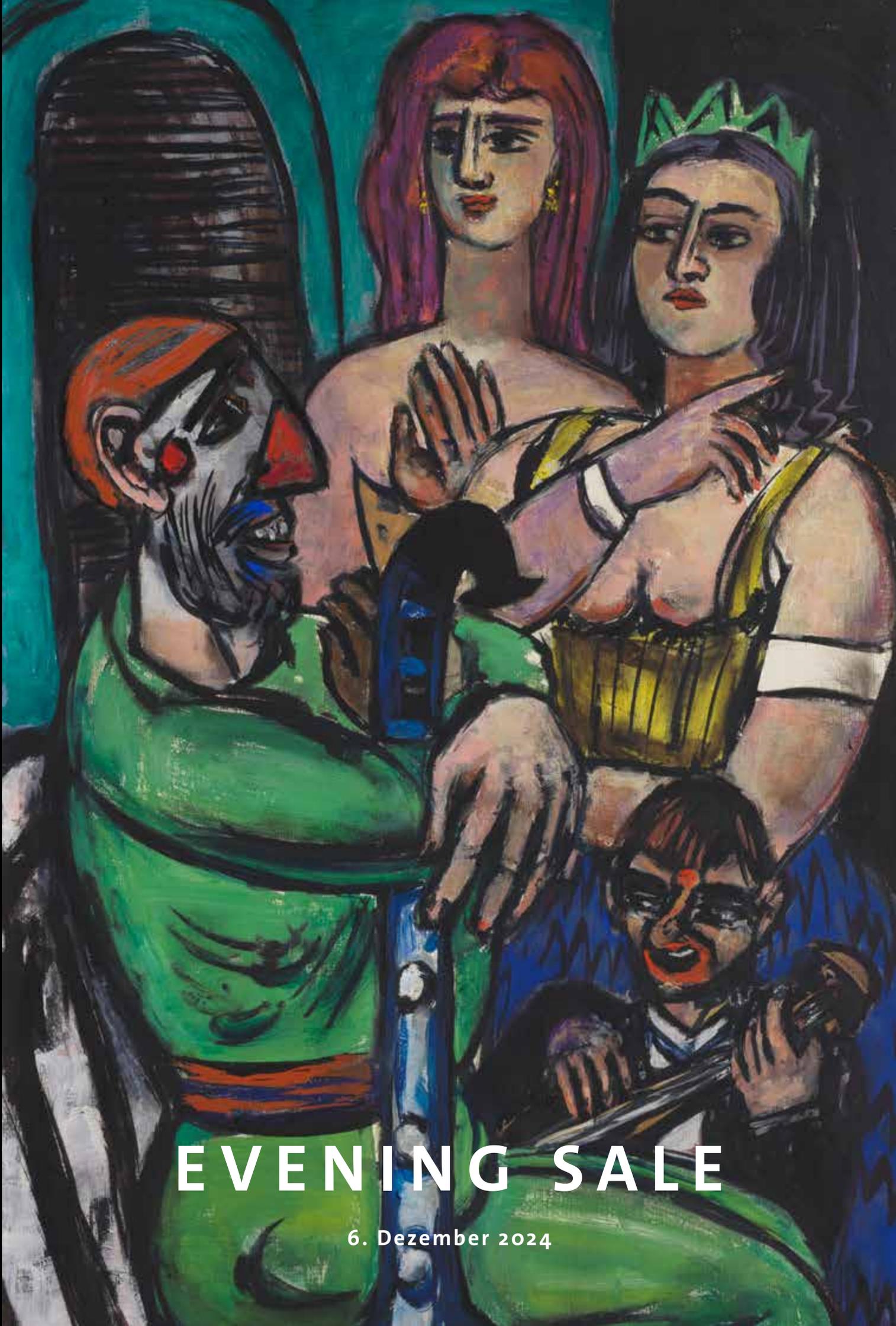


KETTERER KUNST



EVENING SALE

6. Dezember 2024









560. AUKTION

Evening Sale

English
printed version
available

Auktionen | Auctions

Los 1–56 Evening Sale (560)
Freitag, 6. Dezember 2024, 17 Uhr

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 100–153 19th Century (562)
Samstag, 7. Dezember 2024, 13 Uhr

Los 200–262 Modern Art Day Sale (563)
Samstag, 7. Dezember 2024, ab 14.15 Uhr

Los 300–413 Contemporary Art Day Sale (561)
Samstag, 7. Dezember 2024, ab 15.45 Uhr

**Online Sale „Grenzenlos Sammeln“
onlinesale.kettererkunst.de**

Fr., 15. November 2024, ab 15 Uhr – So., 15. Dezember 2024, 15 Uhr
Läuft gestaffelt aus

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

Do. 14. November 10–21 Uhr
Empfang ab 17.30 Uhr
Fr. 15. November 10–18 Uhr
Sa. 16. November 10–18 Uhr

Hamburg (Neue Location!)

Galerie Melbye-Konan, Mittelweg 169, 20148 Hamburg
Tel. +49 (0)40 3 74 96 10, infohamburg@kettererkunst.de

Di. 19. November 11–20.30 Uhr
Empfang ab 17.30 Uhr
Mi. 20. November 10–14 Uhr

Berlin

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

Fr. 22. November 10–19 Uhr
Empfang ab 17 Uhr
Sa. 23. November 10–18 Uhr
So. 24. November 10–18 Uhr
Mo. 25. November 10–18 Uhr

Frankfurt

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

Mi. 27. November 17.30–21 Uhr
Empfang ab 17.30 Uhr
Do. 28. November 10–17 Uhr

München (alle Werke)

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

Sa. 30. November 12–18 Uhr
So. 1. Dezember 11–17 Uhr
Mo. 2. Dezember 10–18 Uhr
Di. 3. Dezember 10–18 Uhr
Mi. 4. Dezember 10–20 Uhr
Do. 5. Dezember 10–17 Uhr
Fr. 6. Dezember 10–18 Uhr*

* Nur Day Sales

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

Vorderer Umschlag aussen: Los 23 M. Beckmann – Frontispiz I: Los 5 E. W. Nay – Frontispiz II: Los 32 E. Nolde – Frontispiz III: Los 9 K. Noland – Frontispiz IV: Los 7 I. Knoebel – Seite 8: Los 2 T. Cragg – Seite 11: Los 23 M. Beckmann – Seite 12: Los 32 W. Fangor – Seite 15: Los 44 E. Nolde – Seite 205: Los 46 L. Chadwick – Seite 206: Los 22 A. Macke – Seite 210/211: Los 26 K. Grosse – Seite 212/213: Los 17 O. Dix

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 zur Erstregistrierung auf unserer Bietplattform 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. Zur Registrierung Ihrer Gebote verwenden Sie unser Gebotsformular (siehe Seite 7).

Schriftlich

Sollten Sie nicht persönlich an der Auktion teilnehmen können, so nehmen wir gerne Ihr schriftliches Gebot entgegen. Zur Registrierung Ihrer Gebote verwenden Sie unser Gebotsformular (siehe Seite 7).

Im Saal

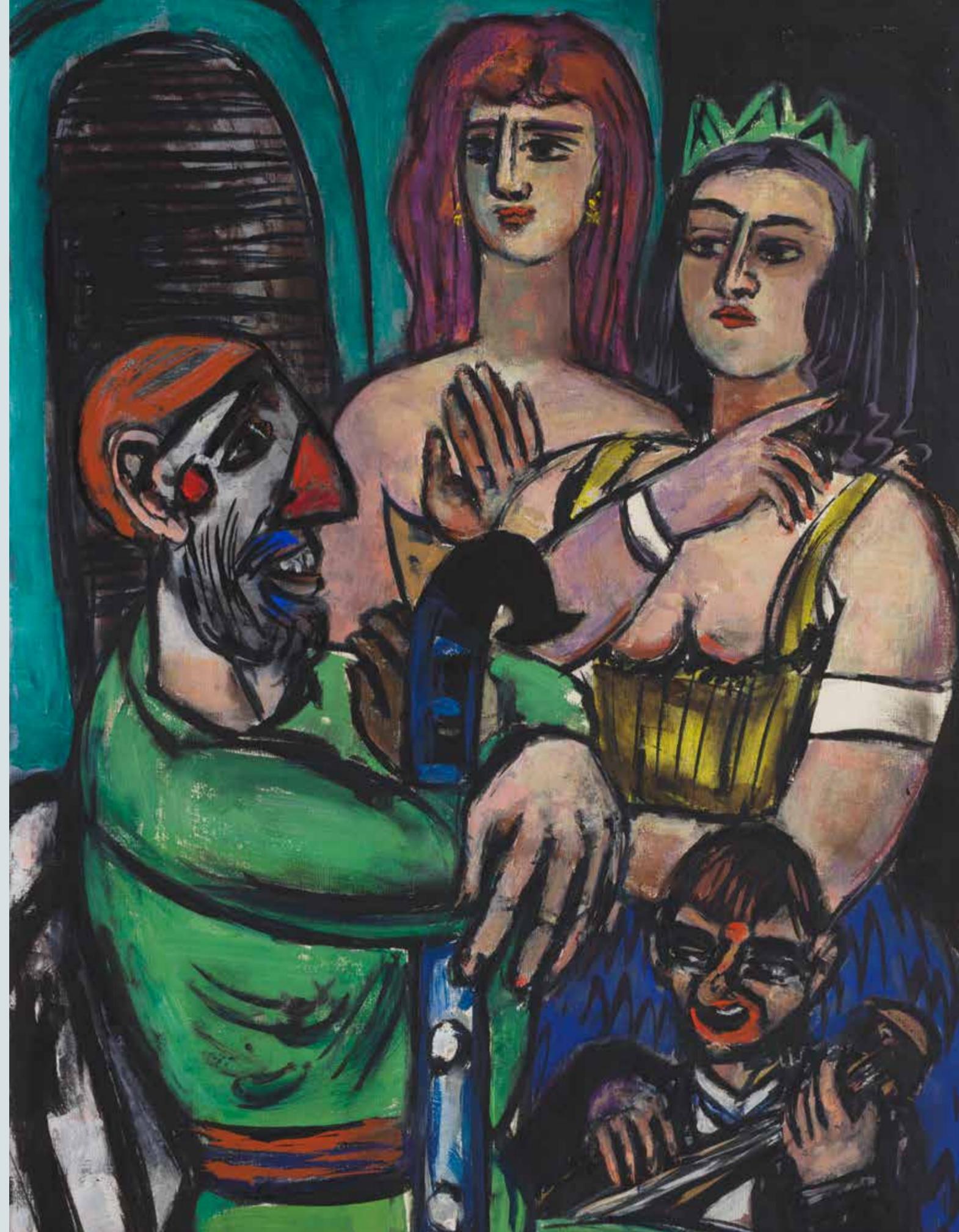
Sie können selbst oder über eine bevollmächtigte Person im Saal mitbieten. Bitte nehmen Sie bis zum Vortag der Auktion eine Platzreservierung vor und lassen Sie sich eine Bieterkarte ausstellen. Bitte bringen Sie zur Auktion auf jeden Fall einen amtlichen Ausweis mit.

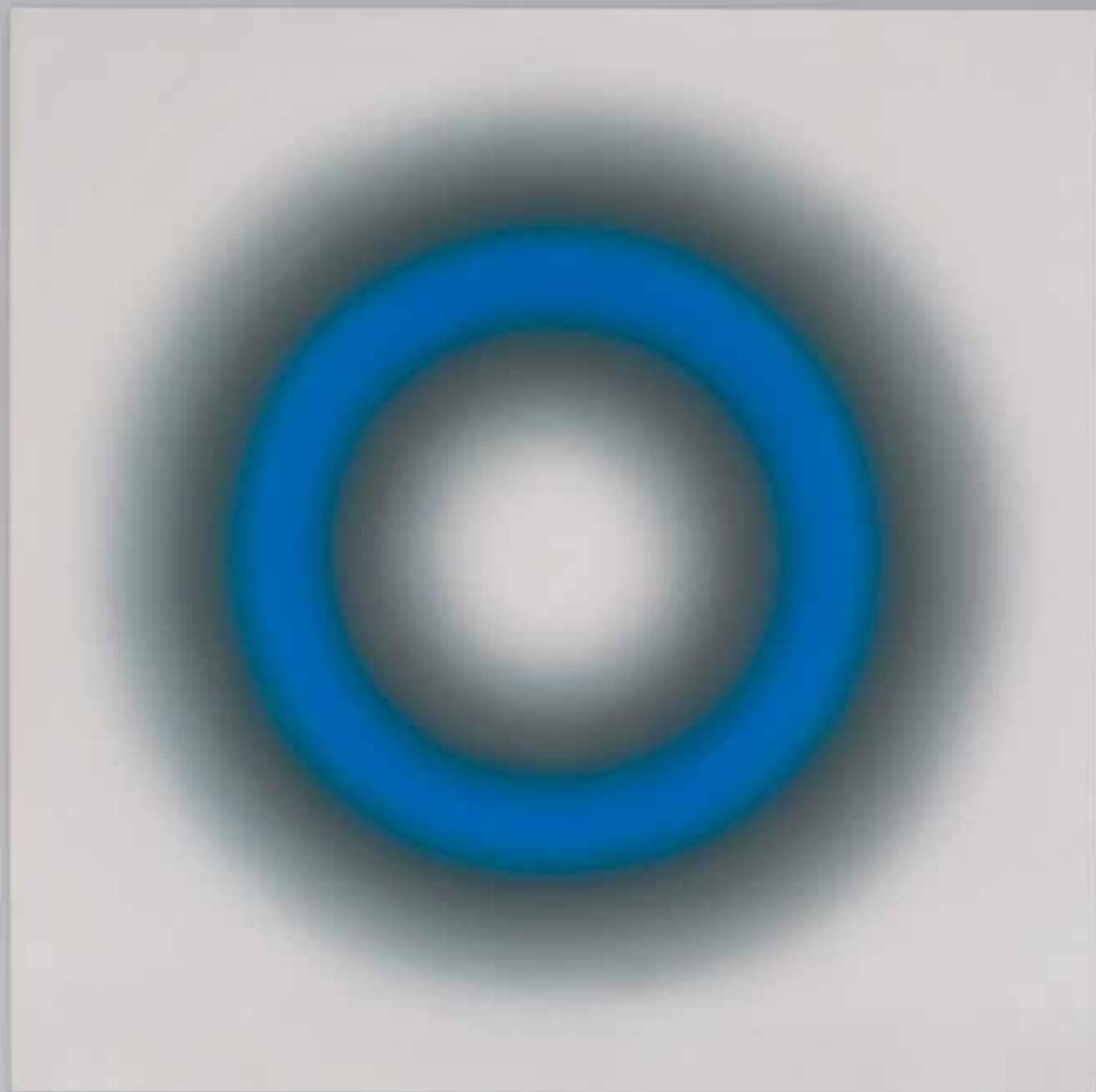
Online Sale

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

Registrieren und bieten unter onlinesale.kettererkunst.de

Letzte Gebotsmöglichkeit im laufenden Online Sale „Grenzenlos Sammeln“:
Sonntag, 15. Dezember 2024, ab 15 Uhr (läuft gestaffelt aus)





Rechnungsanschrift | Invoice address

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

Kundennummer | Client number

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

Abweichende Lieferanschrift | Shipping address

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Versand | Shipping

Ich hole die Objekte nach telefonischer Voranmeldung ab in

I will collect the objects after prior notification in

- München Hamburg Berlin Köln

Ich bitte um Zusendung.

Please send me the objects

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

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

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

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

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

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

Rechnung | Invoice

Bitte schicken Sie mir die Rechnung vorab als PDF an:

Please send invoice as PDF to:

E-Mail | Email

Ich wünsche die Rechnung mit ausgewiesener Umsatzsteuer

(vornehmlich für gewerbliche Käufer/Export).

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

Datum, Unterschrift | Date, Signature

ANSPRECHPARTNER

Geschäftsleitung



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



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



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



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

Wissenschaftlicher Berater



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

Wissenschaftliche Katalogisierung

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

Contemporary Art



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



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



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

Modern Art / 19th Century Art



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



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



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



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

Repräsentanten



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



KÖLN
Cordula Lichtenberg, M.A.
Tel. +49 221 510908-15
infokoeln@kettererkunst.de



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



HAMBURG
Louisa von Saucken
Tel. +49 40 374961-13
l.von-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

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG

Joseph-Wild-Straße 18
81829 München
Tel. +49 - (0)89 - 5 52 44 - 0
tollfree Tel. 0800-KETTERER
Fax +49 - (0)89 - 5 52 44 - 177
info@kettererkunst.de
www.kettererkunst.de

USt.IdNr. DE 129 989 806
Ust.-Nr. 11621/39295 57 FA München III
Amtsgericht München HRA 46730
Persönlich haftender
Gesellschafter:
Experts Art Service GmbH
Amtsgericht München HRB 117489

Geschäftsführer:
Robert Ketterer, Peter Wehrle

Ketterer Kunst Hamburg

Louisa von Saucken
Holstenwall 5
20355 Hamburg
Tel. +49 - (0)40 - 37 49 61 - 0
Fax +49 - (0)40 - 37 49 61 - 66
infohamburg@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Berlin

Dr. Simone Wiechers
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49 - (0)30 - 88 67 53 63
Fax +49 - (0)30 - 88 67 56 43
infoberlin@kettererkunst.de

Ketterer Kunst Köln

Cordula Lichtenberg
Gertrudenstraße 24–28
50667 Köln
Tel. +49 - (0)221 - 510 908 15
infokoeln@kettererkunst.de

Wissenschaftliche Beratung

Dr. Mario von Lüttichau
Fasanenstraße 70
10719 Berlin
Tel. +49 - (0)89 - 55244 - 165
m.luetlichau@kettererkunst.de

Repräsentanz

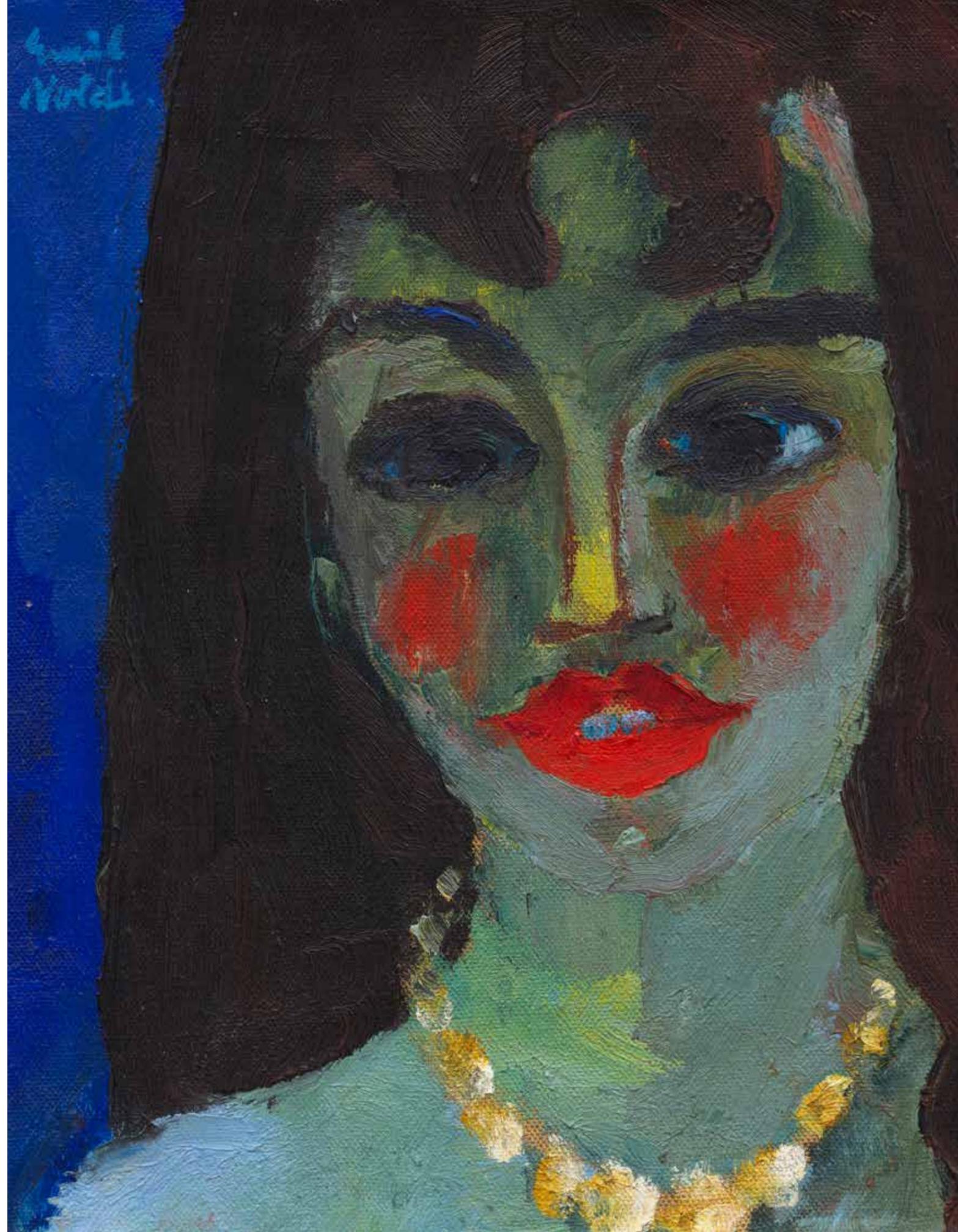
**Baden-Württemberg,
Hessen, Rheinland-Pfalz**
Miriam Heß
Tel. +49 - (0)6221 - 5 88 00 38
Fax +49 - (0)6221 - 5 88 05 95
infoheidelberg@kettererkunst.de

Repräsentanz Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen

Stefan Maier
Tel. +49 - (0)170 - 7 32 49 71
s.maier@kettererkunst.de

Brasilien

Jacob Ketterer
Av. Duque de Caxias, 1255
86015-000 Londrina
Paraná
infobrasil@kettererkunst.com



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Federgrau. 1958.

Öl auf Leinwand.

Rechts unten signiert und datiert. Verso auf der Leinwand signiert und auf dem Keilrahmen signiert und betitelt. Verso auf der Leinwand mit dem Galerieetikett der Ernest Raboff Gallery, Los Angeles. 100,5 x 81,5 cm (39,5 x 32 in). [CH]
Nach neuesten Erkenntnissen ist das Gemälde identisch mit der Werkverzeichnisnummer 896 (Scheibler) mit dem Titel „Gru und Ziegelrot“ (verso auf dem Keilrahmen mit Fragmenten der ursprünglichen handschriftlichen Betitelung), siehe <https://nay.aps-info.de/document/oel/10000902>.

Wir danken Frau Dr. Brigitte Schlüter, Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln, für wertvolle Hinweise.

🕒 **Auflaufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.00 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)
\$ 154.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Kleemann Galleries, New York.
- Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart (vom Vorgenannten erworben).
- Kleemann Galleries, New York (1960 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Los Angeles.
- Galerie Günther Franke, München (1973 vom Vorgenannten erworben, Galerie Wolfgang Ketterer, München).
- Privatsammlung Bremen/Ascona (1973 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- E. W. Nay, Kleemann Galleries, New York, 1.11.-4.12.1959, Kat.-Nr. 3.
- Interior Vision. European Abstract Expressionism 1945-1960, Santa Barbara Museum of Art, 25.3.-18.5.1972, Kat.-Nr. 32 (m. ganzs. SW-Abb., fläschl. dat. „1956“, auf d. Keilrahmen m. d. Ausstellungsetikett).
- 50 Jahre Galerie Günther Franke. Nay, München, 20.10.-22.12.1973, Kat.-Nr. 107 (m. Abb., S. 103).

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2 (1952-1968), Köln 1990, WVZ-Nr. 902 (m. Farbab.).
-
· Stuttgarter Kunstkabinett Roman Norbert Ketterer, Stuttgart, 35. Auktion, 21.5.1960, Los 422 (m. Abb., S. 62).
- Galerie Wolfgang Ketterer, München, 9. Auktion, 29.5.1973, Los 1521 (m. Abb.).

1954 markiert den Beginn von Ernst Wilhelm Nays heute wohl bekanntester und auf dem internationalen Auktionsmarkt gefragtester Werkserie, seinen „Scheibenbildern“ (1954–1962), denen auch die vorliegende Arbeit zuzuordnen ist. Im Entstehungsjahr vollzieht Nay die allmähliche Auflösung der Scheibe und Kreisform, die sich in einzelnen Arbeiten dieses Jahres bereits ankündigt. „Zunehmend entwickelt der Künstler sein Motiv aus einer malerischen Geste heraus: Mit breiten Pinselstrichen formte er Farbe zu einem kompakten Knäuel [...]“. (Karin Schick, Im Kreis der Zeichen. Scheibenbilder, Augenbilder und Späte Bilder, in: Ausst.-Kat. E. W. Nay. Retrospektive, Hamburger Kunsthalle, 2022, S. 185)

In „Federgrau“ findet die Auflösung schließlich ihre Vollendung, bevor die Scheiben im darauffolgenden Jahr 1959 wieder deutlicher in Erschei-



- **In Form und Farbe eine Besonderheit innerhalb der bedeutenden Werkserie der „Scheibenbilder“ (1954–1962)**
- **Zugunsten einer größeren Leichtigkeit und einer freieren Komposition löst Nay die Scheibe hier in wabernde Farbwolken auf**
- **Das Gemälde umfasst das breite Farbspektrum der „Scheibenbilder“: von hell-dunkler Monochromie bis hin zu einer warmen Palette von Rot und strahlendem Gelb**
- **Weitere Werke aus diesem Jahr befinden sich u. a. in den Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel, in der Hamburger Kunsthalle, im Museum Ludwig, Köln, in der Staatsgalerie Stuttgart und im Sprengel Museum, Hannover**
- **Bedeutende Entstehungszeit: 1955, 1959 und 1964 ist E. W. Nay auf der documenta I-III in Kassel vertreten**

nung treten. Nay stellt hier die Wirkkraft der Primärfarben Gelb und Rot monochrom-grauen und schwarzen Farbflächen gegenüber. Einzelne kontrastierende Farbfelder und unter das helle Grau gemischte Farbschlieren in bläulichem Hellgrün sorgen für einen spannungsvollen Irritationsmoment. Die Farbe wird scheinbar ohne formale Regeln oder künstlerische Schemata in frei gesetzten Flächen auf die Leinwand aufgetragen und darf ganz für sich alleine sprechen.

Das so frei und ungezwungen komponierte Bildgefüge enthält eine spürbare Rhythmik und Bewegung, die insbesondere durch die weniger flächigen, sondern gestischen kurzen Schwünge in hellem Grau mit deutlichem Pinselduktus übermittelt wird. In Verbindung mit dem vom Künstler gewählten suggestiven Titel „Federgrau“ vermitteln sie zusätzlich eine gewisse Leichtigkeit, mit der die Dichte der ansonsten so flächigen, farbkraftigen Komposition aufgebrochen wird. Die Monochromie des Grauschwarz beruhigt den Gesamteindruck, doch die Fröhlichkeit und Intensität der satten, gelben, roten und orangeroten Farbflächen überwiegt.

Innerhalb der „Scheibenbilder“ spielt das hier angebotene Werk eine besondere Rolle: Nay überwindet die altbewährte Kreisform zugunsten freier Farbflächen und beweist einmal mehr sein meisterliches Können in der Gestaltung offener Bildräumlichkeit mithilfe unbestimmter, intuitiver Formen, seine Souveränität im Umgang mit Farbe und Material sowie die Lebendigkeit und optimistische Strahlkraft seiner Arbeiten aus dieser, seiner wohl bedeutendsten Werkperiode. [CH]



TONY CRAGG

1949 Liverpool – lebt und arbeitet in Wuppertal



Never Mind. 2013.

Edelstahl.

Unten seitlich mit der Signatur. Aus einer Auflage von 5 Exemplaren.

75 x 58 x 61 cm (29.5 x 22.8 x 24 in).

Unikat, aufgrund der Herstellungsart und der händischen Nachbearbeitung. Mit dem vom Künstler signierten Galeriezertifikat (in Kopie).

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.02 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R/N, F)

\$ 132,000 – 198,000

PROVENIENZ

· Privatsammlung USA

AUSSTELLUNG

· Tony Cragg - Parts of the world, Retrospektive. Von der Heydt-Museum, Wuppertal, 19.4.-14.8.2016, S. 275 u. Abb. S. 374 (anderes Exemplar).



Cragg entwickelt Formschichtungen in leichter Dynamik, lässt einen Schwung entstehen, der in der auf Hochglanz polierten Oberfläche seine Entsprechung findet. Mit jeder Bewegung von uns entsteht eine neu gesehene Bewegung der Skulptur, ein neuer Eindruck, ein neuer Sinn. Gerade diese Vielfältigkeit ist der Schlüssel zu Tony Craggs faszinierenden Skulpturen. Mit jedem Blick findet man neue Perspektiven, weitere Assoziationen und Reflexionen. Diese Variabilität und Offenheit lässt die Objekte immer warm und freundlich erscheinen, auch wenn das Material des Edelstahls traditionell eher mit Begriffen wie Kühle und Technik assoziiert wird. Mit großer dynamischer Eleganz und ästhetischer Vollendung bringt Cragg das hier verwendete Material, den wie flüssiges Silber glänzenden Edelstahl, in eine Form, die dessen Qualitäten zelebriert und dem fantasievollen Betrachter eine unendliche Anzahl verschiedener

- **Tony Cragg gilt als einer der international bedeutendsten Bildhauer der Gegenwart**
- **Der Turner Prize (1988) der Tate Gallery und der Praemium Imperiale (2007) der japanischen Kaiserfamilie sind nur zwei der vielen an Tony Cragg verliehenen Auszeichnungen**
- **Tony Craggs Skulpturen befinden sich in zahlreichen bedeutenden öffentlichen Sammlungen, wie der Tate Gallery, London, dem Museum Ludwig, Köln, und dem Von der Heydt-Museum, Wuppertal**
- **Archaisch elementare Abstraktion in technisch perfekter Formenerotik**
- **Allansichtig spektakulär**

„Bildhauerei bedeutet, dass ein Künstler ein Material als Erweiterung seiner selbst benutzt und einen Dialog mit dem Material beginnt, um etwas Neues zu entdecken und zu schaffen: Poesie.“

Tony Cragg, zit. nach: John Wood, Ein Interview mit Tony Cragg, in: Ausst.-Kat. Tony Cragg. In and Out of Material, Akademie der Künste, Berlin; Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, 2006/07, S. 142.

Assoziationsmöglichkeiten eröffnet. Gerade in dieser detaillierten Behandlung der Oberflächen liegt auch der Grund, warum auch Auflagenobjekte Tony Craggs als Unikate gelten: denn jede Oberfläche ist anders.

„Bewegung hat mit Material zu tun. Was soll sich sonst bewegen, wenn nicht das Material. Im Vakuum gibt es keine Bewegung. Auch Licht, Intelligenz, Emotionen sind im weitesten Sinn die Phänomene des Materials. Da kann man sehen, welchen Erwartungen sich das Material stellen kann.“ (Tony Cragg im Gespräch mit Helga Meister, in: Kunstforum International, Bd. 200) Cragg ermöglicht eine neue Sicht auf diesen Werkstoff, er fordert uns dazu auf, all unsere Seh- und Denkgewohnheiten loszulassen, und weist damit den Weg auf eine neue Sicht der Welt. [EH]



KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf



Lamento. 1986.

Kohle auf Transparentpapier.
Rechts unten signiert. Verso datiert, betitelt und bezeichnet.
151 x 102 cm (59.4 x 40.1 in). Die Arbeit diente als Vorzeichnung für das formatgleiche Gemälde „Lamento“ (1986), das wir im Dezember 2023 in unserem Evening Sale erfolgreich veräußert haben. [JS]

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.04 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Jahn und Jahn, München (2018).
- White Cube, London (2019).
- Privatsammlung London.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- The Way You Read a Book is Different to How I Tell You a Story, Jahn und Jahn, München 2018.
- The Real: Three Propositions, White Cube, London 2019.
- salondergegenwart 2023, Hamburg, o. O. 2023, S. 51 (m. Abb.).

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

Konrad Klapheck, 2007

„Ich versuche meinen Bildern eine glatte Oberfläche zu geben, sie sollen aussehen, als wären sie nicht von Menschenhand gemacht. Ich ziehe über meine Leidenschaften eine Schicht von Eis, um ihnen größere Dauer zu verleihen.“ (K. Klapheck, zit. nach: Konrad Klapheck, Ausst-Kat. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 1974, S. 36) Allein Klaphecks Zeichnungen sind es also, die noch etwas von dieser Spontanität des unmittelbaren Suchens auf dem Weg zur malerischen Umsetzung dieser menschlichen Leidenschaften erahnen lassen. Allein sie sind es, die trotz ihres hohen Perfektionsgrades im zeichnerischen Duktus noch die künstlerische Handschrift in sich tragen, die in Klaphecks „supergegenständlichen“ Gemälden vollkommen ausgeblendet wird. Bei Klapheck fasziniert die besondere 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

- **Formatgleiche Vorzeichnung zu Klaphecks Gemälde „Lamento“ (1986): ein modernes Trompe-l'Œil und zugleich ein von existenziellen Fragestellungen durchdrungenes Meisterwerk**
- **Mit einer malerischen Flächenauffassung ausgeführt, ist diese Vorzeichnung dem titelgleichen Gemälde unmittelbar vorausgegangen, das im Dezember 2023 bei Ketterer Kunst erfolgreich versteigert wurde**
- **In seinen großformatigen „Vorzeichnungen“ hat Klapheck seine perfekten Kompositionen in Originalgröße aus einem komplexen Liniengefüge entwickelt und abschließend minutiös auf die Leinwand übertragen**
- **Während Klaphecks Gemälde durch ihre maximale Perfektion faszinieren, sind Klaphecks „Vorzeichnungen“ einzigartige Zeugnisse eines akribisch-komplexen Schaffensprozesses**



Konrad Klapheck, Lamento, 1986, Öl auf Leinwand, verkauft bei Ketterer Kunst, München, Auktion 545, 8. Dezember 2023. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Klapheck erschafft unverwechselbare Gegenstandscharaktere, die ein weites Panorama von Assoziationen und Emotionen auslösen und damit zu Sinnbildern unseres menschlichen Daseins werden. Gleich einer Nabelschnur windet sich der Schlauch in Klaphecks „Lamento“ in den beschränkenden Grenzen des Feuerlöschkastens und wird, im Todesjahr seiner Mutter entstanden, zu einem modernen Sinnbild unseres Lebens. [JS]



KATHARINA GROSSE

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



Ohne Titel. 2011.

Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert sowie mit der Werknummer „2011/1031 L“
und den Maßangaben versehen. 180 x 150 cm (70.8 x 59 in). [KA]

Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.06 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 180.000 (R/D, F)
\$ 132.000 – 198.000

PROVENIENZ

- Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien (verso auf dem Rahmen mit einem Etikett).
- Privatsammlung (2013 vom Vorgenannten erworben).
- Vom jetzigen Eigentümer vom Vorgenannten erworben.

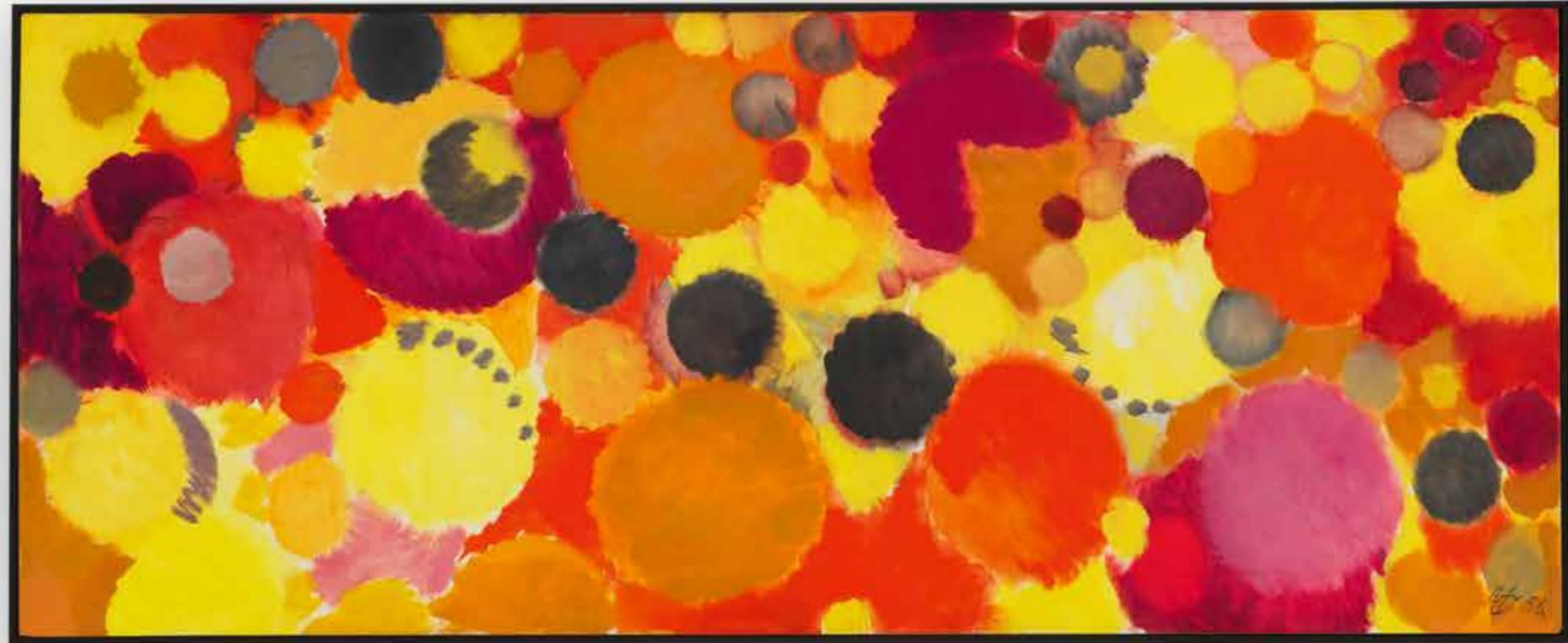
- **Grosses charakteristische Regenbogenpalette leuchtet vor hellen und dunklen Farbschichten**
- **Die Künstlerin transzendiert die Grenzen der Zweidimensionalität und zaubert ein immersives Gefühl von Raum und Unendlichkeit**
- **Weitere Werke sind Teil von renommierten Sammlungen weltweit, darunter das Kunsthaus Zürich, das Arken Museum of Modern Art, Kopenhagen, das Istanbul Modern, die Staatlichen Museen, Berlin, und das Museum of Modern Art, New York**
- **Nächstes Jahr wird die Staatsgalerie Stuttgart Katharina Grosse mit der „Großen Landesausstellung 2025“ würdigen**

Seit dem Beginn ihres künstlerischen Schaffens in den späten 1980er Jahren ist Katharina Grosse auf einer ständigen Mission, um die Grenzen des konventionellen malerischen Mediums kontinuierlich und unermüdlich zu erweitern. Für die Künstlerin gibt es keine Unterscheidung zwischen Malerei, Skulptur und Architektur. Nichts ist ein Hindernis, die Welt ist ihre Leinwand. Mit ihren In-situ-Gemälden, für die sie mit der Spritzpistole die explosiven Farbtöne direkt auf die unmittelbare Umgebung sowie auf gefundene Materialien und großformatige Skulpturen aus Polyurethan, Polystyrol oder Gussmetall sprüht, ist Grosse zu einer der wichtigsten und bekanntesten abstrakten Künstlerinnen der Gegenwartskunst geworden. Ohne ein festes Ziel vor Augen, nähert sie sich in ihrer Arbeit einem reinen Prozess künstlerischer Entdeckung. Weder die Größe des Formats, noch die Farbvielfalt noch die genauen Beziehungen von Kontrast und Überlagerung auf der Malfläche werden im Voraus berechnet. Vielmehr steht für Katharina Grosse der Akt des Malens selbst im Mittelpunkt. Sie versteht Malerei als eine prozessorientierte Praxis, die von Fluss und Widerstand geprägt ist, sowohl im mentalen als auch im physischen Sinne: „Meine Malereien sind ‚Aufführungen‘, in denen Emotionen, Intentionen

und Strukturen verdichtet sind“ (Katharina Grosse, zit. nach: Katharina Grosse. Studio Paintings 1988-2022, Berlin 2022, S. 193). Auf diese Weise übernimmt sie ganze Räume und Orte, die durch ihre künstlerische Intervention in überdimensionale Installationen transformiert werden.

Katharina Grosses langjährige Praxis der In-situ-Malerei spiegelt sich meisterhaft in „Ohne Titel“ aus dem Jahr 2011 wider. Die Ebene der Leinwand weicht einer immersiven Öffnung von Tiefe, Mehrdimensionalität und Geschwindigkeit. Die flutenden Farben scheinen sich um ihr Territorium zu streiten, sich schnell übereinanderzulegen und gegen die grandiosen, schwungvollen, hellen Pinselstriche und den abgedunkelten Hintergrund zu drücken. Die Kraft, mit der die regenbogenartigen, gesprühten Farbschablonen hinzugefügt sind, lässt diese zu klein für die tatsächlichen Grenzen des Rahmens erscheinen, sodass sie gegen die Ränder drücken, als könnten sie darüber hinauswachsen und sich ins Unendliche ausdehnen. Indem Grosse den Betrachter mental dazu ermutigt, die abgeschnittene geometrische Begrenzung visuell zu vervollständigen, hat sie ein Werk der völligen Befreiung geschaffen. [KA]





ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln



Sonnenzirkel. 1956.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert und datiert. Auf dem Keilrahmen signiert,
datiert und betitelt. 80 x 200 cm (31.4 x 78.7 in). [JS]

☛ *Auflaufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.08 h ± 20 Min.*

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)
\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Privatsammlung Deutschland (aus dem Nachlass erworben).

