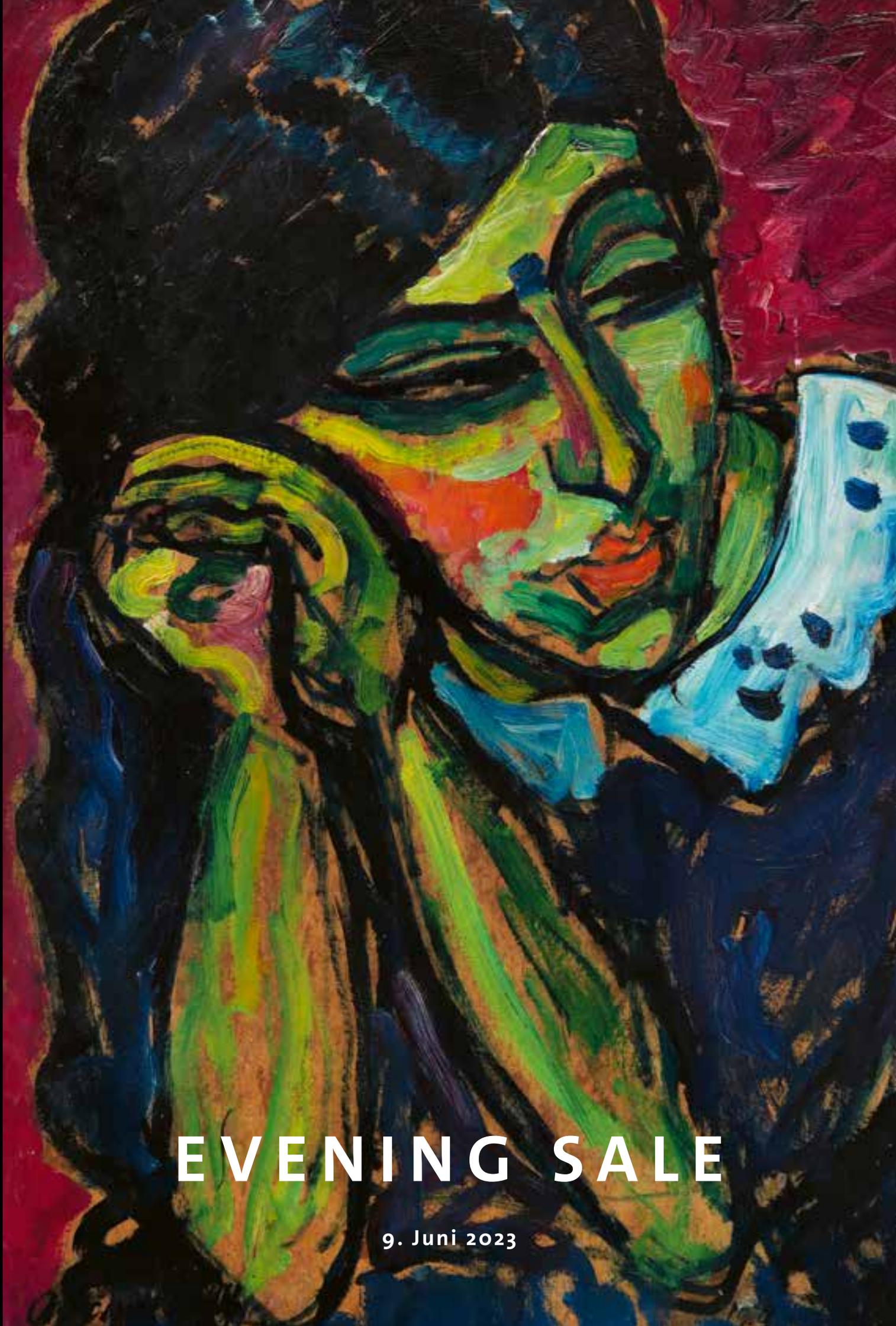
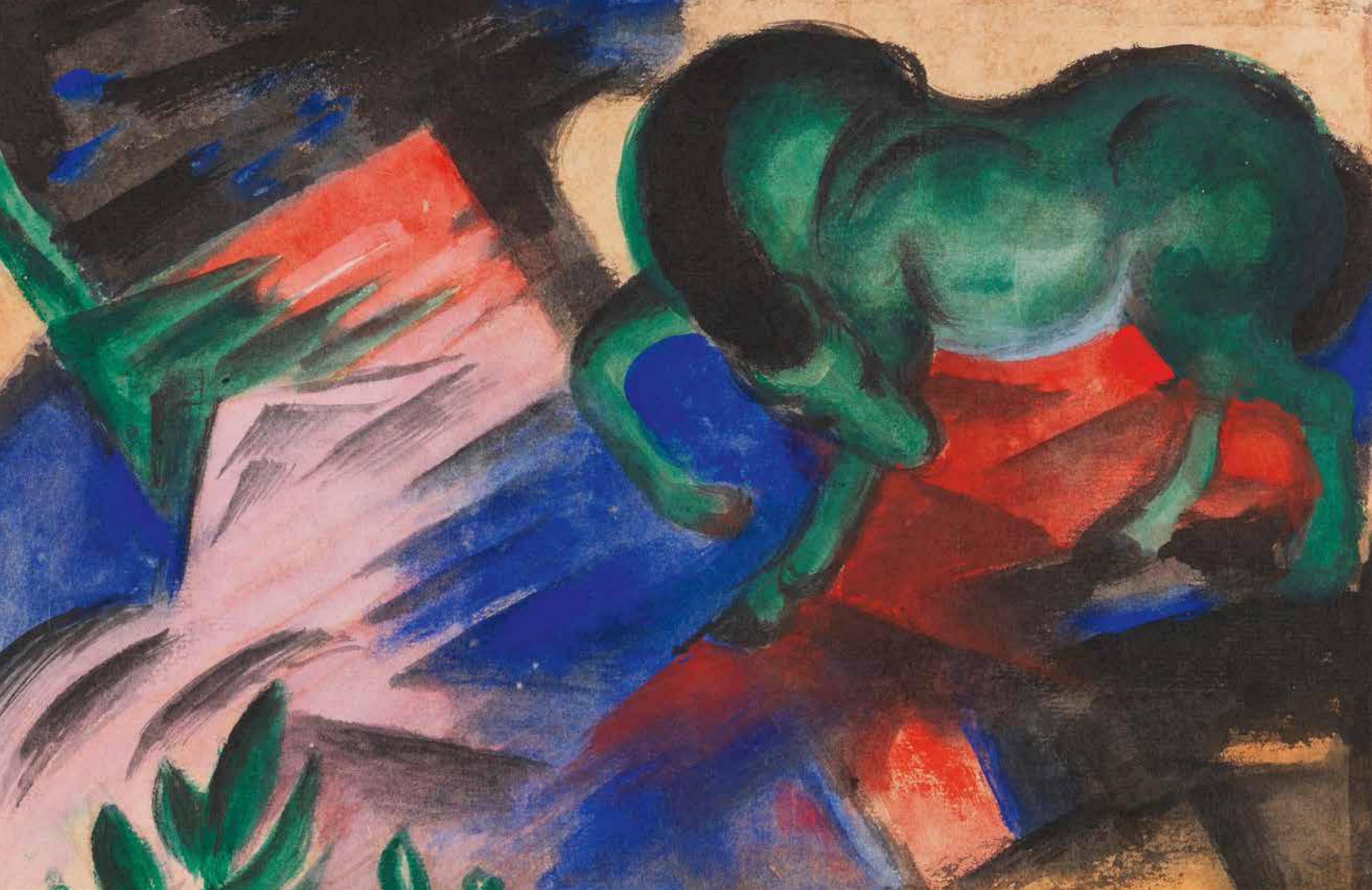


KETTERER  KUNST

EVENING SALE

9. Juni 2023









540. AUKTION

Evening Sale



Auktionen | Auctions

Los 1–62 Evening Sale (540)
Freitag, 9. Juni 2023, ab 17 Uhr | *from 5 pm*

Ketterer Kunst München
Joseph-Wild-Straße 18
81829 München

**Wir bitten Sie um vorherige Sitzplatzreservierung
unter: +49 (0) 89 5 52 440
oder infomuenchen@kettererkunst.de**

Weitere Auktionen | Further Auctions

Los 100–223 Contemporary Art Day Sale (541)
Freitag, 9. Juni 2023, 13 Uhr | *1 pm*

Los 300–407 Modern Art Day Sale (539)
Samstag, 10. Juni 2023, 13.30 Uhr | *1.30 pm*

**Los 500–553 Die Holzschnitte der Brücke-Zeit –
Sammlung Hermann Gerlinger (551)**
Samstag, 10. Juni 2023, ab 16 Uhr | *from 4 pm*

Los 600–655 19th Century (538)
Samstag, 10. Juni 2023, ab 17.30 Uhr | *from 5.30 pm*

Online Only onlineonly.kettererkunst.de
Mo., 15. Mai 2023, ab 15 Uhr – So., 11. Juni 2023, 15 Uhr
Mon, May 15, 2023, from 3 pm – Sun, May 11, 2023, 3 pm
Läuft gestaffelt aus | *Gradually running out*

Vorbesichtigung | Preview

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

Köln

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

| | | | |
|-----|---------|--------------------------|-----------|
| Sa. | 13. Mai | 17–21 Uhr 5 pm – 9 pm | Eröffnung |
| So. | 14. Mai | 11–18 Uhr 11 am – 6 pm | |
| Mo. | 15. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm | |
| Di. | 16. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm | |
| Mi. | 17. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm | |

Frankfurt

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

| | | |
|-----|---------|--------------------------|
| Sa. | 20. Mai | 11–19 Uhr 11 am – 7 pm |
| So. | 21. Mai | 11–16 Uhr 11 am – 4 pm |

Hamburg

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

| | | |
|-----|---------|-------------------------------|
| Di. | 23. Mai | 11–19 Uhr 11 am – 7 pm |
| | Empfang | 17.30–19 Uhr 5.30 pm – 7 pm |
| Mi. | 24. 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

| | | |
|-----|---------|--------------------------|
| Sa. | 27. Mai | 10–19 Uhr 10 am – 7 pm |
| | Empfang | 16–19 Uhr 4 pm – 7 pm |
| So. | 28. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Mo. | 29. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Di. | 30. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Mi. | 31. Mai | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Do. | 1. Juni | 10–20 Uhr 10 am – 8 pm |

Vortrag zu Max Liebermann von
Drs. Margreet Nouwen 16 Uhr | 4 pm

München (alle Werke)

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

| | | |
|-----|---------|---------------------------|
| So. | 4. Juni | 11–17 Uhr 11 am – 5 pm |
| Mo. | 5. Juni | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Di. | 6. Juni | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Mi. | 7. Juni | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm |
| Do. | 8. Juni | 10–17 Uhr 10 am – 5 pm |
| Fr. | 9. Juni | 10–18 Uhr 10 am – 6 pm* |

* nur Modern Art und 19th Century

Umrechnungskurs: 1 Euro = 1,10 US Dollar (Richtwert).

Vorderer Umschlag aussen: Los 33 A. v. Jawlensky – Frontispiz 1: Los 8 F. Marc – Frontispiz 2: Los 24 O. Mueller – Frontispiz 3: Los 42 G. Richter – S. 6: Los 52 M. Kippenberger – S. 9. Los 61 K. Kneffel – S. 10 Los 40 G. Condo – S. 12 Los 62 C. Sherman – S. 265: Los E.W. Nay 51 – S. 266: Los 5 S. Scully – S. 269: Los Y. Kusama – Hinterer Umschlag innen: Los 39 K. Klapheck – Hinterer Umschlag aussen: Los 4 S. Whitney

INFO

So können Sie mitbieten

Online

Sie können unsere Saalauktionen live im Internet verfolgen und auch online mitbieten.

Online bieten und live mitverfolgen unter: www.kettererkunstlive.de

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

Telefonisch

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

Schriftlich

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

Im Saal

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

Online Only

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

Registrieren und bieten unter onlineonly.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit für die laufende Auktion:
Sonntag, 11. Juni 2023, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)





Aufträge | Bids

Auktionen 538 | 539 | 540 | 541 | 551 | @

Rechnungsanschrift | Invoice address

| | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | | |
|--|--|--|--|--|--|--|--|

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versand | Shipping

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

- München Hamburg Berlin Düsseldorf

Ich bitte um Zusendung.

Please send me the objects

Von allen Kunden müssen wir eine Kopie/Scan des Ausweises archivieren.

We have to archive a copy/scan of the passport/ID of all clients.

Ich habe Kenntnis davon, dass Ketterer Kunst gesetzlich verpflichtet ist, gemäß den Bestimmungen des GwG eine Identifizierung des Vertragspartners, gegebenenfalls für diesen auftretende Personen und wirtschaftlich Berechtigte vorzunehmen. Gemäß §11 GwG ist Ketterer Kunst dabei verpflichtet, meine und/oder deren Personalia, 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/im Sinne von § 3 GwG bin bzw. ist.

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

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

Bitte beachten Sie unser geändertes Aufgeld unter 5.4 der Versteigerungsbedingungen.
Please not our changed buyer's premium under 5.4 in the terms of public auction.

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



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



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



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



Dr. Sebastian Neußer
Senior Director
Tel. +49 221 51090810
s.neusser@kettererkunst.de



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

Contemporary Art



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



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



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



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

Modern Art



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



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

19th Century Art



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



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

Repräsentanzen



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



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



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



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



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



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



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



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

EDVARD MUNCH

1863 Løyten – 1944 Ekely bei Oslo

Die Brosche. Eva Mudocci. 1903.

Lithografie.

Woll 244 I, 2 (von V), Schiefler 212. Signiert. Auf Japan.

60,4 x 46,7 cm (23,7 x 18,3 in). Papier: 66,7 x 51,2 cm (26,3 x 20,2 in). [AM]

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 60.000 – 80.000 (R/D)

\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

• Carus Gallery, New York.

• Privatsammlung Hamburg

(vor ca. 45 Jahren vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).



Edvard Munch, Geigenkonzert, 1903, Lithografie.

„Unglaublich, dass etwas so Unschuldiges wie Malerei einen solchen Aufruhr wecken kann“ (Edvard Munch, zit. nach: Corinna Höper, Edvard Munch in Stuttgart. Vom ersten Kuss bis zum Tod, München 2013, S. 12) – diese Worte Edvard Munchs lassen sich ebensogut auf sein lithografisches Porträt von Eva Mudocci (1883–1953) übertragen. Die Augen gesenkt, das Kinn gehoben, die Haare ausladend und scheinbar in Bewegung, so tritt uns die bekannte Violinistin in dieser Darstellung entgegen, die vor ungebändigter Ausdruckskraft beinahe zu vibrieren scheint. Die Technik der Lithografie bietet Munch dabei die nötige gestalterische Freiheit, um ihr Erscheinungsbild in etwas höchst Expressives zu verwandeln: Durch das Gegenüberstellen der fein skizzierten, ausdrucksvollen Gesichtszüge und der dynamischen, grob modellierten Haare manifestiert der Künstler eine Wirkung in diesem Porträt, der man sich kaum entziehen kann.

Die dargestellte Eva Mudocci tritt ab 1902 gemeinsam mit der dänischen Pianistin Bella Edwards (1866–1954) auf und lernt Munch 1903, im Entstehungsjahr unserer Lithografie, in Paris kennen. Sie geht mit dem Künstler eine Liebesbeziehung ein und inspiriert ihn zu mehreren Darstellungen, über die sie berichtet: „Er wollte von mir ein perfektes

- **Spannungsreiches Wechselspiel von enormer Feinheit und ungebändigter Expressivität**
- **Kaum ein anderer Künstler hat so ausdrucksstarke Druckgrafiken geschaffen wie Edvard Munch**
- **Die Violinistin Eva Mudocci inspiriert den Künstler zu diesem Porträt von unverwechselbarer Präsenz**
- **Unter den in Schwarz gehaltenen druckgrafischen Arbeiten Munchs gehört „Die Brosche. Eva Mudocci“ auf dem internationalen Auktionsmarkt zu den gesuchtesten (Quelle: artprice.com)**

Porträt malen; doch jedes Mal, wenn er ein Ölbild zu malen begann, hat er es zerstört, weil er nicht damit zufrieden war.“ (Eva Mudocci, zit. nach: Corinna Höper, Edvard Munch in Stuttgart. Vom ersten Kuss bis zum Tod, München 2013, S. 81). Im Medium der Druckgrafik gelingt Munch offenbar, was ihm die Ölmalerei verwehrt. In drei Lithografien verarbeitet er Mudoccis Äußeres. Darunter zeigt sie das ebenfalls im Jahr 1903 entstandene „Geigenkonzert“ gemeinsam mit ihrer Partnerin Edwards bei einem ihrer Auftritte.

Das fulminante Einzelporträt mit der ins Zentrum gerückten Brosche gehört mit seiner enormen Ausdruckskraft zu den bedeutendsten druckgrafischen Arbeiten Edvard Munchs. Mit ihrer ikonenhaften Präsenz erlangt die Darstellung der Violinistin nach ihrer Entstehung große Bekanntheit und wird in den 1980er Jahren von Andy Warhol adaptiert: In seiner Folge „After Munch“ greift er das Porträt Eva Mudoccis auf und verwandelt diese einzigartige Schöpfung des Künstlers in eine schillernde Pop-Art-Serigrafie. Ohne der Darstellung ihren grundlegenden Charakter zu nehmen, wandelt er sie ab und fügt diesem so herausragenden Werk des wegweisenden norwegischen Künstlers weitere spannungsreiche Akzente hinzu. [AM]



GEORG KOLBE

1877 Waldheim/Sachsen – 1947 Berlin

Sitzende. 1926.

Bronze mit goldbrauner Patina.
Berger 91. Auf der Standfläche mit dem ligierten Monogramm und dem Gießerstempel „H. Noack Berlin Friedenau“. Lebzzeitguss.
28 x 25 x 18 cm (11 x 9,8 x 7 in).

Mit einem Gutachten von Frau Dr. Ursel Berger, Berlin, vom 1. Mai 2023.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.02 h ± 20 Min.*

€ 50.000 – 70.000 (R/D)

\$ 55,000 – 77,000

PROVENIENZ

· Seit mehreren Generationen in deutschem Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

· Weitere Exemplare befinden sich in folgenden Museen:
Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen.
Sammlungen der Stadt Magdeburg.

LITERATUR

JEWELNS ANDERES EXEMPLAR

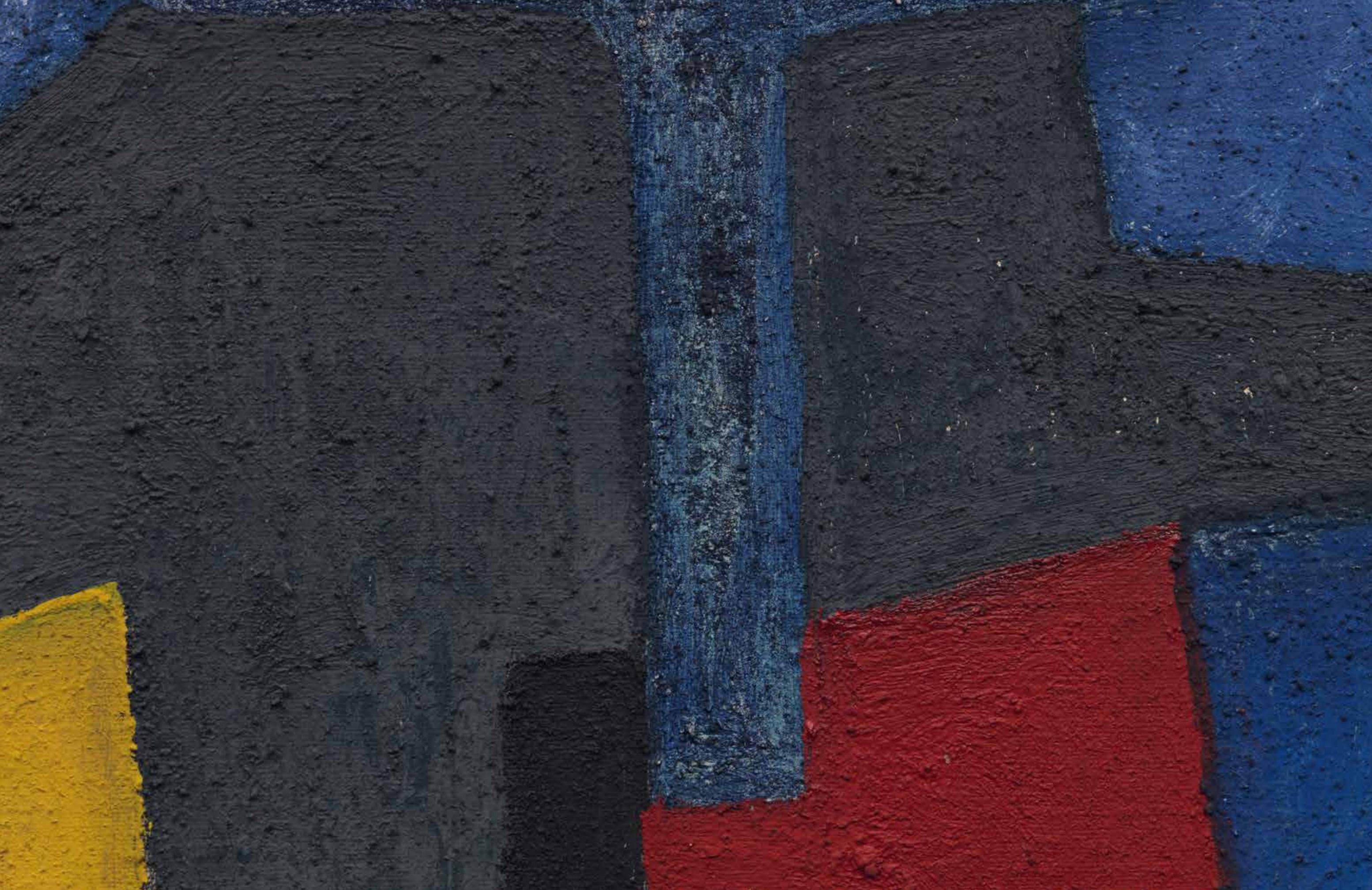
· Richard Scheibe und Georg Kolbe. Georg Kolbe 100 Lichtdrucktafeln, Marburg 1931, Tafeln 54 und 55 a, b.

· Rudolf G. Binding, Vom Leben der Plastik. Inhalt und Schönheit des Werkes von Georg Kolbe, Berlin o. J. (um 1936), S. 40 (m. Abb.).

Georg Kolbe ist Mitte der 1920er Jahre auf dem Höhepunkt seines Schaffens angelangt. Paul Cassirer widmet Kolbe im Herbst 1921 eine Einzelausstellung und ein Jahr später erscheint die erste Monografie über Kolbes Werk, verfasst von Wilhelm Reinhold Valentiner. Kolbes idealisierte Aktskulpturen begründen seinen Status als einer der bedeutendsten Bildhauer Anfang des 20. Jahrhunderts. Ab den frühen 1920er Jahren gestaltet Kolbe verschiedene Motivvarianten des sitzenden Aktes, zu denen auch die vorliegende Bronze gehört. Zur gleichen Zeit entwickelt Georg Kolbe ein großes Interesse für die expressionistische Malerei. Er erwirbt Arbeiten von Kirchner und Pechstein, mit Schmidt-Rottluff verbindet ihn eine lebenslange Freundschaft. Auch die neu- und wiederentdeckten mittelalterlichen und außereuropäischen Kunstformen faszinieren ihn. Die Auseinandersetzung mit diesen künstlerischen Impulsen bestätigt den Künstler in seiner bereits eingeschlagenen Richtung. Er weicht vom Naturvorbild ab und schafft Figuren, die in ihren stilisierten Umrissen und scharfen Graten die zarten Formen früherer Arbeiten zugunsten einer energisch-kraftvollen Ausstrahlung aufgeben. Für diese Kleinplastik steht Hanna Weber Modell. Kolbe führte diese Skulptur unter dem Titel „Sitzende H.W.“ in seinen Notizen. Der außergewöhnliche Umstand, dass Kolbe zumindest die Initialen seines Modells in seinen

Schriften vermerkt, hilft der Forschung, ihre Identität zu entschlüsseln. Die junge Frau steht Kolbe um 1925/26 für mehrere stark bewegte Figuren Modell. Sie kann sich besonders natürlich und ungezwungen bewegen und inspiriert ihn zu besonderen Werken. Mittlerweile wissen wir mehr über die junge Frau. Hanna Weber war Kunststudentin, die später mit ihrem Ehemann in die USA emigriert und dort als Künstlerin tätig ist. Sie steht für den sportlichen, ein wenig androgynen Frauentypus, der in den 1920er Jahren besonders bewundert wird. Die mädchenhafte Zartheit der früheren Skulpturen weicht einer ruhigen Souveränität der dargestellten Frauen. Die Skulpturen, für die Hanna Weber Modell steht, eint eine expressive Bewegtheit. Hier legt Kolbe das Augenmerk auf außergewöhnliche Posen. Bei der „Sitzenden“ von 1926 fällt besonders die Bein- und Armhaltung auf. Die extreme Verschränkung der Beine, die durch die Arme umschlossen sind, vermitteln eine starke Abgrenzung nach außen. Trotz ihrer Insichgekehrtheit ist sie in ihrer Erscheinung präsent und anmutig. Diese ruhigen, dabei im Ausdruck aber kraftvollen Skulpturen wie die „Sitzende“ aus der Mitte der 1920er Jahre gehören bereits zu Lebzeiten des Künstlers zu seinen beliebtesten Skulpturen. Aufgrund der großen Resonanz bei den Sammlern wird die „Sitzende“ in etwa 66 Güssen bis 1947 ausgeführt. [SM]





SERGE POLIAKOFF

1900 Moskau – 1969 Paris

Composition abstraite. 1967.

Öl auf Leinwand.

Poliakoff 67-77. Links unten signiert. 92 x 73 cm (36.2 x 28.7 in).

Die Arbeit ist im Archiv Serge Poliakoff, Paris, unter der Nummer 967047 verzeichnet.

Wir danken Herrn Thaddée Poliakoff für die freundliche Beratung.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.04 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Ottomar Lampe, Kiel.
- Galerie Semiha Huber, Zürich (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Norddeutschland.

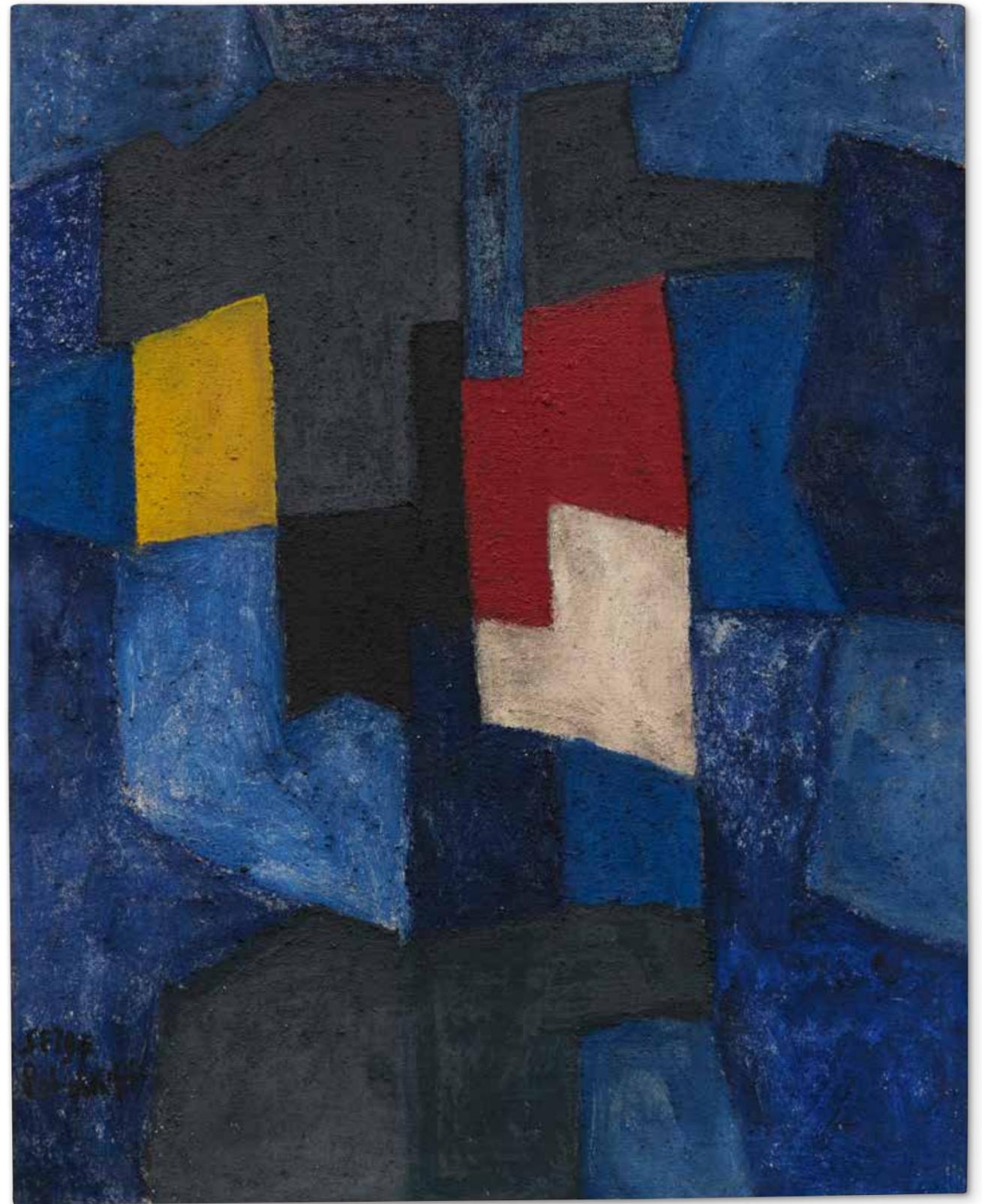
Belebte Farbfelder stoßen in einer dynamischen Komposition aneinander, verzahnen sich, bilden teils geordnete, teils ungeordnete, spannungsvolle Rhythmen. In „Composition abstraite“ (1967) finden sich die charakteristischen Merkmale der späten Schaffenszeit Serge Poliakoffs vereint zu einer enormen Prägnanz und Ausdruckskraft, die den Höhepunkt seines Œuvres kennzeichnen. Die kraftvolle Inszenierung der Flächen steigert die Belebtheit der Komposition, die durch Hervorhebungen mittels intensiver Farbakzente in Goldgelb, Rot und abgetöntem Weiß um ein exponiertes Zentrum arrangiert ist.

Angeregt durch prägende Bekanntschaften mit anderen Kunstschaffenden wie Robert und Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky oder Otto Freundlich wächst Poliakoffs Interesse an der Ausdrucksfähigkeit der Farbe in den 1930er Jahren und lässt sein Werk nach figürlichen Anfängen abstrakter werden. Innerhalb weniger Jahre entwickelt er eine unverwechselbare Kompositionstechnik und damit eine einzigartige Bildsprache, die ihm schnell große Anerkennung einbringt. In der Galerie L'Esquisse in Paris findet 1945 die erste seiner Ausstellungen statt, auf der ausschließlich abstrakte Werke gezeigt werden. Nachdem er seit seiner Flucht aus Russland im Jahr 1917 sein finanzielles Auskommen für Jahrzehnte mit seiner Musik sichern muss, wird es ihm ab den frühen 1950er Jahren möglich, sich gänzlich der Malerei zu widmen.

- **Reizvoll-dynamischer Dialog von Farbe und Geometrie**
- **Durch das bewegte Wechselspiel von Auflockerung und Verdichtung erzeugt Poliakoff eine Komposition von kraftvoller Brillanz**
- **Außergewöhnliche Farblandschaft mit haptisch reizvoller Oberflächenstruktur**
- **Die farbstarken Arbeiten der 1950er und 1960er Jahre gelten als die gefragtesten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**
- **In experimentellem Umgang mit Form, Farbe und Komposition entwickelt Poliakoff seine ganz eigenen, unverwechselbaren Bildprinzipien**

In seinen Gemälden erforscht Serge Poliakoff, der heute zu den bedeutendsten Vertretern der europäischen Farbfeldmalerei zählt, die Wirkung von Geometrie, Farbe und Form in ihrem Zusammenspiel mit verschiedenen Oberflächenstrukturen. Dabei verändert er über die Jahre seine Herangehensweise: Während er seine Kompositionen zunächst mit Linien entwickelt, baut er sie später durch Flächen auf, die er aneinanderstoßen lässt, wodurch ungleich kraftvollere Arrangements entstehen. Die daraus resultierende Dynamik lädt die Betrachter:innen ein, die Interaktion von Farbe, Bildträger und lebendiger Formgebung zu ergründen.

In „Composition abstraite“ (1967) entwickelt Poliakoff auf diesen Grundlagen eine Darstellung von enormer suggestiver Wirkungskraft. Durch die Einbindung unterschiedlich stark strukturierter und modellierter, teils grob gekörnter Oberflächen in die einzelnen, je spezifisch geformten Farbsegmente treten diese in eine vielschichtige Beziehung miteinander: Sie heben und senken sich, sie expandieren oder ziehen sich zusammen, sie entzerren oder verdichten das Bildgeschehen. „Der Raum,“, sagt Poliakoff, „nicht der Maler, muss die Formen modellieren. Sie müssen halb Skulptur, halb Architektur sein. Die geometrische Form muss sich in die organische Form verwandeln und es ist der innere Druck des Raums, der das bewirkt. Der Raum schafft die Form – nicht umgekehrt.“ (Serge Poliakoff, zit. nach: Serge Poliakoff. Retrospective 1938-1963, London 1963, S. 15) [AM]



STANLEY WHITNEY

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

Stay Song #54. 2019.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und mit zwei Richtungspfeilen sowie der Richtungsangabe „TOP“ bezeichnet. 101,8 x 101,8 cm (40 x 40 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.06 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/N, F)

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Lisson Gallery, New York (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Privatsammlung New York.

Als inspirierendes Schlüsselmoment für seine ausdrucksstarken Arbeiten aus übereinandergestapelten und nebeneinandergesetzten Farbfeldern bezeichnet Stanley Whitney seine Reisen nach Ägypten und nach Italien, u. a. nach Neapel und nach Rom, zu Beginn der 1990er Jahre, die den Aufbau seiner Gemälde und sein Denken über Struktur, Geometrie, Gliederung und Komposition nachhaltig verändern sollten. Whitney studiert die besondere Architektur der historischen Gebäude, ihre Bauweise aus übereinandergestapelten Steinblöcken und auch Fassaden mit eng aufeinanderfolgenden Fenstern wie bspw. die des Palazzo Farnese. 2022 werden die Arbeiten des Künstlers passenderweise im Palazzo Tiepolo in Venedig ausgestellt, dessen Fassade mit zahlreichen großen, nebeneinanderliegenden Fenstern und das Gebäude horizontal gliedernden architektonischen Elementen ebenfalls an den Aufbau der Gemälde Whitneys erinnert.

Bereits seit den frühen 1990er Jahren widmet sich der Maler der male- rischen Ausarbeitung einer ganz bestimmten formalen Komposition, seinen mittlerweile charakteristischen, immer wiederkehrenden Gitter- strukturen, die er nach und nach mit kräftigen, gesättigten, dicht anei- nandergereihten Farben füllt. Zusätzlich werden die Werke durch drei bis fünf horizontal verlaufende, schmale Farbstreifen strukturiert. Whit- ney erklärt: „The grid came out of the idea of making it really simple. I wanted to have a format that was very simple so that the color could be the complex thing, it would all be about the color. [...] The format is so simple that the color can be free.“ (Whitney in einem Interview mit der Colección Isabel y Agustín Coppel A.C., <https://youtu.be/sMwnBniuONM>)

Der Schaffensprozess der Arbeiten ist eng mit Whitneys zweiter großer Leidenschaft verbunden, mit der Musik, die sich u. a. auch im Titel der

- **Besonders klare, ausdrucksstarke Farbkomposition**
- **2017 nimmt Whitney u. a. mit fünf Gemälden der Werkserie „Stay Song“ an der documenta 14 in Kassel teil**
- **Vergleichbare Gemälde des Künstlers befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art und im Solomon R. Guggenheim Museum in New York**
- **Seit 2022 wird er von der renommierten Gagosian Gallery vertreten**
- **2024 zeigt das Buffalo AKG Art Museum in Buffa- lo, New York, eine erste umfassende Retrospektive**

Arbeit (bzw. der dazugehörigen Werkserie) „Stay Song“ wiederfindet. Von der linken oberen bis zur rechten unteren Ecke füllt der Künstler mit breitem Pinsel die Bildfläche und setzt einen Farbblock neben den anderen, fast so, als würde er ein Blatt Papier mit Noten be- schriften. „A color calls another color“, erklärt der Künstler (in einem Gespräch mit Alteronce Gumby, Oral History Project, 21.4.2014., zit. nach: www.bombmagazine.org/articles/stanley-whitney/). So gibt jedes fertiggestellte Farbquadrat mit seiner Tonalität das darauffol- gende angrenzende Farbquadrat vor: Ein Prozess, den der Musik- Liebhaber Whitney mit dem „Call and Response“-Prinzip zwischen zwei solistischen Instrumenten im Jazz vergleicht. Auch der musika- lische Begriff der Harmonie spielt eine große Rolle in Whitneys Werk, denn es sind Harmonie und Disharmonie im Zusammenwirken und Aufeinandertreffen der aneinandergrenzenden Farbwerte, die zu einer besonderen Anziehungskraft seiner ausdrucksstarken, dyna- mischen und rhythmischen Werke führen.

Es entsteht ein malerischer Quilt, ein quadratisches, aus leuchtend- bunten Farbfeldern zusammengesetztes, spannungsvolles Ganzes von einnehmender Rhythmik und Melodie, das mit seiner gar synä- thetischen Energie nicht nur einen, sondern gleich mehrere Sinne der Betrachter:innen anspricht: „You are fixed in place as the painting dances around you“, hat eine Journalistin über Whitneys Werke einmal geschrieben (Arunda D’Souza für www.artnews.com, 30.5.2017). Nach den revolutionären Arbeiten des amerikanischen Color Field Painting der 1940er und 1950er Jahre gelingt es Whitney mit seinen einnehmenden, im Grunde einfach konstruierten und doch so komplizierten Farbkompositionen der abstrakten Malerei des 21. Jahrhunderts neue Energie, neues Leben einzuhauchen. [CH]



„I don’t have a theory about color. I don’t want to go into the signs of color. [...] Whatever the color does is fine, you know? I don’t want to have control over the color. That’s why I can sort of have this kind of simple signature you sell as a Stanley Whitney but yet every one [every painting] feels totally different. As long as they’re strong individuals and they all feel totally different, that’s fine. Sort of like people, you know? We all look the same, but we’re totally different. We are all the same, but that 2 percent, 3 percent difference is major. So I look at the paintings that way, every painting is a strong individual.“

Stanley Whitney 2016 in einem Interview mit der Lisson Gallery London, Video von Erik Braund, veröffentlicht am 20.5.2016, https://www.youtube.be/WaKx64_glo4.

SEAN SCULLY

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

Samar. 1990.

Öl auf Leinwand.

Verso auf der Leinwand signiert, datiert, betitelt und mit den Maßangaben bezeichnet. Auf dem Keilrahmen zusätzlich signiert, datiert und betitelt. 76,5 x 76,5 cm (30.1 x 30.1 in).

🕒 **Aufruflzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.08 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/N, F)

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Galerie Karsten Greve, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem typografisch bezeichneten Galerieetikett).
- Privatsammlung Großbritannien (1990 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

Schon seit den Anfängen seiner Malerei in den 1970er Jahren bestehen Scullys Werke aus verschiedenfarbigen, vertikal und horizontal verlaufenden, unterschiedlich breiten und langen Streifenkompositionen sowie rechteckigen Farbflächen, mit denen der Künstler seine Bildfläche füllt. Seine Arbeit an einem Werk beginnt zunächst mit einer Aufteilung und Gliederung der zu bemalenden Fläche, einer genauen Anordnung der Streifen und Farbfelder. Scully wählt aus einem schier unendlichen Reichtum kompositorischer Möglichkeiten und unterteilt die rechteckige Form der Bildfläche zunächst in mehrere kleinere rechteckige Elemente oder Streifen. Doch die Rigidität der scheinbar streng orthogonalen oder auch parallelen Gliederung wird durch die nun mit breitem Pinsel in zahlreichen, sich überdeckenden und teils pastosen Schichten aufgetragenen Farbe zunichte gemacht. Und genau darin liegt die visuelle Stärke der Arbeiten Sean Scullys.

Auf den zweiten Blick entpuppt sich der rationale, fast architektonische Bildaufbau aus geometrischen Formen, aus Horizontalen und Vertikalen als ein Meisterwerk der perfekten Inszenierung, als ausgewogenes Spektakel aus Harmonie und Dissonanzen: Die Ränder der einzelnen Farbfelder sind nicht mit dem Lineal gezogen, sondern uneben, die Farbstreifen haben ganz unterschiedliche Längen und Breiten, sind nicht wie ein Mosaik akkurat zusammengesetzt und treffen nicht exakt aufeinander, sondern prallen hier und da gegen in die entgegengesetzte Richtung verlaufende Farbbalken. Zudem zeigt jedes Farbfeld eine ganz unterschiedliche malerische Struktur und Oberflächenbeschaffenheit. Die Spuren des breiten Pinsels sind deutlich sichtbar, die Farbe ist nicht überall gleichmäßig, sondern sehr malerisch und in variierender Deckkraft aufgetragen. Sie erzeugt so eine faszinierende, opulente Stofflichkeit und eine dadurch sehr sinnliche Lebendigkeit, die von den geometrischen Formen und rechten Winkeln der Darstellung im Grunde ‚im Zaum gehalten‘ werden muss.

- **Ein Jahr vor Entstehung des hier angebotenen Werks wird Scully für den renommierten Turner-Preis nominiert und die Londoner Tate Gallery erwirbt ein farblich vergleichbares, monumentales Gemälde (1988) für ihre Sammlung**
- **Signature Piece: Mit bewusster Imperfektion und großem malerischen Können verleiht der Künstler seinem Werk in maximal reduzierter Farbigkeit eine größtmögliche sinnliche Qualität**
- **Durch die matt-glänzende Materialität der Farbe, den malerischen Pinselduktus und die Lebendigkeit der Oberfläche entsteht ein Gemälde von nahezu skulpturaler Wirkung**

„Without doubt one recognizes them from a greater distance, as one identifies at once works by Rothko, Newman, Malevich, and Mondrian. Here as there, every fresh encounter becomes a new experience [...].“

Armin Zweite über die Werke Sean Scullys, in: Ausst.-Kat. Sean Scully. Gemälde, Pastelle, Aquarelle, Fotografien 1990-2000, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf / Haus der Kunst, München / IVAM, Valencia, 2001/2002, S. 55.





Durch die fehlende Exaktheit entstehen an den Übergängen der einzelnen Farbfelder schmale Zwischenräume, die das Geheimnis des Gemäldes und von Scullys Malerei schließlich lüften: Hier blitzen unter dem teils subtil glänzenden Schwarz und stark kontrastierenden Hellgrau versteckte Farbschichten hervor, die eine ganz andere Palette offenbaren, als die zurückhaltende Monochromie des ersten Eindrucks suggerierte. Diese reduzierte Farbigkeit ermöglicht nun die Fokussierung auf das Darunterliegende und zunächst Verborgene: kräftiges Rot, warmes Gelb, kühles Grün und Blau ist dort zu sehen und verändert nun die gesamte Bildwirkung. In Verbindung mit dem so malerischen Pinselduktus offenbart das Gemälde so den intensiven Malprozess des Künstlers, seine in das Bild investierte kreative Energie. Das bereits Übermalte, die Vergangenheit wird sichtbar und ein längst vergangener Zustand kommt wieder zum Vorschein. „I think there is a lot of melancholia in my paintings. There is a sense of loss. [...] It seems that one of the worst things about the human condition is that it is not really possible to go back in your life. As you live your life, it is simultaneously being taken away from you, and this is a kind of tyranny that we live under. [...] You never get a second chance to do anything, to even breathe the same breath again. It's gone as soon as you've done it, and somehow this is reflected in my work. The paintings are an attempt to stop that process. They have a lot of process in them, but it's all frozen in time.“ (Sean Scully in einem Gespräch mit Hans-Michael Herzog, New York, 13.12.1998)

Die hier angebotene Arbeit versieht der Künstler wie so oft in seinem Œuvre mit einem geografischen Titel: „Samar“ ist die viertgrößte Insel der Philippinen. In ihrer nur vermeintlich monochromen Farbigkeit und dem Aufbau der Streifenkompositionen ähnelt das Werk vergleichbaren Werken der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, u. a. der Monotypie „New York #5“ (1989, Museum of Modern Art, New York), aber insbesondere den Gemälden „Durango“ (1990, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf), „Hammering“ (1990, Kunsthalle Bielefeld) oder „White Window“ (1988, Tate Gallery, London), die zu den bedeutendsten Werken des Künstlers zählen. Die Entstehungszeit und die Jahre um 1990 folgen auf Scullys großen Durchbruch in den Vereinigten Staaten und markieren Scullys wachsenden Erfolg in Europa. 1989 widmen ihm der Palacio Velázquez in Madrid und die Städtische Galerie im Lenbachhaus in München eine erste Einzelausstellung auf dem europäischen Festland. Heute gehört Sean Scully mit seinen auf den ersten Blick streng geometrischen, aber sehr sinnlichen Werken zu den bedeutendsten Künstlern seiner Generation. Seine Arbeiten befinden sich weltweit in den renommiertesten internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, das Metropolitan Museum of Art und das Solomon R. Guggenheim Museum in New York, die National Gallery of Art, Washington, D.C., die Londoner Tate Gallery, die Albertina in Wien und das Guangdong Museum of Art, Guangzhou. Insbesondere seine Erfolge der letzten Jahre zeigen, dass sich Scullys Schaffen bereits einen festen Platz in der europäischen Kunstgeschichte des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts erobert hat und die Entwicklungen der zeitgenössischen Abstraktion auch weiterhin nachhaltig beeinflusst. 2013 wird er Mitglied der Royal Academy of Arts, 2014/15 wird Scully als erster westlicher Künstler überhaupt mit einer umfassenden, retrospektiven Überblicksschau in China geehrt, die sowohl in Schanghai als auch in Peking gezeigt wird. Allein in den vergangenen beiden Jahren werden seine Arbeiten in mehr als einem Dutzend Einzelausstellungen in Dänemark, Deutschland, Großbritannien, Irland, Italien, Kroatien, Österreich, Polen, und den Vereinigten Staaten gezeigt, u. a. in der groß angelegten Werkschau „Sean Scully. The Shape of Ideas“ im Philadelphia Museum of Art, mit einem Überblick über die vergangenen 50 Schaffensjahre des Künstlers. [CH]



„Ich bin überzeugt, dass Abstraktion dazu da ist und war, tiefe Emotion zu verkörpern. Ich glaube, das ist ihre Aufgabe in der Geschichte der Kunst. Die Ränder der Elemente und Formen in meinen Bildern sollen aneinander und beieinander liegen, komplex und mit emotionaler Tiefe. Natürlich spürt man Zeit in meinem Werk, weil es aus Schichten besteht. Es wird wiederholt übermalt, in verschiedenen Farben und mit unterschiedlichen Gewichten der Farben, immer durch mich selbst, bis irgendwie alles, so elegant oder ungelentk wie es eben ist, am richtigen Platz ist und dort lebt.“

Sean Scully in einem Gespräch mit Kevin Power, zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 104.

STEVEN PARRINO

1958 New York – 2005 New York

BLOB #3. 1994.

Mischtechnik. Schwarzer Lack und Silikon auf Leinwand.

Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt sowie auf der umgeschlagenen Leinwand mit Richtungsangaben bezeichnet. 77 x 80 x 10 cm (30.3 x 31.4 x 3.9 in).

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland
(1996 direkt beim Künstler erworben).

In der amerikanischen Kunstszene der 1970er und 1980er Jahre dominieren Land-Art, Minimal Art und Konzeptkunst die künstlerische Debatte und bringen neue Kunstformen wie Performance und Videokunst auf den Weg. In diesem Umfeld beginnt der 1958 in New York geborene Steven Parrino seine Ausbildung. Er studiert am Farmingdale State College und an der Parsons School of Design, wo er 1982 seinen Abschluss macht. Doch anstatt sich den aktuellen Bewegungen anzuschließen, sucht er nach seiner eigenen künstlerischen Position und findet sie, gegen den Trend, in der Wiederbelebung der Malerei. Im Rückblick auf diese Anfangsphase schreibt Parrino im Jahr 2003: „When I started making paintings, the word on painting was PAINTING IS DEAD. I saw this as an interesting place for painting ... death can be refreshing ...“ (Steven Parrino, *The No Texts*, 2003, S. 43). In den darauffolgenden Jahren bis zu seinem frühen Tod bei einem Motorradunfall im Jahr 2005 entsteht ausgehend von diesem Grundgedanken ein komplexes, höchst individuelles Gesamtwerk. Darunter auch seine wohl bekanntesten Arbeiten, die sogenannten „misshaped canvases“ – eingeschnittene, gefaltete oder von den Rahmen gerissene Leinwände, bemalt in den immer gleichen Farben Blau, Silber, Schwarz, Rot oder Orange. Vergleiche mit den Arbeiten von Lucio Fontana oder den gefalteten Gemälden von Piero Manzoni liegen bei Steven Parrino ebenso nahe wie Einflüsse aus dem Schaffen von Donald Judd oder Frank Stella. Mit seinen Arbeiten reiht er sich in eine Strömung des 20. Jahrhunderts ein, die sich mit der Frage nach den Grenzen des Bildträgers in der Malerei auseinandersetzt und nach einer neuen Bedeutung dieses so traditionsreichen Mediums sucht.

In seiner Arbeit „BLOB #3“ aus dem Jahr 1994 zeigen sich ganz deutlich Bezüge zu Kasimir Malewitschs „Schwarzem Quadrat“ von 1915, Schlüsselwerk der abstrakten Malerei und bis heute Referenzpunkt zahlreicher künstlerischer Positionen. In der für Steven Parrino so typischen destruktiven Vorgehensweise wird das schwarze Quadrat hier jedoch vom Rahmen gelöst, zusammengefasst, eingeschnitten und anschließend als chaotisches dreidimensionales Gebilde, bedeckt mit einer Schicht aus durchsichtigem Silikon, wieder auf dem Keilrahmen befestigt. Ein Aspekt, der Steven Parrinos Arbeiten deutlich von anderen künstlerischen Positionen seiner Zeit unterscheidet, ist dabei die Vermischung künstlerischer Traditionen mit Vorbildern aus der amerikanischen Punk-, Pop- und Subkultur. Oft lassen sich diese Einflüsse an den Titeln seiner Ar-

- **„BLOB #3“ verkörpert unverkennbar Steven Parrinos unkonventionelle Auffassung von Malerei**
- **Vergleichbar mit Lucio Fontana, Piero Manzoni oder Frank Stella stehen seine Werke für eine neue Auslegung dieses so traditionsreichen Mediums**
- **Exzeptionelle Arbeit, die seine charakteristischen Einschnitte mit dem selten verwendeten Silikon in Verbindung bringt**
- **Bislang wurde keine vergleichbare Arbeit auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **2022 zeigte die Gagosian Gallery seine Arbeiten in einer Einzelausstellung, darunter ein vergleichbares Werk mit dem Titel „IT (Blob #1)“**
- **Postum werden dem früh verstorbenen Ausnahmekünstler zwei umfassende Museumsretrospektiven gewidmet: 2006 im Musée d'art moderne et contemporain in Genf sowie 2007 im Palais de Tokyo in Paris**

beiten ablesen. Nicht immer sind sie jedoch eindeutig zu entschlüsseln und testen das Wissen der Betrachtenden. Der Titel der „Blob“-Serie könnte beispielsweise eine Anspielung auf eine Reihe von Horrorfilmen der 1980er Jahre beinhalten, in denen eine gallertartige Substanz aus dem Weltall sich auf der Erde von Menschenfleisch ernährt. Eine andere Lesart setzt die Schnitte in der Leinwand mit Verletzungen gleich, die durch den Einsatz des heilenden Silikons verschlossen werden und Bezüge zur wechsellvollen Biografie Steven Parrinos zulassen. Die Liste vermeintlicher oder echter Vorbilder und Deutungen ließe sich mit Sicherheit weiterführen, auch wenn sie in den abstrakt-reduzierten Arbeiten des Künstlers nur selten direkt erkennbar sind. Immer wieder gelingt es Parrino, die unterschiedlichsten Einflüsse in seine eigene künstlerische Sprache und seine unkonventionelle Auffassung von Malerei zu übersetzen. Oder wie es der Autor Jerry Saltz formuliert: „He vividly demonstrates that no matter what you do to a canvas – slash, gouge, twist or mutilate it – you can't actually kill it. Painting lives, and so, for the moment, does Parrino's work.“ (Jerry Saltz, *The Wild One*, New York Magazine, 2007). Mit seiner Malerei hat Steven Parrino der amerikanischen Gegenkultur eine Stimme verliehen, die über seinen Tod hinaus in Werken wie „BLOB #3“ bis heute in ihrer konzentrierten Essenz weiter besteht. [AR]



OTTO PIENE

1928 Bad Laasphe – 2014 Berlin

Ohne Titel. 1967.

Mischtechnik mit Öl und Feuer auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert und datiert.
68 x 96 cm (26.7 x 37.7 in). [AM]

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.12 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Privatsammlung Bremen.

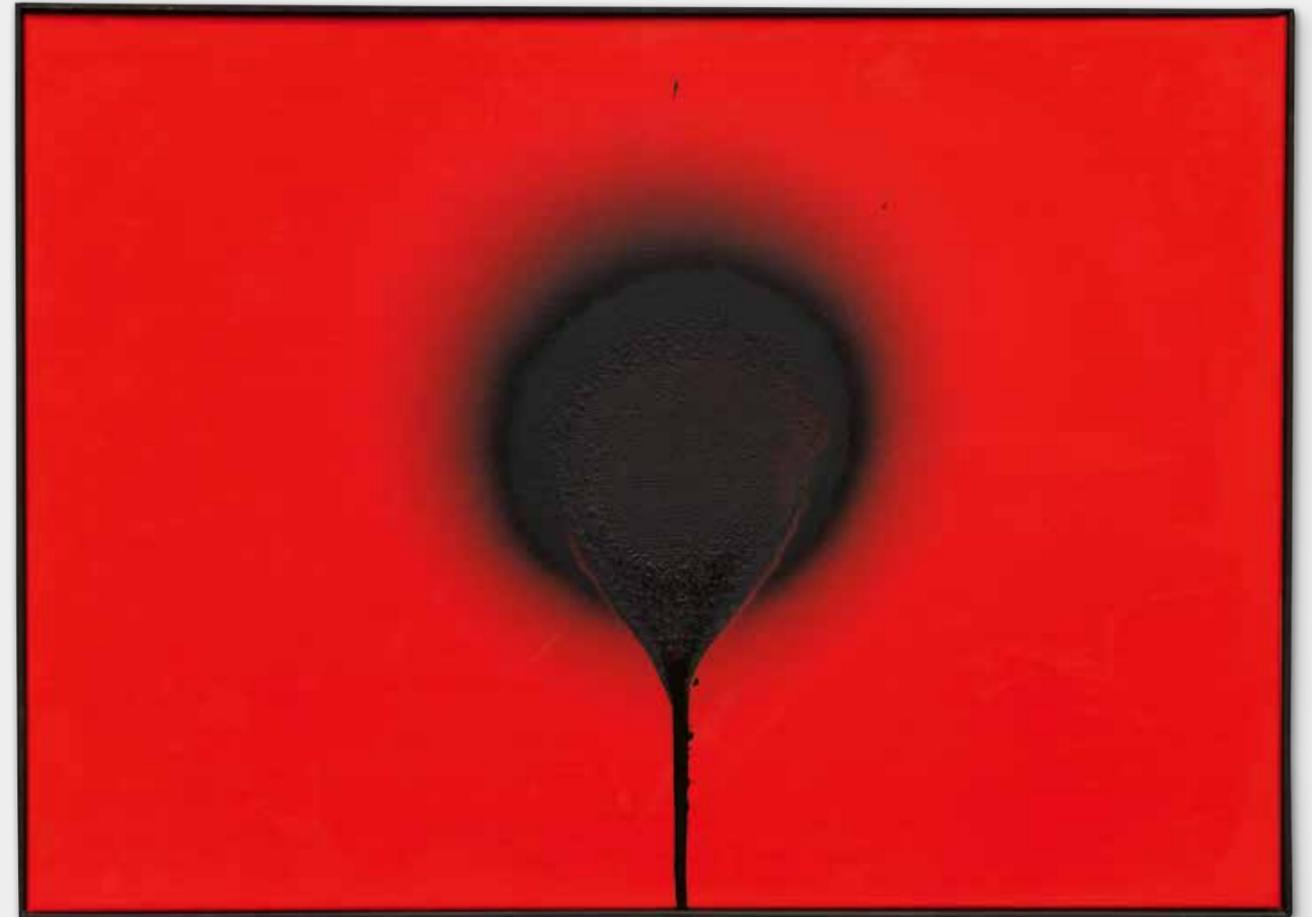
- **Herausragend klar formuliertes Feuerbild in kraftvoll glühender Farbigkeit**
- **Typische Arbeit aus der frühen Schaffenszeit des Künstlers, in der Piene unter Einsatz des Feuers kreisförmige Gebilde auf monochromem Grund entwickelt**
- **In kaum einem anderen Œuvre bestimmt das Feuer über Jahrzehnte hin das künstlerische Schaffen derart wie bei Otto Piene – es gewinnt gleichsam einen ikonografischen Status**
- **Im Entstehungsjahr unseres Gemäldes findet die erste Retrospektive mit Werken des großen „ZERO“-Künstlers im Museum Ostwall in Dortmund statt**

Ab 1959 entstehen die ersten Kunstwerke, in denen Otto Piene das Feuer im weiteren Sinne als Gestaltungselement in seiner Kunst zum Einsatz bringt: Er erfindet die sogenannten Rauchzeichnungen, in denen er mithilfe von Kerzen oder Petroleumlampen Ruß auf den Bildträger treffen lässt. Von dieser Zeit an etabliert sich das Feuer, und allgemein die Beschäftigung mit Licht und den Elementen, als zentrales Leitmotiv seiner Kunst, die bis heute in dieser Hinsicht wegweisend ist. Dabei ist die Hand des Künstlers nahezu gänzlich vom Herstellungsprozess ausgenommen und kommt kaum mehr mit dem Bildträger in Kontakt. Allein der Abstand und Neigungswinkel der Leinwand zur Feuerquelle sowie der Zeitpunkt des Löschens als Beendigung des Brennprozesses werden aktiv vom Künstler bestimmt. Auf diese Weise entwickeln sich Blasen und Krusten als unmittelbare Einwirkung des Feuers, die in der Anfangszeit als kreisrunde Gebilde vor monochromem Grund in Erscheinung treten. Der so vermittelte assoziative Gehalt wird besonders durch die Ähnlichkeit der entstehenden Formen zu kosmischen Phänomenen und Himmelskörpern unterstützt und verleiht den eigenwilligen, in der Kunstgeschichte so einmaligen Schöpfungen des „ZERO“-Künstlers eine weitere interpretatorische Ebene. Die Bewegung im Raum tritt dadurch als weitere

grundlegende Ebene der Kunst Pienes in Erscheinung, die zwischen Mensch, Natur und Technik zu vermitteln sucht.

Das Feuer als zerstörerisches und gleichzeitig schöpferisches Element kommt in der vorliegenden Arbeit „Ohne Titel“ (1967) im exponierten Bildzentrum zum Einsatz. Das tiefe Schwarz und das leuchtende Rot-orange versinnbildlichen das Feuer und den Herstellungsprozess an sich. Als würde man in das Zentrum einer lodernden Flamme blicken, scheint das Rot die Hitze des Feuers förmlich spürbar zu machen. Die besondere Ästhetik der durch das Feuer geformten Oberfläche führt bei diesem Phänomen den vermeintlichen Widerspruch vor Augen, dass Zerstörung und Schönheit oftmals in engem Zusammenhang stehen. Erst die vermeintliche Zerstörung der Leinwand macht die künstlerische Neuschöpfung möglich.

Auf herausragende Weise inszeniert Piene in dieser frühen Arbeit einen wild-lodernden, kraftvollen Naturzustand, den er durch die ausgewogene Komposition in einem kosmischen Ordnungsgefüge verortet. Die Vermittlung von Mensch, Natur und Technik erreicht in diesem Feuerbild einen glühend-leuchtenden Höhepunkt. [AM]



FRANZ MARC

1880 München – 1916 Verdun

Grünes Pferd. 1912.

Tempera.
Hoberg/Jansen 203. Rechts unten signiert „Fz Marc“. Auf chamoisfarbenem Bütten. 22,5 x 35,5 cm (8,8 x 13,9 in), Blattgröße.

Die Vorstudie „Grünes Pferd in Landschaft“, in welcher Marc die Komposition der vorliegenden Arbeit „Grünes Pferd“ vorbereitet hat, befindet sich seit 1949 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York (Inv. no. 49.1215, vgl. Hoberg/Jansen, Bd. III, S. 212, Nr. XXV 1912, m. Abb.). Diese Vorstudie war ursprünglich S. 24 aus Marcs Skizzenbuch Nr. XXV (1912), das aus dem Nachlass Maria Marcs, der Witwe des Künstlers, in Einzelblätter aufgelöst veräußert wurde. In dieser Vorstudie, in Aquarell, Gouache und Bleistift ausgeführt, hat Marc bereits die Farbigkeit der abschließenden Komposition unseres Aquarells „Grünes Pferd“ und die Struktur der Landschaft in groben Zügen angelegt. [JS]

Wir danken Frau Dr. Cathrin Klingsöhr-Leroy, Franz Marc Museum, Kochel am See, für die freundliche Auskunft.

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.14 h ± 20 Min.*

€ 600.000 – 800.000 (R/N)

§ 660.000 – 880.000

• **Marc's blaue, grüne und gelbe Pferde sind Ikonen des Expressionismus**

• **Museale Qualität aus der besten Zeit des „Blauen Reiters“**

• **Marc par excellence: paradisische Harmonie aus Tier- und Pflanzenwelt in expressionistisch-befreiter Farbigkeit**

• **Bis 1917 zurückreichende Ausstellungshistorie: 1917 aus der Sammlung Garvens-Garvensburg in der Kestner-Gesellschaft sowie u.a. 2000 in der großen Überblickschau „Franz Marc. Pferde“ in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt**

• **Die Vorstudie zu der hier angebotenen Arbeit befindet sich heute im Solomon R. Guggenheim Museum, New York**

PROVENIENZ

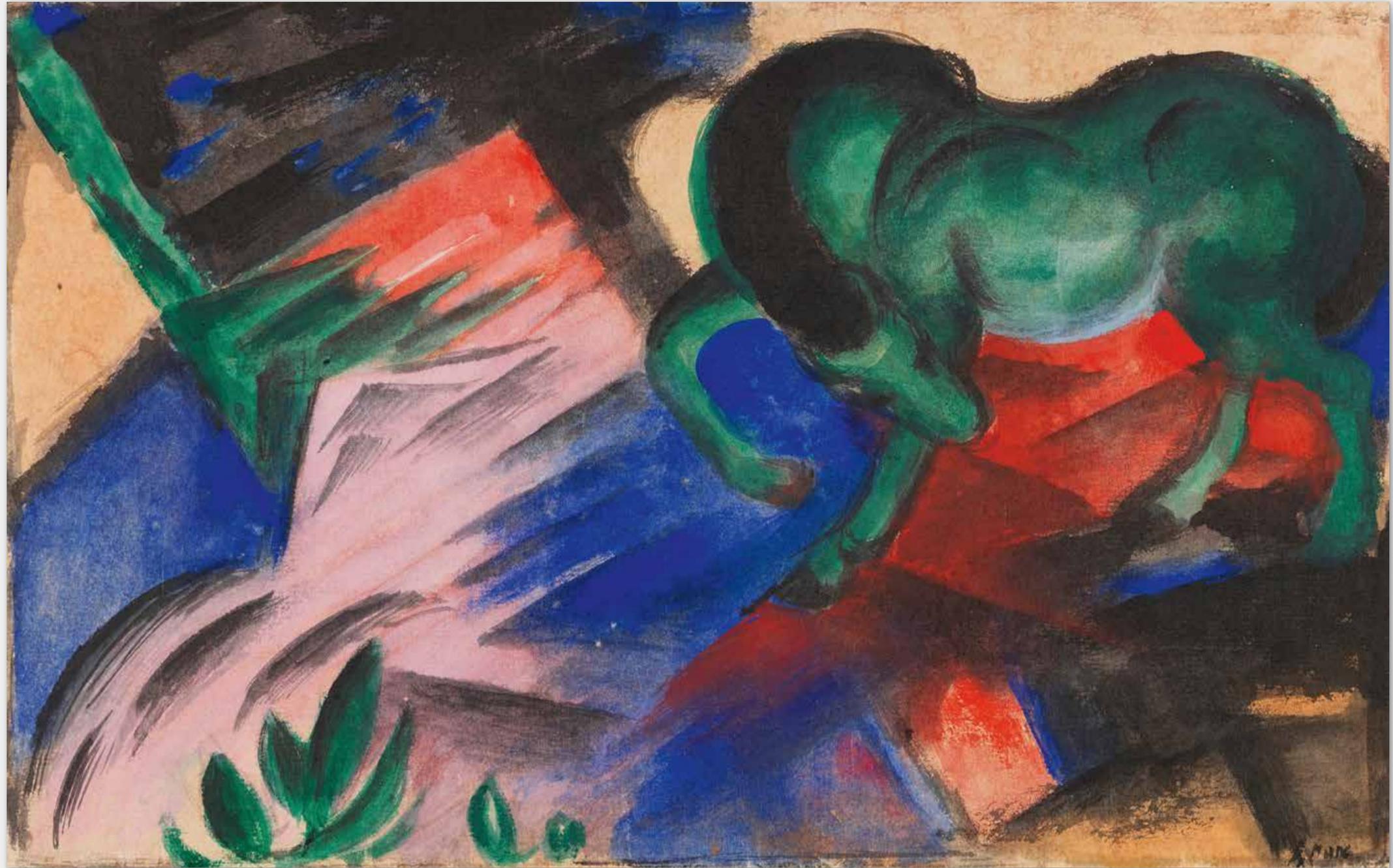
- Herbert von Garvens-Garvensburg, Hannover (spätestens 1917 - mindestens 1921).
- Dr. Ludwig Grunebaum, New York (spätestens 1936).
- Dr. Henry Grunebaum, Cambridge (vom Vorgenannten erhalten, um 1961).
- Privatsammlung Lugano (um 1970).
- Galerie Thomas, München (auf dem Rahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung (wohl vom Vorgenannten erworben, -2009).
- Galerie Thomas, München.
- Privatsammlung (2009 vom Vorgenannten erworben).

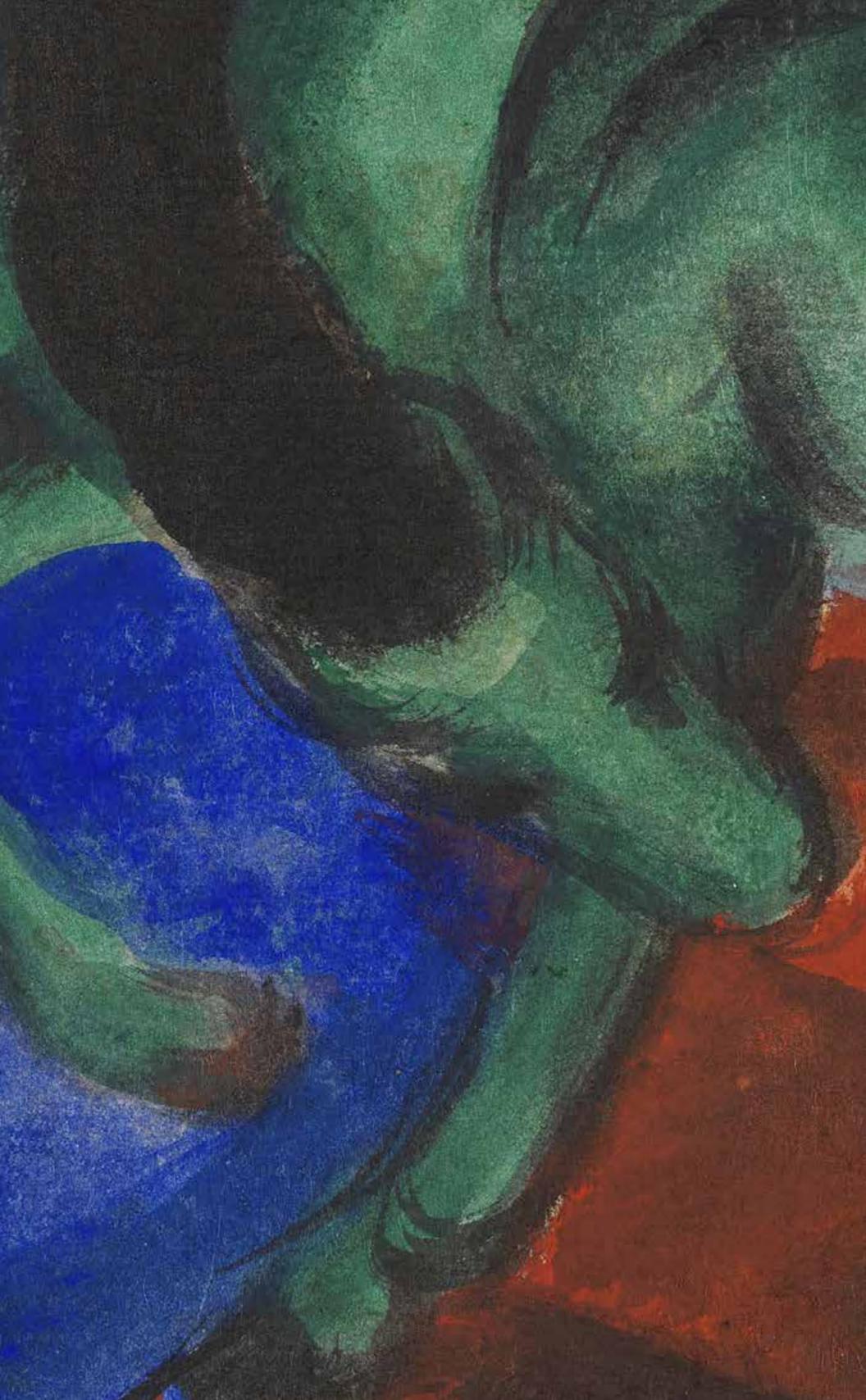
AUSSTELLUNG

- Neue Münchner Kunst. Gemälde, Graphik, Kestner-Gesellschaft e. V., XII. Sonderausstellung, Hannover 1.12.1917-4.1.1918, Nr. 94.
- Aquarelle Moderner Künstler. Gemälde von Felixmüller, Kestner-Gesellschaft e. V., Hannover, 28.8.-25.9.1921, Nr. 114.
- Franz Marc. Aquarelle - Zeichnungen - Grafik, Galerie Neue Kunst Fides, Dresden, 9.10.-28.11.1927, Nr. 87.
- Twentieth-Century Germanic Art from Private Collections in Greater Boston, Busch-Reisinger Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts, 23.3.-15.1961, o. Nr.
- Franz Marc. Pferde, Staatsgalerie Stuttgart, 27.5.-10.9.2000, Kat.-Nr. 63 (m. Abb.).
- Meisterwerke IV. Werke des deutschen Expressionismus, Galerie Thomas, München 2008, S. 114-123 (m. Abb.).
- Franz Marc Museum, Kochel am See (Juni 2009-Dezember 2015, als Dauerleihgabe aus Privatbesitz, auf dem Rahmen mit dem Etikett).

LITERATUR

- Paul Erich Küppers, Sammlung Herbert von Garvens-Garvensburg in Hannover, in: Das Kunstblatt 1917, Heft 9, S. 260-270, hier S. 268.
- Alois J. Schardt, Franz Marc, Berlin 1936, Werkverzeichnis II 1912/Nr.15.
- Klaus Lankheit, Franz Marc. Katalog der Werke, Köln 1970, Kat.-Nr. 440 (m. SW-Abb.).
- Katrin Vester, Herbert von Garvens-Garvensburg: Sammler und Galerist im Hannover, Magisterarbeit Universität Hamburg 1989, Anhang A I, S. 6.
- Annegret Hoberg / Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichnis. Bd. II, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Postkarten, München 2004, Kat.-Nr. 203 (m. Abb.).
- Vgl. zur Vorzeichnung Annegret Hoberg / Isabelle Jansen, Franz Marc. Werkverzeichnis. Bd. III, Skizzenbücher und Druckgraphik, München 2011, Skizzenbuch XXV, 1912, S. 212 (Abb. der farbigen Vorzeichnung im Skizzenbuch von 1912).
- Niedersächsisches Landesarchiv, Abteilung Hannover, Dep. 100 (Kestner-Gesellschaft), Nr. 16.





Franz Marc, Die großen blauen Pferde, 1911, Öl auf Leinwand, Walker Art Center, Minneapolis.

„Den ‚Blauen Reiter‘ erfanden wir am Kaffeetisch in der Gartenlaube in Sindelsdorf. Beide liebten wir Blau. Franz Marc die Pferde, ich die Reiter. So kam der Name von selbst.“

Wassily Kandinsky über die Namensgebung des „Blauen Reiters“

Marc's bunte Pferde – Ikonen des Expressionismus

Franz Marc ist ein Mythos: seine tragische Biografie, seine außerordentliche künstlerische Begabung, sein visionärer Geist und sein viel zu früher Tod im Ersten Weltkrieg. Marc stirbt 1916 mit gerade 36 Jahren bei Verdun, aber seine herausragende Bedeutung für die Kunst des „Blauen Reiters“ und des deutschen Expressionismus ist zu diesem Zeitpunkt bereits festgeschrieben. Das Motiv der blauen, anschließend auch grünen oder gelben Pferde gilt als das Charakteristischste und wohl auch Progressivste im künstlerischen Schaffen Franz Marcs. Es ist in besonderer Weise exemplarisch für Marcs mutige Überwindung der Gegenstandsfarbe hin zu einer expressionistischen Ausdrucksfarbe, die dem Gegenstand vollkommen frei zugeordnet werden kann und allein vom künstlerischen Ausdruckswillen abhängig ist. Dieser progressive Schritt sollte Marc einen festen Platz in der Kunstgeschichte der Moderne einbringen. Als die wohl bekanntesten Umsetzungen dieses Themas gelten zum einen sein bis heute verschollenes, legendenumwobenes Gemälde „Der Turm der Blauen Pferde“ aus dem Jahr 1913 sowie „Blaueres Pferd I“ aus dem Jahr 1911, das sich heute in der Sammlung der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München, befindet. Auch das Gemälde „Die großen blauen Pferde“ (1911), das Marc von Dezember 1911 bis Januar 1912 in der Münchner Galerie Thannhäuser in der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ zeigt und das sich heute in der Sammlung des Walker Art Center, Minneapolis/USA, befindet, gehört – wie auch die „Kleinen blauen Pferde“ (1911) und die „Kleinen gelben Pferde“ (1912) in der Staatsgalerie Stuttgart – zu diesen Glanzstücken des Expressionismus.

Marc's „Grünes Pferd“ und die Kunsttheorie des „Blauen Reiters“

Für die „Großen blauen Pferde“ (1911) in Minneapolis und die „Kleinen blauen Pferde“ (1911) in Stuttgart ist das Bewegungsmotiv des sich am Bein kratzenden Pferdes, welches dem Tier eine exzentrische und zugleich in sich geschlossene Form verleiht, in besonderer Weise charakteristisch. Das berühmte Motiv, das zugleich Ruhe und Bewegung in sich trägt, hat Marc 1912 in der vorliegenden Arbeit „Grünes Pferd“ und schließlich 1913 in „Kleine gelbe Pferde“ (Staatsgalerie Stuttgart) erneut aufgegriffen. In der vorliegenden Komposition schildert Marc dieses Motiv jedoch im Gegensatz zu den anderen Arbeiten vom Rest der Pferdegruppe isoliert und lässt der fast abstrakt formulierten Landschaftsumgebung deutlich mehr Raum zukommen. Es sind nicht mehr allein leuchtende Berggipfel im Hintergrund, sondern ein prismaartig aufgebrochener, kristalliner Landschaftseindruck, der sich vor uns ausbreitet und durch das grüne Geäst im Vordergrund mit dem grünen Pferd in eine kosmische Symbiose tritt. Stilistisch zeigt sich hier eine gewisse Nähe zu den zeitgleichen Arbeiten Heinrich Campendonks und Robert Delaunays, deren Werke ebenfalls auf der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ vertreten sind. Marc schildert keinen realitätsgebundenen Landschaftseindruck, sondern er nutzt Landschaft, Tier und Farbe um einem komplexen geistigen Empfinden in Form einer synchron erfahrbaren künstlerischen Komposition Ausdruck zu verleihen. Hier zeigt sich die Nähe der Malerei des „Blauen Reiters“ zur Musik, die Kandinsky in seiner im Dezember 1911 erschienenen und im Entstehungsjahr des „Grünen Pferdes“ zweifach neu aufgelegten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ mit den folgenden Worten beschreibt: „Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen Nachahmung der Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seine innere Welt zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind. [...] Daher kommt das heutige Suchen in der Malerei nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw.“ (W. Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, Aufl. Bern 1952, S. 54f.). Schön sieht man in „Grünes Pferd“ diesen farbigen Rhythmus, die Wiederholung des Grün, das als Farbmotiv die Komposition trägt, mit der Marc seiner „inneren Welt“, seinem geistig-emotionalen Empfinden Ausdruck verleiht. Abgesehen von dem Geäst im Vordergrund hat Marc

die „Landschaft“ in einen nahezu abstrakten Farbklang aufgelöst, der durch den Rhythmus des Grün, den Gegensatz von Schwarz und Weiß und die rhythmischen Akzente aus Blau und Rot seinen individuellen Charakter erhält. Was aber ist der Charakter des Grün, dem Franz Marc in „Grünes Pferd“ die Rolle eines farbigen Protagonisten einräumt? Grün ist die Symbiose aus Blau und Gelb, es bringt das exzentrische Gelb und das konzentrisch wirkende Blau ins Gleichgewicht: „Das Blau, als eine ganz entgegengesetzte Bewegung, bremst das Gelb, wobei schließlich bei weiterem Hinzufügen von Blau beide entgegengesetzten Bewegungen sich gegenseitig vernichten und volle Unbeweglichkeit und Ruhe entsteht. Es entsteht Grün. [...] im Grün [sind] Gelb und Blau als paralyisierte Kräfte verborgen, die wieder aktiv werden können. Eine lebendige Möglichkeit liegt im Grün [...]“ (W. Kandinsky, ebd., S. 90).



Franz Marc, Grünes Pferd in Landschaft (Vorstudie zu „Grünes Pferd“), 1912, Aquarell, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Marc's mystisch-entrückte Tierdarstellungen – Vom bedrohten Ideal absoluter Reinheit und Harmonie

Nach impressionistischen Anfängen vollzieht Marc 1911 im Gründungsjahr des „Blauen Reiters“ seine klare Hinwendung zum Expressionismus und einer vom Gegenstand befreiten, expressionistischen Ausdrucksfarbe. In den Folgejahren des „Blauen Reiters“, der sich bereits 1914 mit Beginn des Ersten Weltkriegs wieder auflösen sollte, ist Marc auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens. Von 1911 bis 1914 entstehen seine bekanntesten Werke, wie etwa „Der Tiger“ (1912, Lenbachhaus München), „Die Füchse“ (1913, ehemals Museum Kunstpalast, Düsseldorf), „Der Turm der Blauen Pferde“ (1913, verschollen), Tierschicksale (1913, Kunstmuseum Basel) und „Kämpfende Formen“ (1914, Pinakothek der Moderne, München). 1913 ist Marc in großem Umfang an der bedeutenden Expressionistenausstellung in Herwarth Waldens Erstem Deutschen Herbstsalon in Berlin beteiligt, zu dem er insgesamt sieben Gemälde, darunter auch das berühmte Werk „Tierschicksale“ (1913) einreicht, das unter anderem zwei flüchtende grüne Pferde und ein sich aufbäumendes blaues Reh in einer prismaartig aufgelösten Waldszenerie zeigt. Kurz nach Kriegsausbruch meldet sich Marc im August 1914 als Kriegsfreiwilliger. Wie viele andere Künstler und Intellektuelle versprach er sich vom Krieg anfänglich eine reinigende und heilende Wirkung für „ein krankes Europa“. Als Marc im Krieg jedoch eine Postkarte mit der Abbildung seiner „Tierschicksale“ geschickt bekommt, schreibt er am 17. März 1915 an seine Frau Maria: „Bei diesem Anblick war ich ganz betroffen und erregt. Es war eine Vorahnung dieses Krieges, schauerlich und ergreifend; ich kann mir kaum vorstellen, daß ich das gemalt habe!“ (Susanna Partsch: Marc, S. 76; in: Klaus Lankheit und Uwe Steffen (Hrsg.): Franz Marc: Briefe aus dem Feld. München 1986, S. 50).



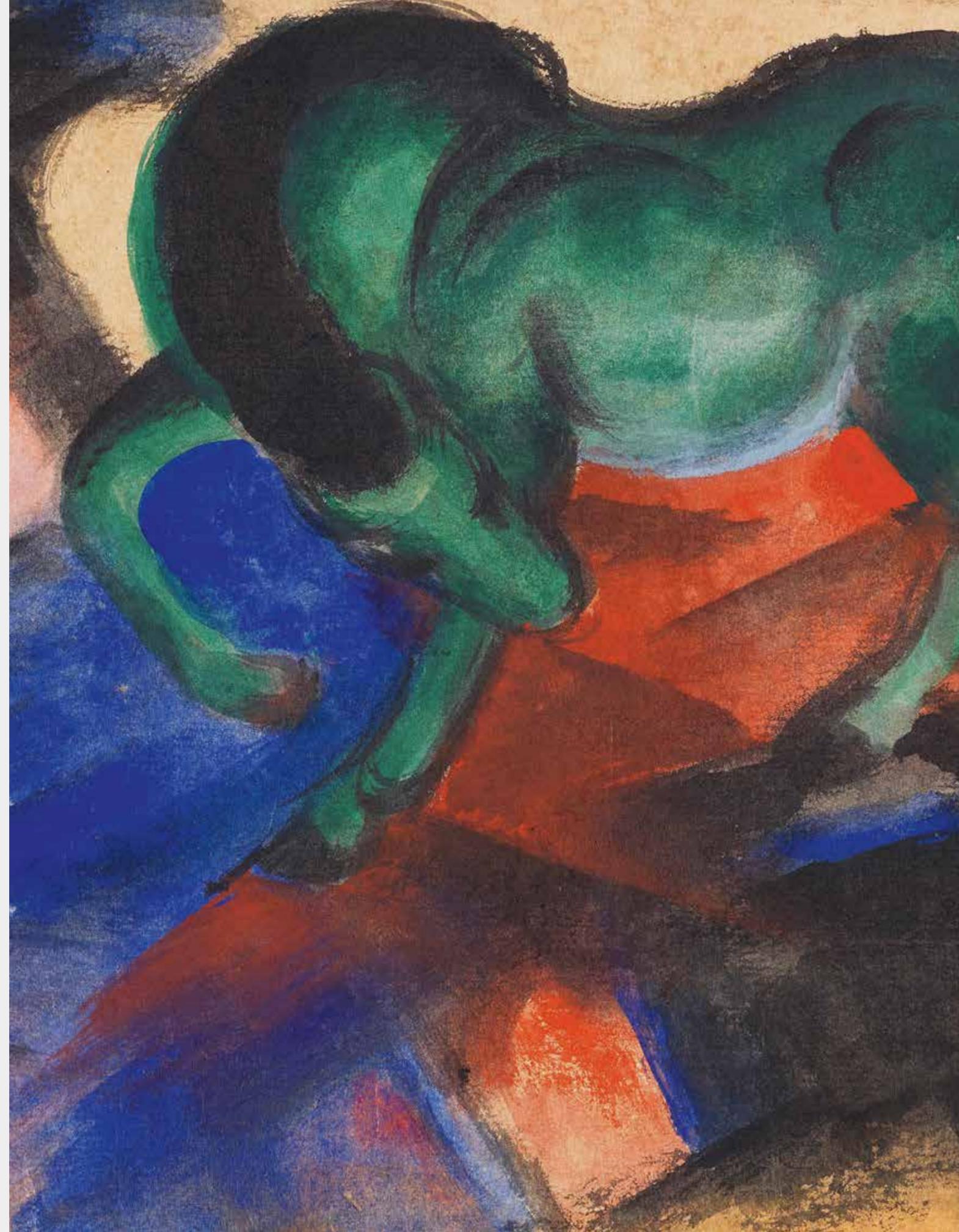
Franz Marc, Tierschicksale, 1913, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Basel.

„Von Marc findet man neben vielen wundervollen Holzschnitten das schöne, charakteristische ‚Aquarell mit dem grünen Pferde‘.“

Paul Erich Küppers zur Sammlung Garvens-Garvensburg, in : Das Kunstblatt, 1917.

Für Marc symbolisiert die Tierwelt, die in harmonischer Symbiose mit der Pflanzenwelt lebt, eine ideale Form von Reinheit, Freiheit und Ursprünglichkeit. Seine expressionistischen Tierdarstellungen der Vorkriegszeit werden deshalb auch immer als mystisch-verklärte Suche nach einem Ideal friedvoller Eintracht und absoluter Harmonie gelesen, die Marc bereits in „Tierschicksale“ (1913) geradezu visionär als in entscheidender Weise bedroht wahrgenommen hat. Die perfekte Harmonie, die Marc in seinen entrückten Tierdarstellungen feiert, fasziniert immer wieder durch die Fragilität dieser einzigartigen Kompositionen, bei denen, sei es auch nur indirekt, immer auch eine gewisse Bedrohung mitschwingt. Auch die Komposition „Grünes Pferd“ lebt von der Spannung aus vordergründig harmonischer Ruhe und jener nach Kandinsky bereits der Farbe Grün innewohnenden Aktivität aus den beiden im Grün paralyisierten Kräften Gelb und Blau. Sie eben noch ruhig kratzend, scheint das „Grüne Pferd“ jeden Moment zur Flucht bereit, kann unmittelbar aus dem Stand in die Bewegung übergehen, und so hat Marc Farbe und Form in „Grünes Pferd“ in eine besonders ausdrucksstarke Einheit gebracht. In seinen heute meist in internationalen Museumssammlungen befindlichen Tierdarstellungen hat uns Franz Marc hoch expressive Stimmungsbilder hinterlassen. Sie sind aufgrund ihres emotionalen Charakters von bleibender Aktualität und halten auch für die heutigen Betrachter:innen noch immer ein hoch komplexes Gefüge von Assoziationsmöglichkeiten bereit.

