 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, gegenüber vom kleinen Gärtneranwesen (heute Kassenraum), lässt Liebermann einen Nutzgarten mit hoch aufschießenden Blütenstauden anlegen. Auf dem

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

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 damaligen Gartens nachvollziehen. Über mehr als zwei Jahrzehnte malt Liebermann immer wieder seinen Garten. 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, 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. 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. 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]





325

## ASGER JORN

1914 Vejrum/Lütland - 1973 Aarhus

### Ohne Titel (Didaska). 1946.

Öl auf Leinwand.

Atkins 435. Links oben signiert und datiert, 74 x 99 cm (29.1 x 38.9 in). [SM]

### Animaux animé(s). 1944/1945/1946.

Öl auf Leinwand.

Atkins 453. Unten mittig betitelt „Animaux animé“, 74 x 99 cm (29.1 x 38.9 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 - ca. 17.50 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 240.000 – 360.000

#### PROVENIENZ

- Arne Bruun Rasmussen, Auktion 59, Kopenhagen 1955, Los 46.
- F. C. Boldsen, Kopenhagen/Dänemark.
- Erik Emmertsen, Kopenhagen/Dänemark.
- Privatsammlung.

#### AUSSTELLUNG

- „Tre unge malere“, Ausstellung mit Frede Christoffersen, Asger Jorn und Knud Nielsen, Kunstforeningen, Kopenhagen 1953, Abb. Kat. Nr. 66.
- „The Open Hide“, Petzel, New York 2016.
- „Mondjäger – Nathalie Djurberg & Hans Berg im Dialog mit Asger Jorn“, Kunstmuseum Ravensburg 2019.

#### LITERATUR

- Guy Atkins, „Jorn in Scandinavia 1930-1953“, Nr. 453, (Abb. S. 364).
- Oda Wildhagen Gjessing (Hrsg.), „Jorn + Munch“, Munch Museum, Oslo 2016.
- Axel Heil und Roberto Ohrt, „The Open Hide“, Petzel, New York 2016, S. 22-25, (Farbabb. S. 23 und 24).
- Axel Heil, „Animaux Animé(s) - I Am Saving This Egg for Later. Ideen der Metamorphose bei Asger Jorn und Djurberg & Berg“, in: Ute Stuffer und Axel Heil (Hrsg.), „Mondjäger - Nathalie Djurberg & Hans Berg im Dialog mit Asger Jorn“, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Ravensburg, Berlin 2019, S. 21-33 (Farbabb. S. 82/83).

Asger Jorn, 1941, Foto: Erik Thommesen.  
© 2021 Donation Jorn, Silkeborg, VG Bild-Kunst, Bonn



- Ausgestellt in der ersten Retrospektive 1953 - alle Werke wurden eigenhändig vom Künstler dafür ausgewählt
- Das Munch-Museum in Oslo widmete der Gegenüberstellung der Werke von Edvard Munch und Asger Jorn 2016 eine großartige Ausstellung
- Um Asger Jorns herausragende Stellung in der europäischen Kunst zwischen 1940 und 1970 zu untersuchen, wird das Centre Pompidou in Paris 2023 eine große Ausstellung organisieren
- Seit vielen Jahren war kein vergleichbares Schlüsselbild der Vor-CoBrA-Jahre mehr auf dem internationalen Kunstmarkt angeboten

„We are sparks  
That must glow  
As brightly  
As possible“

Asger Jorn, 1950.





## ANIMAUX ANIMÉ

„Animaux animé(s)“ ist in vielfacher Hinsicht ein besonderes Kunstwerk, ein gewachsenes Programmbild. Nicht nur, dass wir auf beiden Seiten der Leinwand ein vollständig ausformuliertes Gemälde finden; es kann auch als Scharnier der „Spontan-Abstrakten Malerei“ in Dänemark gelesen werden, jenes Gruppenprozesses, der im Umfeld der Zeitschrift „Helhesten“ möglich wurde und für alle beteiligten Künstler so fruchtbar war. Seit einem Aufenthalt in Sebbersund 1941 fasziniert Asger Jorn (der damals noch Asger Jørgensen hieß) das Motiv der „Pferdeherde“. Nun, im Herbst 1945, beschwört er – mit den Buchstaben direkt auf der Leinwand – seinen Bildraum und zieht über die Tiere als Bewegung der Wolken die „Hexen“ von Shakespeare. Sie hatten schon seine „Green market“-Bilder bevölkert, im gleichen Format und ebenfalls mit überlagerndem Farbauftrag. Hier sind die deutlich stilisierten Figuren mit blauen Umrandungslinien der Landschaft abgepresst; die Spuren der Pinselbewegung gehören – wie bei Van Gogh – zu ihrer inhaltlichen Bestimmung. Zu dem ungewöhnlichen Doppelbild führen verschiedene Wege. Schon 1941 hatte Jorn unter dem Stichwort „Intime Banalitäten“ eine Erweiterung des Bilderkanons vorgeschlagen und eine pointierte Beschäftigung mit „allen“ Bildern gefordert. Hollywoodfilme wie „King Kong und die weiße Frau“ oder Comic-Heldinnen wie Betty Boop erschienen ihm nicht weniger bedeutsam als Kafkas Odradek, „ein Tier wie eine Spindel“. Für Jorn stand außer Zweifel, dass die tradierte Unterscheidung zwischen „High and Low“ ein Widerspruch zur Forderung des Bildes als Raum der Imagination ist. Gerade der sogenannte schlechte Geschmack kann als Sprungbrett für die künstlerische Verwandlung genutzt werden. Theorie verwandelt sich in Erzählung, Gedanken spiegeln die Atemlosigkeit im Bild. Die Malerinnen und Maler sind frei, ihre Figuren bezeichnen nur, was die Formen als lebendige Bedeutung schon mit sich führen. Die Figur wird erkannt, wird möglich – das ist das Gegenteil von Expressionismus. „Wir müssen eine imaginäre Masse sein, damit wir uns als autonome Begründer unseres eigenen Werdens fühlen.“ (Asger Jorn, „Intime Banalitäten“, Hamburg in „Heringe in Acryl“, 1987, S. 17).



Filmstill aus Merian Cooper/Ernest B. Schoedsack, „King Kong“, USA, 1933.



Egon Mathiesen, „Helhesten“, Cover des Kunstmagazins, 1. Jahrgang, Nr. 2, 1941.  
© 2021 Donation Jorn, Silkeborg, VG Bild-Kunst, Bonn

Am 4. Mai 1945 beginnt Asger Jorn auf einem Duplikator, einer einfachen Druckmaschine, ein Flugblatt zur Feier des Endes der Nazi-herrschaft zu drucken. Als Teil des dänischen Widerstands hatte er in seiner kleinen Wohnung in der Rådmandsgade die verbotene Zeitung „Land og Volk“ produziert. Sechs Jahre hatte er Dänemark nicht verlassen können. Auch als er im Spätsommer 1945 die Fähre nach Schweden nimmt, weiß keiner seiner Freunde, was das eigentliche Ziel seiner Reise ist. Jorn hat keine gültigen Papiere, will aber unbedingt nach Oslo. Dort war im Juli mit großem Aufwand eine Edvard-Munch-Ausstellung eröffnet worden, 300 Bilder, das fulminante Spätwerk – so viel war noch nie gezeigt worden. Jorn will das unbedingt gleich sehen und tatsächlich bekommt er hier einen entscheidenden Impuls für die Methode, die er bald „neuen Realismus“ nennen wird. Diese Methode – und das ist nur scheinbar ein Widerspruch – beruht auf einer radikal freien Bildsprache, auf einer „Malerei direkt aus der Materie“. Die Farbe dient nicht mehr der Zeichnung, füllt keine vorgewusste Form. „Servant“ wird „Master“. Es dauert noch einige Zeit, bis Jorn diese Erkenntnisse auch in seinen malerischen Formulierungen so restlos umsetzen kann, dass er zufrieden ist.



Edvard Munch, „Symbolische Studie“, 1893/94, Tempera auf grundiertem Karton, 56 x 69 cm, Munch-Museet, Oslo. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Henri Matisse, „Le bonheur de vivre/Joy of Life“, 1905/06, Öl auf Leinwand, 174 x 238,1 cm, The Barnes Foundation, Merion Station, Pennsylvania / USA. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Asger Jorn, „Ohne Titel (Didaska)“, 1946, Öl auf Leinwand, 74 x 99 cm.



Philip Guston, „Ohne Titel“, 1957, Ölfarbe auf Papier auf Holzfasertafel, 63,5 x 88,9 cm, Sammlung Hinterfeldt. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Im Herbst, zurück in Dänemark, will Jorn schnell handeln, das Gesehene und Erkannte unmittelbar prüfen und umsetzen. Er greift zurück auf seine älteren Bilder, überarbeitet, aktualisiert und modifiziert sie. Material ist knapp, Farbe ist teuer und so ist es kein Wunder, dass Jorn sich die „grüne Seite“ noch einmal vornimmt, die noch vor seinem Programmbild „Guganaga“ im Frühsommer 1945 entstanden war und eng mit der „Pferdeherde“ verbunden ist. Der Himmel wird jetzt violett aufgeladen. Das ist Munchs „wandernde Linie“. Es kommt Bewegung in die Szenerie und zu guter Letzt schreibt er ANIMAUX ANIMÉ in Großbuchstaben ins Bild. Die Farbe der Wahl: Chromoxidgrün feurig, „Beseelte Tiere“ – „Tiere in Bewegung“, schon das Wortspiel ein Rätsel. Eine Beschwörungsformel, ein Programm – sogar in eine andere Sprache gewendet, Übersetzungsfreiheit inklusive. Denn das Denken, der Blick kann gar nicht anders als international sein. Dass die „Tiere“ als Stellvertreter der Menschen seine Bildwelten bewohnen, hatte Jorn seit seiner ersten Pariser Zeit, die abrupt 1939 durch den drohenden Kriegsbeginn beendet wurde, durchgespielt. Jetzt sollen sie nicht nur Träger der Handlung sein, sondern selbst „bewegte Bewegter“ werden. Wie wichtig dieses bald beidseitig bemalte Kunstwerk – ohne Wertung einer Vorder- und einer Rückseite – im Schaffen von Jorn wird, zeigt sich erst in der Rückschau. Es folgt Bild auf Bild, wirkt fast wie ein Film, treibt sich selbst voran. 1948 gründet Jorn bekanntermaßen mit Constant, Appel und Dotremont die „Internationale der Experimentellen Künstler“ in Paris. Als Gruppe „CoBrA“ wird sie in die Kunstgeschichte eingehen und maßgeblich gegen die Pariser Künstler – die Hasardeure der Innendekoration – der späten 1940er Jahre Opposition beziehen.

### „JOY OF LIFE“ – DAS ZWEITE BILD

Im Herbst 1945 kommt alles in Bewegung: Die strikte Parzellierung der Flächen wird aufgebrochen. Es gibt kaum noch Konturen. Die Figuren lösen sich aus ihrer erzählerischen Konstellation, finden im „geordneten Chaos“ der Farbe ihre Form. Sie stehen unmittelbar auf der Bildkante und gehen in ihrem Umraum auf, der inhaltlich unbestimmt bleibt, zum reinen Bildraum wird, ein weicher Fond, wie Fleisch aus süßem Rosa. Die „Landschaft“ ist jetzt das Viereck, und so formuliert Jorn die These „Animaux Animé“ auf der „Rückseite“ der „umgedrehten Leinwand“ ganz neu. Das Bild ist eng verwandt mit Jorns „Joy of Life“, auch 1946 entstanden, als Anspielung auf Matisse' berühmtes Gemälde in der Barnes Foundation, von dem damals ausdrücklich nur Schwarz-Weiß-Abbildungen genehmigt waren. Die „neue Vorderseite“ ist eines der ersten Bilder, auf denen Jorn die Erfahrungen der letzten Jahre ganz unmittelbar zum offenen Spiel weitertreibt. Von dort wird er zu den berühmten Pauszeichnungen kommen – heute in der Sammlung Troels Jorn – und zu den Saxnäs-Bildern. Die Farbigkeit ist jetzt klar, eine ungewöhnliche rosa-grün-ultramarinblaue Tonigkeit bestimmt den Auftritt der „neuen“ Figurationen, der rote Pinselstrich bezeichnet unmittelbar die roten Haare. Die kleine Vogelfigur schaut erwartungsvoll nach oben. Die zweite Seite wird ein „Didaska“-Bild in Öl, feiert das neu gewonnene Leben, die im Prozess gefundene Formel. Zum Schluss wird es signiert – eine kleine „46“ hält den Moment fest.

„Wir sollen uns selbst als Tier beschreiben, das ist unser Weg.“

Asger Jorn.

Das „human animal“ war ohne Umschweife am Rand der surrealistischen Selbstgespräche aufgetaucht. Picasso revitalisierte den Minotaurus. Masson spielte die Metamorphose der verfolgten Daphne durch. Max Ernst erfand Loplop als „alter ego“ ebenso wie komplette Tier-Mensch-Verwandtschaftsverhältnisse. Schließlich wählen die Künstler der „Internationale des artistes expérimentaux“ im Herbst 1948 für ihre Zeitschrift die Cobra als Totem-Tier. Für die Künstler der „CoBrA“ wurden Tiere, oft Vögel, Katzen, Hunde und auch einige Mischwesen, zur Chiffre für eine „andere Kunst“, eine „art autre“.

Jorns „Animaux animé(s)“ ist als Doppelbild der weite Wurf in die Zukunft, der sogar auf der zweiten Seite noch einen weiteren Sprung schafft. Der Künstler nimmt die „peinture détournée“ vorweg, was sich aus heutiger Sicht durch einen Vergleich mit Mirós surrealistischem Programm vom Hund, der den Mond anbellt, oder mit Philip Gustons periodischer Überwindung des Motivs zugunsten der Farbe anschaulich machen lässt. „Man kann nur zur Wahrheit kommen, indem man seine Fantasie für die unglaubwürdigsten Bilder wie die von Bosch und Breughel einsetzt, aber dann in einer bildnerischen Sprache wie bei den alten Indianern, Wikingern, Primitiven und nicht in einer surrealistisch-naturalistischen Sprache. Wir sollen keine Beschreibung des Menschen als Tier geben. Aber sollen uns selbst als Tier beschreiben. Das ist unser Weg.“ (Asger Jorn in einem Brief an Constant, 1950, zit. nach: „CoBrA 1948-51“, Ausst.-Kat. Kunstverein Hamburg 1982, S. 138.).

## LYNN CHADWICK

1914 London - 2003 Stroud/Gloucestershire

## Maquette for R34 (Maquette for Stranger III). 1959.

Bronze mit dunkelbrauner Patina.

Farr/Chadwick 321. Auf der Standfläche mit Namenszug, Nummerierung und Werknummer bezeichnet. Dort zudem mit dem Gießerstempel „Cera Persa/Brotal/Mendrisio“. Eines von 6 Exemplaren. Gegossen von der Fonderia Brotal Mendrisio, Schweiz. 43,4 x 53 x 15 cm (17 x 20,8 x 5,9 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:52 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

## PROVENIENZ

- Marlborough Fine Art, London (1963/64).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (ab 1964, wohl vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Berlin (durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

Lynn Chadwick gilt heute als einer der bedeutendsten Bildhauer seiner Generation. Obwohl er erst in den späten 1940er Jahren beginnt als freischaffender Bildhauer zu arbeiten, beschert ihm sein unbeirrbares künstlerisches Bestreben beschert ihm jedoch schon früher größere Erfolge. Bereits 1952 wird er zusammen mit einer Gruppe junger Künstler auserwählt, Großbritannien bei der Biennale in Venedig zu vertreten. 1956 wird ihm auf der 28. Biennale in Venedig der internationale Preis für Bildhauerei verliehen. Anders als die oftmals gemeißelten und modellierten Arbeiten seiner berühmten Vorgänger:innen Barbara Hepworth oder Henry Moore entstehen die Werke des Künstlers eher in einem additiven Prozess als Konstruktionen. Seine frühesten Skulpturen erinnern in ihrer Feingliedrigkeit und Beweglichkeit noch an Mobiles oder die Arbeiten Alexander Calders. Für die Arbeiten ab den frühen 1950er Jahren schweißt Chadwick dann zunächst ein Gerippe aus Eisenstangen aneinander, das er anschließend mit einer Betonmischung füllt und aufstaksige, dünne Beine stellt. Mit diesem eigenwilligen Schaffensprozess beginnt der Künstler somit in der Abstraktion und nähert sich erst mit den darauffolgenden Arbeitsschritten der endgültigen figurativen Form. In der zweiten Hälfte der 1950er Jahre beginnen sich diese Formen zu verfestigen und Chadwick findet zu seiner ganz eigenen, charakteristischen Formensprache, mit der er sich vorrangig mit der physischen Präsenz des menschlichen Körpers auseinandersetzt. Bei der vorliegenden „Maquette for R34“ handelt es sich um eine der frühen Bronzen Chadwicks und um die kleinere Version der monumentalen Bronze „Stranger III“ (1959), die noch im Entstehungsjahr auf der documenta II in Kassel der Öffentlichkeit präsentiert wird.

- Besonders fein modulierte, bewegte Oberflächenstruktur
- Das bisher einzige auf dem internationalen Auktionsmarkt angebotene Exemplar der „Maquette for R34“
- Ein Exemplar der bedeutenden, großen Version unserer Arbeit „Stranger III“ befindet sich auf dem Gelände von Lypiatt Park, dem Anwesen des Künstlers (heute Estate of Lynn Chadwick)
- 1959 wird diese große Version unserer Arbeit auf der documenta II in Kassel gezeigt
- Weitere Arbeiten des Künstlers aus den späten 1950er Jahren befinden sich u. a. im Metropolitan Museum, New York und in der Londoner Tate Gallery



Lynn Chadwick, Stranger III, 1959, Höhe: 218 cm, Lypiatt Park, Stroud, Estate of Lynn Chadwick.

Sie beweist, dass Chadwicks so charakteristische formale Reduktion in seiner unbeirrbaren Suche nach der optimalen Balance zwischen Bewegung und Stabilität sowohl in seinen monumentalen als auch in den kleineren Bronzen gelingt und dass nuancierte Andeutungen von Haltung und Körpersprache seinen Werken eine viel größere Lebendigkeit vermitteln als ausgearbeitete Gesichtszüge. Damit visualisiert die hier angebotene Bronze das so einzigartige visuelle Vokabular des Künstlers, dessen nahezu 50 Jahre umfassendes Œuvre die Ästhetik der Bildhauerei der britischen Nachkriegskunst so nachhaltig geprägt hat. [CH]

„It seems to me that art must be the manifestation of some vital force coming from the dark, caught by the imagination and transformed by the artist's ability and skill into painting, poetry, sometime music. But whatever the final shape, the force behind it is, as the man said of peace, indivisible.“

Lynn Chadwick, 1953, zit. nach: [www.pangolinlondon.com](http://www.pangolinlondon.com).



**RUPPRECHT GEIGER**

1908 München - 2009 München

## OE 306/59 (Rot-Blau). 1959.

Öl auf Leinwand.  
Dornacher/Geiger WV 264. Verso signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen  
betitelt „306/59“ und handschriftlich bezeichnet sowie mit Richtungspfeil.  
120 x 100 cm (47.2 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17.54 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 60,000 – 84,000

**PROVENIENZ**

· Privatsammlung Rheinland (direkt vom Künstler erworben).

**AUSSTELLUNG**

- II. documenta '59. Kunst nach 1945, Internationale Ausstellung Druckgrafik/  
Malerei, Museum Fridericianum, Kassel, 1959 (auf dem Keilrahmen mit dem  
Etikett).
- Peinture et sculpture contemporaines en Allemagne, Charleroi, 1961 (mit Abb.  
im Kat.).
- Rupprecht Geiger. Gemälde, Kunst- und Museumsverein, Wuppertal, 1965.

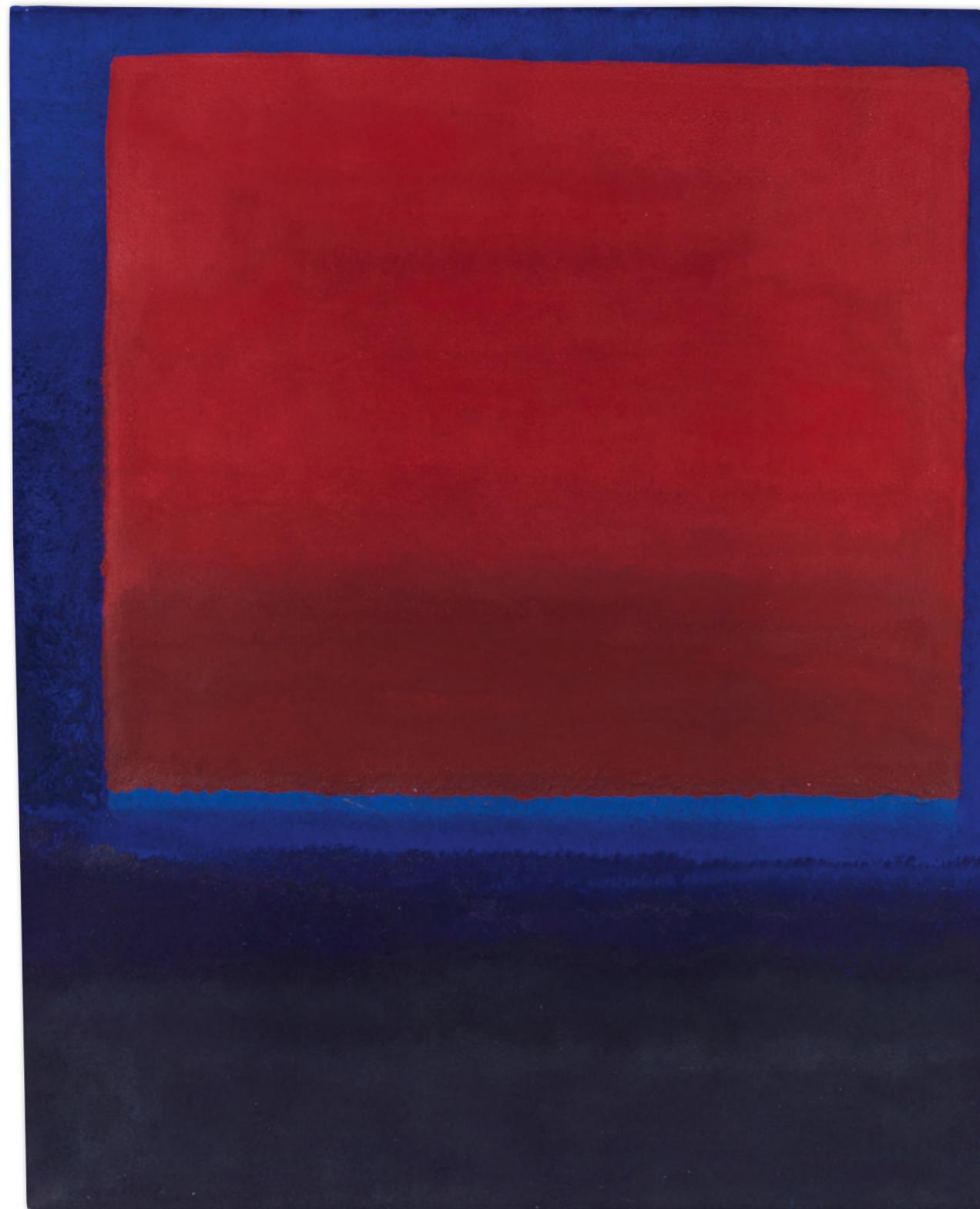
- **Im Entstehungsjahr auf der documenta II (1959) ausgestellt**
- **Seither in einer rheinländischen Privatsammlung**
- **Fein durchmoduliertes, frühes Farbfeld, das durch sein sanftes Oszillieren zwischen roten und blauen Farbwerten begeistert**
- **Gemälde Rupprecht Geigers befinden sich in zahlreichen bedeutenden Sammlungen**

„Der Himmel ist von beispielloser Farbenpracht und von unglaublicher Weite. Die Möglichkeiten sind unbegrenzt“, hatte Rupprecht Geiger bereits 1941 in seinem russischen Kriegstagebuch festgehalten (Rupprecht Geiger, zit. nach: Pinc kommt! Rupprecht Geiger, The Schaufler Foundation, Dresden 2017, S. 31). Es sind die sanften Farbmodulationen des Himmels, die Geiger reizen und die in der Nacht durch brennende Städte in eindrucksvolle Farbszenarien verwandelt werden, die für Geiger zu Gegenbildern der bedrückenden Realität des Krieges werden. Rot und Blau sind schließlich ab den 1950er Jahren die Farben, die das beeindruckende künstlerische Schaffen des deutschen Farbfeldmalers Rupprecht Geiger in entscheidender Weise prägen und bis Ende der 1950er Jahre - wie auch in unserer wunderbar sanften Modulation - noch in Kombination eingesetzt werden, bevor Geiger in seinen späteren Kompositionen schließlich eine klare Trennung beider Farbwerte vollzieht. Während Rot als die Farbe des Blutes und des Feuers für extreme Energie und emotionale aufgeladeneheit

„Ich glaube an den psychologischen Effekt von Farbe auf den Menschen. Auch ein Bild könnte eine starke Wirkung auf einen Menschen ausüben, rein von der Kraft der Farbe her, und das ist schon etwas sehr wesentliches an der Farbe.“

Rupprecht Geiger, zit. nach: Pinc kommt! Rupprecht Geiger, The Schaufler Foundation, Dresden 2017, S. 19.

steht, ist das kühlere Blau der rationalere, stärker in sich ruhende Farbwert, der in der vorliegenden Arbeit von einer leuchtenden Tonalität bis hin in ein tiefes Nachtblau moduliert wird. Parallel steigert Geiger das Blutrot des leuchtenden Quadrates im unteren Teil in einer sanften Modulation hin zu einem diffus glühenden Dunkelrot, eine optische Gegenbewegung, welche die Komposition in eine wunderbare, fast schwebende Balance bringt. Rupprecht Geiger hat nicht nur mit seinen Farbmodulationen, sondern auch mit seinen shaped canvases kunsthistorisch Bedeutendes geschaffen, das ihm innerhalb Deutschlands eine progressive Sonderstellung zuweist, die, wie von Helmut Friedel im Vorwort zum Werkverzeichnis nahegelegt, viel mehr den Vergleich mit Geigers Zeitgenossen in Amerika, wie etwa Mark Rothko, Ellsworth Kelly und Barnett Newman, fordert. In den USA werden Geigers Gemälde bereits seit den 1950er Jahren in unterschiedlichen Ausstellungen gezeigt und bereits 1959 wird der Künstler mit dem Solomon-Guggenheim-Preis, New York, ausgezeichnet. [JS]





**GÜNTHER UECKER**

1930 Wendorf - lebt und arbeitet in Düsseldorf

**Energiefeld. 2008.**

Nägel, weiße Farbe auf Leinwand, auf Holz.  
Verso signiert, datiert, betitelt und mit Richtungspfeil.  
120 x 200 x 16 cm (47,2 x 78,7 x 6,2 in).

Dieses Werk ist im Uecker Archiv unter der Nummer  
GU.09.031 registriert und wird vorgemerkt für die  
Aufnahme in das entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17,56 h ± 20 Min.*

€ 500.000 – 700.000

§ 600.000 – 840.000

**PROVENIENZ**

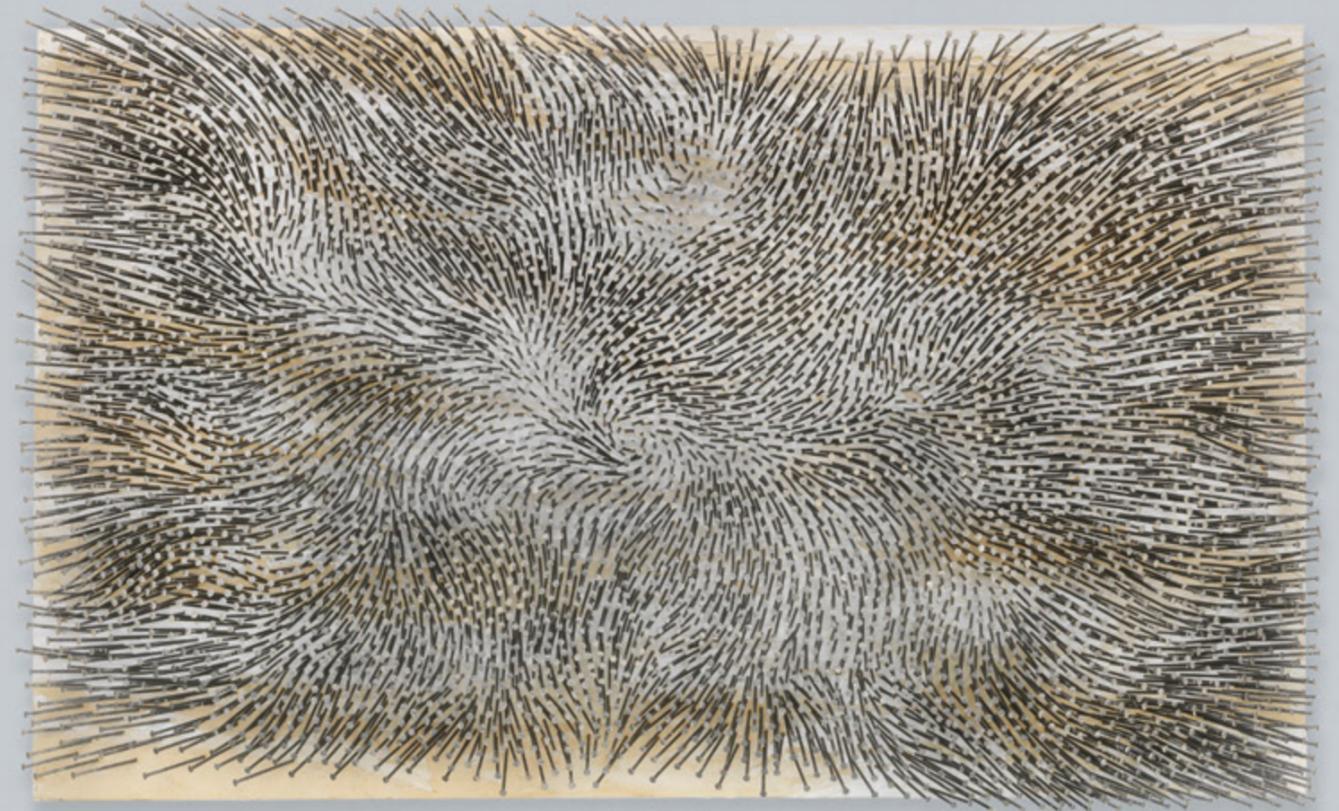
· Privatsammlung Deutschland.

- **Außergewöhnlich großes, beeindruckendes Querformat - einmalig auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Energiefelder sind von allergrößter Seltenheit im Werk Ueckers und stehen für Kraft, Energie und Stärke**
- **Uecker selbst legte die perfekte Hängehöhe für dieses Werk mit 107,5 cm Unterkante fest**

„Mein Körper spielte für die Proportionen meiner Arbeit von Anfang an eine Rolle. Die Abstände der Nägel zum Beispiel, die ich ja als Lichtartikulationsmittel benutze, hatten ihren Ursprung in den Verhältnissen meiner Hände.“

Günther Uecker 1977, zit. n. Günther Uecker - eine Retrospektive, Ausst. Kat., München 1993, o.S.

Günther Uecker begeistert immer wieder mit seinen energiegeladenen Nagelfeldern. Diese charakteristischen Arbeiten haben eine dynamische Energie, die uns immer wieder aufs Neue in ihren Bann zieht. Ueckers einzigartige künstlerische Schöpfungen, deren formale Zurückhaltung und monochrome Strenge ab den 1980er Jahren zunehmend aufgebrochen wird, rufen immer wieder neue Assoziationen hervor, auch unterstützt durch die begleitenden Titel. Das 2009 entstandene „Energiefeld“ ist von beeindruckender Lebendigkeit und Präsenz und erinnert an Eisenspäne, die sich in einem Magnetfeld in spannende Wirbel und Felder aufstellen. Das ganze Werk steht für Kraft, Energie und Stärke und ist gleichzeitig von kontemplativer Schönheit.





Günther Uecker im Atelier, 2011. Foto: Oliver Mark. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

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

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

Bei der Betrachtung tritt man in Interaktion mit dem Werk: Indem man am Nagelfeld entlangschreitet, beginnt sich eine faszinierende Bewegung und Dynamik in Gang zu setzen. Die großformatige, imposante Komposition macht es uns leicht, in das Kunstwerk einzutauchen. Sie überzeugt durch eine dichte und kraftvolle Mitte, die sanft zu den Rändern ausläuft, ist energiegeladen und poetisch zugleich. Das „Energiefeld“ strömt in einer sanften Wellenbewegung dahin. Zwischen dem Werk und seinem Gegenüber entsteht ein Dialog: aus Aktion entsteht Gegenaktion. Die dem Material geschuldete Gefahr des Statischen wird durch die Bewegung des Betrachters und das Spiel von Licht und Schatten aufgelöst. Eine visuelle Dynamik beginnt, deren Faszination man sich nicht entziehen kann. Trotz der Massivität ihrer Materialien wirken Ueckers Schöpfungen durch das Spiel von Licht und Schatten auf der durch das dichte Gewirr von Nagelköpfen rhythmisierten Fläche entrückt und schwerelos. Ueckers Nagelbilder, welche als die bedeutendsten und fragtesten Werke des Künstlers

gelten, überführen die Gewalt ihres Entstehungsprozesses in Schönheit. In schwerer körperlicher Arbeit treibt Uecker die Zimmermannsnägel in das Holz. Dabei antwortet der als nächstes eingeschlagene Nagel immer seinem Vorgänger. Welche Richtung und welchen Richtungswechsel sie einnehmen werden, ist vorher nicht festgelegt. Eine mystische, gleichsam göttliche Kraft scheint die Nägel in ihre wogende Ordnung zu bringen, scheint ihre Neigung zu lenken. Dennoch denkt Uecker bei seinen Werken an jedes Detail. Das „Energiefeld“ wird vom Künstler selbst bei den Besitzern in die optimale Position gebracht. Der Künstler legt als perfekte Höhe zur Betrachtung des Bildes 107,5 cm vom Boden bis zur Unterkante fest. So kann die Komposition am besten wirken und entfaltet ihre ganze Faszination. In Entstehung und Wirkung bringen Ueckers kraftvoll-poetische Schöpfungen scheinbar Gegensätzliches zum Ausgleich, verschmelzen Aktion und Kontemplation, Ruhe und Bewegung zu einem faszinierenden künstlerischen Ganzen von kraftvoller Schönheit. [SM]



Aus der Sammlung Deutsche Bank

329

## 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).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 17:58 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000<sup>R</sup>

\$ 60,000 – 84,000

#### 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.

Basierend auf informellen Anfängen in den 1950er Jahren, entwickelt Hoehme 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. [...]“ (zit. nach: G. Hoehme. Catalogue Raisonné, S. 506). Gleich einer „Écriture 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 darüberlagernde Liniengewirr aus Ritzungen und Notizen in schwarzer und roter Ölkreide. Der irische Schriftsteller James Joyce übernimmt den Begriff der „Epiphanie“, der ursprünglich aus dem religiösen Kontext stammt und die Offenbarung göttlicher Macht bezeichnet, als literarisches Stilmittel in seinem autobiografisch geprägten Bildungsroman „Porträt des Künstlers als junger Mann“ (1914/15). Bei Joyce verliert der

- **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**



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

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. So thematisiert er in „James Joyce Epiphanie“ die zentrale Frage nach den geistigen Grundlagen des künstlerischen Schöpfungsaktes und der Genese der künstlerischen Idee. 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 Ausstellung 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 hat. Die stilistische Nähe beider Künstler ist jedoch nur von kurzer Dauer: Hoehme wendet sich bald Schnittmusterbögen und Schnurbildern zu, immer getragen von dem Wunsch nach maximaler Entgrenzung des Bildes. [JS]



„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.

## 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.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 <sup>®</sup>

\$ 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.).

- **Exemplarisches Werk, das alle charakteristischen Elemente von Urys Berliner Ansichten auf einzigartige Weise vereint**
- **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 der Deutschen Bank als Arbeit von historischer und zukünftiger Bedeutsamkeit erworben**

Lesser Ury ist unbestritten einer der Maler, die aufs Engste mit der Darstellung der Großstadt Berlin verwoben sind. 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 Pferd-omnibussen, ihren altväterlichen 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 zum Höhepunkt seines Schaffens führt. 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 Berlineriner der Goldenen Zwanziger Jahre, der so ebenfalls ein malerisches Denkmal gesetzt wird. [KT]

**EMIL NOLDE**

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

**Friesisches Bauernhaus und Windmühle. Um 1920.**

Aquarell.

Links unten signiert. Auf Japan. 36,5 x 50 cm (14,3 x 19,6 in), blattgroß. [SM]

Die Expertise lag bei Drucklegung noch nicht vor.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 <sup>N</sup>

\$ 84.000 – 108.000

**PROVENIENZ**

- Sammlung Dr. Nielsen, Flensburg (wohl bis 1960).
- Privatsammlung.

**LITERATUR**

- Stuttgarter Kunstkabinett, 35. Auktion, 20./21.5.1960, Los 454.

- Die Marsch in mystischer Abenddämmerung
- Großformatiges Aquarell
- Seit 60 Jahren in Familienbesitz

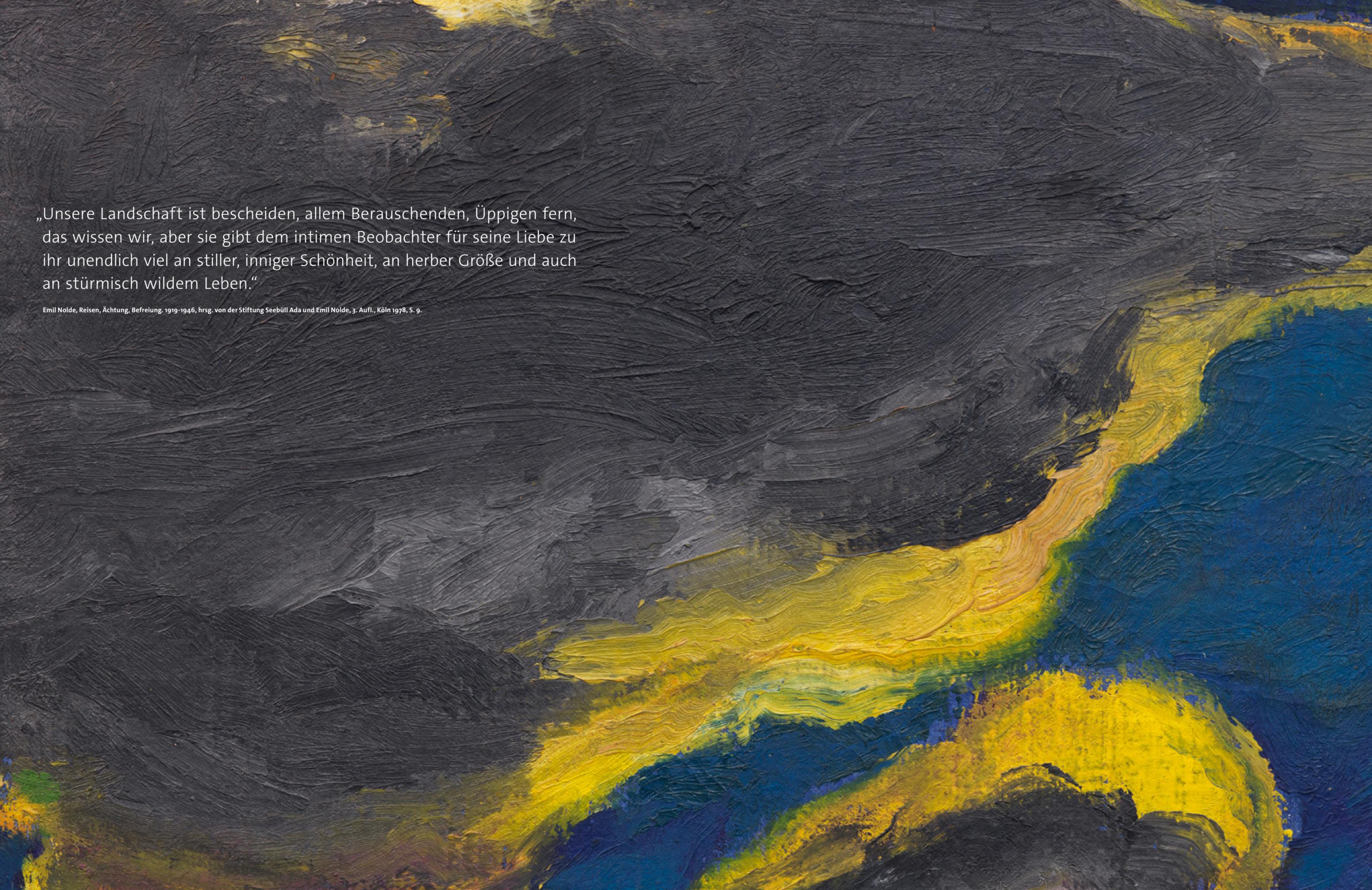
Dunkle Abendwolken am Himmel, sanfter noch gespiegelt im Wasserlauf des Watts, sie erzeugen die intensive Vorstellung einer Abendbeleuchtung. In diesem Einwirken der unmittelbar bildhaft-sinnlichen Verläufe der Farben und der daraus entwickelten Vorstellung dieser typischen Marschlandschaft liegt die eigentliche Kraft und Faszination dieses Motivs. Die Grenze zwischen noch bloßer Farbe und schon gegenständlicher Darstellung ist hier offen und fließend, wird nur durch die kraftvoll vorgetragene schwarze Linie existent: So lässt Nolde das übersteigerte Violetrot der Ferne an das satte Grün der Weiden stoßen, gibt dem roten Backsteinhaus architektonische Konturen und begrenzt den Priel, der wie ein echogebender Spiegel das Szenario fließend wiederholt, auch das über den schweren Regenwolken restliche Tageslicht im dunkelblauen Abendhimmel. Die Farben des Aquarells verlaufen und ziehen ein in das Papier, oft viel intensiver und oft auch ganz anders als in der Natur. Aber sie stehen für die Empfindung eines Natureindrucks, den Nolde mit materiell, aufgetragenen Aquarellfarben sucht, mit Farben auf das vom Künstler Gesehene hinweisen möchte. „Vor der Natur waren meistens die vollen, satten Farbenklänge meine Freude. Doch auch zuweilen bewegten mich die zarten und zartesten Vorgänge. [...] Dann auch wieder eigentümlich sind die Tage mit dem unendlichen Grau, dem schleswigschen Grau: die Wolken grau, der Himmel grau, die Menschen grau und ihrer aller Gemüt“, so Emil Nolde über ‚seine‘ Landschaft, die ihn zutiefst bewegt (zit. nach: Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1993, S. 333). Noldes dynamische Sicht auf die nahe Umgebung seines Wohnhauses in Utenwarf lässt ihn fortwährend über die fließenden Grenzen des Motivs hinauswirken und eine eindruckliche, malerisch sinnliche Malerei entstehen. [MvL]



© Nolde-Stiftung Seebüll, 2021

„So sind auch seine Landschaftsbilder - nun ganz im Sinne der romantischen Landschaftskunst eines Caspar David Friedrich - nicht bloße Stimmungsbilder, auch keine Spiegelungen zufälliger atmosphärischer Erscheinungen im Ablauf des Jahres oder Tages, sondern wahre ‚Seelenlandschaften‘, freier und unmittelbarer Ausdruck des künstlerischen und menschlichen Erlebens.“

Martin Urban, in: E. Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 7.

The background is a dark, textured abstract painting. It features a prominent diagonal band of bright yellow and blue, which appears to be a reflection on water or a light source breaking through a dark, stormy sky. The brushstrokes are visible and expressive, creating a sense of movement and depth. The overall mood is dramatic and somber, with a touch of hope or light breaking through the darkness.

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

Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung, 1919-1946, hrsg. von der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, 3. Aufl., Köln 1978, S. 9.

## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

### Landschaft mit Mutterpferd. 1925.

Öl auf Leinwand.

Urban 1018. Links unten signiert.

Auf dem Keilrahmen nochmals signiert sowie betitelt.

73 x 88 cm (28,7 x 34,6 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 720.000 – 960.000

#### PROVENIENZ

- Christian Thomsen, Husum (seit 1950, direkt vom Künstler -1984, Sotheby's, London, 4.12.1984).
- Privatsammlung (1984 vom Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- Emil Nolde. Gemälde und Aquarelle, Das Kunsthaus, Rudolf Probst, Mannheim, 1937.

#### LITERATUR

- Sotheby's, London, 4.12.1984, Los 37.

### DAS ALTE HAUS NAHE DER WESTKÜSTE

Wohl 1913, vor der Reise in die Südsee, erwerben Ada und Emil Nolde „Utenwarf“, ein altes, verlassenes, renovierungsbedürftiges Bauernhaus, mit etwas Grund an der Wiedau in der Nähe von Tønder. Zu diesem Stück Land entwickelt das Ehepaar eine tiefe Verbundenheit, auch wenn der Anfang sich etwas holprig gestaltet. Der Krieg und ihre finanzielle Situation nach der Rückkehr von der Expedition aus Asien im Jahre 1914 verhindern einen Neubau ebenso wie eine Renovierung. „Mit unserem ‚Utenwarf‘ konnten wir nichts anfangen“, so Nolde in seiner Biografie „Mein Leben“. „Das alte Haus war unbewohnbar, ein neues durften wir während der Kriegszeit nicht bauen. Es zog uns aber unwiderstehlich nach dort. Wir packten ein paar Koffer und zogen hinüber. Das alte Boot, zum Haus gehörend, lag unserer wartend. Die Neuguinea-Ausrüstung und die Feldbetten taten wieder Dienste. Unsere Reiselust und der Tatendrang waren wieder in Bewegung. Wir beschafften uns Spaten und Sense. Wir fischten, wir rodeten den Fahrgraben, und wir arbeiteten im Garten, wo alles eine wüste Wildnis war. Wir flickten am Haus und lebten, wie Zigeuner leben. [...] Zwar arbeitete ich während dieser Wochen auf Utenwarf künstlerisch nichts. Aber dafür hatte ich vordem während fast zwei Jahren ununterbrochen gezeichnet und gemalt, und viele kleine Notizen und Skizzen vom Landleben, den grasenden Tieren, den jungen Pferden und den Wolken darüber waren als

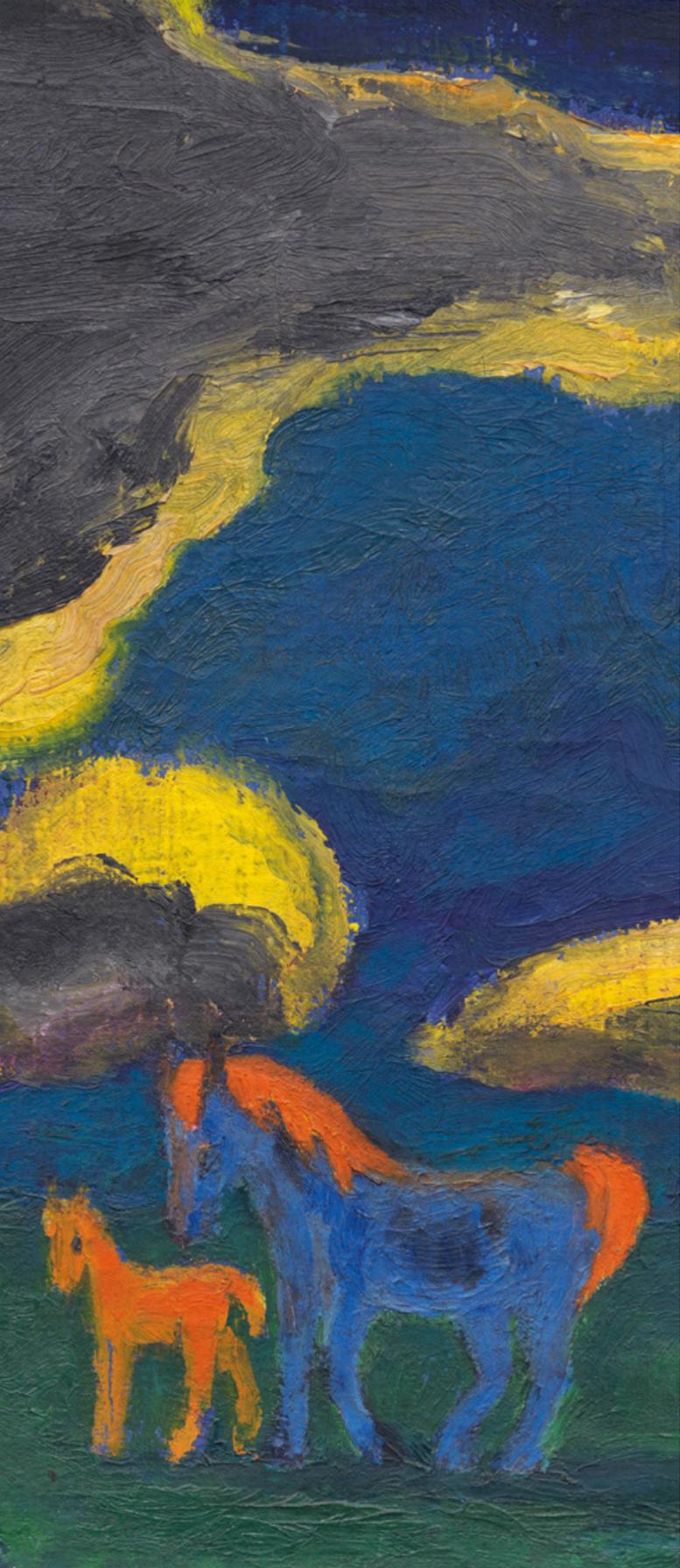
- Ein Werk mit bewegter Geschichte - es ist nur drei Tage öffentlich zu sehen, bevor die Ausstellung geschlossen wird und Nolde das Werk bis zum Ende des 2. Weltkriegs in einer Scheune versteckt
- Lückenlose Provenienz - bis jetzt nur zwei Besitzer nach Nolde selbst
- Das Gemälde „Junge Pferde“ mit einem ähnlichen Motiv befindet sich in der Sammlung des Guggenheim Museums, New York
- Geheimnisvolle Veränderung von „Landschaft mit weißem Mutterpferd“ in eine „Landschaft mit ‚blauem‘ Mutterpferd“



Rückseite mit handschriftlichen Vermerk auf Keilrahmen: „Emil Nolde: Landschaft (mit weißem Mutterpferd)“. Vermerk „mit weißem Mutterpferd“ wurde später ergänzt.

Vorarbeiten für Bilder entstanden. Mit Wolken und Stimmungen der heimatlichen Gegend war ich wie verwachsen, besonderes Schönes verblieb dem Gedächtnis für immer.“ (Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1976/1993, S. 308) Nach diesen Skizzen entstehen fünf Landschaftsbilder mit verschiedenen Darstellungen von Pferden auf der Weide. Im Jahr 1925 während des Sommeraufenthalts auf Utenwarf nimmt er das Thema wieder auf und es entsteht „Landschaft mit Mutterpferd“. Erst 1916 können Ada und Emil Nolde Utenwarf nach ihren Wünschen um- und ausbauen und ihren weit-hin berühmten Garten anlegen. Damit beginnt für Nolde eine neue künstlerische Phase. „Es war herrlich, wenn um uns in meilenweiter Sicht alles nur Wasser war, wenn der hohe Himmel sich spiegelte, oder wenn in der Nacht der Mond mit seinem kalten Glanz ein Silbermärchenland bildete. Wir hatten es auch gern, wenn der Weg vom alten Deich bis zu uns hinüber mit Reisern abgesteckt war, und wenn unser Pferd so hoch, wie seine Beine waren, durch das Wasser den Wagen ziehen mußte. Und schön war es, wenn der Wind in langen Streifen die Wellen peitschte, oder die farbigen Morgen- und Abendwolken sich in der Wasserfläche verdoppelten. Viel Romantik und viel Ungemach, aber die Schönheit vermochte alles andere zu ersetzen“, so Nolde begeistert über die neue Landschaft (ebd., S. 321). Die „Landschaft mit Mutterpferd“ könnte ein Abschiedsgruß





## „Hier gehen die Herbstwinde übers Haus von Meer zu Meer.“

Emil Nolde am 25. Oktober 1925 an seinen Freund und Sammler, den Museumsdirektor Max Sauerland.

an sein geliebtes Utenwarf sein. Im selben Zeitraum, in dem das Gemälde entsteht - im Sommer 1925 -, sieht sich das Ehepaar Nolde gezwungen das Gehöft aufzugeben. Die dänische Regierung plant die Wiedau-Niederung zu entwässern und zu kultivieren; damit geht der ursprüngliche Charakter der Landschaft verloren. Ein für Nolde nicht zu akzeptierendes Faktum. Nicht weit entfernt von Utenwarf finden Noldes auf der deutschen Seite eine leer stehendes Gehöft auf einer Warft. In Seebüll entsteht 1927 das Haus mit Atelier nach Noldes eigenen Entwürfen, womit ein neuer Abschnitt seines Lebens beginnt.

### „MIT WOLKEN UND STIMMUNGEN DER HEIMATLICHEN GEGEND WAR ICH WIE VERWACHSEN“

Und seine Empfindung für diesen tief geliebten Landstrich teilt sich uns mit bei der Betrachtung der Landschaft mit dem blauen Mutterpferd und der im Kontrast voll rot leuchtenden Mähne. Es hat vor Kurzem geworfen, steht hinter dem rotbraun gefärbten Fohlen, um es vor dem bisweilen scharfen Wind zu schützen, am Rande eines schmalen Kanals mit Schleuse, der das weite Grasland entwässernd durchschneidet. Die Wolken hängen tief, sind prall gefüllt mit Regen, ihre Ränder reflektieren das dottergelbe Licht der untergehenden Sonne. Über das weite, tiefgrüne Weideland mit der schemenhaften Silhouette eines Hofes weit im Hintergrund bricht langsam die Dunkelheit der Nacht herein.

Nolde ist sichtbar beeindruckt von der Schönheit der herben Landschaft und dem Naturschauspiel von Wolken, Wasser und stetig wechselnden Lichtverhältnissen. Zugleich findet er hier die gesuchte Ursprünglichkeit, die ein Eintauchen und Einswerden mit der Natur während seiner intensiven Malprozesse möglich macht. Der dramatische bildbeherrschende Himmel über weiter Landschaft wird zum Markenzeichen von Noldes Kunst. Hier hat er seine schönsten und beeindruckendsten Kompositionen entwickelt. Zeit seines Lebens bleibt Nolde mit der Natur verbunden. Oft legt er den Fokus entweder auf alleinige Landschaftsdarstellung oder detailgenaue Tierbeobachtungen, wie sie unter anderem im Berliner Zoo entstehen. In „Landschaft mit Mutterpferd“ haben wir eine besondere Kombination von beidem. Sie erzählt von der tiefen Verbundenheit Noldes mit seiner friesischen Heimat, mit dem Land zwischen den Meeren - an diesen flachen, ursprünglichen Landstrich, den wohl viele als langweilig bezeichnen würden. Diese vermeintlich unspannende Marsch setzt Nolde schwelgerisch in Szene. Den Horizont setzt er tief, um dem Himmel und seinen Phänomenen größtmöglichen Raum und Wirkung zu geben. Je nach Jahreszeit, Wetterlage und Tageszeit fängt er die Besonderheiten des Naturschauspiels ein. Die Elemente, die Natur und ihre Kreaturen bilden eine untrennbare Einheit. Diese Magie fängt Nolde in seinen Werken ein. Wie kein Zweiter vermag Nolde es, sein empathisches Naturempfinden auf die Leinwand zu bannen.



Emil Nolde, Marschlandschaft um Utenwarf (Bauerngehöft mit Abendhimmel), um 1920/25, Aquarell auf Papier. Privatsammlung. © Nolde Stiftung Seebüll, 2021.

### DIE UNERZÄHLTE GESCHICHTE HINTER DEM BILD

Wie üblich vermerkt der Künstler auf dem Keilrahmen mit Tuschkreide seinen Namen und schließt den Titel an: in diesem Fall „Landschaft“. Den Titel ergänzt der Künstler mit blauer Kreide in Klammern „(mit weißem Mutterpferd)“. Diesen Titel finden wir in dem vom Künstler angelegten Verzeichnis der Gemälde unter dem Jahr „1930: 1925 Landschaft (mit weißem Mutterpferd)“. Nachdem Nolde das ehemals weiße Pferd mit Blau übermalt, korrigiert er den Titel und streicht „weißem“ mit Bleistift durch. Wann Nolde die Farbe des Pferdes verändert, ist ungewiss. Prof. Manfred Reuther, langjähriger Leiter der Ada und Emil Nolde-Stiftung und versierter Kenner, vermutet den Zeitraum zwischen 1930 und 1937, vielleicht im Zusammenhang mit der Vorbereitung der Mannheimer Ausstellung. Im August 1937 plant der Kunsthändler Rudolf Probst in seinem Mannheimer „Das Kunsthaus“ zum siebzigsten Geburtstag des Malers eine Ausstellung mit immerhin 92 Gemälden und Aquarellen. Nach drei Tagen wird diese durch den Präsidenten der Reichskunstkammer

Ziegler, der mit drei Herren angereist ist, geschlossen und der Verkauf der Bilder verboten. In der chronologisch geordneten Bilderliste vom 4. Oktober 1937 nennt Rudolf Probst neben der „Landschaft (mit rotem Mutterpferd)“ (Urban 1017) auch das Gemälde „Landschaft (mit Mutterpferd)“ (Urban 1018) von 1925, das sich inzwischen gegenüber seinen Ursprüngen geändert haben wird. Die Ausstellung im Kunsthaus Probst läuft parallel zur berühmten Münchner Ausstellung „Entartete Kunst“. Anfangs wird die Ausstellung laut Probst gut besucht, doch muss die Parallele zur Münchner Ausstellung letztendlich zu der schließlich eintretenden Zwangsschließung führen. Die dort ausgestellten 92 Bilder, darunter „Landschaft mit Mutterpferd“, verbleiben zunächst in Mannheim und werden erst im Herbst 1939 nach Ausbruch des Krieges aus dem gefährdeten Mannheim evakuiert. Sie werden an einen sicheren, unbekanntem Ort auf dem Lande gebracht. Sein Komplize hierbei ist Studienrat Alfred Heuer, der neben Nolde auch mit Ernst Barlach befreundet ist. Sie

schmieden den Plan, die 14 Bilderkisten auf einem Bauernhof in Seestermühe bei Elmshorn einzulagern. Der Bauer ist ein kleiner örtlicher Funktionär der NS-Partei, bei dem niemand die Kisten mit verfemter deutscher Avantgarde-Kunst vermuten würde. Der monatliche Mietzins von 100 Reichsmark lässt ihn wohl über den Inhalt der Kisten nicht weiter nachdenken. Und in der Tat – das Versteck, wie von Heuer und Nolde erhofft, schützt die Gemälde vor neuerlichen Zugriffen der Kommission um Ziegler. Der Plan geht auf: Im Mai 1947 kommen die Gemälde ohne Schäden nach Seebüll zurück. Im Jahr 1948 können wir das Bild noch bei Nolde verorten. Im Bildersaal in Seebüll präsentiert er unter anderem „Landschaft mit Mutterpferd“ einem Journalisten. 1950 geht das Werk in den Besitz von Christian Thomsen in Husum über.

### EIN BLAUES PFERD

Auf den ersten Blick könnte man Emil Nolde vorsichtig unterstellen, er zitiere ein blaues Pferd von Franz Marc. Diese Annahme ist gar nicht so von der Hand zu weisen, denn Nolde ist die Idee des „Blauen Reiters“, sind die typischen blauen Pferdebilder und deren Ausstellungen in der von Herwarth Walden 1912 in Berlin eröffneten Sturm-Galerie vertraut. Er registriert sehr wohl Marcs Tod 1916 bei Verdun mit Trauer und er kennt den „Turm der blauen Pferde“, den Marc 1913 im oberbayerischen Sindelsdorf malt. Im Juli 1919 erwirbt Ludwig Justi, Direktor der Nationalgalerie Berlin, das Werk von Marcs Witwe Maria Marc und hängt das zum Symbol werdende expressionistische Werk an hervorragender Stelle in das Kronprinzenpalais, die neue Abteilung für zeitgenössische Kunst in der Nationalgalerie. Justi trifft seit Beginn der Einrichtung des Kronprinzenpalais auch Emil Nolde, um mit ihm Ankäufe und Leihgaben für einen eigenen Künstlerraum zu besprechen und Zug um Zug zu realisieren. Nolde nimmt die Übermalung des weißen Pferds zum blauen Pferd wohl zwischen 1930 und 1937 vor. Inspiration hierfür könnten zwei aufeinander bezogene, retrospektiv angelegte Gedächtnisausstellungen sein, die Anfang Mai 1936 zum 20. Todestag

Emil Nolde, Junge Pferde, 1916, Öl auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York/USA. © Nolde Stiftung Seebüll, 2021.



Emil Nolde, Landschaft mit jungen Pferden, 1916, Öl auf Leinwand, Konvolut der ausgelagerten Bilder, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde. © Nolde Stiftung Seebüll, 2021.

für Franz Marc in den Berliner Galerien von der Heyde und Nierendorf eröffnet wurden. Und nicht zuletzt veröffentlicht Alois Schardt aus diesem Anlass ein erstes Werkverzeichnis für Franz Marc in Berlin. Drei Jahre zuvor überarbeitet Schardt in der Nachfolge von Ludwig Justi als Direktor der Nationalgalerie mit Nolde die Zusammenstellung seiner Werke im Kronprinzenpalais, um eine politisch

weniger provokative Hängung zu inszenieren. Ob Nolde tatsächlich das blaue Pferd von Marc zitiert oder ob ihn künstlerisch ästhetische Ansprüche geleitet haben, bleibt spekulativ. Mit dem blauen Pferd aber gelingt es Nolde auf wunderbare Weise, die unheimliche Suggestion der nordischen Landschaft unter bewegtem Himmel zu beflügeln. [MvL/SM]

Jolanthe und Emil Nolde im Bildersaal Seebüll (mit unserem Bild rechts hinten an die Wand gelehnt), um 1948, Fotografie, Nolde Stiftung Seebüll. © Nolde Stiftung Seebüll, 2021.



## HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau - 1955 Berlin

### Rote Häuser. 1922.

Öl auf Leinwand.

44,3 x 60,8 cm (17,4 x 23,9 in).

Das gleiche Sujet findet sich auch in einem signierten und datierten Aquarell von 1922. (Lit.: Zwischen Tradition und Moderne. Ölbilder, Zeichnungen, Graphik, Plastik, Katalog 38, Galerie Rosenbach, Hannover 1988, Kat.-Nr. 162) Zur Frage der Monogrammmierung „MP“ verweist Frau Prof. Dr. Aya Soika in ihrem kunsthistorischen Gutachten darauf, dass eine Reihe von Werken mit nachträglichen „Signatures“ oder „Monogrammen“ bekannt sind, die wohl nicht von der Hand des Künstlers stammen.

Mit einem kunsthistorischen Gutachten von Frau Prof. Dr. Aya Soika, Berlin, vom 18. Juli 2016.

*Aufruflzeit: 18.06.2021 – ca. 18.06 h ± 20 Min.*

€ 200.000 – 300.000 \*

\$ 240,000 – 360,000

#### PROVENIENZ

- Robert und Ruth Reichman(n), Berlin und New York.
- Martin und Lola Lesser, geb. Reichman, New York.
- Privatsammlung New York (durch Erbschaft -2016).
- Privatsammlung Hessen (seit 2016, vom Vorgenannten erworben).

#### LITERATUR

- Ketterer Kunst, Auktion Klassische Moderne I, 10.12.2016, Los-Nr. 221.