AUSSTELLUNG

- Ernst Wilhelm Nay, Neues Rathaus, Weiden (Oberpfalz) 1995.
- Nay - Variationen. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München, 2002; Kunstmuseum Bonn, 2002/03, Kat.-Nr. C 74, (m. Abb. S. 150).

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1952-1958, Köln 1990, WVZ-Nr. 811 (m. Farbabb.).
.....
- Franziska Müller, Ernst Wilhelm Nays „Vom Gestaltwert der Farbe“ als Künstlertheorie und Zeitzeugnis, Marburg 2016, S. 157, Anm. 557.

Diesen lichtdurchfluteten „Sonnenzirkel“ malt Ernst Wilhelm Nay direkt im Vorfeld seines berühmten „Freiburger Bildes“. Im Frühsommer 1956 wird Nay von der Universität Freiburg eingeladen, für das Vestibül des neu gebauten Chemischen Instituts ein Wandbild zu schaffen, das „Freiburger Bild“ (WVZ-Nr. 812, Abb.). Zur Verfügung steht die Rückwand der sehr geräumigen, aber relativ niedrigen Eingangshalle, 2,55 x 6,55 Meter. Nay nimmt den Auftrag ohne Auflagen an und entschließt sich für ein Leinwandbild auf Keilrahmen, das die gesamte Wandfläche überspannen sollte. „Die Komplikation, die ein Auftrag mit sich bringt, liegt darin, daß der Künstler sich gezwungen sieht, auf die Wirkung seines Bildes zu achten und sie den Umständen anzupassen“, so Nay resümierend am 29. Juni 1956 (Ernst Wilhelm Nay, Lesebuch, Köln 2002, S. 140).

Über das Jahr beschäftigt, ist es ihm wichtig, sich dieser sehr großen und langgezogenen Fläche unmittelbar zu stellen, um den Raum und die ungewöhnliche Proportion dieses mächtigen weißen Feldes zu erfassen. Um von vornherein der Gefahr der Vergrößerung einer Entwurfsskizze zu entgehen, verzichtet Nay auf alle Skizzen und Vorarbei-

- **Pure Freude! Unnachahmliche Synthese aus Titel und Komposition**
- **Leuchtende, farbgewaltige Arbeit aus der Werkphase der berühmten „Scheibenbilder“**
- **Zeitgleich zur Entstehung unseres großformatigen Werks ist Nay auf der Biennale in Venedig vertreten**
- **Im Folgejahr zeigt das Museum of Modern Art, New York, Nays „Scheibenbilder“ in der Ausstellung „German Art of the Twentieth Century“**
- **„Sonnenzirkel“ war Teil der großen Nay-Retrospektive der Hypo-Kulturstiftung, München sowie des Kunstmuseums Bonn**
- **Arbeiten dieser bedeutenden Werkphase befinden sich u. a. im Museum Ludwig, Köln, in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, sowie dem Solomon R. Guggenheim Museum, New York**

O.l.: Ernst Wilhelm Nay, Rote Wirbel in Blau, 1961, Öl auf Leinwand, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

O.r.: Ernst Wilhelm Nay in seinem Atelier vor seinen berühmten Scheibenbildern. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2024

U.: Ernst Wilhelm Nay, Das Freiburger Bild, 1956, Öl auf Leinwand, 255 x 655 cm, Land Baden-Württemberg, Chemisches Institut der Universität Freiburg. © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / VG Bild-Kunst, Bonn 2024



ten, die direkt auf sein flächengrößtes Bild zielen. Aber so ganz kann er sich seinem Arbeitsrhythmus nicht entziehen und so fertigt er etwa 16 Aquarell-Studien von proportionaler Größe an, meist 27 x 57 Zentimeter, sowie 3 Gemälde im Format 80/85 x 200 Zentimeter: „Mänaden“ (WVZ-Nr. 809, Abb.), „Sonnenweg“ (WVZ-Nr. 810, Abb.) und eben den „Sonnenzirkel“ (WVZ-Nr. 811), um sich dieser enormen Fläche der Stirnwand der Eingangshalle beispielhaft zu nähern. Diese drei langgestreckten, querformatigen Gemälde erweisen sich nicht nur wegen des Formates als doch ungewöhnlich, sie sind auch zugleich in ihrer Dichte herausragend und einzigartig im Werk des Künstlers.

„Meine Scheibenidee war vorerst vollkommen artistischer Natur. Ist der Komponist Tonsetzer, so wollte ich Farbssetzer sein mit den Mitteln der Farbe in Verbindung von Rhythmus, Quanten, Dynamik, Reihen zur Fläche“, so Nays Antwort auf die Frage, wie er zur Scheibe gekommen sei, „dass für ihn die natürliche Ausbreitung einer Farbe im Prozess des Malens der Kreise ist“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay, Stedelijk Museum, Amsterdam, 30.4.-10.6.1998, u. a.,

S. 99). Diese Erkenntnis verhilft ihm auf geniale Art zur angestrebten Vereinfachung seiner Kunst. Plötzlich ist die Farbe als reiner Klangkörper Träger des Ausdrucks, befreit von Figur und Gestalt.

So umgeht Nay hier mit dem Gemälde „Sonnenzirkel“ eine additive Aneinanderreihung einzelner formaler und rhythmischer Zentren, die das friesartige Format nahelegen würde, der Künstler aber unbedingt vermeiden möchte. So entsteht eine fein durchdachte Komposition vergleichbar einer Melodie, in der das Betonen und Zurücknehmen, das Austarieren von Gleichgewichten sich wie selbstverständlich im Auge verliert. Und so erscheint mit den kräftigen Gelb- und gewandelten Orange-Tönen auf dominantem Rot die großartige Idee einer bewegten Rhythmik, die einerseits den Kosmos der Fläche in eine in sich abgeschlossene Choreografie der bildnerischen Kräfte verwandelt und gleichzeitig mit einem universelleren, von außen einfallenden und wieder nach außen strahlenden rhythmischen Feld Verbindung hat. Gestische Formen und eben leuchtende, kreisförmige Scheiben wuchern über die Bildfläche, nehmen eine lyrische, sogleich rhythmische

Form an und spiegeln die lebendige Stimmung des Künstlers. Flecken und dicht gemalte Farbkreise von unterschiedlicher Größe in Zitronengelb, Orange, Kadmiumrot, ein wenig Violett, sodann graue und schwarze Punkte beleben die Komposition. Die Farben sind lebhaft gesetzt mit großer Wirkung, eine freie, musikalische Ästhetik mit gemalten Kreisformen. Der Künstler inszeniert eine gleichsam schwerelos wirkende Bildszenerie die „geradezu übersprudelt vor Lebensfreude, Rhythmus, Farbenpracht, Schnelligkeit des Strichs und energiegeladener Bewegung“, so der Kunsthistoriker und Nay-Kenner Siegfried Gohr (zit. nach: Ernst Wilhelm Nay – Ein Essay, in: Ausst.-Kat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1998, S. 27).

Denkt man sich diese energiegeladene Komposition auf jene riesige Wand im Foyer des Chemischen Instituts, so würde sie mit der in ihr enthaltenen Strahlungsenergie diese nackte weiße Wand in eine aufregende und sogleich anziehende Fläche verwandeln. Und dieser energetischen, ja wohligen warmen Ausstrahlung kann sich der Betrachter auch im Privaten nicht entziehen: „Sonnenzirkel“ erweist sich wie eine mystische Lichtquelle, die ihr Umfeld auf geheimnis-

volle Weise erwärmt. Mit dem „Sonnenzirkel“ bekräftigt der Künstler seine Position als der deutsche Farbmaler des 20. Jahrhunderts, der es versteht, auch dieses Gemälde kostbar und dicht zu gestalten und die auftretenden farbigen Energien bis ins Kleinste zu durchdenken: Es sind dies rhythmische Abläufe des Farbeinsatzes und die bewegten Rhythmen der Flächengliederung, die das Element der Dynamik auch in diesem Scheibenbild mit seinem energischen Kolorit tragen. Ein Zustandekommen durch das potenzielle Volumen der Scheiben in ihrer Ballung, auch vermehrten Streuung und bisweilen gefasst durch die Reihung schwarzer Scheiben. Es ist immer wieder faszinierend, wie es Ernst Wilhelm Nay gelingt, seine ausgeprägt empathische Ordnung für Farbe und Form in dieser luftigen Leichtigkeit zum Ausdruck zu bringen. [MVL]





LYONEL FEININGER

1871 New York – 1956 New York



Seascape. 1947.

Öl auf Leinwand.

Links oben signiert. Verso auf dem Keilrahmen erneut zweifach signiert sowie datiert, mit „Seascape“ betitelt und schwer lesbar bezeichnet „A [...] Sail“. 33 x 56,2 cm (12.9 x 22.1 in). [AR]

Achim Moeller, Direktor des Lyonel Feininger Project LLC, New York/Berlin, hat die Echtheit dieses Werkes, das im Archiv des Lyonel Feininger Project unter der Nummer 1876-10-04-23 registriert ist, bestätigt. Ein Zertifikat liegt der Arbeit bei.

Das Werk ist im Werkverzeichnis der Gemälde von Lyonel Feininger (Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings) von Achim Moeller unter der Nummer 490 verzeichnet.

🕒 **Auflaufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.10 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 160.000 (R/D, F)
\$ 154.000 – 176.000

PROVENIENZ

- Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York (verso m. Etikett, ca. 1948 erworben).
- Dr. & Mrs. Steven van Riper, Detroit.
- Privatsammlung Deutschland.
- Galerie Utermann, Dortmund.
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Galerie Maulberger, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2008 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Feininger. Recent Work 1945-1947, Buchholz Gallery (Curt Valentin), New York, 2.-20.3.1948, Nr. 14 (m. Abb.).
- Lyonel Feininger. Ölbilder, Aquarelle, Zeichnungen, Holzschnitte, Galerie Utermann, Dortmund, 28.9.-5.11.1988, Nr. 3 (m. Farbabb.).
- Feininger und das Bauhaus. Weimar - Dessau - New York, Kunsthaus Apolda Avantgarde, Apolda, 13.9.-20.12.2009, Kat.-Nr. 9, S. 166, 171, 185 (m. Farbabb. S. 154).

LITERATUR

- Achim Moeller, Seascape (Seestück), 1947 (Moeller 490), Lyonel Feininger: The Catalogue Raisonné of Paintings, <http://feiningerproject.org> (aufgerufen am 1.10.2024).
- Hans Hess, Lyonel Feininger. Mit einem Oeuvre-Katalog von Julia Feininger, Stuttgart 1959, WVZ-Nr. 473 (m. SW-Abb. S. 294).
.....
- Hans Schulz-Vanselow, Lyonel Feininger und Pommern, Kiel 1999, S. 304. (Seascape [Seestück]).
- Andrea Fromm, Feininger am Bauhaus. Transpositionen in Holzschnitt, Aquarell und Gemälde, in: Andrea Fromm (Hrsg.), Feininger und das Bauhaus. Weimar - Dessau - New York, Hamburg 2009, S. 11-29, hier S. 21 (Seascape).

• Lyonel Feiningers Seestücke sind zeitlose Meisterwerke der Moderne

• Bis zur Grenze der Abstraktion: radikale Reduzierung von Form und Farbe, durchdrungen von zarter Poetik und atmosphärischer Mystik

• Die Rhythmik der geometrisch reduzierten Komposition ist das malerische Echo seiner lebenslangen Liebe zur Musik

• Seit seiner Zeit am Bauhaus ist Musik, wie auch bei Paul Klee und Wassily Kandinsky, ein tragendes Element in Lyonel Feiningers künstlerischem Gestalten

• Das Werk zeigt Feiningers sehnsuchtsvolle Erinnerungen an die überwältigenden Naturschauspiele und Wolkenformationen in Deep an der Ostsee

Zeitlose Meisterwerke der Moderne: Lyonel Feiningers Seestücke

Lyonel Feininger widmet sich Zeit seines Lebens dem Seestück. Er zählt zu den wenigen Künstlern der klassischen Moderne, die im traditionellen Genre der Marinemalerei großes Potenzial erkennen. Das Meer, der Himmel, die Wolken, Sonne und Mond, die Sterne, Schiffe und Ozeandampfer, Figuren am Strand, Häfen und Molen stellen das relativ kleine, aber unerschöpflich scheinende Repertoire dar, aus dem der Künstler über alle Schaffensphasen hinweg seine Seestücke komponiert. Im Gesamtwerk Lyonel Feiningers bilden sie neben den Architekturdarstellungen die wohl wichtigste Werkgruppe, die alle Stilwechsel überdauert und sowohl seine berühmten prismatischen Meisterwerke der Bauhauszeit als auch die intimen, atmosphärischen Arbeiten des Spätwerks umfasst.



„Darum sitze ich wohl stundenlang am Strande – ohne ein Wort schreiben zu können. Diese Gedanken, und wie ist das Meer, vor einem ausgebreitet, mit dem unermeßlichen hohen Himmel darüber, dazu angetan, aus dem verborgenen Innern Gedanken hervorzuzaubern, die um Unausprechliches drehen, Impulse zur Bildgestaltung – die meine Sprache letzten Endes sind.“

Lyonel Feininger, Brief an Julia Feininger, 4. Juni 1932.

„Seascape“ aus dem Jahr 1947 zählt zu den geometrisch-abstrahierten Arbeiten, die nach Feiningers Rückkehr in die USA entstehen. Die Farbpalette ist reduziert, ebenso wie die Motive. Lediglich zwei kleine Figuren positioniert er im Vordergrund am Strand vor unbewegter See und lässt vor ihnen den alles dominierenden, wolkenverhangenen Himmel aufragen. Im Aufeinandertreffen der Elemente und in der wesentlichen Gegenüberstellung von Mensch und Natur entsteht trotz radikaler Reduzierung von Form und Farbe eine von zarter Poetik und atmosphärischer Mystik durchdrungene Landschaftsdarstellung. Bezüge zur Romantik, etwa zu Caspar David Friedrichs „Der Mönch am Meer“, sind hier ebenso zu erahnen wie auch Anlehnungen an die Malerei von William Turner.

Im Entstehungsjahr soll Feininger eine Ausstellung des englischen Künstlers im Metropolitan Museum of Art in New York besucht haben. Die rhythmisch angeordneten Wolken sowie das Spiel von schwarzen und weißen Akzenten lassen eine Verbindung zu Feiningers biografisch bedingter Liebe für die klassische Musik erkennen, denn ursprünglich war für den Sohn eines Geigers und einer Sängerin eine musikalische Ausbildung vorgesehen. Bis ins hohe Alter bleibt Feininger der Musik eng verbunden und komponiert eigene Fugen, die sich durch eine simultane Mehrstimmigkeit auszeichnen und auch in „Seascape“ leise anzuklingen scheinen.

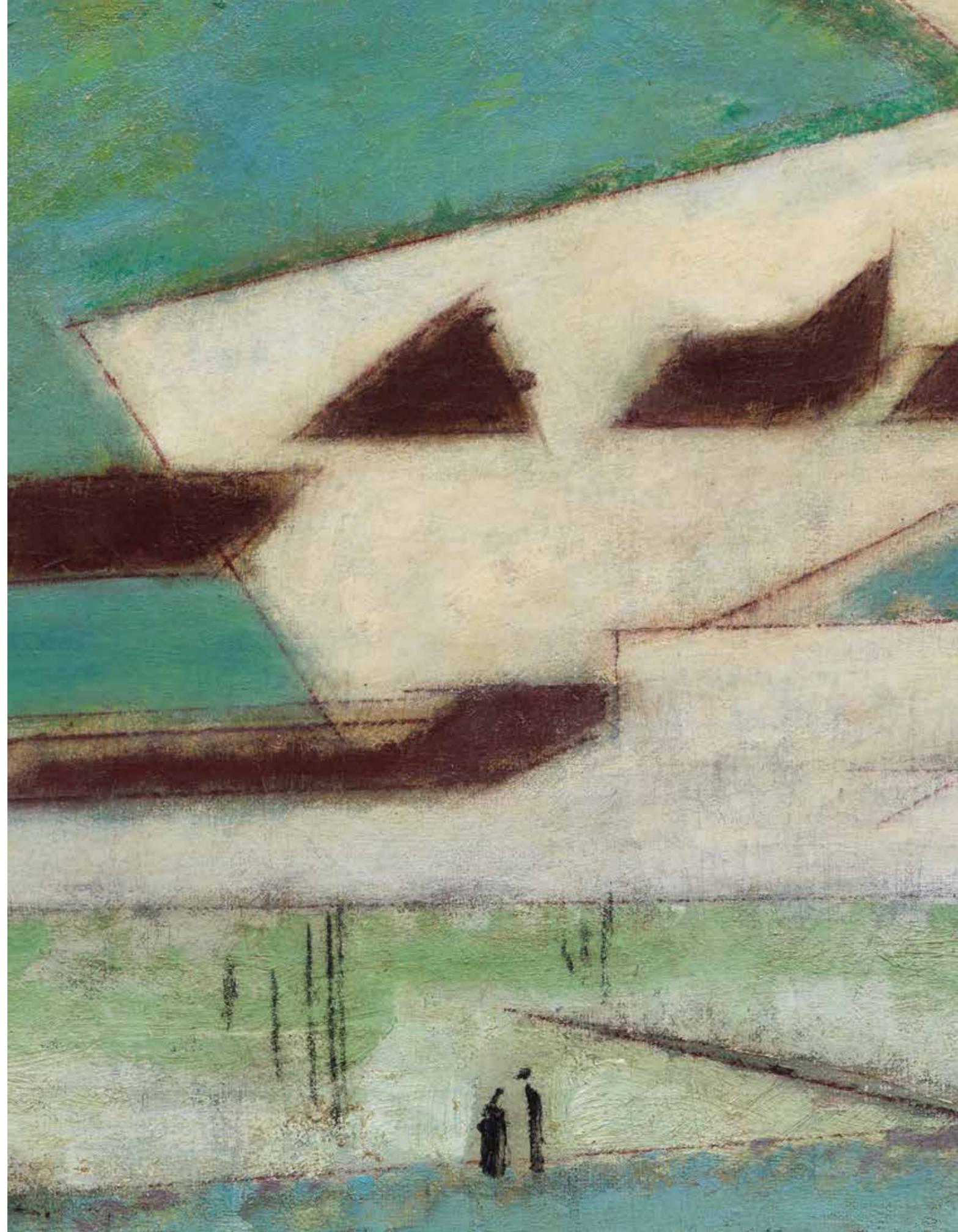


Lyonel Feininger, erstes Blatt der selbst komponierten „Fuge I“, erste Fassung 1921.

Lyonel Feininger am Harmonium in seinem Atelier, Weimar, 1922. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Schon während seiner Zeit in Deutschland ist Feininger von den eindrucksvollen Wetterphänomenen und Wolkenformationen über der Ostsee beeindruckt. Dort hält er in kleinformigen Bleistiftzeichnungen, den sogenannten „Natur-Notizen“, das Gesehene fest. Noch Jahre später dienen sie ihm für Gemälde und Aquarelle als Vorlage. Auch „Seascape“, das erst 1947 nach seiner Rückkehr in die USA entsteht, basiert auf Erinnerungen an Deep an der Ostsee, wie deutlich an den parallel zueinander ins Meer führenden Molen zu erkennen ist. Noch Jahrzehnte später sind diese prägenden Natureindrücke bei Feininger so präsent, dass er sie mühelos in seinen künstlerischen Kontext überführt und in transzendente Bilderlebnisse verwandelt. Ihre zeitlose Wirkung verdanken Feiningers Seestücke dabei nicht nur der Schönheit und erhabenen Größe des Naturschauspiels, sondern vor allem seiner künstlerischen Transferleistung, von der reinen Beobachtung hin zur Entwicklung eines überzeitlich gültigen Bilderkosmos, der dem menschlichen Natureindruck und der damit einhergehenden, elementaren Gedankenwelt im Visuellen eine Stimme zu verleihen vermag. [AR]





Kadmiumrot R (R1-R6). 1975/1988.

Acryl auf Holz, 6-tlg.
Auf einem Paneel (R3) verso signiert und datiert. Entsprechend der korrekten Reihenfolge bzw. Anordnung verso jeweils nummeriert „R1“ bis „R6“. Insgesamt: 286 x 378 x 7 cm (112,5 x 148,8 x 2,7 in).
Aus der 1975 konzipierten Werkserie „Konstellationen“, die Imi Knoebel bis heute fortführt. [CH]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.12 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)

\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Krefeld (1985 direkt vom Künstler erworben).
- Galerie Vera Munro, Hamburg.
- Privatsammlung Norddeutschland (2004 direkt vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

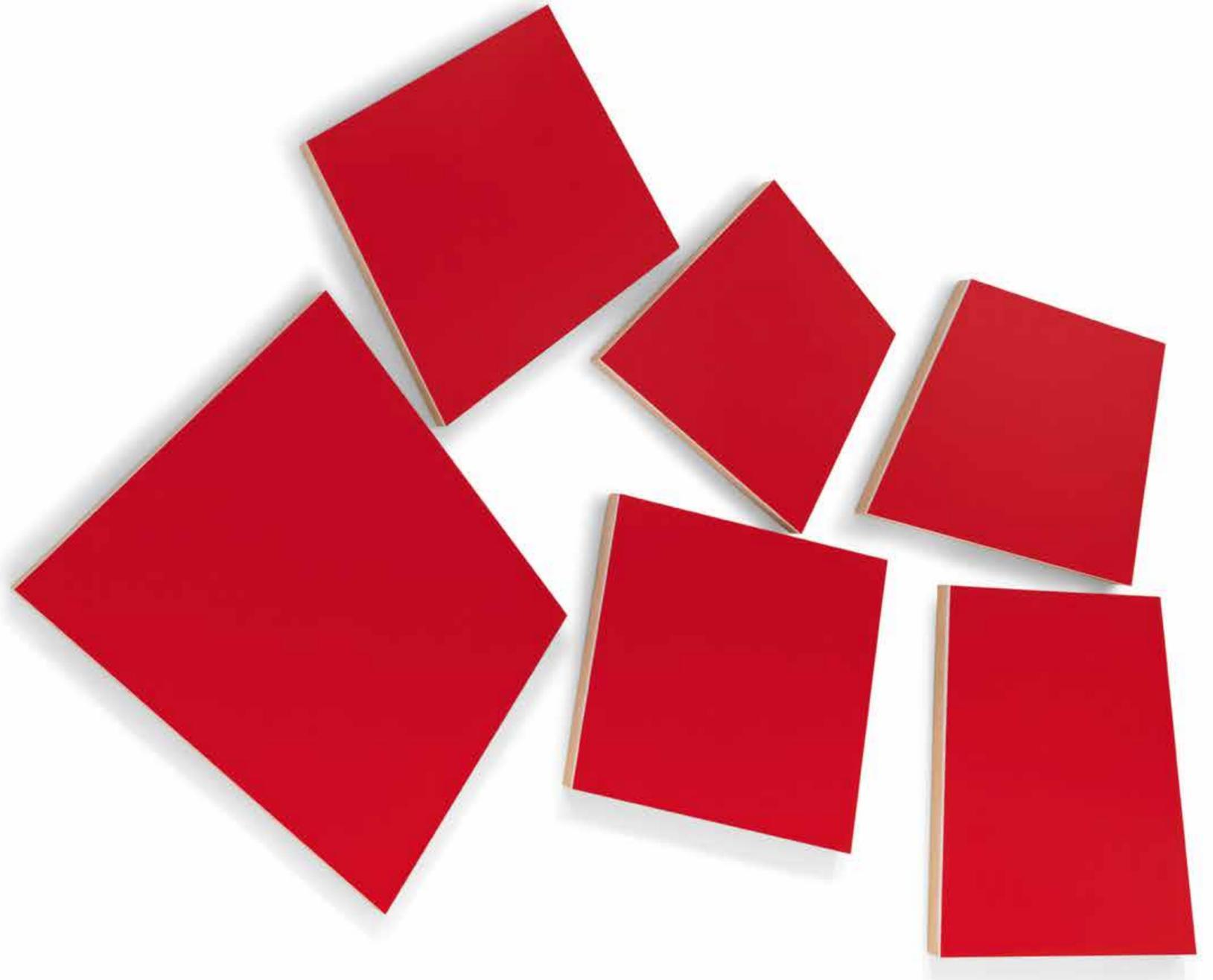
- Vera Munro, Alexander Unverzagt (Hrsg.), *Reihung, Ordnung muß sein, aber ist Sein Ordnung?*, Hamburg 1990, Kat.-Nr. 10 (m. Abb.).
- *Blickpunkte*, Musée d'Art Contemporain, Montreal, 13.9.1989-14.1.1990, S. 127.
- Hamburger Kunsthalle (Dauerleihgabe, 2004-2009).

Imi Knoebel gilt mit seinem mehr als fünf Jahrzehnte umfassenden Werk als einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Minimal Art. Inspiriert von den Werken Malewitschs stehen die Beziehungen zwischen Raum, Form und Farbe im Fokus seiner Kunst. Als Schüler von Joseph Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie 1964–1971 setzt er sich schon bald von dessen Überzeugung, dass die Malerei als Gattung obsolet sei, ab. Knoebel bezeichnet sich stattdessen konsequent als Maler. In stets präzisen und klaren Kompositionen lässt er die Farbe auf Materialien wie Hartfaserplatten, Aluminium und Papier immer für sich selbst sprechen, sodass seine Bilder und flächenhaften Skulpturen ungehindert in einen freien Dialog mit ihrer jeweiligen Umgebung treten können. Dazu lotet der Künstler Aspekte der Materialität, der Zwei- und Dreidimensionalität sowie konstruierter und zufälliger Raumprinzipien aus. Mit den Jahren entstehen Materialassemblagen und klein- und großformatige Arbeiten mit monochrom gefassten und ebenso polychrom zusammengestellten Werken. Seinen klaren, geometrischen Formenschatz in Schwarz und Weiß Ende der 1960er Jahre klärt Imi Knoebel im Weiteren über die Verdichtung der Linie zum schwarzen, respektive weißen Quadrat, zum schwarzen und weißen Kreuz, zur roten Raute, Rechteck oder Vieleck. Nun schafft Knoebel skulpturale Raumkörper unter dem Einsatz von lackierten Farboberflächen, wie etwa „Genter Raum“ (1980, Kunstsammlung Nordrhein-

Westfalen). Die Grenzen des Genres zu sprengen und den Raum zu erobern, ist sein Ziel.

Auch das vorliegende Werk ist durch und durch von der Arbeitsweise Imi Knoebels durchdrungen, zeigt die Auseinandersetzung mit Form, Farbfläche und Raum. So wie ein Bild im künstlerisch-handwerklichen Sinne Knoebels zusammengesetzt werden kann, kann es ebenso in seine Einzelteile zerlegt werden, wodurch gewisse Grundformen entstehen. So kann die Gestalt des Werkes „Kadmiumrot R“ alle Formen und denkbaren Möglichkeiten eines unregelmäßigen Gevierts aufnehmen. Und dennoch erweckt es den Eindruck einer lockeren, impulsiven Gruppierung von sechs streng geschnittenen, unterschiedlich großen Formfragmenten. Dabei erscheint das Ensemble allerdings weniger locker zusammengesetzt, als es auf den ersten Blick scheint. Es besteht aus sechs Teilen, die sich alle voneinander unterscheiden, aber in ihrer stringenten Monochromie eines satten Kadmiumrots mit scharfen Konturen darauf hindeuten, dass sie der Form nach miteinander verwandt sind. In der scheinbar lockeren Hängung über- und nebeneinander, in einem wahrnehmbaren leichten Bogen mit der Tendenz, schräg nach rechts abzufallen, bilden diese sechs Formen einen starken Zusammenhalt zu einem geschlossenen Bild. Die Fragmente schweben mit ihrer satten Farbigkeit beeindruckend vor der Wand. [MvL]

- **Monumentales Unikat von beeindruckender räumlicher Wirkung**
- **In der 1975 konzipierten Werkserie „Konstellationen“ manifestiert sich, was Knoebels Kunst im Kern ausmacht: das Zusammenspiel von Raum, Form und Farbe**
- **Mit der Farbe Kadmiumrot maximiert der Künstler die Inszenierungen der geometrischen Flächen**
- **Der kompromisslose Einsatz von monochromen Oberflächen steht für die ästhetische Grundausage im Werk von Imi Knoebel**
- **Aus dieser Werkserie wurde bisher nur eine vergleichbare Arbeit in Weiß auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Weitere Arbeiten aus dieser Werkserie befinden sich in den Sammlungen des Mudam / Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean, Luxemburg, der Hamburger Kunsthalle und des San Francisco Museum of Art**



WASSILY KANDINSKY

1866 Moskau – 1944 Neuilly-sur-Seine

Friedlich. 1930.

Aquarell und Tuschkfeder.
Links unten monogrammiert und datiert. Auf dem Unterlagekarton mit der persönlichen Widmung „Meinem alten, lieben Freund / Paul Klee / zu XII 31 / Herzlichst / Kandinsky“. Auf dem Unterlagekarton verso datiert, betitelt und mit der Werknummer „No. 394“ bezeichnet sowie von anderer Hand bezeichnet „Frau Paul Klee“.

Auf chamoisfarbenem, glatten Velin, auf Unterlagekarton montiert.
47,5 x 33 cm (18,7 x 12,9 in), blattgroß.
Unterlagekarton: 59,8 x 45,2 cm (23,5 x 17,8 in). [CH]

In den Handlisten des Künstlers ist die Arbeit unter den Aquarellen für September 1930 verzeichnet mit „1930, 394, Friedlich“.

🕒 *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.14 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 500.000 (R/D)

\$ 330.000 – 550.000

PROVENIENZ

- Sammlung Paul Klee (1879-1940), Bern (am 18.12.1931 vom Künstler als Geschenk zum Geburtstag erhalten).
- Sammlung Lily Klee (1876-1946), Bern (1940 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Klee-Gesellschaft, Bern (1946 von der Vorgenannten, bis 1952).
- Felix Klee, Bern (1953-1980).
- Galerie Thomas, München (1980 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (1982 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Gedächtnisausstellung Wassily Kandinsky, Kunsthalle Basel, 10.3.-8.4.1945, Kat.-Nr. 13.
- Aus der Sammlung Felix Klee. Paul Klee, Kandinsky, Jawlensky, Marc, Feininger u. a., Kunstmuseum Bern, 26.5.-28.8.1966, Kat.-Nr. 225.
- 50 Jahre Bauhaus, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 5.5.-28.7.1968, Kat.-Nr. 128.
- Kandinsky. Kleine Freuden: Aquarelle und Zeichnungen, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 7.3.-10.5.1992, Kat.-Nr. 129 (m. Abb.).
- Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten, Paul Klee Zentrum, Bern, 19.6.-27.9.2015; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 21.10.2015-24.1.2016, Kat.-Nr. 159 (m. ganzs. Farbabb.).

LITERATUR

- Vivian Endicott Barnett, Kandinsky. Werkverzeichnis der Aquarelle, Bd. II (1922-1944), München 1994, WVZ-Nr. 987 (m. SW-Abb. u. m. ganzs. Farbabb., Tafel 258).

Meinem alten, lieben Freund
Paul Klee
zu XII 31
Herzlichst
Kandinsky

Wassily Kandinskys Widmung an Paul Klee auf der Vorderseite des Unterlagekartons.



• **Zeugnis einer intensiven Künstlerfreundschaft: Kandinsky versieht das Aquarell mit einer Widmung an seinen langjährigen Freund Paul Klee und schenkt es ihm im Dezember 1931 zum Geburtstag**

• **Zum Entstehungszeitpunkt lehren beide Künstler am Bauhaus in Dessau und bewohnen gemeinsam eines der Meisterhäuser**

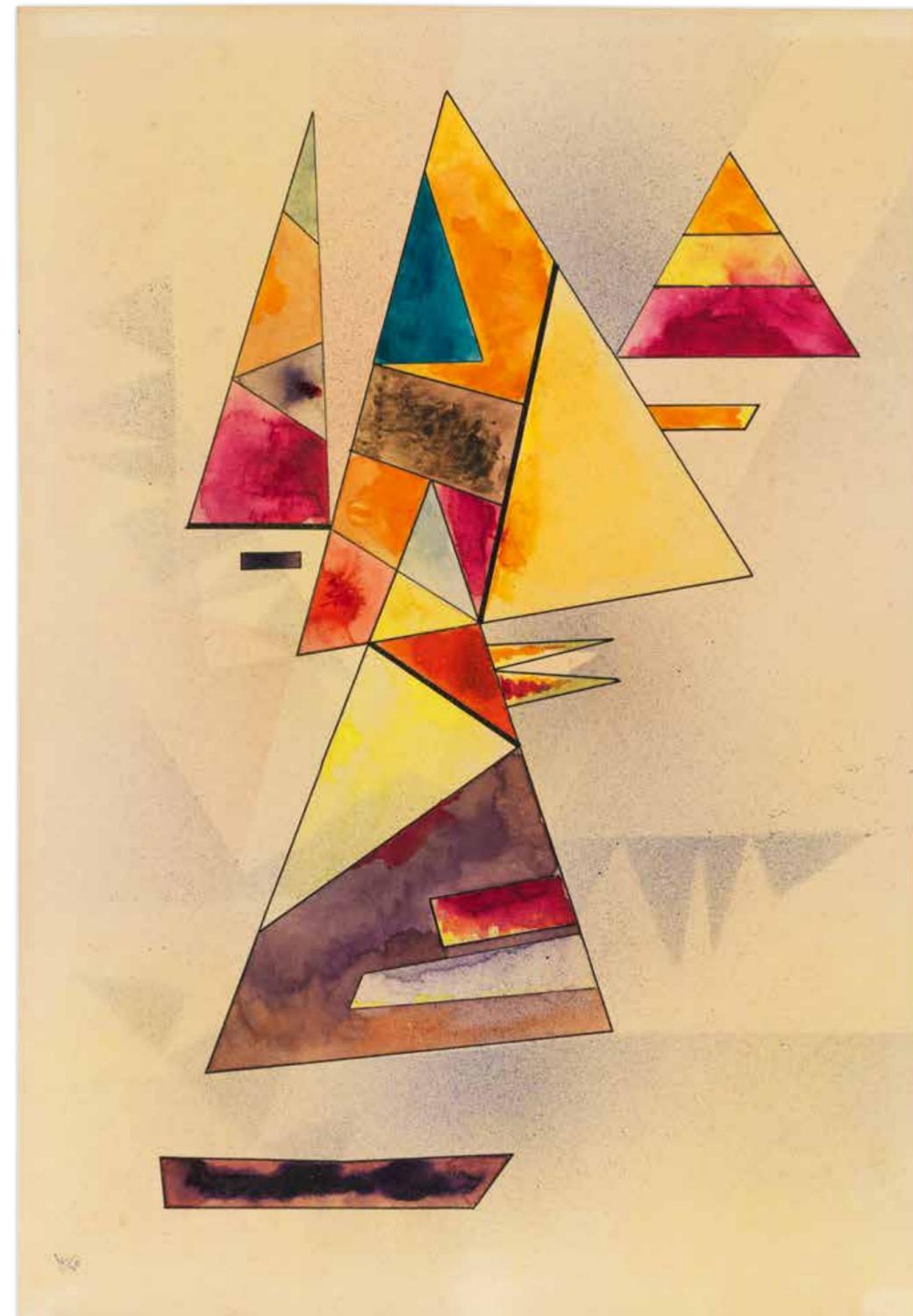
• **Die streng geometrischen Kompositionen der Bauhaus-Jahre gelten als die gefragtesten Papierarbeiten des Künstlers auf dem internationalen Auktionsmarkt**

• **In der ausgewogenen Konstruktion zwischen Bewegung und ruhender Stabilität ein wunderbares Beispiel für die von Kandinsky in „Punkt und Linie zu Fläche“ (1926) entwickelte Kunsttheorie**

• **Aquarelle und Gouachen des Künstlers aus den 1930er Jahren befinden sich u. a. auch in den Sammlungen des Museum of Modern Art, des Metropolitan Museum of Art und des Solomon R. Guggenheim Museum, New York, sowie im Centre Pompidou, Paris**

Freundschaft, Konkurrenz und künstlerischer Austausch. Paul Klee und Wassily Kandinsky am Bauhaus

Bereits 1911 lernen sich Wassily Kandinsky und Paul Klee kennen: Kandinsky gehört zu den Gründungsmitgliedern des „Blauen Reiter“ und Paul Klee ist ab 1912 an den legendären Gruppenausstellungen beteiligt. Bereits 1914 erfolgt die Auflösung der Künstlergruppe im Zuge des beginnenden Ersten Weltkriegs, doch die Wege der beiden Künstlergenies sollten sich mit ihren Berufungen ans Weimarer Bauhaus bald ein weiteres Mal kreuzen. Paul Klee beginnt seine Lehrtätigkeit im April 1921, Kandinsky im Juli 1922. Wie Paul Klee wird ihm ein Teil der Grundausbildung übertragen, er lehrt „Analytisches Zeichnen“ sowie „Gestaltungslehre Farbe“ und übernimmt zudem die künstlerische Leitung der Werkstatt für Wandmalerei.





Paul Klee und Wassily Kandinsky vor dem Dessauer Meisterhaus, Burgkühnauer Allee 6-7, ca. 1929/30 (Foto: wohl Nina Kandinsky).

Mitte der 1920er Jahre siedelt das Bauhaus von Weimar nach Dessau über. Wassily Kandinsky und Paul Klee beziehen 1926 eines der gerade fertiggestellten Meisterhäuser. Die als Doppelhäuser angelegten Meisterhäuser bilden eine Siedlung, die Walter Gropius nach eigenen Plänen für die sog. Meister des Bauhauses errichten lässt. Je zwei Künstler wohnen fortan, oftmals mit ihren Ehefrauen und Familien in den modernen Doppelhäusern mit privaten Ateliers: neben Kandinsky und Klee auch László Moholy-Nagy und Lyonel Feininger sowie Georg Mucho und Oskar Schlemmer.

In den darauffolgenden Jahren entsteht trotz ihrer sich zum Teil widersprechenden künstlerischen Tendenzen, trotz Konkurrenz und Wettbewerb um Ausstellungen, Publikationen und Ankäufe ihrer Werke eine enge berufliche und freundschaftliche Verbindung zwischen Klee und Kandinsky. Sie stehen nicht nur in engem Dialog, sondern pflegen eigene nachbarschaftliche Rituale, u. a. das gemeinsame Tee-trinken und Plaudern auf der Terrasse, das Nina Kandinsky in einigen Fotografien festhält. Zu Beginn der 1930er Jahre trennen sich ihre Wege: Paul Klee verlässt das Bauhaus 1931 und folgt einem Ruf an die Kunstakademie in Düsseldorf. Seine Wohnung im Meisterhaus behält er zunächst, doch 1932 hat die direkte Nachbarschaft dann endgültig ein Ende. Kandinsky zieht mit dem Bauhaus nach Berlin. Mit der politischen Machtübernahme der Nationalsozialisten wird die künstlerische Laufbahn der beiden bald darauf unterbrochen. Paul Klee wird von seiner Professur in Düsseldorf zunächst beurlaubt und anschließend enthoben. Kandinsky verliert seine Anstellung am Bauhaus, das 1933 ohnehin geschlossen, von der Polizei und der SA durchsucht und versiegelt wird. Fast gleichzeitig emigrieren die beiden Künstler, Klee zieht es in seine Heimatstadt Bern, Kandinsky geht nach Paris. In den darauffolgenden Jahren bleiben sie postalisch in Kontakt, insbesondere auch über ihre Ehefrauen Nina Kandinsky und Lily Klee: „Das Leben im Wald von Dessau kommt mir wie eine kurze aber glückliche Episode unseres Lebens vor“ (Lily Klee an Nina Kandinsky, März 1934, zit. nach: Ausst.-Kat. Klee & Kandinsky. Nachbarn, Freunde, Konkurrenten, Lenbachhaus, München 2015/16, S. 54).