1916 wird Franz Marc für die Liste der bedeutendsten Künstler Deutschlands ausgewählt und vom Kriegsdienst befreit. Am 4. März 1916 stirbt er jedoch an seinem letzten Einsatztag auf einem Melderitt unweit von Verdun durch einen Granatsplitter. Noch im selben Jahr finden zwei Gedächtnisausstellungen in München und Berlin statt. Seine Frau Maria Marc gibt 1920 seine Kriegsbriefe und das Skizzenbuch aus dem Feld im Verlag Paul Cassirer heraus. [JS]





GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

13. Okt. 92. 1992.

Aquarell.

Links oben in der Darstellung signiert und datiert.

Verso nochmals signiert und datiert.

24 x 33,7 cm (9.4 x 13.2 in), blattgroß.

Das Werk ist im Online-Werkverzeichnis verzeichnet.

🕒 **Auflaufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.16 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

· Marian Goodman Gallery, New York.

· Privatsammlung New York.

· Privatsammlung Süddeutschland (seit 1995).

• **Aquarelle sind eine kleine, aber für den Künstler wichtige Werkgruppe im Gesamtœuvre, die er im März 1997 beendet**

• **Transparenter und deckender Farbauftrag: Richter nutzt die schöpferischen Möglichkeiten der Aquarell-Technik**

• **Aquarelle in dieser Intensität, Farbigkeit und Frische sind von allergrößter Seltenheit**

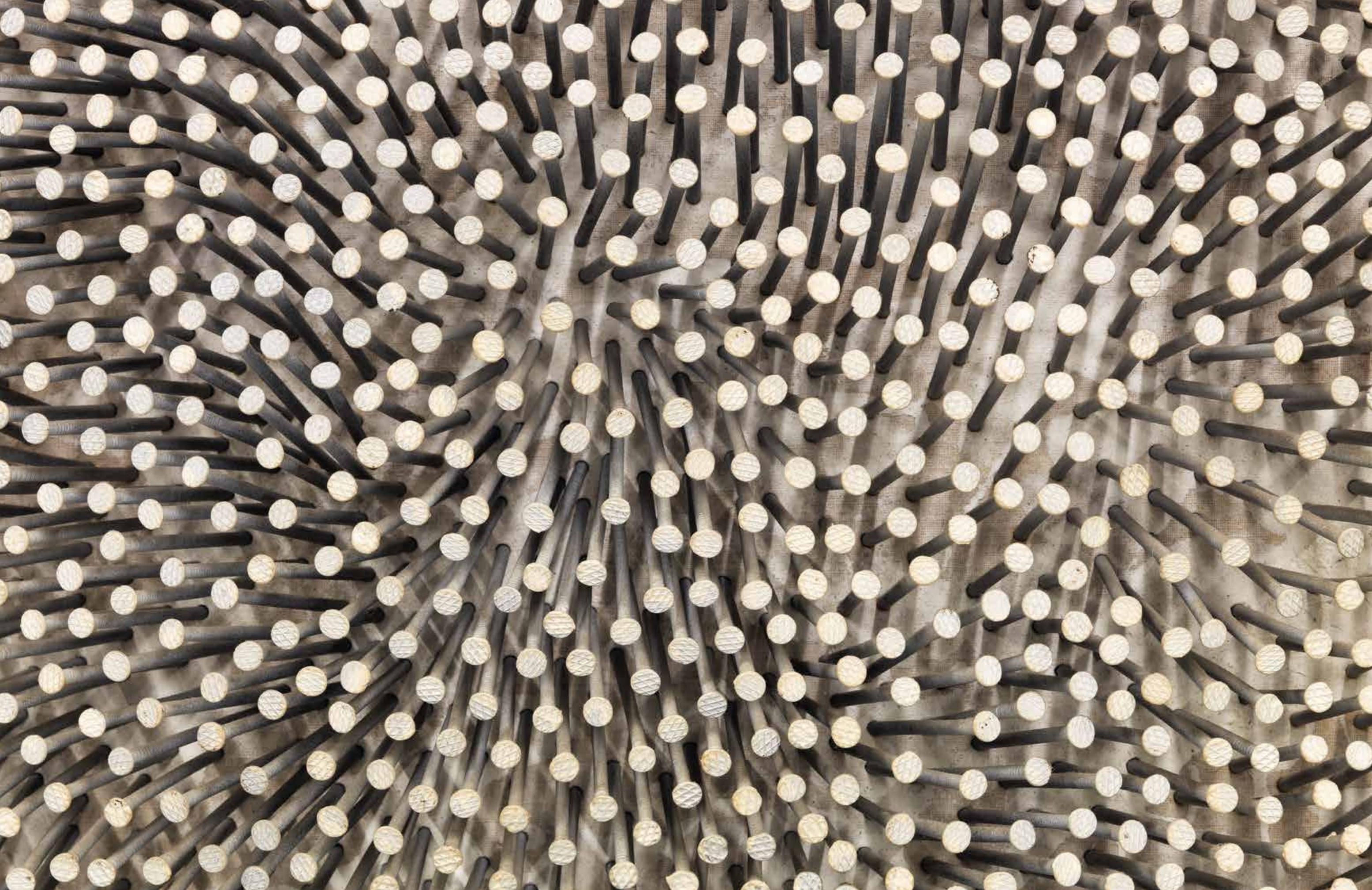
Die Aquarelle treten in Phasen im Œuvre von Gerhard Richter auf. Erste Aquarelle und Zeichnungen, die zunächst wie seine Gemälde auf Fotografien basieren, entstehen 1964. Die Papierarbeiten treten fortan in größeren Zeitintervallen und meist systematisch in Serien auf. Eine intensivere Auseinandersetzung mit der Aquarellmalerei beginnt ab Ende der 1970er Jahre, einen Höhepunkt findet sie in den 1980er Jahren. Erst 1985 werden erstmals Werke dieses Genres in der Staatsgalerie Stuttgart ausgestellt. Zunächst erscheint die Aquarellkunst Richter zu verspielt, da er fürchtet, die entstehenden Blätter könnten zu verführerisch, zu „künstlerisch“ sein. Generell spielt das Medium der Aquarellmalerei in der Kunst der Nachkriegsmoderne eine untergeordnete Rolle, erst in den 1980er Jahren wird es für verschiedene Künstler wie Beuys, Tuttle, Palermo, Polke, Baselitz, Graubner oder eben Gerhard Richter wieder zu einem wichtigen Ausdrucksmittel. Formal stellen sich dem Künstler in dieser Zeit die gleichen Fragen, egal ob er in Öl oder Aquarell arbeitet. Die Ausdrucksmöglichkeiten des Aquarells und dessen Leichtigkeit versucht er auf die große Leinwand zu übertragen. Der Künstler schätzt den nur hier möglichen Arbeitsvorgang – das Schütten, Tropfen, Auftragen von Farbe –, weil das Ergebnis nicht genau planbar ist. So wird eine „Lässigkeit“ (G. Richter, in: Dieter Schwarz, Gerhard

Richter: Zeichnungen 1964-1999, Düsseldorf 1999, S. 7.) erzeugt, die in den Ölgemälden nur schwer zu erreichen ist, die aber Richter besonders wichtig ist, da sie den Künstler als Subjekt in den Hintergrund und Material und Farbe in den Vordergrund treten lässt. Ein Lilablau dominiert die Komposition vom 13. Oktober 92, durchleuchtet von Gelb- und Rosatönen. Richter gelingt es, die Farbe in ihrer Materialität zu strukturieren. Das fast geordnet erscheinende Liniengeflecht wird von kreisrunden Tropfenformen durchbrochen. Die verschiedenen übereinandergelagerten Farbstrukturen zeigen eine abstrakte, materialbezogene Behandlung der Farbe, so dass das Resultat der Erscheinung stets auf den Prozess seiner Entstehung verweist. Gerhard Richter gelingt eine neue Form der abstrakten Malerei, deren Ausdrucksformen bereits ausgeschöpft schienen, und schafft Bilder, die eine eigenständige visuelle Erfahrungsmöglichkeit bieten. [SM]



„Unter den Aquarellen gibt es kaum gegenständliche, die nach Fotografien oder anderen Vorlagen gemalt sind. Weil es mit den abstrakten spannender ist und schneller geht; es hat einen ähnlichen Effekt wie meine frühere Begeisterung für das Entwickeln von Fotos in der Dunkelkammer. Da entsteht etwas wie von allein, was man nur beobachten muss, um im richtigen Moment einzugreifen, in dem Fall, zu stoppen. Hier geht es also mehr um das Entscheiden als um das Machen können.“

Gerhard Richter im Interview mit Dieter Schwarz 1999.



GÜNTHER UECKER

1930 Wendorf – lebt und arbeitet in Düsseldorf

Strukturfeld (Struktur I). 1982.

Nägel, weiße Farbe auf Leinwand auf Holz.
Honisch 1051. Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet
sowie mit Richtungspfeil. 40 x 40 x 9,5 cm (15,7 x 15,7 x 3,7 in).

Dieses Werk ist im Uecker-Archiv unter der Nummer GU.82.001
registriert und wird vorgemerkt für die Aufnahme in das
entstehende Uecker-Werkverzeichnis.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17:18 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 200.000 (R/D, F)

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

· Gabriele Waßermann, München.

· Privatsammlung Süddeutschland (durch Erbschaft).

• **Aus der gesuchten Werkgruppe der „Nagelfelder“**

• **Schönes, kompaktes Format mit dichter und hochdynamischer Nagelung**

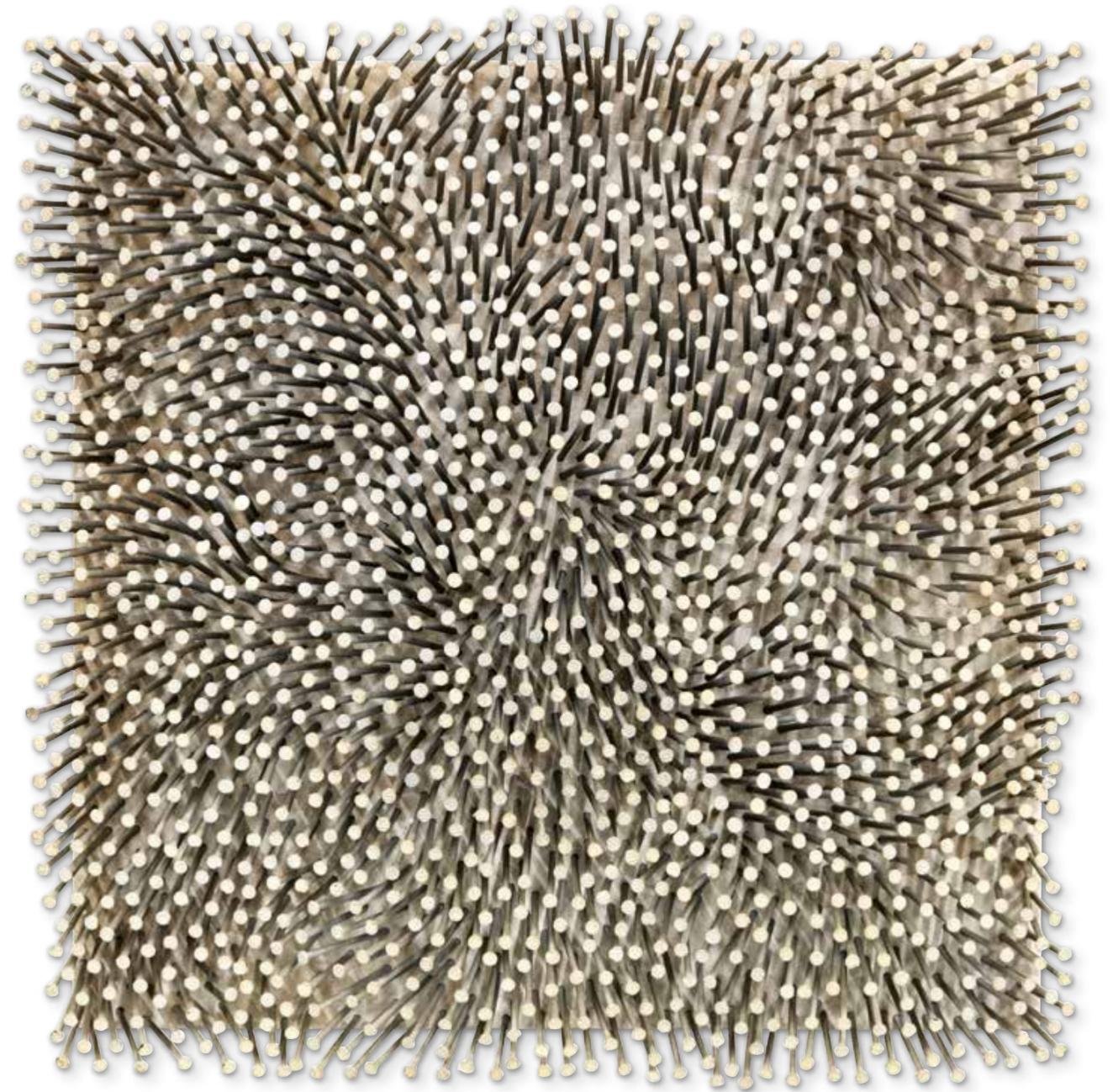
• **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

„Wie ich Nägel als Strukturelemente benutze, möchte ich sie nicht als Nägel verstanden wissen. Mir geht es darum, mit diesen Mitteln in ihrem geordneten Verhältnis zueinander, eine Schwingung zu erreichen, die ihre geometrische Ordnung stört und sie zu irritieren vermag.“

Günther Uecker, zit. nach: Mack Piene Uecker, Kestner-Gesellschaft Hannover, Katalog 7, Ausstellungsjahr 1964/65, S. 166.

„Strukturfeld“, – eine kraftvolle Arbeit in schönem quadratischem Format, ist eine der frühen Arbeiten aus Ueckers berühmtester und begehrtester Werkgruppe der „Felder“. 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. Ab den 1960er Jahren setzt sich Uecker, der den Nagel zu seinem unverwechselbaren künstlerischen Ausdrucksmittel erklärt und ihm erstmals eine geistig-poetische Dimension verliehen hat, immer wieder mit dem von ihm erfundenen Sujet des Nagelfeldes auseinander und breitet anfänglich noch in kleinem, dann auch in zunehmend größerem Format ein dichtes Nagelgefüge in wirbelartiger Bewegung über die Leinwand aus. Ab den 1980er Jahren verwendet Uecker größere Nägel, mit langen Nagelhälsen, die er noch kraftvoller auf den Bildträger setzt und die nun zunehmend in stärker ausgreifenden Bewegungen die Bildfläche strukturieren. Auch lässt er die wogenden Nagelhälsen nun teils ungefasst in ihrer dunklen Oberfläche stehen und bezieht auf diese Weise einen

stärkeren Hell-Dunkel-Kontrast in seine Kompositionen mit ein, der durch die Licht-Schatten-Wirkung noch verstärkt und verlebendigt wird. Die Verwendung des Nagels als Aktionsinstrument ist nicht nur ein kunsthistorisch bedeutender Schritt, sondern bringt auch eine Befreiung der Leinwand aus der Zweidimensionalität mit sich, die dem Kunstwerk einen haptischen, objekthaften Charakter verleiht und in Form des wechselvollen Schattenwurfes das Licht aktiv in den Gestaltungsprozess mit einbezieht. „Die Nagelfelder, die selbstverständlich weiter entstehen, wirken dynamisiert und sehr viel bewegter als die zurückliegenden. [...] Diese bewegten Felder, die vom Material her schwerer, ästhetisch trotzdem leichter werden, gehören zu den virtuosesten Lösungen, die Uecker im Rahmen seines Arbeitsprinzips gefunden hat“, so der Kunsthistoriker und Direktor der Neuen Nationalgalerie Dieter Honisch 1983 über Günther Uecker (Stuttgart 1983, S. 93). Günther Uecker ist ein „Bildhauer“ im wahrsten Sinne des Wortes. Sein Werk liegt zwischen Malerei und Skulptur und bricht mit den Grenzen des traditionellen Tafelbilds. Uecker hat ganz im Sinne der „ZERO“-Bewegung die Kunst mit seinen Nagelbildern neu erfunden, sie von der bis dahin prägenden Bedeutung des malerischen Duktus als künstlerischer Handschrift befreit. [SM]



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Pferdeköpfe. 1948.

Öl auf Leinwand.
Scheibler 429. Links unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert und datiert. 55 x 70,5 cm (21.6 x 27.7 in).
Im Zuge der hier angebotenen Arbeit schafft Nay im selben Jahr eine gleichnamige Gouache (Claesges 48-183.1) sowie einige Bleistiftzeichnungen (Claesges 48-182 bis 48-192).

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.20 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Elly Nay, Berlin.
- Galerie Franz, Berlin (1950).
- Sammlung Carl Stahl, Berlin.
- Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. Main (1968 wohl vom Vorgenannten erworben, Galerie Gerda Bassenge, Berlin).
- Privatsammlung Hessen (1969 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Wilhelm Nay, Galerie Günther Franke, München, 1.10.-Nov.1948, Kat.-Nr. 18 (Faltbl.).
- E. W. Nay – Fritz Winter. Abstrakte Malerei, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 8.1.-6.2.1949.
- Neue Bilder von Ernst Wilhelm Nay, Galerie Alex Vömel, Kunstkabinett Hans Trojanski, Düsseldorf, Juni 1949 (m. d. Titel „Tierköpfe“).
- Ernst Wilhelm Nay, Galerie Franz, Berlin, Juni/Juli 1950, Kat.-Nr. 15 (Faltbl.).
- Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik und Plastik des XX. Jahrhunderts (12. Katalog), Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Frankfurt a. M., 16.5.-28.6.1969, Kat.-Nr. 87 (m. ganzs. Farbabb., m. d. Titel „Komposition“, auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).

LITERATUR

- Galerie Gerda Bassenge, Berlin, 12. Auktion, 1968, Los 1513 (m. Abb., S. 209, m. d. Titel „Komposition“).
- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay, Bd. 1, Köln 1990, Kat.-Nr. 429 (m. Farbabb.).
- Magdalene Claesges (-Bette), Die Geburt des Elementaren Bildes aus dem Geist der Abstraktion. Versuch einer Deutung der theoretischen Schriften von Ernst Wilhelm Nay (Diss.), Köln 2001, S. 67 (Fußnote, Nr. 213).
- Friedrich Weltzien, E. W. Nay – Figur und Körperbild. Kunst und Kunsttheorie der vierziger Jahre, Berlin 2003, S. 252.

Nach Kriegsende lässt sich E. W. Nay in Hofheim am Taunus nieder, bezieht durch Vermittlung der Galeristin Hanna Bekker vom Rath ein kleines Atelierhaus, knüpft neue Kontakte zu Museen, zu Künstler:innen und zum Kunsthandel und kann durch erste Ausstellungen in bedeutenden Galerien, u. a. bei Günther Franke in München, Gerd Rosen in Berlin und in der Galerie Vömel in Düsseldorf sowie im Hamburger Kunstverein nicht nur an seine früheren Erfolge anknüpfen, sondern auch seine Malerei stetig weiterentwickeln. Nach eigenen Worten malt Nay in diesen Jahren geradezu „rasend“ (E. W. Nay, zit. nach: Magdale-

- **Seit über 50 Jahren Teil einer deutschen Privatsammlung**
- **Aus der Werkserie der „Hekate-Bilder“ am Übergang von der Figuration zur Abstraktion**
- **Im Entstehungsjahr ist Nay mit einem vergleichbaren „Hekate“-Bild von 1948 auf der 24. Biennale in Venedig vertreten**
- **Nay entwickelt hier ein Vokabular, in dem bereits kleine Kreisformen enthalten sind, die für Nays spätere „Scheiben-“ und „Augenbilder“ so kennzeichnend sind**
- **Vergleichbare Arbeiten aus demselben Entstehungsjahr befinden sich in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter die Nationalgalerie Berlin, die Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München, die Hamburger Kunsthalle, das Sprengel Museum, Hannover, und das Museum Ludwig, Köln**

ne Claesges, E. W. Nay. Werkverzeichnis d. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Bd. 1, Ostfildern 2012, S. 10) und entwickelt neue, sehr starke formale Ideen. Die Farben trägt Nay in den „Hekate“-Bildern – mit denen er 1948, im Entstehungsjahr dieses Gemäldes, auch auf der Biennale in Venedig vertreten ist – deutlich pastoser auf und erzeugt so eine haptisch reizvolle, lebendige Oberflächenstruktur.

Die Anordnung und Strukturierung der Bildelemente gestaltet er nun freier, mit einer größeren Rhythmik und Dynamik und die stark abstrahierte, aber von der Natur inspirierte Motivik wird in expressive, kantige, runde, lineare und flächige Elemente aufgefächert und wie durch ein Kaleidoskop betrachtet zu einer lesbaren, aber spannungsvolleren Komposition zusammengesetzt. Seine schon seit den Anfängen seines künstlerischen Schaffens zu beobachtende intensive Suche nach dem goldenen Verhältnis von Gegenständlichkeit und Abstraktion findet insbesondere in den „Hekate“-Bildern ihren Höhepunkt. „Sicher ist, dass es in Nays Œuvre keine andere Werkphase gibt, die von einem derart ausgeprägten [...] Spannungsverhältnis zwischen noch erkennbarem figürlichem Motiv und fast gänzlich abstrakter Gestaltungsweise geprägt ist.“ (Magdalene Claesges, zit. nach: ebd. S. 11) [CH]



„Die einen wollen es leichter haben, indem sie optische Naturähnlichkeit, die anderen, indem sie reine Abstraktion verlangen. Erst aber diese Spanne stellt den wahren Wert des Kunstwerks heraus.“

E. W. Nay, Rede vom 5.6.1946, zit. nach: Magdalene Claesges, E. W. Nay. Werkverzeichnis d. Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Bd. 1, Ostfildern 2012, S. 11.

ARTHUR SEGAL

1875 Jassy – 1944 London

Die Brücke in Rügenwaldermünde. 1925.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. 69,5 x 90,5 cm (27,3 x 35,6 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.22 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R/N)

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Marianne Segal, London (Tochter des Künstlers, spätestens 1944 von diesem erhalten).
- Richard Nathanson, London (wohl 1970 von Vorgenannter erworben: Sotheby's, London, 16.4.1970).
- Privatsammlung (1984 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz (wohl 2002 vom Vorgenannten erworben: Christie's, Tel Aviv, 6.4.2002).

AUSSTELLUNG

- Memorial Exhibition of Oil Paintings, Woodcuts and Sculptures by Arthur Segal (1875-1944), The Royal Society of British Artists and Galleries, Suffolk Street, Pall Mall, London, 18.9.-1.10.1945, Kat.-Nr. 267 oder 266, Brücke I oder II, datiert auf 1924.
- Landscapes by Arthur Segal, Marianne Segal, The Cooling Galleries, London, 23.10.-3.11.1950, Kat.-Nr. 72.

LITERATUR

- Wulf Herzogenrath, Pavel Liska (Hrsg.), Arthur Segal. 1875-1944, Berlin 1987, Kat.-Nr. 302, S. 344 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, Twenty-Five Works by Arthur Segal. Between the Years 1911 and 1944. The Property of Miss Marianne Segal, Auktion 16.4.1970, Los 8, S. 21 (m. Abb.).
- Christie's, Tel Aviv, Auktion 6.4.2002, Los 41.
- Koller Auktionen AG, Zürich, Auktion Z30, Impressionismus & Moderne, 24.6.2002, Los 3221.

Gemälde von Arthur Segal wirken wie ein Puzzle, ein farbenfrohes Puzzle verschiedener, prismaartig verzogener Ebenen, die wie Bilder im Bild erscheinen und die der Künstler zu einem wunderbaren Ganzen zusammenfügt. Sein Leben – das am 13. Juli 1875 in Jassy beginnt, einer Kreisstadt des nördlichen Moldawiens, und in London 1944 endet –, ein Leben als jüdischer Künstler, das von Schicksalsschlägen begleitet ist, wirkt ebenfalls wie ein jigsaw puzzle. Arthur Segal, der Maler, Kunsttheoretiker und Schriftsteller, das engagierte Mitglied der „Novembergruppe“, erreicht 1892 Berlin und beginnt seinen Weg als Künstler. Aber erst 1910, mit der Beteiligung an der Ausstellung der Neuen Secession, erhält Segal erste Aufmerksamkeit, wird die Persönlichkeit Segals von den Avantgardisten in der Berliner Kunstszene akzeptiert. Er pflegt sein

besonderes Programm, entwickelt eine eigene, außergewöhnliche malerische Richtung und „philosophiert nicht nur mit Pinsel und Palette, sondern auch mit einer herrlichen Füllfeder“, so sein Freund Salomon Friedländer, der Philosoph und Schriftsteller.

Exil

Mit dem Kriegsausbruch 1914 verliert Segal sein mit viel Kraft gewonnenes, gesellschaftliches Leben in Berlin und muss als rumänischer Staatsbürger Deutschland verlassen. Er zieht mit seiner Familie in die Schweiz, nach Ascona in die Nähe des Monte Verità, jenem Ort, der die gesellschaftliche Reformbewegung, die Avantgarde und Künstler seit der Jahrhundertwende anzieht. Er nimmt Kontakt zu den Züricher



- **Der fünfzigjährige Segal erlebt zwischen 1925 und 1926 den Höhepunkt seiner Anerkennung**
- **Der Philosoph und Theoretiker Arthur Segal entwickelt eine eigene Theorie für seine Malerei**
- **Der Wechsel von impressionistischer und pointillistischer Malweise unterstützt die Simultanität verschiedener Motive und erfordert unterschiedliche Ansätze des Sehens**
- **„Die Brücke in Rügenwaldermünde“ ist ein großartiges Beispiel für Segals fein austarierte Malkunst**
- **Lückenlose Provenienz**



Dadaisten auf, trifft unter anderen Alexej von Jawlensky in Ascona. Mit seiner Rückkehr nach Berlin 1920 engagiert sich Segal in der „Novembergruppe“, die von aus dem Ersten Weltkrieg heimgekehrten Künstlern 1918 gegründet wird, publiziert neben seiner Malerei kunsttheoretische Pamphlete, hält Vorträge, schreibt für Zeitungen, beteiligt sich rege an Ausstellungen und erhält anerkennende Kritiken. Dann folgen die nächsten beiden Schicksalsschläge: Nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten im Juni 1933 emigriert Segal mit seiner Familie erneut, dieses Mal nach Mallorca, muss die Insel nach dem Sieg der Faschisten aber im Oktober 1936 wieder verlassen und erreicht das rettende London.

Bilder im Bild

Der Grundtenor der künstlerischen Entwicklung Segals ist die Suche nach einer Methode der Malerei: Er sucht, die Oberfläche der Dinge und deren Wahrnehmung durch das innere Auge sichtbar zu machen, ob als impressionistische Lichterscheinung, als Auflösung durch prismatische Farbvielfältigkeit oder durch die Licht- und Schattenbildung im Plastischen. Um schließlich mit einer gegenstandsfreien, lichtkinetischen Komposition den Weg in eine annähernde Gegenstandslosigkeit zu vollziehen und über einen strengen expressionistischen Stil zu einer kurzen, eher neusachlichen Phase zum Konstruktivismus zu gelangen. Und schließlich, mit der noch stärkeren Konzentration auf den Sehvorgang selbst, die Blickpunkt-Bilder zu erfinden, die an Robert Delaunays farbig übersetzte Simultanität erinnern, jene strengen blau-grauen Gleichwertigkeits-Bilder also, die auch die Rahmung als Malfläche einbeziehen. Es entstehen nun ihm eigene Bilder im Bild, ähnlich wie bei der mittelalterlichen Malerei, in der Szenen nebeneinander erscheinen, die weder zeitlich noch räumlich gleichzeitig passieren. Aber letztendlich kehrt Segal zu einem naturalistischen Gesamtbild zurück, um immer mehr die Theorie aus den Bildern zu vertreiben, damit sie sich selbst genügsam werden.

Rügenwaldermünde

Die Auseinandersetzungen in der Berliner Kunstszene, die Segal durchstehen muss, zehren sehr an seiner Gesundheit, regelmäßige Ferienaufenthalte an der Ost- oder Nordseeküste stabilisieren den Künstler. Im Sommer 1924 fährt die Familie nach Rügenwaldermünde, einem Seebad an der Ostseeküste im damaligen Hinterpommern. Die Natur fasziniert ihn um so mehr, als er in ihr Ruhe und Ordnung findet: „Es ist herrlich, darauf los zu schmieren, wie einem das Herz will, nur von der Natur angeregt ... Ich zaubere Wolken und Häuser und Boote und Segel und Brücken und Wasser und Menschen... ich weiss fast nicht, ob es nicht beglückender ist, sich so dem Gefühl vor der Natur hinzugeben! Sie ist unglaublich reich und lebendig – alle Probleme hören auf – Probleme sind gar nicht vorhanden. Ein Leben wie ein Tier, das die Natur lebt in Farben“, schreibt Segal an seinen Freund und ehemaligen Schüler Nikolaus Braun am 10. Juli 1924 (zit.: Pavel Liška, Arthur Segal, Köl-

Klappbrücke in Rügenwalde, historische Postkarte.



nischer Kunstverein, Köln 1987, S. 53). Unterschiedliche Motive, die zwischen Stadthäusern, Hafenufer und -becken mit vertäuten Booten wechseln, wo Segal vereinzelt Personen Raum gibt, verbindet er zu einem Motiv, das von einer Zugbrücke, dessen Holzkonstruktion schon Vincent van Gogh in Arles faszinierte, romantisch überbaut ist. Die Motivgrenzen sind fließend, dennoch wahrnehmbar und mit einer gleichmäßigen Lichtquelle homogenisiert, nur wenige Schatten unterstützen die Raumwirkung, wobei er selbst sein künstlerisches Verlangen nach Harmonie über seine wissenschaftliche Doktrin hinweg, die Grenzen des theoretischen Gerüsts sprengt. Es ist eine Farbverwendung bis ins kleinste Detail, die nur durch seine Theorie erklärt werden kann und sich immer wieder aufs Wunderbarste durchsetzt.

Regeln für die Kunst

Der fünfzigjährige Segal erlebt zwischen 1925 und 1926 den Höhepunkt seiner Anerkennung und des Erfolges. Im Graphischen Kabinett I. B. Neumann in Berlin findet anlässlich seines Jubiläums eine Kollektivaus-

stellung seiner Ölgemälde statt. Fast gleichzeitig werden elf seiner Werke im Rahmen einer Ausstellung der „Novembergruppe“ in einer Sonderschau gezeigt. Und es erscheint das Büchlein „Lichtprobleme der bildenden Kunst“, das er zusammen mit Nikolaus Braun herausgibt. Segal kann in seiner Malerei nicht auf den Gegenstand verzichten. Er ist von der Gleichwertigkeit zwischen Leben und Kunst überzeugt, ja von deren direkter Kausalität; sie aber bringt ihn immer wieder von der Beschäftigung mit den rein künstlerischen Problemen ab und veranlasst ihn, außerkünstlerische Probleme bzw. Regeln in die Kunst hineinzutragen, womit er sich in einen Widerspruch zum Wesen des avantgardistischen Schaffens stellt. Diese Kunstauffassung ist es auch, die ihn schließlich zur Natur als die einzige Gesetzgeberin auch für die Kunst führt. Segal verlässt die philosophisch-ethische Grundlage seines Schaffens nie, sie nimmt in dieser Phase in den Jahren 1923 bis 1926 bloß eine Gestalt an, die sich mit der Grundlage der modernen Kunst formal deckt. Das Gemälde „Brücke in Rügenwaldermünde“ ist so ein großartiges Beispiel für Segals fein austarierte Malkunst. [MvL]



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

Große Seestraße in Wannsee. Um 1925.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen auf einem Galerieticket handschriftlich mit dem Namen des Künstlers und mit der Nummer „20963“ bezeichnet und betitelt „Große Straße in Wannsee“. 73 x 92,2 cm (28,7 x 36,2 in).

Mit einem schriftlichen Gutachten von Prof. Dr. Matthias Eberle, Max Liebermann-Archiv, Berlin, vom 10. Mai 2017. Die Arbeit ist in den Nachtrag des Werkverzeichnisses der Gemälde unter Nummer 1925/32a aufgenommen worden.

🕒 *Auflaufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.24 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/D)

\$ 440,000 – 660,000

PROVENIENZ

- Sammlung Bruno Cassirer, Berlin (bis 30.8.1933).
- Kunsthandlung Paul Cassirer, Berlin (am 30.8.1933 vom Vorgenannten erworben, bis 7.9.1933).
- Galerie Aktuaryus, Zürich (am 7.9.1933 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Berti Guggenheim-Wyler, Zürich (1933 vom Vorgenannten erworben, danach in Familienbesitz).
- Privatsammlung Berlin (vom Vorgenannten erworben).

Das Angebot mit freundlichem Einverständnis der Erben nach Bruno Cassirer. Wir danken Frau Dr. Imke Gielen, Berlin, für die Beratung und für die gute Zusammenarbeit.

AUSSTELLUNG

- Vermutl. Max Liebermann, Galerie Aktuaryus, Zürich, September 1933, Werkliste in: Galerie und Sammler, Monatsschrift der Galerie Aktuaryus, Zürich, Heft 9/10, S. 168, Kat.-Nr. 23 (m. d. Titel „Große Seestraße“).

• **Meisterhafte Inszenierung der sommerlichen Flaniermeile in Berlin-Wannsee**

• **Die „Große Seestraße“ gehört zu Liebermanns schönsten Motiven**

• **Über 90 Jahre umfassende Provenienzzgeschichte: Sammlung Bruno Cassirer, Kunsthandlung Paul Cassirer und über 80 Jahre Teil einer Züricher Privatsammlung**

• **Liebermanns Werke der 1920er Jahre gehören zu seinen beliebtesten Arbeiten auf dem internationalen Kunstmarkt**

• **Vergleichbare Gemälde befinden sich in bedeutenden Sammlungen, darunter die Nationalgalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, die Hamburger Kunsthalle, die Kunsthalle Bremen, die Gemäldegalerie Neue Meister der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden, das Niedersächsische Landesmuseum, Hannover, und das Museum Wiesbaden**

„Was in den Wannseebildern wirkt, ist die Stärke ihrer malerischen Übersetzung.“

Erich Hancke, Max Liebermanns Kunst seit 1914, in: Kunst und Künstler, Jg. 20, 1922, S. 345.

1909 erwirbt Max Liebermann ein großzügiges Grundstück direkt am Wannsee, auf dem er in den darauffolgenden Monaten nicht nur eine repräsentative Sommer-Residenz, die „Liebermann-Villa“ (seit 2006 privat geführtes Museum) errichtet, sondern auch eine beeindruckende, prächtige Gartenanlage mit Blumenbeeten, Birkenhain, Bootssteg, Gemüsegarten, Gärtnerhaus, Kieswegen, Sitzbänken und einem kleinen von August Gaul gestalteten Brunnen anlegen lässt. Ab 1910 verbringt der Künstler die Sommermonate mit seiner Familie in seinem Paradies am Wannsee, das ihm insbesondere in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg zu einer erstaunlich intensiven, fruchtbaren künstlerischen Schaffensphase verhilft: Es beginnt die Werkphase der berühmten Wannsee-Bilder, in denen Liebermann insbesondere die verschiedenen Winkel seines prächtigen Gartens, den Wannsee oder seine unmittelbare Umgebung festhält und die heute als reizvoller Höhepunkt seines so vielfältigen Spätwerks gelten.

Einladung zum Vortrag im Rahmen unserer Berliner Vorbesichtigung: „Max Liebermann in Wannsee – jenseits seines Gartens“.
Vortrag von Drs. Margreet Nouwen, Max Liebermann-Archiv, Berlin.
Termin: Donnerstag, 1. Juni 2023, 16 Uhr.
Ort: Ketterer Kunst, Fasanenstraße 70, 10719 Berlin.





Die Große Seestraße und Colomierstraße am Wannsee, Stadtkarte: Berlin in der Tasche, 1925, Blatt 44. Herausgegeben von der Berliner Morgenpost (Ullsteinverlag).



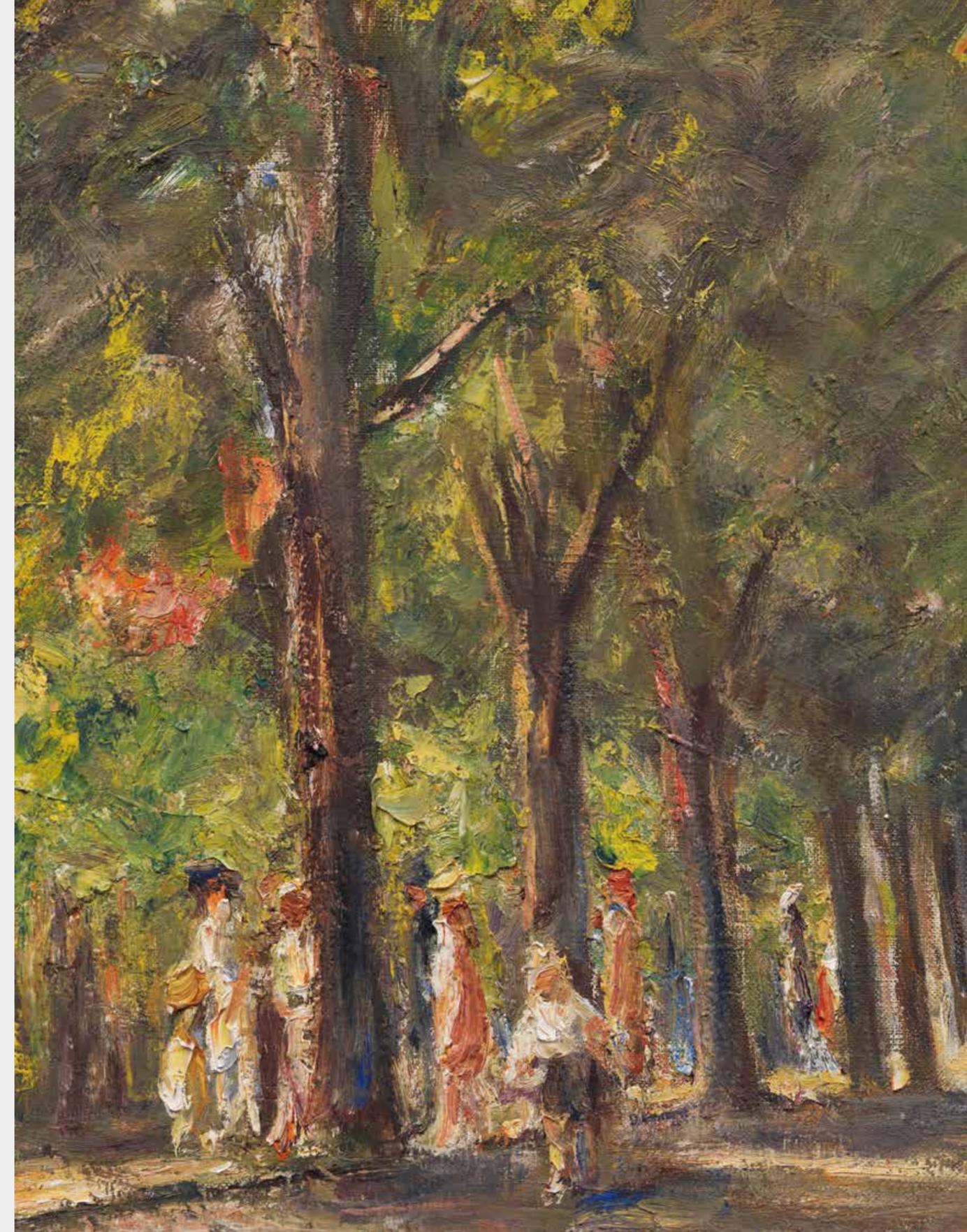
Liebermann beim Malen in der Colomierstraße vor seinem Haus in Wannsee, um 1928.

So zeigt auch die hier angebotene Arbeit nicht das Innere seines Gartens, sondern die damalige „Große Seestraße“ (heute „Am Großen Wannsee“), die unmittelbar an Liebermanns Grundstück vorbeiführt und die der Künstler ab etwa 1915 in mehreren Gemälden festhält. Eine zeitgenössische Fotografie zeigt den Künstler mit Staffelei, Malutensilien und Schaulustigen auf der „Colomierstraße“ malend, einer kleinen Seitenstraße der „Großen Seestraße“. Liebermann begibt sich zum Malen meist mitten ins Geschehen und scheint auch für die hier angebotene Darstellung seine Staffelei mitten auf der Straße aufgebaut zu haben, mit Blick auf die allsonntäglich auf der Allee flanierenden Besucher des beliebten Ausflugsortes außerhalb der Stadt, direkt am Wannsee. Der Künstler zeigt eine sommerlich-heitere Szenerie auf der durch das Blätterdach der hohen, alten Bäume angenehm schattigen Flaniermeile. Hier und da tanzt das Sonnenlicht in hellen Flecken auf dem Boden, dort, wo oberhalb der Allee der strahlend blaue Himmel durch die Baumkronen blitzt, und die Spaziergänger sind in hellen Farben gekleidet, mit Hüten und Sonnenschirmen ausgestattet.

Mit ebendieser Leichtigkeit und Heiterkeit entspricht das Gemälde dem Wesen und dem Streben der Freilichtmalerei und des Impressionismus, dem sich Liebermann insbesondere nach seiner Pariseire 1896 verschreibt. Die hellen, satten, kräftigen Farben sind zum Teil pastos, in schwungvollen Pinselstrichen und -tupfern auf die Leinwand aufgetragen. Statt des viele Künstler inspirierenden Jahreszeitenwechsels ist es für Liebermann die satte Kraft und Pracht des Sommers, die er in seinen Bildern zeigen möchte. Sein Pinselduktus folgt dabei nicht einer bestimmten einheitlichen Struktur, sondern macht durch ganz unterschiedlich breite Pinselhiebe aus verschiedenen Richtungen und insbesondere durch die auch mit dem Spachtel aufgetragenen saftigen, starken Farben des Sommers die Lebendigkeit dieser Jahreszeit spürbar.

Die großstädtische Natur spielt in Liebermanns Œuvre eine übergeordnete Rolle. Seine Werke zeigen nicht nur seinen Garten und die Natur in seiner nachbarschaftlichen Umgebung in Berlin-Wannsee, sondern auch die Alleen im von ihm besuchten holländischen Overveen an der Nordsee oder im Berliner Tiergarten, den Amsterdamer Zoo, lauschige Biergärten im bayerischen Brannenburg und Gartenlokale an der Havel oder Polospieler im Hamburger Jenischpark.

Bereits mit der Wende zum 20. Jahrhundert hatte sich auch eine Wende in Liebermanns Schaffen vollzogen: von den früher in zahllosen Studien durchkomponierten, ernsten und nüchternen Darstellungen aus dem Arbeitsleben der Bauern und Fischer hin zur lebendigen Darstellung sportlicher Betätigung im Freien, von Tennisspielern, Reitern, Spaziergängern und Badenden. Von der altmeisterlichen, bräunlich-dunkeltonigen Farbskala hin zur Leichtigkeit der Freilichtmalerei mit ihrem hellen, pastelligen Kolorit, den lichten Nuancen und weichen Farbübergängen. Vom ausführlich geplanten und durchkomponierten Atelierbild im Sinne der akademischen Tradition hin zur spontanen, mit Pinsel und Spachtel auf der Leinwand komponierten Naturaufnahme vor dem Motiv. „Große Seestraße in Wannsee“ ist damit ein herausragendes Werk aus der so bedeutenden Schaffensphase der 1920er Jahre, das den Betrachter:innen Liebermanns so besondere Wandlung vom Realisten zum wohl bedeutendsten deutschen Impressionisten unmittelbar und unverfälscht vor Augen führt. [CH]



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2016.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und mit der Werknummer bezeichnet „2016/7“.
180 x 240 cm (70.8 x 94.4 in). [SM]

Auf der offiziellen Website der Künstlerin aufgeführt.

☎ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.26 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Gagosian Gallery, Beverly Hills/Los Angeles.
- Privatsammlung München (direkt beim Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel. New Works, Gagosian Gallery Beverly Hills/Los Angeles, 28.4.-11.6.2016 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Das Moment der Abstraktion, Franz Marc Museum, Kochel am See, 13.10.2019-16.2.2020.

LITERATUR

- Karin Kneffel. Still, Kunsthalle Bremen, 22.6.-29.9.2019; Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 12.10.-8.3.2020, S. 121.

2009 lädt Martin Hentschel, der Leiter der Kunstmuseen Krefeld, die Malerin Karin Kneffel ein, im Museum Haus Esters eine Ausstellung zu realisieren. Er wünschte sich einen Standpunkt, der auf das Gebäude und seine Architektur von Ludwig Mies van der Rohe Bezug nimmt. Und so beginnt sich Karin Kneffel intensiv mit der Architektur und dem Interieur des Hauses Esters auseinanderzusetzen und entwickelt den Gemäldezyklus „Haus am Stadtrand“, der unmittelbar auf die Geschichte der Mies van der Rohe-Villa als Wohnhaus eingeht. Dabei entwickelt die Künstlerin eine Bilderzählung, die Gegenwart mit vergangener Geschichte verschleift: Extreme Ausschnitte, jähe Verbindungen zwischen Nahsicht und Fernsicht, eine anhaltende Befragung an die Wirklichkeit verbunden mit irritierend spiegelnden Bildlichkeiten werden zu tragenden Charakteristika ihrer Malerei. Karin Kneffel entfaltet hier eine Bilderwelt, die auf geheimnisvolle Weise Gegenwart und Geschichte, Realität und Fiktion miteinander verschmelzen lässt. (www.kunstmuseenkrefeld.de/de/Exhibitions/2009/Karin-Kneffel-House-On-The-Edge-Of-Town).



Berliner Bild-Bericht, 1930, Haus Lange, Wohnhalle.

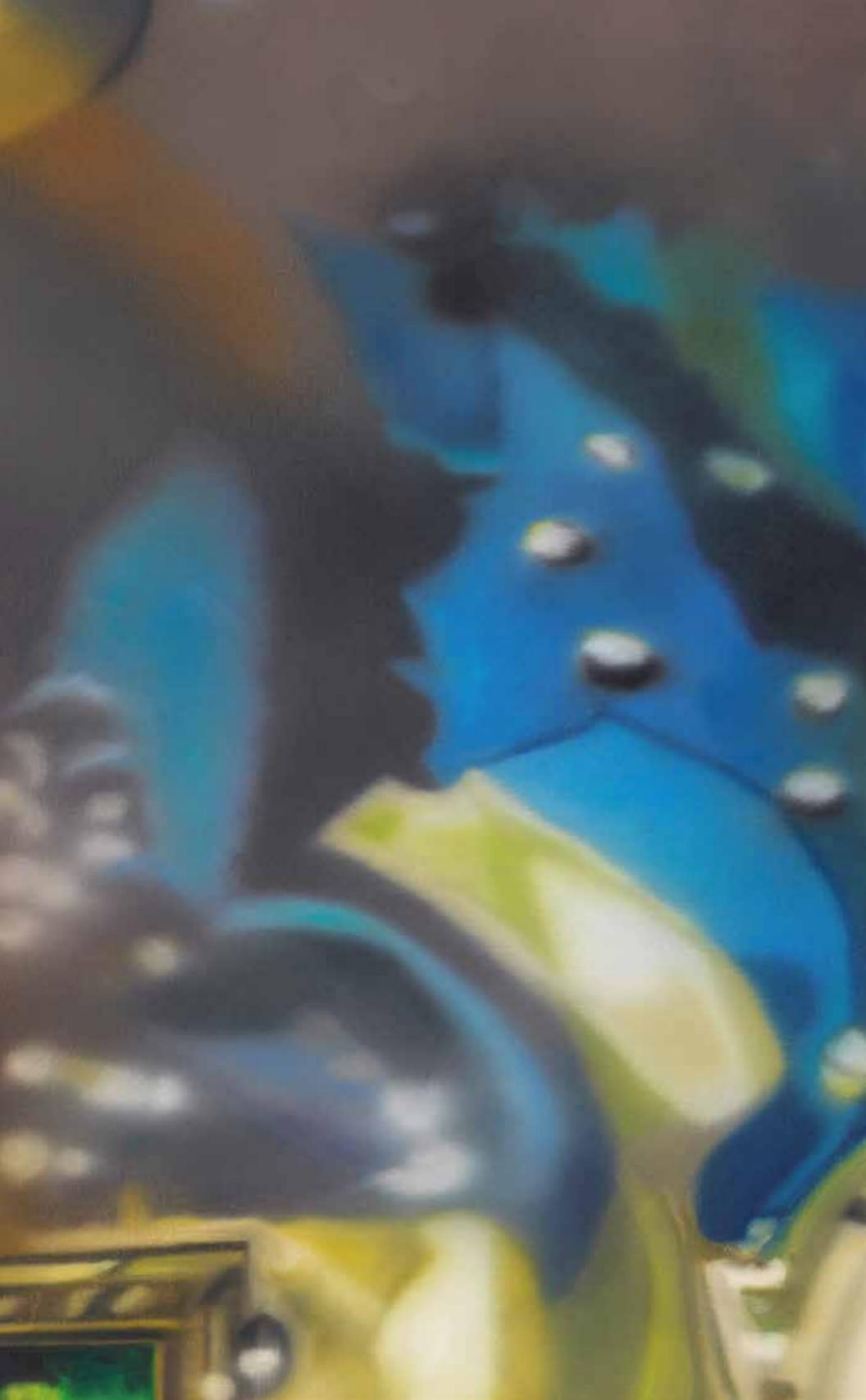
• **Ausgestellt in der renommierten Gagosian Gallery**

• **Rekonstruktion der einst so bedeutenden Kunstsammlung Hermann Lange, Krefeld (1874–1942), die zu Beginn des 20. Jahrhunderts etwa 300 Meisterwerke der europäischen Moderne vereint**

• **Kneffels künstlerischer Schaffensprozess beginnt ähnlich wie die früheren Arbeiten ihres ehemaligen Professors an der Düsseldorfer Kunstakademie Gerhard Richter mit der Fotografie**

• **Mit zeitgenössischer Bildsprache, kunsthistorischem Rückbezug auf die Höhepunkte der Malerei des 20. Jahrhunderts und ihren charakteristischen malerischen Verfremdungen schafft Kneffel eine neuartige, vielschichtige Malerei**





Mit dem so gewonnenen Einblick beschäftigt sich die Künstlerin auch mit einem weiteren Gebäude Mies van der Rohe in unmittelbarer Nachbarschaft, Haus Lange. Ausgangspunkt von Karin Kneffels „Im Bild“-Reihe sind Schwarz-Weiß-Fotografien von 1930, die der Architekt Mies van der Rohe (1886–1969) in Auftrag gegeben hatte. Nicht nur das Besondere der Architektur, sondern auch die umfangreiche, überaus beeindruckende Kunstsammlung des damaligen Bauherrn Hermann Lange (1874–1942) wird anhand von heute überkommenen historischen Fotografien mit den Berliner Bild-Berichten dokumentiert. Die Serie umfasst mehrere Außenaufnahmen sowie einige Innenansichten, einschließlich der Kunst, die vor allem im Haus Lange eine dominante Rolle spielt. Erbaut werden die zwillingshaften Gebäude als private Wohnhäuser. 1927 erteilen die beruflich und privat eng verbundenen Seidenfabrikanten Hermann Lange (1874–1942) und Josef Esters (1884–1966) Ludwig Mies van der Rohe den Auftrag, zwei Wohnhäuser für sie und ihre Familien zu errichten. Auch Teile der Einrichtung lassen sie von Mies entwerfen. 1930 ziehen die Familien ein. Während die Familie von Josef Esters das Haus bis zum Tod der Bauherrin 1976 nutzt, entscheiden die Nachfahren von Hermann Lange bereits 1955 das Gebäude dem städtischen Museum für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu überlassen. Die Häuser sind bis heute Teil der Kunstmuseen Krefeld. (Christiane Lange, Mies van der Rohe und Lilly Reich, Möbel und Räume, Krefeld 2007)

Die historischen Fotografien geben Einblick in Räumlichkeiten, geben Aufschluss über die Einrichtung mit den Meisterwerken der einst existenten Sammlung, die der Hausherr in den 1920er Jahren zusammengetragen hatte und die heute in bedeutenden Museen und Privatsammlungen der Welt verstreut sind. In den großformatigen Arbeiten Karin Kneffels feiern sie ein Déjà-vu. Im Zusammenhang mit dem Projekt begibt sich die Künstlerin auf die Suche nach den Gemälden der ehemaligen, heute in alle Winde verstreuten Sammlung Lange, um sie im Original zu studieren und in ihrem jeweiligen neuen Umfeld zu betrachten. Drei der ehemals in Krefeld beheimateten Gemälde sind heute gemeinsam als Leihgaben im Franz-Marc-Museum in Kochel platziert: links im Durchgang das Gemälde „Zwei Tänzerinnen“ aus dem Jahr 1911 von Ernst Ludwig Kirchner und prominent an der Mittelwand August Mackes Gemälde „Große Promenade. Leute im Park“ von 1914 sowie die im Durchblick rechts davon im Raum dahinter hängende „Improvisation 21“ von Wassily Kandinsky aus dem Jahr 1911. Kirchners „Zwei Tänzerinnen“ sind für die Sammlung verbrieft, und in den von Mies beauftragten Fotografien von 1930 dokumentiert. „Improvisation

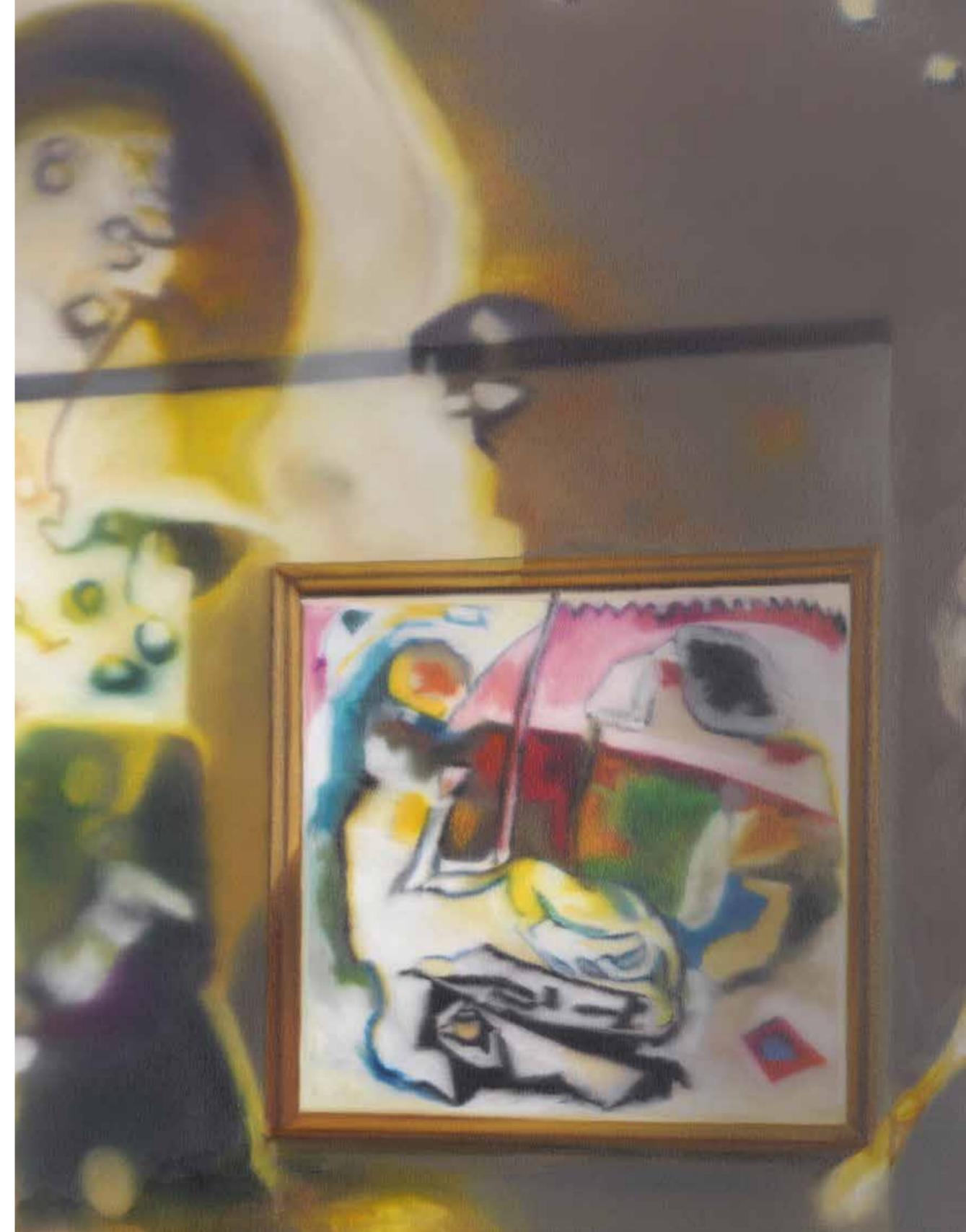


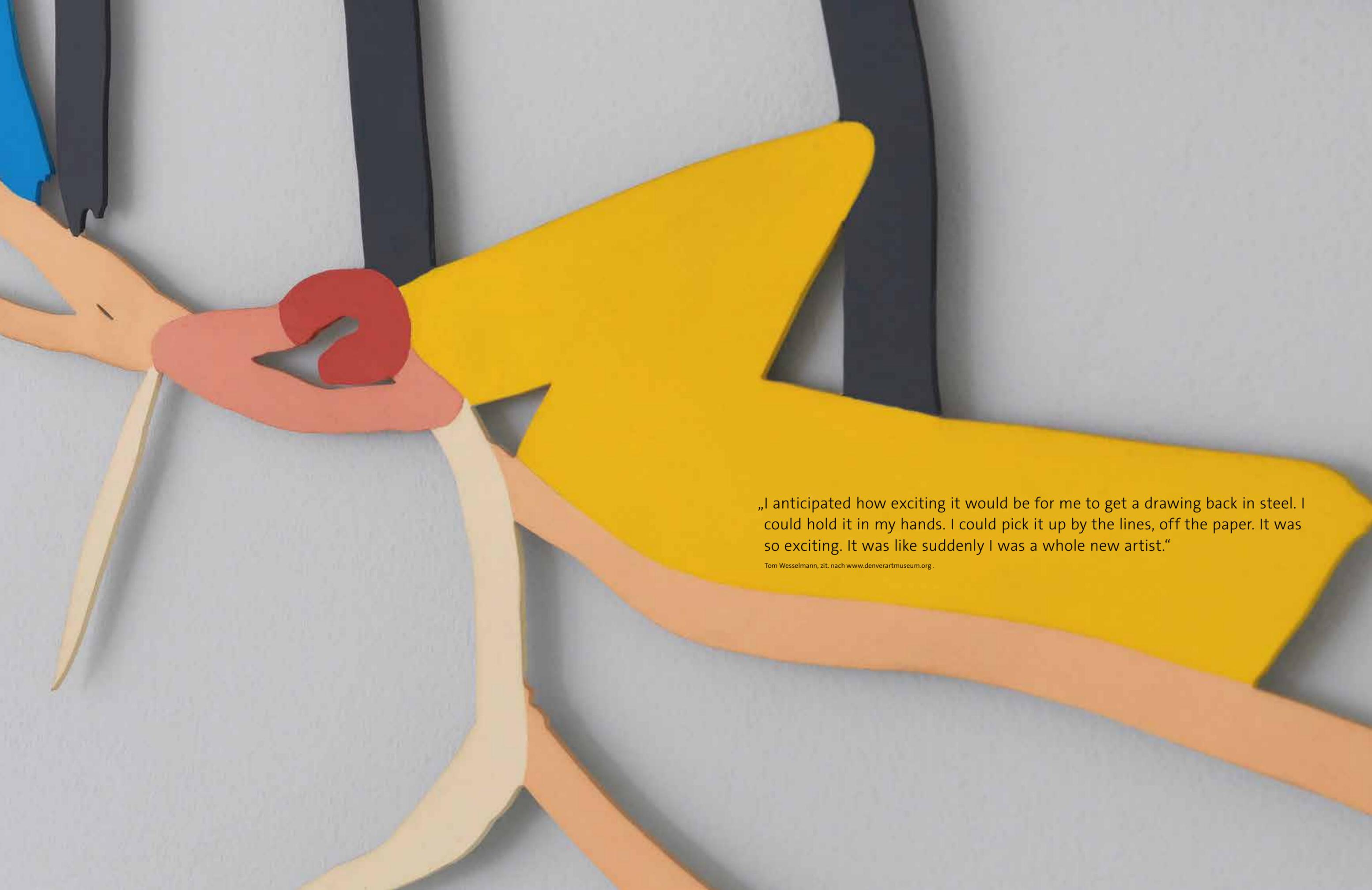
Wassily Kandinsky, Improvisation 21, 1911, Öl auf Leinwand, Franz Marc Museum, Kochel am See.

21“ von Kandinsky hingegen sucht man auf den historischen Aufnahmen vergeblich, ist sie damals doch an Hermann Langes Tochter Mildred und ihren Mann Carl Wilhelm Crous ausgeliehen und hängt in deren um 1929 ebenfalls von Mies van der Rohe erbauten Wohnung in Berga an der Elster in Thüringen. Eine weitere Fotografie, welche einen von Mies gestalteten Raum auf der „Bauausstellung“ in Berlin im Jahr 1931 dokumentiert, zeigt Kandinskys Gemälde ebenfalls – als „Dekoration“. Hermann Lange leiht es damals seinem Architekten in Verbundenheit für eine Ausstellungsköje. Für die Künstlerin erschließt sich hier ein weiteres Mal die Zugehörigkeit zur Sammlung Hermann Lange, die so im Werkverzeichnis zu Wassily Kandinsky von Hans Konrad Roethel aus dem Jahr 1982 gar nicht aufgelistet ist.

Gleich einer Zeitreise zeigt Kneffel die Gemälde in der hier angebotenen, monumentalen Arbeit jedoch nicht mehr – wie zuvor – in ihrem eigentlichen, historischen Umfeld in Haus Lange, sondern, wie das helle Interieur mit dem Sitzmöbel ganz links verrät, in den modernen Ausstellungsräumen am Kochelsee, und natürlich nicht ohne die jetzige museale Situation mit großer malerischer Finesse ihrer charakteristischen künstlerischen Idee entsprechend zu verzerren, zu transformieren und weiterzuentwickeln. Die so gemalte, zeitgenössische Architektur aber verschleiert Karin Kneffel gleichsam wieder hinter einem „Vorhang“, der Illusion einer von Wassertropfen und anderen organischen Formen beschlagenen Scheibe.

Mit ihren vielschichtigen, originellen Gemälden hat Kneffel zu einem spielerischen Umgang mit dem Realismus gefunden. Die hier angebotene Arbeit ist ein Meisterwerk ihrer charakteristischen Verschmelzung von Realem und Imaginiertem. Kunsthistorisch tradierte malerische Lösungen treffen auf ihre eigenen innovativen Ideen und führen uns letztlich nicht nur Kneffels großen Erfindungsreichtum, sondern auch die Wandlungsfähigkeit von Malerei vor Augen. [MvL/CH]





„I anticipated how exciting it would be for me to get a drawing back in steel. I could hold it in my hands. I could pick it up by the lines, off the paper. It was so exciting. It was like suddenly I was a whole new artist.“

Tom Wesselmann, zit. nach www.denverartmuseum.org.

TOM WESSELMANN

1931 Cincinnati – 2004 New York

Monica nude with Lichtenstein. 1989.

Steelcut. Emaille auf Stahl.

Verso signiert, datiert und bezeichnet sowie mit Richtungspfeil und Hängeanweisungen. Unikat. Ca. 110 x 183 cm (43,3 x 72 in). [JS]

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

☎ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.28 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

· Sidney Janis Gallery, New York (bis 1999, direkt vom Künstler).

· Privatsammlung New York (1999- wahrscheinlich 2001).

· Galerie Terminus, München (2001).

· Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

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

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

- **Wesselmanns gesichtslose, entindividualisierte Akte gehören zu den Ikonen der Pop-Art**
- **Die scherenschnittartigen „steel drawings“ kombinieren scheinbar gegensätzliche Elemente: Zeichnung und Skulptur, Fragilität und Stabilität, Spontaneität und Präzision**
- **Wesselmann überträgt hier das Prinzip der „shaped canvas“ auf die gegenständliche Malerei und schafft damit Werke von einzigartiger räumlicher Präsenz**
- **Wesselmanns Akte befinden sich in zahlreichen internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Whitney Museum of American Art, New York, die Tate Modern, London**
- **Unikat**

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

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



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Die Ruhende. 1911.

Öl auf Leinwand.
Soika 1911/70. Links unten signiert und datiert.
Verso auf der Leinwand bezeichnet „Ruhende / 500 / M. Pechstein“.
75 x 101 cm (29,5 x 39,7 in).

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.30 h ± 20 Min.*

€ 1.200.000 – 1.800.000 (R/D, F)
\$ 1,320,000 – 1,980,000

- **Exzeptionelles Meisterwerk von musealem Rang – neun Jahrzehnte Bestandteil der Sammlung der Nationalgalerie, Berlin**
- **Pechstein verwandelt Edvard Munchs Skandalbild „Der Tag danach“ aus dem Jahr 1894 (Nasjonalmuseet, Oslo) in eine Liebeserklärung an seine junge Frau Lotte**
- **Lotte, sein inspirierendstes Modell in der vibrierenden Kunstmetropole Berlin**
- **In dynamischen Farbkontrasten höchster Intensität und unmittelbarer Nahsicht verewigt Pechstein den intimen Moment in einem progressiven Meisterwerk**
- **Einvernehmliche Restitution der Stiftung Preussischer Museen, Neue Nationalgalerie, Berlin, an die Erben des bedeutenden Kunstsammlers Dr. Ismar Littmann**

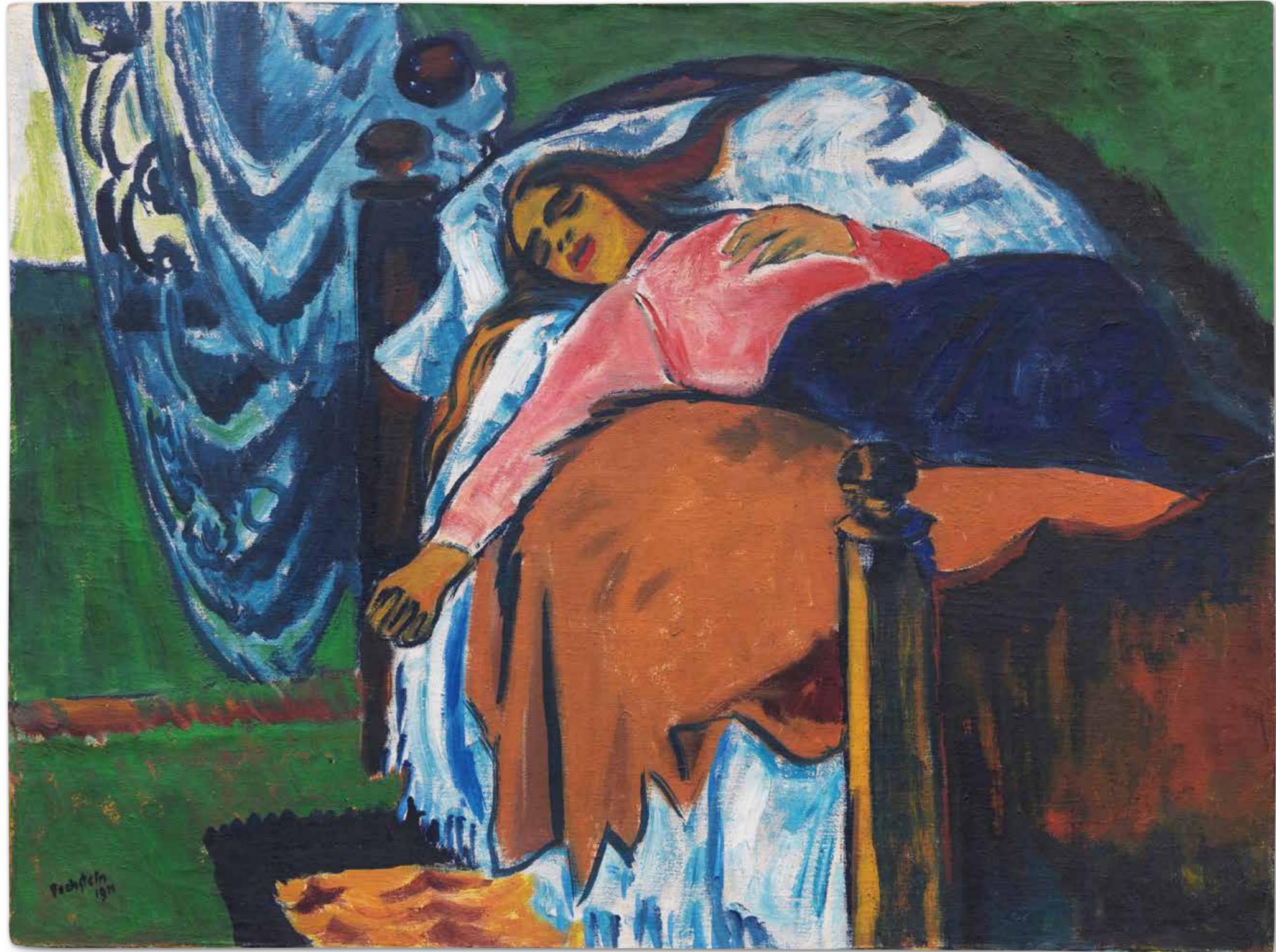
PROVENIENZ

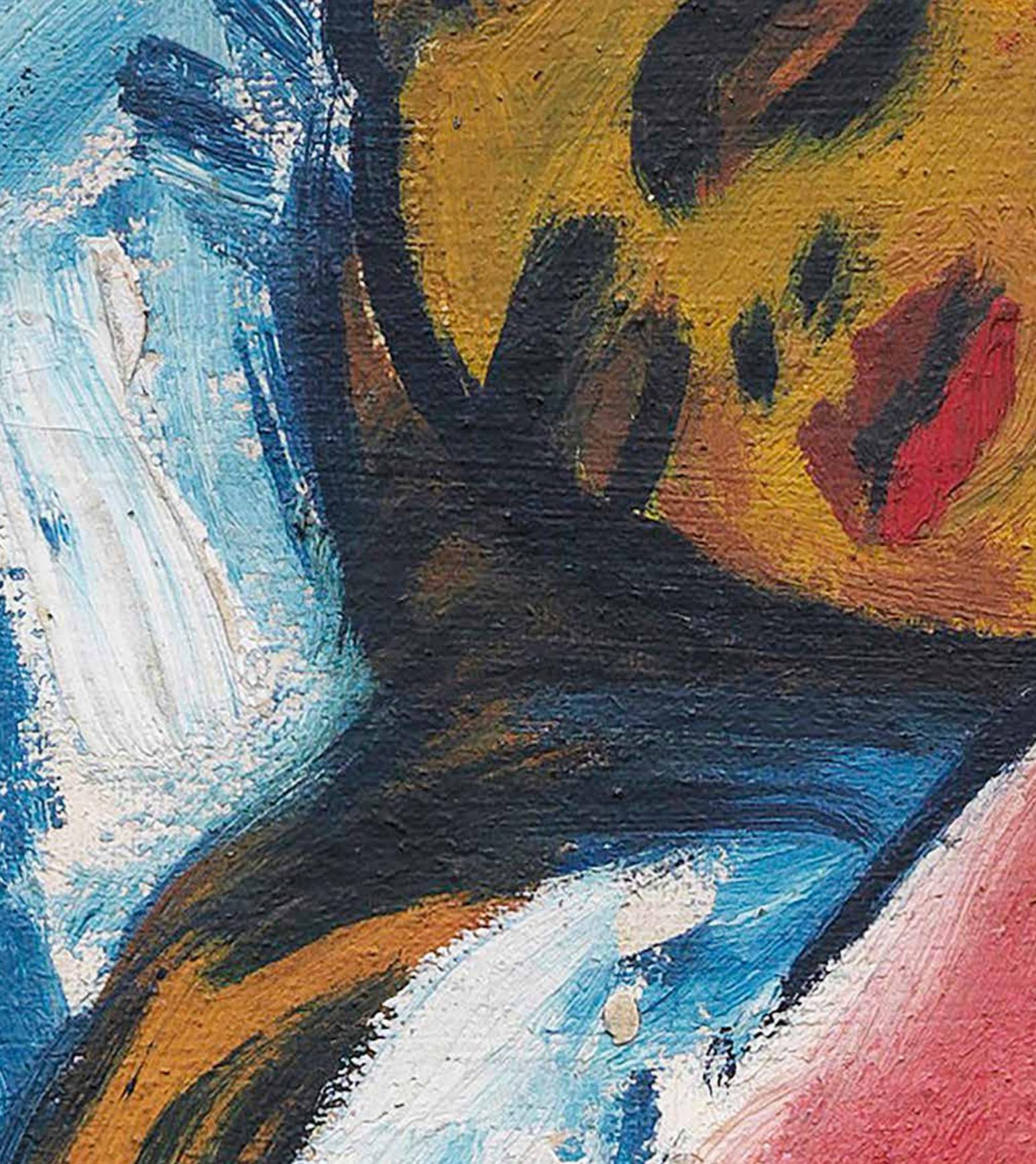
- Sammlung Dr. Ismar Littmann, Breslau (bis 23.9.1934).
- Nachlass von Dr. Ismar Littmann, Breslau (am 23.9.1934 durch Erbschaft von Dr. Ismar Littmann, bis ca. 1934/35: Dresdner Bank).
- Dresdner Bank, Breslau (durch Sicherheitsübereignung vom Vorgenannten, Bankengagement „Schwedenberg (Filiale Breslau)“).
- Auktionshaus Max Perl, Berlin, 26./27.2.1935 (vom Vorgenannten eingeliefert, Rückgang).
- Dresdner Bank, Breslau (Bankengagement „Schwedenberg (Filiale Breslau)“).
- Staatsbesitz (seit 15.8.1935: En-bloc-Ankauf von Pfandgut und Eigenbesitz der Dresdner Bank an das Land Preußen).
- Nationalgalerie, Berlin (seit 10.2.1936: Übernahme vom Vorgenannten durch Erlass Vd 29/36).
- Nationalgalerie Ost-Berlin (1968 nachinventarisiert).
- Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz (seit 1991: Inventar-Nr. A IV 204, Zusammenführung der Sammlungen Ost und West).

Restitution an die Erben nach Dr. Ismar Littmann, Breslau (2022).

Weitere Werke aus der Sammlung Dr. Ismar Littmann finden Sie in unserem Modern Art Day Sale (Auktion: Samstag, 10. Juni 2023) :

- Los 320 - Paul Kleinschmidt, „Schloss Burgau bei Wasserburg am Inn“, 1909.
- Los 321 - Wilhelm Schmid, „Selbstbildnis“, um 1929/30.





AUSSTELLUNG

- XXIV. Ausstellung der Berliner Secession, Ausstellungshaus am Kurfürstendamm, Berlin 1912, Kat.-Nr. 195.
- Max Pechstein. Das ferne Paradies, Städtisches Kunstmuseum Spandau, Reutlingen, 26.11.1995-28.1.1996; Städtisches Museum, Zwickau, 18.2.-14.4.1996, Kat.-Nr. 5 (m. Abb. S. 26, Taf. 5).
- Max Pechstein - Sein malerisches Werk, hrsg. von Magdalena Moeller, Brücke-Museum Berlin, 22.9.1996-1.1.1997; Kunsthalle Tübingen, 11.1.-6.4.1997; Kunsthalle Kiel, 20.4.-15.6.1997, Kat.-Nr. 68, S. 315 (m. Abb.).
- Max Pechstein. Werke aus dem Brücke-Museum Berlin und anderen Sammlungen, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 6.7.-15.9.2002, Nr. 2 8 (m. Abb. S. 18).
- Brücke und Berlin, 100 Jahre Expressionismus Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Neue Nationalgalerie, 8.6.-28.8.2005; Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 24.2.-21.5.2006 (hier unter dem Titel: 100 Jahre Brücke - Expressionismus aus Berlin), Kat.-Nr. 336 (m. Abb. 21, S. 37).

LITERATUR

- Max Perl, Berlin, Bücher des 15.-20. Jahrh.: darunter Bücher aus der Bibliothek Robert Steinberg, Bielefeld; Gemälde, Aquarelle, Handzeichnungen, Graphik, Kunstgewerbe, Plastik, 188. Auktion, 26./27.2.1935, Nr. 2566.
- Bestandskatalog Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Gemälde des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Friedegund Weidemann, Berlin 1976, S. 63 (m. SW-Abb.).
- Horst Jähner, Künstlergruppe Brücke. Geschichte einer Gemeinschaft und das Lebenswerk ihrer Repräsentanten, Berlin 1984 (m. SW-Abb. 390, S. 312).
- Das Schicksal einer Sammlung. Die Neue Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais. Zu einer Dokumentation anlässlich der Ausstellung „Expressionisten - Die Avantgarde in Deutschland 1905-1920“, hrsg. von Andreas Hüneke u. a., Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Berlin 1986, S. 37, 48 (m. Abb. S. 36).
- Das Schicksal einer Sammlung. Aufbau und Zerstörung der Neuen Abteilung der Nationalgalerie im ehemaligen Kronprinzen-Palais Unter den Linden. 1918-1945, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin/DDR, Nationalgalerie, Berlin 1988; S. 68, 86 (m. SW-Abb. S. 70).
- Die Brücke und die Moderne 1904-1914, 21.10.-15.1.2006, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, München 2004, S. 168 (m. Abb.).
- Maike Steinkamp, Das unerwünschte Erbe. Die Rezeption „entarteter“ Kunst in Kunstkritik, Ausstellungen und Museen der SBZ und der frühen DDR, Berlin 2008, S. 75 (m. SW-Abb.).
- Lynn Rother, Kunst durch Kredit. Die Berliner Museen und ihre Erwerbungen von der Dresdner Bank 1935, Berlin 2017, S. 13-51 (zum Erwerb durch die Berliner Museen) und S. 432 (zum vorliegenden Werk).

ARCHIVALIEN

- Sammlungs-Liste Littmann, Nr. 265 (Abschrift Mrs. Littman, Wharton; Kopie in Archiv Pechstein, Hamburg).
- Liste 40 (Bankengagement Schwedenberg, Filiale Breslau), o. D. [15.8.1935], in: GStA-PK, I. HA Rep. 151, HB, Nr. 1234.
- Liste 40 (Bankengagement Schwedenberg, Filiale Breslau), Handexemplar Schlossmuseum, 30.7.1935, in: SMB-ZA, I/KGM 2.
- Liste 40 (Bankengagement Schwedenberg, Filiale Breslau), Handexemplar Gemäldegalerie, o. D. [30.7.1935], Bl. 1-134, in: SMB-ZA, I/GG 341.
- Liste 40 (Bankengagement Schwedenberg, Filiale Breslau), Handexemplar S. v. Carolsfeld, o. D. [August 1935], in: KGM-Archiv.

FASZINATION LOTTE – DAS „SCHÖNE, WILDE WEIB“

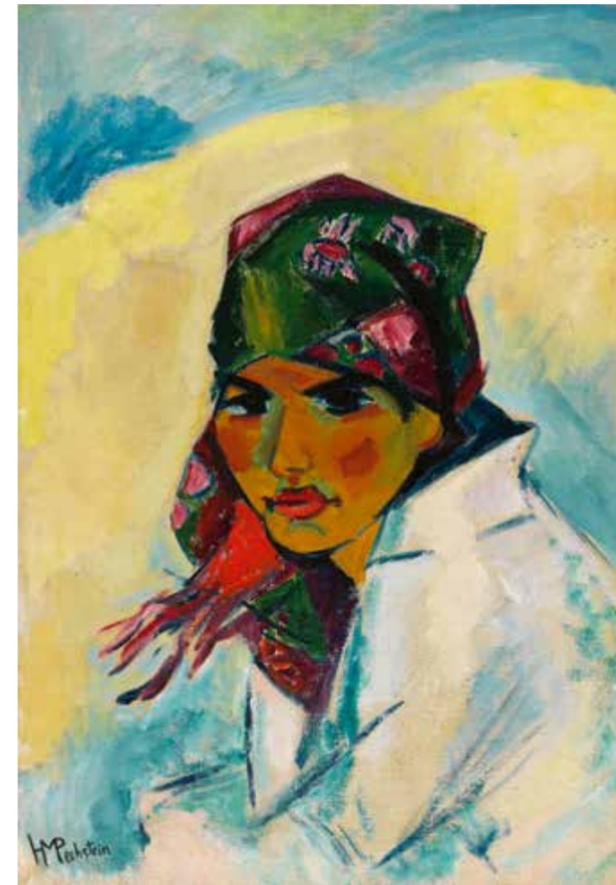
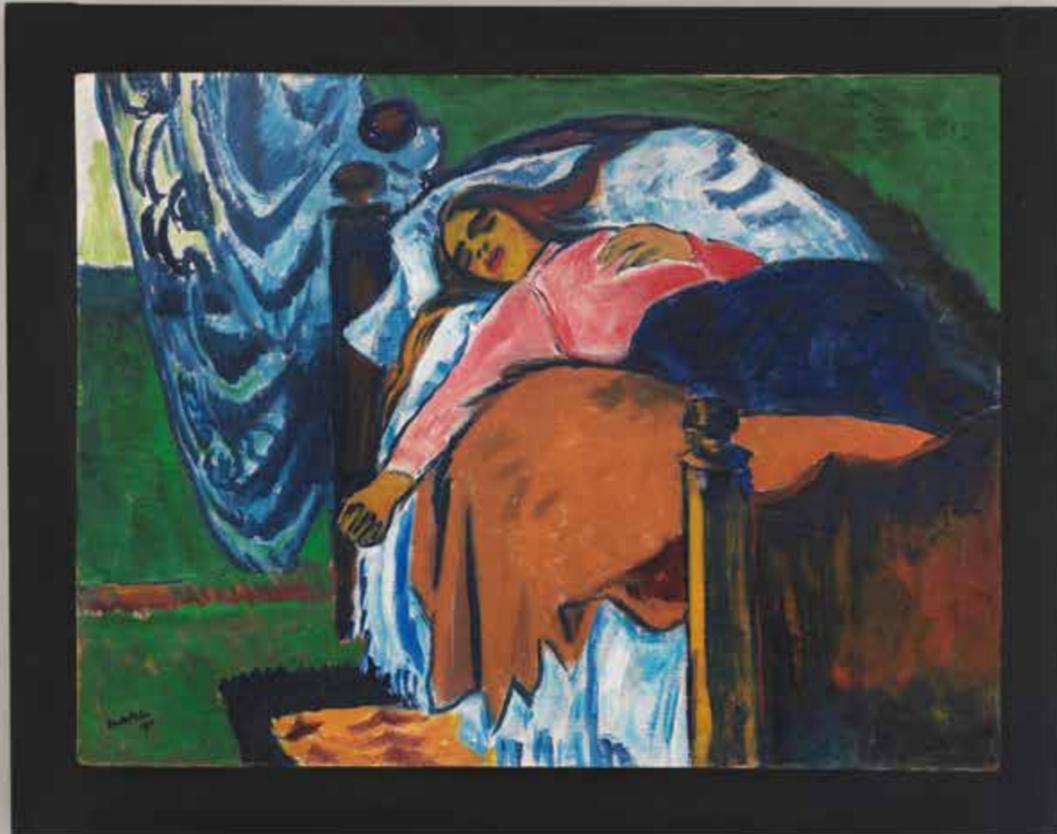
Die Geschichte vieler bedeutender Werke männlicher Künstler ist auch die ihrer Modelle und der Frauen, die als Muse für kreative Inspiration sorgen. Für Max Pechstein ist Charlotte Kaprolat, genannt Lotte (1893–1965), nach seiner Übersiedelung nach Berlin diejenige, die ihn beflügelt und ihn zu malerischen Ausnahmewerken anspornt. Nach seinen Reisen nach Italien und dem Aufenthalt in der Kunstmetropole Paris 1907/08 entschließt er sich, Dresden den Rücken zu kehren und sich in Berlin niederzulassen. Der Kontakt zum Architekten Bruno Schneidereit verhilft ihm zu dekorativen Auftragsarbeiten für dessen Bauprojekte, die ihm anfangs zur Existenzsicherung dienen. Auf der Suche nach einem seinen Vorstellungen entsprechenden Aktmodell trifft er im Atelier des Bildhauerkollegen Georg Kolbe auf Charlotte. Die Tochter eines Oberkellners und der Betreiberin einer „Plättstube“ unterstützt mit dem Modell-Stehen die schmalen Familieneinkünfte. Und so wird sie auch zum Modell für Pechsteins ersten, große Aufmerksamkeit erregenden Auftritt in der Berliner Secession Ende April 1909: Das Werk „Das Gelbe Tuch“ (verschollen) sorgt aufgrund seiner „sinn-



Lotte and Hermann Max Pechstein on Pöbäckau, 1924. (Archiv Maike Steinkamp, Hamburg/Tökendorf. © Pechstein Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2023)

lichen Ungeniertheit“ und der „wilden Fleischlichkeit“ für Furore. Im November desselben Jahres beziehen Pechstein und Lotte, er 27 und sie gerade 16 Jahre alt, eine kleine Atelierwohnung in der Durlacher Straße 14 in Berlin-Friedenau. In dem als „Biberbau“ bezeichneten Gebäude waren Wohnungen, Ateliers und eine Künstlergaststätte untergebracht.

Mit ihrem ausdrucksstarken Gesicht und ihrer freien Körperlichkeit entspricht Lotte den Vorstellungen Pechsteins, der in seiner Kunst auf der Suche nach Wildheit und Ursprünglichkeit ist. Lottes Faszination geht von ihrer kraftvollen Präsenz aus, die Pechstein die Projektion von primitiver Natürlichkeit erlaubt. Nicht zuletzt unter dem Einfluss außereuropäischer Kunst und der Gemälde Gauguins möchte Pechstein, diese Natürlichkeit zum Zentrum seines Schaffens machen. Als im Folgejahr seine Bilder nicht zur Ausstellung der Berliner Secession zugelassen werden, zählt er mit den ebenfalls ausjurierten Künstlern der „Brücke“ zu den Gründungsmitgliedern der Neuen Secession.



Hermann Max Pechstein, Lotte mit Kopftuch, 1919, Öl auf Leinwand, Privatbesitz.
© Pechstein Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

„Jetzt hatte ich das große Glück, ständig einen Menschen in voller Natürlichkeit um mich zu haben, dessen Bewegungen ich aufsaugen konnte. So setzte ich mein Trachten fort, Mensch und Natur zu erfassen, stärker und innerlicher als 1910 in Moritzburg. Und ganz anders, weil mir mit dem Menschen, den ich nun gestaltete [...] in Fleisch und Blut schaffende Kunst in einem zusammenfloss.“

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

Für das Ausstellungsplakat wählt er Lotte als wilde, mit Pfeil und Bogen bewaffnete Amazone, um den Bruch mit der vorherigen fest etablierten Institution kampfeslustig anzukündigen. Gegen alle Konventionen weiblicher Schönheit und Verhaltensregeln verstoßend, sorgt auch dieses Plakat für Empörung: „Das Plakat der Ausstellung zeigt ein plumpes, nacktes Indianerweib, brutal hingefetzt, mit dem Bogen im Anschlag. Hier ist das Programm: der Aufstand der primitiven rohen Kunstinstinkte wider die Zivilisation, die Kultur und den Geschmack in der Kunst.“ (Erich Vogeler, in: Der Kunstwart, Jg. 23, 1909/1910, S. 314). Die Dichterin Else Lasker-Schüler erkennt jedoch die Ähnlichkeit mit Lotte, fasziniert schreibt sie an ihren Mann Herwarth Walden: „Denk mal, Herwarth, das Plakat der Neuen Secession war im Café. Das ist ja Pechsteins Frau. Eine Indianerin ist sie wirklich, des roten Aasgeiers wunderschöne Tochter; sie ist malerisch wildböse, sie trug ein lila Gewand mit gelben Fransen.“ Mit ihren dunklen schwarzen Haaren und ihrer exotisch anmutenden Physiognomie wird Lotte zu Symbol und Verkörperung von Pechsteins künstlerischen Ambitionen und dem Ideal eines freigeistigen, außerhalb der Konventionen stattfindenden Lebens.