Die Aufenthalte in Leba in Pommern waren für Pechsteins malerisches Schaffen von prägender Bedeutung. Nach eigener Aussage fühlte sich Pechstein der dortigen Landschaft und ihren Menschen besonders verbunden. Im Gegensatz zum hektischen Berlin der Jahre nach dem Ersten Weltkrieg scheint Pechstein hier das ersehnte Ideal eines friedvollen Lebens gefunden zu haben. Hier lernt der Künstler auch seine zweite Frau Marta Möller kennen, die Tochter des Besitzers einer kleinen Strandunterkunft, in welcher sich Pechstein gemeinsam mit seiner ersten Frau Lotte einquartiert hatte. Der Künstler und seine Frau hatten sich in Leba sozusagen „überkreuz“ in die beiden Kinder ihrer Gastwirte verliebt und somit auch privat eine Zeit des Umbruchs eingeleitet. Pechstein heiratete die damals gerade 18-jährige Marta Möller schließlich nach der Scheidung von Lotte im September 1923 und Lotte vermählte sich später mit Martas Bruder Hermann. Diese Aufbruchsstimmung und die Ursprünglichkeit dieses für ihn neuen, nahezu unberührten Landschaftseindrucks prägt sein malerisches Schaffen dieser Zeit in einer besonders reichen Weise. Die summarisch-kompakten Formen basieren auf dem Formengut des Expressionismus und entwickeln diese aber zugleich in Richtung einer stärker abstrahierten und flächiger aufgefassten Formensprache weiter. Die kompositorische Nähe zu einem datierten Aquarell gleichen Sujets ist verblüffend und lässt wunderbar die Arbeitsweise Pechsteins nach den ihm in Leba umgebenden ländlichen Motiven nachvollziehbar werden. Vermutlich ist die intensive Auseinandersetzung Pechsteins



H. M. Pechstein, Rote Häuser, 1923, Öl auf Leinwand, Sprengel Museum Hannover. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

mit diesem Motiv, das er auch noch in dem Gemälde „Rote Häuser im Schnee mit Windmühle“ (Standort unbekannt) und in „Rote Häuser“ (1923, Sprengel Museum, Hannover) aus anderer Perspektive und Jahreszeitenstimmung festgehalten hat, der spannungsvollen Gruppierung der kleinen roten Fischerhäuser geschuldet. Pechstein hat auch bereits während seiner früheren Aufenthalte in Dangast und Nidden geradezu als Ausgleich zum hektischen Berliner Großstadtleben immer wieder Fischerhäuser in der weiten, unberührten norddeutschen Küstenlandschaft gemalt. In „Rote Häuser“ scheint die idyllische Ruhe der stark abstrahiert aufgefassten, ländlichen Motive durch ein aufziehendes Gewitter ins Wanken zu geraten, was Pechstein durch sich teils schwarz-grau verdichtende Wolkenformationen meisterlich ins Bild gesetzt hat. Die vermeintliche Ruhe ist trügerisch und so kann „Rote Häuser“ auch als künstlerisches Sinnbild des zeitgleich heraufziehenden privaten Umbruchs gelesen werden. [JS]





„ ... neue Landschaft, neue Menschen, ich habe mich hineingefressen .... dazu habe ich das Ackerland hinten, also ein bedeutend breiteres Arbeitsfeld als in Nidden ...“

Hermann Max Pechstein, 1921, zit. nach: Aya Soika, Max Pechstein, Bd. 1, S. 73.

334

## CHRISTIAN ROHLFS

1849 Niendorf/Holstein - 1938 Hagen

### Aus Dinkelsbühl. 1923.

Öl auf Leinwand.

Vogt 682. Rechts unten monogrammiert. Auf dem Keilrahmen betitelt.

111 x 75,5 cm (43,7 x 29,7 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.08 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 120.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

- Dr. Walter Reinecke, Hagen (direkt beim Künstler erworben).
- seither in Erbfolge in der Familie.

#### AUSSTELLUNG

- Christian Rohlfs, Kunstsammlungen der Universität Göttingen, 1949, Nr. 62.
- Christian Rohlfs. Gedächtnis-Ausstellung, Karl-Ernst-Osthaus-Museum, Hagen, 18. Dezember 1949 - 15. Januar 1950, Nr. 44.
- Expressionisme, van Gogh tot Picasso, Stedelijk Museum, Amsterdam 1964, Nr. 140.

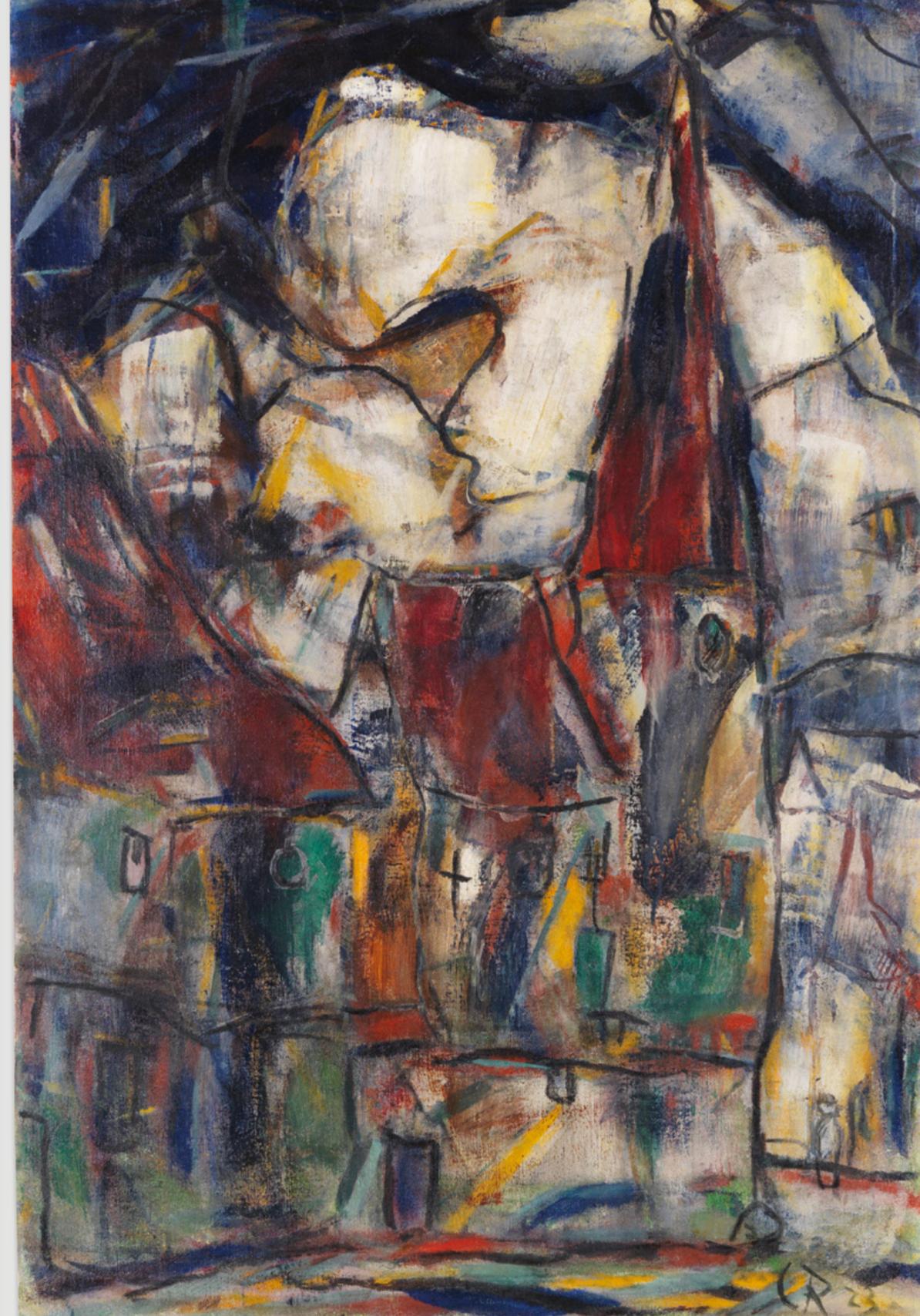
Rohlfs wird von Zeitgenossen als einer der führenden Vertreter der deutschen Freilichtmalerei gefeiert und entwickelt einen Stil parallel zur Schule von Barbizon und zum französischen Impressionismus. Kein anderer deutscher Künstler hat in seiner künstlerischen Entwicklung einen solch weitreichenden Bogen zwischen den verschiedenen Kunstrichtungen geschlagen. Durch die Vermittlung Henry van de Veldes lernt Rohlfs den Gründer des Folkwang-Museums Karl Ernst Osthaus in Hagen/Westfalen kennen. Dieser stellt ihm ab 1901 im Museum in Hagen ein Atelier zur Verfügung. Der Ortswechsel nach Hagen hat einen unerwarteten Wandel zur Folge. In seinen Werken machen sich zunehmend die Einflüsse von Goghs und des Neoimpressionismus bemerkbar. Deutlich lässt sich hier der enorme Entwicklungsschritt erkennen, den Rohlfs' Malerei seit seinem Fortgang von Weimar innerhalb kurzer Zeit vollzieht. Ganz im Sinne des Expressionismus sucht der Künstler nun nicht mehr wiederzugeben, was er sieht, sondern was er fühlt. Farbe und Form beschreiben nicht mehr, sondern besitzen Eigenwert. Dem eigenwilligen Maler gelingt es Zeit seines Schaffens, trotz der Fülle der Anregungen seine Eigenständigkeit zu wahren. Seine Auseinandersetzung mit den künstlerischen Strömungen der Zeit erfolgt weniger auf theoretischer Ebene als vielmehr in erster Linie durch die künstlerische Praxis, während des Arbeitsprozesses, im unmittelbaren Umgang mit Material und Technik, mit Themen und Motiven. Unermüdlich experimentiert er mit verschiedensten Tech-

- Die Architekturbilder um 1920 gehören zu seinen schönsten Werken und erzielen regelmäßig Höchstpreise auf dem Auktionsmarkt
- In den Werken seiner letzten zwei Lebensjahrzehnte manifestieren sich die spezifischen Merkmale und Besonderheiten seiner Kunst
- Direkt vom Künstler erworben und seit ca. 95 Jahren im Besitz der Familie
- 1964 im Stedelijk Museum Amsterdam ausgestellt



Lyonel Feininger: Gelmeroda IX, 1926, Öl auf Leinwand, 100 x 80 cm, Museum Folkwang, Essen, Foto: Museum Folkwang Essen – ARTOTHEK © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

niken. Er arbeitet nicht nur parallel mit diversen Materialien, sondern setzt diese auch im Sinne der Mischtechnik in einem Werk gleichzeitig ein. Seine wohl schönsten Bilder in Öl sind die Architekturbilder, die um 1920 entstehen und Soest, Jena und Erfurt oder das Kloster Andechs zeigen. Diese sind zusammen mit Feiningers Gelmeroda-Gemälden die großartigsten Architekturfolgen der deutschen Malerei des 20. Jahrhunderts. Wie die Stadt Soest inspiriert der mittelalterliche Stadtkern von Dinkelsbühl und dessen Aura längst vergangener Zeiten Rohlfs zu mehreren Arbeiten. Die Straßen und Bauwerke, in die sich die Zeichen der Zeit gegraben haben, die mittelalterlichen Türme und spitzen Dächer der kleinen, eng beieinander stehenden Häuser faszinieren den Künstler. Man braucht keine topografisch genauen Schilderungen architektonischer Gegebenheiten erwarten. Vielleicht kann man den Turm der mittelalterlichen Dinkelsbühler Stadtmauer erkennen. In den Vordergrund rückt das Erlebte: Es ist vielleicht ein stürmischer Tag gewesen, ein Gewitter zieht heran. Durch den dunkel verhangenen Himmel ziehen sich schwarze Bänder, die von den aufkommenden Böen zeugen. Der energetische Pinselstrich lässt die alten Gemäuer vibrieren. Das Geschehen ist in dunklen, vornehmen Farbtönen gehalten und ist zugleich naturnah und naturfern. "Aus Dinkelsbühl" ist ein herausragendes Beispiel, wie sich das reale Sein und eine von der Farbe bestimmte Bildvorstellung zu einer in sich vollkommenen Komposition vereinen lassen. [SM]



## GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

### Abdallah. 2010.

Acryllack hinter Glas.

Online-Werkübersicht der Gemälde 917-59. Verso signiert und datiert sowie mit der Werknummer „917-59“ bezeichnet. Unikat. 33 x 33 cm (12.9 x 12.9 in), inkl. Rahmung.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000

\$ 84,000–108,000

#### PROVENIENZ

- Galerie Fred Jahn, München.
- Privatsammlung Hessen (vom Vorgenannten erworben).

#### LITERATUR

- Gerhard Richter, Marian Goodman Gallery, London 2014, S. 7.
- Gerhard Richter: Streifen & Glas, Staatliche Kunstsammlungen Dresden/ Kunstmuseum Winterthur, Köln 2013, S. 31.

„Ich bin fasziniert vom Zufall, weil es ist ja fast alles Zufall. Wie wir beschaffen sind, warum ich nicht in Afrika geboren bin, sondern hier. Alles Zufall.“

Gerhard Richter, November 2016.

Nach vereinzelt experimentellen Versuchen beginnt Richter 2008 die Technik der Hinterglasmalerei für sich zu entdecken und für seine Malerei des kontrollierten Zufalls nutzbar zu machen. Es entstehen die Gemäldefolgen „Sindbad“ (2008), „Aladin“, „Bagdad“, „Ifrit“, „Perizade“ und „Abdallah“ (jeweils 2010), deren Titel allesamt ihren Ursprung in der reichen Kultur des Orients haben. Richter hat diese Titel den Gestalten der islamischen Mythologie und der berühmten Märchensammlung „1001 Nacht“ entlehnt, die um das Jahr 800 in Bagdad aus dem Mittelpersischen ins Arabische übersetzt wurde und von da an in der orientalischen und später auch der abendländischen Kultur große Verbreitung fand. Dass Richter diese Themenwelt des blühenden Abendlandes seinen abstrakten Schöpfungen gerade in einer Zeit zur Seite stellt, in welcher der Orient durch Krieg und Verwüstung des Irakkrieges gezeichnet ist, ist sicherlich kein Zufall. Gerhard Richter ist nicht nur ein Meister des malerischen Experimentierens im Spannungsfeld zwischen Kalkulation und Zufall, sondern auch ein Meister im Spiel mit der freien

Assoziation. Richters orientalische Titel geben dem Betrachter Raum, die leuchtenden, abstrakten Farbverläufe mit den leuchtenden Farben des Orients oder deren fein strukturierte, hinter Glas fixierte Bewegung mit dem Formenrepertoire der arabischen Kalligrafie zu assoziieren. Und letztlich bleibt sogar eine Assoziation mit dem unkontrollierten Chaos der Zerstörung des Krieges nicht ausgeschlossen. Richter erklärt die leuchtenden, abstrakten Farbstrukturen, die das Ergebnis seiner meisterlichen Inszenierung des kalkulierten Zufalls sind, zu den Protagonisten seiner auf der Rückseite des Bildträgers gesetzten und dadurch faszinierend entrückten Komposition. Für dieses eindrucksvolle Ergebnis lässt Richter die Farbe zunächst auf einen Plexiglasträger fließen und greift in diesen zufälligen Prozess der Bildwerdung nur teilweise durch den Einsatz von Pinseln, Stäbchen und Spachteln ein. Schließlich überträgt Richter den gewünschten Ausschnitt der dabei entstandenen Komposition in einem perfektionierten Abklatschverfahren auf die Glasplatte, die diese marmorierten Farbstrukturen schließlich dauerhaft konserviert. [JS]

- Bisher wurden erst 3 weitere Gemälde aus der „Abdallah“-Folge auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Richters Hinterglasmalerei sind wunderbare Zeugnisse herausragender technischer Meisterschaft und Innovationskraft
- Auf der glatten Oberfläche des Bildträgers lässt Richter in faszinierender Balance aus Kalkül und Zufall eindrucksvolle Farbstrukturen entstehen
- Mit seinen auf einem strengen Selektionsprozess basierenden Kompositionen hinter Glas, die Titel aus der fernöstlichen Märchenwelt von „1001 Nacht“ tragen, eröffnet Richter einen weiten Assoziationsraum



## VICTOR VASARELY

1906 Pécs - 1997 Annet-sur-Marne bei Paris

### Niepes. 1973.

Acryl auf Pappe, auf Holz montiert.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Holz zweifach signiert (davon einmal in Druckbuchstaben), datiert, betitelt sowie mit „2709“ und den minimal abweichenden Maßangaben bezeichnet: 73 x 73 cm (28.7 x 28.7 in).

Mit einer Fotoexpertise von Pierre Vasarely, Präsident der Fondation Vasarely, allgemeiner Vermächtnisnehmer und Inhaber der Urheberpersönlichkeitsrechte Victor Vasarelys, ausgestellt im Mai 2021. Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Gemälde des Künstlers, bearbeitet von der Fondation Vasarely, Aix-en-Provence, aufgenommen.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72.000 – 96.000

#### PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweden.
- Privatsammlung Süddeutschland (Ketterer Kunst, München, 8.5.1999, Los 71).

#### LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, 230. Auktion, Moderne Kunst, 8.5.1999, Los 71 (mit Farbabb.).

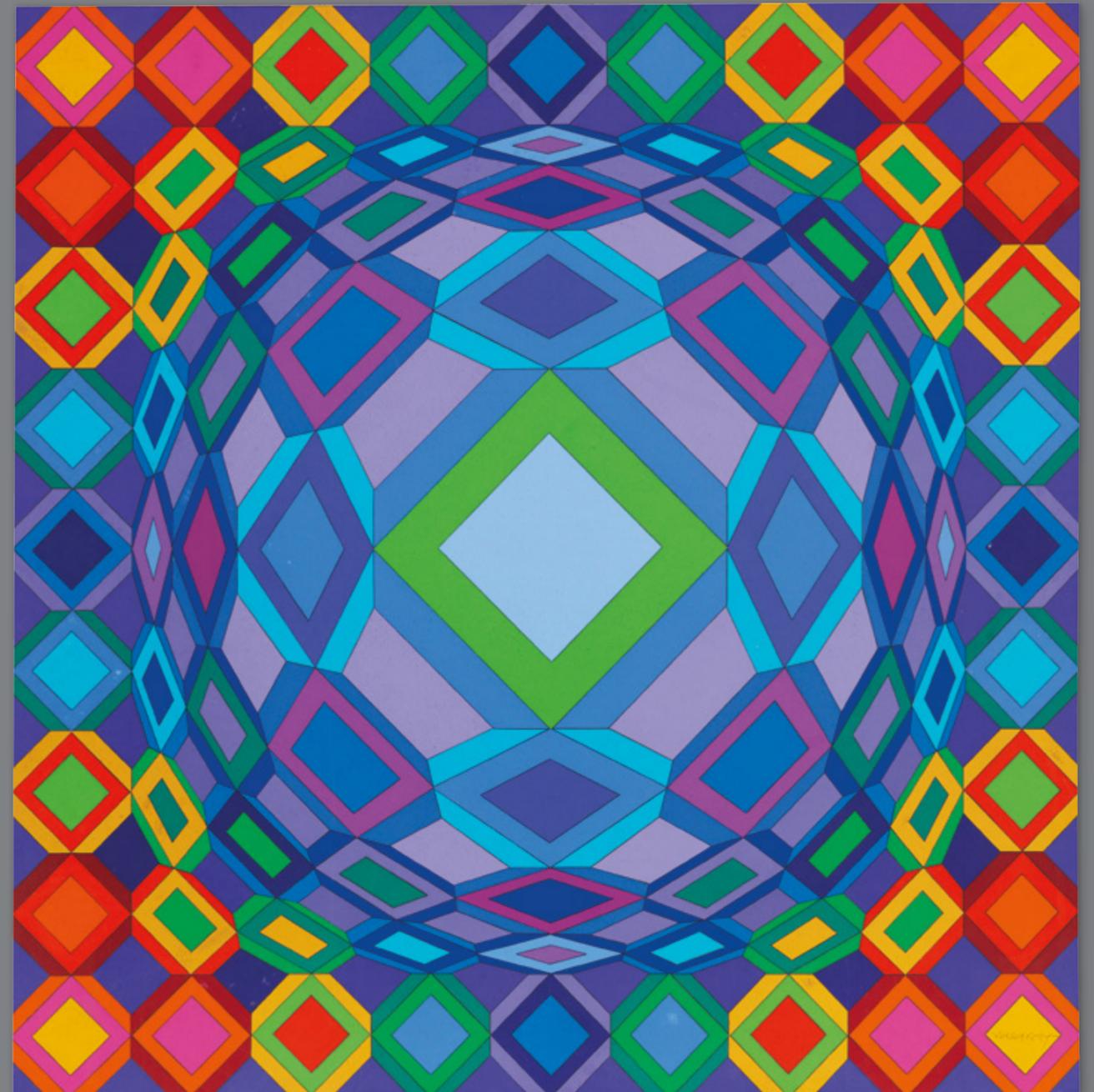
„Hypnotische Motive, pulsierende Formen und flimmernde Muster:  
Der Meister der optischen Täuschung stellt das Sehen auf die Probe.“

Text zur Ausstellung „Vasarely. Im Labyrinth der Moderne“, Städel Museum, Frankfurt am Main, 26.9.2018-13.1.2019

Nachdem sich Vasarely in den 1950er und frühen 1960er Jahren fast ausschließlich monochromen Arbeiten in Schwarz-Weiß widmet, findet er in den darauffolgenden Jahren mit den nun psychedelisch-bunten, abstrakt-geometrischen Bildern der Werkserie „Vega“ zu einer vor Leuchtkraft und Intensität pulsierenden Farbigekeit, die sein Œuvre fortwährend charakterisiert und mit der Vasarely den Beginn der Op-Art einleitet. Das hier angebotene Werk greift die Kernidee der „Vega“-Arbeiten auf, denn Vasarely versetzt auch hier eine scheinbar schwerelose Kugelform in einen abstrakten Farbraum. Doch während der Künstler sonst unterschiedliche geometrische Grundformen – Kreise, Quadrate, Rechtecke und Dreiecke – zu ausgeklügelten Kompositionen zusammensetzt, verwendet er in der hier vorliegenden Arbeit ausschließlich aus mehreren Farbringen zusammengesetzte und zum Teil leicht verzerrte Quadrate. Mit ausschließlich rechteckigen Formen gelingt es Vasarely auf diese Weise, die

- Typisches, farbstarkes Beispiel der ihm ganz eigenen geometrischen Abstraktion
- Mit ausschließlich rechteckigen Formen gelingt es Vasarely, die Illusion einer dreidimensionalen, scheinbar schwebenden Kugel auf die Leinwand zu bannen
- Victor Vasarely zählt zu den Mitbegründern und wichtigsten Vertretern der Op-Art
- Der Künstler nimmt zwischen 1955 und 1968 vier Mal an der documenta teil

Illusion einer dreidimensionalen, scheinbar schwebenden und gar rotierenden Kugel auf die Leinwand zu bannen. Die plane, zweidimensionale Bildfläche provoziert das Auge des Betrachters und täuscht ein dreidimensionales Phänomen vor, das den Bildträger über dessen Grenzen hinaus für einen kurzen Moment zu einem räumlichen Gebilde zu erweitern scheint. Einmal mehr macht der Künstler hier den Sehprozess, die Irritation der Sinne und die manipulierbare optische Wahrnehmung zum Sujet seiner eindrucksvollen Malerei. Einer Malerei, die für jedermann, ganz unabhängig von Nationalität, Herkunft, Bildung und auch ohne Vorwissen gleichermaßen faszinierend und verständlich ist – ganz nach Vasarelys demokratischem Credo: „Mein Ziel ist es, eine Kunst zu schaffen, die ein gemeinsames Gut und allen zugänglich ist.“ (Victor Vasarely, zit. nach: Ausst.-Kat. Vasarely. Erfinder der Op-Art, Ludwigshafen/Wolfsburg/Bottrop 1997/98, S. 183). [CH]





„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 anschau-  
bar wird, Menschliches und Kreatürliches in  
neuer, unbekannter Formulierung.“

E. W. Nay, Oktober 1967.

Aus der Sammlung Deutsche Bank

337

## 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. Aus der vierteiligen Gemälde-Folge der „Doppelspindeln“.

200 x 190 cm (78.7 x 74.8 in). [JS]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 \*

\$ 240.000 – 360.000

#### 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.

„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 malerischen 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). Nay entwickelt eine neue Farbpalette hin zu kühl gemischten Farben in bisweilen kühner Kombination. 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, ein Ausgreifen der nun sehr klaren,

- 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

verdichteten Formen, gleichsam eine expansiv und dynamisch vorgebrachte, 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 Farbakorde 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. 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]



## GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen - 2013 Freiburg

### Untitled. 1993.

Acryl auf Leinwand.

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

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 140.000

\$ 144.000 – 168.000

#### PROVENIENZ

· Luhring Augustine Gallery, New York (direkt vom Künstler erworben).

· Privatsammlung (1993 vom Vorgenannten erworben -2021).

Günther Förgs Werk ist eine Hingabe an den Eigenwert der Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen herauszuarbeiten. Seine Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf der Leinwand zusammen, sie vereint Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Elementen: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontaneität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, in einem Zug muss das Bildereignis in nur einer Malschicht realisiert werden. Förgs Malerei sucht dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. In unserer großformatigen Arbeit „Untitled“ (1993) spielt Förg souverän mit der kunsthistorischen Tradition der Gitterbilder und kombiniert diese mit der Farbpalette seiner berühmten grauen Bilder. Während seiner Akademiezeit in den 1970er Jahren beginnt Förg in unablässiger Konsequenz graue Bilder zu malen, bei denen er schwarze Farbe auf eine grundierte Leinwand gibt und mit einem Schwamm zu einer grauen Struktur vermalt. „Die Bilder entstanden wie auf einer Schultafel. Es blieb ja auch eine Ähnlichkeit. So habe ich von Anfang an gearbeitet, was ja im nachhinein etwas komisch ist. Man kommt an die Akademie und hat dann eine gewisse Freiheit vor Augen [...] und ich habe mich dann gleich in eine Art Unfreiheit begeben, indem ich jede Woche ein graues Bild gemalt habe.“ (G. Förg, zit. nach: Kunst Heute Nr.18, Köln 1997, S. 20). Teils strukturiert er diese grauen Bilder auch mit gewischten, nahezu monochromen Gitterstrukturen, die er dann - angeregt durch das kleinformatige abstrakte Schaffen Paul Klees - in der kleinen, 1993 entstandenen Werkfolge zu großformatigen, mehrfarbigen Karostrukturen aus

- Aus der kleinen Werkreihe der grau-schwarz-weißen Farbfelder, zu denen Förg seine ab den 1970er Jahren entstehenden grauen Bilder weiterentwickelt
- Selten. Bisher wurden erst zwei weitere Arbeiten dieser Werkreihe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)
- Schönes Beispiel von Förgs meisterlichem Spiel mit der Adaption kunsthistorischer Traditionen von Paul Klee bis hin zu Blinky Palermo und Cy Twombly
- Außergewöhnliche Komposition, die durch ihre minimalistische Farbwahl und die sanft nuancierte Farbmodulation begeistert
- Großformatige Farbfelder befinden sich in zahlreichen internationalen Museen, wie u. a. dem MOMA, New York, dem Städel Museum, Frankfurt a. M., und dem San Francisco Museum of Art



Paul Klee „Rhythmisches“, 1930, Centre Pompidou, Paris.



Cy Twombly, Untitled, 1970, Öl- und Kreide auf Leinwand, MoMA, New York. © 2021 Cy Twombly Foundation.

schwarzen und grauen Feldern weiterentwickelt. Formal verarbeitet diese Werkfolge, Einflüsse von Klee bis hin zum früh verstorbenen Blinky Palermo, während die reduzierte Farbwahl zudem Vorläufer in den grauen Gemälden Cy Twomblys hat. Allen Gemälden Günther Förgs gemeinsam ist die nuancierte, vibrierende Farbgebung: „Technisch ist es so, dass ich mit dem Pinsel in die nächste Farbe reingehe, so das ich von selbst nicht etwas Monotones in die Palette bekomme, sondern eine Art von Reichtum.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 43). 2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste postume Werkübersicht des Künstlers. Im Jahr 2018 folgte dann die Retrospektive „Günther Förg. A Fragile Beauty“ im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museumssammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, und die Pinakothek der Moderne, München. [JS]



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

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

## GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

### Abstraktes Bild. 2001.

Öl auf Alu-Dibond.

Werkübersicht der Gemälde 871-2. Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „871-2“ bezeichnet. 50 x 72 cm (19,6 x 28,3 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 720.000 – 960.000

#### PROVENIENZ

- Wako Works of Art, Tokio (aus dem Atelier des Künstlers).
- Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Springer & Winckler, Berlin (vom Vorgenannten erworben).
- Galerie Terminus, München (2006).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter: 10th anniversary 2002, Wako Works of Art, Tokio, 12.12.2002-31.1.2003.
- Gerhard Richter: sichtweise-schichtweise, Galerie Terminus, München, 30.5.2006-30.6.2006, mit Abb. S. 24.

#### LITERATUR

- Gerhard Richter, Wako Works of Art, Tokio 2002, mit Abb. S. 7.
- Minoru Shimizu, Gerhard Richter, in: BT, Nr. 1, 2003, mit Abb. S. 124/125.
- Gerhard Richter, mit einem Essay von Armin Zweite und dem Werkverzeichnis 1993-2004, hrsg. v. K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 2005, Kat.-Nr. 871-2, mit Abb.
- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue Raisonné 1994-2006, Bd. 5 (Nr. 806-899-8), Ostfildern 2019, Kat.-Nr. 871-2, S. 378, mit Abb. S. 379.
- Online-Werkverzeichnis (<https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings/abstracts/abstracts-2000/004-59/abstract-painting-10592/?&referer=search-art&number=871-2&p=1&sp=32>).

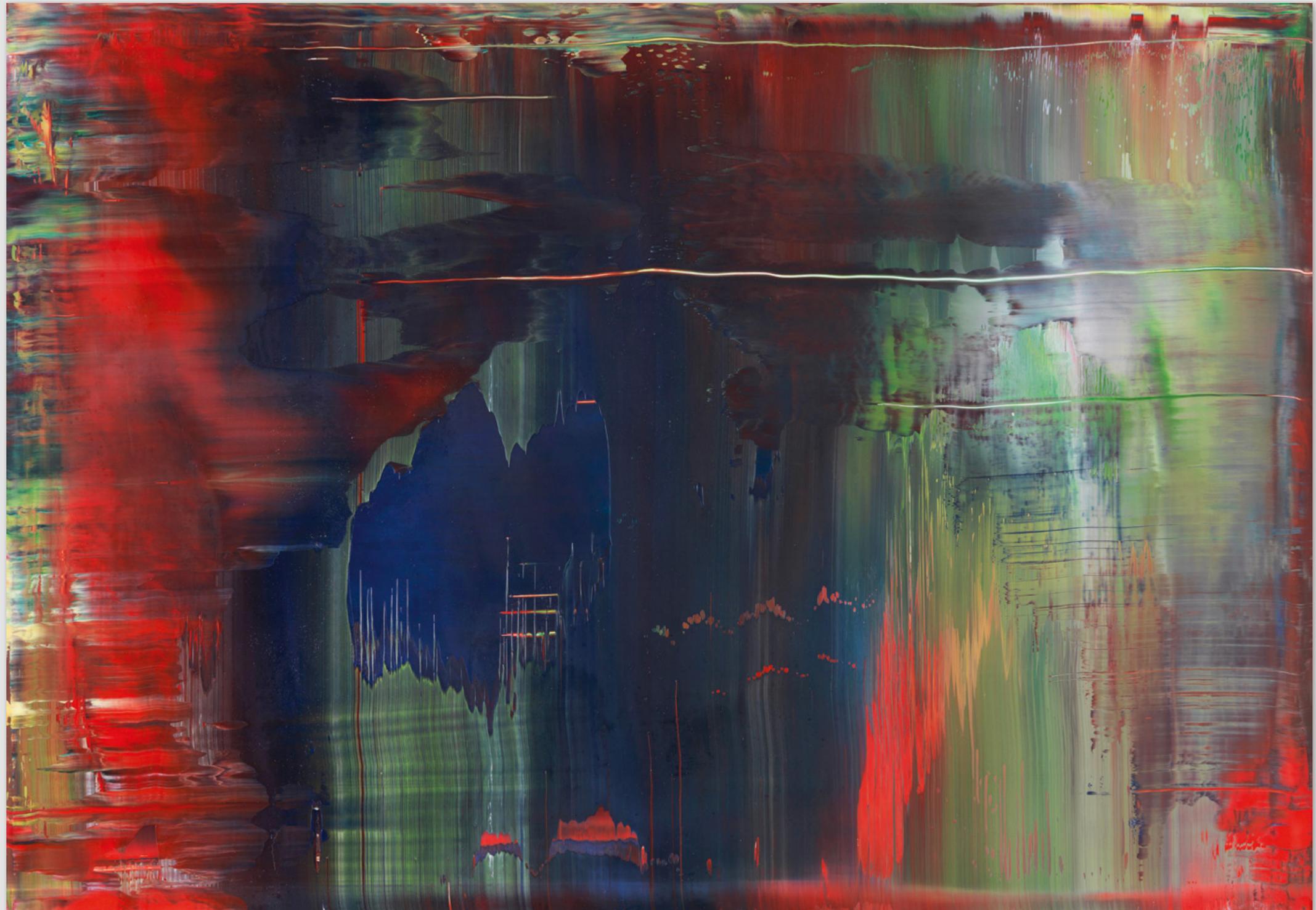
### RICHTERS „ABSTRAKTE BILDER“ - KALKÜL UND ZUFALL, KONSTRUKTION UND DEKONSTRUKTION

Wer einmal „Gerhard Richter Painting“, den 2011 erschienenen Dokumentarfilm von Corinna Belz über Gerhard Richter, den seit Jahrzehnten unangefochtenen Super-Star der deutschen Kunstszene, gesehen hat, dem gehen die dort festgehaltenen Atelierszenen nicht mehr aus dem Kopf: Sie zeigen einen hochkonzentrierten künstlerischen Schaffensprozess, dessen nahezu geräuschlose Choreografie einem unvorhersehbaren Drehbuch im Geiste des Künstlers zu folgen scheint. Jeder Arbeitsschritt wird mit höchster Präzision vorausgedacht, auch wenn er in seinem Ergebnis, dem stets individuellen Farbverlauf nach Einsatz des Rakels, breiten Holz-, Gummi- oder Aluminiumspachteln,

- Richters mit dem Rakel geschaffene „Abstrakte Bilder“ sind international die gefragtesten Arbeiten seines nun vollendeten malerischen Œuvres

- Hervorragend durchmoduliertes Rakelbild in kraftvoller Farbigkeit und von großer Farbdichte

- Nach Entstehung dieses Werkes wurde Richters Schaffen u.a. mit Retrospektiv-Ausstellungen im Museum of Modern Art, New York (2002), der Tate Modern, London (2013/14), und dem Metropolitan Museum of Art, New York (2020) geehrt





Gerhard Richter, September, 2005, Öl auf Leinwand, 52,1 x 71,8 cm, Museum of Modern Art, New York. © Gerhard Richter (04052021)

„Ja, es ist sehr spannend, so zu arbeiten, mit dem Zerstören und Aufbauen und wieder Zerstören. [D]as ist die Voraussetzung, anders kann gar nichts entstehen.“

Gerhard Richter, Interview mit Hans Ulrich Obrist, 2007.

lance im Farbverlauf, wird entweder mit höchster Präzision zur Vollendung gebracht oder verworfen. Ergebnis dieser selbstkritischen künstlerischen Selektion ist ein konstant hochkarätiges malerisches Œuvre, von dem unsere aus den kraftvollen Grundfarben Rot, Blau, Gelb und Grün entwickelte Komposition ein herausragendes Beispiel liefert. Wunderbar sind die deutlich sichtbaren Züge des horizontal und vertikal über den Malgrund gezogenen Rakels, die sanften Farb- und Bewegungsüberlagerungen, die den zugrunde liegenden, hochkonzentrierten Malakt in eindrucksvoller Farbdichte konserviert.

#### GERHARD RICHTER - EIN INTERNATIONAL GEFEIERTES LEBENSWERK

Im vergangenen Jahr ehrte das Metropolitan Museum of Art in New York das epochale Schaffen des deutschen Ausnahmekünstlers mit der großen Einzelausstellung „Gerhard Richter - Painting after all“, welche ebenso wie die nun bereits fast zwanzig Jahre zurückliegende Retrospektive „Gerhard Richter. Forty Years of Painting“ im Museum of Modern Art (2002) und die Retrospektive in der Tate Modern „Gerhard Richter: Panorama“ (2013/14) den großen Bogen von Richters schwarz-weißen Fotobildern hin zu seinen abstrakten Rakelbildern spannte. Dass gerade die großformatigen „Abstrakten Bilder“ auf dem internationalen Auktionsmarkt in den vergangenen zehn

Jahren regelmäßig Spitzenpreise im zweistelligen Millionenbereich erzielt haben und 2015 sogar eine Arbeit in London für spektakuläre 41 Millionen Euro den Besitzer gewechselt hat, hat der heute 89-jährige Künstler, der eher die Zurückgezogenheit als die große Bühne liebt, selbst zuletzt einmal als „gruselig“ beschrieben.

#### „IRGENDWANN IST EBEN ENDE“ - DIE VOLLENDUNG DES MALERISCHEN ŒUVRES

„Irgendwann ist eben Ende“ sind die ebenso unpräzisen Worte Richters, mit denen er zuletzt das Ende seines malerischen Schaffens kommuniziert hat, er hat entschieden, dass die Werknummer 957 des Werkverzeichnisses die letzte sein soll. „Das ist nicht so schlimm. Und alt genug bin ich jetzt.“ Er möchte nun, da das Malen mit dem Rake, großen spachtelartigen Farbschiebern, körperlich zu anstrengend geworden ist, nur noch Papierarbeiten in kleinem Format schaffen. Und so ist gerade schon in der Pinaothek der Moderne in München die nächste Ausstellung mit 54 abstrakten Papierarbeiten in Vorbereitung, die Richter jüngst geschaffen hat und die einmal mehr zeigen, dass der künstlerische Schaffensdrang und die technische Meisterschaft Richters weiterhin ungebrochen sind. Selbst in seinen frühen schwarz-weißen Fotogemälden der 1960er Jahre, die mithilfe des nachträglichen Einsatzes breiter Pinsel eine zunächst figürliche Malerei in eine eindrucksvoll verschleierte Parallelwelt verwandeln, hat für Richter nie die dargestellten Personen, sondern allein die Malerei im Mittelpunkt gestanden, Malerei, die lediglich im jeweiligen figürlichen Motiv ihren ganz individuellen Ausgangspunkt hat. Richter selbst hat das 2005 in einem Spiegel-Interview so formuliert: „Tatsächlich hat mich das Faktische - Namen oder Daten - auch gar nicht interessiert. Das alles ist wie eine andere Sprache, die die Sprache des Bildes eher stört oder sogar verhindert. Man kann das mit den

Gerhard Richter im Atelier, Szene aus dem Dokumentarfilm „Gerhard Richter Painting“, 2011. © Gerhard Richter (04052021)



Gerhard Richter, St. John, 1988, Öl auf Leinwand, 200 x 260 cm, Tate, London. © Gerhard Richter (04052021)

Träumen vergleichen: Sie haben eine ganz spezifische eigenwillige Bildsprache, auf die man sich einlassen, oder die man vorschnell und falsch übersetzen kann.“ (zit. nach: Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 511). Und so erscheint es folglich nicht mehr als konsequent, dass Richter bald auch mit seinen Fingermalereien und der Vermalung abstrakter Ausgangskompositionen beginnt. Ab den 1980er Jahren entstehen dann schließlich seine berühmten Rakelbilder, die den deutschen Künstler bald international bekannt machen sollten. „Abstraktes Bild“ ist fortan der vorherrschende Titel von Richters Gemälden, während beschreibende Titel wie in dem Gemälde „September“ (2005), das sich heute in der Sammlung des Museum of Modern Art, New York, befindet und auf der stark abstrahierten Wiedergabe einer Fotografie des World Trade Center nach dem Anschlag am 11. September 2001 basiert, fortan eher die Ausnahme sind. In seinen „Abstrakten Bildern“ legt Richter zunächst mit dem Pinsel eine ungegenständliche Ausgangskomposition an, welche die kompositionelle Basis hinsichtlich Farbgebung und Farbverteilung bildet und von Richter - wie in der vorliegenden Komposition - durch den Einsatz von großen Rakeln durch Farbverschiebungen, -mischungen und -überlagerungen in eine neue, eindrucksvoll entrückte Ästhetik überführt wird. [JS]



„Jawlenskys Abstraktion hat in den Meditationen ihre konsequenteste Ausprägung gefunden. Selbst der einzelne Pinselstrich ist nun zur eigenständigen und für sich selbst sprechenden Form geworden.“

Ewald Rathke, Alexej Jawlensky, Frankfurt a. M. 1967.

## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

### Grosse Meditation (November 1936 Nr. 17). 1936.

Öl auf strukturiertem Papier, auf Karton.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2075. Links unten monogrammiert, rechts unten datiert „36“. Verso von Lisa Kümmel handschriftlich bezeichnet „A. Jawlensky XI 1936 N.17“. 25,4 x 17,3 cm (10 x 6,8 in). Unterlagekarton: 27 x 19 cm (10,7 x 7,5 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 70.000–90.000<sup>N</sup>

\$ 84.000–108.000

#### PROVENIENZ

- Galka Scheyer, Hollywood, Kalifornien/USA (1939, aus dem Atelier des Künstlers).
- Frank Perls Gallery, Beverly Hills, Kalifornien/USA (verso mit dem zweifachen Etikett).
- Amalia de Schulthess, Kalifornien/USA (verso mit dem Etikett, bis 1967, Parke-Bernet Galleries, New York, 9.11.1967).
- Gimpel & Hanover, Zürich (1967 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (1967 vom Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- The High Museum of Art, Atlanta, Georgia/USA (1987 als Leihgabe aus Privatbesitz, verso mit dem Etikett).
- Abstraction, The Bermuda National Gallery, Hamilton, Bermuda, 24.6.-15.9.1995 (auf dem Rahmen mit dem Etikett).

#### LITERATUR

- Parke-Bernet Galleries, New York, Auktion 2613, 9.11.1967, Kat.-Nr. 156.
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köpfe - Gesichte - Meditationen, Hanau 1970, Kat.-Nr. 1010, ohne Abb.

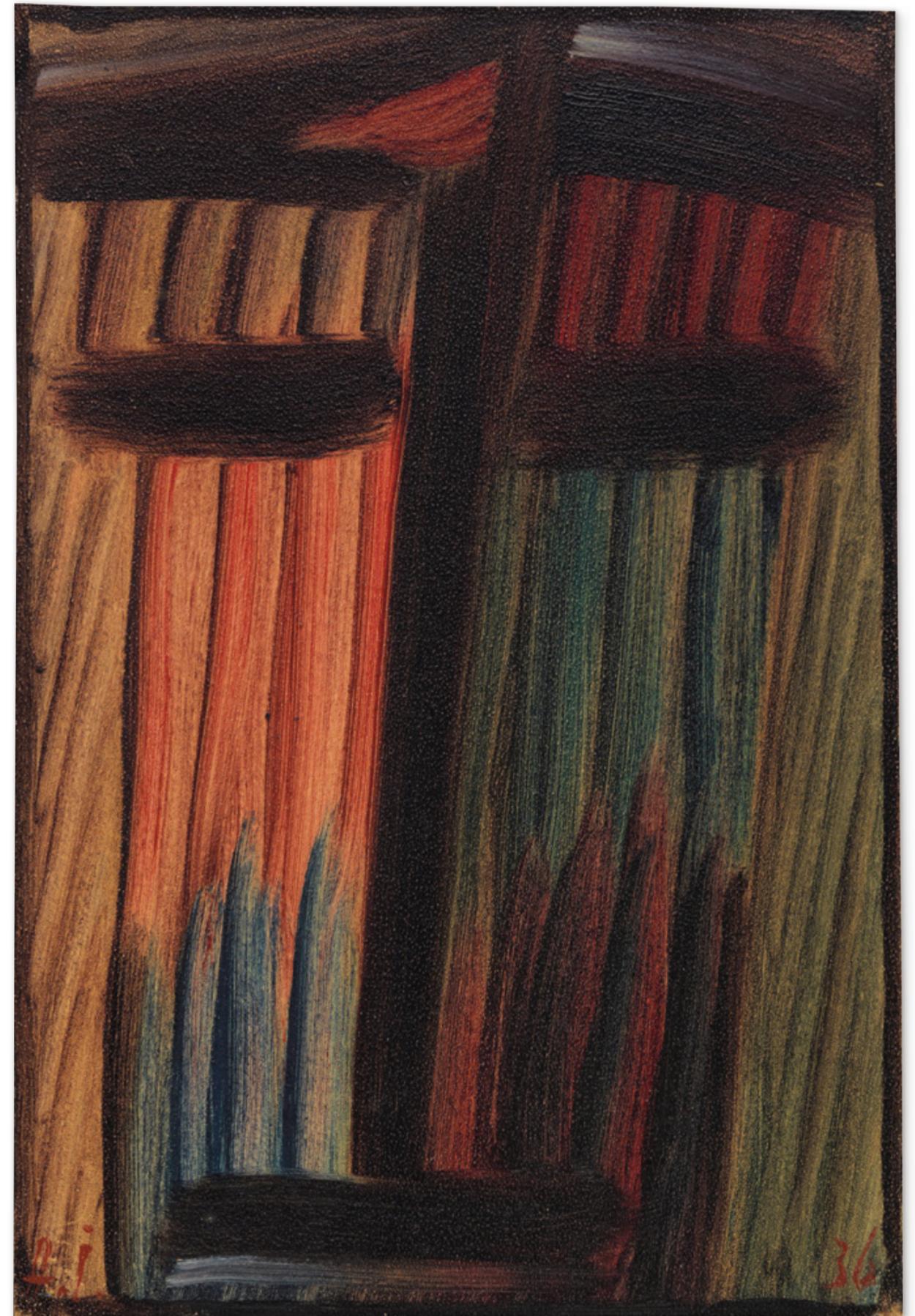
Den Entstehungskontext seiner bedeutenden, in den letzten Lebensjahren geschaffenen Werkreihe der „Meditationen“, die wie eine komprimierte Essenz seines gesamten malerischen Schaffens erscheinen, hat Alexej von Jawlensky folgendermaßen beschrieben: „Ich habe keine äußeren Erlebnisse, und darum male ich nur, was in meiner Seele ist, was tief in mir liegt, wie eine Meditation in sich konzentriert, und meine Sprache ist Farbe. [...] Die Farben sind so geheimnisvoll, so tief [...]“ (Alexej von Jawlensky, zit. nach: Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Hanau 1970, Zitat zu Tafel 28). Bereits Ende der 1920er Jahre werden bei dem früheren Mitglied der Künstlergruppe des „Blauen Reiters“ erste Anzeichen einer rheumatoiden Arthritis diagnostiziert, die sich im Laufe der 1930er Jahre verstärkt. Da Jawlensky als führender Vertreter des deutschen Expressionismus zudem ab 1933 aufgrund der nationalsozialistischen Kulturpolitik mit einem Ausstellungsverbot belegt ist, lebt der Künstler fortan zurückgezogen in seiner Wiesbadener Wohnung. Bevor das starke Fortschreiten seiner Erkrankung Jawlensky schließlich 1938 sogar zwingt, die Malerei gänzlich aufzugeben, entsteht dort die berühmte Werkreihe der „Meditationen“ als ein letztes kraftvolles Aufbäumen des nicht enden wollenden künstlerischen Schaffensdrangs gegen die physischen Fesseln des irdischen

- **Wunderbar mystische, große „Meditation“ in meisterlich ausgewogener Farbgebung**
- **In den „Meditationen“ hat Jawlensky den Höhepunkt seiner malerischen Abstraktion erreicht**
- **Die „Meditationen“ sind die letzte, in großer Zurückgezogenheit geschaffene Werkreihe Jawlenskys**
- **Aus dem Bestand von Emmy „Galka“ Scheyer, Hollywood, die dieses und andere Gemälde direkt von Jawlensky übernommen hat und damit Jawlenskys Bekanntheit in den USA begründet**
- **Umfassend dokumentierte Provenienzhistorie und bereits seit den 1960er Jahren Teil einer bedeutenden Privatsammlung**



Mark Rothko, No. 3/No. 13, 1949, Öl auf Leinwand, MOMA, New York.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Daseins. Jawlensky hat in den „Meditationen“ das wohl komprimierteste malerische Zeichen des menschlichen Antlitzes hinterlassen, ein kunsthistorisch bedeutender Höhepunkt seines Schaffens. Noch heute verblüfft Jawlenskys malerische Radikalität und Souveränität, mit der er die Kopf-Motivik vollkommen entindividualisiert und formal auf ein zeichenhaftes Minimum reduziert ins Format setzt. Der neutrale Gesichtsausdruck des minimalistischen schwarzen Liniengefüges wird meisterlich von einem nahezu abstrakten Farbklang hinterfangen und auf diese Weise zu einer Art mystischem Stimmungsbild gesteigert. Sowohl der rauschhaft-meditative Schaffensprozess, der seinen „Meditationen“ zugrunde liegt, als auch die emotionale Interaktion zwischen dem höchst individuellen Farbklang und dem Betrachter scheint in kleinem Format geradezu Tendenzen der amerikanischen und europäischen Farbfeldmalerei vorwegzunehmen. Und so könnte ein Zitat Mark Rothkos aus dem Jahr 1947 kaum treffender die einzigartige Wirkung beschreiben, die von Jawlenskys zeichenhaft reduzierten Schöpfungen ausgeht: „Ein Bild lebt in Gemeinschaft, indem es sich in den Augen des einfühlsamen Betrachters entfaltet und dadurch in ihm auflebt. Es stirbt, wenn diese Gemeinschaft fehlt. Deshalb ist es ein gewagtes [...] Unterfangen, ein Bild in die Welt zu entsenden.“ [JS]



## HEINRICH HOERLE

1895 Köln - 1936 Köln

### Fabrikarbeiterin. 1926.

Mischtechnik. Öl, Kohle und Farbstift auf Papier, auf Leinwand kaschiert. Backes Öl/Nr. 24 (mit Verbleib „verschollen“ gelistet). Rechts oben monogrammiert „h“. Auf der Original-Holzunterlageplatte handschriftlich datiert „1926“, betitelt und bezeichnet sowie mit dem Adressstempel des Künstlers. 40 x 36 cm (15,7 x 14,1 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung Europa (seit 2010, Van Ham 2.12.2010).

#### AUSSTELLUNG

· Richmod Galerie, Köln, 1926, o. P., Kat.-Abb. (hier datiert 1926).

#### LITERATUR

- Das elegante Köln. Halbmonatsschrift für Mode, Kunst, Kultur, Jg. 1928, H. 1, S. 4 (mit SW-Abb.).
- Hans Schmitt-Rost, Heinrich Hoerle, Monographie zur Rheinisch-Westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 29, Recklinghausen 1965, S. 41 (mit SW-Abb.).
- Van Ham, Köln, Moderne und zeitgenössische Kunst, Auktion 2.12.2010, Los 75 (mit Abb.).

„Es muss in den frühen zwanziger Jahren gewesen sein, dass ich zum ersten Mal ein Bild von Heinrich Hoerle sah. Es faszinierte mich gleich. Ähnliches hatte man nie gesehen [...] Das Bild war sehr streng gebaut, zeigte wie Röhren aufragende Fabrikamine, die auch Kanonen hätten sein können, dazu ein frontales Gesicht. Die Farbfelder schienen mit Zirkel und Lineal konstruiert. [...] Keine Sentimentalität, keine ‚peinture‘, kein aus dem Farbauftrag herrührender Effekt. Das Bild hatte in seinen Mitteln etwas Nacktes, was für das ganze reife Werk von Hoerle typisch blieb.“

Hans Schmitt-Rost, Kölnische Rundschau und Bonner Rundschau, 29.8.1970.

### DIE MALEREI HEINRICH HOERLES - ZUR WIEDERENTDECKUNG EINES KLEINEN, HOCHKARÄTIGEN ŒUVRES

Gerade einmal 96 Ölgemälde, von denen 28 als verschollen gelistet sind, verzeichnet das Werkverzeichnis des Kölner Malers Heinrich Hoerle. Auch das erst 2010 wiederentdeckte Gemälde „Fabrikarbeiterin“, das aufgrund seiner formalen Klarheit und sozialkritischen Schonungslosigkeit zu den Höhepunkten in Hoerles Schaffen zählt, galt im Erscheinungsjahr des Werkverzeichnisses noch als verschollen. 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 Künst-

- Hoerle stellt uns die von einem schweren Leben gezeichnete Physiognomie in einer Schärfe und Sachlichkeit gegenüber, die an das zeitgleiche Schaffen von Otto Dix erinnert, sich aber durch seine formale Stilisierung davon abhebt
- Aus der Zeit der „Kölner Progressiven“, die seit 1924 in Kollektivausstellungen u. a. in Amsterdam, Paris und Chicago vertreten sind
- Aktuell ist Hoerles Werk in der großen Überblicksschau „Vision und Schrecken der Moderne. Industrie und künstlerischer Aufbruch“ (2020/2021) im Von der Heydt-Museum, Wuppertal, vertreten
- 1936 stirbt Hoerle mit 40 Jahren an Tuberkulose und hinterlässt ein kleines, aber qualitativ hochkarätiges Gesamtwerk
- Im Zuge der nationalsozialistischen Aktion „Entartete Kunst“ werden 21 Werke von Heinrich Hoerle aus deutschen Museen beschlagnahmt und teilweise vernichtet

ler“ zählt, erst 2008 in der Ausstellung des Museums Ludwig „Köln progressiv 1920-33. Seiwert - Hoerle - Arntz“ wieder die ihm gebührende museale Würdigung gefunden. Vor der nationalsozialistischen Aktion „Entartete Kunst“, der einige Gemälde Hoerles zum Opfer fallen, sind seine durch ihre reduzierte Klarheit verstörenden und zugleich begeisternden Werke bereits in den Sammlungen zahlreicher deutscher Museen und auf internationalen Ausstellungen vertreten. Heute befindet sich ein Großteil der Arbeiten in öffentlicher Hand in den Sammlungen des Museums Ludwig, Köln, und des Von der Heydt-Museums, Wuppertal.





August Sander, Heinrich Hoerle, 1928, Silbergelatine-Druck, Museum of Modern Art, New York. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

### VOM DADAISMUS ZUR NEUEN SACHLICHKEIT - DIE „FABRIKARBEITERIN“ ALS SOZIALKRITISCHES MEISTERWERK

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. Hoerle verbindet ab 1919 eine Freundschaft mit dem Künstlerkollegen Anton Räderscheidt, der mit Heinrich Hoerle und Hans Arp zunächst die Gruppe „Stupid“ und 1932 schließlich die „Gruppe 32“ mit Hoerle, Seiwert und Heinrich Maria Davringhausen gründet. Formal verschmilzt Hoerles klare, reduzierte Bildsprache Elemente der Neuen Sachlichkeit, des Konstruktivismus und des französischen Kubismus, inhaltlich jedoch wird sie getragen von sozialkritischen Tendenzen, die an das zeitgleiche Schaffen von Otto Dix erinnern. „Fabrikarbeiterin“ ist ein frühes und qualitativ herausragendes Meisterwerk dieser künstlerischen Bestrebungen, die unter anderem auch in Hoerles „Krüppelmappe“ und seinen Gemälden von den schwer gezeichneten Schreckensgestalten des Ersten Weltkrieges in schonungsloser Direktheit Ausdruck finden.



Heinrich Hoerle, Fabriklandschaft, 1926, Öl auf Leinwand, Museum Kunstpallast, Düsseldorf. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

George Grosz, Grauer Tag, 1921, Öl auf Leinwand, Neue Nationalgalerie Berlin. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Otto Dix, Frau mit Kind, 1921, Öl auf Leinwand, Galerie Neue Meister, Dresden. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



### ENTINDIVIDUALISIERUNG DURCH KRIEG UND INDUSTRIALISIERUNG - HOERLE, DIX UND GROSZ

Hoerles „Fabrikarbeiterin“ zeigt mit den von einem schweren Leben gezeichneten Gesichtszügen deutliche Parallelen etwa zu Dix' berühmtem „Bildnis der Eltern“, das er in zwei Versionen geschaffen hat (Kunstmuseum Basel / Sprengel Museum, Hannover) und zu seinem Gemälde „Frau mit Kind“ in den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden, wobei Hoerle sich aufgrund seiner stärkeren Stilisierung und strengen formalen Reduktion deutlich stärker vom realistischen Vorbild emanzipiert. Dahingehend zeigt Hoerles „Fabrikarbeiterin“ deutliche Parallelen zu dem zeitgleichen Schaffen des Berliners George Groszs, der in seinem Gemälde „Grauer Tag“ (1921, Nationalgalerie Berlin) die beziehungslosen Typisierungen eines gesichtslosen Arbeiters, eines Kriegskrüppels und eines Magistratsbeamten der Kriegsgeschädigtenfürsorge vor rauchenden Fabrik-schlotten inszeniert. Wie auch für Dix und Grosz sind für den Rheinländer Hoerle die 1920er Jahre keine „Goldenen Zwanziger“. Hoerles Malerei präsentiert uns vielmehr das Bild einer verlorenen Generation von Kriegskrüppeln und Fabrikarbeitern, die uns durch ihre entindividualisierte Arbeit schwer gezeichnet oder als zu Maschinenmännern verwandelte Automaten gegenübertreten. [JS]

Otto Griebel, Der Arbeitslose, 1921, Aquarell, Städtische Galerie Dresden.



**EMIL NOLDE**

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

- Nach dem erstmaligen Verkauf im Kunsthandel 1960 bei Aenne Abels seit 60 Jahren in Familienbesitz
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Die Blumendarstellungen gehören zu den gefragtesten Sujets des Künstlers
- Frühe Arbeit mit dichter, flimmernder Komposition aus der Farbe heraus modelliert
- Das im selben Jahr und ebenfalls in Alsen entstandene Ölgemälde „Blumengarten: Stiefmütterchen“ erzielte im Februar 2020 bei Sotheby's 2,48 Millionen Euro

**Tulpen. 1908.**

Öl auf Leinwand.

Urban 250. Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen nochmals signiert und betitelt.

38,5 x 43,5 cm (15,1 x 17,1 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

**€ 350.000 – 450.000**

\$ 420,000 – 540,000

**PROVENIENZ**

- Henrik und Julie Staehr geb. Vilstrup, Kopenhagen (erworben 1910, Schwager und Schwester von Ada Nolde).
- Hans Vilstrup, Kopenhagen (nach 1944, Sohn von Carl Vilstrup, dem Bruder Ada Noldes).
- Galerie Aenne Abels, Köln.
- Sammlung Ilse von Martius, Hattingen/Ruhr (1960/61 von der Vorgenannten erworben, bis heute in Familienbesitz).



© Nolde Stiftung Seebüll, 2021

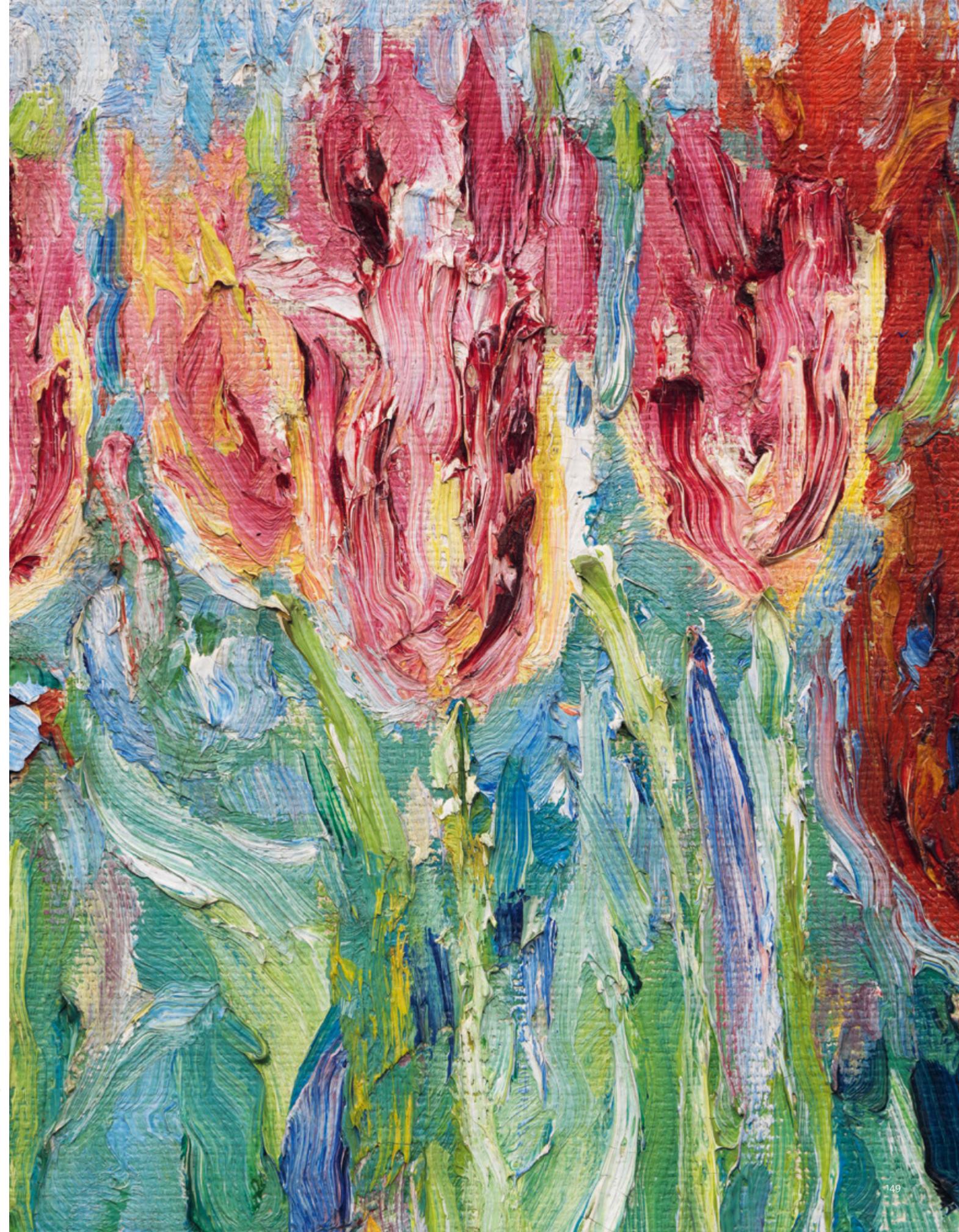


Emil Nolde, Tulpen, 1915, Öl auf Leinwand, Museum Ludwig, Köln.  
© Nolde Stiftung Seebüll, 2021.

Am 4. Februar 1906 schreibt Karl Schmidt-Rottluff an Emil Nolde und lädt ihn ein, Mitglied der Künstlergruppe „Brücke“ zu werden. Der Brief endet mit dem Satz: „Nun, geehrter Herr Nolde, denken Sie, was Sie wollen, wir haben Ihnen hiermit den Zoll für Ihre Farbenstürme entrichten wollen.“ (zit. nach: Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Köln 1985, S. 98). In der Nolde-Ausstellung der Galerie Arnold in Dresden, die von den „Brücke“-Künstlern kurz zuvor besucht worden ist, sind noch keine Blumen- oder Gartenbilder zu sehen gewesen. Eben in diesem Sommer des Jahres 1906 entstehen die ersten von ihnen und werden sogleich auch in die Wanderausstellungen der „Brücke“ aufgenommen. Mit den Blumenbildern kann Nolde erste Publikumserfolge verbuchen. Darin sah der Künstler jedoch auf die Dauer eine Gefahr, und deshalb stellt er diese Motive 1909 zugunsten der religiösen Thematik und der Figurenbilder für einige Zeit zurück. Seit 1903 wohnt Nolde mit seiner Frau Ada in einem Fischerhaus auf der dänischen Insel Als, um das er sich einen Blumengarten anlegt. Auch an seinen späteren ländlichen Wohnorten - ab 1916 in Utenwarf und ab 1927 in Seebüll - entstehen solche Gärten, deren Blütenpracht sorgfältig geplant und gepflegt wird. In Vasen arrangierte Blumen interessieren den Maler wenig. Seine Bilder zeigen entweder den Garten aus einer gewissen Entfernung, auch in Verbindung mit einem Haus und zwischen den Beeten stehenden Figuren, oder einen nah gesehenen Ausschnitt, der sich ganz auf Blätter und Blüten konzentriert. Nolde erinnert sich: „Es war auf Als mitten im Sommer. Die Farben der Blumen zogen mich unwiderstehlich an, und fast plötzlich war ich beim Malen. Es entstanden meine ersten kleinen Gartenbilder. Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporschießend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend.“ (zit. nach: Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Köln 1985, S. 100). Dieses Ende allerdings hat er in seinen Bildern allenfalls angedeutet. In den Blumenbildern dieser Jahre bis 1909 intensiviert sich Noldes Auseinandersetzung mit der Farbe als Ausdrucksträger und ihren emotionalen Wirkungen. Sie führen zu einer nochmaligen Steigerung der Leuchtkraft seiner Gemälde. Und doch erkennt er gerade an ihnen das „Unzureichende“, das jedenfalls Andersartige des Kunstwerks gegenüber der Natur. In einem Gespräch äußert er später: „Bei meinen Blumenbildern wird das Publikum sagen, daß die Farben übertrieben seien. Das ist nicht richtig. Ich stellte die Bilder einmal zwischen die Blumen selbst hinein und merkte, daß sie noch weit hinter der Natur

zurückstanden. Wir wissen gar nicht, wie verbildet unser Auge ist.“ (zit. nach: Hans Fehr, Emil Nolde. Ein Buch der Freundschaft, München 1960, S. 43). Tulpen sind an und für sich, wenn sie nicht im Strauß in einer Vase stehen, für den Maler ein sperriges Motiv, einzelne, meist gerade Stängel mit wenigen, einfach geformten Blättern und einer einzelnen Blüte obenauf. Nolde hat sie nur zweimal zum alleinigen Motive eines Gemäldes gemacht, 1908 und 1915. Auf dem späteren Bild sprießen die schwärzlich grünen Pflanzen aus dem dunkelbraunen Frühjahrsboden, durch den sich oberhalb der Mitte zwei schmale Streifen helleren Grüns ziehen. Die Tulpen sind in einer Reihe angeordnet, die von der linken Bildmitte nach vorn, dann in einem Bogen hinauf und zurück bis zur oberen Mitte der Fläche schwingt. Wie Ampeln stehen die leuchtenden gelben und roten Blüten vor dem dunklen Hintergrund. Das Gemälde von 1908 hat einen ganz anderen Charakter. Die Fläche ist fast vollständig von den Pflanzen ausgefüllt. Sie ist in zwei Zonen geteilt: eine blaugrüne, zu einem Hügel geformte der Stängel und Blätter und eine orange-rote der Blüten darüber. Schmale Durchblicke zwischen den Blüten nehmen das Grün des unteren Bereichs auf und stellen zusammen mit einigen roten und orangenen Reflexen auf den Blättern unten eine farbliche Korrespondenz zwischen den beiden Zonen her. Links und rechts sind die Farben dunkler gehalten, das Rot der Blüten ist tief gesättigt. Zur Mitte hin ist das Grün der Blätter und Stängel weißlich gebrochen und die Blüten hellen sich zum Orange, ja bis zum gedeckten Gelb auf. Tulpen haben die Eigenschaft, beim Verblühen noch einen eigenartigen Reiz und eine besondere Schönheit zu entfalten, indem die Blütenblätter ihre kräftige Einfarbigkeit verlieren und ganz neue, unerwartete Farbnuancen hervorbringen. Das Stadium kurz vor dem Verfall, gerade eben noch nicht „sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend“, scheint Nolde im Zentrum des Bildes festgehalten zu haben. In dem angeführten Zitat hat er das Schicksal der Blumen mit dem Schicksal der Menschen verglichen. Demnach weist auch dieses Bild bei aller Bescheidenheit seines Motivs über sich hinaus und kann als Gleichnis des menschlichen Lebens verstanden werden. Aber solchen Ausdruck gewinnt es nicht in der Art des Symbolismus, der in Noldes jungen Jahren die Kunst beherrschte, sondern er wird ganz aus der Farbe und ihrem dynamischen Auftrag heraus entwickelt. Noldes „Farbenstürme“ haben hier eine klare Form und einen tiefen Sinn gefunden.