„Meinem alten, lieben Freund“

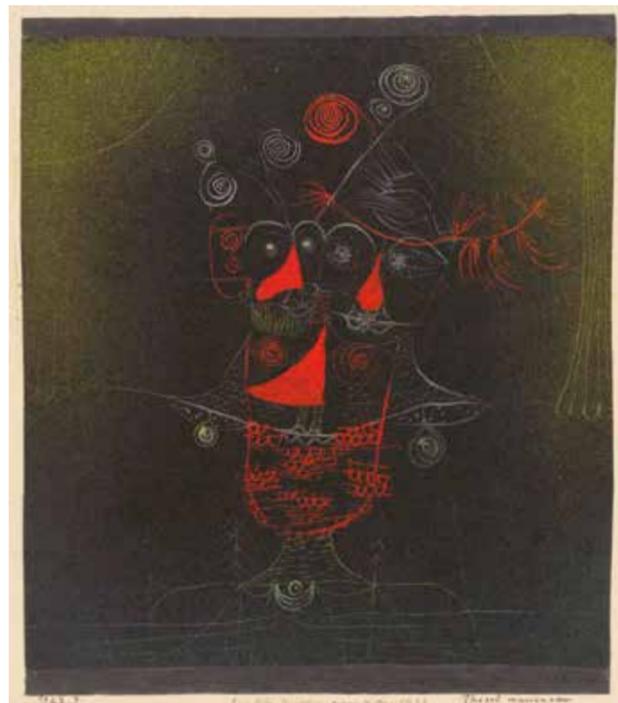
Die ersten „Kunst-Geschenke“ tauschen Paul Klee und Wassily Kandinsky bereits zu Zeiten des „Blauen Reiter“ (1911–1914) aus. Doch nach ihrem Wiedersehen am Bauhaus wird der regelmäßige Austausch ihrer Kunstwerke an Geburtstagen, an Weihnachten und zu weiteren besonderen Anlässen allmählich zur lieb gewonnenen Tradition, insbesondere in den

Jahren zwischen 1923 und 1932. In einem sich wiederholenden Rhythmus schenkt Klee Kandinsky zu dessen Geburtstag am 4. Dezember eines seiner Kunstwerke, meist ein Aquarell oder eine Zeichnung, manchmal auch eine druckgrafische Arbeit oder ein Gemälde. Kandinsky erwidert das Geschenk zwei Wochen später, indem er Klee zu dessen Geburtstag am 18. Dezember eines seiner Kunstwerke überreicht. Zu Weihnachten wiederholt sich der Vorgang noch einmal. So erhält Kandinsky auch am 4. Dezember 1931 von Paul Klee ein Aquarell mit dem Titel „Tripelmarionette“ mit der Widmung „für Kandinsky zum 4. Dez. 1931 in alter Freundschaft K“ (1927,3, WVZ Klee 4216, Centre Pompidou, Paris). Kandinsky revanchiert sich am 18. Dezember zu Paul Klees Geburtstag mit der hier angebotenen Arbeit, mit der Widmung: „Meinem alten, lieben Freund / Paul Klee / zu XII 31 / Herzlichst / Kandinsky“.

Die Gegenüberstellung dieser Arbeiten zeigt, dass die von Kandinsky verschenkten Werke oftmals auf das vorausgegangene Geschenk Paul Klees Bezug nehmen. „Die Geschenke waren mehr als nur freundschaftliche Aufmerksamkeiten, mit ihnen vollzog sich auch ein subtiler Dialog, in dem sie sich über ihre künstlerischen Überzeugungen austauschten und auch hier wieder Abstraktion und Realitätsbezug gegeneinander ausspielten.“ (Christine Hopfengart, in: ebd., S. 47)

Kandinsky scheint mit „Friedlich“ in mehrerer Hinsicht auf Klees „Tripelmarionette“ Bezug zu nehmen, obwohl das Werk ein Jahr zuvor entsteht und nicht erst nach Paul Klees Geschenkübergabe. Zum einen greift Kandinskys im Raum schwebende Formenkonstruktion in etwa die Umrisse der figurativen Liniengebilde der „Tripelmarionette“ auf: Beide Darstellungen bestehen aus abwechselnd ausladenden und dann wieder schmaler werdenden Elementen. Jeweils mit einer waagerechten Basis beginnend, verbreitern sich beide Kompositionen nach oben hin. Beide enthalten hier und da kräftig-rote Details. Hinzu kommen einige erstaunliche kleinere Parallelen. Dort, wo Paul Klee rechts ein federähnliches Gebilde setzt, zeigt sich bei Kandinsky bspw. ein Dreieck in ähnlicher Farbigkeit und der rechte „Flügel“ von Klees Fantasiefigur ähnelt ein wenig den kleinen Doppelspitzen in Kandinskys Aquarell.

Geschenk von Paul Klee: Paul Klee, Tripelmarionette 1927, 3, Aquarell auf Karton, Centre Pompidou, Paris.



Auch die Spritztechnik findet sich in beiden Arbeiten wieder: Paul Klee setzt sonnengelbe Akzente an den oberen Blattecken, Kandinsky erarbeitet einen atmosphärischen gespritzten Hintergrund, vor dem sich die dazu kontrastierende, kräftige Farbigkeit der schwerelos im Raum schwebenden Dreiecksformen besonders gut entfaltet. Für Paul Klee ist die Spritztechnik bereits seit Mitte der 1920er Jahre (gegen Ende der Weimarer Bauhaus-Zeit) ein wichtiges Gestaltungsmittel, Kandinsky entdeckt die Technik wenig später und verwendet sie erstmals im September 1927. Am Weimarer Bauhaus entsteht sie im Zusammenhang mit kunsttheoretischen Kursen und den Anregungen László Moholy-Nagys, der das große Potenzial einer von subjektiven Einflüssen befreiten Kunst propagiert. Mittels einer über ein Sieb gezogenen Bürste oder eines Zerstäubers und unter Verwendung von Schablonen, feinen Gittern oder Lochblechen wird der Bildträger mit feinsten Tröpfchen von Aquarell- oder Gouachefarbe bestäubt.

Kandinskys geometrische Abstraktion

Inspiziert vom russischen Konstruktivismus hatte Kandinsky bereits zu Beginn der 1920er Jahre seinen expressiven Vorkriegsstil verändert. In deutlich hellerer Palette werden seine Formen geometrischer: Sein Formenrepertoire umfasst nun Kreise, Vierecke, Dreiecke und Pfeilformen, aber auch Linienbündel, Schachbrettstrukturen und bestimmte Zeichen, weiche Kanten werden durch scharfe Konturen ersetzt. Er selbst bezeichnet diese neue Ausrichtung als „kühle Abstraktion“ und veröffentlicht dazu 1925 auch einen Artikel im Cicerone.

Kandinskys Formen schweben nun frei im Raum, überkreuzen und durchdringen einander oder gruppieren sich um ein imaginäres Zentrum. Es entstehen höchst komplexe Kompositionen mit einer Vielzahl an Formen und Farbe.

In seiner Veröffentlichung „Über das Geistige in der Kunst“ hatte Kandinsky 1912 seinen Fokus noch auf die Verwendung symbolischer Farben gelegt. Nun widmet er sich insbesondere separaten, objektiven und aufeinander harmonisch und formal abgestimmten Formelementen. Exemplarisch führt der Künstler dieses Vorgehen 1926 im Bauhausbuch Nr. 9 „Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente“ aus.

Während Paul Klees feingliedrige Fantasieformen zwischen Figuration und Abstraktion changieren, vor erzählerischen Details nur zu strotzen und in Zwiesprache mit der Natur deutliche Bezüge zur Realität enthalten, versucht Kandinsky nicht mehr, die Welt der Natur zu abstrahieren, sondern eine eigenständige Darstellung und Bedeutung zu kreieren. Zwar vermitteln seine Arbeiten eine gewisse formale Anschauung der Realität und sind nicht gänzlich frei von Assoziationen, jedoch nur in übertragenem Sinne und auf einer gegenstandslosen Ebene. „Solange z. B. in der Malerei die malerischen Elemente auf das Gerüst der Naturformen gehängt werden, bleibt es unmöglich, den Nebenklang zu vermeiden, und also das reine Gesetz der malerischen Konstruktion zu entdecken. [...] Die konsequente Handhabung der Grundelemente mit der Prüfung und Anwendung ihrer inneren Kräfte, also im allgemeinen der innere Standpunkt, ist die erste und unumgängliche Bedingung der abstrakten Kunst“ (Wassily Kandinsky, in: Der Cicerone, Heft 17, 1925, S. 647).

„Friedlich“ verkörpert mit der ausgewogenen Komposition zwischen Bewegung und ruhender Stabilität, zwischen bewusst konstruierten, geometrischen Formengefügen und zarter, luftiger Spritztechnik die Grundlage von Kandinskys Malerei. Zugleich ist es ein bedeutendes Zeugnis der intensiven Künstlerfreundschaft zweier Maler, die die Kunst des 20. Jahrhunderts besonders nachhaltig geprägt haben. [CH]



KENNETH NOLAND

1924 Asheville/North Carolina – 2010 Port Clyde/Maine



Via Media (Suddenly). 1963.

Acryl auf Leinwand.
Auf dem Keilrahmen signiert, datiert und betitelt „Suddenly“. 259,1 x 330,2 cm
(102 x 130 in). [JS]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.16 h ± 20 Min.

€ 600.000 – 800.000 (R/N, F)
\$ 660.000 – 880.000

PROVENIENZ

- André Emmerich Gallery, New York.
- Robert A. Rowan Collection (1967 vom Vorgenannten erworben, bis 1999: Sotheby's).
- Privatsammlung (seit 1999).

AUSSTELLUNG

- American Art of the Sixties, San Francisco Museum of Art, San Francisco, 1967.
- San Francisco Museum of Art. A Selection of Paintings and Sculptures from the Collection of Mr. and Mrs. Robert Rowan, University of California, Irvine, 1976, Kat.-Nr. 98.
- Selections from the Mr. and Mrs. Robert A. Rowan Collection, Pasadena Art Museum, 1970 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Special Loans, Pasadena Art Museum, 1972.
- The First Show: Paintings and Sculpture from Eight Collections 1940-1980, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1984, S. 202 (m. Abb., auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- Onnasch. Aspects of Contemporary Art, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 7.11.2001-24.2.2002; Museu Serralves, Porto, 22.3.-23.6.2002, S. 76.
- Neues Museum Weserburg, Bremen (Dauerleihgabe seit 2003).
- Who is Afraid of Red, Yellow and Blue? Positionen der Farbfeldmalerei, Kunsthalle Baden-Baden, 2.7.-8.10.2007.
- Morris Louis - Kenneth Noland. Colorfield Painting, El Sourdogg Hex, Berlin, 12.3.-28.4.2007.

LITERATUR

- Sotheby's, London, Contemporary Art, Part 2, 18.11.1999, Los 370 (m. Abb.).
- Rainhard Onnasch (Hrsg.), Nineteen artists, El Sourdogg Hex, Berlin 2010, m. Abb. S. 34 und S. 37.

- **Nolands leuchtende „Chevrons“ gelten als Ikonen des amerikanischen „Color Field Painting“**
- **Frühes „signature piece“ in überwältigendem Format**
- **In den letzten fünf Jahren wurde keine vergleichbare Arbeit auf dem internationalen Markt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Umfassende Ausstellungshistorie: seit den 1960er Jahren regelmäßig in internationalen Museumsausstellungen vertreten**
- **Von musealer Qualität: Vergleichbare Arbeiten befinden sich u. a. in den Sammlungen des Museum of Modern Art, New York („Blue Veil“, 1963), sowie des Guggenheim Museum, New York („Trans Shift“, 1964)**
- **Herausragende Provenienz: aus der legendären Emmerich Gallery, New York, in die hochkarätige Robert Rowan Collection mit Meisterwerken der Farbfeldmalerei und der Pop-Art**



„In 1960 the highly influential critic Clement Greenberg proclaimed Mr. Noland and Morris Louis major figures in American art, the rightful successors to Jackson Pollock and Willem de Kooning.“

The New York Times, Kenneth Noland. Abstract painter of brilliantly colored shapes, 6.1.2010.



Kenneth Noland, Trans Shift, 1964, Acryl auf Leinwand, 254 x 288 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Nolands leuchtende „Chevrons“ - Ikonen des amerikanischen „Color Field Painting“

Kenneth Nolands in brillanter Farbigkeit und in überwältigendem Format ausgeführten „Chevrons“ aus dem Jahr 1963, dem Entstehungsjahr dieser faszinierenden Werkreihe, gelten als absolute „signature pieces“ der amerikanischen Farbfeldmalerei. Ende der 1950er Jahre beginnt Noland, damals Mitte Dreißig, zunächst seine konzentrischen Kreise in

leuchtenden Farben auf die ungrundierte Leinwand zu setzen. In diesen ineinandergesetzten Kreisen, die aufgrund ihrer kompositorischen Ähnlichkeit mit einer Zielscheibe auch „Targets“ genannt werden, verwendet Noland bereits seine zusammen mit seinem Malerfreund Morris Louis in Auseinandersetzung mit dem zeitgleichen Schaffen Helen Frankenthalers entwickelte „soak stain“-Technik. Dabei wird mit Acrylfarbe auf ungrundierte Leinwand gemalt. Eben diese Technik nutzt Noland ab 1963 auch für seine auf riesige Leinwandformate gesetzten „Chevrons“, die heute als Nolands Markenzeichen und zugleich als Ikonen des „Color Field Painting“ gelten.

Ganze 2,59 Meter in der Höhe und 3,30 Meter in der Breite hat der Künstler als Format für die vorliegende Arbeit gewählt und auf diese riesige Leinwandfläche sein berühmtes Zacken-Muster in Schwarz, Rot und leuchtendem Orange gesetzt. Sowohl die Breite der Farbstreifen als auch die Abstände hat Noland jeweils leicht variiert und damit dieser herausragenden Komposition mit minimalen malerischen Mitteln eine überwältigende optische Präsenz und Spannung verliehen.

Via Media (Suddenly)“, 1963 - Kenneth Noland in New York

Nach seinem Einsatz bei der amerikanischen Luftwaffe gehört Noland Ende der 1940er Jahre zu den Studenten des ehemaligen Bauhaus-Künstlers Josef Albers am Black Mountain College. Danach folgen Aufenthalte in Paris und Washington, bevor Noland schließlich 1953 auf Initiative des bedeutenden Kunstkritikers Clement Greenberg gemeinsam mit Morris Louis das New Yorker Atelier von Helen Frankenthaler besucht und sich dort sowohl mit der gestischen Malerei des abstrakten Expressionismus als auch mit Frankenthalers innovativer „soak stain“-Technik auseinandersetzt. Greenberg hatte bereits im Zuge einer Ausstellung in der Kootz Gallery das ungeheure künstlerische Potenzi-

Kenneth Noland in seinem Atelier, New York 1963. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



al von Noland erkannt und den Austausch mit Frankenthaler angeregt, in deren Studio Noland die auf unbehandelter Leinwand ausgeführte Komposition „Mountains and Sea“ (1952), eines der ersten Gemälde in „soak stain“-Technik, gesehen haben soll. Dieses Erlebnis sollte Nolands Malerei nachhaltig beeinflussen.

Nach Morris Louis' Tod lässt sich Noland 1962 schließlich dauerhaft in der pulsierenden Kunstmetropole New York nieder. Hier entstehen 1963 Nolands erste „Chevrons“, jene charakteristischen V-Form-Gemälde, die fortan zu Nolands künstlerischem Markenzeichen werden. Die vorliegende Arbeit „Via Media (Suddenly)“ (1963) ist in dieser bedeutenden frühen New-Yorker Werkphase entstanden und setzt die reine Farbwirkung von Rot und Orange durch die Dynamik der Pfeilform in außerordentlicher Dynamik ins Format.



Kenneth Noland, Blue Veil, 1963, Acryl auf Leinwand, 177 x 177 cm, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Die perfekte Balance -

Das Verhältnis von bemalter und unbemalter Fläche

Während Noland in seinen ab 1963 entstehenden „Chevrons“ anfänglich noch die gesamte Leinwandfläche bemalt, beginnt er noch im selben Jahr – wie in der vorliegenden Komposition – Teile der Leinwand stehenzulassen und fortan das unberührte Leinwandgewebe als wichtiges kompositorisches Element in seine Malerei zu integrieren. Durch die direkte Gegenüberstellung von bemalter und unbemalter Fläche entsteht eine eindrucksvolle Ästhetik, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters unweigerlich auf den Prozess der malerischen Verschmelzung von Farbe und Material lenkt. Ähnlich wie Frankenthaler und Louis experimentiert auch Noland mit verdünnten Farben auf Acrylbasis, die es nahezu unmöglich machen, die Farbverläufe zu überarbeiten oder zu verändern, nachdem die Farbe einmal in die ungrundierte Leinwandoberfläche eingedrungen ist. Noland selbst hat diese Malerei, die keinerlei Korrekturen zulässt und stets im ersten Versuch gelingen muss, deshalb auch als „one-shot painting“ bezeichnet. Bereits 1977 würdigt das Guggenheim Museum in New York Nolands herausragendes Schaffen mit einer ersten Retrospektive. Seine frühen „Chevron paintings“ sind heute Teil bedeutender internationaler Museumssammlungen, u. a. des Museum of Modern Art, New York, und des Guggenheim Museum, New York. [JS]



PER KIRKEBY

1938 Kopenhagen – 2018 Kopenhagen

Ohne Titel. 2008.

Öl auf Leinwand.
Verso monogrammiert und datiert, 08'. 200 x 130 cm (78.7 x 51.1 in). [KA/JS]

Das Werk ist im Per Kirkeby Archiv, Museum Jorn, Silkeborg, Dänemark verzeichnet und wird in den kommenden dritten Band des von Ane Hejlskov Larsen herausgegebenen begründeten Werkverzeichnisses der Gemälde von Per Kirkeby aufgenommen (1990-2018).

Wir danken Herrn M.A. Lucas Haberkorn für die freundliche Auskunft.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.18 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Galerie Michael Werner, Köln (auf dem Keilrahmen mit Galerieetikett).
- Galerie Sabine Knust, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2011 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Per Kirkeby, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk, 2.9.2008-25.1.2009, Kat.-Nr. 62 (m. Abb.).
- Hellwach - mit geschlossenen Lidern, Künstlerhaus Göttingen im Lichtenberghaus, Göttingen, 11.4.-13.6.2010, S. 18 (m. Abb.).

Per Kirkeby, der 2018 in seiner Geburtsstadt Kopenhagen gestorben ist, gilt als der international bekannteste dänische Künstler seiner Generation und als einer der wichtigsten europäischen Zeitgenossen. Seit seinem Debüt in den frühen 1960er Jahren hat er die Motive – oder in seinen eigenen Worten „Strukturen“ – entwickelt, die die Grundsubstanz seiner Malerei bilden. Auf Basis seines Studiums in Geologie wird Kirkeby immer wieder von den reichen Landschaftseindrücken seiner dänischen Heimat inspiriert. In Fortführung einer nordeuropäischen Landschaftstradition, die ihre Wurzeln im Werk von u. a. Caspar David Friedrich hat, entwickelt er eine intuitive, improvisatorische Bildsprache, die sich im erhabenen Bereich zwischen Figuration und Abstraktion bewegt. Mit ihrem organischen Fluss von Farbe, Textur und Form ist das hier angebotene Werk weniger die Darstellung eines bestimmten Ortes als vielmehr eine sinnliche Hymne an die Magie und das Geheimnis der Natur. „Es gibt eine verborgene Realität, und das ist die wahre Realität“, äußert sich der Künstler hierzu, „wir sehen sie nur flüchtig. Ein Maler kann sie manchmal sehen ... und wenn ich überhaupt male, dann nur, weil ich diese flüchtigen Augenblicke sehe.“ (Per Kirkeby, zit. nach: Ausst.-Kat. Per Kirkeby, Galerie Philippe Guimiot, Brüssel, 1991, S. 64).

In großen Formaten und mit einer reichen Farbpalette schafft Kirkeby in seiner charakteristischen Bildsprache sinnliche Motive, die an die amerikanische Farbfeld-Malerei und den abstrakten Expressionismus erinnern und die Vorstellung von der Landschaft als einer sedimentierten Struktur meisterlich auf die Leinwand bringen. Kirkeby sieht die Natur eher im Querschnitt als im Raum, die Fläche erhält ihre Struktur zwischen Transparenz und dichter Schwere, von den gedämpften und verschwommenen Pinselstrichen im Hintergrund bis zu den kraftvollen Gesten im Vordergrund. Die Farbgebung ist dramatisch, ausdrucksstark und in einer herbstlichen Palette ausgeführt. Sie wird in einem langwierigen Arbeitsprozess aufgetragen,



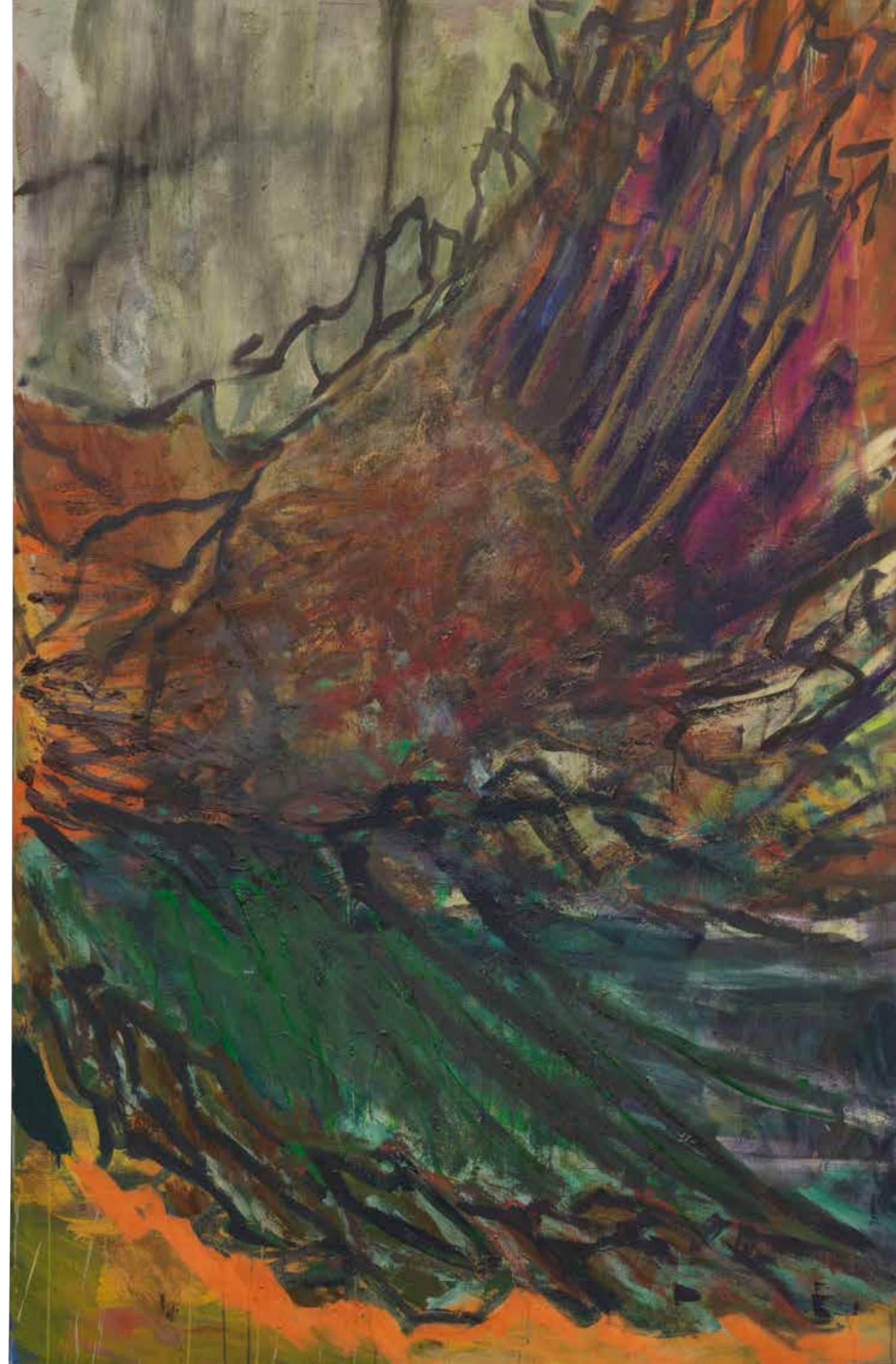
- **Mit seinem vielseitigen Schaffen in den Bereichen Malerei, Literatur und Film zählt Kirkeby zu den bedeutendsten europäischen Künstlern seiner Generation**
- **Kirkebys zu sinnlichen „Strukturen“ verdichtete, großformatige Landschaftseindrücke gelten als seine gefragtesten Arbeiten**
- **Das vorliegende Gemälde war 2008 Teil der großen Kirkeby-Ausstellung im Louisiana Museum of Modern Art, Humlebæk**
- **Einzelausstellungen u. a. im Museum Ludwig, Köln, in der Tate Modern, London, im Museum Kunstpalast, Düsseldorf, und im Museum Küppersmühle, Duisburg**
- **Kirkebys Gemälde befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen wie der Tate Modern, London, dem Centre Pompidou, Paris, dem Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und der Pinakothek der Moderne, München**



Caspar David Friedrich, Das Eismeer, 1823/24, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.

dessen viele Schichten im fertigen Werk nur noch teilweise sichtbar sind. Das eigentliche Motiv scheint verborgen, taucht nur in Spuren auf, lässt sich aber nicht sofort entschlüsseln. Kirkebys Gemälde können somit als eine Art geologische Studie über die Substanz der Kunst gesehen werden, in der Kunst und Natur zu parallelen Phänomenen werden.

Kirkebys eindrucksvolle malerische Werke sind heute Teil bedeutender Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Tate Modern, London, das Centre Pompidou, Paris, das Statens Museum for Kunst, Kopenhagen, und die Pinakothek der Moderne, München. [KA]



FRIEDEL DZUBAS

1915 Berlin – 1994 Newton/Massachusetts



Viking Voyage. 1975.

Acryl auf Leinwand (Magna).
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt. Hier auch mit Maß- und Technikangaben und zwei Richtungspfeilen versehen. 145 x 333 cm (57 x 131.1 in).

Wir danken Dr. Patricia L Lewy, Friedel Dzubas Estate Archives, für die freundliche Unterstützung.

• *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.20 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R, F)

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Knoedler & Company, New York.
- Privatsammlung New York (1975 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung (seit 1991, Christie's, New York).
- Privatsammlung (2017 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Friedel Dzubas. Recent Paintings, Knoedler Contemporary Art, 1975.

LITERATUR

- Christie's, New York, Contemporary Art, 13.11.1991, Los 163 (m. Abb.).

• **Monumentales Format eines Protagonisten des amerikanischen Abstract Expressionism**

• **Bereits 1948 gehört er in New York zum engsten Kreis um Willem und Elaine de Kooning, Franz Kline, Jackson Pollock und den damals wohl bedeutendsten Kunstkritiker Clement Greenberg**

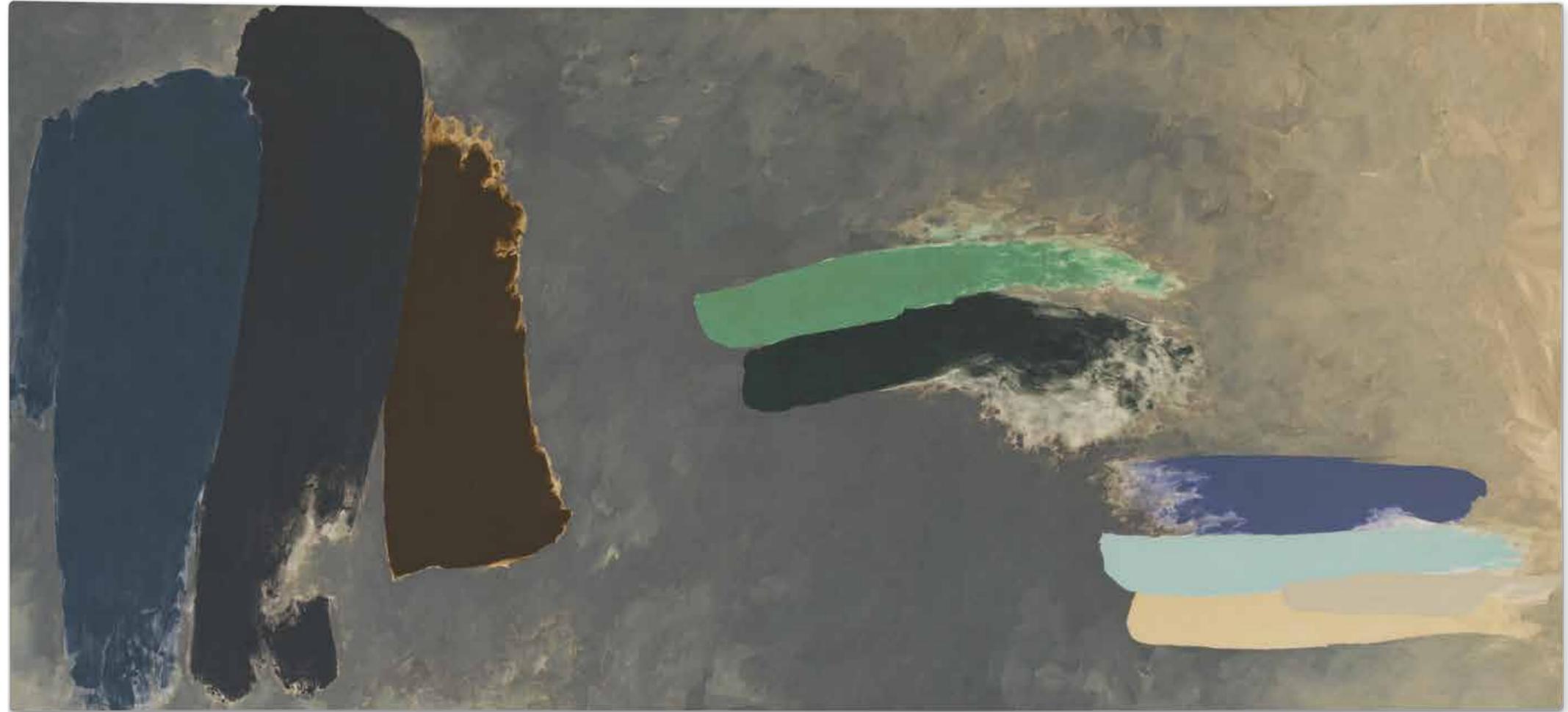
• **In den 1950er Jahren teilt er mit Helen Frankenthaler sein Wohnatelier in Manhattan und wird von der legendären Leo Castelli Gallery ausgestellt**

• **Werke dieser Schaffenszeit werden schon früh von den wichtigsten amerikanischen Museen angekauft, darunter das Cleveland Museum of Art, das Museum of Fine Arts, Boston, das San Francisco Museum of Modern Art und das Metropolitan Museum of Art, New York**

Friedel Dzubas' Gemälde sind ein elementarer Beitrag zur amerikanischen Farbfeldmalerei. Der 1915 geborene deutsch-amerikanische Künstler kann über Umwege 1939 dem nationalsozialistischen Regime entkommen. Er hatte in Groß - Breslau auf einem Lehrbauernhof für jüdischstämmige Jugendliche gearbeitet, die dort erlernten Fähigkeiten haben den Jugendlichen die Möglichkeit geben leichter ein Visum für eine Einreise in die USA zu erhalten. In den USA kommt er zunächst kommt er in einem Schwessterbetrieb unter, einem landwirtschaftlichen Camp in Hyde Farmlands, Virginia; er zieht jedoch schon bald weiter. In seiner Heimatstadt Berlin hatte er eine kunstgewerbliche Lehre bei einer Firma für Wanddekorationen gemacht. In den USA geht er verschiedenen Beschäftigungen nach, arbeitet schließlich erfolgreich als Grafikdesigner in Chicago und widmet sich zusätzlich seiner künstlerische Arbeit. 1945 zieht Friedel Dzubas endgültig nach New York. Über eine Kleinanzeige lernt er Clement Greenberg kennen; dieser sucht für sich und seinen Sohn für den Sommer 1948 eine Unterkunft außerhalb von New York, die Dzubas ihm anbieten kann. Daraus entsteht eine lebenslange Freundschaft mit Clement Greenberg, die für Friedel Dzubas auch die entscheidende künstlerische Wende bringen wird. Durch Greenberg, der damals der einflussreichste Kunstkri-

tiker ist, lernt er Jackson Pollock, Willem de Kooning, Franz Kline und ihre Kreise kennen. Er wird Mitglied des „Eighth Street Club“; dieser Künstlerkreis trifft sich regelmäßig in Greenwich Village. Hier werden wichtige, aktuelle Themen besprochen und Kontakte geknüpft.

Das Leben und Arbeiten in diesem extrem innovativen künstlerischen Umfeld ist für Dzubas eine Befreiung. So berichtet er von dem starken Einfluss, den Pollock auf ihn ausübte, und zwar nicht so sehr in Bezug auf die Technik, sondern auf das Potenzial der künstlerischen Freiheit, das Pollock erforschte. Genau diese Freiheit ist es, die Friedel Dzubas das Finden eines eigenen künstlerischen Weges ermöglicht. Kathryn S. Dreier wählt 1948 drei Aquarelle von Friedel Dzubas für ihre Société Anonyme Collection aus (heute Yale Art Gallery). Sie schreibt: „Tremendously impressed, both by your color and by the rare quality of technique which you have developed in your water colors“, und sie fordert ihn in der Folge auf, sein Werk Marcel Duchamp zu zeigen. 1952 findet seine erste Soloausstellung in der Tibor de Nagy Gallery in New York statt, 1958 hat er eine erste Ausstellung bei Leo Castelli. 1952 teilt Dzubas auch ein Wohnatelier mit Helen Frankenthaler. Sie übernimmt von ihm die ursprünglich von Pollock



entwickelte Arbeitsweise, die Leinwand auf dem Boden liegend zu bemalen, und löst sich so von der klassischen Staffeleimalerei. Frankenthalers Gemälde „Mountains and Sea“ (National Gallery of Art, Washington, D.C.) das aufgrund dieser Malweise als Durchbruch für die amerikanische abstrakte Kunst gilt, ist im Jahr 1952 hier entstanden.

Nach seiner Einbürgerung in die USA 1959 findet Dzubas wieder den Mut, nach Deutschland und in seine vormalige Heimat Berlin zu reisen. Er bringt zehn Monate in Deutschland und Österreich, und diese Reise in die vom Krieg zerstörte Vergangenheit prägt ihn stark. In der Folge entstehen die sogenannten „Black Drawings“. Doch findet er auch große und wegweisende Inspirationen auf dieser Reise. Die Farbe wird nun zum Werkzeug auf einem neuen, hohen, emotionalen und expressiven Niveau. Es sind die direkten Einflüsse der Barockmalerei, die er auf seiner europäischen Reise gesehen hat. Friedel Dzubas selbst verweist auf das Deckengemälde Tiepolos in der Würzburger Residenz. Dieser Einfluss ist auch in „Viking Voyage“ deutlich spürbar. Das Gemälde besticht durch sein besonderes, gestrecktes Format, locker und zugleich dynamisch angeordnete Farbblöcke in sensitiv fließender Farbigkeit.

Der Schlüssel zu der ganz besonderen Wirkung des Farbauftrages in den Gemälden von Friedel Dzubas liegt in der Art und Weise des Farbauftrages. Dzubas verwendet ab 1965 Magna-Farben, eine Acrylfarbe, die mit Öl gemischt werden kann und mit Terpentin verdünnbar ist. Magna-Farbe hat eine ganz besondere Oberflächenwirkung, sie kann mit oder ohne Grundierung direkt auf die Leinwand aufgetragen werden, ohne dabei auszufetten. Dadurch hat diese Farbe nach dem Abtrocknen eine besondere Wirkkraft von leicht opaker Dichte und Sättigung. Zudem malt Friedel Dzubas auf einer dünnen Gessogrundierung (Kreidegrund), die er mit Terpentin trinkt, bevor er die Magna-Farbe aufträgt. Somit kann er einen Effekt erzielen „bei dem die Deckkraft und die Dichte der Farbe auf der Leinwand liegen; von hier aus kann er mit lasierendem Farbauftrag weiterarbeiten, was beim Malen in der nassen Oberfläche möglich ist“ (übersetzt nach: Kenworth Moffett, New Paintings by Friedel Dzubas, in: Art international, 19, 1975, 5, S. 22, Anm. 7). So erweitert Dzubas den Tiefenraum der Fläche in einer einzigartigen Weise, wie er es in der barocken Deckenmalerei gesehen hat. Er überführt diese Erschaffung eines unendlichen Raumes in die Farbfeldmalerei.

Die Relevanz seines Œuvres haben Museen wie das Cleveland Museum of Art, Ohio, das Museum of Fine Arts, Boston, das San Francisco Museum of Modern Art oder das Metropolitan Museum of Art, New York, mit Ankäufen schon in frühen Jahren aufgezeigt.

Noch zu Lebzeiten widmet ihm u. a. das Hirshhorn Museum, Washington, DC, eine umfassende Retrospektive, 1977 zeigt auch die Kunsthalle Bielefeld die bislang einzige monografische Ausstellung in Deutschland. Das Museum Reinhard Ernst in Wiesbaden verweist aktuell mit der Präsentation des großformatigen Gemäldes „Argonaut“ (1983) darauf, dass für Friedel Dzubas auch in Europa die Zeit für eine Wiederentdeckung und Neubewertung gekommen ist. [EH]

„I always fall back on, on, on other centuries; now, if I say, ‚Whom do you like?‘ Well, whom do I like, I mean, I like Tiepolo.“

Friedel Dzubas, in: Barbara Rose, Friedel Dzubas: Romantic Abstractionist, 2010, S. 21.



OTTO MUELLER

1874 Liebau/Riesengebirge – 1930 Obernigk bei Breslau

Waldlandschaft mit See. Um 1925.

Leimfarbe auf Rupfen.
Rechts unten monogrammiert. 117,5 x 88,5 cm (46.2 x 34.8 in). [KT]

Mit einem Gutachten von Florian Karsch (1925-2015), Hamburg, vom 9. April 1997 (in Kopie), und einem wissenschaftlichen Exposé von Dr. Nadine Engel, Essen, vom 21. September 2007.

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17:22 h ± 20 Min.*

€ 120.000 – 150.000 (R/D)
\$ 132.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. Curt Marcy (1892-1957), Breslau/New York (bis 1957).
- Nachlass des Vorgenannten, New York (bis 1967).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1967 vom Vorgenannten erworben, bis spätestens 1969).
- Galerie Peter Griebert, München.
- Galerie Pels-Leusden, Berlin (1972).
- Privatsammlung Deutschland (1979).
- Privatsammlung Deutschland (1979-1988).
- Privatsammlung (1988-1990).
- Privatsammlung Deutschland (wohl 1990 erworben).
- Privatsammlung Hans Maulberger, München.
- Privatsammlung Süddeutschland (2008 vom Vorgenannten erworben, seither in Familienbesitz).

AUSSTELLUNG

- Moderne Kunst IV, Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, 1967, Kat.-Nr. 102 (m. Abb.).
- Werke Deutscher Expressionisten, Galerie Maulberger, 9.11.-4.12.2001, S. 92.
- „Einfach. Eigen. Einzig“: Otto Mueller Wegbereiter der „Künstlergruppe Brücke“ und deren „selbstverständliches Mitglied“, Kunstsammlungen Zwickau, 5.2.-6.5.2012; Kunsthalle Vogelmann, Heilbronn, 21.7.-28.10.2012; Wilhelm-Lehmbruck-Museum, Duisburg, 15.11.2012-24.2.2013, Bd. III, S. 134, Nr. 135 (m. Abb. Nr. 435, S. 146).

LITERATUR

- Tanja Pirsig-Marshall, Mario-Andreas von Lüttichau, Otto Mueller. Catalogue raisonné, Bd. I: Gemälde, Leipzig 2020, WVZ-Nr. G1925/13 (285) (m. Abb.).
.....
- Moderne Kunst V, Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia, Nr. 114 (m. Abb.).
- Kunsthaus Lempertz, Köln, Auktion 30.11.1979, Los 475 (m. Abb.).
- Sotheby's, München, Auktion 8.6.1988, Los 72 (m. Abb.).
- Villa Grisebach, Berlin, Auktion 1.6.1990, Los 27 (m. Abb.).
- Mario-Andreas von Lüttichau, Tanja Pirsig-Marschall, Otto Mueller. Werkverzeichnis der Gemälde und Zeichnungen (CD-Rom), München 2003, Essen 2007/08.