Hermann Max Pechstein, Plakat: Kunstausstellung Zurückgewiesener der Secession Berlin, 1910, Farblithografie, Brücke-Museum, Berlin. © Pechstein Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



1911 – Ein neuer Abschnitt in Kunst und Leben

Am 25. März 1911 heiratet das junge Paar in Berlin. Für Pechstein beginnt ein äußerst produktives und dynamisches Jahr. Die Hochzeitsreise führt im März/April nach Italien mit dem Ziel Rom. Anschließend verbringt Pechstein, nun erstmals zusammen mit seiner Frau, den Sommer von Juni bis September in Nidden auf der Kuhrischen Nehrung, wo er bereits seit 1909 vor allem Freilicht- und Aktmalerei ungestört betreiben konnte. Die Dünenlandschaft ist für Pechstein das Äquivalent zu den archaischen, unberührten Südseeparadiesen der von ihm so bewunderten Gemälde Gauguins. In Nidden wohnt das Paar in der Fischerhütte Martin Sakuths am Hafen, und, sofern das Wetter es erlaubt, am Strand auf engstem Raum in einem kleinen roten Zelt. Lotte steht für zahlreiche Aktbilder in den Dünen Modell, sommerlich, befreit, vital und mit der Aura einer Südseeschönheit. Als das Wetter sich zu verschlechtern beginnt, steht die Rückreise nach Berlin an.

„Die Ruhende“ ist ein Motiv, das von der neugewonnenen und nach der Eheschließung neu erlebten Intimität des jungen Liebespaares zeugt. Wenige Bilder der Zeit erlauben es, der Person Lotte so nahe zu kommen. Im Schlaf porträtiert, erhaschen die Betrachter:innen einen unverfälschten Blick auf den Menschen, mit dem Pechstein lebt und dessen Präsenz, Bewegung und Anwesenheit er aufsaugt. Er malt und zeichnet Lotte beim Aufstehen, Ankleiden und Waschen und zeigt so, wie alles an Lotte, der Alltag mit der geliebten Frau, für ihn zur Kunst wird und ihm bildwürdig erscheint.

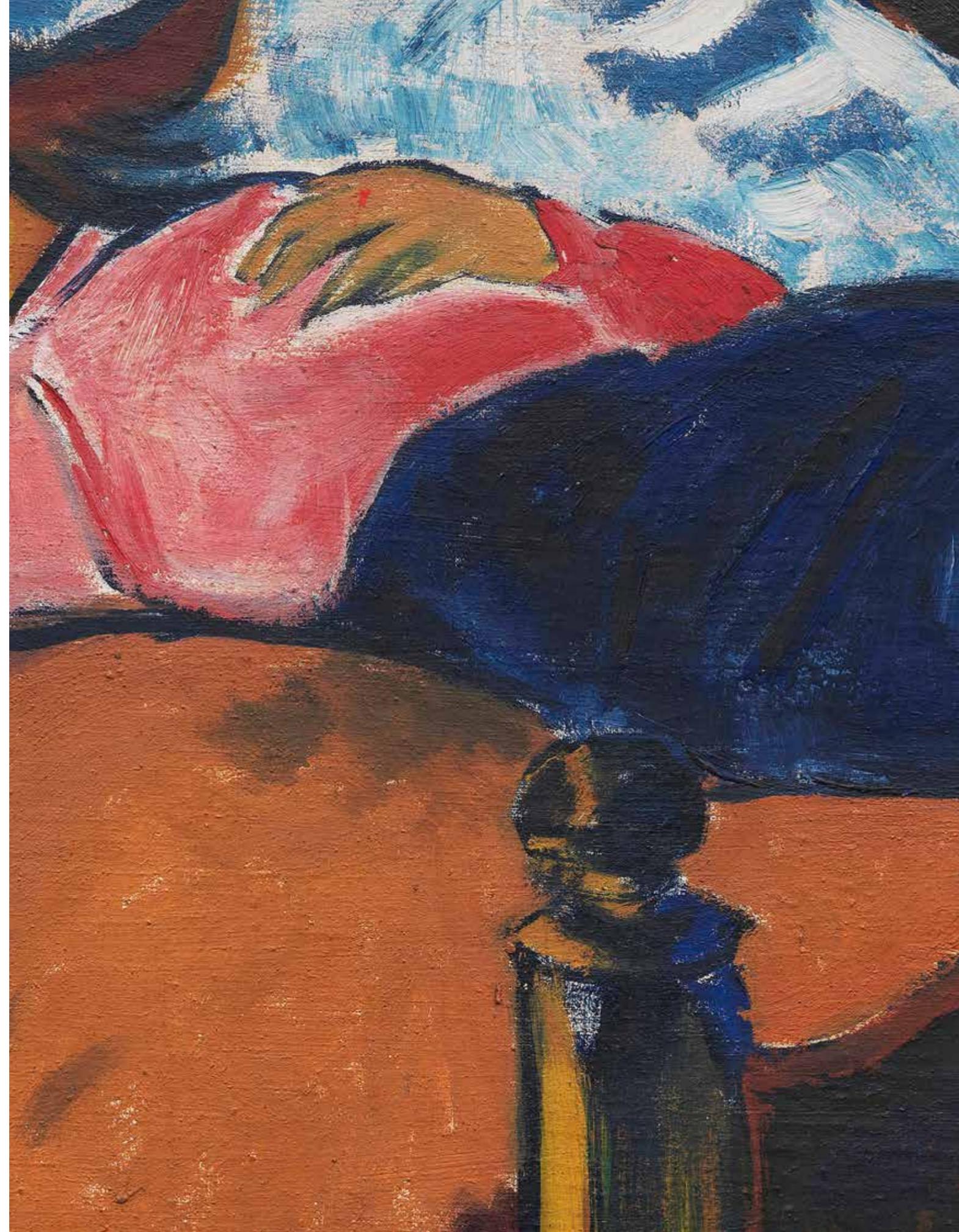
Zärtliche Farben wie Rosa und Hellblau, anders als das grelle Rot und Gelb der Bilder in den Dünen, sowie dunkles Blau, Grün und Rotbraun des Innenraums umhüllen ihre Figur, wie um die Geliebte in ihrem Schlaf nicht zu stören. Pechsteins Linienführung in den akzentuierten Konturen der Decken, Kissen und Vorhänge wird weicher und verliert ihre Schroffheit. Auch der Bildausschnitt erzählt von zärtlicher Nähe eines unbeobachteten, spontanen Moments, in dem die Schlafende malerisch festgehalten wird. Die herabhängende rechte Hand, zur Faust geschlossen, erscheint wie eine Geste der Reminiszenz an die „Tänzerin“ Georg Kolbes, für die Lotte Modell gestanden hatte und in dessen Atelier die beiden sich erstmals kennenlernten. Vermutlich ist es gerade der Moment der kindlichen Selbstvergessenheit und befreiten Ursprünglichkeit, der Pechstein ebenso in den Bann zieht. Die Hand der Ruhenden liegt auf ihrem Bauch – bei einer möglichen Entstehung des Bildes im Herbst nach der Rückkehr nach Berlin mag dies schon ein Hinweis auf Lottes erste Schwangerschaft zu deuten sein. Im Juni 1912 kommt der erste Sohn zur Welt, der allerdings wenige Tage nach der Geburt verstirbt.

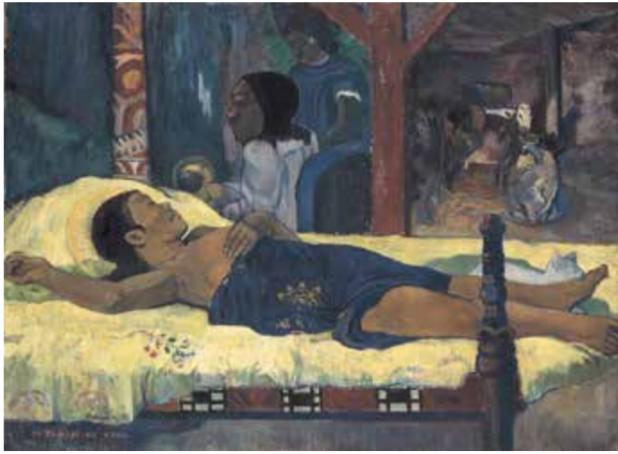


Georg Kolbe, Tänzerin, 1911/12, Bronze, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

„Dieser Sommer 1911 berauschte mich von Anfang bis Ende.“

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





Paul Gauguin, Die Geburt - Te tamari no atua, 1896, Öl auf Rupfen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.



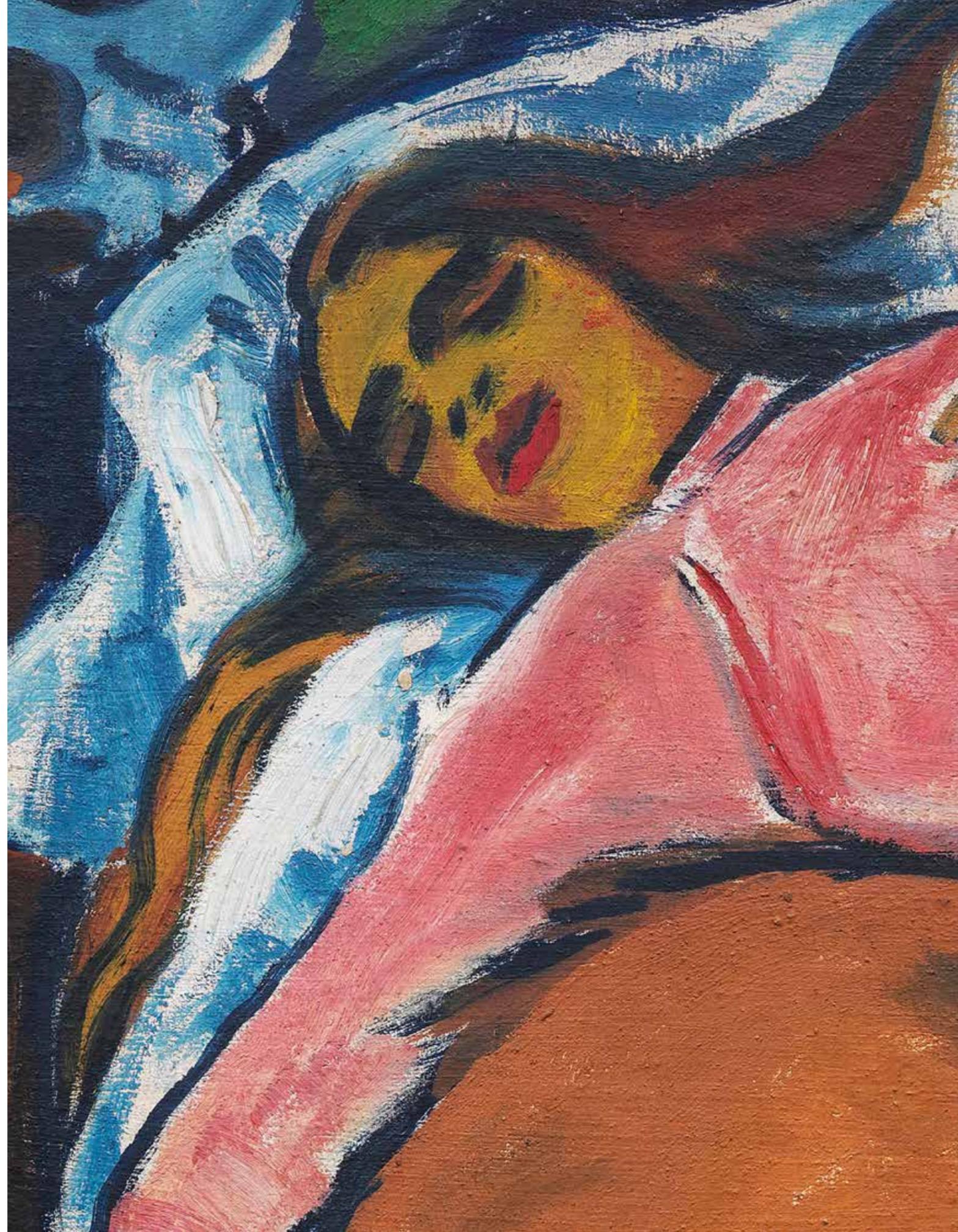
Edvard Munch, Der Tag danach, 1894, Öl auf Leinwand, Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo.

Eigene Wege – Neue Inspirationen

Das großformatige Gemälde seiner Ehefrau präsentiert Pechstein auf Einladung Paul Cassiers im April 1912 bei der XXIV. Ausstellung der Berliner Secession, neben dem „Akt mit Fächer“ und dem „Kranken Mädchen“. Versammelt sind dort außerdem so bedeutende und bereits arrivierte Kollegen wie Max Beckmann, Lovis Corinth und Max Liebermann, Kolbe stellt seine „Tänzerin“ aus, außerdem vertreten ist van Gogh mit dem Werk „Arlésienne“ und Picasso mit einigen Gemälden. Ein solches Umfeld lässt auch das Interesse der Sammler an Pechstein wachsen und resultiert in zahlreichen weiteren Ausstellungseinladungen, u. a. in München zusammen mit dem „Blauen Reiter“ und in Herwarth Waldens „Der Sturm“. Unter den „Brücke“-Künstlern ist Pechstein der einzige mit akademischer Ausbildung und auch der am internationalen Kunstgeschehen angebundene und interessierte Maler. Die wilde Malweise der „Fauves“ hatte er selbst direkt in Paris erleben wollen, besonders faszinierten ihn dort die Gemälde Gauguins mit seinen Südsee-Motiven. Für die „Brücke“-Zeit Pechsteins ist zudem der Einfluss Edvard Munchs prägend. Bereits seit 1902 handelt der Dresdner Kunstsalon Emil Richter, später erste Adresse der „Brücke“-Künstler, mit Munchs Grafik. Und im Februar 1906 wird dem norwegischen Künstler mit 20 Bildern eine Ausstellung im Sächsischen Kunstverein in Dresden eingerichtet, die von Pechstein und den Mitgliedern der Brücke mit Sicherheit wahrgenommen wird. Abgesehen davon will man den norwegischen Künstler als aktives Mitglied gewinnen. Vergeblich! Munchs nachhaltige Wirkung auf Pechstein lässt sich wohl auch damit erklären, dass dessen Werk als ein Bindeglied zwischen der Kunst des 19. Jahrhunderts, gerade auch in ihrem symbolistisch-expressiven Aspekt, und der Moderne zu verstehen ist. Gerade für Pechstein war Munch damals eine Quelle der Inspiration, im Kontrast zur Malerei seines Lehrers Otto Gussmann, dessen Meisterschüler er bis 1906 war. Das Skandalmotiv „Der Tag danach“ sorgte bereits 1892 bei seiner ersten Ausstellung in Berlin für aufgebrauchte Kritiken in Bezug auf die malerische Ausführung und den als solchen angesehenen „moralischen

Verfall“ in der Kunst. Gerade die Abkehr vom Naturalismus und von der als oberflächlich-materialistisch verstandenen Malerei des Impressionismus scheint jedoch in der psychisch-emotionalen Farbwirkung und der freien, bewegt-linearen Strichführung im Schaffen Munchs neue Wege zu weisen. Im visuellen Gedächtnis, dem imaginären Museum Pechsteins klingt beim Motiv der Ruhenden zudem ein Werk des von ihm verehrten Gauguin an: „Die Geburt – Te tamari no atua“ von 1896, ausgestellt 1906 in der Berliner Secession sowie 1907 in der Mannheimer Kunsthalle. 1910 erfolgt zudem eine Sonderausstellung Gauguins in der Dresdner Galerie Ernst Arnold.

Nach den malerischen Höhepunkten der „Brücke“-Künstler während der Sommer 1909–1911 an den Moritzburger Teichen kommt es im Folgejahr zu ersten Spannungen zwischen der Gruppe und Pechstein. Die Gründe dafür sind, wie er selbst schreibt, die wachsende Individualität der Mitglieder und der zunehmende Konkurrenzdruck, nachdem alle Mitglieder Ende 1911 nach Berlin übersiedelt waren und nach Aufmerksamkeit auf dem Kunstmarkt streben. Im Oktober 1911 war Kirchner ins Nachbaratelier in der Durlacher Straße eingezogen, bereits im Frühjahr 1912 ziehen Pechstein und Lotte einige Straßen weiter. Pechsteins Teilnahme an der als akademisch angesehenen Secessionsausstellung führt, von Ada Nolde als „Treulosigkeit ohne Gleichen“ bezeichnet, schließlich zum Bruch mit der „Brücke“ und Pechsteins Ausschluss am 15. Mai 1912. Pechsteins Erfolg hält jedoch weiterhin an. Kurz zuvor eröffnet seine Einzelausstellung in Mannheim, bei der Sonderbundaussstellung in Köln ist er ebenfalls vertreten, Kontakte zur Galerie Gurlitt festigen sich, seine erste Einzelschau dort eröffnet im Februar 1913 mit 42 Gemälden und zahlreichen weiteren Arbeiten. Nach der Geburt des Sohnes Frank 1913 erfüllt sich im Folgejahr ein weiterer Traum: Gemeinsam mit Lotte reist er über Hongkong auf die deutsche Südsee-Kolonie der Palau-Inseln. [KT/MVL]





Dr. Ismar Littmann, Breslau, um 1910, Fotografie in Privatbesitz.

Dr. Ismar Littmann

Der Breslauer Rechtsanwalt und Notar Dr. Ismar Littmann gehört zu den aktivsten und bedeutendsten Sammlern der Kunst des deutschen Expressionismus. Als Kaufmannssohn am 2. Juli 1878 im ober-schlesischen Groß Strehlitz geboren, lässt er sich 1906 als promovierter Rechtswissenschaftler in Breslau nieder, wo er wenig später Käthe Fränkel zur Frau nimmt. Als Rechtsanwalt wird Ismar Littmann beim Landgericht zugelassen. Er führt schon bald seine eigene Kanzlei, später gemeinsam mit seinem Kompagnon Max Loewe, und wird 1921 zum Notar erhoben. Der wohlhabende Jurist Dr. Ismar Littmann ist ein großzügiger Mäzen und Förderer der modernen, progressiven Kunst. Sein großes Engagement gilt insbesondere zeitgenössischen Künstlern aus dem Umfeld der Akademie der Bildenden Künste in Breslau, wie etwa dem „Brücke“-Maler und Akademieprofessor Otto Mueller. Sprichwörtlich ist heute die „Breslauer Künstlerbohème“, die Ismar Littmann als Sammler und Mäzen prägt, fördert und begleitet. Ab den späten 1910er Jahren beginnt Dr. Ismar Littmann, seine bald berühmt gewordene Kunstsammlung aufzubauen. Die Sammlung Littmann umfasst Werke namhafter deutscher Künstler des Impressionismus und Expressionismus, neben Max Pechstein auch Otto Mueller, Käthe Kollwitz, Emil Nolde, Alexander Kanoldt und Lovis Corinth. Zu einigen der Genannten hat Littmann auch eine enge persönliche Verbindung. Gerade mit dem Ankauf von Werken des „Brücke“-Künstlers Max Pechstein zeigt sich Littmanns Gespür für die Kunst seiner Zeit. Wegweisend für die folgenden Jahre erwirbt er schon früh Gemälde des Künstlers, als dieser von nur wenigen Privatsammlern geschätzt und erworben wird. Erst mit Beginn der zwanziger Jahre ändert sich dies und Max Pechstein wird von Galeristen wie Wolfgang Gurlitt unterstützt – zu diesem Zeitpunkt hatte er längst Einzugs gehalten in die Sammlung Dr. Ismar Littmann.

Die „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten bringt jedoch den jähen Wandel. Früh und mit ganzer Härte setzt die Verfolgung des jüdischen Rechtsanwaltes Dr. Ismar Littmann ein. Seine Berufsgruppe zählt zu den ersten, die die Nationalsozialisten wirtschaftlich und gesellschaftlich vernichten wollen. Bereits ab dem Frühjahr 1933 ist es weder Dr. Ismar Littmann selbst noch seinen Kindern mehr möglich, ihren Berufen nachzugehen. Seiner Lebensgrundlage und Lebensfreude beraubt, steht Ismar Littmann vor den Trümmern einer glanzvollen Existenz. In tiefer Verzweiflung wählt er am 23. September 1934 den Freitod. Ismar Littmann lässt seine Witwe Käthe sowie vier gemeinsame Kinder zurück. Mit Glück können die Überlebenden später aus der nationalsozialistischen Diktatur fliehen. Um die Flucht finanzieren und den Lebensunterhalt bestreiten zu können, muss die Familie Littmann Teile der bedeutenden Kunstsammlung verkaufen. Im Berliner Auktionshaus Max Perl werden am 26. und 27. Februar 1935 rund 200 Werke der Sammlung Littmann innerhalb einer Sammelauktion angeboten. Darunter befinden sich auch Sicherungsübereignungen der Familie Littmann an verschiedene Breslauer Banken, so auch „Die Ruhende“. Denn im Zuge der Weltwirtschaftskrise ist Dr. Ismar Littmann gezwungen, Teile seiner Sammlung Breslauer Banken als Sicherheit für Kredite zu überlassen. Bis Mai 1933 gelingt es Littmann nach und nach, Gemälde aus diesen Sicherheiten auszulösen, seine Geschäfte hatten sich von der Krise erholt. Mit dem Berufsverbot 1933 ist ihm dies nicht mehr möglich und die noch nicht ausgelösten Gemälde verbleiben bei den Banken. So gelangt „Die Ruhende“ über die Dresdner Bank in die Sammelversteigerung bei Max Perl. Das im Katalog auf 150 Reichsmark geschätzte Werk wird trotz dieses Schleuderpreises nicht verkauft. Es geht zurück an die Dresdner Bank und wird wie die anderen nicht

ausgelösten Werke aus der Sicherungsverwahrung Littmann unter dem Bankengagement „Schwedenberg, Filiale Breslau“ geführt. Als Teil dieses Bankengagements ereilt das Gemälde ein Schicksal, das ein Kaufvertrag vom 15. August 1935 besiegelt. Es wird Teil eines beispiellosen Kunstdeals. Das Land Preußen erwirbt en bloc von der Dresdener Bank mindestens 4.101 Objekte für insgesamt knapp 7,5 Millionen Reichsmark. Diese Kunstwerke stammen u. a. aus mit „Bankengagement“ bezeichneten Vorgängen der Dresdner Bank. Diesen Bankengagements liegen meist Kredite zugrunde, deren Kreditnehmer zum Teil aufgrund ihrer jüdischen Religionszugehörigkeit den antisemitischen Verfolgungsmaßnahmen ab 1933 ausgesetzt sind und so keine Möglichkeit finden, die Kreditraten zu bedienen, um die Werke wieder auszulösen. So auch Dr. Ismar Littmann (Lynn Rother, Kunst durch Kredit, S. 2ff.).

Über dieses Geschäft jedenfalls gelangt das Gemälde als Glanzstück der Sammlung zunächst in die Nationalgalerie/Kronprinzenpalais (Ost-Berlin) und mit der Wiedervereinigung in die Neue Nationalgalerie. 2022 wird es in gegenseitigem Einvernehmen an die Erben nach Dr. Ismar Littmann restituiert. Wieder sendet ein deutsches Museum ein kraftvolles Signal für den verantwortungsbewussten Umgang mit Kunstwerken aus jüdischem Eigentum. [Svdl]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Akte im Wald, kleine Fassung. 1933/34.

Öl auf Leinwand.
Gordon 970. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „Da/Bf 16“.
43 x 60 cm (16.9 x 23.6 in).

Das Werk ist in Ernst Ludwig Kirchners „Photoalbum III“ als Fotografie Nr. 295 zu finden.

Wir danken Herrn Prof. Dr. Günther Gercken für die freundliche Unterstützung bei der Bearbeitung dieses Werkes.

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

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17:32 h ± 20 Min.*

€ 350.000 – 450.000 (R/D)

\$ 385.000 – 495.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso auf der Leinwand mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Curt Valentin Gallery, New York (um 1950).
- Privatsammlung Hamburg (zwischen 1957 und 1968 erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Kirchner, Busch-Reisinger-Museum, Cambridge, 8.12.1950 bis 12.1.1951.
- Curt Valentin Gallery, New York, 16.4.-10.5.1952, Kat.-Nr. 17 (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieticket).
- Frankfurt am Main, 1956/1957, Kat.-Nr. 84.

LITERATUR

- Hauswedell & Nolte, Hamburg, 74. Auktion, Mai 1957, Los 897 (m. Abb., Tafel XIX).
- Donald E. Gordon, Ernst Ludwig Kirchner. Mit einem kritischen Katalog sämtlicher Gemälde, München/Cambridge (Mass.) 1968, Kat.-Nr. 970, S. 407 (m. Abb.).
- Bündner Kunstmuseum Chur (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Die Sammlung im Kirchner-Haus Davos und die Werke Kirchners und seiner Schüler, Chur 1980, S. 58.
- Roland Scotti, Ernst Ludwig Kirchner. Von der Schimmeldressur zum Ballspiel, Davos 1998, S. 32.
- Hans Delfs, Mario-Andreas von Lüttichau u. Roland Scotti, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde, Nay... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann, Ostfildern-Ruit 2004, Nr. 564.
- Günther Gercken, „Aus der Farbe gestaltet“, in: Ausst.-Kat. Ernst Ludwig Kirchner - Farbige Druckgrafik, Brücke-Museum, Berlin / Paula Modersohn-Becker Museum, Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen / 2008/2009, S. 35f.
- Alexander B. Eiling, Ernst Ludwig Kirchner. Drei Akte im Walde - Entwicklung eines Bildmotivs, in: Reinhard Spieler u. Alexander B. Eiling (Hrsg.), hackstücke #1. Ernst Ludwig Kirchner. Drei Akte im Walde, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen am Rhein 2010, S. 37 (m. Abb., Nr. 28, S. 39).
- Hans Delfs (Hrsg.), Ernst Ludwig Kirchner. Der gesamte Briefwechsel. „Die absolute Wahrheit, so wie ich sie fühle“, Zürich 2010, Nr. 2987.

- **Einzigartige und klare Umsetzung von Kirchners besonderem Interesse für die Darstellung von Licht und Schatten**

- **Das gleichnamige, spätere Pendant befindet sich im Wilhelm-Hack-Museum in Ludwigshafen (bereits 1937 von Wilhelm Hack direkt vom Künstler erworben)**

- **Im selben Jahr widmet Kirchner diesem Motiv einen seiner bedeutendsten Farbholzschnitte (Abb. zielt den Umschlag des Druckgrafik-Werkverzeichnisses von Günther Gercken)**

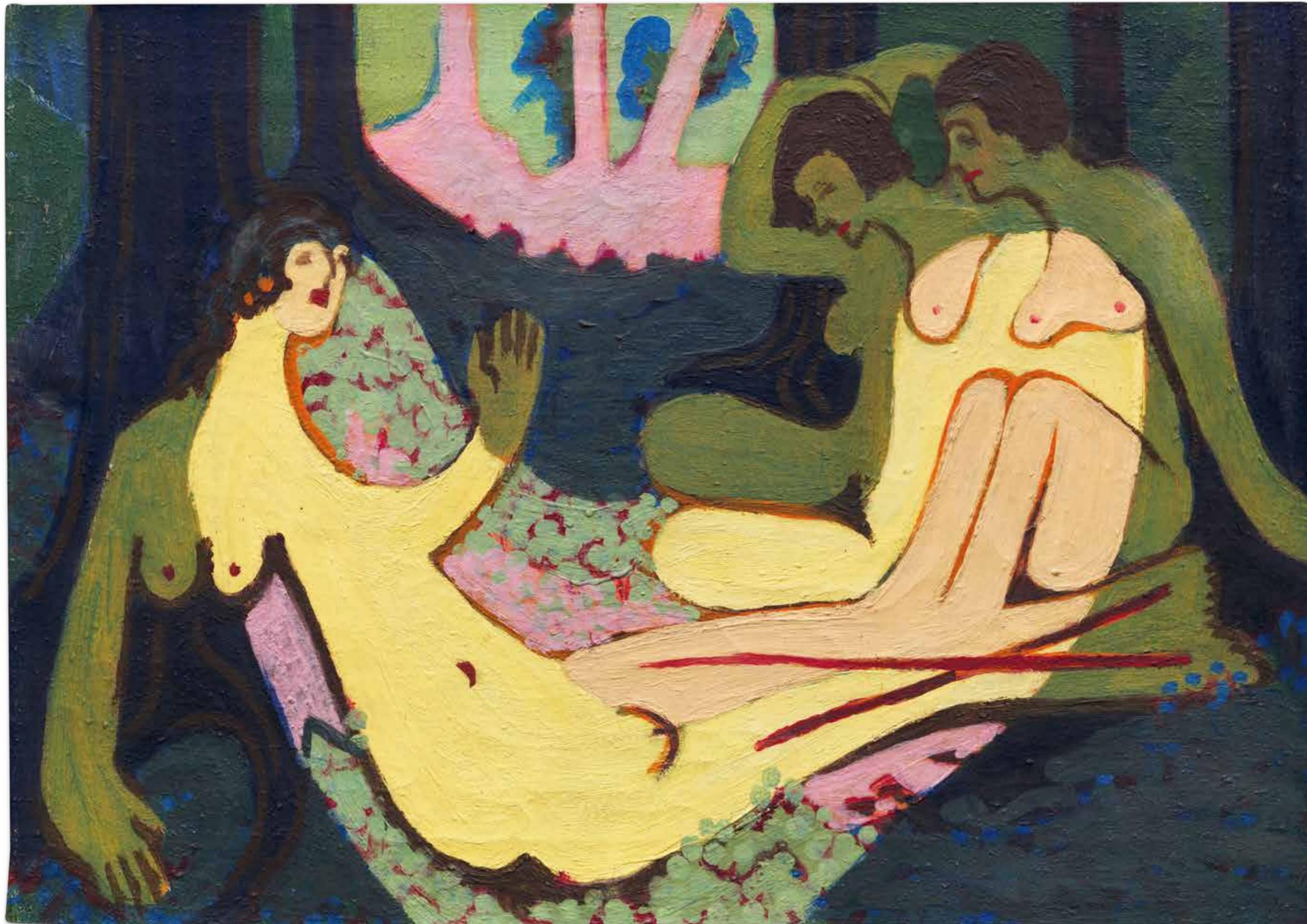
- **Die intensive Beschäftigung mit diesem Motiv in Form von ausgearbeiteten Zeichnungen, Kompositionsskizzen und Druckgrafiken beweist die große Bedeutung der hier angebotenen Arbeit innerhalb seines Œuvres**

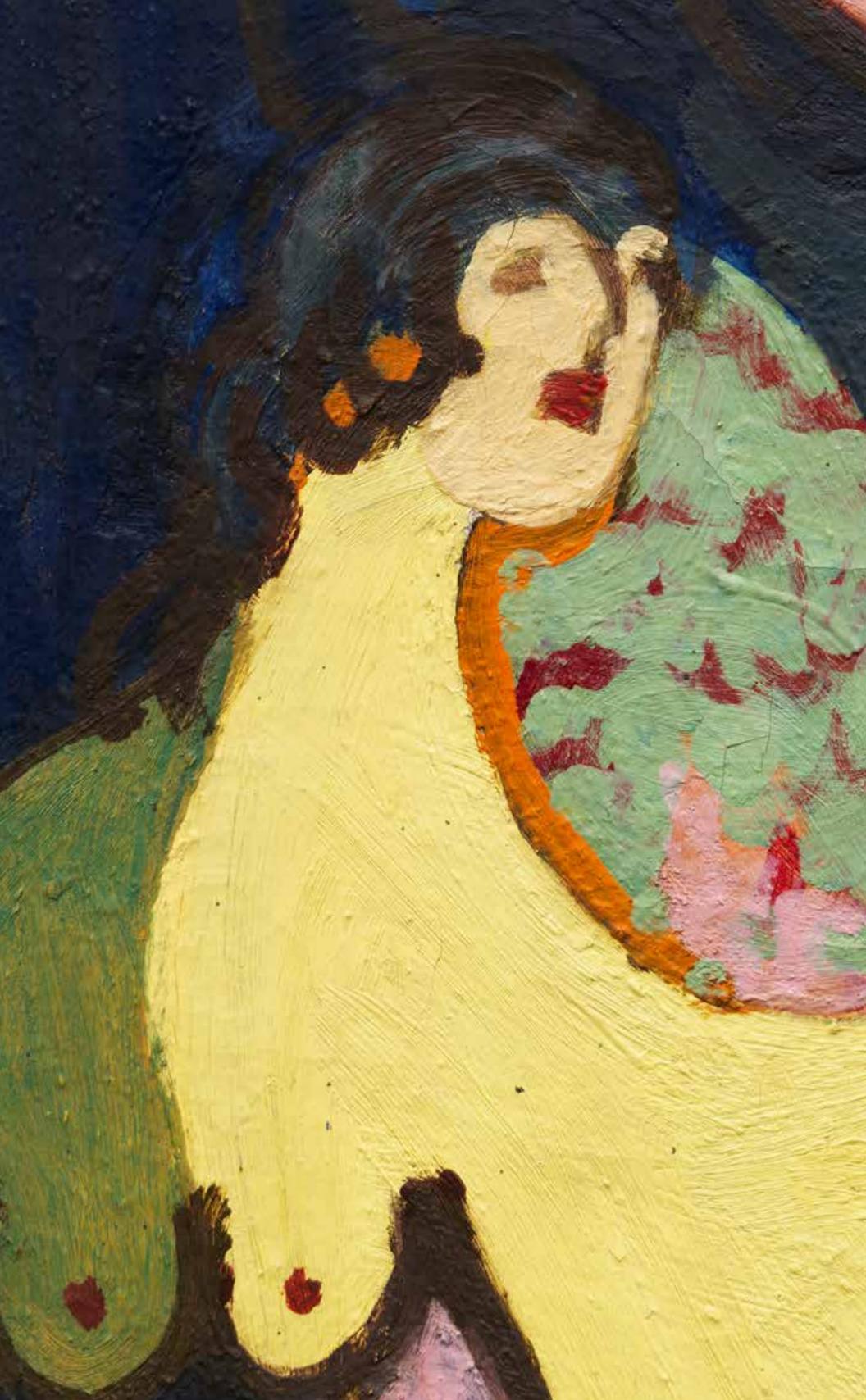
- **Die detaillierten, genauestens durchkomponierten, im Vorfeld mehrfach überarbeiteten Entwürfe für dieses Gemälde weisen Kirchner als studierten Architekten aus**

- **Um 1929 aufgenommene Fotografien zeigen Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling nackt mit der befreundeten Lotte Kraft-Rohner und Ester Haufler im Wald bei Davos-Frauenkirch und mag als Inspiration für „Akte im Wald“ gedient haben**

- **Seine Arbeit an diesem Motiv erwähnt der Künstler im Mai 1934 in einem Brief an seinen großen Unterstützer, den Kunstsammler Carl Hagemann (1867–1940)**

- **Seit mindestens 55 Jahren Teil derselben Privatsammlung**





Die Flucht aus der Großstadt

Sowohl E. L. Kirchner als auch seine Künstlerkollegen der „Brücke“, unter ihnen Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff und Hermann Max Pechstein, zieht es in ihrer gemeinsamen Sehnsucht nach größerer Ursprünglichkeit und auf der Suche nach dem Einklang von Kunst und Natur sowie einem einfacheren, ruhigeren Leben regelmäßig aus der Stadt hinaus aufs Land. In den frühen „Brücke“-Jahren verbringen E. L. Kirchner und Erich Heckel ihre Sommertage häufig an den Moritzburger Teichen nahe Dresden. In Kirchners Berliner Schaffensjahren zwischen 1911 und 1917 wird dann insbesondere die Ostsee-Insel Fehmarn zu seinem favorisierten Rückzugsort fernab der allzu lauten, hektischen und anonymen Großstadt Berlin. In späteren Jahren, nach Ende des Ersten Weltkriegs, siedelt Kirchner mit seiner Lebensgefährtin Erna Schilling aufgrund schwerer psychischer und physischer Erkrankungen schließlich nach Davos über, in die abgeschiedene Bergwelt der Schweizer Alpen. Ab 1923 findet das Paar auf dem Wildboden, eingangs des Sertigtals mit dem sog. „Wildbodenhaus“ ein festes Domizil, das beide bis zu ihrem jeweiligen Lebensende (E. L. Kirchner 1938 und Erna 1945) bewohnen.

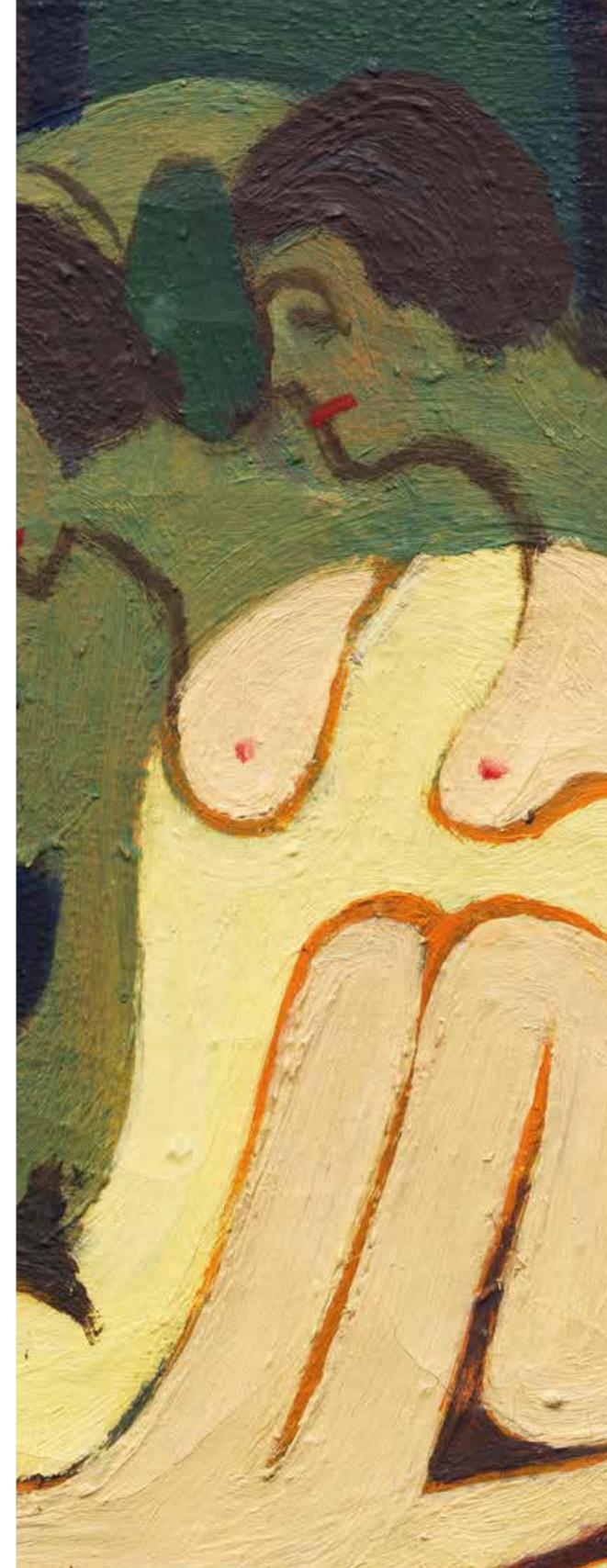
Als ehemaliger Stadtmensch ist Kirchner das geschäftige Treiben in Dresden und in der Berliner Großstadt mit ihren elektrischen Straßenbahnen, durch die asphaltierten Straßen brausenden Automobilen und den urban-modern gekleideten Einwohnern gewohnt. Doch das ländliche, ganz anders getaktete Leben birgt für ihn nicht nur Kraft spendende Ruhe und ermöglicht ihm zunächst die ersehnte Erholung von seinen psychischen Beschwerden, es erweist sich zudem als bedeutende Inspirationsquelle für seine herausragenden späteren Schaffensjahre. Schon 1919 erklärt Kirchner in einem Brief: „Der gute van de Velde schrieb mir heute, ich sollte doch wieder ins moderne Leben zurück. Das ist für mich ausgeschlossen. Ich bedaure es auch nicht. Ich habe hier ein reiches Feld für meine Tätigkeit, dass ich es gesund kaum bewältigen könnte, geschweige denn heute. [...] Hier lernt man tiefer sehen und weiter eindringen als in dem sogenannten „modernen“ Leben, das meist trotz seiner reichen äusseren Form so sehr viel oberflächlicher ist.“ (Brief an Helene Spengler, 3.7.1919).

Ernst Ludwig Kirchner, Lotte Kraft-Rohner, Erna Schilling und unbekannte Frau, um 1929, Fotografie, Brücke-Museum, Berlin.



Licht-, Luft- und Waldbaden in Davos. Eine fotografische Serie

Eine Reihe überlieferter Fotografien aus der Zeit um 1929 zeigen Kirchners Lebensgefährtin Erna Schilling mit der befreundeten Violinistin Lotte Rohner (geb. Kraft) und einer jungen Frau, vermutlich Ester Haufler, die für Kirchner jeweils mehrfach oder sogar häufig Modell stehen (vgl. R. Scotti, E. L. Kirchner. Das fotografische Werk, Bern 2005, S. 208-215). Kirchner berichtet damals: „Es ist immer noch heiss und schön, so dass ich viel draussen Aktzeichnen kann. Ich habe 3 Akte, da wir noch ein junges Mädchen zu Besuch bekamen. So geht es wieder gut.“ (E. L. Kirchner an seinen Förderer Carl Hagemann, 23.7.1928) Die Fotografien zeigen die drei Frauen und vereinzelt auch Lottes Ehemann, den mit Kirchner befreundeten Maler Hans Rohner, unbekleidet und unbeschwert beim damals sog. „Licht- und Luftbade“ in den Wäldern nahe Davos-Frauenkirch. Die Idee des nackt ausgeübten Sonnenbades in der Natur entspringt der im großstädtischen Umfeld entwickelten Freikörperkultur des späten 19. Jahrhunderts, die in den 1920er Jahren schließlich weitere Verbreitung findet und sich immer größerer Beliebtheit erfreut. Die Reihe wird von einigen Fotografien mit Licht- und Schattenstudien fortgeführt, in denen sich die Akte abwechselnd im Schatten oder in der Sonne aufhalten, während die durch die Baumkronen fallenden Sonnenstrahlen ein interessantes Muster auf den Waldboden werfen. Ebendiese Fotografien sollten noch Jahre später großen Einfluss auf Kirchners Figurenkompositionen haben und spielen auch für die künstlerische Idee und kompositorischen Entwürfe der hier angebotenen Arbeit eine bedeutende Rolle.



Ernst Ludwig Kirchner, Drei Akte im Walde, Farbholzschnitt, 1933/34. (Gercken 1728).

Nach Ernst Ludwig Kirchners Experimenten mit abstrakten Formen und Farbveränderungen durch Licht und Schatten Ende der 1920er Jahre sind die beiden Bilder „Akte im Wald“ und der zugehörige Farbholzschnitt der krönende Abschluss dieser Schaffensphase, indem beide Bestrebungen zusammengeführt werden. Das Hauptmotiv für die Bildidee dieser Werkgruppe ist, die figurative Zeichnung der drei in der Waldlichtung lagernden Frauen mit den abstrakten Elementen der Sonnenflecken in einem Bild zu versöhnen, auch wenn als Anregung Édouard Manets Gemälde „Das Frühstück im Grünen“ (1863) nicht zu übersehen ist. In Kirchners Bildern wirken die zwei sonnenbeschiedenen Flächen wie selbständige geometrische Formen, die sich über die Zeichnung der Akte hinwegsetzen, sodass einige Körperteile in Gelb und hellem Inkarnat aufleuchten und andere im Dunkelgrün versinken. Für die kleine Fassung „Akte im Wald“, deren Verbleib seit über 50 Jahren nicht bekannt war, spricht die Intimität und die suchende Form, für die spätere große Fassung die Monumentalität und stärker ausgeprägte Geometrie (Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen).

Mit der Umsetzung der Komposition in den mehrfarbigen Holzschnitt „Drei Akte im Walde“ von 1933/34 (Gercken 1728) schuf Kirchner eine der bedeutendsten Graphiken seines Spätwerks. Wie sehr er selbst das Werk und damit auch die Bildfindung schätzte, kann man an den vielen Eigendruck des Farbholzschnitts, der besser mit der kleinen als mit der großen Fassung des Gemäldes übereinstimmt, ermaßen.

Günther Gercken

Autor des Werkverzeichnisses der Druckgrafik E. L. Kirchners

Stilwandel und formale Weiterentwicklung.

Kirchners reifer, visionärer Spätstil

Schon zu Beginn seiner großen künstlerischen Karriere in den Schaffensjahren der Künstlergruppe „Brücke“ (1905–1913) hegt Kirchner – wie seine Künstlerkollegen – ein großes Interesse für die Darstellung des zumeist weiblichen Aktes in der freien Natur, das innerhalb seines gesamten künstlerischen Schaffens bis zu seinem Tod im Jahre 1938 eines seiner bedeutendsten Motive bleiben sollte. Während sich sein Werk und das der „Brücke“-Künstler in früheren Arbeiten in Dresden und Berlin mit dynamischem, bewegtem Strich, geradezu nervöser Linienführung, flirrenden Konturen und zum Teil spitzen, kantigen Formen auf die expressive und unmittelbare Übersetzung des Gesehenen und Erlebten fokussiert, erlebt Kirchners Schaffen in den 1920er und dann erneut in den 1930er Jahren in Davos deutliche stilistische und formale Weiterentwicklungen. Der Ausgangspunkt ist noch immer das Naturerlebnis, die ungezwungene Nacktheit der Dargestellten in der freien Natur, doch Kirchner findet nun zu einer betont flächigen Malweise und zu einer ganz eigenen Form der Abstraktion, die in der hier angebotenen Arbeit eindrucksvoll Gestalt nimmt. „Es tritt die Neigung hervor, die Naturform in groß gesehene, fast geometrisch anmutende Phantasieformen umzudeuten und so vollzöge sich dann die Entwicklung dessen, was die ersten Schweizer Jahre gebracht haben, zu einem reifen Spätstil, der – ohne unsinnlich zu sein – sich in das Visionäre steigert“, schreibt Gustav Schiefler (1857–1935), Kirchners Vertrauter, Verfasser des Werkverzeichnisses seiner Druckgrafik und Sammler seiner Werke (G. Schiefler, Vorwort, E. L. Kirchner. Werkverzeichnis der Druckgrafik, Bd. 2., S. 3f., zit. nach: Wolfgang Henze, Ernst Ludwig Kirchner – Gustav Schiefler. Briefwechsel 1910–1935/1938, Zürich 1990, S. 558).



E. L. Kirchner, erste Skizze zu „Akte im Wald“ in einem Brief an Franz Bruhin, 25.9.1937.

„Akte im Wald“ im Licht- und Schattenspiel

Womöglich im Zuge der bereits erwähnten, um 1928 entstandenen Fotografien der sich in ihrer ungezwungenen Nacktheit im Wald bei Davos verlustierenden drei Frauen erwähnt E. L. Kirchner die Bedeutung dieser Motive für die Entwicklung seines künstlerischen Schaffens: „Bei uns ist dauernd herrliches Wetter, so dass ich viel draußen schaffen kann. Es gibt wieder viel Akt im Freien mit 3 Frauenkörpern. Das tut mir immer gut und bringt mich vormal weiter.“ (Brief an Gustav Schiefler, 31.7.1928) Der Stilwandel vollzieht sich in unserem Werk und der größeren Fassung von „Akte im Wald“ (diese im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen) mit drei auf einer Waldlichtung verweilenden weiblichen Akten zunächst in der außergewöhnlichen, einfallreichen Bildidee einer in zwei verschiedene Lichtsituationen eingeteilten Szenerie, aber auch in der deutlichen Vereinfachung der Formen, der reduzierten Farbigkeit und der spannungsreichen Dekonstruktion und Verfremdung der Körper, die an die weiblichen Figuren bei Henri Matisse, Pablo Picasso oder Le Corbusier erinnern. Gliedmaßen werden versetzt, vergrößert, umgeformt und abstrahiert – eine stilistische Entwicklung, die ihren Anfang in den Werken zwischen 1928 und 1930 nimmt und in der hier angebotenen Arbeit ihren Höhepunkt erreicht.

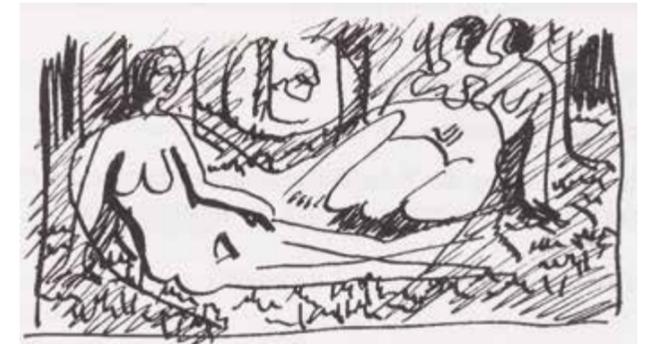
„Er kommt genauso wie die punkthafte Licht-Schattenverteilung auf der ersten Zeichnung, die ich Ihnen zeigte, aus der Beobachtung der Natur und zwar so: Die Sonnenstrahlen fallen durch die Baumzweige und malen grosse helle Flecke auf die Erde und die Figuren. Wenn Sie etwas darstellende Geometrie kennen, so ist Ihnen die Zeichnung wohl klar.“

E. L. Kirchner in einem Brief an Franz Bruhin, Wildboden 25.9.1937.



Le Corbusier, Trois baigneuses, 1935, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © F.L.C. / VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

Kirchner verwendet ausschließlich geschwungene, weiche Linien und gerundete, stark vereinfachte Formen, aus denen er trotz naturalistischer Details eine Stilisierung des weiblichen Aktes erarbeitet. Doch die große Idee hinter „Akte im Wald“ ist das durch die nicht dargestellten Baumkronen beeinflusste Licht- und Schattenspiel: „Licht und Schatten in Verbindung mit den Mitteln der Linie und Fläche schufen ihre Formen. Ich habe die Hoffnung, daß sie leichter und dauerhafter den anderen eingehen als manche frühere Arbeit, die naturnähere, aber kompliziertere Formen hatte.“ (E. L. Kirchner an Gustav Schiefler, 588. Brief, 9.3.1932).



E. L. Kirchner, Skizze zu „Akte im Wald“ in einem Brief an Carl Hagemann vom 15. Juni 1934.

Von der detaillierten Beschäftigung und arbeitsintensiven künstlerischen Auseinandersetzung mit dieser Bildidee und der daraus resultierenden Komposition zeugen mehrere bekannte vorbereitende Zeichnungen und Skizzen. 1933 schafft Kirchner außerdem einen heute berühmten Farbholzschnitt des Motivs (Gercken 1728). In einem Brief an den Sammler Franz Bruhin erläutert Kirchner 1937 die Bildidee des motivisch auf den Gemälden basierenden Holzschnitts: „[Der Lichtfleck] kommt genauso wie die punkthafte Licht-Schattenverteilung auf der ersten Zeichnung, die ich Ihnen zeigte, aus der Beobachtung der Natur und zwar so: Die Sonnenstrahlen fallen durch die Baumzweige und malen grosse helle Flecke auf die Erde und die Figuren. Wenn Sie etwas darstellende Geometrie kennen, so ist Ihnen die Zeichnung wohl klar.“ (Brief vom 25.9.1937).

Wie durch ein Spotlight auf der Theaterbühne erhellt, liegen bestimmte Bereiche der weiblichen Körper, des von Sonnenflecken übersäten Waldbodens und einige Bäume im Hintergrund im hellen Sonnenlicht. Farblich werden sie klar von den vermeintlich schattigen Partien abgegrenzt und nehmen in der Bildidee damit bereits spätere Arbeiten des Künstlers vorweg (siehe Gordon 972, 977, 995). In der Stilisierung der Figuren, dem Abstraktionsgrad und der richtungsweisenden, spannungsvollen Bildidee beweist sich „Akte im Wald“ somit als Hauptwerk E. L. Kirchners innerhalb seiner Davoser Schaffenszeit. [CH]



KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2008.

Acryl und Sand auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „2008/ 1006 L“.
Ca. 393 x 500 cm (154.7 x 196.8 in).

• Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17:34 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 200.000 (R/D, F)

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Galerie Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien.
- Privatsammlung Deutschland (seit 2008, direkt von der Vorgenannten erworben).

- **Imposante großformatige Arbeit von leuchtender Farbigeit**
- **Die Verwendung von Sand erzeugt eine besondere haptische Komponente und faszinierende Tiefenwirkung**
- **Im Entstehungsjahr ist die Künstlerin u. a. in einer Ausstellung im Museum of Modern Art in New York vertreten**
- **Katharina Grosse hat die Malerei durch ihre innovativen Techniken und ihre Herangehensweise an die Farbe wegweisend verändert**

Grosses Malerei entsteht nicht nur auf Papier, auf Leinwänden und anderen tradierten Bildträgern, sondern auch auf meterlangen Stoffkonstruktionen, Gegenständen, Böden, Erdaufschüttungen, Rasenflächen, Wänden und Fassaden. Auf diese Weise nimmt sie ganze Räume und Örtlichkeiten ein, die sich durch ihr künstlerisches Eingreifen in überdimensionale Installationen verwandeln. Mit ebendiesen überbordenden, sich in alle Himmelsrichtungen und auf die umliegende Architektur ausbreitenden Farbflächen, mit diesen ungewöhnlichen Farbträgern, insbesondere aber mit ihrer unkonventionellen Art des Farbauftrags stellt die Künstlerin seit Jahren die herkömmliche Definition des tradierten Mediums der Malerei in Frage. Sie arbeitet in großen Dimensionen. Bei der Sydney-Biennale 1998 sprüht Grosse Farbe erstmals direkt

auf architektonische Strukturen. In der viel besprochenen Ausstellung in Berlins Kunstmuseum Hamburger Bahnhof 2020/21 wurden plastische Gebilde aus Styropor aufgetürmt, über die sich die Farbflächen ziehen, diese kriechen über den Boden weiter nach draußen und nehmen auch die Außenwelt in Besitz. Durch architektonische Aufbauten oder die vorhandene Architektur kreiert Grosse ihre überdimensionalen Farbwelten. Bei ihren Leinwandbildern arbeitet sie ebenfalls gern in großen Formaten, wie die vorliegende Arbeit zeigt. Die Räumlichkeit jedoch in diesem 2-D-Medium erreicht sie durch technische Kniffe im Farbauftrag. Dies ist ähnlich spannend wie ihre imposanten Farbinstallationen. Die Farben, die Hauptakteure ihrer Kunst, erscheinen in verschiedenen Aggregatzuständen mal durch den Pinsel strukturiert, mal lasierend

durchschimmernd, mal hingehaucht wie ein Nebel oder krustig aufgeworfen. Die Farbstrukturen scheinen über die Leinwand zu wachsen, durch die Leinwand hindurchzubrechen und den Bildraum für sich zu erobern. Man wird beim Betrachten gefangen genommen von der Magie der oszillierenden Farbwelt der Katharina Grosse. Die Vereinnahmung der Betrachter:innen durch das Werk wird dadurch verstärkt, dass das Bild unabgeschlossen, nach allen Bildseiten offen und fortsetzbar ist – die Ausdehnung des Farbkörpers über das eigentliche Bildformat scheint möglich. Es entstehen Farbräume, die unendlich zu sein scheinen. Grosses Malerei ist im Grunde stets eine Übermalung. Die überlagernden Farbstrukturen, die sie durch das Arbeiten in Schichten und mit Schablonen erreicht, erzeugen eine räumliche Tiefe. In der vorliegenden Arbeit

von 2008 erzeugt sie einen 3-D-Effekt, in dem sie ihrer Malerei eine haptische Komponente hinzufügt und Sand auf die Leinwand aufträgt, diesen mit Farbpigmenten einfärbt. So schweben Farbschollen über das dynamisch bewegte Liniennetz. Grosses Nähe zur Graffiti-Kunst ist hier besonders gut sichtbar. Nicht nur der Farbauftrag an sich, sondern auch die dadurch resultierende linienartige Farbstruktur erinnert stark an diese junge Kunstform. Ihre Malerei hat eine expansive Kraft und bringt Bildräume hervor, die anders sind als die Räume unserer alltäglichen dreidimensionalen Welt. Katharina Grosse hat die Malerei durch ihre innovativen Techniken und ihre Herangehensweise an die Farbe wegweisend verändert und in der Entwicklung der zeitgenössischen Kunst ein markantes Zeichen gesetzt. [SM]

© Foto: Olaf Bergmann / VG Bild-Kunst, Bonn 2023





LOUIS SOUTTER

1871 Morges – 1942 Lausanne

Ceux qui récoltent (Jene, die ernten). 1940/41.

Öl und Druckerschwärze, Fingermalerei.
Thévoz 2567. Links oben in der Darstellung betitelt. Verso monogrammiert, datiert „1940/1941“, betitelt und bezeichnet. Auf festem, chamoisfarbenen Zeichenpapier. 44 x 58,5 cm (17,3 x 23 in), Blattgröße. [JS]

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17,36 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R/N)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- J.-J. Rivoire, Genf.
- Galerie M. Knoedler, Zürich (1981/82).
- Privatbesitz.
- Galerie Michael Haas, Berlin.
- Privatsammlung Großbritannien (1994 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Louis Soutter. Werke von 1923 bis 1942. Eröffnungsausstellung der M. Knoedler Zürich AG, 27.11.1981-23.1.1982, Kat.-Nr. 76 (m. Abb.).
- Louis Soutter (1871-1942). Zeichnungen, Bücher, Fingermalereien, hrsg. v. Armin Zweite, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 17.4.-9.6.1985; Kunstmuseum Bonn, 26.6.-11.8.1985; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 22.8.-13.10.1985, S. 242, Kat.-Nr. 278 (m. SW-Abb.).

LITERATUR

- Armin Zweite (Hrsg.), Louis Soutter (1871-1942). Zeichnungen, Bücher, Fingermalereien, Ausst.-Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 17.4.-9.6.1985; Kunstmuseum Bonn, 26.6.-11.8.1985; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 22.8.-13.10.1985, S. 242, Kat.-Nr. 278 (m. SW-Abb.).

Flucht in die Fantasie – Soutters psychogrammmatische Bildwelt

Geheimnisvoll, rätselhaft, schmerz erfüllt, verstörend, kraftvoll und immer wieder faszinierend ist Soutters psychogrammmatische Bildwelt, die er in den schwarz-weißen Fingermalereien seiner letzten Schaffensphase vor uns ausbreitet. Sie scheinen – einem Tagebuch gleich – Soutters verletzliches Innerstes nach außen zu kehren, seine Ängste und Fantasien geradezu rauschhaft niedergeschrieben vor uns auszubreiten. Dieser tiefe, intime malerische Seeleneinblick verstört und fesselt gleichermaßen. Laut Michel Thévoz lässt sich die Phase der großformatigen Fingermalerei auf die Jahre 1937 bis 1942, Soutters Todesjahr, eingrenzen. Davor entstehen in der Einsamkeit seines Zimmers der schweizerischen Heimanstalt Ballaigues zunächst Bleistift- und Tuschfederzeichnungen in feiner Lineatur und in floral-ornamentalem, anschließend in manieristischem Stil, mit denen er Schulhefte über und über anfüllt und mit denen er beginnt, sich seine Qualen von der Seele zu malen. Soutters Großcousin, der berühmte Architekt Le Corbusier, hat Soutter 1927 erstmals in Ballaigues besucht und sich in den Folgejahren intensiv für die Anerkennung seines einzigartigen Schaffens eingesetzt. 1936, also bereits vor Beginn der Fingermalereien, hat Le Corbusier die besondere Innerlichkeit von Soutters Schaffen in der Zeitschrift „Minotaure“ wie folgt beschrie-

ben: „Keine Fenster mehr, diese unnützen Augen...“ er hat gelernt, ins Innere zu schauen. Durch ihn können wir in einen Menschen hineinsehen. Er [...], der durch allen Luxus des Reichtums und durch ein Leben voller Einsicht hindurchgegangen ist, und der heute [...] jeden Tag ein weißes Blatt mit jenen strengen, starken und bewunderungswürdigen Kompositionen bedeckt, wenn er aus dem traurigen Speisesaal zurück in sein Zimmer kommt.“ (zit. nach: Michel Thévoz, L. Soutter, 1970, S. 118). Le Corbusier ist es auch zu verdanken, dass Soutters Arbeiten bereits zu Lebzeiten in Amerika ausgestellt werden, und er verschafft seinem Cousin fortan Zugang zu geeignetem Zeichenmaterial, wie großformatiges Papier, Kohle, Tusche und Gouache. Soutters Œuvre, das sich nach seinem Tod 1942 nahezu geschlossen in seinem kleinen Heimzimmer auftürmt, welches für die letzten 19 Jahre seine ganze Welt war, zeigt nicht nur eine stilistisch progressive künstlerische Parallelwelt, sondern dokumentiert darüber hinaus den technisch ebenso bedeutenden Schritt: Mit den ab 1937 entstehenden Fingermalereien, zu denen auch die vorliegende Komposition „Ceux qui récoltent“ gehört, nimmt Soutter eine technische Errungenschaft der späteren Aktionskunst vorweg und verleiht seinen Arbeiten damit eine einzigartig unmittelbare Aura.

• **Zu Lebzeiten verkannt, gilt Soutters in der Einsamkeit der Heimanstalt Ballaigues geschaffenes, vom Geist des Schmerzes durchdrungenes Werk als spektakuläre Entdeckung**

• **Soutters rauschhaft in Fingermalerei ausgeführten, rätselhaften Schattenfiguren der letzten Werkphase entführen uns in eine künstlerische Parallelwelt, die an Platons Schattengestalten und mittelalterliche Totentänze erinnert und sowohl stilistisch als auch technisch ihrer Zeit voraus ist**

• **Bereits 1981/82 Teil der ersten großen Einzelausstellung im Lenbachhaus München und im Kunstmuseum Bonn**

• **Seit fast 30 Jahren Teil einer englischen Privatsammlung**

• **Vergleichbare Arbeiten befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Kunstmuseum Basel, und die Fondation Le Corbusier, Paris**



„Keine Fenster mehr, diese unnützen Augen. Herausschauen, warum? Es bringt Verwirrung [...]. Meine Zeichnungen möchten nur eins sein, einmalig und vom Geist des Schmerzes durchdrungen.“

Louis Soutter, zit. nach: Le Corbusier, Louis Soutter, ein Unbekannter, erschienen im Minotaure, 1936.

„Ich bin entschlossen zu malen
und zu leiden!“

Louis Soutter, 1937 an seinen Malerkollegen Marcel Poncet.



**Verkannt, vereinsamt, vergessen und postum wiederentdeckt –
Zur späten kunsthistorischen Würdigung eines spektakulären Œuvres**

Soutters tragischer Lebensweg ist ein fesselndes und verstörendes Zeugnis des Scheiterns. Der als zweites Kind einer großbürgerlichen schweizerischen Apothekerfamilie geborene Künstler gilt nach vielversprechenden Anfängen bald als Sonderling, der den Ansprüchen an eine bildungsbürgerliche Existenz nicht zu entsprechen vermag. Zunächst eröffnet der Wohlstand Raum zum Experimentieren: Soutter nimmt ein Studium der Ingenieurwissenschaften auf, wechselt dann zur Architektur und bricht auch dies ab, um sich fortan der Violine zu widmen. Mit 21 Jahren wird er Schüler von Eugène Ysaÿe, Professor am Königlichen Konservatorium in Brüssel, Geigenvirtuose und Komponist. Ysaÿe ist eine wichtige, positive Figur in Soutters Leben und fördert dessen außergewöhnliches musisch-künstlerisches Talent. Soutter bricht aber auch bald sein Musikstudium ab, um zunächst in Lausanne und später dann in Paris verschiedene Kunst- und Maleriklassen zu besuchen. 1897 wandert Soutter schließlich mit der reichen amerikanischen Violinistin Magde Fursman, die er in Brüssel kennenlernt hatte und die bald seine Frau werden sollte, nach Colorado Springs aus. Dort wird er Leiter des neu gegründeten Art Department am Colorado College. Nur kurz aber währt dieser vermeintlich gefestigte Moment in Soutters Leben, denn auch dieser Schritt endet schnell im Bruch und verfestigt privat und beruflich eine Geschichte des Scheiterns: 1903 kommt es zur Scheidung und zum Rücktritt von der College-Leitung. Soutter kehrt als gebrochener Mann in die Schweiz zurück. Der exzentrische Dandy hält sich bald nur noch mit Gelegenheitsjobs über Wasser und lebt auf Kosten der Familie über seine Verhältnisse. Soutter wird schließlich von seiner Familie unter Vormundschaft gestellt und in ein schweizerisches Alten- und Pflegeheim eingewiesen. 19 Jahre verbringt Soutter bis zu seinem Tod in der autoritär geführten Heimanstalt in Ballaigues, wo er in der Abgeschlossenheit seiner Kammer fortan seine ganz eigene künstlerische Fantasiewelt zum Leben erweckt, die wie er selbst in jeder Hinsicht unkonventionell ist. Heute werden seine revolutionären, alle Traditionen verneinenden Werke der frühen Art brut zugerechnet und sind international begehrt. Davor ist sein Schaffen lange Zeit in Vergessenheit geraten, bis es im Zuge der großen Einzelausstellungen im Lenbachhaus München und im Kunstmuseum Bonn (1985), bei der auch die vorliegende Komposition zu sehen war, und schließlich im Kunstmuseum Basel (2002) von der Kunstgeschichte nach und nach wiederentdeckt wird.



**Soutters „Schattenfiguren“ –
Revolutionäre künstlerische Zeugnisse einer Passion**

Macht man sich bewusst, wie revolutionär und verstörend Soutters Bildfindungen der letzten Jahre auf die zeitgenössischen Betrachter:innen gewirkt haben müssen, für die die späteren Schöpfungen Nitschs, Pencks, Dubuffets oder gar Basquiats noch in ungeahnter Ferne lagen, so hat man das Gefühl, dass man hier den psychogramatischen Bildwelten eines verkannten Genies gegenübersteht. Soutters schwarze Figuren, die er schemenhaft mit überlängten Gliedmaßen und rätselhaften Bewegungen über den flächig-abstrakt angelegten Bildgrund wandern lässt, wirken wie die bildgewordenen Schattengestalten aus Platons Höhlengleichnis, die auf der Wand vor den in der Höhle gefesselten Unwissenden vorüberziehen und für die Wahrheit gehalten werden. Anders als Platons Unwissende, die bisher kein anderes Dasein kennen, ist Soutter jedoch ein Wissender, einer, der das Leben außerhalb der Höhle kennt, jedoch, zum Höhlendasein verdammt, dazu übergegangen ist, sich seine ganz eigene künstlerische Fantasiewelt zu erschaffen.

Körperlich unfrei erreicht Soutter mithilfe der Kunst eine geistige Entgrenzung und Entrücktheit, eine Möglichkeit, seine körperlichen und seelischen Leiden der Gefangenheit und Isolation zu verarbeiten. Und so sind seine letzten, ab 1939 entstandenen Arbeiten von der Motive der christlichen Passion und thematischen Anspielungen auf das Jüngste Gericht geprägt. Mag sein, dass ihn die Schrecken des Zweiten Weltkrieges dazu inspiriert haben oder er im Leiden des verratenen Christi eine Parallele zu seiner eigenen, qualvollen Existenz gesehen hat. Soutters Werke dieser Jahre tragen jedenfalls häufig Titel wie „Golgatha“, „Jesus“, „Weihnacht des Verdammten“, „Sprung zum Kreuz“, „Auferstehung“ oder „Station der Untadeligen“. Die vorliegende Komposition hat Soutter jedoch mit dem hoffnungsvollen Titel „Ceux qui récoltent“, also „Jene, die ernten“, bezeichnet, und so zeigen die Schattenfiguren auf diesem Blatt keine allzu exzentrisch-gequälten Gesten, sondern erscheinen vielmehr geerdet oder gar freudig tanzend, wobei der eine Tänzer mittelalterlichen Totentanzdarstellungen entsprechend auf die schlanke Gestalt des Todes hinzudeuten scheint. Mag sein, dass Soutter hier wenige Jahre vor seinem eigenen Tod die Hoffnung auf die ausgleichende Gerechtigkeit des Todes formuliert hat, dem auch diejenigen nicht entgehen werden, die das irdische Dasein reich beschenkt hat.



A. R. Penck, Großes Weltbild, 1965, Öl auf Hartfaserplatte, Museum Ludwig, Köln.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

Louis Soutter – Unangepasster Ausnahmekünstler und Visionär

Der Schriftsteller Lukas Hartmann hat dem beeindruckenden Leben Louis Soutters 2021 unter dem Titel „Schattentanz“ einen eindrucksvollen biografischen Roman gewidmet, der die Faszination für diesen verkannten Künstler und sein lange Zeit vollkommen unbekanntes Werk erstmals einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht hat. Zu Soutters Lebzeiten jedoch maß lediglich sein Cousin Le Corbusier, dem eigenwilligen Schaffen seines eigenwilligen Cousins herausragende künstlerische Bedeutung bei. Heute aber gelten Soutters nur äußerst selten auf dem internationalen Kunstmarkt angebotenen Papiergemälde mit ihren in Fingermalerei aufgetragenen, archaisch anmutenden schwarzen Schattenfiguren als die visionären Schöpfungen eines absoluten Ausnahmekünstlers. Soutters Lebensweg ist die Geschichte eines eigensinnigen Einzelgängers, der den Ansprüchen einer bildungsbürgerlichen Existenz nicht zu genügen vermochte und aufgrund seiner Unangepasstheit letztlich an den Anforderungen der bürgerlichen Gesellschaft scheitern musste: Soutter ist nie als geisteskrank diagnostiziert worden, er ist vielmehr wegen schlechten Betragens aus dem Symphonieorchester geflogen, da er häufig Widerspruch geleistet hat, oder er hat plötzlich zwanzig Seidenkrawatten bestellt und die Rechnung dafür seinem Bruder geschickt. Amüsante Anekdoten, wie sie auch von späteren, die Gesellschaft mit ihrer Person und Kunst herausfordernden Künstlern wie Martin Kippenberger, Jonathan Meese oder Andy Warhol überliefert sein könnten. Soutters tragische Lebensgeschichte ist letztlich auch gleichermaßen die Geschichte des Scheiterns der bürgerlichen Gesellschaft an einer nicht zu klassifizierenden Künstlerpersönlichkeit, an einem unkonventionellen und visionären Geist, der letztlich sich und seine Kunst jedem Anpassungswillen entzogen hat. Aber trotz aller Tragik hat es gerade all dieser schmerzlichen Erfahrungen des Scheiterns und des Ausgeschlossenenseins bedurft, um solch ein dichtes, „vom Geist des Schmerzes durchdrungenes“ Werk entstehen zu lassen. [JS]



Louis Soutter, Le Soleil se noircit (Die Sonne verfinstert sich), 1938, Öl auf Papier, Museum of Modern Art, New York.

AUGUSTE RODIN

1840 Paris – 1917 Meudon

L'Éternel printemps. 1884/1898.

Bronze mit schwarzbrauner Patina.

Rechts hinten mit der Signatur. Links unten mit dem Gießerstempel „F BARBEDI-ENNE Fondeur“. Am Unterrand der Standfläche bezeichnet „P“ sowie im Inneren nummeriert und bezeichnet „VL 55“, in Tusche mit der Gießerei-Verkaufsnummer „74349 gsi 380“ vom 9. Mai 1910. Second état, 4ème réduction. Eines von 69 Exemplaren. 24 x 31,5 x 19 cm (9.4 x 12.4 x 7.4 in). Lebzzeitguss von 1910. Erster Entwurf 1884, Modell 1898, Reduktionen zw. 1898-1918. Gegossen von der Fonderie Barbédienne, Paris.

Mit einem Zertifikat des Comité Auguste Rodin, Paris, vom 30. Oktober 2010. Die Arbeit wird in den Catalogue critique de l'œuvre sculpté d'Auguste Rodin, herausgegeben von Jérôme Le Blay, unter der Nummer 2010-3301B aufgenommen.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17:38 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D)

\$ 88,000 – 132,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweiz (um 1970 erworben).
- Privatsammlung Schweiz.
- Privatsammlung Berlin (2011 erworben, Sotheby's, 9.2.2011).

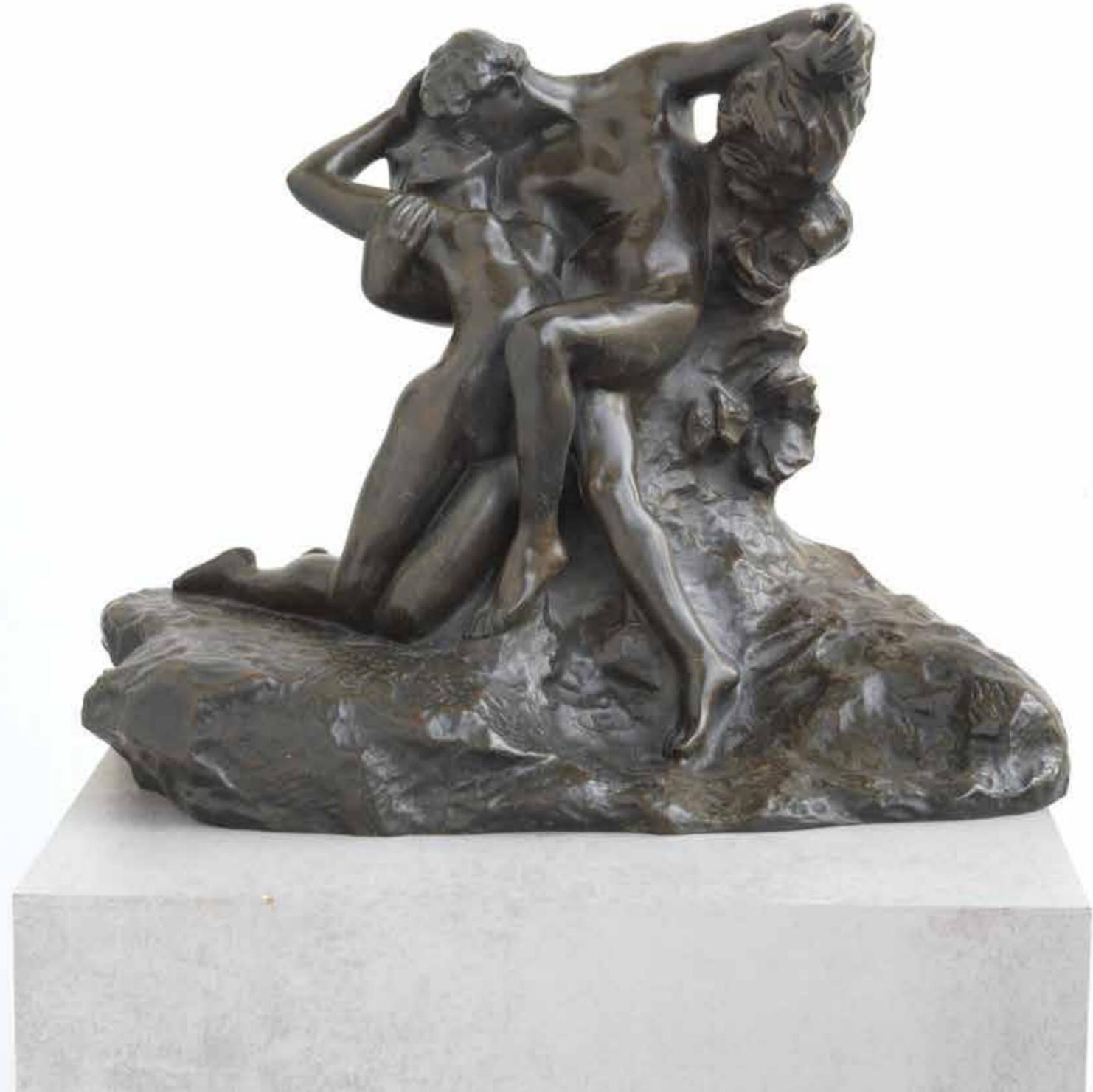
LITERATUR

- Ionel Jianou, Cécile Goldscheider, Rodin, Paris 1967, S. 98.
- John L. Tancock, The Sculpture of Auguste Rodin, Philadelphia 1976, Nr. 32b, S. 244f.
- Antoinette Le Normand-Romain, The Bronzes of Rodin, Catalogue of works in the Musée Rodin, Paris 2007, S. 334 (m. Abb., anderes Exemplar).
- Sotheby's London, Impressionist and Modern Art Day Sale, Auktion 9.2.2011, Los 122 (m. Abb.).

Zu den größten Meisterwerken im Schaffen Auguste Rodins gehören seine ineinander verschlungenen, hingebungsvollen Liebespaare. In ihrer Entstehung sind dabei künstlerische und literarische Referenzen sowie autobiografische Aspekte eng miteinander verflochten. 1880 erhält Rodin vom französischen Staat den Auftrag, das Tor für das zukünftige Musée des arts décoratifs zu gestalten, das als „Porte de l'enfer“ zum epochalen, sein bildhauerisches Schaffen prägenden Werk wird. Obgleich niemals vollendet, liefert die Beschäftigung mit der literarischen Vorlage, Dantes Inferno aus der „Göttlicher Komödie“, ein unerschöpfliches Repertoire an Figuren, Formen und Motiven. Bis ans Ende seines Lebens dauert seine Faszination für die in den Kreisen der

- **Rodins Liebespaare sind Ikonen der modernen Skulptur**
- **Entstanden zur Zeit der leidenschaftlichen Beziehung mit der Bildhauerin Camille Claudel**
- **Eine der Figurengruppen, die Rodin aus seinem Jahrhundertwerk der „Porte de l'enfer“ entwickelt und eigenständig herauslöst**
- **Neben dem berühmten „Kuss“ und dem „Denker“ gehört der „Ewige Frühling“ zu Rodins bekanntesten und beliebtesten Werken**
- **Mit seinen kraftvollen und einfühlsamen Werken gilt Rodin als einer der herausragendsten Bildhauer der Kunstgeschichte**
- **Ausführungen in Marmor befinden sich im Musée Rodin, Paris, im Metropolitan Museum of Art, New York, sowie in der Eremitage, Sankt Petersburg; Bronzeversionen in internationalen Sammlungen wie dem Los Angeles County Museum of Art und im Museum of Fine Arts, Boston**

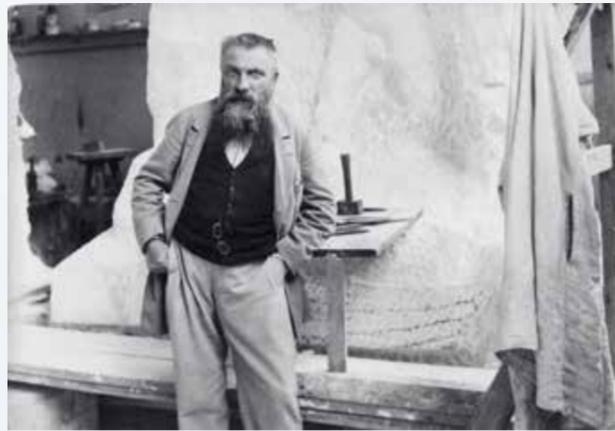
Hölle beschriebenen Sehnsüchte, Wünsche und Leidenschaften, die die menschliche Existenz in all ihrer Tiefe und Tragik des Fühlens und Denkens erkunden. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Liebe und Leidenschaft, insbesondere in ihrer körperlichen Ausprägung. Das Liebespaar Paolo und Francesca, im Kuss vereint beim Ehebruch überrascht und vom eifersüchtigen Ehemann erstochen, erscheinen bei Dante und auch bei Rodin als vom Wind vor sich hergetriebene schattenhafte Körper; die beiden bilden im Höllentor eine der berührendsten und zentral positionierten Gruppen. 1883 trifft Rodin auf die hochtalentierete Bildhauerin Camille Claudel, die zunächst als Schülerin, anschließend als künstlerische Mitarbeiterin in sein Atelier eintritt. Die beiden ver-



bindet schon nach kürzester Zeit eine amour fou, ungehindert der Tatsache, dass Rodin ein verheirateter Mann ist. In den 1880er Jahren setzt sich Rodin mit allen Nuancen der Liebe auseinander, sinnliche Intimität, verehrende Anbetung, Flüchtigkeit und Verlassenwerden inspirieren ihn zu großartigen Werken wie „Le Baiser“ (ursprünglich auch „Francesca da Rimini“), „Éternelle idole“ oder „Fugit amor“. „L'Éternel printemps“, der ewige Frühling, zeigt den Moment des hingebungsvollen Kusses in den für Rodin so typischen fließenden Formen, in denen das Werden und Vergehen der Bewegung in impressionistischer Augenblicklichkeit festgehalten zu sein scheint. Die Verschmolzenheit mit dem Stein verweist als künstlerische Position auf Michelangelos Non-finito, die Zartheit der Berührung auf Antonio Canovas berühmte Gruppe „Amor und Psyche“ im Louvre. Den gebogenen Körper der Frau, modelliert nach seinem bevorzugten Modell Adèle Abruzzi, die er wegen ihrer schlanken und biegsamen Körperlichkeit schätzt, integriert er ebenfalls in der linken oberen Ecke des Tympanons in der „Porte de l'Enfer“. Ihren Torso hatte er schon 1882 in Ton modelliert, ein Material, das er wegen seiner Weichheit und Elastizität am meisten favorisiert. Ausgeführt werden die Skulpturen darüber hinaus in Gips, Marmor und Bronze, bei der im Spiel von Licht und Schatten, der lebendigen Patina und der glatten Oberfläche die Sinnlichkeit von Rodins Arbeiten besonders augenfällig ist. Wie um die erotische Ausstrahlung etwas öffentlichkeitskonformer zu halten, wird „L'Éternel printemps“ unter dem mythologischen Titel „Amour et Psyche“ 1897 erstmals im Pariser Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts ausgestellt. Aufgrund des enormen Erfolges des Motivs – neben dem „Kuss“ und dem „Denker“ eines der bekanntesten und beliebtesten Werke – schließt Rodin mit der renommierten Fonderie Barbédienne, die bei den großen Industrieausstellungen mehrfach für ihre Herstellungsweisen ausgezeichnet worden war, einen Exklusivvertrag über die Herstellung von Bronzegüssen des „Ewigen Frühlings“. [KT]



Blick in Rodins Atelier in Meudon, um 1914, Fotografie von François Vizzavona. © Ministère de la Culture - Médiathèque du patrimoine et de la photographie, Dist. RMN-Grand Palais



Auguste Rodin in seinem Atelier, 1898, Fotografie von Paul François Arnold Cardon.

„Der wirkliche Künstler muss die ganze Wahrheit der Natur ausdrücken, nicht nur die des Äußeren, sondern vor allem die des Inneren. Wenn ein guter Bildhauer einen menschlichen Torso modelliert, stellt er nicht nur die Muskeln dar, sondern das Leben, das diese bewegt, ... mehr noch als das Leben, ... die Kraft, die sie formt und ihnen Anmut oder Stärke, liebevollen Zauber oder ungestüme Kraft verleiht. [...] Was wir am menschlichen Körper bewundern, noch mehr als seine so schöne Form, ist die innere Flamme, die in ihm zu leuchten scheint.“

Auguste Rodin, L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris 1911, S. 156, 237.



A. R. PENCK (D.I. RALF WINKLER)

1939 Dresden – 2017 Zürich

Stier und Nashorn verrückt. 1996.

Acryl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. 200 x 296 cm (78.7 x 116.5 in).

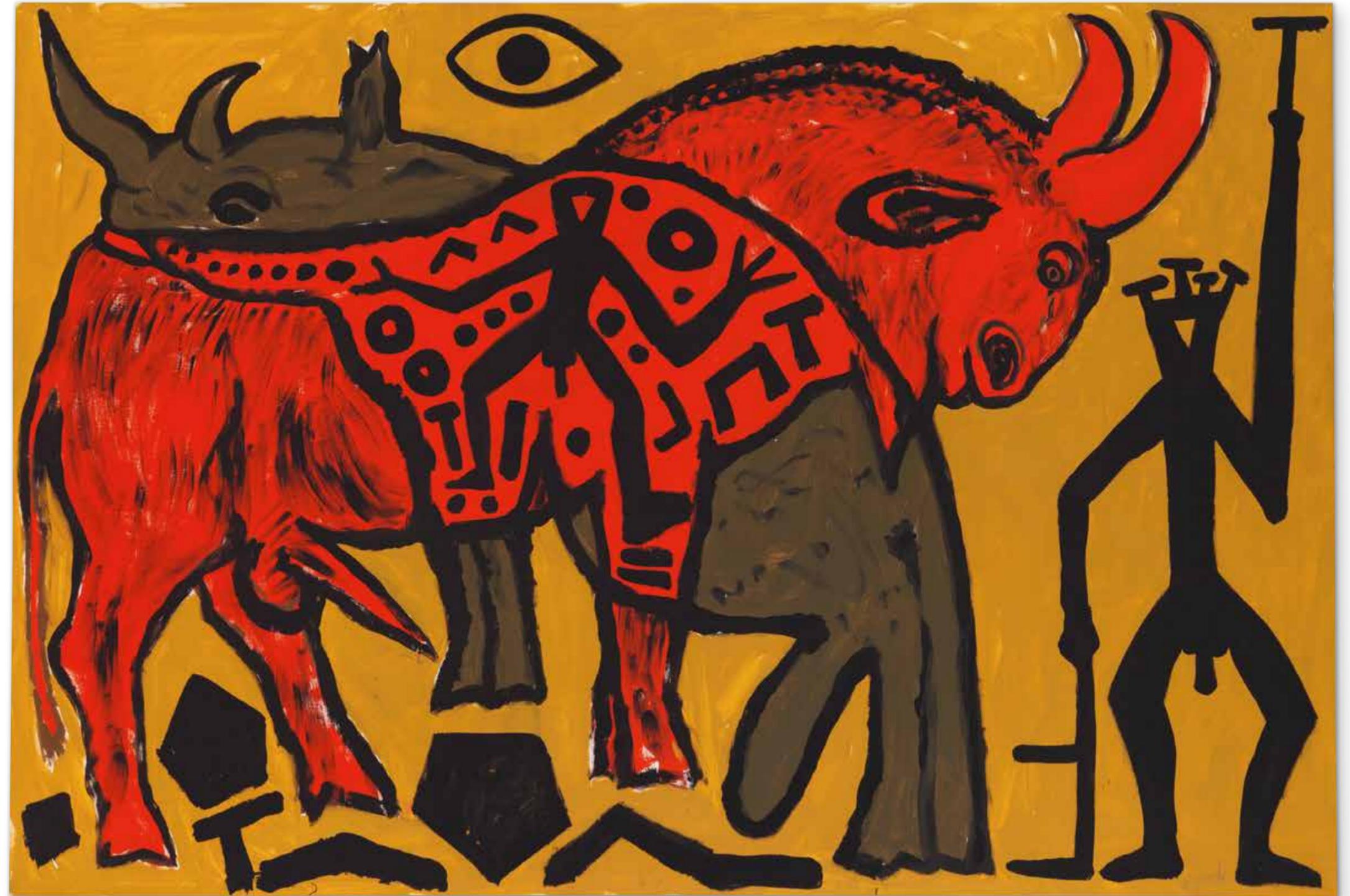
☛ Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.40 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Terminus, München (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2002 vom Vorgenannten erworben).