Andreas Hüneke



© Nolde Stiftung Seebüll, 2021



343

## KARL HOFER

1878 Karlsruhe - 1955 Berlin

### Blumenmädchen (Flower Girl). 1935.

Öl auf Leinwand.

Wohlert 1116. Links unten monogrammiert und datiert (in Ligatur, in die nasse Farbschicht geritzt). Verso auf dem Keilrahmen wohl von fremder Hand mit dem Künstlernamen und der Betitelung bezeichnet. Dort zudem, wohl ebenfalls von fremder Hand bezeichnet „Herr Professor Hofer“. 101,3 x 81 cm (39,8 x 31,8 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000

\$ 144.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Berlin/Nierendorf Galleries, New York (1937/38).
- The Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio, USA (1938-2003, Inv.-Nr. 38.43, 1938 wohl mit Stiftungsgeldern der verstorbenen Museumsgründer Edward Drummond Libbey (1854-1925) und seiner Frau Florence Scott Libbey (1863-1938) erworben, vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland (2003 vom Vorgenannten erworben, Sotheby's, New York, 7,5.2003, Los 362).
- Vom heutigen Eigentümer vom Vorgenannten erworben.

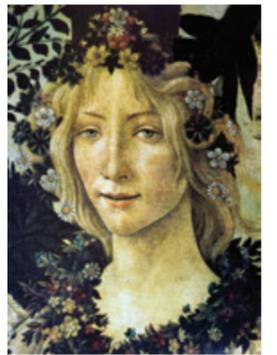
#### AUSSTELLUNG

- Karl Hofer, Galerie Nierendorf, Berlin, Januar 1937, Kat.-Nr. 16.
- International Exhibition of Paintings, Carnegie Institute, Pittsburgh/Pennsylvania, 14.10.-5.12.1937, Kat.-Nr. 353 (mit Abb., Tafel 25).
- Masters of the 20th, The Westerman Gallery, New York, 29.3.-30.4.1938.
- Contemporary Movements in European Painting. Surrealism, Abstract Art, Futurism, Expressionism, Cubism, Dadaism, Fauves, The Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio, 6.11.-11.12.1938, Kat.-Nr. 46.
- Contemporary German Art, Institute of Modern Art, Boston/Massachusetts, 2.11.-9.12.1939, Kat.-Nr. 19, S. 17, H. 1, S. 18.
- An Exhibition of Paintings, Drawings and Prints by Karl Hofer, Carnegie Institute, Pittsburgh/Pennsylvania, 4.1.-28.1.1940, Kat.-Nr. 12 (mit Abb., Frontispiz, auf dem Keilrahmen mit einem handschriftlich bezeichneten Ausstellungsetikett).
- Karl Hofer. Paintings, Drawings, Prints, The George Walter Vincent Smith Art Museum, Springfield/Massachusetts, 4.2.-25.2.1941, Vol. 1, Kat.-Nr. 9.
- Five Expressionists. Hofer, Munch, Hartley, Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Dudley Peter Allen Memorial Art Museum, Oberlin/Ohio, April 1946, Kat.-Nr. 12, S. 20.
- 10th Anniversary Retrospective Exhibition, Institute of Modern Art, Boston/Massachusetts, November bis Dezember 1946.
- Two Cities Collect, The Art Gallery of Toronto, Januar 1948, Toledo Museum of Art, April 1948, Kat.-Nr. 16 (mit Abb.).
- The Archaic Smile, Birmingham Museum of Art/Birmingham Art Association/City Hall, Birmingham/Alabama, Januar 1956, Kat.-Nr. 52.

#### LITERATUR

- H. Pattenhausen, Karl-Hofer-Ausstellung. Galerie Nierendorf, in: Deutsche Allgemeine Zeitung (Ausg. Groß-Berlin), Nr. 22, 14.1.1937, S. [2].
- G. Haupt, Karl-Hofer-Ausstellung, in: Berliner Morgenpost, Nr. 13, 15.1.1937.
- Museum News, Toledo/Ohio, Nr. 85, März 1939, S. 20f. (mit Abb.).
- New Museum Acquisitions, Toledo, in: The Art News, 37.1939, 3. Juni, S. 16 (mit Abb.).
- Blake-More Godwin, Catalogue of European Paintings, Museum of Art, Toledo/Ohio 1939, S. 58f. (mit Abb.).
- J. O'Connor (Jr.), Presenting Karl Hofer, in: Carnegie Magazine, 13.1940, S. 247.
- Isabel Stevenson Monro, Index to Reproductions of European Paintings. A guide to pictures in more than three hundred books, New York 1956, S. 281.
- The Toledo Museum of Art (Hrsg.), European Paintings, Toledo/Ohio.

- Hofer überträgt das tradierte mythologische Sujet der „Flora“, der römischen Göttin der Blüte und der Personifikation des Frühlings, in seine ganz eigene, zeitgenössische Bildsprache
- Mit beeindruckender, früher Ausstellungshistorie und umfangreicher Zahl an Publikationen
- 65 Jahre Teil der Sammlung des Toledo Museum of Art, Toledo/Ohio
- Einnehmende Visualisierung der angestrebten Stimmungshaltung: einer besonders ausdrucksstarken Melancholie



Sandro Botticelli, Primavera (Detail Flora), um 1480/82, Galleria degli Uffizi, Florenz.

1918 bereist Karl Hofer erstmals das Tessin, das ihm in den kommenden Jahren immer wieder als Zufluchtsort und Inspirationsquelle dient. In seinen Gemälden beschäftigt sich der Künstler oftmals mit der Tessiner Landschaft, lokalen Sehenswürdigkeiten, den dort ansässigen Menschen und ihrem Leben. Die hier angebotene Arbeit zeugt von seinem Interesse für die lokale Tessiner Tracht. Ähnlich wie in den späteren Darstellungen „Die Tessinerin“ (1940) und „Mädchen mit Blütenkranz“ (1942) setzt Hofer die in Blau und Rot gehaltene Tessiner Tracht mit Schürze und typischem Schultertuch in Szene. Doch statt ein traditionelles Porträt einer jungen Tessinerin zu malen, wagt Hofer hier einen Rückbezug auf ein tradiertes Thema der europäischen Kunstgeschichte. Mit der charakteristischen formalen Reduzierung auf einzelne wesentliche Elemente und der Hofer's Bildern intrinsischen Melancholie gelingt es dem Künstler, das mythologische Sujet der „Flora“, der römischen Göttin der Blüte und der Personifikation des Frühlings, in seine ganz eigene, zeitgenössische Bildsprache zu übersetzen. Ihr vom Betrachter abgewandter Blick, der aus Blumen und Blättern geflochtene Haarkranz und die bunten Frühlingsblumen in ihrem Schoß wecken Erinnerungen an Botticelli's „Primavera“ oder die „Flora“-Darstellungen der englischen Pärfaaliten. Hofer geht es jedoch um eine Allgemeingültigkeit der Form, um die Darstellung einer allgemeingültigen Definition des Schönheitsbegriffs und um die malerische Visualisierung einer Stimmungshaltung: der ihm selbst so vertrauten Melancholie dieser Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg.[CH]

## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

### Kleiner Kopf. Um 1922.

Öl auf Malkarton.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2248. Links unten monogrammiert.

17,8 x 14 cm (7 x 5,5 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72.000 – 96.000

#### PROVENIENZ

- Fräulein Ehrod, o. O.
- Christel Zapfe, Köln (von der Vorgenannten durch Erbschaft erhalten, bis 1958, Stuttgarter Kunstkabinett, 20./21.5.1958).
- Galerie Wolfgang Ketterer, Stuttgart (1958 von der Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Frankreich (seit 1958, wohl vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Belgien (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

#### LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett, 31. Auktion. Moderne Kunst; 20./21.5.1958, Los 432 (ohne Abb.).

„Einige Jahre habe ich diese Variationen gemalt, und dann war mir notwendig, eine Form für das Gesicht zu finden, da ich verstanden hatte, daß die große Kunst nur mit religiösem Gefühl gemalt werden soll. Und das konnte ich nur in das menschliche Antlitz bringen.“

Alexej von Jawlensky, zit. nach: Tayfun Belgin, Alexej von Jawlensky. Eine Künstlerbiographie, Heidelberg 1998, S. 103.

Mit Kriegsausbruch ist der gebürtige Russe Jawlensky 1914 gezwungen, mit seiner Familie und Marianne von Werefkin München zu verlassen und ins schweizerische Exil zu gehen. Er lässt sich zunächst im kleinen Dörfchen Saint-Prex am Genfer See nieder. Jawlensky mietet dort eine Wohnung und hat nun kein eigenes Atelier mehr, sondern nur ein kleines Arbeitszimmer, dessen Fensterausblick fortan grundlegend wird für die zunächst werkbeherrschende Serie der „Variationen über ein landschaftliches Thema“, die während der in der Schweiz verbrachten Jahre entsteht. Im Oktober 1917 jedoch verlässt Jawlensky den kleinen, einsamen Ort Saint-Prex, um sich mit Marianne von Werefkin, Helene Nesnakomoff und dem gemeinsamen Sohn Andreas in Zürich niederzulassen. Dort wendet sich der Künstler wieder verstärkt der Darstellung des menschlichen Antlitzes zu und es entsteht zunächst die Werkserie der „Mystischen Köpfe“. Ausgehend von einem Porträt, das Jawlensky 1917 von seiner jungen

Bewunderin und späteren Vertragshändlerin Emmy „Galka“ Scheyer in Zürich anfertigt, gelingt es Jawlensky in dieser initiierenden Werkfolge, eine erste, mutige Stilisierung der Kopf-Motivik zu entwickeln, die für seine anschließenden, weiterhin dem menschlichen Antlitz gewidmeten Werkfolgen der „Heilandsgesichter“ - zu der unsere farbstärke Komposition zählt -, der „Abstrakten Köpfe“ und schließlich der „Meditationen“ in entscheidender Weise wegweisend ist. Kunsthistorisch bedeutend ist die strenge formale Reduktion und Stilisierung dieser Bildnisse, die das traditionell abbildende Sujet des Porträts weit hinter sich lassen. Wunderbar sind die sanft schwingende Form- und Farbgebung, die großen geschlossenen Augen und die auf ein Minimum reduzierte Linienführung. Stirn, Lider und Wangen setzen sich aus mehreren, klar getrennten Farbfeldern zusammen und entwickeln einen außerordentlichen, nahezu abstrakten Farbklang, der in seiner Gänze wohl kaum harmonischer sein könnte. [JS]



## BAUHAUS

### Erste Mappe der Meister des Staatlichen Bauhauses in Weimar. 1921.

Mappe mit Holzschnitt en (4), Radierungen (2), kolorierten Lithografien (2) und Lithografien (6) sowie Titelblatt, Druckvermerk, Impressum und Inhaltsverzeichnis. Gedruckt und herausgegeben vom Staatlichen Bauhaus Weimar 1921. Peters I/1-14. Wingler I/1-14. Sohn HDO 101-1 bis 101-14. Alle signiert, teils datiert (8), die zwei Blätter von Klee mit Werknummer. Im Druckvermerk handschriftlich nummeriert. Aus einer Auflage von 110 Exemplaren. Auf unterschiedlichen Papieren. Bis 37 x 29,5 cm (14,5 x 11,6 in). Papier: bis 39 x 55 cm (15,3 x 21,5 in).

#### Enthalten sind folgende Arbeiten:

L. Feininger, Villa am Strand (Prasse W 226). L. Feininger, Spaziergänger (Prasse W 113). J. Itten, Spruch von O.Z. Harnisch „Gruß und Heil“ (Itten 223). J. Itten, Das Haus des weißen Mannes (Itten 222). P. Klee, Die Heilige vom inneren Licht (Klee 2713). P. Klee, Hoffmanneske Märchenszene (Klee 2714). G. Marcks, Katzen im Dachboden (Lammek H 27). G. Marcks, Die Eule (Lammek H 28). G. Muche, Tierkopf (Schiller 12). G. Muche, Hand-Herz (Schiller 13). O. Schlemmer, Figur von der Seite (Schlemmer GL 7). O. Schlemmer, Konzentrische Gruppe (Schlemmer GL 8). L. Schreyer, Farbform 6 aus Bühnenwerk „Kindsterben“. L. Schreyer, Farbform 2 aus Bühnenwerk „Kindsterben“. Teils mit dem Bauhaus-Trockenstempel (9). Titelblatt, Druckvermerk, Impressum und Inhaltsverzeichnis sowie der Mappeneinband entworfen von L. Feininger. In Original-Passepartouts.

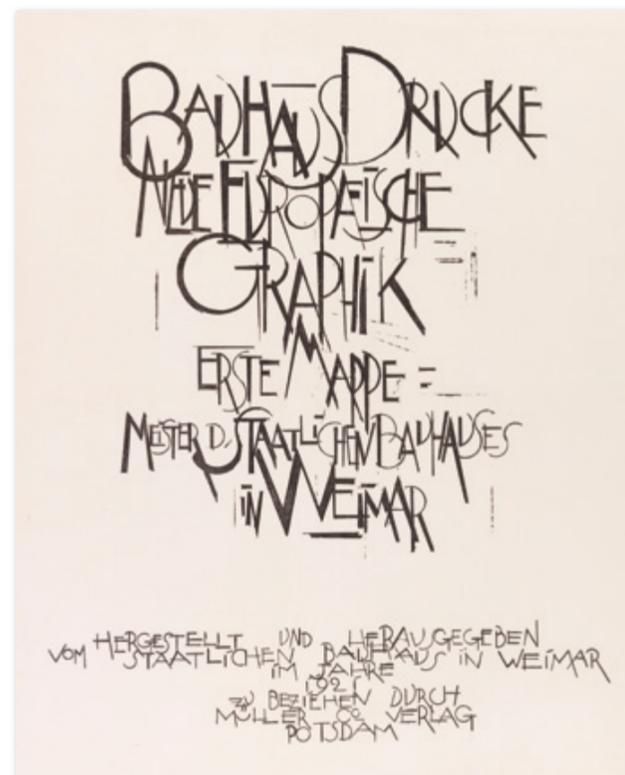
Auflagezeit: 18.06.2021 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

€ 150.000–180.000

\$ 180.000–216.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung Baden-Württemberg.



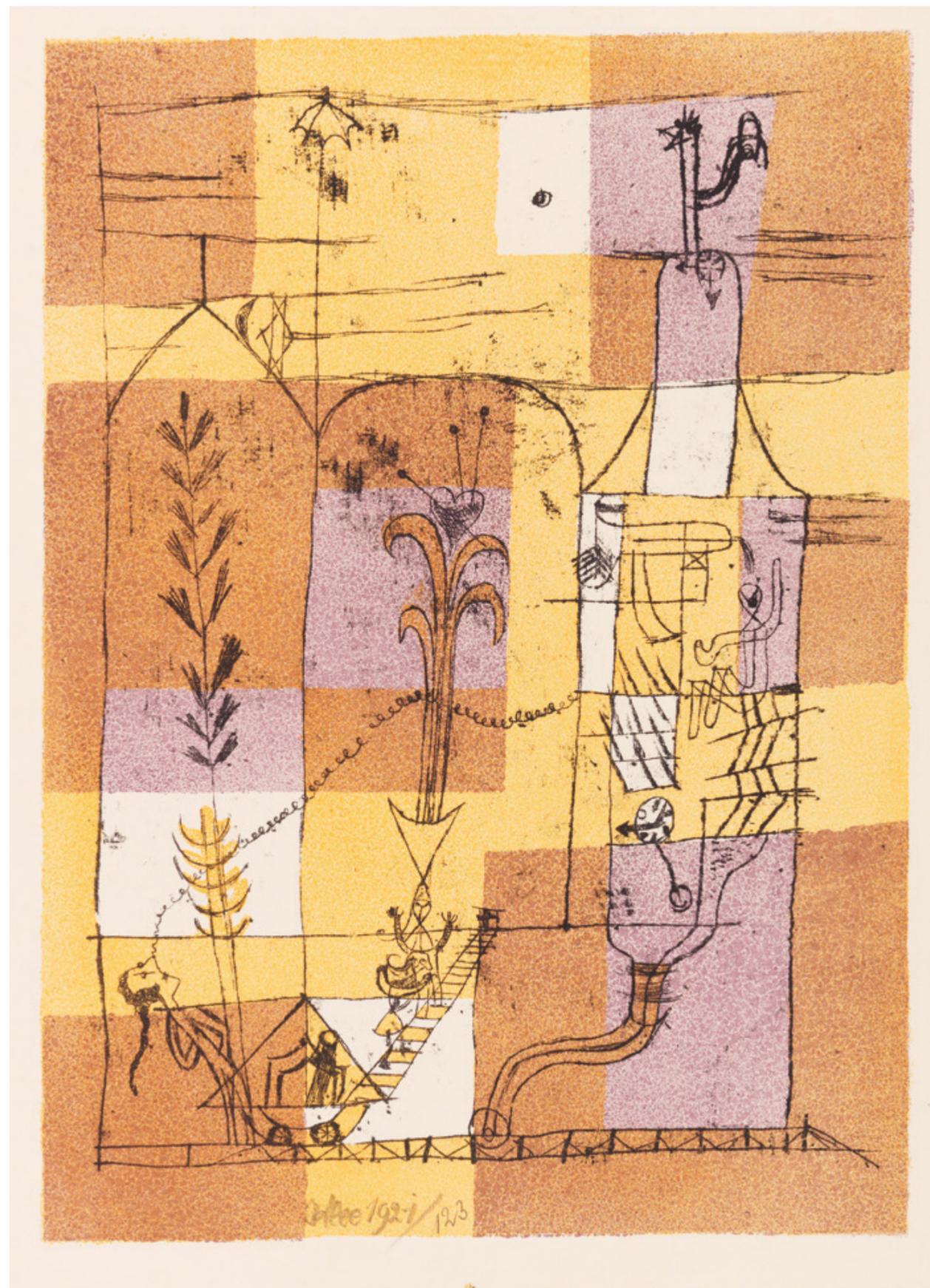
Titelblatt

#### EINHEIT VON KUNST, HANDWERK UND DESIGN

Das Bauhaus ist in seiner uneingeschränkten Modernität die wichtigste Kunsthochschule der Weimarer Republik. Die hier gelehrtten Grundideen führten zu einer kompletten Neuorientierung der Kunstausbildung. Trotz vielfältiger Widerstände, die in der Schließung der renommierten Institution 1930 ihren traurigen Höhepunkt fanden, haben sich die hier erstmals formulierten und umgesetzten Grundsätze auf lange Sicht durchgesetzt und wirken bis heute nach. Die Meister des Bauhauses

und viele Schüler wurden unter den Nationalsozialisten ins Exil getrieben und haben so die Ideen und Konzepte weltweit weitergegeben. Die vorliegende Mappe ist ein Zeugnis dieser grundlegenden Neuorientierung der Kunstausbildung und der im Bauhaus gelehrtten Einheit von Kunst, Handwerk und Design. So ist zum Beispiel die Schrift von Druckvermerk und Text von Lyonel Feininger in einer sich zu einem bildhaften Ganzen zusammenschließenden Schrift verfasst. Auch die Einbandgestaltung geht auf Feininger zurück.

- Erste Publikation der Meister des Bauhauses
- Außerordentlich seltenes, vollständiges Exemplar
- Zwei der sehr wenigen bekannten noch vollständigen Exemplare befinden sich im Bauhaus Museum, Weimar, und in der Staatsgalerie Stuttgart



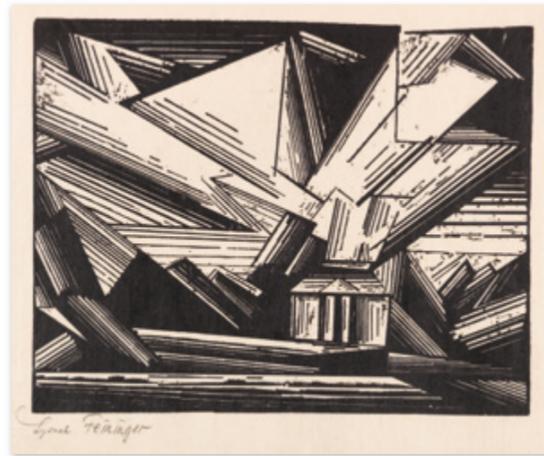
P. Klee, Hoffmanneske Märchenszene, 1921, Farblithografie.

## EIN HERAUSRAGENDES PROJEKT

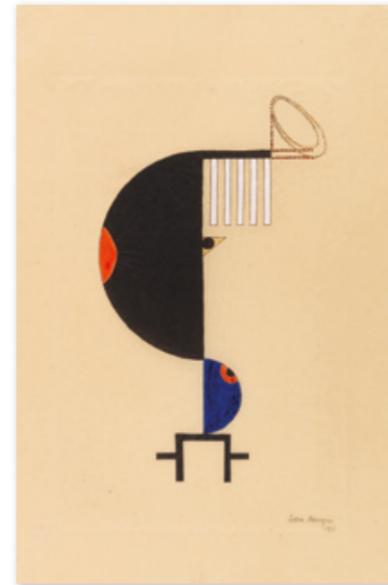
Dieses außergewöhnliche Mappenwerk versinnbildlicht uneingeschränkt den Anspruch des Bauhauses, angewandte und freie Kunst zu vereinen. Lyonel Feininger übernimmt 1921 die Position des „Formmeisters der Druckerei“ am Bauhaus von Walther Klemm, der dort seit 1913 tätig war. Unter den vom Staatlichen Bauhaus in Weimar publizierten Grafikmappen ragen die „Bauhaus-Drucke. Neue Europäische Graphik“ als engagiertes, länderübergreifendes Projekt ganz besonders heraus. Eine nationenübergreifende europäische Publikationsfolge sollte entstehen, für die damaligen politischen Verhältnisse ein absolut außergewöhnlicher Ansatz. Auch die beteiligten Künstler genügen den höchsten Ansprüchen, in ihnen spiegelt sich alles, was Rang und Namen hat wider; die Vorankündigung aus dem Jahr 1921 nennt 75 Namen. Die erste der fünf geplanten Mappen, die hier angebotene erste Bauhausmappe, macht den Beginn mit den Bauhausmeistern selbst. Dieses Portfolio zeigt in den Darstellungen den für jeden der Bauhauslehrer charakteristischen Umgang mit Inhalt und Form, mit Kunst und Handwerk.

## VOLLSTÄNDIGE BAUHAUSMAPPEN SIND ÄUSSERST SELTEN

Die ursprünglich in einer Gesamtauflage von 110 Exemplaren herausgegebene Bauhausmappe ist nur noch in sehr wenigen Exemplaren vollständig erhalten. Denn nur wenige Exemplare konnten der Zerstörung durch die Nationalsozialisten entgehen. Aus den wenigen erhaltenen Mappen wurden oftmals Einzelblätter herausverkauft. Nicht zuletzt deshalb galt der Erwerb eines vollständigen Exemplares der I. Bauhausmappe für die Klassik Stiftung Weimar vor einigen Jahren zu Recht als „ein wahrer Glücksfall“ (zit. Kulturstiftung des Bundes, 2016, Pressemitteilung). [EH]



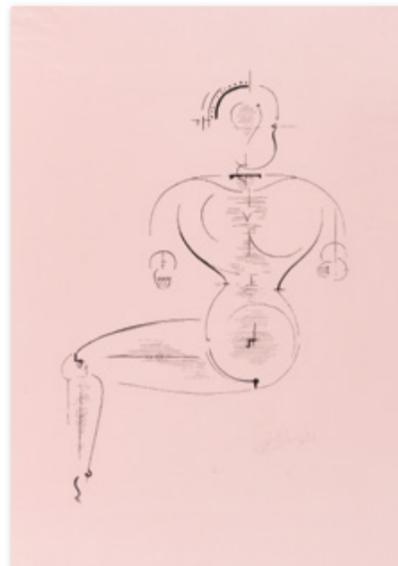
L. Feininger, Villa am Strand, 1920 Holzschnitt.



L. Schreyer, Farbform 2 aus Bühnenwerk „Kindsterben“, 1921, kolorierte Lithografie.



G. Mucbe, Tierkopf, 1921, Radierung.



O. Schlemmer, Figur von der Seite, 1921, Lithografie.



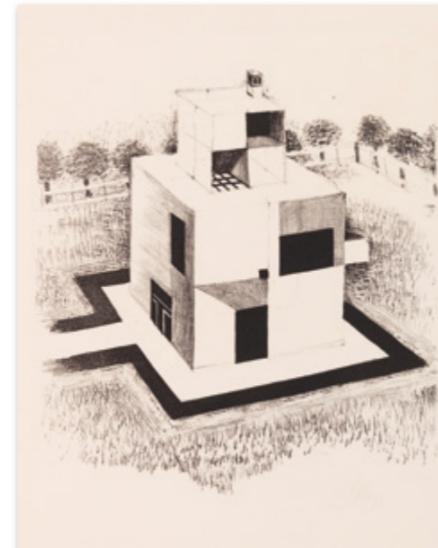
L. Feininger, Spaziergänger, 18, Holzschnitt.



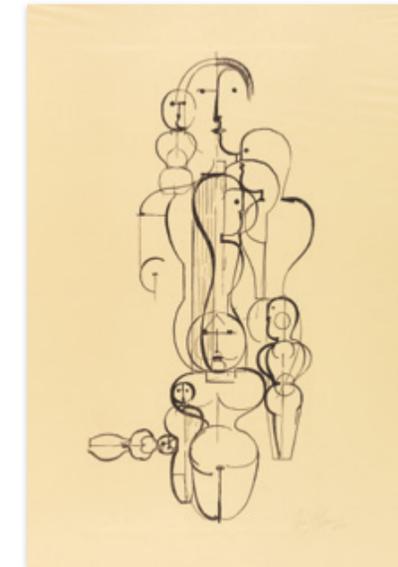
G. Marcks, Die Eule, 1921, Holzschnitt.



G. Mucbe, Hand-Herz, 1921, Radierung.



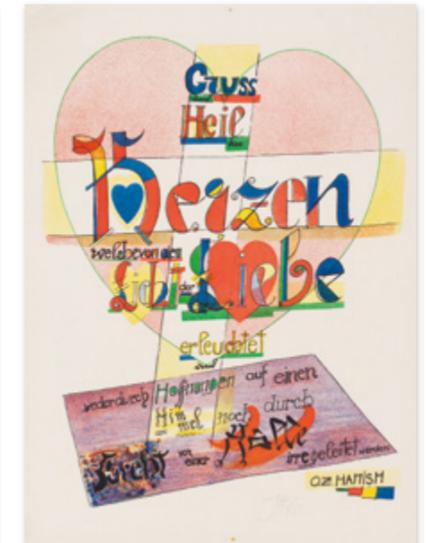
J. Itten, Das Haus des weißen Mannes, 1920, Lithografie.



O. Schlemmer, Konzentrische Gruppe, 1921, Lithografie.



L. Schreyer, Farbform 6 aus Bühnenwerk „Kindsterben“, 1921, kolorierte Lithografie.



J. Itten, Spruch von O. Z. Harnisch „Gruß und Heil“, 1921, Farblithografie.



P. Klee, Die Heilige vom inneren Licht, 1921, Farblithografie.



G. Marcks, Katzen im Dachboden, 1921, Holzschnitt.

## WALTER DEXEL

1890 München - 1973 Braunschweig

### Gelbe Halbscheibe mit Weiß und Grau. 1926.

Öl auf Malpappe, auf Holz.

Wöbkemeier 313. Links unten signiert und datiert. 38,5 x 35,7 cm (15,1 x 14 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

#### PROVENIENZ

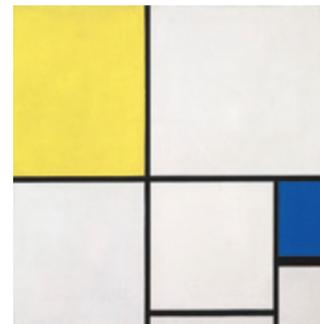
- Aus dem Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Grete Dixel, Braunschweig.
- Galerie Bagera, Köln (um 1974, auf der Rahmenrückwand mit dem handschriftlich bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Frankreich (1975 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Belgien (1999 durch Erbschaft vom Vorgenannten).

#### LITERATUR

- Deutsches Kulturzentrum, Goethe-Institut, Paris, ab 15.2.1972, Faltblatt Nr. 11.
- Walter Dixel, Kestner Gesellschaft, Hannover, 25.1.-3.3.1974, Kat.-Nr. 229, S. 112 (auf der Rahmenrückwand mit dem handschriftlich und typografisch bezeichneten Ausstellungsetikett).
- Deutsche Konstruktivisten der 1920er Jahre. Baumeister, Buchheister, Burchartz, Dixel, Kandinsky, Kesting, Röhl, Stuckenberg, Vordemberge, Graphisches Kabinett Kunsthandel Wolfgang Werner, Bremen, 21.11.1974-31.1.1975, Kat.-Nr. 8 (mit dem Titel „Komposition 1926“).
- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 206. Auktion, 5.6.1975, Los 362, S. 117 (mit Abb.).

Nach einigen wenigen Jahren der figurativen Malerei mit expressionistischen und kubistischen Tendenzen findet Walter Dixel in den 1920er Jahren zu einer ganz freien, abstrakten Bildsprache ohne Bezüge zur Wirklichkeit. Durch seine Freundschaften und engen Beziehungen zu Bauhaus-Künstlern wie László Moholy-Nagy, dem Dadaisten Kurt Schwitters und dem De-Stijl-Künstler Theo van Doesburg lernt er die konstruktivistische Malerei kennen und löst sich um 1922 auch aufgrund dieser Einflüsse seines direkten künstlerischen Umfelds schließlich endgültig vom Gegenstand. Mit logischen, mathematisch-rationalen Regeln und der Konzentration auf wenige, einfache elementare Formen komponiert er nun klare, streng geometrische Gefüge in fast puristischer Reinheit, in denen Motiv und Hintergrund zu einer „gemeinsamen“ Fläche zusammenwachsen. In immer neuen Anordnungen und Variationen lotet Dixel das spannungsvolle Verhältnis von Farben, Formen, Linien und seltener auch Buchstaben und Ziffern innerhalb einer rechteckigen Bildfläche aus. Im Hinblick auf eine spätere Realisierung als Hinterglasbild schafft Dixel 1926 einige wenige, sehr starke Kompositionen in fast quad-

- Geschlossene Provenienz
- Bei den konstruktivistischen Werken der 1920er Jahre handelt es sich um die auf dem internationalen Auktionsmarkt gesuchtesten Arbeiten des Künstlers
- 1974 Teil der umfassenden Einzelausstellung in der Kestner Gesellschaft, Hannover
- Das dieser Arbeit entsprechende Hinterglasbild befindet sich im Sprengel Museum, Hannover
- Dixels konsequente, puristische Formen und Kompositionen sichern ihm zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine herausragende Stellung unter den Konstruktivisten



Piet Mondrian, Composition with Yellow and Blue, 1932, Öl auf Leinwand, Fondation Beyeler, Riehen/Basel.

ratischem Format. Das hier vorliegende, kontrastreiche Werk mit seiner fast poetischen Verbindung kräftiger, satter Farben und zarter Mischöne sowie kantiger, eckiger Formen, feiner Linien und eines die Komposition aufbrechenden Halbrunds scheint er jedoch selbst für die gelungenste Komposition gehalten zu haben, denn genau diese Komposition entsteht im selben Jahr als Hinterglasbild. Heute ist es Teil der Sammlung des Sprengel Museums in Hannover. Dixel verfolgt sein Ziel mit einer unerschütterlichen Konsequenz, diese sichert ihm eine herausragende Stellung unter den Konstruktivisten seiner Zeit. Mehrfach stellt Dixel in der Berliner Galerie Der Sturm u. a. mit Oskar Schlemmer und Willi Baumeister aus. Auch die hier angebotene Arbeit beweist in ihrer stark konturierten, klaren Formensprache und einer ganz eigenen Poesie im Einsatz der Farben sowie in der Anordnung der Formen Dixels so bedeutende Rolle in der konstruktivistischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, ebenso sein progressives Denken und seine innovative schöpferische Kraft, mit der sich sein frapierend zeitloses Schaffen auch im internationalen Vergleich bis heute zu behaupten weiß. [CH]



347

## JAN SCHOONHOVEN

1914 Hof van Delft - 1994 Delft

R 71-18. 1971.

Relief. Pigment und Papiermaché auf Holz.  
Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet sowie mit  
Richtungspfeilen. 104 x 202 cm (40.9 x 79.5 in).

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

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.34 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000

\$ 480.000 – 720.000

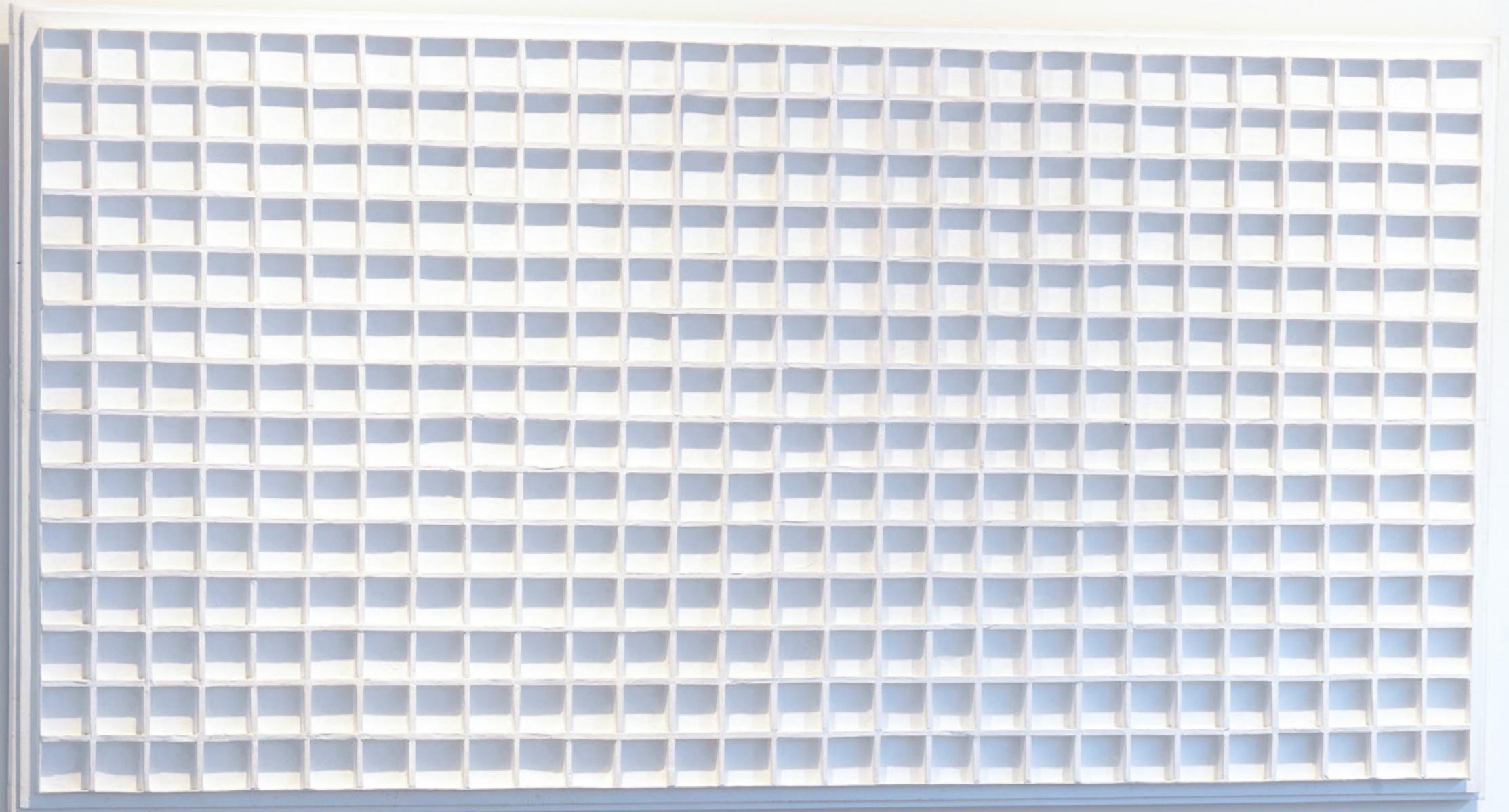
### PROVENIENZ

· Aus einer wichtigen europäischen Privatsammlung  
(direkt vom Künstler erworben).

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

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

- Von größter Seltenheit
- Bisher wurde noch kein Relief in dieser Größe auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Weitere großformatige, frühe Reliefs befinden sich heute in Museumsbesitz, darunter das Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, und die Stiftung Kunst im Landesbesitz Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
- Kleinformatigere Reliefs befinden sich in zahlreichen bedeutenden internationalen Sammlungen wie dem Museum of Modern Art, New York, und der Tate Modern, London
- 2014/15 war Schoonhovens Werk auf den großen „ZERO“-Schauen im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und im Martin Gropius Bau, Berlin, zu sehen



**SCHOONHOVENS MONOCHROM-WEISSE RELIEFS - FASZINIERENDE KLARHEIT UND RADIKALITÄT**

Schoonhovens Reliefs faszinieren durch ihre formale Klarheit, ihre künstlerische Radikalität und ihre technische Perfektion. Bereits 1972 im Katalog zur Schoonhoven-Ausstellung in Mönchengladbach wird ihr einzigartiger Charakter als „Cool, strictly ordered, well-considered. But also familiar, humane and intimate“ beschrieben (zit. nach: A. Melissen, Jan Schoonhoven's silent white revolution, in: J. Schoonhoven, Galerie Zwirner, New York 2015, S. 15). Schoonhoven war ein Einzelgänger, der tagsüber seiner nicht-künstlerischen Tätigkeit in der Immobilienabteilung der niederländischen Post nachging, bevor er sich ab Ende der 1950er Jahre allabendlich am Esstisch seines Delfter Grachtenhauses der konzentrierten Arbeit an seinen Reliefs hingibt. Durch den räumlichen Kontext ihrer Entstehung sind die Formate seiner Reliefs meist auf ein Maximum von gut einem Meter im Quadrat beschränkt. Großformate wie „R-71-18“ sind eine absolute Seltenheit in Schoonhovens Werk.



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

Enrico Castellani, White Surface, 1977, Acrylfarbe auf Leinwand, Peggy Guggenheim Collection, Venedig. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



**JAN SCHOONHOVEN - PROTAGONIST DER NIEDERLÄNDISCHEN „ZERO“-BEWEGUNG**

1956 entsteht mit „Motel“ sein erstes monochrom weißes Relief, das formal allerdings noch auf seinen zwar stark abstrahierten, aber noch figürlichen Kompositionen dieser Jahre basiert. Hier jedoch findet Schoonhoven bereits zu der sein weiteres Schaffen prägenden, antiakademischen Materialität des Papiermaché. Allerdings sollte erst die zunehmende formale Reduktion hin zu streng geometrischen Reihungen von Rechtecken oder Quadraten - wie in „R 71-18“ - in den Folgejahren für die Einbeziehung des lebendigen Spiels von Licht und Schatten grundlegend sein. Im Anschluss an die erste niederländische Ausstellung des Italiensers Piero Manzoni, der ebenfalls für seine weißen Reliefbilder international bekannt ist, gehört Schoonhoven 1958 zu den niederländischen Mitbegründern der „ZERO“-Bewegung. Erst in den Folgejahren finden Schoonhovens Reliefs zu ihrer charakteristischen formalen Strenge, für die architektonische Strukturen wie Mauern, Pflastersteine und Gitterabdeckungen zentrale Inspirationen liefern.



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

**„R 71-18“ - DAS QUADRAT ALS GEOMETRISCHE BASISFORM**

Der Grundstruktur des Quadrates kommt in Schoonhovens Schaffen eine entscheidende, geradezu prototypische Rolle zu, da der Künstler gerade dem Quadrat den reinsten Ausdruck einer geometrischen Grundform zuspricht, die für alle anderen geometrischen Formen grundlegend ist. Das großformatige Relief „R 71-18“ ist damit in besonderer Weise exemplarisch für Schoonhovens Schaffen: Es basiert auf der vervielfachten Reihung des Quadrates als geometrischer Basisform, aus deren Zusammenstellung Schoonhoven ein großes Rechteck entwickelt hat. Schoonhoven hat dafür 14 Reihen mit jeweils 28 Quadraten untereinandergesetzt und damit eine beeindruckende dreidimensionale Relieflandschaft aus 392 gleichgroßen Quadraten entworfen, die durch ihre formale Klarheit und optische Ruhe begeistert. Bereits formal bietet die streng geometrische Struktur seiner Reliefs keinen Raum für eine spontane, gestische künstlerische Handschrift. Darüber hinaus arbeitet Schoonhoven bald für die Ausführung seiner Reliefs mit Assistenten zusammen, da für ihn der eigentliche künstlerische Schaffensprozess allein in der Konzeption und im zeichnerischen Entwurf liegt. Dadurch hat Schoonhoven noch einmal mehr eine der zentralen künstlerischen Grundideen der niederländischen „ZERO“-Bewegung, der Gruppe „Nul“, auf den Punkt gebracht: die konsequente Verneinung der individuellen künstlerischen Handschrift. In einem 1972 gedrehten filmischen Porträt, das Schoonhoven unter anderem bei der Arbeit an einem seiner Reliefs zeigt, hat der Künstler folgende Beschreibung des Schaffensprozesses geliefert: „It's purely technical, what I'm doing here, nothing but pure handiwork. The artistry, the ‚künstlerische‘, has naturally already occurred when I made the design. A lot of thoughts went into that design, preceded by a process of drawing, and this is the final result. Everything is calculated, everything is evaluated“ (zit. nach: ebd., S. 39).

**„R 71-18“ - ZUR SELTENHEIT DES GROSSFORMATES IN SCHOONHOVENS WERK**

Jan Schoonhoven, dessen monochrom weißes Hauptwerk wie auch das Schaffen von Piero Manzoni, Lucio Fontana, Günther Uecker und Enrico Castellani zu den bedeutendsten Beiträgen der europäischen „ZERO“-Kunst zählt, hat insgesamt wohl etwa 900 Reliefs hinterlassen, von denen jedoch der Großteil kleinformatig ist und wohl nur weniger als 20 Arbeiten in vergleichbar großem Format wie „R 71-18“ ausgeführt wurden. „R 71-18“ kommt deshalb in Schoonhovens Schaffen ein absoluter Seltenheitswert zu und wir freuen uns sehr, mit der herausragenden Arbeit „R 71-18“ erstmals ein bedeutendes Großformat des gefeierten niederländischen „ZERO“-Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt anbieten zu können. [JS]

Jan J. Schoonhoven, R74, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



## SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau - 1969 Paris

### Composition abstraite. 1951.

Öl auf Leinwand.

Poliakoff 51-66. Rechts unten signiert. 55 x 46 cm (21.6 x 18.1 in).

Das Gemälde ist im Poliakoff Archiv, Paris, unter der Nummer „951027“ registriert.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18,36 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 120,000 – 180,000

#### PROVENIENZ

- Galerie Ex-Libris, Eraste Touraou, Brüssel (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Süddeutschland (1957 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

#### AUSSTELLUNG

- Neue Kunst aus Frankreich, Kunstverein Düsseldorf, Düsseldorf 1957 (mit SW-Abb. im Kat.).
- Nouvelle École de Paris, Städtische Kunstsammlungen, Bonn 1957.

„Viele Leute sagen, dass es in der abstrakten Malerei nichts zu sehen gibt. Wenn es nach mir ginge, könnte ich dreimal länger leben und doch nicht alles, was ich sehe, gesagt haben.“

Serge Poliakoff, zit. nach: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 31, Heft 21, III 1995, S. 2.

Nach figürlichen Anfängen beginnt Serge Poliakoff, der heute zu den bedeutenden Protagonisten der europäischen Farbfeldmalerei zählt, in den 1940er Jahren abstrakt zu malen und findet um 1950 schließlich zu seinem charakteristischen Stil der klar konturierten, sich sanft verzahnenden Farbfelder. Unsere minimalistisch angelegte, aus lediglich drei Farben entwickelte Komposition gehört zu den seltenen frühen Farbfeldern des Künstlers. Die oftmals noch reduzierten und für Poliakoffs Schaffen in entscheidender Weise stilbildenden Kompositionen der frühen 1950er Jahre gelten als seine gefragtesten Arbeiten. Gerade sie zeigen in der Gegenüberstellung zum zeitgleichen Schaffen der amerikanischen Farbfeldmaler Clifford Still und Ellsworth Kelly Poliakoffs enorme künstlerische Progressivität der Nachkriegsjahre. Kraftvoll schiebt sich die - in ihrer Massivität einer abstrakten Skulptur gleichende - schwarze Form vor den aus der energetischen Symbiose einer rostroten und einer eierschalfarbenen Partie gebilde-

- Seltenes frühes Farbfeld, das für Poliakoffs malerisches Schaffen wegweisend ist
- Der Verbleib des Gemäldes war der Poliakoff Forschung nach 1957 unbekannt
- Seither Teil einer süddeutschen Privatsammlung und nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten
- Ein in Farbigkeit und Komposition vergleichbares Gemälde aus dem Jahr 1954 befindet sich in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München (Poliakoff 54-07)
- Gemälde der 1950er Jahre befinden sich in bedeutenden internationalen Privatsammlungen sowie u. a. im Museum of Modern Art, New York, und in der Tate Modern, London



Serge Poliakoff, Composition abstraite, 1954, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlung, München. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

ten Fond. Das Schwarz bildet im Kontrast zum Rot und zum Weiß das kompositionelle Zentrum, das Poliakoff durch das scheinbare Ausgreifen der Form zu den Bildrändern in eine besondere Spannung versetzt. Auch in den Folgejahren bleiben für Serge Poliakoff die wichtigsten Elemente seiner Malerei der Raum, die Proportionen und der Rhythmus. Die Konturen der sich verzahnenden Farbflächen sind stets leicht gekrümmt und tragen somit eine kaum merkliche und doch für die einzigartige Dynamik der Komposition entscheidende Spannung. Durch die Abstufungen der Farben, eine zur Mitte hin zunehmende Dichte der Formen und die Spannung zwischen den Farbflächen entfaltet sich die besondere Harmonie seines malerischen Schaffens. In unermesslicher Schöpfungskraft lässt uns Poliakoff in seinen einzigartigen Kompositionen die individuelle Wirkung und Interaktion der Farben und damit die schier unbegrenzte emotionale Aussagekraft abstrakter Malerei immer wieder neu entdecken. [JS]



## FRITZ WINTER

1905 Altenböge - 1976 Herrsching am Ammersee

### Zwischen Rot. 1965.

Öl auf Leinwand.

Nicht bei Lohberg. Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit einer gestrichenen Bezeichnung. 97 x 130 cm (38.1 x 51.1 in).

Mit einer Foto-Expertise von Frau Dr. Gabriele Lohberg, Krefeld, vom 24.4.2021.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 \*

\$ 84.000 – 108.000

#### PROVENIENZ

- Kleemann Gallery, New York.
- Kunsthandel London (bis 1991, Ketterer Kunst 27,5,1991).
- Privatsammlung Deutschland (seit 1991, Ketterer Kunst 27,5,1991).
- Privatsammlung Italien.

#### LITERATUR

- Ketterer Kunst München, 161. Auktion, Moderne Kunst, Ausgewählte Werke, 27,5,1991, Los 152B (mit ganzs. Abb.).

„Augenblicklich interessiert mich das Problem der Farbe allein.“

Fritz Winter, 1964

Ausgebildet am Bauhaus in Dessau bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und Oskar Schlemmer, gilt Winters abstrakte Malerei im Nationalsozialismus zunächst als „entartet“, aber bald schon nach dem Krieg als absolut en vogue. 1949 gründet Fritz Winter u. a. mit Willi Baumeister und Rupprecht Geiger in München die „Gruppe der Gegenstandslosen“, später „ZEN 49“. Winters Rechteck- und Reihenbilder der 1960er Jahre überzeugen durch ihre leuchtende Farbigkeit und durch ihre flächige Struktur, die dem reinen Klang der Farbe Raum gibt. Während sich die Arbeiten der 1950er Jahre noch durch einen stärker linearen, gestischen Farbauftrag ganz im Stile des Informel auszeichnen, beginnen sich die Liniengefüge Winters in den 1960er Jahren zu kraftvollen Farbflächenstrukturen zusammenzuschließen und in ihren Konturen zunehmend zu verhärten. Allein aus der Akzentuierung der Farbwerte erhält die zweidimensional angelegte Komposition aus sich miteinander verzahnenden Farbflächen ihre Struktur und Tiefenwirkung: Leuchtendes tritt vor Gedecktes, das optisch eher in den Hintergrund rückt. Meist sind es die leuchtenden Primärfarben Rot und Blau, die sich optisch in den Vordergrund schieben und damit zu den Protagonisten der abstrakten Komposition werden. Selten hat Winter diese beiden Farbwerte jedoch darüber hinaus um ein kristallines Zentrum ergänzt, das durch seine semiopake Erscheinung der reflektierenden Oberfläche eines Edelsteines gleicht. Das sanft ge-

- **Äußerst seltene Komposition aus der Werkreihe der Rechteck- und Reihenbilder, die eine kristallin leuchtende weiße Form ins Zentrum stellt**
- **2015 widmet die Pinakothek der Moderne, München, Fritz Winters Emanzipation und Dynamisierung der Farbe in der Malerei der 1960er Jahre eine eigene Ausstellung**
- **Winter gilt seit seiner Beteiligung an der documenta I (1955) als einer der führenden Vertreter des deutschen Informel und der abstrakten Nachkriegsmoderne**
- **Bereits seit den 1950er Jahren stellt Winter in den USA aus und ist dort u.a. in zwei Ausstellungen des Museum of Modern Art, New York, vertreten**

putfte, opake Weiß mit seinen eisigen, hellblauen Akzenten zieht nicht nur die gesamte Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich, sondern erinnert darüber hinaus auch an Winters abstraktes Frühwerk der 1930/40er Jahre, und dabei vor allem an seine berühmte Werkreihe „Triebkräfte der Erde“ (1944), bei der stets eine kristalline weiße Form vor dunklem Grund das Zentrum der mystischen Komposition bildet. Durch die meisterliche Beherrschung seiner malerischen Mittel gelingt Winter eine einzigartige Dynamisierung der Farbe. Bereits in den 1950er Jahren stellt Winter mehrfach in New York aus und ist mit seiner Malerei 1955 und 1957 im Museum of Modern Art, New York, in den Ausstellungen „The New Decade“ und „German Art of the 20th Century“ neben Baumeister, Nay und Schwitters vertreten. 1959 folgt die Beteiligung an der documenta II in Kassel. Spätestens in den 1950er Jahren also ist Winter zu einem der führenden Vertreter des deutschen Informel und der abstrakten Nachkriegsmoderne avanciert. Noch zu Lebzeiten bestimmt Fritz Winter den Übergang eines bedeutenden Teils seines künstlerischen Nachlasses in den Bestand der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Zuletzt zeigte 2018 die Pinakothek der Moderne, München, eine große Einzelausstellung des Künstlers und drei Jahre zuvor bereits die den berühmten Rechteck- und Reihenbildern gewidmete Ausstellung „Fritz Winter. Die 1960er Jahre – Jahrzehnt der Farbe“ (2015). [JS]





Aus der Sammlung Deutsche Bank

350

## 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.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.40 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 \*

\$ 60,000 – 84,000

#### 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

- 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 solitär auftauchen

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.



**ERNST WILHELM NAY**

1902 Berlin - 1968 Köln

**Helle Akzente. 1956.**

Öl auf Leinwand.

Scheibler 805, Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert sowie auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt. 73,5 x 92 cm (28.9 x 36.2 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 240.000 – 360.000

**PROVENIENZ**

- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M. (1968).
- Sammlung FER Collection, Ulm / Dr. Friedrich E. Rentschler (auf dem Keilrahmen mit dem Sammleretikett, 1968 vom Vorgenannten erworben - 1995, Sotheby's London 28.6.1995).
- Privatsammlung Norddeutschland (1995 von Vorgenannten erworben).

**AUSSTELLUNG**

- E. W. Nay, Galerie Der Spiegel, Köln, 19.3.-30.4.1957, Kat.-Nr. 16.
- E. W. Nay, Galerie Günther Franke, München, 17.8.-30.9.1957, Kat.-Nr. 18 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, 11. Katalog, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik des XX. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 11.4.-25.5.1968, Kat.-Nr. 76 (mit Abb.).

**LITERATUR**

- Sotheby's, London, Contemporary Art, Part I, 28.6.1995, Los 6 (mit Abb.).

„In der klassischen Zeit der Scheiben schweben diese Gebilde gleichsam schwerelos am Firmament der Malerei. [...] Am Beginn huscht die Farbe mit aquarellhafter Leichtigkeit durch den Bildraum; sie scheint die Leinwand fast nicht zu berühren [...]. In den klassischen Jahren der Scheiben war die immer vorhandene Nähe der Malerei Nays zur Musik, die sich ebenfalls in den Titel aussprach, ganz augenfällig und die Grenzen des Mediums überschreitend sichtbar geworden.“

Siegfried Gohr, Ernst Wilhelm Nay, Der Beteiligte - Unbeteiligte, in: Retrospektive. Ernst Wilhelm Nay, Museum Ludwig, Köln 1990, S. 9-11.

- „Scheibenbild“ auf dem Höhepunkt der Werkserie in leuchtender Farbigkeit und luftigem Duktus
- Schwebende Komposition, die meisterlich die Leichtigkeit der Aquarelle auf die Leinwand überträgt
- Die Farbklänge der „Scheibenbilder“ reichen von einer hellen bis hin zu einer fast schwarzen Palette und offenbaren in ihren Titeln häufig Nays Nähe zur Musik
- Bereits 1957 sind Nays „Scheibenbilder“ auf einer Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, zu sehen
- Arbeiten aus der Werkreihe der „Scheibenbilder“ befinden sich in bedeutenden Museumssammlungen, wie u. a. dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1961), der Nationalgalerie Berlin (1957) und dem Städel Museum, Frankfurt a. M (1961)





Ernst Wilhelm Nay, Mit roten und schwarzen Punkten, 1954, Öl auf Leinwand, Ausstellungsansicht „German Art of the 20th Century“ 1957 im MOMA New York.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Ernst Wilhelm Nay, Von Blau zu Grün, 1956, Öl auf Leinwand, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.  
© Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Atelierfoto. © Elisabeth Nay-Scheibler, Köln / VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Der Titel „Helle Akzente“ beschreibt sehr treffend die positive Grundstimmung, die in der wunderbar leichten und leuchtenden Komposition ihren malerischen Ausdruck findet. Ernst Wilhelm Nay gilt als Meister der abstrakten Malerei, für deren Entwicklung er spätestens seit den 1950er Jahren, sobald er jegliche figürlichen Elemente aus seinen Kompositionen verbannt, zentrale Impulse liefert. Dass Nay bald auch international als Protagonist der deutschen Nachkriegsmoderne wahrgenommen wird, belegt seine frühe Beteiligung an der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art, New York (1957). Es ist genau die Zeit, in der „Helle Akzente“ aus der Werkreihe der „Scheibenbilder“ entstanden ist. Aus dieser Werkreihe entstammen die wohl bekanntesten Werke im Œuvre des Künstlers, ohne die die späteren Werkreihen der „Augenbilder“ und „Späten Bilder“ nicht möglich gewesen wären. Anfänglich kombiniert Nay die runde, flächige Scheibenform noch mit linearen, grafischen Elementen, bevor er sie ab 1955/56 zum alleinigen Protagonisten seiner Kompositionen erklärt, die aus heutiger Sicht als die klassischen Werke dieser Periode gelten. 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). Weit ist das Farbspektrum, in dem Nay von hellen, transluziden Schöpfungen wie „Helle Akzente“ ausgehend schließlich bis ins Jahr 1962 hinein seine „Scheibenbilder“ entwickelt: Auf der einen Seite hat Nay die von Weiß und Hellgrau dominierte Komposition „Diamant“ (1957) in der Staatsgalerie Stuttgart geschaffen und die Farbklänge seiner „Scheibenbilder“ bis hin

zu vorrangig schwarzen Kompositionen, wie etwa „Dunkler Klang“ (1956, Museum Ludwig, Köln) oder „Grauzug“ (1960, Museum moderner Kunst, Wien) durchmoduliert. „Helle Akzente“ gehört zu den seltenen hellen, aus einem leuchtend-lasierenden Farbauftrag entwickelten Kompositionen, die neben den luftig gesetzten, hellen Farbakzenten den weißen Fond des Malgrundes aktiv in die Komposition mit einbeziehen und von Nays souveränem Umgang mit der Farbe zeugen. In der leichten, fast schwebenden Komposition von „Helle Akzente“ ist es Nay meisterlich gelungen, die Leichtigkeit und koloristische Meisterschaft seiner Aquarelle auf die Leinwand zu übertragen. [JS]

## WILLI BAUMEISTER

1889 Stuttgart - 1955 Stuttgart

- Seit über 40 Jahren in süddeutschem Privatbesitz
- Haptisch reizvolle, körnige Oberflächenstruktur
- Aufgrund der Verknüpfung punktierter Linien und farbiger Flächen der Werkgruppe der „Mogador“-Bilder zuzuordnen
- Bereits im Entstehungsjahr erstmals ausgestellt
- Im Original-Künstlerrahmen
- Im darauffolgenden Jahr erfolgt die Teilnahme an der 26. Biennale in Venedig, 1955 die Teilnahme an der documenta I

### Mit rotem Kreis I. 1951.

Öl mit Kunstharz auf Hartfaserplatte.

Beye/Baumeister 1715. Rechts unten signiert und datiert „151“. Verso signiert, datiert, betitelt und mit den Maßangaben sowie „nach Berlin“ bezeichnet. 65 x 81 cm (25,5 x 31,8 in).

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die erste von zwei abweichend betitelten Fassungen (vgl. Beye/Baumeister 1716). Die Arbeiten sind mit den Bildern des „Mogador“-Werkzyklus in Verbindung zu setzen. [CH]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72.000 – 96.000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Eline und Maxwell S. McKnight, Scarsdale/New York (verso auf Künstlerrahmen wohl mit fremder Hand mit Namen der Sammler bezeichnet).
- Privatsammlung (1979 vom Vorgenannten erworben, Galerie Wolfgang Ketterer, 26.11.1979).
- Seitdem in Familienbesitz.

#### AUSSTELLUNG

- Erste Ausstellung, Deutscher Künstlerbund, Hochschule für Bildende Künste, Berlin, 1.8.-1.10.1951, Kat.-Nr. 13 (verso auf dem Künstlerrahmen mit den Resten des Ausstellungsetiketts).
- Hommage à Günther Franke, Museum Villa Stuck, München, 1.7.-18.9.1983, Kat.-Nr. 3, S. 29 (mit Abb.).

#### LITERATUR

- Will Grohmann, Willi Baumeister. Leben und Werk (mit Werkverzeichnis), Köln 1963, Kat.-Nr. 1281 (mit Abb.).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 36. Auktion, 26.11.1979, Los 137, S. 33 (mit Farbabb.).

Mit seinen vielseitigen, in unterschiedlichsten, zum Teil parallel verlaufenden Werkzyklen und kontinuierlich weiterentwickelten Abstraktionen wird Willi Baumeister bereits vor dem Krieg große, auch internationale Anerkennung zuteil. Unter anderem beeinflusst von Zeitgenossen wie Oskar Schlemmer, findet Baumeister in diesen Jahren seinen ganz eigenen Weg in die Abstraktion. 1930 stellt er erstmals auf der 27. Biennale in Venedig aus. Die Nachkriegszeit kann somit als weiterer Höhepunkt in der Karriere des Künstlers

bezeichnet werden. 1955, 1959 und 1964 stellt er auf der documenta I, II und III aus, 1948, 1952 und 1960 ist er auf der Biennale in Venedig vertreten. 1957 werden Arbeiten Baumeisters in der großen Überblicksschau „German Art of the Twentieth Century“ im Museum of Modern Art in New York präsentiert. Das hier angebotene Werk aus dem „Mogador“-Werkzyklus (1950/51) nimmt mit seinem „Fragment-Charakter“, der Stückung der Figuren, ihren dunklen, scharf konturierten Bildzeichen, dem hellen, in Spachteltechnik



aufgetragenen Bildgrund und der heiteren Farbigkeit auf die „Afrika“-Bilder Bezug. Die vielfältigen Formen in kräftigen, satten und frischen Farben, mal mit weichen, zart auslaufenden Begrenzungen, dann wieder mit kontrastreichen, scharfen Konturen, verbindet Baumeister hier mit feingliedrigen, zum Teil gepunkteten Linien und setzt die vor dem weißen Hintergrund klar und leuchtend hervortretenden Elemente seiner Formensprache so - ähnlich wie Planeten und Sternkonstellationen innerhalb eines Kosmos - in vielfältige

Beziehung zueinander. Mit einem gänzlich entindividualisierten Formenkanon und der gleichen, unbeirraren Konsequenz wie bspw. Fernand Léger schafft Baumeister mit einer charakteristischen, ganz eigenen Bildsprache ein imposantes, auch für die deutsche Nachkriegszeit symptomatisches und bezeichnendes Œuvre, dessen Bedeutung die hier angebotene Arbeit mit ihrer besonders klaren Ausdrucksweise und erstaunlich zeitloser Bildwirkung eindrucksvoll zu visualisieren weiß. [CH]

## HORST ANTES

1936 Heppenheim - lebt und arbeitet in Sicellino und Wolfartsweier

### Kopffigur. 1968/1971.

Aquatec auf Leinwand.

Volkens 1971-1. Rechts unten signiert. Verso auf der Leinwand signiert, datiert

„Juni 1968/71“, betitelt und mit der Technikangabe bezeichnet.

121 x 101 cm (47,6 x 39,7 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 N

\$ 72.000 – 96.000

#### PROVENIENZ

- Privatsammlung Rheinfelden.
- Galerie Gimpel & Hannover, Zürich.
- Privatsammlung (seit 1986, Hauswedell & Nolte, Hamburg, 9.6.1986, Los 14).