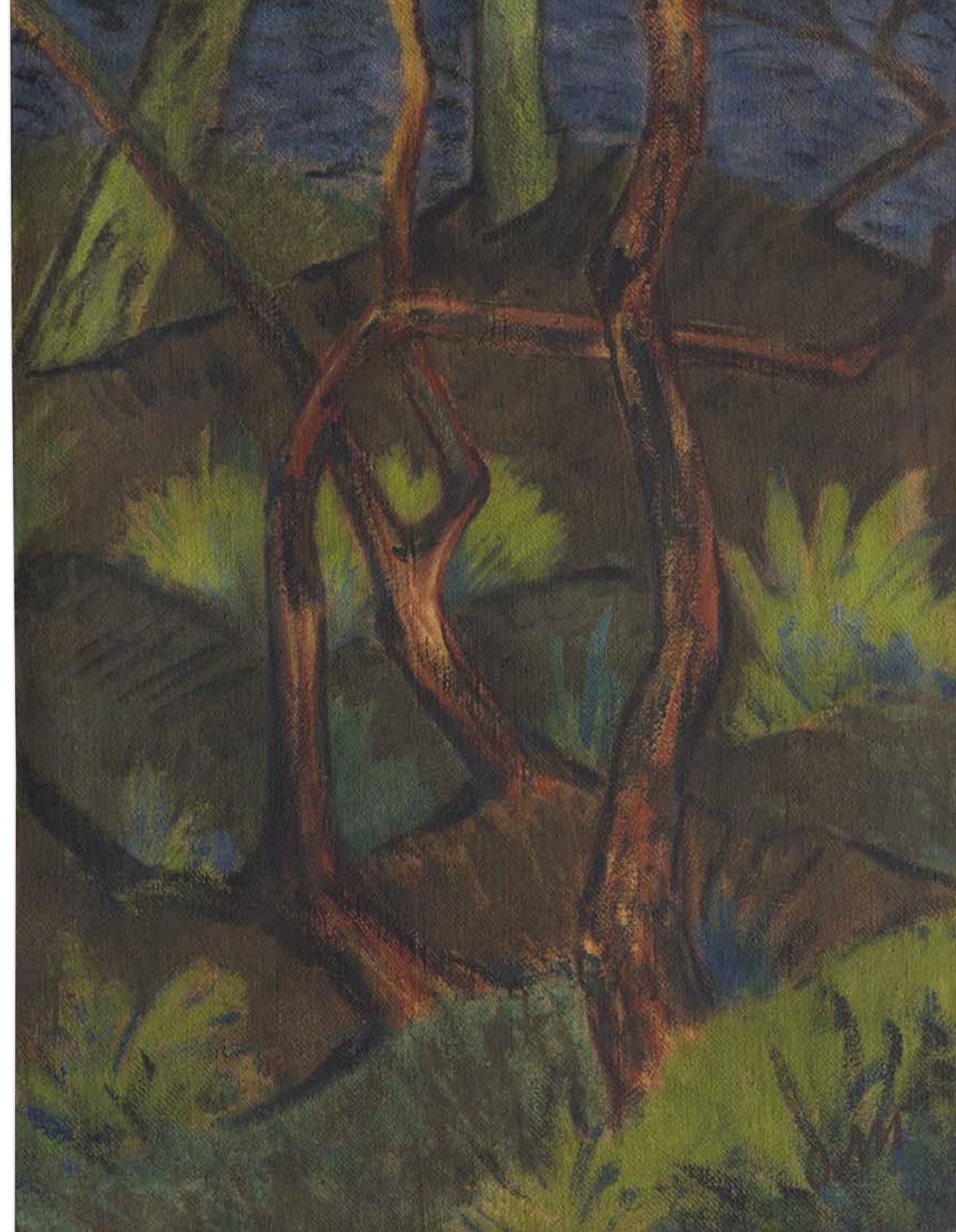
• **Charakteristische Waldlandschaft, die die unberührte Naturidylle und tiefe Naturverbundenheit Muellers programmatisch inszeniert**

• **Aus der Hochphase der reinen Landschaftsmalerei im Oeuvre Muellers**

• **In den Landschaften entwirft Mueller noch deutlicher als zu „Brücke“-Zeiten die Natur als paradiesischen Rückzugsort**

• **Radikal moderne Ästhetik: der Blick in die Natur als freies Spiel von Linie, Form und Farbe**

Otto Muellers Landschaften verkünden eine Botschaft: eine Suche nach Abgeschiedenheit und Stille, in der er sich auch selbst generiert. Dabei stellt Otto Mueller nicht die Natur selbst dar, sondern die Liebe zur Natur. Er erfindet seine Idee von Arkadien, in dem sein Ideal einer Einheit von Mensch und Natur existieren kann. Mit seiner Sehnsucht nach Unverfälschtem schafft er nach seiner Vorstellung eine von der Zivilisation nicht berührte Natur. Am Rande eines Wassers stehen seltsam geformte, knorpelige Bäume in sanften Schwüngen und Knicken, gleichsam aufgereiht inszeniert und dennoch sich selbst überlassen, scheinbar unberührt von Menschenhand: ein nicht angetasteter, paradiesischer Ort in atmosphärischer Harmonie mit kräftigen Rotbrauntönen, gemischt mit einem weichen Ocker, einem zarten Grün, bereichert mit Akzenten von maritimem Blau und einem Hauch von gelbem Sonnenlicht. Eine kontemplative Stille geht von diesem Waldstück aus, ein Stück Landschaft am Rande eines verschwiegenen Teiches vielleicht, eingebettet in Gräser und Buschwerk. Wie weibliche Akte platziert der Künstler die geschwungenen Stämme, erzeugt mit der Komposition eine ihm entgegenkommende, eher elegische Stimmung voller Geheimnisse. Der Künstler fühlt sich auf seine Weise ein in einen Moment, der seiner Art von Naturverbundenheit weitestgehend entgegenkommt. „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“, so die Kritik 1922 über Muellers Malerei (zit. nach: Das Kunstblatt, Heft 6, Berlin 1922, S. 142–152). Eine leichte Melancholie also liegt über diesen Baum-Gestalten. Zurückhaltend, nicht eine laute, nicht grell herausgeputzte Fläche. „Das Sein in seiner Zuständigkeit wird belauscht und, wenn der Tag gut ist, eine Fläche festgelegt die in ihrer Ruhe wie ein von Wind und Strömung kaum noch gekräuselter Wasserspiegel alle Bewegtheit der Tiefe überspannt“, weiß schon der Publizist, Sammler und Herausgeber Paul Westheim zu beschreiben. (in: Otto Mueller, in: Die Gäste, Heft 1, Katowitz 1921, S. 10). So malt der Künstler und inzwischen Professor an der Breslauer Akademie zutiefst romantisch empfundene Varianten zu einem 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]



MAX LIEBERMANN

1847 Berlin – 1935 Berlin

**Allee mit Spaziergängern und Automobilen. 1924.**

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen mit fragmentiertem Etikett sowie handschriftlicher Nummerierung „2122 / 02“. 41 x 50,5 cm (16.1 x 19.8 in). [KT]

• *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.24 h ± 20 Min.*

€ 350.000 – 450.000 (R/D)

\$ 385.000 – 495.000

PROVENIENZ

- M. Goldschmidt & Co., Frankfurt am Main (bis 1931).
- Max Wolf (1887-1948), Schlüchtern/Lancashire (1931 vom Vorgenannten erworben, bis 1948).
- Gerald Victor Wolf (1919-2003), Disley (vom Vorgenannten, bis 1987: Sotheby's).
- Gemälde-Cabinett Unger, München (1988).
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

AUSSTELLUNG

- Max Liebermann - Carl Hagemeyer, Gemälde-Cabinett Unger, München, 1988, Nr. 43.

LITERATUR

- Matthias Eberle, Max Liebermann. 1847-1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien, Bd. II: 1900-1935, München 1996, S. 1123, WVZ-Nr. 1924/42 (m. Abb.).
- Sotheby's, London, Nineteenth Century European Paintings, Drawings and Watercolors, 25.11.1987, Los 306.
- Holly Prentiss Richardson, Landscape in the work of Max Liebermann, Phil. Diss. Brown University, Ann Arbor 1991, Vol. II, S. 250, Nr. 713.
- Sotheby's, Berlin, 27.11.1992, Los 5 (m. Abb.).
- Auktionshaus Lempertz, Köln, Moderne Kunst, 29.5.1999, Los 876 (m. Abb.).

• Die lichtvolle und belebte „Große Seestraße in Wannsee“ ist eines der bedeutendsten Motive

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

• Bewegung, Licht und Schatten, eingefangen in bewegtem Duktus und leuchtender Farbigkeit, macht die Werke der 1920er Jahre zu einem Höhepunkt in Liebermanns Œuvre

• 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

„Welche Weisheit der Raumdarstellung ist in dem kleinen Straßenbild! Es zieht den Betrachter in die grün überwölbte Straße, um den Raum an sich zu erleben.“

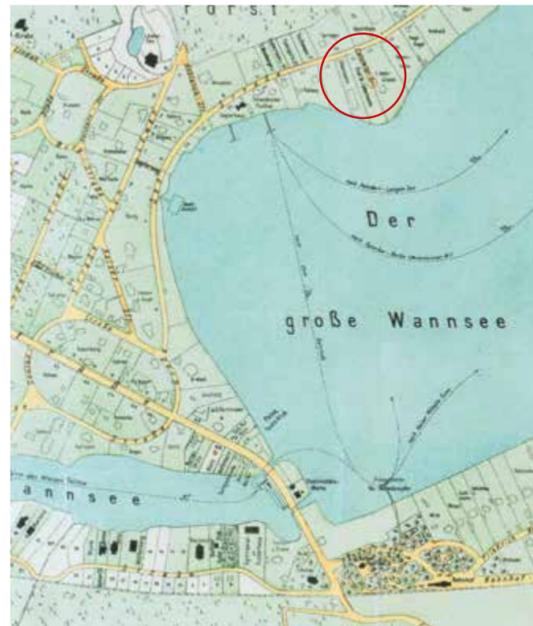
Karl Scheffler, in: Kunst und Künstler, Jg. XXII, 1924, Heft 10, S. 291.





Dr. Otto Schneider berichtete 1914 in der Zeitschrift „Die Dame“, jene zwischen 1911 und 1943 im Ullstein-Verlag erschienene, illustrierte und weltweit als „Leitgazette für modische Fragen“ geltende, exklusive Frauenzeitschrift, über seinen Besuch bei Max Liebermann am Wannsee. Schneider staunt über den hohen Bekanntheitsgrad, den der Maler selbst bei den Taxifahrern innehatte: „Der Chauffeur, dem ich die Adresse auf dem Bahnhof in Wannsee angebe, meint lächelnd und stolz: Zu Professor Liebermann?“ (in: Die Dame, Sommerheft, 1. August 1914, Heft 21, S. 2–4). Und so fährt der Redakteur mit dem Taxi vom Bahnhof Wannsee über die Große Seestraße entlang vorbei an herrschaftlichen Villen auf großzügigen Grundstücken, um nach geraumer Zeit rechts in die Colomierstraße einzubiegen, eigentlich eine kleine Sackgasse, an der gleich rechts das Grundstück mit der Villa des Malers und dem groß angelegten Garten liegt.

Verkaufsplan der Landgesellschaft „Wannsee“, 1910.



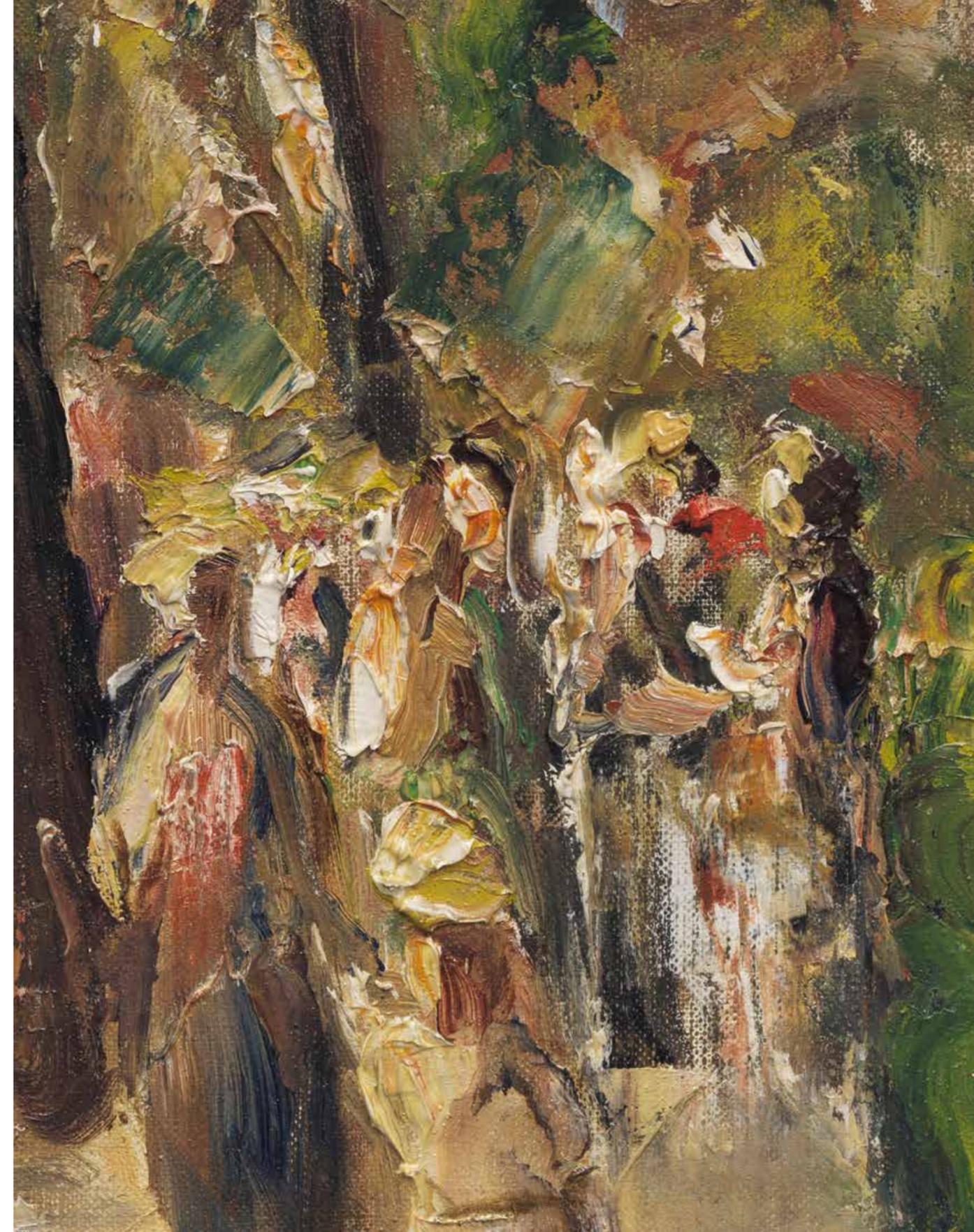
Max Liebermann beim Malen in der Colomierstrasse in Wannsee, 1928.



1909 erwirbt Max Liebermann dieses langgestreckte Grundstück direkt am Wannsee, auf dem er in den darauffolgenden Monaten nicht nur eine repräsentative Sommer-Residenz errichten lässt, sondern auch eine beeindruckende, prächtige Gartenanlage mit Blumenbeeten, Birkenhain und Bootssteg sowie zur Großen Seestraße hin ein Gärtnerhaus mit Blumen- und Gemüsegarten. Bei der Anlage der Blumen- und Gemüsebeete lässt sich der Maler nicht nur vom damaligen Berliner Gartendirektor Albert Brodersen beraten, sondern auch von seinem Freund Alfred Lichtwark, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle. Das Spiel von Licht und Schatten in den Bäumen, die kräftigen Farben der Blumen, die Liebermann hier tagtäglich zu sehen bekommt, liefern ihm unzählige Bildmotive. Nachdem Max Liebermann vor dem Ersten Weltkrieg die Sommermonate mit Vorliebe an der Nordsee in Holland verbringt, wird er sich in den folgenden Jahren auf die Umgebung seines Ateliers am Pariser Platz beschränken, werden die Alleen im großen Tiergarten, der nur wenige Schritte von seinem Stadtpalais beginnt, als farbenprächtiges Motiv ebenso wie die Umgebung seines Sommerhauses am Wannsee, der Garten und die „Große Seestraße“ sein Œuvre bestimmen.

Unser Gemälde zeigt eine lange, breite, lichtdurchflutete Allee mit spazierenden Passanten in sommerlicher Kleidung und zwei in gegensätzlicher Richtung parkende oder sich bewegende Autos. Die Große Seestraße (heute Am Großen Wannsee) ist ein beliebtes Ausflugsziel der Berliner und führt direkt an Liebermanns Garten vorbei. Sie bietet ihm stets ein wunderbares Motiv, mit dem er seine verschwenderische, von Sonnenlicht durchflutete, gestisch temperamentvolle Malerei inszenieren kann. Eine zeitgenössische Fotografie zeigt den Künstler mit Staffelei, Malutensilien und Schaulustigen auf der Colomierstraße, wohl an der Ecke zur Großen Seestraße. Liebermann begibt sich zum Malen meist mitten ins Geschehen und scheint auch für die hier angebotene Darstellung seine Staffelei am Seitenrand der Allee aufgebaut zu haben. Mit dieser selbstverständlichen Haltung entspricht der Künstler dem Wesen und dem Streben der französischen Freilichtmaler, deren Intension sich Liebermann seit seinem Parisaufenthalt 1874 verschreibt, deren Leichtigkeit und Heiterkeit in den Gemälden er studiert und über die Jahre auch selbst erwirbt, zudem zu einer veritablen Impressionisten-Sammlung in seiner Stadtvilla am Pariser Platz vereint.

Und so entsteht auch hier jenes helle, pastellige Kolorit, sind jene leichten Nuancen und weichen Farbübergänge zu finden, die der Künstler zu einer spontanen, mit Pinsel und Spachtel auf der Leinwand komponierten Naturaufnahme entwickelt. „Große Seestraße am Wannsee“ beziehungsweise „Allee mit Spaziergängern und Automobilen“, so der offizielle Titel im Werkverzeichnis, gehört zu der herausragenden Werkphase der berühmten Wannsee-Bilder, die heute als reizvoller Höhepunkt seines so vielfältigen Spätwerks gelten, in denen Liebermann insbesondere die verschiedenen Winkel seines prächtigen Gartens, das sommerliche Treiben auf dem Wannsee oder seine unmittelbare Umgebung festhält und die seine Wandlung vom großen Realisten zum wohl bedeutendsten deutschen Impressionisten belegen. [MVL]



GABRIELE MÜNTER

1877 Berlin – 1962 Murnau



Blauer Kegelberg. Um 1930.

Öl auf Leinwand.
Verso zweifach mit dem Nachlassstempel sowie dort von fremder Hand mit Kreide bezeichnet „L. 341“ und mit blauem Stift „92“. Auf dem Keilrahmen mit einem Etikett mit der teils handschriftlichen, teils gestempelten Nachlassnummer „L 341“ und einem Etikett mit der gestempelten Nummer „1337“. 45 x 38 cm (17,7 x 14,9 in).

Das Werk ist im Nachlass der Künstlerin unter der Nummer L 341 nachgewiesen.

Mit einer schriftlichen Bestätigung der Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München, vom 1. Oktober 2013. Die Arbeit wird in das Werkverzeichnis der Gemälde von Gabriele Münter aufgenommen.

☛ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17,26 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Nachlass der Künstlerin.
- Privatsammlung Süddeutschland.
- Privatsammlung Berlin.
- Privatsammlung Hessen (2013 vom Vorgenannten, Ketterer Kunst).

AUSSTELLUNG

- Galerie Gunzenhauser, Münter - Frühe Ölbilder, München, bis 30.4.1971.

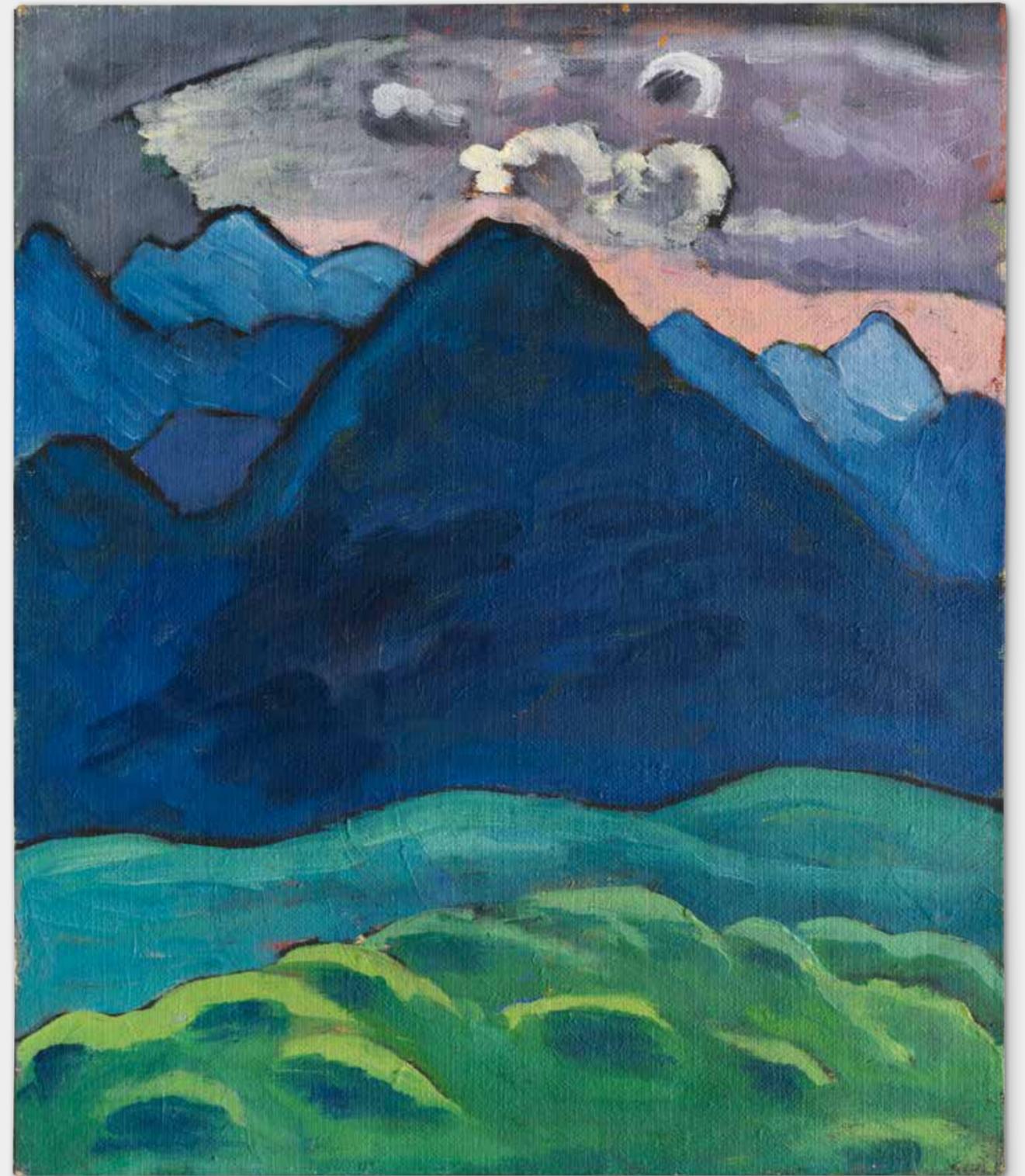
LITERATUR

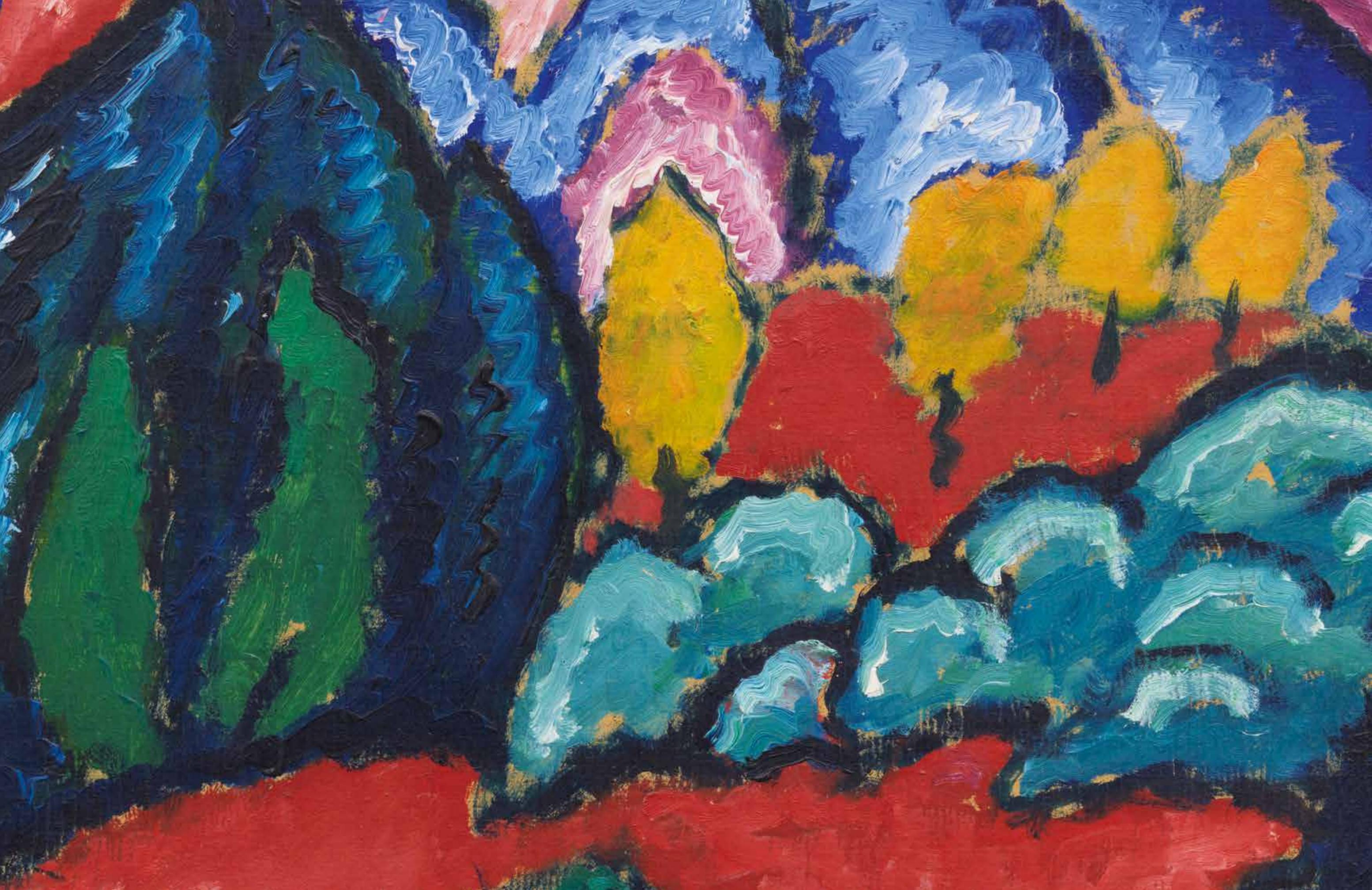
- Ketterer Kunst, München, Auktion 409, Moderne Kunst, 6.12.2013, Los 339.

In diesem Bild vereinigt sich alles was Murnau für Gabriele Münter bedeutet. Das Gemälde „Blauer Kegelberg“ entsteht um 1930. Um dieses Jahr kehrt sie nach einer persönlich überaus schwierigen Zeit wieder zurück in ihr „Russen-Haus“, das sie 1909 für sich und ihren damaligen Lebensgefährten Wassily Kandinsky gekauft hatte. An diesem Ort hat sie ihren künstlerischen Durchbruch gefunden und zunächst auch ihr persönliches Glück. Doch die Trennung von Kandinsky im Jahr 1914 und die enttäuschte Hoffnung auf ein Wiedersehen führen nachfolgend zu schwierigen Jahren. Erst durch die Verbindung mit Dr. Johannes Eichner, den sie Ende 1927 in Berlin kennenlernt, findet die Künstlerin ihr persönliches Gleichgewicht wieder. Er ist es auch, der sie bestärkt, an diesen Ort der Kraft zurückzukehren. „Blauer Kegelberg“ mag fast wie ein Willkommensbild in dieser Landschaft gelesen werden. Münter wendet sich dem Motiv der Berge zu, die sie von ihrem Wohnhaus aus sieht, und wählt exemplarisch diesen Kegelberg aus, den sie prominent ins Zentrum des Bildes stellt. Sie bezieht sich in diesem Bild bewusst auf Kompositionen aus der Zeit des „Blauen Reiters“ und die frühe Zeit im sogenannten Blauen Land. Der Blick über das Murnauer Moos auf die Berge war und ist ein zentrales Motiv für die Künstlerin.

- **Gabriele Münter überführt Landschaft in eine moderne, stark abstrahierte Farbmalerei**
- **Blau als die geistig spirituelle Farbe des „Blauen Reiters“**
- **Quintessenz von Münters tiefer Faszination für das Blaue Land**
- **Münter wird aktuell in der Tate Modern, London, und mit einer Einzelausstellung in der Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid, gewürdigt**

Im Gemälde „Blauer Kegelberg“ findet Gabriele Münter zu einer abstrahierenden Komposition. Münter reduziert die Landschaft mit flächiger Farbe auf bestimmte Formflächen. Es sind keinerlei Staffagen wie Bäume oder Häuser zu finden. Sie zeigt die solide, ruhige Landschaft in gefestigter Klarheit. Es mag auch ein Rückgriff auf ihre Wurzeln der frühen Murnauer Zeit sein, in der sie sich intensiv mit Hinterglasmalerei und der emotionalen Wirkung dieser bäuerlichen Motivbilder beschäftigt hat. Durch die Flächigkeit versucht Münter nicht nur die bloße Darstellung der Szene einzufangen, sondern vielmehr die Spiritualität der Natur und die eigenen subjektiven Emotionen. Das mächtige und in die Ferne mehrfach variierende Blau steht nicht nur für die typische Färbung der Berge im Blauen Land, sondern ist durchaus auch mit der Bedeutung zusammenzubringen, die Kandinsky in seiner Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ formuliert: „Diese Vertiefungsgabe finden wir im Blau [...]. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klang des Wortes Himmel“ (zit. nach: W. Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912, S. 77). [EH]





ALEXEJ VON JAWLENSKY

1864 Torschok – 1941 Wiesbaden



Berge in Oberstdorf. 1912.

Öl auf Malkarton.

Links unten signiert. Verso rechts unten signiert sowie mittig bezeichnet „N 10 / V. L. [=Vorkriegslandschaft]“ sowie von Lisa Kümmel im Zuge der Inventarisierung des Atelierbestandes (1937-1939) bezeichnet „Oberstdorf [sic] 1912“ sowie von einer anderen Hand nachträglich ergänzt „Berge in“ 48,5 x 52,4 cm (19 x 20,6 in). [JS]

Die Arbeit ist im Fotoarchiv des Künstlers unter dem Titel „Oberstdorf“ dokumentiert.

Wir danken Frau Angelica Jawlensky-Bianconi, Alexej von Jawlensky-Archiv S.A., Muralto/Schweiz, für die freundliche Auskunft.

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.28 h ± 20 Min.

€ 700.000 – 900.000 (R/D)
\$ 770.000 – 990.000

PROVENIENZ

- Atelier des Künstlers (bis in die 1920er Jahre).
- Lisa Kümmel (1897-1944), Wiesbaden (in den 1920er Jahren direkt vom Künstler erhalten).
- Karl Kümmel, Wiesbaden (1944 von der Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).
- Josefina Eyerle (1988-1952), Wiesbaden (wohl direkt vom Vorgenannten erhalten, in Familienbesitz bis 1971: Sotheby's, London).
- Galerie Aenne Abels, Köln (wohl 1971 direkt vom Vorgenannten erworben).
- Kunsthandel Dr. Rainer Horstmann (1972 von der Vorgenannten übernommen).
- Sammlung Prof. Hermann Gerlinger, Würzburg (im Juni 1972 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- A Futuristák és Expressionisták Kiállításának, Nemzeti Szalon, Budapest, Jan./Feb. 1913, Nr. 53 oder Nr. 68 (o. Abb., unter dem Titel „Mountains“).
- Alexej von Jawlensky, Kunsthütte Chemnitz, 1923 (o. Kat.).
- Alexej von Jawlensky, Kunstsalon Schaller, Stuttgart, 1923 (o. Kat.).
- Alexej von Jawlensky, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 23.2.-17.4.1983; Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 1.5.-26.6.1983, Kat.-Nr. 103 (m. Abb., S. 210, auf dem Rahmen mit den Ausstellungsetiketten).
- Alexej von Jawlensky, Pinacoteca Comunale, Casa Rusca, Locarno, 3.9.-19.11.1989, Kat.-Nr. 52 (m. Abb. S. 89, auf dem Rahmen mit dem Ausstellungsetikett).

LITERATUR

- Maria Jawlensky, Lucia Pieroni-Jawlensky, Angelica Jawlensky, Alexej von Jawlensky. Catalogue Raisonné of the Oil Paintings, Bd. 1: 1890-1914, München 1991, WVZ-Nr. 536 (m. Abb. S. 422).
- Clemens Weiler, Jawlensky. Köpfe - Gesichte - Meditationen, Hanau 1970, WVZ-Nr. 1142 (o. Abb., hier gelistet als „Nr.10/1912 Oberstdorf (Berg)“).
-
• Sotheby's, London, Auktion 1.2.1971, Los 85 A (verso in Kreide mit der Losnummer bezeichnet).
- Irina Devjatarova, Alexej Jawlensky. Gemälde aus den Sammlungen des Kunstmuseums M.A. Wrubel und des städtischen historischen-ethnographischen Museum Omsk, Omsk 2004, russ. Ausgabe, Abb. S. 14.
- Thomas Bauer-Friedrich, Dokumentation zur Jawlensky-Ausstellung, 29. März - 13. Mai 1923, gezeigt von der Kunsthütte zu Chemnitz im Museum am Theaterplatz, in: Jawlensky neu gesehen, Ausst.-Kat. Chemnitz 2013, S. 237 (m. Abb. 78)

• Eine der stärksten expressionistischen Landschaften Jawlenskys aus der Zeit des „Blauen Reiter“

• Jawlensky auf dem Höhepunkt seines Schaffens: maximale Loslösung vom Naturvorbild in freier farb- und formbasierter Malerei

• Singulär und wegweisend: mystisch-stilisiertes Landschaftsportrait, entstanden parallel zu seinen hochkarätigen Köpfen, die Vision einer Landschaft erhält Bildnischarakter

• Rarität von musealer Qualität: Die eng verwandte Landschaft „Oberstdorf“ (1912) hält seit 2013 den internationalen Spitzenpreis für ein Landschaftsgemälde des Künstlers (Quelle: artprice.com). Seitdem wurde keine Landschaft dieser Güte mehr angeboten

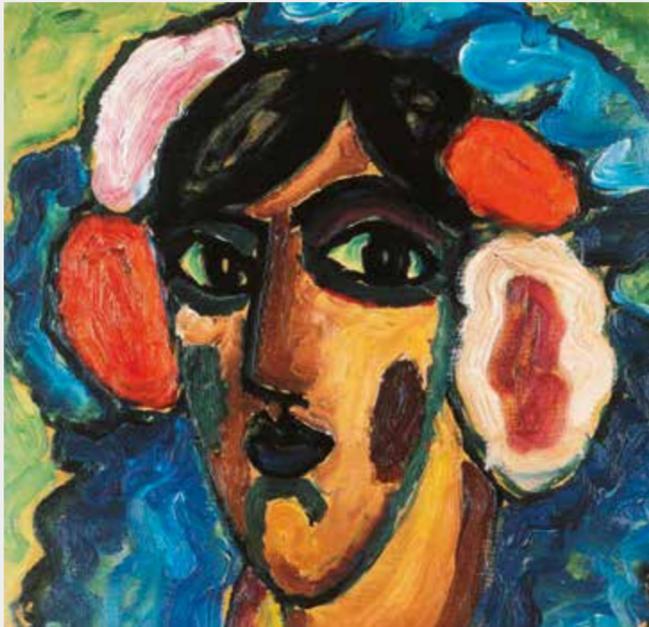
• Vergleichbare Arbeiten befinden sich in internationalen Museumssammlungen

• Herausragende und geschlossene Provenienz: aus dem Besitz von Jawlenskys Vertrauter Lisa Kümmel und seit mehr als 50 Jahren Teil der bedeutenden Expressionismus-Sammlung Hermann Gerlinger, Würzburg

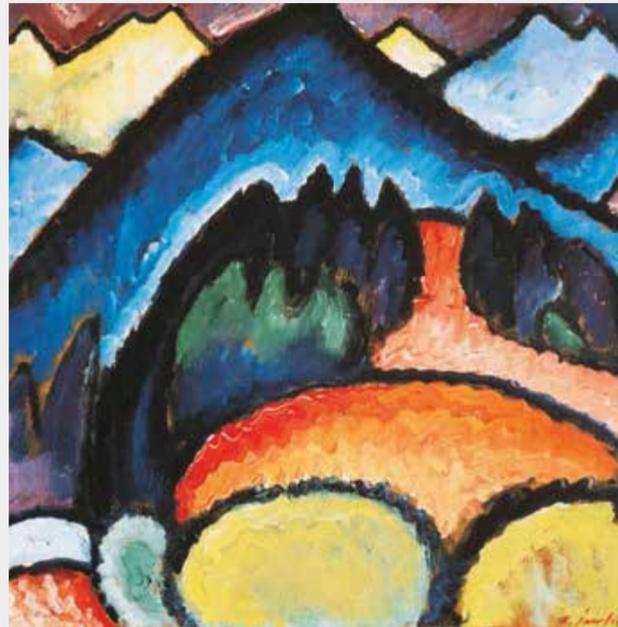
„Berge in Oberstdorf“ – Eine fesselnde Seelenlandschaft

In ihrem Feriendomizil Oberstdorf beschäftigen sich Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin im Sommer 1912 mit der Bergwelt ihrer Umgebung. In seinen Lebenserinnerungen erwähnt Jawlensky dies fast beiläufig: „In Oberstdorf malte ich verschiedene Gebirgslandschaften“, darunter auch diese doch sehr ungewöhnliche, ja geheimnisvoll wirkende Berglandschaft. Sie gehört zweifellos zu den eindrucksvollsten Landschaftsbildern, die der Künstler neben den farbstarke Stillleben und fabelhaften Köpfen vor Kriegsbeginn 1914 malt.





Alexej von Jawlensky, Infantin, 1912, Öl auf Malkarton, Privatsammlung USA.



Alexej von Jawlensky, Oberstdorf, 1912, Öl auf Malkarton, verkauft 2013, seither der Höchstzuschlag für ein Landschaftsgemälde von Jawlensky.

„Der Sommer bedeutete für mich eine große Entwicklung in meiner Kunst. Ich malte dort meine besten Landschaften und große figurale Arbeiten in sehr starken, glühenden Farben, absolut nicht naturalistisch und stofflich. Ich habe sehr viel Rot genommen, Blau Orange, Kadmiumgelb, Chomoxydgrün. Die Formen waren sehr stark konturiert mit Preußischblau und gewaltig aus einer inneren Ekstase heraus.“

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

In Oberstdorf beschäftigt sich Jawlensky intensiv mit einer abwechslungsreichen Vielfalt aus Gipfeln, Tälern mit eingeschriebenen Almen und lässt übersinnliche Seelenlandschaften entstehen, die neben der sichtbaren auch eine den menschlichen Sinnesorganen unzugängliche Welt wiedergeben. Ganz im Sinne der anthroposophischen Strömungen der Zeit versucht sich Jawlensky in seiner Landschaftsmalerei dem Verborgenen in der Welt und in der eigenen Psyche im spirituellen Sinne zu nähern. In unserer innerhalb dieser Werkgruppe herausragenden Komposition „Berge in Oberstdorf“ gelingt Jawlensky eine maximale Befreiung vom naturalistischen Natureindruck hin zu einer frei interpretierten Seelenlandschaft, die durch das Sichtbarmachen des Unsichtbaren die Sehgewohnheiten des Betrachters herausfordert. Oder wie es Kandinsky später Mitte der 1920er Jahre als Lehrer am Bauhaus über die Stufen der Malerei formuliert: „Nicht alles ist sichtbar und faßbar, oder – besser zu sagen – unter dem Sichtbaren und Faßbaren liegt das Unsichtbare und Unfaßbare“ (Wassily Kandinsky, Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bauhaus Bücher Nr. 9, München 1926, S. 153f.).

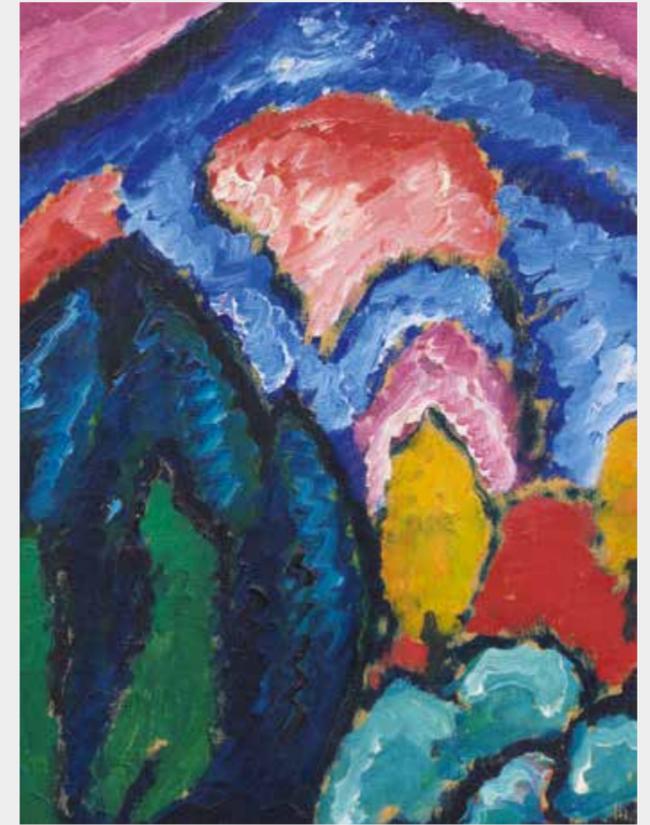
Das Thema „Berge“ ist nicht erst seit dem Aufenthalt in Oberstdorf für den Künstler relevant, schon in den Sommermonaten 1908 und 1909 malt Jawlensky zusammen mit Werefkin, Gabriele Münter und Kandinsky die sanften Hügel um die Marktgemeinde Murnau am Staffelsee vor der eindrucksvollen Landschaft mit den blauen Bergen im Hintergrund. Über mehrere Jahre bleibt er also beim Thema, variiert Form und Farbe und erreicht wie hier eine ganz besondere Bildwirkung. Wie in eine runde Form eingebettet, von einem lilablauen Universum umfassen, schwebt eine von Jawlensky interpretierte, traumhaft visionär

gesehene Landschaft mit dichtem Buschwerk und vereinzelt, herbstlich gefärbten Bäumen vor blauen Bergen. Blaue Berge, mit deren Palette er Atmosphäre von Luft und Licht spiegelt. Es ist der Impulsivität des Künstlers zuzuschreiben, welche Farbe welche Form erhält und welche Farbe an welcher Stelle mit welchem Pinselstrich auf die Malfläche gesetzt wird, Jawlensky im satten Blau eine Vertiefung und Ruhe in den sich türmenden Bergen sucht, die Vereinzelung der Bäume mit Stamm und Blattwerk als klare und einfache Formen erscheinen und den Raum einer Alm skizzieren, das Kunstwerk auf „eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise“ entsteht, so Kandinsky an anderer Stelle seines 1926 geschriebenen Pamphlets über die Entstehung eines Bildes sinnierend (Kandinsky, 1926, S. 136).