- Die Logik und die Systematik in A. R. Pencks Zeichensprache sind solitär in der deutschen Nachkriegskunst
- Bereits ab den 1960er Jahren entwickelt der Künstler ein einzigartiges Alphabet aus zu Strichmännchen abstrahierten menschlichen Figuren, Linien, Tierfiguren und Symbolen
- Diese durch Pencks Beschäftigung mit Ethnologie, Archäologie und Kunstgeschichte entstandene visuelle Sprache mit archaischer Bildwirkung bringt ihm u. a. den Beinamen „Höhlenmaler der Postmoderne“ ein
- In der hier angebotenen Arbeit überschneiden sich die Farbflächen der beiden starken Tiere ohne zu verschmelzen und verweisen damit womöglich auf die damalige politische Situation der wiedervereinigten deutschen Bundesrepublik
- 1972, 1982 und 1992 stellt Penck auf der Documenta in Kassel aus, 1984 auf der Biennale von Venedig

„Er erfindet ein eigenes Alphabet, aus den Tiefen der Geschichte und der Kunst schöpfend, aber doch vollkommen eigen. Das kann kein Mensch lesen. Nur er selbst. Aber wir können es anschauen – und spüren [...]. Man muss nicht fragen, warum.“

Baselitz in einem Gespräch mit Florian Illies, 2017.

Zwischen Ost und West

Die Biografie und somit auch das künstlerische Schaffen A. R. Pencks (geb. Ralf Winkler) ist geprägt von der deutschen Teilung, der Auseinandersetzung mit der DDR-Regierung und dem Leben in zwei gegensätzlichen Gesellschaften. In einem Gedicht schreibt der Künstler 1982 „Der Osten / Hat mich ausgespuckt / Der Westen / Noch nicht gefressen“ (zit. nach: Ausst.-Kat. A. R. Penck. Deutschland, Weserburg, Museum für Moderne Kunst, Bremen 2009/2010, S. 79). Sein unangepasstes künstlerisches Schaffen sollte die nachfolgenden Generationen nicht nur in Dresden und in der DDR, sondern auch über die Grenzen hinaus nachhaltig prägen. So finden sich Charakteristiken seiner bereits in den 1960er Jahren entwickelten Bildsprache in den 1980er und 1990er Jahren beispielsweise bei dem jungen Keith Haring (1958–1990) und Jean-Michel Basquiat (1960–1988).

Pencks eigene Bildsprache:

Abstrahierte Figuren, Symbole und Zeichen

Auf der Suche nach einer universellen Zeichensprache entwickelt Penck schon früh eine ganz eigene, spannungsreiche künstlerische Ausdrucksweise, die sich irgendwo zwischen einem strengen, komplizierten, von außen undurchschaubaren System und einer Anarchie bzw. expressiver, gestischer Malerei fernab der Logik bewegt. Pencks Künstlerfreund Georg Baselitz erläutert: „Er erfindet ein eigenes Alphabet, aus den Tiefen der Geschichte und der Kunst schöpfend, aber doch vollkommen eigen. Das kann kein Mensch lesen. Nur er selbst. Aber wir können es anschauen – und spüren [...] Man muss nicht fragen, warum.“ (Baselitz in einem Gespräch mit Florian Illies, 2017). Seine abstrahierten Figuren, Symbole und Zeichen sind räumlich nicht weiter verortet, scheinen in der Bildfläche zu schweben. Bereits seit den 1960er Jahren finden sich die schließlich zum Markenzeichen mutierten Strichmännchen mit großen Penis, bewaffnet mit Speeren, Gewehren oder Pfeilen und charakteristisch – wie in der hier angebotenen Arbeit – in Konfrontation mit einem oder mehreren wilden Tieren.

Tiere als Symbolträger

Tiere bevölkern die Bilder A. Pencks ebenfalls seit den 1960er Jahren: Adler, Skorpion, Maus, Wolf, Katze, Tiger, Löwe, Pferd, Schlange, Gazelle und so vieles mehr. Ein Panoptikum der Tierwelt, das gleichberechtigt und zugleich kaum beachtet neben seinen Strichmännchen in den Bildwelten existiert. Penck versteht die Kunst als Bildforschung und lässt Erkenntnisse diverser Wissenschaftsbereiche – so z.B. der

Physik, Mathematik, Kybernetik, Biologie und Soziologie – einfließen. Die Logik seiner Bilder bestimmt ein dualistisches Denken, geprägt durch die bipolare Weltordnung des Kalten Krieges. Ein Tier wie der Adler fungiert als Symbolträger in den Gegenüberstellungen von Ost und West. Penck nutzt tradierte Vorstellungen der Tier-Hierarchien und die damit einhergehenden Zuschreibungen. Es ist ein Denken in Bildern, auch wenn Bedeutungszuschreibungen selten eindeutig bleiben. Der Löwe ist Jäger, die Gazelle hingegen Gejagte (vgl. „How it works“, 1989). Der Adler zieht als König der Lüfte am Himmel seine Kreise, der Skorpion verharrt als stille Gefahr am Boden und wartet auf den unachtsamen Schritt.

Wie aber finden Stier und Nashorn in einem Bild zusammen? Ist diese vermeintlich ungewöhnliche Begegnung im allgemeinsprachlichen Sinne verrückt, wie es der Titel des Bildes nahelegt, oder ergibt die Verschachtelung der Umrisslinien ein verrücktes Bild, das neue gedankliche Wege eröffnet? Der Stier steht für Stärke, Männlichkeit, ist zugleich Tierkreiszeichen und ein mythologisches Wesen, das in unzähligen historischen Bildern und Schriften auftaucht. Der Stier ist auch Nutztier und in Mitteleuropa bis heute beheimatet. Das Nashorn hingegen ist nur noch auf dem afrikanischen Kontinent zu Hause, doch einst war das Säugetier über weite Teile Eurasiens, Afrikas und Nordamerikas verbreitet. Sein Aussterben auf weiten Teilen des Globus verschulden klimabedingte Landschaftsveränderungen, so dass es nun nur noch südlich der Sahara anzutreffen ist.

Die Farbflächen der beiden Tiere Stier und Nashorn gehen hier ineinander über, ohne jedoch zu verschmelzen, womöglich an die damalige politische und gesellschaftliche Situation der deutschen Bundesrepublik erinnernd – sechs Jahre nach der Wiedervereinigung. Den Betrachtenden erschließt sich jedoch kein im herkömmlichen Sinne erzählerischer Bildinhalt, vielmehr sind sie mit der dem Künstler ganz eigenen, selbst entwickelten Sprache konfrontiert, die sein analytisches und bildnerisches Denken, ein „visuelles Denken“, darstellt, in dem er Wissen und Informationen aus den Naturwissenschaften, der Mechanik und Informationstheorie verarbeitet.

Höhlenmaler der Postmoderne

Der Name A.R. Penck ist ein Pseudonym, das Ralf Winkler in den 1960er Jahren annimmt. Namensgeber ist Albrecht Friedrich Karl Penck (1858–1945), ein berühmter Geologe, der sich mit seiner Forschung besonders der Landschaftsmorphologie und Klimatologie widmet. Des Künstlers Auseinandersetzung mit der bildlichen Darstellung sozialer Systeme und menschlicher Kommunikation führt ihn wohl unweigerlich zu den Darstellungen der frühzeitlichen Höhlenmalereien. Nicht nur in der berühmten Höhle von Lascaux findet sich die Darstellung eines Nashorns, das über die Kontinente hinweg ein verbreitetes Motiv ist. Verwundert es in diesem Zusammenhang, dass das Nashorn eines der ersten Tiere ist, die in Pencks malerischem Schaffen überhaupt auftauchen (vgl. „Nashorn“, 1967). Auch in späteren Jahren lässt es sich vereinzelt entdecken, auch wenn das Tier nicht wie Adler oder Löwe zum Standardrepertoire gehört.

Pencks charakteristische Zeichensprache ruft eine archaische Bildwirkung hervor, die ihm auch den Beinamen „Höhlenmaler der Postmoderne“ einbrachte (Alexander Jürgs, Stern Magazin, 17.6.2007). Gleichzeitig führen die simplifizierten, klaren Formen, Zeichen und Symbole zu einem Paradox: „Die Strichfiguren sind zu simpel, zu allerweltsmäßig, als dass sie im Grunde mit einer derartigen künstlerischen Einzigartigkeit aufgeladen sein sollten, und doch sind es Pencks ureigene Geschöpfe.“ (Jürgen Kisters, A. R. Penck, in: Kunstforum Bd. 134, Art & Pop & Crossover, 1996, S. 428f.) [CH/SN]



KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin

Die Geschwister. 1927.

Öl auf Leinwand.
Wohlert 748. Rechts unten monogrammiert. Auf dem Keilrahmen mit einem alten Etikett, dort handschriftlich bezeichnet „Karl Hofer / Zwei Kinder / 3“. 100 x 65 cm (39,3 x 25,5 in). [JS]

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.42 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Hermann Baumgarten, Stuttgart (1928).
- Sammlung Wilhelm Laaff, Wiesbaden (wahrscheinlich vom Vorgenannten erworben, seit über 90 Jahren in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Zweite Ausstellung Badische Secessio / Fünfte Ausstellung Stuttgarter Secessio, Neues Ausstellungsgebäude im Schlossgarten, Stuttgart, 28.4.-10.6.1928, S. 9, Kat.-Nr. 68 (m. Abb. S. 25).
- Karl Hofer. Das gesammelte Werk, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9.9.-21.10.1928, S. 13, Kat.-Nr. 101.
- Kollektivausstellung Karl Hofer, Katalog der 55. Ausstellung der Berliner Secessio, in Gemeinschaft mit der Galerie Flechtheim, Berlin, Nov./Dez. 1928, S. 17, Kat.-Nr. 62.
- Karl Hofer, Kunsthaus Zürich, 24.1.-23.2.1929, S. 11, Kat.-Nr. 48.

LITERATUR

- K. Martin, Kunsthalle Mannheim: Karl Hofer, in: Kunst und Künstler, 27.1929, S. 76.

Karl Hofer ist der Meister des Figurenbildes, ein Meister der Stille und des sinnenden Blicks. Seine Figuren sind regungslos und gedankenverloren. In den 1920er Jahren findet Hofer, der 1921 an der Berliner Hochschule der bildenden Künste zum Professor ernannt wird, zu seinem charakteristischen Stil, der für sein malerisches Œuvre fortan prägend sein wird. Obwohl ihre historische Verankerung in der Zwischenkriegszeit für die melancholische Grundstimmung dieser Arbeiten prägend ist, faszinieren sie durch die Zeitlosigkeit ihres Ausdrucks.

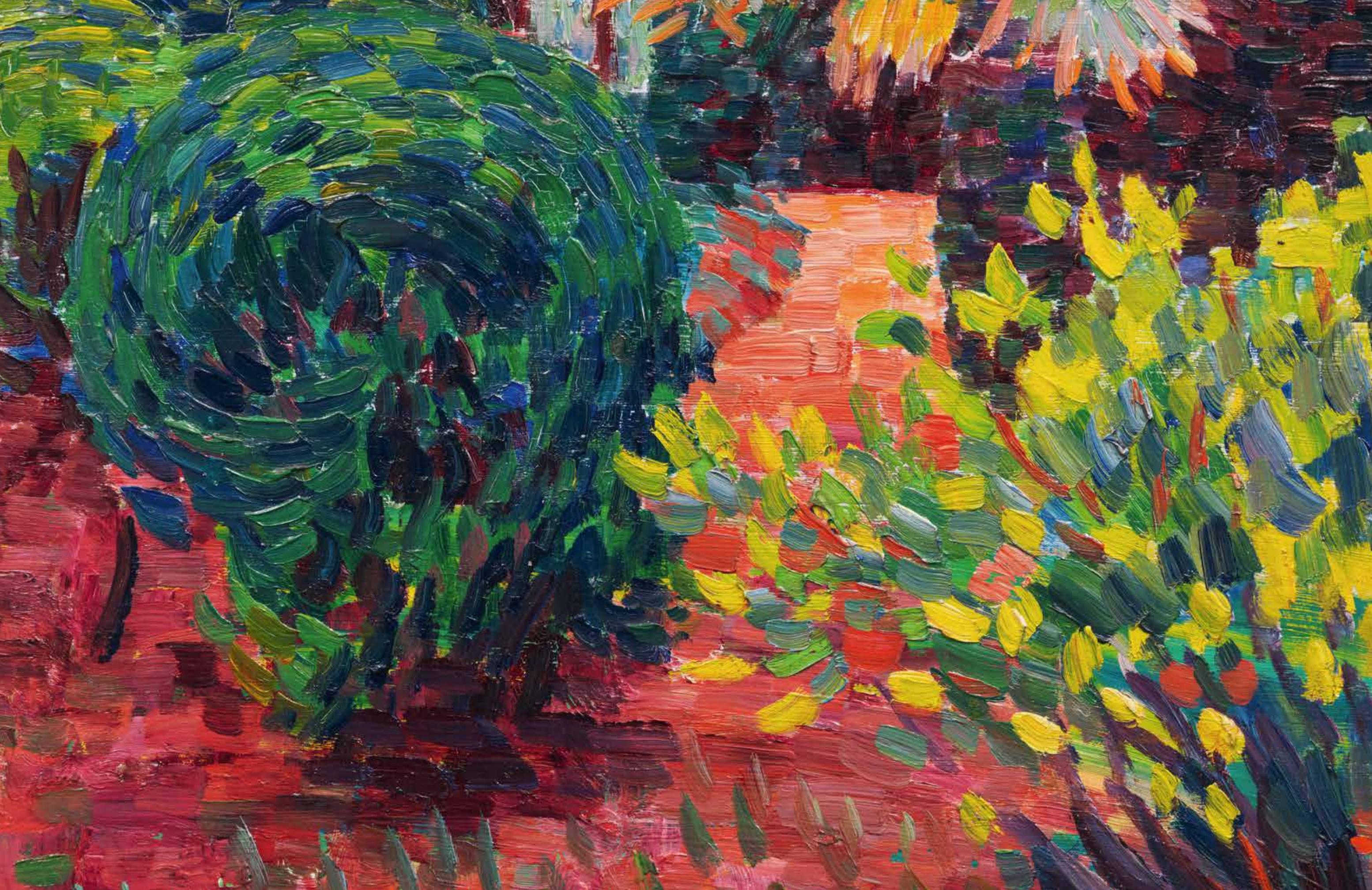
Eine echte Wiederentdeckung aus dieser besten Schaffenszeit Hofers ist unser Gemälde „Die Geschwister“, das sich aufgrund der reduzierten Komposition und der flächigen Farbgebung durch eine radikal moderne Ästhetik auszeichnet. Im 2007 erschienenen Werkverzeichnis von Karl Bernhard Wohlert ist die Arbeit noch mit dem Vermerk „Verbleib unbekannt“ verzeichnet. Fast seit einem Jahrhundert aber war Hofers eindrucksvolle Schöpfung in einer württembergischen Privatsammlung verborgen. Die Arbeit ist über mehrere Generationen in Familienbesitz verblieben und wurde ursprünglich wahrscheinlich um 1930 von dem Stuttgarter Kunsthändler Hermann Baumgarten erworben. Dieser ist durch den Katalog der Karl-Hofer-Ausstellung in der Berliner Secessio im Jahr 1928, auf der das Gemälde bereits ein Jahr nach Entstehung ausgestellt war, als der damalige Besitzer der Arbeit belegt. 1928 war die Arbeit nicht nur in der Berliner Secessio, sondern auch in der Badischen Secessio ausgestellt und darüber hinaus auf

- **Qualitativ herausragendes Figurenbildnis aus der besten Schaffenszeit**
- **„Die Geschwister“ – innig verbunden und zugleich faszinierend entrückt**
- **Radikal moderne Ästhetik: klar-reduzierte Komposition in flächig-leuchtender Farbgebung**
- **Bereits 1928/29 mehrfach ausgestellt: auf den bedeutenden frühen Hofer-Ausstellungen der Kunsthalle Mannheim (1928) und des Kunsthauses Zürich (1929) sowie auf den Ausstellungen der Berliner und der Badischen Secessio**
- **Wiederentdeckung: Seit fast 100 Jahren Teil einer württembergischen Privatsammlung**
- **Bereits 1949 kauft das Museum of Modern Art, New York, das vergleichbare Gemälde „Jüngling mit Melone“ (1926/1933) für seine Sammlung an**

den bedeutenden Hofer-Ausstellungen in der Kunsthalle Mannheim (1928) und im Kunsthaus Zürich (1929) vertreten. Anschließend blieb das Gemälde für fast einhundert Jahre der Öffentlichkeit verborgen, bevor es nun in unserer Auktion zur Versteigerung gelangt.

Innig und doch fremd präsentiert uns Hofer den Jüngling und seine kleine Schwester im leuchtend roten Kleidchen, deren Blicke sich weder einander zu noch voneinander abwenden. Sie sind in geschwisterlicher Liebe eng umschlungen und doch zugleich seltsam beziehungslos, zueinander, aber auch zur Außenwelt, denn ihre Blicke entziehen sich auch den Betrachtenden. Und so zeigt uns Hofer in diesem wunderbaren Geschwisterbild zwar Kinder, aber doch zugleich auch in sich gewandte, melancholische Gestalten. Hofers Figurengemälde zeigen keine Handlung, sie zeigen Menschen, die regungslos in die Leere blicken. Wie unser frühes und qualitativ herausragendes Gemälde „Geschwister“ zeigt, geht es Hofer also meist nicht um Porträthaftigkeit der Dargestellten, sondern seine Figuren sind vielmehr entindividualisierte Repräsentanten des Menschlichen. Genau das ist der Grund für den besonderen, zeitlos-modernen Charakter, der in besonderer Weise Hofers faszinierende Schöpfungen der 1920er Jahre auszeichnet. In der Zeit des Nationalsozialismus galt Hofers wegweisendes Œuvre als „entartet“ und Hofer wird im Sommer 1934 aus seinem Amt an der Berliner Hochschule für die Bildenden Künste entlassen. [JS]





ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Garten in Carantec. 1906.

Öl auf Malpappe.

Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 150. Rechts unten signiert, verso mit der gestrichenen Bezeichnung „N. 6“. Hier handschriftlich datiert, betitelt und beschriftet „106 Garten Caranto“. 49,3 x 52,5 cm (19.4 x 20.6 in).

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Wohl Sammlung Adolf Elnain (1877-1945), der Wiesbadener Fotograf war Künstlern des Expressionismus wie Wassily Kandinsky und Alexej Jawlensky freundschaftlich verbunden.
- Sammlung Hanna Elnain (1945 Erbschaft vom Vorgenannten, bis 1960: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Privatsammlung Süddeutschland (1960 vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Jawlensky. Wanderausstellung 1920/21, Hamburg, München, Wiesbaden, Berlin, Dresden u.a., Kat.-Nr. 91 (hier Titel „Büsche in Caranto“).
- L'Espressionismo. Pittura, scultura, architettura, Palazzo Strozzi, Florenz, Mai/Juni 1964, Kat.-Nr. 96, Abb. S. 53.

LITERATUR

- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, 35. Auktion Moderne Kunst 1.Teil, 20./21.5.1960, Los 217, (m. Farbtaf. 20).

- **Sprühendes Feuerwerk der Farben**
- **Seltenes, frühes Werk**
- **Entstanden im bretonischen Carantec im lockeren pointillistischen Duktus voll expressiver Farbigkeit**
- **Der Künstler findet Inspiration in seiner unmittelbaren Umgebung und vereint Gesehenes wie auch persönliche Empfindungen zu einer raffinierten und fulminanten Komposition**
- **Weitere in Carantec entstandene Arbeiten dieser wichtigen Zeit befinden sich heute in der Pinakothek der Moderne, München („Küste bei Carantec“ und „Landschaft aus Carantec mit Frau“), sowie in der Albertina Wien („Kornfeld bei Carantec“)**



Jawlensky, der ab 1896 mit Marianne von Werefkin in München lebt, besucht zunächst die Malschule von Anton Azbé und beginnt sich dann auf die Suche nach seinem eigenen Stil zu machen. Er reist in den folgenden Jahren im In- und Ausland, währenddessen malt er und lernt auf Ausstellungen mit großem Interesse andere Künstler kennen. Auf diesen Reisen scheint er bewusst nach den Möglichkeiten einer persönlichen Ausdrucksform zu suchen. Schon 1903 ist er erstmals in Frankreich. In seinen Lebenserinnerungen berichtet er von zwei Aufenthalten in Carantec. Doch nur für das Jahr 1906 lässt sich durch Briefe Jawlenskys ein Aufenthalt des Künstlers in dem bretonischen Dorf, nordwestlich von Brest auf einer Halbinsel gelegen, sicher belegen. Die dort entstandenen Arbeiten zeigen alle den starken Einfluss der Kunst van Goghs auf Alexej von Jawlensky. Er ist von dessen Pinselführung unmittelbar beeinflusst. So experimentiert er mit den Gestaltungsmöglichkeiten des kurz gesetzten Pinselduktus in vielfacher Wei-

se. Carantec ist heute für seine Ursprünglichkeit und die wunderbaren Strände bekannt. Die wenigen Gemälde Jawlenskys, die eindeutig Carantec zugeordnet werden können, zeigen, dass Jawlensky vor allem andere Eindrücke aufgenommen und verarbeitet hat. Es ist die Landschaft und nicht das Meer, das ihn interessiert. Die Bewegung von Licht und Wind in den Feldern, Pflanzen und Wolken steht im Mittelpunkt seiner Darstellung. Unser Gemälde sticht aus der kleinen Gruppe der hier entstandenen Werke wie ein Solitär heraus. Es ist von allergrößter Bewegtheit. Die fein aneinandergesetzten Pinselstriche sind nicht mehr ordentlich und klar strukturierend, sondern von größtmöglich variierender Bewegtheit. Es ist nicht nur die Bewegtheit der Form, sondern auch der Farbe, die mitreißt. Es ist ein fulminantes Feuerwerk von bewegter Form und Farbe. Damit macht Alexej von Jawlensky den entscheidenden Schritt, Gefühl auch maßgeblich durch die Farbe zu transportieren. [EH]

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Mädchen auf dem Kanapee. 1914.

Leimfarbe auf Rupfen auf Leinwand kaschiert.
Pirsig-Marshall / von Lüttichau G1914/05 (104). Rechts unten monogrammiert.
60 x 106 cm (23,6 x 41,7 in). [EH]

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.46 h ± 20 Min.*

€ 650.000 – 850.000 (R/D)

\$ 715.000 – 935.000

PROVENIENZ

- Walter Klausner, o. O. (1919, möglicherweise, Dr. Walter Klausner, Zürich).
- Friedrich Carl Siemens, Berlin (erworben in den 1930er Jahren in Berlin, in Familienbesitz bis 1999).
- Privatbesitz Europa (erworben über Sotheby's 1999).

AUSSTELLUNG

- Otto Mueller, Galerie Paul Cassirer, Berlin, Apr./Mai 1919, Kat.-Nr. 12.
- Otto Mueller, Eine Retrospektive, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München / Museum Folkwang, Essen, 21.3.-22.6.2003, Kat.-Nr. 176 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, Berlin 1919, Kat.-Nr. 5 (m. Abb.).
- B. A. Aust, Otto Mueller. Eine Monographie in Bildern, Breslau 1925, S. 10, Abb. (nicht erschienen).
- Sotheby's, London, Auktion 6.10.1999, Los 121 (hier: Reclining Girl).
- Lüttichau/Pirsig, Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-Rom), München 2003 / Essen 2007/08.

„... ich kann nur malen, was ich liebe“, hatte Otto Mueller einmal seiner Schwester Emmy anvertraut. Dieser Satz, wörtlich genommen, lässt sich an vielen Beispielen im Werk von Otto Mueller, so auch hier, nachvollziehen. Otto Muellers Besonderheit im Umgang mit Personen, die er malt, zeigt sich auch darin, dass er vorwiegend ihm vertraute Mitmenschen, vor allem seine jeweilige Lebenspartnerin bevorzugt, wie hier seine Frau Maschka (Maria Meyerhofer). Er lernt sie 1899 in Dresden kennen, sie ist von Beginn an sein wichtigstes Modell. Otto Mueller malt „seine“ Maschka, die sich entspannt, mit leicht aufreizendem, lächelndem Blick auf einem Kanapee im Berliner Atelier räkelt, das rechte, entblößte Bein aufgestellt, mit dem rechten Arm ihren Kopf abstützend.

Karl Scheffler, der bisweilen messerscharfe Kunstkritiker und Publizist, nimmt die Ausstellung bei Paul Cassirer zum Anlass, sich auf Otto Mueller ausführlich einzulassen und über dessen Eigenschaften festzustellen: „Da ist vor allem die Fähigkeit des Malers, sinnliche Eindrücke unmittelbar zu verwerten und dem anmutig Schönen das Charakteristische zu erhalten. Überall spürt man dieses sinnliche Erlebnis; durch den Stil dringt allerenden die Natur. Ein Element des Grotesken verhindert es, dass das Anmutige sentimental wird. Dem Konventionellen, wozu diese Art von Kunst immer neigt, begegnet etwas menschlich Unmittelbares. Und diese Unmittelbarkeit wird von Jahr zu Jahr stärker; das beweist ein vergleichender Blick schon auf die Arbeiten früherer Jahre und auf die der letzten Zeit.“ (in: Kunst und Künstler, Nr. 17, Berlin 1919, S. 349-556).

- **Kein Gemälde Otto Muellers von so faszinierender Schönheit und subtiler Erotik ist bisher auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten worden**

- **Otto Mueller malt seine Frau Maschka in selbstbewusster, lasziver Pose**

- **Im Schicksalsjahr 1914 malt er Maschka, die ihm ein Leben lang eng verbunden bleibt**

- **Durch die matte Leimfarbe auf Rupfen erzeugt Otto Mueller eine zu seiner Zeit besondere, progressive Ästhetik**

- **Farbigkeit, Perspektive und Bildausschnitt dieses Gemäldes sind außergewöhnlich modern**

- **Schon 1919 auf seiner ersten umfassenden Einzelausstellung bei Paul Cassirer ausgestellt**

Otto Muellers „Fähigkeit, sinnliche Eindrücke unmittelbar zu verwerten und dem anmutig Schönen das Charakteristische zu erhalten“ ist vielleicht auch ein Schlüssel dafür, wie weitläufig informiert er ist und Gesehenes mit dieser unmittelbaren Nahsicht in Einklang bringt, etwa mit dem provokanten „Nu bleu, souvenir de Biskra“ betitelten Bild von 1907 von Henri Matisse. Im Januar 1909 mit einer umfangreichen Ausstellung des Franzosen in der Galerie Paul Cassirer zu sehen, hat sich dieser Akt in die Köpfe der Jüngeren quasi eingebrannt und wird noch Jahre später, wie auch hier, von Otto Mueller in seiner Anmutung rezipiert. Die Bedeutung des Gemäldes ergibt sich aus der Tatsache, dass dieses schon 1914 gemalte Werk für Muellers erste umfassende Einzelausstellung 1919 in der berühmten Berliner Galerie von Paul Cassirer ausgewählt wird. Der Katalog, wohl rechtzeitig zu Beginn der Ausstellung im April 1919 erschienen, führt 37 Gemälde auf, geordnet nach den Entstehungsjahren von 1912 bis 1919. Von diesen 37 Gemälden standen demnach 17 bereits zu Beginn der Ausstellung nicht mehr zur Disposition: Zehn Arbeiten befanden sich schon in „Privatbesitz“, so auch dieses „Mädchen auf dem Kanapee“. Vier Gemälde wurden als unverkäuflich und drei Arbeiten als Leihgaben aus dem „Museum Essen“ deklariert. Neben den 37 Gemälden waren in der Ausstellung bei Cassirer auch Zeichnungen und Lithografien zu sehen; der Katalog verweist aber nur summarisch auf diese Tatsache hin.

Eine Würdigung der Person Otto Muellers, der soeben den Ruf an die Kunstakademie in Breslau als einziger ehemaliger „Brücke“-Künstler erhalten hatte, suchen die Erwerber des abgebildeten Kataloges vergeb-





V. l. n. r.: Otto und Maschka Mueller, Erna Schilling und Ernst Ludwig Kirchner in der Dachatelierwohnung in Berlin-Schöneberg 1912 (Fotograf unbekannt).
Rechte Seite: Otto Mueller, Liebespaar, 1914, Leimfarbe auf Rupfen, Privatbesitz.

„... ich kann nur malen, was ich liebe.“

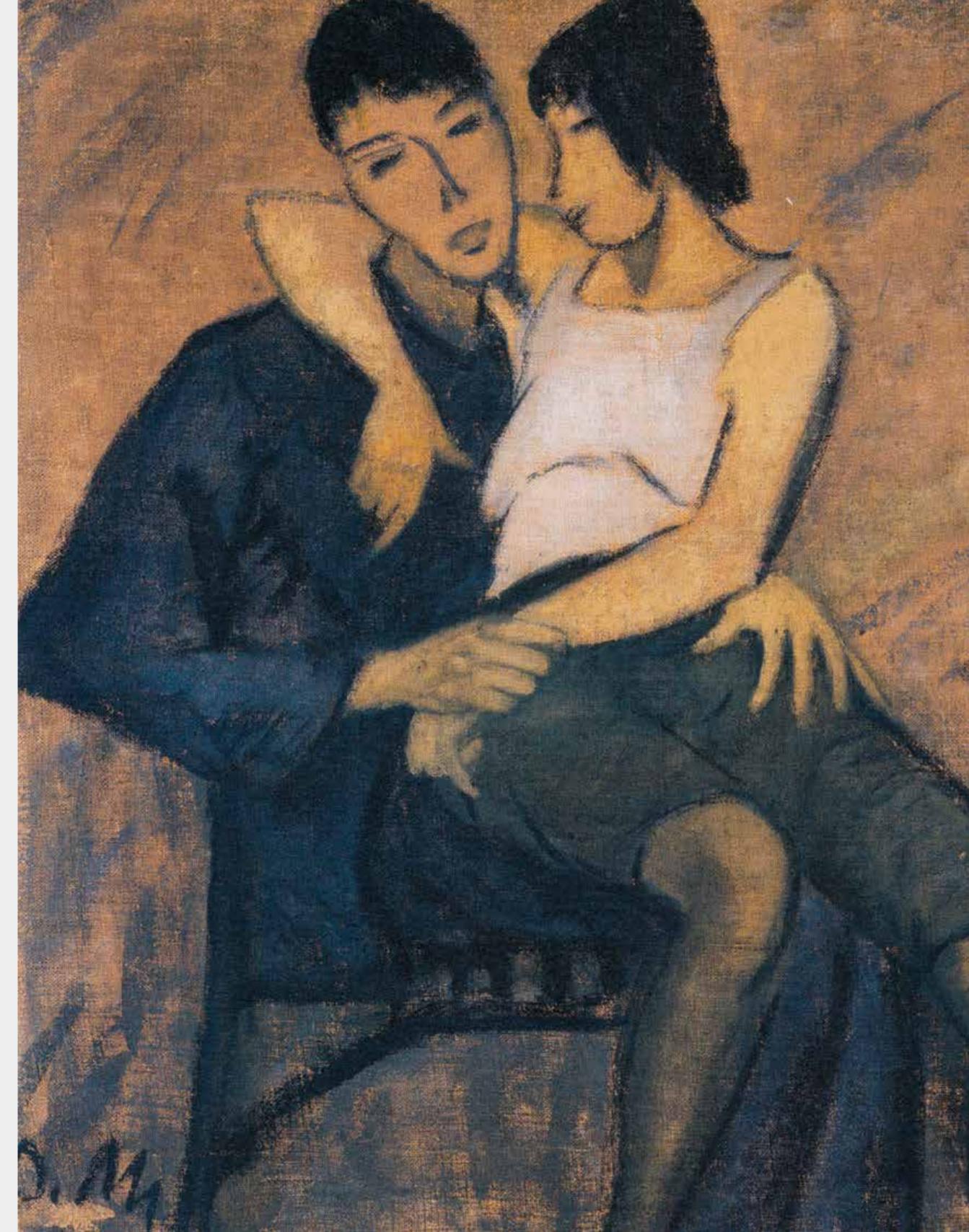
Otto Mueller, zit. nach: Emmy Mueller. Erinnerungen an Otto Mueller, Mitte der fünfziger Jahre, S. 28.

lich; nur eine kurze Selbstbiografie nebst eigener Charakterisierung seiner Arbeit findet sich abgedruckt, die da lautet: „Am 16. Oktober 1874 bin ich in Liebau in Schlesien geboren. Im 20. Lebensjahr kam ich auf die Akademie nach Dresden und studierte dort 2 Jahre. Die darauffolgende Zeit war ich im Riesengebirge bis vor zehn Jahren, wo ich nach Berlin übersiedelte. – Hauptziel meines Strebens ist, mit größtmöglicher Einfachheit Empfindungen von Landschaft und Mensch auszudrücken; mir vorbildlich, auch für das rein handwerkliche, war und ist jetzt die Kunst der alten Ägypter. Otto Mueller.“ „Mädchen auf dem Kanapee“ von 1914 ist im Jahr 1919 in „Privatbesitz“! Hier können wir nur spekulieren, wer sich als Leihgeber für die Ausstellung bei Cassirer entscheidet. Ein „Walter Klauser“ ist in den Akten überliefert, der dieses feinfühlig und zugleich offensive Bildnis Maschkas für die Ausstellung als Leihgabe zur Verfügung stellt, nicht aber über Cassirer verkaufen lässt. Vielleicht ist es jener Walter Klauser aus Zürich, der 1916 mit der Untersuchung „Die Entwicklung der Raum-Auffassung beim Kind. Eine Untersuchung an Hand von Kinder-Zeichnungen“ promoviert wird? Wie das Werk dann in den 1930er Jahren in die Sammlung von Friedrich Carl Siemens eingeht, ist heute nicht mehr festzustellen – in dessen Familie jedenfalls verbleibt es bis 1999.

Otto Muellers beharrlicher Rückgriff auf immer gleiche Sujets wie hier lässt den Künstler im Vergleich mit seinen Zeitgenossen als schöngeistigen, weltfremden Sonderling erscheinen. Paul Westheim, der Berliner Kunstkritiker, Kunstsammler, Journalist und Schriftsteller,

vergleicht dieses empfindsame Aufnehmen und Erzählen der intimen und zugleich melancholischen Motive einmal mit dem Belauschen des „Seins in seiner Zuständlichkeit“. An einer anderen Stelle beschreibt Westheim die Malerei seines Freundes: „Es ist die Kunst der Nuance, die auch mit einer gewissen Feinfingrigkeit ertastet werden will.“ (zit. nach: Das Kunstblatt, Heft 2, Potsdam 1918, S. 129-141).

Otto Muellers fehlende Stellungnahme zum Zeitgeist – eine Ausnahme bildet die Thematisierung des Zigeunerlebens in seinem Œuvre –, die offensichtliche Negierung des Alltäglichen oder gesellschaftlichen Lebens, kurzum das Fehlen von ‚Ecken‘ und ‚Kanten‘, beeinflusst schon die zeitgenössischen Feuilletonschreiber in der Einschätzung und Bewertung seiner Malerei zwischen offenkundiger Bewunderung und höflicher Anerkennung. In seiner Einleitung zur Einzelausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1956 konstatiert der damals junge Kurator Werner Schmalenbach Otto Muellers Bildern treffend eine „jünglingshafte Verträumtheit“ und eine „volle Leidenschaftlichkeit der Jugend“. „Innerhalb des deutschen Expressionismus beziehen seine Bilder weniger durch ihre ‚Kühnheit‘ als durch die Stille, aber eindringliche Qualität ihren Rang [...] oftmals von faszinierender Schönheit; sie hat ihren Wert als ‚peinture‘ eher denn als Exaltation des Ausdrucks.“ (Werner Schmalenbach, Otto Mueller, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1956, S. 3) An dieser, unseren Blick auf das Werk Otto Muellers ermunternden Aussage hat sich bis heute nichts geändert, und besonders nichts bei dieser wunderbaren peinture: Otto Muellers Malerei ist zeitlos! [MvL]



SERGE SABARSKY

EINE NEW YORKER ERFOLGSGESCHICHTE

Das Leben des 1912 in Wien geborenen Siegfried Sabarsky, der sich in den USA Jahre später Serge nennen wird, ist ungewöhnlich und bewegt. Seine Geschichte ist die eines klassischen Selfmade-Menschen, der sich trotz vielerlei Entbehrungen zwischen den beiden Weltkriegen und einer gezwungenen Emigration zu einer starken Persönlichkeit entwickelt. 1938 im März, nach der Annexion Österreichs durch die Deutschen, flieht Sabarsky aus Wien zunächst nach Paris. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und dem Einmarsch der Deutschen in Frankreich bricht Sabarsky erneut auf und erreicht im Herbst 1939 New York. 1942 meldet sich Sabarsky zum Militärdienst und wird zum Einsatz gegen Deutschland nach England verschifft, wo er auf die Übersetzung in die Normandie wartet und den siegreichen Feldzug der Alliierten erlebt. Zurück in New York entfaltet sich nun sein ausgeprägtes Interesse für bildende Kunst: 1955 kauft Serge Sabarsky das erste Blatt von Egon Schiele („Nackte“, Bleistiftzeichnung, 1910). Der Wunsch, Kunsthandel zu betreiben, wächst stetig und mündet in eine eigene Galerie, die er am 15. Mai 1968 an der Madison Avenue eröffnet. Sein Programm ist Expressionismus aus Deutschland und Österreich. Max Beckmann und Paul Klee sind für ihn die beiden größten deutschen Künstler des Jahrhunderts, daneben stehen immer und immer wieder Egon Schiele, Oskar Kokoschka und Gustav Klimt. „Mit Plastik habe ich wenig zu tun“, so der Sammler und Händler, „Oskar Schlemmer und Wilhelm Lehmbruck zählen zu den Ausnahmen“. Serge Sabarsky entwickelt sich zu einem äußerst erfolgreichen, weltweit anerkannten Kunsthändler und Ausstellungskurator, wird über die Jahre zur amerikanischen Legende!

Weitblickend gründet er mit seiner Frau die Serge und Vally Sabarsky Foundation in New York und ist maßgeblich beteiligt an der Gründung des Egon Schiele Art Centrum 1993 im böhmischen Krumau (Český Krumlov). Und nicht zuletzt rückt sein inniger Wunsch, in New York ein eigenes Museum zu eröffnen, in greifbare Nähe. „Das neue Museum“, schreibt Serge Sabarsky 1993 voller Begeisterung nach Wien an seinen Freund und Sammler Rudolf Leopold, „liegt genau zwischen dem Metropolitan Museum und dem Guggenheim Museum und ist



Serge Sabarsky mit dem Wiener Kunstsammler Rudolf Leopold. Foto von Stefan Moses.



Mit Gemälden und Arbeiten auf Papier von George Grosz auf der Kölner Kunstmesse.
© VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

der Mittelpunkt der sogenannten Museums-Meile, die von der Frick Gallery bis zum Jewish Museum führt und auch das Museum der Stadt New York und das Goethe House beherbergt.“ Dort an der Kreuzung 86th Street und Fifth Avenue plant die Sabarsky Foundation, in der ehemaligen Vanderbilt-Residenz ein Museum für österreichische und deutsche expressionistische Kunst einzurichten. Serge Sabarsky stirbt am 23. Februar 1996, kurz bevor seine Vision realisiert werden kann. In der Beletage des Palais findet im Juni 1996 eine Gedenkfeier für den Idealisten und Museumsgründer statt: Ronald S. Lauder, von Serge Sabarsky als Testamentsvollstrecker eingesetzt, lädt zu einer Gedenkfeier für seinen Freund und lässt einhundert Schiele-Blätter an die Wände hängen.

Nach Sabarskys Tod 1996 beginnt Lauder dessen Kunstsammlung in das Gebäude zu integrieren und es so zu einem hochrangigen Museum zu entwickeln. Am 16. November 2001 wird das inzwischen in „Neue Galerie“ umbenannte Stadtpalais unter der Leitung von Renée Price eröffnet.

Und heute? 20 Jahre nach der Eröffnung umfasst die Sammlung der Neuen Galerie alle Sparten der bildenden Kunst, neben Malerei auch Skulpturen, Arbeiten auf Papier, Kunstgewerbe und Fotografien der Jahre 1890 bis 1940 aus Österreich und Deutschland. Neben dem Nachlass von Serge Sabarsky erweitern Leihgaben aus dem Besitz von Ronald S. Lauder die Sammlung der Neuen Galerie. Der österreichische Bereich der Sammlung unterstreicht die besondere Beziehung, die in Wien um 1900 zwischen der bildenden und der dekorativen Kunst besteht. Zu den wichtigsten Künstlern im Bereich der bildenden Kunst zählen Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin und Richard Gerstl. Im Bereich des Kunstgewerbes sind die Wiener Werkstätte und die Entwürfe so bekannter Persönlichkeiten wie Josef Hoffmann, Koloman Moser und Dagobert Peche zu nennen. Auch Werke der Architekten Adolf Loos und Otto Wagner sind in der Sammlung vertreten.

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

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

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Stillende Mutter. 1932.

Öl auf massiver Holzplatte, auf Holz kaschiert.
Löffler 1932/12. Am Unterrand in der Darstellung monogrammiert und datiert.
80 x 60 cm (31.4 x 23.6 in). [JS]

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.48 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 200.000 (R/N, F)

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Sammlung Josef von Sternberg (direkt vom Künstler erworben, spätestens 1935 bis mindestens 1949, wohl bis mindestens 1960).
- Salander O'Reilly Galleries, New York.
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (1995 vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (seit 1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1902-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York (seit 2002).

AUSSTELLUNG

- From the Collection of Josef von Sternberg, Los Angeles Museum of History, Science and Art, Los Angeles 15.6.-31.7.1935, Kat.-Nr. 6.
- The Collection of Josef von Sternberg, Los Angeles County Museum, 1943, ohne Kat.-Nr., mit Abb.
- The Arts Club of Chicago, Chicago, Ill, 1946.
- Otto Dix, Museum Neue Galerie, New York, 11.3.-30.8.2010.

LITERATUR

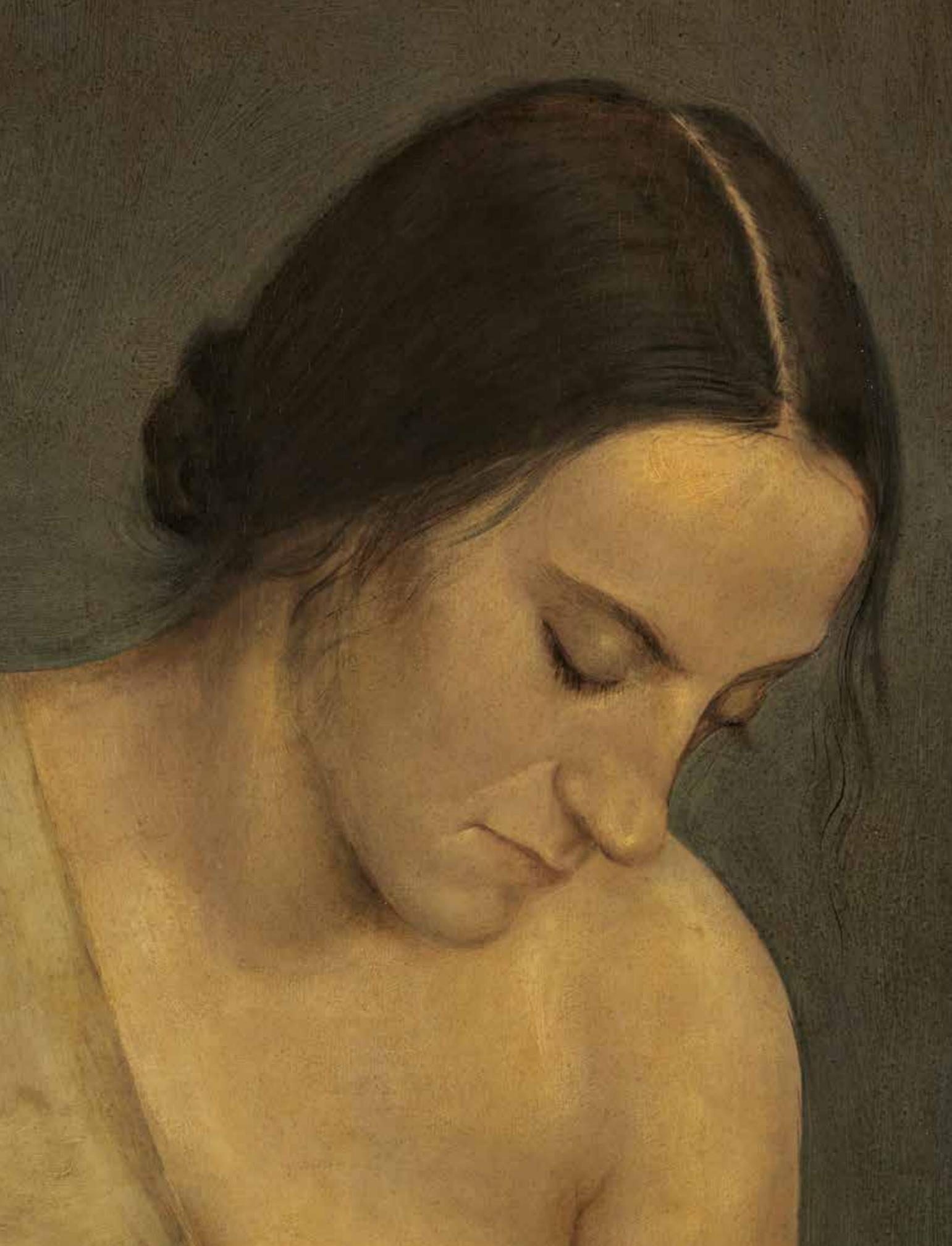
- Josef von Sternberg Collection of Modern Paintings, Drawings, Modern African, Asiatic Sculptures, Parke-Bernet Galleries, New York, 22.11.1949, Los 83 (unverkauft).
- Fritz Löffler, Otto Dix. Leben und Werk, Dresden/Wien, 1967, S. 80, SW-Abb. 137.
- Heinz-Egon Kleine-Natrop/Fritz Löffler, Die Medizin im Werke von Otto Dix, in: Personal- und Vorlesungsverzeichnis der Medizinischen Akademie Carl Gustav Carus, Dresden 1968, S. 25, Abb 21.
- Jung-Tee Kim, Frauenbilder von Otto Dix: Wirklichkeit und Selbstbekenntnis, Münster/Hamburg 1994, S. 99-100 u. 230, SW-Abb. 102.

- **In neusachlich reduziertem Stil inszeniert Dix in räumlicher Kargheit den Anfang des Lebens als vergänglichem Moment reiner Liebe**
- **Dix' „Stillende Mutter“ basiert auf der Tradition des Madonnenbildnisses und transportiert das Ideal eines unschuldigen, hoffnungsvollen Anfangs in die Moderne**
- **Faszinierendes Zeugnis von Dix' meisterlichem Spiel mit der kunsthistorischen Tradition**
- **Leben und Tod sind die zentralen Motivkomplexe in Dix' wechselvollem Œuvre**
- **Ebenfalls 1932 vollendet Dix das berühmte, an mittelalterliche Altaraufbauten erinnernde und den Schrecken des Ersten Weltkrieges gewidmete Triptychon „Der Krieg“ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden)**
- **Bedeutende Provenienz: Ehemals Teil der Moderne-Sammlung des Hollywood-Regisseurs Josef von Sternberg, anschließend Sammlung Serge Sabarsky, New York**



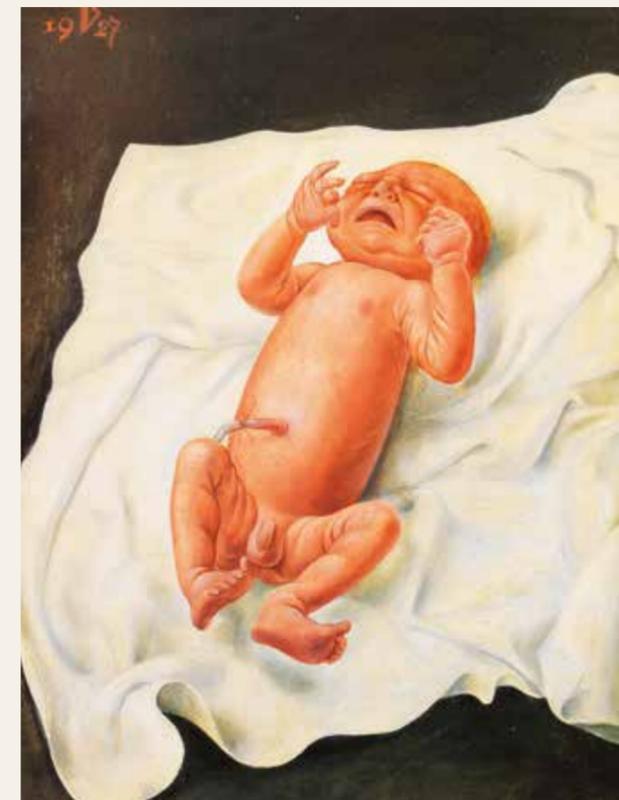
„Am liebsten sehe ich die Urthemen der Menschheit mit meinen eigenen Augen neu.“

Otto Dix, zit. nach: Rainer Beck, Otto Dix. Die kosmischen Bilder, Dresden 2003, S. 122.



Es sind die „Urthemen der Menschheit“, Leben und Tod, die im Fokus von Otto Dix' faszinierend stilpluralistischem Œuvre stehen. Nach impressionistischen Anfängen findet der 21-jährige Dix spätestens 1912 mit seinem an mittelalterlichen Porträts orientierten „Selbstbildnis mit Nelke“ (The Detroit Institute of Art, Michigan) eine Klarheit der Form und des Ausdrucks, die für sein weiteres Schaffen prägend sein wird: Seien es die in kubistisch-orphistischer Manier zerlegten Kriegsvisionen oder die in verstörend überzeichnetem kritischen Realismus eingefangenen Figurenbilder, in denen Dix gesellschaftliche Misstände, Armut und Not der einfachen Bevölkerung anprangert. Dix fasziniert immer durch die formale Klarheit seiner Malerei. Mit dem Motivkomplex Mutter mit Säugling, der in direkter Verbindung zum Thema Geburt und dem Anfang des Lebens steht, hat Dix sich erstmals 1921 in dem Gemälde „Frau mit Kind“ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden) auseinandergesetzt. Dort ist es eine von Armut gezeichnete Frau, die mit ausgezehrtem Gesicht und tief eingegrabenen Augenhöhlen den Säugling auf ihrem Arm, als den hoffnungsvollen Beginn neuen Lebens, präsentiert. Es ist der Neuanfang, die Ursprünglichkeit und Reinheit des Lebens, die Dix an dieser Motivid reizt. Während etwa das berühmte Bildnis seiner Eltern oder seine weiblichen Akte von der Arbeit und dem Leben gezeichnete Gestalten in einer desillusionierten, überzeichneten Körperlichkeit zeigen, ist es allein das neugeborene Kind, dem für einen kurzen, anfänglichen Moment noch das Hoffen auf ein besseres, erfülltes Leben innewohnt. Mit der Geburt seiner eigenen drei Kinder Nelly, Ursus und Jan, die zwischen 1923 und 1928 zur Welt kommen, gewinnt diese Motivid für Dix' Schaffen nochmal an Bedeutung. Fasziniert von dieser Ursprünglichkeit des Anfangs malt Dix 1927 das in seiner Direktheit geradezu verstörende Gemälde „Neugeborener mit Nabelschnur auf Tuch (Ursus)“ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), auf dem sich der frisch geborene Säugling mit angst-

Otto Dix, Neugeborener mit Nabelschnur auf Tuch (Ursus), 1927, Mischtechnik auf Holz, Staatliche Kunstsammlungen Dresden. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



voll verzerrtem, rot angelaufenem Gesicht ins Leben schreit. 1929 entsteht das Gemälde „Frau Martha Dix mit Jan“ und in den Folgejahren mehrfach Darstellungen von Schwangeren, die, gequält von der Last ihrer mächtigen Körper, neues Leben in sich tragen. 1932 dann folgt unsere „Stillende Mutter“, die in räumlicher Kargheit ihren sanft geneigten Kopf in voller Hingabe dem Kind zuwendet und trotz ihrer Einfachheit in ihrer Innigkeit und Verklärung an berühmte Marienbildnisse der Renaissance erinnert, wie etwa die lange Zeit Leonardo zugeschriebene, ebenfalls stillende „Madonna Litta“ (Eremitage, St. Petersburg). Dix hat uns in diesem Gemälde eine der Sinnlichkeit und Reinheit des Lebensanfangs gewidmete Komposition von klassischer Schönheit hinterlassen. Einmal mehr zeigt sich hier, dass Dix' Schaffen um die existenziellen Themen Leben und Tod kreist und dass er ein Meister der künstlerischen Adaption und Transformation ist, der die kunsthistorische Bildtradition – wie in „Stillende Mutter“ – immer wieder souverän für seine Zwecke zu bespielen weiß. Ebenfalls 1932 vollendet Dix sein berühmtes Triptychon „Der Krieg“ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), das sich in seiner formalen Viertelteilung an mittelalterlichen Altaraufbauten orientiert. Es ist den Erfahrungen von Leid und Tod im Ersten Weltkrieg gewidmet und zählt heute zu den Schlüsselwerken des deutschen Realismus. Im Jahr 1932 also prallen diese beiden extremen Positionen von Leben und Tod in Dix' Œuvre unmittelbar aufeinander. 1933 wird der Künstler von den Nationalsozialisten aus seiner Professur an der Dresdener Kunstakademie entlassen. Und 1934 malt Dix sein heute leider zerstörtes „Selbstbildnis mit Ursus und Jan“, das sich hinsichtlich des Landschaftsausblickes und der Motivid des auf den Schultern des Künstlers getragenen Knaben deutlich an mittelalterlichen Darstellungen des hl. Christophorus orientiert, der in seiner Funktion als Schutzpatron das Jesuskind und damit das neue Leben schützend auf seinen Schultern durch die Gefahren des Lebens trägt. [JS]

Giovanni Antonio Boltrafino (vormals Leonardo da Vinci zugeschrieben), Madonna Litta, um 1490/95, Tempera auf Leinwand, Eremitage, St. Petersburg.





EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

Kopf einer jungen Frau, von unten gesehen. 1908/09.

Kohlezeichnung und roter Buntstift.
Kallir D 184. Rechts unten monogrammiert „S“ und datiert „9“.
Auf bräunlichem Japan. 11,2 x 11,5 cm (4.4 x 4.5 in), blattgroß.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17,50 h ± 20 Min.*

€ 50.000 – 70.000 (R/N)

\$ 55.000 – 77.000

PROVENIENZ

- Christian M. Nebehay, Wien.
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (1985 vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle, Städtische Galerie, Rosenheim, 7.5.-12.6.1988; Herforder Kunstverein im Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford, 3.9.-12.10.1988; Erholungshaus der Bayer A.G., Leverkusen, 16.10.-20.11.1988; Jahrhunderthalle Hoechst, Frankfurt a. Main, 27.11.1988-15.1.1989, Kat.-Nr. 8.
- Egon Schiele. 100 Zeichnungen und Aquarelle (teilw. Gemälde, Zeichnungen und Aquarelle), BAWAG Fondation, Wien, 24.3.-23.5.1993; Musée Granet, Aix-en-Provence, 18.6.-30.8.1993; Musée Toulouse-Lautrec, Albi, 7.10.-5.12.1993; Culturgest Lissabon, 15.12.1993-13.2.1994; Galerie Jesuitenkirche, Aschaffenburg, 23.4.-26.6.1994; Schloss Mainau, 22.9.-13.11.1994; Fondation Pierre Gianadda, Martigny, 3.2.-14.5.1995, Kat.-Nr. 20.
- New York, Neue Galerie, Egon Schiele: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, Oktober 2005 - Februar 2006, Nr. D17 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The Complete Works, New York 1998, Kat.-Nr. D 184, S. 368 (m. Abb.).

Bereits in jungen Jahren an der Akademie gilt Schiele als absolutes Ausnahmetalent. Auf die Frage seiner Mutter, ob ihr Sohn denn Talent habe, antwortet Schieles konservativer Lehrer Christian Griepenkerl: „Ja, viel zu viel.“ (zit. nach: Jane Kallir, New York 1990, S. 44) Schon 1908 kann Schiele dem Unterricht an der Akademie nichts mehr abgewinnen und nimmt nur noch selten daran Teil. Der junge Künstler ist nun bereits im Prozess der künstlerischen Selbstfindung und der Formulierung einer ganz eigenen, individuellen Bildsprache.

Weitaus größeren Einfluss auf seine „Künstlerwerdung“ als die starren Lehrmethoden an der Akademie haben indes die Arbeiten seiner Zeitgenossen. Den längst etablierten Star der Wiener Avantgarde Gustav Klimt lernt Schiele bereits 1907 kennen, doch die umfassende Wiener Kunstschau im Entstehungsjahr der hier angebotenen Zeichnung ermöglicht es Schiele, erstmals eine größere Zahl an Arbeiten des älteren Meisters zu sehen und zu studieren. Sie gilt heute allgemein als bahn-

• Monumentale Ausdruckskraft im kleinen Format

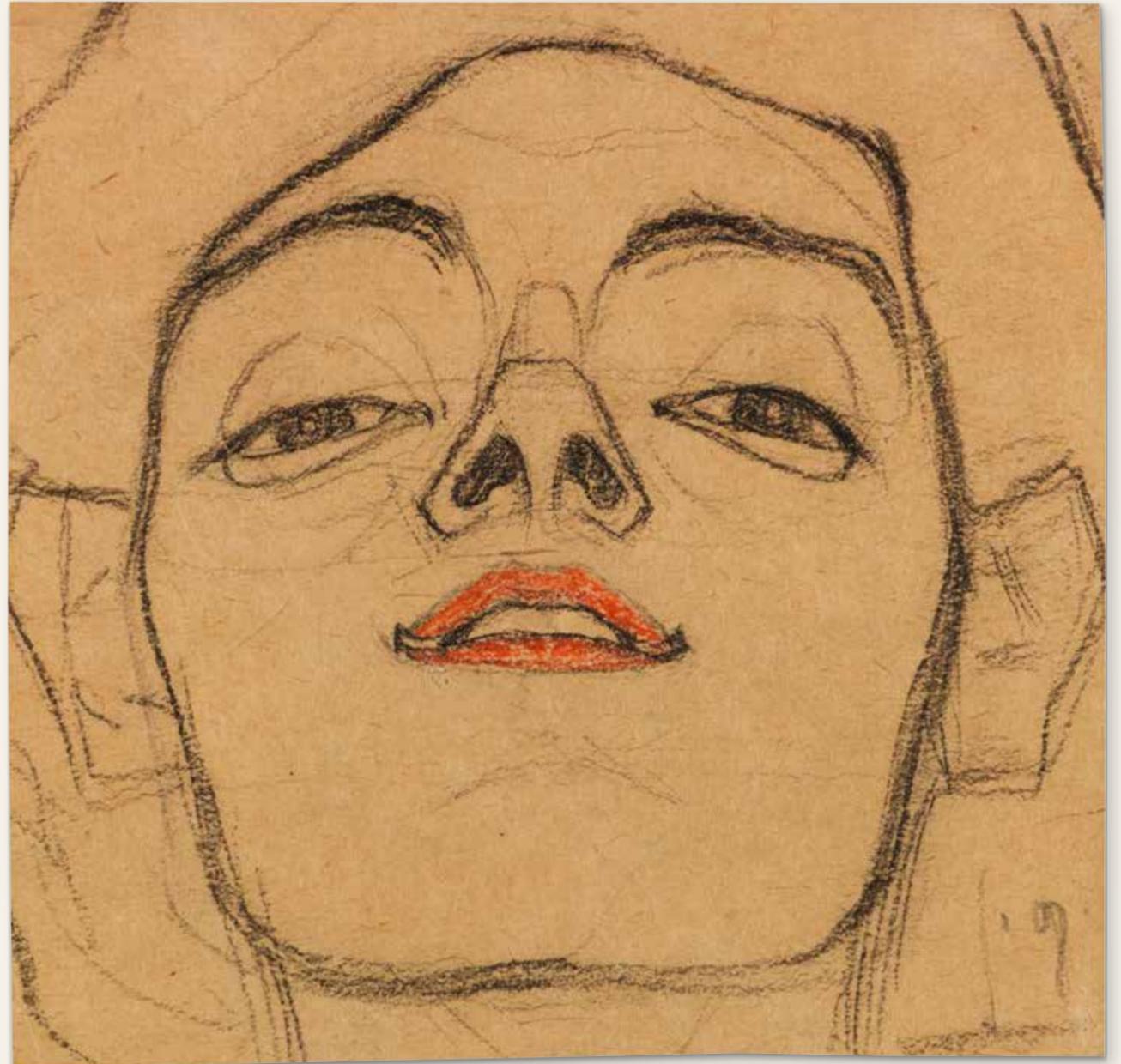
• Assoziative, pointierte Farbsetzung

• Perspektive, Symmetrie und der Blick der Dargestellten führen zu einer außergewöhnlichen Unmittelbarkeit und Direktheit in der Bildwirkung

• Womöglich handelt es sich bei der Dargestellten um Melanie Schiele, die Schwester des Künstlers (1886–1974) und in dieser Zeit eines seiner wichtigsten Modelle

brechendes kulturelles Ereignis der Wiener Moderne. Zu sehen ist dort eine Vielzahl an Arbeiten von etwa 130 Künstlern, darunter auch Josef Hoffmann, Carl Moll, Oskar Kokoschka und Max Oppenheimer, doch bei Schiele hinterlassen damals insbesondere die 16 in einem separaten Raum ausgestellten Werke von Gustav Klimt nachhaltigen und bleibenden Eindruck, darunter auch „Danaë“, „Wasserschlangen 1“ und „Der Kuss“. Bis 1909 bleibt der Einfluss der dort gesehenen Arbeiten in Schieles Schaffen spürbar.

Auch in der hier angebotenen Zeichnung meint man zunächst den Widerhall der Klimt'schen Bildwelt zu erkennen. Die exakte Symmetrie, die Frontalperspektive und der selbstbewusste Blick der Dargestellten zeigen gewisse Ähnlichkeiten mit Klimts „Judith“ (1901, Belvedere Wien) oder der Protagonistin aus „Die Medizin“ der leider verbrannten Fakultätsbilder (1901–1907), jedoch zu keinem der in der Kunstschau gezeigten Arbeiten Gustav Klimts. Schiele ist hier bereits weit über eine Verehrung und Nachahmung seines Vorbilds hinausgewachsen und hat zu diesem Zeitpunkt u. a. mit kräftigen Konturierungen, dezidierten Bildideen und Kompositionen sowie gekonnten flächigen Aussparungen bereits ganz eigene Ausdrucksmittel und einen individuellen Zeichenstil entwickelt. Mit der extremen Untersicht, dem so nah an das Motiv herantretenden Bildausschnitt, der Direktheit und fast erotischen Intimität des durchdringenden Blicks der Dargestellten sowie der pointierten, im Grunde provokativen Farbsetzung ihrer roten Lippen verweist Schiele zudem bereits ein Stück weit auf seine späteren radikal neu gedachten Akte mit verzerrten Posen und verfremdeten Gliedmaßen, wie auch auf den für sein Schaffen so bedeutenden, als Ausdruck von Emotion verwendeten fragmentarischen Einsatz von Farbe. [CH]



EGON SCHIELE

1890 Tulln – 1918 Wien

**Studie eines sitzenden Mannes (Max Oppenheimer).
1910.**

Aquarell, Tusche und Kohle.
Kallir 589. Links unten monogrammiert „S“ sowie rechts unten Monogrammiert
„S“ und datiert. Verso mit dem Nachlassstempel. Auf bräunlichem Papier.
36,5 x 31,5 cm (14,3 x 12,4 in), blattgroß. [JS]

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 17:52 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/N)

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Aus dem Nachlass des Künstlers (verso mit dem Stempel).
- Gertrude Peschka-Schiele, Wien (Schwester des Künstlers, verso handschriftlich bezeichnet).
- Prof. Dr. Rudolf Leopold, Wien (bis 1985).
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (1985 vom Vorgenannten erworben).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (seit 1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1902-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York (seit 2002).

AUSSTELLUNG

- German Expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York, Frühjahr 1986, Nr. 22 (unter dem Titel „Seated Male Torso in Black Suit (Max Oppenheim)“, als „unverkäuflich“ ausgestellt).
- Egon Schiele (1890-1918) Drawings and Watercolors, Serge Sabarsky Gallery, New York, Sommer 1986, Nr. 4 (als „unverkäuflich“ ausgestellt).
- German Expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York, Winter 1986, Nr. 22 (als „verkauft“ ausgestellt).
- Gustav Klimt. 125 drawings, Nassau County Museum of Art, Roslyn, New York, 2.6.-15.10.1989 (ausgestellt, aber nicht im Katalog verzeichnet).
- Egon Schiele, Mezinárodní kulturní centrum Egona Schieleho, Český Krumlov, 6.11.1993-1.5.1996, S. 116-117.
- Egon Schiele, National Gallery of Iceland, Reykjavik, 31.5.-14.7.1996.
- New York, Neue Galerie, Egon Schiele: The Ronald S. Lauder and Serge Sabarsky Collections, Oktober 2005 - Februar 2006, Nr. D41 (m. Farbabb).

LITERATUR

- Jane Kallir, Egon Schiele. The complete Works. Including a Biography and a Catalogue Raisonné, New York 1990, Kat.-Nr. D 589, S. 414-415 (m. SW-Abb.).

- **Eines von insgesamt drei malerisch ausgeführten Aquarellen, die Schiele 1910 nach dem Modell seines Künstlerfreundes Max Oppenheimer im schwarzen Frack geschaffen hat**
- **Durch den Kontakt zu Oppenheimer kommt es zum entscheidenden Wendepunkt in Schieles Werk vom Jugendstil zum Expressionismus**
- **In den Arbeiten dieser Folge erreicht Schiele eine expressionistische Ausdrucksstärke, die in seinen Herrenbildnissen einmalig ist**
- **Von radikaler Modernität: aufgrund des zoomartig ins Format gesetzten Bildausschnittes, der exzentrischen Pose, der reduzierten Farbigkeit und der ungewöhnlichen Perspektive**
- **Bedeutende Provenienz: Sammlung Rudolf Leopold, Wien, und Sammlung Serge Sabarsky, New York**
- **Eines der anderen beiden Aquarelle der Oppenheimer-Folge befindet sich heute in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien**



Egon Schiele suchte 1909 aktiv den Kontakt zu dem um fünf Jahre älteren Maler Max Oppenheimer, der neben Oskar Kokoschka zu den führenden Vertretern des Wiener Expressionismus zählt und durch dessen Werk Schieles Schaffen den entscheidenden Wendepunkt vom Jugendstil hin zum Expressionismus findet. Das Werkverzeichnis von Jane Kallir verzeichnet eine Folge von lediglich drei malerisch ausgeführten Aquarellen als bedeutende künstlerische Zeugnisse dieser Künstlerfreundschaft, die viele Jahre überdauert und für beide Seiten in entscheidender Weise prägend ist. Beim gemeinsamen Arbeiten in Schieles Atelier im Winter 1910/11 entstanden, erreicht Schiele in diesen Werken, die Max Oppenheimer im schwarzen Frack zeigen, eine expressionistische Ausdruckskraft, die in seinen Herrenbildnissen einmalig ist. Trotz der für Schiele ungewöhnlichen Menge an Stoff, da der schwarze Frack nur die expressiv geformten und farbig akzentuierten Hände und in den anderen beiden Aquarellen auch das Gesicht des Dargestellten unbedeckt lässt, hat Schiele durch die außergewöhnlichen Bildausschnitte und überzeichneten Posen eine expressionistische Wucht erreicht, die allein mit denen seiner Selbstporträts vergleichbar ist.

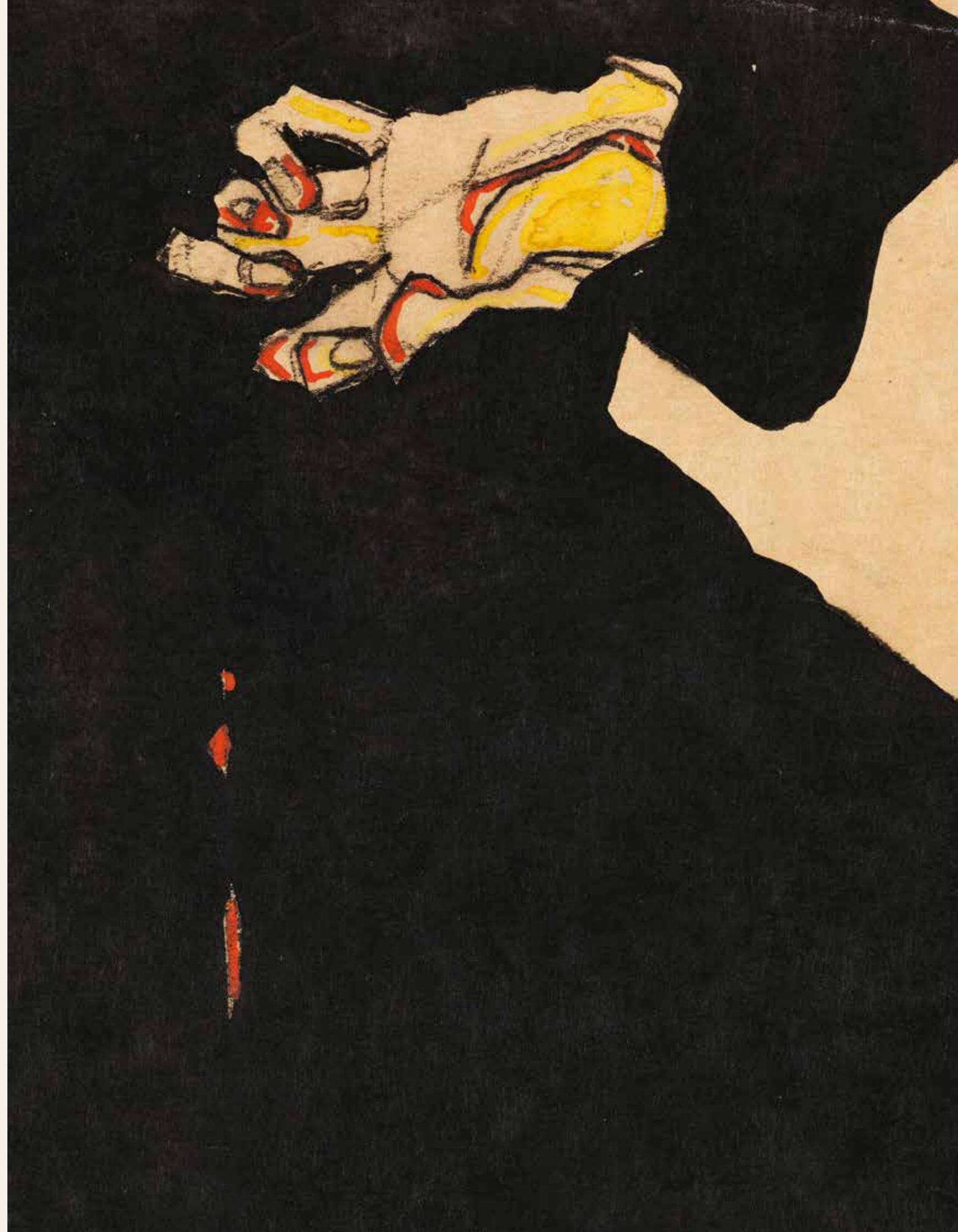
Auf ein Minimum reduziert, gibt unser Aquarell lediglich die untere Körperhälfte des Künstlerfreundes zu allen Seiten stark beschnitten wieder und lässt dessen rechte Hand wie abgeschnitten von oben ins Format reichen. Ein mutiger Kunstgriff, der das tiefe Schwarz des mit einem Frack bekleideten Körpers fast einem abstrakten Liniengefüge gleich souverän ins Format setzt. Hier zeigt sich Schieles außergewöhnliche zeichnerische Meisterschaft, sein Gespür für das Format, das Verhältnis von bemalter zu unbemalter Fläche und den Kontrast aus Farbigkeit und dem unberührten Ton des Papiers. Ist es rote Farbe oder Blut, die Schiele von der Hand seines Künstlerfreundes auf das tiefe Schwarz des Frackes tropfen lässt? Wahrscheinlich eine Anspielung auf das qualvolle Dasein des Künstlers, der dem aufopferungsvollen Leiden Christi entsprechend anhand seiner Wundmale zu erkennen ist.

Verstörend ist diese Bildlichkeit und geradezu programmatisch für den expressionistischen Ausnahmekünstler Egon Schiele, der in seine Kunst alles hineingegeben hat, bei dem fast jede seiner Zeichnungen geradezu qualvoll von einem Maximum an Ausdruck durchdrungen ist und der nach dieser tiefen Hingabe an seine von den Themen Leben und Tod getragenen Kunst am Ende des Ersten Weltkrieges mit gerade 28 Jahren an der Spanischen Grippe sterben sollte. [JS]

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

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

Egon Schiele, Der Maler Max Oppenheimer, 1910, Tusche, Aquarell u. schwarze Kreide auf Papier, Graphische Sammlung Albertina, Wien.





GUSTAV KLIMT

1862 Baumgarten/Wien – 1918 Wien

Mit gesenktem Blick. Um 1916.

Bleistiftzeichnung.

Strobl 2689. Verso wohl von Gustav Zimpel bezeichnet „Nachlaß Gustav Klimt ZimpelGustav [Gustav Zimpel, der Neffe des Künstlers, 1904-1954] Verso wohl von fremder Hand bezeichnet „Feri“. Auf feinem, chamoisfarbenem Japan. 57 x 37,5 cm (22.4 x 14.7 in), Blattgröße. [CH]

Die Arbeit wird in das Online-Werkverzeichnis der Zeichnungen Gustav Klimts, erarbeitet von Dr. Elisabeth Dutz, Albertina Wien, aufgenommen.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17.54 h ± 20 Min.*

€ 60.000 – 80.000 (R/N)

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (verso von Gustav Zimpel, dem Neffen des Künstlers, bezeichnet).
- Gustav Zimpel, Wien (vom Vorgenannten erhalten).
- Sammlung Ferdinand Eckhardt (1876-1952), Wien (vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Ferdinand Eckhardt jun. (1902-1995), Wien, ab 1953 Winnipeg/Kanada (1952 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (1987 vom Vorgenannten erworben, C. G. Boerner, Okt. 1987).
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York

LITERATUR

- Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Bd. III (1912-1918), Salzburg 1984, Kat.-Nr. 2689, S. 144f. (m. Abb.).
- C. G. Boerner, Düsseldorf, Gustav Klimt. Zeichnungen aus Privatbesitz, Oktober 1987, Los 48 (m. ganzs. Abb.).

Eine ausführliche Ausstellungsliste finden Sie auf unserer Website www.kettererkunst.de.

Ein Großteil der Zeichnungen Gustav Klimts können als vorbereitende Studien bestimmten Gemälden zugeordnet werden. Obwohl diese Einteilungen in Klimts Œuvre zum Teil fließenden Übergängen unterworfen sind, entstehen insbesondere um 1916/17 Zeichnungen wie das hier angebotene Werk, die keinem spezifischen Porträt zuzuordnen, sondern als eigenständige, individuelle Werke zu verstehen sind. In der Wiener Kunstszene gibt es zur damaligen Zeit Bestrebungen, den modernen grafischen Arbeiten eine ihrem künstlerischen Wert entsprechende Eigenständigkeit gegenüber der Malerei und Plastik einzuräumen. So ist Klimt bspw. 1913 mit über 100 Zeichnungen auf der vom Akademischen Verband für Literatur und Musik kuratierten „Internationalen Schwarz-Weiß-Ausstellung“ in Wien vertreten, in der ausschließlich autonome Zeichnungen gezeigt werden, die nicht als vorbereitende Zeichnungen für Gemälde oder Skulpturen geschaffen wurden. Trotz ihrer Eigenständigkeit dienen diese autonomen Zeichnungen wie auch die hier angebotene Arbeit dem Künstler als Möglichkeit zur Konkretisierung eines bestimmten Bildthemas. Gerade in späteren Zeichnungen fokussiert sich Klimt vermehrt auf den psychischen Ausdruck der Dargestellten, der auch

• Lückenlose Provenienz

• Arbeiten aus dieser Schaffensphase bezeugen eine außerordentliche künstlerische Entfaltung auf dem Gebiet der Zeichnung

• Die hier angebotene Arbeit steht mit keinem ausgeführten Gemälde in Zusammenhang, sondern wird von Klimt als gänzlich eigenständiges Kunstwerk geschaffen

• Klimt zeigt die Dargestellte mit zartem, fast verspieltem Strich ganz in sich gekehrt, mit gesenktem Blick, und verleiht ihr eine von ausgeglichener Ruhe und tiefer Konzentration geprägte, fast melancholische Ausdruckskraft

• Vergleichbare Werke befinden sich u. a. in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter die Albertina in Wien, das Kunsthaus Zürich, das Kunstmuseum Bern, die Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden, und das Museum der bildenden Künste, Leipzig

in diesem Blatt in der tiefen Konzentration und Insichgekehrtheit der mit gesenktem Blick gezeigten jungen Frau mit fast melancholischer Ausdruckskraft zur Darstellung kommt.

In dieser Schaffensphase ist in Klimts grafischen Arbeiten zudem ein gewisses „Malerischwerden“ der Zeichnungen zu beobachten. Mit zartem, fast verspieltem Strich, in geschwungenen, teils mehrfach nebeneinandergesetzten kurzen Linien formt Klimt die Umrisslinien seiner ausdrucksstarken figürlichen Formen und erzeugt so eine nahezu flimmernde Rhythmik und Lebendigkeit der Darstellung. Er gelangt zu einem ganz eigenen, neuen Zeichenstil, der sich in diesen Jahren sogar auf sein malerisches Œuvre auswirkt. Anders als Schiele bleibt er dem Schönheitsbegriff der klassischen Kunst dabei stets eng verbunden und nutzt für seine Figurenkompositionen keine künstlerische Deformation und Verfremdung.

Die Zeichnungen Gustav Klimts nehmen gerade in seinem letzten Lebensjahrzehnt eine bedeutende Rolle innerhalb seines künstlerischen Schaffens ein und bezeugen die Vollendung seiner Meisterschaft auf dem Gebiet der grafischen Kunst. Auch Alice Strobl, die Verfasserin des Werkverzeichnis der Zeichnungen Gustav Klimts, schreibt in ihrem einleitenden Text zu Klimts später Schaffensphase: „Es waren in erster Linie Klimts späte Blätter, die zur Begründung seines Weltruhmes als Zeichner beigetragen hatten.“ (Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Bd. III (1912-1918), Salzburg 1984, S. 7). [CH]



GUSTAV KLIMT

1862 Baumgarten/Wien – 1918 Wien

Halbakt von vorne, nach links liegend. 1917/18.

Bleistiftzeichnung.
Strobl 3058. Rechts unten mit dem kaum leserlichen Nachlassstempel
(ausgeblichen, Lugt 1575). Auf chamoisfarbenem Japan.
56,3 x 37,2 cm (22.1 x 14.6 in), Blattgröße. [CH]

Die Arbeit wird in das Online-Werkverzeichnis der Zeichnungen Gustav Klimts,
erarbeitet von Dr. Elisabeth Dutz, Albertina Wien, aufgenommen.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17,56 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/N)
\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (rechts unten mit dem Nachlassstempel).
- Galerie Nagel, Wien.
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York.
- Nachlass Serge Sabarsky, New York (1996).
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

LITERATUR

- Alice Strobl, Gustav Klimt. Die Zeichnungen, Bd. III (1912-1918), Salzburg 1984, Kat.-Nr. 3058, S. 228f. (m. Abb.).

Gustav Klimts Gemälde „Die Braut“, eines der expressivsten Hauptwerke im Œuvre des Künstlers, bleibt 1918 als seine letzte symbolistische Komposition nach seinem plötzlichen Tod unvollendet (heute Unteres Belvedere, Wien). Seine Skizzenbücher und sein grafischer Nachlass bezeugen eine umfassende, detaillierte Beschäftigung und arbeitsintensive künstlerische Auseinandersetzung mit der Motivatik und der einzelnen im Gemälde dargestellten weiblichen Figuren. Das hier angebotene Blatt ist mit dem weiblichen Akt rechts im Bild in Verbindung zu setzen, den Klimt hier, anders als im unvollendeten Gemälde, mit einem Falten werfenden, die Brust verdeckenden Kleidungsstück versieht. Die Figur ist als Wiederholung der Braut, der Hauptfigur in der Mitte des Gemäldes, zu sehen und wird häufig als erotische Traumvorstellung der Braut gelesen. Tatsächlich porträtiert Klimt hier kein spezifisches Modell, sondern schafft ein allgemeingültiges Bild, die Personifikation des Weiblichen.

Anregungen für seine erotischen Blätter findet Klimt u. a. auch in japanischen Holzschnitten. Gleichzeitig ist die Zeichnung Zeugnis einer wechselseitigen Inspiration zwischen Klimt und seinem einstigen Schüler Egon Schiele (1890–1918). In seinen späteren Schaffensjahren nimmt Klimt auf Schieles Kunst der Jahre 1910–1914 Bezug, während sich Schiele in seinem Spätwerk dann wiederum mit Klimts Arbeiten von

.....

- **Studie für die rechte Figur des monumentalen Gemäldes „Die Braut“ (Belvedere Wien)**

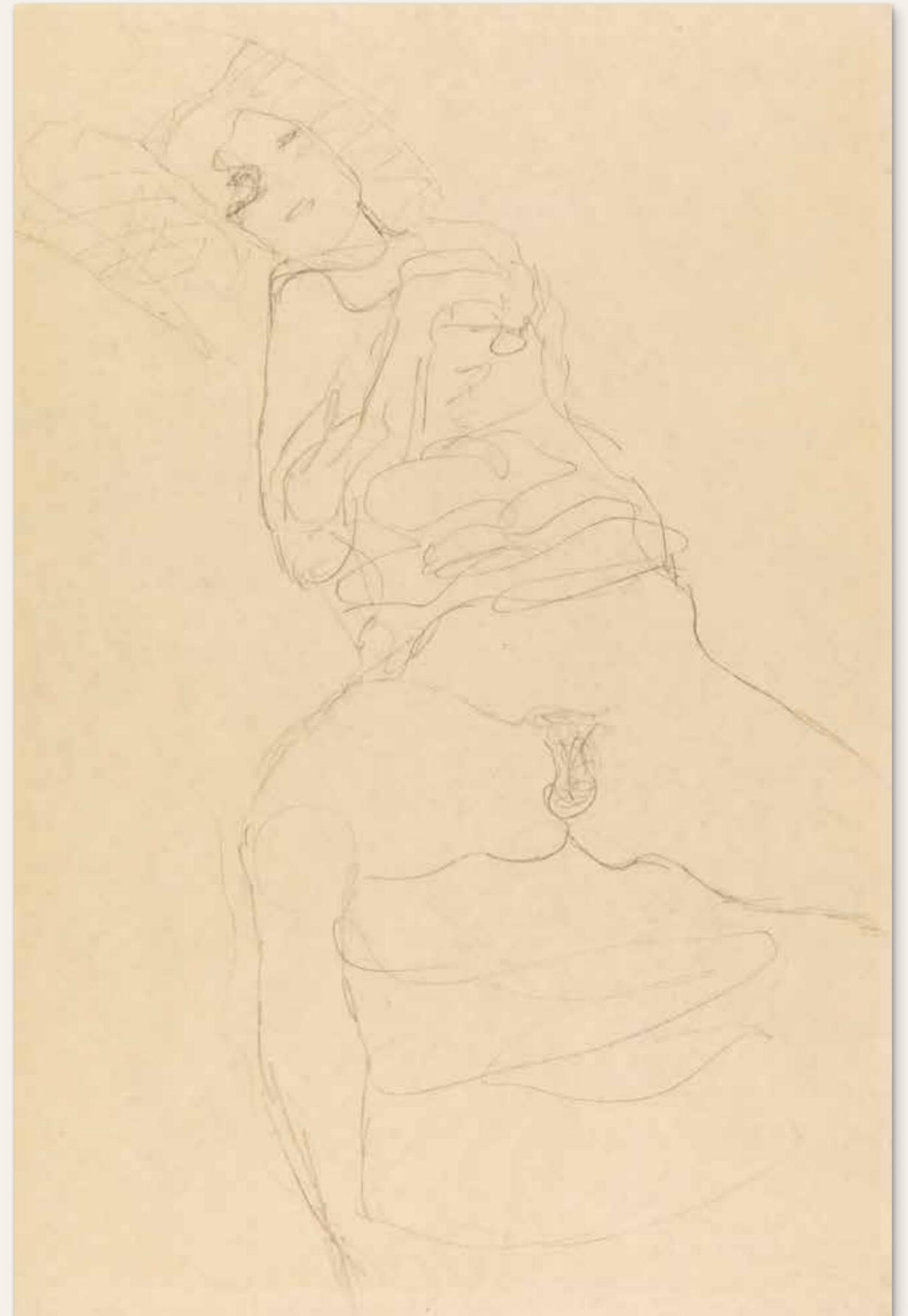
- **„Die Braut“ zählt zu den expressivsten Hauptwerken des 1918 verstorbenen Künstlers**

- **Zeugnis der wechselseitigen Inspiration zwischen Gustav Klimt und seinem einstigen Schüler Egon Schiele (1890–1918)**

- **Weitere Studien für „Die Braut“ befinden sich u. a. in den Sammlungen des Metropolitan Museum of Art, New York, der National Gallery of Art in Washington, D. C., und der Albertina in Wien**

.....