#### AUSSTELLUNG

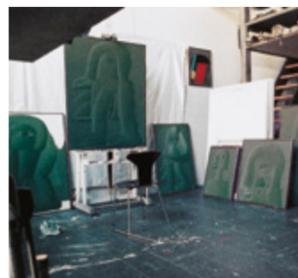
- Horst Antes. Ausstellung Neuer Ölbilder und Plastiken, Galerie Otto Stangl, München, 20.7.-10.9.1968, Kat.-Nr. 18 (mit Abb., Nr. 20, verso auf dem Keilrahmen mit dem teils handschriftlich bezeichneten Galerieetikett).
- Kunstausstellung in der Evangelischen Kirche Öflingen, 15.5.-4.7.1971.

#### LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 263. Auktion, Moderne Kunst, 9.6.1986, Los 14 (mit Farbabb., Tafel 48).

Mit seiner ganz eigenen, unverwechselbaren figurativen Bildsprache gilt Horst Antes als einer der herausragenden Künstler der deutschen Nachkriegszeit. Die hier angebotene Arbeit entsteht an einem Höhepunkt seines viele Jahrzehnte überspannenden Schaffens. 1964, 1968 und 1977 nimmt Antes an der documenta III, IV und VI in Kassel teil. Im Jahr 1971 kann der Künstler auf internationale Ausstellungsbeteiligungen zurückblicken, darunter in der Galerie Beyeler, Basel, in der Kunsthalle Bern und im National Museum of Modern Art in Tokio. Im selben Jahr ist Antes an gleich zwei groß angelegten Ausstellungen im Haus der Kunst in München beteiligt. Heute sind seine Arbeiten Teil renommierter Sammlungen, u. a. des Städel Museums, Frankfurt a. M., des Sprengel Museums, Hannover, des Museum Ludwig, Köln, und der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München. 2013 ist ihm eine groß angelegte Retrospektive im Berliner Martin-Gropius-Bau gewidmet. Um 1960 löst sich Horst Antes' malerisches Schaffen endgültig vom abstrakten Informel. In diesen Jahren findet er zu einer ganz eigenen Bildsprache, dominiert von seinen „Kopffüßler“-Gestalten, zugleich modernen, aber auch nahezu archaisch anmutenden Figuren mit überdimensionierten Köpfen und Füßen. Aus der konsequenten Reduktion der „Kopffüßler“ entwickelt Antes wenig später dann die reinen „Köpfe“, zu der auch die hier angebotene, bereits 1968 entstandene Arbeit zu zählen ist und diese besondere künstlerische Selbstfindung in diesen Jahren eindrucksvoll zu dokumentieren weiß. Über zwei Jahrzehnte hinweg bleiben diese Kunstfiguren die Hauptakteure der so individuellen Motivwelt des Künstlers. In der Verbindung von nüchternen, geometrischen Formen und einem durchaus malerischen Farbauftrag gelangt Antes zu einer Figuration, die -

- Die von Horst Antes entwickelten „Köpfe“ und „Kopffüßler“ bilden über zwei Jahrzehnte hinweg den Mittelpunkt seines Schaffens und gelten als die gefragtesten Motive des Künstlers
- 1966 sind diese Arbeiten u. a. auf der XXXIII. Biennale in Venedig ausgestellt
- Im Entstehungsjahr 1968: Teilnahme an der documenta IV in Kassel
- Besonders reizvolle Farbgebung durch die im Œuvre seltene Kombination von kräftigen, satten Farben und monochromer Musterung
- Vergleichbare Arbeiten aus demselben Entstehungsjahr befinden sich bspw. im Sprengel Museum, Hannover, in der Neuen Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin und im Franz Marc Museum, Kochel am See



Das Atelier des Künstlers in Karlsruhe/Wolfartsweier, um 1970.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

ähnlich wie jahrtausendealte Höhlenmalereien - etwas Zeitloses, Überdauerndes ausstrahlt. Seine archetypischen Figuren, mit deren überdimensionierten Köpfen er immer auch das geistige Vermögen des Menschen thematisiert, üben mit ihrer Deutungsoffenheit, ihrer allgemeingültigen Bildsprache und dem starken visuellen Fokus auf den Menschen auch heute noch eine anziehende Faszination aus. In seinem malerischen Schaffen porträtiert Antes den „Kopf“ in immer wechselnden Erscheinungsformen, entwirft ihn mal farbenfroh verspielt, mal zurückhaltend in leichten, nahezu monochromen Farben, stellt ihm die unterschiedlichsten Requisiten - eine Mondsichel, Tiere oder ein Rohr - zur Seite, schenkt ihm ein Auge, hebt ihn auf zwei Räder, versetzt ihn in fragmentierte Interieurs oder Landschaften hinein. Auch die malerische Wirkung der einzelnen formatsprengenden Köpfe sucht der Künstler zu variieren und schafft unter Beimischung von ungewöhnlichen Partikeln wie Sägemehl, so in der hier angebotenen Arbeit, eine haptisch reizvolle, sandige, fast körnige Oberfläche. Auf diese Weise gleicht letztendlich kein „Kopf“ dem anderen. Das hier angebotene Werk stellt Horst Antes zunächst 1968 fertig, im selben Jahr wird es in der Münchener Galerie Otto Stangl erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Vollendet wird es jedoch erst 1971, nachdem der Künstler es noch einmal überarbeitet und damit seinen mittlerweile wohl leicht veränderten Vorstellungen und künstlerischen Idealen anpasst. [CH]



**SEAN SCULLY**

1945 Dublin - lebt und arbeitet in New York, Barcelona und Mooseurach/Deutschland

**Fire. 1984.**

Öl auf Leinwand.

Price 1984.07. Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. Auf dem Keilrahmen mit den Maßangaben sowie einem Richtungspfeil bezeichnet.  
61 x 61 cm (24 x 24 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 360.000 – 480.000

**PROVENIENZ**

- Juda Rowan Gallery, London (Oktober 1984).
- Galerij S65 / August Hoviele, Aalst/Belgien.
- Galerie Walter Storms, München.
- Privatsammlung Süddeutschland.

**AUSSTELLUNG**

- Sean Scully. Schilderijen - Tekeningen, Galerij S65, Aalst/Belgien, 26.10.-2.12.1984.

**LITERATUR**

- Maria Price, Sean Scully. Catalogue raisonné of the paintings, Vol. 2 (1980-1989), Stuttgart 2018, Kat.-Nr. 1984.07, S. 113 (mit Abb.).

- In den frühen 1980er Jahren findet Scully zu seiner ganz eigenen, unverwechselbaren Bildsprache
- Gemälde aus demselben Entstehungsjahr befinden sich u. a. im Metropolitan Museum, New York, und in der Londoner Tate Gallery
- Seit fast 20 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung
- Mit ihrer harmonischen, besonders ausgewogenen Gliederung und Farbigkeit ist die Arbeit in Bezug auf Scullys späteres Œuvre richtungsweisend
- Durch die matt-glänzende Materialität der Oberfläche, den malerischen Pinselduktus, die warmtonige Farbigkeit und die Lebendigkeit der Farbflächen entsteht ein Gemälde von sinnlicher, nahezu skulpturaler Wirkung

„In meinen Gemälden geht alles um Streifen. [...] Ein Streifen ist eine Note, viele sind ein Akkord, alle werden von Hand gespielt. Durch Arbeit und Aufmerksamkeit versuche ich, der Bildoberfläche ein ausgereiftes und nachschwingendes Gefühl zu geben.“

Sean Scully, September 1981, in: Kelly Grovier/Kirsten C. Voigt (Hrsg.), Inner. Gesammelte Schriften und ausgewählte Interviews von Sean Scully, Berlin 2018, S. 12.



## KONTINENTE ÜBERGREIFENDER ERFOLG

Mit seinen abstrakten, auf den ersten Blick streng geometrischen und doch sehr sinnlichen Werken aus unterschiedlich breiten, in verschiedene Richtungen verlaufenden Streifen und geometrischen Farbfeldern gehört Sean Scully heute zu den bedeutendsten Künstlern seiner Generation. Seine Arbeiten umfassen sowohl Gemälde, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen als auch Druckgrafiken, Fotografien und Skulpturen und befinden sich in den renommiertesten internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, das Metropolitan Museum of Art und das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, die National Gallery of Art, Washington, D.C., die Londoner Tate Gallery, die Albertina in Wien und das Guangdong Museum of Art, Guangzhou. In seiner mittlerweile fast 50 Jahre umfassenden künstlerischen Karriere kann Scully bereits auf zahlreiche bedeutende Ausstellungen und Auszeichnungen zurückblicken. Im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit wird eines seiner Werke in der aufsehenerregenden Ausstellung „An International Survey of Recent Painting and Sculpture“ des Museum of Modern Art, New York, gezeigt. Kurz darauf folgen dann erste Einzelausstellungen in europäischen Museen, u. a. in der Londoner Whitechapel Art Gallery in London sowie in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München (1989). Insbesondere die Erfolge der letzten Jahre zeigen, dass sich Scullys Schaffen bereits einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts erobert hat und die Entwicklungen der zeitgenössischen Abstraktion auch weiterhin nachhaltig beeinflusst. 2013 wird er Mitglied der Royal Academy of Arts, 2014/15 wird Scully als erster westlicher Künstler überhaupt mit einer umfassenden, retrospektiven Überblicksschau in China geehrt, die sowohl in Schanghai als auch in Peking gezeigt wird. Allein 2019 finden weltweit acht Einzelausstellungen seiner Arbeiten statt, u. a. in der National Gallery of Art, London, und in der Albertina in Wien.

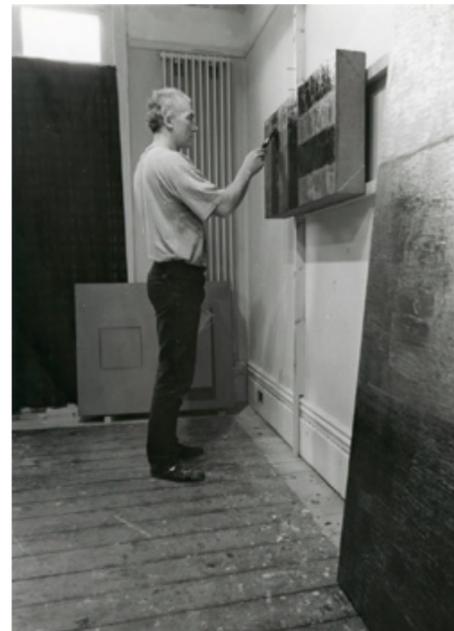
Sean Scully, Inis Oirr VI, 2007, Digital C-Print. © Sean Scully



Sean Scully, Tonio, 1984, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London. © Sean Scully

## STRIPES AND STRIPES

Seit den Anfängen seiner Malerei bestehen Scullys Werke aus verschiedenfarbigen, vertikal und horizontal verlaufenden, unterschiedlich breiten und langen Streifenkompositionen sowie rechteckigen Farbfeldern, mit denen Scully die wiederum in Rechtecke aufgeteilte Bildfläche füllt. Als Schlüsselmoment bezeichnet der Künstler die starken visuellen Eindrücke auf einer Reise nach Marokko im Jahr 1969. „Then I saw the striped fabrics that the Moroccans dye and make them into galabeyas - their robes. I saw those stripes everywhere in Morocco and when I got back to work I was making grids from stripes of colour.“ (Sean Scully, zit. nach: [www.seanscullystudio.com](http://www.seanscullystudio.com)) Das in den Maghreb-Staaten verbreitete Kleidungsstück, die traditionell gestreiften Djellabas oder Galabiyas und auch die dort vorherrschenden intensiven, satten Farben entzündeten in Scully eine große Faszination, die seine Kunst bis heute prägt und die der Künstler schließlich in eine ganz eigene, unverwechselbare Bildsprache überführt. Obwohl seine Malerei einer steten Entwicklung und Veränderung unterworfen ist, hat sich seine grundlegende Kunstauffassung in über 40 Schaffensjahren nicht verändert. In nahezu obsessiver Beschäftigung mit geometrischen Gliederungen und Anordnungen rechteckiger Formen sammelt der Künstler auch in seinem alltäglichen Umfeld noch immer neue Anregungen und inspirierende visuelle Eindrücke, die er in seinen Werken verarbeiten kann: die orthogonalen Straßenzüge Manhattans, die Anordnung menschengemachter Verkleidungen von Fassaden und Metallplatten auf Bürgersteigen oder die jahrtausendealten, aus horizontal und vertikal geschichteten Steinen mühsam erbauten Mauern auf den Aran Islands in Scullys Heimatland, die der Künstler ab 2005 in seinen fotografischen Arbeiten „Aran“ verewigt.



Sean Scully im Atelier, Ardbeg Road, 1989. © Sean Scully



Sean Scully, Paul, 1984, Öl auf Leinwand, Tate Gallery, London. © Sean Scully

## DIE PERFEKTION DER UNVOLLKOMMENHEIT

Während die früheren Arbeiten noch in einem gewissen Minimalismus, einer Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit mit streng voneinander abgegrenzten Farbstreifen und Farbfeldern verhaftet sind, findet Scully nach einer sich nachhaltig auswirkenden, einflussreichen Reise nach Mexiko zu einer emotionaleren Form der abstrakten Malerei, in der nun Licht, Materialität der Farben und Haptik der Oberflächenbeschaffenheit eine größere Rolle spielen. Scullys Geometrie und Formensprache wird nun weicher, die Zwischenräume der Farbbalken und -streifen unvollkommener. In dieser Entwicklung seines Schaffens zeigen sich zugleich auch die vielfältigen kunsthis-

Sean Scully am Strand von Marokko, Mai 1996. © Sean Scully



torischen Einflüsse, die in Scullys Kunst eine Rolle spielen: Von der akkuraten Geradlinigkeit eines Piet Mondrian bis hin zu den vibrierenden Farbfeldern des abstrakten Expressionismus von Mark Rothko und anderen nimmt Scully, vielleicht insbesondere nach seiner Emigration in die USA in den späten 1970er Jahren, vielerlei Anregungen auf, die sich jedoch in seiner ganz persönlichen Bildsprache auf der Leinwand entladen. Scully beginnt seine Arbeiten mit einer Gliederung, einer genauen Aufteilung der zu bemalenden Fläche, denn das wesentliche Prinzip seiner Werke liegt in der Ordnung und Anordnung der Farbfelder. Der Künstler wählt aus einem schier unendlichen Reichtum kompositorischer Möglichkeiten und unterteilt die rechteckige Form der Bildfläche zunächst in mehrere kleinere rechteckige Elemente oder Streifen. Die einzelnen abgegrenzten Flächen werden anschließend mit breitem Pinsel mit mehreren Farbschichten gefüllt. Die Rigidität der anfänglich streng orthogonalen oder auch parallelen Gliederung der einzelnen Flächen wird durch das darauffolgende sorgfältige, konzentrierte Übereinanderschichten der Farben zunichte gemacht, denn schmale Fragmente der überlagerten Farbschichten bleiben in den Zwischenräumen der rechteckigen Flächen sichtbar und erzeugen durch diese Unvollkommenheit der nur noch unscharf voneinander abgegrenzten Flächen eine seltsam vibrierende Lebendigkeit. So verleiht die erwähnte Vielzahl an kräftigen, satten Farbschichten im Zusammenspiel mit der besonderen Materialität der teilweise subtil glänzenden Farboberfläche und dem besonders malerischen, nahezu pastosen Pinselduktus, der in breiten, klar hervortretenden Spuren die manuelle Arbeit, das Handwerk des Künstlers sichtbar macht, auch unserem Gemälde eine opulente, fast intime Sinnlichkeit und eine gleichzeitig nahezu skulpturale körperliche Präsenz.

## ASSOZIATION IN DER ABSTRAKTION

Die hier angebotene Arbeit mit ihrer warmtonigen Farbigkeit verfügt über ein noch größeres Maß an sinnlicher Lebendigkeit, weckt sie doch mit dem rauchig-rußigen Grauschwarz, den flammend roten Orangetönen und einem emporflackernden gelben Farbfeld Assoziationen an ein ihrem Titel entsprechendes loderndes Feuer, das nur durch das satte, kühle Dunkelgrün eines feuchten Waldbodens im Zaum gehalten wird. Obwohl sich Scully einer völlig abstrakten Malerei ohne figurative Anklänge verschrieben hat, enthalten die Arbeiten aufgrund ihrer Farbtonalitäten und der waagrecht oder senkrecht verlaufenden, ausdrucksstarken Streifenformationen eine Fülle von Assoziationsmöglichkeiten, welche auch durch erstaunlich deskriptive Bildtitel verstärkt werden. „Africa“ (1990), „Light in August“ (1991), „Reef“ (1995), „Land Sea Sky“ (2000), „Wall Bloom“ (2016) und auch das hier angebotene Werk „Fire“ (1984) erinnern an die Elemente, an Horizontlinien, weite Felder, Küstenlandschaften oder sogar Gebäude und verweisen so auf einen den Bildern innewohnenden Funken einer vom Künstler erlebten Wirklichkeit, aus der sie erwachsen sind. Sie erläutern Scullys kreativen Prozess, in dem äußere Einflüsse - Inspirationen aus Natur, Alltag und persönlichen Erfahrungen - in einer bestimmten Form und in unterschiedlichen Farbmodulationen zum Ausdruck gebracht werden. Auf diese Weise und durch den großen Assoziationsreichtum der Werke erhöht der Maler noch einmal die emotionale Qualität seiner Arbeiten.



Mark Rothko, Untitled (No. 73), 1952, High Museum of Art, Atlanta © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Sean Scully, Teil des Triptychons Arles Abend Deep, 2017, Öl auf Leinwand, Fondation Louis Vuitton, Paris.



## EIN MEISTERWERK DER SINNLICH-ABSTRAKTEN MALEREI

Der harmonische, besonders ausgewogene Aufbau und das Format der hier angebotenen Arbeit nehmen bereits die späteren Werke vorweg, in denen Scully um 2000 die feingliedrigen Streifenkompositionen der 1980er und 1990er Jahre zugunsten einer Aufteilung der Bildfläche in nahezu gleichmäßig geformte Rechtecke schließlich aufgibt. Mit der sinnlichen Opulenz der hier verwendeten kräftigen, warmen Farben, der vibrierenden Spannung und Lebendigkeit der vielschichtigen Zwischenräume der nebeneinander und übereinander angeordneten Farbfelder und der changierenden, zum Teil matt glänzenden Oberflächenbeschaffenheit fungiert „Fire“ somit nicht nur als herausragendes Beispiel für die so bedeutenden frühen Schaffensjahre, sondern vereint den innersten Kern, die essenziellsten Charakteristiken von Scullys gesamtem, fast 50 Jahre überspannenden, faszinierenden Œuvre. [CH]



## JOSEPH BEUYS

1921 Krefeld - 1986 Düsseldorf

### Ohren. 1984.

Verbrannter Keilrahmen, verbrannte Leinwand in Plexiglas-Objektkasten.

Rückseitig auf der unteren Leiste mit der Signatur.

60 x 73 x 2 cm (23,6 x 28,7 x 0,7 in).

Objektkasten: 80 x 90 x 8 cm (31,4 x 35,4 x 3,1 in).

Es handelt sich um das Gemälde „Ferne à Montfoucault“ von Camille Pissarro, das bei einem Brand, ausgelöst durch eine einzelne Kerze kurz vor Weihnachten 1984, zerstört wurde. Das Werk ist im Pissarro-Werkverzeichnis von 1939 nicht aufgeführt, aber in der Version von 2005 unter der Nummer 379. Nach dem Unglück 1984 sah Joseph Beuys dieses malträtierte Werk bei einem Restaurator und hat es spontan in „Ohren“ umbenannt und signiert. [EH]

Mit einer Expertise von Eva Beuys vom 7. Februar 1990 (in Kopie, verso auf die Objektkastentrückseite montiert).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

#### PROVENIENZ

- Ehemals Sammlung Dr. Sohl (Gemälde Pissarro bis 1984).
- Privatsammlung Deutschland.

#### AUSSTELLUNG

- Joseph Beuys: Natur, Materie, Form, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 30.11.1991–9.2.1992, Kat.-Nr. 483 (hier datiert 1979).
- Joseph Beuys: Wo ist Element 3?, Ketterer Kunst, Berlin, 26.3.–22.5.2021.

Die traurige Geschichte von einem am Weihnachtsabend 1984 durch eine einzige brennende Kerze vernichteten Bild von Camille Pissarro veranlasste Beuys, die wertlose Ruine zu reanimieren. Die in der Ausstellungstechnik auch Ohren genannten und zur Sicherheit dienenden Messingösen haben Beuys laut Eigentümer bewogen, diesem tragischen Stück den Titel „Ohren“ zu geben und es schließlich dem Restaurator zu überlassen. Dabei ging es ihm vordergründig wohl nicht um die den Brand überstehenden Befestigungselemente, sondern um Beuys' Vorstellung, dass das Hörende in der Wahrnehmung von Kunst eine entscheidende Rolle spielt. Von dem einstmals den Augen dienenden und diese erfreuenden Bild von Pissarro ist nur noch eine Ahnung geblieben. Das Undefinierte der Ahnung, das Sinnen auf innere Bilder, ist dem Hören verwandt. Der verbrannte Keilrahmen steht andererseits auch im Zusammenhang mit der Vorstellung, dass die Malerei an ihren Endpunkt gelangt ist. Beuys' als Postkarte verbreitetes Manifest aus demselben Jahr lautet: „Der Fehler beginnt bereits, wenn man sich anschickt Leinwand und Keilrahmen zu kaufen.“ (zit. nach: Klaus Staack (Hrsg.), Joseph Beuys. Mit dummen Fragen fängt jede Revolution an, Göttingen 1996, S. 97, Nr. 92).

Eugen Blume

- „Ohren“: ein exemplarisches Beispiel für Josef Beuys' progressiven Kunstbegriff, der sich jeglicher Konvention verweigert
- Ein durch eine Kerze völlig zerstörtes Kunstwerk Pissarros ist im prozessualen Vorgehen von Beuys erneut zum Kunstwerk erhoben
- Die Wahrnehmung der transformativen Aufgabe von Kunst unter Ausschluss ästhetischer Relevanz manifestiert sich in der Würdigung der Zerstörung
- Ein vergleichbares Objekt ist die verbrannte Tür von Beuys' Atelier in Heerdt, an die er zwei Hasenohren und einen Reiherschädel hängt (heute: Museum moderner Kunst, Wien)



Joseph Beuys, „Verbrannte Tür, Schnabel und Hasenohren“, 1953, Installation des Objekts von Joseph Beuys auf dem Nähtisch im Raum Drakeplatz 4, Foto: Eva Beuys. Museum Moderne Kunst Wien. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



„Meine Objekte müssen als Anregungen zur Umsetzung der Idee des Plastischen verstanden werden. Sie wollen Gedanken darüber provozieren, was Plastik sein kann.“

Beuys 1979, zit. nach: Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1992, S. 13.

## JOSEPH BEUYS

1921 Krefeld - 1986 Düsseldorf

### Erdobjekt „TA...KA-(TURM)“: 1975.

Erdobjekt, Muschel.

Auf einem Zettel unten auf dem Erdobjekt signiert, datiert und betitelt

(aufgrund der Montierung nicht zugänglich). Höhe: 15 cm (5,9 in).

Plexiglaskasten: 25,5 x 27 x 27 cm (10 x 10,6 x 10,6 in).

Es handelt sich um afrikanische Erde. [EH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Eva Beuys vom 14. Februar 2019

(in Kopie vorliegend).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18,54 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 84.000 – 108.000

#### PROVENIENZ

· Atelier des Künstlers (Drakeplatz 4).

· Privatsammlung Deutschland (direkt vom Künstler erworben).

#### AUSSTELLUNG

· Joseph Beuys: Natur, Materie, Form, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-

Westfalen, Düsseldorf, 30.11.1991–9.2.1992, Kat.-Nr. 419 (Abb. S. 334).

· Joseph Beuys: Wo ist Element 37, Ketterer Kunst, Berlin, 26.3.–22.5.2021.



Joseph Beuys, Erdtelefon, 1968.

Foto: Reinhard Friedrich. ©VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Ansicht auf montiertem Podest.

lebenden Vaters, der in einem Turm auf der Taka-Tuka-Insel gefangen gehalten wird. Oben auf unseren „Turm“ aufgelegt ist eine auch in Afrika vorkommende Kaurischnecke (Cypraeidae). Ihr Schneckengehäuse wurde aufgrund ihrer wertvoll erscheinenden, porzellanenen Oberfläche als Währung verwendet, so wurden etwa Sklaven in Westafrika mit Kaurigeld gehandelt. In Beuys' letztem großen Werk „Palazzo Regale“ von 1985, das sich heute in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf befindet, liegt eine Riesen-Meeresschnecke (Cassis Tuberosa cornuta) in einer der Vitrinen. Erde als Substanz spielt bei Beuys eine wichtige Rolle, wie etwa in dem Werk „Erdtelefon“ von 1968, das ein mögliches Gespräch mit der Erde suggeriert.

Eugen Blume

Im Dezember 1974 lädt der Fotograf Charles Wilp Joseph Beuys und seine Familie zu einer Fotosession nach Diana an der Küste Kenias ein. Offenbar hat Beuys von dieser Reise Erde mitgebracht und in einem Blumentopf aufbewahrt. Bisher hat sich die Bezeichnung „TA...KA-(Turm)“ nicht erschlossen. Es wäre sicher gewagt, an Astrid Lindgrens Kinderbuch „Pippi in Taka-Tuka-Land“ zu denken, andererseits fügt Beuys wiederholt Spielzeug seiner Kinder in seine Installationen ein, etwa in Vitrinen des „Block Beuys“ im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt. Oder er verwendet auch die Laute seines die Sprache erlernenden Sohnes Wenzel als Titel, wie in der Aktion 1964 in Aachen das „Kukei, akopee – Nein!“ („Kukei“ für ich gucke, „akopee“ für einkaufen). (Uwe M. Schneede, Joseph Beuys, die Aktionen, Stuttgart 1994, Nr. 4, S. 42) Im Buch ist Pippi die Tochter eines in Afrika als König



## JOSEPH BEUYS

1921 Krefeld - 1986 Düsseldorf

### Wo ist Element 3? 1984.

Installation. Stromzähler, Sicherungen, Schalter, Pflaster, Holz, Marmor, Stahl und Bleistiftzeichnung auf Karton, in Eisengestellrahmen.

Links unten auf der Holzplatte signiert und datiert. Unikat. 210,5 x 110,2 x 45 cm (82,8 x 43,3 x 17,7 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18,56 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000

\$ 720.000 – 960.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung Deutschland.

#### AUSSTELLUNG

- Nationalgalerie Berlin (als Leihgabe 1984 bis 1988).
- Joseph Beuys: Skulpturen und Objekte, Gropius-Bau Berlin, 20.2.-1.5.1988, Kat.-Nr. 85 (Farbabb. S. 229).
- Joseph Beuys: Natur, Materie, Form, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30.11.1991-9.2.1992, Kat.-Nr. 486 (Abb. S. 338).
- Joseph Beuys: Wo ist Element 3?, Ketterer Kunst, Berlin, 26.3.-22.5.2021.

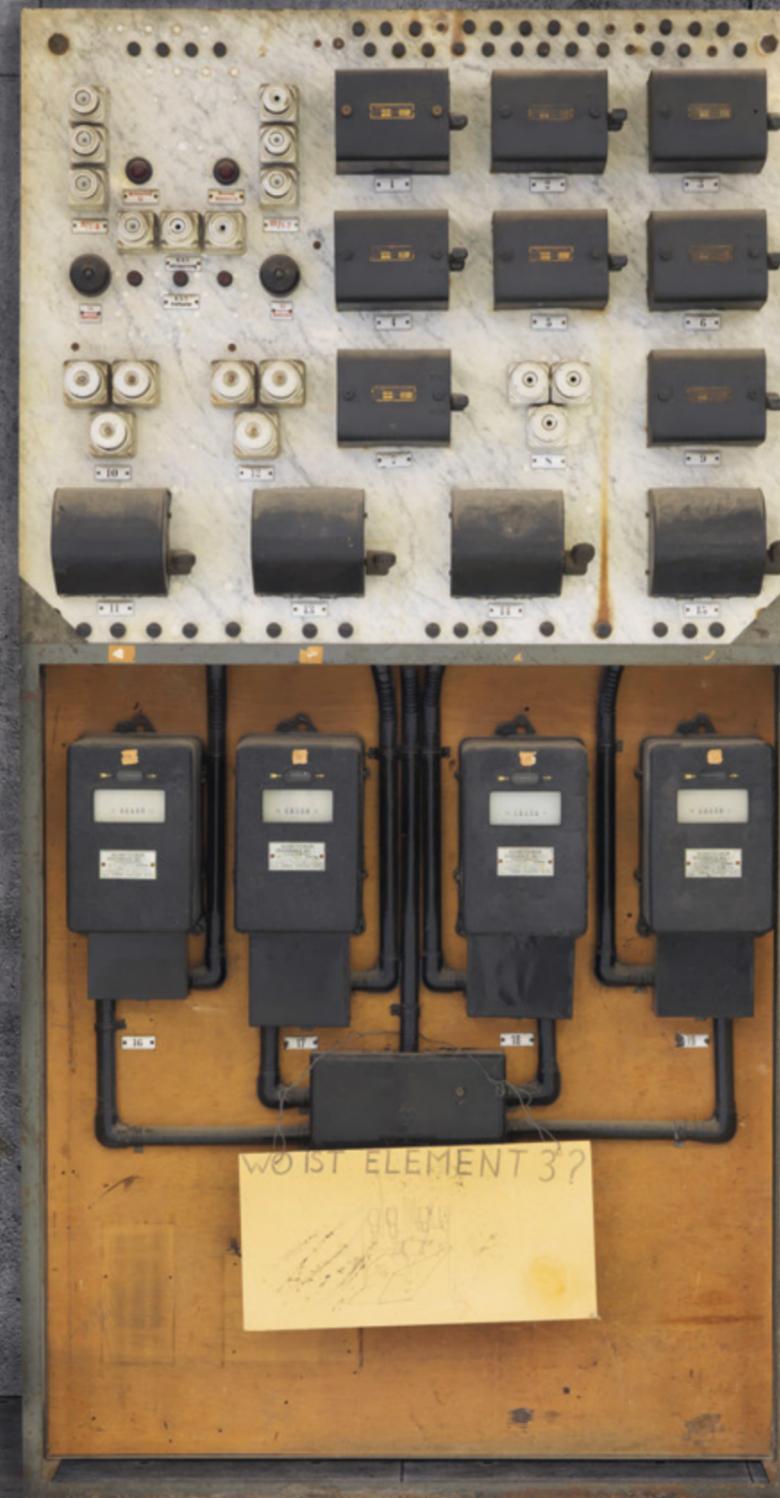
„Beharrlich hat Beuys mit Werkstoffen und Elementen gearbeitet, in denen Energiepotenziale und Polaritäten sichtbar werden, in denen Funktionen anziehender und ableitender elektrischer Ladungen Ausdruck finden.“

Heiner Bastian, Joseph Beuys im Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg 1987, S. 22.

Bei diesem Objekt handelt es sich offenbar um einen Schaltschrank aus einer Werkstatt, deren Stromzufuhr in besonderer Weise abgesichert werden musste. Allein die wie zufällig, scheinbar von einem Elektriker angehängte, auf Pappe geschriebene Frage „Wo ist Element 3?“ signalisiert den Zusammenhang, den Beuys wohl angesichts dieser elektrischen Funktionsapparatur assoziierte. Es handelt sich um einen entscheidenden Satz aus der Partitur der Aktion „Manresa“, die Beuys 1966 anlässlich der Schließung des Galerieraums von Alfred Schmela in der Hunsrückstraße in Düsseldorf als Hommage an Schmela aufführt. Der Satz tönt über Lautsprecher auch auf die Straße hinaus. Zunächst stellt sich natürlich die Frage nach Element 1 und 2. Element 1 war ein halbiertes Filzkreuz mit einem Kupferstab

- „Wo ist Element 3?“ ist wie das berühmte Werk „Honigpumpe“ (heute Louisiana Museum in Humlebæk /DK) auf der documenta VI eine der „sozialen Plastiken“ von Joseph Beuys
- Eine Schalttafel als Sinnbild für Wärme-, Licht- und Energie-spender, als metaphysische Erklärung einer innen liegenden Bedeutung
- Element 3 steht für eine Möglichkeit des Denkens, die mithilfe des erweiterten Kunstbegriffs in die Kultur des 20. Jahrhunderts eingeführt werden soll
- Beuys liefert das Kraftfeld, das die Moderne versorgt
- In „Wo ist Element 3?“ wird die Aktion „Manresa“ in der Galerie Schmela (1966) fortgeführt

und Element 2 war eine Kiste – und hier zeigt sich der unmittelbare Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit –, die mit elektrischen Apparaturen gefüllt war: „Der Hochspannungs-Hochfrequenz-Generator bestand aus einer Anreihung verschiedener Einzelapparate, mit denen aus einem Niederspannungs-Gleichstrom ein Hochspannungs-Wechselstrom erzeugt werden kann. Die in Manresa benutzte Apparatur hatte fünf Einzelteile: eine 12-Volt-Lastwagenbatterie, einen Hochspannungstransformator, drei Leidener Flaschen, eine Funkenstrecke zur Spannungsbegrenzung und einen Tesla-Transformator. Die integrierte Anlage hatte den Zweck, den 12-Volt-Gleichstrom in etwa 50000-Volt-Wechselstrom zu transformieren.“ (zit. nach: Friedhelm Mennekes, Joseph Beuys Christus denken Thinking

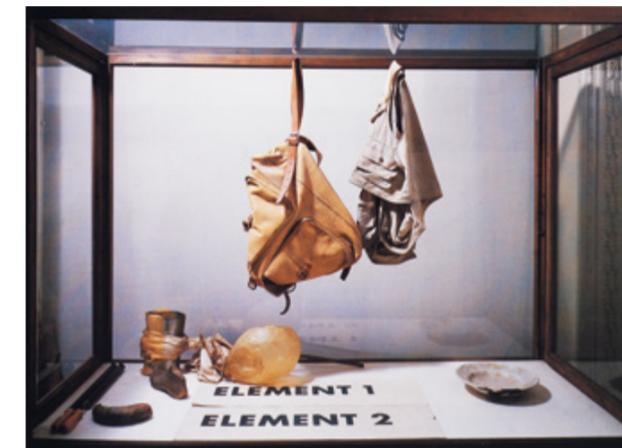




Joseph Beuys aus der Aktion „MANRESA“,  
Galerie Schmela, Düsseldorf, 1966, Foto: Ute Klophaus.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Joseph Beuys in der Aktion „Manresa“ 1966, Art Gallery of New South Wales,  
Sydney, Australien. Foto: Ute Klophaus. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Lagerplatz, 1962/66, Vitrine mit diversen von J. Beuys zusammengestellten  
Objekten, Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

Christ, Stuttgart 1996, S. 110). Element 1 zeigt im halbierten Kreuz das amputierte Verhältnis zur Metaphysik und Element 2 physikalische Instrumente aus dem Labor der Naturwissenschaften. Element 3 fordert ein komplementäres Denken, das die übersinnliche Welt miteinbeziehen soll. Die Aktion hat also einen physikalischen, einen elektrischen und einen spirituellen Hintergrund. Element 3 ist nirgends materialisiert, sondern ertönt regelmäßig als Frage in den Raum. Dadurch, dass Element 1 und 2 materiell fixiert ist, wird Element 3 zu etwas noch nicht Vorhandenem, zu etwas Zukünftigem. Auch 1984, als Beuys den Schaltschrank mit dieser Frage in Verbindung bringt, scheint sie noch nicht beantwortet. In der Vitrine mit dem Titel „Lagerplatz“ von 1962/63 im Städtischen Museum Abteiberg, Mönchengladbach, liegen die zwei mit „ELEMENT 1“ und „ELEMENT 2“ bedruckten Pappschilder aus der

Aktion. Auf dem Pappschild vor dem Schaltschrank ist eine Zeichnung der vier Stromzähler und zwei Flächen zu erkennen. In die eine Fläche ist das Wort Filz eingeschrieben, die zweite deutet eine Kupferplatte an. Es besteht kein Zweifel, dass von Beuys mit Element 3 eine ganzheitliche, noch nicht erreichte Möglichkeit des Denkens gemeint ist, die er mithilfe seines erweiterten Kunstbegriffs in die Kultur des 20. Jahrhunderts einführen will. Das Element 3 ist die wirksame spirituelle Kraft, die bei der Verwandlung des Kriegers und späteren Begründers des Jesuitenordens Ignatius von Loyola eine Veränderung des Bewusstseins, eine Initiation hervorgerufen hat. Insofern wird dieses Schaltschrank-Objekt zum Zeichen einer Wandlung.

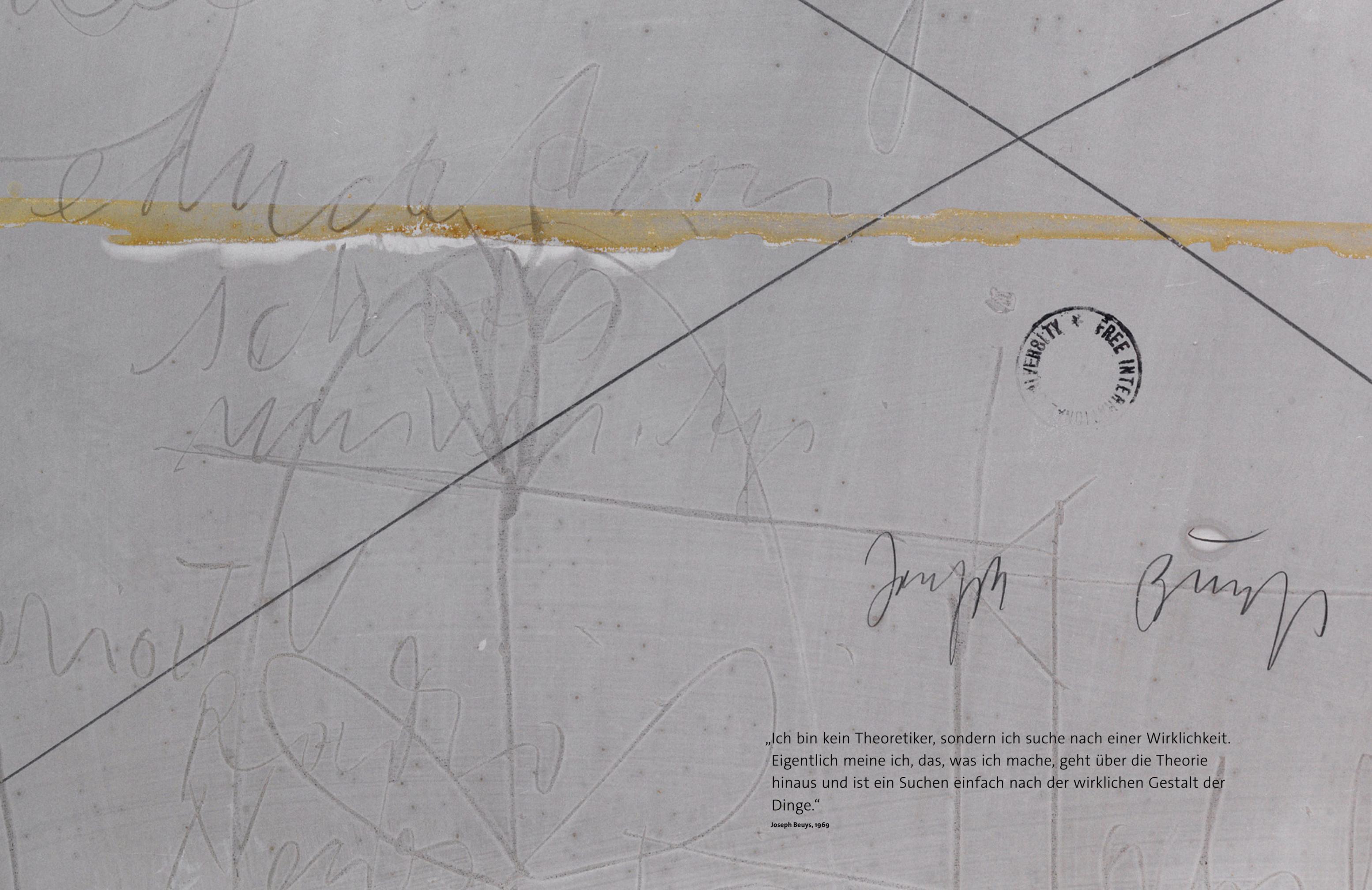
Eugen Blume



Joseph Beuys, Teile am Boden (aus der Aktion „Manresa“), 1966.  
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Joseph Beuys in der Aktion „Manresa“, Galerie Schmela, Düsseldorf, 1966,  
Foto: W. Vogel. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Handwritten text in cursive script, possibly "Schmerz".

Handwritten text in cursive script, possibly "Schmerz".



Handwritten signature "Joseph".

Handwritten signature "Beuys".

„Ich bin kein Theoretiker, sondern ich suche nach einer Wirklichkeit. Eigentlich meine ich, das, was ich mache, geht über die Theorie hinaus und ist ein Suchen einfach nach der wirklichen Gestalt der Dinge.“

Joseph Beuys, 1969

## JOSEPH BEUYS

1921 Krefeld - 1986 Düsseldorf

### Minneapolis Fragment. 1974.

Bleistift, Hasenblut und F.I.U.-Stempel auf Metallplatte, hinter Glas in einen Stahlrahmen montiert.

Mittig signiert. 64,5 x 90 cm (25,3 x 35,4 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 18,58 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 <sup>N</sup>

\$ 120,000 – 180,000

#### PROVENIENZ

- Art School of Minneapolis, Minneapolis.
- Hirschl & Adler Modern, New York.
- Privatsammlung (seit November 1988, direkt vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Europa.

#### AUSSTELLUNG

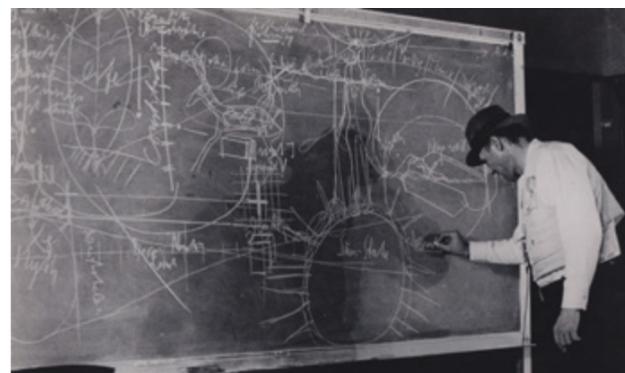
- New York, Hirschl & Adler Modern, Joseph Beuys: Ideas and Actions, 1988, Kat.-Nr. 48, S. 76/77 mit Abb.
- Joseph Beuys: Wo ist Element 3?, Ketterer Kunst, Berlin, 26.3.-22.5.2021.

#### LITERATUR

- Klaus Staeck/Gerhard Steidl, Beuys in Amerika, 1987, Abb. o. S.

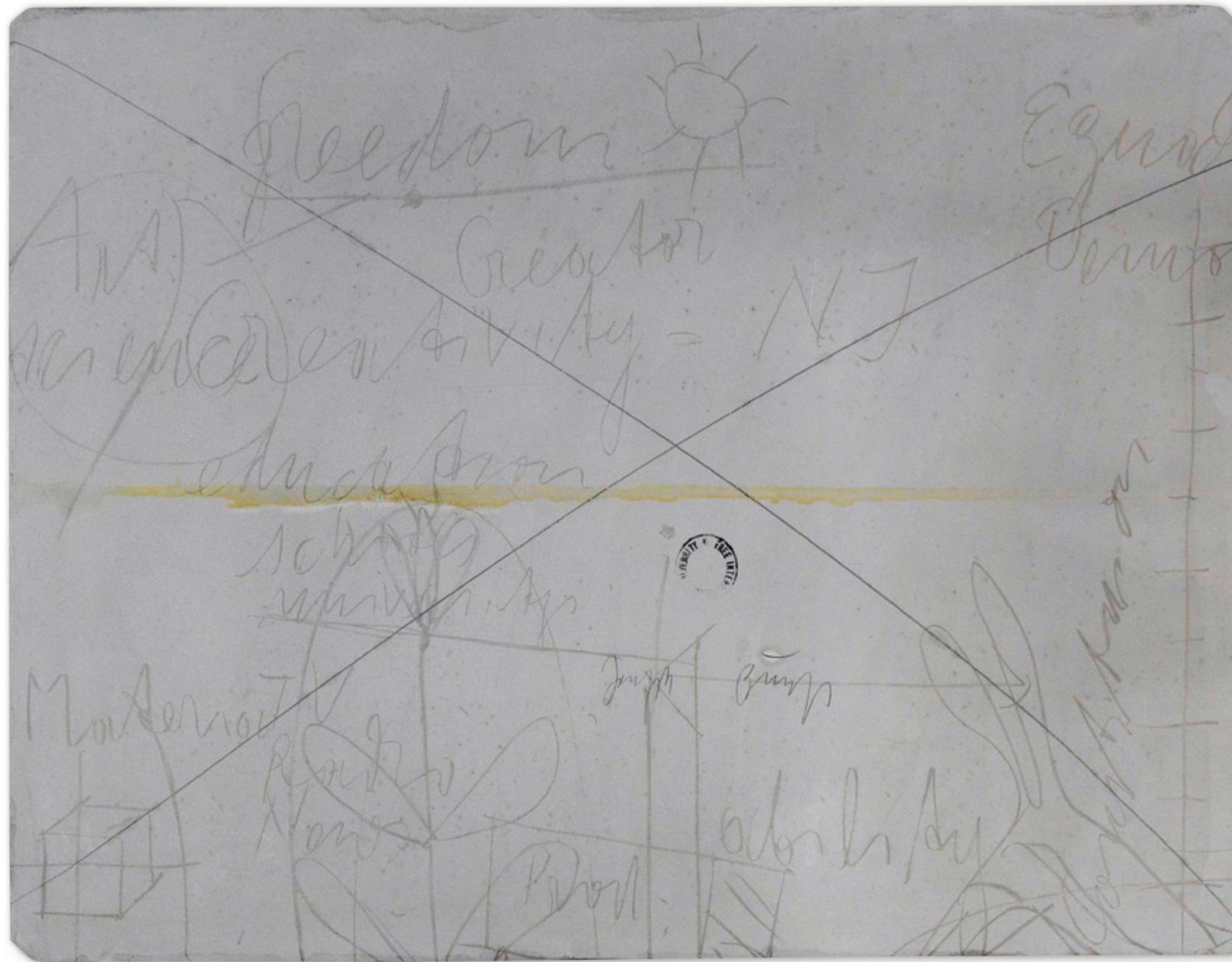
#### • Unikat

- Eine von nur sechs Lithoplaten, die während einer Diskussion an der University of Minnesota im Januar 1974 entstanden
- Bei der Veranstaltung 1974 von Joseph Beuys wie eine Tafel benutzt und später mit Hasenblut und Bleistift überzeichnet
- Zeitzeugnis und materialisierte Quintessenz der Beuys'schen Gedankenwelt
- Eine der weiteren fünf Lithoplaten der „Minneapolis Fragments“ befindet sich in der Sammlung der Tate Modern in London



Joseph Beuys bei einem Vortrag am Minneapolis College of Art and Design, USA, 1974, Foto: Klaus Staeck. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021 / zeroonefilm

Auf Einladung des Galeristen Ronald Feldman und der Dayton's Gallery reist Beuys zehn Tage durch die USA und erläutert in einer Vorlesungsreihe unter dem Titel „Energy Plan for the Western Man“ an mehreren Orten und Institutionen in New York, Chicago und Minneapolis seine theoretischen Ansätze. Joseph Beuys diskutiert mit Kunststudenten, Kunstschaffenden sowie Gleichgesinnten über seinen Kunstbegriff und seine Vorstellung der sozialen Plastik. So auch am 18.1.1974 an der University of Minnesota in Minneapolis. Neben dem Begriff der „Sozialen Plastik“ spielt auch der „Energy Plan“ eine wichtige Rolle; die Bedeutung der Kunst als Mittel zur Evolution wird ebenso behandelt wie seine Ideen zur Rolle des Schul- und Bildungssystems. Seine Gedanken hält Joseph Beuys bei solchen Diskussionsveranstaltungen auf Tafeln fest, die nicht nach dem Vortrag gelöscht werden,



sondern unverändert weiter bestehen. Diese Methode der Fixierung des gesprochenen Wortes nutzt er auch in seiner Lehrtätigkeit an der Düsseldorfer Akademie. Im Gegensatz zum klassischen Tafelanschrieb eines Lehrers verweisen sie auf das Prinzip des Parallelprozesses der Kreation, verdeutlichen in der Zeichnung die Entwicklung des Gedankengeflechts und des daraus erwachsenden sozialen Prozesses. Damit können die Tafeln schon als Teile einer Plastik oder, wie Beuys es nennt, einer „sozialen Plastik“ gesehen werden. An der University of Minnesota, der letzten Station seiner Reise, werden die wichtigen Notizen anstatt auf einer Schiefertafel auf sechs metallenen Lithoplaten festgehalten. Diese im Januar 1974 bei der Veranstaltung an der Universität in Minneapolis beschriebenen Lithoplaten sind Zeitzeugnis und materialisierte Quintessenz der Beuys'schen Gedankenwelt. Nach

seiner Rückkehr nach Deutschland wird davon die sechsteilige Lithografie-Folge der „Minneapolis-Fragmente“ bei Schellmann & Klüser in München erscheinen (Schellmann 233-238). Nach dem Druck kennzeichnet Joseph Beuys unsere Minneapolis-Platte mit einem großen X über die gesamte Darstellung als „gestrichen“, so dass davon keine weiteren Drucke abgezogen werden können. Nach der Produktion der Auflage signiert Beuys das Werk und fügt Hasenblut und den Stempel der „Freien internationalen Universität“ hinzu, zwei fest im Werk von Beuys verankerte Bedeutungsträger. Sie unterstreichen den im geschriebenen Wort auf der Tafel festgehaltenen Gedankengang nochmals durch die ihnen im Sinnkosmos von Joseph Beuys gegebenen wichtigen Funktionen. Eine der weiteren fünf Lithoplaten befindet sich in der Sammlung der Tate Modern in London. [EH]

## EDUARDO CHILLIDA

1924 San Sebastián - 2002 San Sebastián

### Lurra G 121. 1989.

Schamotte-Ton mit Kupferoxid.

Mit dem Künstlersignet. Unikat. Ca. 14 x 23,5 x 20 cm (5,5 x 9,2 x 7,8 in).

Die Arbeit ist im Archiv des Chillida-Leku Museum, Hernani-Gipuzkoa/Spanien unter der Nummer „1989.029.“ registriert.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.00 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000

\$ 144.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

- Galerie Lelong, Paris.
- Privatsammlung (1995 vom Vorgenannten erworben).

#### AUSSTELLUNG

- Chillida, Galerie Lelong, Paris 1990.
- Eduardo Chillida. Eduardo Chillida: Skulpturen und Papierarbeiten, Galerie Springer, Berlin 1991, S. 11.
- Hans Langwallner, Chillida. Eisen-Erde-Papier, Galerie Academia, Salzburg 1995, S. 34.
- Plätze und Platzzeichen: Caro-Chillida-Jacobsen-Luginbühl, Museum Würth and Städtisches Museum Heilbronn 1996.
- De Picasso a nuestros dias., Galerie Academia, Salzburg 1998, S. 21.
- Elvira Maluquer, Eduardo Chillida, Eduardo Chillida, Sala Banco Herrero, Universidad de Oviedo, Oviedo 2004, S. 43.

#### LITERATUR

- Ignacio Chillida, Alberto Cobo und Renato Bocchy, Eduardo Chillida III (1983-19909. Catálogo razonado de escultura, Donestia-San Sebastián 2019, S. 305.

„Lurra“ heißen die wunderbar kompakten Skulpturen des spanischen Bildhauers Eduardo Chillida, die er ab den 1970er Jahren aus Schamotte-Ton schafft. „Lurra“ ist das baskische Wort für „Erde“. Das feuerfeste Material liefert dem Bildhauer ideale Eigenschaften: Es ist spröde und lässt nur minimale Verformbarkeit zu. Chillida ist ein Meister in der Bearbeitung der blockartig-kompakten Grundform, die er durch scharfkantige Substruktionen und tiefe Einschnitte zum idealen Träger seiner charakteristischen Formensprache werden lässt. In „Lurra G 121“ tritt uns ein massiver Erdleib entgegen, der durch die minimalistische Struktur der wenigen tiefen Einkerbungen ein spannungsvolles Wechselspiel aus Geschlossenheit und Öffnung der Form, Höhen und Tiefen, Innen und Außen sowie Licht und Schatten entstehen lässt. Besonders schön ist auch der optische Gegensatz, der sich aus der Härte des Materials auf der einen und den Schnittspuren auf der anderen Seite entwickelt, die wie in weichen Teig geschnitten anmuten. Chillida bearbeitet die noch formbare, tonartige Masse, deren Form dann durch

- Spannungsvolles Wechselspiel aus Geschlossenheit und Öffnung der Form, Höhen und Tiefen, Innen und Außen sowie Licht und Schatten

- Chillidas formal zurückhaltende Arbeiten aus der „Lurra“-Werkreihe begeistern durch ihren einzigartigen archaisch-kultischen Charakter

- Seltene dunkle, schön akzentuierte Farbigkeit, welche die blockhaft-erdige Ausstrahlung unterstreicht

- Chillidas Skulpturen befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, wie u. a. der Tate Modern, London, dem Guggenheim Museum, Bilbao, und dem Guggenheim Museum, Venedig



Eduardo Chillida in der Keramikwerkstatt Hans Spinner in Grasse/Frankreich 1990. Foto: Hans Spinner. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

den Brennvorgang dauerhaft im Stein konserviert ist. Schließlich spielen dann auch die in Teilen unkontrollierbaren Einflüsse des Brennvorgangs eine maßgebliche Rolle für das abschließende Erscheinungsbild. Das satte Rotbraun von „Lurra G 121“ wird durch die darunter liegenden und vorrangig an den Schnittstellen aufscheinenden rostroten Partien schön akzentuiert, eine lebendige, erdige Farbigkeit, die Chillida durch den Einsatz von Kupferoxid entstehen lässt. Für Chillida, der von der Architektur zur Kunst kommt, ist der in den puristisch und archaisch wirkenden Plastiken imaginierte Raum ein energiegeladener innerer Ort. Die tief eingezogenen Einkerbungen erwecken scheinbar die Möglichkeit, dieses unbekannte Innere zu erkunden, während der blockartige Stein diesen jedoch dauerhaft umschließt und bewahrt. Diese spannungsvoll aufgeladene Ausstrahlung ist es, die Chillidas formal zurückhaltend konzipierten Arbeiten aus der „Lurra“-Werkreihe mit ihrem einzigartigen archaisch-kultischen Charakter in entscheidender Weise auszeichnet. [JS]



„To construct is to build in space. This is sculpture, and generally speaking sculpture and architecture.“

Eduardo Chillida, zit. nach: Christa Lichtenstein, Chillida und die Musik, Baumeister von Zeit und Klang, Köln 1997, S. 73.

## PAPER WORKS - LINIE. MODELL. GESTE.

Die Leichtigkeit und Flexibilität des Mediums, seine Spontaneität und Geschwindigkeit sind nur einige wenige Aspekte, wenn es darum geht, den Charakter von Aquarellen und Zeichnungen hervorzuheben. Der Zauber der leichten Hand, Gedanken und Dinge direkt und geradeaus zu Papier zu bringen, ist oft gepaart mit emphatischer Poesie. Die Kraft künstlerischer Vorstellung erzeugt verschiedener Formen und Varianten. Die Zeichnung ist dennoch eigenständig und in ihrem Auftritt unverwechselbar. Das Papier ist in seiner Vielfalt der Oberflächen ein sehr intimes Medium, das etwas Schwereloses und Fragiles hat. Ein Aquarell, eine Zeichnung, eine Skizze, ein Entwurf steht für sich und bisweilen auch für andere Kräfte: für Innovation, für Experimentelles, für Intuition, für neue Bildfindungen. Mit der Zeichnung nimmt künstlerische Vorstellung erstmals Form an; oft beginnt hier der Weg von der Idee zum Bild.

„Einen Gegenstand so zu zeichnen, daß jeder Strich unverrückbar und absolut notwendig erscheint, daß die Linie und Modellierung den Gegenstand völlig umschreibt und darstellt, auf die aller-einfachste und darum ausdrucksvollste Art, das ist alles [...].“

Franz Marc an Maria Marc am 31. Januar 1911

„Von der intimen, aber etwas kleinlich tiftelnden Art meiner frühesten Aquarelle arbeitete ich in unendlichem Mühen mich durch zu der freieren, breiteren und flüssigen Darstellung, die ein besonderes, gründliches Verstehen und Eingehen auf Struktur und Art der Papiere und die Möglichkeiten der Farben erfordert, aber vor allem wohl doch die Fähigkeit der sinnlichen Einstellung des Auges.“

Emil Nolde in Reisen, Ächtung, Befreiung, um 1919

„Kirchners Zeichnungen sind vielleicht das Reinste, Schönste seiner Arbeit. Sie sind unbewußt und absichtslos, ein Spiegel der Empfindungen eines Menschen unserer Zeit. Daneben enthalten sie die Formensprache seiner Graphik, seiner Bilder, denen der andere Teil seiner Arbeit gehört, in denen ein bewußter Wille schafft. Die lebendige Kraft dieses Willens aber kommt durch das Zeichnen.“

Louis de Marsalle 1921

„Die Sage von dem Infantilismus meiner Zeichnung muß ihren Ausgangspunkt bei jenen linearen Gebilden genommen haben, wo ich versuchte, eine gegenständliche Vorstellung, sagen wir einen Menschen, mit reiner Darstellung des linearen Elementes zu verbinden.“

Paul Klee 1924

## PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

### Kleiner Dampfer. 1919.

Aquarell über Kreidegrundierung auf Zeitungspapier, original auf Unterlagekarton montiert.

Klee 2069. Links oben signiert, auf dem Unterlagekarton links unten datiert und mit der Werknummer „6“ bezeichnet. 19,5 x 14,3 cm (7,6 x 5,6 in), blattgroß. Originaler Unterlagekarton: 30,9 x 22,8 cm (12,2 x 9 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000

\$ 216.000 – 288.000

#### PROVENIENZ

· Nachlass Erich Heckel (1883-1970), Hemmenhofen/Gaienhofen (verso mit der zum Teil noch lesbaren handschriftlichen Bezeichnung).

#### AUSSTELLUNG

- Die Maler am Bauhaus, Haus der Kunst, München, Mai bis Juni 1950, Kat.-Nr. 125.
- Klee und Kandinsky. Erinnerung an eine Künstlerfreundschaft anlässlich Klees 100. Geburtstag, Staatsgalerie Stuttgart, 6.5.-29.7.1979, Kat.-Nr. 23.
- Zwischen Himmel und Erde. Bilderwelten von Paul Klee, Stadtmuseum Lindau, 1.4.-27.8.2017 (außer Kat.).

Bei der Betrachtung der fantastischen, poetischen, teils märchenhaften Kompositionen Paul Klees gelingt nur selten eine Einordnung in die künstlerischen Tendenzen und Gruppierungen seiner Zeit. Schon früh gelangt er zu einem eigenen, experimentellen und unverwechselbaren Kunstverständnis. Auf zutiefst subjektive Art und Weise vereint es Abstraktion und Figuration, analytische, detailverliebte Kompositionen und eine expressive Bildsprache sowie Symbole und streng-geometrische Formen, und zugleich eine metaphysisch-verträumte erzählerische Ebene. Der Künstler befindet sich zum Entstehungszeitpunkt der hier angebotenen Arbeit am Anfang seiner großen künstlerischen Karriere und kann bereits auf erste kommerzielle Erfolge auf dem Kunstmarkt zurückblicken. 1917 verkauft er so viele Arbeiten wie nie zuvor. 1918 wird er als möglicher Nachfolger Adolf Hölzels für den Posten des Direktors der Stuttgarter Kunstakademie gehandelt, doch die Akademieprofessoren halten ihn für ungeeignet, beurteilen sein Schaffen als zu „erdfarn-verträumt“, zu „spielerisch“ und sprechen ihm seine Lehrkompetenz schließlich gänzlich ab (zit. nach: Boris Friedwald, Paul Klee. Sein Leben, seine Kunst, München 2011, S. 91). 1919, im Entstehungsjahr unserer Arbeit, kann Klee gemeinsam mit Kurt Schwitters in der Sturm-Galerie in Berlin ausstellen und widmet sich den Planungen zu der großen Werkschau seiner Arbeiten in der Galerie Hans Goltz in München. Eine erste umfassende Monografie über Paul Klee von Leopold Zahn erscheint und wenig später, im Oktober 1920, wird Klee schließlich von Walter Gropius ans Bauhaus nach Weimar berufen. Nach den so chaotisch-apokalyptischen und

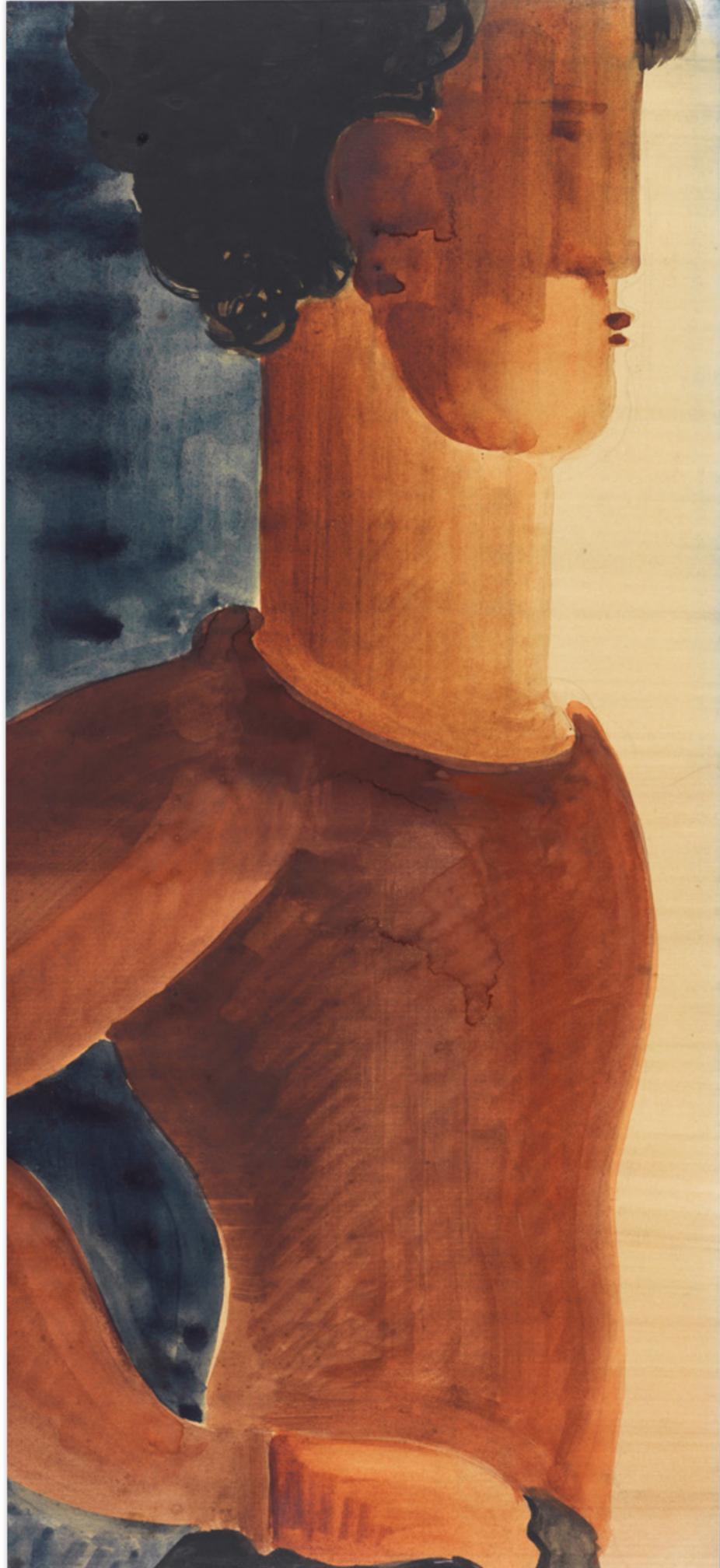
- Von gemäldehafter Wirkung
- Ein vergleichbares Aquarell befindet sich im Metropolitan Museum of Art in New York (Tale à la Hoffmann, 1921)
- Wenig später wird Paul Klee ans Weimarer Bauhaus berufen
- Von außergewöhnlicher Farbkraft
- Detailreiche und doch expressive Komposition mit metaphysisch-verträumter erzählerischer Ebene
- Aus dem Nachlass Erich Heckels



Paul Klee, Hoffmanneske Geschichte, 1921, Öl und Aquarell auf Papier, Metropolitan Museum of Art, New York.

grausamen Kriegsjahren wenden sich viele Künstler in diesen Jahren einer metaphysischen Weltanschauung zu. Auch Paul Klee findet zu der Überzeugung, dass die reale Welt nur als Gleichnis für die eigentliche, geistige Welt zu verstehen sei. Klee selbst erklärt dazu: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ (ebd.). In der hier angebotenen, fast gemäldehaften Arbeit zeigt sich u. a. auch Klees derzeitige intensive Auseinandersetzung mit dem literarischen Schaffen E. T. A. Hoffmanns (1776-1822). In den Erzählungen des romantischen Schriftstellers und Dichters findet der Künstler eine Tendenz zum Irrationalen und Spirituellen, die auch seinem eigenen Leben und deshalb auch seinen Werken immanent ist. Ähnlich wie den fantastischen, gar surrealen Werken Hoffmanns gelingt es den Arbeiten Paul Klees, eine traumähnliche, poetische Geschichte fernab der irdischen Realität zu erzählen. Ohne den Regeln räumlicher Perspektive, naturalistischer Darstellung oder eines geordneten Bildaufbaus zu gehorchen, entwirft der Künstler aus einzelnen farbkraftigen, figurativen Elementen und Symbolen sowie einem zarten, lasierenden, die Bildkomponenten träumerisch-verklärenden Farbnebel ein ungewöhnliches malerisches Konstrukt. Die Betrachterin und der Betrachter werden aufgefordert, sich das Bild mithilfe einer ganz neuen Lesart zu erschließen, die Fragmente miteinander zu kombinieren, Verbindungen zu erkennen, der Fantasie dennoch freien Lauf zu lassen und das Bild als verschachtelte Erzählung zu begreifen, bei der die Leserin oder der Leser nicht vorherzusehen vermag, was sie oder ihn auf den nächsten Seiten wohl erwartet. [CH]





Paper works - Linie. Modell. Geste.