Der von Jawlensky hier gewählte Einsatz von Farben und Formen dient dazu, sein übergreifendes Thema, nämlich Energie und Bewegung, anschaulich werden zu lassen. Rhythmisch gegeneinander versetzt und gleichzeitig ausbalanciert stellt der Künstler die Bäume auf der Alm vor die Berge und sie werden – so unscheinbar sie doch sind – wesentlicher Teil der Bildkomposition. „Kopieren Sie die Natur nicht zu sehr. Kunst ist Abstraktion, holen Sie diese aus der Natur, indem Sie sie träumend betrachten, und denken Sie mehr an die Schöpfung als an das Resultat“, so Paul Cézanne (zit. nach: John Rewald, Von van Gogh bis Gauguin. Die Geschichte des Nachimpressionismus, Köln 1967, S. 127). In diesem Sinn kann man sich nicht des spontanen Eindrucks erwehren, mit dieser Oberstdorfer Berglandschaft nicht auch in eine dieser ‚gewaltigen‘ Kopf-Landschaften zu blicken, die Jawlensky beispielweise mit seiner zeitnah entstandenen „Infantin“ zum Ausdruck bringt.

Der „Blaue Reiter“ – Malerei des Expressionismus als „Synthese“

In dem von Gauguin geprägten Begriff des „Cloisonnismus“, eine Malästhetik, bei der reine Farbtöne in großen Flächen von einer schwarzen oder farbigen Linie umrandet sind, findet Jawlensky die Einheit für seine Komposition: Farbe, Bildharmonie und Erfindung; gegenüber Gabriele Münter spricht Jawlensky von der „Synthese“. Im Gründungszirkular der „Neuen Künstlervereinigung München“ von 1909 greift Kandinsky den Begriff der „künstlerischen Synthese“ auf und beschreibt sie als „Lösung, die gegenwärtig immer mehr Künstler geistig vereint [...]“. Jawlensky zeichnet sich gerade in den für seine künstlerische Entwicklung wichtigen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg durch einen offenen Geist aus, durch seine genuine Fähigkeit, vorurteilsfrei die verschiedensten Impulse zu verarbeiten und zu ganz Eigenem zu verwandeln. Es geht ihm 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. 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).



Zur Provenienz – Jawlenskys enge Vertraute Lisa Kümmel

Die im Oeuvre Jawlenskys so ungewöhnliche wie fabelhafte Berglandschaft erhält Lisa Kümmel wohl Ende der 1920er Jahre als Geschenk des Künstlers für ihre aufopferungsvollen Dienste. 1927 lernt Alexej von Jawlensky jene junge, gerade mal 30 Jahre alte, vielseitig ausgebildete Künstlerin kennen, die sich bis zu seinem Tod 1941 um sämtliche mit seinem Schaffen verbundenen organisatorischen Belange kümmert. In einem Brief vom 18. Oktober 1938 an Ada und Emil Nolde fasst sie ihre Arbeit für Jawlensky wie folgt zusammen: „Ich bin sein Freund im besten Sinne des Wortes und kenne ihn seit 12 Jahren, erledige alle seine schriftlichen geschäftlichen, jetzt auch seine persönlichen Arbeiten, betreue seine Bilder, mache alles in Ordnung, klebe, wachse, firnisse usw.“ (Helga Lukowsky, Jawlenskys Abendsonne. Der Maler und die Künstlerin Lisa Kümmel, Königstein i. Taunus 2000, S. 105). Ihrem für die Zeit zwischen 1936 und 1939 überlieferten Tagebuch (Alexej von Jawlensky-Archiv, Muralto/Schweiz) ist zu entnehmen, dass sie nahezu täglich zwischen 17 und 22 Uhr bei Jawlensky in der Wohnung in der Beethovenstraße 9 ist, seine Malpalette und die Pinsel reinigt, seine über den Tag geschaffenen Meditationen von dem auf der Staffelei stehenden Brett nimmt und darauf neue Blätter für die Arbeit des Künstlers in der Nacht oder am folgenden Tag montiert. Sie ordnet, katalogisiert, kategorisiert und firnisst beziehungsweise wachst die Werke nach Absprache mit dem Künstler, montiert sie auf Kartons, bezeichnet, nummeriert und rahmt sie für Verkäufe und Ausstellungen. Und natürlich ist die menschliche Zuwendung für Jawlensky während dieser jahrelangen Verbindung unschätzbar neben der Familie mit Helene und Sohn Andreas. In den Jahren 1936/37 diktiert Jawlensky Lisa Kümmel seine Lebenserinnerungen und erstellt das sogenannte Werkstattverzeichnis, eine Aufstellung aller Arbeiten, die sich zum Zeitpunkt der Erstellung des Verzeichnisses im Atelier des Künstlers befinden. Nach dem Tod des Künstlers 1941 kümmert sich Lisa Kümmel weiter um dessen Nachlass; sie stirbt im November 1944. [MvL]

PABLO PICASSO

1881 Malaga – 1973 Mougins



Nu couché. 1970.

Farbige Kreidezeichnung.
Links oben signiert und datiert „25.7.70“. Auf Velin. 46 x 61,2 cm (18.1 x 24 in),
blattgroß. [KT]

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17:30 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/N, F)
\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Galerie Louise Leiris, Paris.
- Galerie Boulakia, Paris.
- Gunnar Sandhal Anderson, Amsterdam.
- Galerie Moderne, Silkeborg.
- Privatsammlung Italien.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Fixsterne. 100 Jahre Kunst auf Papier. Adolph Menzel bis Kiki Smith, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, 31.5.-20.9.2009, S. 131 (ganzs. Fababb.).
- Wunder auf Papier. Über 100 Jahre Zeichenkunst, Kunsthaus Villa Jaus, Oberstdorf, 23.7.-3.10.2010, o. S. (m. Abb.).
- Painting still alive... On the way to modernity, Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torun (Polen), 11.11.2018-13.1.2019 (Abb. S. 177).

LITERATUR

- Christian Zervos, Pablo Picasso. Œuvres de 1970, Catalogue raisonné, Bd. 32, Paris 1977, S. 76, WVZ-Nr. 241 (m. Abb.).
- Alan Wofsy, The Picasso Project. Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture. A comprehensive illustrated catalogue 1885-1973, The Final Years 1970-1973, San Francisco 2004, S. 79, WVZ-Nr. 70-2075 (m. Abb.).

Pablo Picasso, der über sein gesamtes Leben hinweg eine sich stets erneuernde, ungebrochene Schaffenskraft beweist, schafft im sommerlichen Mougins, seinem Rückzugsort an der französischen Côte d'Azur eine faszinierende Zeichnung, in der sich die wichtigsten Themen und Formfindungen seines lebenslangen Œuvres verdichten. Mit verschiedenfarbigen Kreiden bringt er in kräftigen, sicheren Strichen eine weiblich anmutende Figur auf das Blatt, die gerade in ihrer Reduktion auf lineare Ausdrucksqualität ungeheure Prägnanz erlangt. Dabei offenbart sich Picassos außergewöhnliches zeichnerisches Talent und seine tiefgreifende Beschäftigung mit der menschlichen Figur, die ihn zeitlebens begleitet. Besonders der weibliche Körper – hier in expressiver charakteristischer Dekonstruktion begriffen – ist für Picasso nicht nur ein Motiv mit jahrhundertelanger künstlerischer Tradition, sondern zentrales Thema und kreatives Movens seiner immer wieder neu formulierten Auseinandersetzung mit Form, Erotik und Existenz. In diesem Blatt der späten Schaffensphase tritt die zeichnerische Virtuosität der Hand Picassos besonders klar hervor. Der lockere, sich fortführende Strich zeugt von beeindruckender Spontaneität und Sicherheit der Bewegung, die unmittelbar die sinnlichen Empfindungen des Moments

• **Ikonisches Motiv: der liegende weibliche Akt, ein zentrales Thema in Picassos Œuvre, in extremer Dekonstruktion aus dem Sommer 1970**

• **Großformatige, farbenfrohe Zeichnung aus Mougins – beschwingte Linien voller maritimer und erotischer Anklänge**

• **Picassos unerschöpfliche Kreativität wird in der Retrospektive 1971 in der Grande Galerie des Musée du Louvre gewürdigt – eine seltene Ehrung zu Lebzeiten**

• **Weltweit zeigten Ausstellungen zum 50. Todestag 2023 die unverminderte epochale Bedeutung des sich stets neu erfindenden Künstlers**

bewahrt. In dekonstruierendem und zugleich synthetisierendem Vorgehen setzt Picasso den Körper aus den essenziellen Merkmalen zusammen: Gesicht, Augen, Öffnungen, Brüste, Wölbungen, erfüllt von innerer Dynamik, ergeben eine harmonisch geschlossene Form. Zugleich erlauben die weichen, gekräuselten Linien, durchsetzt von kleinen, mit kurzen Strichen gerahmten organischen Formen Vorstellungen und Assoziationen maritimer Flora und Fauna. Die Leichtigkeit der hellen Farbgebung lässt den Eindruck entstehen, als hätte die Zeichnung, datiert auf den 25. Juli 1970, die Wärme und das Licht dieses Tages im Leben des Künstlers absorbiert.

In Picassos Gesamtwerk nimmt der weibliche Akt eine besondere Stellung ein. Seine Musen, die meist auch zugleich seine Lebenspartnerinnen sind, prägen seine künstlerische Produktion auf fundamentale Weise und stoßen immer wieder neue Wege an. Sie sind nicht nur Modelle, sondern auch Inspirationsquellen, die in seinen Werken als Sinnbilder für das kreative Schaffen selbst erscheinen. Eine seiner bedeutendsten Motivgruppen, in der nicht zuletzt schließlich die Beziehung mit der jugendlichen Marie-Thérèse eine intensive Auseinandersetzung mit dem Körper in Gang setzt, sind die Badenden, mit denen in der Bretagne der 1920er Jahre in Dinard das Thema in sein Schaffen Einzug hält. Zunächst skulptural-surrealistisch begegnet er hier dem menschlichen Körper, den er in der Folge in seinen unzähligen Facetten malerisch und zeichnerisch immer wieder neu entdeckt. Die Intimität und Nähe zu seinen Modellen erlaubt ihm dabei eine Freiheit, die in der enttabuisierten Darstellung deutlich wird. 1961 heiratet er seine letzte Lebensgefährtin Jacqueline Roque und zieht mit ihr nach Mougins in die Villa Mas Notre-Dame de Vie an den Hängen von Cannes. In unveränderter Leichtigkeit, erotischer Faszination und lustvoller zeichnerischer Aneignung einer sorglosen und freien Körperlichkeit kristallisiert Picasso in dieser Zeichnung die Essenz eines Sommers. [KT]



„In jedem Kind steckt ein Künstler. Das Problem ist, ein Künstler zu bleiben, wenn man erwachsen wird.“

Pablo Picasso, Propos sur l'art, Paris 1998.

OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen



Bilderbuch für Hana. Um 1925.

14 Aquarelle, jeweils original auf festen Karton kaschiert in Halbleineneinband (lose Lochbindung).

Jeweils signiert. Auf dem ersten Aquarell in der Darstellung betitelt. Auf Aquarellpapier von Schöllershammer (teils mit dem Trockenstempel). Papier: jeweils ca. 50,7 x 35,7 cm (19,9 x 14 in). Unterlagekarton: 51,5 x 36,5 cm (20,2 x 14,4 in).

„Bilderbuch für Hana“ ist das zweite Aquarell-Kinderbuch von Otto Dix und eines von insgesamt 6 Aquarell-Kinderbüchern, die Otto Dix für die beiden Kinder seiner Frau Martha aus erster Ehe sowie die drei gemeinsamen Kinder Nelly, Ursus und Jan sowie für seine Enkelin Bettina geschaffen hat: „Bilderbuch für Muggeli [= Martin]“ (1922), „Bilderbuch für Hana“ (um 1925), „Bilderbuch für Nelly“ (1927), „Bilderbuch für Ursus“ (1930), „Bilderbuch für Jan“ (1931) und „Bilderbuch für Bettina“ (1955).

Abfolge der Aquarelle:

1. Ein Füllhorn für Hana, 2. Ritter Hans an Hohen Randen und seine Familie hoch zu Roß, 3. Die Bremer Stadtmusikanten, 4. Jonas und der Wal, 5. Daniel in der Löwengrube, 6. Christophorus, 7. David und Goliath, 8. Die sieben Todsünden, 9. Die Arche Noah, 10. Samson und der Löwe, 11. Die Versuchung des heiligen Antonius, 12. Der heilige Georg mit dem Drachen, 13. Der heilige Antonius predigt den Fischen, 14. Maria mit dem Kind im Stall. [JS]

Alle Aquarelle sind im digitalen Werkverzeichnis von Otto Dix unter den Nummern A 1925/41 bis A 1925/54 dokumentiert. Wir danken Frau Doris Kachel, Akademie der Künste, Berlin, für die freundliche Auskunft.

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17:32 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

- Hana Koch, Düsseldorf/Randegg/Rottach-Egern (um 1925 vom Künstler als Geschenk erhalten -2006).
- Olga Ungers (Tochter der Vorgenannten, seit 2006 durch Erbschaft -2016).
- Privatbesitz (wohl seit 2016, Kauf: Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf -2024).
- Privatsammlung Süddeutschland.

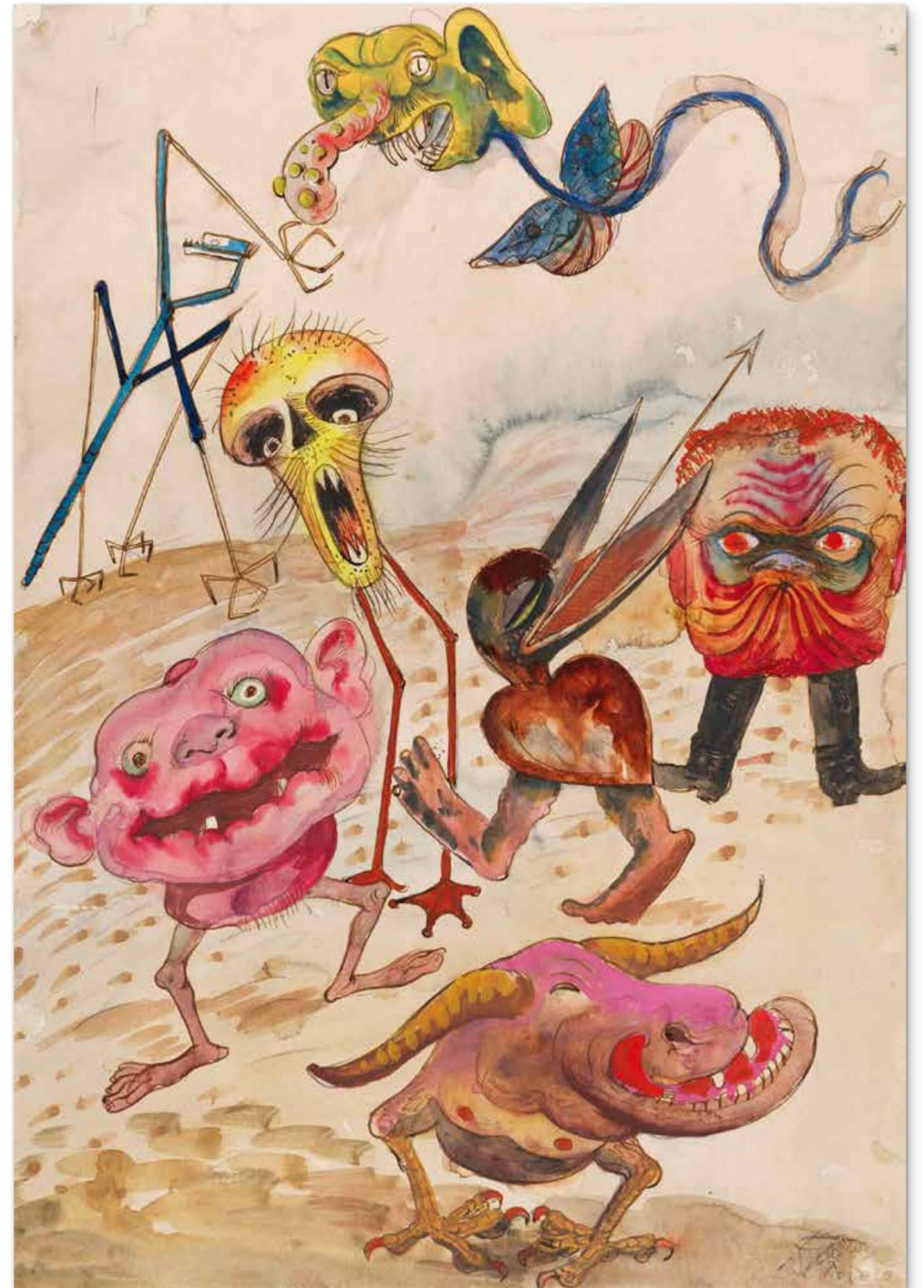
AUSSTELLUNG

- Otto Dix. Bilderbuch für Hana und andere Trouvaillen, Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf, 6.9.-22.12.2016 (m. Abb. aller Aquarelle).
- Otto Dix – Der böse Blick, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 11.2.-14.5.2017; Tate Liverpool, 23.6.-15.10.2017, S. 131 u. S. 64-67 (m. Abb. aller Aquarelle).

„Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. Das durfte ich auf keinen Fall versäumen. Man muss den Menschen im entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen.“

Otto Dix, zit. nach: Otto Dix – Der böse Blick, Ausst.-Kat. Düsseldorf 2017, S. 27.

- **Spektakuläre Wiederentdeckung:** Dix' „Bilderbuch für Hana“ befand sich lebenslang in der Sammlung von Hana Koch, Martha Dix' Tochter aus erster Ehe, und wurde erst 2016 wiederentdeckt
- Ein fantastisches Kompendium aus Historie, Märchen und biblischen Themen in 14 hochkarätigen und großformatigen Aquarellen
- Mitte der 1920er Jahre arbeitet Dix an seinem umfangreichen grafischen Hauptwerk „Der Krieg“ sowie an diesem „Bilderbuch für Hana“
- In beiden Werken verarbeitet er auf unterschiedliche Weise die Schrecken des Krieges und die Urthemen der Menschheit
- Von musealer Qualität: als vollständig erhaltenes Album aus der besten Schaffenszeit eine Rarität auf dem internationalen Auktionsmarkt
- „Bilderbuch für Hana“: eines der beiden ersten und kompositorisch wie inhaltlich komplexesten Aquarell-Bilderbücher des Künstlers
- Ausgestellt in „Otto Dix – Der böse Blick“ (2017) in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, und der Tate Liverpool





„Aber die Bibel lesen, wie sie ist, in ihrer ganzen Realistik, auch das alte Testament, das zu lesen!
 [...] Das ist schon ein Buch, kann man ruhig sagen, [...] das Buch der Bücher, die Bibel, auch kultur-
 geschichtlich, gesellschaftshistorisch, in jeder Beziehung ein großartiges Buch, ganz großartig.“

Otto Dix, zit. nach: Fritz Löffler, Otto Dix. Bilder zur Bibel, Berlin 1986, S. 5.

Otto Dix – Meister der „Urthemen der Menschheit“

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 Arts, 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 Missstände, Armut und Not der einfachen Bevölkerung anprangert. Zudem ist Dix' Schaffen geprägt von der enormen Brutalität des Ersten Weltkrieges, die er in den vier Jahren seines Kriegsdienstes durchleben muss, vom Erleben der sich türmenden Leichen, der Sterbenden und des beißenden Geruchs der Angst und des Todes. So intensiv wie kaum ein anderer deutscher Künstler hat sich Dix dem Thema des Krieges gewidmet und uns in Zeichnungen, Grafiken und Gemälden erschreckende Bilder dieses menschlichen Grauens hinterlassen. Existenzielle Themen, die er auch noch einmal sechs Jahre nach Kriegsende – etwa zeitgleich mit seinem „Bilderbuch für Hana“ – in seinem berühmten Radierzyklus „Der Krieg“ (1924) in verstörender Direktheit thematisiert, einem seiner grafischen Hauptwerke. Auch seine weiblichen Akte dieser Zeit zeigen von der Arbeit und vom Leben gezeichnete Gestalten in einer desillusionierten, überzeichneten Körperlichkeit. Und von 1928 bis 1932 schließlich arbeitet Dix an seinem berühmten, die Tradition des mittelalterlichen Altarbildes aufgreifenden Kriegs-Triptychon, das sich heute in der Sammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden befindet. All diese Schrecken und Abgründe des Lebens, mit denen Dix sich künstlerisch auseinandersetzt, sind von zentraler Bedeutung, um zu verstehen, worin zugleich Dix' unablässige Begeisterung für den Anfang des Lebens begründet liegt. Denn nicht nur seine äußerst seltenen Kinderbuch-Unikate, sondern auch seine Bilder von Schwangeren, seine marienähnlichen Darstellungen von Mutter und Kind sowie seine berühmten Kinderbilder, allem voran das in seiner Direktheit geradezu verstörende Gemälde „Neugeborener mit Nabelschnur auf Tuch (Ursus)“ (Staatliche Kunstsammlungen, Dresden), auf dem sich der frisch geborene Säugling mit verzerrtem, rot angelaufenem Gesicht ins Leben schreit, sind jenem hoffnungsvollen Anfang des Lebens gewidmet. Mit der Geburt seiner eigenen drei Kinder Nelly, Ursus und Jan, die zwischen 1923 und 1928 zur Welt kommen, gewinnt diese Motivik für Dix' Schaffen zudem an Bedeutung. Er scheint zutiefst fasziniert von der Ursprünglichkeit und Reinheit, die diesem hoffnungsvollen Aufbruch ins Leben innewohnen.

Otto Dix' Aquarellkinderbücher – Die Faszination für den Lebensanfang

Zwischen 1927 und 1931 hat Otto Dix für jedes seiner drei kleinen Kinder Bücher mit farbenprächtigen Aquarellen geschaffen und jedem Kind in diesen großformatigen gebundenen Aquarellsammlungen eine ganz eigene, ausgesprochen fantasievolle, künstlerische Parallelwelt geschenkt. Zwei Kinderbuchprojekte sind diesen Büchern für Dix' Kinder jedoch bereits zeitlich vorausgegangen: Es sind die beiden Bücher für Hana und Martin, die Kinder aus Martha Dix' erster Ehe, die nach der Trennung bei ihrem ersten Ehemann, dem Düsseldorfer Arzt und Sammler Dr. Hans Koch und dessen zweiter Frau, Marthas älterer Schwester Maria, aufwachsen. Hans Koch war von Anfang an in Maria verliebt, heiratete aber, da Maria keine Kinder bekommen konnte, zunächst deren jüngere Schwester Martha. Als Dix 1921 von Dresden nach Düsseldorf reist, um das Porträt von Dr. Hans Koch anzufertigen (Museum Ludwig, Köln), verliebt sich der Künstler auf das Heftigste in die damals 26-jährige Hausherrin, die gerade ein Jahr zuvor ihr zweites Kind, Hana, zur Welt gebracht hatte. Hans Koch unterhält parallel ein Verhältnis mit seiner eigentlichen Liebe, Marthas älterer Schwester Maria. Martha

folgt Otto Dix kurzerhand nach Dresden und Hans Koch lebt mit Maria in Düsseldorf, und so steuert das Dix-Koch'sche Liebesquartett innerhalb kürzester Zeit auf seinen emotionalen Höhepunkt zu: 1922 wird die Ehe von Martha und Hans Koch geschieden, woraufhin Martha im Februar 1923 nach zehnmonatiger Trennungszeit Otto Dix in zweiter Ehe heiraten darf. Bereits im Juni 1923 kommt mit Nelly Marthas erstes gemeinsames Kind mit Otto Dix zur Welt. Marthas Tochter Hana aus ihrer ersten Ehe mit Hans Koch ist zum Zeitpunkt der offiziellen Trennung gerade einmal drei Jahre alt. Hana und ihr älterer Bruder Martin wachsen fortan bei Hans Koch und Marthas Schwester Maria in Düsseldorf auf. Die junge Martha ist bemüht, den Kontakt zu ihren kleinen Kindern aufrechtzuerhalten. Dix unterstützt sie dabei, indem er den Kindern immer wieder fantasievolle Briefzeichnungen und Aquarelle malt. Dix ist ein begeisterter Kinderfreund und wahrscheinlich trifft ihn gerade nach den menschlichen Abgründen, die er im Ersten Weltkrieg miterleben musste, die uneingeschränkte kindliche Unschuld und Lebensfreude von Marthas Kindern mitten ins Herz.

„Bilderbuch für Hana“ – Eine spektakuläre Wiederentdeckung

Bereits im Frühjahr 1922 malt Otto Dix in Dresden sein erstes Bilderbuch mit 15 großformatigen Aquarellen für Martin, Marthas Erstgeborenen, und Martha schreibt am 3. April 1922 nach Düsseldorf: „Jim [Otto Dix] hat für Muggeli [Martin] zu Ostern 1 Bilderbuch gemacht. Aquarelle. Wir wollens binden lassen, die Blätter müssen aufgezo-gen werden und überhaupt wird es sehr schön + raffiniert + kostet infolgedessen viel Geld, 300 M, was wir uns nicht leisten können da wir von allen Schuldnern im stich gelassen + arme Leute sind. Wir wollens aber doch machen lassen. Hansli [Hans Koch] soll den Zaster schicken. Muggeli wird viel Spaß dran haben, wir haben selber viel daran gehabt. [...]“ (Martha Dix, 3. April 1922, zit. nach: Otto Dix. Bilderbuch für Hana und andere Trouvaillen, Ausst.-Kat. Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf 2016, S. 18). Dass Otto Dix wenig später auch für Martins kleine Schwester Hana ein wundervoll fantasievoll gestaltetes Bilderbuch aus 14 großformatigen Aquarellen entworfen hat, das eine umfangreiche Motivik aus Mythologie, Bibel und Märchen in einem faszinierenden Kompendium vereint, war jedoch lange Zeit unbekannt. Hana Koch (1920–2006) hat dieses herausragende, ihr gewidmete Künstlerbuch vermutlich um ihren 5. Geburtstag von „Onkel Jimmy“, wie sie Otto Dix liebevoll nannte, erhalten und dieses imposante Aquarellalbum bis zu ihrem Lebensende wie einen Schatz gehütet. Es wurde nie dokumentiert oder ausgestellt, lediglich 1994 hat sie einen kleinen Einblick gewährt und auf Drängen lediglich ein einziges Aquarell daraus gezeigt. Die Entdeckung und vollständige Erschließung dieses lange gehüteten Geheimnisses in Zusammenarbeit mit Hanas Tochter Olga im Jahr 2016 kam deshalb einer kunsthistorischen Sensation gleich.

„Bilderbuch für Hana“ – Ein meisterliches Panorama der fesselnden Bilderwelt von Otto Dix

Aber was war es, was Otto Dix, der Meister der „Urthemen der Menschheit“, der lebensfrohen und unschuldigen Kinderseele der kleinen Hana auf ihren bevorstehenden Lebensweg mitgeben mochte? Was sind die Themen, die Dix nach den existenziellen Erfahrungen des Krieges für lebenswichtig oder gar lebensnotwendig hielt? Mit diesem Kinderbuch breitet Otto Dix seine reiche Bilderwelt vor unseren Augen aus, und so zeigt gleich das erste Aquarell ein von drei Putten getragenes Füllhorn, aus dem uns der Titel dieses unvergleichlichen künstlerischen Meisterwerkes „Bilderbuch für Hana“ mit kindlicher Leichtigkeit entgegen-purzelt. Dass das reiche künstlerische Universum dieser Aquarelle auch für Otto Dix selbst von großem künstlerischem Wert war, wird nicht nur durch die herausragende kompositorische Qualität jedes einzelnen Blattes, sondern darüber hinaus durch seine Signatur belegt, die er auf jedem der 14 Aquarelle angebracht hat.

Von Dix' beißendem Humor zeugt gleich das zweite Aquarell, eine Art Frontispiz, das Hanas Familie in ritterlichem Kostüm zeigt, allen voran Marthas erster Mann, der Arzt und Kunstsammler Dr. Hans Koch hoch zu Ross in Rüstung mit Nickelbrille und mit einer übergroßen Spritze bewaffnet. Dahinter sind ebenfalls hoch zu Pferd Marthas Schwester Maria sowie die Kinder Martin und die kleine Hana zu sehen, die ausgesprochen keck und aufgeweckt aus dem Bild heraus dem Betrach-tenden entgegenblickt. Die mittelalterliche Burg im Hintergrund ist eine Anspielung auf Schloss Randegg, eine Burg in der Nähe von Konstan-z, die Hans Koch 1923 währen der Inflationszeit recht günstig erworben hatte, um sie mit seiner Familie als Sommerquartier zu nutzen. Sie ist also der Anlass, weshalb Dix die gesamte Familie Koch spöttisch und märchenhaft zugleich als mittelalterliche Burgherren in Szene setzt. Darüber hinaus ist hier aber auch der Schutz und der Zusammenhalt in der Familie ein Thema, das Dix der kleinen Hana als Stütze für unsichere Zeiten mit auf den Lebensweg geben will.

Thematisch liegt hierin auch die Überleitung zum folgenden Aquarell, das eine Szene aus dem berühmten Märchen „Die Bremer Stadtmusikanten“ der Gebrüder Grimm zeigt, in der es dem Hahn, der Katze, dem Hund und dem Esel trotz ihrer Gebrechlichkeit gelingt, allein durch schlaue Zusammenarbeit die Räuber zu verjagen. Eine Geschichte, die zeigt, dass man niemals aufgeben darf und man sich durch die Kraft der Freundschaft auch aus scheinbar ausweglosen Situationen befreien und zu neuer Lebensfreude gelangen kann.

Dann folgt die dramatische Szene „Jona und der Wal“ aus der biblischen Geschichte, welche Dix unter finsternen Gewitterwolken und peitschendem Regen inszeniert. Wild ist das Meer, auf dem das Schiff bald zu sinken droht und aus dem im Vordergrund der riesige Kopf des Wales auftaucht, in dessen Maul der scheinbar todgeweihte Jona bereits zur Hälfte verschwunden ist. Aber bekanntlich war der Wal in Gottes Auftrag gekommen, um den gläubigen Jona zu retten und nach drei Tagen im Bauch des Wales wieder wohlbehalten an Land zu speien. Daran schließt sich die Geschichte von „Daniel in der Löwengrube“ an. Auch hier ist es ein bedrohliches, todbringendes Monstrum, vor dem sich nach der biblischen Überlieferung jedoch der gläubige, standhaft auf Gott vertrauende Mensch nicht zu fürchten braucht, denn Daniel überlebt dank seines unabrückbaren Glaubens die Nacht in der Löwengrube. Auch dies also eine Geschichte der Zuversicht, des Glaubens und des Hoffens. Faszinierend surreal ist die in ihrer Bedrohlichkeit überzeichnete Tierwelt, die Dix in seinem „Bilderbuch für Hana“ vor dem Betrachter ausbreitet, und von fesselnder Surrealität sind auch die beiden figürlichen Szenen die Dix' anschließen lässt: „Der heilige Christopherus“ und „David und Goliath“, einmal der schützende und einmal der nur scheinbar bedrohliche Riese. Christopherus, Heiliger und einer der 14 Nothelfer der katholischen Kirche, Goliath der Anführer der ungläubigen Philister, der von David mithilfe einer Steinschleuder besiegt wird, was den Triumph des Volkes Israel einleitet. All diese fesselnden biblischen Geschichten werden der kleinen Hana sicherlich bekannt gewesen sein, die surrealen Bildlichkeiten werden sie schnell in ihren Bann gezogen haben. Aber die tieferen Aussagen, die sich in diesen Bildern für die Herausforderungen des ganzen Lebens verbergen, werden sich Hana – wie auch dem heutigen Betrachter – sicherlich erst im Laufe der Zeit erschlossen haben.

Anschließend folgen sechs weitere hochkarätige Aquarelle, „Die sieben Todsünden“, „Arche Noah“, „Samson und der Löwe“, „Die Versuchung des heiligen Antonius“, „Der heilige Georg mit dem Drachen“ und „Der heilige Antonius predigt den Fischen“, die den Betrachter durch ihre spannungsvollen Kompositionen und fantasievoll überzeichneten Landschafts- und Tierdarstellungen fesseln. Es ist der unablässige Kampf



Otto Dix, 11. Die Versuchung des heiligen Antonius

gegen das Böse, das kraftvolle Einstehen für eine bessere Welt, das die inhaltliche Verbindung unter diesen motivisch äußerst vielseitigen Szenarien schafft und für die geradezu zeitlose Aktualität der faszinierenden Bilderwelt von Dix' „Bilderbuch für Hana“ grundlegend ist.

Dix' „Bilderbuch für Hana“ – Ein gesellschaftskritisches Meisterwerk von bleibender Aktualität

Aber welches Bild hat Otto Dix ans Ende dieser meisterlichen Inszenierung der quälenden Lebensherausforderungen, dieses lebensbeherrschenden Kampfes von Tugend gegen Laster, Glaube gegen Unglaube, Gut gegen Böse gestellt? Es ist die beschauliche Szene von „Maria mit dem Kind im Stall“, in der uns Dix nicht nur das Jesuskind, sondern das Kind als solches in jenem reinen Moment des Lebensanfangs in seiner ganzen Schutzlosigkeit und Unschuld gegenüberstellt. Jene Reinheit und Tugendhaftigkeit inmitten der Stürme des Lebens möglichst lange zu bewahren, ist der hoffnungsvolle Wunsch, den Otto Dix der kleinen Hana, aber auch der gesamten Menschheit in dieser eindrucksvollen Bilderwelt mit auf den Weg gibt. Einmal mehr zeigt sich in dieser kunsthistorischen Rarität, deren Entdeckung und Erschließung im Jahr 2016 einer kleinen Sensation gleichkam, mit welcher Komplexität und Hingabe 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 immer wieder souverän für seine Zwecke zu bespielen weiß. Mit „Bilderbuch für Hana“ hat Otto Dix uns ein gesellschaftskritisches und doch hoffnungsvolles Meisterwerk zu den existenziellen „Urthemen der Menschheit“ hinterlassen, das erschreckender Weise bis heute nichts von seiner inhaltlichen Aktualität eingebüßt hat. [JS]

STEPHAN BALKENHOL

1957 Fritzlär – lebt und arbeitet in Karlsruhe und Meisenthal



Mann und Frau. 1983.

Holzskulptur. Rotbuche, teils farbig gefasst.
Höhe: jeweils ca. 202 cm (79,5 in).

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17,34 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Löhrl, Mönchengladbach (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Hamburg (1985 vom Vorgenannten erworben -2017, Ketterer Kunst, 10.6.2017, Los 861).
- Privatsammlung Süddeutschland (seit 2017).

AUSSTELLUNG

- Impulse I, Galerie Löhrl, Mönchengladbach, 15.5.-22.6.1983.
- Stephan Balkenhol. Skulpturen und Zeichnungen, Kunstverein Braunschweig, 6.2.-15.3.1987 (m. Abb. S. 60 u. S. 61).
- Neue Kunst in Hamburg 1987. Stephan Balkenhol, Hella Berent, Werner Büttner, Andreas Coerper, Markus Oehlen, Ausstellung in der Halle K3, Hamburg, 6.2.-8.3.1987 (m. Abb. S. 12 u. S. 13).
- Stephan Balkenhol, Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, 15.7.-17.9.2006; Museum Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg, 28.9.2006-28.1.2007; Museum der Moderne Salzburg, 17.2.-24.6.2007, S. 207 (m. Abb. 5a u. 5b sowie ganzseitiger Abb. S. 58 u. S. 59).

LITERATUR

- Neal Benezra, Stephan Balkenhol. Sculptures and Drawings, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Smithsonian Institution, Washington, D.C., Stuttgart 1995, S. 28 (m. Abb. 8 (Frau) sowie S. 73).

- **Unvergleichlich und wegweisend: Balkenhol selbst bezeichnet diese herausragende Arbeit als „Schlüsselwerk“ seines Œuvres**
- **Von musealer Qualität: die ersten Menschenbilder, die Balkenhol in seinem charakteristischen, grob behauenen Stil geschaffen hat**
- **Archetypische Ästhetik in fesselnder Monumentalität**
- **Aus dem Jahr seines künstlerischen Durchbruchs**
- **Unter anderem 2006 in der großen Balkenhol-Retrospektive in der Kunsthalle Baden-Baden, im Museum Küppersmühle, Duisburg, sowie im Museum der Moderne, Salzburg, ausgestellt**

„Meine erste Ganzkörper-Skulptur ‚Mann und Frau‘ betrachte ich als Schlüsselwerk, in dem ich eine Jungfräulichkeit und Naivität im positiven Sinne erreichte; eine Frische, die man natürlich danach nie mehr erreicht.“

Stephan Balkenhol, 2017

Archetypische Verhaltensmuster menschlicher Existenz und Empfindung beschwören die reduzierten und zugleich emotional eindringlichen Skulpturen des Bildhauers Stephan Balkenhol, einer der bedeutendsten deutschen Bildhauer der Gegenwart. Seit 1982/83 bestimmt der Kopf sowie die unmittelbar aus dem Holzblock herausgeschlagene Figur Balkenhols bildhauerisches Schaffen. Nach dem zweiteiligen Werk „Kopf Mann und Frau“ aus dem Jahr 1982, das sich heute in der Sammlung Ludwig in Aachen befindet, schafft Balkenhol 1983 das vorliegende, aus einem Stamm geschnittene Figurenpaar „Mann und Frau“.

Durch ihre Überlebensgröße entziehen sich diese beiden ersten ganzfigurigen Holzskulpturen jeglicher Abbildhaftigkeit, Balkenhols Monumentalisierung verfremdet und irritiert. Fesselnd ist die enorme räumliche Präsenz und unnachahmliche Aura dieser eindrucksvollen Schöpfung, der mit Verweis auf die kunsthistorische Tradition der Adam-und-Eva-Darstellungen auch die Faszination für die Ursprünglichkeit des menschlichen Anfangs innewohnt und die zugleich wie ein Paukenschlag den Anfang von Balkenhols bildhauerischem Schaffen einläutet.



Bereits hier brechen sich die charakteristischen Elemente seines anschließenden Œuvres kraftvoll Bahn, die grobe Behandlung des Holzes und die fast melancholisch anmutende Beziehungslosigkeit seiner Figuren: Fesselnd und oftmals geradezu verstörend wirkt dieses beziehungslose Hineingeworfensein seiner Figuren in die Welt. Und so zeichnet sich gerade Balkenhols „Mann und Frau“, das auf die kunsthistorische Tradition der Adam-und-Eva-Darstellung verweisend ein klassisches Paarbildnis ist, durch jene die Paarbeziehung aufs Deutlichste verneinende Beziehungslosigkeit aus: Weder der Blick noch die Körperhaltung der beiden Figuren lässt auch nur ein Minimum an menschlicher Interaktion erahnen. Die Augen sind starr und ziellos schweifend in die Ferne gerichtet, Balkenhol zeigt uns seine beiden ersten Menschen nackt und verletzlich, geradezu suchend in unsere moderne Welt hineingeworfen. Es sind archetypische Auffassungen von Mann und Frau, die in ihrer Nacktheit sozial und zeitlich unbestimmbar bleiben. Ganz im Gegensatz zur kunsthistorischen Tradition verbindet sie keinerlei zwischenmenschliches Zusammenspiel, keinerlei Mimik oder Gestik stört ihre monumentale körperliche Präsenz.

Gerade der Vergleich mit dem Schaffen Ernst Ludwig Kirchners, dessen um 1923/24 entstandenes „Liebespaar“ (Höhe 144,5 cm) damals als entartet und heute als verschollen gilt, verdeutlicht noch einmal mehr Balkenhols enorme künstlerische Progressivität: Denn Balkenhols Schlüsselwerk „Mann und Frau“ zeichnet sich durch seine geradezu erschreckend wirkende „Menschhaftigkeit“ und Beziehungslosigkeit aus, welche – scheinbar paradox – gerade erst im Doppelbildnis in aller Deutlichkeit erfahrbar wird.