1916/17 beschäftigt. Auch in der hier angebotenen Zeichnung sind die Anregungen Schieles deutlich auszumachen: die provokante Pose des weiblichen Aktes, der verlängerte Rumpf, die fragmentarischen Gliedmaßen und selbst die aus vielen kurzen, geschwungenen und zum Teil nebeneinandergesetzten Strichen geformten Umrisslinien erinnern an die Arbeiten des jüngeren Künstlers. Trotzdem ist in ihnen ein stärkeres Hervortreten der elementaren Charakteristiken seines ganz eigenen, besonders schöpferischen künstlerischen Schaffens und auch seine in späteren Jahren außerordentliche künstlerische Entfaltung auf dem Gebiet der Zeichnung zu beobachten. Die rhythmische Ausführung der Binnenzeichnung, die bewegten Umrisslinien und die ausnahmslos geschwungenen, lebendigen Formen und Linien evozieren eine Art Bewegungsmoment, die Pose der Dargestellten wirkt weniger starr, sondern gelöst. Klimt gelingt es, die menschliche Figur ohne die Andeutung einer Lichtquelle außerhalb der Darstellung, d. h. ohne Schattierungen ganz aus sich und aus der freien Linie heraus zu modellieren. Seine Zeichnungen dieser späten Schaffensphase bezeugen die Vollendung seiner Meisterschaft auf dem Gebiet der grafischen Kunst und nehmen innerhalb seines gesamten künstlerischen Schaffens dieser Jahre – auch in Verbindung mit seinen malerischen Werken – eine bedeutende Stellung ein. [CH]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein

Junges Paar. 1913.

Farblithografie.

Schiefler/Mosel/Urban L 52. Signiert und von Ada Nolde bezeichnet „von 3 Dr. dieser Fassung Nr. 2“ sowie betitelt. Auf feinem Japan. 61,4 x 50,5 cm (24.1 x 19.8 in). Papier: 70 x 60,5 cm (27.5 x 23.8 in). Eines von 3 Exemplaren in dieser Farbfassung. Gedruckt im Atelier Westphalen, Flensburg. [SM]

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 17,58 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/N, F)

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Dr. Rainer Horstmann, Hamburg.
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York (seit Juni 1981, vom Vorgenannten erworben)
- Nachlass Serge Sabarsky, New York.
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

IN AUSWAHL

- Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus Wien, 15.5.-17.6.1984, Kat.-Nr. 13.
- Grafica dell'espressionismo tedesco, Palazzo della Permanente, Mailand, Dez. 1984/Jan. 1985; Ca' Pesaro, Venedig, Feb./März 1985 Kat.-Nr. 13.
- Graphik des deutschen Expressionismus, Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden, 14.4.-15.5.1991; Angermuseum Erfurt, 23.5.-23.6.1991; Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg, 7.7.-1.9.1991; Kunsthalle Rostock, 19.9.-27.10.1991; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 8.12.1991-19.1.1992; The National Museum, Krakau, 31.1.-23.2.1992; Städtische Galerie, Rosenheim, 4.3.-12.4.1992; Märkisches Museum, Witten, 27.4.-6.6.1992, u. a., Kat.-Nr. 136.

Die Lithografien, die im Jahr 1913 entstehen, gehören zu den Höhepunkten in Noldes druckgrafischem Œuvre. Neben dem hier angebotenen Blatt „Junges Paar“ sind es „Tänzerin“ und die „Heiligen drei Könige“. Diese großformatigen Blätter zählen zu den begehrtesten Blättern auf dem Auktionsmarkt. Seine Grafiken sind die eines Malers. Er lehnt es ab mit Umdruckpapier zu arbeiten und zeichnet unmittelbar mit dem Pinsel auf den Lithostein. Die direkte, unmittelbare Gestaltung und vor allem der unbegrenzte, freie Einsatz der Farbe begeistern den Maler und fördern seine Lust am experimentieren. Für Nolde sind die grafischen Techniken der Radierung, des Holzschnitts und der Lithografie der Ölmalerei und dem Aquarell nicht untergeordnet. Vor allem die Farblithografien ermöglichen ihm eine fast grenzenlose Gestaltung des Motivs. Das „Junge Paar“ druckt er in ca. 68 verschiedenen Abzügen. „Ich konnte nach Herzenslust schalten und walten. Farben wurden verschrieben, verrieben, und ich stand immerzu zeichnend, ätzend, schleifend, mischend, abwägend, umschaltend in Farben und Farben und von der Presse die großen Bilder hervorholend, fast alle in verschiedensten Nuancen und Zuständen.“ (Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, 1967, S. 261) Für diese sehr intensive Auseinandersetzung mit der Lithografie mietet sich Nolde in der Flensburger

• **Die 1913 entstandenen Lithografien gehören zu den Höhepunkten in Noldes druckgrafischem Œuvre**

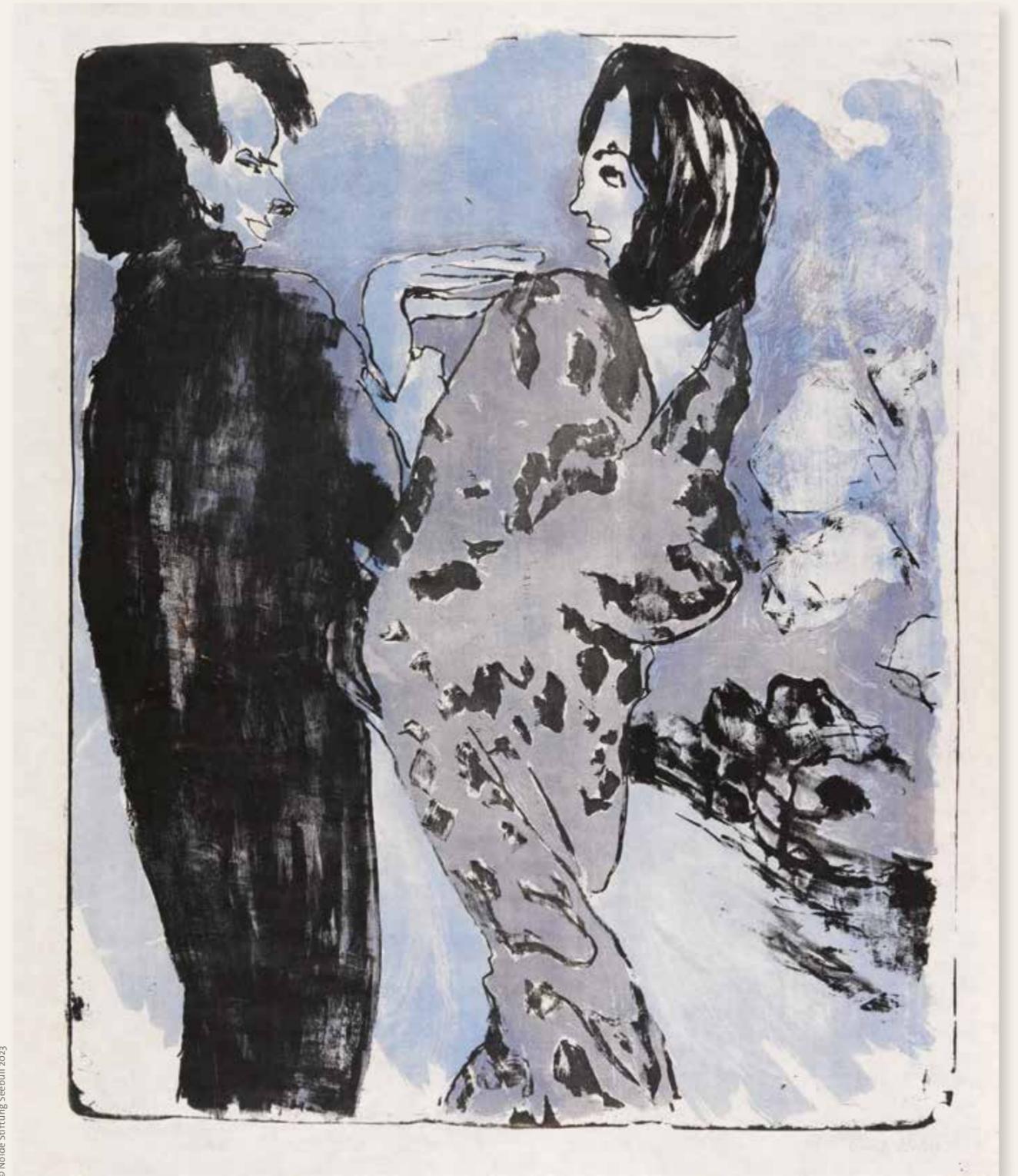
• **Die Lithografien bilden die kleinste Werkgruppe im grafischen Œuvre Noldes, die er in zeitlich konzentrierten Phasen voller experimenteller Begeisterung schafft**

• **„Junges Paar“ wird in verschiedensten Farbvarianten abgezogen, jeweils in nur wenigen Exemplaren**

• **Von dieser Farbfassung existieren nur 3 Exemplare**

• **In dieser Farbvariante das erste Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten**

Druckerei Westphalen ein. Die motivische Inspirationsquelle für „Junges Paar“ findet sich wohl im großstädtischen Berlin. Hier ist die erste Heimat von Ada und Emil Nolde nach der Heirat 1902. Den Sommer verbringen sie in Jütland und Flensburg. Im Mai 1903 zieht das Paar in ein Fischerhaus in Alsen, wo sie bis 1916 wohnen. Nolde unterhält ein Atelier in Berlin und so verbringt das Paar viel Zeit in Berlin mit seinem kulturell vielseitigen Nachleben. Aufgrund der finanziell prekären Lage des jungen Ehepaars arbeitet Ada als Sängerin im Varieté. Anregungen für die Lithografie „Junges Paar“ mag Emil Nolde bei einem abendlichen Rundgang in Berlin gefunden haben: Das junge Paar in großer Garderobe – er in Frack, sie im Kimono – könnte auf dem Weg zu einer Großstadtgesellschaft sein, oder es sind Darsteller auf einer großen Theaterbühne. Wer diese zwei Personen letztendlich sind, ist für die Aussage zweitrangig. Noldes Thema hier ist die Spannung zwischen den Geschlechtern und die unterschiedlichen emotionalen Lesarten, die die verschiedenen Farbkombinationen suggerieren. In der nur achtwöchigen Zusammenarbeit mit dem Lithografie-Atelier Westphalen in Flensburg schafft Nolde seine wichtigsten und schönsten Lithografien, welche zu den bedeutendsten Leistungen der expressionistischen Grafik zählen. [SM]



© Nolde Stiftung Seebüll 2023

ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee

Fränzi liegend. 1910.

Farbholzschnitt.
Gabelmann/Ebner 422 H. Dube H 188. Signiert und datiert. Auf Velin.
20,3 x 41,7 cm (7,9 x 16,4 in). Papier: 45,5 x 56 cm (17,9 x 22 in).

Wir danken Dr. Peter Fuhring, Fondation Custodia, Paris,
für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R/N, F)

\$ 132.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Sammlung Elisabeth Furtwängler (1910-2013), Clarens, Schweiz (verso mit dem Sammlerstempel).
- Sammlung Serge Sabarsky (1912-1996), New York.
- Nachlass Serge Sabarsky, New York.
- Sammlung Vally Sabarsky (1909-2002), New York.
- Vally Sabarsky Stiftung, New York.

AUSSTELLUNG

- Graphik des deutschen Expressionismus, Künstlerhaus Wien, 15.5.-17.6.1984, Kat.-Nr. 70.
- Graphik des deutschen Expressionismus, Neuer Sächsischer Kunstverein, Dresden, 14.4.-15.5.1991; Angermuseum Erfurt, 23.5.-23.6.1991; Staatliches Lindenau-Museum, Altenburg, 7.7.-1.9.1991; Kunsthalle Rostock, 19.9.-27.10.1991; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle, 8.12.1991-19.1.1992; The National Museum, Krakau, 31.1.-23.2.1992; Städtische Galerie, Rosenheim, 4.3.-12.4.1992; Märkisches Museum, Witten, u. a., Kat.-Nr. 74.
- Graphik der Brücke, Martinskirche, Müllheim, 15.1.-12.3.1995.
- Erich Heckel - Die frühen Jahre. Zeichnungen, Aquarelle, Graphik, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 8.7.-10.9.1995; Stadt Rosenheim, 12.1.-18.2.1996, S. 85.

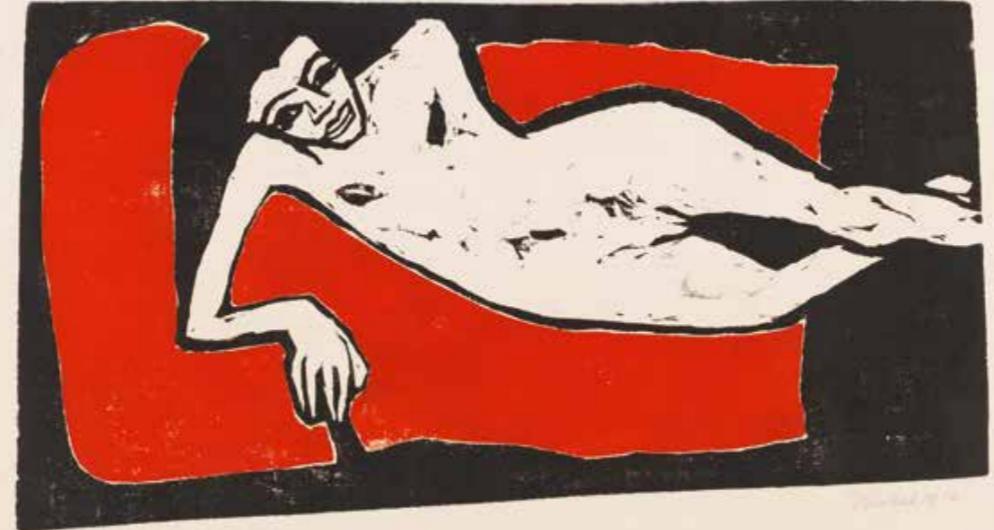
Erich Heckels Holzschnitt „Fränzi liegend“ zählt ohne Zweifel zu den Inkunabeln des neuen „Brücke“-Stils: Konzentration auf die Linie, flächige Körperlichkeit und starker Kontrast, Betonung des druckgrafischen Prozesses. Aus einem einzigen Holzblock arbeitet er grob die Form des Körpers heraus bis auf einige wenige konzentrierte Linien, um ihren Körper und die Gesichtszüge anzudeuten. Mit einer Stichsäge schneidet er dann drei separate Bereiche um den Körper herum aus, die herausgenommen und separat eingefärbt werden. Die farbigen und schwarzen Teile werden nach dem Einfärben wieder zusammengesetzt und in einem Druckgang gedruckt. Damit umgeht man die Überlappungen in den Rändern und erhält ein flächiges Druckbild. 1910 war der typische flächige „Brücke“-Stil bei Heckel, Kirchner, Schmidt-Rottluff und Pechstein endgültig ausgeprägt. In dem hier angebotenen Holzschnitt ist Lina Franziska Fehrmann (1900–1950), genannt Fränzi, dargestellt. Sie ist etwa acht Jahre alt, als sie in Dresden auf die „Brücke“-Künstler trifft. Erich Heckel bezieht hier Ende Oktober 1910 sein Atelier. Ab diesem Jahr taucht Fränzi in einem breiten Spektrum von Posen und in allen Tech-

• Eine Inkunabel der Druckgrafik der „Brücke“-Zeit

• „Fränzi“ ist weit mehr als ein Modell: Sie ist eine Ikone

• Abzüge dieses Holzschnitts befinden sich in renommierten Sammlungen wie dem Museum of Modern Art in New York, dem Städel in Frankfurt am Main und dem Museum Folkwang in Essen

niken als Motiv auf. Die Popularität des noch kindlichen Mädchens scheint unbegrenzt, sie verkörpert die Reform des Lebens im Sinne eines Zurück zur Natur und zur Darstellung des Natürlichen. „Fränzi“ lässt leitmotivisch anklingen, worum es den Künstlern der „Brücke“ geht: eine von althergebrachten akademischen Regeln befreite Kunst, die in ihrer Entstehung unmittelbar mit dem Leben verbunden ist. Das Werkverzeichnis von Erich Heckel verzeichnet insgesamt 35 Abzüge von Fränzi liegend, darunter 3 Abzüge nur in Schwarz, 27 in Schwarz und Rot und 5 in Schwarz und Blau. Es scheint, dass nur eine sehr geringe Anzahl davon unmittelbar nach der Fertigstellung des Blocks im Jahr 1910 gedruckt wurde. Die wenigen Abzüge aus der Entstehungszeit zeichnen sich durch ein sehr lebendiges Druckbild und einen unregelmäßigen Farbauftrag aus. Sie haben einen starken „Werkstattcharakter“ und zeigen, dass Heckel mehr am Druckprozess als am fertigen Blatt interessiert war. Die vier Abzüge, von denen mit einiger Sicherheit bekannt ist, dass sie 1910 gedruckt wurden, sind alle in Schwarz und Rot gedruckt. Sie sind unregelmäßig, fast nachlässig eingefärbt und zeigen deutlich den Farbauftrag von Hand oder mit dem Pinsel. Das Papier weist erhebliche Bearbeitungsspuren auf, wie Fingerabdrücke und versehentliche Pinselstriche in den Rändern. Alle anderen bekannten Abzüge, einschließlich der fünf Abzüge in Blau, wurden wahrscheinlich in den 1920er und 1930er Jahren gedruckt – ein nicht unüblicher Vorgang bei Heckel. Diese späteren Abzüge zeichnen sich durch weniger Binnenstruktur und homogenere Farbflächen, wie in unserem Exemplar in einem besonders satten Rot, aus. Erich Heckels Darstellungen des jungen Mädchens Fränzi Fehrmann haben das Motiv zum kunsthistorischen Begriff gemacht und er schafft mit „Fränzi liegend“ eines der schönsten grafischen Blätter des Expressionismus. [SM]



ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Kokotten am Kurfürstendamm. 1914.

Lithografie.

Gercken 668 II. Dube L 249. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „L 257 III“ sowie zweifach mit dem Stempel „unverkäuflich/ E.L. Kirchner“. Auf gelbem Velin. 59,5 x 50,3 cm (23.4 x 19.8 in). Papier: 66,5 x 56 cm (26.1 x 22 in).

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.02 h ± 20 Min.*

€ 70.000 – 90.000 (R/D)

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (verso mit dem Nachlassstempel).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

LITERATUR

- Galerie Kornfeld, Bern, Auktion 20.6.2014, Los 67.

„Das moderne Licht der Städte, in Verbindung mit der Bewegung der Straßen, gibt mir immer neue Anregungen. Es breitet eine neue Schönheit über die Welt, die nicht in der Einzelheit des Gegenständlichen liegt.“

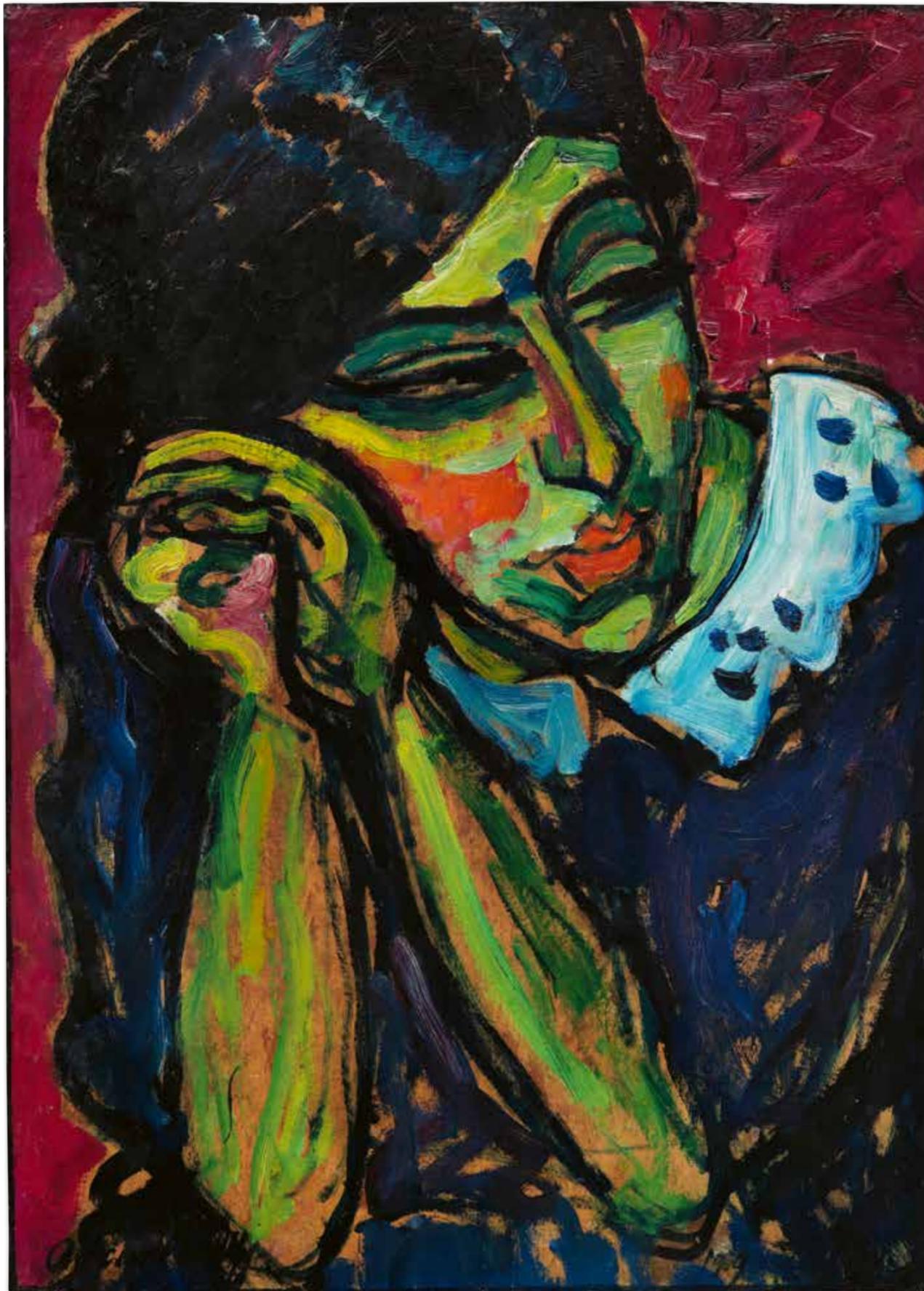
E. L. Kirchner, zit. nach Ausst.-Kat. Großstadtrausch / Naturidyll. Kirchner – Die Berliner Jahre, S. 29.

Seit 1911 lebt Kirchner dauerhaft in Berlin, alle Werke, die bis 1915 hier entstehen, atmen die pulsierende Lebendigkeit der modernen Großstadt. Es fasziniert ihn die schillernde Welt des Berliner Nachtlebens mit seinen Varietés mit Akrobaten und Tänzerinnen. Seit 1914 bestimmen die Straßenszenen zunehmend das künstlerische Schaffen Ernst Ludwig Kirchners und sie gehören heute zu den gefragtesten Motiven des Künstlers. Besonderes Interesse wecken bei Kirchner die in der Metropole weit verbreiteten Kokotten, die mit auffälligen Federhüten oder federbesetzten Mantelkrägen die Straßen Berlins entlangflanieren, um die Aufmerksamkeit möglicher Freier auf sich zu ziehen. Die bei läufig auftauchenden Menschen, sowohl Kokotten als auch Berliner Bürger, auf der Straße werden zu den Hauptakteuren seiner Kunst. Das flüchtige Erfassen von Spaziergängern und Passanten in einem sehr kleinen Ausschnitt der Straße bildet eine eigene Werkgruppe im Œuvre Ernst Ludwig Kirchners. Extreme Perspektiven und herausragende Bildlösungen bestimmen die Werke dieser Zeit. Es entstehen dichte Kompositionen, deren Einzelteile vom Auge erst sortiert werden müssen. In einem Brief an Gustav Schiefeler beschreibt Kirchner, was ihn an der hier dargestellten Szene der sitzenden Kokotte besonders fasziniert: „Die Sitzende ist eine Kokotte in weißer Bluse und sitzt auf einer Bank, wie sie im Sommer oft tun, um Kavaliere zu erwarten. Das rosa Bogenlicht hebt für mich die Räumlichkeiten besonders an dunstigen Tagen

vollkommen auf, so daß solche visionären Bilder entstehen. Sie stützt sich mit einer Hand auf einen Schirm. Die modernen Stickereiblusen waren oft so raffiniert gemacht, daß man von weitem einen nackten Körper zu sehen meinte.“ (E.L. Kirchner in einem Brief an Gustav Schiefeler, 30. April 1919, zit. nach Wolfgang Henze, Briefwechsel, 1910-1935/38, S. 124). Die für den Künstler typische Zeichenweise ist auch in der Lithografie stilprägend. Diese Technik bietet Kirchner die Möglichkeit der direkten Übertragung einer zeichnerischen Idee in einen druckgrafischen Prozess. Großformatige Lithografien sind im grafischen Werk von Kirchner keine Seltenheit. Das setzt voraus, dass Kirchner Zugang zu großen Lithosteinen hatte, die er in ihrer gesamten Fläche für seine Arbeiten nutzte. Kirchners umfangreiches grafisches Werk ist ohne die Lithografie nicht zu denken. In ihr hat er bedeutende Werke verwirklicht und zugleich der Grafik des Expressionismus eine Bereicherung gegeben, die ihresgleichen sucht. Der so viel zitierte nervöse Strich wird charakteristisch für diese Zeit, auch in der Druckgrafik. Er nutzt dichte zackige Schraffuren als Stilelement, die frei von den umrissenen Formen Bündel reiner grafischer Energie bilden. Diese opfern oft die Klarheit der Komposition, bringen aber eine energetische Dynamik in die Komposition. Dabei geht es nicht um die Bewegung des Motivs, sondern es gilt die Bewegtheit des Lebensrhythmus der Großstadt als motorische Kraft des Lebendigen einzufangen. [SM]







ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden

Mädchen mit Zopf. 1910.

Öl auf dünnem Malkarton, auf Hartfaser.
Weiler 49. Jawlensky/Pieroni-Jawlensky 257.
Links unten signiert sowie rechts unten datiert.
69,5 x 49,5 cm (27,3 x 19,4 in).

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.04. h ± 20 Min.*

€ 3.500.000 – 4.500.000 (R/N)
\$ 3,850,000 – 4,950,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Sammlung Dr. Clemens Weiler, Wiesbaden (1957 direkt vom Vorgenannten erworben, wohl bis 1968, Roman Norbert Ketterer, Campione).
- Privatsammlung Köln.
- Privatsammlung Schweiz (2007 vom Vorgenannten erworben, Christie's, New York, 6.11.2007, Los 62).

AUSSTELLUNG

- Alexej Jawlensky, Galerie Würthle, Wien 1922 (ohne Kat.).
- Ölbilder von Alexej von Jawlensky, Galerie Alex Vömel, Düsseldorf, 1.10.-15.11.1956, Kat.-Nr. 3.
- Alexej von Jawlensky, Kunsthalle Bern und Saarlandmuseum Saarbrücken, 11.5.-16.6.1957, Kat.-Nr. 15.
- Alexej von Jawlensky, Kunstverein in Hamburg, Oktober bis November 1957, Kunsthalle Bremen, 12.12.1957-19.1.1958, Kat.-Nr. 12.
- Alexej von Jawlensky, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, und Städtische Kunsthalle, Mannheim, 2.2.-16.3.1958, Kat.-Nr. 17.
- Alexej von Jawlensky, Städtisches Museum, Wiesbaden, 22.3.-31.5.1964, Kat.-Nr. 8.
- Alexej von Jawlensky, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 17.7.-13.9.1964, Kat.-Nr. 45.
- Alexej von Jawlensky, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. Main, 16.9.-22.10.1967, S. 46f. Kat.-Nr. 12 (m. SW-Abb., Tafel 12).
- Alexej von Jawlensky. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Druckgrafik, Städtische Museen Jena, 2.9.-25.11.2012, Kat.-Nr. 1/18, S. 218 (m. ganzs. Farbabb., S. 88).
- Alexej von Jawlensky. El paisaje del rostro, Fundación Mapfre, Madrid, 9.2.-9.5.2021, Kat.-Nr. 21, S. 125 u. 290 (m. ganzs. Farbabb., S. 124).

LITERATUR

- Franz Ottman, Kunstausstellungen in Wien. Winter 1921 bis Frühling 1922, in: Wiener Jahrbuch für bildende Kunst, V. Jahrgang, Wien 1922, Anm. S. 13.
- Clemens Weiler, Alexej Jawlensky, Köln 1959, Kat.-Nr. 49, S. 229 (m. SW-Abb.), Kat.-Nr. 54 (m. Farbabb., S. 66).
- Maria Jawlensky/Lucia Pieroni-Jawlensky/Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, London 1991, Bd. I, S. 215, Kat.-Nr. 257 (m. SW-Abb.).
- Christie's, New York, Impressionist and Modern Art Evenig Sale, 6.11.2007, Los 62 (m. Farbabb.).
- Alexej von Jawlensky-Archiv (Hrsg.), Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys, Bd. 3, Ascona 2009, Kat.-Nr. 257, S. 60.

- „Mädchen mit Zopf“ – ein expressionistisches Meisterwerk
- Unvergleichlich und wegweisend: In Farbigkeit und Komposition ein faszinierender Solitär in Jawlenskys Œuvre und zugleich in entscheidender Weise wegweisend für sein Schaffen
- Schlüsselwerk des Expressionismus: „Mädchen mit Zopf“ steht am Beginn von Jawlenskys expressionistischer Schaffensphase
- Der menschliche Bildnis-Kopf ist Jawlenskys wichtigstes Thema; mit ihm entwickelt er vor dem Ersten Weltkrieg seinen neuartigen, expressiven Stil
- Von musealer Qualität – Arbeiten vergleichbarer Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von größter Seltenheit
- Aus der Sammlung des Jawlensky-Kenners und ersten Werkverzeichnisautors Clemens Weiler, Wiesbaden
- 1964 Teil der legendären Jawlensky-Ausstellung

„[...] Dies war eine Wendung in meiner Kunst. Und bis 1914, gerade vor dem Krieg, habe ich in diesen Jahren meine stärksten Arbeiten, die unter dem Namen ‚Vorkriegsarbeiten‘ bekannt sind, gemalt.“

Alexej von Jawlensky, Lebenserinnerungen, zit. nach: Clemens Weiler. Alexej Jawlensky. Köpfe – Gesichter – Meditationen, Hanau 1970, S. 112.



„Mädchen mit Zopf“–

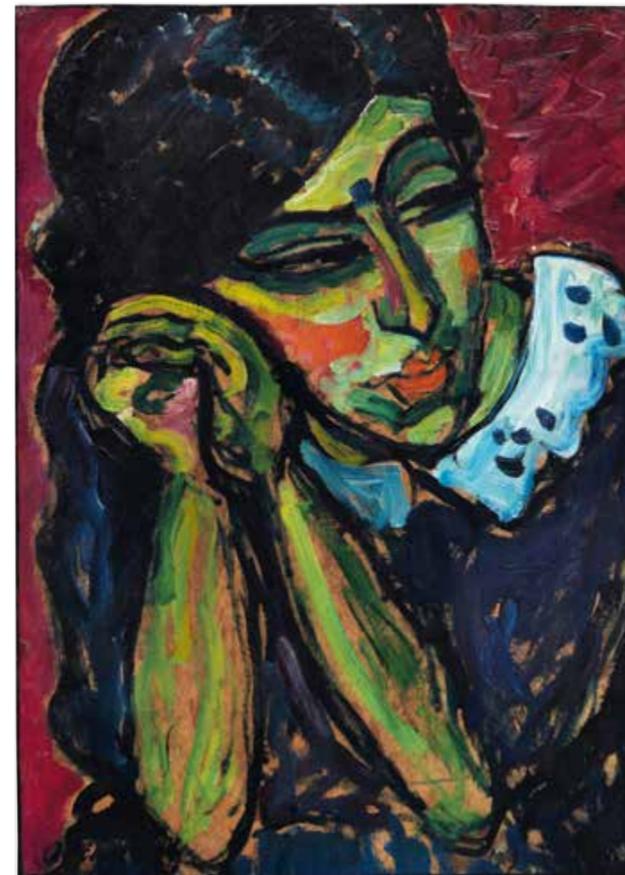
Ein rauschhaft entfesseltes, expressionistisches Meisterwerk

1910 malt Alexej von Jawlensky mit diesem Gemälde eine Ikone der Moderne. „Mädchen mit Zopf“ ist in seiner Anlage so ungewöhnlich wie herausragend: Rauschhafte Spontanität des Farbauftrages und das freie Spiel aus Form und Farbe verbindet der Künstler zu einem Meisterwerk des Expressionismus und schafft hier ein singuläres Schlüsselwerk! Mit der geheimnisvoll wirkenden Stilisierung des weiblichen Kopfes und dem vielfarbig angelegten und sich von jeglichem Naturvorbild emanzipierenden Gesicht schafft Jawlensky hier ein großartiges Porträt, das den Weg eröffnet zu jenen „starken und gewaltigen Köpfen“ (Clemens Weiler), die er im Jahr 1912 malt. Jawlensky ist auf dem Höhepunkt seines Schaffens und geht in diesen entscheidenden Jahren zwischen 1908 und 1910 den sowohl für die Kunst der Moderne als auch für sein eigenes Œuvre wegweisenden Schritt.

Jawlensky lässt seine Wahrnehmung, seine Begeisterung für das Neue in einer überaus freien, kreativen und einzigartigen Übersetzung in dieses Bildnis fließen: „Mädchen mit Zopf“ ist in seiner Anlage so ungewöhnlich wie herausragend. Es ist ein einzigartiges Werk, das den stilistischen Aufbruch in Richtung der „bunten Köpfe“ um 1911/12 markiert. In dem Gemälde „Mädchen mit Zopf“ verschränken sich Natureindruck und Kunsterfahrung. Das Bildnis erscheint wie eine Synthese aus unmittelbarer Gegenwärtigkeit des Modells und formalem Exerzium, das sich aus Erfahrungen mit Werken anderer Künstler speist und Erinnerungen an eigene Werke einschließt. Jawlenskys Malerei reflektiert so die Kunst seiner Zeit auf ihrem jeweils neuesten Stand und es fließt auch das ein, was gerade gesellschaftlich en vogue ist, um daraus etwas ganz Eigenes, ganz Besonderes entstehen zu lassen: ein tiefgründiges Meisterwerk.

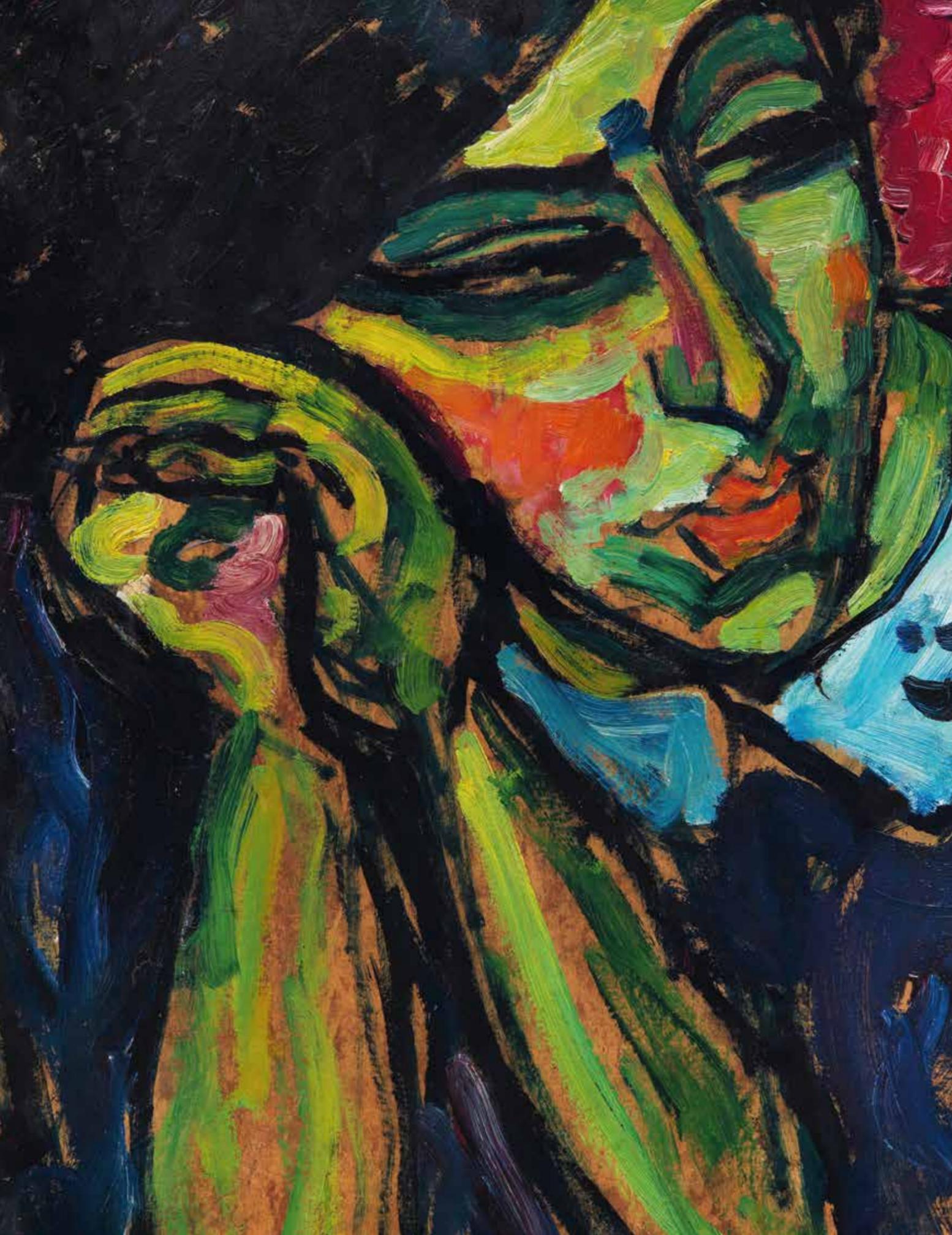
Leuchtend grün ist die Haut des exotischen „Mädchens mit Zopf“, mit starken blauen, dunkelgrünen, türkisen sowie rosa-orangen Akzenten. In bewegten Hieben ist die Farbe auf den ungründierten, teils mutig stehen gelassenen Malgrund gesetzt. Neben dem Gesicht mit den großen, mandelförmigen Augen hat Jawlensky auch die länglichen Flächen der aufgestützten Unterarme bis in die Hände hinein souverän für sein von den farblichen Vorgaben der Natur gänzlich befreites Farbspiel genutzt. Umrahmt wird dieses expressive Spektakel vom tiefen Schwarz der Haare und dem vibrierenden Dunkelbau des Kleides vor dem mit ebenso bewegtem Strich auf den Malgrund gesetzten Fond in einem satten, tief lodernden Purpur. Und wie ein hell leuchtender Halbkreis umschließt der weiß-blau akzentuierte Spitzenkragen das in ausdrucksstarken Farbkontrasten leuchtende Gesicht nach unten und bildet damit einen starken farblichen Kontrapunkt zum exotisch anmutenden, tiefen Schwarz der Haare. Diese koloristische wie kompositionelle Meisterschaft und Spontanität in Kombination mit der spannungsvollen Perspektive und dem zoomartig fokussierten Bildausschnitt zeichnet „Mädchen mit Zopf“ in besonderer Weise aus.

Während Wassily Kandinsky in der Landschaft die maximale Befreiung der Farbe sucht, der junge Franz Marc sich einer entrückten Tierwelt zuwendet und schließlich 1911 seine ersten blauen Pferde malt, fokussiert sich Jawlenskys Malerei hingegen in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ganz auf das Motiv des Porträts. Entstehen anfänglich, vor allem in Jawlenskys impressionistischem Frühwerk, noch Landschaften, Stillleben und Porträts gleichwertig nebeneinander, so kommt es in dieser entscheidenden Werkphase zu einer radikalen motivischen Konzentration. Es ist das Porträt, das Jawlensky schließlich von 1909 bis 1912 zu den äußerst farbgewaltigen, weitestgehend entindividualisierten und gleichermaßen sinnlich entrückten „Köpfen“ weiterentwickelt.



Im Uhrzeigersinn:

1. Alexej von Jawlensky, Mädchen mit Pfingstrosen, 1909, Öl auf Karton, Von der Heydt-Museum, Wuppertal.
2. Alexej von Jawlensky, Dame mit Fächer, 1909, Öl auf Karton, Museum Wiesbaden.
3. Alexej von Jawlensky, Federhut – Olga, um 1912, Öl auf Malkarton, Norton Simon Museum, The Blue Four Galka Scheyer Collection, Pasadena, USA.
4. Das hier angebotene Werk.



”

Das temperamentvoll ausgeführte Gemälde „Mädchen mit Zopf“ ist in der entscheidenden Werkphase Jawlenskys entstanden, als dieser gemeinsam mit seiner Lebenspartnerin Marianne von Werefkin sowie dem Künstlerpaar Gabriele Münter und Wassily Kandinsky in Murnau zwischen 1908 und 1910 den deutschen Expressionismus erfand.

Im Nachhinein äußerten sich sowohl Kandinsky als auch Münter, dass Jawlensky in jenem Moment kurz vor der Gründung des „Blauen Reiters“ von eminenter Bedeutung für ihre Kunst gewesen sei. Es können nur seltene Werke wie das „Mädchen mit Zopf“ gewesen sein, die eine derartige Wirkung entfalten und andere mitreißen konnten, Werke, die Jawlensky nicht nur auf dem Höhepunkt seiner malerischen Impulsivität zeigen, sondern darüber hinaus sein intuitives Gespür für delicate Farbzusammenstellungen. Es ist immer wieder verblüffend, wie es der Künstler schaffte, bewusst gesetzte Dissonanzen, wie hier das changierende Hellblau des Kragens zum dunklen Rot des Hintergrunds, beispielsweise durch die angrenzenden grünen Gesichtstöne und das fast geschlossene und dennoch sehr belebte Schwarz der Haare zu beruhigen, so dass die Wirkung, die bei den Betrachtenden am Ende ankommt, am besten als eine „extrovertierte“ Harmonie zu beschreiben ist. Dadurch kann das Gemälde nie langweilig werden – immer, wenn man es wieder aufs Neue ansieht, ist man unmittelbar involviert, wird man sofort selbst Teil des Bildes. Dabei wird oft übersehen, dass Jawlensky nicht nur durch Farbe und Pinselduktus Emotionalität zu wecken vermag, sondern seine Bilder auch inhaltlich ungemein spannend sind. So bissig und harmonisch zugleich der Künstler in seiner Farbgestaltung ist, so widersprüchlich ist er bei genauem Hinsehen auch in seiner thematischen Motivgestaltung: Das Mädchen, das seinen Kopf selbstvergessen auf den zusammengeführten Händen aufstützt, wirkt mit den schmalen Augen und dem abschweifenden Blick ruhig und in sich gekehrt. Damit ist klar angedeutet, dass sie gedanklich weit entfernt ist von ihrer äußeren Umgebung. Zugleich ahnen wir aber durch das tief-herzfarbene, fast pulsierende Rot, das sie zur Gänze einfasst, dem pointiert gesetzten Wangenrot und der offensiven Farbigkeit insgesamt, dass es in ihrem Inneren „brodelt“. Unterstützt wird dieser Eindruck durch ihre verhaltene, hin und her wogende Haltung, denn während die Arme nach links neigen, wenden sich der Kopf und der Blick nach rechts. Damit kommen in diesem kraftvoll-emotionalen und zugleich ausnehmend feinsinnigen Gemälde Form und Inhalt auf nachgerade ideale Weise, wie es selten und nur den größten Künstlerinnen und Künstlern der Klassischen Moderne glückt, zusammen.

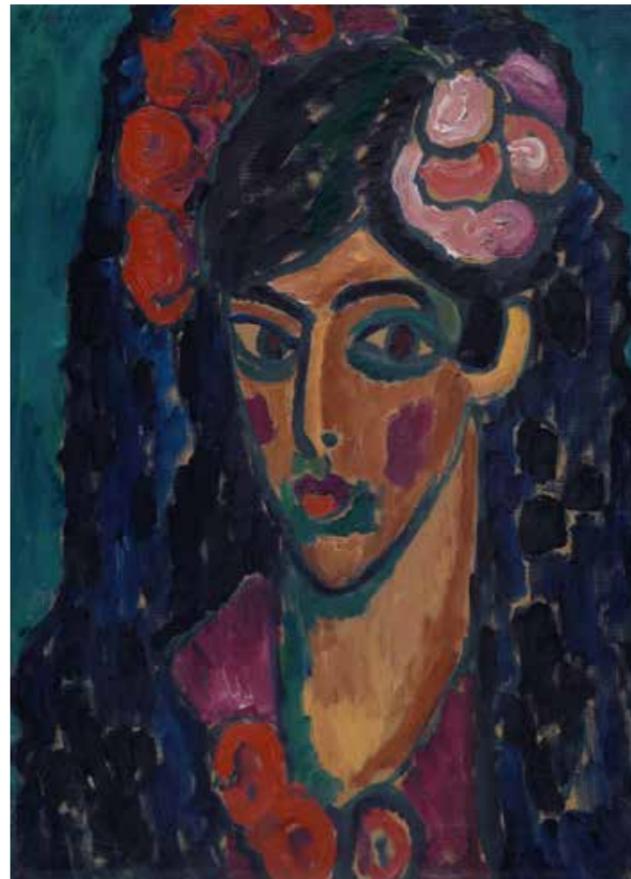
Roman Zieglänsberger

Kustos für Klassische Moderne, Museum Wiesbaden

“

Im Uhrzeigersinn:

1. Alexej von Jawlensky, Barbarenfürstin, um 1912, Öl auf Malkarton, Osthaus Museum, Hagen.
2. Alexej von Jawlensky, Helene mit buntem Turban, 1909, Öl auf Malkarton, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
3. Alexej von Jawlensky, Spanierin, 1913, Öl auf Malpappe, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München.
4. Alexej von Jawlensky, Schokko mit rotem Hut, 1909, Öl auf Malkarton, Columbus Museum of Art, Ohio.



Vom Impressionismus und Fauvismus zum Expressionismus –

„Mädchen mit Zopf“: Ein Schlüsselwerk aus Jawlenskys bester Schaffenszeit

Jawlensky geht in diesen entscheidenden Jahren den für die Kunst der Moderne und für sein eigenes Œuvre wegweisenden Schritt hin zu einer von den Vorgaben der Natur gänzlich befreiten Ausdrucksfarbe, die er innerhalb des reduzierten formalen Rahmens einer entrückten Stilisierung und Entindividualisierung des menschlichen Antlitzes inszeniert. Jene bedeutenden Schöpfungen umgibt eine Aura, die uns bis heute rätselhaft und faszinierend erscheint. In dieser Zeit entstehen auch seine bedeutendsten, fauvistisch inspirierten Porträts, wie etwa das berühmte „Bildnis des Tänzers Alexander Saccharoff“ (1909, Lenbachhaus München), „Helene mit buntem Turban“ (1910, Guggenheim Museum, New York), „Nikita“ (1910, Museum Wiesbaden) oder auch „Schokko mit rotem Hut“ (1909, Columbus Museum of Modern Art, Ohio), welche jedoch alle hinsichtlich der Farbgebung des Inkarnats noch deutlich verhaltener und damit noch wirklichkeitsnäher aufgefasst sind. In ihnen ist es nicht das Gesicht, sondern vielmehr vorrangig die Kleidung, Kopfbedeckung und der farbige Hintergrund, in denen Jawlensky die ungeheure farbige Wucht seiner Malerei dieser Jahre auslebt. Als seine kunsthistorisch bedeutendsten Arbeiten aber gelten seine geheimnisvoll wirkenden, teils exotischen Stilisierungen des weiblichen Kopfes, in denen Jawlensky gerade in den vielfarbig angelegten und sich von jeglichem Naturvorbild emanzipierenden Gesichtern eine unvergleichliche expressionistische Farbwucht erreicht. „Barbarenfürstin“ (um 1912, Karl Ernst Osthaus Museum, Hagen), „Federhut“ (um 1912, Norton Simon Museum, The Galka Scheyer Collection, Pasadena) oder auch „Spanierin“ (1913, Lenbachhaus München) heißen unter anderem diese Arbeiten, bei denen es Jawlensky nicht mehr um die Abbildhaftigkeit, sondern vielmehr ganz im Sinne der Kunsttheorie des „Blauen Reiters“ und seines institutionellen Vorläufers, der 1909 gegründeten „Neuen Künstlervereinigung München“ um den farb- und formbasierten Ausdruck eines geistig-emotionalen Empfindens geht. Jawlensky zählt neben Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Marianne von Werefkin zu den Gründungsmitgliedern der „Neuen Künstlervereinigung“, die im Frühjahr 1909 in ihrem von Kandinsky verfassten Gründungszirkular formuliert: „Wir erlauben uns, Ihre Aufmerksamkeit auf eine Künstlervereinigung zu lenken, die im Januar 1909 ins Leben getreten ist [...] Wir gehen aus von dem Gedanken, dass der Künstler ausser den Eindrücken, die er von der äusseren Welt, der Natur, erhält, fortwährend in einer inneren Welt Erlebnisse sammelt; und das suchen nach künstlerischen Formen, welche die gegenseitige Durchdringung dieser sämtlichen Erlebnisse zum Ausdruck bringen sollen – nach Formen, die von allem Nebensächlichen befreit sein müssen, um nur das Notwendige stark zum Ausdruck zu bringen, – kurz, das Streben nach künstlerischer Synthese [...]“ (zit. nach: Annegret Hoberg / Helmut Friedel, Der Blaue Reiter und das Neue Bild, München/London/New York 1999, S. 30).

Unser 1910 in exzentrisch befreiter Farbigkeit entstandenes, geheimnisvoll sinnendes „Mädchen mit Zopf“ ist geradezu programmatisch für diesen bedeutenden Schritt hin zu einer formalen Vereinfachung, einem expressiven Einfühlen und malerischen Überwinden des gegenständlichen Motives. Mit dem freien Spiel des leuchtend grünen Inkarnats, das teils durch das Zufügen von Gelb in seiner exzentrischen Wirkung gesteigert oder aber um die geheimnisvollen Augen herum in ein ruhiger wirkendes Dunkelgrün moduliert wird, und den mutig orangenen, blauen und violetten Akzenten entfernt sich Jawlensky vom Vorbild der Natur und lässt uns teilhaben an seiner inneren Welt, seinem emotionalen Empfinden. Jawlensky, der in jeder Hinsicht ein Lebemann war und bereits seit einigen Jahren in einer verhängnisvollen Ménage-à-trois mit Marianne von Werefkin und deren junger Hausdame Helene Nesnakomoff lebt, die bereits 1902 mit erst 16 Jahren den gemeinsamen Sohn Andreas zur Welt bringt, hat das Gemälde „Mädchen mit Zopf“ zu einer ikonenhaften Stilisierung weiblicher Schönheit und erotischer Attraktivität gesteigert.

Unser 1910 in exzentrisch befreiter Farbigkeit entstandenes, geheimnisvoll sinnendes „Mädchen mit Zopf“ ist geradezu programmatisch für diesen bedeutenden Schritt hin zu einer formalen Vereinfachung.



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



Andreas mit Alexej von Jawlensky in Murnau, 1908, Alexej von Jawlensky Archiv, Locarno.



Alexej von Jawlensky (links), Helene Nesnakomoff (mitte), Marianne von Werefkin (rechts) in Werefkins Salon, 1905/1909.

**„Mädchen mit Zopf“ = Helene? –
Eine sinnlich entfesselte Inszenierung weiblicher Schönheit**

„Mädchen mit Zopf“ ist tief durchdrungen von der emotionalen Aufgewühltheit eines Malers, der den – wenn auch wie hier hochgeschlossenen zur Schau gestellten – weiblichen Reizen nie abgeneigt war. Der uneheliche Sohn Andreas verbringt den Sommer 1909 gemeinsam mit seinen Eltern und Marianne von Werefkin in Murnau, wo Jawlensky und Werefkin im Frühjahr und Sommer gemeinsam mit Kandinsky und Münter malen und in regem künstlerischen Austausch stehen. Bereits auf seiner Frankreichreise 1906 lernt Jawlensky die Malerei von Henri Matisse und Paul Gauguin kennen. Es sind dies die französischen Vorbilder, die durch Jawlensky den gemeinsamen Stil der künstlerischen Weggefährten in Murnau in dieser Zeit maßgeblich hin zu einer stärkeren farbigen Autonomie und summarisch aufgefassten Farbflächen-gestaltung beeinflussen. In Murnau kommt es zu einer Befreiung der Farbe, die für den deutschen Expressionismus und schließlich auch die Kunst des „Blauen Reiters“ wegweisend ist. Ungemein befruchtend ist der enge künstlerische Austausch dieser Jahre, zu dem in besonderer Weise auch Werefkins berühmter Salon in der Giselastraße in Schwabing beigetragen hat, der ein hochfrequenter Treffpunkt fortschrittlich gesinnter Künstler und Bohemiens war.

Während die etwas ältere, hochgebildete und einflussreiche Künstlerin Marianne von Werefkin, mit der Jawlensky seit seiner Übersiedlung nach München 1896 zusammenlebt, vorrangig seine intellektuelle Partnerin ist, bietet seine junge Geliebte Helene, die er schließlich 1922 nach der endgültigen Trennung von Werefkin heiraten wird, den emotionalen Stimulus dieser Jahre. Bereits 1901/2 hat er die blutjunge Helene noch impressionistisch als „Helene im spanischen Kostüm“ in südländisch-exotischem Kostüm gemalt. Fortan ist sie sein bevorzugtes Modell, in dessen Darstellung er sich bis zur „Barbarenfürstin (Kopf einer jungen Frau)“ (1912, Osthaus Museum Hagen) immer mehr von der reinen Porträthaftigkeit entfernt und zunehmend zum Schöpfer stilisierter, farbbasierter Stimmungsköpfe wird. Nach Tayfun Belgin ist es die verräterisch hochgezogene linke Augenbraue, mit der sich Helene als Ausgangspunkt für mehrere bedeutende weibliche Köpfe in Jawlenskys Œuvre zu erkennen gibt (vgl. T. Belgin, Jawlenskys Modelle. Zur Person: Helene Nesnakomoff, in: Reihe Bild und Wissenschaft. Forschungsbeiträge zu Leben und Werk Alexej von Jawlenskys, Locarno 2005, Bd. 2, S.72f.).

Ist es also möglicherweise auch in unserem „Mädchen mit Zopf“ Helene, die – damals Mitte zwanzig – den deutlich älteren Maler zu unserem emotional aufgeladenen, völlig entfesselten Farbrausch inspiriert hat? Werden wir hier möglicherweise zu Beobachtern jenes erotisch aufgeladenen Empfindens, das Jawlensky im kunsthistorisch wegweisenden Jahr 1909 mit seiner jungen Geliebten Helene verband? Was der Ausgangspunkt, die künstlerische Inspiration für dieses in Jawlenskys Schaffen absolut singuläre Meisterwerk war, können wir nur vermuten, da Jawlensky in der vorliegenden Arbeit die Porträthaftigkeit der vorangegangenen Jahre schlagartig überwindet und eine maximale geistig-emotionale Durchdringung des Dargestellten erreicht.

Faszinierend ist auch die spannungsvolle Dissonanz, die sich zwischen dem mädchenhaft brav wirkenden Spitzenkragen und der sinnlich-entfesselten Darstellung des Kopfes ergibt. Aber es ist gerade diese rätselhaft-entrückte Aura, die Jawlenskys Meisterwerk „Mädchen mit Zopf“ so unverwechselbar macht.





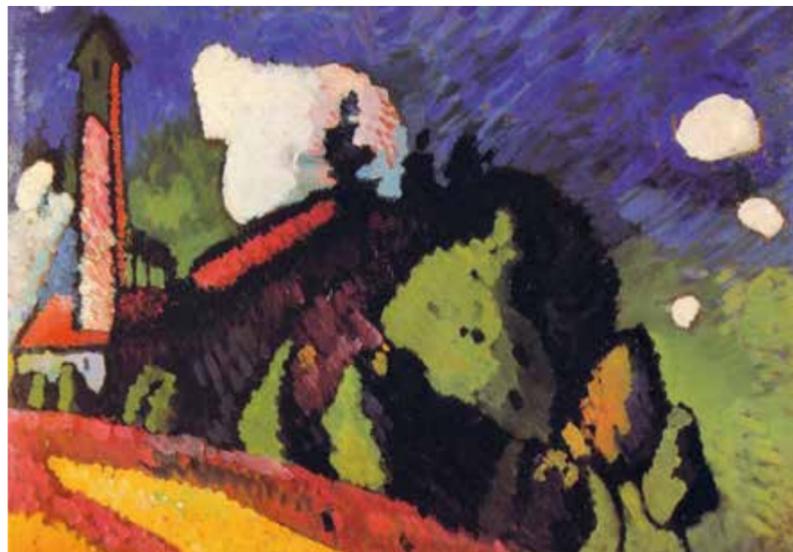
Wassily Kandinsky, Kleines Plakat für die erste Ausstellung der „Neuen Künstler-Vereinigung München“, 1909, Farblithografie.

Aufbruch in die Moderne

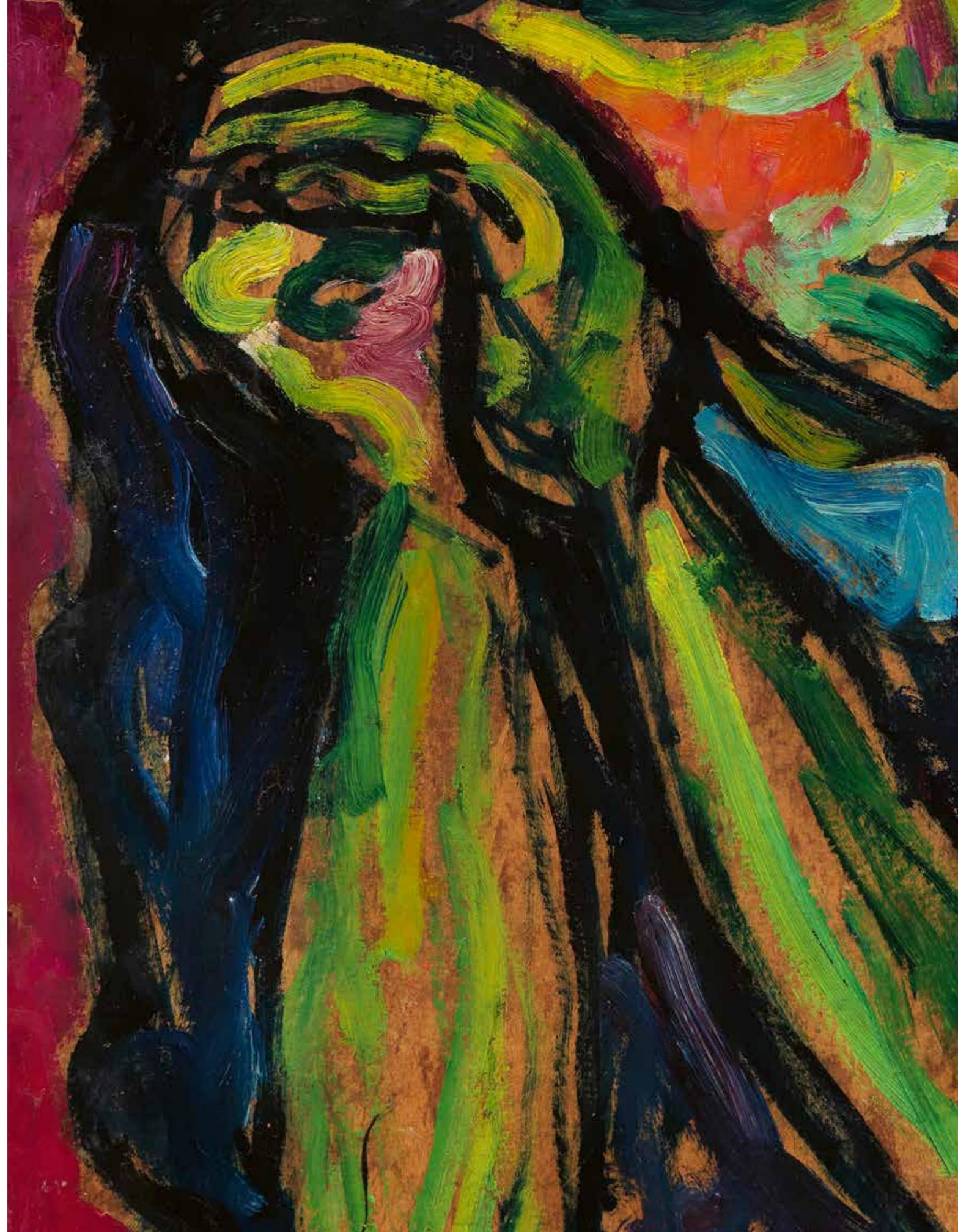
Im Dezember 1909 findet schließlich die berühmte erste Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ in der Galerie Thannhauser statt, die aufgrund der vom Naturvorbild auf unerhörte Weise abweichenden Farbgewaltigkeit der ausgestellten Werke u. a. von Jawlensky, Kandinsky, Wjefkin und Münter von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

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

Während Kandinsky in der Landschaft die maximale Befreiung der Farbe sucht [...] fokussiert sich Jawlenskys Malerei hingegen in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg ganz auf das Motiv des Porträts.



Wassily Kandinsky, Murnau – Landschaft mit Turm, 1908/09, Öl auf Malkarton, Centre Pompidou, Paris.





KATHARINA GROSSE

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

Ohne Titel. 2000.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „2000/1031L“.
200 x 285 cm (78.7 x 112.2 in).

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.06 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 200.000 (R/D, F)

\$ 165,000 – 220,000

PROVENIENZ

- Galerie Conrads, Düsseldorf.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen (direkt beim Vorgenannten erworben).

-
- **Großformatige Arbeit in der für Grosse charakteristischen Sprühtechnik**
 - **Von leuchtender Farbigkeit – Rottöne in all ihren Facetten**
 - **Katharina Grosse gehört seit 2017 zum Künstlerkader der Gagosian Gallery, New York**
 - **Das Kunstmuseum Bern ehrt Katharina Grosse aktuell mit einer groß angelegten Einzelausstellung (3.3. – 25.6.2023)**
-

Katharina Grosse, Absolventin der Kunstakademien Münster und Düsseldorf, wo sie bei Gotthard Graubner studiert, wird als „philosophische Graffiti-Künstlerin“ bezeichnet. Ihre Malerei ist kompositionslos, allein bestimmt von der Farbe. Dabei berührt sie selten einen Pinsel. Grosse konzentriert sich stattdessen auf die industrielle Sprühpistole, die sie mit erstaunlicher Geschicklichkeit und Erfindungsgabe auf Oberflächen einsetzt. Es wird seit 1998 ihr bevorzugtes Arbeitsmittel, mit dem sie sich neue Ausdrucksmöglichkeiten erarbeitet. Grosse nutzt Aerosol, ein Gas, das mit Farbpigmenten versetzt wird. Das Ergebnis ist ein seidiger, transparenter Farbauftrag aus weichen Übergängen, die einerseits zerfließend und tropfend wirken können oder schwebend wie ein Hauch. Grosse er-

reicht dadurch eine besondere Feinheit der Farbabstufungen. Sie enthebt den Farbauftrag dem malerischen Handwerk, die Farbe soll selbst handeln. Grosse arbeitet intuitiv, folgt Schritt für Schritt, wohin das Bild sie führt. Lässt sich treiben in einer Entdeckungsreise der Farben. Sie löst die Malerei vom Primat der Dinge, sie stellt nichts dar, gibt keinen Rückbezug auf reale Dinge. Die Malerei besteht ausschließlich aus sich selbst. Die gesprühten Arbeiten sind abstrakte, spontane Gesten, die amorphe Erscheinungen bilden. Die Spontanität ist Ausdruck der fehlenden Planbarkeit des Schaffensprozesses, bedingt dadurch, dass der Farbauftrag und die Ausdehnung der Farbe nicht so präzise wie ein Pinselstrich gesteuert werden können. Jede Farbe steht für sich allein und bleibt durch die

Schichtung der hauchdünnen Lagen präsent. Bis heute treibt Katharina Grosse die Bemühung um, dem, was sie malt auf einer Leinwand, eine Stimme zu verleihen und zumindest ein Mitspracherecht zu geben. Das zuvor Gemalte soll wenigstens auf einer letzten Ebene noch wahrnehmbar sein und nicht einfach eliminiert werden von späteren Übermalungen. In der vorliegenden Arbeit aus dem Jahr 2000 sind es Rottöne in allen erdenklichen Facetten, die in Farbnebeln über die Leinwand ziehen, nuanciert von wenigen Blau- und Gelbtönen. Der Farbauftrag lebt von einem spannungsvollen Wechsel, der in raumgreifenden Schwüngen breiten Pinselzüge, die von Farbwolken und fließenden Farbkaskaden überlagert werden. Die Farbe als Material wogt, fließt und wabert. Die Farbe dringt

sofort in unser Bewusstsein ein, bevor wir überhaupt darüber nachdenken. Grosse ist überzeugt von der überzeitlichen, existenziellen Kraft der Farbe, die sich unmittelbar auf die Betrachtenden überträgt und physisch erlebbar wird. Im Entstehungsjahr ist Katharina Grosse für den allerersten Preis der Nationalgalerie für junge Kunst nominiert neben Olafur Eliasson, Christian Jankowski und Dirk Skreber – der schließlich gewinnt. Dieser Preis soll junge, wichtige Positionen der Gegenwartskunst fördern, die die Internationalität und Lebendigkeit der Kunstszene in Deutschland widerspiegeln und durch neue künstlerische Ansätze bereits Bedeutung erlangten. Heute gehört Katharina Grosse zu den profiliertesten Malerinnen der internationalen, abstrakten Gegenwartskunst. [SM]



GÜNTER FRUHTRUNK

1923 München – 1982 München

Hommage à Duccio. 1968.

Acryl auf Leinwand.
Reiter 548. Verso signiert, monogrammiert, datiert, betitelt und bezeichnet.
168,5 x 180 cm (66,3 x 70,8 in).

⌚ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.08 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R,F)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Der Spiegel, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Deutsche Avantgarde 1. Günter Fruhtrunk, Raimund Girke, Georg Karl Pfahler, Kestner Gesellschaft, Hannover, 1969, Kat.-Nr. 22.
- Prinzip Vertikal, Europa nach 1945, Galerie Teufel, Köln, 9.11.1979-2.2.1980, S.49 (m. Farbabb.).

LITERATUR

- Lempertz, Köln, Auktion 3.12.2016, Los 414.

1923 wird Günter Fruhtrunk in München geboren. Ab 1940 studiert er für kurze Zeit Architektur an der Technischen Universität München. Weder München noch andere Kunstzentren in Deutschland können Fruhtrunks künstlerisches Interesse anregen. Paris wird schließlich zu seinem Inspirationsort, in Frankreich fühlt er sich geistig mehr beheimatet als in Deutschland. 1951 reist er für einen Studienaufenthalt das erste Mal nach Paris. Erste wichtige künstlerische Impulse gehen von Willi Baumeister und Julius Bissier aus, durch die Fruhtrunk sich der Abstraktion zuwendet. In Paris sind es Fernand Léger und Jean Arp, die ihn künstlerisch inspirieren. Ab 1954 lebt Fruhtrunk dauerhaft in Paris. Trotzdem hier das geistige und künstlerische Zentrum des damals vorherrschenden Tachismus ist, arbeitet Fruhtrunk vehement daran, sein eigenes Paradigma der Abstraktion fern vom Gestischen zu entwickeln. Mit Mitteln der Konstruktion und mit mathematischer Präzision formuliert er eine Bildsprache, die sich durch eine starke Reduzierung auszeichnet. Bestimmt sind seine Kompositionen von vertikalen und horizontalen Streifenformationen. Fruhtrunk überführt die Ideen des Konstruktivismus in seine eigene farbintensive rhythmische Bildwelt und entwickelt diese weiter. Ab 1967 hat Fruhtrunk eine Professur in München inne, seinen Wohnsitz in Paris behält er, ist aber in jedem Semestermonat drei Wochen in München. 1968 nimmt er sowohl an der 34. Biennale in Venedig als auch an der documenta 4 in Kassel teil, den wichtigsten Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Fruhtrunks frühe Arbeiten sind bestimmt von isolierten geometrischen Formen, die sich zu ineinander verschachtelten und verdichteten Farbbahnen formen, doch die Streifenformen entwickeln sich im Entste-

.....

- **Günter Fruhtrunk hat dem Konstruktivismus durch eine konsequente Neuorientierung eine eigene Form von Dynamik gegeben**

- **Im Entstehungsjahr 1968 nimmt Fruhtrunk sowohl an der Biennale in Venedig als auch an der documenta in Kassel teil**

- **Das Kunstmuseum Bonn ehrt den Künstler dieses Jahr anlässlich seines 100. Geburtstags mit einer Retrospektive**

- **Frühe Arbeit aus der wichtigsten Schaffenszeit – noch zu Lebzeiten des Künstlers in der Kestner-Gesellschaft ausgestellt.**

.....

hungsjahr von „Hommage à Duccio“ zu formatfüllenden vertikalen Streifen, die die gesamte Höhe des Bildes einnehmen und von Rand zu Rand reichen. In unterschiedlicher Breite und Farbwiederholung geben Linien und Felder einen Rhythmus vor, der sich vor den Augen der Betrachtenden sukzessive entfaltet. Zudem findet zwischen den einzelnen Komponenten ein ständiger Wahrnehmungswechsel zwischen Vorder- und Hintergrund statt. Dies wirkt streng im klassischen Sinne, jedoch zugleich extrem spannungsvoll durch die alternierende Rhythmik bei gleichzeitiger Konstanz der Farbwerte. Sein Gestaltungsmittel ist die Farbe, die er von jeglicher ‚Fremdbestimmung‘, von allen kulturell überlieferten oder individuellen Bedeutungen befreien will. Seine Bildsprache zielt über die Aktivierung des Sehvorgangs auf einen Zustand, den Fruhtrunk selbst als „Freisein des Sehens“ bezeichnet. „Hommage à Duccio“ entsteht in sechs Variationen, von denen das hier zur Auktion kommende Werk die größte Ausführung darstellt. Alternierend reihen sich schwarze, violette und rote Streifen aneinander. Die schwarzen Elemente werden dabei vereinzelt von schmalen blauen Linien akzentuiert. Mit der vertikalen Ausrichtung der Streifen intensiviert sich die Konzentration auf die Farben und ihre Zusammensetzung, die aus ihrem Kontrast zueinander eine dynamische Wirkung erzeugen. Fruhtrunk zeigt Farbe als optische Energie. Der Künstler zählt mit seinem künstlerischen Ansatz zu den Vertretern der Konkreten Kunst. Anlässlich seines 100. Geburtstages wird Fruhtrunk mit einer großen Retrospektive im Kunstmuseum Bonn geehrt und erfährt damit die längst überfällige Würdigung seines international wichtigen Werkes in der Nachkriegs-Abstraktion. [SM]



YAYOI KUSAMA

1929 Tokio – lebt und arbeitet in Japan

Flash Towards the 21st Century. 1988.

Acryl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und auf Japanisch betitelt.
65 x 53 cm (25,5 x 20,8 in). [AR]

Mit einem Echtheitszertifikat (in Kopie) vom Yayoi Kusama Studio, Japan,
vom 17. August 2009.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.10 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R/N, F)

\$ 198.000 – 264.000

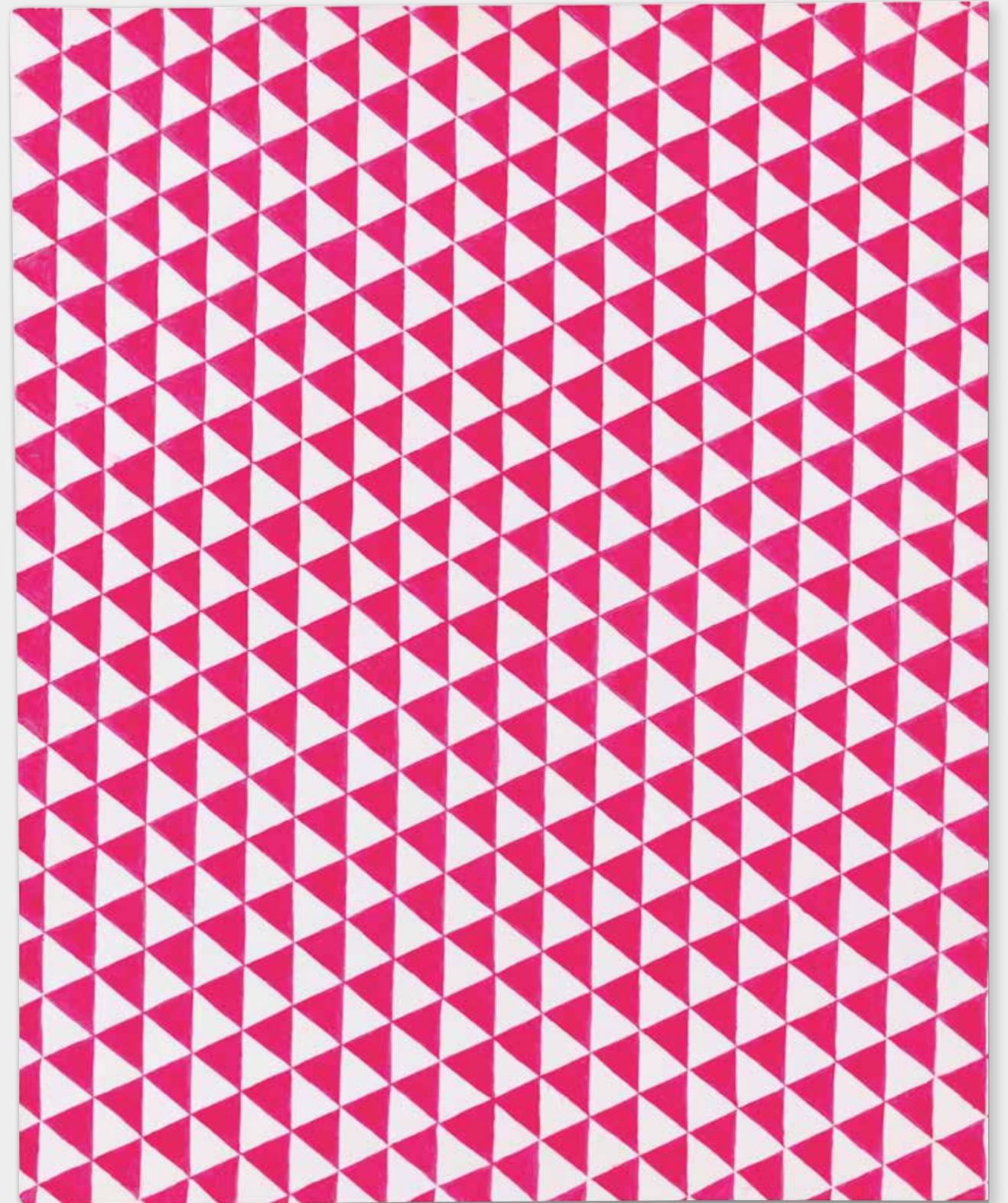
PROVENIENZ

- Privatsammlung Japan.
- Privatsammlung Japan.
- Privatsammlung Hongkong.

- **Geometrisch-reduzierte, pink flirrende Arbeit aus der für Yayoi Kusama so erfolgreichen Zeit Ende der 1980er-Jahre.**
- **Ihre Arbeiten von 1988 sind voller Zuversicht und leiten eine neue Schaffensphase ein**
- **Im Entstehungsjahr schreibt sie in einer Art Manifest „[...] let us open a shining door to the new age, the 21st Century“, der Titel unseres Werks nimmt hierauf Bezug**
- **Yayoi Kusama ist eine feste Größe des gegenwärtigen Kunstgeschehens. Weltweit sind ihre Werke in bedeutenden Museen vertreten, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Tate Modern, London, das National Museum of Modern Art, Tokio, das Stedelijk Museum, Amsterdam, sowie das Centre Pompidou, Paris**
- **Schon zum zweiten Mal kooperiert die Künstlerin 2023 mit dem Modelabel Louis Vuitton für eine Kollektion mit ihren weltbekannten „Polka Dots“**

„From the point of view of one who creates,
everything is a gamble, a leap into the unknown.“

Yayoi Kusama, zit. nach: Kusama: Infinity, Dokumentarfilm, 2018.



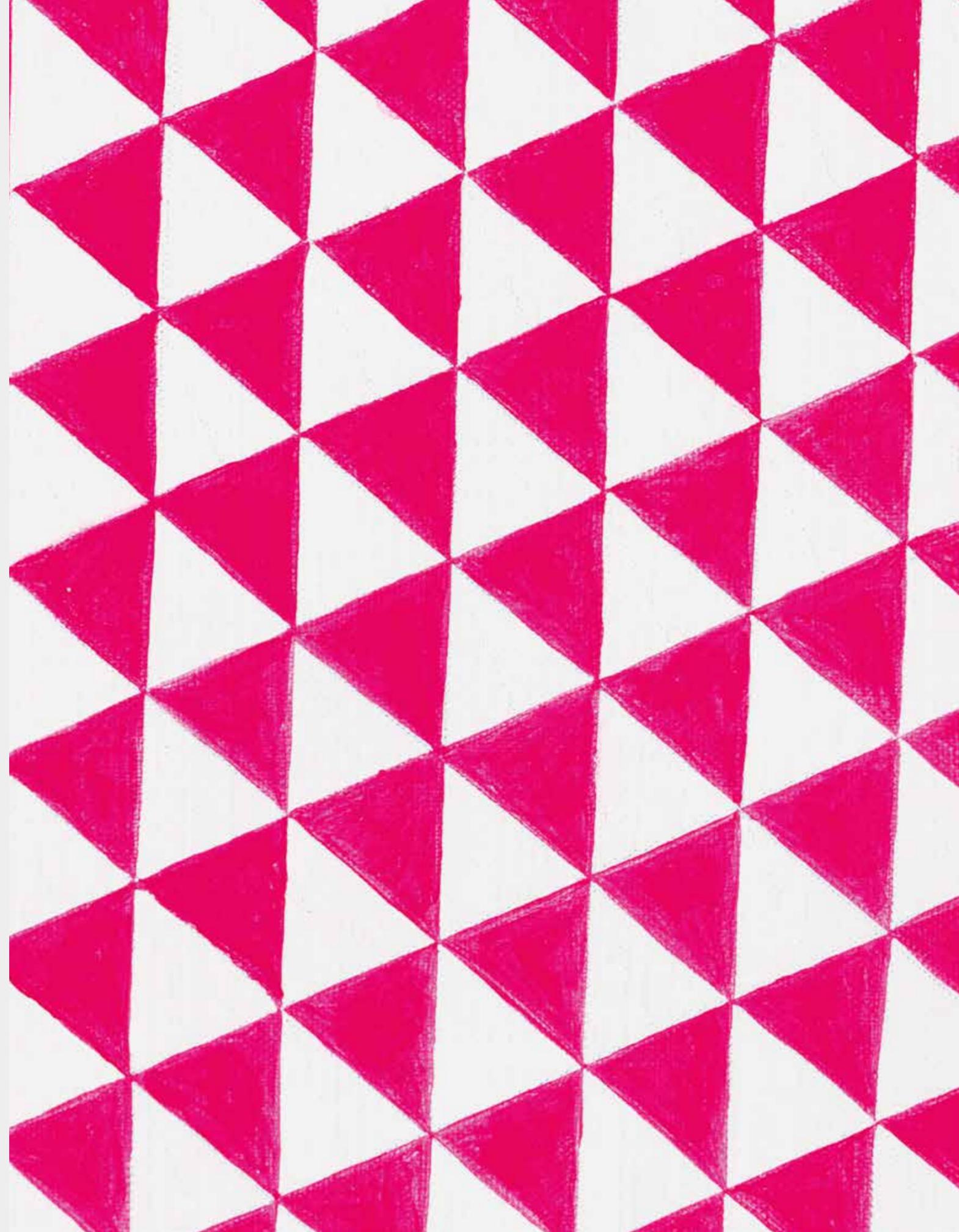
„With our inner glowing energy that captures the soul burning flashes, let us open a shining door to the new age, the 21st Century.“

Yayoi Kusama, Beyond Obsession (sic!), 1988.

Wie so viele Künstlerinnen ihrer Generation musste sich die heute weltbekannte Japanerin Yayoi Kusama die Aufmerksamkeit in der männlich dominierten Kunstszene hart erarbeiten. Schon mit zehn Jahren beginnt sie, gegen den Widerstand ihrer Mutter, zu zeichnen und absolviert dann an der Kyoto School of Arts and Crafts eine Ausbildung in der traditionellen „Nihonga“-Malerei. Obwohl ihr in Japan nur wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, verfolgt sie weiterhin willensstark ihre Ziele. Im November 1955 schreibt sie in einem selbstbewussten Brief an die amerikanische Künstlerin Georgia O'Keeffe: „Will you please forgive me to interrupt you while you are very busy, and let me introduce myself to you? I am a Japanese female painter [...] I have been looking for the way to make friends with you for long time.“ (zit. nach: Doryun Chong, Mika Yoshitake (Hrsg.), Yayoi Kusama: 1945 to Now, London 2022, S. 321). Noch im Dezember desselben Jahres erhält sie eine Antwort von Georgia O'Keeffe, die ihr anbietet, ihre Werke in Galerien vorzuzeigen, und sie fortan in ihren Plänen unterstützt. Nur wenige Jahre später übersiedelt Yayoi Kusama selbst nach New York. Vor der Reise näht sie Geldscheine in ihre Kimonos ein, um in der Anfangszeit ihren Lebensunterhalt finanzieren zu können. In New York angekommen, entstehen ab 1959 die ersten „Infinity Nets“, die unter anderem in ihrer ersten Einzelausstellung in der Brata Gallery zu sehen sind. Inspiriert sind diese ins Unendliche fortsetzbaren Muster und Strukturen von einem Flug über den Pazifik, auf dem Yayoi Kusama bei einem Blick aus dem Fenster von den unendlichen Weiten des Ozeans beeindruckt ist. Von Künstler-Kollegen und der Minimalismus Bewegung werden ihre Arbeiten begeistert aufgenommen. Donald Judd schreibt eine Rezension über ihre erste Ausstellung in New York und Frank Stella kauft für 75 US-Dollar ein schwarz-gelb gemustertes Werk.

Der große Erfolg bleibt ihr in dieser Zeit jedoch auch in Amerika noch verwehrt. Nach fast zwei Jahrzehnten kehrt sie in den beginnenden

1970er Jahren schließlich in ihre Heimat zurück. Sie betätigt sich als Schriftstellerin und weist sich selbst 1977 in das Tokioter Seiwa Hospital ein, eine Nervenheilanstalt. Um 1988 vollzieht sich in ihrem Leben und Schaffen jedoch eine sichtbare Veränderung. Nicht nur erlangt sie nach vielen Jahren endlich zunehmende öffentliche Aufmerksamkeit, wie etwa mit ihrer ersten Retrospektive im Kitakyushu Municipal Museum 1987 oder mit der Teilnahme an der Biennale in Venedig 1993. Auch ihre künstlerischen Arbeiten beginnen sich zu verändern. Überschwängliche Farben, spielerische Formenkonstellationen und kosmische Titel wie „Between Heaven and Earth“ oder „The Return to Eternity“ zeichnen ihr Schaffen von nun an aus. Zeitgleich mit der Entstehung der hier angebotenen Arbeit findet unter dem Titel „Beyond Obsession“ eine weitere Ausstellung statt. In einer Art Manifest im Katalog der Ausstellung schreibt Yayoi Kusama: „In the previous history, the end of the century was always dark and filled with mental ill-ness, grotesqueness and fear of uncertainty. But that has all changed now. With our inner glowing energy that captures the soul burning flashes, let us open a shining door to the new age, the 21st Century.“ (Yayoi Kusama, Beyond Obsession (sic!), 1988). Die Arbeit „Flash towards the 21st Century“ von 1988 mit seinem pink flirrenden Muster, das im hellweißen Raum zu schweben scheint und über die Bildränder hinweg fortgeführt werden könnte, lässt diesen positiv gestimmten Ton deutlich erkennen. Bis heute strebt die Künstlerin mit ihren Werken nach der visuellen Darstellung von Unendlichkeit, in abgewandelten Formen und Farben, aber immer mit einem ungebrochenen Streben nach dem scheinbar Unerreichbaren. Fast mutet die Arbeit von 1988 wie eine Vorahnung an, denn heute zählt Yayoi Kusama zu einer der bekanntesten Künstlerinnen weltweit, die mit ihrer Beharrlichkeit und ihrem mehr als acht Jahrzehnte umfassenden Gesamtwerk die Kunstwelt erobert und für sich selbst die leuchtende Tür zum 21. Jahrhundert geöffnet hat. [AR]



SOL LEWITT

1928 Hartford/Connecticut – 2007 New York

Cube (B). 1994.

Gouache auf festem Velin.
155 x 153,5 cm (61 x 60.4 in), blattgroß. [JS]

Mit einer Fotoexpertise von Sofia Lewitt vom 18. Dezember 2020.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.12 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R, F)

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Lisson Gallery, London (auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett).
- Bankensammlung Sal. Oppenheim, Köln (seit 2004).
- Privatsammlung Deutschland (wohl bis 2020).

AUSSTELLUNG

- Sol Lewitt und Robert Mangold, Lisson Gallery, London, 3.2.-16.3.1995.

LITERATUR

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

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

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

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



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Ohne Titel (15. Okt. 1990). 1990.

Aquarell.

Rechts oben signiert, datiert und betitelt bzw. bezeichnet „15. Okt. 1990“. Auf Aquarellpapier. 31,9 x 23,8 cm (12,5 x 9,3 in), blattgroß. [CH]

Mit einer schriftlichen Bestätigung von Dr. Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, vom 16. September 2014. Die vorliegende Arbeit ist zudem im Online-Katalog der Aquarelle verzeichnet.

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.14 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Süddeutschland.