361

## OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart - 1943 Baden-Baden

### Jünglingsfigur romantisch. 1932.

Aquarell über Bleistift.

Von Maur A 514. Auf Maschinenbütteln.

49,2 x 22,2 cm (19,3 x 8,7 in), blattgroß.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.04 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000

\$ 168,000 – 216,000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Karl Gutbrod, Stuttgart (1952).
- Privatsammlung Stuttgart.
- Dr. Fritz C. Valentien, Stuttgart (vor 1968).
- Privatsammlung Süddeutschland.

#### AUSSTELLUNG

- Malerei und Graphik der Bauhaus-Künstler, Galerie Valentien, Stuttgart, Mai bis Juni 1968, Kat.-Nr. 70.
- Oskar Schlemmer, 13. Städtische Kunstausstellung, Schwenningen am Neckar, 22.11.-7.12.1969, Kat.-Nr. 37.

#### LITERATUR

- Hans Hildebrandt, Oskar Schlemmer, München 1952, Kat.-Nr. 739.

- Meisterlich gearbeitetes, exemplarisches Beispiel für Schlemmers Suche nach der idealen Symbiose von Figur und Raum
- Im selben Jahr entsteht Schlemmers wohl berühmtestes Werk „Bauhaustreppe“ (Museum of Modern Art, New York)
- Charakteristischer, spannungsreicher und äußerst pointierter Hell-Dunkel-Kontrast
- Evokation einer „metaphysischen“ Raumstimmung durch die virtuose Komposition teils kräftiger, teils zart lasierender Aquarellfarbe und frei gelassenem, hellem Papiergrund
- Seit über 50 Jahren in süddeutschem Familienbesitz
- Der menschliche Kopf im Profil ist für Oskar Schlemmers Bildsprache besonders kennzeichnend, so schmückt er ab 1922 u. a. auch das von Schlemmer entworfene Bauhaus-Signet



Oskar Schlemmer, Signet Staatliches Bauhaus Weimar, 1922, Archiv Oskar Schlemmer.

„Man wendet oft ein, daß meine ‚Menschen‘ keine ‚Gesichter‘ haben, höchstens ‚Puppengesichter‘. Man versteht leider nicht, daß dies Absicht ist, daß dies nicht anders möglich ist. Ehe wir das ‚Antlitz‘ malen können, malen dürfen, müssen wir den Typus erkennen, das Unpersönliche.“

Oskar Schlemmer, zit. nach: Ausst.-Kat. Oskar Schlemmer, Folkwang Museum, Essen 1970/71, S. 20.

### „EINE EINZIGARTIGE ROLLE IN DER GEMEINSCHAFT DES BAUHAUSES“. OSKAR SCHLEMMERS WIRKEN IN WEIMAR UND DESSAU

Oskar Schlemmer gilt als einer der einflussreichsten und vielseitigsten Künstler des Bauhauses. Noch 1960 urteilt Walter Gropius über Oskar Schlemmer rückblickend: „Schlemmer spielte eine einzigartige Rolle in der Gemeinschaft des Bauhauses.“ (zit. nach: Karin v. Maur, Oskar Schlemmer. Monographie, München 1982, S. 187). Während seiner Zeit in Weimar (1921-1925) und Dessau (1925-1929) ist Schlemmer nicht nur als Maler und Grafiker, sondern auch als Bildhauer, Bühnenbildner, Raumgestalter und Choreograf tätig. Er leitet zunächst die Werkstatt für Wandmalerei, dann die Metallwerkstatt und die Werkstatt für Holz- und Steinbildhauerei. Mit dem Umzug nach Dessau übernimmt Schlemmer auch die Leitung der Bauhaus-Bühne und unterrichtet ab 1928 das Fach „Der Mensch“. In den Bestrebungen für eine ganzheitlich gebildete Gesellschaft und der gattungsübergreifenden Verbindung von Handwerk und künstlerischer Schaffenskraft vereint sein beeindruckendes Œuvre ganz und gar den Geist und die Ideale des Bauhauses, das für die Formgestaltung und die gesamte künstlerische Entwicklung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägend sein sollte.



Oskar Schlemmer während des Unterrichts an der Breslauer Akademie, 1929/30.

#### MENSCH UND RAUM. IDEAL UND UTOPIE

Aufgrund seiner Bestrebungen nach einer stärkeren Vereinigung von Kunst und Architektur verlagern sich Schlemmers künstlerische Projekte nach seiner Berufung an das Weimarer Bauhaus in den 1920er Jahren zunehmend in den Raum, es entstehen nun u. a. auch Plastiken, Skulpturen und Wandreliefs. Schlemmers äußerst vielseitiges Schaffen kreist nun fast ausschließlich um die Darstellung des menschlichen Kopfes und Körpers. In seinen Gemälden, Papierarbeiten, Wandmalereien, Skulpturen, Kostümentwürfen, Choreografien und Bühnenstücken erhebt er den Menschen zum Kern seiner experimentellen Arbeiten und zum „Maß aller Dinge“. In ihnen begibt sich der Künstler auf die Suche nach einem ganz eigenen künstlerischen Idealtypus menschlicher Physiognomie; eine Suche, die sicherlich auch von der Sportbegeisterung und dem Körperkult der 1920er Jahre geprägt ist. Sein experimenteller Geist gipfelt in seinen Kostümentwürfen und Inszenierungen für das „Triadische Ballett“ (1922 uraufgeführt), das heute als Meilenstein des Tanztheaters gilt. Die hier auf die Bühne gebrachte idealisierte Symbolfigur entwickelt sich bald zum festen Bestandteil seiner Ikonografie.

1928 erhält Schlemmer den Auftrag zur Ausgestaltung eines Rundraumes im Folkwang Museum in Essen. Bis 1931 beschäftigt er sich vielleicht auch deshalb besonders intensiv mit der Darstellung des männlichen Körpers und dessen Bewegungsabläufen. Unter Verzicht auf individuelle Eigenschaften erarbeitet Schlemmer in diesen und den darauffolgenden Jahren stark stilisierte, harmonisch komponierte Figurenstudien mit streng ausgerichteten vertikalen und horizontalen Achsen, die auf einer geometrisierten Körpersprache und Form-

gebung basieren. Die als Symbiose aus Kegeln, Zylindern und Kugeln erdachten Figurinen integriert der Künstler mit wenigen Ausnahmen in eine surreale Umgebung oder undefinierte, abstrakte Raumarchitekturen, in denen das Interieur wenn überhaupt nur eine untergeordnete Rolle spielt. Der Künstler selbst erklärt: „Auf einer Fläche als Entsprechung des kosmischen Raumes kann ich dann die Gestalten so einordnen, dass sie als sichtbare Funktionskräfte des kosmischen Lebens erscheinen [...]. Man wendet oft ein, dass meine ‚Menschen‘ keine ‚Gesichter‘ haben, höchstens ‚Puppengesichter‘. Man versteht leider nicht, dass dies Absicht ist, dass dies nicht anders möglich ist.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Oskar Schlemmer, Folkwang Museum, Essen 1970/71, S. 20). 1933 wird der Folkwang-Zyklus im Zuge der Diffamierung Oskar Schlemmers von den Wänden des Essener Museums entfernt - die Bildtafeln gelten heute als verschollen. Was bleibt, sind die Entwürfe und die in diesem Zusammenhang entstandenen, vorbereitenden Zeichnungen und Aquarelle.

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



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

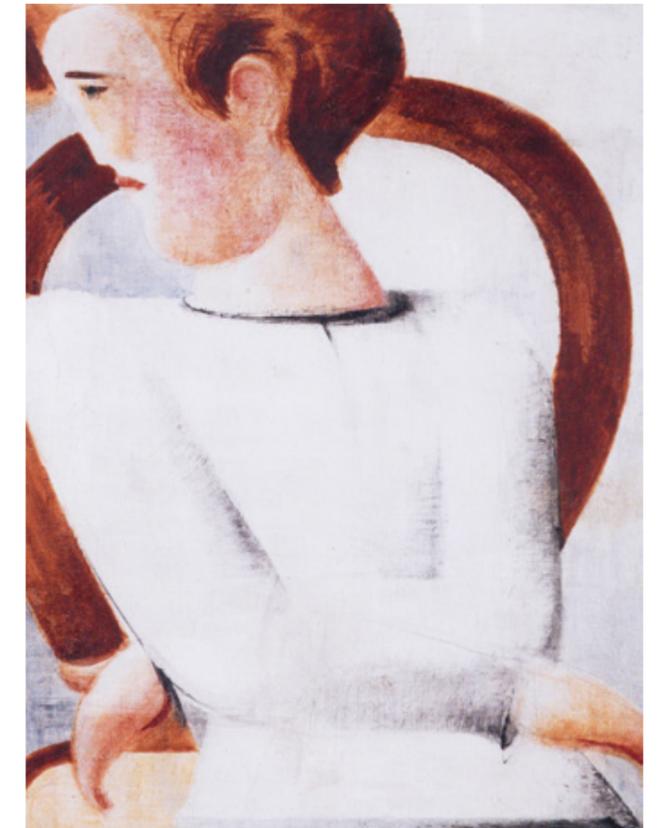
#### DER KÜNSTLER AUF DEM HÖHEPUNKT SEINER KARRIERE

Zum Entstehungszeitpunkt unserer Arbeit befindet sich Oskar Schlemmer auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Karriere. 1930 sind seine Arbeiten Teil der XVII. Biennale in Venedig. 1931 widmet ihm die Galerie Flechtheim in Berlin eine Einzelausstellung, die später auch in Zürich und in Krefeld gezeigt wird. Im selben Jahr präsentiert man seine Kunst in der groß angelegten Überblicksausstellung „Modern German Painting and Sculpture“ im Museum of Modern Art in New York der internationalen Öffentlichkeit. Zur gleichen Zeit nähert sich die gesamtpolitische Lage Deutschlands und Europas jedoch bereits einer Krise - einer bis dato unvorstellbaren Tragödie. In kleinen, aber deutlichen Schritten werden die Auswirkungen der allmählichen Machtübernahme und Einflussnahme durch die Nationalsozialisten auch für den Künstler merklich spürbar. Weimar - Dessau - Breslau - Berlin. Schlemmers Wirkungsstätten zu Beginn der 1930er Jahre

Nach dem Rücktritt von Walter Gropius verlässt Schlemmer das Bauhaus und nimmt 1929 eine Lehrtätigkeit an der Breslauer Akademie für Kunst- und Kunstgewerbe an. Dort leitet er u. a. die Bühnenkunstklasse, unterrichtet zum Thema „Mensch und Raum“ und ist in der Bühnengestaltung für Theater und Oper tätig. Aufgrund strikter Sparmaßnahmen infolge der Weltwirtschaftskrise wird die Breslauer Akademie 1932 jedoch geschlossen und Schlemmer erhält eine Professur an den Vereinigten Staatsschulen für Angewandte Kunst in Berlin, welche ihm jedoch bereits 1933 von den mittlerweile regierenden Nationalsozialisten fristlos entzogen wird. Der Künstler sieht sich einer immer weiter fortschreitenden Diffamierung ausgesetzt, seine Werke gelten nun als „entartet“ und werden aus Museen und Ausstellungen, bspw. 1933 aus der Retrospektive im Stuttgarter Kunstverein, entfernt. Mit ihrer geometrischen, auf mathematischen Regeln basierenden Formensprache spiegeln Schlemmers Arbeiten dieser Jahre sicherlich auch eine allgemeine gesellschaftliche und nicht zuletzt auch persönliche Grundstimmung wider, die möglicherweise auch eine Sehnsucht nach Ordnung, nach Einheit und Gemeinschaft beinhaltet.

„Ich will Menschen-Typen schaffen und keine Porträts, und ich will das Wesen des Raumes und keine Interieurs“, erläutert der Künstler in Bezug auf seine so unnahbaren Figuren in der wie in der vorliegenden Arbeit gänzlich abstrakten, eben nur schemenhaft angedeuteten räumlichen Umgebung (zit. nach: Ausst.-Kat. Oskar Schlemmer, Staatsgalerie Stuttgart / Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977, S. 9). Mit der hier meisterlich herausgearbeiteten, fast plastischen Körperlichkeit der Jünglingsfigur, der so charakteristischen, strengen Darstellung im Profil und der aufgrund des starken Hell-Dunkel-Kontrasts evozierten atmosphärischen Lichtwirkung kann das hier angebotene, im so bedeutenden Schaffensjahr 1932 entstandene Aquarell als absolut leitmotivisches Werk im Œuvre Oskar Schlemmers gelten. Auf dem Höhepunkt seines malerischen Schaffens entsteht mit „Jünglingsfigur romantisch“ somit ein Werk, das die Essenz seiner am Bauhaus entwickelten, nahezu geometrischen Formensprache und damit sein Streben nach maßgebender Ordnung widerspiegelt und mit dem sich der Künstler den Abgründen und dem Chaos seiner Zeit, der politischen Radikalisierung und den gesellschaftlichen Nöten malerisch entgegenstellen kann: „Wir brauchen Zahl, Maß und Gesetz als Wappnung und Rüstzeug, um nicht vom Chaos verschlungen zu werden“ (Oskar Schlemmer, zit. nach: ebd., S. 11). In ihrer Gleichzeitigkeit von Figuration und Abstraktion, von Inhalten und Bewegung, von Exaktheit der Zeichnung und nahezu mystisch-nebulöser Lichtwirkung, von Schematisierung und freier, dynamischer Schöpfung ist das Aquarell nicht nur ein charakteristisches Zeugnis des singulären Schaffens Oskar Schlemmers, sondern auch der damals richtungsweisenden deutschen Kunst um 1930. [CH]

Oskar Schlemmer, Weißer Jüngling auf geschweiftem Stuhl, 1930, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin.



Paper works - Linie. Modell. Geste.

362

## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Mädchen mit blauem Haar. um 1920.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 44,8 x 34,3 cm (17,6 x 13,5 in), Blattgröße. [SM]

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Klockries, vom 7. Mai 2021. Die Arbeit ist in seinem Archiv unter der Nummer „Nolde A - 209/2021“ registriert.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.06 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 \*

\$ 108.000 – 144.000

### PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweiz (seit den 1950er Jahren)
- Privatsammlung Schweiz (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

„The watercolours, the final measure of [Nolde’s] directness and spontaneity, are among the best in Modern art. [Nolde] always felt the painter should paint first and think afterward.“

Bernard Myers, Kunsthistoriker, zit. n.: The German Expressionists: A Generation in Revolt, London 1963, S. 128.

In seinen Bildnissen fasziniert Emil Nolde das Individuelle des Gegenübers. Der lebendige Ausdruck, der diese Gesichtszüge mit roten Wangen bestimmt und sich vor allem in dem herausfordernden Blick der Augenpartie erkennen lässt, ist einer Persönlichkeit zugeordnet, die Nolde mit der Kraft ihrer wachen Ausstrahlung sichtlich beeindruckt hat. Eine besondere Qualität in seinen Aquarellen ist die differenzierte Charakterisierung von Personen und deren eindrucksvolle Typisierung: Sie zeigen darin seinen intensiven Zugang. Noldes Leben zwischen der Großstadt Berlin und der Landschaft im Norden, seine Reisen in die nahe Umgebung und nicht zuletzt die Exkursion in die ferne Südsee bieten dem Künstler anregende Vorlagen für seine breite Palette von bisweilen bizarr anmutenden, ortsbedingten aber auch wie hier ebensönen Physiognomien. Man kann natürlich den Versuch unternehmen, dieses markante Profil eines Mädchens in vergleichbaren Aquarellen, Gemälden mit Hinweisen auf das Un-

bekannte auszumachen, etwa das leicht zugespitzte, zarte Kinn, die vollmundigen Lippen unter der spitzen, aussagekräftigen Nase und das im Blauton gefärbte Haar. Sicher, für Nolde ist es wichtig, Charaktere als Modell zur Verfügung zu haben, um deren ausgeprägte Profile und Wesensmerkmale herauszustellen und dennoch frei zu agieren, auch Gesichter im klassischen Porträtstil zu erfinden, ähnlich der Typen, Phänotypen, die persönliche Merkmale zeigen, ähnlich einer Landschaft oder ähnlich wie Blumen in seinen Rabatten und Gärten. Noldes künstlerische Sprache ist gespickt mit delikater Stimmung, seine Malerei ist leidenschaftlich gesteigert bis zu archaisch anmutender Stilisierung. Somit reiht sich dieses Porträt in seiner subtil gewählten Farbigkeit ein in das faszinierende Werk des Künstlers neben den farbintensiven Landschaftsaquarellen, ergreifenden Aquarellen mit religiösen Themen, mit emphatischen Studien in der Südsee und den herrlichen Blüten- und Blumenbildern. [MvL]



© Nolde Stiftung Seebüll, 2021

## OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge - 1930 Obornigk bei Breslau

### Sitzender weiblicher Akt. Um 1925.

Farbige Kreidezeichnung.  
Pirsig-Marshall/von Lüttichau 1925/39. Rechts unten signiert. Auf festem Velin.  
64 x 46 cm (25,1 x 18,1 in), Blattgröße.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.08 h ± 20 Min.

€ 30.000 – 40.000

\$ 36.000 – 48.000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Max Fischer, Stuttgart (bis 1954, Stuttgarter Kunstkabinett, 20.5.1954).
- Sammlung Ilse und Hermann Bode, Hannover/Steinhude (1954 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Deutschland (durch Erbfolge).

#### AUSSTELLUNG

- Otto Mueller: Gemälde, Handzeichnungen und Aquarelle, Druckgraphik, Kunsthalle Bremen, 1956, Kat.-Nr. 66; Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen, 9.12.1956-13.1.1957, Kat.-Nr. 45; Städtisches Kunstmuseum, Duisburg, 26.1.-24.2.1957, Kat.-Nr. 54.
- Die Pelikan-Kunstsammlung. Aus dem Besitz des Hauses Günther Wagner, Hannover, Pelikan-Werke und der Familie Beindorff, Kunstverein Hannover, 28.4.-16.6.1963, Kat.-Nr. 103, Abb. S. 82; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8.1.-7.2.1965; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 12.3.-2.5.1965, Kat.-Nr. 105, Abb. S. 62.
- Meister der Zeichnung in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts, Kunstverein Hamburg, 2.9.-15.10.1967; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., 27.10.-10.12.1967, Kat.-Nr. 173 m. Abb.

#### LITERATUR

- Wenzel Nachbaur, Otto Mueller Werklisten, Archiv Roman Norbert Ketterer, Kirchner Museum, Davos 1950er Jahre (m. Abb.).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Auktion 19, 20.5.1954, Los 1471, Taf. 29.

Der weibliche Akt, der Akt im Raum, der Akt in der Landschaft sind charakteristisch und tief verankert im Werk Otto Muellers. Besonders das Thema „Akt in der Landschaft“ formuliert der Künstler auf vielfältige Weise: So variiert er zwischen reiner Figurenstudie, umfängen von angedeuteten Wiesen und Buschwerk, oder mit vereinzelt Figuren belebten weitläufigen Landschaften mit Dünen, an verwunschenen Teichen und unter Baumgruppen. Aktdarstellungen wie in dieser Zeichnung „Sitzender weiblicher Akt“ sind dagegen eher selten, in der feinen Ausführung direkt und sehr viel intimer. Dargestellt sind Muellers jeweilige Lebenspartnerinnen wie seine erste Frau Maschka Meyerhofer, mit der der Künstler auch nach der Scheidung 1921 engen Kontakt behält, oder Irene Altmann, die unerfüllte Liebe zu Beginn

- Charakteristische Kreidezeichnung in feiner Farbpalette
- Durch die klare Rahmenzeichnung einem Gemälde gleich
- Seit fast 70 Jahren in Familienbesitz, seit 50 Jahren nicht mehr ausgestellt
- Mueller ist stets damit beschäftigt, ausgewogene Erzählungen von ebenschönen Körpern in Szene zu setzen und die Proportion als das Maß herauszustellen
- Mueller geht es also um das Sein und die Gestalt der Frau. In ihr findet er Eros und Schönheit in idealisierter und reduzierter Form

der Professur 1919 in Breslau, ab 1921 Elisabeth Lübke, Muellers zweite Frau und Mutter des gemeinsamen Sohnes Josef, und schließlich Elfriede Timm ab 1927. Eine persönliche Beziehung zu dem Modell - hier also Elsbeth - ist dem Künstler für solch Nabsicht ausgesprochen wichtig. Zuweilen greift Mueller auch auf Fotos zurück, auch dient ihm bisweilen eine Gliederpuppe, um Bewegung und Grazie seiner Modelle imaginär nachzustellen. Es sind dies keine spontan festgehaltenen Szenen, wie sie Ernst Ludwig Kirchner oder Erich Heckel in ihren Ateliers erleben und damit den berühmten expressiven „Brücke“-Stil kreieren. Mueller ist vielmehr damit beschäftigt, ausgewogene Erzählungen von ebenschönen Körpern in Szene zu setzen und die Proportion als das Maß herauszustellen. Mueller geht es also immer und immer wieder von Neuem um das Sein und die Gestalt der Frau. In ihr findet er Eros und Schönheit in idealisierter und reduzierter Form, um seine persönliche Vorstellung vom weiblichen Körper in vollendeter Bewegung oder wie hier in Anmut vor dem Künstler sitzend mit wenigen konzentrierten Strichen mit blauer Kreide zu zeichnen, den Raum mit etwas lavierendem Gelb zu bestimmen. Die Beschäftigung mit dem weiblichen Körper ist für den Künstler belebend und er lässt uns, die Betrachter:innen, an diesem Gefühl teilhaben. In der Suche nach dem Selbst, in der Suche nach dem Menschlichen entwickelt Mueller seine künstlerische Motivation. Und hier nährt sich der Gedanke, dass es Muellers Ziel sein könnte, wie in dieser Ausgewogenheit „Urbilder“ zu schaffen. Auf diesem Weg begleiten ihn das Studium künstlerischer Vorbilder, das Beobachten besonders weiblicher Körper, die starke Einflussnahme der Frauen in seinem Leben sowie seine ständige Selbstreflektion. [MvL]



Paper works - Linie. Modell. Geste.

364

## EGON SCHIELE

1890 Tulln - 1918 Wien

Sitzender weiblicher Akt, die Arme auf die Knie gestützt, die Beine verschränkt. 1918.

Schwarze Kreidezeichnung.  
Kallir 2314. Unten mittig signiert und datiert. Auf bräunlichem Zeichenpapier.  
46,3 x 29,5 cm (18.2 x 11.6 in), Blattgröße. [EH]

Wir danken dem Kallir Research Institute für die freundliche Unterstützung.

*Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.10 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000

\$ 120,000 – 180,000

### PROVENIENZ

· Privatsammlung München (seit 1982).

### LITERATUR

· Karl & Faber, München, 161. Auktion, 25.-26.11.1982, Los 1217, Abb. Taf. 129.

„Auch das erotische Kunstwerk hat Heiligkeit.“

Egon Schiele in einem Skizzenbuch von 1911.

Egon Schiele ist neben Oskar Kokoschka der prominenteste Vertreter des Wiener Expressionismus. In dem sie gezielt gegen das Wahre und Gute, den Gegensatz zwischen dem Schönen und dem Hässlichen verstoßen, gelingt beiden Künstlern ein Befreiungsschlag gegen den Schönheitskult der Wiener Secession um Gustav Klimt. Letzterem gegenüber eröffnen Schieles Zeichnungen und Aquarelle dem Betrachter eine neue Ästhetisierung des Erotischen; er würdigt und nobilitiert den intim gesehene Frauenkörper in der Summe der Einzelposen auf besonders exponierte und bisweilen theatrale Weise. Schiele inszeniert die Körper seiner Modelle in einem selten vernehmbaren Raum oder auf einer imaginären Bühne. Kräftige Linien und ausgeprägte Konturen bilden das charakteristische Moment in Schieles Arbeiten auf Papier. Hierzu gehört auch eine andeutungsweise, zittrig wirkende Unregelmäßigkeit des Strichs; sie rührt auch vom Zeichnen auf einem gemaserten Holzbrett. Seit 1915 zeichnet Egon Schiele eine Reihe von Aktdarstellungen und Porträts nicht nur von seiner Frau Edith Harms, die er im selben Jahr im Juni heiratet, sondern auch von deren älteren Schwester Adele Harms. Deren naturgegebene, physiognomische Ähnlichkeit

macht es nicht leicht, die beiden Schwestern als Modelle voneinander zu unterscheiden. Zwar ist Edith blond und Adele dunkelhaarig, aber Schiele nimmt es bei der Kolorierung der Haare nicht so genau und löst sich bisweilen vom Naturvorbild. Trotzdem ist bei dieser schwarzen Kreidezeichnung eine eindeutige Identifikation noch schwieriger als bei einem Aquarell erscheinen mag, ist die spekulative Wahrscheinlichkeit, es handle sich bei diesem Akt um Adele, doch sehr groß. Wie ganz allgemein in diesen Jahren zeichnet Schiele auch diese feine Bildnisstudie seiner Schwägerin aus leicht erhöhter Position in naturalistischen Zügen. Er benutzt hierfür eine schlichte, schwarze Kreide, beobachtet den Körper mit einer wunderbar fließenden Kontur und charakterisiert den doch ungemein beseelten und melancholischen Gesichtsausdruck treffend wie überzeugend. Das gegenüber ihrer Schwester Edith deutlich spitzer zulaufende Kinn scheint Schiele fast zu betonen, auch die wirr hochgesteckte, aufgetürmte Haartracht spricht im Vergleich im Wesentlichen für Adele, die den Augen und dem fixierenden Blick des Künstlers, dabei den Kopf auf den verschränkten Fingern entspannt ruhend, lächelnd ausweicht. [MvL]



## LYONEL FEININGER

1871 New York - 1956 New York

### An der steilen Küste. 1921.

Aquarell und Tuschfederzeichnung.

Links unten signiert, rechts unten datiert „März 1921“ und unten mittig betitelt. Auf chamoisfarbenem Velin. 24,8 x 32,2 cm (9,7 x 12,6 in), Blattgröße. [CH]

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York - Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1687-04-26-21 registriert ist, bestätigt. Weiterführende Informationen für diesen Eintrag wurden von Moeller Fine Art Projects | The Lyonel Feininger Project, New York - Berlin zur Verfügung gestellt.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.12 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 48.000 – 72.000

#### PROVENIENZ

- Nachlass Julia (Julie) Feininger, New York (1970).
- Marlborough Fine Art, London (1971 - mindestens 1973).
- Nachlass Ilse und Hermann Bode, Hannover/Steinhude.
- Privatsammlung Deutschland (durch Erbfolge)

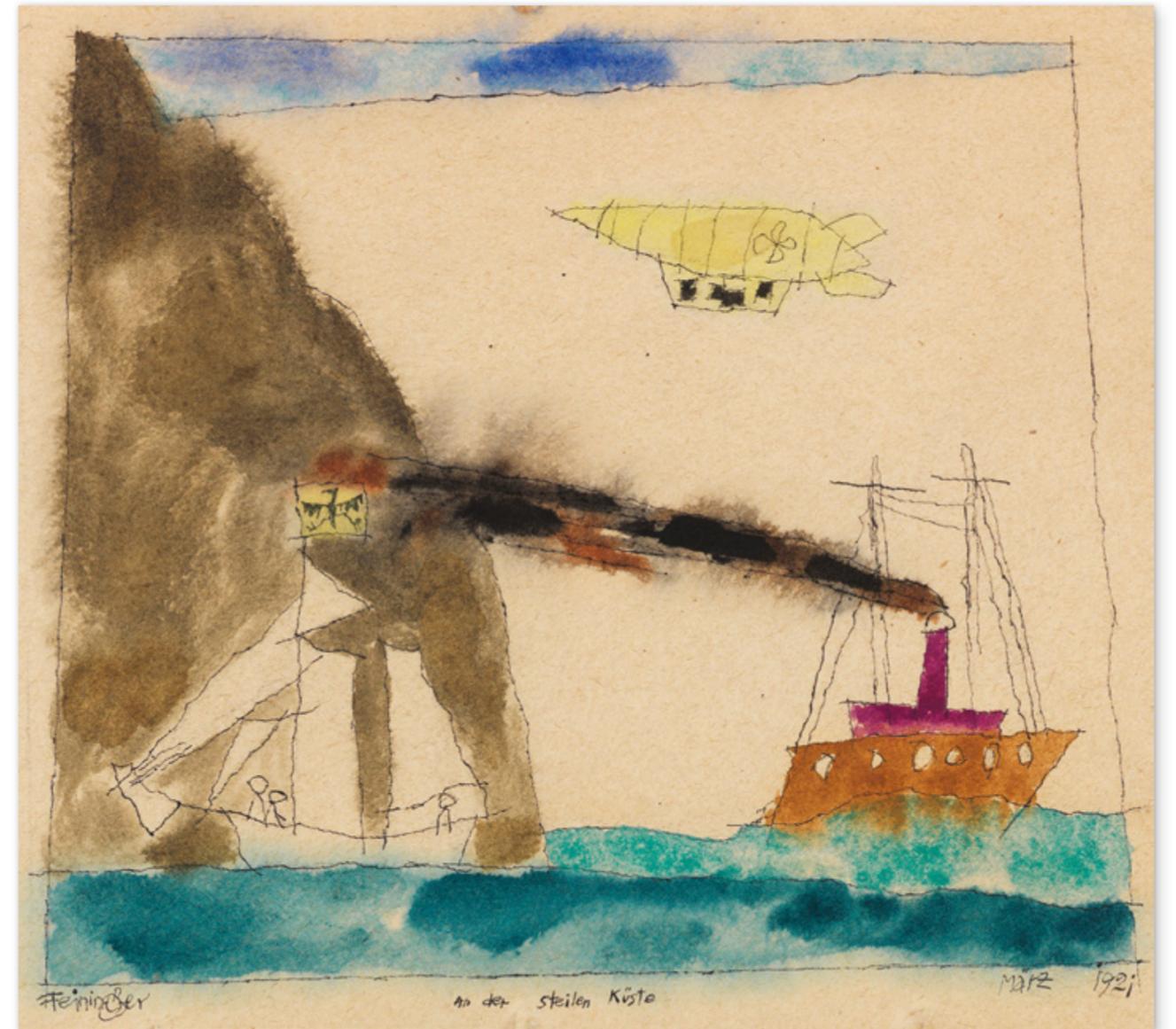
Das vorliegende Aquarell mit dem Titel „An der steilen Küste“ ist ein köstliches Beispiel für Feiningers feinen Humor. In der naiv-scurrilen Darstellung der Schiffe und des Zeppelins zeigt dieses Blatt eine heiter gelöste, fantasievolle Episode. Durch schwere See stampft ein Dampfer mit hoher Takelage, schwarze Rußwolken werden vom Wind verweht und umhüllen ein Segelboot mit quadratisch geformtem, gelbem Ständer, der einen stilisierten Reichsadler führt. Darüber schwebt ein der Form eines U-Boots verwandter Zeppelin. Wie so oft geht es Lyonel Feininger in seinen Zeichnungen und Aquarellen um eine eher distanzierte Reflexion über die Realität. Sie gestatten ihm, sich nicht in dieser zu verlieren, sondern in ihr kosmische Zusammenhänge zu entdecken. So geht es hier um Schiffe: Segelschiff, Dampfschiff und Luftschiff. Und es geht um das Meer, für Feininger ein Synonym für geheimnisvolle Weite und Unendlichkeit. Feiningers Faszination für das Meer lässt sich bis in seine früheste Jugend zurückverfolgen und ebenso seine Liebe zum Modellschiffsbau, wie die detaillierte Zeichnung des Segelschiffs mit Klüverbaum und entsprechenden Vorsegeln zeigt, respektive die im 19. Jahrhundert und auch Anfang des 20. Jahrhunderts noch übliche Bemastung mit Takelage größerer Dampfschiffe dokumentiert. Nicht zuletzt verbindet das Luftschiff Feiningers Vision von sich bewegender Technik zwischen Meer und Himmel. Feininger erzählt diesen Zusammenklang besonders

- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**
- **Aus Feiningers wichtigem ersten Jahr am Staatlichen Bauhaus in Weimar**
- **Besonders detailliert ausgearbeitetes Werk**
- **„An der steilen Küste“ ist ein köstliches Beispiel für Feiningers feinen Humor**
- **Segelschiff, Dampfschiff, Luftschiff: Außergewöhnliches Zeugnis von Feiningers Faszination für die Technik seiner Zeit**

#### AUSSTELLUNG

- Lyonel Feininger 1871-1956, Haus der Kunst, München, 24.3.-13.5.1973, Kunsthaus Zürich, 25.5.-22.7.1973, Kat.-Nr. 191 (mit Abb., S. 176).
- Lyonel Feininger. Originale auf Papier und Druckgraphik aus dem Besitz des Sprengel Museum Hannover, 28.5.-1.9.1996, S. 5 (mit Farbabb.).
- revonnaH. Kunst der Avantgarde in Hannover 1912-1933, Sprengel Museum, Hannover, 23.9.2017-7.1.2018, S. 21 (mit Farbabb.).
- Sprengel Museum, Hannover (als Dauerleihgabe seit 1986 bis Anfang 2021, Inv.-Nr. D 198).

empfindsam in diesem wunderbaren Aquarell über feinem Bleistift. Er erzeugt mit dem oft dünnen, lasierenden Farbauftrag hier eine spannungsvolle Verbindung, gewährleistet Leichtigkeit und Transparenz, welche er in einen nahezu immateriellen Zustand fernab einer genauen Darstellung des Dinglichen steigert. Gerade mit seinen Aquarellen gelingt es Feininger, das Schwebende zwischen Realität und Vision, Nähe und Ferne, sowie eine Abstraktion der Wirklichkeit zu vermitteln. Das Treffen dieser drei Schiffe erscheint somit als konstruiert im Fiktiven, es entsteht im Zusammenspiel aus vielen Skizzen, die Feininger während seiner Aufenthalte an den Küsten der Ostsee zeichnet. Die Berufung Feiningers 1919 als Formmeister für Grafik ans Bauhaus in Weimar bringt für ihn die lang erhoffte Anerkennung als Künstler. Die Lehrtätigkeit öffnet dem Künstler jene räumliche Nähe zu seinen über Jahre gepflegten und immer wieder aufgesuchten Motiven in der Umgebung, wie die Kirchen von Gelmeroda, Vollersroda, Umpferstedt oder Mellingen. In den Sommermonaten fährt Feininger an die Ostsee, etwa nach Timmendorf, und 1921 auch nach Heiligenhafen auf der östlichen Spitze der Halbinsel Wagrien und besucht die Insel Fehmarn. Die Nähe zum Meer bedeutet für Feininger große Lebensqualität, dort findet er die Schiffe, Schiffe aller Art: kleine Kutter, große Frachtdampfer oder elegante Segelyachten, bisweilen auch Luftschiffe. [MvL]



„Ich fühle so unzählige Bilder auftauchen in meiner Fantasie, habe solche Sehnsucht nach Verwirklichung dieser Visionen, es ist wie ein Sichklammern an diesem Leben mit allen Erinnerungen [...] Seit dem Kriege, seit 1914, ist nicht diese sprudelnde Quelle von Sehnsuchtsvisionen über mich gekommen wie jetzt.“

Lyonel Feininger an seine Frau Julia am 9.9.1922.

Paper works - Linie. Modell. Geste.

366

## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Meer mit roten Wolken und dunklen Seglern. Um 1935/1940.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf feinem Japan. 31,1 x 44,5 cm (12,2 x 17,5 in), blattgroß. [SM]

Mit der Kopie einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, vom 23. Dezember 2008.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.14 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 <sup>M</sup>

\$ 96.000 – 144.000

### PROVENIENZ

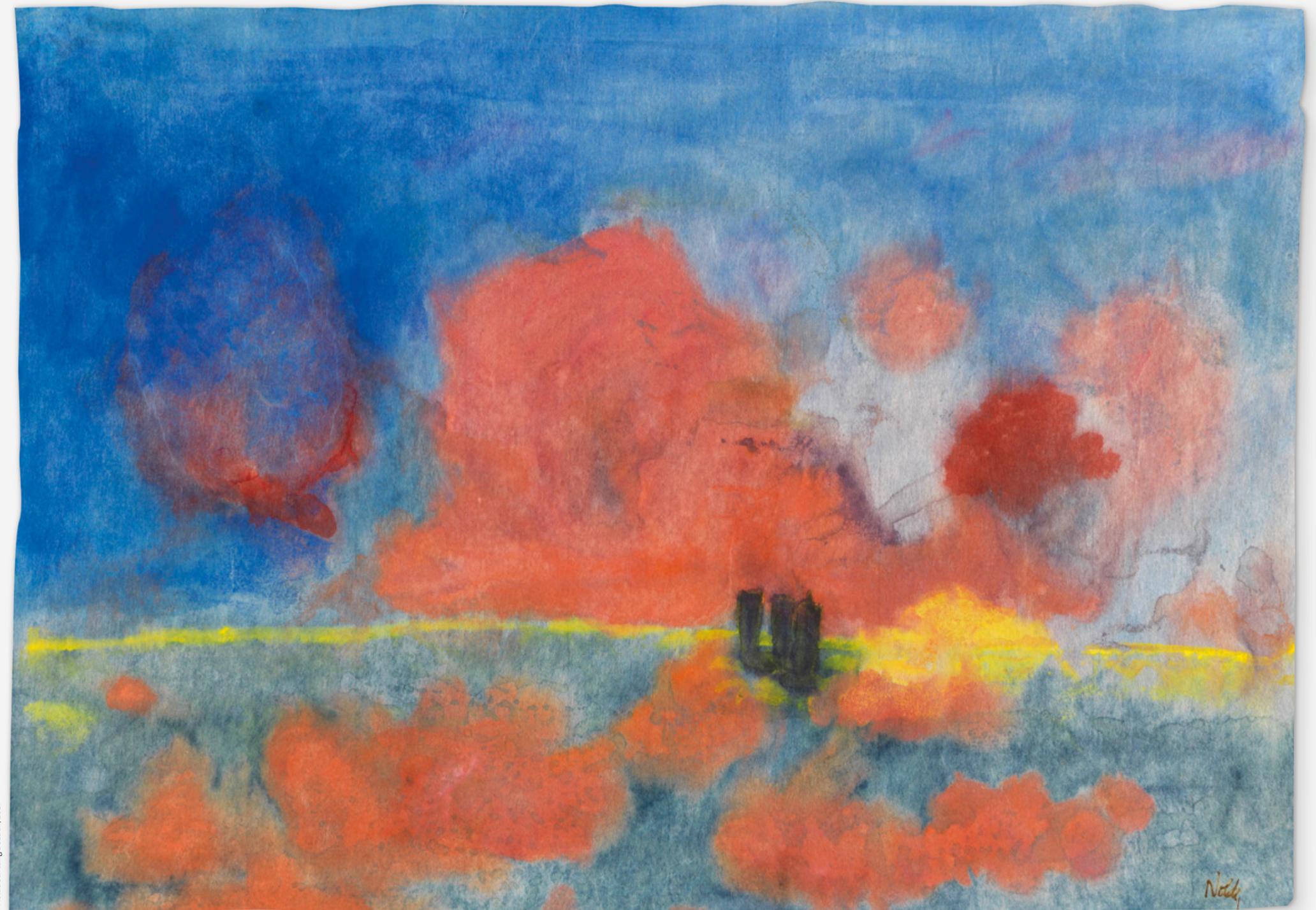
- Privatsammlung Mannheim.
- Privatsammlung.

### LITERATUR

- Grisebach, Berlin, 184. Auktion, 27.5.2011, Los 7.

- Aus der Fernsicht eingefangene Meeresdarstellung in kontrastreichen Primärfarben
- Die Dramatik des Himmels bestimmt die Komposition
- Atmosphärische Abendstimmung mit raffinierter Spiegelung des Wolkenspiels

Das Meer mit roten Wolken und dunklen Seglern ist hier von Emil Nolde in Szene gesetzt als flammendes, dramatisches Aufleuchten eines Abendhimmels über dem Meer. Noldes bildhafte Festlegung zeigt seine erfahrene Sicht auf eine Wirklichkeit, deren Relativität und Komplexität von einem sinnlichen Begreifen zunehmend abgelöst ist und sich die unmittelbare Realität des Bildes einer Meerlandschaft in Brechung und Trübung auflöst. Die Farben also beschreiben hier so direkt die Helligkeit des Motives, nicht eine fassende Linie verordnet das Geschehen auf dem Wasser, auf dem sich ein ‚Eindruck‘ der roten Wolke spiegelt wie in Nebelinseln. Die schwarzen Segler nehmen Kurs in Richtung Horizont, der wie eine gelbe Linie das Blatt in eine himmlische und eine meerische Ebene teilt. Nolde artikuliert sich über die Farbe, ihre Leuchtkraft oder Brechung und Trübung, die Schichtungen durchdringen das Papier. Die Farbe ist Noldes sinnlichstes Medium, mit dem er spontan und emotional Erfahrenes und Gesehenes, Vergangenes und Gegenwärtiges, seine inneren Bilder visionär mit vollgetränktem Pinsel und wie hier in Flecken und Verläufen nass in nass ausbreitet. Mit diesem Motiv „Meer mit roten Wolken und dunklen Seglern“ zeigt Nolde ein Lehrstück für die Besonderheit des bildnerischen Verfahrens der Wasserfarben, in dem nicht nur eine versierte Technik Voraussetzung ist, sondern ein ausgeprägter Sinn für die Situation, für ein besonderes Licht, für eine emotionale Atmosphäre, für ein inneres Glücksgefühl. Noldes immer wieder gelebte Individualität ist die Basis seiner künstlerischen Bildsprache: „Der Maler braucht nicht viel zu wissen, schön ist es, wenn er unter instinktiver Führung so zielsicher malen kann, wie er atmet, wie er geht“, bekennt er. Es ist die Unmittelbarkeit, mit der Nolde seinen Bildern jene unverwechselbare, originäre Seele einhaucht und damit jene bezaubernde Einheit mit dem Motiv zu erreichen sucht. [MvL]



© Nolde Stiftung Seebüll, 2021

„Die Wolken am hohen Himmel sind die eigentlichen Akteure in diesem flachen Land am Meer. Die Natur bietet ihm die Bilder wie auf einer riesigen Bühne, der Wolkenhimmel wird zur erregenden Szene [...]“

Martin Urban, zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Landschaften. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1969, S. 28.

„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



Aus der Sammlung Ilse und Hermann Bode

367

## FRANZ MARC

1880 München - 1916 Verdun

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

Aquarell und Bleistift.

Hoberg/Jansen B III XXVI S. 233 (ohne Abb.), Lankheit 621 (ohne Abb.).

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.16 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000

\$ 240.000 – 360.000

#### PROVENIENZ

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

#### AUSSTELLUNG

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

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, angetan 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

- Aquarelle in diesem Format gelten als die poetischsten Werke des Künstlers
- Aus dem Besitz der Familie des Künstlers blieb es bis heute in der Sammlung Ilse und Hermann Bode
- Als Dauerleihgabe im Sprengel Museum, Hannover
- Das Aquarell entsteht während der wichtigen Zeit des „Blauen Reiter“
- In diesem nahezu ursprünglichen Zustand aus der besten Zeit kaum noch auf dem Markt zu finden

„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

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 einer weich fließenden, organischen, dem Kubismus entlehnten 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 in München gewonnenen Freund August Macke nach Bonn (August Macke, Franz Marc, Briefwechsel, Köln 1964, S. 28). [MvL]



Paper works - Linie. Modell. Geste.

368

## ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Gruppen Badender  
(Sonntag in Moritzburg, Badende). 1909.

Farblithografie.

Gercken 307. Dube L118. Schiefler L134. Signiert und datiert „07“ und bezeichnet „letzter Handdruck“. Eines von 6 bekannten Exemplaren. Auf dünnem Velin. 51 x 60 cm (20 x 23,6 in). Papier: 54,5 x 64 cm (21,5 x 25,2 in).

Auflagezeit: 18.06.2021 – ca. 19.18 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96.000 – 144.000

### PROVENIENZ

- Sammlung Heinrich Hudtwalcker, Hamburg.
- Sammlung Heinrich Neuerburg (1883-1956), Köln (mit dem Sammlerstempel, Lugt 1344a).
- Privatsammlung Rheinland.

### LITERATUR

- Kornfeld & Klipstein, Bern, 99. Auktion, 17./18. Juni 1960, Los 434 (mit Abb.).

Gemeinsam mit Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl gründet Ernst Ludwig Kirchner 1905 in Dresden die Künstlergruppe „Die Brücke“, die sich schließlich zu einer der bedeutendsten Künstlergruppen des frühen 20. Jahrhunderts entwickeln sollte. In Ablehnung eines klassischen Kunststudiums studieren die Freunde die moderne Kunst ihrer Zeit und widmen sich dem reinen Naturstudium, ohne sich von den traditionellen formalen, technischen und ästhetischen Regeln der Akademielehren beeinflussen zu lassen. Selbstbewusst und unbeirrt suchen sie nach ihrer ganz eigenen, individuellen künstlerischen Sprache. In diesen so bedeutenden, richtungsweisenden Jahren - der Geburtsstunde des Expressionismus - steht insbesondere die Darstellung des Menschen im Fokus der jungen Maler. 1909 verbringt Kirchner mit den anderen „Brücke“-Künstlern in den Sommermonaten dann erstmals eine längere Zeit an den Moritzburger Seen, unweit von Dresden. Mit dem gleichen Schaffensdrang wie im Dresdener Atelier werden hier die sich unbekleidet am Wasser tummelnden Badenden skizziert. Ihre ungezwungene, unbefangene und entspannte Nacktheit ist Kirchner und seinen Künstlerkollegen der „Brücke“ in diesen Jahren eine wichtige Quelle der Inspiration und entwickelt sich schließlich zu einem der charakteristischen Motive ihres expressionistischen Schaffens. Nicht nur in Zeichnungen, sondern insbesondere auch in druckgrafischen Arbeiten verwirklichen Kirchner und die „Brücke“-Künstler ihre damals unkonventionelle, neuartige Kunstauffassung und hauchen dem damals wenig populären Medium der Druckgrafik wieder neues Leben ein. Das beeindruckende, umfangreiche, technisch ausgefeilte und auch vielfältige

- **Farbstarkes und großformatiges Blatt von beeindruckender, malerischer Wirkung**
- **Prachtvoller Druck in vier Farben aus der besten „Brücke“-Zeit**
- **3 der 5 weiteren bekannten Exemplare befinden sich in öffentlichen Sammlungen: im Sprengel Museum, Hannover, in der Hamburger Kunsthalle und im Buchheim Museum, Bernried**
- **Im Zuge der Aufenthalte der „Brücke“-Künstler an den Moritzburger Seen (1909-1911) entstehen besonders innovative, ausdrucksstarke und für den Expressionismus richtungsweisende Arbeiten**
- **Das Motiv der badenden Akte im Freien verwirklicht Kirchner auch in Öl, u. a. in „Badende in Moritzburg“ (1909/1926, Tate Gallery, London)**

Œuvre markiert „in Qualität und Umfang [...] einen zweiten Höhepunkt in der Geschichte der grafischen Kunst nach dem 16. Jahrhundert“ (Prof. Günther Gercken, in: Ausst.-Kat. Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Berlin 2005/06, S. 57). E. L. Kirchner bringt sich besonders intensiv in die gestalterischen Prozesse ein und übernimmt oftmals nicht nur den künstlerischen Entwurf, sondern auch den tatsächlichen manuellen Druck der einzelnen Blätter. Einige von ihm als solche gekennzeichnete „Eigen-“ bzw. „Handdrucke“ sind erhalten, zu denen auch die hier angebotene Arbeit gehört. Die in nur kleiner Auflage gedruckten - zumeist in nur wenigen Exemplaren und einzelnen Probeabzügen - Arbeiten erhalten durch die Wertschätzung der „Brücke“-Künstler eine gänzlich eigenständige künstlerische Bedeutung. Von der hier angebotenen, großformatigen Farblithografie, geboren aus diesem ersten Sommer an den Moritzburger Teichen, sind heute nur noch fünf weitere Exemplare bekannt, drei davon befinden sich in den renommierten Sammlungen des Sprengel Museums in Hannover, der Hamburger Kunsthalle und des Buchheim Museums in Bernried. Kirchner schafft hier mithilfe einer unbefangenen Formensprache, versetzten Überlagerungen der einzelnen kontrastreichen Farben und einer freien, ungewöhnlichen Komposition eine dynamische, vielfigurige Darstellung von beeindruckender Rhythmik und Bewegtheit, die nichts von der Spontaneität und Leichtigkeit ihrer zugrunde liegenden Zeichnung eingebüßt hat. In ihr offenbart sich Kirchners innovativer Schaffensdrang, sein immenser Gestaltungswille und sein großes handwerkliches Können, wie auch die Quintessenz der revolutionären „Brücke“-Kunst. [CH]





„Ihren vielleicht wichtigsten Beitrag zur Kunstgeschichte haben die ‚Brücke‘-Künstler mit ihrer revolutionären Druckgrafik geleistet.“

Prof. Günther Gercken, in: Ausst.-Kat. Brücke. Die Geburt des deutschen Expressionismus, Berlin 2005/06, S. 57.



Paper works - Linie. Modell. Geste.

369

## ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

Liegender Akt. 1909.

Holzschnitt.

Gercken 287 II (von II), Dube H 144 II, Schiefler H. 106. Rechts unten nummeriert "106". Verso mit dem Nachlassstempel (Lugt 1570 b). Eines von bisher nur vier bekannten Exemplaren. Auf kartonstarkem, grauem Velin. 30 x 40 cm (11,8 x 15,7 in). Papier: 38,5 x 53,3 cm (15,2 x 21 in). [CH]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.20 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 N

\$ 84.000 – 108.000

### PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.
- Privatsammlung New York (1984 vom Vorgenannten erworben, Galerie Wolfgang Ketterer, 26.11.1984, Los 787).
- Privatsammlung USA.

### LITERATUR

- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 87. Auktion, 20. Jahrhundert, 26.11.1984, Los 787 (mit Abb., S. 139).

Kirchners Zeichnung in diesem Holzschnitt fasziniert durch ihr kraftvolles Spiel der Linien, sie zeigt Kirchners sorglose Großzügigkeit im Umgang mit formalen Grenzen zwischen Fläche und Raum. Dieser Holzschnitt ist auch ein klassisches Beispiel für die Kunst des Weglassens. Kirchner skizziert eine kauernde, sichtlich schlafende Frau in einem konzentrierten Ausschnitt und erzeugt mit verschiedenen Dicken der geschnittenen Linie eine wohligh befreiende Spannung. Der Ort oder besser die Bühne für Kirchners Arbeit hier ist sein erstes bescheidenes Atelier in Dresden: „So bezog ich mit einigen Kisten, einem Feldbett und meinem Werkzeug einen verlassenen Fleischerladen im Proletarierviertel Dresdens. Dieser wurde trotz der Armut bald der Treffpunkt der herumwohnenden Mädels des Viertels und so hatte ich die besten Modelle und Freundinnen, mit denen ich nach Moritzburg ging, um im Freien zu malen“, so Kirchner. Sein Atelier, ein Ladenlokal in der Berliner Straße 60, dekoriert er mit gebatikten Vorhängen und Paravents mit Darstellungen ‚barbarischer‘ Liebespaare, baut sich Möbel, schnitzt Geschirr und Accessoires, sie bilden immer wieder dekorativen Hintergrund für Atelier szenen. Und eine der Protagonistinnen ist Dodo, Doris Große; für

- **Kontrastreicher und detailreicher Handdruck des Künstlers**
- **Von allergrößter Seltenheit: eines von nur vier bekannten Exemplaren**
- **Liebeserklärung an Dodo, Kirchners Muse, Modell und Geliebte in Dresden**
- **Die Quintessenz des Expressionismus: der unbefangene skizzierte Akt, realisiert in dem so charakteristischen Medium der revolutionären „Brücke“-Künstler**

Kirchner ist sie sicher die eindrucksvollste Frau, zumindest in Dresden, wo er sie vielleicht schon 1903 kennenlernt, sie wohl 1909 seine Geliebte wird und er sie mit seinem Wegzug nach Berlin im Herbst 1911 merkwürdigerweise zurücklässt. Auch noch in späteren Jahren, in Davos, kommt Dodo Kirchner in den Sinn und er schwärmt 1919 in seinem Tagebuch von ihrer wunderbaren, wohl duftenden Körperlichkeit (Davoser Tagebuch, hrsg. von Lothar Grisebach, Neuausgabe durchgesehen von Lucius Grisebach, Ostfildern/Stuttgart 1997, S. 40). In den Dresdner Jahren war Dodo dem Künstler Geliebte, Muse und umfassend Modell in zahlreichen Gemälden, Zeichnungen, Aquarellen und druckgrafischen Werken, wie hier für diesen Holzschnitt. Sie ist nicht nur Teil seines Werks, sondern auch Teil des häuslichen Lebens. Dodo ist präsent in den Tagesabläufen in Kirchners Atelier, nicht sicher vor seinem schnellen Auge, so wie hier mit dieser rasch gefassten Zeichnung, die der Künstler aus dem Holzstock schneidet. Es ist eine betont grafische Zeichnung mit strengen Konturen der umschreibenden Körperdarstellung und man spürt Kirchners große Verehrung an die Körperschönheit der Frau: eine beherzte Hommage an Dodo. [MvL]



## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

### Dahlien und Rudbeckien. Um 1935/1940.

Aquarell.

Rechts unten signiert. Auf Japan. 27,8 x 23 cm (10,9 x 9 in), blattgroß.

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther, Klockries, vom 4. Mai 2021. Das Aquarell ist unter der Nummer „Nolde A - 208/2021“ im Archiv Reuther gelistet.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.22 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 84.000 – 108.000

#### PROVENIENZ

- Dora und Ernst Gosebruch, Essen/ Berlin/ München (als Geschenk des Künstlers)
- Irmgard Gosebruch, Brüssel.
- Privatsammlung (als Geschenk der Vorgenannten, seit 1993).

„Vor der Natur waren meistens die vollen, satten Farbenklänge meine Freude. Doch auch zuweilen bewegten mich die zarten und zartesten Vorgänge [...] jedes Bild durch den Wert und Klang seiner Farben kann eine seelische Erregung entfachen [...] Farbe ist Kraft. Kraft ist Leben“, so Emil Nolde am Ende der ersten Dekade in seiner tagebuchartigen Niederschrift „Mein Leben“ (Köln 1993, S. 333). Auch die vorliegende Arbeit beweist diese Passion des Malers. Die Zusammenstellung von Dahlien und Sonnenhut (Rudbeckia) sind zwar von der Blüte her gesehen sehr unterschiedlich, aber hier von Nolde mit Meisterhand zu einem prächtigen Bouquet vereint: Aus dichten, vollmundig roten Dahlienblüten ragen die dünnen, gräserartigen Halme heraus mit den kontrastreichen Farben der Blüte in Gelb und Blau. Beide Blumenarten lieben das starke Licht der Sonne, das Nolde im Hintergrund der farbenprächtigen Blüten inszeniert. Die nahsichtig wiedergegebenen Blütenblätter pulsieren in ihren unterschiedlichen Nuancen und entfalten vor dem neutralen Hintergrund jene geheimnisvolle Leuchtkraft, die nur Nolde zu erreichen vermag. Dieses Aquarell fasziniert nicht nur wegen seiner prachtvollen Erscheinung, denn auch die Provenienz dieses bezaubernden Blumenquarells birgt eine intensive Lebensgeschichte: die langjährige Freundschaft zwischen dem Künstler Emil Nolde und dem Museumsmann Ernst Gosebruch. Im Sommer 1909 besucht Gosebruch Noldes in Alsen. „Drei meiner schönsten Ausstellungen sind im Essener Kunstverein und im Folkwang gewesen“, so Nolde in „Jahre der Kämpfe“ (zit. nach: Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1993, S. 223). Gosebruch nimmt die erste Ausstellung in Essen 1910 zum Anlass, das Gemälde „Blumengarten: Stiefmütterchen“ für die Sammlung zu erwerben

- Aus der Sammlung des ehemaligen Folkwang Museumsdirektors Ernst Gosebruch
- Als Geschenk des Künstlers erhalten, seitdem in Familienbesitz
- Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten

und erhält noch einige druckgrafische Blätter Noldes zur Auswahl. Bei dieser Gelegenheit erwirbt er auch für sich persönlich den „Buchsaumgarten“. Und Gosebruch engagiert sich weiter für Nolde: Es folgt eine kleine Präsentation grafischer Blätter im Jahr 1911/12, gefolgt von einer Ausstellung mit Gemälden im Januar 1913 und einer weiteren umfangreichen Präsentation 1922. Und als die Hagener Sammlung nach dem Tod von Karl Ernst Osthaus 1921 auf Betreiben von Ernst Gosebruch für die Stadt Essen angekauft und mit der ebenfalls seit 1906 bestehenden Städtischen Kunstsammlung Essens vereint wird, erhält der Umfang und die Qualität von Noldes Werk im Folkwang nochmals eine damals einzigartige Erweiterung: „Für seine schöne Folkwangsammlung hätte Karl Ernst Osthaus keinen feinsinnigeren Nachfolger erhalten können“, resümiert Nolde in „Mein Leben. Jahre der Kämpfe“. Der erste Neubau des neuen Museum Folkwang an der Bismarckstraße wird im Juli 1927 mit der vierten umfangreichen Nolde-Ausstellung aus Anlass des 60. Geburtstages eröffnet. Nolde und Gosebruch pflegen also eine nachhaltige Freundschaft und gegenseitige Bewunderung. Als die Nationalsozialisten im Sommer 1937 auch das Museum Folkwang mit ihrer Säuberungsaktion heimsuchen, Ernst Gosebruch wird bereits im September 1933 entlassen, besitzt kein anderes Museum eine derart umfangreiche Werkübersicht dieses Künstlers mit rund 500 Werken. Gosebruch übersiedelt nach seiner Entlassung nach Berlin und hält Kontakt nicht nur zu Nolde, sondern auch zu anderen Künstlern wie zu Ernst Wilhelm Nay. Das Aquarell mag ein Geschenk des Künstlers in aller Verbundenheit an Gosebruch gewesen sein aus Anlass von dessen 70stem Geburtstag im Jahr 1942. [MvL]



© Nolde Stiftung Seebüll, 2021

## ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg - 1938 Davos

### Badende. 1908/09.

Farbige Kreidezeichnung.

Verso mit dem kaum leserlichen Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der kaum lesbaren handschriftlichen Registriernummer „FS / Dre [...]“. Auf leichtem, chamoisfarbenem Büttenkarton. 42,7 x 34,3 cm (16,8 x 13,5 in), nahezu blattgroß. [CH]

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

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19,24 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 60.000 – 84.000

#### PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946).
- Privatsammlung Frankreich.
- Privatsammlung Belgien (1999 durch Erbschaft vom Vorgenannten erhalten).

Gemeinsam mit Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl gründet Ernst Ludwig Kirchner 1905 in Dresden die Künstlergruppe „Die Brücke“. In Ablehnung eines klassischen Kunststudiums studieren die Freunde stattdessen die moderne Kunst ihrer Zeit und widmen sich dem reinen Naturstudium, ohne sich von den traditionellen formalen, technischen und ästhetischen Regeln der Akademielehren beeinflussen zu lassen. Selbstbewusst und unbeirrt suchen sie nach ihrer ganz eigenen, individuellen künstlerischen Sprache. In dieser so bedeutenden, richtungsweisenden Zeit - der Geburtsstunde des Expressionismus - steht insbesondere die Darstellung des Menschen im Fokus der jungen Maler. Der Akt bildet für die „Brücke“-Künstler „die Grundlage aller bildenden Kunst“, wie E. L. Kirchner selbst in seiner „Chronik“ schreibt (1913, zit. nach: Ausst.-Kat. Bremer Kunsthalle, 100 Jahre Brücke, Bremen 2005, S. 65). Dem Aktzeichnen widmet sich Kirchner in der Entstehungszeit unserer Arbeit nicht nur auf seiner ersten Fehmarn-Reise 1908 und während ausgedehnter Aufenthalte an den Moritzburger Teichen (ab 1909), sondern insbesondere auch im gemeinsamen Atelier im Arbeiterviertel Dresden-Friedrichstadt. In spontanen, dynamischen Zeichnungen studiert er die Eigenschaften des weiblichen Akts, den er nicht in erstarrt-akademischen, sondern in natürlichen und ungezierten Posen und Bewegungsabläufen zeichnet. Das Dresdener Atelier ist in diesen Jahren nicht nur Lebens- und Arbeitsraum der „Brücke“-Künstler, sondern auch Treffpunkt für viele weibliche Amateurmodelle, die insbesondere E. L. Kirchner in zahlreichen, aus dem Moment geborenen Zeichnungen skizziert. Ebenso wie sich Kirchners künstlerisches Schaffen in diesen Jahren gegen das traditionelle Kunstverständnis richtet, entspricht auch sein Privatleben nicht den konservativen Moralvorstellungen der Wilhelminischen Ära. In seinem mit Vorhängen und Paravents dekorierten Atelier herrscht in diesen Jahren eine ungezwungene Freizügigkeit, die sich auch in

- **Dynamisches, kräftiges und besonders farbstarkes Werk aus der besten „Brücke“-Zeit**
- **Eindrucksvolle Körperlichkeit bei größter Freiheit des Duktus und strenger Reduzierung auf die Kontur**
- **Zur gleichen Zeit schafft der Künstler motivisch ähnliche Gemälde, u. a. „Drei Akte im Walde“ (1908, Stedelijk Museum, Amsterdam) oder „Stehender und liegender Akt“ (1908, Gordon 51)**
- **Das Motiv der Badenden und der Akt im Freien zählen zu den Hauptmotiven der „Brücke“-Künstler**



E. L. Kirchner, Drei Akte im Walde, 1908/1920, Öl auf Leinwand, Stedelijk Museum, Amsterdam.

den frei formulierten, lebhaften Zeichnungen widerspiegelt, in denen die akademische Darstellung des Aktes endgültig überwunden scheint. Innerhalb seines gesamten Schaffens räumt Kirchner der Zeichnung einen besonders hohen Stellenwert ein. Das Medium erlaubt ihm, die von den „Brücke“-Künstlern gesuchte Unmittelbarkeit, die aus dem Moment geborene, natürliche Pose oder eine flüchtige Bewegung festzuhalten. So ist die hier angebotene, eindrucksvolle Darstellung einer momenthaften Atelierszene in ihrer Vereinfachung der Form, der Reduzierung auf raffinierte und selbstbewusst gesetzte Konturen in starken, kräftigen Farben sowie sicher geführtem Strich und der ungezwungenen Nacktheit der weiblichen Dargestellten nicht nur ein Zeugnis des bahnbrechenden künstlerischen Schaffens von E. L. Kirchner und der radikalen Kunstauffassung der „Brücke“-Kunst, sondern auch des gesamten deutschen Expressionismus. [CH]



## ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen - 1970 Radolfzell/Bodensee

### Zwei ruhende Frauen. 1909.

Farbholzschnitt.

Dube H 176/II. Signiert und datiert. Eines von bisher bekannten 10 Exemplaren, davon 5 ohne die roten Lippen der rechten Frau. Auf Bütten.

32,5 x 37 cm (12,7 x 14,5 in). Papier: 45,3 x 56,5 cm (17,8 x 22,1 in). [SM]

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.26 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 \*

\$ 240.000 – 360.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung.

#### LITERATUR

· Kornfeld & Klipstein, Bern, 90. Auktion, 16./17.5.1958, Los 349.