Ernst Ludwig Kirchner, Liebespaar, vor Kirchners Wildbodenhaus, Verbleib unbekannt, Fotografie um 1924, Kirchner Archiv Wichtrach/Bern.



Stephan Balkenhol vor seiner Skulptur „Großer Kopf mit Figur“ (2010), Foto: Roland Rasemann. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Balkenhol hat „Mann und Frau“ in seinem charakteristischen, grob behauenen Stil unter gewaltigem Körpereinsatz aus einem riesigen Rotbuchenstamm herausgehauen. Es ist das Jahr seines künstlerischen Durchbruchs, das Jahr, in dem er für „Mann und Frau“ das Schmidt-Rottluff-Stipendium erhält und mit anderen Werken in der Förderkoje der Art Cologne vertreten ist. Seine in ihrer Formsprache vollkommen neuartigen Holzskulpturen werden dort ein großer Erfolg und sind schnell komplett abverkauft. Einige Arbeiten werden sogar direkt in bedeutende öffentliche Sammlungen wie die Nationalgalerie Berlin und die Sammlung Ludwig in Aachen veräußert.

Balkenhol bearbeitet das Holz, das er als lebendige Substanz begreift, mit traditionellen Werkzeugen und findet auf diese Weise 1983 mit „Mann und Frau“ zu seiner charakteristischen Bildsprache. Die Oberfläche lässt er ungefeilt und rau stehen und die sparsam eingesetzte Farbe wird ähnlich wie bei Ernst Ludwig Kirchner lediglich zur Akzentuierung genutzt. So bleiben in weiten Teilen Riefen, Schründen, Splitter und Risse sichtbar und verweisen sowohl auf den natürlichen Wachstums- als auch auf den bildhauerischen Arbeitsprozess. Die Figur, der Kopf, das Gesicht – in seinem körperlichen Volumen akzentuiert – werden umschrieben, immer mit einer gewissen „Familienähnlichkeit“, doch stets auch mit dem notwendigen Maß an Verallgemeinerung, das die große Form sucht. Ohne jegliches Kennzeichen von subjektiver Befindlichkeit und Emotion und frei von narrativen Bezügen wirken die Figuren allein aus ihrer körperlichen Präsenz, deren verallgemeinernde Unbestimmbarkeit und Beziehungslosigkeit existenzielle Lebensgefühle des postmodernen Menschen auf faszinierende Weise auszudrücken vermag.



„Ich glaube, dass eine Kunst, die zeitlos ist, gleichzeitig auch immer einen hohen Aktualitätsgrad aufweist. Wenn ich einen ägyptischen Kopf betrachte, so kommt es mir vor, als ob ich der dargestellten, zumeist idealisierten Person auch heute begegnen könnte.“

Stephan Balkenhol, zit. nach: Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Köln 2008, S. 114.

Balkenhol hat im traditionsbeladenen Medium der Holzskulptur etwas vollkommen Neues geschaffen, er hat seinen ganz eigenen, unverkennbaren bildhauerischen Stil gefunden und das skulpturierte Menschenbild auf diese Weise kraftvoll in die Gegenwartskunst geführt. Balkenhols Figuren bleiben auch fortan aus ihren sozialen Bezügen isolierte, menschliche Individuen, entrückte Abbilder und zugleich stumme Beobachter unseres menschlichen Daseins. In ihrer leichten Überlebensgröße und Nacktheit bleiben „Mann und Frau“, die ersten Ganzkörperfiguren Balkenhols, aber auch fortan singuläre Einzelstücke. Denn die nachfolgenden Figuren sind bekleidet, werden farbig gefasst und stärker verkleinert oder vergrößert, stehen fortan zudem auf Sockeln, um ihre unmittelbare körperliche Präsenz zu reduzieren, „weil ich nicht will, dass der Betrachter denkt, es stünde ein Mensch da“, begründet Balkenhol seine Entscheidung (zit. nach: Ausst.-Kat. Deichtorhallen Hamburg, Köln 2008, S. 115).

Werke dieses faszinierenden bildhauerischen Œuvres befinden sich heute in zahlreichen bedeutenden öffentlichen Sammlungen, u. a. in der Kunsthalle Mannheim, im Hamburger Bahnhof, Berlin, im Kunstmuseum Basel, in der Sammlung Würth, Künzelsau, und im Museum Ludwig, Köln. [JS]





KARL SCHMIDT-ROTLUFF

1884 Rottluff bei Chemnitz – 1976 Berlin



Fischer auf der Düne. 1921.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, betitelt und mit der Werknummer „213“ bezeichnet.
Verso auf der partiell übermalten Leinwand nochmals mit der Werknummer bezeichnet.
87,5 x 100,5 cm (34,4 x 39,5 in). [CH]

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17:36 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)
\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Sammlung Ferdinand Möller, Berlin (wohl 1922 direkt vom Künstler erworben).
- Detroit Institute of Arts, Detroit/Michigan (im März 1938 als Leihgabe aus dem Eigentum des Vorgenannten in Verwahrung genommen, im Dezember 1940 Beschlagnahme als „Feindvermögen“ durch den amerikanischen Staat).
- US-amerikanisches Staatseigentum (1950-1957, Eigentumsübernahme der o. g. Beschlagnahme am 30.10.1950 durch „Vesting Order 15411“ des Office of Alien Property beim Department of Justice).
- Maria Möller-Garny, Köln (1957 durch „Rückkauf“ vom amerikanischen Staat).
- Angelika Fessler-Möller, Köln (von der Vorgenannten).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (1959 durch Vermittlung der Galerie Grosshennig, Düsseldorf, von Vorgenannter erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Neue Kunst Hans Goltz, München (verso auf dem Keilrahmen mit einem fragmentarischen Etikett).
- Wanderausstellung Schmidt-Rottluff, Galerie Möller Berlin, Museum Königberg, Museum Danzig, 1928/29 (ohne Katalog).
- Kunstwerke aus drei Jahrtausenden gesammelt im Ruhrgebiet, Kunsthalle Recklinghausen, 16.5.-16.7.1963, Kat.-Nr. 212 (m. Abb.).
- Pommersches Landesmuseum, Greifswald (Dauerleihgabe, 2015-2024).

LITERATUR

- Will Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 266 (m. SW-Abb.) u. S. 292.
- Galerie Wilhelm Grosshennig (Hrsg.), 10 Jahre Kunsthandel in Düsseldorf 1951-1961, Düsseldorf 1961, S. (m. Abb., m. d. abweichenden Datierung „1920“).
- Eberhard Roters, Galerie Ferdinand Möller: die Geschichte einer Galerie für Moderne Kunst in Deutschland 1917-1956, Berlin 1984, S. 156 u. 226.
- Katrin Engelhardt, Ferdinand Möller und seine Galerie. Ein Kunsthändler in Zeiten historischer Umbrüche, Diss. Hamburg 2013, <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/5203/1/Dissertation.pdf>, S. 122, Anm. 337.

- **Expressionismus par excellence: leuchtend rote Figuren vor tiefblauem Himmel und strahlend gelber Sonnenreflektion**
- **Jershöft, Ort der Inspiration: Fasziniert vom dortigen einfachen Leben, verbringt Schmidt-Rottluff ab 1920 die Sommermonate häufig an der Ostsee**
- **In der Betrachtung von Mensch und Natur findet der Künstler zu einem ganz neuen Vertrauen in die Farbe**
- **Gemälde des Künstlers von dieser herausragenden Qualität und Farbigkeit sind auf dem Auktionsmarkt von größter Seltenheit**
- **Seit 65 Jahren Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen**



Karl Schmidt-Rottluff in Jershöft, 1921.

ARCHIVALIEN [IN AUSWAHL]

- Karteikarte Kunstbestand Galerie Ferdinand Möller („Fischer auf der Düne, Öl auf Leinwand“ von Karl Schmidt-Rottluff), in: Karteikarten Kästen, Berlinische Galerie Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-KK.
- Geschäftliche Korrespondenz zwischen der Galerie Ferdinand Möller und den Kunstsammlungen der Freien Stadt Danzig, Berlinische Galerie Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-GFM-C, II 1, 587f.
- Geschäftliche Korrespondenz zwischen der Galerie Ferdinand Möller und Dr. Wilhelm Reinhold Valentiner, Direktor des Detroit Institute of Arts, Detroit (USA), Berlinische Galerie Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-GFM-C, II 1,115 (u.a.).
- Zollrechnung und Zollerklärung zur Einfuhr von 18 Ölgemälden der Galerie Ferdinand Möller an das Detroit Institut of Arts, 1938, Berlinische Galerie Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-66-M66,18-23.
- Department of Justice, Office of Alien Property, Washington D.C. und andere: Kaufvertrag zwischen dem Amt für ausländisches Eigentum des US-amerik. Justizministerium mit Maria Möller-Garny bezüglich des Rückerwerbs von 19 eingelagerten Gemälden beim Detroit Institute of Arts, Berlinische Galerie Berlin, Nachlass Ferdinand Möller, BG-KA-N/F.Möller-68-M68,88-89.





Jershöft, Ort der Inspiration

Im Sommer 1920 erreicht Schmidt-Rottluff, von Berlin kommend, zum ersten Mal den Fischerort Jershöft in Hinterpommern an der Ostsee mit diesem ungewöhnlichen Leuchtturm als markantem Zeichen: ein 1865 in leichter Abstufung mit Backstein erbauter Turm, stolze 35 Meter hoch.

Das Fischerdorf, das er nun in den kommenden Jahren bis 1931 über den Sommer besucht, 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. Dort leben nur Fischer, Bauern, Handwerker und Arbeiter, die durch ihre Tätigkeit mit der Landschaft verwachsen sind bei der Verrichtung ihrer täglichen Arbeit und den Künstler zu diesen, voll Energie geladenen Werken anregen.

„Dies unbezeichnenbare Blau der Luft ist schon eine große Erquickung und die klaren, bestimmt gegeneinander abgesetzten Farben – vielleicht sind die Farben hier nicht so schwer [...] – aber sie sind ebenso stählern und ohne Zweideutigkeit.“

Karl Schmidt-Rottluff in einem Brief an Ernst Beyersdorff vom 22.6.1922.

Darstellungen des ländlichen Lebens

Besonders hervorzuheben ist das Gemälde „Fischer auf der Düne“, 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, vereinfacht wiedergegebene Formen und große Flächenzonen bestimmen den Charakter der Komposition, eine vielfältige Landschaft, charakterisiert durch Steilküste und Sanddünen. Schmidt-Rottluff erfasst die Umrisse der Figuren und Gegenstände wie das Boot 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 ist immer wieder diese erhabene Farbgebung, das kräftige, für Schmidt-Rottluff so typische tiefe Blau in Kontrast zu olivfarbenem Ocker und Rotbraun, die nun bevorzugt eingesetzt und zu einem harmonischen Ganzen verschmolzen wird. Die Fischer und das Boot nehmen mitunter skulpturale Formen an und der Künstler lässt die Figuren der Fischer durch rhythmisierte Formen und über ihre Konturen hinausgehende Farbflächen mit der Landschaft auf einer Ebene assimilieren. Es ist dieser in den Bann ziehende, stoffliche Umgang des Künstlers mit Farbe, dieser satte Farbauftrag, diese festen, von umlaufenden Konturen geschlossenen Formen. Dabei sind die Figuren und Gegenstände mitunter willkürlich gesehen, mutieren zu einer farbigen Flächenmalerei, die seiner Kunst neue Impulse verleiht und in das Expressive steigern lässt.

„Nach dem Ersten Weltkrieg in den frühen 1920er Jahren [...] geht Schmidt-Rottluff einen Schritt weiter und lässt die Figuren [...] durch rhythmisierte Formen und über die Konturen hinausgehende Farbflächen mit der Landschaft untrennbar auf einer Ebene verschmelzen. So kommt er zu einem äußerst dichten Farbteppich, der belebt wird durch die Beweglichkeit der [...] Figuren, zackige Umrisse sowie die hier und dort aufleuchtenden, im Bild geschickt ineinander verwebenden Komplementärkontraste.“

Roman Zieglängsberger, Kustos für Klassische Moderne, Museum Wiesbaden, zit. nach: Ausst.-Kat. Karl Schmidt-Rottluff. Landschaft, Figur, Stillleben, Brücke-Museum, Berlin, 2014/2015, S. 96.

Farbige Flächenmalerei voller Dynamik

Schmidt-Rottluff entwickelt mit den Jershöft-Bildern eine farbige Flächenmalerei, die seiner Kunst einen über-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 auf der Düne“ vom Tagwerk der Fischer, der Versorgung der Boote in der Dünung und beschreibt die harte Arbeit bei Wind und Wetter. Schmidt-Rottluff zeigt hier Menschen ohne die bisher gewohnte Physiognomie in einer ausdrucksstarken Bewegtheit; es sind dies durchaus Gesten, 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. Schmidt-Rottluff erreicht mit dem Gemälde „Fischer auf der Düne“ einen hohen Grad an formaler und farblicher Abstraktion, wobei er jedoch den Bezug zur sichtbaren Wirklichkeit nicht verlässt. In seiner 1956 erschienenen Monografie mit Werkverzeichnis über Schmidt-Rottluff charakterisiert der umfassende Kenner des „Brücke“-Künstlers Will Grohmann die 1921 bis 1923 geschaffenen Werke mit der Kapitel-Überschrift „Farbige Fläche und Zonenmalerei“ (Grohmann, Karl Schmidt-Rottluff, Stuttgart 1956, S. 106).

Spannende und bewegte Provenienz

Wohl kurz nach der Entstehung erwirbt der Kunsthändler Ferdinand Möller das Gemälde. Möller, seines Zeichens Buchhändler, beginnt seine sagenhaft erfolgreiche Karriere 1912 in der berühmten Dresdner Galerie Arnold; der damalige Inhaber Ludwig Gutbier zeigt 1910 jene epochale Ausstellung der „Brücke“-Künstler. 1913 gründet Möller eine Filiale der Galerie Arnold in Breslau, um sich dann im Oktober 1918 in Berlin, Potsdamer Straße, selbständig niederzulassen. Seine Künstler sind Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und andere. „Fischer auf der Düne“ verbleibt wie viele andere Gemälde der „Brücke“ als Eigentum in der Galerie.



Karl Schmidt-Rottluff, Fischersonntag, 1923, Öl auf Leinwand, Brücke-Museum Berlin. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Im Juli 1937 wird in München die historisch einflussnehmende Femeausstellung „Entartete Kunst“ eröffnet; die in den Museen beschlagnahmten Kunstwerke werden von Hitler am 1. Mai 1938 gesetzlich schlussendlich enteignet. Als Reaktion darauf lässt Möller 19 Werke, darunter auch unser Bild, als Leihgabe nach Detroit zu seinem Freund Wilhelm R. Valentiner verschiffen. Der deutsch-amerikanische Kunsthistoriker ist seit 1924 Direktor des Detroit Art Institute und veröffentlicht bereits 1920 die erste Monografie zu Karl Schmidt-Rottluff. Durch „Vesting Order“ des Department of Justice, Office of Alien Property vom 30. Oktober 1950 wird das Möllersche Konvolut als „Feindvermögen“ beschlagnahmt und als Eigentum der USA-Regierung übernommen. Nach langem und zähem Verhandeln – Ferdinand Möller ist im Januar 1956 verstorben – treffen im Januar 1958 schließlich 17 der ehemals als Leihgaben übersandten Gemälde in Köln ein, wo der Sitz der Galerie seit 1951 ist. Zwei Gemälde, von Wassily Kandinsky „Bild mit weißer Form“ von 1913 und von Lyonel Feininger „Grüne Brücke“ von 1916, schenkt die Familie als Kompensation an das Detroit Art Institute und an das North Carolina Museum of Arts in Raleigh. Und schließlich vermittelt der aus Chemnitz stammende Kunsthändler Wilhelm Groschennig, der sich nach der Gründung der DDR in Düsseldorf niederlässt, das Gemälde „Fischer auf der Düne“ an die bedeutende Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen. [MvL]



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin

Stilleben mit Orangen. 1909.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert und datiert. Verso betitelt „Stilleben“ sowie mit „Pechstein“, der Berliner Adresse des Künstlers „Durlacher Str. 14“ und der Preisangabe „300“ [Mark] bezeichnet. 50 x 65 cm (19.6 x 25.5 in).

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17:38 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/N, F)

\$ 220.000 – 330.000

PROVENIENZ

- Sammlung Marzell von Nemes, München (bis 1930).
- Nachlass Marzell von Nemes (bis 1934: Lepke).
- Das Kunsthaus Herbert Tannenbaum, Mannheim (im Auftrag des Nachgenannten 1934 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung William (Dr. Wilhelm) Landmann (1891-1987), Mannheim / Amsterdam / Toronto (vom Vorgenannten).
- Sammlung Martin Landmann (1923-2021), Vancouver, Kanada (vom Vorgenannten erhalten).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Stedelijk Museum, Amsterdam (Juli 1939-1946 als Leihgabe aus der Sammlung Landmann).
- European sculpture and painting from the collection of William Landmann, Toronto, Art Gallery of Ontario, Toronto, 18.10.-17.11.1946.
- Für die Kunst! Herbert Tannenbaum und sein Kunsthaus. Ein Galerist – seine Künstler, seine Kunden, sein Konzept, Reiß-Museum Mannheim, 11.9.1994-8.1.1995, Kat.-Nr. 246, S. 110 (m. Farbabb. S. 90).

LITERATUR

- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. I, 1905-1918, München 2011, WVZ-Nr. 1909/3 (m. Farbabb. und SW-Abb.)
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin, Gemälde, Bildwerke, altes Kunstgewerbe des 16. bis 18. Jahrhunderts aus einer süddeutschen Sammlung, Auktion 12.6.1934, Los 310 (m. Abb. Tafel 8).
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 707.
- Unterlagen zur Einlagerung / Leihgabe der Sammlung Landmann, Archiv des Stedelijk Museum Amsterdam, Ordner 698, S. 18, lfd. Nr. 617.
- Ausstellungsliste von 1946, Archiv der Art Gallery of Ontario, Toronto.
- Robert Hubbard, European Paintings in Canadian Collections II, Toronto 1962, S. 160.

- **Kraftvoll leuchtendes Stilleben aus der frühen Berliner „Brücke“-Zeit**
- **Was in dieser Zeit entsteht, ist wegweisend für Pechsteins expressionistische Malweise, die 1910 ihren Höhepunkt erreicht**
- **Mit einem vergleichbaren Stilleben gelingt ihm im Entstehungsjahr die Teilnahme an der Frühjahrs-Ausstellung der Berliner Secession**
- **Die Provenienz des Gemäldes ist Abbild der bewegten deutschen Geschichte**
- **Aus der Sammlung William Landmann, Kanada**

„Dr. William Landmann – bewegte Geschichte einer bedeutenden Sammlung: Nur wenige der großen jüdischen Kunstsammlungen konnten die nationalsozialistische Diktatur geschlossen überdauern. Umso bemerkenswerter ist die Geschichte der Kunstwerke aus dem Eigentum des Dr. Wilhelm Landmann aus Mannheim.“

Dr. Agnes Thum, Provenienzforschung Ketterer Kunst, München 2023.
Für den gesamten Text zur Provenienzhistorie siehe www.kettererkunst.de

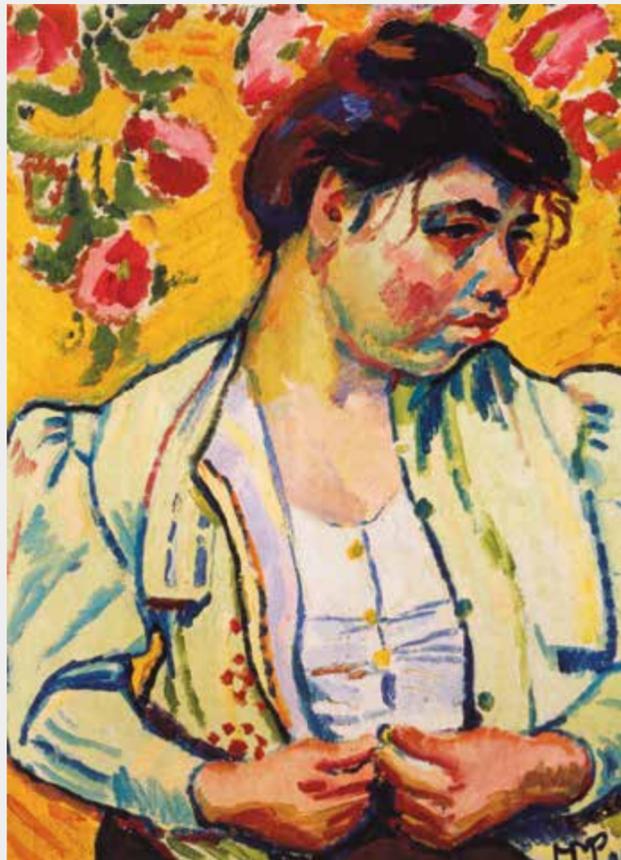


**Pechsteins „Stilleben mit Orangen“
aus der frühen Berliner „Brücke“-Zeit**

Im deutschen Expressionismus der „Brücke“-Künstler zählen Stilleben neben Akten, Landschaften, Varieté-Szenen und Bildnissen zu den zentralen Motiven. Auch Hermann Max Pechsteins Schaffen konzentriert sich auf diese Bildgattungen, wobei sich sein Malstil von seinen Künstlerkollegen durch eine größere Nähe zur tatsächlichen Erscheinung der dargestellten Szenerie beziehungsweise des Objekts auszeichnet. Im Gegensatz zu Kirchner oder Heckel bleibt Pechstein den realen Formen stärker verbunden und erzielt die expressive und ausdrucksvolle Bildwirkung vorwiegend durch den Einsatz leuchtender Farben in großzügigen, stark konturierten Kompositionen.

Entstanden unter dem unmittelbaren Eindruck der Matisse-Ausstellung in der Galerie Paul Cassirer Anfang des Jahres 1909 und den Einflüssen seiner Italien- und Frankreich-Reise, trägt das „Stilleben mit Orangen“ die unbändige Kraft des jungen Künstlers und die vielfältigen Einflüsse der Entstehungszeit in sich. So schreibt Pechstein im Rückblick auf die Anfänge der Berliner Jahre: „Jetzt stürzte ich mich in meine Arbeiten. Alles drängte zur Gestaltung, was ich in mich aufgenommen hatte. Skizzen, Zeichnungen und Entwürfe quollen mir aus den Händen.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, hrsg. von Leopold Reidemeister, Stuttgart 1993, S. 33). Diese Energie und Schaffenskraft ist auch in unserem Stilleben spürbar, das auf wunderbare Weise die Entwicklung betont, die Max Pechstein in dieser Zeit durchläuft, hin zu einer bahnbrechenden Straffung der Komposition und einer stringenten Farbausage.

Hermann Max Pechstein, Die hellgrüne Jacke, Öl auf Leinwand, 1909.
© Pechstein Berlin / VG Bild-Kunst, Bonn 2023



Die dargestellten Objekte sind stark auf ihre Grundformen reduziert. Den Hintergrund unterteilt Pechstein in nur zwei Bereiche, eine geblümete Tischdecke und eine in horizontalen Linien angedeutete Wand. Das Muster der Blümchendecke wird einige Zeit später in dem Gemälde „Die grüne Jacke“, auch aus dem Jahr 1909, erneut auftauchen, dort jedoch als Wandbehang. Der Vergleich veranschaulicht, dass Pechstein in seinen Stilleben Objekte wiedergibt, die sich in seinem direkten Umfeld befinden und deren unmittelbaren Eindruck er auf die Leinwand bannt. Immer wieder tauchen auch in den Arbeiten der anderen „Brücke“-Künstler Objekte, Einrichtungsgegenstände und vor allem auch Stoffe und Wandbehänge auf, die sich anhand historischer Fotografien den verschiedenen Ateliers der Künstler zuordnen lassen. Sie erlauben Rückschlüsse auf die Gemeinschaft der Künstler und zeugen von der künstlerischen Dynamik, in deren Umfeld sich der charakteristische „Brücke“-Stil innerhalb weniger Jahre entwickeln konnte.

Wie beeindruckend die Wirkung von Pechsteins Arbeiten von Anfang 1909 im Vergleich zu Werken anderer Künstler außerhalb der „Brücke“-Gemeinschaft gewesen sein muss, wird anhand einer Erinnerung des Künstlers deutlich. Im Rückblick auf die Ausstellung der Berliner Secession schreibt Pechstein: „Am Eröffnungstag durchfuhr mich selbst ein Schreck, als ich feststellen mußte, wie stark und eindeutig meine Formensprache gegenüber dem Impressionismus sich Geltung erzwing.“ (Max Pechstein, Erinnerungen, Stuttgart 1993, S. 33f). Unsere Arbeit „Stilleben mit Orangen“, die rückseitig mit der Berliner Adresse in der Durlacher Str. 14 bezeichnet ist, entsteht laut Aya Soika im März 1909, etwa zeitgleich mit dem Stilleben, das in der Berliner Secession ausgestellt wird. Auch ein Preis ist auf der Rückseite vermerkt, 300 Mark hatte sich Pechstein damals als angemessene Summe für sein Orangenstilleben vorgestellt. Ein aus heutiger Sicht unvorstellbar niedriger Preis, denn im Rückblick gilt die Phase in Berlin um 1909 als Zeit elementarer Schaffenskraft, die in den Werken von 1910 schließlich ihren Höhepunkt erreichen sollte. [AR]



EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein



Calla, Anemonen und Gerbera. Um 1925/1930.

Aquarell, auf festem Japanpapier.

Rechts unten signiert. 45,5 x 34 cm (17,9 x 13,3 in), blattgroß. [EH]

Mit einer Fotoexpertise von Prof. Dr. Manfred Reuther vom 10. Juli 2002 (in Kopie).

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17,40 h ± 20 Min.*

€ 90.000 – 120.000 (R/D, F)

\$ 99.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung
(in den 1920er Jahren erworben, in Familienbesitz bis 2003, Christie's).
- Galerie Schwarzer, Düsseldorf.
- Privatsammlung Nordrhein-Westfalen.

LITERATUR

- G.F. Hartlaub u. Felix Weissenfeld, Gestalt und Gestaltung. Das Kunstwerk als Selbstdarstellung des Künstlers, Krefeld 1958, Abb. S. 129.
- Christie's, London, Auktion Impressionist & Modern Works on Paper, 6.2.2003, Los 467.

„Die blühenden Farben der Blumen und die Reinheit dieser Farben, ich liebte sie. Ich liebte die Blumen in ihrem Schicksal: emporsprossend, blühend, leuchtend, glühend, beglückend, sich neigend, verwelkend, verworfen in der Grube endend. Nicht immer ist unser Menschenschicksal ebenso folgerichtig und schön [...]“

Emil Nolde, zit. nach: Martin Urban, Emil Nolde. Blumen und Tiere. Aquarelle und Zeichnungen, Köln 1965, S. 7f.

Mit farbenprächtigen Blumenbildern hat sich der deutsche Maler Emil Nolde in die Herzen der Kunstfreunde gemalt. Seine Werke bestechen durch ihre Farbigkeit und ihre Kraft. Nolde beschreibt selbst, dass ihm das Malen in Aquarellfarben ein Bedürfnis sei. Er malt Menschen, Landschaften, Tiere und Blumen. Von der intimen Art seiner frühen Aquarelle arbeitet er sich zu der freieren, breiteren und flüssigen Darstellung, die ein besonders gründliches Verstehen und Eingehen auf die Art der Papiere und die Möglichkeiten der Farben erfordert. Noldes Liebe zu den Blumen reicht in seine Kindheit zurück und begleitet seine gesamte künstlerische Laufbahn. Wie in unserem Beispiel ist es die Intensität und

das Strahlen der Farbe, aber auch die Verbindung von Schönheit und Vergänglichkeit, welche den Künstler immer wieder aufs Neue reizt. Das Blumenbild lässt seiner Farbphantasie mehr Freiheit als jedes andere Thema, hier kann er seine Vorstellung von der Musikalität und absoluten Wirkung der Farbe bis in die Nähe der Abstraktion treiben, ohne die Bindung an die Natur zu verlieren, die immer Voraussetzung seines Schaffens bleibt. Begünstigt durch die von ihm verwendete nasse Technik auf saugfähigem Papier bedient er sich der Farbe als Träger emotionaler Qualitäten, die nicht der Wiedererkennung der gegenständlichen Form, sondern der intuitiven Annäherung an seine Bildvorstellung dient.

- **In den Aquarellen manifestiert sich Noldes Vorstellung einer emotional bestimmten Kunst**
- **Großformatiges, blattfüllendes Aquarell in einzigartigen, satten Farben**
- **Emil Nolde gilt als Virtuose und Meister des Aquarells, besonders die filigrane Schönheit und die prächtigen Farben der Blumen verwandelt er zu Trägern höchst expressiven Ausdrucks**



© 2024 Stiftung Seebüll-Ada und Emil Nolde

AUGUST MACKE

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



Unser Garten mit blühenden Rabatten. 1912.

Öl auf Leinwand, auf Karton kaschiert.

Verso handschriftlich datiert und betitelt. 64 x 47,5 cm (25.1 x 18.7 in). [JS]

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.42 h ± 20 Min.*

€ 300.000 – 400.000 (R/D)

§ 330.000 – 440.000

- **Auf dem Höhepunkt des „Blauen Reiter“**
- **Im Dezember 1911 stellt Macke gemeinsam mit Kandinsky und Marc in der ersten Ausstellung „Der Blaue Reiter“ in München aus**
- **Unser sommerliches Gartenbild entsteht unmittelbar nach Erscheinen des Almanachs „Der Blaue Reiter“ im Mai 1912**
- **„Unser Garten mit blühenden Rabatten“ steht am Anfang von Mackes kurzer expressionistischer Schaffenszeit (1911–1914), die durch seinen frühen Tod im Ersten Weltkrieg ein jähes Ende findet**
- **Bedeutende langjährige Ausstellungshistorie seit 1935: zuletzt in der Kunsthalle Hamburg für zwei Jahrzehnte als Dauerleihgabe aus Privatbesitz**

LITERATUR

- Ursula Heiderich, August Macke. Gemälde. Werkverzeichnis, Ostfildern 2008, WVZ-Nr. 392 (m. SW-Abb.).
-
- Gustav Vriesen, Der Maler August Macke, Stuttgart 1953, Kat.-Nr. 298.
- C. Gerhardt, Fabrik und Lager chemischer Apparate, Bonn 1974, Abb. S. 38.
- Ernst Gerhard Güse, August Macke, der Impressionismus und die Fauves, ein Beitrag zu Mackes Rezeption französischer Malerei, in: Ausst.-Kat. August Macke. Gemälde Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Städtische Kunstmuseum, Bonn / Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, München 1986, S. 33 (m. Abb. Nr. 33).
- Magdalena M. Moeller, August Macke, Köln 1988, S. 102 (m. Abb. Farbtafel 17, S. 103).
- Rudolf von Bitter, August Macke, München 1993 (m. Abb. 62, S. 87).
- Andreas Pohlmann, Ausst.-Kat. August Macke und Bonn, Schriftenreihe Verein August Macke Haus, Nr. 7, Bonn 1993 (m. Abb. Nr. 13, S. 45).
- Barbara Wyandt, Farbe und Naturauffassung im Werk von August Macke, Hildesheim/Zürich/New York 1994, S. 151.
- August Macke und die frühe Moderne in Europa, in: Ausst.-Kat. August Macke und die frühe Moderne in Europa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Kunstmuseum Bonn, 2001/02, Ostfildern 2001, S. 143.
- Lothar Schmitt, Iris Stollmayer, August Macke: Blickfänge in und um sein Bonner Haus, Schriftenreihe Verein August Macke Haus, Nr. 38, Bonn 2001, S. 160.
- Mario-Andreas von Lüttichau, Im Farbenrausch. Munch, Matisse und die Expressionisten, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen 2012, Abb. S. 104.
- Anni Dufour (Hrsg.), Franz Marc, August Macke: L'aventure du cavalier bleu, Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris 2019, Abb. S. 100.
- Der Westfälische Expressionismus, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bielefeld, 2010, Abb. S. 101.
- Klara Drenker-Nagels, Ina Ewers-Schultz (Hrsg.), August Macke und Freunde: Begegnung in Bildwelten, August Macke Haus, 2017, S. 77 (m. Abb. S. 93).

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (1914).
- Elisabeth Macke-Erdmann, Berlin.
- Antiquariat Tenner, Heidelberg (1957).
- Galerie Griebert, München (1963).
- Siegfried Adler, Montagnola (1968).
- Privatsammlung Mülheim a. d. Ruhr (seit den 1990er Jahren).
- Privatsammlung Norddeutschland (vom Vorgenannten durch Erbschaft erhalten).

AUSSTELLUNG

- August Macke, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1935, Kat.-Nr. 27 (verso mit dem Etikett).
- Galerie von der Heyde, Berlin (vor 1943, verso mit dem Etikett).
- August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Kunstverein Hamburg / Kunstverein Frankfurt a. Main, 1968/69, Kat.-Nr. 51 (m. Abb. Nr. 9).
- August Macke. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Std. Kunstmuseum, Bonn / Std. Galerie im Lenbachhaus, München, 1986/87, Kat.-Nr. 74 (m. Farbbabb. S. 241).
- August Macke, 1887-1914, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 1998, Kat.-Nr. 29 (m. Abb. S. 99).
- August Macke und die frühe Moderne in Europa, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster / Kunstmuseum Bonn, 2001/02, Kat.-Nr. 60 (m. Abb. S. 157).
- Gartenlust. Der Garten in der Kunst, Orangerie des Unteren Belvedere, Wien, 2007, o. Kat.-Nr. (m. Abb. S. 215).
- Marc, Macke und Delaunay. Die Schönheit einer zerbrechlichen Welt (1910-1914), Sprengel Museum, Hannover, 29.3.-19.7.2009, Kat.-Nr. 74 (m. Abb. S. 119).
- Begegnung in Bildwelten, August Macke Haus, Bonn 2017, S. 77 (m. Abb. S. 93).
- Hamburger Kunsthalle, Hamburg (Dauerleihgabe seit den 1990er Jahren, Inv.-Nr. 200542).

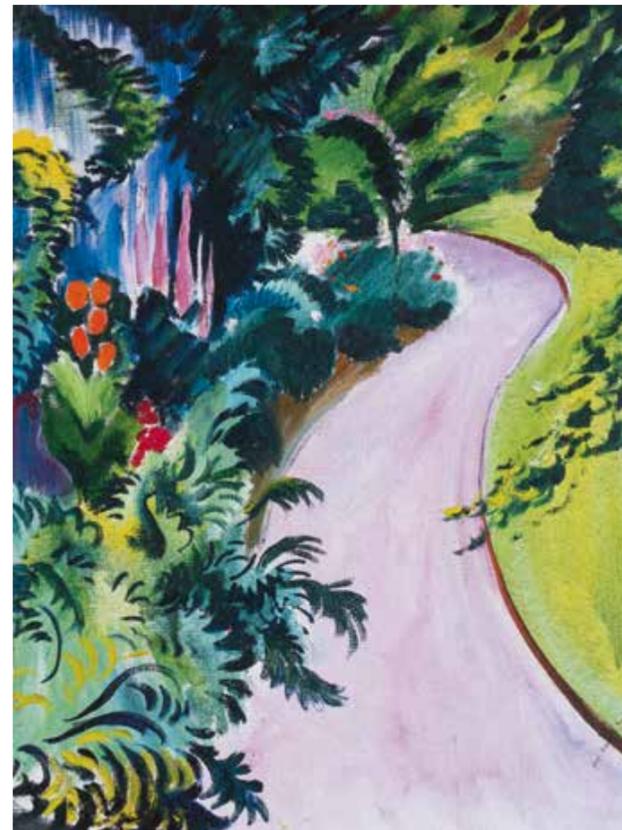




Geträumte Alltagsparadiese

August Macke, „Unser Garten mit blühenden Rabatten“ zeigt eine jener sehr persönlichen Momentaufnahmen im Leben des Künstlers: Farben und Formen charakterisieren so eindrucksvoll seine visuelle Lust an den leuchtenden Farben, mit denen er wie hier einen sonnigen, leicht ansteigend in die Tiefe entlang der Architektur führenden Weg malt. Der Gegensatz von strenger Fassade und ungezwungener, unmittelbarer Kraft einer gepflegten und zugleich dem Wildwuchs überlassener Natur vermittelt ein Gefühl der Freude. Mackes visuelle Darstellungen einer heilen Welt, die der junge Maler in moderner Gestalt eines neuzeitlichen Paradieses vor Augen hat, sind charakteristisch für sein Schaffen. Nicht selten ist es ein ganz persönlicher Garten Eden, der in (scheinbaren) Alltagsszenen aufgeht. Oft sind es die Spaziergänger in sonnigen Parks oder Zoologischen Gärten, wandelnd in einer diesseitigen Welt von Muße, Schönheit und entspannter Betrachtung, mit denen er seine Paradiesversion formuliert. Die hier mit diesem Gartenbild vorgenommene Ausgrenzung des Problematischen, des gleichwohl Alltäglichen lässt dies deutlich werden. Es ist eine ruhige, umgrenzte Welt, in der Macke seine Familie etwa im gepflegten Bonner Garten malt, fernab aller Alltäglichkeit jenseits der Mauer zur lauten, stark befahrenen Bornheimer Straße. Es ist eine idealisierte Welt, die sein tiefes Gefühl für ein Versinken in die Rhythmen der Natur zeigt. Und so ersetzt „Unser Garten“ den Garten Eden auf Erden, den Macke in ein modernes, innerstädtisches Paradies oder wie hier eine Gartenlandschaft mit Architektur versetzt. Es ist die Variation einer idealisierten Idee, die er in seinem Innern ordnet und farbprächtig zum Ausdruck bringt.

August Macke, Gartenweg, 1912, Öl auf Leinwand, LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Westfälisches Landesmuseum, Münster.



August Macke (vorne kniend) zusammen mit Wassily Kandinsky (2. von links), Heinrich Campendonk, Helmut Macke, Cuno Amiet und seiner Frau auf dem Balkon der Ainmillerstraße 36, München 1911, Fotografie, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.



August Macke, Terrasse, nach Henri Matisse, Die Terrasse, St. Tropez, 1910, Bleistift, Skizzenbuch Nr. 38, S. 73.

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

Franz Marc im Nachruf auf August Macke, September 1914.

In vielen Bildern, wie auch in dem verwandten Gemälde „Gartenweg“ (1912, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster), träumt Macke den Traum von einer vollendeten, sich paradiesisch erfüllenden Welt. Die Macht des Traumes wird zu einem Schlüssel seines Werkes, so auch hier in Form einer unberührten ‚Ecke‘ in seinem ganz intimen Lebensraum. Stimmungen in Mackes Bildern sind oft geprägt von etwas Träumerischem, herrscht in vielen Werken Bewegungslosigkeit vor und die Figuren, so sie Mackes Welt beleben, erscheinen wie im Zustand der innerlichen Verharrung. Sie sind ebenfalls Betrachter, haben oftmals den Kopf geneigt und die Augen geschlossen, vermitteln so den Eindruck eines meditativen Zustands. 1905 liest der junge, theateraffine Macke „Die Welt als Wille und Vorstellung“ von Arthur Schopenhauer. „Er spricht sehr interessant über Träume“, berichtet Macke am 9. September 1905 an Elisabeth Gerhardt aus Kandern (August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 70).

Henri Matisse und die „Fauves“

Eigentlich im Widerspruch zum Paradiesgedanken entwickelt sich das farbstarke Kolorit seiner Palette. Spätestens 1910, als Macke im Februar Bilder unter anderem von Henri Matisse in München in der Galerie Thannhauser sieht, darunter „La terrasse, St. Tropez“ (1904, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), wovon er eine Skizze anfertigt (1910, Skizzenbuch Nr. 38, S. 73), beginnt eine intensive Auseinandersetzung mit den Künstlern des Fauvismus, ihrem malerischen Ausdruck, ihrem Streben nach Unmittelbarkeit, dem Einsatz der Farbe und der Wirkung des Lichts. Die Farben sind bei den „Fauves“ zu größter Intensität gesteigert und balancieren zugleich dekorative und flächige Momente. Neben der Klarheit des Vortrages entwickelt Macke eine strenge Reflexion der malerischen Form, wie hier in der Wiedergabe des Gebäudes, des Wohn- und Firmengebäudes seiner Schwiegereltern Carl Heinrich und Sophie Gerhardt rechts im Bilde, mit Blick auf das rot verklinkerte Nachbarhaus dahinter.

Macke verehrt Henri Matisse, dessen Werk er bereits während seines Aufenthalts in Paris im Sommer 1907 und erneut während der Hochzeitsreise an die Seine-Metropole Anfang Oktober 1909 studiert, was zu einer deutlichen Veränderung seines eigenen Stils in den Gemälden führt, die im Jahr des Aufenthalts in Tegernsee ab Ende Oktober 1909 entstehen. Landschaften und vor allem Stilleben gestaltet der Künstler nun stark vereinfacht, oft mit reinen, intensiven Farben, Formen begrenzt er mit breiten, geschwungenen Konturen und es gibt eine auffallende Bindung an die Fläche.



August Macke gießt das „Pflänzchen der Modernen Kunst“ auf dem Balkon der Ainmillerstraße 36, München 1911, Fotografie, Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung, München.