- **Gerhard Richters Aquarelle bilden in seinem Œuvre eine kleine, aber für den Künstler bedeutende Werkgruppe**
- **Die Aquarelle sind unmittelbare Zeugnisse der spontanen Umsetzung von Richters künstlerischer Idee**
- **Mit dem hier angebotenen Werk widmet sich der Künstler nach zweijähriger Schaffenspause erstmals wieder der Aquarelltechnik**
- **Aquarelle aus dieser Entstehungszeit befinden sich weltweit in bedeutenden musealen Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Kunstmuseum Winterthur und das Museum Frieder Burda, Baden-Baden**

„Das Bildermalen ist eben das Offizielle, die tägliche Arbeit, der Beruf; und bei den Aquarellen kann ich mir eher leisten der Laune nachzugeben, den Stimmungen.“

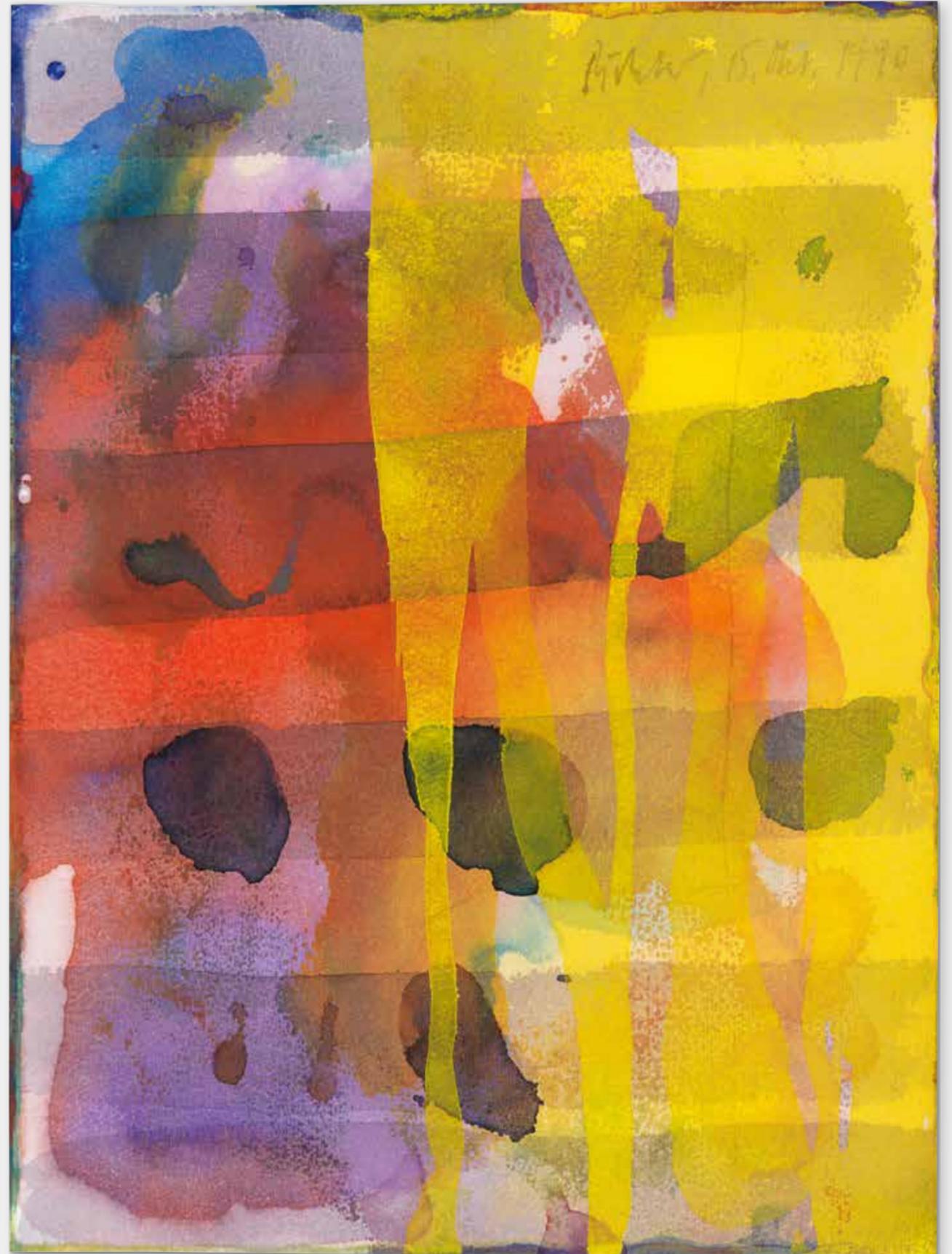
Gerhard Richter in einem Interview mit Dieter Schwarz, 1999, zit. nach: www.gerhard-richter.com/de/quotes/mediums-3/work-on-paper-17.

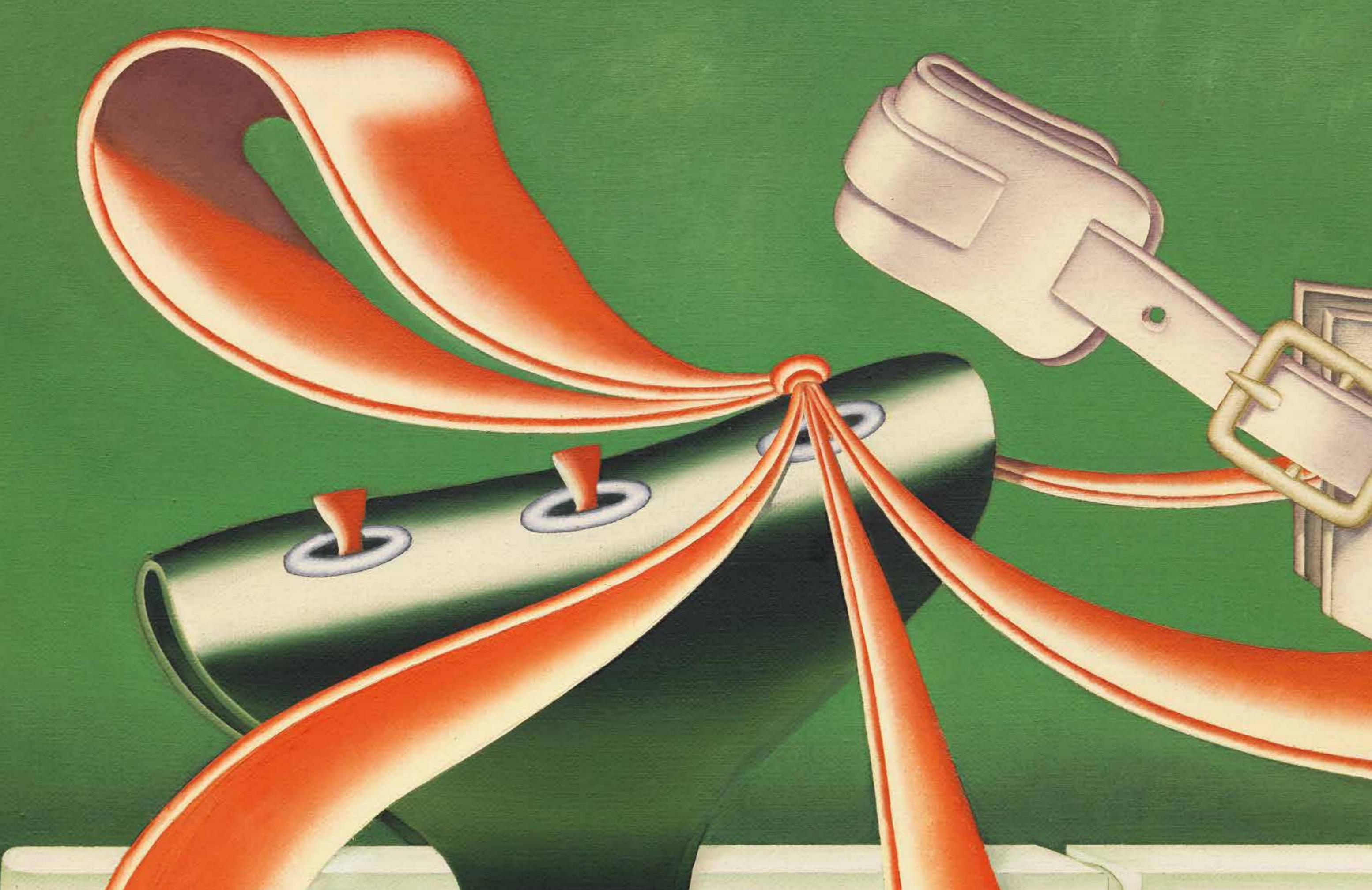
Bereits 1977/78 schafft Gerhard Richter eine erste Folge von Aquarellen. Seitdem bilden diese besonderen Arbeiten in seinem Schaffen eine kleine, jedoch bedeutende Werkgruppe. Als gemeinsame, die Werkreihen überdauernde Konstante weisen die Aquarelle eine Dominanz kräftiger Primärfarben auf und werden von Gerhard Richter jeweils mit einem den Titel ersetzenden Datum versehen. Die hier angebotene Arbeit ist nach einer Unterbrechung zwischen April 1988 und Oktober 1990 das erste im Werkverzeichnis aufgeführte Aquarell, mit dem sich Gerhard Richter in den 1990er Jahren erneut den lasierenden Wasserfarben widmet. Während die Arbeiten der 1980er Jahre stilistisch noch in hohem Maße den Gemälden ähneln, gestaltet Richter die Aquarelle nun freier, verspielter, sodass sie sich nun als gänzlich eigenständige Werkgruppe behaupten. In ihnen gelangt er durch die zarten Überlagerungen und feinen Farbverläufe zu einer Leichtigkeit, die in seinen Gemälden technik- und materialbedingt nicht umzusetzen ist. Auf die Frage, ob er glaube, mit den Aquarellen dasselbe wie in den zeitlich parallel gemalten Bildern erreichen zu können, antwortet Richter: „Es war ja dieselbe Problematik, nur mit anderen Mitteln. Also formal, von der Technik her, wäre ich eher versucht gewesen, das Umgekehrte zu wünschen, das heißt, diese Aquarell-Leichtigkeit auf dem großen Leinwandformat zu erzielen. [...] [Aquarelle und Ölbilder] sind doch schon verschieden: wie ein Gedicht und ein Roman vom gleichen Autor. [...]

Weil das Aquarell lässiger ist.“ (Gerhard Richter in einem Gespräch mit Dieter Schwarz, 1999, zit. nach: D. Elger u. H. U. Obrist, Gerhard Richter. Text, Köln 2008, S. 345)

Auch in der hier angebotenen Arbeit – einem der deutlich selteneren Hochformate – ist diese lässige Leichtigkeit zu spüren. Zum Teil zart lasierende und dann wieder kräftige, deckende, mit breitem Pinsel gezogene Farbbahnen werden übereinandergelegt, laufen ineinander und verbinden sich zu einem spannungsvollen Farbnebel, während das kräftige Sonnengelb wie zufällig in mehreren Bahnen über die bereits zu Papier gebrachte Komposition rinnt. Richter erklärt: „Es ist [...] nichts zu sehen, was ich nicht selber gemacht hätte, auch das Entstehenlassen ist ja gewollt und wird überwacht, und wenn was anders als geplant wird, ist das auch gewollt.“ (Ebd., S. 353).

Schon 1985 zeigt die Staatsgalerie Stuttgart eine ausschließlich den Aquarellen gewidmete umfassende Werkschau. Prominent sind sie seitdem in vielen Einzelausstellungen des Künstlers vertreten und u. a. 2012 als Hauptakteure der viel besprochenen Ausstellung „Gerhard Richter. Zeichnungen und Aquarelle 1957-2008“ im Musée du Louvre in Paris ausgestellt, die den besonderen Stellenwert dieser Werkgruppe noch einmal nachvollzogen und verdeutlicht hat. [CH]





KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – lebt in Berlin

Lolita. 1969.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen betitelt.
70 x 80 cm (27,5 x 31,4 in). In originaler Künstlerleiste. [JS]

Die Arbeit ist unter der Werknummer 211 im Archiv des Künstlers registriert.
Wir danken Rabbinerin Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Auskunft.

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.16 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)

\$ 165,000 – 275,000

PROVENIENZ

- Galerie Rudolf Zwirner, Köln.
- Privatsammlung Rheinland (1971 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

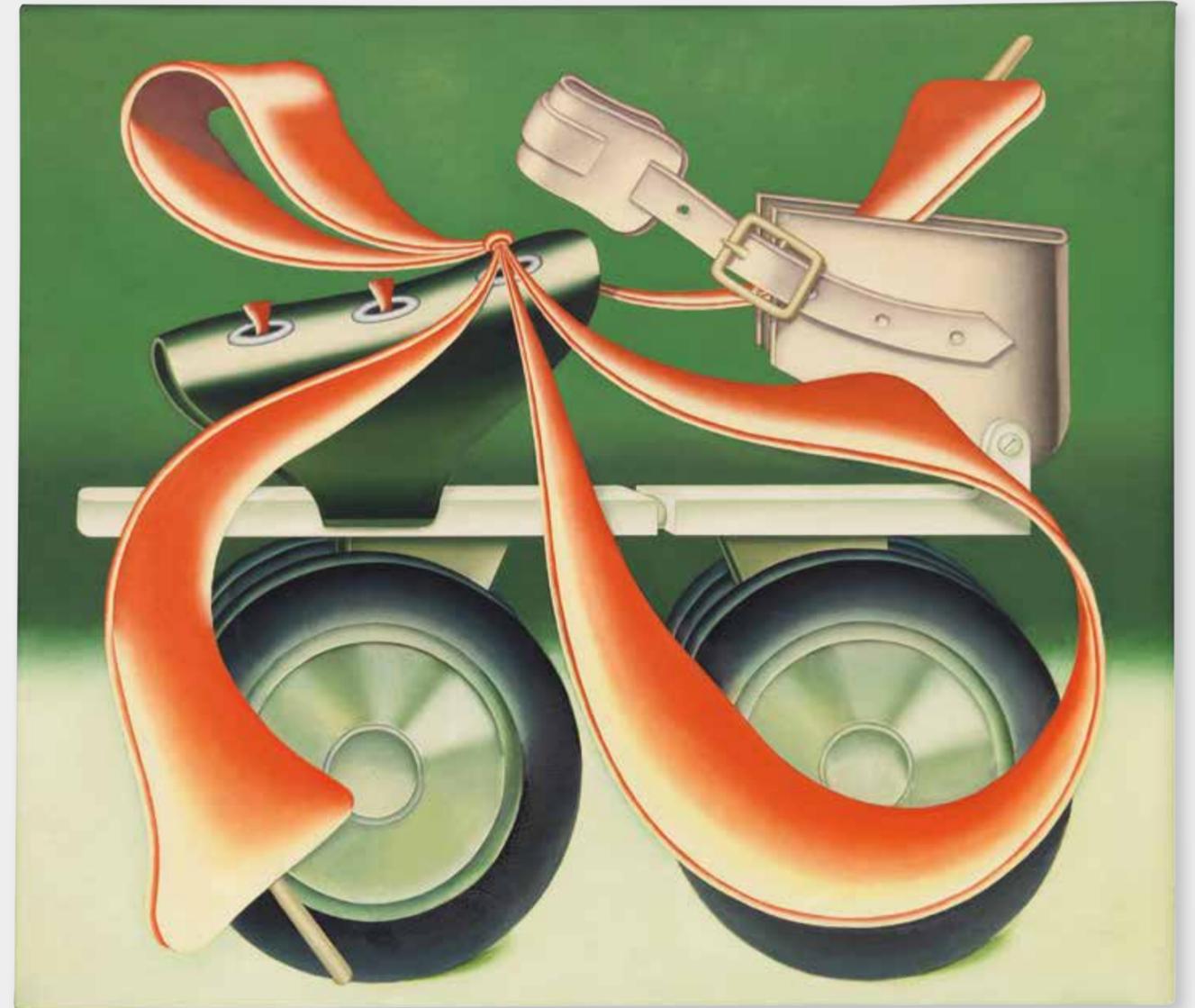
- Konrad Klapheck. Neue Bilder, Galerie Rudolf Zwirner, Köln, 4.10.-4.11.1971 (m. SW-Abb.).
- Konrad Klapheck, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 14.9.-3.11.1974; Palais des Beaux-Arts, Brüssel, 14.11.1974-5.1.1975; Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, 15.2.-31.3.1975, Kat.-Nr. 71 (m. SW-Abb., auf der Rahmenrückwand mit dem Etikett des Museums Boymans van Beuningen sowie dem Speditionsetikett).
- Schuhwerke. Aspekte zum Menschenbild, Kunsthalle Nürnberg, 1976, S. 112 (auf der Rahmenrückpappe mit dem Speditionsetikett).
- Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985, Hamburger Kunsthalle, 4.10.-24.11.1985; Kunsthalle Tübingen, 4.1.-9.2.1986; Staatsgalerie Moderner Kunst (Haus der Kunst), München, 21.2.-13.4.1986, Kat.-Nr. 38 (m. Abb., verso mit dem Speditionsetikett).
- La femme et le Surréalisme, Musée Cantonal d'Art Lausanne, 21.11.1987-28.2.1988, S. 247, Abb.-Nr. 2 (auf der Rahmenrückwand mit dem Speditionsetikett).

- **Klapheck gilt als Erfinder und Meister des „Maschinenbildes“, das er als Spiegel menschlicher Existenz begreift**
- **Klaphecks ausschließlich aus Charaktergegenständen bestehendes Œuvre nimmt seit den 1950er Jahren Elemente der Pop-Art und des Fotorealismus vorweg**
- **„Lolita“ verbindet Klaphecks „Supergegenständlichkeit“ mit einer sinnlich-positiven Aura, die in seinem Œuvre einmalig ist**
- **Der Titel bezieht sich auf Stanley Kubricks Film „Lolita“ (1962), der auf dem gleichnamigen Roman von Vladimir Nabokov basiert**
- **Sinnbild lebenshungriger Aufbruchstimmung, jugendlicher Leichtigkeit und erotischen Erwachens**
- **Seit über 50 Jahren Teil einer rheinländischen Privatsammlung**
- **Vielfach international ausgestellt, ebenfalls 1985/86 auf der großen Retrospektive in der Hamburger Kunsthalle und im Haus der Kunst, München**

Konrad Klapheck – Meister des Maschinenbildes

Konrad Klapheck ist der Erfinder und unangefochtene Meister des Maschinenbildes. 1955 hat er sein erstes Schreibmaschinengemälde geschaffen und damit den entscheidenden Ausgangspunkt für sein weiteres Werk gefunden, das fortan Nähmaschinen, Bügeleisen, Wasserkessel, Telefone, Rollschuhe und weitere Gegenstände des häuslichen Alltags in den Fokus rückt. Durch Monumentalisierung,

Ausschnitthaftigkeit, Isolation und Neukombination verfremdet Klapheck diese stummen Helfer unseres Alltags und inszeniert sie aller Alltäglichkeit entrückt als isolierte Protagonisten. Mit seinen real-surrealen Bildwelten hat Klapheck die Malerei des Fotorealismus und der Pop-Art in Teilen vorweggenommen und zugleich überwunden.



„Das Bild wurde durch die Rollschuhe der Kinder des Künstlers angeregt und bildet einen der lebenswürdigsten Akzente in seiner ‚comédie humaine‘. Der Name Lolita ist seit Erscheinen des Romans von Nabokov 1955 Synonym für frühreife Mädchen.“

Werner Hofmann (Hrsg.), Konrad Klapheck. Retrospektive 1955-1985, München 1985, S. 108.

Klaphecks „Lolita“ –

Lebensbejahende Aufbruchstimmung und erwachende Sinnlichkeit

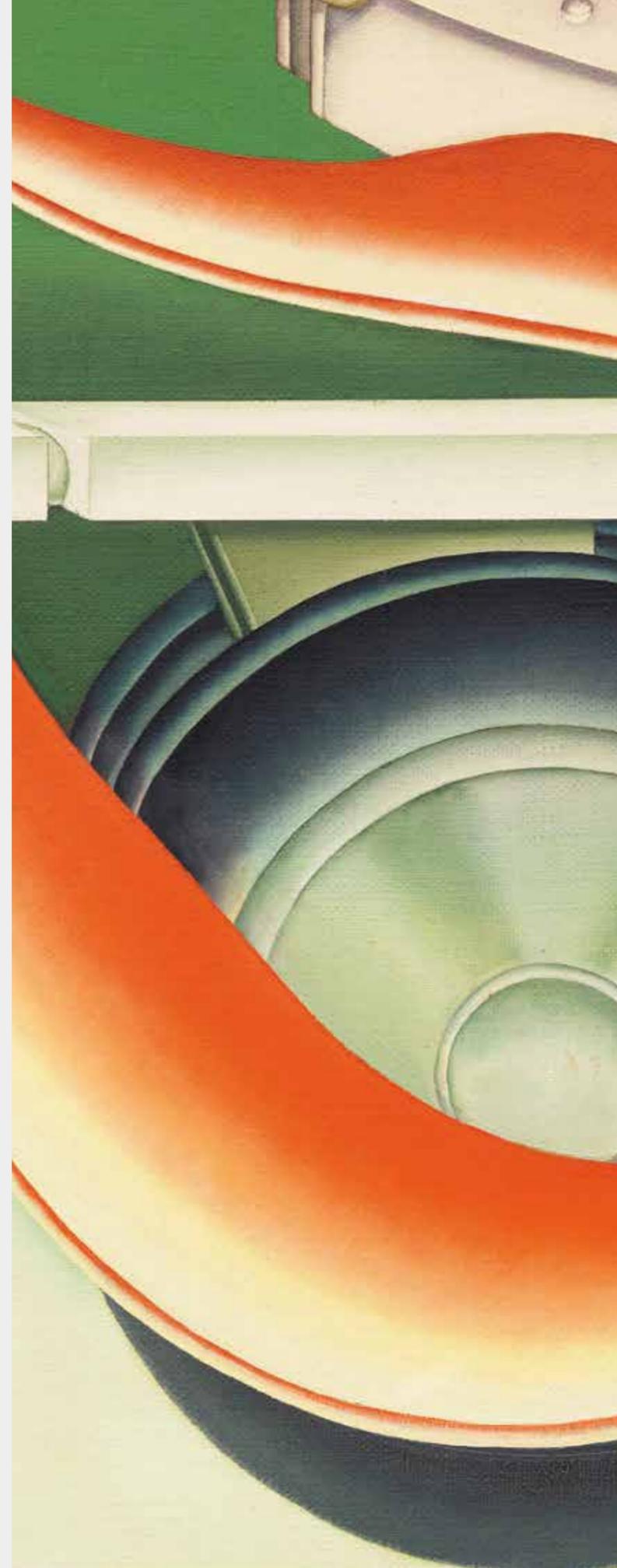
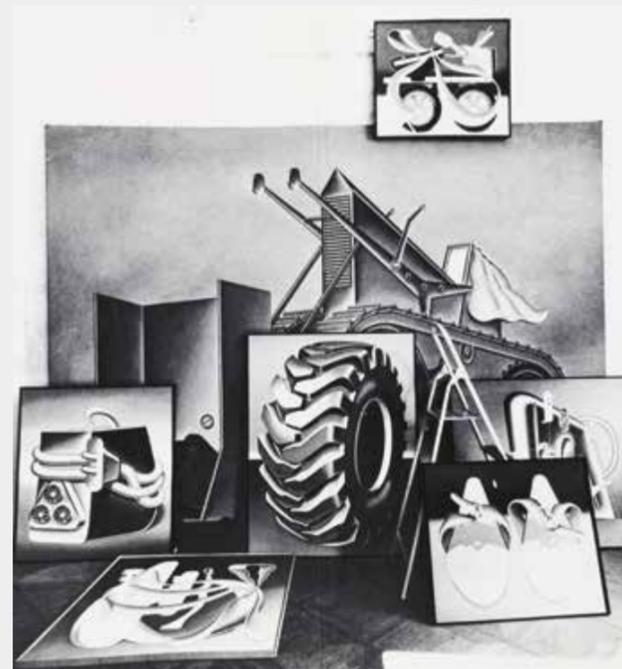
„Lolita“ ist neben „Müssiggang“, das einen auf der Seite liegenden Rollschuh zeigt, eines von zwei Rollschuh-Gemälden, die Klapheck inspiriert durch die Rollschuhe seiner Kinder 1969 geschaffen hat. Außergewöhnlich in Klaphecks Œuvre ist „Lolitas“ sinnlich-positiver Charakter, die hoffnungsvolle Aufbruchstimmung und ungeteilte Lebensfreude, welche von dem isolierten Rollschuh vor grünem Grund mit überdimensionierter orangener Schleife ausgeht. Der Rollschuh wird zum Sinnbild des verheißungsvollen Aufbruchs ins Leben, welcher die Phase der Adoleszenz auszeichnet, in der das ganze Leben noch wie ein unbeschriebenes weißes Blatt vor einem liegt. Der Titel „Lolita“ bezieht sich auf den 1962 erstausgestrahlten Hollywood-Film von Stanley Kubrick, der auf dem gleichnamigen und damals heftig umstrittenen Roman von Vladimir Nabokov aus dem Jahr 1955 basiert. Für ihre Rolle der Dolores „Lolita“ Haze wurde die amerikanische Jungschauspielerin Sue Lyon (1946–2019) mit dem Golden Globe Award als „Most Promising Newcomer“ ausgezeichnet. Kubricks Film handelt von der erwachenden sinnlichen Ausstrahlung der jugendlichen Protagonistin „Lolita“, welcher der deutlich ältere, distinguierte Literaturwissenschaftler Humbert vollkommen willenlos verfällt.

Klaphecks Maschinenbilder –

„Supergegenständlichkeit“ als Spiegel menschlicher Existenz

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

Ausstellungsansicht: Konrad Klapheck. Neue Bilder, Galerie Rudolf Zwirner, Köln, 4.10.-4.11.1971 („Lolita“ rechts oben). © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023



„Von den Photo-Realisten [...] trennen ihn [Klapheck] die dezidierte Veränderung, die sich da zwischen Ding und Bild vollzieht, der hohe Abstraktionsgrad seiner Objekte, ihre Herauslösung aus dem natürlichen Ambiente und damit – trotz allem – ihre Wirklichkeitsferne, ihr Fetischcharakter, ihre emblematische Stilisierung. Dies alles aber bedeutet, dass Klaphecks Bilder weder zu verwechseln sind mit dem, was andere machen, noch mit dem, was sie wiedergeben.“

Werner Schmalenbach, 1976, zit. nach: Konrad Klapheck. Objekte zwischen Fetisch und Libido, Basel, Galerie Beyeler 1976, o. S.

Klaphecks „Lolita“ –

Der Rollschuh als Sinnbild der Vergänglichkeit

Klaphecks „Lolita“ ist ein herausragendes Beispiel für die formale Klarheit und außergewöhnliche inhaltliche und emotionale Dichte seiner Malerei. „Lolita“ setzt beim Betrachter ein assoziatives Gedankenspiel in Gang, das um persönliche und zugleich existenzielle Fragen kreist und auch vollkommen gegensätzliche Gefühle einschließt. „Lolita“ steht für eine lebenshungrige Aufbruchstimmung und erwachende Sinnlichkeit, aber zugleich wohnt dem Rollschuh mit übergroßer orangener Schleife auch ein vollkommen gegenläufiger, melancholischer Empfindungsmoment inne, denn er ist zugleich Katalysator einer emotionalen Vergangenheitsbewältigung: Wie der Blick in ein vergilbtes Fotoalbum wirft er den Betrachter auf das eigene Leben, die eigene Kindheit sowie die Kindheit der eigenen Kinder zurück und thematisiert damit die Freude über alles Erlebte, aber eben auch die schmerzhaft Erkenntnis der Flüchtigkeit und Endlichkeit unseres irdischen Daseins. Aufgrund seiner außergewöhnlichen assoziativen Dichte ist „Lolita“ ein qualitativ herausragendes Beispiel von Klaphecks unverwechselbarer Malerei. Klaphecks Feinmalerei verweigert sich jeglichem sichtbaren Pinselduktus und präsentiert uns den Gegenstand klar, aber entrückt, wie hinter Glas konserviert. Seine rätselhaften Werke spielen jedoch nur mit dem ersten Anschein exponierter Realität, die an naturwissenschaftliche Präparate unter Acrylglas erinnert, denn sie sind vielmehr Auslöser eines komplexen subjektiv-emotionalen Empfindens. Mit seinen sachlichen Schöpfungen von hoher assoziativer Dichte hat Konrad Klapheck letztlich René Magrittes berühmten Satz „Ceci n'est pas un pipe“ künstlerisch auf die Spitze getrieben. [JS]

GEORGE CONDO

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

The Life We Love. 2004.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt.
152 x 121,5 cm (59.8 x 47.8 in). [AR]

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.18 h ± 20 Min.*

€ 280.000 – 360.000 (R/D, F)
\$ 308.000 – 396.000

PROVENIENZ

· Sandra Gering Gallery, New York.
· Sammlung Hessen.

AUSSTELLUNG

· still. michael BEVILACQUA, george CONDO, jane SIMPSON, Sandra Gering Gallery, New York, 17.2.-19.3.2005 (verso mit dem Galerieetikett).

- Ein Bravourstück unter den hybriden Gemälden George Condos
- Hier trifft Künstlichkeit auf Wirklichkeit, christliche Ikonografie der Alten Meister auf zeitgenössische Ästhetik
- Die herabhängende Karotte ist eine Metapher für falsche Hoffnungen und Hauptmotiv der Entstehungszeit
- Neben Jean-Michel Basquiat, Robert Longo und Cindy Sherman gehört George Condo zu den gefeierten und weltweit rezipierten Stimmen der zeitgenössischen US-amerikanischen Kunst
- 2019 waren seine Werke in der Hauptausstellung der Venedig-Biennale zu sehen
- Seit 2020 wird der Künstler von der Galerie Hauser & Wirth vertreten, die 2023 ihre neue Dependance in West Hollywood mit einer George-Condo-Ausstellung eröffnete

„Rather than a narrative there is often a philosophical subtext which acts as a compositional structure. I painted a number of paintings representing the carrot. It’s a metaphor of false hope, the carrot is dangling in front of you, like the dagger in Hamlet.“

George Condo, zit. nach: George Condo, Existential Portraits, 2006, S. 12.



George Condo wird 1957 in Concord, New Hampshire, geboren und studiert von 1976 bis 1978 Musiktheorie sowie Kunstgeschichte an der Lowell University in Massachusetts. Virtuos spielt er klassische Gitarre und später in Boston Punkrock in der Band „The Girls“. Während eines Auftritts befreundet er sich mit Jean-Michel Basquiat, der ihn zum Umzug nach New York überredet. In der dortigen Kunstszene wird er schnell bekannt, ist in Andy Warhols „Factory“ als Siebdrucker tätig und pflegt den künstlerischen Austausch mit Allen Ginsberg und Keith Haring. Für ein Jahr erlernt er in Los Angeles die Glasurtechniken alter Meister. Einige Jahre später, von 1985 bis 1995, verlässt er für ein Jahrzehnt die amerikanische Kunst- und Kulturwelt in Richtung Europa, wo er überwiegend in Paris lebt und mit neuen Eindrücken konfrontiert wird.

Die Erfahrungen dieser Zeit und der Kontakt mit der europäischen Kunst werden prägend für die Entwicklung seines Malstils, den er selbst als „artificial realism“ (künstlerischen Realismus) bezeichnet und sich als eine Art Synthese aus kunsthistorischen Verweisen und zeitgenössischer Ästhetik zusammenfassen lässt. Dabei überträgt er den Stil der jeweiligen Epoche oder seiner Vorbilder jedoch nicht eins zu eins in seine Werke. Vielmehr lässt er unter dem Eindruck verschiedenster Einflüsse auf der Leinwand seine eigenen künstlerischen Visionen entstehen und verbindet gekonnt das Alltägliche mit der Hochkultur, das Schöne mit dem Grotesken. Oftmals sind die Einflüsse in seinen Werken deutlich zu erkennen, in anderen Fällen gelingt es hingegen nicht, alle Symbole und Verweise zu entschlüsseln. Ein Umstand, der dem Künstler durchaus bewusst ist, denn: „It's the viewer who really decides what's going on in the artwork, not the maker.“ (George Condo, zit. nach: George Condo, The Way I Think, Louisiana Channel, Video, online: <https://channel.louisiana.dk/artists/george-condo>). Dieser künstlerische Ansatz kommt auch in „The Life We Love“ deutlich zum Ausdruck. Auf typische George-Condo-Art verbindet sich hier christliche Symbolik mit surrealistischen Einflüssen und einer humorvollen Inszenierung der Objekte, die an die Welt des Comics denken lässt. [AR]



Piero della Francesca, Madonna col Bambino e santi, angeli e Federico da Montefeltro (Ausschnitt), 1472-1474, Tempera auf Holz, Pinacoteca di Brera, Mailand.



Ausschnitt aus dem hier angebotenen Gemälde: George Condo, The Life We Love, 2004, Öl auf Leinwand.

„Das Verschwimmen von Künstlichkeit und Wirklichkeit im Auge der Betrachter provoziert Condo ohne Unterlass und in erstaunlicher Wandlungsfähigkeit. In und mit seinen Bildern können wir getrost die ‚bekannte Welt‘ hinter uns lassen. Jegliche Form von Effizienz, Kontrolle und Eindeutigkeit löst sich auf. Kontrollverlust ist die einzige Diagnose, auf die wirklich noch Verlass ist.“

Der Künstler Axel Heil über den Artists' artist George Condo, 2023.



Charles O'Rear, Bliss, 1996, Fotografie. © Microsoft Corporation



George Condo, The Self Creator, 1984, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. © VG-Bild-Kunst, Bonn 2023

George Condo – The Life We Love

Das Leben, das wir lieben.

Die Party ist vorbei.

Die Party ist noch nicht vorbei. Die mögliche spontane Zuschreibung dieses ganz und gar ungewöhnlichen Bildes setzt eine gewisse Kenner-schaft voraus. Und auch wieder nicht. Es zeigt alles. Klar und deutlich. Ein ausgeträumtes Leben an der Tischkante? Ist das so? Really?

Sie wissen es längst. Das Bild „mit der hängenden Karotte“ ist von George Condo. Es ist ein „Hybrid“, ein Programmbild und ein „Masterpiece“. Schon 2004, als es entsteht, hatte der amerikanische Künstler alles gemalt – immer wieder neu und immer programmatisch anders. Besonders rücksichtslose „Feinmalerei“, wenn er gerade Lust dazu hatte. Der Künstler ist freigiebig. Er malt noch selbst, und noch jedes Füllhorn ist ein Beispiel seines Talents. Auch hier ein selten „leichtfertiges“ Bravourstück. Die Augen vieler begeisterter Sammlerinnen und Sammler mögen heute kaum noch jenen Kritikern Glauben schenken, die in der süffisant souveränen Palette des Wahl-New-Yorkers über viele Jahre „nur“ eine weitere „eklektische Position exotischer Konstruktionen“ sehen konnten. Im Prinzip hatten sie sogar recht, aber der Beifall kam von der anderen Seite, war bald unüberhörbar. Da war Condo, stets selbstgewählt in den Peripherien des Außerordentlichen unterwegs, unbeirrbar längst als Prophet künstlicher Paradiese, die es fast einmal gegeben hätte. Heute wird George Condo gefeiert, neben Jean-Michel Basquiat, Robert Longo und Cindy Sherman gehört er längst zu den weltweit rezipierten Stimmen der amerikanischen Kunst der 1980er Jahre, ein Artists' artist und bildmächtiger Gestaltwandler einer Zeit, in der schwer fassbare Ausläufer einer „other tradition“ noch ungeahnte Schubkräfte entwickeln konnten. In apostrophiert unsicheren Zeiten liefern Condos Bilder überzeugende Gewissheiten, wenn es gilt unmittelbare Gegenwart aus der hoffnungslosen „Fabrikation der Fiktionen“ zu gewinnen.

Spätestens Ende der 1980er-Jahre sieht George Condo eines der rätselhaftesten Bilder der Frührenaissance: Die „Pala Montefeltro“ von Piero della Francesca, eine Madonna mit Kind, die Heilige und den Stifter zu einer „Sacra Conversazione“ erweitern. Das Gemälde, ohnehin schon ein Wurf in die Zukunft, ist auch aufgrund eines ungewöhnlichen Details weltberühmt. Ein großes Ei hängt von einer Kette gefasst in der Mittelachse des Bildes, über und hinter der Marienfigur, die den Vordergrund bestimmt. Jenseits aller ikonologischen Anspielungen präsentiert der Künstler vor allem eins: Ein seltsames Ding, dieses „Straußenei“, das auch nach 500 Jahren noch nicht eingelöste Unmittelbarkeit verspricht.

In „The Life We Love“ geht es um Delikatessen. Solche besonderer Art, spezifischer Konsistenz. Der Blick führt uns nach „draußen“, zieht uns in unbekannte Weiten. Den Vordergrund bildet ein seltsam „gedeckter Tisch“, mit Sicherheit kein „klassisches“ Stillleben, aber vielleicht gleich-

wohl ein Sinnbild – man könnte etwa an Pieter Bruegels mit unterschiedlichsten Bedeutungen aufgeladenes „Schlaraffenland“ denken. Das über Jahrhunderte beliebte Genre der abendländischen Malerei greift hier nicht. Fast sind wir geneigt von „bewohnt“ und „Figuren“ zu sprechen – das Gemüse hat sich verselbstständigt, es ist nicht nur frisch, es lebt. Sogar sehr. Bei genauerer Betrachtung ist das „Dinnen“ eigentlich schon das „Draußen“. Die traditionell mit Eiweiß gestärkte Tischdecke definiert den nur scheinbar vertrauten Anblick als „Innsicht“ der Dinge. Der Horizont liegt unter der hinteren Tischkante. Und das ist noch nicht alles: Die Zumutung als Hoffnung getarnt sieht anders aus. Dass dies das Leben sein soll, das wir lieben, glauben wir dem Maler aufs Wort. Das Leben ist eine Zumutung, no question about that. Unser Tun, nichts mehr aber auch nichts weniger als das Jagen nach der zweifelhaften Karotte aus Bugs Bunnys Comicwelten, die wir immer nur fast erreichen. Dass Condo die Karotte mit wertvollem „Grün“, Ausweis ökologischer Herrlichkeit, in der Bildmitte hängend zeigt, eröffnet aber auch noch eine andere Assoziation. An einem dünnen Faden hängt sie genau dort, wo eigentlich seiner Bedeutung nach und aus der Tiefe des Raumes ohne weiteres Leonardos „Salvator Mundi“ auftauchen könnte – aber es gibt keine Erlösung. Stattdessen nur gähnende Leere, bis weit ins barocke Hinterland. Wolken am Himmel, Nimbostratus, nicht der leiseste Zweifel. Das erntereife Gemüse gilt heute als das Heilsversprechen schlechthin, sprechender Bote einer vegan verträumten Welt.

CONDO - ein Name, ein Programm. In „Self Creator“ waren aus den skurril verwandelten Buchstaben seines Namens schon in den 1980er Jahren ungläubliche und dabei gut gelaunte Arrangements in Öl auf Leinwand entstanden. Selbstsicher „belebt“ mit Wesen deren einzige Begründung in ihrem Erscheinen lag. Radioaktive Stellvertreter auf saftig grünem Gras und zu allem Überfluss eingebettet in Landschaften so scheinbar „artifizial“ wie O'Rears Bildschirmschoner Bliss, der uns seit mehr als zwei Jahrzehnten zuverlässig als Opener von „Windows XP“ die Realität als angenehme Fiktion verspricht.

Das Verschwimmen von Künstlichkeit und Wirklichkeit im Auge der Betrachter provoziert Condo ohne Unterlass und in erstaunlicher Wandlungsfähigkeit. In und mit seinen Bildern können wir getrost die „bekannte Welt“ hinter uns lassen. Jegliche Form von Effizienz, Kontrolle und Eindeutigkeit löst sich auf. Kontrollverlust ist die einzige Diagnose, auf die wirklich noch Verlass ist. Qualmende Zigaretten leben allerorten auf gelbem Paprika, unterhalten sich beflissen mit jenen Artgenossen auf einer Aubergine oder Gurke – mutmaßlich Handelsklasse 1 und mit ökologisch durchaus bedenklichem Fußabdruck, aber deshalb umso überzeugter von weither kommend.

Es ist die Welt, die wir lieben, die einzige, die wir kennen. Das schlechte Gewissen – auch Condo ist sich da sicher – haben immer die Anderen.

Axel Heil



JONAS BURGERT

1969 Berlin – lebt und arbeitet in Berlin

Blattschlaf. 2009.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt. 240 x 300 cm (94.4 x 118.1 in).

☛ **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.20 h ± 20 Min.

€ 90.000 – 120.000 (R, F)

\$ 99.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Haunch of Vension, London (direkt vom Künstler).

· Privatsammlung Deutschland (seit 2010).

Burgerts einzigartige Malereien sind gegenständlich, detailreich gearbeitet und an Perfektion kaum zu übertreffen. Sie bestechen mit einer breiten Palette von Farben, die von dunkelgedeckt bis hellleuchtend reichen. In größter malerischer Präzision und pinselhaarfein gemalt entstehen Riesengemälde, in denen er seine ganz eigene Bildikonografie entwickelt. Seine faszinierende Bildsprache nimmt uns gefangen, entzieht sich aber beständig einer klaren Deutung. Burgerts virtuos gemalte Schöpfungen sind Rätsel, die von nahen und fremden Kulturen handeln, von Vertrautem und Unbekanntem, und häufig auch von Leben und Tod. Das Groteske und das Mystische sind Leitthemen seiner Kunst. Sie ist Bühne für seine Traum- oder Fantasiewelten, in denen immer der Mensch die Hauptrolle spielt. Burgerts Bildpersonal bewegt sich entweder einzeln, als Gruppe oder als regelrechtes Menschenknäuel in seinen unverkennbaren Bildwelten. Die Figuren sind oft in Interaktion miteinander; was wirklich vor sich geht, lässt sich nur schwer deuten. Der Bühnenhafte Bildraum in „Blattschlaf“ mit seiner ruinösen Staffage ist bevölkert von einer Gruppe eines scheinbar archaischen Stammes. Sie umzingeln einen schlafenden Riesen, wickeln ihn ein in Stoffbahnen und schwingen einen Blätterzweig über ihm. Burgert geht es um das Bild und die Bildatmosphäre an sich. Der Künstler beschwört Visionen einer apokalyptischen Endzeit, Szenen einer Unterwelt, eines unbekanntes Mythos oder eines eigentümlichen Traums. In seinen kühnen und opulenten Gemälden herrscht die Atmosphäre einer Welt der Zerstörung und des Verfalls. In leuchtenden Farben, die vor einem Hintergrund erdiger Töne glühen, schildert der Künstler eine Parallelwelt und schafft allgemeine Sinnbilder des existenziellen Daseins. Jedes Gemälde wirkt wie eine sorgfältig

• **Jonas Burgert gilt als Meister der neuen Figuration und als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler Deutschlands**

• **Burgerts Gemälde sind komplexe Bildrätsel, die häufig existenzielle Fragestellungen thematisieren und damit gemalter Philosophie gleichen**

• **Heute befinden sich Burgerts Gemälde unter anderem in der Sammlung der Londoner Saatchi Gallery, in der Hamburger Kunsthalle oder der Sammlung Sander in Berlin**

konstruierte Opern- oder Zirkusbühne mit einer künstlichen Welt, die mit dramatischer Beleuchtung, exotischen Kostümen, fantastischem Make-up und Bühnenrequisiten ausgestattet ist und von Menschen und Tieren, Schamanen und Magiern, Riesen und Zwergen, Dämonen und Harlekinen, toten und lebendigen Kreaturen auf seltsame Weise bevölkert wird. Burgerts Inspirationen sind vielfältig und entstammen unterschiedlichen Ideologien und Kulturen. Sie stammen von Postkarten und Literatur sowie von den Reisen des Künstlers nach Ägypten. Eine weitere wichtige Inspirationsquelle liegt in der Kunstgeschichte, mit vielen Verweisen auf Gedankengänge der Spätrenaissance, die in den Werken sichtbar werden, insbesondere die Vorliebe der Manieristen für das Groteske und Kuriose. Burgert hat über Jahre ein Archiv von tausenden Fotografien angelegt. Er bezeichnet sich selbst als Bilderjunkie. Aufnahmen von Menschen und Tieren in jeglichen Situationen und aus unterschiedlichsten Kulturen hängen an den Wänden eines Nebenraums in seinem Atelier. Er sammelt fotografisch eingefangene Gesten, Körperhaltungen und Bildkompositionen. Seine Liebe zur Kunst und seine Kenntnisse der Kunstgeschichte prägen sein eigenes Werk. Seit der Ausstellung „Geschichtenerzähler“ in der Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle im Jahr 2005 gehört der Berliner Jonas Burgert zu den absoluten Shootingstars der internationalen Kunstszene. Einst als Nachfolger von Neo Rauch und Daniel Richter gehandelt, gilt er inzwischen längst als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler Deutschlands. International wird er spätestens seit seiner Entdeckung durch den erfolgreichen Mäzen und Kunsthändler Charles Saatchi als Meister einer neuen deutschen Figuration gefeiert. [SM]



„Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. – Das Unsichtbare sichtbar machen durch die Realität. – Das mag vielleicht paradox klingen, – es ist aber wirklich die Realität – die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet.“

Jonas Burgert, zit. nach: Karin Penegger u. Wolfgang Schoppmann, Gift. Jonas Burgert, 2008, o.S.



GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln

Teyde-Landschaft. 1971.

Öl auf Leinwand.

Elger 284-1. Verso signiert und datiert sowie betitelt „Teyde“ und mit der Werknummer bezeichnet. Auf dem Keilrahmen betitelt „Teyde-Landschaft“.

60 x 80 cm (23.6 x 31.4 in). [JS]

🕒 *Auflaufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.22 h ± 20 Min.*

€ 800.000 – 1.200.000 (R/D, F)

\$ 880,000 – 1,320,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Deutschland (seit Anfang der 1970er Jahre-2002).
- Privatsammlung Rheinland (seit 2002, vom Vorgenannten erworben und seither in Familienbesitz. Lempertz, Köln, 3.12.2002, Los 388).

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter. Arbeiten 1962 bis 1971, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 22.6.-22.8.1971, S. 13 (m. Abb. auf dem Ausstellungsplakat, vgl. Butin 43).

LITERATUR

- Dieter Honisch / Dietrich Helms / Kaus Honnef u.a., Gerhard Richter, 36. Biennale die Venezia, Deutscher Pavillon, Essen 1972, S. 42 (m. SW-Abb. S. 71).
- Jürgen Harten / Dietmar Elger, Gerhard Richter. Bilder = Paintings 1962-1985, Köln 1986, S. 378 (m. SW-Abb. S. 128).
- Gerhard Richter. Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1993, Bd. III, Kat.-Nr. 284-1 (m. Abb.).
- Vgl. Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2008, S. 215f. u. 221f.
- Vgl. Hubertus Butin / Dietmar Elger u.a., Gerhard Richter. Landschaft, Ostfildern-Ruit 2011, S. 19.

- **In den 1971 geschaffenen Teyde-Landschaften führt Richter die romantische Bildtradition und das Streben nach Entgrenzung in der Natur in die Moderne**
- **Richter dokumentiert mit seiner Kamera im Jahr 1969 die karge Teyde-Landschaft um den Vulkanberg Pico del Teide auf Teneriffa**
- **Seine Technik der Vermalung, Verschiebung, Verzerrung von Konturen führt zu einer faszinierenden Verfremdung des Motivs**
- **Bereits 1971 auf der frühen Richter-Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen neben zahlreichen bedeutenden Richter-Gemälden ausgestellt**
- **Von Richter für das Künstlerplakat zur Ausstellung 1971 ausgewählt, das der Künstler in allen Details selbst gestaltet hat**
- **Landschaften sind in Richters Œuvre von zentraler Bedeutung, jedoch hinsichtlich ihrer Anzahl ein verhältnismäßig kleiner Werkkomplex**



„Landschaft ist einfach schön. Sie ist wahrscheinlich das Tollste, was es überhaupt gibt.“

Gerhard Richter, 1970, zit. nach: Gerhard Richter, Landschaften, Ostfildern 2011, S. 17.



Ausstellungsplakat für „Gerhard Richter – Arbeiten 1962-1971“, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1971 (mit der Abbildung unserer Arbeit). © Gerhard Richter 2023 (08052023)

So hat Richter auch seine Reisen etwa nach Korsika, an den Vierwaldstätter See oder in die nahe Eifel südlich von Köln dokumentiert, und ebenso mit seiner Kamera im Jahr 1969 auf Teneriffa Motive der kargen Teyde-Landschaft um den Vulkanberg Pico del Teide festgehalten und in den Jahren 1971/72 für eine Serie von Landschaftsbildern verwendet. Man schaut nicht in die Landschaft hinein, sondern mehr auf vordere Schichten der tiefenraumhaltigen, diffusen Farbigkeit. Eine scheinbar unendliche Grenzenlosigkeit des Raumes vermittelt uns der Künstler unvermittelt, und dies ohne pittoreske Gegebenheiten; allein die Grenze zu der hell leuchtenden Himmelfläche gibt uns Halt. Wir erfahren hier Richters Faszination für das reine Licht, diesen bestimmten Moment des jungen Tages, bevor die Sonne durch die Wolken bricht, diesen Moment bildnerisch festzuhalten, gepaart mit seiner Begeisterung für Himmel und Wolken. „Landschaften entstehen im Werk von Gerhard Richter inzwischen seit mehr als dreißig Jahren. Kein anderes Sujet hat ihn ähnlich fasziniert und über einen vergleichbaren Zeitraum beschäftigt. [...] Dabei ist die Gesamtzahl dieser Bilder eher gering geblieben. Ihre Bedeutung liegt in ihrem herausragenden Stellenwert, den sie im Werk des Künstlers beanspruchen können [...]“ (Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2008, S. 215.)

Richter und die romantische Tradition

Richter wird zurecht eine Beziehung zur historischen Romantik unterstellt. In Dresden, der Barockstadt an der Elbe, ist Richter geboren und sozialisiert, hier beginnt er sein Studium, bevor er 1961 in den Westen übersiedelt und an der Düsseldorfer Akademie in der Klasse von K. O. Götz weiterstudiert. Dresden ist auch die Stadt der Romantiker: Caspar David Friedrich, Carl Gustav Carus und der junge Däne Johan Christian Clausen Dahl sind allgegenwärtig. Ihre Gemälde hängen in der Galerie der Neuen Meister, quasi neben der Dresdner Akademie, wo Richter ein Atelier zur Verfügung hatte. Spätestens seit der Jahrhundertausstellung 1906 in der Berliner Nationalgalerie mit der von Hugo von Tschudi und Julius Meier-Graefe organisierten Epochenausstellung wurde weniger die Kunst des Impressionismus gewürdigt als gezielt der Blick auf das frühe 19. Jahrhundert gelenkt, so dass Künstler wie Caspar David Friedrich, Phillip Otto Runge, Carl Blechen und die anderen Romantiker zu den ‚wiederentdeckten‘ Malern gehörten. Die Malerei der Romantik wurde hier zu einem nationalen Ereignis erhoben in Berlin und ehemals in Dresden. Gerhard Richter in der Nachfolge einer romantischen Tradition zu sehen ist also nicht so abwegig und wird von Beginn an über ihn publiziert.

Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft mit dem Milleschauer, 1808, Öl auf Leinwand, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Richters meisterliches Spiel mit der fotografischen Vorlage

Gerhard Richters spezifisch bildnerischer Diskurs, eine fotografisch vermittelte Wirklichkeit für seine Malerei einzusetzen, verführt den Betrachter. Wirkt die Fotografie oftmals banal, mitunter auch uninteressant und für uns unmotiviert, so verwandelt Richter die Vorlage in ein stimmungsgeladenes, geheimnisvolles Motiv. Er gewinnt unsere Aufmerksamkeit, indem er einen belanglosen Ausschnitt durch sein künstlerisches Eingreifen zu einem malereiwürdigen Gegenstand erhebt und die fotografische Vorlage als medialen Ausgang dennoch deutlich belässt, bisweilen auch nur erahnen lässt.

Fotos aus Büchern, aus Magazinen, Ausschnitte aus Zeitungen, persönliche Erinnerungsfotos, Familienfotos, Fotoexperimente oder Skizzen sammelt und bündelt Richter seit 1962 zu einer Enzyklopädie der Muster, aufgezogen und collagiert auf Kartons. Anhand dieses „Atlas“ lassen sich Beschäftigung und Auswahlverfahren nachvollziehen, nicht zuletzt erlaubt der Blick in dieses Tafelwerk, Richters Umsetzung der Vorlage in Malerei zu überprüfen. Und man wird feststellen, dass uns die gemalten Bilder Details der Vorlage verschweigen, sie können aber gleichzeitig auch Richters radikale Eingriffe und bildimmanente Veränderung nachvollziehen lassen. Gegenständliche Fotomalereien, überwiegend in grauweißer Grisaille-Technik, nach Landschaften, Stadtbildern, Bergmassiven, Seestücken, Porträts, Figurenbildern, Stillleben sowie Bilder nach Schatten wechseln mit monochromen Farbfeldern – sie alle bilden Richters Bildkosmos der ersten Jahre im Westen. In einem Interview äußerte sich der Künstler 1993 zur Bedeutung der Fotografie in seinen Arbeiten: „Weil ich überrascht war vom Photo“, so Gerhard Richter, „das wir alle täglich so massenhaft benutzen. Ich konnte es plötzlich anders sehen, als Bild, das ohne all die konventionellen Kriterien, die ich vor dem mit Kunst verband, mir eine andere Sicht vermittelte. Es hatte keinen Stil, keine Komposition, kein Urteil, es befreite mich vom persönlichen Erleben, es hatte erstmal gar nichts, war reines Bild. Deshalb wollte ich es haben – nicht als Mittel für eine reine Malerei benutzen, sondern die Malerei als Mittel für das Photo verwenden“ (zit. nach: David Britt (Hrsg.), Gerhard Richter Texte 1962-1993, Frankfurt/Leipzig 1993, S. 67).



Gerhard Richter, Wolkenstudie (grün-blau), 1971, Öl auf Leinwand, Privatbesitz. © Gerhard Richter 2023 (08052023)

„Ich sehe mich als Erben einer ungeheuren, großen, reichen Kultur der Malerei. Der Kunst überhaupt, die wir verloren haben, die uns aber verpflichtet.“

Gerhard Richter 1986, zit. nach: Gerhard Richter, Bonn 1993, S. 87.

Malerische Neuinterpretation – Richter überführt die Tradition in die Moderne

So wie Richter sich mit Fotovorlagen auseinandersetzt, so setzt er sich mit Kompositionsvorlagen früherer Malergenerationen auseinander und verbindet deren malerische Errungenschaften mit der eigenen Bildästhetik: Seestücke mögen entstehen in Erinnerung an Gustave Courbets Serie „La Vague“, Wolkenbilder erinnern an Carus' Wolkenstudien im kleinen Skizzenformat. Die Teyde-Landschaften assoziieren etwa Friedrichs gebaute Landschaften, und dies auch in der Übernahme eines der wichtigsten Topoi des Romantikers, dem singularisierten Individuum in der Natur. Mit Bildern wie die vorliegende „Teyde-Landschaft“, aber auch den vielfältigen Wolkenstudien zur gleichen Zeit, den Kerzenbildern Anfang der 1980er Jahre, mit dem Porträt seiner Tochter Betty, um nur wenige Beispiele zu nennen, greift Richter stets nach romantischen Motiven und verankert sie mit seiner charakteristischen Malweise in der zeitgenössischen Kunst. „Gerhard Richter zeigt eindrucksvoll und nachhaltig, dass das Landschaftsbild in der Gegenwart keineswegs obsolet geworden ist, sondern immer noch eine künstlerische Relevanz und Aktualität besitzt“, so Hubertus Butin, Kunsthistoriker und intimer Ken-

ner des Werkes von Gerhard Richter (zit. nach: Gerhard Richter, Landschaften, Wien/Zürich 2020/21, S. 22). Allerdings bedient sich Richter stets einer illusionären Darbietung, nimmt die Materialität in der Überarbeitung der Fotovorlage zurück und relativiert mit der malerischen Geste der Unschärfe deren Präsenz. Sein von ihm entwickelter Stil der Vermalung, Verschiebung, Verzerrung von Konturen hilft ihm dabei, dem Erkennen des Motivs entgegenzuwirken. Richters Landschaftsmalerei ist also auch romantisch, weil er sich mit seinen Landschaften offensichtlich formaler und motivischer Parallelen bedient, und auch, weil er das Motiv Landschaft als Quelle immer wieder in die Mitte seines Tuns stellt. Der Hauptweg liegt aber in der sentimental Anverwandlung der Wirklichkeit. Es sind Natur-Stücke, die Richter jetzt in Malerei inszeniert, Landschaften, Wolken, dann auch Details aus verlaufender Farbpaste, vergrößert, gezeigt als gemachte Natur. Allerdings malt Gerhard Richter mit seiner brillanten Technik auch dann keine Landschaften, sondern immer nur Fotografien von Landschaften und handhabt dabei souverän seine bildnerischen Mittel. [MvL]

GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau

Heuhocken im Moos. Um 1930.

Öl auf Malpappe.

Verso mit dem Nachlassstempel und mit dem gestempelten Etikett mit der Nummer „1288“. 32,7 x 45,9 cm (12,8 x 18 in).

Mit einer Fotobestätigung von Dr. Hans Konrad Röthel vom 3. Oktober 1965.

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.24 h ± 20 Min.*

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)

\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin (verso mit dem Nachlassstempel).
- Galerie Wimmer, München 2008.
- Privatsammlung Süddeutschland (2008 vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

- Parke-Bernet Galleries Inc., New York, Auktion 7.10.1972, Los 73.
- Christie's, London, Auktion German and Austrian Art, 7.10.1999, Los 128.

- **1930 kehrt Gabriele wieder dauerhaft ins Murnauer „Russenhaus“ zurück und greift geliebte Themen wie die „Heuhocken“ wieder auf**
- **Mit feiner Farbpalette charakterisiert Münter die nachmittägliche Stimmung im „blauen Land“**
- **Gabriele Münter visualisiert in der ihr eigenen künstlerischen Sprache die bäuerliche Arbeit**
- **In den 1930er Jahren findet sie zum kraftvollen Ausdruck ihrer Anfänge mit dem „Blauen Reiter“ zurück**



Von den feuchten Wiesen des Murnauer Mooses konnten die Bauern ihr Heu nicht gleich in den Stall einfahren, dazu war es zu feucht. So wurde das Heu in bis zu vier Meter hohen Haufen um einen Stab herum aufgeschichtet und lagerte dort, um zu trocknen. Oftmals bis in den Winter hinein, erst dann holten die Bauern mit ihren Pferdegespannen die Fracht über die nun gefrorenen Wege als Einstreu in den Stall. Heute befindet

sich nahe des Ramsachkirchleins ein Wanderparkplatz. Als Gabriele Münter 1908 erstmals nach Murnau kam, wurden dort auf dem Ödenanger die sogenannten Heuhocken von den Moosbauern aufgestellt. Es sollen bisweilen hunderte gewesen sein. Der Ödenanger lag einen kleinen Fußmarsch entfernt unterhalb des „Russenhauses“, wie das 1908 von ihr erworbene Wohnhaus von den Murnauern genannt wurde. Es ist gut

vorstellbar, dass es sie bei Spaziergängen immer wieder dorthin gezogen hat. Und so ist es nicht verwunderlich, dass dieses Motiv Gabriele Münter von Anbeginn ihrer Zeit im „blauen Land“ begleitet hat. Sie malt es mehrfach im Wechsel der Jahreszeiten. Zu Beginn der 1930er Jahre, als sie nach Jahren der Rastlosigkeit wieder dauerhaft nach Murnau zurückkehrt, setzt sich Gabriele Münter erneut mit dem Motiv auseinander. Es ist für sie also

ähnlich wie der Staffelsee oder die blauen Berge ein fester Anker und Bezugspunkt in ihrem Leben im bäuerlichen Murnau. Gabriele Münter wählt den Blick durch die aufgeschichteten Heuhocken hindurch über das Moos zu den in feinen Blau-Tönen abgestuften Bergen hin, rechts ist die markante Felsformation des Ettaler Mandl auszumachen. Ein in zartem Rosa glühender Abendhimmel beleuchtet die Szenerie. [EH]

DIE MALER DER BRÜCKE – SAMMLUNG HERMANN GERLINGER



Der Sammler Prof. Dr. Hermann Gerlinger mit Direktor Dr. Christian Ring anlässlich seiner Schenkung an das Nolde Museum Seebüll, März 2023.

Auf den nächsten Seiten stellen wir Ihnen Werke aus der umfassenden Sammlung von Hermann Gerlinger vor: eine Huldigung des Sammlers an die „Brücke“-Künstler und deren qualitätvolle Tiefe sowie künstlerische Breite. Eine Zeitspanne von mehr als vier Jahrzehnten, in denen zwei Weltkriege stattgefunden haben mit tiefgehenden, seelischen Narben, liegt etwa zwischen dem wohl ersten, ausgefeilten und großformatigen, selbstbewusst vorgetragenen Selbstporträt des jungen Architekten Ernst Ludwig Kirchner aus der Gründungsphase der „KG-Brücke“ im Jahr 1905 und dem Gemälde „Boot mit aufgehender Sonne“ von Max Pechstein aus dem Jahr 1949. Der reife Pechstein kann hier auf seine lange Erfahrung bis in die „Brücke“-Zeit mit diesem Sujet zurückgreifen und dieses ihn ergreifende Motiv mit dem aufgehenden Sonnenball in dieser edlen und begeisternden Farbpalette der früheren Jahre umsetzen.

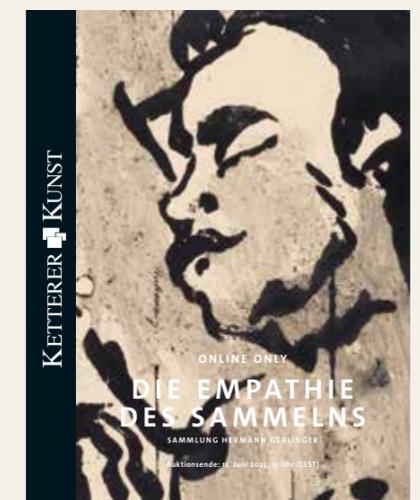
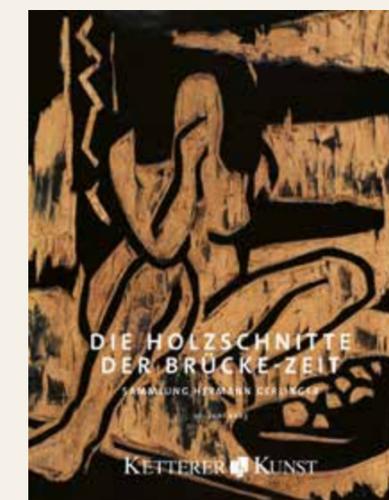
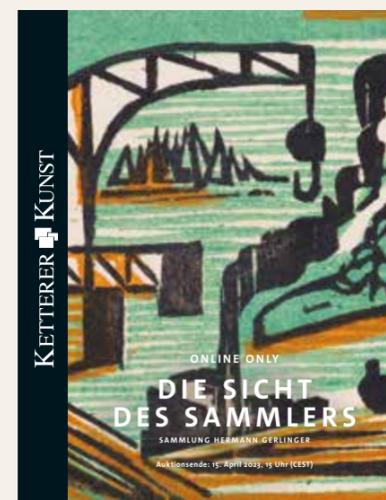
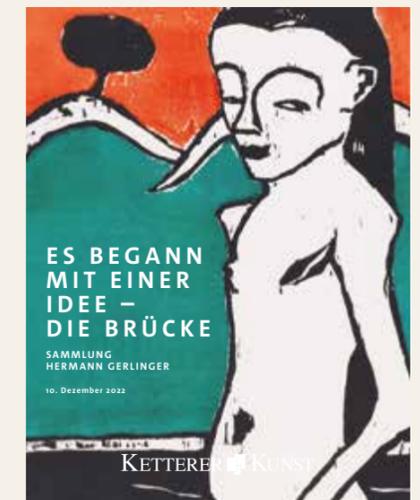
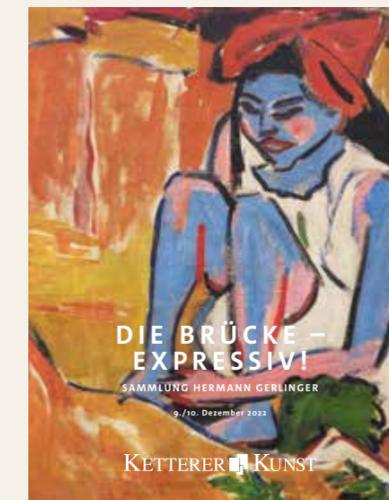
Fünf Jahre nach der Gründung der „KG-Brücke“ in Dresden wird der in Berlin lebende Otto Mueller im Sommer 1910 ein „geborenes“ Mitglied. Hermann Gerlinger gelingt es, auch von ihm charakteristische Arbeiten wie dieses geheimnisvoll paradiesisch wirkende Waldstück seiner Sammlung hinzuzufügen. Als Inkunabel unter den druckgrafischen Werken des frühen 20. Jahrhunderts ist zweifellos Otto Muellers „Zigeuner-Mappe“ aus dem Jahr 1926 zu beschreiben; beispielhaft können wir die Farblithografie „Stehende Zigeunerin mit Kind auf dem Arm“ anbieten, ein technisch anspruchsvoller Handdruck, der vom Künstler mit roter Kreide individualisiert ist. Aus der besonders gesuchten Berliner Zeit stammt Kirchners farbstarkes Pastell „Akt im Tub“, eine für den Künstler typisch herausgearbeitete Atelierszene aus dem Jahr 1914, mit der Kirchner das berühmte Triptychon „Badende Frauen“ (Kircher Museum, Davos) vorbereitet.

Wie bedeutsam die Beiträge der Künstler zur Kunst des 20. Jahrhunderts auch nach der Auflösung der „Brücke“ im Sommer 1913 sind, belegen die von Hermann Gerlinger mit Sorgfalt und Qualitätsbewusstsein ausgewählten Werke von Karl Schmidt-Rottluff. Schmidt-Rottluffs unverwechselbarer persönlicher Stil und seine allzeit gegenwärtige, ungebrochene Kraft werden hier sichtbar. Schon der Titel des Gemäldes „Fischer mit roten Netzen“ deutet auf ein Feuerwerk von aufleuchtenden Farben hin, mit denen der Künstler das Motiv in einen rauschenden Tanz voller Dynamik überführt. Das Aquarell „Leuchtturm mit Mondsichel“ ist beispielhaft für Schmidt-Rottluffs ausgeklügelte Aquarelltechnik, um eine dem Künstler sehr vertraute Jershöft-Landschaft in diese emotional expressive Bildsprache zu übersetzen.

Die Sammlung von Hermann Gerlinger zeigt, wie aus den Wahlverwandtschaften der „Brücke“-Maler zu Beginn ihres gemeinsamen Weges ein besonderer Individualismus wächst, der aus einer ungebrochenen Haltung trotz der ertragenen Schicksale zu großer Meisterschaft führt. Otto Mueller, der nach dem Ersten Weltkrieg bis zu seinem Tod 1930 an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau lehrt, und Ernst Ludwig Kirchner, der mit seinem Leben in der Schweiz bis zu seinem Tod 1938 in einem selbst gewählten Exil seine Ängste und Süchte zu beherrschen lernt, bleibt der Zweite Weltkrieg erspart. Heckel, Pechstein und Schmidt-Rottluff – Mueller und Kirchner in absentia – erleben mit der Aktion „Entartete Kunst“ direkt und unmittelbar die Gegnerschaft ihrer Kunst im Nationalsozialismus und müssen zudem auch persönliche Verluste im Zweiten Weltkrieg ertragen. Umso erstaunlicher ist die ungetrübte, großartige Wirkung eines jeden Werkes, ihre Fülle und Dichte, die der leidenschaftliche Sammler und Experte Hermann Gerlinger in dieser musealen Qualität und Quantität über bald siebzig Jahre zusammenträgt. Diese Form des exzessiven Sammelns wird mit dem Bestandskatalog und den Publikationen zur Sammlung unsere Zeit überdauern. Eine Sammlung dieser Art ließe sich wohl kaum noch einmal realisieren. [MvL]

Werke aus der Sammlung Hermann Gerlinger bei Ketterer Kunst:

1. Die Maler der Brücke. Erste Highlights der Sammlung Hermann Gerlinger, Auktion 10. Juni 2022.
2. Die Brücke – Expressiv! Sammlung Hermann Gerlinger, Auktionen 9. und 10. Dezember 2022.
3. Es begann mit einer Idee – Die Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Auktion 10. Dezember 2022.
4. Die Sicht des Sammlers. Sammlung Hermann Gerlinger, Auktion 15. April 2023.
5. Die Holzschnitte der Brücke-Zeit. Sammlung Hermann Gerlinger, Auktion 10. Juni 2023.
6. Die Empathie des Sammelns. Sammlung Hermann Gerlinger, Auktion 11. Juni 2023.



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Fischer mit roten Netzen. 1921.

Öl auf Leinwand.
Grohmann S. 293. Links oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie betitelt „Fischer mit Netzen“ und mit der Werknummer „2123“ versehen. 98 x 112,5 cm (38,5 x 44,2 in). [AM]

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

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.26 h ± 20 Min.*

€ 500.000 – 800.000 (R/D, F)

\$ 550,000 – 880,000

PROVENIENZ

- Kunsthandlung Alfred Heller, Berlin (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Internationale Kunstausstellung, Kunsthaus Zürich, August-September 1925, Kat.-Nr. 403.
- Schmidt-Rottluff – G.H. Wolff, Vereinigung für junge Kunst, Augusteum Oldenburg, 18.4.-16.5.1926, Kat.-Nr. 13.
- Schmidt-Rottluff. Gemälde: Landschaften aus 7 Jahrzehnten, 14.6.-1.9.1974, Altonaer Museum, Hamburg, Kat.-Nr. 21 (m. Abb. S. 83).
- Karl Schmidt-Rottluff zum 100. Geburtstag, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 3.6.-12.8.1984, Kat.-Nr. 49.
- Karl Schmidt-Rottluff, Retrospektive, Kunsthalle Bremen, 16.6.-10.9.1989; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 27.9.-3.12.1989, Kat.-Nr. 229 (m. seitenverkehrter Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 60 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 368 (m. Abb. S. 369).
- Schmidt-Rottluff. Form, Farbe, Ausdruck!, Buchheim Museum, Bernried, 29.9.2018-3.2.2019, S. 252 (m. Abb.).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 293 (o. Abb.).
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 397, SHG-Nr. 690 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 97, SHG-Nr. 206 (m. Abb.).

• **Noch nie wurde ein Gemälde aus dieser Entstehungszeit von so herausragender Qualität und Farbigkeit auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

• **Die leuchtenden Farben und dynamischen Formen vereinen sich in einem berausenden Tanz**

• **Strahlende Liebeserklärung des Künstlers an seinen Inspirationsort Jershöft an der Ostsee**

• **Bereits 1925 in der bedeutenden „Internationalen Kunstausstellung“ in Zürich gezeigt**

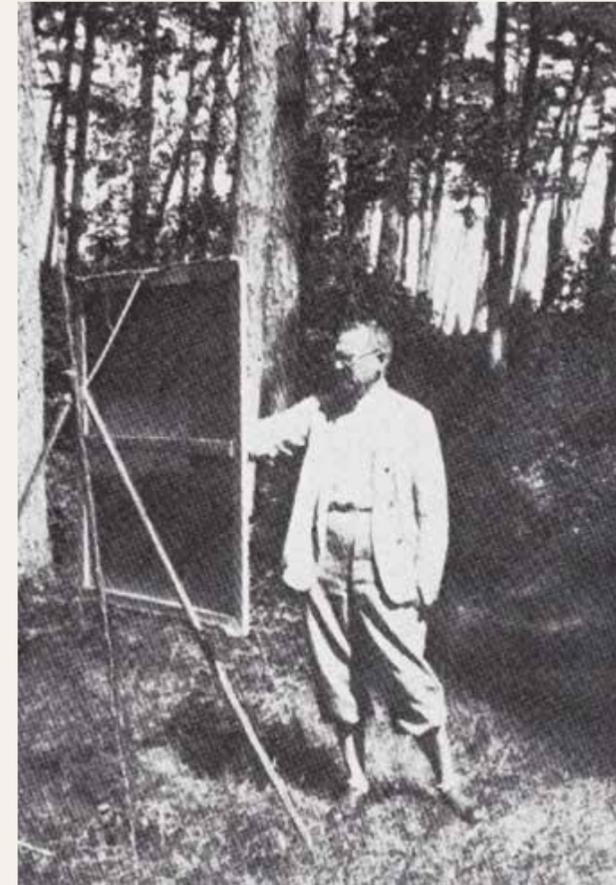
• **Hauptwerk Schmidt-Rottluffs in der Sammlung seines langjährigen Freundes und Förderers Hermann Gerlinger**





Inspirationsort Jershöft

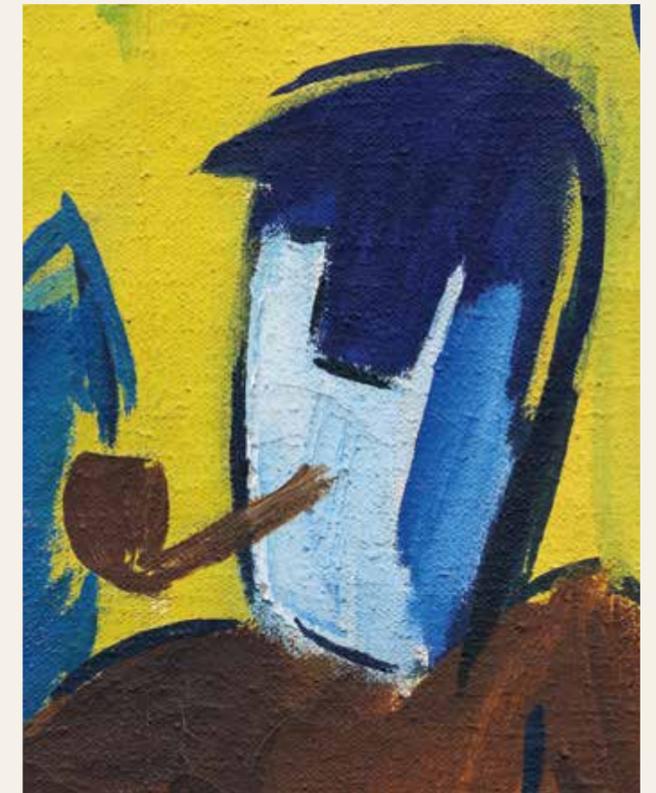
Fast regelmäßig verbringt Schmidt-Rottluff seit 1920 die Sommermonate nahe der Ostseeküste in dem kleinen Fischer- und Bauerndorf Jershöft in Pommern. Das Fischerdorf erweist sich für den Künstler als ein ruhender Pol in einer doch sehr bewegten Nachkriegszeit, bedenkt man, welche gesellschaftliche Rolle extreme Gruppierungen in der jungen Weimarer Politik und vornehmlich in Berlin spielen, wo er wohnt. So widmet sich Schmidt-Rottluff dem ländlichen Leben. Werke mit Arbeitern, Bauern oder Fischern bei der Verrichtung ihrer täglichen Arbeit werden zum Motiv seiner Malerei und beschreiben den Menschen in seinem sozialen Umfeld.



Karl Schmidt-Rottluff in Jershöft 1921.

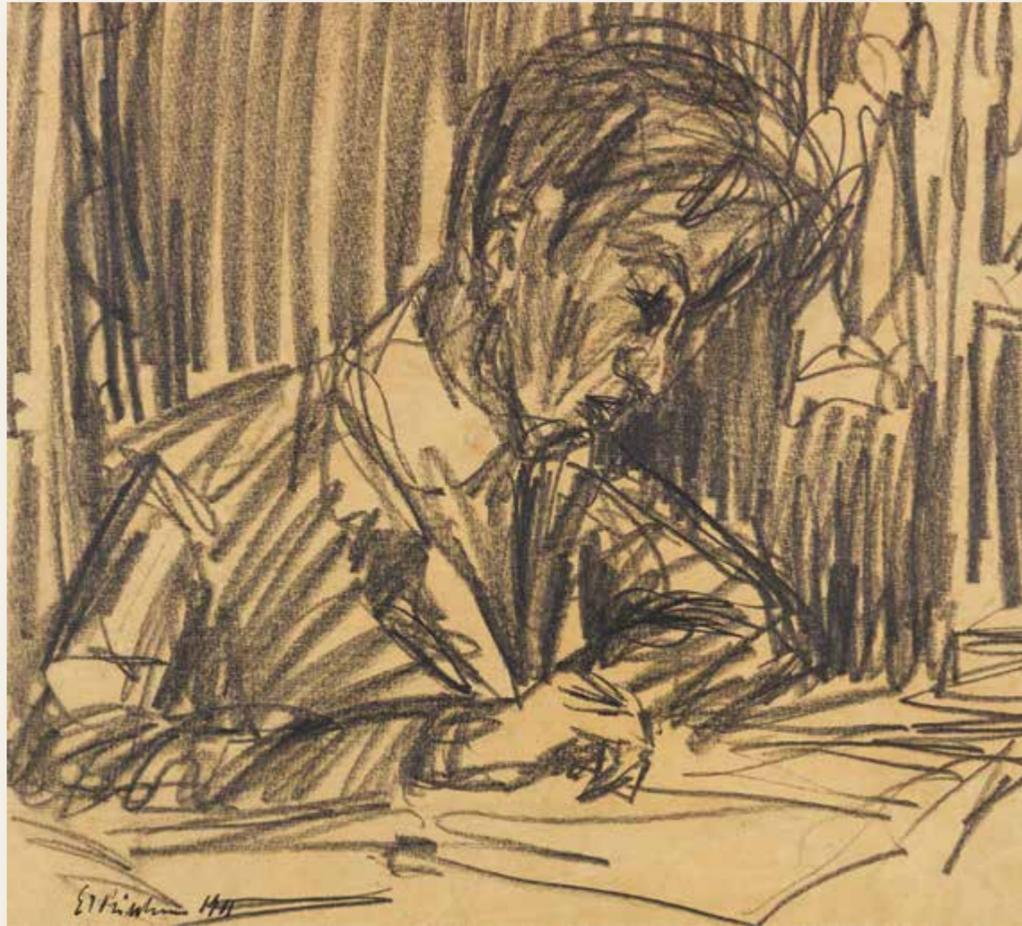
Darstellungen des ländlichen Lebens

Besonders hervorzuheben ist das Gemälde „Fischer mit roten Netzen“, das zu den Hauptwerken aus der Reihe der Arbeiter- und Handwerkerbilder gehört. Schmidt-Rottluffs Bestreben, die gewünschte Monumentalität mit einer höchst dynamischen Malerei zu erreichen, wird deutlich greifbar. Großzügige, vereinfachte wiedergegebene Formen und große Flächenzonen bestimmen den Charakter der Komposition. Schmidt-Rottluff erfasst die Umrisse der Figuren und Gegenstände wie die Netze mit raschem, beinahe skizzierendem Pinselstrich. Fast immer sind die Konturen in Schwarz angelegt. Innerhalb der flächenbestimmenden Begrenzungen entwickelt die Farbe ein großartiges, leuchtendes Eigenleben. Es sind immer wieder dieselben Töne, die nun bevorzugt eingesetzt und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen werden: ein kräftiges Blau, ein olivfarbenes Ocker und ein rötliches Braun. Die Fischer und Boote nehmen mitunter skulpturale Formen an, sind ins Expressive gesteigert



Farbige Flächenmalerei voller Dynamik

Schmidt-Rottluff entwickelt in den Arbeiter-, Handwerker- und Fischerbildern eine farbige Flächenmalerei, die seiner Kunst einen präsenten Ausdruck verleiht. Zonen reiner Farbigkeit greifen ineinander und versetzen die Oberfläche in einen dynamischen Rhythmus. Mitunter scheinen sich die Formen sogar in der Farbfläche in eine nahezu farbliche Abstraktion aufzulösen, wobei der Bezug zum eigentlichen Motiv stets bestehen bleibt. Auch mit den schwarzen Konturen definiert der Künstler unterschiedliche Formgebilde und schafft hiermit eine Räumlichkeit durch Ordnung der einzelnen Bildteile. So erzählt der Künstler in „Fischer mit roten Netzen“ von dem Vorgang des Fischens, der Versorgung der Netze und beschreibt in dynamischer Geste und rhythmischer Bewegung das harte Tun der Fischer. Schmidt-Rottluff zeigt hier Menschen ohne die bisher gewohnte Physiognomie in einer ausdrucksstarken Bewegtheit. Es sind durchaus rhythmische Bildvorgänge, die bisher in seinen Werken nicht zu finden sind. Gleichwohl bleibt auch in den Werken Karl Schmidt-Rottluffs in den Nachkriegsjahren etwas von dem ausdrucksbetonenden Flächenstil der Vorkriegszeit als Nachhall erhalten, jedoch erwecken sie einen weitaus emotionaleren, weniger ruhevollen Eindruck. [MvL]



- **Besonders frühes Selbstbildnis, vermutlich sogar das früheste Selbstbildnis des Künstlers**
- **Mit dem rasanten Duktus des allerersten künstlerischen Aufbruchs der „Brücke“**
- **1979/1980 in der umfassenden Kirchner-Werkschau im Haus der Kunst in München, im Museum Ludwig in Köln und im Kunsthaus Zürich ausgestellt**

45 | SAMMLUNG HERMANN GERLINGER

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Selbstbildnis, zeichnend.

Um 1905/06.

Schwarze Kreide- und Bleistiftzeichnung.

Links unten signiert und vom Künstler vordatiert „1901“. Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „B Dre / Ba 2. Auf bräunlichem Velin. 32,4 x 36 cm (12,7 x 14,1 in), blattgroß. [CH]

Wir danken Herrn Prof. Dr. Dr. Gerd Presler für die wissenschaftlichen Hinweise und die freundliche Beratung.

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

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.28 h ± 20 Min.*

€ 38.000 – 45.000 (R/D)

\$ 41,800 – 49,500

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (verso mit dem Nachlassstempel, Lugt 1570 b).
- Stuttgarter Kunstkabinett, Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (ab 1954).
- Sammlung Ernesto Blohm, Caracas (wohl 1958 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (wohl 2011 vom Vorgenannten erworben, Sotheby's, London, 9.2.2011).
- Privatsammlung.
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (2014 vom Vorgenannten erworben; Galerie Kornfeld, 20.6.2014, mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

Die umfangreiche Literatur- und Ausstellungsliste finden Sie auf unserer Website www.kettererkunst.de.



E. L. Kirchner, Das Paar. Selbstbildnis mit Modell, 1906, Kohle auf Papier, Brücke-Museum, Berlin.

46 | SAMMLUNG HERMANN GERLINGER

OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Stehende Zigeunerin mit Kind auf dem Arm. 1926/27.

Farblithografie mit zusätzlichem Farbauftrag in roter Kreide.

Karsch 164 II (von II). Signiert. Eines von wohl 60 Exemplaren. Auf gelblichem Maschinenbütten. 68,9 x 50,1 cm (27,1 x 19,7 in).

Papier: 70,6 x 50,1 cm (27,8 x 19,7 in).

Blatt 5 der Folge „Zigeuner“, herausgegeben von der Galerie Neumann-Nierendorf, Berlin. [AM]

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.30 h ± 20 Min.*

€ 30.000 – 40.000 (R/D)

\$ 33,000 – 44,000

PROVENIENZ

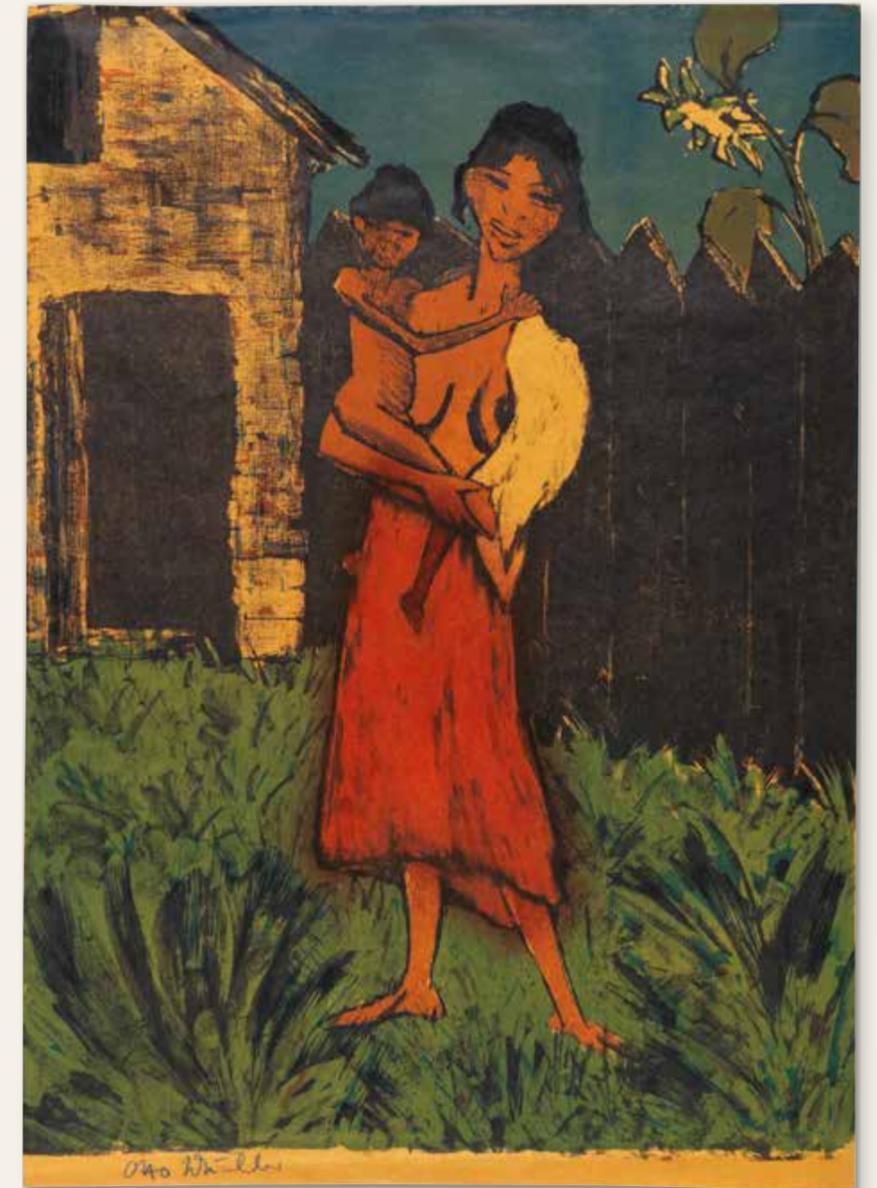
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (verso mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

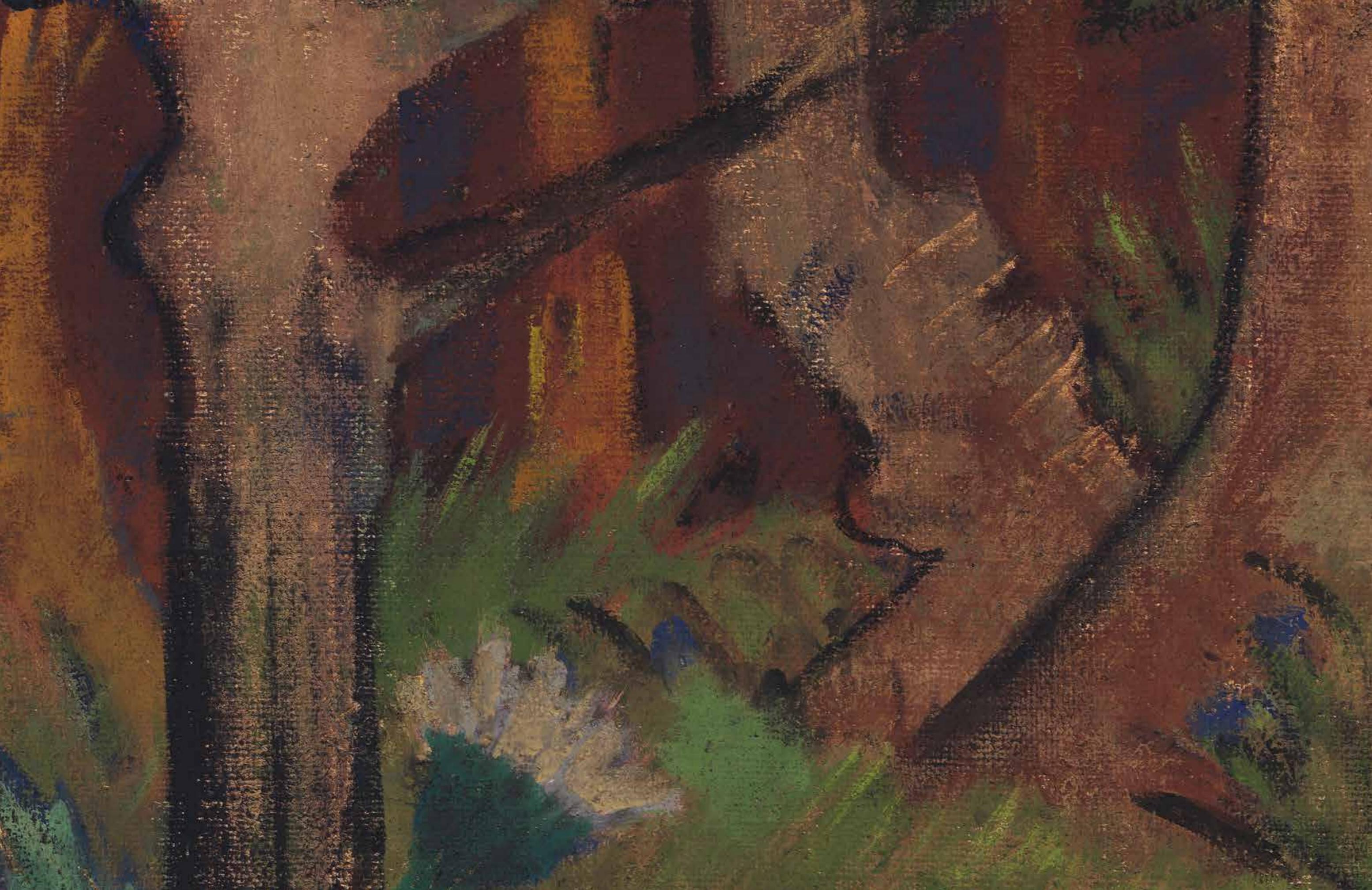
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 378 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 255, SHG-Nr. 365 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 416, SHG-Nr. 896 (m. Abb.).