- **Äußerst selten**
- **Prachtvolle Arbeit, in der die Ursprünglichkeit der Farbholzschnitte der „Brücke“-Zeit voll zum Ausdruck kommt**
- **Monotypieartig abgezogener Holzschnitt, bei dem die Struktur des Holzes fein mitzeichnet**
- **Cover des Auktionskataloges Klipstein & Kornfeld von 1958**
- **3 der 10 Exemplare befinden sich in Museumsbesitz: Kupferstichkabinett Berlin, Nationalmuseum Nürnberg und Staatsgalerie Stuttgart**



Erich Heckel, Der Alte, 1907, Holzschnitt (Dube H 99).

Erich Heckel, Im Tanz, 1905, Holzschnitt (Dube H 83).

Im 19. Jahrhundert hatte sich der Holzschnitt zur ausgefeilten Reproduktionsmethode entwickelt, mit der man die feinsten Schattierungen wiedergeben konnte. Der expressionistische Holzschnitt setzte demgegenüber vergleichsweise dilettantisch an. Die Hölzer wurden nicht mehr danach gewählt, wie geeignet sie waren. Der Widerstand des Materials wurde geradezu gesucht, sein Charakter, seine Maserung sollten sichtbar bleiben. An die Stelle der zarten Linien wurden kräftige Flächen gesetzt, statt geschmeidiger Formen bestimmten schroffe Schnitte das Bild. In dieser Art ist der Holzschnitt nicht nur charakteristisch für den Expressionismus geworden, sondern er hat auch wesentlich zu seiner Entwicklung beigetragen, denn er zwang dazu, den Raum in Fläche zu übersetzen. Erich Heckel hatte an dieser Entwicklung einen entscheidenden Anteil. Der Hamburger Sammler und Grafikkennner Gustav Schiefler erinnerte sich an Heckels ersten Besuch 1907: „Er kam von Dangast, wo er den Sommer über mit Schmidt-Rottluff gearbeitet hatte. Seine Holzschnitte waren derb, aber Form und Verhältnisse gaben ihnen ein stark bewegtes inneres Leben. Die Aufmerksamkeit, die er der Auswahl des Materials zwischen den verschiedenen Holzarten zuwandte, bewies die Sorgfalt, mit der er den Ausdrucksmöglichkeiten nachging. [...] Ich wählte mir damals den Porträtkopf eines alten verwitterten Dangaster Schusters, den er in einen Stock aus uraltem, dem Moor entrissenen Eichenholz geschnitten hatte, und die Figur eines nackten tanzenden Mädchens“ (Gustav Schiefler, Meine Graphiksammlung, Hamburg 1974, S. 54). Die beiden Blätter zeigen

deutlich Heckels Ausdrucksspanne, die mit dem verwendeten Material in Beziehung stand. Leider lassen sich diese Zusammenhänge nicht mehr überprüfen, da fast alle Holzstöcke Heckels im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden. Laut dem Werkverzeichnis von Annemarie und Wolf-Dieter Dube sind aus der Zeit vor 1944 nur zwei erhalten. Einen dritten Stock hatte frühzeitig das Magdeburger Museum erworben. Er ist verschollen. Gelegentlich hat Heckel seine Holzschnitte koloriert. Farbholzschnitte sind verhältnismäßig selten, aber nicht nur deshalb von herausragender Bedeutung. In den Jahren 1909 und 1910 hat Heckel jeweils vier Farbholzschnitte geschaffen, von denen manche zu den großartigsten Schöpfungen expressionistischer Grafik gehören. „Zwei ruhende Frauen“ ist mit fünf Farben der aufwendigste Druck unter ihnen. Er ist von zwei Platten abgezogen: einer Schwarzplatte und einer zersägten und in den Teilen einzeln rot, blau, ocker und grün eingefärbten Farbplatte. Bei den anderen Farbschnitten mit zersägten Platten ist auch das Schwarz mit den ausgesägten Teilen gedruckt, so dass die Farben nicht übereinanderliegen. Nur bei „Zwei ruhende Frauen“ wurden zunächst die Farbflächen gedruckt und anschließend mit einem zweiten Druckstock die Konturen und schwarzen Flächen darüber gesetzt. Das erkennt man bei dem vorliegenden Abzug sehr gut an den Stellen, wo in den schwarzen Flächen die Maserung des Holzes hellere Streifen hinterlassen hat, so dass die darunterliegenden Farben durchscheinen. Die räumliche Situation ist nicht leicht zu erfassen. Der Titel des Holzschnitts suggeriert zunächst, dass die beiden Frauen liegen. Dem



widerspricht jedoch die Haltung der rechten in ockergelber Bluse und grünem Rock. Dann fallen die schrägen schwarzen Linien im roten Hintergrund auf, die ein Bett oder eine Couch andeuten. Darauf liegt die anscheinend ältere im blauen Kleid mit gelbem Schal. Das Kleid und auch die Beine scheinen über den Rand der Couch herabzuhängen. Die jüngere Frau sitzt neben der Liege in einem Lehnstuhl, den linken Unterarm auf dessen Seitenlehne gelegt. Den rechten Arm hat sie auf der Liege unter ihre Partnerin geschoben und den Kopf zur Seite auf die Schulter gelegt, so dass die beiden Frauen in eine innige Beziehung zueinander treten, was auch durch den Ausdruck ihrer Gesichter bestätigt wird. Aber Heckel hat diese räumlichen Zusammenhänge durch die rote Hintergrundfläche, die auf gegenständliche Deutungen keine Rücksicht nimmt, bewusst verschleiert. Dem in sich stimmigen Bildgefüge bleibt damit eine

latente Spannung erhalten, die zum besonderen Reiz des Blattes beiträgt. Der wird allerdings auch dadurch bestimmt, dass es sich um einen Handabzug und nicht um einen Pressendruck handelt, bei dem die gesamte Fläche mit gleichmäßigem Druck auf das Papier übertragen wird. Druckunterschiede entstehen dabei nur bei einer größeren Auflage durch Abnutzung des Holzstocks. Der Handabzug ist demgegenüber von verschiedenen Zufällen abhängig, wodurch die Flächen nicht gleichmäßig abgezogen werden, sondern in ihrer Intensität variieren, ja sogar aufreißen können. So entstehen Blätter, die sich von Abzug zu Abzug unterscheiden. Sie bewahren stärker als Pressendrucke die Handschrift des Künstlers in sich und stehen damit den Unikaten näher.

Andreas Hüneke

## OTTO DIX

1891 Gera - 1969 Singen

### Zirkusszene (Reitakt). 1923/24.

Aquarell und Tuschkopfbild auf Papier.

Pfäffle A 1923/78. Rechts unten signiert und datiert „23/24“.

Verso handschriftlich betitelt „Zirkusszene“.

38,1 x 27,6 cm (15 x 10,8 in), blattgroß.

Aufzugszeit: 18.06.2021 – ca. 19.28 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 N

\$ 180.000 – 240.000

#### PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Köln/Berlin.
- Frank Perl Gallery, Beverly Hills.
- Privatsammlung (1959, wohl bis 1993).
- Gianni Versace, New York (seit 1993, Sotheby's 4.11.1993).
- Privatsammlung USA (2005-2011, Sotheby's 4.5.2011).
- Privatsammlung Deutschland (2011-2012).
- Privatsammlung Europa (seit 2012).

#### AUSSTELLUNG

- Magic Realism. Art in Weimar Germany, Tate Modern, London, 2018/19 (mit Abb. S. 33).

#### LITERATUR

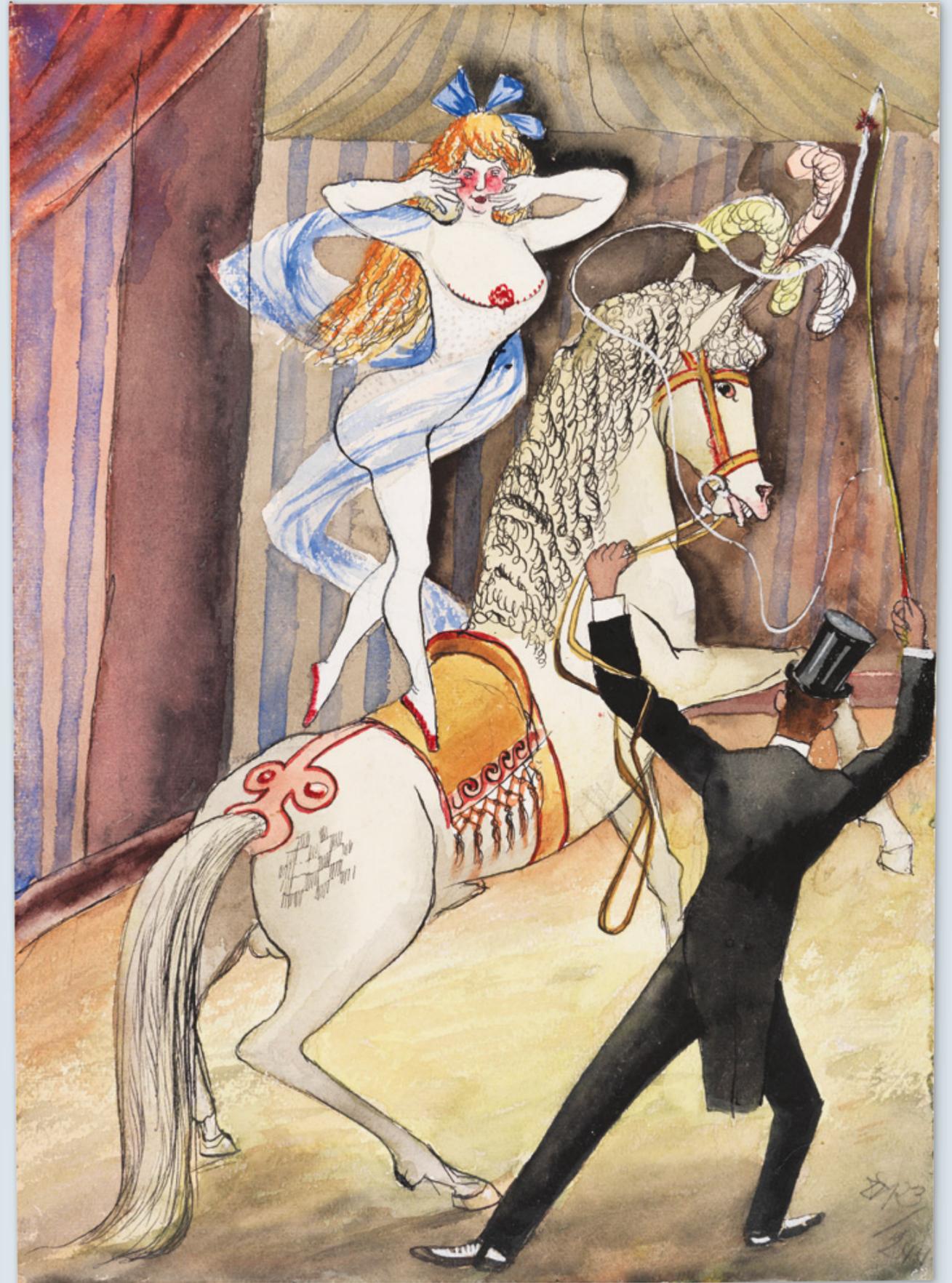
- Willi Wolfradt, Otto Dix, in: Junge Kunst, Bd. 41, Leipzig 1924, sowie in: Der Cicerone, Jg. XVI., 1924, S. 943ff. (mit Abb. S. 946).
- Parke-Bernet Galleries, New York, 3./4.6.1959, Los 31.
- Suse Pfäffle, Otto Dix, Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen, Stuttgart 1991, Nr. A 1923/78 (mit Abb. S. 188).
- Sotheby's, New York, 4.11.1993, Los 211.
- Sotheby's, New York, 4.5.2011, Los 340.
- Neumeister, München, 23.5.2012, Los 13.



Georges Seurat, Zirkus, 1890/1891, Öl auf Leinwand, Musée d'Orsay, Paris.

- **Herausragendes Beispiel der künstlerischen Begeisterung für die scheinbar sorglose Welt des Zirkus und des Varietés nach den Schrecken des Ersten Weltkrieges**
- **2018/19 in der Ausstellung „Magic Realism. Art in Weimar Germany“ in der Tate Modern, London, ausgestellt**
- **Wie Franz Kafka in seiner Parabel „Auf der Galerie“ (1919) hat Dix mit seiner grotesk überzeichneten Kunstreiterin die Ambivalenz des Künstlerdaseins und der menschlichen Existenz thematisiert**
- **Großformatige, malerisch ausgearbeitete Komposition, die in dem Gemälde „Le Cirque“ (Musée d'Orsay, Paris) des französischen Pointillisten Georges Seurat einen berühmten Vorläufer hat**
- **Ein themengleiches, jedoch weniger detailliert ausgearbeitetes Aquarell befindet sich in der Sammlung der Dix-Stiftung, Vaduz (Pfäffle A 1923/21)**

In den Jahren um 1923 beschäftigt sich Otto Dix intensiv mit der Motivik von Zirkus und Variété. Zirkus und Variété waren in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg die willkommenen Ablenkungen, welche die Großstadt für eine von den Schrecken des Ersten Weltkrieges und der in Europa wütenden Spanischen Grippe gezeichnete Gesellschaft bereithielt. Max Beckmann setzt sich in dieser Zeit intensiv mit diesem Themenkomplex auseinander und schafft bereits 1921 seine berühmte „Jahrmarkt“-Mappe. Für Beckmann stellten sich Jahrmarkt, Zirkus und Theater als geeignete sorglose Parallelwelt dar. Beckmann hält später in seinem Tagebuch fest: „Wenn man dies alles - den ganzen Krieg oder auch das Leben nur als eine Szene im Theater der Unendlichkeit auffaßt, ist vieles leichter zu ertragen.“ Auch Otto Dix ist gezeichnet von der enormen Brutalität des Ersten Weltkrieges. Er hat sich dem Thema des Krieges so intensiv wie kaum ein anderer deutscher Künstler gewidmet und uns in Zeichnungen, Grafiken und Gemälden erschreckende Bilder dieses menschlichen Grauens hinterlassen. Sich diesen Kontext beim Betrachten unserer in nahezu grotesker Überzeichnung inszenierten „Zirkusszene“ klar zu machen, ist essenziell. Für Dix scheint die Zirkusmotivik mit der ins Groteske überzeichneten Kunstreiterin eine surreale Parallelwelt bereitzuhalten. Die „Zirkusszene“ ist damit Fluchtpunkt und Metapher des Lebens zugleich, denn trotz allen Glanzes der Darbietung ist auch die Kunstreiterin in der Manege eine von der Peitsche des Zirkusdirektors getriebene, eine in ihrer Rolle auf schmerzliche Weise gefangene Gestalt. Führt man sich die Ambivalenz vor Augen, muss es als mehr als wahrscheinlich gelten, dass Dix Franz Kafkas 1919 erschienene Parabel „Auf der Galerie“ kannte, in der eine bedauernswerte kranke und kindliche Kunstreiterin durch ihren peitschenschwingenden, erbarmungslosen Zirkusdirektor monatelang vor unermüdlichem Publikum zu Höchstleistungen angetrieben wird. Kafka wie auch Dix widmen sich nicht nur der Frage nach Schein und Sein der Künstlerexistenz, sondern zugleich auch der Oberflächlichkeit und Ambivalenz des gesamten menschlichen Daseins. [JS]



Paper works - Linie. Modell. Geste.

374

## MAX BECKMANN

1884 Leipzig - 1950 New York

### Die großen Kellner. 1944.

Tuschfederzeichnung über Bleistift.

Rechts unten signiert. Verso datiert „26. April 1944“ und betitelt bzw. vom Künstler bezeichnet „= Die großen Kellner“. Der Titel von Mathilde „Quappi“ Beckmann mit „Kellner“ vervollständigt. Verso von ihr zusätzlich bezeichnet „A'dam“. Auf chamoisfarbenem Büttlen (mit dem angeschnittenen Wasserzeichen „PH Antique“). 36,6 x 22,8 cm (14,4 x 8,9 in), blattgroß. [CH]

Die Arbeit wird in das in Vorbereitung befindliche Werkverzeichnis der Zeichnungen von Stephan von Wiese und Hedda Finke aufgenommen. Wir danken für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.30 h ± 20 Min.

€ 25.000 – 35.000<sup>N</sup>

\$ 30.000 – 42.000

#### PROVENIENZ

- Buchholz Gallery / Curt Valentin, New York.
- Kornfeld und Klipstein / Galerie Kornfeld, Bern (in Kommission).
- Worthington Gallery, Chicago (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (1979 vom Vorgenannten erworben).

#### LITERATUR

- Kornfeld und Klipstein / Galerie Kornfeld, Bern, 169. Auktion, Moderne Kunst des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, 20.6.1979, Los 84 (mit ganzseitiger Abb., Tafel 50).

Einen Tag nach der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ am 19. Juli 1937 in München wählt Max Beckmann das Exil und siedelt mit seiner Frau Mathilde (Quappi) von Berlin nach Amsterdam. Am 10. Mai 1940 überfallen deutsche Truppen Holland, Belgien und Luxemburg ohne Kriegserklärung. Die Lebensbedingungen in Holland verschlechtern sich zusehends, „im Winter 1944/45 wurden die Lebensbedingungen in Holland sehr schwierig. Keine Straßenbahn fuhr mehr, man sah kaum noch Fahrräder, weil die meisten von den deutschen Streitkräften konfisziert worden waren. Außer den Wagen der deutschen Besatzungsmacht gab es keine Autos. Die Straßen waren leer und still. Es gab so gut wie keine Nahrungsmittel, kaum Heizmaterial, keinen Strom und auch keine Kerzen“, beschreibt Mathilde Beckmann die bedrückende Situation (zit. nach: Mein Leben mit Beckmann, München 1985, S. 35). Bis dahin kümmert sich Beckmann nicht um die Verbote, malt mit elektrischem Licht ohne Verdunkelung weiter. Und spätestens seit den 1920er Jahren geht er gerne in die Cafés und Bars, oft alleine, um in Ruhe Menschen beobachten zu können, so in Berlin, so in Frankfurt und so in Amsterdam. Beckmann bevorzugt Bars und Cafés, die zu mondänen Grandhotels gehören, wie das unweit von Beckmanns Atelier liegende „Krasnapolsky Hotel“ mit Wintergarten, oder es sind kleinere Kneipen, oft mit Musik- oder Kabarett Darbietungen. Seine Lieblingslokale in Amsterdam befinden sich fast alle in unmittelbarer

- Seit über 40 Jahren Teil derselben Privatsammlung
- Ausgezeichnete Provenienz: ehemals Buchholz Gallery/Curt Valentin, New York
- Besonders ausgearbeitete Komposition aus Beckmanns Zeit im Exil in Amsterdam



Max Beckmann, Gesellschaft Paris, 1925/1931 und 1947, Öl auf Leinwand, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Nähe seiner Wohnung oder in der Umgebung des Leidseplein. Seine Stammkneipe „Kaperschip“ liegt schräg gegenüber von seinem Haus am Rokin; da es sich im Souterrain befindet, besucht Beckmann die Kneipe auch während des Fliegeralarms und gönnt sich nach getaner Arbeit im Atelier Sekt und andere Getränke. Auch besucht er Musik- und Varietévorstellungen, etwa in der „Charlotte Chérie“-Bar, einer weiteren „Stammkneipe“ des Künstlers.

In welcher Bar Beckmann nun diese Szene wahrnimmt, lässt sich nicht mit letzter Bestimmtheit sagen, auch nicht, ob er diese Begegnung mit den drei Kellnern nicht erst später aus dem Gedächtnis nachempfindet. Im März 1943 werden einige der von Beckmann bevorzugten Lokale geschlossen. Die Kellner allerdings tragen einen Frack, Weste und Fliege und wirken sehr vornehm. Kellner tragen zu dieser Zeit auch in weniger vornehmen Kneipen und Cafés Frack, denn er gehört gleichsam zur auszeichnenden Berufskleidung. Ein Gast betritt die Lokalität und wird von einem Kellner empfangen, während die beiden anderen dahinter ins Gespräch vertieft sind. Beckmann zeichnet sich als rauchender Chronist rechts in die Szene, ist aber nicht unmittelbar eingebunden in das Geschehen. Die Episode ist dem Künstler scheinbar wichtig; dies äußert sich im Titel, in dem das Wort „groß“ vorkommt, so in Titeln wie „Großes Cafe“, „Große Bar“, „Großes Cabaret“ und so hier „Die großen Kellner“. [MvL]



## PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

### Grundverhexte Landschaft. 1924.

Federzeichnung und Aquarell.

Klee 3521. Rechts unten signiert und betitelt sowie unten mittig unterhalb der Darstellung datiert und mit der Werknummer „149“ bezeichnet. Auf Büttlen von Ingres, original auf Karton montiert, auf Malpappe. 28,5 x 32,5 cm (11.2 x 12.7 in), Blattgröße. Unterlagekarton: 32,5 x 47,9 cm (12.8 x 18.9 in). [CH]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.32 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 120,000 – 180,000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Ilse und Hermann Bode, Hannover/Steinhude (direkt vom Künstler erworben. In seinem Œuvrekatalog vermerkt Klee: „Dr Bode Zahnarzt in Hannover 300 GM“).
- Privatsammlung Deutschland (durch Erbfolge).

#### AUSSTELLUNG

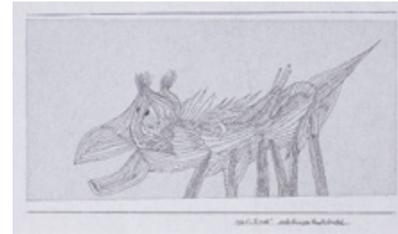
- Paul Klee. Gemälde, Aquarelle, Graphik 1903-1930, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 7.3.-5.4.1931.
- Paul Klee, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 20.5.-22.6.1952, Kat.-Nr. 84.
- Zeitgenössische Kunst aus hannoverschem Privatbesitz, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1954, Kat.-Nr. 80 (Malpappe verso mit Ausstellungsetikett).
- Die Pelikan-Kunstsammlung, Kunstverein Hannover, 28.4.-16.6.1963.
- Die Pelikan-Kunstsammlung, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 8.1.-7.2.1965, Kat.-Nr. 69 (ohne Abb.).
- Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933 (Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik), Kunsthalle Köln, 11.4.-4.6.1979, Kat.-Nr. 137 (mit Abb.).
- Paul Klee. Sonderklasse, unverkäuflich, Zentrum Paul Klee, Bern, 21.10.2014-1.2.2015, Museum der bildenden Künste, Leipzig, 1.3.-25.5.2015, S. 594.
- revonnaH. Kunst der Avantgarde in Hannover 1912-1933, Sprengel Museum Hannover, 23.9.2017-7.1.2018, S. 21 (mit Abb.).
- Sprengel Museum, Hannover (als Leihgabe bis Frühjahr 2021, auf der Malpappe verso mit dem teils handschriftlich, teils typografisch bezeichneten Etikett).

#### LITERATUR

- Bernd Rau, Kunstmuseum Hannover und Sammlung Sprengel, Bestandskatalog Paul Klee. Gemälde, farbige Blätter, Zeichnungen, druckgraphische Werke, Hannover 1980, Kat.-Nr. A5 (mit Abb.).

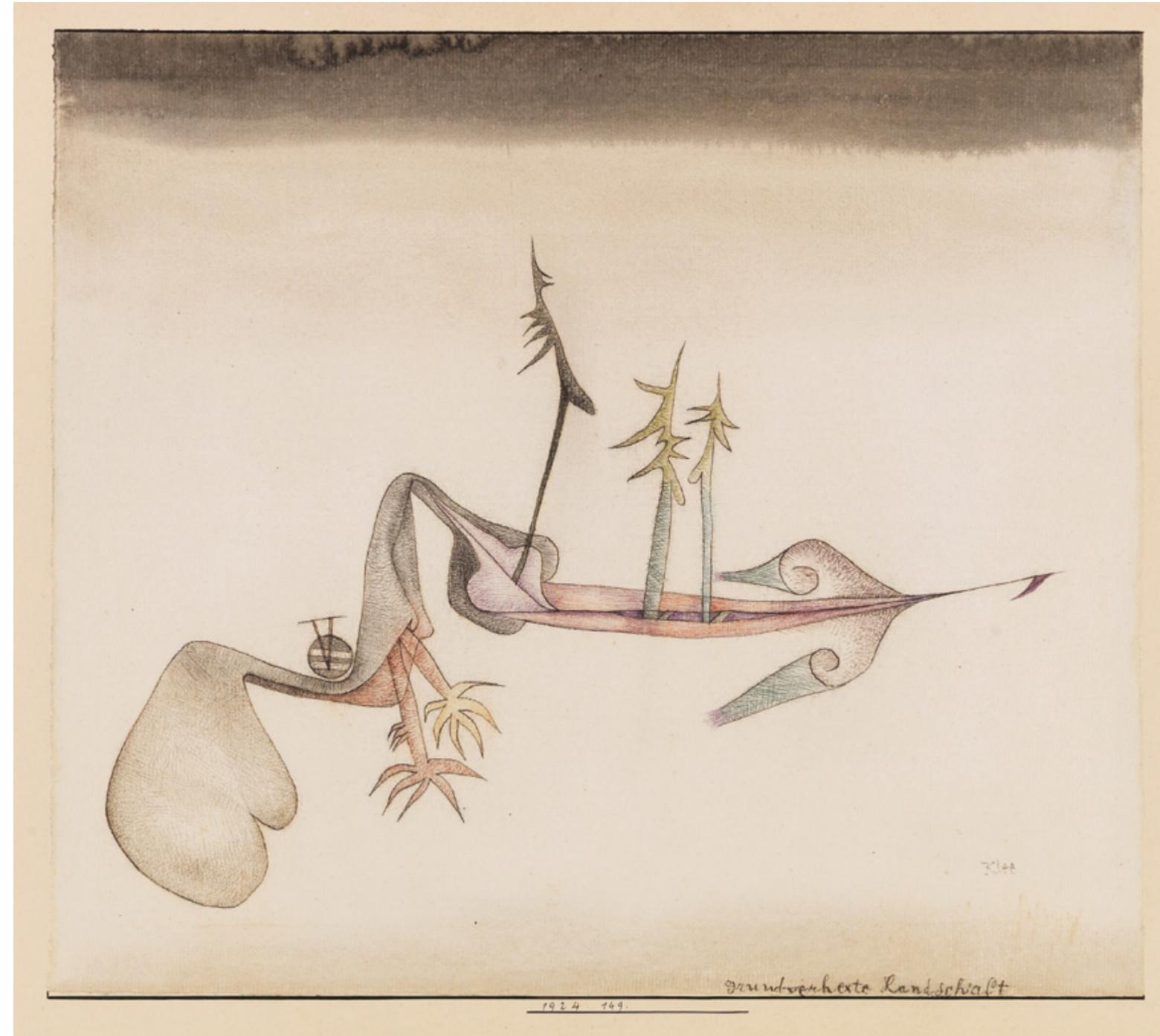
Paul Klees Bildideen zu entschlüsseln ist ein zumeist spekulatives Unterfangen. Betrachten wir die surreal wirkende „Grundverhexte Landschaft“ eingehender, so ist für die Analyse ein Blick in den 1924 von Klee in Jena gehaltenen Vortrag mit dem Titel „Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!“ aufschlussreich: „Anmaßend wird der Künstler, der dabei bald irgendwo stecken bleibt. Berufen aber sind die Künstler, die heute bis in einige Nähe jenes geheimen Grundes dringen, wo das Urgesetz die Entwicklungen speist. [...] [W]er möchte da als Künstler nicht wohnen? Im Schoße der Natur, im Urgrund der Schöpfung, wo

- Seit Entstehung Teil der bedeutenden Sammlung Ilse und Hermann Bode
- Motivisch singuläres Werk mit der für Klee so charakteristischen Bildsprache und klaren Formulierung
- Surreale Komposition aus seiner wichtigen, erfindungsreichen Bauhaus-Zeit
- Bereits 1931 erstmals ausgestellt (Kestner-Gesellschaft)
- Paul Klee überrascht mit erstaunlichen Bildideen, beseelt von wundervollen Phantasien



Paul Klee, Sechsheiniger Hundsteufel, 1925.

der geheime Schlüssel zu allem verwahrt liegt?“ (Paul Klee, Über die moderne Kunst, Bern 1945, S. 47). Natürlich sind Klees Bemerkungen über die moderne Kunst auch von seiner schier endlosen Poesie getragen. Sie mag in gewisser Weise seine Lehre am Bauhaus spiegeln, die er für seine Schüler entwickelt. Und doch darf man zur Dechiffrierung der „Grundverhexten Landschaft“ obere kurze Passage wörtlich nehmen. Entschlüsselt ist sie damit nicht, auch wenn Assoziationen hervortreten, je intensiver wir das im Raum schwebende Gebilde betrachten. Aus einer Ur-Blase irgendwo im gigantischen Kosmos, so könnte man beginnen, erwächst eine Entwicklungslinie, an der entlang Mikroben die Photosynthese entwickeln, um damit das Wachsen der Urahnen von Pflanzen und Tieren zu ermöglichen. Am Ende überführt Klee die mit erotischen Bezügen angereicherte Linie, in eine zielgenaue Richtung: Das Ziel noch im Nichts wäre der Evolutionstheorie zufolge die Geburt der Primaten. Zeichnet Klee also den Beginn einer verkürzten Evolutionslinie für die Entwicklung der Erde? „Es wird niemand einfallen, vom Baum zu verlangen, daß er die Krone genauso bilde, wie die Wurzel“, so Klee in seinem Vortrag. „Jeder wird verstehen, daß kein exaktes Spiegelverhältnis zwischen unten und oben sein kann. Es ist klar, daß die verschiedenen Funktionen in verschiedenen Elementarbereichen lebhaft Abweichungen zeitigen müssen.“ (ebd., S. 13). „Grundverhexte Landschaft“ ist ein erstaunliches Gebilde, das irgendwo in den weiten Galaxien schwebt und uns mit Paul Klees neugierig machender Findung eine traumhafte Begegnung beschert. [MvL]



## WASSILY KANDINSKY

1866 Moskau - 1944 Neuilly-sur-Seine

### Gebogene Spitzen. 1927.

Aquarell auf Papier, original auf Unterlagekarton montiert.

Barnett 807 (dort mit der Abb. der Bleistiftskizze aus der Handliste des Künstlers und mit „Standort: unbekannt“ verzeichnet). Links unten monogrammiert und datiert. Verso auf dem Unterlegekarton vom Künstler handschriftlich datiert, betitelt und mit der Handlisten-Nummer „240“ bezeichnet.

Papier: 48,4 x 32,2 cm (19 x 12,6 in). Unterlegekarton: 59,5 x 42,5 cm (23,3 x 16,7 in). In der Handliste des Künstlers ist die Arbeit unter den Aquarellen für November 1927 verzeichnet „xi 1927, 240, Gebogene Spitzen“.

Wir danken Frau Vivian Endicott Barnett, New York, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.34 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 300.000 – 420.000

#### PROVENIENZ

- Im Besitz des Künstlers (bis 1944).
- Nina Kandinsky, Paris (1944-1949).
- Rudolf Probst, Mannheim (mindestens seit 1944 in Kommission aus dem Eigentum / dem Nachlass des Künstlers, bis 1949).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

#### AUSSTELLUNG

- Oktober-Ausstellung: W. Kandinsky - Neue Aquarelle; mit Erich Heckel - Zeichnungen aus den letzten Jahren, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, Ausstellung in der Galerie Ferdinand Möller, Berlin, Oktober 1928, Kat.-Nr. 16.
- Exposition d'aquarelles de Wassily Kandinsky, Wanderausstellung Galerie Zak, Paris, 15.-31.1.1929, Kat.-Nr.15 (weitere Stationen: Den Haag, Kunstzaal de Bron, März - April 1929; Brüssel, Galerie Le Centaure, Mai - Juni 1929).
- Wassily Kandinsky. Retrospektive, Hallischer Kunstverein und Städtisches Museum Moritzburg, Halle 4.-23.10.1929, o. Kat.
- Kandinsky, Gummerson Konsthall, Stockholm, 15.-30.9.1932, Kat.-Nr. 20.

- **Sensationelle Wiederentdeckung im Nachlass einer rheinländischen Privatsammlung**
- **Der Verbleib von „Gebogene Spitzen“ war der Kandinsky-Forschung seit mehr als 70 Jahren unbekannt**
- **Die streng geometrischen Kompositionen der Bauhaus-Jahre gelten als die gefragtesten Papierarbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **In der ausgewogenen Konstruktion zwischen Bewegung und ruhender Stabilität ein wunderbares Beispiel für die von Kandinsky in „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926) entwickelte Kunsttheorie**

#### DIE VORAUSSETZUNG

Wassily Kandinsky verändert gegen Ende der Jahre in Russland (Ende 1914 bis Ende 1921) seinen expressiven Vorkriegsstil mehr und mehr und widmet sich dem nicht zu übersehenden russischen Konstruktivismus. Seine Formen tendieren nun zur Geometrie, seine Palette wird sichtlich heller. Inzwischen in Weimar als Bauhauslehrer angekommen, bezeichnet er diese neue Ausrichtung selbst als „kühle Abstraktion“ und veröffentlicht 1925 darüber einen Artikel im Cicerone. Zum Vokabular der „kühlen Abstraktion“ gehören Linienbündel und Schachbrettstrukturen, Kreise sowie Dreiecke, die bisweilen bis zur Pfeilform verjüngt sind. Seine Formen schweben frei im Raum, überkreuzen und durchdringen einander oder gruppieren sich um ein imaginäres Zentrum. So entstehen höchst komplexe Kompositionen einer Vielzahl an Formen und Farbe, entstehen erarbeitete Bezüge und thematisierte Überschneidungen und Farbwechsel. Umrisse sind gebändigt und Farben geklärt. Kandinsky entwickelt eine ihm typische Geometrie in Form von Linien, Dreiecken, Vierecken, Kreisen und Zeichen, verschwommene Ränder werden durch scharfe Konturen ersetzt. Anstelle symbolischer Farben, die Kandinsky in seiner Veröffentlichung „Über das Geistige in der Kunst“ noch forderte, 1912 bei Pieper in München erschienen, treten jetzt geklärte Strukturen, die Kandinsky 1926 in der bei Albert Langen erscheinenden

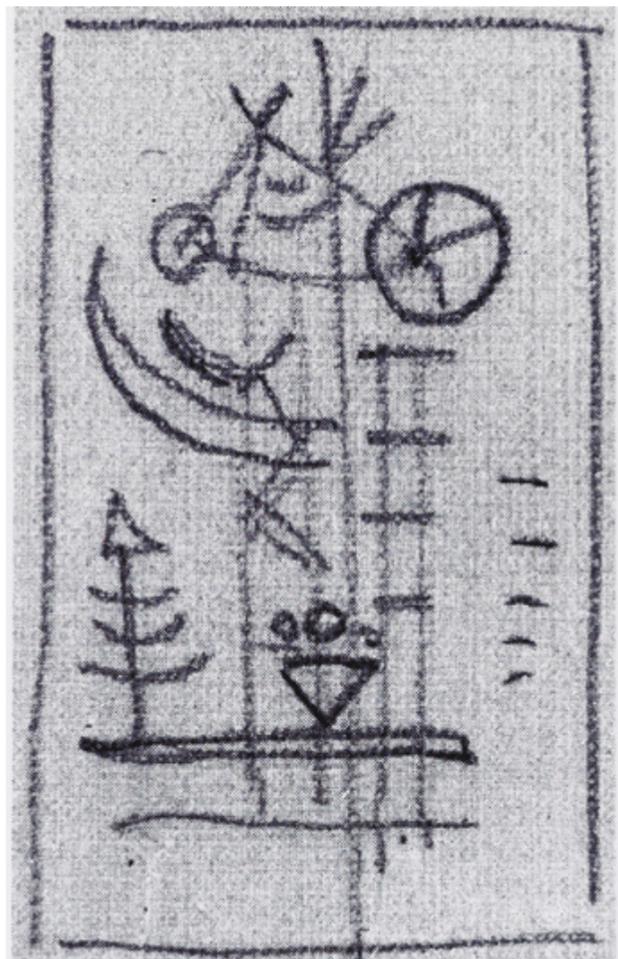


Reihe der Bauhaus-Bücher exemplarisch ausführt: „Punkt und Linie zu Fläche“. Darin die Beschreibung von separaten, objektiven Formelementen, die aufeinander harmonisch und formal abgestimmt sein müssen, nicht mehr die Welt der Natur zu abstrahieren, sondern eine unabhängige plastische Bedeutung zu kreieren. Diese Veränderung vollzieht sich allerdings auf einer vergeistigten, im wesentlichen gegenstandslosen Ebene, die zwar eine Anschauung von Welt durch formale Analogien vermittelt, und dennoch nicht frei ist von Assoziationen an Gegenständliches - wie hier zu Füßen der hoch emporgelagerten Konstruktion, einer leuchturmartigen Landmarke gleich, ein Boot mit Personen gleichsam vorbeischwimmt, ein Bildelement, das in Kandinskys expressiven Bildwelten häufig vorkommt und hier wie ein köstlich konstruiertes Zitat erscheint.



Wassily Kandinsky, Auf Weiß II, 1923, Öl auf Leinwand, Centre Georges-Pompidou, Schenkung Nina Kandinsky.

Wassily Kandinsky, Handzeichnung zu unserem Aquarell „Gebogene Spitzen“, 1927, aus der Handliste des Künstlers, Nr. 240.

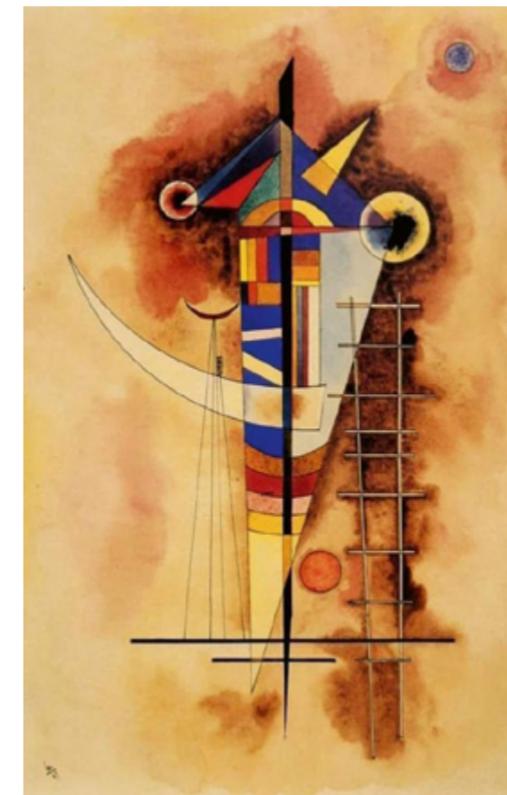


#### EINE AUSGEWOGENE KOMPOSITION

„Gebogene Spitzen“ erscheint in seiner ausgewogenen Konstruktion zwischen Bewegung und ruhender Stabilität als mögliches Beispiel seiner pädagogischen Lehre, in dem Kandinsky die Grundlage seiner Malerei erprobt und Verhältnisse zwischen den Formen, Linien und Flächen überprüft, dabei bestimmte Grundfarben bestimmten Grundformen entsprechen und etwa beispielsweise die Farbe Gelb dem Dreieck, die Farbe Rot dem Quadrat und die Farbe Blau dem Kreis zuzuordnen ist. „Die letzte Konsequenz dieses Vorganges ist die volle Beseitigung des gegenständlichen Klanges, wobei die rein malerischen Elemente vollkommen ungetrübt, d. h. klar und rein ihre inneren Wirkungen entwickeln können“ so Kandinsky in seinem Zeitschriftenbeitrag „Abstrakte Kunst“ (in: Der Cicerone, Heft 17, 1925, S. 638-647, hier S. 643). Kandinsky proklamiert also eine strikte Trennung von Kunst und Natur und unterstellt, „solange z. B. in der Malerei die malerischen Elemente auf das Gerüst der Naturformen gehängt werden, bleibt es unmöglich, den Nebenklang zu vermeiden, und also das reine Gesetz der malerischen Konstruktion zu entdecken. [...] Die konsequente Handhabung der Grundelemente mit der Prüfung und Anwendung ihrer inneren Kräfte, also im allgemeinen der innere Standpunkt, ist die erste und unumgängliche Bedingung der abstrakten Kunst“ (S. 647). Und nicht zuletzt unterstützt der Künstler hier Bildelemente und Formerfindungen in fest gefügter und gleichzeitig feingliedriger Komposition mit einem kräftig gelben Fond und vertieft mit dieser souverän ausgeprägten Farbigekeit den imaginären Raum, in dem sich die lineare Konstruktion schwerelos schwebend ausdehnt.

#### DIE PROVENIENZ

Die Geschichte der Komposition „Gebogene Spitzen“ ist ungewöhnlich und zugleich aufregend. Aufregend, weil der Verbleib dieses Aquarells seit 1949 im Ungewissen ist und mit dieser Auktion neu entdeckt werden konnte. Doch der Reihe nach: Nach der Schließung des Bauhauses in Berlin durch die Nationalsozialisten im Juli 1933 übersiedelt Kandinsky mit seiner Frau Nina im Dezember nach Paris. Mit im Gepäck ist vermutlich auch dieses Aquarell, wie ein Zollstempel auf der Rückseite nahelegt. Kandinsky gibt das Aquarell bei dem Kunsthändler Rudolf Probst in Kommission, wie eine Notiz in der Handliste des Künstlers belegt; nach seinem Tod 1944 verwaltet seine Frau Nina Kandinsky den Nachlass. Nina Kandinsky vermerkt schließlich in der Handliste zum Aquarell „xi 1927, 240, Gebogene Spitzen“ „vendu par Probst“ (über Probst verkauft). Im Fonds Kandinsky befindet sich darüber hinaus eine Liste der Arbeiten, die Kandinsky im Jahr 1949 bei Probst in Mannheim hatte, und in der „Gebogene Spitzen“ von Nina Kandinsky als verkauft ausgestrichen ist. Somit ist davon auszugehen, dass der Verkauf über Probst im Jahr 1949 stattgefunden hat. Danach war der Verbleib des herausragenden Aquarells für mehr als 70 Jahre der Kandinsky-Forschung unbekannt. Im Werkverzeichnis von Vivian Endicott Barnett ist „Gebogene Spitzen“ deshalb nur mit der winzigen Erinnerungsskizze aus Kandinskys Handliste und der Standortangabe „Location: Unknown“ gelistet. Und so gleicht die überaus erfreuliche Wiederentdeckung des Aquarells „Gebogene Spitzen“ im Nachlass einer rheinländischen Privatsammlung einer kleinen kunsthistorischen Sensation. [MvL/JS]



Wassily Kandinsky, Hart im Locker, 1927, Aquarell, Gouache und Tusche auf Papier, The Hilla von Rebay Foundation, New York.

Wassily Kandinsky, Lineare Farbkomposition, 1920, Aquarell auf Papier, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau.



Paper works - Linie. Modell. Geste.

377

## PAUL KLEE

1879 Münchenbuchsee (Schweiz) - 1940 Muralto/Locarno

Edelklippe. 1933.

Aquarell.

Klee 6100. Rechts unten signiert. Auf Pergamin. 32 x 42,7 cm (12,5 x 16,8 in), blattgroß. [SM]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.36 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000

\$ 180.000 – 240.000

Klee fühlt sich, so scheint es, von der Machtergreifung Ende Januar 1933 noch nicht bedroht, die bisher entstehenden Blätter geben darüber keine Hinweise. Dann, wohl Anfang April - Hitler hat sich politisch mit umfänglichen Änderungen für das gesellschaftliche Leben inzwischen fest etabliert - reagiert Klee heftig auf die neue Situation: Mit einer umfangreichen Werkgruppe von stark gestischen Zeichnungen setzt er sich mit der Machtergreifung auseinander: „Erneuerung der Mannszucht“ und „Wenn die Soldaten degenerieren“ sind die Titel der ersten Zeichnungen der „Revolutionsblätter“, wie sie der mit Klee in Düsseldorf befreundete Bildhauer Alexander Zschokke, wie er Lehrer an der Akademie, einst benennt. Davor also, im ersten Quartal, entstehen von Klee weitgehend abstrakte, sehr farbige Arbeiten, meist Aquarelle oder bisweilen kühle, grafisch austarierte Zeichnungen mit kombinierten Zeichen oder fortlaufenden Fäden, „grad sein sollenden Linien“, leicht geschwungenen Linien, die ein Gestirn, ein Gerüst oder wie hier eine Landschaft umschreiben, mit zarten Farbflecken, die Form der Aussage mosaikartig rhythmisiert, eine Form, die wie ein großes, fantastisches Wesen mitten in einem Wald liegt. Das intensive dunkle Blau strahlt selbst unterstützt durch das helle Rot, im Wechsel mit einem eher warmen Orange und einem kühlen Hellblau. „Für Klee ist der farbige Lichtraum mehr ein geistiges als ein physikalisches Phänomen, er spiegelt sich in ihm, und das Schema setzt keine andere Erscheinungswelt voraus als die in ihm lebende. Es gibt kein Außen und Innen“, schreibt Will Grohmann in seiner Klee-Monografie von 1954 (S. 281). Am 21. September 1933 berichtet Klee aus Düsseldorf seiner Frau nach Basel über seine gegenwärtige Arbeit: „Daß ich der Ungeeignetste bin zum Berichten ist zwar klar, denn bei mir passiert mit aller Gewalt nichts, außer dem bekannten Innenleben mit seinen Niederschlägen. [...] Ich arbeite zur Zeit rein farbig und mache wenig helldunkel Contrast, am liebsten gar keine, aber das gelingt nicht; auf diese Weise spiele ich um einen Grundton herum, der einmal grau, einmal rot, einmal blau ist. Es ist meistens zum Guten geglückt, aber sehr anstrengend und die Zeit geht noch rascher als gewohnt.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Paul Klee 1933, München 2003, S. 292). Klees Einschätzung über sein künstlerisches Tun gilt auch für das farbenrauschhafte Aquarell „Edelklippe“. [MvL]

• Aus der gesuchtesten Zeit des Künstlers

• Bei den wichtigsten internationalen Galeristen ausgestellt

• Die Ausstellungsgeschichte des Werkes steht exemplarisch für die von Emigration geprägte Geschichte des deutschen Kunsthandels in den 1930/40er Jahren

• Klee inszeniert eine fantastische Landschaft in großartigem Farbenrausch

### PROVENIENZ

- Alex Vömel, Düsseldorf (1934 direkt vom Künstler in Kommission genommen, nicht von Alfred Flechtheim kommend).
- Daniel-Henry Kahnweiler, Paris.
- Buchholz Gallery - Curt Valentin, Berlin/New York (bis 1938).
- Karl Nierendorf, Köln/Berlin/New York (ab 1938).
- Sotheby's, New York, 12.11.1988, Los 165.
- Waddington Galleries Ltd., London.
- Galerie Academia, Salzburg.

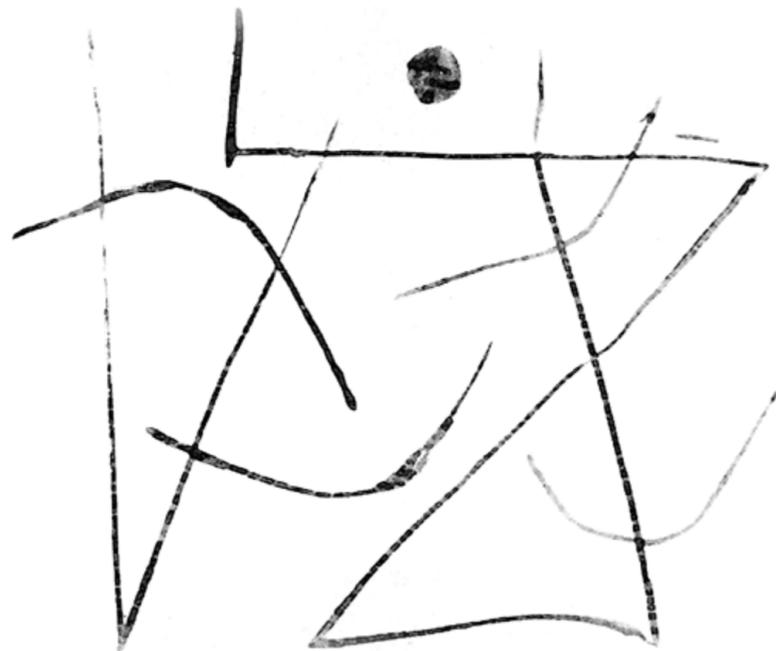
### AUSSTELLUNG

- Paul Klee, Buchholz Gallery, New York, 1938, Nr. 49.
- Paul Klee, Buchholz Gallery, New York, 1948, Nr. 7.
- Affinities, Galerie Academia Salzburg-Residenz, 1989, Nr. 2.
- Paul Klee - Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur, Saarland Museum, Saarbrücken, 25.3.-27.5.1990; Prinz-Max-Palais, Karlsruhe, 22.6.-19.8.1990, Nr. 131 (Ausst.-Kat. mit Abb. S. 191).
- Klee - Winter - Kirchner. 1927-1934, Westfälisches Landesmuseum, Münster, 14.1.-4.3.2001, Pinakothek der Moderne, München, 15.3.-30.4.2001.
- Paul Klee: Melodie / Rhythmus / Tanz, Museum der Moderne, Salzburg, 2008 (Ausst.-Kat mit Abb. S. 259).

### LITERATUR

- Ulrich Bischoff, Paul Klee, München 1992, S. 77.





Paul Klee, Es regt sich Ende Februar, 1933, Aquarell, Privatsammlung Schweiz.

## PAUL KLEE EDELKLIPPE

1933 ist für Paul Klee ein höchst komplexes Jahr. Nicht nur wird die Kulturpolitik der Nationalsozialisten gravierenden Einfluss nehmen auf sein Leben, sondern auch auf sein Werk. Zum 1. April 1931 löst Paul Klee sein Anstellungsverhältnis mit dem Bauhaus in Dessau auf und beginnt am 1. Juli 1931 seine Professur an der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf. Schon kurz nach der Machtergreifung im Januar 1933 gerät er in den Mittelpunkt kulturpolitischer Auseinandersetzungen und wird etwa im „Völkischen Beobachter“ öffentlich diffamiert, sein noch bestehendes Meisterhaus in Dessau in Abwesenheit durchsucht. Auch gerät die Düsseldorfer Akademie unter Walter Kaesbach unter Beschuss; dieser wird Ende März von seinem Amt suspendiert. Auch Klees Händler Alfred Flechtheim beschließt, seine Galerietätigkeiten in Düsseldorf zu beenden und übergibt an seinen Mitarbeiter Alex Vömel. Paul Klee selbst wird am 21. April mit sofortiger Wirkung beurlaubt, die Kündigung erfolgt zum Ende des Jahres. Erste Schmähhausstellungen etwa in Mannheim und Dresden diffamieren die Moderne, darunter auch seine Werke. Im Oktober reist Klee durch die Schweiz und Frankreich; Überlegungen, Deutschland den Rücken zu kehren, reifen. Klee fordert seine Leihgaben in Museen zurück und bittet Galerien, Kommissionswaren zurückzugeben. Noch vor Weihnachten, am 23. Dezember, meldet sich Paul Klee in Düsseldorf ab, die Umsiedlung nach Bern ist besiegelt. An seinen Freund, den Kunsthistoriker Will Grohmann, schreibt Klee am 31. Januar verschmitzt: „Das Jahr 1933 hat eingesetzt mit Zeichnungen aus unverschämter, grad sein sollenden Linien.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Paul Klee 1933, München 2003, S. 185). Es ist davon auszugehen, dass Klee das Aquarell „Edelklippe“ Ende Februar ausführt; es folgt die Zeichnung „Es regt sich Ende Februar“ (1933). ↓

Paper works - Linie. Modell. Geste.

378

## EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig - 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Marschmühlen. Um 1925.

Aquarell.

Links unten signiert. Auf Japan. 32,7 x 46,6 cm (12,8 x 18,3 in), blattgroß. [SM]

Die Expertise lag bei Drucklegung noch nicht vor.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.38 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000<sup>N</sup>

\$ 96.000 – 144.000

### AUSSTELLUNG

- Deutscher Künstlerbund. Erste Ausstellung im Kunstverein Magdeburg. Aquarelle, Zeichnungen, Bildhauerwerke, Magdeburg 1933, Kat.-Nr. 226.
- Nolde, Galerie Ferdinand Möller, Berlin 1934, Kat.-Nr. 28.

### LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett, 35. Auktion, 20./21.5.1960, Los 466.

- **Farbintensives Aquarell in großem Format**
- **Von gemäldehafter Wirkung**
- **Seit 60 Jahren in Familienbesitz**

Emil Noldes Aquarelle sind trotz der großzügig angelegten Farbverläufe ganz und gar dem Gegenstand verpflichtet. Sie bilden ihn nicht präzise ab, sie bezeichnen aber auch nichts anderes als ihn, hier die übergroßen Windräder zweier Windmühlen in der Weite der Landschaft zwischen den beiden Meeren. Noldes bildliche Gestaltung bleibt, bei aller Freiheit, am Vorbild, zeigt ein von den Himmel spiegelnden Prieln durchwachsenes Grün der Marschlandschaft, die im fernen Horizont in ein rotes Glühen der untergehenden Sonne übergeht im Kontrast zum dunklen Abendblau. Schwarze Linien ordnen die Landschaft, bilden hier einen linearen Rhythmus, zwischen den stilisierten Windmühlen ganz nah und in der Ferne. Über Jahre verfeinert Nolde seine eigenwertige Formensprache, lässt die Farbe zerfließen, steuert sie beiläufig, begrenzt sie, um im Weiteren das Blatt und die landschaftliche Tiefe mit sanften Erhebungen und landschaftsgebundenen Gegenständen zu ordnen. Die Form der Mühlen zitiert Nolde hier nebenbei, um der Flächenstruktur ein formales Gerüst zu geben, Beziehungen zu schaffen: eine optisch fließende Farbigkeit, die dem Bild eine gewisse Farb Stimmung und malerische Tonigkeit verleiht zwischen zartfarbig oder bunt-kraftig, zwischen mehr kühl oder weniger warm. „Es ist beglückend, wenn Strich und Form, Charaktere, Bewegungen und Gebärden schöpferisch, wie müssend, sich geben, von den Farben wie Musik gehoben und begleitet. Höchste Schönheit im Werk entsteht dem Künstler unbewußt, das sinnlich sehende Auge sie schaut, der Verstand braucht Zeit, bis er versteht“, so Emil Nolde über seine Aquarellmalerei (zit. nach: Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1993, S. 332). Hierin spüren wir Noldes Kraft und Freude, diese ihm so an das Herz gewachsene, charaktervolle, aber eigentlich doch ebene Landschaft unter friesischem Himmel in einem überbordenden Farbfest herauszustellen und zu würdigen. [MvL]



© Nolde-Stiftung Seebüll, 2021

„Nolde ist einer der größten Aquarellisten der Kunstgeschichte. Seine Aquarelle stehen ebenbürtig neben den Werken in Öl, die Bildthemen sind die gleichen.“

Christian Ring, Nolde Stiftung Seebüll, zit. nach: Emil Nolde, Seebüll 2017, S. 32.

Paper works - Linie. Modell. Geste.

379

## HEINRICH CAMPENDONK

1889 Krefeld - 1957 Amsterdam

### Der Reiter II. 1919.

Aquarell und Gouache auf festem Papier, original auf Karton kaschiert. Firmenich 813 A. Rechts unten monogrammiert „C.“ und datiert „Febr. 19“. Verso handschriftlich betitelt „Reiter II“ und bezeichnet „47“ sowie „X 1919“. 35,5 x 39 cm (13,9 x 15,3 in). Unterlegekarton: 41,5 x 47,8 cm (16,3 x 18,8 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.40 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000

\$ 120.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

- Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf (1920, auf dem Unterlegekarton mit dem gestrichenen Etikett und der handschriftlichen Registriernummer „2431“).
- Zinglers Kabinett, Frankfurt a. M. (vor 1926, auf dem Unterlegekarton mit dem Etikett, dort handschriftlich betitelt und bezeichnet).
- Galerie Gerd Rosen, Berlin.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (seit 1953, wohl vom Vorgenannten erworben - wohl bis 2007).
- Privatsammlung Europa (2007 wohl vom Vorgenannten erworben, über Galerie Utermann, Dortmund).

#### • Aus der besten Schaffenszeit des Künstlers

#### • In Folge der künstlerischen Emanzipation vom „Blauen Reiter“ schafft Campendonk zurückgezogen am Starnberger See meisterlich lichtdurchdrungene Kompositionen

#### • Herausragendes zeithistorisches Zeugnis, das in farbgewaltiger expressionistischer Meisterschaft die Niederlage des Ersten Weltkrieges thematisiert

#### • Ausgestellt 1920 in der Galerie Alfred Flechtheim, Düsseldorf, und 2019 in der Tate Modern, London

Der 1889 in Krefeld geborene Heinrich Campendonk gehört zu den jungen Talenten im Kontext des „Blauen Reiters“. Im Oktober 1911 reist der 21-jährige Campendonk auf Einladung von Franz Marc nach München, wo er gemeinsam mit Helmuth Macke erstmals auf die zentrale treibende Kraft der Vereinigung, Wassily Kandinsky, dessen Lebensgefährtin Gabriele Münter und auf August Macke trifft. Auf dem Balkon von Kandinskys Stadtwohnung entsteht ein erstes gemeinsames Gruppenbild, bevor Campendonk weiter in das idyllische Sindelsdorf reist, wo zu diesem Zeitpunkt neben Franz und Maria Marc auch August, Elisabeth und Helmuth Macke leben und arbeiten. Campendonk teilt sich dort mit Helmuth Macke Wohnung und Atelier. Kandinsky und Münter wohnen wenige Kilometer entfernt in Murnau. In Sindelsdorf beginnt Campendonk, sich erstmals - ange-regt durch seine älteren Künstlerfreunde - mit der Technik der Hin-

terglasmalerei auseinanderzusetzen, wie sie in der bayerischen Volkskunst verbreitet war. Campendonk nimmt schließlich 1911 und 1912 an den beiden ersten Ausstellungen der legendären Künstlervereinigung „Blauer Reiter“ teil und wird 1912 auch deren Mitglied. Der Beginn des Ersten Weltkrieges jedoch entzweit die Mitglieder des „Blauen Reiters“, die sich wie etwa Franz Marc und August und Helmuth Macke bald als Freiwillige melden oder wie der Russe Kandinsky Deutschland verlassen müssen. Dass Campendonk den Kriegsdienst ablehnt und bereits kurz nach der Rekrutierung im Frühjahr 1915 wieder krankheitsbedingt entlassen wird, liefert zudem Sprengkraft. Als schließlich nach August Macke (gefallen 1914) im März 1916 auch Campendonks früherer künstlerischer Förderer und Freund Franz Marc bei Verdun sein Leben lässt, trifft dies Campendonk besonders stark. Er siedelt daraufhin in ein Bauernhaus nach Sees-



haupt 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, subtilen Bildsprache. Erneut verarbeitet er Anregungen aus bayerischen Votivbildern und komponiert ab 1918 in seinen Aquarellen und Gemälden Lichträume, die seiner zu extremer Subtilität ausgebildeten Wahrnehmungsfähigkeit entsprechen. Der zentrale Bildgegenstand seiner Arbeiten ist der Mensch, umgeben von stilisierten Tieren, Pflanzen und abstrakten Formen. Aber es ist alles andere als ein idyllisches Beieinander, sondern eine Beziehungslosigkeit und Isolation, mit der der expressionistische Künstler und bekennende Europäer stets eine unsichtbare, latente Bedrohung zum Ausdruck bringt und somit die Schrecken des Krieges indirekt thematisiert. Campendonks leuchtendes Aquarell „Der Rei-

ter II“, das im Jahr nach Kriegsende entstanden ist, basiert motivisch sicherlich auf Kandinskys berühmter Titelgestaltung des Almanachs „Der Blaue Reiter“ und seinen an der alpenländischen Hinterglasmalerei orientierten Darstellungen des heiligen Georg, der von der christlichen Legende als der Drachentöter, der Bezwiner des Bösen gefeiert wird. Aber Campendonk führt uns 1919 keinen siegreichen christlichen Ritter vor Augen. Die mehrendige Lanze seines Reiters ist gebrochen und das Böse entzieht sich jeder klaren Personifikation, erscheint vielmehr allgegenwärtig. Sein heimkehrender Reiter ist von Krieg und Niederlage gezeichnet, lässt das Dunkel zwar hinter sich, und bewegt sich sogleich auf ein neues Dunkel zu. Dass Campendonk hiermit die neue, allgegenwärtige Bedrohung durch die Spanische Grippe indirekt thematisiert haben könnte, ist keineswegs unwahrscheinlich. [JS]

5.10.67.



Paper works - Linie. Modell. Geste.

380

## PABLO PICASSO

1881 Malaga - 1973 Mougins

Jeune garçon et femme assise. 1967.

Farbige Ölkreide über Bleistift.

Rechts oben signiert und datiert „5.10.67“. Auf Velin von Rives (mit Wasserzeichen). 32,5 x 50,2 cm (12,7 x 19,7 in), blattgroß.

Mit einer Foto-Bestätigung von Maurice Jardot, Galerie Louise Leiris, Paris, vom 2. September 1980.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.42 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000

\$ 300.000 – 420.000

### PROVENIENZ

- Galerie Louise Leiris, Paris (direkt vom Künstler erworben, dort unter der Nummer „12457/62143“ registriert).
- Galerie Beyeler, Basel (1988).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1988 vom Vorgenannten erworben).

„Als ich ein Kind war, sagte meine Mutter zu mir: ‚Wirst du Soldat, so wirst du General werden. Wirst Du Mönch, so wirst du Papst werden.‘ Ich wollte Maler werden und ich bin Picasso geworden.“

Pablo Picasso, zit. nach: H. Berggruen, Die Kunst und das Leben, Berlin 2008, S 15.

Picassos zeichnerische und koloristische Meisterschaft verblüfft immer wieder aufs Neue. Wohl kaum ein anderer Künstler des 20. Jahrhunderts reicht hinsichtlich seiner fortdauernden schöpferischen Progressivität an Picasso heran, dessen Werk bis ins hohe Alter für zahlreiche kunsthistorische Stilrichtungen prägend war. Picasso war ein Besessener, der geradezu pausenlos nach künstlerischem Ausdruck suchte, sich nicht nur stilistisch und motivisch, sondern auch technisch unentwegt ausprobiert und weiterentwickelt hat. Unsere leuchtende Komposition „Jeune garçon et femme assise“ überzeugt sowohl durch ihre farbgewaltige Kolorierung als auch durch ihre enorme zeichnerische Schärfe. Beide Elemente sind für Picassos künstlerisches Schaffen elementar und gelangen in der vorliegenden Arbeit in meisterlicher Symbiose zum Ausdruck. Am 5. Oktober 1967 ist unsere souveräne Komposition vermutlich in Auseinandersetzung mit Edouard Manets berühmtem Skandal-Gemälde „Olympia“ (1863, Musée d’Orsay, Paris) entstanden, mit dem Picasso sich bereits in seinem zeichnerischen Frühwerk auseinandergesetzt hat. Neben Manets „Olympia“, die 1865 auf dem Pariser Salon aufgrund der offensiv zur Schau gestellten Erotik einen Skandal ausgelöst hatte, beschäftigt sich Picasso ebenfalls in den



Foto von Picasso mit Jacqueline Roque auf der Treppe sitzen, 1960, Fotografie.  
© Succession Picasso 2021/VG-Bild-Kunst, Bonn 2021

1960er Jahren mit Manets „Le Déjeuner sur l’herbe“ (1963), einem weiteren berühmten Skandal-Bild der Kunstgeschichte, aufgrund seiner provokanten Szenerie mit den beiden nackten Damen, die sich im Freien zu den beiden bekleideten Herren gesellen. Manets Gemälde wurde die Teilnahme am Pariser Salon verwehrt und seine



Arbeit parallel im später legendären Salon des Refusés gezeigt. Diese Ausstellung der abgelehnten Positionen wird heute gemeinhin als Geburtsstunde der modernen Malerei aufgefasst. Picasso, der gefeierte Meister der Moderne, setzt sich in seinem Spätwerk also mit den kunsthistorischen Anfängen der Moderne auseinander. Vor einem leuchtenden violetten Fond hat er die kubistisch vereinfachten Umrisse des sitzenden weiblichen Aktes aufs Papier gesetzt. Auch wenn Picasso mit einer zeichnerischen Auffassungsgabe gesegnet war, die selbst seine Darstellungen von Ziegen und Katzen berühmt werden ließ, offenbart sich in der langjährigen und schonungslosen Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper sein absolutes zeichnerisches Ausnahmetalent am unmittelbarsten. In einer Art zeichnerischem Negativverfahren leuchtet das Inkarnat des Aktes als das unberührte Weiß des stehengelassenen Papiertones auf. Brüste, Scham und die durch die perspektivische Verkürzung geradezu übergroß erscheinenden Füße sind dem Betrachter in einer schonungslosen Direktheit zugewandt. Anders als bei Manet aber erscheint im dunklen Hintergrund der Szenerie keine Frau, sondern die verschwommene Kontur eines Mannes, wodurch zum einen die Erotik der Szenerie gesteigert und zum anderen diese in

die Nähe des für Picasso so bedeutenden Motivkomplexes von Maler und Modell gerückt wird. Picasso heiratet 1961 die 46 Jahre jüngere Jacqueline Roque, die er als Keramikverkäuferin bei Mandoura in Vallauris kennenlernt, und zieht mit ihr in das Chateau Vauvenargues in Mougins. Jacqueline, mit ihrem ausdrucksstarken Gesicht, den dunklen Augen und den schwarzen, lockigen Haaren ist für in fortan Geliebte, Muse und Modell zugleich. Im Oktober 1967 setzt sich Picasso in einer kleinen Werkfolge intensiv mit der vorliegenden Motivik auseinander und es entstehen neben unserer Farbkreidezeichnung vom 5. Oktober unter anderem zwei motivisch vergleichbare Gemälde mit dem Titel „Homme et femme nus“, die er bis Mitte November variiert und bis hin zum Gemälde „Homme à la pipe et nu couché“ (Zervos Bd. 27/154) weiterentwickelt. Dieses Gemälde wechselte vor bereits zwanzig Jahren für fast 8 Millionen US-Dollar bei einer Auktion den Besitzer. Unsere farbgewaltige und malerisch ausgearbeitete Ölkreidezeichnung ist Teil dieser exquisiten Werkfolge und wird nun erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten. Farbige Kompositionen von dieser Qualität sind, obwohl Picasso ein geradezu besessener Zeichner war, auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit. [JS]



„Meine Arbeit ist ganz stark von der griechischen Tragödie beeinflusst. Da geht es immer um den Tod, das Leiden und die Auferstehung. Für mich als einer, der reale Geschehnisse inszeniert, sind Tod und Auferstehung [...] sehr wichtig.“

Hermann Nitsch, 2017, zit. nach: Jürgen Klatzer u. a., Hermann Nitsch „Die Angepassten sind die Schlimmsten“, kurier.at, aufgerufen 1.4.2021.