Macke malt aber nicht nur wie von fremden Kräften angetrieben, sondern er ist auch gefangen von der kunst- und kulturpolitischen Tätigkeit als ausstellender Künstler. In der relativ kurzen Zeitspanne des Bonner Aufenthalts von 1910 bis 1914 verbindet sie sich mit Ereignissen von epochaler Bedeutung: Neben der Zugehörigkeit zur Redaktion des „Blauen Reiters“, für den Macke vor allem im Rheinland eintritt und einen Artikel über „Die Masken“ schreibt, sind dies vor allem sein Engagement im Arbeitsausschuss der „Internationalen Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“ im Sommer 1912 in Köln, die Initiative zur „Ausstellung Rheinischer Expressionisten“ 1913 bei Cohen in Bonn und der im selben Jahr von Herwarth Waldens Berliner Galerie „Der Sturm“ zusammengestellte „Erste Deutsche Herbstsalon“. Anfang 1911 wird in Köln der „Gereonsklub“ ins Leben gerufen, in dem eine Mal- und Zeichenschule betrieben wird, Ausstellungen eingerichtet werden, etwa die zweite Station der Ausstellung des „Blauen Reiters“ nach München im Januar 1912 zu sehen ist, sowie Debattier- und Klubveranstaltungen stattfinden, nicht wenige darunter unter der Ägide von August Macke.

Und Anfang November, zurück in Bonn, fährt August Macke vor Weihnachten 1910 noch schnell nach Hagen, um im Museum Folkwang die Tournee der zweiten Ausstellung der „Neuen Künstlervereinigung München“ zu sehen, worüber er enttäuscht seinen Eindruck in einem Brief an Franz Marc zum Ausdruck bringt, aber voller Begeisterung festhält: „Ich [...] sah zwei Matisse, die mich entzückten.“ (zit. nach: August Macke Franz Marc Briefwechsel, Köln 1964, S. 32). Neben dem „Stilleben mit Asphodelen“ aus dem Jahr 1906 sieht Macke auch „La Berge“ (Kunstmuseum Basel), eine Landschaft aus dem Jahr 1907, mit deren doch auch strenger Architektur sich Macke in Landschafts-Bildern sichtbar beschäftigt.

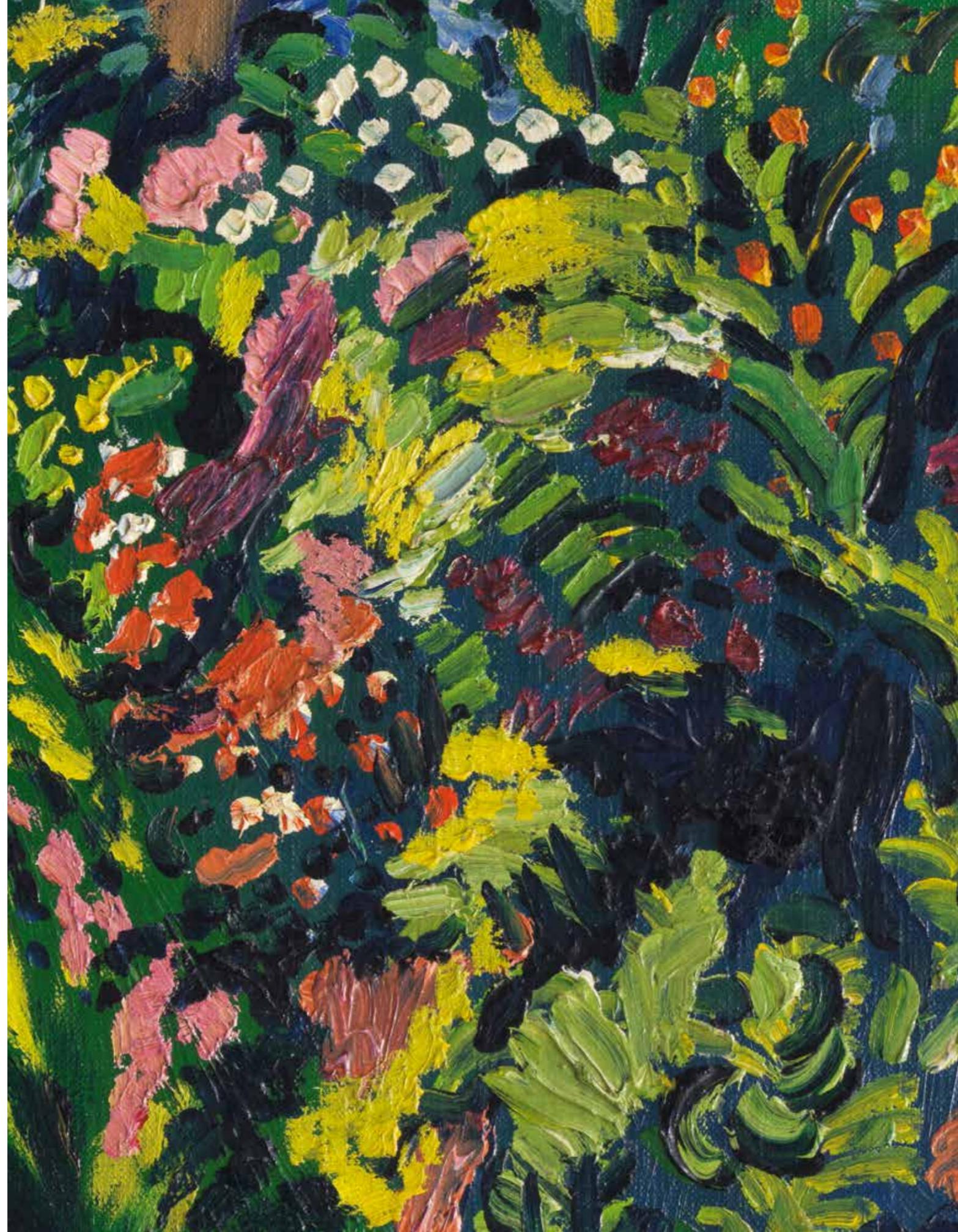
Zurück in Bonn

Anfang November kehrt August Macke mit seiner Frau Elisabeth, dem fast sieben Monate alten Sohn Walter und dem Hausmädchen Anni nach Bonn zurück. Der Entschluss, den Winter nicht mehr im oberbayerischen Tegernsee zu verbringen, schien allmählich gereift. Der Wunsch, das naturverbundene Dasein gegen den urbaneren Kontext und die Einbindung in den sympathischen Familienverband seiner Frau einzutauschen, sowie das Bedürfnis nach anderen Arbeitsbedingungen steht bei den Überlegungen des jungen Ehepaars im Vordergrund. „Aber die Atelierfrage“, schreibt Macke an seine Schwiegermutter Sophie Gerhardt, „das ist das Aller-, allerwichtigste“ (Macke an Sophie Gerhardt, zit. nach: August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 258). Die Arbeiten am Ausbau des Ateliers in dem kleinen Haus, das sich auf dem Grundstück der Schwiegereltern befindet, beschäftigen den Künstler zunehmend; im Februar 1911 ist die Renovierung des Hauses Bornheimer Straße 96 endlich abgeschlossen. Das Atelier mit Mansarde in der vierten Etage ist für Macke ein Segen: Es hat große Fenster nach drei Seiten und ein großes Oberlicht. Von hier aus ist es möglich, weit in die Gegend zu schauen, auf die sehr belebte Ringstraße bis fast zur Kölner Chaussee mit dem Turm der Irrenanstalt, auf die Viktoriabrücke, die über die Bahn führt, gleich vor dem Haus gegenüber, und auf die Marienkirche, die sich von Vorstadthäusern umgeben jeden Tag in anderer Stimmung zeigt.

Und erneut Paris

In der Zeit vom 22. bis 26. September 1912 besuchen Franz Marc und seine Frau Maria Franck Mackes in Bonn. Gemeinsam malen Marc und Macke das große Wandbild „Paradies“ in dessen Atelier und gemeinsam besuchen sie die Sonderbund-Ausstellung in Köln. Angeregt durch die Werke der jungen französischen Künstler fahren Franz und Maria Marc zusammen mit August Macke für gut eine Woche nach Paris. „Heute waren wir bei Delaunay und Frau. Sehr nett! Haben einen Bubi. Nachher bei Vollard (Wohnung), Durand-Ruel etc. Gestern morgen im Herbstsalon (scheußlich)“, schreibt Macke am 2. Oktober seiner Frau Elisabeth nach Bonn (August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, München 1987, S. 291). Nach der Rückkehr aus Paris berichtet August Macke am 21. Oktober vermutlich an den Onkel seiner Frau, den Mäzen und Sammler Bernhard Koehler, nach Berlin: „Was uns in Paris auffiel, war die Talentlosigkeit der ausgestellten Kubisten. Was wir von Picasso und Delaunay sahen, hat mir schon sehr imponiert. Ich muß auch sagen, daß die Futuristen, die jetzt in Köln sind, einen großen Eindruck auf mich machten. Die moderne Malerei kommt um diese Ideen noch weniger herum als um Picasso“ (August Macke, Briefe an Elisabeth und die Freunde, S. 292).

Wie kaum ein anderer Künstler ist Macke informiert über die neuesten Strömungen in der Malerei. Aber auch die damals wichtigen Kunsthändler in Paris sind ihm vertraut: Ambroise Vollard steht unter anderem für Paul Gauguin, Pablo Picasso und Henri Matisse; Paul Durand-Ruel ist der Galerist von Paul Cézanne und der Impressionisten. Und auch dieses umfassende Wissen spiegelt sich in den farbenprächtigen Gemälden. [MvL]



MAX BECKMANN

1884 Leipzig – 1950 New York



Großer Clown mit Frauen und kleiner Clown. 1950.

Öl auf Leinwand.

Links unten signiert und datiert „NY [=New York] 50“. 128 x 77 cm (50,3 x 30,3 in). Das Gemälde wird in der Literatur u. a. auch unter den Titeln „Clown mit Frauen und kleiner Clown“, „Harlekin“, „Grüner Harlekin“ und „Grüner Clown“ geführt.

Beckmann führt das Gemälde, an dem er von Oktober 1949 bis September 1950 gearbeitet hat, in seiner Bilderliste mit folgendem Eintrag auf: „1949 New York, 21 König gr Clown mit Frauen und k. Clown Pompei angef. 11. Okt beend. 2. Sept.“. Am 21. November 1950 erwähnt Beckmann das Gemälde ein letztes Mal in seinem Tagebuch mit dem Hinweis, dass er nach einem Spaziergang im Central Park noch einmal am „grünen Clown“ gearbeitet hat. [JS]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17.44 h ± 20 Min.

€ 1.400.000 – 1.800.000 (R/D)
\$ 1,540,000 – 1,980,000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Mathilde Q. Beckmann (seit 27. Dezember 1950 aus dem Nachlass).
- Curt Valentin/Buchholz Gallery, New York (1951, vermutlich in Kommission).
- Dr. Peter Beckmann, Gauting (um 1955/56).
- Dr. Hans Sommer, Wertingen (nach 1957).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (seit 1965).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Max Beckmann, Curt Valentin/Buchholz Gallery, New York, 3.-28.4.1951, Kat.-Nr. 17 (m. Abb., hier unter dem Titel „The green clown“).
- Deutsche Kunst. Meisterwerke des 20. Jahrhunderts, Kunstmuseum Luzern, 4.7.-2.10.1953, Kat.-Nr. 238.
- Max Beckmann 1884-1950. Gedächtnisausstellung, Werke aus 5 Jahrzehnten, Kunstverein Städtisches Museum und Haus Salve Hospes, Braunschweig, 25.10.-22.11.1953; Kunsthalle Bremen, 29.11.1953-3.1.1954, Kat.-Nr. 71.
- Max Beckmann, Kunst und Kunstgewerbeverein Pforzheim e.V., Pforzheim, 7.-28.3.1954, Kat.-Nr. 37.
- Max Beckmann, 1884-1950, Kunsthaus Zürich, Kat.-Nr. 138 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett) / Kunsthalle Basel, Kat.-Nr. 126, 22.11.1955-1.8.1956.
- Max Beckmann 1884-1950. Gedächtnisausstellung, Städtische Galerie, Würzburg, März 1956, Kat.-Nr. 6.
- Arte tedesca: Dal 1905 ad oggi, Palazzo Esposizioni, Rom / Palazzo della Permanente, Mailand, Dez.1957 - Jan. 1958, Kat.-Nr. 19 (auf dem Keilrahmen mit dem Etikett).
- 50 Jahre Museum Folkwang in Essen, Freunde des Museums sammeln. Drei Ausstellungen aus dem Besitz von Mitgliedern des Folkwang-Museumsvereins e.V., 20.4.-23.6.1972, Kat.-Nr. 4 (m. Abb.).
- Max Beckmann, Kunsthalle Bielefeld, 2.11.-14.12.1975, Kat.-Nr. 58 (m. Abb.).
- Max Beckmann, Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln, 19.4.-24.6.1984.
- Max Beckmann. Gemälde 1905-1950, Museum der Bildenden Künste, Leipzig / Städel Museum, Frankfurt a. Main, 21.7.-23.9.1990, Kat.-Nr. 95 (m. Abb.).
- Expressiv!, Fondation Beyeler, Riehen, 30.3.-10.8.2003, S. 188 (m. Abb. S. 125).
- Museum Folkwang, Essen (seit 2015 als Dauerleihgabe aus Privatbesitz).
- Max Beckmann. Welttheater, Kunsthalle Bremen, 30.7.2017-4.2.2018; Museum Barberini, Potsdam, 24.1.-10.6.2018, Kat.-Nr. 62.

• **Der Clown als Alter Ego in Beckmanns „Welttheater“: Vom „Selbstbildnis als Clown“ (1921) bis zu „Großer Clown mit Frauen“ (1950) ist Beckmann mehrfach in diese Rolle geschlüpft**

• **„Großer Clown mit Frauen“: ein künstlerisches Vermächtnis und emotionales Sinnbild für Beckmanns tragisches Leben im Exil, gefangen zwischen Aufbruch und Ankunft**

• **Meisterliche Verknüpfung von Beckmanns zentralen künstlerischen Themen: Selbstreflexion, die Welt als Bühne und das Leben als Irrfahrt**

• **Parallel zum berühmten letzten Triptychon „Argonauten“ (1950, National Gallery of Art, Washington) entstanden, das ebenfalls als künstlerisches Vermächtnis gilt**

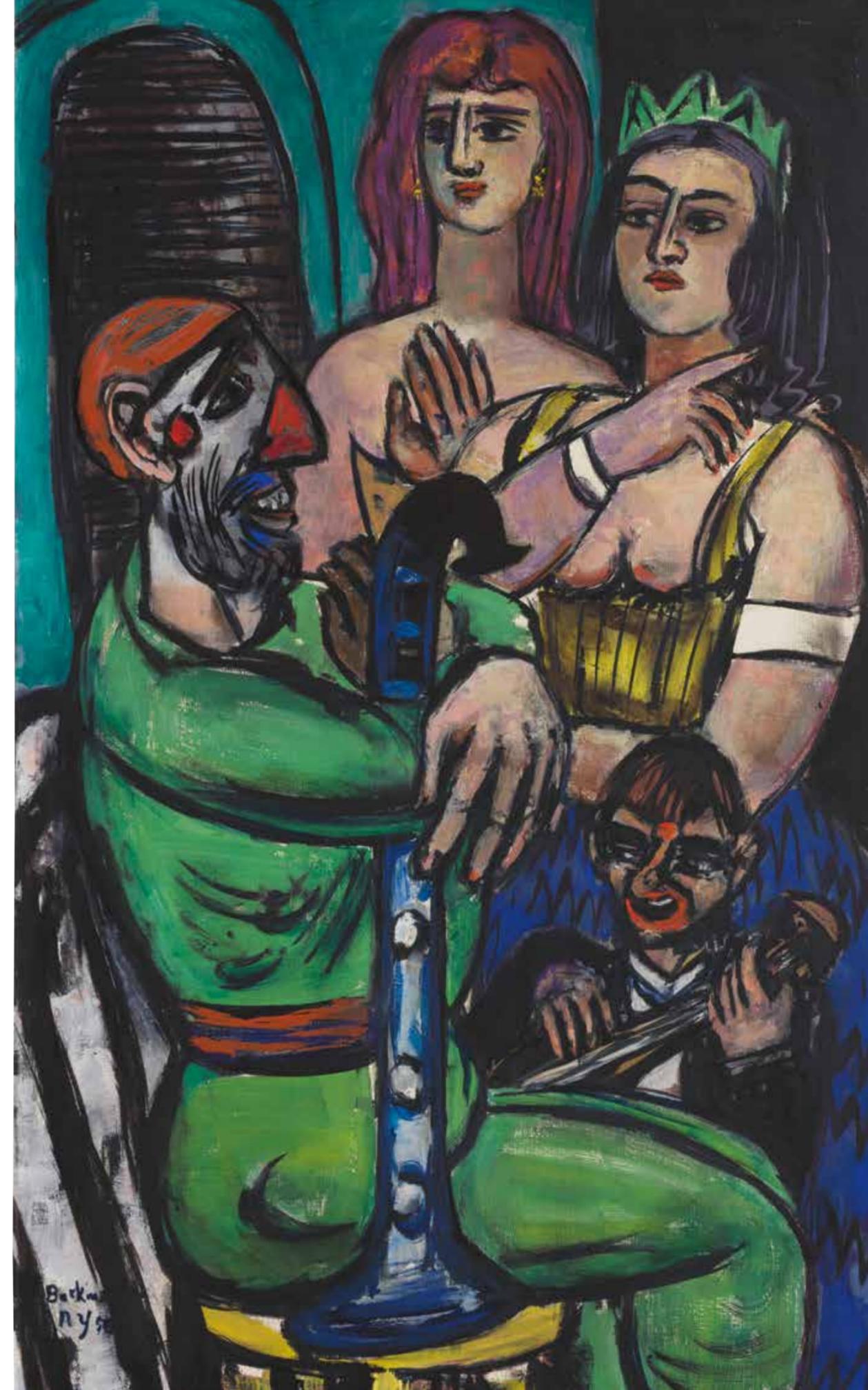
• **Eines der letzten Gemälde Beckmanns, an dem er bis Ende November 1950 arbeitet; er stirbt am 27. Dezember 1950 während eines Spaziergangs im Central Park**

• **Langjährige internationale Ausstellungshistorie**

• **Seit fast 60 Jahren Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen**

LITERATUR

- Anja Tiedemann, Kaldewei Kulturstiftung (Hrsg.), Werkverzeichnis Max Beckmann - Catalogue Raisonné der Gemälde, Frankfurt a. Main, Online-WVZ-Nr. 828.
- Barbara und Erhard Göpel, Max Beckmann. Katalog der Gemälde, Bd. 1, Bern 1976, WVZ-Nr. 828.
- Erhard Göpel, Max Beckmann. Die Argonauten - Ein Triptychon, Stuttgart 1957, S. 58 u. 63 (m. Abb. Nr. 3 u. Abb. 43/44 (Ausschnitte)).
- Friedhelm Wilhelm Fischer, Max Beckmann. Symbol und Weltbild. Grundriss zu einer Deutung des Gesamtwerkes, München 1972, S. 201.
- Erhard Göpel (Hrsg.), Max Beckmann, Tagebücher 1940-1950 (zusammengest. von Mathilde Q. Beckmann), München 1984, Erwähnung des Gemäldes am 3./8./11./26./27. November 1949 und 21. November 1950 (siehe auch 21. Januar 1950 und eventuell auch 9. Oktober 1950).



”

„Ein lächerlicher alter Clown bin ich und nicht's anderes [...]“

Max Beckmann, Tagebucheintrag vom 18. April 1946.



Max Beckmann, Selbstbildnis als Clown, 1921, Öl auf Leinwand, Von der Heydt-Museum Wuppertal.



Max Beckmann, Karneval (Triptychon, Mittlere Tafel), 1943, Öl auf Leinwand, Iowa City Museum of Art.



Max Beckmann, Akrobat auf der Schaukel, 1940, Öl auf Leinwand, Saint Louis Art Museum.

Eine ungewöhnlich hohe Zahl an Selbstdarstellungen charakterisiert das Œuvre Max Beckmanns, auch Maske und Verkleidung sind durchgehende Motive in seinem Werk. Neben dem klassischen Genre des Selbstbildnisses gehören in diese Reihe jene Gemälde, die ihn mehr oder weniger versteckt und „maskiert“ in unterschiedlichen Rollen zeigen. Die Welt des Zirkus bildet dabei eine Art Generalbass, der sich wie ein roter Faden durch sein künstlerisches Schaffen zieht. Beckmanns „Selbstbildnis als Clown“ von 1921, MB-G 211, bekennt sich schon im Titel zu der Rolle, die man dem gequälten Künstler, gänzlich ungeschminkt, so gar nicht abnehmen möchte. Versteckter sind seine Selbstbildnisse als „Akrobat auf der Schaukel“ (1940, Saint Louis Art Museum), oder als Harlekin auf dem Mittelbild des Triptychons „Karneval“ (1943, Iowa City Museum of Art). Immer wieder tauchte der Maler mittels seiner Bilder ein in die faszinierende Welt des Zirkus, der Bühne und dahinter, in der Garderobe, dort, wo die „Verwandlung“ stattfindet.

Auch auf dem prachtvollen Gemälde „Clown mit Frauen und kleiner Clown“ ist in der Hauptfigur des grün gewandeten, rotnasigen Clowns rechts der Künstler selbst zu sehen. Das Grinsen des Clowns, dessen Anliegen es ist, die Zuschauer zum Lachen zu bringen, ist hier zur buchstäblichen Maske erstarrt, haltsuchend umfasst er sein Instrument, als müsse er sich vor den drei Figuren, die ihn räumlich bedrängen, schützen. Die beiden Frauenfiguren mit ihren unübersichtlichen sinnlichen Reizen und der kleinwüchsige, die Aufmerksamkeit durch laute Musik auf sich ziehende Clown sind ausdrücklich auf ihn, die Hauptfigur, bezogen. Die beiden Frauen sind junge Amerikanerinnen, denen Beckmann in seinem Lebensalltag, etwa dem Unterricht in der Brooklyn Museum Art School, begegnete. Ihre Jugend und Schönheit stehen in starkem Kontrast zu dem gealterten Clown, hinter dem sich das Dunkel auftut.

Die rechte Frau, die den Clown gebieterisch des Platzes zu verweisen scheint, erinnert mit ihrem Grünspan-farbigen Haarschmuck an die Freiheitsstatue. Zur Schicksalsgöttin erhoben entscheidet sie, wer (in den USA) bleiben darf und wer das Land verlassen muss. Sie ist damit Ausdruck der andauernden Ängste des Malers, dessen Aufenthaltsgenehmigung seit seiner ersten Einreise in die USA im September 1947 wiederholt infrage gestellt worden war und der

nun das erste Mal eine feste Anstellung und Wohnung in New York hatte, der Millionenmetropole zwischen Elend, Großstadtlärm und funkelnnden Lichtern. Die zweite Frau mit rotviolett changierendem Haar und der kleinwüchsige Clown wirken wie Assistenzfiguren zu der gekrönten Frau im golden-königsblauen Gewand. Die gesamte Palette ist in ihrer poppigen Farbigkeit neu und frisch, sie reflektiert Beckmanns jüngste Erfahrungen mit den Neonreklamen New Yorks ebenso wie mit dem modernen Technicolor-Kinofilm.

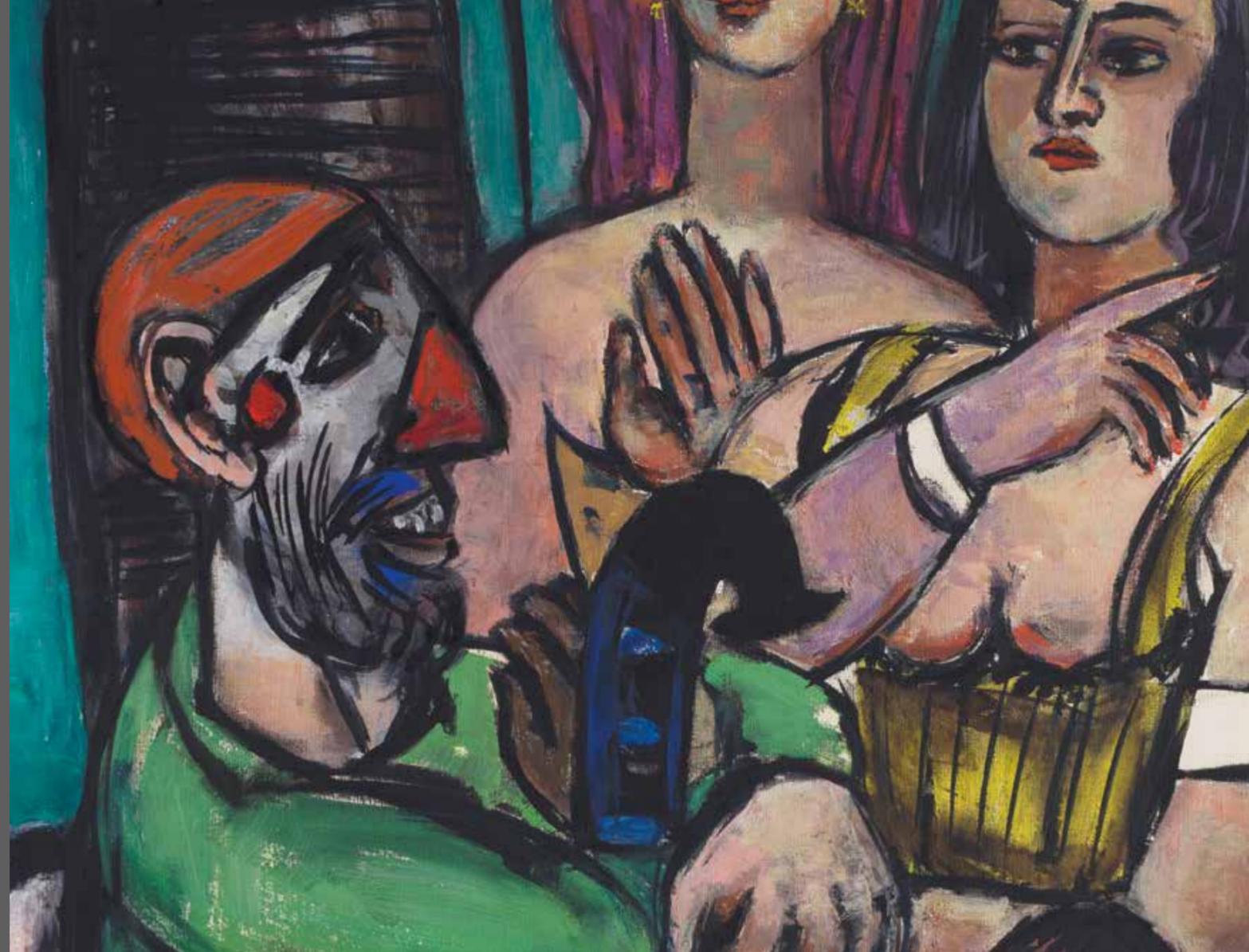
Max Beckmann begann das Gemälde nach Ankunft an seinem neuen Lebens- und Arbeitsort im Herbst 1949. Der Maler war schwer erschöpft und litt seit längerem an seinen sich stetig verschlechternden Herzbeschwerden. Dennoch hatte er für zweieinhalb Monate mehrere Sommerkurse in Boulder, Colorado, unterrichtet und setzte die anstrengende Lehrtätigkeit in New York fort. Fast täglich sah er sich konfrontiert mit dem Gegensatz des eigenen körperlichen Verfalls und der blühenden, vom Krieg unbelasteten amerikanischen Jugend.

Während der Arbeit an dem Werk, das Beckmann mit Unterbrechungen über ein Jahr lang beschäftigte, formulierte er die besondere Herausforderung an der Gestaltung der Figur des Clowns in seinem Tagebucheintrag vom 8. November 1949: „doch sehr angestrengt an den Clowns. mehr Arbeit als ich erwartet hatte. So ein Clown ist sehr schwer zu gestalten, wegen seiner übertriebenen Gegenständlichkeit.“ Immer wieder rang er mit diesem wichtigen Werk, nicht zuletzt deshalb, weil es in mehrerlei Hinsicht ein Kondensat seiner eigenen Lebenssituation darstellt. Wenige Wochen vor seinem Tod nahm er sich das Gemälde ein letztes Mal vor und notierte am 21. November 1950 in sein Tagebuch: „Dann doch (gegen Willen) 3 Stunden (nach einem Jahr) am alten grünen Clown. Ganz schön.“

Es ist seine letzte Erwähnung dieses Werkes, am 27. Dezember 1950 starb Max Beckmann auf einem seiner Spaziergänge durch New York.

Dr. Christiane Zeiller, Max Beckmann Archiv

Derzeit entsteht eine digitale Gesamtedition von Max Beckmanns Tagebüchern im Max Beckmann Archiv bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München. Bearbeitet wird diese von Dr. Nina Peter und Dr. Christiane Zeiller unter Leitung von Dr. Oliver Kase, der Launch ist für 2025 geplant



„Großer Clown mit Frauen“ (1950) – Max Beckmanns künstlerisches Vermächtnis

Max Beckmanns „Großer Clown mit Frauen“ ist nicht nur eines der letzten Gemälde des Künstlers – es ist ein künstlerisches Vermächtnis, ein geheimnisvolles und zutiefst persönliches Sinnbild des Lebens. Entstanden 1950, kurz vor Beckmanns plötzlichem Tod in New York, tritt uns der Künstler hier noch ein letztes Mal in der Rolle des Clowns, seines berühmten Alter Ego, entgegen. Erstmals 1921 ist Beckmann in seinem „Selbstbildnis als Clown“ (Von der Heydt-Museum, Wuppertal) in die Rolle des humorvollen Kommentators unseres tragisch-komischen Daseins geschlüpft. In seinem so vielschichtigen, durch die Welt des Zirkus und der Manege inspirierten malerischen „Welttheater“ tritt uns Beckmann fortan mehrfach als Clown, Harlekin oder Artist entgegen. In „Großer Clown mit Frauen“, seinem letzten, hoch komplexen Selbstbildnis dieser Art, hat Beckmann darüber hinaus noch einmal kraftvoll alle zentralen Themen seines Oeuvres in einer einzigen Komposition zusammengeführt: seine unermüdliche, geradezu besessene malerische Selbstreflexion, seinen distanzierten Blick auf die Welt als Bühne und das Leben als Szene im großen „Welttheater“ sowie seine künstlerische Auseinandersetzung mit seinem Leben im Exil, gefangen zwischen Aufbruch und Ankunft.

„Immer wieder rang er mit diesem wichtigen Werk, nicht zuletzt deshalb, weil es in mehrerlei Hinsicht ein Kondensat seiner eigenen Lebenssituation darstellt.“

Dr. Christiane Zeiller, Max Beckmann Archiv

“

Beckmanns letzte große Rolle – „Großer Clown mit Frauen“ als tiefgründiges Alter Ego und Sinnbild des Lebens

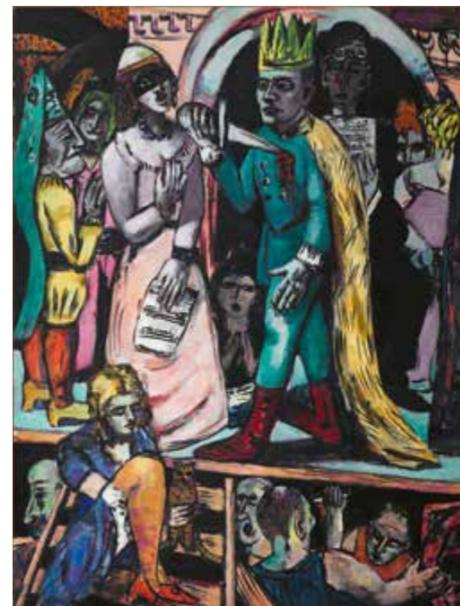
Besessen von der Welt der Bühne und des Zirkus, den Beckmann regelmäßig besucht, identifiziert sich der Künstler vorrangig mit der Rolle des Clowns, dem humorvollen Kommentator unseres tragisch-komischen Daseins. „Wenn man dies alles – den ganzen Krieg oder auch das ganze Leben nur als eine Szene im Theater der Unendlichkeit auffasst, ist vieles leichter zu ertragen“, notiert Max Beckmann am 12. September 1940 im Amsterdamer Exil in sein Tagebuch. Dieses berühmte Beckmann-Zitat wirkt geradezu wie eine Art künstlerischer Kommentar zu jener dichten und faszinierenden Komposition, die Beckmann uns – zehn Jahre später, nach seiner Ankunft in New York – mit diesem faszinierenden Gemälde hinterlassen hat. Es ist ein letzter gewaltiger Höhepunkt seines fesselnden „Welttheaters“.

Zahlreiche Gemälde Beckmanns werden in der Zeit des Nationalsozialismus in deutschen Museen beschlagnahmt und 1937 in der Propaganda-Ausstellung „Entartete Kunst“ in den Arkaden des Münchner Hofgartens gezeigt. Am Tag der Rundfunkübertragung von Hitlers Rede zur Eröffnung der gleichzeitig im Münchner Haus der Kunst stattfindenden „Großen Deutschen Kunstausstellung“ verlässt Beckmann Deutschland für immer. Der Künstler bricht kurzerhand gemeinsam mit seiner Frau Mathilde (genannt Quappi) zu Verwandten nach Amsterdam auf. Was damals als Urlaubsfahrt getarnt war, sollte einer der weitreichendsten Einschnitte in Beckmanns Leben werden. Von Amsterdam aus bewirbt sich Beckmann bereits 1939 um ein Visum für die USA. Erst nach zehn Jahren im Amsterdamer Exil aber wird dem Künstler und seiner Frau schließlich im Sommer 1947 die Einreise in die USA gewährt, wo Beckmann zunächst an der School of Arts der Washington University in St. Louis lehrt, bevor er im Sommer 1949 dauerhaft nach New York übersiedelt. Bereits vier Tage nach Ankunft in Amerika besucht Beckmann das Museum of Modern Art, um sein noch in Deutschland begonnenes Triptychon „Departure“ (1932–1935) zu sehen, das 1942, also bereits fünf Jahre vor Beckmanns Ankunft, vom MoMA angekauft worden war. „Die ‚Departure‘ ist eins d. populärsten Bilder in Amerika geworden. Jeder kennt es“, schreibt Beckmann 1949 stolz an seine geschiedene erste Frau Minna. Im Jahr 1949 endlich selbst dauerhaft in New York angekommen, beginnt Beckmann bereits nach wenigen Wochen mit der Arbeit an seinem Gemälde „Großer Clown mit Frauen“, einem komplexen und emotionalen Sinnbild seines Lebens, welches er schließlich nach mehr als einem Jahr laut seiner Tagebuchnotizen am 21. November 1950 vollendet. Nur wenige Wochen später stirbt Beckmann, einer der bedeutendsten deutschen Künstler des 20. Jahrhunderts, plötzlich und unerwartet während eines Spaziergangs im Central Park.



Max Beckmann im Museum of Modern Art, New York, vor seinem Triptychon „Departure“, 1947, Foto: Geoffrey Clements.

Max Beckmann, Schauspieler (Triptychon, Mittlere Tafel), 1941/42, Öl auf Leinwand, Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums, Cambridge



„Wenn man dies alles – den ganzen Krieg oder auch das ganze Leben nur als eine Szene im Theater der Unendlichkeit auffasst, ist vieles leichter zu ertragen.“

Max Beckmann, Tagebuch, 12. September 1940.

Beckmann in New York – Aufbruch und Ankunft, Anziehung und Ablehnung, Freiheit und Fremdheit

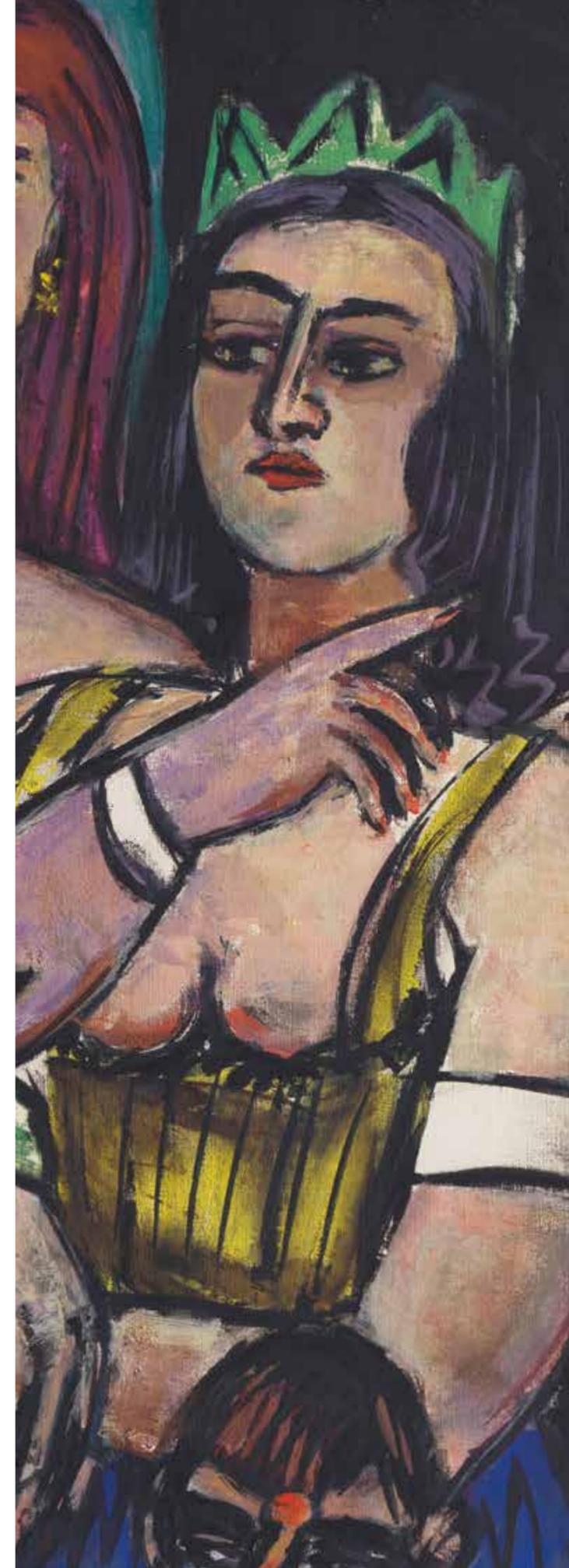
Geradezu entfesselt hat Beckmann sich seine emotionale Aufgewühltheit in dieser inhaltlich aufgeladenen und zugleich in weiten Teilen rätselhaft bleibenden Komposition von der Seele gemalt. Dafür tritt uns der Künstler in „Großer Clown mit Frauen“ noch ein letztes Mal in der Rolle des Clowns auf der großen Bühne seines unnachahmlichen „Welttheaters“ entgegen. Seinem Alter Ego hat Beckmann mit den beiden Frauenfiguren zwei rätselhafte Personifikationen zur Seite gestellt. Sie stehen stellvertretend für Beckmanns letztes Lebenskapitel in Amerika und verkörpern seine vielschichtige emotionale Lage und sein Gefühl der Zerrissenheit mit Blick auf seine neue Heimat, welche der Künstler zugleich als verlockend und abweisend, als befreiend und bedrohlich empfindet. Beckmann musste Deutschland verlassen, seine Malerei war bereits in den amerikanischen Museen angekommen, aber der Künstler selbst hadert zunehmend mit dem Großstadtlärm und dem ihm zusetzenden Klima der amerikanischen Metropole.

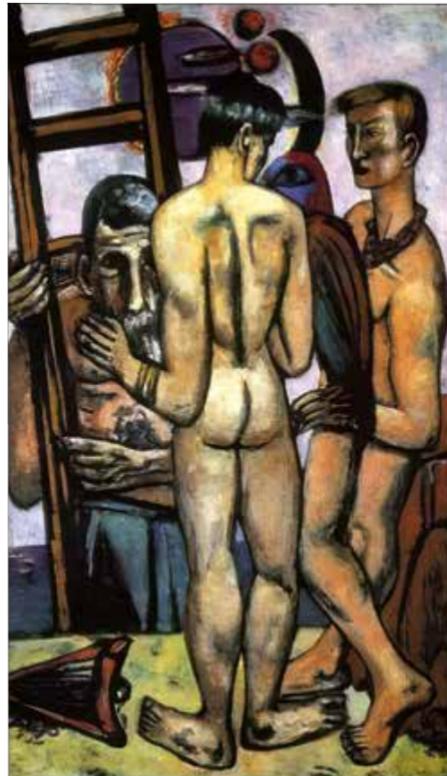
Die rechte Frauenfigur, die den Clown offenbar gebieterisch des Platzes verweist, ist aufgrund ihres auffälligen grünen Zackenkränzes im Haar als deutlicher Verweis auf die Freiheitsstatue zu lesen, jenes verheißungsvolle Wahrzeichen Amerikas, das den hoffnungsvoll über das Meer reisenden Neuankömmling vor dem New Yorker Hafen begrüßt. In Beckmanns Bühnenszenarie verlebendigt, wird sie zur Schicksalsgöttin stilisiert, die entscheidet, wer einreisen darf und wer das Land gegebenenfalls wieder verlassen muss. Sie ist damit der künstlerisch formulierte Ausdruck von Beckmanns andauernden Ängsten vor der Rücknahme seiner Aufenthaltsgenehmigung, die seit seiner Einreise in die USA im September 1947 wiederholt infrage gestellt worden war.