- **Zentrales Blatt aus der Mappe „Zigeuner“ – dem druckgrafischen Hauptwerk Otto Muellers**
- **Unikatcharakter durch die von Künstlerhand aufgetragene, leuchtend rote Farbe im Bereich des Rocks**
- **Seltenes von Mueller signiertes Exemplar**
- **Die Blätter der Mappe „Zigeuner“ gehören zu den gesuchtesten druckgrafischen Arbeiten Otto Muellers auf dem internationalen Auktionsmarkt (Quelle: artprice.com)**



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Waldinneres mit Blume. Um 1924.

Leimfarbe auf Rupfen.
Lüttichau/Pirsig G 1924/10. Unten rechts monogrammiert. Verso signiert.
Auf dem Keilrahmen signiert und bezeichnet sowie weitere Bezeichnungen von fremder Hand. 100 x 85 cm (39.3 x 33.4 in). [SM]

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

€ 130.000 – 180.000 (R/D)

\$ 143.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Rudolf Ludwig Treuenfels, Breslau/Brooklyn, New York (seit spätestens 1931, verso mit einem Besitzvermerk).
- Privatsammlung Brooklyn, New York, USA (wohl 1965 im Erbgang vom Vorgenannten, wohl bis 1968).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (seit 1968).

AUSSTELLUNG

- Gedächtnisausstellung Otto Mueller 1874-1930, Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau, Februar/März 1931, Kat.-Nr. 36b.
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-2.9.2007, Kat.-Nr. 243.
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim!, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 396.

LITERATUR

- Hauswedell, Hamburg, 160. Auktion, 24.-25.6.1968, Los 908.
- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 254, SHG-Nr. 363 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 414f., SHG-Nr. 894 (m. Abb.).

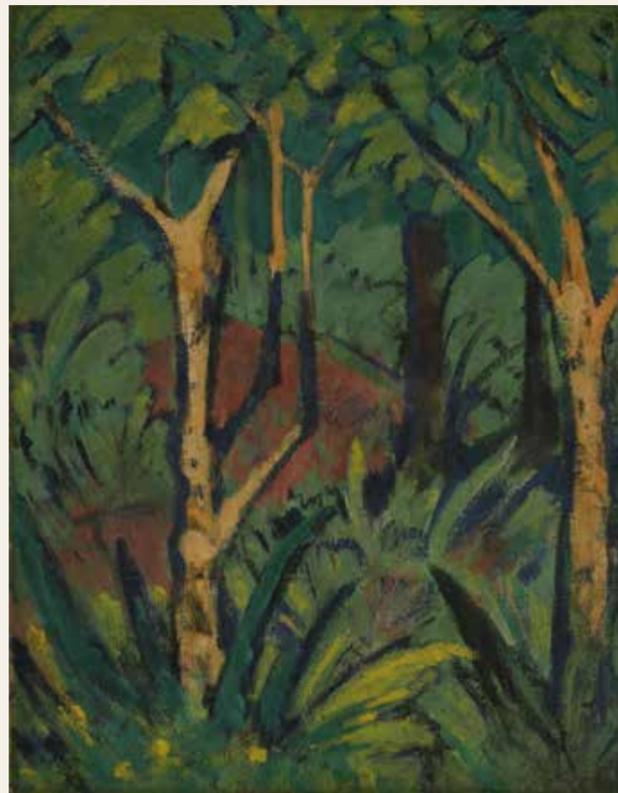
- **Mit seiner Sehnsucht nach Unverfälschtem erfindet Otto Mueller eine Natur, so wie sie seiner Vorstellung entspricht**
- **Ein unantastbarer, paradiesischer Ort**
- **Radikal moderne Ästhetik: zoomartige Inszenierung der Natur als freies Spiel von Form und Farbe**
- **Ausgestellt 1931 in den wichtigen Gedächtnisausstellungen in Breslau und Berlin ein Jahr nach dem Tod des Künstlers**
- **Geschlossene Provenienz**



„Seine Landschaftsbilder sind wie eine Beschwörung der absoluten Ruhe der Natur. Man hört aus ihnen kein Wipfelrauschen, kein Wettergrollen, kein Wellenschlag. Nichts regt sich – es herrscht die tiefenlose Stille des ersten Schöpfungstages.“

Lothar Günther Buchheim, zit. in: Otto Mueller, Leben und Werk, Feldafing 1963, S. 140.

Otto Mueller malt eine von der Zivilisation kaum berührte Natur. Sie hat nichts Dramatisches. Sie beschwört Abgeschiedenheit und Ruhe. Um eine Lichtung stehen knorpelige Bäume, gleichsam dicht gedrängt, undurchdringlich und scheinbar unberührt von Menschenhand. Eine geheimnisvolle Blume reckt sich dem Licht entgegen und erweckt in uns jene faszinierende Anziehungskraft, die von seinem Werk ausgeht, unterstützt von der spröden Leimfarbenmalerei, einer Technik, die der Künstler bereits um 1901 für sich entdeckt. Mit seiner Sehnsucht nach Unverfälschtem erfindet Otto Mueller eine Natur, so wie sie seiner Vorstellung entspricht: ein unantastbarer, paradiesischer Ort in einer atmosphärischen Harmonie mit den kräftigen Rotbrauntönen, gemischt mit einem weichen Ocker, einem zarten Grün, bereichert mit Akzenten von maritimem Blau und einem Hauch von gelbem Sonnenlicht: „Die Melodie ist einfach wie ihr Text, ohne dramatischen Aufwand und ohne Kunststücke. Sie ist wie ein Ausatmen, wie ein sich wiegen vor dem Winde. Locker und gleich einem Niederschlag sitzt die Farbe auf, eine nirgends vorglänzende, stumpfe Farbe; klar und weich randen sich die hellen Körper [...]; der Pinsel und die Kreide fahren leicht und schwellend durchlüftete Konturen nach, schattenloses Geflecht von schmiegsamen Zügen hin. Nirgends verklebt sich das Strichwerk, speckt die Farbe. Entsprechend durchlässig und ohne Tiefenstoß baut sich das Räumliche. Es ist voll Licht, doch nicht zerstreift davon. Es dehnt sich, ohne die Abgeschlossenheit des stillen Winkels zu durchbrechen. Zum Tiefsinn dieser Bilder gehört, daß sie sacht sind in allem Reliefmäßigen, porös im Graphischen wie in der Fügung und Schichtung“, so charakterisiert der Kunstkritiker Willi Wolfradt 1922 Otto Muellers Bilderwelt (zit. nach: Das Kunstblatt, Heft 6, Berlin 1922, S. 142–152).



Otto Mueller, Waldlandschaft, um 1925, Leimfarbe auf Rupfen, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

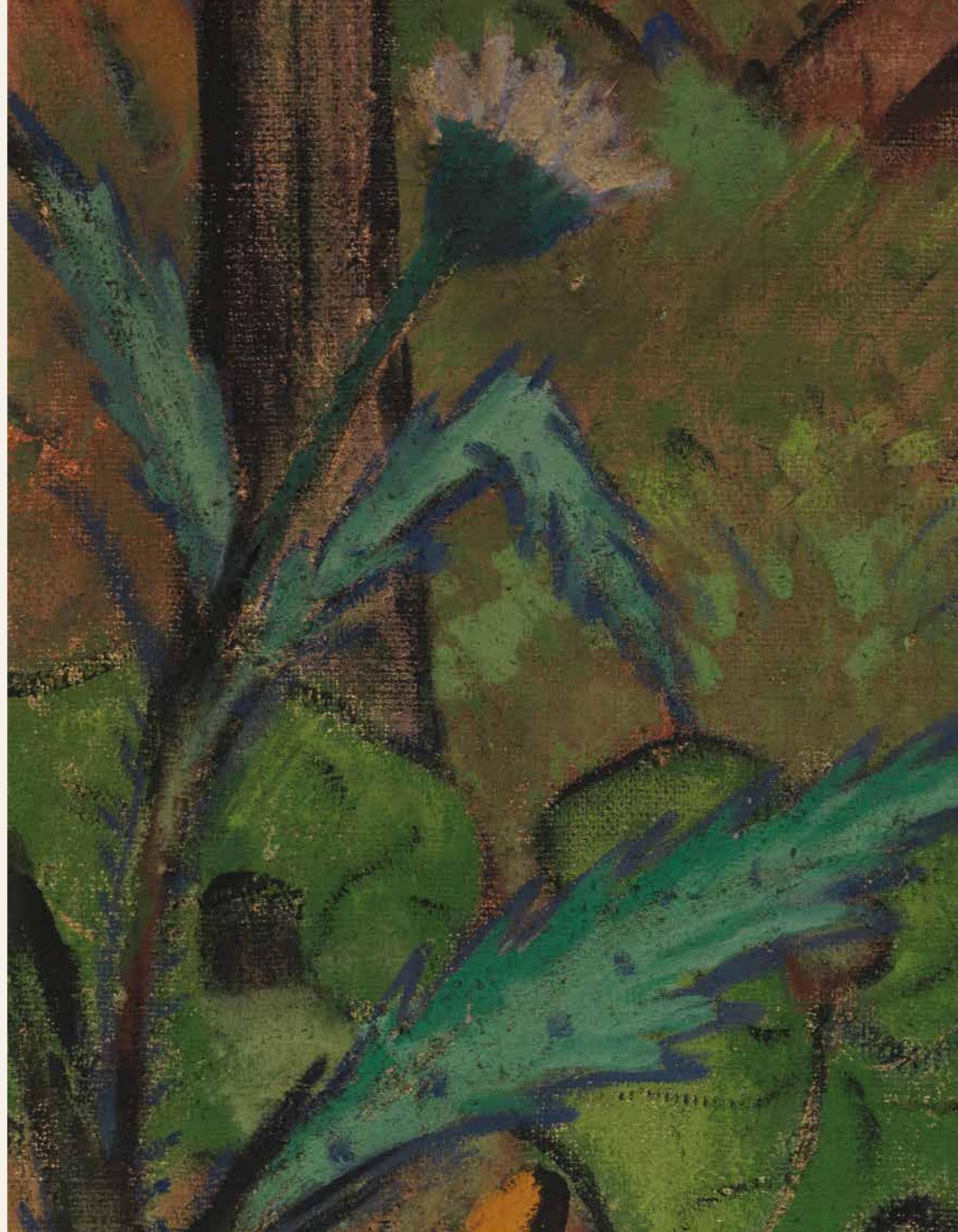
Eine kontemplative Stille geht von diesem Waldstück aus, ein Stück Landschaft ohne verschwiegene Teiche, eingebettet in Schilf und Buschwerk. Wie seine Akte platziert der Künstler die geschwungenen Stämme, erzeugt mit der Komposition eine ihm entgegenkommende, eher elegische Stimmung voller Geheimnisse. Otto Mueller fühlt sich Zeit seines Lebens einer unverfälschten Natur verbunden, die er auf eine Weise sieht, die seiner Art von Naturverbundenheit weitestgehend entgegenkommt.

Und es sind dies darüber hinaus doch zumeist Ausschnitte von Landschaften, die bis auf wenige Ausnahmen keiner bestimmten Zeit oder keinem Ort verbunden sind. Einzelne Bäume, inszenierte Baumgruppen, hohe Gräser, Schilf und Buschwerk umgeben bisweilen Seen, Teiche und Bäche, wo schließlich zwanglos und unbeobachtet fühlend die ‚Badenden‘ sich tummeln können. Es sind dies arkadische Landschaften ohne wirklichen geografischen Bezug, in denen junge Mädchen, vereinzelt auch Männer wie auf einer Bühne sich nackt unbeschwerter Lebenslust hingeben können, zeitlos gleichsam in ein irdisches Paradies versetzt an unberührten, von Dünen umsäumten Meeresküsten an Ost- oder Nordsee, zwischen Bäumen und Teichen, umgeben von märkischem Sand unweit von Berlin. So entstehen unzählige Varianten zu einem scheinbar unerschöpflichen Thema, welches er 1919 im Vorwort zur ersten Einzelausstellung bei Paul Cassirer in Berlin als Ziel seines Strebens beschreibt, „mit größtmöglicher Einfachheit, Empfindung von Landschaft und Mensch auszudrücken“. [MvL]

Provenienz

Bis vor Kurzem galt eine Auktion bei Hauswedell im Jahr 1968 als erste bekannte Provenienz des Bildes. Die frühe Geschichte: unbekannt. Eine nähere Betrachtung der Rückseite des Keilrahmens bringt jedoch nun überraschende Neuigkeiten zutage. Denn hier findet sich ein maschinenbeschriebenes, unscheinbares Etikett, nur teilweise erhalten, mit der fragmentarischen Aufschrift „Dr. Rudolf ...“. Das kleine Zettelchen ähnelt den bei der bedeutenden Breslauer „Gedächtnisausstellung“ Otto Muellers im Jahr 1931 angebrachten Besitzvermerken. Handschriftlich auf der Keilrahmenleiste ist zudem, schwer lesbar, notiert: „Treuenfels“. Der Blick in den Breslauer Ausstellungskatalog von 1931 soll sich lohnen und bringt die Bestätigung: Unter der Nummer 36B ist dort ein Gemälde „Waldlandschaft“ ausgestellt, und auch der Leihgeber wird genannt: Dr. Rudolf Treuenfels aus Breslau – er ist der erste bekannte Eigentümer des vorliegenden Gemäldes.

Treuenfels, der 1920 an der Universität zu Breslau einen Doktor in Wirtschaftswissenschaften erwirbt und zeitlebens in der Lebensmittelbranche tätig ist, fühlt sich eigentlich zu den Geisteswissenschaften hingezogen. Berufsbegleitend studiert er als junger Mann Geschichte und Philosophie in Hamburg und Königsberg. Wenig später tritt er in verantwortlicher Position in die Firma „Julius Lion“ in Breslau ein. Die jüdische Familie Treuenfels hat jedoch unter den nationalsozialistischen Verfolgungsmaßnahmen zu leiden. Als die Firma „Julius Lion“ endgültig „arisiert“ wird, flieht Treuenfels nach New York, seine Frau und die beiden Söhne folgen ihm 1939. Die Familie lässt sich in Brooklyn nieder. Hier wird Rudolf Treuenfels 1965 Opfer eines Tötungsdelikts. Das Gemälde von Otto Mueller findet, offenbar direkt aus der Familie Treuenfels kommend, 1968 über den Auktionshandel den Weg in die renommierte Sammlung von Hermann Gerlinger. [MvL/AT]



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Leuchtturm mit Mondsichel. 1922.

Aquarell und Tuschkpinsel.
Rechts unten signiert. Auf Aquarellkarton. 49,2 x 60,5 cm (19,3 x 23,8 in),
blattgroß. [KT]

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

🕒 **Aufruzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 (R/D, F)

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

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

AUSSTELLUNG

- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 62 (m. Abb.).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).
- Brückenschlag: Gerlinger – Buchheim, Buchheim Museum, Bernried, 28.10.2017-25.2.2018, S. 364f. (m. Abb.).

LITERATUR

- Heinz Spielmann (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Sammlung Hermann Gerlinger, Stuttgart 1995, S. 398f., SHG-Nr. 695 (m. Abb.).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 99, SHG-Nr. 208 (m. Abb.).

Leuchttürme, in ihrer merkwürdig überlängten Architektur Küsten und Landschaften beherrschend, üben auf die „Brücke“-Künstler eine große Anziehung aus. Kirchner widmet dem Leuchtturm von Staberhuk auf Fehmarn nicht nur mehrere Werke, er bezieht sogar bei dem Leuchtturmwärter eine Wohnung während seiner Sommeraufenthalte in den Jahren 1912 bis 1914. In Heckels Landschaften, die während seines Aufenthalts im Ersten Weltkrieg in Ostende entstehen, beherrscht das Leuchtfeuer bisweilen die Motive. Und auch in Pechsteins Nidden-Landschaften lassen sich ab 1911 Leuchttürme entdecken. In dieser Anschauung des markanten Leuchtturms im pommerschen Jershöft (heute das polnische Seebad Jaroslawiec) übertrifft Karl Schmidt-Rottluff allerdings seine ehemaligen Künstlerfreunde in der Bewegtheit der Ausföhrung. Der einstige Student der Architektur ist sichtlich von der ungewöhnlichen Zeichnung des Turms beeindruckt und gibt diesem Gefühl begeisterten wie grotesken Ausdruck. Im Sommer 1920 erreicht Schmidt-Rottluff, von Berlin kommend, zum ersten Mal den Fischerort Jershöft mit diesem ungewöhnlichen Leuchtturm als markantem Zeichen: ein 1865 in leichter

• **Der markante Leuchtturm von Jershöft, wo sich der Künstler wiederholt aufhält, ist bedeutendes Motiv in den 1920er Jahren**

• **Mit diesem Aquarell erprobt der Künstler eine völlig neue, expressiv gesteigerte Bildsprache in der Landschaft**

• **Von besonders leuchtender, außergewöhnlich intensiver Farbbigkeit: visionär und magisch wirken die wie Polarlichter irisierenden Lichterscheinungen des Himmels**



Abstufung mit Backstein erbauter Turm, stolze 35 Meter hoch. Auf einem seiner ersten Gemälde, die er 1920 an diesem Ort malt, erscheint der Turm mit einer Windmühle, dazwischen wohl ein Gehöft unter bewegtem Himmel. Zwei Jahre später entsteht dieses von einem Naturereignis beseelte Aquarell: Schmidt-Rottluff zeichnet das auffällige Seezeichen mit blau gefärbter Lichtquelle in einer bewegten Mondnacht aus der Distanz, eingebettet in eine Dünenlandschaft sowie umgeben von wenigen Bäumen und einer Architektur. Bemerkenswert ist deren Reihung, die wie Pilze nachts vom Licht des Mondes angelockt sich aus dem sandigen Erdreich bohren und sich zum Licht des Himmels strecken. Aber nicht nur die weiße Mondsichel erleuchtet das Geschehen, der tiefblaue Nachthimmel ist überhellt von dem verblöffenden wie surrealen Schauspiel des energiegeladenen Polarlichtes, das sich wie von Geisterhand mit den Winden in der Atmosphäre hin und her bewegt. Kühn und in einer immer beeindruckend großartigen Aquarelltechnik lässt Schmidt-Rottluff uns an der Intensität dieses geheimnisvollen, physikalisch zustande kommenden Naturschauspiels teilnehmen. [MVL]

ERNST LUDWIG KIRCHNER

1880 Aschaffenburg – 1938 Davos

Akt im Tub. 1914.

Pastell.

Verso mit dem Nachlassstempel des Kunstmuseums Basel (Lugt 1570 b) und der handschriftlichen Registriernummer „FS Be / Bg 20“. Auf chamoisfarbenem Bütten (mit Wasserzeichen „SLG“). 67,8 x 51 cm (26.6 x 20 in), nahezu blattgroß. Verso mit der Darstellung eines weiblichen Aktes im Tub, „Akt im Tub beim Abtrocknen“, schwarze Kreidezeichnung, blattgroß. [CH]

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

• **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 40.000 – 60.000 (R/D)

\$ 44.000 – 66.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Davos 1938, Kunstmuseum Basel 1946, verso mit dem handschriftlich nummerierten Nachlassstempel).
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer (1954).
- Galerie Nierendorf, Berlin (1966).
- Galerie Detlev Rosenbach, Hannover-Garbsen (1969).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- E. L. Kirchner zum fünfundzwanzigsten Todestag, Galerie Nierendorf, Berlin, 18.6.-17.10.1963, Kat.-Nr. 71 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 1995-2001).
- Frauen in Kunst und Leben der „Brücke“, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, 10.9.-5.11.2000, Kat.-Nr. 120 (m. Abb.).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Expressiv! Die Künstler der Brücke. Die Sammlung Hermann Gerlinger, Albertina Wien, 1.6.-26.8.2007, Kat.-Nr. 167, S. 258 (m. Abb., S. 259).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

Eine ausführliche Literaturliste finden Sie auf unserer Website www.kettererkunst.de.



E. L. Kirchner, Badende Frauen (Triptychon), 1915/1925, Öl auf Leinwand, Kirchner Museum, Davos, Privatsammlung und National Gallery of Art, Washington, D. C.

• **Beidseitig bemaltes Blatt: verso mit der Darstellung eines weiblichen Aktes**

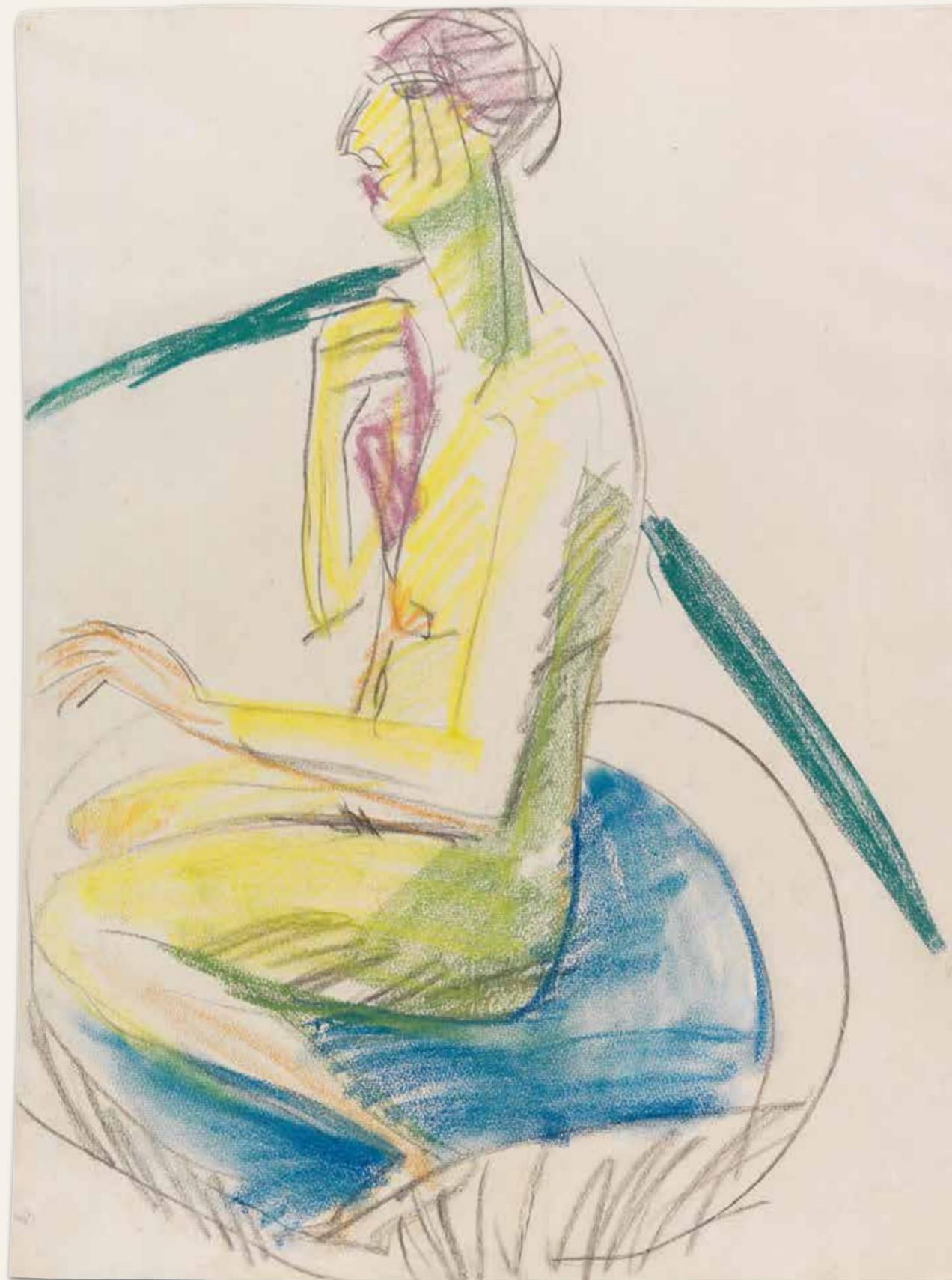
• **Aus der besonders gesuchten Berliner Schaffenszeit vor dem Ersten Weltkrieg, in der auch Kirchners berühmte Berliner Straßenszenen entstehen**

• **Farbintensive, ausgearbeitete Atelierszene**

• **Farbige Zeichnungen und insbesondere Pastelle in dieser Größe und Farbigkeit sind von allergrößter Seltenheit**

• **Das Werk steht in direktem Zusammenhang mit dem monumentalen Triptychon „Badende Frauen“ (Kirchner Museum, Davos, Privatsammlung und National Gallery of Art, Washington, D.C.)**

Nach der gemeinsamen Gründung der Künstlergruppe „Brücke“ mit Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Fritz Bleyl und einigen erfolgreichen Jahren in Dresden zieht es die Künstler mit Ausnahme Fritz Bleyls nach und nach in die Großstadt Berlin, die sich zu dieser Zeit zu einem der aufregendsten kulturellen Zentren in Deutschland entwickelt. E. L. Kirchner lässt sich 1911 in der pulsierenden Metropole nieder. In seinem Wohnatelier in der Durchlacher Straße in Berlin-Wilmersdorf und später in der Körnerstraße in Berlin-Steglitz bzw. -Friedenau verarbeitet er fortan die Eindrücke seines neuen Wohnorts. Im Zuge dessen entstehen in diesen Jahren nicht nur die sogenannten „Straßenszenen“, die heute zu den berühmtesten und bedeutendsten Arbeiten des Künstlers zählen, sondern auch zahlreiche Darstellungen aus dem Atelier, Stillleben, Porträts und Akte. Wie schon zuvor in Dresden gehen auch im Berliner Atelier die zu meist weiblichen Amateur-Modelle ein und aus, die Kirchner gekonnt und selbstbewusst mit dynamischem Strich in Zeichnungen und Gemälden verewigt. In der hier angebotenen, großformatigen Zeichnung überführt Kirchner das kunsthistorisch tradierte Motiv der Badenden bzw. der Frau bei der Toilette in seine charakteristische expressionistische Bildsprache. In starken, kräftigen Grundfarben hebt er den weiblichen Körper, das Wasser sowie die Lippen, das Haar und einen Waschlappen hervor und skizziert auch den die Figur umgebenden Raum mit zwei bewusst gesetzten, kräftig-grünen Farbbalken. Die intensive Auseinandersetzung mit dem Motiv zeigt sich in der hier angebotenen Arbeit nicht nur in der farbkraftigen Pastellzeichnung auf der Vorderseite, sondern auch verso in einer gleichgroßen Skizze eines sich abtrocknenden weiblichen Aktes: Ein Beweis für die enge Verbindung des Werkes zu Kirchners wenig später begonnenem, monumentalem Triptychon „Badende Frauen“ (1915/1925, Gordon 440 a-c), dessen drei Bildteile sich heute in der National Gallery of Art in Washington, D.C., im Kirchner Museum in Davos und in einer unbekanntenen Privatsammlung befinden. [CH]





„[...] habe endlich Glück und kann meinen ersten Sonnenaufgang unten an der See malen, ein Bootsbild. Infolge der hohen See konnten die Fischer nicht ausfahren, was für sie schlecht war, für mich gut. Denn hatte ich endlich Musse [sic] genug zur Arbeit. Früh um 1/2 5 war ich unten gewesen am Strand und diesmal nicht vergeblich.“

Hermann Max Pechstein, Eintrag im Ückeritz-Reisetagebuch, 19.8.1949, zit. nach: Hermann Gerlinger, Die Maler der Brücke. Bestandskatalog, Halle (Saale) 2005, S. 404.

HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Boot bei aufgehender Sonne. 1949.

Öl auf Leinwand.
Soika 1949/14. Rechts unten signiert und datiert. Verso signiert, datiert, betitelt und bezeichnet. 70,5 x 80 cm (27,7 x 31,4 in).
Während Pechsteins Sommeraufenthalt in Ückeritz auf Usedom entstanden. Im Reisetagebuch des Künstlers befindet sich eine Bleistiftskizze des Gemäldes mit einem Eintrag von Sonntag, dem 14. August 1949. [JS]

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.38 h ± 20 Min.

€ 130.000 – 160.000 (R/D, F)

\$ 143,000 – 176,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Bonn (ca. 1950er-1980er Jahre).
- Privatsammlung Frankfurt a. Main (bis 2000).
- Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg (seit 2000, auf dem Keilrahmen mit dem Sammlerstempel, Lugt 6032).

AUSSTELLUNG

- Große Kunstausstellung München, Haus der Kunst, Sektion Neue Gruppe, 13.7.-8.10.1950, Kat.-Nr. 831 (m. SW-Abb. S. 88).
- Kunst des 20. Jahrhunderts aus Privatbesitz in Bonn und Umgebung, Haus der Städtischen Kunstsammlungen, Bonn, 21.5.-30.7.1963, Nr. 92.
- Max Pechstein. Sein malerisches Werk, Brücke-Museum Berlin, 22.9.1996-1.1.1997; Kunsthalle Tübingen, 11.1.-6.4.1997; Kunsthalle Kiel, 27.4.-15.6.1997, Kat.-Nr. 162 (m. Abb.).
- Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2000-2001).
- Kunstmuseum Moritzburg, Halle an der Saale (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2001-2017).
- Max Pechstein. Ein Expressionist aus Leidenschaft. Retrospektive, Kunsthalle Kiel, 19.9.2010-9.1.2011; Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 6.3.-26.6.2011; Kunstmuseum Ahlen, 10.7.-30.10.2011, Kat.-Nr. 227 (m. Abb. S. 265).
- Buchheim Museum, Bernried (Dauerleihgabe aus der Sammlung Hermann Gerlinger, 2017-2022).

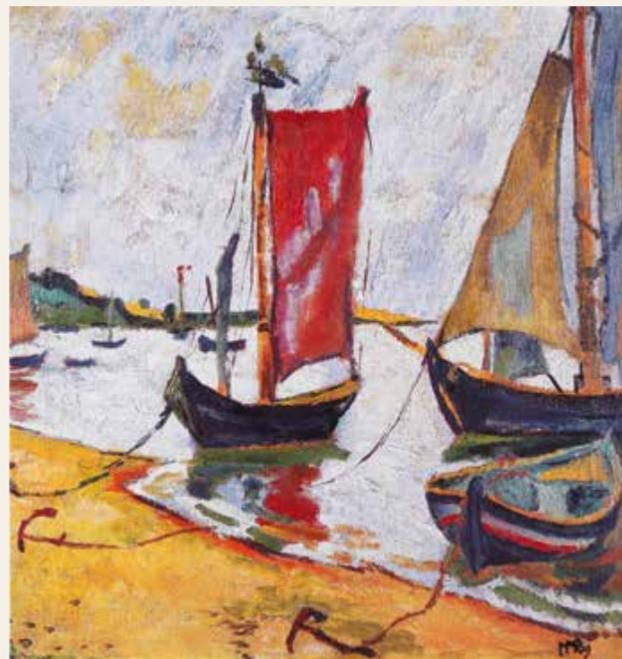
LITERATUR

- Ernst Thiele (Bearb.), Postkarten zur deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Eine Bibliographie des deutschen Kunstrates e. V., Köln 1958, S. 78.
- Max Pechstein, Ostsee-Bilder. Gemälde, Zeichnungen, Fotografien, Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 9.7.-31.8.1981; Stiftung Pommern, Kiel, 19.9.-8.10.1981, Nr. 27 (m. SW-Abb. S. 65).
- Paul R. Proskauer, Die Suche nach dem Primitiven. Pechsteins Suche nach dem unverfälschten Leben, in: New Yorker Staats-Zeitung, 17.1.1997 (m. SW-Abb.).
- Peter Thurmann, Karl Schmidt-Rottluff und Max Pechstein in ihren künstlerischen Beziehungen zu Vincent van Gogh und Henri Matisse, in: Karl Schmidt-Rottluff. Ein Maler des 20. Jahrhunderts. Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von 1905 bis 1972, Dortmund 2001/02, S.193 (m. SW-Abb. 8).
- Hermann Gerlinger, Katja Schneider (Hrsg.), Die Maler der Brücke. Bestandskatalog Sammlung Hermann Gerlinger, Halle (Saale) 2005, S. 404, SHG-Nr. 880 (m. Abb.).

- **Der prominent ins Bild gesetzte aufgehende Sonnenball wirkt wie ein Symbol für Pechsteins Neuanfang in Berlin nach dem Zweiten Weltkrieg**
- **Die Entstehung des Gemäldes ist durch eine Bleistiftskizze und zwei Einträge in Pechsteins Reisetagebuch im August 1949 dokumentiert: „[...] habe endlich Glück und kann meinen ersten Sonnenaufgang unten an der See malen [...]“**
- **Faszinierende Lichtstimmung in der expressionistisch leuchtenden Farbpalette der „Brücke“-Zeit**
- **Bis 1950 zurückreichende Ausstellungshistorie: u.a. 1950 im Haus der Kunst, München, sowie in den großen Pechstein-Wanderausstellungen 1996/97 im Brücke Museum Berlin u.a. und 2011 in der Kunsthalle Kiel u.a.**



Auch in späteren Jahren greift Pechstein die Grundidee in Zeichnungen und Gemälden wieder auf, sich dem Meer mit künstlerischen Kräften entgegenzustellen. Mit „Boot bei aufgehender Sonne“, porträtiert Pechstein ein mit Keschern und allerlei Fischerei-Utensilien ausgestattetes Ruderboot unaufgeregt und einsam auf dem Sand gelegen, zur Ausfahrt bereit; es muss nur noch über den Sand ins Wasser geschoben werden. Die Malerei, die er jetzt in Ückeritz auf Usedom im August und September 1949 inszeniert, scheint die Entspannung von dem Wiederaufbau im Nachkriegsberlin zu spiegeln. 1945 kehrt Pechstein aus dem ehemals pommerischen, nunmehr polnischen Dorf Leba nach Berlin zurück, nach kurzer Gefangenschaft und Arbeitsdienst steht er nicht nur vor den Trümmern seines ausgebombten Ateliers, dem Verlust von Bildern, die der Krieg zerstörte, sondern auch vor dem Verlust seiner Existenz durch die gesellschaftliche Ausgliederung als Mensch und Künstler durch die nationalsozialistische Kulturpolitik. Pechsteins Kunst war aus der Öffentlichkeit ausgeschlossen, nicht mehr existent. Ein Neuanfang gelingt mit der Berufung als Lehrer an die Hochschule für bildende Künste in Berlin unter der Leitung von Karl Hofer. Mit dem ersten Sommeraufenthalt am Meer 1949 spürt Pechstein seine zurückgewonnene Stärke, kann emotional anschließen an die Aufenthalte in nordisch-heroischen Fernen wie der Kurischen Nehrung. Usedom ist gleichwohl nicht mit der epischen Herbitheit und ertümlichen Weite der ostpreußischen Landzunge zu vergleichen. Aber man ist jetzt der eigenen Welt durch den Verlust näher, gleichsam mehr in Europa, auch wenn man in diesem kleinen Ort an der geschützten Küste in das Leben eines Malers zurückkehrt. Der jugendliche Charakter in Pechsteins Handschrift lässt sich also erneut erstarkt in dieser Malerei erkennen, vergleichbar mit Stimmungen, die sein Werk einst in Nidden ausgemacht hatten.



Hermann Max Pechstein, Am kurischen Haff, 1919, Öl auf Leinwand, Leicester Museum & Art Gallery (vormals New Walk Museum), Leicester. © Pechstein Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2023

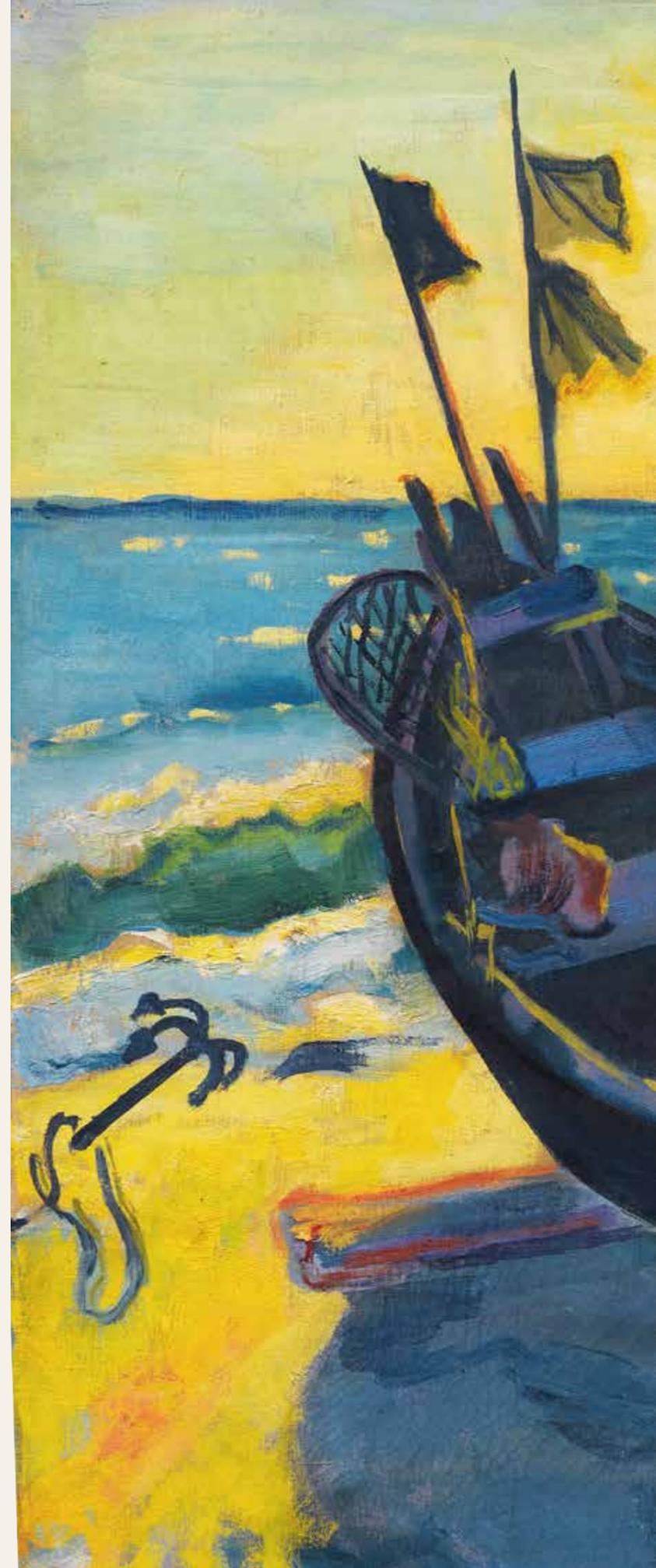
„Sonntag 14. Aug. 1949: Ein herrlicher Sommertag, Morgens skizziere ich nur etwas am Strand, Bade [sic] dann und liege bis Mittag in der Sonne. Nach dem Mittag, es gab das 2x mein Fischeressen, Fludern zusammengekocht mit Kartoffeln. Nachher liege ich noch etwas vor dem Hause, korrigiere meine Skizzen [...]“

Max Pechstein, Eintrag im Ückeritz-Reisetagebuch unter der Bleistiftskizze zu „Boot bei aufgehender Sonne“, 14.8.1949, zit. nach: Soika. Max Pechstein, Bd. II, S. 37, Abb. 8.37.

Es glühen und funkeln in diesem Gemälde Pechsteins typische Farbwellen, die sich umarmen und wie von selbst ineinandergreifen, um sich noch edler in der Schönheit des Motivs zu messen. In ihren Mischungen entfalten sie die intensive künstlerische Auseinandersetzung mit van Gogh und den „Fauves“ um Matisse, deren Werke Pechstein einst 1908 in Paris aufmerksam studiert und die sich als Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks fest eingebrannt hatten. „Boot mit aufgehender Sonne“, von Pechstein mit einem bewegten Pinselduktus vollendet, misst sich mit Maurice de Vlamincks 1905/06 an der Seine bei Chatou entstandenen Bildern und André Derains Bildern der Londoner Themse aus der gleichen Zeit.

Kraftvoll im Kontrast liegt das temporeich gemalte Fischerboot in ungewöhnlicher perspektivischer Aufsicht auf Sand, mit wenigen Farben aus geschwärtztem Blau mit gelben und roten Konturen gezeichnet. Pechstein kennt den Bootstyp, die geschwungene Form und das Volumen des lastenden Bootskörpers ist ihm vertraut, mit sorgfältig gesetzten Pinselstrichen das Charaktervolle kenntlich gemacht und dadurch aus dem Bildganzen herausgehoben. Die klare Morgenstimmung mit alles überstrahlendem Sonnenball mildert den Eindruck von Gefahr, weist nicht auf den Existenzkampf der Seeleute hin sowie auf deren Bereitschaft, eine Herausforderung durch die Elemente anzunehmen. Die bewusst inszenierte metaphorische Überhöhung des an Land gezogenen Kahns sei hier Pechstein durchaus unterstellt. Er lebt mit den Fischern und Dorfbewohnern und schafft ihnen mit diesem prachtvoll inszenierten Stück, mit dieser in seiner Farbigkeit leuchtenden Ostseelandschaft ein Denkmal. Zeitlebens ist Pechstein von der Wandlungsfähigkeit des Meeres fasziniert. Nach seiner Rückkehr von Paris nach Berlin und mit der Entdeckung der Inselwelt in Richtung Osten findet sie ihren prachtvollen Niederschlag im Werk des Künstlers. [MVL]

Hermann Max Pechstein, Eintrag im Reisetagebuch vom 14.8.1949 mit der Skizze zu „Boot bei aufgehender Sonne“, Privatsammlung. © Pechstein Hamburg/Tökendorf / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Motion. 1962.

Öl auf Leinwand.
Scheibler 1028. Rechts unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt sowie mit einem Richtungspfeil versehen.
150 x 200 cm (59 x 78.7 in).

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.40 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)

\$ 440,000 – 660,000

PROVENIENZ

- Sammlung Günther Franke, München.
- Privatsammlung Hessen.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay. Sechzehn große Bilder, Galerie Günther Franke, München, 2.6.-Mitte Juli 1962, Kat.-Nr. 14.
- Ernst Wilhelm Nay. Gemälde 1955-1964, Kunstverein Hamburg / Badischer Kunstverein, Karlsruhe / Kunstverein Steinernes Haus, Frankfurt a. Main, 26.9.1964-14.2.1965, Kat.-Nr. 35 (Farbtafel 15, verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- 50 Jahre Galerie Günther Franke. Nay - Bilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen aus der Sammlung und Galerie Günther Franke, München, 20.10.-22.12.1973, Kat.-Nr. 11.
- Ernst Wilhelm Nay. Arbeiten aus Privatbesitz, Neues Rathaus, Weiden (Oberpfalz), 1.10.-5.11.1995.
- Abstrakte Kunst, Neues Museum, Nürnberg, 19.5.-9.7.2000, S. 75 (m. Abb. S. 149).
- Rupprecht Matthies, Peter Zimmermann, Ernst Wilhelm Nay, Malerei, Adolf Luther, Plastiken, und Werke weiterer Künstler, Produzentengalerie Hamburg, 31.1.-15.3.2003.

LITERATUR

- Süddeutsche Zeitung, München, 25.9.1963 (m. Abb.).
- 50 Jahre Galerie Günther Franke. Nay - Bilder, Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen aus der Sammlung und Galerie Günther Franke, München 1973, S. 88 (m. Abb. S. 89).
- Werner Haftmann, E. W. Nay, Köln 1991, S. 240.

Rhythmus und Dynamik – die „Scheibenbilder“

Es ist immer wieder faszinierend, wie es Ernst Wilhelm Nay gelingt, seinen ausgeprägt empathischen Sinn für die Ordnung von Farbe und Form zum Ausdruck zu bringen: Dominante Blautöne im Kontrast zu Ocker- und Gelbtönen, wenig Schwarz und verhalten gesetztes Rot geben dem Farbenmeer Richtung und Substanz. Wichtigstes Charakteristikum für Nays Gemälde ist die rhythmische Gestaltung der Bildfläche allein durch die Farbe. Die Farbe wird auf die Leinwand gesetzt und formt sich zwangsläufig mit den kreisenden Bewegungen des Pinsels zu Scheiben. Mit dieser bewussten, malerischen Erweiterung der Formen eröffnet Nay ab 1954 seine berühmteste Werkphase der sogenannten „Scheibenbilder“. In unserem Gemälde „Motion“ aus dem Jahr 1962 entwickelt der Künstler das Thema weiter und stellt die mit

• **Monumentales, besonders dynamisches Gemälde aus der bedeutenden Werkphase der „Scheibenbilder“ (1954–1962)**

• **Kontrastreiches Farbspektakel der sich energetisch bewegenden und zugleich auflösenden Formen**

• **Aus der Privatsammlung seines wichtigen Förderers – des namhaften Galeristen Günther Franke (1900–1976)**

• **Arbeiten aus der Werkreihe der „Scheibenbilder“ befinden sich u. a. im Solomon R. Guggenheim Museum, New York (1961), der Nationalgalerie Berlin (1957) und dem Städel Museum, Frankfurt a. Main (1962)**

großzügigen Pinselschwüngen aufgetragenen Scheiben als gebündelte Energiefelder gegenüber. „Aus dunkleren, tieferen Tiefen brechen die hellen Farben jetzt heißer hervor. Und da die unangefochtene Heiterkeit der frühen Scheibenbilder in der Wiederholung ins Kandidale zu verflachen drohte, entfesselt Nay jetzt dunklere, chaotischere Kräfte und beheimatet seine Bilder gleichsam zwischen Elysium und Acheron. Damit sind sie lebenswirklicher und wahrhaft auch zeitwirklicher geworden. [...] Und weiterhin ist Nay, im grauen Alltag der jüngeren Generation, ein großer Meister der Farbe“, charakterisiert der schweizerische Kunsthistoriker Georg Schmidt und ehemals Direktor des Kunstmuseums Basel 1962 diese Entwicklung (Georg Schmidt, zit. nach: E. W. Nay – 60 Jahre, Museum Folkwang, Essen 1962, S. 29).





Die Kraft der Farben

Nay nutzt die Wirkkraft der Primärfarben Gelb, Rot und Blau und schafft damit sowohl einen Hell-Dunkel- als auch einen Warm-Kalt-Kontrast, der das gesamte Bildgefüge formt. Dabei wird die Farbe nicht von kunsthistorischen Vorbildern, formalen Regeln oder künstlerischen Schemata in eine gestalterische Form gezwängt: In frei gesetzten Kreisen, Halbkreisen, gestischen Linien und freien Flächen in variierenden Größen darf die Farbe ganz für sich sprechen. So setzt Nay die Dunkelheit des Schwarz in dieser innerhalb seines Schaffens besonders bewegten Komposition gekonnt vor einen gelben Ballen und erzeugt damit eine ‚Gelbfinsternis‘. Aus dieser Gestaltung ergibt sich ein zentrierender Effekt, der den übrigen Farbfeldern zusätzliche Vielschichtigkeit und Kraft verleiht. Mutig übermalt Nay mit schnell gesetztem Gelb und Rot pastos das Blau. Helles, strahlendes Blau, tiefes Rot und sonniges Gelb werden durch energische, gestische Pinselspuren überlagert.

In jeder Ecke des Gemäldes wird auf diese Weise die leidenschaftliche, dynamische Arbeit des Künstlers erfahrbar: Die Bemühung um die intensive, von heftigem Temperament aufgeladene Umhalsung der Bildkörper vollzieht er mit dem Ziel, eine Lücke freizulegen, um einen Ausblick auf ein neues Feld zu gewinnen und damit die energiegeladene Erschütterung des Bildgefüges emotional zu beherrschen.

Fläche und Scheibe in voranschreitender Abstraktion

„Um der Fläche wegen und um Figuration zu vermeiden, wird die Scheibe zuweilen in die Fläche stark aufgelöst und im Malen Gefundenes – das ist meine Definition des Automatischen – geltend gemacht – um der vorn zu haltenden Fläche sowie des Wechsels der Strukturen wegen. Die Scheibe bleibt aber ganz und gar das wesentliche Flächenmittel weiterhin“, schreibt Ernst Wilhelm Nay am 12. Mai 1960 an seinen Freund, den damaligen künstlerischen Leiter der documenta Werner Haftmann, und resümiert: „Die Scheibe ist Ganzheit, Stilmittel dadurch, das ist ihr Geheimnis, das nicht ausgesagt werden darf. So aber können Heil und Unheil miteinander toben. Hier lüfte ich mit diesen Worten etwas den Vorhang vor dem, was über meine Malerei hinausgeht.“ (Zit. nach: E. W. Nay. Lesebuch, Selbstzeugnisse und Schriften 1931–1968, Köln 2002, S. 196). Das Gelingen dieser neuen, von Nay jetzt mehr denn je auch mit fartheoretischen und methodischen Erkenntnissen reflektierten Ausrichtung seiner Kunst dokumentiert eine große Souveränität im Umgang mit den künstlerischen Mitteln. Nay steht damals fast symbolisch für die Auseinandersetzung zwischen Figuration und Abstraktion und auch der zeitgleich einsetzende Erfolg des Malers mag dazu beigetragen haben, dass die zentrale Werkperiode der „Scheibenbilder“ die mit Abstand längste innerhalb des Nay’schen Œuvres werden sollte.

Aus der Sammlung Günther Franke

Eine zentrale Figur, die zu dem Erfolg Ernst Wilhelm Nays beiträgt, ist der Münchner Kunsthändler Günther Franke, den Nay in den 1930er Jahren kennenlernt und der in den folgenden Jahrzehnten als herausragender Förderer seiner Kunst in Erscheinung tritt. Vielmehr noch als das belegt der Briefwechsel der beiden, wie freundschaftlich, eng und persönlich sich ihr Austausch gestaltet. Unser Gemälde „Motion“ gehört einst zur bedeutenden Sammlung des Kunsthändlers, wie aus dem 1973 erschienenen Katalog zum 50-jährigen Jubiläum der Galerie Günther Franke – der ausschließlich der Kunst von Nay gewidmet ist – ersichtlich wird: Hier wird zwischen den Arbeiten der Galerie und der persönlichen Sammlung Günther Frankes unterschieden. Es ist leicht zu erraten, dass Franke gerade zu diesem Bild eine besondere Beziehung entwickelt haben muss.

Der Titel „Motion“ kündigt es schon an: Die Scheiben sind hier mehr in Bewegung denn je und scheinen sich zugleich langsam aufzulösen. Die apokalyptische ‚Gelbfinsternis‘ verstärkt den Eindruck, dass Nay hier die Scheibenbilder an ihre Grenze und damit zu ihrem Höhepunkt führt. Eine neue Phase der Gestaltung – die der „Augenbilder“ – kündigt sich an. Die herausragende Stellung von „Motion“ als krönender Abschluss der „Scheibenbilder“ und Antizipation einer neuen Ausdrucksweise ist Franke ganz offensichtlich nicht entgangen. [MvL]

Ernst Wilhelm Nay bei der Arbeit, 1964.
© Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln/VG Bild-Kunst, Bonn 2023



MARTIN KIPPENBERGER

1953 Dortmund – 1997 Wien

Gruga-Bad. 1982.

Mischtechnik auf Leinwand mit Plastikhaken und Waschlappen, 3-teilig.
Jeweils 120 x 100 cm (47.2 x 39.3 in). [JS]

Dieses Werk wird Teil des in Vorbereitung befindlichen Werkverzeichnisses der Gemälde Band I 1976-1982 sein, das vom Nachlass von Martin Kippenberger zusammengestellt wird. Die Foto-Expertise des Estate Martin Kippenberger, Köln, lag bei Drucklegung noch nicht vor.

☛ *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.42 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 500.000 (R/D, F)

\$ 330.000 – 550.000

PROVENIENZ

- Galerie Max-Ulrich Hetzler, Stuttgart (auf dem Keilrahmen jeweils mit dem Etikett).
- Sammlung Hans-Jürgen Müller, Stuttgart (vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (1992 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Kippenberger zum Thema 'Fiffen, Faufen und Ferfaufen', Studio f, Ulm, 31.10.-5.12.1982 (nur eine Leinwand).
- Tiefe Blicke, Kunst der achtziger Jahre aus der Bundesrepublik Deutschland, der DDR, Österreich und der Schweiz, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, 1985, Abb. 54 (auf zwei Keilrahmen mit dem Etikett).
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (seit 1985, Dauerleihgabe aus der Sammlung Hans-Jürgen Müller).
- Schlachtpunk. Malerei der achtziger Jahre, hrsg. v. Peter Joch und Klaus-D. Pohl, Kunsthalle Darmstadt, 31.1.-29.4.2012, Abb. 47 (nur eine Leinwand).
- Zwei Alter: Jung, Crone Galerie, Berlin, Oktober 2019.

„Kippenberger war gute Laune!“ und seiner Zeit voraus – Zur internationalen Würdigung eines Ausnahmekünstlers

Gerade einmal 44 Jahre wurde Martin Kippenberger, der gerne als das *Enfant terrible* des Berliner Kunstbetriebes beschrieben wird, weil er rastlos, emotional, unangepasst und in jeder Hinsicht intensiv lebte, sich der Mensch kaum vom Künstler trennen ließ. Kippenberger hat fast sein ganzes Leben zur Kunst gemacht. Kunst aber war für ihn auch immer Provokation. Kippenbergers Kunst will sich der Maßgabe ästhetisch, schön oder auch nur dekorativ zu sein nicht unterordnen und so schreibt seine Schwester Susanne treffend: „Nicht vor der weißen Leinwand hatter er Angst, sondern davor schöne Bilder zu malen.“ (Susanne Kippenberger, Kippenberger. Der Künstler und seine Familie, Berlin 2007, S. 13). Provokant, frei und hemmungslos könnte

- **Herausragendes Beispiel für Kippenbergers sprunghaft-assoziatives Schaffen aus der besten Entstehungszeit Anfang der 1980er Jahre**
- **Programmatisch-humorvolle Hommage an Kippenbergers Ruhrgebiets-Kindheit, das legendäre „Gruga-Bad“ in Essen sowie den Wörthersee, das beliebteste deutsche Urlaubsziel der 1960er Jahre**
- **Beste Provenienz: von der Galerie Max Hetzler, Kippenbergers erstem Galeristen, in die bedeutendste Kippenberger-Sammlung von Hans-Jürgen Müller, Stuttgart**
- **Bereits 1985 auf der programmatischen Ausstellung „Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre“ vertreten**
- **An der Humorlosigkeit des nationalen Kunstbetriebes gescheitert, wird Kippenbergers Werk zu Lebzeiten vorrangig international mit großen Einzelausstellungen gewürdigt**
- **Das Museum of Modern Art, New York, zeigt 2009 eine Kippenberger-Retrospektive, 2013 folgt das Museum Hamburger Bahnhof, Berlin**

man Kippenbergers Werk auch als Anti- oder Nonsens-Kunst beschreiben, die regelmäßig die Grenzen des guten Geschmacks überschreitet. Martin Kippenberger, der in Berlin Kippenbergers Büro und den legendären Kreuzberger Club SO 36 betreibt, hat mit einem Werk, das in einer spielerischen Nonchalance zwischen Malerei, Skulptur, Installation und Happening wechselte, provoziert und überfordert. Er war seiner Zeit voraus und hat auf diese Weise die Humorlosigkeit deutscher Museumsdirektoren entlarvt, die laut Zdenek Felix, dem früheren Direktor der Hamburger Deichtorhallen, mit dafür verantwortlich war, dass Kippenberger zu Lebzeiten zwar im Centre Pompidou in Paris, im Hirshhorn Museum in Washington, im San Francisco Museum of Modern



Art und im Boijmans van Beuningen in Rotterdam Einzelausstellungen hatte, aber in kaum einem deutschen Museum. Und so schreibt der Berliner Tagesspiegel 2013 zur Eröffnung der großen Kippenberger-Retrospektive im Hamburger Bahnhof: „Es hat verdammt lang gedauert. Jetzt hat er es in die Hauptstadt geschafft. [...] Oder ist es nicht vielmehr umgekehrt? Berlin hat es endlich vollbracht, Martin Kippenberger in den Kanon der Kunstgeschichte aufzunehmen – 16 Jahre nach dem frühen Tod des damals 44-Jährigen. Der Ausstellungstitel ‚sehr gut/very good‘ spielt mit dieser Ambivalenz. Die ironische Bestnote gilt für beide Seiten: für den Künstler wie den Hamburger Bahnhof mit seiner Werkschau zu Kippenbergers Sechzigstem [...]“ (Martin-Kippenberger-Retrospektive. Jeder Künstler ist ein Mensch, Tagesspiegel 22.2.2013). Das Museum of Modern Art in New York ist 2009 dem Hamburger Bahnhof allerdings noch mit der großen amerikanischen Retrospektiv-Schau „Martin Kippenberger: The Problem Perspective“ zuvorgekommen.

„Ob wir wollten oder nicht, unser Vater schleppte uns so regelmäßig ins Folkwangmuseum wie ins Grugabad.“

Susanne Kippenberger, das alte Ruhrgebiet ist bald Geschichte, Tagesspiegel, 17.5.2018.

„Gruga-Bad“ – Humorvolle Hommage an Kippenbergers Ruhrgebiets-Kindheit der 1960er Jahre

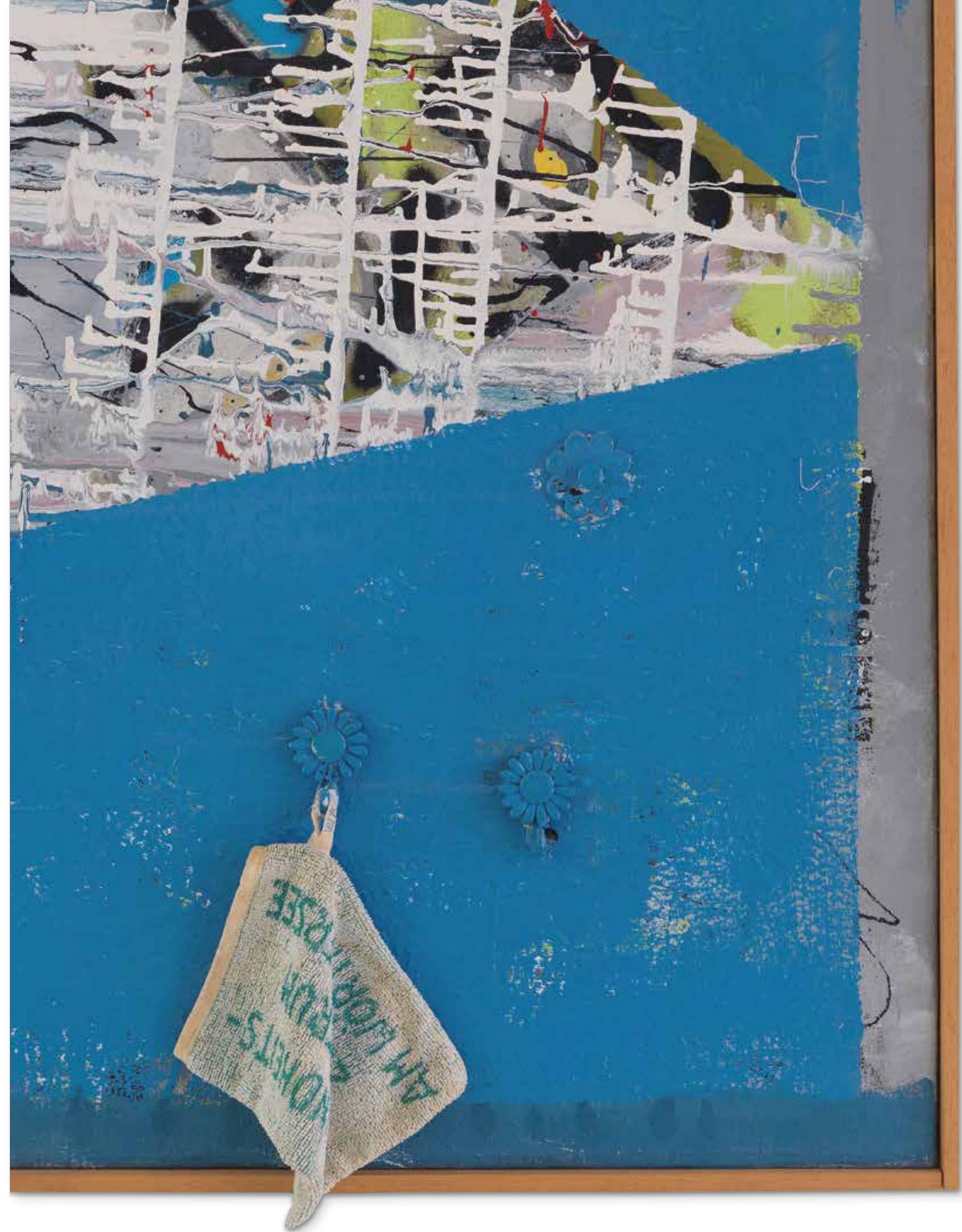
Mit seinen vier Schwestern Barbara, Sabine, Susanne und Bettina ist Martin Kippenberger in Essen-Frillendorf im Ruhrgebiet aufgewachsen, das in den 1960er Jahren für seinen rauen Arbeitercharme und seine schlechte Luft bekannt war. Seine Schwester Susanne hat den wenig idyllischen Charakter mit den folgenden Worten beschrieben: „Die großen Ferien haben wir immer in Holland verbracht: frische Luft schnappen. Auf dem Rückweg wussten wir genau, wann es nicht mehr weit bis nach Hause war. Wir haben es gerochen. Spätestens in Oberhausen stieg uns ‚Rußland‘, wie das selbstironische Motto einer Imagekampagne hieß, beißend in die Nase, es qualmte überall. Unser Zuhause lag in Essen-Frillendorf, gleich neben dem Schacht, die ganze Nachbarschaft hat auf der Zeche gearbeitet, unser Vater auch.“ (Susanne Kippenberger, das alte Ruhrgebiet ist bald Geschichte, Tagesspiegel, 17.5.2018).

Essen war aber in Kippenbergers 60er-Jahre-Kindheit neben dem Bergbau auch untrennbar mit dem 1964 auf einem riesigen parkähnlichen Areal errichteten und heute unter Denkmalschutz stehenden „Gruga-Bad“ verbunden, das eine willkommene Auszeit vom Alltag verspricht. Auch für Kippenberger, der schon als Kind den Sonntag hasste, weil er nichts mehr fürchtete als Langeweile, müssen die Schwimmbadbesuche mit seinen vier Schwestern eine willkommene Abwechslung gewesen sein. Kippenbergers „Gruga-Bad“ transportiert dieses verheißungsvolle Feriengefühl, jene zeit- und pflichtvergessene Leichtigkeit der Sommermonate, indem es auf drei Leinwänden eine Vielzahl von Sinnesindrücken ausbreitet, die der Künstler als Kind aufgesogen und fortan in seiner Erinnerung konserviert hat: der rote Bodenbelag mit dem weißen Streifenmuster, der die Wärme der Sonnenstrahlen speichert, die netzartige Struktur des hellen Sprungturms, das leuchtende Blau des Sommerhimmels, Sonne auf der Haut, Wassertropfen und das glitzernde Blau. Kippenbergers „Gruga-Bad“ vereint all das zu einem synästhetischen Erlebnis, es ist das Bild gewordene Gefühl von Sommer, Unbeschwertheit und absoluter Freiheit.

Es ist ein herausragendes Beispiel für Kippenbergers konventionsbefreite, rein assoziative Malerei, die zudem durch die humorvolle, assemblageartige Integration des Waschlappens darüber hinaus die klassischen Grenzen des Tafelbildes sprengt. „Gesundheitszentrum am Wörthersee“ lautet die Aufschrift im Frotteegewebe des Waschlappens, der vor einer der Leinwände locker von einem der drei Plastikhaken mit Blümchenmotiv baumelt und nicht nur formal, sondern auch inhaltlich den entscheidenden Verfremdungseffekt in dieser Arbeit liefert, obwohl er sich dem ersten Anschein nach zunächst stimmig in den 1960er-Jahre-Schwimmbadkontext einzufügen scheint. Durch diesen spielerisch anmutenden Kunstgriff schafft Kippenberger neue inhaltliche Verknüpfungen: Ruhrgebiet und Wörthersee, Heimweh und Fernweh, Erinnerung und Vorfreude, denn der Wörthersee war in den 1960er Jahren das beliebteste Urlaubsziel der Deutschen.

Kippenberger war auch ein Sprachkünstler, hat sich auch hier über sämtliche Konventionen hinweggesetzt, hat die Buchstaben beim Schreiben verdreht, die Gedanken in großen, frei assoziativen Sprüngen miteinander verknüpft und damit immer wieder neue Sinnzusammenhänge und erfrischend-humorvolle Mehrdeutigkeiten geschaffen. Auch seine Malerei hat dadurch einen entscheidenden Anstoß erhalten, den Kippenberger selbst als entscheidenden Wendepunkt in seinem Werk bezeichnet hat. Sein Freund, der Düsseldorfer Bildhauer Meuser habe in der legendären Paris Bar zu ihm gesagt: „Kippenberger, so wie du redest – du solltest mal anfangen, genau so Bilder zu malen, wie du erzählst“, und dann hab ich richtig losgelegt. Das war irgendwie ein klares Argument.“ (zit. nach: S. Kippenberger, Kippenberger. Der Künstler und seine Familien, Berlin 2010, S. 211).

Gruga-Bad, Essen, Postkarte 1960er Jahre.





„Kunst wird sowieso ja erst im Nachhinein betrachtet [...]. Was dann die Leute von mir ERZÄHLEN werden, entscheidet. Ob ich gute Laune verbreitet habe oder nicht. Und ich arbeite daran, dass die Leute sagen können: Kippenberger war gute Laune!“

Martin Kippenberger, zit. nach: Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1994, S. 14.

Von Max Hetzler zu Hans-Jürgen Müller – Kippenbergers „Gruga-Bad“ ist ein erfrischendes Meisterwerk der frühen 1980er Jahre

Kippenberger war eine bekannte Berliner Szenefigur, aber im Kunst- und Ausstellungsbetrieb der Stadt ist er damals nie wirklich angekommen. 1981 geht er deshalb zunächst nach Stuttgart, wo ihn der junge Galerist Max Hetzler unter Vertrag nimmt. „Er hatte es geschafft: Hatte einen kommerziellen Galeristen und damit ein Zuhause im Kunstbetrieb und gleich eine ganze Künstlerfamilie. Auch Albert und Markus Oehlen, Werner Büttner, Günther Förg [...] wurden von Hetzler vertreten [...]. Zum ersten Mal wurde Martin als Künstler und nicht nur als Berliner Szenefigur wahrgenommen, zum ersten Mal ließ sich ein Publikum nicht nur von ihm unterhalten, sondern kaufte auch seine Arbeiten. ‚Investieren Sie in Oell!‘ hatte er ihnen auf der Einladungskarte zugerufen.“ (S. Kippenberger, ebd., S. 221). Über die frühen Ausstellungen bei Hetzler findet Kippenberger seine wichtigsten Sammler, wie die Familie Grässlin im Schwarzwald, den Stuttgarter Uli Knecht und Hans-Jürgen Müller, der gerade vom Galeristen zum Sammler wurde. Müller, aus dessen Sammlung auch das Gemälde „Gruga-Bad“ stammt, begann damals sich eine bedeutende Sammlung junger Kunst der 1980er Jahre aufzubauen, die 1985 in der legendären Ausstellung „Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre“ im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt zu sehen war. Kippenbergers „Gruga-Bad“ war auch Teil dieser bedeutenden Schau, eine der ersten musealen Würdigungen dieser jungen, unangepassten künstlerischen Positionen.



Martin Kippenberger, Albert Oehlen und Max Hetzler in der Galerie Hetzler, Köln, 1983.

Martin Kippenberger und Max Hetzler in der Galerie Hetzler, Köln, 1983.



Kippenberger ist gute Laune! – Zur anhaltenden Faszination jugendlicher Unangepastheit und Lebensfreunde

Für Kippenberger sollten noch zahlreiche Einzelausstellungen im Aus- und später auch Inland folgen, aber die Rezeption dieses äußerst vielseitigen und komplexen Œuvres ist trotz großer Retrospektiven im Museum of Modern Art, New York (2009), und im Hamburger Bahnhof, Berlin (2013), noch längst nicht abgeschlossen. Es fordert und überfordert noch heute unsere überkommenen Sehgewohnheiten und beweist damit immer wieder aufs Neue, wie weit Kippenbergers faszinierendes, von einer kindlichen Freude und Unangepastheit getragenes Werk seiner Zeit voraus war.

Kippenberger, der stets ein exzessiv Lebender war, hat seinen großen musealen Durchbruch nicht mehr feiern können: „Der frühe Tod hat ihn, vor allem bei Jüngeren, zum Mythos gemacht, eine Art James Dean der zeitgenössischen deutschen Kunst. [...] Er wollte ihn erleben und genießen, den Erfolg, den er verdiente, wie er fand. Er hat ja geglaubt an sich, von Anfang an, an sich und die Kunst.“ (S. Kippenberger, ebd., S. 10). [JS]



HERMANN NITSCH

1938 Wien – 2022 Mistelbach

Ohne Titel. 1992.

Mischtechnik mit Malhemd (über eine Holzlatte gehängt) auf grundierter Jute. Verso auf der Jute signiert, datiert und bezeichnet „6“.
200 x 300 cm (78.7 x 118.1 in).

Mit einer vom Künstler signierten Fotografie des Werks (mit Etikett der „Galleria d'arte Catellani“).

🕒 **Auflaufzeit:** 09.06.2023 – ca. 18.44 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 (R/D, F)

\$ 77,000 – 99,000

PROVENIENZ

- Galleria d'arte Catellani, Modena.
- Firmensammlung Frankreich.

- **Vielschichtiger Farbrausch des Mitbegründers der österreichischen Aktionskunst**
- **Ab 1989 entstehen seine ersten vielfarbigen „Schüttbilder“, oft in den liturgischen Farben Grün, Rot, Violett, Weiß und Schwarz**
- **Das während der Aktion getragene Malhemd wird Teil des Kunstwerks und verweist eindrucksvoll auf den Entstehungsprozess**
- **Die Albertina in Wien zeigte 2019 mit der Ausstellung „Nitsch. Räume aus Farbe“ die gesamte Farbpalette seiner Aktionsmalerei**
- **Dieses Jahr ehrt die Pace Gallery in New York den im letzten Jahr verstorbenen Künstler mit einer umfangreichen Ausstellung seiner Werke**

Ab Mitte der 1950er Jahre entwickelt der österreichische Künstler Hermann Nitsch eine neue Kunstform, die bestehend aus Musik, Literatur und Kunst zu einem alle Sinne ansprechenden Gesamtkunstwerk verschmelzen soll. Als Teildisziplin seines „Orgien Mysterien Theaters“ ist die Malerei dabei nicht nur Ausgangspunkt, sondern auch Endresultat zahlreicher Aktionen und fest im Schaffen des Künstlers verankert. Bis Ende der 1980er Jahre ist die Farbe Rot stets vorherrschend. Sie steht für Leben und Tod gleichzeitig und ist bis heute untrennbar mit Hermann Nitsch verknüpft. Nur selten kommen ab Mitte der 1980er Jahre neue Farbgruppen zum Einsatz, wie Schwarz oder Violett, die innerhalb einer Aktion zunächst nicht miteinander vermischt werden. Ab 1989 entstehen schließlich die ersten vielfarbigen „Schüttbilder“, die sich aus unterschiedlichen Schichten zu-

sammensetzen und wiederholt die liturgischen Farben Grün, Rot, Violett, Weiß und Schwarz beinhalten. Die hier angebotene Arbeit von 1992 lässt sich dieser Werkgruppe zuordnen. Deutlich ist zu erkennen, dass die Farben in aufeinander folgenden Schichten aufgetragen wurden. Zunächst das dünnflüssigere Blau, anschließend die pastosen grünen und roten Farbschichten. Doch nicht nur die Farben, auch die Techniken des Auftrags werden sichtbar vielfältiger, denn die Farbe wird nicht mehr nur geschüttet, sondern auch mit den Händen verrieben oder rinnt in dicken Schichten die Leinwand hinab. Eine Ausstellung in der Albertina in Wien im Jahr 2019 hat die große Bandbreite von Nitschs Malerei erst kürzlich eindrucksvoll unter Beweis gestellt. In einem Beitrag zur Ausstellung beschreibt Hermann Nitsch die Farbe als „ein gewaltiges Phänomen“. Seine Aktions-

malerei ist Ausdruck dieser lebenslangen Begeisterung für die Materie und die Werke bleibende Zeugnisse seiner mittlerweile legendären und vielfach dokumentierten Malaktionen. Neben der Farbe kommt auch dem Malhemd eine ganz besondere Rolle zu. 1991 schreibt Hermann Nitsch: „[...] das hemd wird oft als höchster schmuck und trophäe auf ein bild gehängt, um dessen farbgefüge zu bereichern, es gibt bilder, die brauchen kein hemd, andere verlangen danach“ (Hermann Nitsch, Das Malhemd, 1991, zit. nach: Dietmar Haubehofer, Hermann Nitsch. Das Konzept des Orgien Mysterien Theaters. Malaktionen, Prinzenhof 2013, S. 122). Dem hier in der Mitte der Leinwand angebrachten Exemplar sind die Spuren des sehr körperlichen, alle Sinne ansprechenden Entstehungsprozesses deutlich anzusehen. Durch die vertikale grüne Farbspur und die roten

Akzente wird es zusätzlich betont und ruft dabei unweigerlich Assoziationen zu Kreuzigungs-Darstellungen hervor. Die Bezugnahme auf Religionen, philosophische Weltanschauungen sowie jahrtausendealte mystische Kulte ist charakteristisch für Hermann Nitschs Gesamtkunstwerk und tritt in unterschiedlichen Handlungen, Relikten und Assoziationsebenen immer wieder von neuem zutage. Nicht immer stieß Nitschs Kunstverständnis in der Öffentlichkeit auf Zustimmung, insbesondere in der Anfangszeit. Über die Jahrzehnte bis zu seinem Tod im Jahr 2022 hat sich der Blick auf sein Schaffen allerdings stetig verändert. Insbesondere seine frühen Werke sind heute als wegweisender Beitrag zur Kunst des 20. Jahrhunderts anerkannt und üben in ihrer Gesamtheit nach wie vor eine große Faszination auf sein Publikum aus. [AR]



GEORG BASELITZ

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

Zwilling I. 2000.

Öl auf Leinwand.

Verso signiert, datiert „11.III.2 [für 2000]“, betitelt und bezeichnet „OBEN“ sowie mit gestrichenen Bezeichnungen. 161 x 129 cm (63,3 x 50,7 in). Das pendantartige Gemälde „Zwilling II“ befindet sich heute in einer französischen Privatsammlung. [JS]

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

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.46 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Schultz, Berlin.
- Galerie Terminus, München (auf dem Keilrahmen mehrfach gestempelt sowie mit dem Etikett).
- Privatsammlung Süddeutschland (2002 vom Vorgenannten erworben).

- **„Zwilling I“ eröffnet ein assoziatives Gedanken-spiel über die Einmaligkeit des menschlichen Lebens**
- **Baselitz dekontextualisiert und verfremdet die traditionelle Motive des Jesuskindes und konfrontiert uns mit existenziellen Fragen unseres Daseins**
- **Herausragendes Zeugnis von Baselitz' meisterlichem Spiel mit der Tradition und der Kraft der Provokation**
- **Zuletzt zeigten die Fondation Beyeler, Basel (2018), und das Centre Pompidou, Paris (2021/22), große Überblicksschauen über Baselitz' Schaffen**
- **Aktuell zeigt das Kunsthistorische Museum in Wien die Ausstellung „Baselitz. Nackte Meister“ (7.3.-25.6.2023), in der Aktgemälde aus Baselitz' Œuvre zusammen mit Altmeister-Gemälden zu sehen sind**

Sein herausragendes malerisches Schaffen, das seit den 1960er Jahren immer wieder neue künstlerische Wege gefunden hat, die kunsthistorische Tradition herauszufordern und zugleich fortzuschreiben, hat Georg Baselitz zu einem der prominentesten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst gemacht. Mit seinen kraftvollen gegenständlichen Arbeiten verstößt er gegen festgelegte Kategorien und nimmt immer wieder den Kampf gegen unsere traditionellen Vorstellungen von Kunst auf. 1963 erreicht Baselitz mit einem ersten großen Skandal während seiner Einzelausstellung in der Galerie Werner & Katz in Berlin über Nacht Berühmtheit: Vor allem die beiden Gemälde „Die große Nacht

im Eimer“ (1962) und „Der nackte Mann“ (1962), das einen ausgezehrten, tot in einem grabähnlichen Loch liegenden, männlichen Akt mit überdimensioniertem Penis zeigt, sind Auslöser der Provokation. Ein schockierendes Gemälde, das sich sowohl auf die Tradition der Darstellungen des Leichnams Christi bezieht als auch auf die im Nachkriegsdeutschland verdrängten Todesbilder aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern anspielt. Beide Gemälde werden wegen des Vorwurfes der Pornografie von der Staatsanwaltschaft beschlagnahmt. In der BZ ist am folgenden Tag zu lesen: „Es ist ein Skandal, wie es ihn seit Kriegsende auf diesem Gebiet in Berlin nicht gegeben hat.“



„Wie Kunsthistoriker Cranach, Correggio und so weiter aufschlüsseln, finde ich wunderbar, aber es hat mich als Maler nie sonderlich interessiert. Ich ziehe den Reichtum von wo anders her, vor allem aus der Kühnheit, die bei einzelnen Malern stattgefunden hat. Die Kühnheit Bilder zu verändern, Bilder neu zu kreieren.“

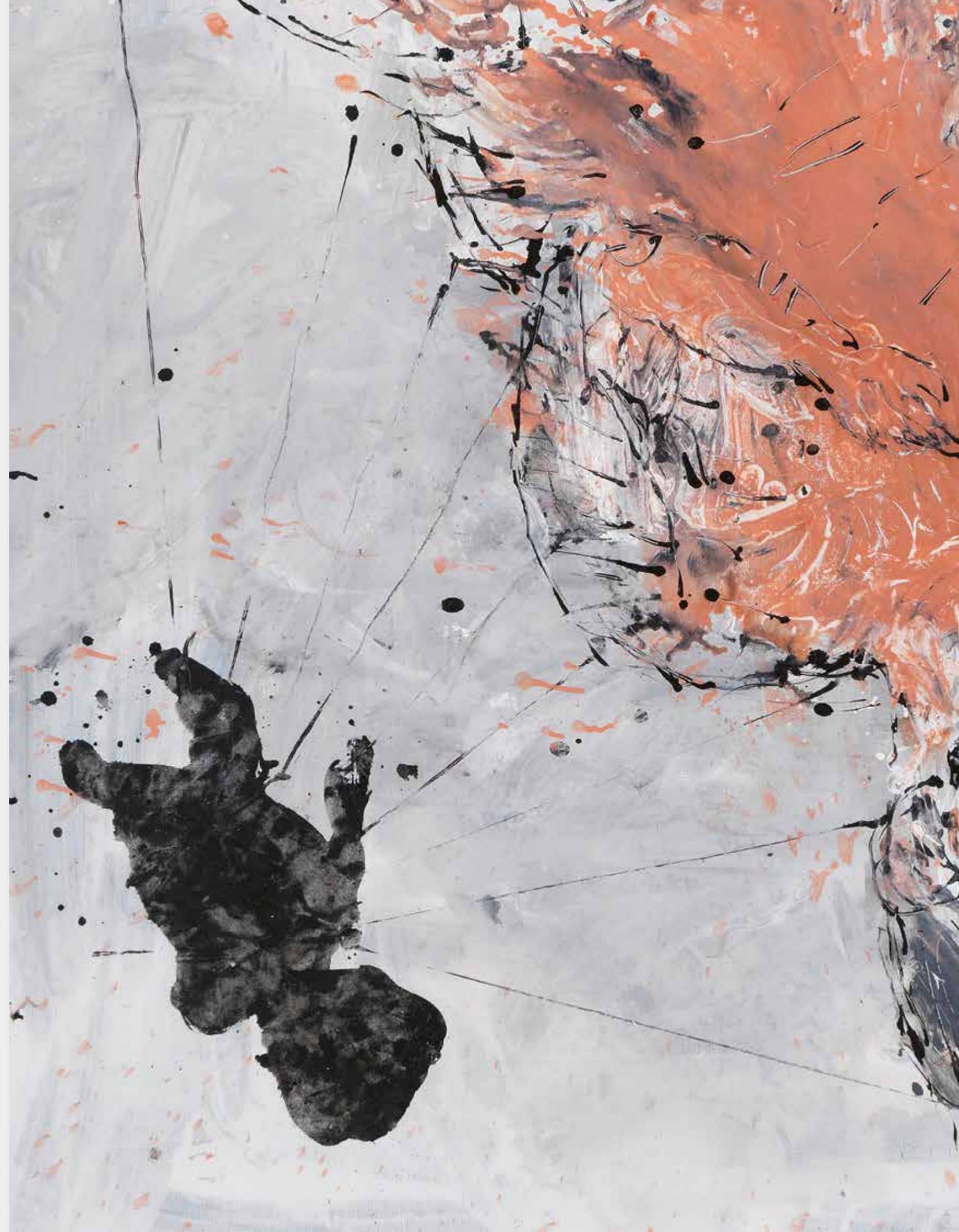
Georg Baselitz, zit. nach: <https://artinwords.de/wien-khm-georg-baselitz/>.

1969 entsteht dann mit „Der Wald auf dem Kopf“ (Museum Ludwig, Köln) das erste Gemälde, in welchem Baselitz das Motiv auf den Kopf stellt. Erneut provoziert Baselitz damit auf radikale Weise unsere tradierten Sehgewohnheiten. Dieser mutige Schritt, der schließlich schnell zu Baselitz' künstlerischem Markenzeichen wird, sichert ihm nicht nur einen festen Platz in der Kunstgeschichte, sondern ist zugleich auch ein kraftvoller, malerischer Befreiungsakt. „Der Maler selbst emanzipiert sich von der Darstellung, vom Abbildhaften und lässt die Werke gleichzeitig als gegenständlich und ungegenständlich erscheinen.“ (Toni Stoss, in: Georg Baselitz, Gemälde und Skulpturen 1960-2008, S. 8) Auch für dieses Gemälde ist Gesehenes und damit die kunsthistorische Tradition wegbereitend, denn motivisch basiert „Der Wald auf dem Kopf“ auf dem Gemälde „Wermisdorfer Wald“ von Ferdinand von Rayski aus dem Jahr 1859 (Gemäldegalerie Dresden). Und 1967/68 bindet Baselitz einen Waldarbeiter kopfüber an einen Baum („Waldarbeiter“, Museum of Modern Art, New York) und schafft damit eine Reminiszenz an das Martyrium des überkopf gekreuzigten Apostels Petrus.

Seit 1965 sammelt Baselitz Druckgrafiken vor allem der Renaissance, des Manierismus und des Barock, deren besonderer motivischer Inventionsreichtum immer wieder seine unermessliche Gier nach Neuem befriedigt. Baselitz stößt hier auf vielfältige, zum Teil fast vergessene Bildthemen, die jedoch einmal lange Zeit unser kollektives Gedächtnis geprägt haben. Durch Dekontextualisierung und Verfremdung werden diese wieder in die Gegenwart geholt, inhaltlich aufgeladen und durch zeitgenössische Impulse ergänzt. Baselitz' Gemälde generieren auf diese Weise einen rätselhaft assoziativen Bildinhalt, der sich dem Betrachter nie auf Anhieb erschließt. Auch das vorliegende Gemälde „Zwilling I“ fasziniert durch seine große Assoziationsdichte, die der irritierenden Motivil eine geheimnisvolle Aura verleiht. Scheinbar schwerelos fliegt hier ein nacktes Jesuskind durch den weiten, vollkommen undefinierten Raum und wirft einen dunklen Schatten seiner selbst in Richtung Erde. „Zwilling I“ ist eine Art visueller Katalysator für ein assoziatives Gedankenspiel, das um die existenziellen Fragen unseres Daseins kreist. Es geht um Christi Geburt, die Frage nach dem Ursprung menschlichen Lebens und den Grenzen irdischer Existenz. Woher kommen wir, wohin gehen wir? Was ist der Sinn unseres Daseins? Und sind wir und unser Leben wirklich einmalig? „Zwilling I“ weckt damit auch Assoziationen, die um eine mit diesen Themen eng verwobene Wissenschaftsdebatte der 60er Jahre kreisen: den Möglichkeiten und Grenzen des genetischen Klonens, eine gesellschaftliche Kontroverse, in der religiöse Schöpfungsvorstellungen, wissenschaftliches Fortschrittsdenken und ethische Grundsatzfragen unmittelbar aufeinanderprallen. [JS]



Raffaël, Sixtinische Madonna, 1512/13, Öl auf Leinwand, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden.





KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2015.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und mit der Werknummer bezeichnet „2015/11“.
180 x 150 cm (70.8 x 59 in). [SM]

Auf der offiziellen Website der Künstlerin aufgeführt.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.48 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Friese, Berlin.
- Privatsammlung Rheinland (2018 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel. Still, Kunsthalle Bremen, 22.6.-29.9.2019; Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 12.10.-8.3.2020, S. 141.
- Karin Kneffel. Im Bild, Franz Marc Museum, Kochel am See, 29.5.-3.10.2022, S. 83.