## HERMANN NITSCH

1938 Wien - lebt und arbeitet in Prinzendorf

Bodenschüttbild (38. Malaktion 1996). 1996.

Öl und Blut auf weiß grundierter Jute.  
250 x 300 cm (98.4 x 118.1 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.44 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72.000 – 96.000

### PROVENIENZ

· Aus einer bedeutenden europäischen Sammlung  
(1997 direkt vom Künstler erworben).

- Nitschs berühmte „Schüttbilder“ haben meist die Farbe des Blutes: Rot!
- Monumentales und energiegeladenes Zeugnis von Nitschs legendärer Aktionskunst
- Nitsch gilt als Hauptvertreter des Wiener Aktionismus, seine berühmten „Schüttbilder“ befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. dem Museum of Modern Art, New York, der Tate Liverpool und der Albertina in Wien
- 2019 widmete die Albertina in Wien Nitschs großformatiger Aktionskunst die Ausstellung „Nitsch. Räume aus Farbe“

„Rot ist die Farbe, die am intensivsten zur Registration reizt, weil sie die Farbe des Lebens und des Todes gleichzeitig ist.“

Hermann Nitsch.

Riesig, energiegeladen, farbgewaltig und mystisch ist Hermann Nitschs faszinierendes „Bodenschüttbild“. Nitsch entwickelt aus dem Aktionismus des von ihm erfundenen „Orgien Mysterien Theaters“ seine eigene Variante des Informel: das Schüttbild. Dabei ist die Aktion des Schüttens ein künstlerischer Vorgang und das Ergebnis ein gesteuerter Zufall. Durch nachträgliche manuelle Eingriffe, das Bearbeiten der Farbe auf der am Boden liegenden Leinwand unter Einsatz des gesamten Körpers - wie unter anderem Nitschs Handabdruck rechts unten sowie das mit Füßen und Fingern zerfurchte Rot belegt - werden die teils pastosen und dichten Farbverläufe zudem noch durch die Energie des künstlerischen Schaffensprozesses aufgeladen. Die Leinwand protokolliert das künstlerische Ergebnis einer malerischen Aktion. Rot steht dabei für Blut - das eigentliche und alleinige Medium, das die orgiastisch-mystische Vision des Künstlers transportieren kann. In der vorliegenden Arbeit kombiniert

Nitsch Tierblut mit darübergesetzter pastoser roter Farbe, die das Werk durch seine besondere haptische Präsenz und Dichte auszeichnet. Als Bildträger wird vorrangig Rupfen verwendet, der in seiner Unregelmäßigkeit und Grobheit etwas Archaisches hat und mit der roten Farbe (= Blut) korrespondiert. Der Niederschlag auf dem Rupfen bleibt als Dokumentation eines „geheiligten“ Vorgangs. So ist das Bild nur noch der indirekte Überbringer einer Botschaft, die bereits in der Aktion des Schaffensprozesses Ausdruck fand. „Nitsch deutet das Leben als Passion, den Malprozess als verdichtetes Leben und damit als Inbegriff der Passion. Jedes Bild hat diese Botschaft. Alle Farbspritzer erinnern an Blutspuren. Alle Bilder sprechen von Verletzungen, von Verletzungen, die nicht auszulöschen sind. Hermann Nitsch führt uns seine Bilder vor Augen, als weise er Wundmale vor.“ (Wieland Schmied, in: Hermann Nitsch. Die Architektur des Orgien Mysterien Theaters, Bd. II, München 1993, S. 15). [JS]

Hermann Nitsch, Ansichten der 16. Malaktion, 1983, Schloss Prinzendorf, Prinzendorf. © VG-Bild-Kunst, Bonn



## GERHARD RICHTER

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

Ohne Titel (11.05.2008). 2008.

Mischtechnik. Lack auf bedrucktem Papier, auf Karton montiert. Auf dem Unterlagekarton signiert und datiert „11.5.08“. Verso auf dem Unterlagekarton nochmals datiert. 29,7 x 21 cm (11.6 x 8.2 in). Unterlagekarton: 42,5 x 38,5 cm (16.7 x 15.2 in). Aus einer Serie von Unikaten, entstanden anlässlich der Wanderausstellung „Abstrakte Bilder“ im Museum Ludwig in Köln und im Haus der Kunst in München, 2008/2009. Richter hat bei jedem der Unikate eine auf einer Glasplatte ausgeführte Malerei auf die Seite eines Architekturbuches monotypisch übertragen.

Wir danken Herrn Dr. Dietmar Elger für die freundliche Auskunft.

Aufzugszeit: 18.06.2021 – ca. 19.46 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000

\$ 96,000 – 144,000

### PROVENIENZ

- Schönewald Fine Arts, Düsseldorf.
- Privatsammlung Berlin.

„Vielleicht finde ich eines Tages eine bessere Möglichkeit als das Malen!“

Gerhard Richter, zit. nach: Dietmar Elger u. a., Gerhard Richter, Text 1961-2007, S. 22.

Gerhard Richter gilt als „Picasso des 21. Jahrhunderts“ (The Guardian) und „Der Meister aller Klassen“ (FAZ). Die Superlative überschlagen sich, wenn von dem deutschen Ausnahmekünstler die Rede ist. Sein Œuvre umfasst fotorealistische, monochrome und abstrakte Bilder, Druckgrafik, Glasarbeiten und Skulpturen. Die Eigenwirkung von Farbe und Form sowie das Einbeziehen des Zufalls in den malerischen Prozess ist Mittelpunkt in Richters künstlerischem Streben. Er experimentiert mit verschiedensten Materialien und Techniken, um der Farbe den größtmöglichen Spielraum zu verschaffen. Auf der Suche nach immer neuen Ausdrucksmöglichkeiten beschäftigt sich Richter verstärkt mit der Glasmalerei. Nach ersten vereinzelt grauen Arbeiten auf Glas 2001 und 2002 finden sich im Werk von Gerhard Richter ab 2008 zahlreiche stark farbige Hinterglasmalereien. Die umfangreichen Reihen tragen Titel wie „Sindbad“, „Aladin“, „Ifrit“ oder „Perizade“, die von den arabischen Märchenerzählungen „1001 Nacht“ inspiriert sind. Die Lackmalerei auf Glas ermöglicht ihm einmal mehr das Schaffen von Bildern mit anderen Mitteln und zeigt die Faszination Richters für die Materialität der Farbe. Die hochglänzen-

de Lackfarbe verbindet sich kaum mit dem Hochglanzpapier aus einem Architekturbuch, auf das die Farbe von einer Glasscheibe übertragen wurde. Es entstehen faszinierende Farbschlieren, die Farbe schwimmt regelrecht über den Untergrund. Vermischt wird sie teils mit einem spitzen Holzstäbchen, was die besondere Optik dieser Arbeiten erzeugt. Genau dieser Effekt visualisiert Richters direkte Auseinandersetzung mit der Mechanik der Malerei, der abstrakten materialbezogenen Behandlung der Farbe, die in ihrer Erscheinung stets auf den Entstehungsprozess verweist. Das vermeintlich ziellose Fließen der Farbmaterie bietet ihm einmal mehr neue Möglichkeiten, dem Zufall in seinen Kompositionen das Zepter zu überlassen. Diese Technik erfordert ein schnelles und konzentriertes Arbeiten, jede der verschiedenen Lackfarben muss nass bearbeitet werden, damit sie ineinanderfließen, sich verbinden und schließlich auf den eigentlichen Bilduntergrund übertragen werden kann. Die hochglänzende, schillernde Oberfläche bietet eine sensationelle Farbwirkung, die begeistert und Richters Genialität dokumentiert, immer wieder neue Ausdrucksformen allein durch Farbe zu entwickeln. [SM]



„Alle Schumacher-Bilder sind Unikate in einem besonderen Sinn. Es gibt keine Skizzen, keine Vorentwürfe. Nichts ist geplant oder gar programmiert. Am Anfang steht immer nur eine allgemeine, nicht festgelegte, offene Bildvorstellung.“

Karl Ruhrberg, Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Köln 1987, S. 27.



## EMIL SCHUMACHER

1912 Hagen - 1999 San José/Ibiza

### Dibon. 1989.

Mischtechnik auf Holz.

Rechts unten signiert und datiert. 77 x 104 cm (30.3 x 40.9 in).

Wir danken Herrn Dr. Ulrich Schumacher, Emil Schumacher Stiftung Hagen, für die wissenschaftliche Beratung. Die Arbeit ist im Archiv unter der Nummer „o/190“ registriert.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.48 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72,000 – 96,000

#### PROVENIENZ

- Galerie Hans Strelow, Düsseldorf (verso mit dem Etikett).
- Privatsammlung Rheinland.

- Faszinierendes Beispiel für Schumachers Action-Painting, dessen abstrakte Motivik ein wunderbares Zeugnis des hochdynamischen Malaktes ist
- Eine der seltenen informellen Kompositionen Schumachers, die auf dem kraftvollen Schwarz-Gelb-Kontrast basiert
- Eine vergleichbare goldgelbe Komposition Schumachers aus dem Jahr 1989 befindet sich in der Sammlung des Städel Museums, Frankfurt a. M.
- Eindrucksvolle haptische Präsenz der Farbe, die Schumachers Wunsch, Farbe als Materie zu gestalten, erfahrbar werden lässt

Emil Schumacher, Salangan, 1989, Öl auf Holz, Städel Museum, Frankfurt a. M. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2021



Schumacher, der bereits in den frühen 1950er Jahren beginnt, gestisch abstrakt zu malen, und darüber bald zu seinem unverwechselbaren Stil findet, gehört rasch zu den bedeutenden Protagonisten der deutschen abstrakten Nachkriegsmalerei. Impulsiv und farbge-waltig sind seine Schöpfungen, die bis heute durch die enorme Plastizität der Farbe begeistern. Farbe als Materie steht im Zentrum von Schumachers Aktionsmalerei, der es in faszinierender Weise gelingt, die haptische Präsenz auf der Leinwand erfahrbar zu machen: „Für den Aktionsmaler ist Unruhe die erste Künstlerpflicht. [...] Informelle Malerei hatte immer die Tendenz, in die dritte Dimen-

sion vorzustoßen [...] Schumacher sah den latenten Objektcharakter seiner Bilder und machte konsequenterweise den Versuch, ihre Innenform nach außen zu holen. [...] Schumacher wollte sich, wie er sagt, auf das Bildzentrum konzentrieren, das ‚Unwesentliche der Hintergründe‘ einfach weglassen, rigoroser als vorher das Material zum Motiv der Bildkonzeption machen und die taktilen Reize der Buckel und Höhlungen, Netze und Krater hervorheben.“ (Karl Ruhrberg, Emil Schumacher. Zeichen und Farbe, Köln 1987, S. 22). Wunderbar haptisch tritt uns in „Dibon“ ein leuchtend-pastoses Farbre-lief entgegen, das es zu erkunden gilt und das durch seine in



Schumachers malerischem Schaffen seltene goldgelbe Farbigkeit begeistert. Nach erdig-braunen Anfängen in den 1950er Jahren ist Schumachers Werk fortan neben erdigen, von roten und blauen Kompositionen beherrscht. Vermutlich ist mit „Bing“ im Jahr 1966 eines der ersten Werke in Schwarz-Gelb entstanden, eine äußerst kraftvolle Farbkombination, die fortan selten aber konstant in Schumachers Œuvre wiederkehrt. Mit „Salangan“ (1989) befindet sich eine vergleichbare, ebenfalls aus dem Gegensatz zwischen kraftvollem schwarzen Liniengefüge und goldgelbem Fonds getragene Komposition in der Sammlung des Städel Museums in Frankfurt am

Main. Bereits 1958 wird Schumacher für sein Werk mit dem Guggenheim Award ausgezeichnet und ist auf der Biennale von Venedig vertreten. Ein Jahr später zeigt er mehrere Arbeiten auf der documenta II. Schumacher wird zu einem der bedeutendsten Vertreter des europäischen Informel. Er ist ein Aktionskünstler, der mit exzentrischen Gesten vor oder über der am Boden liegenden Leinwand agiert. Zuletzt hat deshalb die Ausstellung „Le Grand Geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964“ (2010) im Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Schumachers Werk im Kontext des amerikanischen Action-Paintings gewürdigt. [JS]

**ANTONI TÀPIES**

1923 Barcelona - 2012 Barcelona

Dos X sobre cartón. 1972.

Mischtechnik auf Karton, auf Holz.

Augustí 2473. Links unten signiert. Ca. 74,5 x 104 cm (29,3 x 40,9 in).

Aufszeit: 18.06.2021 – ca. 19,50 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 84,000 – 108,000

**PROVENIENZ**

- Galerie Maeght, Paris.
- Christie's, London, 1988.
- Privatsammlung.

Tàpies' Bilder sind eindringlich, ihr schiere Präsenz ist unmittelbar, die gestischen Markierungen ein Bestandteil seines kreativen Prozesses, geprägt von einem Spannungsverhältnis zwischen den eingesetzten Materialien. Tàpies zeigt eine besondere Affinität zu profanen, alltäglichen Materialien und zu Objekten, die von Abnutzung gezeichnet und zu assemblageartigen Kompositionen verbunden sind, die zugleich rätselhaft provokativ und enorm anregend erscheinen. Zweimal X in kräftigem Pinselstrich verbindet Tàpies mit einem eleganten Bogen. Einen Rest des abgerissenen, fest geschichteten, gelblichen Kartons fixiert der Künstler theatralisch mit Sand, gestische Emotionen, im Prozess verankert, sind über die Arbeit in ausgleichender Tendenz verteilt. Mit dieser Geste ist Tàpies einer der avantgardistischen Künstler, die Anfang der 1970er Jahre innovative, bescheidene wie triviale Materialien einsetzen, wie etwa auch Piero Manzoni, dessen provokante Experimente die Arte-Povera-Bewegung auslösen, die von Joseph Beuys inszenierten, bald die Kunstszene dominierenden Aktionen bestimmen, oder Kounellis ermöglichen, mit unverfälschten Materialien allmählich die Grenzen der Bildebene, die Grenze zwischen Leben und Kunst zu überwinden. Tàpies' Beschäftigung mit seiner Wirklichkeit lässt ihn immer wieder Fragmente von Objekten aufbringen wie hier ein kleines Detail aus dem abgerissenen Verlust des Kartons. Der mit Sand fixierte Kartonschnipsel enthält die Anspielung einer Collage und verleiht zudem der Arbeit eine wahrhaft magische Wirkung. Auch wenn dieses Werk sich relativ einfach lesen lässt, so ist eine Verbindung zwischen den mit schnellem Pinsel aufgetragenen Zeichen und dem Ort der Klebung nicht zwingend. Tàpies' Werke fordern stets heraus, den Inhalt und ihren Nennwert zu bestimmen und dann auch richtig zu lesen. Die Herangehensweisen können vielschichtig sein und bisweilen nicht zum Ziel führen. Dennoch ist das Suggestionspotenzial im Zusammenspiel von Emotionalem und Rationalem in Tàpies' Bildwelten kennzeichnend gegeben. [MvL]



- Antoni Tàpies gehört zu den bedeutendsten spanischen Künstlern des 20. Jahrhunderts
- In den 1960er Jahren entwickelt er eine innovative unverwechselbare Bildsprache, die u.a. Schrift und Zeichen sowie die Verwendung von Alltagsgegenständen beinhaltet
- Kraftvolle Präsenz durch die haptische Materialeigenschaft des Werkes
- Im Entstehungsjahr wird Tàpies neben Archipenko, Calder, Giacometti und de Kooning in der Ausstellung „From Venus to Venus“ in der Galerie Beyeler präsentiert

## KARL OTTO GÖTZ

1914 Aachen - 2017 Wolfenacker/Westerwald

### Ohne Titel. 1955.

Mischtechnik auf Leinwand.

Ströher 1955-25. Links unten signiert. Verso signiert und datiert „6.10.1955“.

60 x 70 cm (23,6 x 27,5 in). [SM]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19,52 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 48.000 – 72.000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung Frankreich.

· Privatsammlung Belgien (seit 1999 durch Schenkung vom Vorgenannten).

#### LITERATUR

· Lempertz, Köln, 467. Auktion, 1961, Los 200.

„Ich [versuchte,] die Enge der eigenen Vorstellung zu sprengen und die allzu bewußte Kontrolle auszuschalten, um Anonymes und Überraschendes ins Bild zu locken ...“

Karl Otto Götz 1972 in einem Interview mit G. Bussmann, zit. nach: Manfred de la Motte (Hrsg.), K.O. Götz, Bonn 1978, S. 42.

Um 1949 löst sich Karl Otto Götz ganz von der gegenständlichen Kunst und tritt der Künstlervereinigung „CoBrA“ bei. 1953 beginnt er unter dem Einfluss von Wols und des französischen Tachismus die Folge der Bilder zu malen, die ihn zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschen Informel macht. Aber seine Kunst nimmt im breiten Spektrum des Informel eine Sonderstellung ein. Götz Bilder zeichnen sich durch die Auflösung des klassischen Formprinzips aus. Dabei ist die Bewegung eines der bestimmenden Elemente seiner Malerei. Obwohl seine Bilder in einem schnellen Gestus, der Automatismus und Kontrolle kombiniert, entstehen, liegt jedem einzelnen ein abstraktes Schema zugrunde. Entscheidend für den Schaffensprozess ist vor allem die verwendete Technik. „Als ich im Sommer 1952 Kleisterfarben für meinen kleinen Sohn anrührte, fand ich quasi durch Zufall meine schnelle Maltechnik: Erst Kleister auf's Papier, dann mit Gouache hinein, und fertig war das Bild [...] Der Schritt vom Karton (Gouache) zur Leinwand ergab sich von selbst. So fand ich im Winter 1952/53 jene Technik und Konzeption, die die Faktur meiner Bilder fortan bestimmen sollte [...]“ (zit. nach: H. Zimmermann, in: Ausst. Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden u.a., 1994, S. 12). Seit 1953 erarbeitet Götz nun seine Bilder in einem dreistufigen Verfahren. In einem ersten Schritt gibt Götz dünnflüssige Farbe auf den Bildträger, der auf dem Boden liegt. Nach kurzer Konzentration folgt ein zwei-

ter, alles entscheidender Schritt: das teilweise Wegschleudern oder Verschieben der nassen Farbe mit einem Rake. Durch den Eingriff mit der Rake - je nach Bildformat gibt es verschiedene Pinsel- und Rakegrößen bis zu einem Meter Breite - entsteht im Positiv der Farbspur stellenweise ein Negativ, dessen helle Faktur sich mit dem Fond verbindet. Mit dem trockenen, „leeren“ Pinsel schreibt Götz meist in einem dritten Schritt in das Bild hinein, verbindet positive mit negativen Passagen. Charakteristisch sind der starke Impetus und der alles überrennende Elan, die es schwer machen zu definieren, was Bewegung, was Raum ist, wie weit der Automatismus geht und wo die Kontrolle einsetzt. In seinem künstlerischen Konzept aus Bewegung, Positiv-Negativ-Formen und dem Schriftcharakter der Farbe halten sich Kalkül und Emotion, Rationalität und Spontaneität die Waage. Den Werken des Künstlers liegt nämlich immer ein bestimmtes abstraktes Schema zugrunde. Ein solches Schema, gedanklich oder in vielen kleinen Skizzen und Gouachen vorbereitet, enthält das Gerüst des Bildes, Richtungsverläufe und Massenverteilungen. Innerhalb des einmal gefundenen kompositionellen Gerüsts sind dem Zufall dann keine Grenzen gesetzt. Es entstehen Werke die in ihrem dynamischen Ausdruck vom Tempo und Bewegung ihres Schaffensprozesses erzählen und Karl Otto Götz zu einem Klassiker der Abstraktion machen. [SM]



## ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok - 1941 Wiesbaden

## Große Meditation: Zärtlichkeit im Herbst. 1936.

Öl auf leinenstrukturiertem Papier, original auf Malpappe kaschiert.

Auf Holz aufgelegt.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky/Jawlensky 2087. Links unten monogrammiert sowie rechts unten datiert. Verso von Lisa Kümmel mit dem Künstlernamen sowie mit „XI. 1936“ und „N. 28“ bezeichnet. Von Lisa Kümmel verso außerdem betitelt „Meditation XL“ und „Zärtlichkeit im Herbst“. Verso zusätzlich von Andreas Jawlensky, dem Sohn des Künstlers, auf der Holzplatte bezeichnet „A. Jawlensky / Grosse Meditation XL, Nr. 28/XI 1936 / Zärtlichkeit im Herbst“ sowie mit den Maß- und Technikangaben. 24,1 x 17,6 cm (9.4 x 6.9 in). Unterlagekarton: 26 x 19,6 cm (10.2 x 7.7 in). [CH]

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19.54 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 84.000 – 108.000

## PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung Bonn (1972 vom Vorgenannten als Geschenk zur Hochzeit erhalten).
- Galerie Linszen, Bonn.
- Privatsammlung Baden-Württemberg (1983 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (2016 vom Vorgenannten erworben).

Anhand der Bezeichnungen innerhalb der Serien kann man erschließen, dass Jawlensky eine Hierarchie der Formen ablehnt. So gibt es keine Steigerung oder Rangfolge beispielsweise in den „Variationen“, in den „Konstruktiven Köpfen“, in den „Heiligen Bildern“ oder in den „Meditationen“. Es gibt in dem Sinn auch keine Serienanordnung, in die sie sich einordnen lassen, außer als Folge einer immer genauer werdenden Wiederholung. Und so entsteht ohne bedeutende Veränderung des Arrangements ein gewisser statischer Blick auf eine scheinbare Leere gleichgeordneter Formen, die sich durch den präzisen Einsatz der Farbe dennoch, so wie hier mit der großen Meditation „Zärtlichkeit im Herbst“, unterscheidet. Der Kopf ist jetzt auf seine absoluten Minimalbestandteile reduziert, auf eine vertikale schwarze Linie, welche die Leinwand in zwei symmetrische Hälften teilt und die Nase verkörpert. Die Augen und Augenbrauen sind schwarze Striche im rechten Winkel und nah an der Nasenlinie angebracht. Ebenso ist der Mund mit einer schwarzen Linie am unteren Ende der Vertikalen in der Mitte angedeutet und unterstreicht dieses feste Schema. Das Format spielt hier eine eher geringe Rolle, hingegen nehmen die fein abgestimmten Farben und ihre Pigmentdichte sowie die gestalterische Struktur des Pinsels deutlichen Einfluss auf

- Meisterliche Visualisierung der so wunderbar lasierenden Malweise Jawlenskys
- Feinste Farbabstufungen von zartem Lila über Rot zu kräftigem Violett
- Das menschliche Antlitz verändert Jawlensky mit großer Empathie zu einer ikonengleichen Erscheinung religiösen Gefühls
- Aus dem Nachlass des Künstlers
- Eine „Große Meditation“ aus demselben Entstehungsjahr befindet sich im Museum of Modern Art, New York

## AUSSTELLUNG

- Das Gesicht als Bild der Seele. Meditationen - Köpfe. Alexej von Jawlensky - Dietrich Klinge, Städtische Wessenberg-Galerie, Konstanz, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd, 6.7.-23.9.2001, S. 21 (mit Farbabb.).

## LITERATUR

- Ketterer Kunst, München, 436. Auktion, Moderne Kunst I, 10.12.2016, Los 207.

die ‚meditative‘, ikonenhafte Wirkung, die sich von Bild zu Bild in ähnlicher Form wiederholt. Bei dieser Meditation streichelt eine in Lilabraun und Braunrot gehaltene Färbung die Assoziation zu der „Zärtlichkeit im Herbst“. „Immer zu leiden ist sehr schwer. Die Schmerzen lassen mich nicht zu bewegen. [...] Ich sitze und arbeite. Das sind meine schönste Stunde. Ich arbeite für mich nur für mich und für meinen Gott. Die Ellbogen schmerzen dabei sehr, oft bin ich dabei wie ohnmächtig vom Schmerz. Aber meine Arbeit ist mein Gebet, aber so leidenschaftliches Gebet durch Farben gesprochen. Kleine, grössere und noch grössere Arbeiten. Sie sind alle sehr verschieden in Farben und in Technik der Farbe. Sehr viel schönes, vielleicht sogar alle sind schön, da ich übermale was mir nicht gut genug ist, sogar von früheren Monaten“, berichtet Jawlensky am 12. Mai 1936 an seine Kunstagentin Emmy „Galka“ Scheyer nach New York (zit. nach: Alexej von Jawlensky, Museum Wiesbaden, 1991, S. 294). Jawlenskys wunderbar lasierende Malweise mit feinsten Farbabstufungen von zartem Lila und Rot zu stumpfem Violett lassen das Gesicht fast transparent erscheinen: Das menschliche Antlitz verändert Jawlensky mit großer Empathie zu einer ikonengleichen Erscheinung voller religiösem Gefühl. [MvL]



## ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh - 1987 New York

### Tennessee Williams. Um 1983.

Synthetische Polymer- und Siebdruckfarbe auf Leinwand.

Auf der umgeschlagenen Leinwand mit dem zweifachen Nachlassstempel und der handschriftlichen Nummerierung „PO50.832“ sowie dem zweifachen Stempel der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., und der handschriftlichen Bezeichnung „VF“. Unikat: 50,5 x 40,3 cm (19,8 x 15,8 in).

Mit einem Zertifikat der Andy Warhol Foundation for the Visual Arts vom 14. Juli 2005 (in Kopie).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 19,56 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 N

\$ 120.000 – 180.000

#### PROVENIENZ

- The Estate of Andy Warhol  
(auf der umgeschlagenen Leinwand mit dem Stempel).
- Privatsammlung Frankreich.
- Massol, Paris, Auktion 14.2.2007, Los 108.
- Privatsammlung Europa (seit 2007).

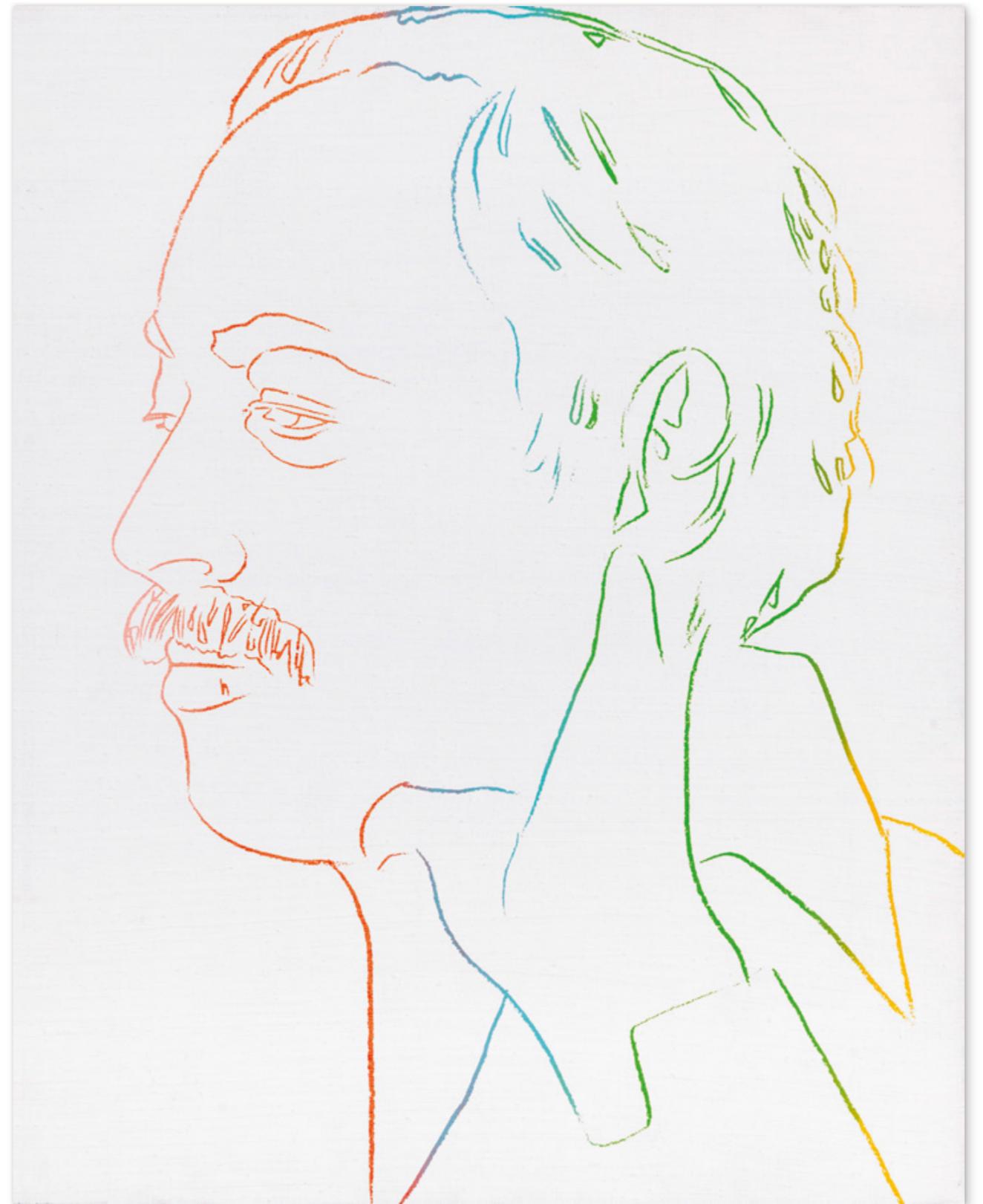
- Unikat
- **Farbstarkes Porträt in Warhols brillantem, streng linearem Zeichenstil**
- **Warhols berühmte Star-Porträts von Marilyn Monroe u. a. gelten heute als Ikonen der Kunstgeschichte**
- **Hommage an den amerikanischen Schriftsteller Tennessee Williams, für welchen aufgrund seiner Homosexualität, wie für Warhol auch, neben dem Erfolg das Gefühl des Ausgeschlossenseins prägend war**
- **2020/21 widmeten die Tate Modern, London, und das Museum Ludwig, Köln, Warhols künstlerischem Beitrag für mehr gesellschaftliche Diversität mit „Andy Warhol Now“ eine eigene Ausstellung**



Andy Warhol und Tennessee Williams, 1967.

Andy Warhols Kunst ist bunt, schrill und laut: Warhol ist Pop-Art. So auffällig wie seine Kunst war auch Warhols Erscheinung. Mit schwarzer Sonnenbrille und weiß-blonder Perücke hat Warhol sich ins kollektive Gedächtnis eingegraben. Ab den 1960er Jahren war dieses Erscheinungsbild für den Einzelgänger Warhol Markenzeichen und Maskierung zugleich. Mithilfe der Kunst gelingt es Warhol, sein junges Trauma des Anders- und Ausgeschlossenseins zu überwinden. Warhol ist ein brillanter Zeichner, die schnelle Auffassungsgabe, der sichere Strich und der streng lineare Zeichenstil, der nahezu gänzlich auf Binnenkonturen verzichtet, zeugen von seinen Anfängen als Werbegrafiker. Ab 1970 ist neben dem Zeichenstift auch die Kamera Warhols ständiger Begleiter. Seine Porträts von Marilyn, Liz Taylor u. a. werden zu ikonischen Motiven. Auch die Fotografie ist für Warhol visuelles Tagebuch, Vorlagensammlung und künstlerisches Ausdrucksmittel zugleich. Am Ende eines strengen Auswahlprozesses dienen seine Fotografien später als formale Basis für seine Grafikeditionen und seine ebenfalls in der Siebdrucktechnik als Unikat ausgeführten Gemälde. Den amerikanischen Schriftsteller Tennessee Williams, dessen Theaterstücke -

wie „Endstation Sehnsucht“ und „Die Katze auf dem heißen Blechdach“ - bereits in den 1950er Jahren in amerikanischer Starbesetzung verfilmt werden, lernt Warhol bereits in den 1960er Jahren persönlich kennen. Williams ist homosexuell, leidet nach dem Tod seines Partners Frank Merlo jahrelang an einer Depression und wird 1979 schließlich sogar Opfer anti-homosexueller Gewalt. Vermutlich ist es diese Diskrepanz aus Ruhm und dem gleichzeitigen Gefühl des Ausgegrenztseins, das Warhol aus seinem eigenen Leben kennt und das ihn an der Person Tennessee Williams besonders gereizt hat. 1983 stirbt Williams überraschend und spektakulär im New Yorker Hotel Elysee, er soll am Verschluss seines Nasensprays oder seiner Augentropfen erstickt sein. Dass Warhol dem berühmten Schriftsteller neben Zeichnungen auch das vorliegende Porträt auf Leinwand als eine Art Hommage an ein unangepasstes Leben gewidmet hat, vermag also nicht weiter zu überraschen. Zuletzt würdigten die Tate Modern, London, und das Museum Ludwig, Köln, unter dem Titel „Andy Warhol Now“ (2020/2021) Warhols künstlerischen Beitrag für mehr gesellschaftliche Diversität mit einer eigenen Ausstellung. [JS]



„If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.“

Andy Warhol.

## KEITH HARING

1958 Reading/Pennsylvania - 1990 New York

### Andy Mouse (4 Blatt). 1986.

Farbserigrafien.

Littmann S. 64 und 65. Jeweils signiert, datiert, nummeriert und bezeichnet sowie mit dem Copyright-Zeichen. Eines von 10 Künstlerexemplaren außerhalb der Auflage von 30. Auf Lennox Museum Board. 96,5 x 96,5 cm (37,9 x 37,9 in), Blattgröße.

Die komplette Folge. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von George Mulder, New York.

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 19,58 h ± 20 Min.

€ 300.000 – 400.000

\$ 360.000 – 480.000

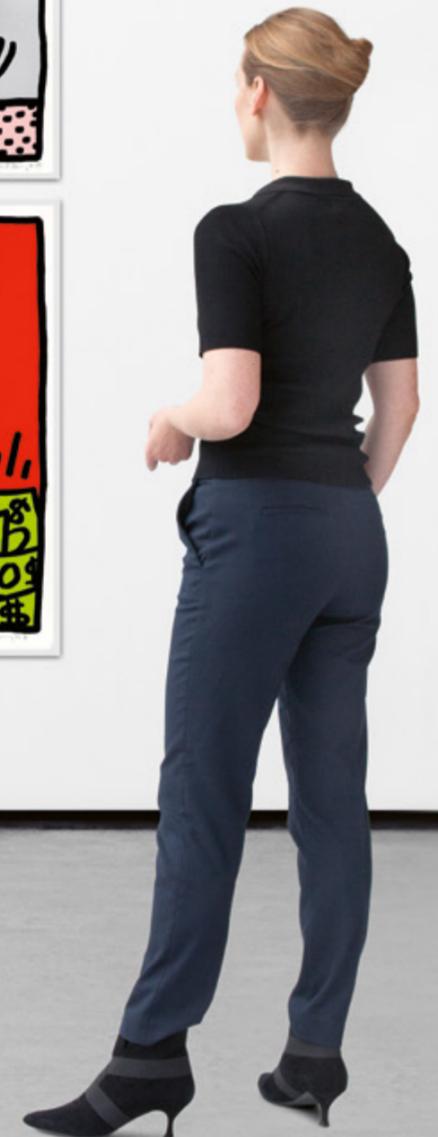
#### PROVENIENZ

- Galerie Littmann, Basel.
- Privatsammlung Niedersachsen (seit 1994, direkt vom Vorgenannten).

Die vier Farbserigrafien umfassende Folge „Andy Mouse“ gehört zu den begehrtesten Editionen in Harings Œuvre und ist seinem Freund und Mentor Andy Warhol gewidmet. Diese charakteristisch verspielte Serie ist ein Zeugnis der Beziehung zwischen Keith Haring und Andy Warhol, dem unbestrittenen Vater der Pop-Art-Bewegung. Warhols Einfluss auf Haring ist groß, er sagt selbst: „You see, whatever I’ve done would not have been possible without Andy. Had Andy not broken the concept of what art is supposed to be, I just wouldn’t have been able to exist.“ (Keith Haring, zit. nach: John Gruen, Keith Haring: The Authorized Biography, 1991, S. 169). Gedruckt in sieben Farben - Schwarz, Grau, Grün, Blau, Gelb, Rot, Pink und Orange - in einer Auflage von 30 Stück plus 10 Artist Proofs, ist die „Andy Mouse“-Serie sowohl wegen ihrer formalen Qualität als auch wegen ihres Themas von Bedeutung. Obwohl Haring bereits in den späten 1970er Jahren mit Drucktechniken wie der Lithografie experimentiert, beginnt er erst 1983 mit der Herstellung von Siebdrucken. Diese aus der Welt des kommerziellen Drucks übernommene Technik bietet die Möglichkeit, mehrere Bilder mit lebhaften Farben ohne Qualitätsverlust zu drucken. Dieser Schritt Harings ist zweifellos zum Teil darauf zurückzuführen, dass Warhol das Medium bereits populär gemacht hatte. Es wird bald klar, dass die Energie und Neugier, die Haring in der Malerei zeigt, sich perfekt auf die Druckgrafik überträgt und er beginnt mit Verlegern in den USA, der Schweiz, Japan, Deutschland, Frankreich, Dänemark und Holland zusammenzuarbeiten, produziert immer einfallreichere und gewagtere Arbeiten. Hier findet Haring

- Die komplette Folge als matching Set
- Aus einer kleinen Auflage, von Andy Warhol und Keith Haring signiert
- Ikonische Prints der Pop-Art

den perfekten Weg, seine Tendenzen der Graffiti-Kunst, der Pop-Art und des Comics in seiner stark reduzierten, linearen Formensprache mit schwarzen Konturen und leuchtenden Farben zu vereinen. Als sein „Tag“, sein Markenzeichen, entwickelt er in dieser Zeit das hundeähnliche Tier, das fester Bestandteil seiner Ikonografie wird. Auf ähnliche Weise entsteht ein ganzes Vokabular von reduzierten figürlichen Zeichen, die in der Folge Keith Harings Bildwelt bevölkern. Keith Harings Werke spiegeln das Leben in New York wider und halten wichtige Momente der Popkultur fest. Das Jahr 1982 bildet einen ersten Höhepunkt seiner Karriere. In der Tony Shafrazi Gallery in New York findet seine erste große Einzelausstellung statt, die komplett verkauft wird. Zwei Jahre später lernt Keith Haring hier auch Andy Warhol kennen. Beide Künstler verbindet eine große Bewunderung für Walt Disney. So verwundert es nicht, dass Haring eine der berühmtesten Zeichentrickfiguren der Welt, die Mickey Mouse, adaptiert und diese mit den charakteristischen Attributen wie dem Strubbelhaar und der Brille von Andy Warhol kombiniert, um diesen beiden Ikonen ein Denkmal zu setzen. Heraus kommt eine Hommage von einem Künstler an den anderen in der typischen Bildsprache der Pop-Art. Auf der Brust prangt das Dollar-Zeichen, ein weiteres plakatives Element des Pop-Art-Alphabets. Die typischen Haring-Männchen tanzen und feiern und tragen die Andy Mouse auf Händen. Symbole der amerikanischen Kultur wie Mickey Mouse, das Dollar-Zeichen und Andy Warhol verbindet Haring in seinem unnachahmlichen Stil und macht diesen Print selbst zur Pop-Art-Ikone. [SM]



## JULIAN OPIE

1958 London - lebt und arbeitet in London

IKA 4.2011. 2011.

Inkjet auf Leinwand.

Auf der umgeschlagenen Leinwand signiert. Unikat. 192 x 119 cm (75,5 x 46,8 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.00 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000

\$ 60.000 – 84.000

### PROVENIENZ

· Lisson Gallery, London/New York (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).

· Privatsammlung Rheinland (vom Vorgenannten erworben).

„Looking at older art led to collecting it. Not just to contemplate but to learn from, I think learning from art is an essential part of making it. Reynolds said he'd give up everything to own a good Titian.“

Julian Opie, zit. nach: Julian Opie, Ausst.-Kat. Lisson Gallery, London, 15.10.-15.11.2008, o.S.

Für seine stark stilisierten Werke nutzt Julian Opie, bedeutender Vertreter der New British Art, Fotografien als Grundlage, die er digital bearbeitet. Durch die Eliminierung aller überflüssigen Details vereinfacht er seine Motive auf das Wesentliche und entwickelt auf diese Weise die für ihn charakteristische, reduzierte und sehr präzise Formensprache. Opie bedient sich dabei verschiedenster Medien: Neben Serigrafien und Gemälden erstellt er auch animierte LCD- und LED-Arbeiten, die auf Flachbildschirmen oder Displays präsentiert werden. Wunderbar ist im vorliegenden Gemälde Opies radikale Auseinandersetzung mit der kunstgeschichtlichen Tradition der Porträtmalerei zu erkennen. Indem Opie uns die Dargestellte in der klassischen Pose eines Brustbildes gegenüberstellt und lediglich Schmuck und Kleidung in wiedererkennbarer Detailgenauigkeit wiedergibt, während er die individuellen Züge der dargestellten Person konsequent ausklammert und das Gesicht als leere Kreisform wiedergibt, thematisiert der Künstler elementare Fragestellungen: Was macht uns und unsere, gerade in der zeitgenössischen kapitalistischen Gesellschaft, vielbeschworene Individualität letztlich aus? Was ist besonders, was austauschbar? Opie ist mit dem vorliegenden Gemälde ein meisterhaftes Paradoxon gelungen, ein Porträt, das von der Dargestellten nur eine zeichenhaft entindividualisierte Hülle zeigt und sich damit dem zentralen Charakteristikum des traditionsreichen malerischen Genres radikal verweigert. In besonderer Weise irritierend ist darüber hinaus der fehlende Hals, der eine Art Durchblick durch den transparenten Menschen auf das eigentlich dahinter verborgene Sofa freigibt und durch diesen Verfremdungseffekt spielerisch thematisiert, dass wir hier keinen Menschen, sondern eben nur eine leere und damit austauschbare

- Großformatiges Anti-Porträt des britischen Meisters der Entindividualisierung
- Julian Opie war u. a. 2000 in der legendären ersten Ausstellung der Reihe „New British Art“ in der Tate Britain, London, vertreten
- Opie wird u. a. von der Lisson Gallery, London/New York, und der Opera Gallery, London, vertreten
- Arbeiten Opies befinden sich u. a. in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York, dem Victoria and Albert Museum, London, und dem Stedelijk Museum, Amsterdam



Tizian, Porträt von Eleonora Gonzaga della Rovere, 1538, Uffizien, Florenz.

Hülle vor uns haben. Opie hat mit seinen berühmten Comic-artigen und oftmals gesichtslosen Darstellungen Tendenzen weiterentwickelt, die bereits in der Kunst der amerikanischen Pop-Art, vor allem in den augenlosen Wesselmann-Akten angelegt waren, und damit zu seiner ganz eigenen, charakteristischen künstlerischen Handschrift gefunden. Opie war u. a. im Jahr 2000 auf der legendären ersten Ausstellung der dreiteiligen Ausstellungs-Folge „New British Art“ in der Tate Britain, London, vertreten.

1995 wird Opie zum Ehrenmitglied der „British School at Rome“ ernannt. Im Jahr 2001 wird er mit dem „Best illustration award“ der Music Week CADS für die Gestaltung eines Albumcovers der britischen Band Blur ausgezeichnet. Julian Opie ist mit seinen Arbeiten weltweit in zahlreichen renommierten Museen vertreten, darunter die Tate Gallery, London, das Museum of Modern Art, New York, und das Stedelijk Museum, Amsterdam. [JS]



## ROBERT LONGO

1953 New York - lebt und arbeitet in New York

### Nights Bright Days (Diptychon). 2008.

Kohle auf Papier.

Verso auf der Rahmenabdeckung des rechten Blattes monogrammiert und datiert. Gesamtmaß: 275 x 301 cm (108.2 x 118.5 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.02 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 <sup>N</sup>

\$ 216,000 – 288,000

#### PROVENIENZ

- Galeria Soledad Lorenzo, Madrid.
- Margo Leavin Gallery, Los Angeles/Kalifornien  
(verso auf der Rahmenabdeckung mit einem Etikett).
- Privatsammlung Europa.

#### AUSSTELLUNG

- 2008 EXHIBITION AT MARGO LEAVIN GALLERY, LOS ANGELES (<https://www.robertlongo.com/series/perfectgods/> Abb.auf der Homepage).

Robert Longo spricht in seinen mit Kohle gezeichneten großformatigen Arbeiten das Auge des Betrachters so unmittelbar an, wie sonst nur wenige. Schwarz spielt die beherrschende Rolle in seinen Zeichnungen, allein das matte und dennoch vielfältige Schwarz der Kohle erzeugt die sogartige, unausweichliche Wirkung, wie sie in seinen Werken zu finden ist. Longo selbst erklärt, dass es allein dieses Medium ist, das seinem Ausdruckswillen gerecht wird: „Das Zeichnen war für mich etwas, dessen ich mich zu bedienen wusste, ein Mittel, mit dem ich eine Vision realisieren konnte. Die Reaktion auf die Kunstfertigkeit der Zeichnungen hatte ich nicht vorhergesehen. [...] Ich wollte nicht, dass man wegen der Perfektion der Zeichnungen auf die Arbeiten reagierte. Die Zeichnungen wirken gezeichneter, als sie es tatsächlich sind, für mich funktionieren sie wie große schwarz-weiße Abstraktionen. [...] Ich wollte monumentale Zeichnungen schaffen, die so groß waren wie Action Paintings und sich wie Skulpturen anfühlten. [...] Meine Zeichnungen sind wie Skulpturen, wenn ich mit Graphit und Kohle arbeite, verschmiere ich sie mit den Fingern, bewege sie physisch, sie sind wie Ton. Ich hatte nie große Lust zur Malerei. Sie schien mir immer zu schmutzig, zu langsam, zu sehr ein Verdecken der Oberfläche zu sein. Beim Zeichnen arbeitet man das Bild in die Oberfläche ein wie eine Photographie“, so Robert Longo in einem Interview mit dem US-amerikanischen Schriftsteller und Drehbuchautor Richard Price 1987 (zit. nach: Robert Longo, Men in

- Robert Longo fasziniert uns mit perfektionierter Technik
- Sein Prinzip von Zeichnung ist die Wirkung von Fotografie
- Unmittelbare Nähe im monumentalen Format

The City, Photographs 1976-1982, München 2009, S. 126f.). Die in diesen Zeilen angesprochene Lust am schnellen Arbeiten bewahrt sich in den großformatigen Kohlezeichnungen Longos letztlich nur teilweise. Ihre Herstellung erfordert einen langwierigen Prozess des Zeichnens. Doch liegen den großformatig umgesetzten Motiven Fotos zu Grunde. Wie kaum ein anderes Medium birgt die Fotografie die Möglichkeit, schnell und unvermittelt entscheidende Momente zu bannen. Richard Longo wählt oft nur kleine Details aus einer gefundenen Abbildung; diese Ausschnitte werden dann mehrfach vergrößert herausgearbeitet. Mit sicherem Blick kann der Künstler so jene ergreifende Wirkung erzielen. Das Diptychon „Nights Bright Days“ zeigt den kleinen Ausschnitt des Gesichtes einer Frau, die aus dem Bild herauschaut. Da die Augen von den in die Stirn fallenden Haaren verschattet sind, ist nicht feststellbar, ob sie aus dem Fenster blickt, ob sie ein Bild betrachtet oder ihr eine Person gegenübersteht. Das bleibt offen und unserer Imagination anheimgestellt. Doch es ist die extreme Anspannung zu spüren. Auf den beiden überdimensionalen Zeichnungen, die erst zusammengefügt ihre volle Wirkung entfalten, ergibt sich die knisternde Spannung durch die linke, scheinbar komplett dunkle Seite. In ihr manifestiert sich die für Richard Longo so charakteristische Reduktion auf das ganz Zentrale und Wesentliche einer Emotion: hier ist es das Schwarz der stillen Ruhe. [EH]



## KARIN KNEFFEL

1957 Marl - lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel (I need a wall behind me). 2013.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert und datiert mit der Werknummer „2013/19“.

90 x 100 cm (35.4 x 39.3 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.04 h ± 20 Min.

€ 50.000 – 70.000 \*

\$ 60,000 – 84,000

### PROVENIENZ

- Privatsammlung Hong Kong.
- Privatsammlung Barcelona (vom Vorgenannten 2014 erworben).
- Privatsammlung Berlin.

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 war. Anders als bei Richter aber liegt der besondere Reiz von Kneffels Gemälden in der einzigartigen Kombination aus Schärfe und Unschärfe, aus Verfremdung und fotorealistischer Genauigkeit. Kneffels Gemälde sind feinmeisterlich durchkonzipierte Kompositionen, die in geradezu altmeisterlich perfektonierter Feinmalerei auf die Leinwand gesetzt werden. Kneffels 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, voll ungeahnter Seherfahrungen. Und 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 geblieben.“ (Thomas Wagner, in: Karin Kneffel. Haus am Stadtrand, Krefeld 2009, S. 71). „Ohne Titel (I need a wall behind me)“ zeigt den Blick über ein Balkongeländer in einen Hinterhof durch eine beschlagene Fensterscheibe. Nur in den Linien der auf die Glasscheibe gesetzten Schrift und den heruntertinnenden Wassertropfen ist das dahinter verborgene Motiv klar sichtbar. Kneffel konfrontiert uns mit einer perfekten optischen

- Kneffel ist eine der bedeutendsten zeitgenössischen Künstlerinnen und Meisterin der raffinierten optischen Illusion
- Herausragendes Beispiel für Kneffels virtuos Einsatz von Schärfe und Unschärfe und für ihr vielschichtiges Spiel mit der Illusion
- 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, Berlin
- 2012 und 2016 zeigte die Gagosian Gallery, New York/Los Angeles, Einzelausstellungen und 2019 die Kunsthalle Bremen die große Überblickschau „Karin Kneffel. Still“

Illusion, die im Betrachter geradezu intuitiv den Wunsch aufkommen lässt, an die gemalte Glasscheibe heranzutreten und mit der Hand das Beschlagene wegzuwischen, um eine klare, uneingeschränkte Sicht zu erhalten. Kneffel, die Professorin an der Akademie der Bildenden Künste in München ist, hat ihre Bildsprache über die vergangenen Jahrzehnte hinweg ständig erweitert, sich immer wieder neue Motive erschlossen, stets Neues gewagt und gerade auf diese Weise ein äußerst abwechslungsreiches und doch in seinen zentralen Grundelementen hoch konsistentes malerisches Œuvre geschaffen. Bereits 2009 setzt sich Kneffel in ihrem Werkzyklus „Haus am Stadtrand“ mit dem Motiv des Fensters als Verbindung zwischen Innen und Außen, zwischen Schärfe und Unschärfe auseinander. In diesem Kontext entstehen nahezu fotorealistische Einblicke in Wohnräume vom Garten aus, durch eine von bizarren Regentropfenformationen verunklarte Fensterscheibe. Im vorliegenden Gemälde nutzt Kneffel die Fensterscheibe als Bildträger für den mit dem Finger ins feuchte Nass geschriebenen Text und setzt somit auf verblüffende Weise die Bildebene des realen Bildträgers mit der zweiten, rein fiktiven Bildebene der Glasscheibe gleich und konfrontiert uns auf diese Weise mit einer irritierenden optischen Doppel-Illusion. Und letztlich ist die Aussage „I need a wall behind me“ wahrscheinlich als autoreferenzielle Äußerung zu lesen, die in entscheidender Weise programmatisch für Kneffels malerisches Schaffen ist, das sich dem Weg zurück erfolgreich verschließt und sich durch den unablässigen, konsequenten Schritt nach vorn auszeichnet. [JS]

Karin Kneffel, Gemälde aus dem Projekt „Haus am Stadtrand“, 2009, Kunstmuseen Krefeld, Museum Haus Esters.



„Karin Kneffel’s paintings are terrific illusions. They are optical games gliding across things, the inanimate and the animate. She is an observer who watches for the pretense of beauty.“

Rose-Maria Gropp.

**GERHARD RICHTER**

1932 Dresden - lebt und arbeitet in Köln

**Cage I-VI. 2020.**

Giclée- Druck.

Komplette Folge. Jeweils verso auf dem Editionsetikett von fremder Hand nummeriert und typografisch bezeichnet. Jeweils eines von 200 Exemplaren. Herausgegeben von HENI Productions, London. Je 100 x 100 cm (39.3 x 39.3 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.06 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

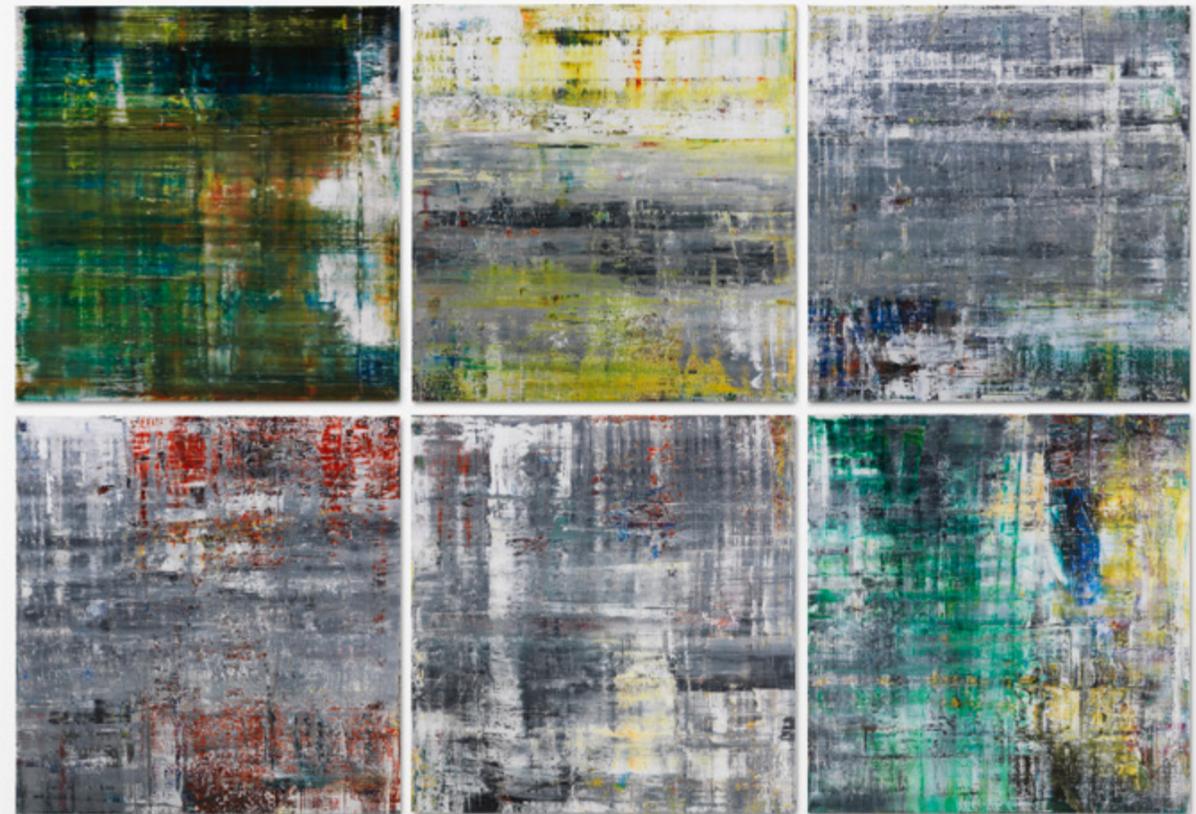
\$ 48.000 – 72.000

- Die komplette Folge ist bei HENI Productions nicht mehr verfügbar
- Ein matching Set
- Die Ölgemälde der „Cage“-Werkfolge befinden sich in der Tate

„Damals hatte ich gerade die Complete Piano Music von John Cage entdeckt oder wieder entdeckt und seitdem fast ausschließlich gehört, und ich höre sie heute noch gern. [...] Natürlich hat so ein Titel nur indirekt mit den Bildern zu tun, er schildert ja nichts tatsächlich, er lenkt nur die Sichtweise in eine bestimmte Richtung, auf bestimmte Zusammenhänge und Ähnlichkeiten [...] In jedem Fall ist der Titel auch als eine Ehrung und Bewunderung für die Musik gemeint.“

Gerhard Richter im Interview mit Ulrich Obrist 2007.

Die 2006 gemalte „Cage“-Serie, als Dauerleihgabe in der Tate, ist eine Hommage an den großen experimentellen Komponisten John Cage (1912-1992). Cage arbeitete in verschiedenen Medien und beeinflusste jedes Gebiet der Kunst. Gerhard Richter begegnet John Cage das erste Mal 1960 bei einem Fluxus Festival, das von Beuys veranstaltet wurde. Persönlich haben sich die beiden Künstler allerdings nie getroffen. Aber Richter empfindet tiefe Bewunderung für Cages Kunst. In seinem Atelier hört er während der Entstehung der sechs Bilder das musikalische Werk „Complete Piano Music“ von Cage. Die Gemälde wurden erstmals 2007 auf der Biennale in Venedig ausgestellt. Die Serie umfasst sechs großformatige abstrakte Raketbilder, die sich aus der Übermalung einer ursprünglich aus mehr molekularen Strukturen bestehenden Serie ergeben, die ähnlich der Silikat-Bilder von 2003 konzipiert war. Durch die Übermalung dieser Bilder mittels eines Abstrichholzes gelangt Richter zu einer eher schlierenhaf-abstrakten Kompositionsweise. [SM]



## JÖRG IMMENDORFF

1945 Bleckede bei Lüneburg - 2007 Düsseldorf

### Cinderella. 1996.

Öl auf Leinwand.

Gohr II.378. Rechts unten signiert und datiert sowie unten mittig (als Teil der Darstellung) betitelt. Verso auf der umgeschlagenen Leinwand monogrammiert und mit der Werknummer 185 bezeichnet. 250 x 250 cm (98.4 x 98.4 in). [CH]

Aufzugszeit: 18.06.2021 – ca. 20.08 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 N

\$ 120,000 – 180,000

#### PROVENIENZ

· Privatsammlung (direkt vom Künstler erworben).

#### AUSSTELLUNG

· Jörg Immendorff. The Rake's Progress, Gl. Holtegaard/Breda-Fonden, Holte/Dänemark, 21.3.-25.4.1999, S. 55 (mit Abb., S. 45).

Immendorffs Bildwelten konfrontieren uns mit einer Fülle von Symbolen, Erzählsträngen und kunsthistorischen Bezügen. Seine Gemälde funktionieren oft wie Bilderrätsel, die den Betrachter herausfordern sollen. In der Mitte unseres Bildes thront die dreidimensionale Wiedergabe von Géricaults Gemälde „Floß der Medusa“ von 1819. Das Gemälde zeigt die Geschichte der 150 Menschen, die nach dem Untergang der Fregatte „Medusa“ 1816 auf einem kleinen Floß stranden und bis auf 15 Mann ums Leben kommen. 180 Jahre später beschließt Immendorff, diese Katastrophe wieder vom Schleier der Geschichte zu befreien. Hatte Géricaults Gemälde für den politischen Schiffbruch Frankreichs gestanden, so deutet Immendorff mit „Cinderella“ an, dass die Führer, die das Schiff des gerade wiedervereinigten Deutschlands steuern, ähnliches riskieren. Oben links sind deutlich die Worte „Volkswerft GmbH“ zu erkennen. Sie verweisen auf den Skandal 1996 um die Veruntreuung von Ostgeldern durch die Stralsunder Volkswerft (Vulkan-Konzern). Wie das „Floß der Medusa“ ist auch „Cinderella“ ein „engagiertes Gemälde“. Immendorff bedient sich des grotesk-komischen Humors, um mit seinen erfinderischen Formen das kollektive Bewusstsein zu thematisieren: grotesk im Sinne der frechen Überhöhung eines „ready-made“-Motivs, sodass es subversiv wird; komisch, weil Immendorff die Kraft kennt, Vulgarität mit kritischer Intelligenz zu mischen, um erhellendes Lachen zu erzeugen. Beide Qualitäten treten erstmals in seiner Baby-Art (1966/67) hervor. Die cartoonartigen Agit-Prop-Bilder der 1970er Jahre, die daraus entstehen, sollten bald nicht nur die burlaken Kompositionen von Martin Kippenberger hervorbringen, sondern auch die schräge, aber eindringliche Qualität vieler von Neo Rauchs besten Bildern. Als Meister der Selbstdarstellung zeigt sich Immendorff in „Cinderella“ in einem transparenten Negligé

- Jörg Immendorff zählt zu den bedeutendsten und international erfolgreichsten deutschen Nachkriegskünstlern
- Monumentalwerk, das die geballte Essenz von Immendorffs Kunst enthält
- Eine der sehr seltenen großformatigen Arbeiten auf dem Auktionsmarkt
- Seit Entstehung ohne Besitzerwechsel
- Vergleichbare Arbeiten aus diesem Werkzyklus befinden sich bspw. in der Sammlung Essl, Klosterneuburg/Wien, und im Museum Ludwig, Köln
- Zuletzt zeigen das Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, wie auch das Haus der Kunst in München große Retrospektiven (2018/19)

und mit einer riesigen Perücke; der Kopf ist so verschraubt, dass er absurderweise über seinem üppigen Gesäß erscheint. Diese Art der bewussten Darstellung seiner selbst als etwas, das so anders ist, dass es zum Lachen anregt, zitiert auch zentrale Strategien seiner Aktionen der sechziger Jahre, die sich in seinen „Café Deutschland“-Bildern fortsetzen. Das feuerrote Haarteil, das Immendorff in „Cinderella“ trägt, verrät seine intensive Beschäftigung mit der satirisch-sozialkritischen Kunst von William Hogarth (1697-1764). Es stammt aus Hogarths „The Five Orders of Periwigs“ (1761), einer Radierung, die sich über die ausgefallenen Frisurenmoden des 18. Jahrhunderts mokiert. Erstmals setzt sich Immendorff 1993 mit Hogarths Werken auseinander, als er das Bühnenbild und die Kostüme für die Salzburger Sommerfestspiele für Igor Strawinskys Oper „The Rake's Progress“ entwirft. Fast alle Bilder und Skulpturen Immendorffs entspringen seiner Überzeugung von der produktiven Kraft des Spiels. Überzeugt, dass „der Mensch, um wirklich zu spielen, spielen muss wie ein Kind“, macht sich Immendorff daran, diese dadaistische Qualität in der deutschen Kunst nach 1945 zu reaktivieren. Und so tritt er in „Cinderella“ als Patin der weiblichen Märchenfigur auf. Den Pinsel hat er gegen einen funkelnden Zauberstab getauscht und hält diesen in die Höhe, als wolle er damit sagen, dass es seine Aufgabe als Künstler sei, die wesentlichen Fakten aller schlummernder Geschichten in den Sinn zu zwinkern. So enthält das hier angebotene Monumentalwerk die geballte Essenz von Immendorffs Kunst: Selbstporträt und augenzwinkernde Selbstironie, zeitpolitischer Kommentar und kunsthistorischer Rekurs, Ernsthaftigkeit und freche Provokation, grelle, unmissverständliche Figuration und verwirrende, spektakuläre Skurrilität - eine Malei auf der Bühne von Immendorffs eigenem Atelier.