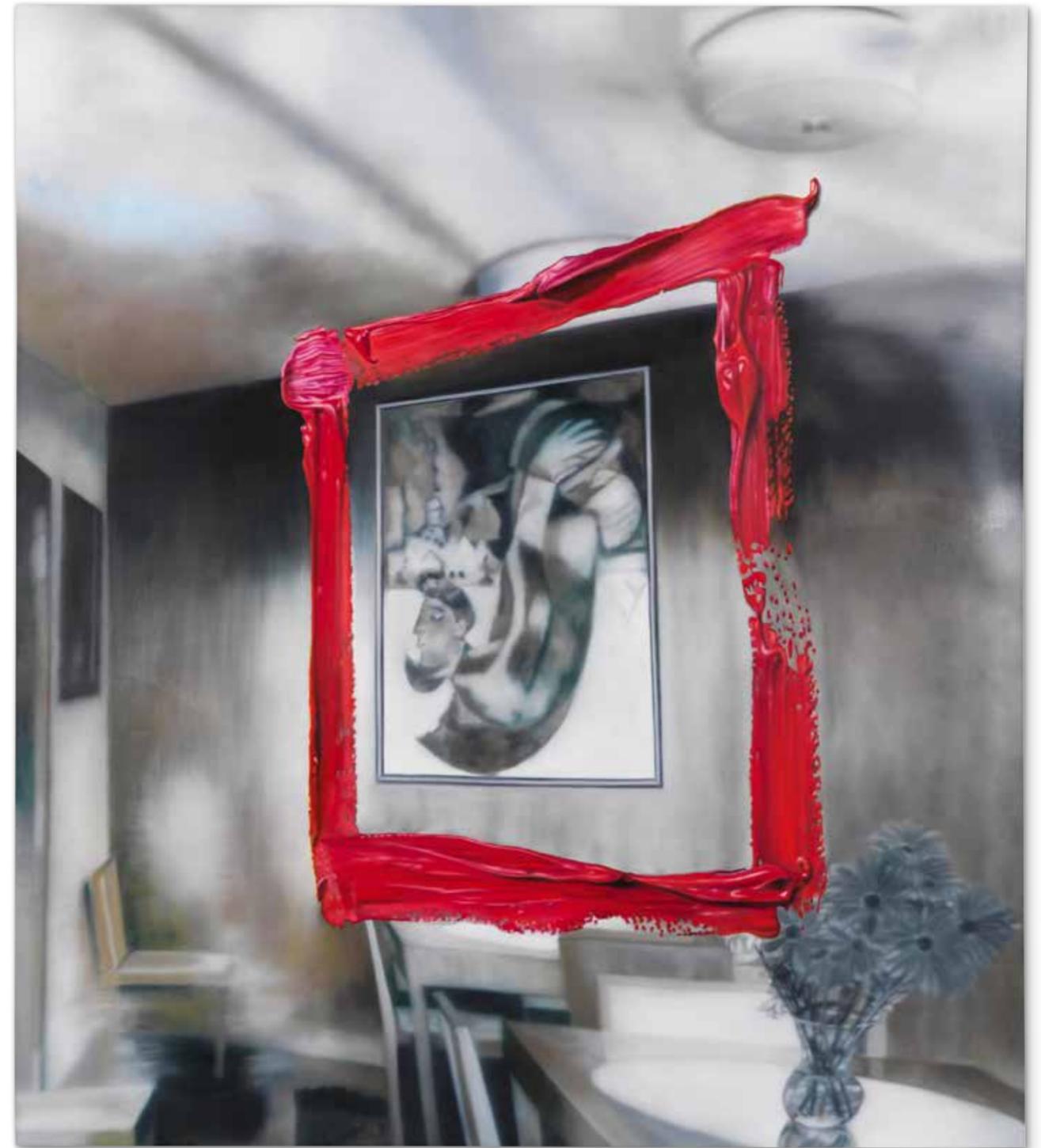


Marc Chagall, Der heilige Droschkenkutscher, 1911.
Städel Museum, Frankfurt a. Main.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Die Arbeiten von Karin Kneffel zeichnen sich neben ihrer technischen Meisterschaft durch ihre Vielschichtigkeit der Erzählebenen aus. In ihren Werken überlagern sich Zeit und Raum. In den Kompositionen finden sich Verweise auf die Kunst- und Architekturgeschichte, die sie zu komplexen Bildgefügen, geprägt vom Wechselspiel von Realität und Illusion, Vergangenheit und Gegenwart sowie Gegenständlichkeit und Verfremdung, verbindet. Karin Kneffel widmet sich in einem Werkzyklus, zu dem auch das hier angebotene Werk gehört, der umfangreichen Sammlung Lange, Krefeld. Die Sammlung des Seidenfabrikanten Hermann Lange (1874–1942) und seiner Frau Mary (1875–1964) wird hauptsächlich in den 1920er Jahren zusammengetragen und beinhaltet Werke von höchstem Rang. Einige wichtige Werke von Ernst Ludwig Kirchner, Marc Chagall und Franz Marc, um nur ein paar zu nennen, sind bekannt und heute in Sammlungen wichtiger Museen zu sehen. Sie spiegeln aber nur einen kleinen Teil dieser bedeutenden Sammlung wider. Heute geht man davon aus, dass um die 300 Gemälde und Skulpturen sowie Grafikwerke dazugehörten. Präsentiert war die Sammlung in einem von Mies van der Rohe entworfenen Privathaus für die Familie Lange. Eine Rekonstruktion der Sammlung ermöglichen Schwarz-Weiß-Fotografien, die erst 2005 im Nachlass des Mies-Schülers Eduard Ludwig auftauchten. Diese Fotos wurden Grundlage einer ganzen Folge von Werken, in denen Karin Kneffel die Kunstsammlung Lange künstlerisch rekonstruiert. Ausschnitthaft in der faszinierenden Technik der Grisaille und in einer gewissen Unschär-

- **Kneffel arbeitet hier wie Richter nach historischen Fotoaufnahmen und adaptiert diese malerisch**
- **Die in dieser Bildserie künstlerisch rekonstruierte Sammlung Hermann Lange beinhaltet einige der wichtigsten Werke der Modernen Kunst**
- **Die Künstlerin spielt mit Realität und Fiktion auf verschiedenen Bildebenen**
- **Großformatiges Werk, in dem Kneffel in meisterhafter Illusion die Materialität der Farbe in Szene setzt**
- **Das dargestellte Werk von Chagall befindet sich im Städel; die Frankfurter Hängung wird hier von Kneffel korrigiert, sie gibt das Gemälde wie historisch gesehen andersherum wieder**

fe gibt sie in der vorliegenden Komposition die Raumsituation des Esszimmers der Familie Lange wieder. Im Mittelpunkt steht die nachempfundene Komposition „Der heilige Droschkenkutscher“ von Marc Chagall. Weil Kneffel das Werk von Chagall nur von der schwarz-weißen Fotografie kennt, gibt sie dieses auch nur so wieder. Bis sie sich auf die Suche macht, um so viele Werke der Sammlung Lange wie möglich im Original zu studieren. Ihre Recherche dokumentiert sie wiederum auf Leinwand, es entsteht eine Reihe von Gemälden, auf denen die gesuchten Kunstwerke mit dicken roten Pinselstrichen auf der gemalten Fotovorlage eingerahmt oder durchgestrichen sind. In ihrer so faszinierenden hyperrealistischen Malweise schafft sie es, die dick auf dem Foto aufgetragene Farbe plastisch aus der Leinwand heraustreten zu lassen. Das Werk „Der heilige Droschkenkutscher“ von Marc Chagall findet Kneffel in Frankfurt. Das persönlich kennengelernte Gemälde hält sie in seiner musealen Umgebung fest. Ein interessantes Detail ist, dass sie die Frankfurter Hängung korrigiert, im Museum hängt der Heilige auf dem Kopf. In der vorliegenden Komposition dreht sie das Werk so, wie es die historische Vorlage verlangt. Seitdem die Künstlerin die Werke im Original in Augenschein nehmen konnte, erhalten alle Gemälde ihre Farbigkeit, sie tauchen von der fotografisch festgehaltenen Erinnerung in die Jetztzeit auf. Und so dokumentiert die Werkserie sich selbst. Schicht für Schicht nimmt sie die Schleier der Vergangenheit ab und der Weg der Erkenntnis wird visualisiert. [SM]



STANLEY WHITNEY

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

Untitled. 2017.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und mit Richtungspfeil sowie der Richtungsangabe „TOP“ bezeichnet. Auf der umgeschlagenen Leinwand bezeichnet „1-2017 SMP“ und auf dem Keilrahmen bezeichnet „170149“. 30,5 x 30,5 cm (12 x 12 in).

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.50 h ± 20 Min.*

€ 60.000 – 80.000 (R/N, F)

\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

· Lisson Gallery, New York.

· Privatsammlung Schweiz (vom Vorgenannten erworben).

- **Whitneys Beweis für große Wirkung in kleinem Format**
- **In ganz besonderer, seltener Farbigkeit**
- **Die kleinformatigen Arbeiten des Künstlers entstehen parallel zu seinen großen Gemälden als gänzlich eigenständige Werkgruppe**
- **Im Entstehungsjahr nimmt Whitney an der documenta 14 in Kassel teil**
- **Seit 2022 wird er von der renommierten Gagosian Gallery vertreten**
- **2024 wird das Buffalo AKG Art Museum in Buffalo, New York, eine erste umfassende Retrospektive zeigen**

„I thought, well, can I make a great painting small? Because I'm always thinking about where things will go, what I might do [...]. The studio is really a place where I can really see lots of possibilities.“

Stanley Whitney, 2022, Interview für Galerie Nordenhake, Mexiko, <https://youtu.be/N1chLqldYzQ>

Bereits seit den frühen 1990er Jahren widmet sich der Maler einer ganz bestimmten formalen Komposition, seinen mittlerweile charakteristischen, immer wiederkehrenden Gitterstrukturen, die er nach und nach mit kräftigen, gesättigten, aneinandergereihten Farbblocken füllt. Zusätzlich werden die Leinwände stets von drei bis fünf horizontal verlaufenden Farbbändern strukturiert.

Trotz dieser vorgegebenen Struktur ist Whitneys Malerei alles andere als starr und folgt keiner sie einengenden Ordnung. „The color makes the structure. [...] I wanted a system that allowed me to lay color down when I felt like it – I wanted nothing to get in my way. When I start these paintings I have no idea what it's going to be. I don't start with a sketch or an idea.“ (Stanley Whitney in einem Gespräch mit Arunda D'Souza, 30.5.2017, zit. nach: www.artnews.com/art-news/news/the-color-makes-the-structure-stanley-whitney-paints-a-picture-8418/)

Whitney arbeitet sich Farbblock für Farbblock und Reihe für Reihe von der linken oberen Ecke bis nach rechts unten vor. In der hier angebote-

nen Arbeit fügen sich jeweils vertikal und horizontal verlaufende, übereinander „gestapelte“ Farbflächen zu einer dynamischen, rhythmischen Gesamtkomposition zusammen. Ähnlich wie die großformatigen Arbeiten des Künstlers erzeugt auch die hier angebotene Arbeit aufgrund der zum Teil ineinanderlaufenden Flächen, der deutlichen, die Arbeit des Künstlers offenbarenden Pinselspuren und der in variierender Deckkraft aufgetragenen Farbe innerhalb der so klar strukturierten Querstreifen und Quadrate eine faszinierende Lebendigkeit.

Lange Jahre wurde dem beeindruckenden künstlerischen Schaffen Stanley Whitneys erstaunlich wenig Aufmerksamkeit zuteil. Das ändert sich jedoch insbesondere nach seiner Teilnahme an der documenta 14 in Kassel im Entstehungsjahr der hier angebotenen Arbeit. Danach sind seine Werke u. a. in Einzelausstellungen im Modern Art Museum in Fort Worth (2017) und im Palazzo Tiepolo in Venedig zu sehen (2022). Für 2024 plant das Buffalo AKG Art Museum (vormals Albright-Knox Art Gallery) in Buffalo, New York, eine erste umfassende Retrospektive seines Schaffens. [CH]





KARL HORST HÖDICKE

1938 Nürnberg – lebt und arbeitet in Berlin

Tageszeiten. 1977.

Dispersion auf Leinwand, 4-teilig.
Verso auf der Leinwand jeweils signiert und bezeichnet
„Morgen“, „Mittag“, „Abend“ und „Nacht“.
Je 190 x 155 cm (74.8 x 61 in). [AR]

• *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.52 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Hans Hermann Stober, Berlin.
- Galerie Folker Skulima, Berlin.
- Privatsammlung Norddeutschland.

AUSSTELLUNG

- K.H. Hödicke. Gemälde, Skulpturen, Objekte, Film, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 15.8.-21.9.1986; Städtische Kunsthalle, Mannheim, Feb./März 1987, Städtische Galerie Wolfsburg, Wolfsburger Kunstverein e.V., 1987 (hier nur ausgestellt „Nacht“, m. Farbabb. S. 90).
- Der unverbrauchte Blick. Kunst unserer Zeit in Berliner Sicht, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 29.1.-5.4.1987 (hier nur ausgestellt „Mittag“ und „Abend“, m. Farbabb.).
- Refigured Painting. The German Image 1960-1988, Toledo Museum of Art, Toledo, Ohio, 30.10.1988-8.1.1989, Kat.-Nr. 31 und 32 (hier nur ausgestellt „Mittag“ und „Abend“, jedoch betitelt „Sommer“ und „Herbst“, m. Farbabb.).
- Dauerausstellung, Neues Museum Weserburg, Bremen, wohl 1999-2000 (verso auf der Rückwandpappe jeweils mit dem Museumsetiket).



- **Aus der Reihe der spektakulären Berlin-Bilder K. H. Hödickes**
- **Mit seiner expressiv realistischen Malerei gehört er zu den einflussreichsten Erneuerern der Berliner Nachkriegskunst**
- **Das romantische Motiv des Fensterbildes etwa bei Caspar David Friedrich ist Pate für Hödickes Blick aus dem Atelier auf die Großstadt**
- **Im Entstehungsjahr ist er erstmals auf der documenta 6 in Kassel vertreten**
- **Aus der Sammlung Hans Hermann Stober (1934–1997), Gründungsmitglied der „Freunde der Nationalgalerie“ in Berlin**
- **Erstmals wird eine vierteilige Arbeit des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**



K. H. Hödicke kommt im Jahr 1957 nach Berlin und studiert Malerei bei Fred Thieler. Für den 1938 in Nürnberg geborenen Künstler werden Motive der Großstadt über die Jahre zu einem seiner wichtigsten Themen. Mit meist großformatigen Arbeiten in kräftigen Farben und unkonventionellen Perspektiven entwickelt er sich immer mehr zu einem charaktvollen Chronisten des modernen Großstadtlebens. Seine Motive sind vielfältig und umfassen den Himmel über Schöneberg bis hin zu allseits bekannten Baudenkmalen wie dem Brandenburger Tor oder dem ehemaligen Kunstgewerbemuseum, dem Martin Gropius Bau. Auch die vierteilige Arbeit „Tageszeiten“ von 1977 fällt in die Kategorie seiner Berlin-Bilder. Zu sehen ist der Blick aus dem Atelierfenster in der Dessauer Straße und zeigt die Sphäre zwischen der privaten Welt des Künstlers und der Anonymität der Großstadt. Wie in einer Umkehrung der früheren Schaufensterbilder wird nun die Welt, die Stadt Berlin und ihre zerrissene Realität in dem Ausschnitt dargestellt, der sich mit dem Ausblick aus dem Atelier ergibt. Mit den „Tageszeiten“ gelingt es Hödicke mit knappem malerischen Einsatz, mit lapidaren Bildkompositionen Bilder zu malen, die das West-Berlin der damaligen Zeit symptomatisch erfassen. Sie bringen die Stadt gleichsam auf den Punkt. Hödicke's Bildfindungen sind für das Verständnis Berlins und seines damaligen mentalen Klimas ebenso wichtig und zutreffend wie die emblematischen Bilder von Werner Heldt für die Nachkriegszeit.

Hödicke spiegelt mit den Tageszeiten, was sein ‚geistiges‘ Auge sieht. Solchermaßen zum äußeren Bild geworden, wirkt es zurück auf das innere Auge des Betrachters. Auch das hier gezielt inszenierte Licht und dessen entscheidende Einflussnahme auf den Inhalt des Motivs ist hier in einer nahezu monochromen Farbgebung bildhaft geworden: das eigentlich nicht Beschreibbare von Gefühlen. Der Kunsthistoriker und ehemalige Direktor der Berlinischen Galerie Jörn Merkert spricht betont von einem „ganz unwirklich wirkenden Licht der Malerei“ (K. H. Hödicke. Malerei, Skulptur, Film, Berlin 2013, S. 76). Hödicke selbst begleitet unsere Augen, gibt ihnen Richtung, nicht allzu lange am Rahmen und Fensterbrett zu verweilen, die Neugierde auf das zu richten, was hinter dem Fensterrahmen sich entwickelt; Fensterrahmen und Fensterbank markieren nur eine Grenze von Diesseits zum Jenseits. Hödicke kombiniert, besser montiert seinen romantischen (Aus-)Blick auf die Berliner Wahrheit begrenzt in der Konstruktion des Fensters und verzichtet großzügig auf eine Rückenfigur, wie wir sie aus dem Werk von Caspar David Friedrich kennen.

Dieser ‚berühmte‘ Blick durchs offene Fenster ist ein intimes malerisches Motiv des frühen Realismus in Deutschland. Ein früheres Beispiel stammt von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, der Johann Wolfgang von Goethe 1787 nach Italien begleitet und ihn rücklings aus dem Fenster seiner Wohnung in Rom blickend zeichnet (Weimar, Goethe-Nationalmuseum). Die Dargestellte im Gemälde „Frau am Fenster“ von Caspar David Friedrich ist die Frau des Künstlers, Christiane Caroline, geb. Bommer, aus Dresden (1793–1847), mit der er seit Januar 1818 verheiratet ist. Friedrich zeigt seine Frau vor der Fensterpartie in seinem aktuellen Atelier in Dresden: An der Elbe 33. Wir sehen einen nahezu leeren Raum, die breiten Dielen des Bodens, nackte Wände und eine Fensterbank, auf der zwei Flaschen und ein Glas auf einem Tablett stehen. Der Blick aus dem Fenster gibt den Ausblick über die Elbe wieder, zeigt den Mast eines vorbeifahrenden Schiffes und eine Pappelreihe am jenseitigen Ufer. Hierzu öffnet die Dargestellte eine besondere Art von Fensterladen, der innen in der Fensterleibung angebracht ist und den der Künstler zur Regulierung des Lichtes für seinen Arbeitsraum konstruieren ließ. Mit der Abdunkelung des unteren Teiles des Fensters kann Friedrich die Lichtmenge, die durch das nach Norden gelegene Fenster seitlich direkt auf das in Arbeit befindliche Bild fallen könnte, regulieren. Ebenso ließ Friedrich ein ungewöhnlich dünnes Fensterkreuz einbauen, um auch die Schattenwirkung zu vermindern.

Im Gegensatz zu Friedrich konzentriert sich Hödicke hier weniger auf das Diesseits der unterschiedlich nach innen geöffneten Fensterflügel mit gleichwohl eine bürgerliche Behaglichkeit vorgebenden Pflanzen und Blumen auf den Fensterbänken, sondern auf Motive der Großstadt, auf Architekturen außerhalb seines Ateliers, die er gleichmäßig hinter geheimnisvolle Farbfolien einfärbt, vom hoffnungsvollen Grün des Morgens über das schattenlose, schmutzige Mittags-Dottergelb und glühendes Abend-Rostrot bis zum tiefen Dunkelblau der Nacht. [MVL/AR]

Caspar David Friedrich, Frau am Fenster, 1822, Öl auf Leinwand, Alte Nationalgalerie, Berlin.



RAINER FETTING

1949 Wilhelmshaven – lebt und arbeitet in Berlin

Kotti U-Bahn. 1978.

Dispersion auf Nessel.

Rechts unten datiert und bezeichnet „U-Bahnstation Nacht“. Verso auf der Leinwand nachträglich signiert, datiert, betitelt „Kotti U-Bahn“, mit Technik- und Maßangaben sowie der Werknummer „FF 16“ versehen und bezeichnet „nachträglich 2017 signiert“. 250 x 200 cm (98.4 x 78.7 in). [AM]

Die Authentizität der vorliegenden Arbeit wurde vom Künstler bestätigt.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.54 h ± 20 Min.*

€ 60.000 – 80.000 (R/D, F)

\$ 66.000 – 88.000

PROVENIENZ

· Galerie Folker Skulima, Berlin.

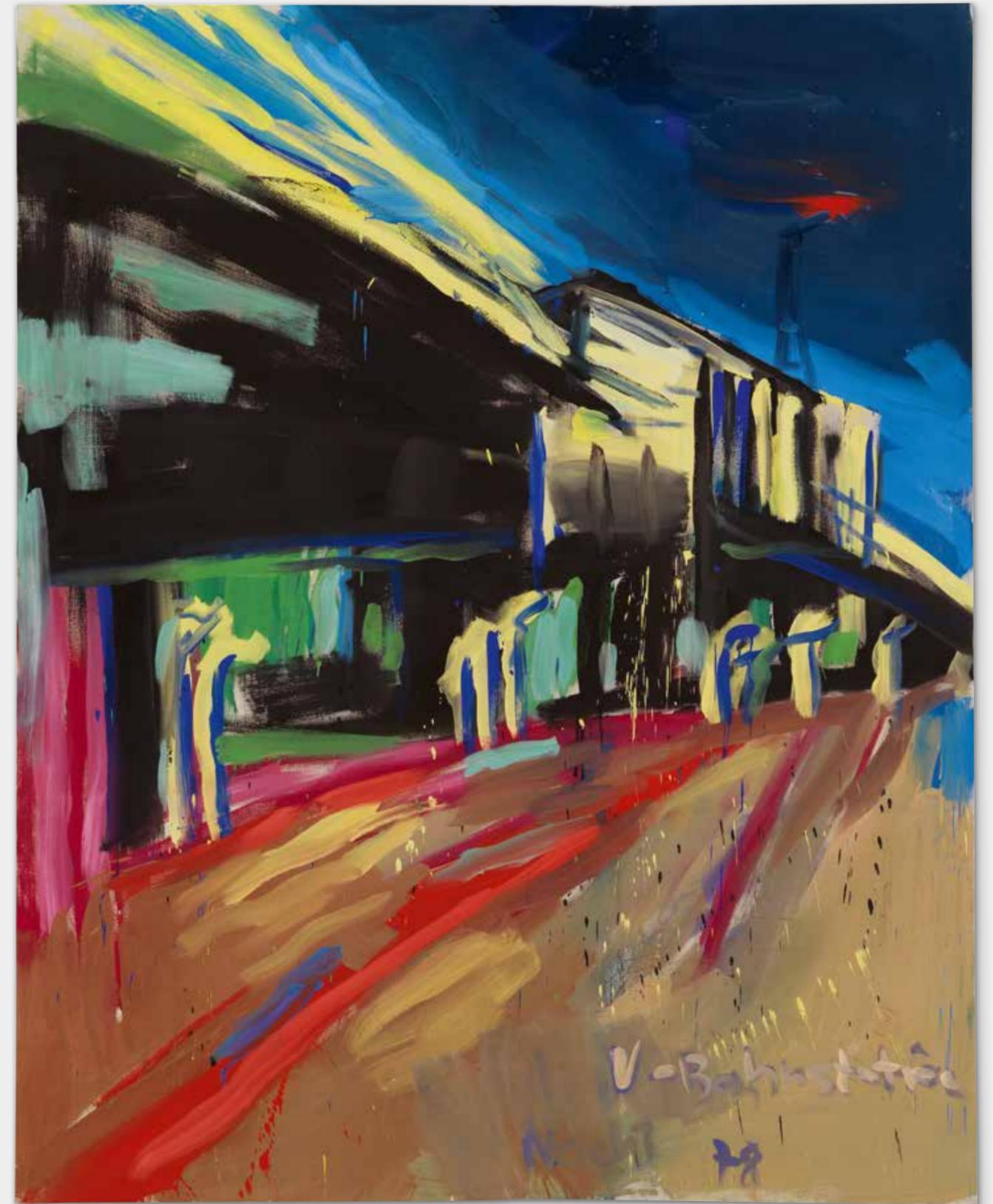
· Privatsammlung Norddeutschland.

- **Die Hochbahn am Kottbusser Tor in Berlin als kraftvoller, extrem dynamischer Farbenrausch**
- **Im belebten, progressiven Stil von Fettings „heftiger Malerei“**
- **Bedeutende, frühe Entstehungszeit kurz nach der Gründung der Galerie am Moritzplatz, die Fetting 1977 gemeinsam mit Helmut Middendorf, Salomé, Anne Jud und Berthold Schepers ins Leben ruft**
- **Die frühen Arbeiten Rainer Fettings stehen stellvertretend für die bahnbrechende Entwicklung der „wilden“, figurativen Malerei in Europa**
- **Die stimmungsgeladenen Berlin-Gemälde sind zentral im Œuvre des Künstlers**
- **Zum ersten Mal auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

Berlin – „ich fühlte mich dort wohl“

Zwischen Rainer Fetting und der Stadt Berlin besteht ohne Zweifel eine besondere Beziehung. Über die in seiner Frühzeit noch in Ost und West geteilte Stadt bekundet er später: „Gemalt hätte ich überall. Aber diese Stadt war so kaputt, so ungesund – ich fühlte mich dort wohl, weil ich Elternhaus und Schule und auch mich selbst als ebenso kaputt empfand.“ (Rainer Fetting, zit. nach: Rainer Fetting. Berlin, München 2011, S. 63). Im Jahr 1977 gründet er hier gemeinsam mit Helmut Middendorf, Salomé und Bernd Zimmer die kollektiv betriebene Galerie am Moritzplatz – den Ausgangspunkt für den späteren Erfolg der Gruppe, die unter dem Prädikat der „Neuen Wilden“ in ihrer Hinwendung zur figurativen Malerei mit „heftigem“ Duktus und kraftvollen Farben für Aufsehen sorgt.

Doch Berlin ist in dieser Zeit weit mehr als Fettings Heimat und der Vertriebsort seiner Malerei. Die Stadt ist seine Inspirationsquelle und sein wichtigstes Motiv. Was er in den Straßen der lebendigen Metropole sieht, nimmt Fetting immer wieder zum Anlass und malt seine berühmten Mauerbilder, Baustellen, das aufgeheizte Nachtleben, Fabriken oder den Berliner Fernsehturm. Diese im ersten Moment alltäglich (oder allnächtlich) wirkenden Motive wandelt Fetting während des Malprozesses in etwas Spontanes von brutaler Ausdruckskraft: Mithilfe der glühenden Dispersionsfarbe, die der Künstler dünn und tropfend auf dem großformatigen Untergrund verteilt, entwickelt seine „heftige Malerei“ einen Wirkungsgrad, dem man sich kaum entziehen kann.



Kottbusser Tor

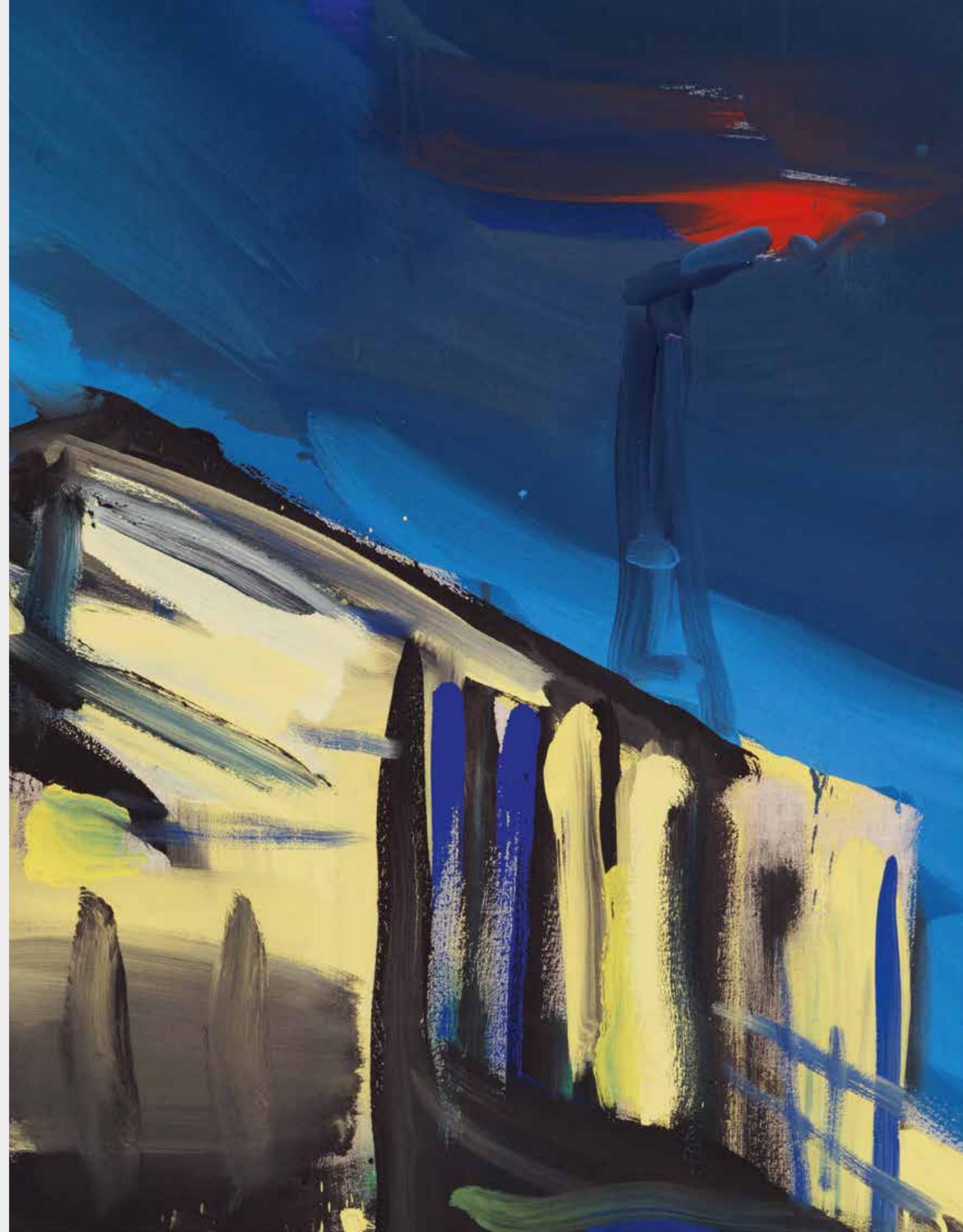
In dem hier angebotenen Gemälde gewährt uns Rainer Fetting einen mitreißenden, dynamischen Blick auf eine Gebäudeflucht des U-Bahnhofs Kottbusser Tor in Kreuzberg (damals West-Berlin) – im Volksmund „Kotti“ genannt. Ursprünglich entsteht das in Richtung der namensgebenden Stadt Cottbus ausgerichtete Kottbusser Tor im 16. Jahrhundert als eines der Zolltore in der Berliner Stadtmauer, von denen heute nur noch das Brandenburger Tor erhalten ist. 1902 wird an dieser Stelle ein erster Bahnhof, das „Kottbuser Thor“, in Betrieb genommen. Der von Fetting gemalte, heute noch erhaltene und denkmalgeschützte Nachfolgebau wird zwischen 1927 und 1929 errichtet und löst die alte Hochbahn ab. Er stellt eine Kombination aus Tief- und Hochbahnhof dar, wobei die überirdische Brückenkonstruktion zwischen den Pfeilern eine ungewöhnlich große Spannweite von über 50 Metern besitzt. Auf Fettings Gemälde werden die weit gestellten Pfeiler durch eine starke perspektivische Verzerrung und Tiefenräumlichkeit eindrucksvoll inszeniert. Unter Verwendung leuchtender Farben, starker Kontraste und seiner aufwühlenden, expressiven Malweise entwirft er ein energetisches Bild der nächtlichen U-Bahnstation an dem berühmt-berüchtigten Platz im Berliner Zentrum. In den 1970er Jahren ist der Kotti ein Verkehrsknotenpunkt, Zentrum der Hausbesetzerbewegung und – wie auch heute noch – Ort für Punks und Junkies.



Das Kottbusser Tor in den 1970er Jahren.

Liebeserklärung an die Großstadt

In einer beinahe heiteren Farbgebung schildert Fetting den Gebäudekomplex der dort verlaufenden Hochbahn als vorüberziehende, flüchtige und doch kolossale Erscheinung und erzeugt damit ein Sinnbild der Großstadt sowie des schnelllebigen, bunten Berliner Daseins. Die roten und pinken Linien entlang der am Bahnhof vorbeiführenden Straße lassen die im Dunklen strahlenden Rückscheinwerfer der schnell vorbeifahrenden Autos assoziieren. Entstanden in der Zeit des Aufbruchs, ein Jahr nach der Gründung der Galerie am Moritzplatz, erlaubt das spektakuläre Gemälde einen außergewöhnlichen Einblick in die frühe Berliner Schaffenszeit des Künstlers und präsentiert sich zugleich als triumphale Liebeserklärung an die Großstadt. [AM]





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin

Stilleben mit Flasche. 1951.

Öl auf Leinwand.
Grohmann S. 307. Links oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut signiert sowie betitelt „Stilleben mit Flasche“, mit der Werknummer „511“ versehen und bezeichnet „gewachst“. 101,5 x 87,5 cm (39.9 x 34.4 in).

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

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18.56 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Wilhelm Grosshennig (verso auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Sammlung Berthold und Else Beitz (direkt vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Norddeutschland (durch Erbschaft vom Vorgenannten).

AUSSTELLUNG

- Ausstellung bedeutender Kunstwerke des 19. und 20. Jahrhunderts (Deutsche Expressionisten – Deutsche Impressionisten), Galerie Wilhelm Grosshennig, Düsseldorf, 15.12.1958-15.2.1959, o. S. (m. Abb.).

• Mitreißend kraftvoller Dialog der Farben

• **Außergewöhnliche Modernität: Durch die besondere Klarheit der Formsprache und die Flächigkeit der Farben ein herausragendes Stilleben im Schaffen Schmidt-Rottluffs**

• **Ehemals Teil der bedeutenden Privatsammlung Berthold und Else Beitz**

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

Nach der erzwungenen, Jahre andauernden Unterbrechung seiner künstlerischen Tätigkeit infolge des Arbeitsverbots durch die Nationalsozialisten kehrt Schmidt-Rottluff 1946 nach Berlin zurück. Dort beginnt ab etwa 1950 eine höchst intensive Schaffensphase, mit der er an die Produktivität früherer Jahre anknüpft. Es rückt besonders das Stilleben in den Fokus seiner Arbeit, in dessen Rahmen er fortwährend danach strebt, die Ausdruckskraft des Dargestellten weiter zu steigern. Das hier angebotene „Stilleben mit Flasche“ ist ein besonderes Zeugnis dieser intensiven Berliner Zeit. In dieser Phase seiner Auseinandersetzung mit der Nature morte löst Schmidt-Rottluff die dargestellten Gegenstände immer weiter von ihrer tatsächlichen räumlichen Wirkung und realen Farbigkeit. Entscheidend für ihn sind ihre Ausdruckswerte und das Korrespondieren der Farben untereinander. Unser Gemälde, das für Jahrzehnte innerhalb einer bedeutenden Familiensammlung blieb, präsentiert sich unter diesen späten Stilleben als eine der spannungsreichsten Inszenierungen. Formen und Farben setzt Schmidt-Rottluff in ein intensives Verhältnis zu den virtuos gesetzten

Konturlinien. Den einzelnen Bildgegenständen, wie besonders der gelben Teekanne, verleiht er durch ihre Größe und Nähe zum/zur Betrachter:in eine bedeutungsgeladene Monumentalität. Durch den prägnanten Einsatz von Licht und die einzigartige Schattensetzung weiß der Künstler die Bildwirkung, Flächigkeit sowie die Ausdruckskraft der Farben dabei gekonnt zu steigern. In diesem außergewöhnlichen Stilleben erzielt er dadurch eine Bildwirkung, in der er die Prägnanz und Klarheit von Motivik und Farbgebung auf ein bisher unerreichtes Level führt. Die 1950er Jahre stellen in vielfacher Hinsicht eine äußerst spannende Phase im späteren Œuvre des Künstlers dar. Ein stärker werdender Grad an Abstraktion – wenn auch Schmidt-Rottluff stets die Gegenständlichkeit als oberste Prämisse seiner Kunst verstand – zeugt von der nie endenden Auseinandersetzung des Künstlers mit seiner Umgebung und den Ausdrucksqualitäten der eigenen Arbeiten. In diesem Sinne steht das Gemälde „Stilleben mit Flasche“ stellvertretend für eine neue Stilstufe in der Malerei des einstigen „Brücke“-Künstlers. [AM]





ANDY WARHOL

1928 Pittsburgh – 1987 New York

Goethe. 1982.

Farbserigrafie.

Feldmann/Schellmann/Defendi II.271. Signiert und nummeriert. Eines von 100 Exemplaren. Auf Lenox Museum-Karton. 96,5 x 96,5 cm (37,9 x 37,9 in), blattgroß. Blatt 2 des insgesamt 4 Farbserigrafien umfassenden Portfolios. Gedruckt von Rupert Jasen Smith, New York (mit dem Trockenstempel). Herausgegeben von den Editionen Schellmann & Klüser, München/New York, in Zusammenarbeit mit Denise René/Hans Mayer, Düsseldorf (verso mit dem Copyright-Stempel).

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 18,58 h ± 20 Min.*

€ 60.000 – 80.000 (R/D, F)

\$ 66,000 – 88,000

PROVENIENZ

- Galeria Heinrich Ehrhardt, Madrid.
- Privatsammlung Spanien (seit 1982, direkt vom Vorgenannten erworben).

LITERATUR

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

- **Farbstärkste Version der gesamten Suite „Goethe“**
- **Eine Ikone der Weltliteratur von Warhol porträtiert**
- **Tischbein wird zum Kultmotiv der Pop-Art**
- **Seit dem Entstehungsjahr in der selben Sammlung**

„Die Menschen sind einfach phantastisch. Man kann keine schlechten Bilder von ihnen machen.“

Andy Warhol, zit. nach Feldmann/Schellmann, *Werkverzeichnis der Druckgraphik*, 1989, S. 8.

In den 1970er und 1980er Jahren konzentriert sich Warhol auf Porträts und Stillleben und behält den Siebdruck als einzige Technik seiner Grafik und Gemälde bei. Die Serigrafie als künstlerisches Medium ist von der spontanen Mal-Geste ebenso weit entfernt wie die Serienproduktion vom originalen Einzelwerk. Bei Warhol aber liegt die Eindringlichkeit eines Motivs gerade und erst in der Summe der Bilder. Das zugrunde liegende Gestaltungsprinzip ist hier wie in vielen anderen Werken die Variation des immer gleichen ikonografischen Themas. Seine Porträts setzen die Reihe von Prominenten aus Film, Musik, Sport und Politik fort und es kommen historische Figuren wie unser Goethe hinzu. Warhol wird zum führenden Porträtisten seiner Zeit. Dieser Ruhm hallt bis heute nach. Das Goethe-Porträt ist das erste Werk in einer Reihe von Arbeiten, für die ein historisches Kunstwerk als Referenz genutzt wurde. Für „Goethe“ isoliert Warhol einen Ausschnitt des wohl bekanntesten Goethe-Porträts, welches Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1787 malte und das sich heute im Frankfurter Städel befindet. In seinen späten Porträts nimmt er die Einfachheit und Direktheit der Serigrafien der 1960er Jahre wieder auf und fügt innovative Abwandlungen hinzu. Warhol arbeitet in der Goethe-Serie mit mehr offensicht-

lich von Hand eingeführten Details. Im Gegensatz etwa zu der Marilyn-Porträtserie, in der er ausschließlich mit farbigen Flächen arbeitet. Neben dem bereits in den 1960er eingeführten Prinzip der Farbvariationen differenzieren die zeichnerischen Linien das Bild. Arbeitet Warhol bei seinen Porträtserien oft nach fotografischen Vorlagen entweder aus den Medien oder nach selbst geschossenen Polaroids, reist er für die Goethe-Serie nach Frankfurt ins Städel, um das Originalwerk zu sehen. Der Verleger Siegfried Unseld lädt den Pop-Art-Künstler nach Deutschland ein mit dem Auftrag, eine Variation von Tischbeins Gemälde „Goethe in der römischen Campagna“ zu schaffen. Die Fotografin Barbara Klemm hält den Moment fest, als Warhol mit müdem Blick und Rucksack auf dem Rücken wie einer von zahlreichen Touristen vor dem berühmten Gemälde steht. Basierend auf einer Fotoaufnahme transformiert der „Hofmaler der 70er“, wie der Kunsthistoriker Robert Rosenblum Warhol bezeichnet (vgl. Robert Rosenblum, *Andy Warhol: Der Hofmaler der Siebziger*, in: *Ausst.-Kat. Andy Warhol, Porträts*, Museum of Contemporary Art, Sydney 1993; *Anthony d’Offay Gallery*, London 1994, München 1993), das Goethe-Bildnis in ein poppigtes Porträt der Moderne. [SM]



„Außerdem schienen mir die Früchte geeignet, die Besonderheiten einer gemalten Darstellung gegenüber der Wirklichkeit zu verstärken. Wie zeigt sich ein Bild selbst als Bild? Fragen zu Realität und Realismus trieben mich um. Was ist mit der Schönheit?“

Karin Kneffel, zit. nach: Kunsthalle Bremen, Stiftung Frieder Burda (Hrsg.), Still, München 2019, S. 85.

KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf und München

Ohne Titel. 2001.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie bezeichnet „FLXX.V“.
100 x 100 cm (39.3 x 39.3 in).

Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

🕒 *Aufrufzeit: 09.06.2023 – ca. 19.00 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Galerie Bob van Orsouw, Zürich (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Privatsammlung (direkt vom Vorgenannten, seither in Familienbesitz).

.....

- **Die Fruchtestillleben verhelfen der Künstlerin zum Durchbruch auf dem internationalen Auktionsmarkt**

- **Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Lichteffekten ist ein Hauptstilmittel ihrer Kunst**

- **Überdimensional in Szene gesetzt, gibt Kneffel mit großem technischen Können die Stofflichkeit und Haptik der Trauben wieder**

.....

Seit den 1990er Jahren gehören die Fruchtestillleben zum festen Repertoire Karin Kneffels und bringen ihren künstlerischen Durchbruch. Sie zählen zu den gefragtesten Arbeiten der Künstlerin auf dem internationalen Auktionsmarkt. Als sie ihre Ausbildung unter anderem bei Gerhard Richter beginnt, ist die Kunstakademie in Düsseldorf eindeutig stark männlich geprägt. An der Akademie wird Kneffel geraten, Abstand zu halten von dem Genre der Fruchtestillleben und Tierdarstellungen. Vor allem als Malerin seien diese Motive zu lieblich, zu dekorativ. Kneffel ignoriert diesen Rat und sieht dieses Vorurteil gerade als Herausforderung. Sie bringt das Fruchtestillleben auf ein neues Level und gibt ihm eine Daseinsberechtigung in der zeitgenössischen Kunst – mit einem Genre, in dem bereits alles erzählt zu sein scheint. Ihre Handschrift zeichnet sich durch eine perfekte Illusion der Wirklichkeit aus. Für ihre Bildräume wählt die Künstlerin extreme Ausschnitte, ein wechselvolles Spiel von Nah- und Fernsicht sowie irritierende Spiegelungen bestimmen ihre Werke. Kneffel stellt das Obst natürlich am Baum hängend dar, doch dann befremdet der dunkelgraue Hintergrund und bricht diese überhöhte Natürlichkeit. Diesen Eindruck erreicht sie durch höchste Präzision im Arbeiten. Die Leinwand wird mehrfach grundiert und

angeschliffen, damit die Farbe so angesaugt wird, wie die Künstlerin es möchte. Das Motiv wird grob mit Bleistift vorskizziert. Dann arbeitet Kneffel selbst bei großformatigen Bildern mit sehr feinen Pinseln und trägt nach und nach hauchdünn die Farbe in mehreren Schichten auf. Die Beschränkung der Darstellung auf einen kleinen Bildausschnitt und die übernatürlich große Darstellung des Motivs führt zu einer subtilen Verfremdung des in beeindruckender fotorealistischer Präzision geschilderten Sujets. Die Rispe der hellen Trauben ist ein perfektes Motiv, um das Licht-Schatten-Spiel und indirektes Licht zu studieren. Die Haptik und Materialität der Weintrauben geben der Künstlerin den Raum, verschiedene Lichtphänomene zu inszenieren. Das natürliche warme Licht von einer außerhalb des Bildraumes liegenden Lichtquelle beleuchtet die Trauben indirekt und bringt die Früchte zum Strahlen. Selbst die dadurch entstehende Durchsichtigkeit einzelner Trauben und den innenliegenden Kern vermag Kneffel malerisch darzustellen. Diese Lichtstudien sind frühes Zeugnis für Karin Kneffels Interesse an atmosphärischen Erscheinungen. Später kommen beschlagene Scheiben und Wassertropfen hinzu, die sie in einer zusätzlichen Bildebene addiert. [SM]





CINDY SHERMAN

1954 Glenridge/New Jersey – lebt und arbeitet in New York

Untitled Film Still #7. 1978.

Schwarzweiß Fotografie.
Verso signiert, datiert, nummeriert und bezeichnet „#7“. Aus einer Auflage von 10 Exemplaren. 25,3 x 20,3 cm (9,9 x 7,9 in), Blattgröße.

🕒 **Aufrufzeit:** 09.06.2023 – ca. 19.02 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Metro Pictures, New York.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

(AUSWAHL)

- Speglingar, Kulturhuset Stockholm, 24.1.-18.4.2004.
- Das 8. Feld. Geschlechter, Leben und Begehren in der Kunst seit 1960, Museum Ludwig, Köln, 19.8.-12.11.2006.
- Die zu sein scheint, die bin ich, Galerie Thomas Schulte, Berlin, 17.9.-26.11.2016.
- Cindy Sherman, Fondation Louis Vuitton, Paris, 23.9.2020-3.1.2021.



Liz Taylor im 1960 erschienenen Film „Telefon Butterfield 8“, Regie: Daniel Mann.

Die „Untitled Film Stills“ (1977–1980) haben Cindy Sherman berühmt gemacht. In den Fotografien inszeniert sie sich als Schauspielerin in fiktiven Filmszenen aus dem Hollywood der 1950er und 1960er Jahre, etwa aus dem Film noir, aus B-Movies sowie aus europäischen Arthouse-Filmen. Sie lässt sich vom Aussehen fabelhafter Hollywood-Schauspielerinnen wie Liz Taylor oder Ava Gardner, Audrey Hepburn und Lauren Bacall anregen, aber auch grandiose Filmgrößen in Europa wie Brigitte Bardot, Jeanne Moreau, Simone Signoret, Sophia Loren und Anna Magnani wird sie studiert haben. Auffallend erscheint, dass Cindy Sherman mit den Aufnahmen stets eine emotionale Wirkung erzielt, mit der sie eine täuschend reale Filmszene nachstellt, die gleichwohl ihrer eigenen Fantasie entspringt. Sie inszeniert Figuren, definiert das Bühnenbild, richtet das künstliche Licht ein, wählt ein entsprechendes Outfit, vermittelt schließlich überzogene Filmklischees und erstellt Fotos mit der ihr eigenen geheimnisvollen Ästhetik.

Den Oberkörper leicht nach vorne gebeugt, steht hier eine Frau mit dunklen kurzen Haaren, Sonnenbrille, weißem Unterkleid, weißen Overknee-Strümpfen und ebenfalls weißen Schuhen mit hohen Absätzen im Rahmen einer geöffneten Schiebetür. Mit der rechten Hand rafft sie das Unterkleid, um den Straps zu lösen. Mit dem linken Arm schiebt sie eine Vorhangbahn beiseite und stützt sich gleichzeitig am Fensterrahmen ab, in der Hand hält sie ein Martiniglas. Sie ist im Begriff, sich aus dem Dun-

• **Cindy Shermans „Untitled Film Stills“ ist eine Serie von Schwarz-Weiß-Fotografien, in denen die Künstlerin in der Gestalt verschiedener weiblicher Filmcharaktere posiert**

• **Die Künstlerin stellt Film-Szenen aus dem Hollywood der 1950er und 1960er Jahre nach, die nicht unbedingt ein Vorbild haben, aber dem Betrachter das Gefühl eines Déjà-vu geben**

• **Exemplare befinden sich unter anderem im Museum of Modern Art, New York, und im San Francisco Museum of Modern Art**

kel des hinter ihr befindlichen Raumes auf die Terrasse zu bewegen, von der Sonne geblendet, so scheint es. Im Vordergrund links unten sitzt wohl jemand in einem Sessel, ein großer Strohhut verdeckt die Person, lässt ein Dekolleté erahnen, die Schultern sind bedeckt, die Identität bleibt im Verborgenen. Über den Film und seine entsprechende Szene, die mit einem Foto dokumentiert ist, lässt sich nur spekulieren. Das Martini-Glas in der Hand, der Blick und die Art und Weise, wie sie dort in der Tür steht, könnten auf eine lange, exzessive Nacht mit viel Alkohol hinweisen. Cindy Sherman mimt eine reife Frau, die, irritiert vom Moment des hellen Sonnenlichts, frische Luft auf der Terrasse sucht, so der Anschein.

Indem sie sich selbst in solchen Rollen fotografiert, eröffnet Sherman einen austauschbaren Dialog über stereotype Darstellungen von Frauen, um die Rolle der Frau in der Geschichte und der damaligen Gesellschaft um 1980 zu untersuchen. Ihre Bilder reichen vom Schönen bis zum Grotesken. Sie verwendet aufwendige Kostüme, umfangreiches Make-up und Perücken, um ihre Figuren zu kreieren, und hat in den letzten Jahren auch digitale Werkzeuge eingesetzt, um ihre Bilder weiter zu manipulieren. Cindy Sherman hat an mehreren Biennalen in Venedig und Whitney sowie in Institutionen auf der ganzen Welt ausgestellt, zudem wurde sie mit einem MacArthur-Stipendium ausgezeichnet. Ihre Werke erzielen regelmäßig siebenstelligen Preise auf dem Sekundärmarkt. [MvL]



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.

Data controller:

The „data controller“ within the meaning of the European General Data Protection Regulation* (GDPR) and other regulations relevant to data privacy are:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG,
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 Munich

You can reach us by mail at the addresses above, or
by phone: +49 89 55 244-0
by fax: +49 89 55 244-166
by email: infomuenchen@kettererkunst.de

Definitions under the European GDPR made transparent for you:

Personal Data

Personal data is any information relating to an identified or identifiable natural person (hereinafter „data subject“). An identifiable natural person is one who can be identified, directly or indirectly, in particular by reference to an identifier such as a name, an identification number, location data, an online identifier, or to one or more factors specific to the physical, physiological, genetic, mental, economic, cultural, or social identity of that natural person.

Processing of Your Personal Data

“Processing” means any operation or set of operations performed on personal data or on sets of personal data, whether or not by automated means, such as collection, recording, organization, structuring, storage, adaptation or alteration, retrieval, consultation, use, disclosure by transmission, dissemination or otherwise making available, alignment or combination, restriction, erasure, or destruction.

Consent

“Consent” of the data subject means any freely given, specific, informed, and unambiguous indication of the data subject’s wishes by which he or she, by a statement or by a clear affirmative action, signifies agreement to the processing of personal data relating to him or her.

We also need this from you – whereby this is granted by you completely voluntarily – in the event that either we ask you for personal data that is not required for the performance of a contract or to take action prior to contract formation, and/or where the lawfulness criteria set out in Art. 6 (1) sentence 1, letters c) - f) of the GDPR would otherwise not be met.

In the event consent is required, we will request this from you **separately**. If you do not grant the consent, we absolutely will not process such data.

Personal data that you provide to us for purposes of performance of a contract or to take action prior to contract formation and which is required for such purposes and processed by us accordingly includes, for example:

- Your contact details, such as name, address, phone, fax, e-mail, tax ID, etc., as well as financial information such as credit card or bank account details if required for transactions of a financial nature;
- Shipping and invoice details, information on what type of taxation you are requesting (regular taxation or differential taxation) and other information you provide for the purchase, offer, or other services provided by us or for the shipping of an item;
- Transaction data based on your aforementioned activities;

- other information that we may request from you, for example, in order to perform authentication as required for proper contract fulfillment (examples: copy of your ID, commercial register excerpt, invoice copy, response to additional questions in order to be able to verify your identity or the ownership status of an item offered by you). In some cases we are legally obligated to this, cf. § 2 section 1 subsection 16 GwG (Money Laundering Act) and this is the case before closing the contract.

At the same time, we have the right in connection with contract fulfillment and for purposes of taking appropriate actions that lead to contract formation to obtain supplemental information from third parties (for example: if you assume obligations to us, we generally have the right to have your creditworthiness verified by a credit reporting agency within the limits allowed by law. Such necessity exists in particular due to the special characteristics of auction sales, since in the event your bid is declared the winning

bid, you will be depriving the next highest bidder of the possibility of purchasing the artwork. Therefore your credit standing – regarding which we always maintain the strictest confidentiality – is extremely important.)

Registration/Logging in/Providing personal data when contacting us

You can choose to register with us and provide your personal data either directly (over the phone, through the mail, via e-mail, or by fax) or on our website. You would do this, for example, if you would like to participate in an online auction and/or are interested in certain works of art, artists, styles, eras, etc., or want to offer us (for example) pieces of art for purchase or sale.

Which personal data you will be providing to us is determined based on the respective input screen that we use for the registration or for your inquiries, or the information that we will be requesting from you or that you will be providing voluntarily. The personal data that you enter or provide for this purpose is collected and stored solely for internal use by us and for our own purposes.

We have the right to arrange for this information to be disclosed to one or more external data processors, which will likewise use it solely for internal use imputed to the processor’s data controller.

When you show an interest in certain works of art, artists, styles, eras, etc., be this through your above-mentioned participation at registration, through your interest in selling, consignment for auction, or purchase, in each case accompanied by the voluntary provision of your personal data, this simultaneously allows us to notify you of services offered by our auction house and our company that are closely associated in the art marketplace with our auction house, to provide you with targeted marketing materials, and to send you promotional offers on the basis of your profile by phone, fax, mail, or e-mail. If there is a specific form of notification that you prefer, we will be happy to arrange to meet your needs once inform us of these. On the basis of your aforementioned interests, including your participation in auctions, we will be continually reviewing in accordance with Article 6 (1) (f) of the GDPR whether we are permitted to advertise to you and, if so, what kind of advertising may be used for this purpose (for example: sending auction catalogs, providing information on special events, future or past auctions, etc.).

You have the right to object to this contact with you at any time as stated in Art. 21 of the GDPR (see below: “Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data”).

Live Auctions

In so-called live auctions, one or more cameras or other audio and video recording devices are directed toward the auctioneer and the respective works of art being offered at auction. Generally, such data can be received simultaneously via the Internet by anyone using this medium. Ketterer Kunst takes the strongest precautions to ensure that no one in the room who has not been specifically designated by Ketterer Kunst to be on camera with their consent for the auction process is captured on camera. Nevertheless, Ketterer Kunst cannot assume any responsibility for whether individuals in the auction hall themselves actively enter the respective frame, for example by deliberately or unknowingly stepping partially or completely in front of the respective camera, or by

moving through the scene. In such situation, through their participation in or attendance at the public auction, the respective individuals involved are agreeing to the processing of their personal data in the form of their personal image for the purposes of the live auction (transmission of the auction via audio and video).

Your Rights Relating to the Processing of Your Personal Data

Pursuant to the provisions of the GDPR, you have the following rights in particular:

- The right to information on stored personal data concerning yourself, free of charge, the right to receive a copy of this information, and the other rights in this connection as stated in Art. 15 of the GDPR.
- The right to immediate rectification of inaccurate personal data concerning you as stated in Art. 16 of the GDPR, and as applicable, to demand the completion of incomplete personal data, including by means of providing a supplementary statement.
- The right to immediate deletion (“right to be forgotten”) of personal data concerning yourself provided one of the grounds stated in Art. 17 of the GDPR applies and provided the processing is not necessary.
- The right to restriction of processing if one of the conditions in Art. 18 (1) of the GDPR has been met.
- The right to data portability if the conditions in Art. 20 of the GDPR have been met.
- The right to object, at any time, to the processing of personal data concerning yourself performed based on Art. 6 (1) letter e) or f) of the GDPR as stated in Art. 21 for reasons arising due to

your particular situation. This also applies to any profiling based on these processes.

Where the processing of your personal data is based on consent as set out in Art. 6 (1) a) or Art. 9 (2) a) of the GDPR, you also have the right to withdraw consent as set out in Art. 7 (3) of the GDPR. Before any request for corresponding consent, we will always advise you of your right to withdraw consent.

To exercise the aforementioned rights, you can us directly using the contact information stated at the beginning, or contact our data protection officer. Furthermore, Directive 2002/58/EC notwithstanding, you are always free in connection with the use of information society services to exercise your right to object by means of automated processes for which technical specifications are applied.

Right to Complain Under Art. 77 of the GDPR

If you believe that the processing of personal data concerning yourself by Ketterer Kunst GmbH & Co. KG, headquartered in Munich, is in violation of the GDPR, you have the right to lodge a complaint with the relevant office, e.g. in Bavaria with the Data Protection Authority of Bavaria (Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Bay(LDA), 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 (Kulturutschutzgesetz) 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

auctioneer itself is not obliged to return the item within the framework of asserting claims against the consignor or another entitled person. The buyer is only entitled to these rights (assignment or claim against the consignor and payment of the proceeds) if he has paid the auctioneer’s invoice in full. In order for the assertion of a material defect to be effective against the auctioneer, the buyer must submit a report from a recognized expert (or the creator of the catalog raisonné, the artist’s declaration or the artist’s foundation), which proves the defect. The buyer remains obliged to pay the premium as a service fee.

9.2 The used items are sold in a public auction in which the bidder/ buyer can participate in person. If the bidder/buyer is also a consumer within the meaning of § 13 BGB (German Civil Code), he is expressly advised of the following:

Since he bids for a work of art that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction“ within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service.

Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer’s personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer’s catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve - without guarantee for the correctness - only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality, coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded -for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer’s applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes - in particular regarding premiums and hammer prices - are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 `Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VS8G) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer’s invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transfer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer’s rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason, that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to § 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or - should the purchaser decline this offer of assignment - to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auctioneer if the

ANSPRECHPARTNER

| Geschäftsleitung | Ansprechpartner | Ort | E-Mail | Durchwahl |
|------------------------------|-------------------------|--------------|-------------------------------|-----------------------|
| Inhaber, Auktionator | Robert Ketterer | München | r.ketterer@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-158 |
| Auktionatorin | Gudrun Ketterer M.A. | München | g.ketterer@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-200 |
| Geschäftsführer, Auktionator | Peter Wehrle | München | p.wehrle@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-155 |
| Senior Director | Nicola Gräfin Keglevich | München | n.keglevich@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-175 |
| Senior Director | Dr. Sebastian Neußer | München/Köln | s.neusser@kettererkunst.de | +49-(0)221-510 908 10 |
| Wissenschaftlicher Berater | Dr. Mario von Lüttichau | München | m.luetlichau@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-165 |

| Experten | Ansprechpartner | Ort | E-Mail | Durchwahl |
|-------------------------------|--------------------------------------|------------|------------------------------------|------------------------|
| Modern Art | Sandra Dreher M.A. | München | s.dreher@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-148 |
| | Larissa Rau B.A. | München | l.rau@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-143 |
| Contemporary Art | Julia Haußmann M.A. | München | j.hausmann@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-246 |
| | Dr. Franziska Thies | München | f.thies@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-140 |
| | Dr. Isabella Cramer | München | i.cramer@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-130 |
| | Alessandra Löscher Montal B.A./B.Sc. | München | a.loescher-montal@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-131 |
| | Dr. Melanie Puff | München | m.puff@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-247 |
| Modern Art / Contemporary Art | Louisa von Saucken M.A. | Hamburg | l.von-saucken@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-13 |
| | Nico Kassel | München | n.kassel@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-164 |
| | Miriam Heß | Heidelberg | m.hess@kettererkunst.de | +49-(0)6221-5 88 00 38 |
| | Cordula Lichtenberg M.A. | Köln | c.lichtenberg@kettererkunst.de | +49-(0)221-510 908 15 |
| | Dr. Simone Wiechers | Berlin | s.wiechers@kettererkunst.de | +49-(0)30-88 67 53 63 |
| | Sarah Mohr M.A. | München | s.mohr@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-147 |
| | Felizia Ehrl M.A. | München | f.ehrl@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-146 |
| Wertvolle Bücher | Christoph Calaminus | Hamburg | c.calaminus@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-11 |
| | Christian Höflich | Hamburg | c.hoeflich@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-20 |
| | Silke Lehmann M.A. | Hamburg | s.lehmann@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-19 |
| | Enno Nagel | Hamburg | e.nagel@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-17 |
| | Imke Friedrichsen M.A. | Hamburg | i.friedrichsen@kettererkunst.de | +49-(0)40-37 49 61-21 |

| Verwaltung | Ansprechpartner | Ort | E-Mail | Durchwahl |
|-------------------------------------|-----------------------------|---------|-------------------------------|-----------------------|
| Assistenz der Geschäftsleitung | Melanie Schaub M.A. | München | m.schaub@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-158 |
| | Linh Tran | München | l.tran@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-151 |
| | Barbara Wöfle | München | b.woefle@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-157 |
| Auktionsgebote/Kundenservice | Beate Deisler | München | b.deisler@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-91 |
| | Claudia Bitterwolf | München | c.bitterwolf@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-150 |
| Leitung Kommunikation und Marketing | Anja Häse | München | a.haese@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-125 |
| Social Media | Patricia Ostburg | München | p.ostburg@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-126 |
| Junior Marketing Manager | Philipp Olbricht | München | p.olbricht@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-169 |
| Buchhaltung | Simone Rosenbusch Dipl.-Ök. | München | s.rosenbusch@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-123 |
| | Jennifer Ike | München | j.ike@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-121 |
| | Maria Ivanova | München | m.ivanova@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-122 |
| | Andreas Geffert M.A. | München | a.geffert@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-115 |
| Leitung Versand und Logistik | Jürgen Stark | München | j.stark@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-162 |
| Versand/Logistik | Jonathan Wieser | München | j.wieser@kettererkunst.de | +49-(0)89-5 52 44-138 |

| Wissenschaftliche Katalogbearbeitung |
|--|
| Christine Hauser M.A., Dr. Eva Heisse, Sarah von der Lieth M.A., Dr. Mario von Lüttichau, Silvie Mühl M.A., Hendrik Olliges M.A., Dr. Julia Scheu, Dr. Agnes Thum, Dr. Katharina Thurmair, Alana Möller M.A., Ann-Sophie Rauscher M.A., Sabine Disterheft – Lektorat: Text & Kunst KONTOR Elke Thode |

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49-(0)89-5 52 44-0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49-(0)89-5 52 44-177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730
Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489
Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

Louisa von Saucken
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49-(0)40-37 49 61-0
Fax +49-(0)40-37 49 61-66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)30-88 67 53 63
Fax +49-(0)30-88 67 56 43
infoberlin@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Köln

Cordula Lichtenberg
Gertrudenstraße 24–28
50667 Köln
Tel. +49-(0)221-510 908 15
infokoln@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49-(0)89-55244-165
m.luetlichau@kettererkunst.de

Repräsentanz

Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz
Miriam Heß
Tel. +49-(0)6221-5 88 00 38
Fax +49-(0)6221-5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen

Stefan Maier
Tel. +49-(0)170-7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Repräsentanz USA

Dr. Melanie Puff
Tel. +49-(0)89-55244-247
m.puff@kettererkunst.de

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com

Ketterer Kunst in Zusammenarbeit mit The Art Concept

Andrea Roh-Zoller M.A.
Dr.-Hans-Staub-Straße 7
82031 Grünwald
Tel. +49-(0)172-4 67 43 72
artconcept@kettererkunst.de

INFO

Glossar

- Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
- Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
- R/D:** Dieses Objekt wird regel- oder differenzbesteuert angeboten.
- R/N:** Dieses Objekt wurde zum Verkauf in die EU eingeführt. Es wird regelbesteuert angeboten. Oder differenzbesteuert mit der zusätzlich zum Aufgeld verauslagten Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7% der Rechnungssumme angeboten.
- R:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19% angeboten.
- R*:** Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7% angeboten.
- F:** Für Werke von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, fällt eine Folgerechtsvergütung, gestaffelt von 4 % bis 0,25 % des Zuschlags an, siehe 5,5 Versteigerungsbedingungen. Die Folgerechtsvergütung ist umsatzsteuerfrei.
- Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 12. Juni 2023, 9 Uhr unter +49-(0)89-5 52 44-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53 88 37 37).

Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 540

1: 9; 2: 43; 3: 20; 4: 24; 5: 36; 6: 41; 7: 55; 8: 57, 58; 9: 22; 10: 10; 11: 39; 12: 38; 13: 14; 14: 8; 15: 60; 16: 15, 21, 54; 17: 16; 18: 56; 19: 59; 20: 52; 21: 13; 22: 53; 23: 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31; 24: 1; 25: 3; 26: 5, 19; 27: 61; 28: 40; 29: 33; 30: 17; 31: 4; 32: 42; 33: 6; 34: 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50; 35: 23; 36: 2; 37: 12; 38: 11; 39: 18; 40: 7, 35, 37; 41: 32, 51, 62; 42: 34

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumansichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023 (für vertretene Künstler) / © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / © Nachlass Erich Heckel / Gerhard Richter 2023 (08052023) / © The Estate of Tom Wesselmann / © Nolde Stiftung Seebüll 2023 / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / © Pechstein Hamburg/Tökendorf



Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Sammlungs- beratung

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfälliger sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenssammlung gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gesprächs erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.



Kontakt

Dr. Mario von Lüttichau
sammlungsberatung@kettererkunst.de
Tel. +49 (0)89 55244-165





Bequem, sicher, diskret – Verkaufen bei Ketterer Kunst

Auktion

Unser Expertenteam berät Sie, wo Ihr Kunstwerk am besten plaziert ist – in der klassischen Saalauktion oder in unseren Internet-Auktionen mit maximaler Reichweite. Die richtige Preisstrategie, gepaart mit einem ausgeklügelten international ausgerichteten Marketingkonzept, wird zum erfolgreichen Verkauf Ihres Kunstwerkes führen.

Private Sale

Zu jeder Zeit können Sie bei uns Kunst verkaufen und kaufen – auch außerhalb der Auktionen. Wünschen Sie eine diskrete Abwicklung, dann sind wir der richtige Ansprechpartner mit unserem weltweiten Netzwerk an Sammlerinnen und Sammler, um für Ihr Werk den maximalen Preis zu erzielen. Wir zeigen es handverlesenen privaten und institutionellen Interessenten zu einem vorher vereinbarten Preis. Sollten Sie die Öffentlichkeit suchen, so bieten wir Ihnen die Vermarktung über unsere Homepage an, um, wie bei einer Auktion, weltweit die Sammlerinnen und Sammler anzusprechen. Sprechen Sie uns an, denn jedes Kunstwerk ist ein Unikat und sein Verkauf individuell.

Für ein persönliches Angebot erreichen Sie uns bequem schriftlich, telefonisch oder online:

info@kettererkunst.de
Tel: +49 (0)89 552440
kettererkunst.de/verkaufen

Josef **Albers** • Bernar **Venet** • Charline **von Heyl**

Georg **Baselitz** • Blinky **Palermo** • Barbara **Hepworth**

Sam **Francis** • **Christo** • Frank **Stella** • Cy **Twombly**

Sigmar **Polke** • Ellsworth **Kelly** • Kazuo **Shiraga**

Gerhard **Richter** • Enrico **Castellani** • Pierre **Soulages**

Dorothea **Tanning** • Martha **Jungwirth** • Andy **Warhol**

Helen **Frankenthaler** • Zao **Wou-Ki** • Keith **Haring**

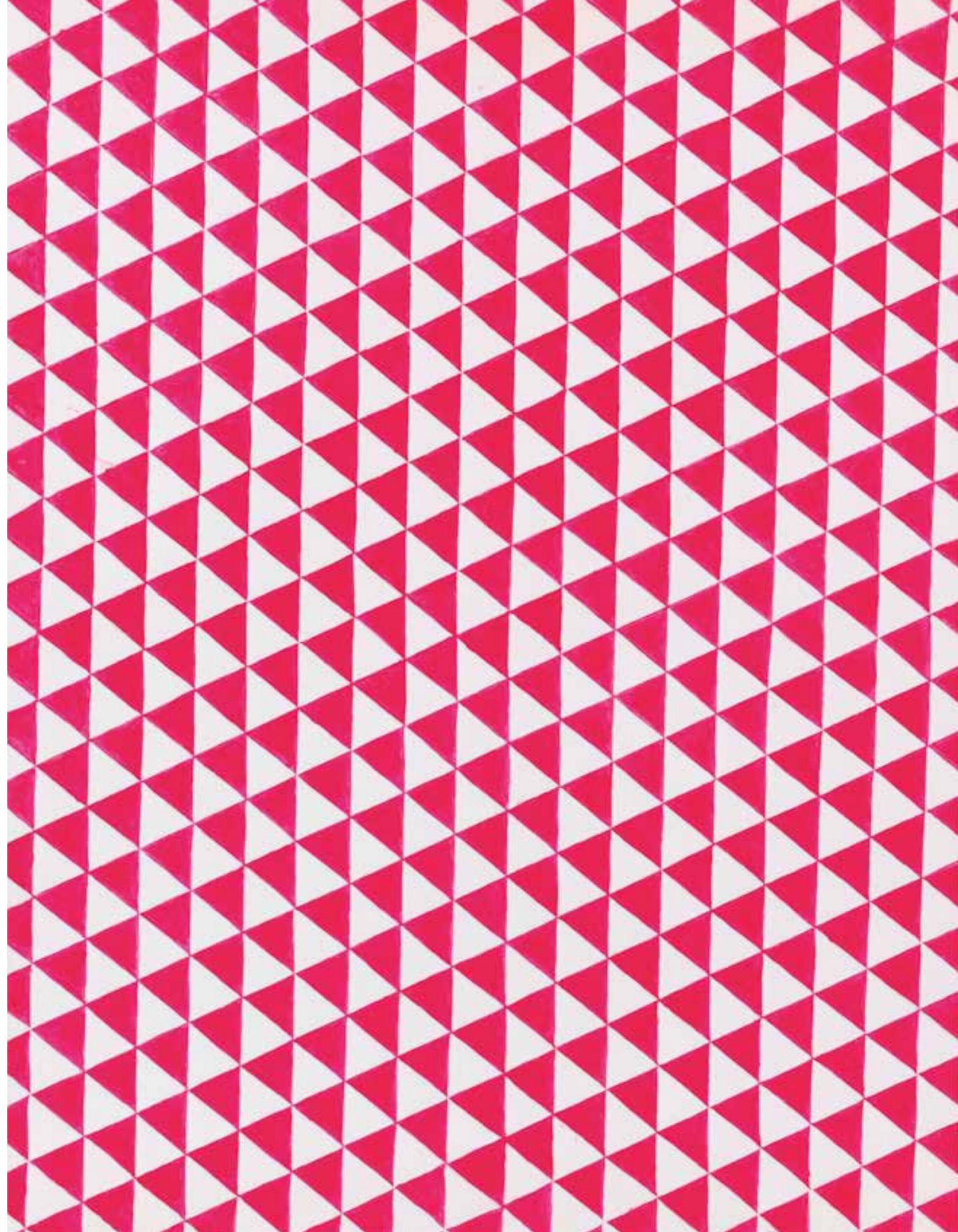
Edward **Ruscha** • Per **Kirkeby** • Robert **Rauschenberg**

David **Hockney** • Jacqueline **de Jong** • Donald **Judd**

Elizabeth **Peyton** • Albert **Oehlen** • Jan **Schoonhoven**

Cecily **Brown** • Sean **Scully** • Rosemarie **Trockel**

Für unsere
internationalen
Sammler
suchen wir
Arbeiten dieser
Künstler



KÜNSTLERVERZEICHNIS

538 **19th Century Art** (Samstag, 10. Juni 2023)

539 **Modern Art Day Sale** (Samstag, 10. Juni 2023)

540 **Evening Sale** (Freitag, 9. Juni 2023)

541 **Contemporary Art Day Sale** (Freitag, 9. Juni 2023)

551 **Sammlung Gerlinger – Holzschnitte** (Samstag, 10. Juni 2023)

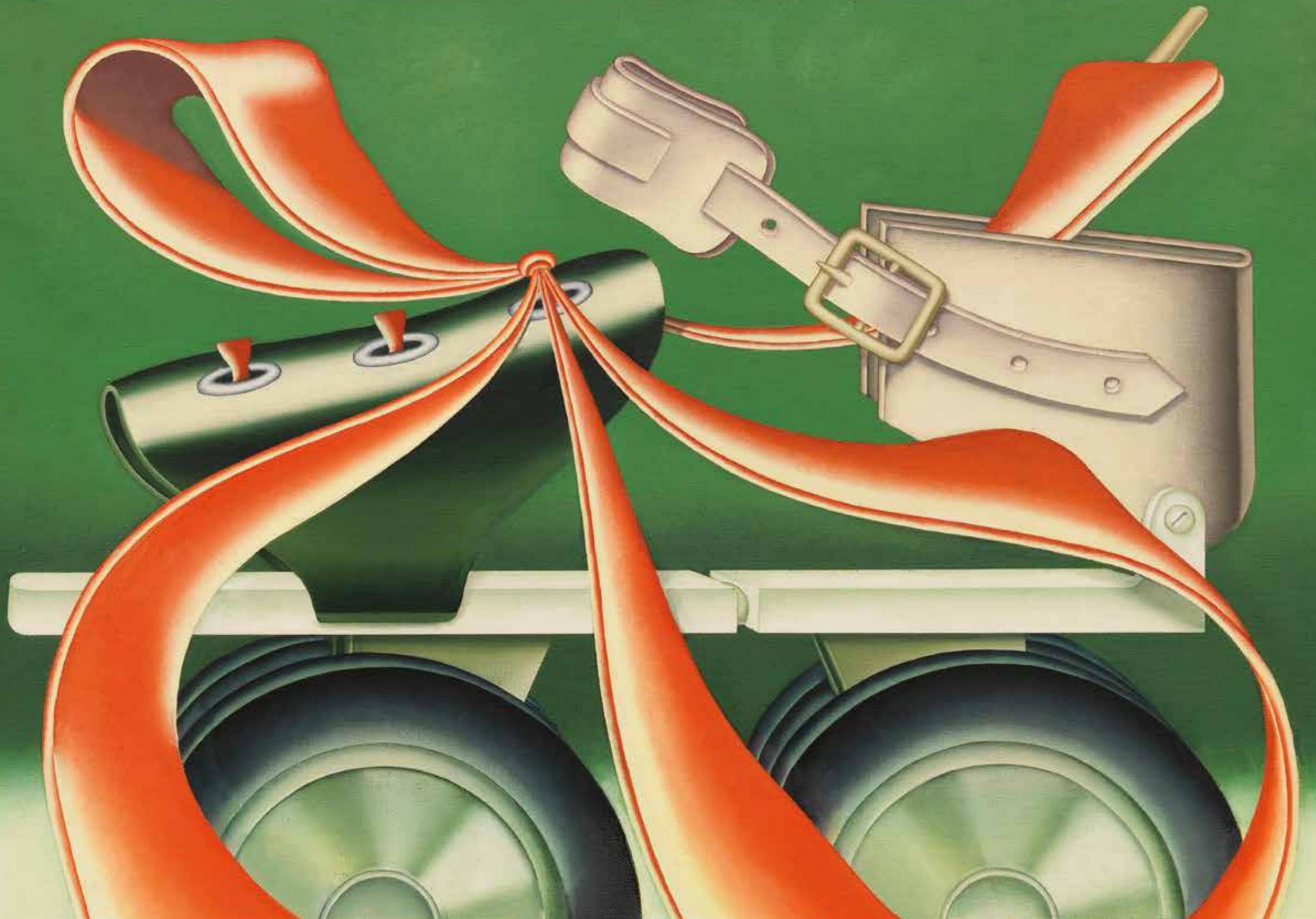
@ **Online Only** (Sonntag, 11. Juni 2023, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald **538:** 632
 Adam, Julius II **538:** 623
 Albers, Josef **541:** 135 **@**
 Amiet, Cuno **551:** 523 **@**
 Arman, Fernandez **@**
 Avramidis, Joannis **541:** 120
 Balkenhol, Stephan **541:** 166, 185, 190, 198 **@**
 Banksy **541:** 140, 145
 Bargheer, Eduard **@**
 Barlach, Ernst **539:** 323, 337 **@**
 Barriball, Anna **541:** 207
 Baselitz, Georg **540:** 54 **@**
 Beckmann, Max **539:** 357, 379
 Bergmann-Michel, Ella **539:** 403
 Bill, Max **541:** 211
 Bisky, Norbert **541:** 164 **@**
 Bleyl, Fritz **551:** 507, 519, 520, 521, 522
 Boeck, Johann Friedrich **538:** 604
 Bouvard, Antoine **538:** 654
 Brücke, Wilhelm **538:** 618, 619
 Burgert, Jonas **540:** 41
 Bürkel, Heinrich **538:** 621
 Cahn, Miriam **541:** 187
 Calderara, Antonio **541:** 128
 Caro, Anthony **541:** 123
 Chagall, Marc **@**
 Chia, Sandro **@**
 Chillida, Eduardo **541:** 195 **@**
 Compton, Edward Theodore **538:** 627, 629, 630
 Condo, George **540:** 40
 Corinth, Lovis **539:** 307, 319
 Corot, Jean-Baptiste Camille **538:** 602
 Cragg, Tony **541:** 154, 191
 Cucuel, Edward **538:** 647
 del Giudice, Luigi **538:** 612
 Denzler, Andy **541:** 219
 Deutsch **538:** 603
 Dill, Otto **538:** 655
 Disler, Martin **@**
 Dix, Otto **540:** 25 **539:** 336
 Dreber, Heinrich **538:** 617
 Dreher, Peter **541:** 218
 Eliasson, Ólafur **541:** 146
 Ende, Edgar **539:** 394
 Englisch **538:** 606
 Erben, Ulrich **541:** 194
 Erler, Fritz **538:** 646
 Feininger, Lyonel **539:** 369, 391 **@**
 Fenner-Behmer, Hermann **538:** 641
 Fetting, Rainer **541:** 156, 161, 179 **540:** 58
 Fleischmann, Adolf Richard **541:** 115
 Fontana, Lucio **@**
 Förg, Günther **541:** 201, 206, 209
 Friedrich, Caspar David **538:** 605
 Fruhtrunk, Günter **540:** 35
 Geiger, Rupprecht **541:** 109, 112, 160, 173
 Genzken, Isa **541:** 183
 Ghenie, Adrian **@**

Gilbert & George **541:** 217
 Girke, Raimund **541:** 182, 197
 Gonschior, Kuno **541:** 121 **@**
 Grabmayr, Franz **541:** 149
 Graubner, Gotthard **541:** 159 **@**
 Grosse, Katharina **541:** 180, 204, 222 **540:** 18, 34
 Grosz, George **539:** 380 **@**
 Grützner, Eduard von **538:** 622
 Guillaumin, Jean-Baptiste Armand **538:** 637
 Hackert, Jacob Philipp **538:** 600, 601, 608, 609, 610
 Hagemeister, Karl **538:** 633, 634, 635, 636
 Haring, Keith **541:** 143, 144
 Hartung, Karl **541:** 103
 Heckel, Erich **551:** 501, 502, 508, 509, 510, 511, 515, 516, 517, 528, 547, 549, 553 **540:** 31 **539:** 329, 330, 333, 335, 345, 347, 349, 351, 353, 364, 371, 383, 395 **@**
 Herold, Georg **@**
 Hirst, Damien **@**
 Höch, Hannah **539:** 402 **@**
 Hockney, David **541:** 199
 Hödicke, Karl Horst **540:** 57
 Hoehme, Gerhard **541:** 132
 Hofer, Karl **540:** 22 **539:** 390, 399 **@**
 Hongtao, Tu **541:** 147
 Hundertwasser, Friedensreich **@**
 Jawlensky, Alexej von **540:** 23, 33 **539:** 376, 381, 398
 Jorn, Asger **541:** 125
 Judd, Donald **541:** 176, 196
 Jungwirth, Martha **541:** 188
 Kanoldt, Alexander **539:** 400
 Katz, Alex **541:** 181
 Kerkovius, Ida **@**
 Kippenberger, Martin **540:** 52
 Kirchner, Ernst Ludwig **551:** 500, 503, 505, 518, 524, 525, 526, 545, 551, 552 **540:** 17, 32, 45, 49 **539:** 316, 317, 331, 342, 348, 350, 352, 356, 358, 360, 361, 363, 373, 392 **@**
 Kirkeby, Per **541:** 168, 208
 Kisling, Moise **539:** 385
 Klapheck, Konrad **540:** 39
 Klee, Paul **@**
 Klein, Philipp **538:** 645
 Klein, Yves **@**
 Klein von Diepold, Leo **538:** 648
 Kleinschmidt, Paul **539:** 320
 Klimsch, Fritz **@**
 Klimt, Gustav **540:** 28, 29 **539:** 304, 305, 311
 Kneffel, Karin **541:** 174 **540:** 14, 55, 61
 Kniep, Christoph Heinrich **538:** 611
 Knoebel, Imi **@**
 Kobell, Wilhelm von **538:** 614, 615
 Koenig, Fritz **541:** 106, 153, 158
 Kokoschka, Oskar **539:** 344, 354, 355, 387
 Kolbe, Georg **540:** 2 **539:** 322, 346, 401 **@**

Kolle gen. vom Hügel, Helmut **539:** 332
 Koons, Jeff **541:** 203, 216
 Kubin, Alfred **539:** 309
 Kusama, Yayoi **540:** 36
 Kwade, Alicja **541:** 213
 Lakner, László **@**
 Landenberger, Christian **538:** 651
 Lassnig, Maria **@**
 Le Corbusier **539:** 404, 406
 LeWitt, Sol **540:** 37
 Liebermann, Max **540:** 13 **539:** 301, 312
 Longo, Robert **541:** 212
 Lüpertz, Markus **541:** 167 **@**
 Luther, Adolf **@**
 Mack, Heinz **541:** 170, 175, 210 **@**
 Macke, August **539:** 359
 Maetzel-Johannsen, Dorothea **@**
 Mappenwerk / Portfolio **541:** 137
 Mapplethorpe, Robert **541:** 177, 178
 Marc, Franz **540:** 8
 Marcks, Gerhard **@**
 Marini, Marino **541:** 118
 Maurer, Jakob **538:** 616
 Max, Gabriel Cornelius von **538:** 642
 Meese, Jonathan **541:** 202, 221
 Megert, Christian **@**
 Mehretu, Julie **@**
 Meidner, Ludwig **539:** 334
 Modersohn, Otto **538:** 639, 649 **@**
 Modersohn-Becker, Paula **539:** 302
 Moll, Margarethe **539:** 396
 Mueller, Otto **551:** 546 **540:** 24, 46, 47 **539:** 367, 382
 Munch, Edvard **540:** 1 **539:** 306, 314
 Münster, Gabriele **540:** 43 **539:** 327
 Nara, Yoshitomo **541:** 192
 Nay, Ernst Wilhelm **541:** 100, 111, 113 **540:** 11, 51
 Nesch, Rolf **@**
 Nitsch, Hermann **541:** 163, 189 **540:** 53
 Noël, Georges **@**
 Nolde, Emil **540:** 30 **539:** 303, 341, 343, 377 **@**
 Orlik, Emil **539:** 318
 Overbeck, Fritz **538:** 640
 Paladino, Mimmo **@**
 Palermo, Blinky **541:** 114
 Parrino, Steven **540:** 6
 Pechstein, Hermann Max **551:** 506, 541, 542 **540:** 16, 50 **539:** 310, 365, 368 **@**
 Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) **541:** 116, 150, 151, 169 **540:** 21 **@**
 Pfahler, Georg Karl **@**
 Picasso, Pablo **539:** 405, 407 **@**
 Piene, Otto **541:** 110, 127, 131 **540:** 7 **@**
 Poliakoff, Serge **540:** 3
 Polke, Sigmar **541:** 148, 200 **@**
 Preller d. Ä., Friedrich **538:** 607
 Preyer, Johann Wilhelm **538:** 631

Purrmann, Hans **539:** 374
 Rainer, Arnulf **541:** 119, 126 **@**
 Reschreiter, Rudolf **538:** 628
 Reyle, Anselm **541:** 165
 Richter, Gerhard **541:** 101, 108, 171, 172, 184, 220 **540:** 9, 38, 42 **@**
 Richter, Daniel **@**
 Rodin, Auguste **540:** 20
 Roeder, Emy **@**
 Rohlf, Christian **539:** 378 **@**
 Rosefeldt, Julian **541:** 223.01, 223.02, 223.03, 223.04, 223.05, 223.06, 223.07, 223.08, 223.09, 223.10, 223.11, 223.12 **541:** 215 **@**
 Ruff, Thomas **@**
 Saint Phalle, Niki de **539:** 388, 393, 397
 Scharl, Josef **540:** 26, 27 **539:** 308, 315
 Schiele, Egon **539:** 321
 Schmid, Wilhelm **551:** 504, 512, 513, 514, 527, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 543, 544, 548, 550 **540:** 44, 48, 59 **539:** 324, 325, 326, 328, 362, 366, 370, 372, 375, 384, 386, 389 **@**
 Schmidt-Rottluff, Karl **541:** 117
 Schumacher, Emil **541:** 104, 130, 155 **@**
 Scully, Sean **540:** 5 **@**
 Segal, Arthur **540:** 12
 Sherman, Cindy **540:** 62
 Slevogt, Max **539:** 313
 Soulages, Pierre **541:** 102, 107, 124 **@**
 Soutter, Louis **540:** 19
 Sterl, Robert H. **538:** 652
 Stöhrer, Walter **541:** 129, 152 **@**
 Stuck, Franz von **538:** 643, 644
 Thieler, Fred **541:** 162
 Thoma, Hans **538:** 650
 Trökes, Heinz **@**
 Uecker, Günther **541:** 157, 193 **540:** 10 **@**
 Ury, Lesser **539:** 300
 Vedova, Emilio **@**
 Verheyen, Jef **541:** 122
 Vetter, Charles (Karl) **538:** 653
 Vinnen, Carl **538:** 638
 Viola, Bill **541:** 138
 Voigt, Jorinde **541:** 205 **@**
 Von Heyl, Charline **@**
 Warhol, Andy **541:** 133, 134, 136, 139, 141, 142 **540:** 60 **@**
 Wenglein, Josef **538:** 624
 Wesselmann, Tom **540:** 15
 Whitney, Stanley **540:** 4, 56
 Winter, Fritz **541:** 105 **@**
 Wintersberger, Lambert Maria **@**
 Wolfensberger, Johann Jakob **538:** 613
 Wopfner, Joseph **538:** 620
 Wurm, Erwin **541:** 186
 Zimmer, Bernd **@**
 Zittel, Andrea **541:** 214
 Zügel, Heinrich von **538:** 625, 626





KETTERER ■ KUNST