## RAINER FETTING

1949 Wilhelmshaven - lebt und arbeitet in Berlin

### Wendeltreppe Gelb (Susanne). 1981.

Öl und Dispersion auf Leinwand.

Verso signiert, datiert und betitelt „Wendeltreppe gelb“. 220 x 160 cm (86.6 x 62.9 in).

Aufrufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.10 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000

\$ 48,000 – 72,000

#### PROVENIENZ

- Sammlung Martin Sanders (mindestens 1992 -1999).
- Privatsammlung (2008 - 2020).
- Vom jetzigen Eigentümer beim Vorgenannten erworben.

#### AUSSTELLUNG

- Rainer Fetting. Gemälde und Skulpturen, Staatliche Museen zu Berlin/DDR Nationalgalerie / Stadtmuseum Weimar, Berlin/New York, Gemälde und Skulpturen, März - August 1990.
- New Painting from Berlin. A Selection from the Martin Sanders Collection, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv 1992.
- Neue Wilde aus Berlin. Die Sammlung Martin Sanders, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Kloster Cismar, Schleswig 1994.
- Deutscher Neoexpressionismus. Rainer Fetting und Zeitgenossen aus der Sammlung Martin Sanders, Staatliches Russisches Museum, Ludwig Museum im Russischen Museum, St. Petersburg 1995.
- Die Wilde. Saksalaista Ukspressionismia Martin Sanders Kokoelmasta, Waino Aaltosen Museo, Turku 1996.
- Tysk Neo-Ekspressionisme. Martin Sanders Samling, Sonderjyllands Kunstmuseum, Tønder 1999.

„Susanne lernte ich in Kippenbergers Musikhalle SO36 kennen und war völlig beeindruckt von ihr. Sie wohnte gleich um die Ecke in einer Fabriketage [...] und studierte Kunst bei Walter Stöhrer. Ich lud sie oft zum Essen und Trinken im Exil ein, und irgendwann, ganz gut angetrunken, malten wir uns gegenseitig bei einer Session. [...] Susanne war auch am Synthesizer in der New Wave Gruppe der damals berühmten Frauenband „Malaria“. Als ihr Bein eines Tages in Gips war, weil sie bei einem Auftritt von der Bühne geflogen war, kam ich auf die Idee Susanne auf Wendeltreppe zu malen. Die Wendeltreppe ging ich jeden Tag zu meinem Atelier hoch. Das Bild sollte wohl auch auf Marcel Duchamps Akt eine Treppe herabsteigend anspielen, das auch Gerhard Richter in seinem Stil gemalt hatte.“

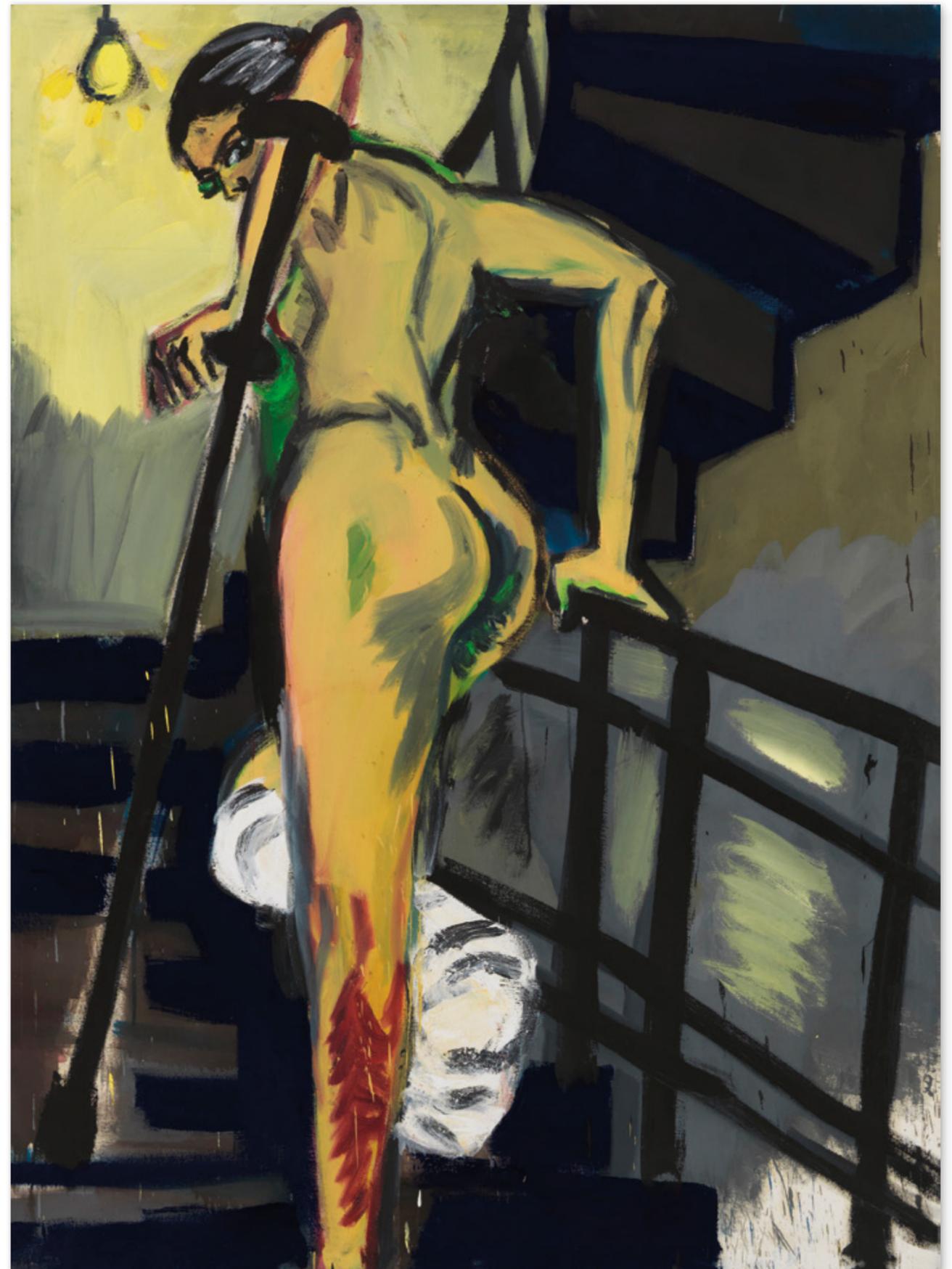
Rainer Fetting, zit. nach: Fetting, Köln 2009, S. 148.

- **Herausragendes Zeugnis der revolutionären Berliner Kunstszene Anfang der 1980er Jahre**
- **Rainer Fetting gehört zu den Protagonisten der „Neuen Wilden“**
- **Bereits 1987/88 waren Arbeiten Fettings in der Ausstellung „BERLINART“ im Museum of Modern Art, New York, und im San Francisco Museum of Modern Art vertreten**
- **Internationale Ausstellungshistorie**
- **Weitere Werke aus den 1980er Jahren befinden sich u. a. in den Sammlungen der Tate Gallery, London, des Städel Museums, Frankfurt am Main, der Pinakothek der Moderne, München**

#### LITERATUR

- Alexander Borovskij, Rainer Fetting und Zeitgenossen. Deutscher Neoexpressionismus, New York 1995, Kat.-Nr. 30 (mit Abb.).
- Christie's, London, Auktion 1 Juli 2008, Los 435 (mit Abb.).
- Vgl. Fetting, Köln 2009, S. 148-149.

Noch als Meisterschüler der Berliner Hochschule der Künste gründete Rainer Fetting gemeinsam mit befreundeten Künstler:innen 1977 in West-Berlin die Galerie am Moritzplatz. Das „Künstlerselbsthilfeprojekt“ der Kreuzberger „Moritzboys“ wurde zur Keimzelle der „Neuen Wilden“, deren motivisch wie stilistisch heftige gegenständliche Malerei die damalige Kunstszene verstörte. Die figurative Malerei erschien damals als überholt, abstrakte Malerei und Minimal Art waren die angesagten Kunstrichtungen. Die explosive, farbgewaltige Malerei der „Neuen Wilden“ war also ein schriller Gegenentwurf. Den Namen „Neue Wilde“ erhielt diese Malerei, die bereits 1987/88 mit der Ausstellung „BERLINART“ im Museum of Modern Art, New York, und im San Francisco Museum of Modern Art geehrt wurde, in Anlehnung an die französischen „Fauvisten“, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris mit ihrer impulsiven Malerei ebenfalls für große Empörung in der arrivierten Kunstszene gesorgt hatten. Fetting ist, wie auch Martin Kippenberger, nachts in der West-Berliner Clubszene unterwegs. Das legendäre „SO36“ und das Kreuzberger „Exil“ gehören bald zu den prominentesten Orten dieser künstlerischen Subkultur. Hier lernt Fetting auch die Punk-Musikerin und Künstlerin Susanne Kuhnke kennen, von deren Persönlichkeit er begeistert ist und die er 1980/81 mehrere Male malt. „Wendeltreppe Gelb (Susanne)“ ist aufgrund der Dargestellten für Fetting zum einen ein sehr persönliches Bild und zugleich auch ein nicht nur in Farbigkeit und Größe überwältigendes malerisches Zeugnis der äußerst unkonventionellen Berliner Kunstszene der 1980er Jahre. [JS]



## MARKUS LÜPERTZ

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

### Vision mit Maler. 1989.

Öl auf Leinwand.  
Verso auf der Leinwand signiert und betitelt. 300 x 200 cm (118.1 x 78.7 in).

Auflaufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.12 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000

\$ 72.000 – 96.000

#### AUSSTELLUNG

· 20 Jahre Deutsche Einheit (1989-2009), Kunsthalle Schweinfurt, 30.10.2009-1.10.2010 (mit Farbabb., S. 92).

- Außergewöhnlich großes Format
- Markus Lüpertz errichtet in jedem seiner Werke einen neuen bildnerischen Kosmos
- Reflexion über das künstlerische Schaffen
- Sein umfassendes Œuvre wurde in verschiedenen Retrospektiven gezeigt, so 1997 im Stedelijk Museum, Amsterdam, und zuletzt 2019 im Haus der Kunst, München
- Werke von Markus Lüpertz befinden sich u. a. im Museum of Modern Art, New York, seine Skulptur „Die Philosophin“ steht im Eingangsfoyer des Bundeskanzleramts in Berlin

„Was Lüpertz hervorbringt, ist keine komplizierte, aber eine komplexe, hochgradig obsessionelle Kunst. Ihr Inhalt ist ein künstlerischer, besser: der künstlerische überhaupt und par excellence.“

Werner Hofmann, zit. nach: Markus Lüpertz, Ausst.-Kat. Haus der Kunst, München, 2019, S. 502.

Markus Lüpertz' Œuvre steht für eine bewusste Auseinandersetzung mit den Traditionen der Kunstgeschichte. Er proklamiert nicht das Ende der Malerei, sondern findet auf der Basis seiner intensiven Auseinandersetzung mit den Werken verschiedener Epochen zu Neuinterpretationen. In diesem Zusammenhang entstehen Bildfolgen, in denen er sich intensiv mit Gustave Courbet, Nicolas Poussin oder Jean-Baptiste Camille Corot beschäftigt. Lüpertz greift dabei bestimmte Fragmente aus wichtigen Werken der Kunstgeschichte heraus und entwickelt eigene Bildkompositionen in der ihm eigenen, aus Figürlichem und Abstraktion entstehenden Bildsprache. „Vision mit Maler“ geht noch einen Schritt weiter. Es ist nicht die Auseinandersetzung mit einem historischen Vorläufer, sondern eine Auseinandersetzung mit dem Selbstbildnis, vielleicht sogar eine Hinterfragung des Schaffensprozesses, eines der ganz großen Themen der bildenden Kunst. Vielfach haben sich Künstler in der Pose des Schaffenden dargestellt: Man denkt im Feld der Moderne zum Beispiel an große Vorbilder wie Max Liebermann, Max Beckmann oder Lovis Corinth. Markus Lüpertz thematisiert in „Vision mit Maler“ nur vordergründig sein Selbstbildnis, vielmehr reflektiert er in diesem monumentalen Werk sein künstlerisches Schaffen überhaupt. Atelier, Sujet und Künstler sind gezeigt: als Raum vorgegeben ist das Atelier, beleuchtet von einer karg anmutenden Lampe, die das Bild nach unten hin weniger mit Licht als mit Farbe erfüllt. Hier finden wir den Raum des Ateliers. Auf leuchtend orangenen Dielen breitet sich künstlerisches Schaffen aus: Skulptur, Stillleben und Staffelei. Der Künstler selbst schwebt wie eine Vision oder besser die Vision eines Porträts im Raum. Und auch er leuchtet, sendet angedeutete Strahlen aus, wobei der Blick durchaus Zweifel beinhaltet. Eine einzigartige, intensive Präsenz beherrscht diese große Leinwand und zeigt eine Vision von dem Ort seines künstlerischen Schaffens. [EH]



**TIM EITEL**

1971 Leonberg - lebt und arbeitet in Paris

**MUSEUMSLANDSCHAFT. 2001.**

Öl auf Leinwand.

Verso zweifach signiert, datiert und betitelt. 180 x 240 cm (70.8 x 94.4 in).

Auflufzeit: 18.06.2021 – ca. 20.14 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000

\$ 84.000 – 108.000

**PROVENIENZ**

- Galerie Eigen+Art, Berlin.
- Privatsammlung Berlin.

**AUSSTELLUNG**

- Tim Eitel. Terrain, Museum zu Allerheiligen/ Kunstverein Schaffhausen, 6.6.-8.8.2004, u.a., Ausst.-Kat. mit Abb. S. 6.
- tim eitel\_untitled (2001-2020), Daegu Art Museum, Daegu/ Korea, 7.7.-18.10.2020, Ausst.-Kat. mit Abb. S.140/141.

**LITERATUR**

- Künstlerhaus Bethanien (Hrsg.), Tim Eitel, 2003, S. 17.

Ab 1994 studiert Tim Eitel an der Burg Giebichenstein in Halle Freie Kunst und ab 1997 Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Diese ist Ausgangspunkt für eine Strömung der zeitgenössischen Malerei, die mit ihrer eigenen unverwechselbaren Bildsprache die „Leipziger Schule“ begründet. Zu den Gründern gehören Bernhard Heisig, Wolfgang Mattheuer und Werner Tübke, die an der damaligen Leipziger Kunstakademie studieren und später lehren. Nach der politischen Wende und der Entstehung der Hochschule für Grafik und Buchkunst entwickelt sich die Begrifflichkeit der „Neuen Leipziger Schule“, der ebenso Neo Rauch zugeordnet wird. Der Galerist Judy Lybke vertritt äußerst erfolgreich diese Schule auch auf internationaler Ebene. Tim Eitel gehört zu den namhaften Vertretern der gefragten „Neuen Leipziger Schule“. Von 2001 bis 2003 ist er Meisterschüler bei Professor Arno Rink. In dieser Zeit entsteht die Werkfolge „Museumslandschaften“. Hier beschäftigt sich Tim Eitel mit den Fragestellungen der Beziehung zwischen Figur und Umgebung, zwischen Betrachter und Werk, zwischen Fläche und Raum. Am Anfang steht immer eine Reihe von Fotos. Sie sind für Eitel wie ein klassisches Skizzenbuch. Er hält fest, was ihn instinktiv interessiert, dies kann ein Stück Architektur sein, eine Geste, eine Haltung. Aus diesen fotografisch eingefangenen Momenten baut er dann die Bildkomposition wie eine Collage zusammen. Dieser fotografische Ansatz setzt sich auch in der sehr präzisen realistischen Malweise Tim Eitels fort. Die Beziehung von Figur und Raum ist in der „Museumslandschaft“ von 2001 raffiniert inszeniert. Erst auf den zweiten Blick bemerkt man, dass die junge Frau vor einem Gemälde in einem Museum steht und nicht die sie umgebende Landschaft im Freien fotografiert. Als Kunststrebepatientin hält sie wie der Künstler selbst Gesehenes fest. Das Bild im Bild ist so groß in die Komposition gesetzt, dass es fast zur Kulisse wird. Die Bildbetrachterin taucht im Bild auf und verweist das eigentliche Bild eine Ebene nach hinten. Es entsteht ein Interieur, das wir als solches selbst kaum wahrnehmen. Das Landschaftsbild im Bild besticht durch seine fein abgestimmten, fast monochromen Farbflächen, von denen sich die modisch urban gekleidete Betrachterin kontrastreich absetzt. Die Komposition überzeugt durch wohlthuende Reduzierung und Klarheit mit überraschenden Blickwinkeln und gewitzten Bildlösungen. [SM]

- Eitel gilt als Vertreter der Neuen Leipziger Schule, eine der prominentesten figurativen Strömungen der zeitgenössischen Kunst

- Frühe großformatige Arbeit

- Tim Eitel wird von den renommierten Galerien Eigen+Art in Deutschland sowie international von The Pace vertreten



# VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

## 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 in im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

**1.4** Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

**1.5** Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der Erwerber ist hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber versichert, dass die von ihm zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter“ nach § 3 GwG ist.

**2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag**

**2.1** Der Aufruf erfolgt in der Regel zum 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 spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagssumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist

nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

**2.6** Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

**2.7** Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

**2.8** Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

**3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf**

**3.1** Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erste 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 vorzeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

**3.4** Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können.

Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen.

Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stattfinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

**3.5** Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

**3.6** Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter

Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

**3.7** Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

**4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung**

**4.1** Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

**4.2** Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

**4.3** Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

**5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben**

**5.1** Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während 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.

**5.3** Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Käuferfragt werden.

**5.4. Käuferaufgeld**

**5.4.1** Gegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000 € anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19 % enthalten.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4 % inkl. Ust. erhoben.

**5.4.2** Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben. Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2,4% erhoben.

**5.4.3** Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 500.000 €: hieraus Aufgeld 25 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 500.000 € übersteigt, wird ein Aufgeld von 20 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 500.000€ anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Umsatzsteuersatz von derzeit 7 % hinzugerechnet.

Für Originalkunstwerke und Photographien wird zur Abgeltung des gemäß §26 UhrG anfallenden Folgerechts eine Umlage i.H.v. 2 % zzgl. 19 % Ust. erhoben.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

**5.5** Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die ersteigerten 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 unbstrittenen 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 Kaufvertrag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zusteht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Breitungskosten.

**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 anzumut Berücksichtigung der berechtigten 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 berechtigten 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 geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Die Regelungen über den Verbrauchsgüterverkauf finden nach § 474 Abs. 1 Satz 2 BGB keine Anwendung.

**9.2** Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und -abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen -ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

**9.3** In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

**10. Haftung**

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verlichtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

**11. Schlussbestimmungen**

**11.1** 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.

**11.2** Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

**11.3** 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.

**11.4** Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und

dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

**11.5** Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

**11.6** Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

# DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

**Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München**

## Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

## Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO\* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

**Ketterer Kunst GmbH & Co. KG**  
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0  
per Fax unter: +49 89 55 244-166  
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

## Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

### Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

### Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

### Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist. Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) –f) DSGVO nicht gegeben wären.

Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür arbeiten, 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 May 2021

## 1. General

**1.1** Ketterer Kunst GmbH & Co. KG seated in Munich, Germany (hereinafter referred to as „auctioneer“) sells by auction basically as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter referred to as „principal“), who is not identified. The auctioneer auctions off in its own name and for own account any items which it possesses (own property); these Terms of Public Auction shall also apply to the auctioning off of such own property; in particular, the surcharge must also be paid for this (see Item 5 below).

**1.2** The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

**1.3** The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than the one envisaged in the catalog or to withdraw them.

**1.4** Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder is not or is no longer able to inspect such items on grounds of time - for example, because the auction has already commenced - in submitting a bid such bidder shall be deemed to have waived his right of inspection.

**1.5** In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order. The auctioneer is also obliged to register and retain compiled data and obtained information. In this connection the purchaser is obliged to cooperate, in particular to submit required identification papers, in particular in form of a passport, identification card or respective replacement document recognized and authorized by domestic authorities or in line with laws concerning aliens. The auctioneer is authorized to make a copy there of by observing data protection regulations. Legal persons or private companies must provide the respective extract from the Commercial Register or from the Register of Cooperatives or an extract from a comparable official register. The purchaser assures that all identification papers and information provided for this purpose are correct and that he or the one represented by him is the “beneficial owner” within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act).

## 2. Calling / course of the auction / acceptance of a bid

**2.1** As a general rule, the starting price is the lower estimate, in exceptional cases it can also be called up below the lower estimate price. The bidding steps shall be at the auctioneer’s discretion; in general, the bid shall be raised by 10% of the minimum price called.

**2.2** The auctioneer may reject a bid especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

**2.3** If a bidder wishes to bid in the name of another person, he must inform the auctioneer about this before the auction begins by giving the name and address of the person being represented and presenting a written authorization from this person. In case of participation as a telephone bidder such representation is only possible if the auctioneer receives this authorization in writing at least 24 hours prior to the start of the auction (= first calling). The representative will otherwise be liable to the auctioneer - at the auctioneer’s discretion for fulfillment of contract or for compensation - due to his bid as if he had submitted it in his own name.

**2.4** Apart from being rejected by the auctioneer, a bid shall lapse if the auction is closed without the bid being knocked down or if the auctioneer calls the item once again; a bid shall not lapse on account of a higher invalid bid made subsequently.

**2.5** The following shall additionally apply for written bids: these must be received no later than the day of the auction and must specify the item, listing its catalog number and the price bid for it, which shall be regarded as the hammer price not including the surcharge and the turnover tax; any ambiguities or inaccuracies shall be to the bidder’s detriment. Should the description of the item being sold by auction not correspond to the stated catalog number, the catalog number shall be decisive to determine the content of the bid. The auctioneer shall not be obligated to inform the bidder that his bid is not being considered. The auctioneer shall charge each bid only up to the sum necessary to top other bids.

**2.6** A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply espe-

cially if the minimum hammer price specified by the principal is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

**2.7** If there are several bidders with the same bid, the auctioneer may accept the bid of a particular bidder at his discretion or draw lots to decide acceptance. If the auctioneer has overlooked a higher bid or if there are doubts concerning the acceptance of a bid, he may choose to accept the bid once again in favor of a particular bidder before the close of the auction or call the item once again; any preceding acceptance of a bid shall be invalid in such cases.

**2.8** Acceptance of a bid makes acceptance of the item and payment obligatory.

## 3. Special terms for written bids, telephone bidders, bids in the text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

**3.1** The auctioneer shall strive to ensure that he takes into consideration bids by bidders who are not present at the auction, whether such bids are written bids, bids in the text form, bids via the internet or by telephone and received by him only on the day of the auction. However, the bidder shall not be permitted to derive any claims whatsoever if the auctioneer no longer takes these bids into consideration at the auction, regardless of his reasons.

**3.2** On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction hall. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

**3.3** The current state of technology does not permit the development and maintenance of software and hardware in a form which is entirely free of errors. Nor is it possible to completely exclude faults and disruptions affecting internet and telephone communications. Accordingly, the auctioneer is unable to assume any liability or warranty concern­ ing permanent and fault-free availability and usage of the websites or the internet and telephone connection insofar as such fault lies outside of its responsibility. The scope of liability laid down in Item 10 of these terms shall apply. Accordingly, subject to these conditions the bidder does not assume any liability in case of a fault as specified above such that it is not possible to submit bids or bids can only be submitted incompletely or subject to a delay and where, in the absence of a fault, an agreement would have been concluded on the basis of this bid. Nor does the provider assume any costs incurred by the bidder due to this fault. During the auction the auctioneer shall make all reasonable efforts to contact the telephone bidder via his indicated telephone number and thus enable him to submit a bid by telephone. However, the auctioneer shall not be responsible if it is unable to contact the telephone bidder via his specified telephone number or in case of any fault affecting the connection.

**3.4** It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract.

The telephone bidder must notify the relevant employee by no later than the start of the telephone conversation if he does not consent to this recording.

The telephone bidder will also be notified of these procedures provided for in Item 3.4 in writing or in textual form in good time prior to the auction as well as at the start of the telephone conversation.

**3.5** In case of use of a currency calculator/converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt the respective bid price in EUR shall prevail.

**3.6** Bidders in live auctions are obliged to keep all login details for their account secret and to adequately secure data from access by third parties. Third parties are all persons excluding the bidder. The auctioneer must be informed immediately in case the bidder has notified an abuse of login details by third parties. The bidder is liable for all actions conducted by third parties using his account, as if he had conducted these activities himself.

**3.7** It is possible to place bids after the auction in what is referred to as the post-auction sale. As far as this has been agreed upon between the consignor and the auctioneer, such bids shall be regarded as offers to conclude a contract of sale in the post-auction sale. An agreement shall be brought about only if the auctioneer accepts this offer. These Terms of Public Auction shall apply correspondingly unless they exclusively concern auction-specific matters during an auction.

## 4. Passage of risk / costs of handing over and shipment

**4.1** The risk shall pass to the purchaser on acceptance of the bid, especially the risk of accidental destruction and deterioration of the item sold by auction. The purchaser shall also bear the expense.

**4.2** The costs of handing over, acceptance and shipment to a place other than the place of performance shall be borne by the purchaser. The auctioneer shall determine the mode and means of shipment at his discretion.

**4.3** From the time of acceptance of the bid, the item sold by auction shall be stored at the auctioneer’s premises for the account and at the risk of the purchaser. The auctioneer shall be authorized but not obligated to procure insurance or conclude other measures to secure the value of the item. He shall be authorized at all times to store the item at the premises of a third party for the account of the purchaser. Should the item be stored at the auctioneer’s premises, he shall be entitled to demand payment of the customary warehouse fees (plus transaction fees).

## 5. Purchase price / payment date / charges

**5.1** The purchase price shall be due and payable on acceptance of the bid (in the case of a post-auction sale, compare Item 3.7, it shall be payable on acceptance of the offer by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require verification; errors excepted.

**5.2** Buyers can make payments to the auctioneer only by bank transfer to the account indicated. Fulfillment of payment only takes effect after credit entry on the auctioneer’s account.

All bank transfer expenses (including the auctioneer’s bank charges) shall be borne by the buyer.

**5.3** The sale shall be subject to the margin tax scheme or the standard tax rate according to the consignor’s specifications. Inquiries regarding the type of taxation may be made before the purchase.

## 5.4 Buyer’s premium

**5.4.1** Objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation.

If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 32% premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 27% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19 %.

In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4% including VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

**5.4.2** Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7 % of the invoice total. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2.4.% is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

**5.4.3** Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 500,000 €: herefrom 25% premium.

– The share of the hammer price exceeding 500,000 € is subject to a premium of 20% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 500,000 €.

– The statutory VAT of currently 19 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of 7 % is added for printed books. In accordance with §26 of German Copyright Act, a droit de suite charge of 2 % plus 19 % VAT is levied for original artworks and photographs for the compensation of the statutory right of resale.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

**5.5** Export shipments in EU countries are exempt from value added tax on presenting the VAT number. Export shipments in non-member countries (outside the EU) are exempt from value added tax; if the items purchased by auction are exported by the purchaser, the value added tax shall be reimbursed to him as soon as the export certificate is submitted to the auctioneer.

## 6. Advance payment / reservation of title

**6.1** The auctioneer shall not be obligated to release the item sold by auction to the purchaser before payment of all the amounts owed by him.

# DATA PRIVACY POLICY

## Ketterer Kunst GmbH & Co. KG Munich

### Scope:

The following data privacy rules address how your personal data is handled and processed for the services that we offer, for instance when you contact us initially, or where you communicate such data to us when logging in to take advantage of our further services.

### The Controller:

The “controller” within the meaning of the European General Data Protection Regulation\* (GDPR) and other regulations relevant to data privacy is:

**Ketterer Kunst GmbH & Co. KG**  
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the address above, or  
by phone: +49 89 55 244-0  
by fax +49 89 55 244-166  
by e-mail: infomuenchen@kettererkunst.de

### Definitions under the European GDPR made transparent for you:

#### Personal Data

“Personal data” means any information relating to an identified or identifiable natural person (“data subject”). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

#### Processing of Your Personal Data

“Processing” means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

#### Consent

“Consent” of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject’s wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately**. If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (standard taxation or margin taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;
- Other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibili-

ty of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

### Registration/Logging In/Providing Personal Data When Contacting Us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website.

You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor’s controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to **object** to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: “Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data”).

### Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

### Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate erasure (“right to be forgotten”) of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e)

or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to your particular situation. This also applies to any profiling based on these provisions.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can contact us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

### Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, BayLDA), Promenade 27 (Schloss), D-91522 Ansbach.

### Data Security

Strong IT security – through the use of an elaborate security architecture, among other things – is especially important to us.

### How Long We Store Data

Multiple storage periods and obligations to archive data have been stipulated in various pieces of legislation; for example, there is a 10-year archiving period (Sec. 147 (2) in conjunction with (1) nos. 1, 4, and 4a of the German Tax Code (Abgabenordnung), Sec. 14b (1) of the German VAT Act (Umsatzsteuergesetz)) for certain kinds of business documents such as invoices. We would like to draw your attention to the fact that in the case of contracts, the archiving period does not start until the end of the contract term. We would also like to advise you that in the case of cultural property, we are obligated pursuant to Sec. 45 in conjunction with Sec. 42 of the German Cultural Property Protection Act (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)

**6.2** The title to the object of sale shall pass to the purchaser only when the invoice amount owed is paid in full. If the purchaser has already resold the object of sale on a date when he has not yet paid the amount of the auctioneer’s invoice or has not paid it in full, the purchaser shall transfer all claims arising from this resale up to the amount of the unsettled invoice amount to the auctioneer. The auctioneer hereby accepts this transfer.

**6.3** If the purchaser is a legal entity under public law, a separate estate under public law or an entrepreneur who is exercising a commercial or independent professional activity while concluding the contract of sale, the reservation of title shall also be applicable for claims of the auctioneer against the purchaser arising from the current business relationship and other items sold at the auction until the settlement of the claims that he is entitled to in connection with the purchase.

### 7. Offset and right of retention

**7.1** The purchaser can offset only undisputed claims or claims recognized by declaratory judgment against the auctioneer.

**7.2** The purchaser shall have no right of retention. Rights of retention of a purchaser who is not an entrepreneur with in the meaning of § 14 of the German Civil Code (BGB) shall be unenforceable only if they are not based on the same contractual relationship.

### 8. Delay in payment, revocation, auctioneer’s claim for compensation

**8.1** Should the purchaser’s payment be delayed, the auctioneer may demand default interest at the going interest rate for open current account credits, without prejudice to continuing claims. The interest rate demanded shall however not be less than the respective statutory default interest in accordance with §§ 288, 247 of the German Civil Code (BGB). When default occurs, all claims of the auctioneer shall fall due immediately.

**8.2** Should the auctioneer demand compensation instead of performance on account of the delayed payment and should the item be resold by auction, the original purchaser, whose rights arising from the preceding acceptance of his bid shall lapse, shall be liable for losses incurred thereby, for e.g. storage costs, deficit and loss of profit. He shall not have a claim to any surplus proceeds procured at a subsequent auction and shall also not be permitted to make another bid.

**8.3** The purchaser must collect his purchase from the auctioneer immediately, no later than 1 month after the bid is accepted. If he falls behind in performing this obligation and does not collect the item even after a time limit is set or if the purchaser seriously and definitively declines to collect the item, the auctioneer may withdraw from the contract of sale and demand compensation with the proviso that he may resell the item by auction and assert his losses in the same manner as in the case of default in payment by the purchaser, without the purchaser having a claim to any surplus proceeds procured at the subsequent auction. Moreover, in the event of default, the purchaser shall also owe appropriate compensation for all recovery costs incurred on account of the default.

**8.4** The auctioneer has the right to withdraw from the contract if it turns out after the contract has been closed, that, due to a legal regulation or a regulatory action, he is or was not entitled to execute the contract or that there is a good cause that makes the execution of the contract unacceptable for the auctioneer also in consideration of the buyer’s legitimate interests. Such a good cause is given in particular if there are indications suggesting elements of an offense in accordance with §§ 1 section 1 or 2 of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) or in case of wanting, incorrect or incomplete disclosure of identity and economic backgrounds of the business within the meaning of the GwG (Money Laundering Act) as well as for insufficient cooperation in the fulfillment of the duties resulting from the GwG (Money Laundering Act), irrespective of whether on the part of the buyer or the consignor. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay. As soon as the auctioneer becomes aware of the circumstances justifying the withdrawal, he will seek clarification without undue delay.

### 9. Guarantee

**9.1** All items that are to be sold by auction may be viewed and inspected before the auction begins. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee.

However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of his bid being accepted, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or – should the purchaser decline this offer of assignment – to itself assert such claims against the consignor. In the event of the auctioneer successfully prose-

cuting a claim against the consignor, the auctioneer shall remit the resulting amount to the purchaser up to the value of the hammer price, in return for the item’s surrender. The purchaser will not be obliged to return this item to the auctioneer if the auctioneer is not itself obliged to return the item within the scope of its claims against the consignor or another beneficiary. The purchaser will only hold these rights (assignment or prosecution of a claim against the consignor and remittance of the proceeds) subject to full payment of the auctioneer’s invoice. In order to assert a valid claim for a material defect against the auctioneer, the purchaser will be required to present a report prepared by an acknowledged expert (or by the author of the catalog, or else a declaration from the artist himself or from the artist’s foundation) documenting this defect. The purchaser will remain obliged to pay the surcharge as a service charge. The used items shall be sold at a public auction in which the bidder/purchaser may personally participate. The provisions regarding the sale of consumer goods shall not be applicable according to § 474 par. 1 sentence 2 of the German Civil Code (BGB).

**9.2** The catalog descriptions and images, as well as depictions in other types of media of the auctioneer (internet, other advertising means, etc.) are given to the best of knowledge and belief and do not constitute any contractually stipulated qualities within the meaning of § 434 of the German Civil Code (BGB). On the contrary, these are only intended to serve as information to the bidder/purchaser unless the auctioneer has expressly assumed a guarantee in writing for the corresponding quality or characteristic. This also applies to expert opinions. The estimated prices stated in the auctioneer’s catalog or in other media (internet, other promotional means) serve only as an indication of the market value of the items being sold by auction. No responsibility is taken for the correctness of this information. The fact that the auctioneer has given an appraisal as such is not indicative of any quality or characteristic of the object being sold.

**9.3** In some auctions (especially in additional live auctions) video- or digital images of the art objects may be offered. Image rendition may lead to faulty representations of dimensions, quality, color, etc. The auctioneer can not extend warranty and assume liability for this. Respectively, section 10 is decisive.

### 10. Liability

The purchaser’s claims for compensation against the auctioneer, his legal representative, employee or vicarious agents shall be unenforceable regardless of legal grounds and also in case of the auctioneer’s withdrawal as stipulated in clause 8.4. This shall not apply to losses on account of intentional or grossly negligent conduct on the part of the auctioneer, his legal representative or his vicarious agents. The liability exclusion does not apply for acceptance of a guarantee or for the negligent breach of contractual obligations, however, in latter case the amount shall be limited to losses foreseeable and contractual upon conclusion of the contract. The auctioneer’s liability for losses arising from loss of life, personal injury or injury to health shall remain unaffected.

### 11. Final provisions

**11.1** Any information given to the auctioneer by telephone during or immediately after the auction regarding events concerning the auction - especially acceptance of bids and hammer prices - shall be binding only if they are confirmed in writing.

**11.2** Verbal collateral agreements require the written form to be effective. This shall also apply to the cancellation of the written form requirement.

**11.3** In business transactions with businessmen, legal entities under public law and separate estates under public law it is additionally agreed that the place of performance and place of jurisdiction shall be Munich. Moreover, Munich shall always be the place of jurisdiction if the purchaser does not have a general place of jurisdiction within the country.

**11.4** Legal relationships between the auctioneer and the bidder/purchaser shall be governed by the Law of the Federal

Republic of Germany; the UN Convention relating to a uniform law on the international sale of goods shall not be applicable.

**11.5** Should one or more terms of these Terms of Public

Auction be or become ineffective, the effectiveness of the remaining terms shall remain unaffected. § 306 par. 2 of the German Civil Code (BGB) shall apply.

**11.6** These Terms of Public Auction contain a German as well as an English version. The German version shall be authoritative in all cases. All terms used herein shall be construed and interpreted exclusively according to German law.

# ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Inhaber, Auktionator	Robert Ketterer	München	r.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Director, Auktionatorin	Gudrun Ketterer M.A.	München	g.ketterer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-200
Managing Director, Auktionator	Peter Wehrle	München	p.wehrle@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-155
Director	Dr. Sebastian Neußer	München	s.neusser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-170
Wissenschaftlicher Berater	Dr. Mario von Lüttichau	München	m.luetlichau@kettererkunst.de	+49-(0)170-286 90 85

Experten				
Klassische Moderne	Sandra Dreher M.A.	München	s.dreher@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-148
	Larissa Rau B.A.	München	l.rau@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-143
Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Julia Haußmann M.A.	München	j.haussmann@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-246
	Bettina Beckert M.A.	München	b.beckert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-140
	Alessandra Löscher Montal B.A./B.Sc.	München	a.loeschermontal@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-131
	Dr. Melanie Puff	München	m.puff@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-247
	Undine Schleifer MLitt	Frankfurt	u.schleifer@kettererkunst.de	+49-(0)69-95 50 48 12
Klassische Moderne / Kunst nach 1945 / Contemporary Art	Barbara Guarnieri M.A.	Hamburg	b.guarnieri@kettererkunst.de	+49-(0)171-6 00 66 63
	Miriam Heß	Heidelberg	m.hess@kettererkunst.de	+49-(0)62 21-5 88 00 38
	Cordula Lichtenberg M.A.	Düsseldorf	infoduesseldorf@kettererkunst.de	+49-(0)2 11-36 77 94-60
	Dr. Simone Wiechers	Berlin	s.wiechers@kettererkunst.de	+49-(0)30-88 67 53 63
Kunst des 19. Jahrhunderts	Sarah Mohr M.A.	München	s.mohr@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-147
	Christoph Calaminus	Hamburg	c.calaminus@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-11
Wertvolle Bücher	Christian Höflich	Hamburg	c.hoeflich@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-20
	Silke Lehmann M.A.	Hamburg	s.lehmann@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-19
	Enno Nagel	Hamburg	e.nagel@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-17
	Imke Friedrichsen M.A.	Hamburg	i.friedrichsen@kettererkunst.de	+49-(0)40-37 49 61-21

Verwaltung	Ansprechpartner	Ort	E-Mail	Durchwahl
Assistenz der Geschäftsleitung	Melanie Schmidt M.A.	München	m.schmidt@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-158
Assistenz der Geschäftsleitung	Karla Krischer M.A.	München	k.krischer@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-157
Auktionsgebote	Beate Deisler	München	b.deisler@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-91
Presse- und Öffentlichkeitsarbeit	Michaela Derra M.A.	München	m.derra@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-152
Buchhaltung	Simone Rosenbusch Dipl.-Ök.	München	s.rosenbusch@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-123
	Sarah Hellner	München	s.hellner@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-120
	Melanie Kölbl	München	m.koelbl@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-121
Leitung Versand und Logistik	Andreas Geffert M.A.	München	a.geffert@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-115
Versand/Logistik	Jürgen Stark	München	j.stark@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-162
	Jonathan Wieser	München	j.wieser@kettererkunst.de	+49-(0)89-5 52 44-138

Wissenschaftliche Katalogbearbeitung
Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Dr. Sabine Lang, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Katharina Thurmair M.A. – 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

Barbara Guarnieri M.A.  
Holstenwall 5  
20355 Hamburg  
Tel. +49-(0)40-37 49 61-0  
Fax +49-(0)40-37 49 61-66  
infohamburg@kettererkunst.de

## Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers  
Fasanenstraße 70  
10719 Berlin  
Tel. +49-(0)30-88 67 53 63  
Fax +49-(0)30-88 67 56 43  
infoberlin@kettererkunst.de

## Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau  
Fasanenstraße 70  
10719 Berlin  
Tel. +49-(0)170-286 90 85  
m.luetlichau@kettererkunst.de

## Repräsentanz

**Baden-Württemberg,  
Hessen, Rheinland-Pfalz**  
Miriam Heß  
Tel. +49-(0)62 21-5 88 00 38  
Fax +49-(0)62 21-5 88 05 95  
infoheidelberg@kettererkunst.de

## Repräsentanz Düsseldorf

Cordula Lichtenberg  
Königsallee 46  
40212 Düsseldorf  
Tel. +49-(0)2 11-36 77 94-60  
Fax +49-(0)2 11-36 77 94-62  
infoduesseldorf@kettererkunst.de

## Repräsentanz Frankfurt am Main

Undine Schleifer  
Tel. +49-(0)69-95 50 48 12  
u.schleifer@kettererkunst.de

## Repräsentanz Sachsen,

**Sachsen-Anhalt, Thüringen**  
Stefan Maier  
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71  
s.maier@kettererkunst.de

**Repräsentanz  
Belgien, Frankreich,  
Italien, Luxemburg,  
Niederlande, Schweiz**  
Barbara Guarnieri M.A.  
Tel. +49-(0)171-6 00 66 63  
b.guarnieri@kettererkunst.de

## Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff  
Tel. +49-(0)89-55244-247  
m.puff@kettererkunst.de

## Brasilien

Jacob Ketterer  
Av. Duque de Caxias, 1255  
86015-000 Londrina  
Paraná  
infobrasil@kettererkunst.com

**Ketterer Kunst  
in Zusammenarbeit mit  
The Art Concept**  
Andrea Roh-Zoller M.A.  
Dr.-Hans-Staub-Straße 7  
82031 Grünwald  
Tel. +49-(0)1 72-4 67 43 72  
artconcept@kettererkunst.de

# INFO

## Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- Die mit **(R)** gekennzeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19 % verkauft.
- Die mit **(R\*)** bezeichneten Objekte werden regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7 % verkauft.
- Die mit **(N)** gekennzeichneten Objekte wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

## Ergebnisse

Ergebnisse ab Mo., 20. Juni 2021, 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 520

1: 382, 395; 2: 303, 383; 3: 358; 4: 391; 5: 345; 6: 322; 7: 316, 338, 392, 394; 8: 325; 9: 388; 10: 310; 11: 341, 379; 12: 356, 387, 390; 13: 333; 14: 344, 346, 371, 385; 15: 300; 16: 326; 17: 309; 18: 360; 19: 332; 20: 348; 21: 351; 22: 373; 23: 311, 317, 319, 324, 329, 330, 337, 350; 24: 327; 25: 320; 26: 396; 27: 340; 28: 361; 29: 355, 356, 357; 30: 336; 31: 389; 32: 363, 365, 367, 375; 33: 306; 34: 339; 35: 370; 36: 318, 335; 37: 302, 315; 38: 381; 39: 362; 40: 347; 41: 301; 42: 308; 43: 328; 44: 354; 45: 376; 46: 334; 47: 368; 48: 323, 342; 49: 313, 331, 372, 374, 378; 50: 352, 364; 51: 349; 52: 366; 53: 353; 54: 380; 55: 384; 56: 393; 57: 321; 58: 304; 59: 312; 60: 386; 61: 343; 62: 305; 63: 359, 377; 64: 307; 65: 369; 66: 314

## Weitere wichtige Informationen unter [www.kettererkunst.de](http://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](http://www.kettererkunst.de)
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

*Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.*

© VG Bild-Kunst, Bonn 2021 (für vertretene Künstler) / © Ada und Emil Nolde Stiftung Seebüll 2021 / © Gerhard Richter Archiv 2021 / © Succession Picasso 2021 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Hermann Max Pechstein / © Nachlass Erich Heckel / Keith Haring Foundation 2021

Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

## Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfällig sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

## Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenskollektion gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gespräches erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.

## Expertenservice

Sie können nicht selbst zur Vorbesichtigung kommen? Wir empfehlen Ihnen gern einen in München ansässigen Restaurator, der Ihr Wunschobjekt vor Ort für Sie in Augenschein nimmt und einen Zustandsbericht erstellt.

---

### KONTAKT

Tel. +49 89 55244-0

---



### KONTAKT

**Bettina Beckert M.A.**

sammlungsberatung@kettererkunst.de

Tel. +49 89 55244-140

---



# VERKAUFEN BEI KETTERER KUNST



Kunst verkaufen bei Ketterer Kunst ist Ihr sicherer und einfacher Weg zum bestmöglichen Erlös!

Denn wir verfügen nicht nur über einen in Jahrzehnten gewachsenen, internationalen Käuferstamm, sondern verzeichnen auch einen jährlichen Zuwachs von Auktion zu Auktion von rund 20% Neukunden! Bedeutende Museen und renommierte Sammler aus aller Welt vertrauen auf unsere Expertise.

Profitieren auch Sie jetzt von unserem Netzwerk und unserem internationalen Renommee und nutzen Sie die Gunst der Stunde: Der Wachstumsmarkt Kunst verspricht für die kommende Saison erneut herausragende Renditen. Und der Weg zu Ihrem persönlichen Verkaufserfolg ist ganz einfach – in nur 3 Schritten sind Sie am Ziel!

## 1

Sprechen Sie mit uns!

Sie besitzen Kunst und wollen die günstige Prognose nutzen? Dann nehmen Sie Kontakt mit uns auf!

**Der klassische Weg: schriftlich**

Mit einem Brief oder einer E-Mail an [info@kettererkunst.de](mailto:info@kettererkunst.de) erreichen Sie mit Sicherheit immer den passenden Experten! Legen Sie einfach eine kurze Beschreibung und ein Foto des Werkes bei.

**Der persönliche Weg: das Gespräch**

Sie schätzen ein persönliches, kompetentes und freundliches Beratungsgespräch? Dann rufen Sie uns doch einfach an unter Tel. +49 89 55244-0. Wir besuchen Sie auf Wunsch auch gerne zu Hause oder vereinbaren mit Ihnen einen Termin in unseren Räumlichkeiten.

**Der schnelle Weg: das Online-Formular**

Sie haben nur wenig Zeit? Dann nutzen Sie doch einfach unser Online-Formular ([www.kettererkunst.de/verkaufen/](http://www.kettererkunst.de/verkaufen/))! So erhalten Sie besonders schnell ein passendes Angebot.

## 2

Erhalten Sie das beste Angebot!

Jedes Kunstwerk ist einzigartig – genau wie unser Angebot! Unsere Experten wissen, auf welchen Wegen sich ein Werk am besten präsentieren und mit dem größtmöglichen Gewinn verkaufen lässt. Das Besondere: Nur bei Ketterer Kunst profitieren Sie vom herausragenden Potenzial verschiedener Verkaufskanäle!

Egal ob klassische Saalauktion, publikumswirksame Internetauktion oder Direktan-kauf: Vertrauen Sie auf die Empfehlung unserer Fachleute. Sie erhalten von Ketterer Kunst unter Garantie das beste Angebot für Ihre Kunst – maßgeschneidert für den optimalen Erlös.

## 3

Erzielen Sie den besten Preis!

Der Vertrag ist unterschrieben? Dann können Sie sich jetzt entspannen, denn um alles weitere kümmert sich Ketterer Kunst.

Wir organisieren Abholung, Transport, Versicherung und gegebenenfalls restauratorische Maßnahmen. Wir recherchieren und beschreiben Ihr Werk auf wissenschaftlichem Standard und setzen Ihre Kunst in einer hochprofessionellen Präsentation ins beste Licht. Wir sorgen mit gezielten ebenso wie mit breit angelegten, internationalen Werbemaßnahmen dafür, dass Ihr Werk weltweit optimale Verkaufschancen erhält.

So garantieren wir Ihnen den bestmöglichen Erlös für Ihr Werk. Und Sie haben nur noch eines zu tun: Freuen Sie sich über Ihre üppige Auszahlung!

# KÜNSTLERVERZEICHNIS DER AUKTIONEN

**518 Kunst des 19. Jahrhunderts** (Donnerstag, 17. Juni 2021)  
**517 Klassische Moderne** (Freitag, 18. Juni 2021)  
**520 Evening Sale** (Freitag, 18. Juni 2021)  
**519 Kunst nach 1945/Contemporary Art** (Samstag, 19. Juni 2021)  
**@ Online Only** (Sonntag, 20. Juni 2021, bis 15 Uhr)

Achenbach, Andreas:	518: 44	Chabaud, Elisée Auguste	@
Achenbach, Oswald	518: 45, 55	Chadwick, Lynn	520: 326
Ackermann, Max	@	Chagall, Marc	517: 224, 234, 235, 236, 237, 238 @
Ahlers-Hestermann, Friedrich	@	Charlton, Alan	519: 470
Altenbourg, Gerhard	@	Chillida, Eduardo	520: 359 519: 466
Altenkirch, Otto	518: 76	Christo	@
An, He	519: 623, 625	Chu, Teh-Chun	519: 440, 478
Anastasiades, Michael	519: 637	Compton, Edward Theodore	518: 54, 59, 72
Antes, Horst	520: 353 519: 474, 475, 476, 512 @	Comte, Michel	@
Armando	@	Corinth, Lovis	517: 102, 115 @
Armleder, John Michael	519: 630, 638, 654	Corpora, Antonio	@
Arnold, Friedrich Adolph	518: 28	Cragg, Tony	519: 571, 573 @
Arroyo, Eduardo	@	Croissant, Michael	@
Awe, Christian	519: 591	Cucuel, Edward	518: 73
Bach, Elvira	519: 606 @	Dahmen, Karl Fred	@
Baierl, Theodor	517: 152	Dahn, Walter	519: 513, 564
Bak, Samuel	@	Darboven, Hanne	519: 525, 526 @
Balkenhol, Stephan	519: 542, 558, 565, 589	Davis, Gerald	519: 615
Bargheer, Eduard	517: 162 @	Deckert, Joseph	518: 49
Barlach, Ernst	517: 174	Defregger, Franz von	518: 2
Barth, Uta	@	Demand, Thomas	519: 587
Bartlett, William Henry	518: 46	Denzler, Andy	519: 588
Baselitz, Georg	519: 550, 552 @	Deutschland	518: 20, 31
Bauhaus	520: 345	Deutschrömer	518: 38
Baum, Paul	518: 43	Dexel, Walter	520: 346 517: 190, 191
Baumeister, Willi	520: 309, 314, 317, 352 517: 175 @	Diefenbach, Karl Wilhelm	518: 56
Beckmann, Max	520: 374 @	Dillis, Johann Georg von	518: 21
Bell, Dirk	519: 608	Dix, Otto	520: 373 517: 166, 167 @
Bellmer, Hans	@	Doberauer, Anke	519: 600
Benglis, Lynda	@	Dokoupil, Jiri Georg	519: 465
Beuys, Joseph	520: 355, 356, 357, 358 519: 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428 @	Dorazio, Piero	@
Bill, Max	@	Douzette, Louis	518: 33
Birkle, Albert	517: 146, 153, 155	Dreher, Peter	519: 553
Bissier, Julius	519: 445, 446, 448, 449, 503 @	Eder, Martin	519: 554 @
Blunck, Detlev (Ditlev) Conrad	518: 22, 23	Eggleston, William	@
Bo, Xiao	519: 610, 611, 614	Eitel, Tim	520: 396
Boetti, Alighiero e	519: 467	Ernst, Max	517: 180 @
Böhringer, Volker	517: 164	Esser, Elger	519: 586
Bolz, Hanns	517: 154, 188	Eviner, Inci	519: 551
Bracht, Eugen Felix Prosper	518: 35	Fabre, Jan	519: 468
Braque, Georges	517: 203, 230	Feininger, Lyonel	520: 304, 365 517: 176, 181, 182, 183, 184, 185 @
Brockhusen, Theo von	517: 114	Feldmann, Hans-Peter	519: 594
Burgert, Jonas	519: 566	Fernandez, Arman	519: 459
Busch, Wilhelm	518: 41	Fetting, Rainer	520: 394 519: 519, 578, 580, 581
Cacciola, Enzo	@	Fetting, Rainer und Castelli, Luciano	519: 482, 483
Calame, Arthur	518: 29	Figari, Pedro	517: 231
Compendonk, Heinrich	520: 379	Fleck, Ralph	519: 567 @
Canaday, Steve	519: 607	Förg, Günther	520: 338 @
Caro, Anthony	519: 499	Francis, Sam	519: 494, 495, 537, 538, 541
Castelli, Luciano	@	Frey, Johann Jakob	518: 27
Castelli, Luciano und Fetting, Rainer	519: 482, 483	Fritsch, Ernst	@
Cavael, Rolf	@	Fuchs, Ernst	519: 520
César	519: 505	Fuhr, Franz Xaver	@
		Fußmann, Klaus	@
		Gastini, Marco	519: 493
		Gaul, August	517: 216
		Geiger, Rupprecht	520: 327, 350 @
		Gelitin	@

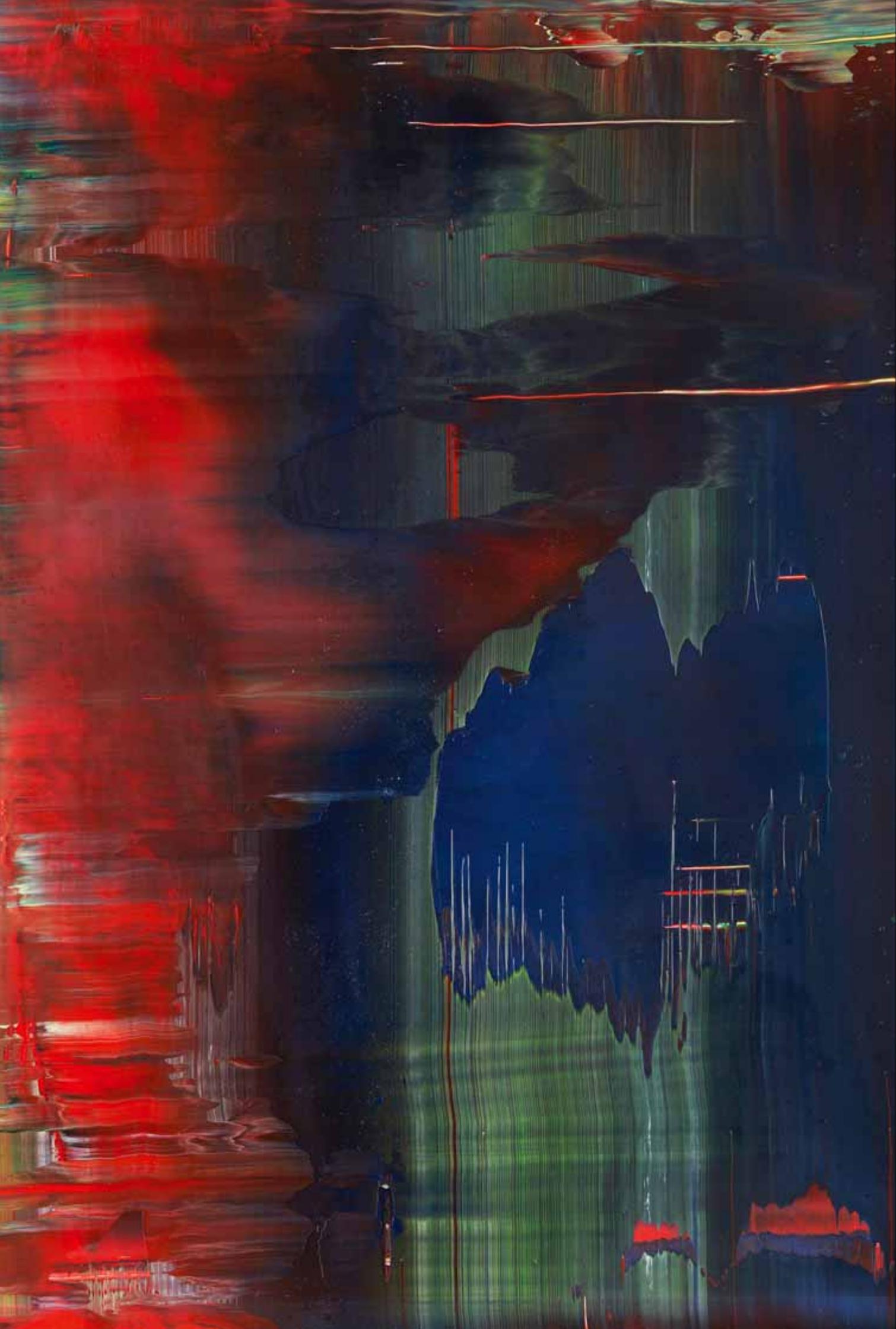
Gerhard, Till	519: 646, 658	Heckl, Wolfgang M.	519: 593
Gerlach, Georg	518: 64	Heisig, Bernhard	519: 584
Ghenie, Adrian	519: 563	Henning, Anton	519: 592
Giacometti, Alberto	517: 221	Hermanns, Ernst	519: 514
Gille, Christian Friedrich	518: 30	Hipp, Nikolaus	519: 601
Gilles, Werner	@	Höch, Hannah	@
Gerke, Raimund	519: 477	Hödicke, Karl Horst	519: 577 @
Gleichmann, Otto	517: 172 @	Hoehme, Gerhard	520: 329 519: 451, 452
Gonschior, Kuno	519: 524	Hoerle, Heinrich	520: 341 517: 189 @
Gotsch, Friedrich Karl	@	Hofer, Karl	520: 308, 312, 343 517: 170, 171, 173
Götz, Karl Otto	520: 385 519: 433 @	Hofner, Johann Baptist	518: 14
Graham, David	@	Hoguet, Charles	518: 34
Grahl, August	518: 25	Hölzel, Adolf	517: 192, 193, 219 @
Gramatté, Walter	517: 165	Holzer, Jenny	@
Greene, Matt	519: 633	Horn, Rebecca	@
Grieshaber, HAP	@	Huber, Monika	519: 603
Grosse, Katharina	520: 305 519: 575 @	Hui, Li	519: 617
Grosz, George	517: 168, 169 @	Hüppi, Johannes	@
Grützner, Eduard von	518: 1, 8	Immendorff, Jörg	520: 393
Guogu, Zheng	519: 619, 651, 661, 662, 663	Jacobi, Annot (Anna-Ottilie)	517: 145
Gupta, Subodh	519: 626, 656	Janssen, Horst	519: 515 @
Hagemeister, Karl	518: 52, 57, 61, 65	Jawlensky, Alexej von	520: 306, 313, 340, 344, 386 517: 186, 195
Haller, Florian	519: 605	Jetelová, Magdalena	519: 604
Hamm, Hubertus	519: 597	Jorn, Asger	520: 325
Haring, Keith	520: 388	Kallat, Reena Saini	519: 639, 640
Hartung, Hans	520: 302, 311, 315 519: 436 @	Kandinsky, Wassily	520: 376 517: 177, 178
Havekost, Eberhard	@	Kapoor, Anish	@
Heckel, Erich	520: 323, 372 517: 116, 128, 129, 212, 213, 214, 215, 217 @	Katz, Alex	@
		Kaulbach, Friedrich August von	518: 66
		Kerkovius, Ida	517: 218

Kienholz, Edward und Nancy	@	Klee, Paul	520: 360, 375, 377
Kippenberger, Martin	519: 540, 560	Klein, Yves	520: 310
Kirchner, Ernst Ludwig	520: 320, 368, 369, 371 517: 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 131 @	Kleinschmidt, Paul	517: 157, 158 @
		Kluge, Gustav	@
		Knab, Ferdinand	518: 51
		Kneffel, Karin	520: 391
		Knoebel, Imi	519: 561
		Kobell, Wilhelm von	518: 19
		Koenig, Fritz	520: 316 519: 490, 497
		Koester, Alexander	518: 58
		Kogler, Peter	519: 599
		Koh, Terence	519: 645
		Kohlhoff, Wilhelm	@
		Kolbe, Georg	520: 300
		Kolle gen. vom Hügel, Helmut	517: 159
		Kondo, Masakatsu	519: 634
		Köthe, Fritz	519: 521
		Kreutz, Heinz	@
		Kreutzinger, Joseph	518: 24
		Kricke, Norbert	520: 303 519: 429 @
		Krieger, Wilhelm	@
		Kunath, Friedrich	519: 574
		Lange, Otto	@
		Laserstein, Lotte	@
		Lau, Mattheus Josephus	517: 103
		Le Corbusier	517: 232
		Lee, Hyungkoo	519: 621, 622
		Léger, Fernand	517: 226
		Lehmbruck, Wilhelm	517: 132
		Lehner, Tobias	@
		Leibl, Wilhelm	518: 5, 6
		Leistikow, Walter	518: 60
		Leroy, Eugène	519: 488
		Liebermann, Max	520: 324 518: 39 517: 106, 112
		Lier, Adolf Heinrich	518: 3
		Lin, Candice	519: 613
		Longo, Robert	520: 390
		Lowe, Nick	519: 642, 647
		Lüpertz, Markus	520: 395 519: 484, 516
		Luther, Adolf	519: 523 @
		Mack, Heinz	519: 456, 461, 491, 492
		Macke, August	517: 108, 109
		Macke, Helmuth	517: 113 @
		Makovskij, Vladimir Egorovitch	518: 48
		Manessier, Alfred	519: 508
		Marc, Franz	520: 367
		Marcks, Gerhard	517: 156
		Märksch, Helmut	@
		Matisse, Henri	517: 225
		Max, Peter	@
		Meese, Jonathan	519: 556, 557 @
		Meistermann, Georg	@
		Mense, Carlo	517: 149
		Michaux, Henri	519: 453
		Middendorf, Helmut	519: 517
		Modersohn-Becker, Paula	517: 105
		Moll, Margarethe	517: 163
		Møller, Sofie Bird	519: 627, 628
		Morgner, Wilhelm	520: 321
		Moses, Stefan	@
		Moshiri, Farhad	519: 616
		Mueller, Otto	520: 363 517: 133, 134, 135
		Mühlig, Hugo	518: 47
		Munch, Edvard	517: 107 @
		Münter, Gabriele	520: 322 517: 110, 199
		Music, Zoran	519: 501
		Nay, Ernst Wilhelm	520: 301, 337, 351 519: 430, 432, 434, 437, 441, 442

Nitsch, Hermann	520: 381 519: 485, 486, 487	Nolde, Emil	520: 331, 332, 342, 362, 366, 370, 378 517: 136, 138, 139, 140, 194, 197, 204, 205 @
			519: 498
			@
			@
			520: 389
			@
			519: 576
			519: 624, 644
			519: 522
			520: 333 517: 125, 141, 144, 198
			@
			517: 160
			519: 435
			519: 472
			520: 380 517: 222, 223, 227, 228, 229, 233 @
			518: 78, 79, 80
			518: 63
			520: 348 519: 502
			517: 161, 208
			517: 100
			@
			519: 444, 510 @
			519: 559
			@
			@
			519: 480, 481
			519: 569
			520: 318, 335, 339, 382, 392 519: 543, 544, 545, 548, 549, 568, 579
			519: 582
			518: 32
			@
			@
			@
			@
			518: 26
			@
			519: 562
			@
			520: 334 517: 200, 201, 202, 211, 220
			@
			519: 585
			519: 635
			519: 648
			519: 629
			517: 151
			520: 364
			518: 11
			519: 555
			520: 361 517: 187
			@
			517: 130, 137, 206, 207, 209, 210 @
			520: 347 519: 457
			518: 36
			520: 307
			519: 447, 489 @
			520: 383 519: 443, 509
			519: 602
			517: 179 @
			519: 583
			520: 354 519: 496
			517: 147
			519: 652, 653
			519: 655, 657, 664, 665
			519: 598
			@
			517: 148

Singleton, Susan	@	Sintenis, Renée	517: 196
Skreber, Dirk	519: 612, 618, 620	Slevogt, Max	517: 104
Sohn, Carl Rudolph	518: 70	Sperl, Johann	518: 7
Spitzweg, Carl	518: 15	Stankowski, Anton	519: 469 @
Stankowski, Anton	@	Stezaker, John	@
Stöhrer, Walter	519: 500	Stoitzner, Josef	518: 74, 75
Stoitzner, Josef	518: 67, 68, 69, 71	Stuck, Franz von	@
Sturm, Helmut	@	Sturm, Helmut	@
Sugai, Kumi	@	Szapkowski, Marian	@
Tajima, Mika	519: 641	Tajima, Mika	519: 641
Tápies, Antoni	520: 384 519: 454	The Bruce High Quality Foundation	519: 609
Thom, Rob	519: 649, 650	Thom, Rob	519: 649, 650
Thoma, Hans	518: 40, 42, 53	Thukral & Tagra	519: 631, 660
Tobias, Gert und Uwe	519: 572	Tobias, Gert und Uwe	519: 572
Tratt, Karl	517: 150 @	Tratt, Karl	517: 150 @
Trübner, Wilhelm	518: 37	Tuazon, Oscar	519: 636
Tumarkin, Ygael	@	Tumarkin, Ygael	@
Twombly, Cy	519: 539	Twombly, Cy	519: 539





KETTERER ■ KUNST