Nun endlich hatte er eine feste Anstellung und Wohnung in New York, der fordernden und auch teils überfordernden Millionenmetropole, mit ihrer auf seltsame Weise zugleich faszinierenden wie abschreckenden Ausstrahlung. Mondän und aufreizend sind die Damen, die Mode und das Nachtleben, rau hingegen das Klima und die gesellschaftliche Stimmung in einer zugleich auch vom sozialen Elend gezeichneten Großstadt. Und die quälenden Gedanken an Deutschland, dass er 1937 so fluchtartig verlassen musste, bleiben auch in New York präsent, wenn Beckmann etwa 1950 in seinem Tagebuch notiert: „Piper schickte seine Beckmann-Lebenserinnerungen, ganz niedlich, musste manchmal über mich selber lachen. Komisch, wo ich nun nicht mehr da bin, fange ich an zu leben in >Germany<.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Max Beckmann. Selbstbildnisse, München 1993, S. 122).



Statue of Liberty, New York City, Postkarte der 1940er Jahre.





Max Beckmann, Argonauten (Triptychon), 1949/50, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D.C.

„Max Beckmann ragt neben Pablo Picasso und Francis Bacon aus dem künstlerisch so reichen 20. Jahrhundert als einer der größten, ja elementarsten Maler heraus.“

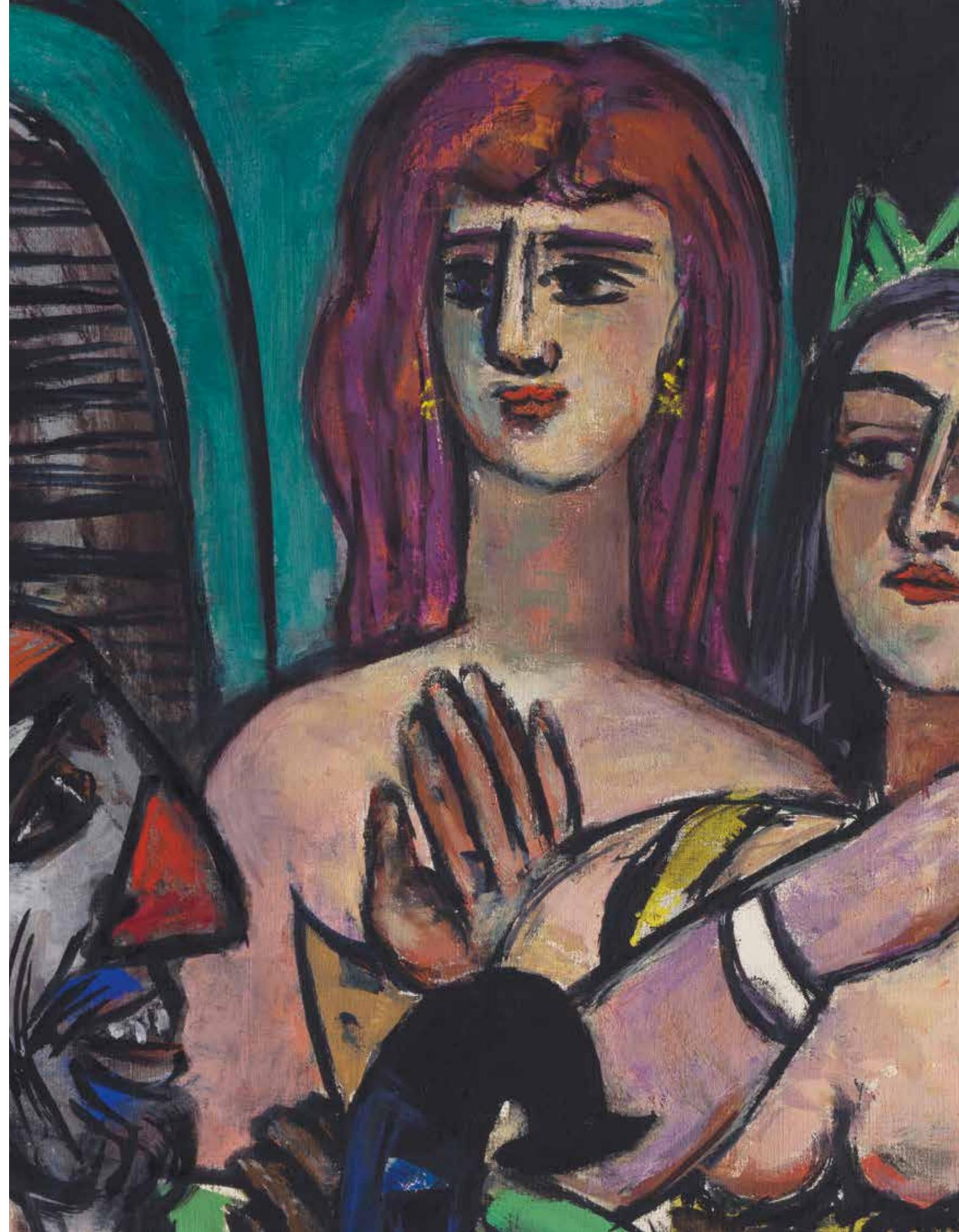
Bernhard Maaz, Generaldirektor der Bayerischen Gemäldesammlungen, zit. nach: Ausst.-Kat. Departure, Pinakothek der Moderne, München 2022, S. 13.

Neben all diesen persönlichen Referenzen ist es Beckmann in dieser hoch komplexen Komposition darüber hinaus gelungen, mit den Themen Jugend und Alter, Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit, Anziehung und Ablehnung auf herausragende Weise auch die großen, zeitlosen existenziellen Fragestellungen unseres Daseins meisterlich auf die Leinwand zu bannen.

Wenige Wochen nach Fertigstellung dieses herausragenden künstlerischen Vermächtnisses stirbt Beckmann am 27. Dezember 1950 in New York. Zunächst befindet sich das Gemälde im Besitz von Beckmanns Ehefrau „Quappi“, anschließend wechselt es in den Besitz von Beckmanns Sohn Peter. Bereits seit 1965 ist es nun Teil der Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen mit Meisterwerken des Expressionismus. Aus dieser war „Großer Clown mit Frauen“ in den vergangenen Jahrzehnten als Leihgabe in zahlreichen bedeutenden Ausstellungen vertreten, u. a. 2018 in der großen Ausstellung „Max Beckmann. Welttheater“, und zuletzt dauerhaft im Folkwang Museum, Essen. [MvL/JS]

„Die vielen Rollen, die Beckmann auf der Bühne des Welttheaters einnimmt, die vielen Tode, die er stirbt, [...] sind die nicht letztlich die einzige Möglichkeit, dieses Selbst aus der ungeschiedenen Masse zu retten, [...] als Teil eines grenzenlosen Ganzen?“

Carla Schultze Hoffmann, zit. nach: Max Beckmann, Selbstbildnisse, München 1993, S. 27.



ERNST WILHELM NAY

1902 Berlin – 1968 Köln

Von Höhlen und Grotten. 1952.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert und datiert. Verso auf dem Keilrahmen signiert, datiert, betitelt und mit der Richtungsanweisung „oben“ bezeichnet. 101,5 x 120 cm (39,9 x 47,2 in). Verso eine weitere Darstellung, vom Künstler verworfen bzw. übermalt.

• *Auflaufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.46 h ± 20 Min.*

€ 180.000 – 240.000 (R/D, F)
\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Sammlung Elly Nay, Berlin (verso auf dem Keilrahmen auf einem Etikett mit der Bezeichnung „Elly Nay Berlin“).
- Galerie Orangerie-Reinz, Köln (1984).
- Privatsammlung.
- Privatsammlung Berlin (2006 erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Die Reine Form. Wege absoluter Malerei in Deutschland, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 24.5.-15.6.1952.
- E. W. Nay. Retrospektive, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 9.1.-15.2.1959, Kat.-Nr. 80 (verso auf dem Keilrahmen m. d. Ausstellungsetikett).
- Ernst Wilhelm Nay, Galerie Orangerie-Reinz, Köln, 11.4.-31.5.1975, Kat.-Nr. 19 (m. Abb.).

LITERATUR

- Aurel Scheibler, Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1: 1922-1951, Köln 1990, WVZ-Nr. 618 (m. Farbabb.).
-
• Grisebach, Berlin, 139. Auktion, Ausgewählte Werke, 1.12.2006, Los 86 (m. Abb.).

Zu Beginn der 1950er Jahre zieht es E. W. Nay nach Köln, der damaligen Hauptstadt der „Neuen Musik“. Hier wird das „Studio für elektronische Musik“ gegründet, in dem Komponisten wie Pierre Boulez, Herbert Eimert oder Karlheinz Stockhausen Musikgeschichte schreiben werden. Für Nay beginnt eine besonders kreative Schaffenszeit, er geht einen für sein gesamtes weiteres Schaffen entscheidenden Entwicklungsschritt: Nay gelangt zu der Erkenntnis, dass er seine Kunst ganz und gar aus der Farbe gestalten müsse. Während die ab 1949 entstehenden „Fugalen Bilder“ (1949–1951) noch den Übergang von Figuration zur Abstraktion und einen gewissen Schnittpunkt bilden, leiten die 1952 beginnenden „Rhythmischen Bilder“ (1952/53), zu denen auch die hier angebotene Arbeit gehört, eine erstmals rein abstrakte Schaffensperiode ein. Im Zuge der nun völligen Abkehr von gegenständlichen Bildelementen findet Nay die „lebhafteste Befreiung der Farbe“ (E. W. Nay, Brief an Alfred Hentzen, 1950) und macht sie zum zentralen Gestaltungselement: „Meine Anlage weist zur Farbe als Bildgestalt. Farbe ist also Form. Farbe ist für mich Gestaltfarbe. Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt. [...]“ (E. W. Nay, Die Gestaltfarbe, in: Das Kunstwerk, 6. Jg., 1952, Heft 2, S. 4)



- **Aus der wichtigen, konzentrierten Werkphase der „Rhythmischen Bilder“ (1952/53)**
- **Nach seiner Übersiedlung nach Köln kommt Ernst Wilhelm Nay erstmals mit elektronischer Musik in Kontakt: Seine Werke sind in dieser Zeit stark von der progressiven Musik eines Boulez, Nono oder Stockhausen beeinflusst**
- **Aus der Zeit der frühen künstlerischen Anerkennung: 1948 und 1950 ist E. W. Nay auf der Biennale di Venezia und 1955 dann auch auf der ersten documenta in Kassel vertreten**
- **Vergleichbare Gemälde sind heute Teil bedeutender musealer Sammlungen, darunter das Folkwang Museum, Essen, die Pinakothek der Moderne, München, das Museum Ludwig, Köln, das Stedelijk Museum, Amsterdam, und das Saint Louis Art Museum, Missouri**

„Farbe ist für mich Gestaltwert. Ich gebe der Farbe nicht nur den Vorrang vor anderen bildnerischen Mitteln, sondern das gesamte bildnerische Tun meiner Kunst ist allein von der farbigen Gestaltung her bestimmt.“

E. W. Nay, Die Gestaltfarbe, in: Das Werk, 6. Jg. (1952), Heft 2, S. 4, zit. nach: Ausst.-Kat. Ernst Wilhelm Nay, Retrospektive, Hamburger Kunsthalle, Köln 2022, S. 151.

Die „Rhythmischen Bilder“ (1952-1953) sind maßgeblich von Musik inspiriert. „In Analogie zur musikalischen Komposition mit Tönen versuchte Nay in seinen Bildern, die Farben methodisch nach Klangqualitäten und Farbakkorden zu ordnen und dadurch eine visuelle Dynamik zu entwickeln.“ (Sophia Colditz, Melodik der Farben. Fugale und Rhythmische Bilder, in: Ausst.-Kat. E. W. Nay. Retrospektive, Hamburger Kunsthalle, Köln 2022, S. 152) Aus der Geste heraus gestaltete zahlreiche kleine Farbakkorde treffen auf freie Linien, stakkatoartige Zickzack-Formen und zarte Schwünge. Wie einzelne im Takt gespielte Klänge lösen sich Farben und Formen gegenseitig ab, wiederholen und überlagern sich, bis schließlich eine spürbar rhythmisch-melodische Komposition entsteht.

Während die Farbfragmente in den „Fugalen Bildern“ noch von scharfen Konturen getrennt sind, verweben sich die Farben in den „Rhythmischen Bildern“ nun lockerer, in Unschärfe miteinander. Weiterhin ist es die Farbe, die das Bildgefüge strukturiert, doch durch das Verhältnis und die freien Formen der auf der Leinwand verteilten Farbfragmente entsteht nun eine größere Dynamik. Das daraus resultierende Bewegungsmoment wird zum eigentlichen Thema dieser Bilder, das Nay durch die starken, kontrastierenden Farben noch zusätzlich betont und damit zu einer absoluten, bis dato unerreichten Freiheit seines künstlerischen Ausdrucks gelangt. [CH]



GÜNTHER FÖRG

1952 Füssen – 2013 Freiburg

Ohne Titel. 1992.

Acryl auf Holz.
Verso signiert, datiert und mit der Werknummer „59/92“ bezeichnet. 200 x 170 cm (78.7 x 66.9 in), in original Künstlerleiste. [JS]

Wir danken Herrn Michael Neff vom Estate Günther Förg für die freundliche Bestätigung der Authentizität dieser Arbeit. Das Werk ist unter der Nummer WVF.92.B.0396 im Archiv des Estate Günther Förg registriert.

• *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17.48 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Galerie Vera Munro, Hamburg (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Rheinland (um 1995 vom Vorgenannten erworben).

„A Fragile Beauty explores the work of a rebellious artist whose oeuvre embodies a critical, witty, yet rigorous and penetrating critique of the canon of modern art.“

Stedelijk Museum, Amsterdam, zur Ausstellung „Günther Förg. A Fragile Beauty“, 26.5. – 14.10.2018.

Die entscheidende Inspirationsquelle für Günther Förgs ab Anfang der 1990er Jahre entstehenden „Gitterbilder“, zu denen unsere frühe, großformatige Komposition auf Holz zählt, liefert neben den gitter- oder kreuzartigen linearen Strukturen, die in Paul Klees Aquarellen ab 1913 regelmäßig auftauchen, das Spätwerk Edvard Munchs. Förgs „Gitterbilder“ transformieren und verfremden diese für die Entwicklung der modernen Malerei so bedeutenden kunsthistorischen Impulse, und überführen Munchs Motivik und Gestik in die abstrakte Malerei. Klees Arbeiten sind klein und zeichnerisch, Munchs Gemälde sind gegenständlich, aber in freiem, kreuzartig schraffiertem Duktus auf die Leinwand gesetzt. Förgs Schöpfungen hingegen sind abstrakt, monumental und malerisch. In seinen berühmten „Gitterbildern“ erreicht Förgs Malerei eine besondere Stärke, die aus dem Eigenwert der Farbe und dem Kontrast aus Linie und Fläche, aus zeichnerischem Duktus und kompositorischer Strenge gewonnen wird.

Förgs Malerei ist eine Hingabe an die Farbe, der unablässige Versuch, ihr Eigenleben und ihren schier unendlichen Variationsreichtum durch immer neue Kombinationen herauszuarbeiten. Seine Malerei bringt das scheinbar Unvereinbare nahezu mühelos auf verschiedensten Bildträgern zusammen, vereint Elemente der konkreten Kunst mit gestischen Komponenten: Geometrische Strenge trifft auf expressive Spontanität, ein kalkuliertes System auf die spontane Intuition des Farbauftrages. Förg, der seinen Gemälden bis in die 1980er Jahre maximal grobe Konstruktionsskizzen vorausgehen lässt und dessen Arbeiten stets aus nur einer einzigen Malschicht bestehen, hat im Gespräch mit Siegfried Gohr den intuitiv-spontanen Entstehungsprozess seiner Arbeiten mit den folgenden Worten beschrieben: „Es



- **Förgs großformatige „Gitterbilder“ sind faszinierende Zeugnisse seines intuitiven Schaffensprozesses und gehören zu den Höhepunkten seines Œuvres**
- **Eine der seltenen, frühen Arbeiten dieser bedeutenden Werkserie, die ihre besondere Stärke aus dem Eigenwert der Farbe und dem Kontrast aus Fläche und Struktur gewinnt**
- **Meisterliches Spiel mit der Adaption kunsthistorischer Traditionen: Die „Gitterbilder“ basieren auf der Auseinandersetzung mit dem Spätwerk von Edvard Munch, dessen freien Gestus Förg in abstrahierter Form im großen Format inszeniert**
- **Zahlreiche internationale Museen haben Förgs Schaffen mit großen Einzelausstellungen geehrt, u. a. das Museum Brandhorst, München (2014), das Stedelijk Museum, Amsterdam (2018), sowie das Long-Museum, Shanghai (2023)**

gibt z. B. keinen Ausschuß bei Bildern, also auch nicht beim Bleibild, weil ich notfalls sehr intuitiv etwas entscheide; z. B., um jetzt irgend-eine Farbe zu nehmen, male ich etwas Curryfarbenedes, aber wenn es überhaupt nicht funktioniert, setzte ich ein Violett daneben und rette das Bild.“ (G. Förg, zit. nach: G. Förg im Gespräch mit Siegfried Gohr, Köln 1997, S. 41). Egal ob in seinen seriellen Arbeiten, seinen Gitterbildern, Bleibildern oder späten Großformaten, Förgs Malerei muss auf einen Schlag gelingen, in einem Zug muss das Bildereignis in nur einer Malschicht realisiert werden. Immer wieder sucht Förgs Malerei dabei stilistisch die Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Neben Einflüssen aus der Vorkriegsmoderne spielt dabei in den 1970er Jahren auch das Schaffen des früh verstorbenen Blinky Palermo für den Kunststudenten Förg eine prägende Rolle. Später dann tritt das amerikanische Action- und Color-Field-Painting, etwa die Malerei Willem de Koonings, Clifford Stills und Barnett Newmans, als Inspirationsquelle hinzu. Förg adaptiert und transformiert Gesehenes, macht auf diese Weise in farblicher oder formaler Hinsicht immer wieder neuartige Impulse für sein eigenes, facettenreiches Werk nutzbar.

2014 präsentierte das Museum Brandhorst, München, eine erste postume Werkübersicht des Künstlers. Im Jahr 2018 folgte dann die Retrospektive „Günther Förg. A Fragile Beauty“, die im Stedelijk Museum, Amsterdam, und im Dallas Museum of Art zu sehen war. 2023 zeigte das Long-Museum, Shanghai, eine große Übersichtsausstellung. Förgs Gemälde befinden sich in zahlreichen internationalen Museumssammlungen, wie u. a. dem Museum of Modern Art, New York, und der Pinakothek der Moderne, München. [JS]



KATHARINA GROSSE

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



Ohne Titel. 2009.

Erde und Acryl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert sowie mit der Werknummer „2009/1027 L“ und zwei Richtungspfeilen bezeichnet. Von der Künstlerin als Hoch- und Querformat freigegeben. 258,6 x 394,5 cm (101.8 x 155.3 in). [KT]

Wir danken dem Studio Katharina Grosse, Berlin, für die freundliche Auskunft.

• *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17:50 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Galerie nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Wien.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Generations Part I. Künstlerinnen im Dialog, Sammlung Goetz, München, 22.2.–30.6.2018.

LITERATUR

- Ingvild Goetz, Leo Lencsés, Karsten Löckemann (Hrsg.), Generations - Künstlerinnen im Dialog Part I, II, III, Berlin 2019, Abb. S. 57 u. S. 208.

Katharina Grosse zählt zu den profiliertesten Malerinnen der internationalen Gegenwartskunst. Ihre Arbeiten überschreiten die klassischen Grenzen der Malerei und dehnen diese in den Raum aus. „Farbe ist etwas sehr Intimes. Sie löst sofort Reaktionen aus“, erklärt die Künstlerin und gibt damit einen Einblick in ihren schöpferischen Prozess, der oft performativen Charakter annimmt.

Ungemischte Industriefarben fügen sich in ihren Werken zu vielschichtigen, polychromen Farbkompositionen zusammen. Diese strukturelle Offenheit und scheinbar organische Unvollendetheit verleiht ihrer Arbeit eine immersive Dimension, die die Betrachter förmlich in den Farbraum hineinzuziehen scheint. Der Raum verschmilzt mit der Farbe, Grenzen zwischen Kunst und Umgebung lösen sich auf.

Neben der Technik des Sprühens experimentiert die Künstlerin auch intensiv mit natürlichen Materialien wie Erde. Dieses organische Element bringt ein unvorhersehbares, beinahe anarchisches Moment in ihre Arbeiten, das der technischen Präzision der Industriefarben einen natürlichen Kontrast entgegensetzt. Ob lasierend aufgetragen, in dichten, krustigen

- **Kalkulierte Vielschichtigkeit: komplexe und progressive Komposition durch den Einsatz des Materials Erde**
- **Reliefartige Strukturen erzeugen eine besondere haptische Komponente und faszinierende Tiefenwirkung**
- **Groses monumentale Werke sind raumfüllende Farberlebnisse**
- **Ihre Werke befinden sich in zahlreichen renommierten internationalen Sammlungen, darunter das Kunsthaus Zürich, die Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, und das Centre Pompidou, Paris**
- **Zuletzt wird Grosse mit spektakulären Einzelausstellungen im Hamburger Bahnhof, Berlin (2020/21), und in der Albertina Wien (2023/24), geehrt. Bis September 2024 zeigte das Kunstmuseum Bonn die Retrospektive „Katharina Grosse. Studio Paintings 1988–2023“, die zuvor in der Schweiz und den Vereinigten Staaten zu sehen war**

Schichten oder nahezu transparent und nebelartig – die verschiedenen Texturen und Aggregatzustände der Farbe stehen im Zentrum ihrer Kunst. Bei der Biennale in Sydney 1998 sprühte Grosse erstmals direkt auf architektonische Strukturen, ein Moment, der als Meilenstein in ihrer künstlerischen Entwicklung gilt. Diese Technik erweiterte sie später, etwa in ihrer spektakulären Installation im Hamburger Bahnhof in Berlin 2020/21, wo farbige Schichten über plastische Styroporgebilde krochen und so den Innen- und Außenraum miteinander verbanden. In einigen ihrer jüngeren Werke erzeugt Grosse einen dreidimensionalen Effekt, indem sie Sand auf die Leinwand aufträgt und diesen mit Farbpigmenten einfärbt. So entstehen Farbschollen, die über einem dynamischen Liniennetz zu schweben scheinen. Diese Methode zeigt ihren Ansatz, Farbe und Material auf ungewöhnliche Weise zu kombinieren und den Bildraum in neue Dimensionen zu erweitern. Das Zusammenspiel von industriellen Farben und natürlichen Materialien wie Erde und Sand verleiht Grosses Arbeiten zudem eine unkontrollierbare, rohe Energie. Diese Balance zwischen Chaos und Kontrolle, zwischen Natur und Technik prägt Katharina Grosses Kunst maßgeblich und macht jedes ihrer Werke zu einer vielschichtigen und dynamischen visuellen Erfahrung. [KT]





27

DANIEL RICHTER

1962 Eutin – lebt und arbeitet in Berlin

Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister. 1999.

Sprühfarbe, Lack und Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert und betitelt sowie mit kleiner Skizze.
220 x 180 cm (86.6 x 70.8 in). [KT]

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17,52 h ± 20 Min.*

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)
\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Contemporary Fine Arts, Berlin (mit zwei Etiketten und mehrfachem Stempel).
- Privatsammlung (1999 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Scorpio Rising, Contemporary Fine Arts, Berlin, 13.4.-8.5.1999.
- Mozart on Television: New Painting from Germany, Deitch Projects, New York, 1.6.-6.8.1999.
- Daniel Richter: A major survey, Denver Art Museum, Denver, 4.10.2008-11.1.2009.

LITERATUR

- Eva Meyer-Hermann (Hrsg.), Daniel Richter. Bilder von früh bis heute, Berlin 2023, S. 74 (Abb. S. 78).

„Der Maler fragte sich anlässlich dieses Exkurses ins Schwarz-Weiße, ob ‚Penetranz und Aufdringlichkeit und Überfrachtung nur an der Farbe liegt‘ und stellte fest, dass dies auch in Schwarz-Weiß ‚funktioniert‘. [...] Um eine ins Auge stechende, kaum auszuhaltende Penetranz zu erreichen, war Farbe nicht mehr nötig.“

Zit. nach: Eva Meyer-Hermann, Daniel Richter. Bilder von früh bis heute, Berlin 2023, S. 74.

„Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“ stammt aus Daniel Richters früher Schaffensphase und lässt deutlich seine künstlerische Herkunft aus der Hamburger Punk- und Graffiti-Szene der 1990er Jahre spüren. Das monumental anmutende Großformat vereint unterschiedliche, frei auftragene Materialien wie Sprühfarbe, Lack und Öl als kraftvolles Beispiel für Richters frühe Annäherung an die abstrakte Malerei, geprägt von anarchistischen Impulsen, die sich aus seiner Zeit in der Hamburger Hausbesetzerzene und seinem Engagement bei der Antifa speisen. Zu Beginn seiner Karriere in den 1990er Jahren widmet sich Daniel Richter intensiv der Abstraktion. Er studiert an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg bei Werner Büttner und arbeitet als Assistent von Albert Oehlen. Diese Zeit prägt Richters Werk nachhaltig. In „Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“ zeigt sich die Verbindung von komplexen Figurationen und ornamentalen Strukturen, die in einem spannungsreichen Dialog mit gestischen, scheinbar zufälligen Farbexplosionen stehen.

Die dynamische Komposition dieser Arbeit entfaltet sich wie ein psychedelischer Kosmos, der zwischen den ästhetischen Welten von Graffiti und referenzloser Abstraktion schwebt. Der junge Richter, der in der Hamburger Punk-Szene beheimatet ist und Plattencover für das linksorientierte Label „Buback“ gestaltet, bringt in diesem Werk seine Begeisterung für urbane Subkulturen und Plakatkunst

• **Eines von nur vier Schwarz-Weiß-Bildern im Œuvre des Künstlers, die einen ersten bedeutenden retrospektiven Punkt in Richters Schaffen markieren**

• **Großformatiges Werk aus Richters abstrakter Schaffensphase, mit der er sich in den 1990er Jahren in die erste Riege der zeitgenössischen deutschen Maler katapultiert**

• **Entstanden anlässlich der ersten Ausstellungsbeteiligung in den USA**

• **Richters Arbeiten sind Teil bedeutender Sammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, das Centre Pompidou, Paris, und das Städel Museum, Frankfurt a. Main**

zum Ausdruck. Die anarchistische Energie, die in Richters künstlerischem Ansatz steckt, wird unmittelbar spürbar: eine überbordende Farbgewalt, die den Bildraum sprengt und sich jeder Konvention widersetzt. „Wenn wer dt. Meister oder wer wird deutscher Meister“ ist nicht nur ein abstraktes Geflecht aus Farben, sondern auch ein ironischer Kommentar zur deutschen Gesellschaft und ihrer Populärkultur. Richter setzt sich hier in typischer Manier kritisch und doch spielerisch mit Fragen der Identität und Zugehörigkeit auseinander. Die Titelgebung – die Frage nach dem „deutschen Meister“ – kann sowohl im sportlichen als auch im nationalen Kontext verstanden werden und lässt Raum für vielfältige Interpretationen.

Die Jahre um 1999 markieren für Richter eine entscheidende Wende: Der Übergang von der reinen Abstraktion hin zu einer immer stärker figurativen Bildsprache wird in dieser Phase seines Schaffens sichtbar. Obwohl Figürliches in diesem Werk noch nicht klar zu erkennen ist, deutet sich der Wechsel hin zur Figuration bereits an. Diese Ambivalenz und auch Vielschichtigkeit, die Richter bis heute auszeichnet, ist ein Markenzeichen seines Œuvres. Richter selbst beschreibt seine Arbeiten häufig ironisch als „irrsinnig nervtötend“; sein frühes materialbewusstes „Klecksen“ ist jedoch der Auftakt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit Farbe und Form, die ihn zu einem der einflussreichsten Künstler seiner Generation macht. [KT]



ROBERT RYMAN

1930 Nashville/Tennessee – 2019 New York



General 52“ x 52“: 1970.

Emaile und Enamelac auf gespannter Baumwollleinwand.

Verso auf der umgeschlagenen Leinwand rechts der Mitte in roter Farbe signiert und datiert sowie in blauer Farbe links der Mitte betitelt „General 52“ x 52““ sowie handschriftlich bezeichnet „#157“. 132,1 x 132,1 cm (52 x 52 in).

Aus einer Serie von 15 Arbeiten, die eng miteinander verwandt sind, jedoch nicht dafür bestimmt sind, dauerhaft zusammenzubleiben. Die Arbeiten variieren in der Größe um je 0,5 Zoll, vom Kleinsten mit 48 x 48 Zoll bis zum Größten mit 55 x 55 Zoll. Jede Arbeit ist mit „General“ betitelt, gefolgt von den jeweiligen Abmessungen.

Mit dem Archivauszug des Robert Ryman Catalogue Raisonné, Ryman Archive No. 1970.2789, vom 26. Januar 2023 (in Kopie).

🕒 **Auflaufzeit:** 06.12.2024 – ca. 17,54 h ± 20 Min.

€ 1.000.000 – 1.500.000 (R/D, F)

\$ 1,100,000 – 1,650,000

- **„General 52“ x 52““ vereint die Essenz von Robert Rymans künstlerischem Lebenswerk: weiß, seriell, quadratisch, analytisch-berechnend in Konzept und Planung**
- **Sinnlich-intuitiv in der Ausführung und Wirkung**
- **1971 erstmals in der Fischbach Gallery ausgestellt, in der damals u. a. Alex Katz und Eva Hesse ihre ersten Einzelausstellungen zeigen**
- **Zwei Arbeiten der 15-teiligen „General“-Serie befinden sich heute in der Sammlung des Solomon R. Guggenheim Museum, New York, zwei weitere in internationalen, öffentlichen Sammlungen (USA und Paris)**
- **Eine Arbeit der „General“-Serie wird 1972 auf der documenta 5 in Kassel ausgestellt**
- **Aus der Zeit des internationalen Durchbruchs: 1969 Teilnahme an Harald Szeemans Ausstellung „When Attitudes Become Form“, 1972 Einzelausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1974 Retrospektive im Stedelijk Museum, Amsterdam, und 1978 Teilnahme an der Biennale in Venedig**

PROVENIENZ

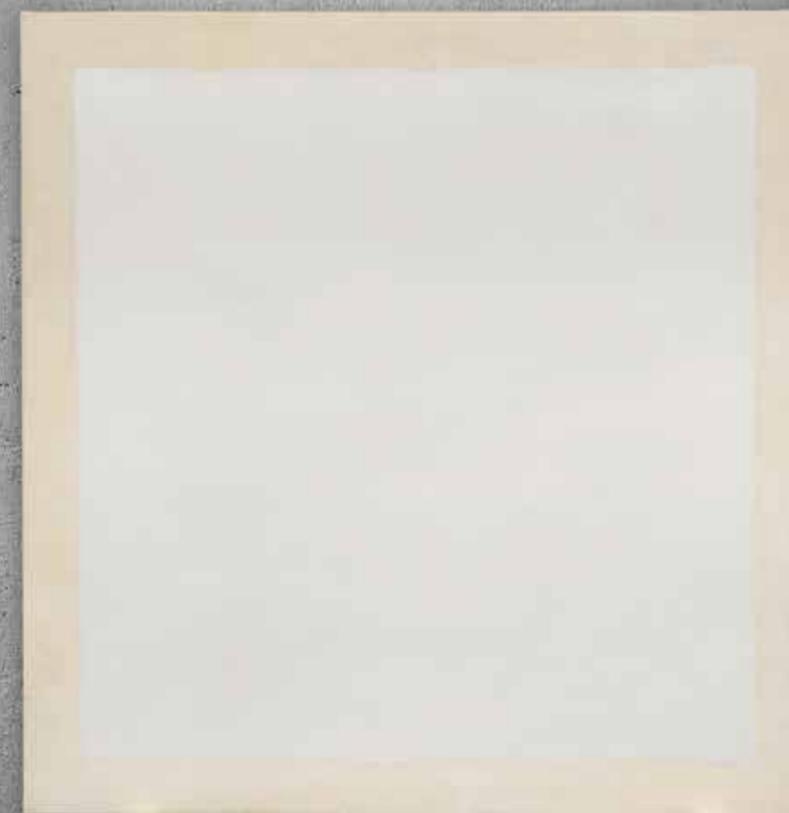
- Fischbach Gallery, New York.
- Aladar Marberger, New York (1971).
- Marian Goodman Gallery, New York.
- Mayor Gallery, London, und Margo Leavin Gallery, Los Angeles (1985).
- 38 Walbrook Ltd., London.
- Anthony Meier Fine Art, San Francisco.
- Privatsammlung Nevada (1998).
- Anthony Meier Fine Art, San Francisco.
- Privatsammlung Athen (1999).
- Renos Xippas, Paris (2000).
- Anthony Meier Fine Arts, San Francisco.
- Privatsammlung Belgien (2000 vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Robert Ryman: Paintings, Fischbach Gallery, New York, 30.1.-18.2.1971.
- American Abstract Painting, 1960-80, Margo Leavin Gallery, Los Angeles, 19.6.-24.8.1985.
- Eduardo Chillida, Donald Judd, Catherine Lee, Sol LeWitt, Robert Mangold, Robert Ryman, Galerie Lelong, New York, 12.2.-28.3.1998.

LITERATUR

- Auswahl zur „General“-Werkserie und zu „General 52“ x 52““:
- Carter Ratcliff, Robert Ryman's Double Positive, Art News, vol. 70, no. 1, März 1971, S. 54-56 u. S. 71f.
- Kenneth Baker, New York: Robert Ryman, Artforum, vol. 9, no. 8, April 1971, S. 78f.
- Phyllis Tuchman, An Interview with Robert Ryman, Artforum, vol. 9, no. 9, Mai 1971, S. 46-53.
- Naomi Spector, Robert Ryman, Amsterdam 1974, S. 23f.
- Barbaralee Diamonstein, Inside New York's art world. Interview with Robert Ryman, New York 1979, S. 330-340, hier S. 335.
- Christel Sauer, Robert Ryman: paintings and reliefs, Zürich 1980, S. 20.
- Rose-Maria Gropp, Ein Konzept namens Qualität, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2.11.1996, S. 37 (über unser Werk, hier nur als „General“ betitelt).



“

Robert Ryman – General 52“ x 52“, 1970

Um 1970 beschäftigte sich Robert Ryman für kurze Zeit mit dem Problem der seriellen Arbeit an Bildern, indem er Bilderfolgen mit denselben Materialien realisierte, also mit derselben Farbe auf demselben Malgrund, wobei die Masse der Bilder unterschiedlich ausfallen konnten. So entstand zunächst eine umfangreiche Folge von Bildern in Emailfarbe auf Wellpappe, von denen er jeweils mehrere Bilder zu Gruppen zusammenstellte, die mit römischen Buchstaben betitelt waren. Im Unterschied dazu sind die Bilder der Werkgruppen General und Surface Veil Einzelwerke, die ein einziges Mal vollständig zusammen ausgestellt wurden.

Von 1967 an hatte Ryman mit Email- oder Lackfarbe gearbeitet, die er mit Pinseln verschiedener Größe auf unterschiedliche Malgründe auftrug. Die insgesamt fünfzehn General-Bilder gründete er zunächst mit dem matt glänzenden Enamelac, so dass der Baumwollstoff, auf dem er arbeitete, durchgehend versiegelt war und nur auf den Seiten des Keilrahmens sichtbar blieb. Auf diesen Grund setzte er danach mit Lackfarbe jeweils ein zentrales Quadrat; er benötigte dafür fünf oder sechs Farbschichten, die jeweils abgeschliffen wurden, um eine gleichbleibende, reflektierende hochweisse Oberfläche zu erzeugen, die maximal mit der Grundierung kontrastiert.

Die Masse der General-Bilder gehen von 48 x 48 bis 55 x 55 Zoll; sie wachsen von Bild zu Bild um einen halben Inch. Dabei gibt es keine Reihenfolge; als die Bilder 1971 erstmals in der Fischbach Gallery in New York ausgestellt wurden, hängte Ryman sie in der zufällig entstandenen Ordnung, welche die Transporteure hinterlassen hatten.

Die Bedeutung, die er den Bildmassen gab, tritt darin zutage, dass Ryman sie in diesem Fall als Teil des Titels einsetzte. Um 1970 begann er, seine Bilder nach Markennamen zu betiteln, die er im Telefonbuch fand. Wie Ryman berichtete, stammte der Titel General von einer solchen Markenbezeichnung – „General something, General fabrication or something“. Der Titel dient als Erkennungszeichen für das Bild, und, wie Ryman sagte, gerät er damit nicht in Konflikt.

Für alle Bilder benutzte Ryman einen Keilrahmen mit der gleichbleibenden Breite von dreieinhalb Inches, die er nutzte, um die Breite des ebenfalls gleichbleibenden Enamelac-Rahmens um die zentrale Emailfläche festzulegen. Damit verändern sich die Proportionen von Rahmen und Quadrat und damit die Wirkung der Lackfläche von Bild zu Bild leicht.

Gerade die General-Bilder lassen Rymans Faszination durch die Lackfarbe verstehen, denn da die Oberfläche der Bilder sehr lichtsensitiv ist, erscheinen sie je nach Beleuchtung auf immer wieder andere Weise. Bereits während der ersten Ausstellung der General-Bilder experimentierte Ryman damit, indem er die Galeriewände nur auf der einen Seite beleuchtete, so dass sich die Erscheinung der Farbe auf den Bildern veränderte. Deshalb repräsentieren diese Werke in schönster Weise Rymans Anspruch, dass die Malerei sich in ihrer Konzeption und Ausführung ausschliesslich auf die sichtbaren Aspekte eines Bildes konzentriert.

Dieter Schwarz,
Freier Autor und Kurator, ehemaliger Direktor
des Kunstmuseums Winterthur.

Installationsansicht von Robert Rymans Ausstellung der „General“-Serie, Fischbach Gallery, New York, 1971, Fotograf unbekannt. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



”

Robert Ryman –

Vom Museumswärter zum gefragten New Yorker Künstler

Nach Abschluss seiner Lehrer-Ausbildung und nach Beendigung seines Einsatzes als Reservist für die Army während des Korea-Kriegs kommt Robert Ryman im Jahr 1952 nach New York. Für lange Zeit ist nicht absehbar, dass er sich zu einem der gefragtesten Künstler seiner Generation entwickeln wird. Zunächst verfolgt er eine Karriere als Jazz-Musiker, studiert beim Pianisten Lenny Tristano und finanziert seinen Lebensunterhalt mit Gelegenheitsjobs. Im Juni 1953 beginnt er als Urlaubsvertretung im Museum of Modern Art in New York als Museumswärter zu arbeiten. Er wird für sieben weitere Jahre dort bleiben. Eine glückliche Fügung, wie sich später zeigt, denn in diesen Jahren legt er den Grundstein für seine Künstlerkarriere. Unter anderem entstehen in dieser Zeit seine ersten Gemälde, die 1958 dann in einer Ausstellung der Mitarbeiter des Museums erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden.

Doch vor allem knüpft Robert Ryman während dieser Jahre enge Kontakte zu Künstlern und Kollegen, die ihm den Zugang zur Kunstszene von New York verschaffen. Zusammen mit einigen anderen Mitarbeitern lernt er Mitte der 1950er Jahre Mark Rothko in der Museumscafeteria kennen, der zu dieser Zeit bereits Werke in verschiedenen Gruppenausstellungen des Museums zeigt. Außerdem freundet er sich mit Dan Flavin und Sol LeWitt an, die dort ebenfalls für kurze Zeit angestellt sind. Im Rahmengeschäft des Museums lernt er Nicholas Krushenick kennen, der zusammen mit seinem Bruder die Brata Gallery leitet, wo Ryman vermutlich bereits in den späten 1950er Jahren an ersten Gruppenausstellungen teilnimmt. Unter all diesen Einflüssen beginnt er 1955 mit seinem ersten monochromen Werk, „Untitled (Orange Painting)“, das er selbst im Rückblick als erstes professionelles und ausstellbares Gemälde bezeichnet. Einige Jahre später wechselt er schließlich vom Museum of Modern Art in die Kunstabteilung der New York Public Library, eine Anstellung, die ihm weiterhin genügend Zeit für seine eigene Kunst gibt. Hier lernt er die Kunstkritikerin Lucy Lippard kennen, die er 1961 heiratet. Er entdeckt für sich das quadratische Bildformat als neutralen Raum, beginnt in Serien zu arbeiten und konzentriert sich immer mehr auf den Einsatz der weißen Farbe.

Gut zehn Jahre nach seiner Ankunft in New York ist Robert Ryman, der ausgebildete Lehrer und Künstler-Autodidakt, mitten in der Szene der Kunstmetropole angekommen. Er hat sich ein Leben in der Bowery aufgebaut, wo damals viele Künstler ihre Ateliers haben, und ist regelmäßig in Gruppenausstellungen vertreten. Doch der große Durchbruch lässt noch auf sich warten. Bei seiner ersten Einzelausstellung in der Bianchini Gallery 1967 in New York wird keines seiner Werke verkauft. Erst als die zwei deutschen Galeristen Konrad Fischer und Heiner Friedrich den Künstler in seinem Atelier besuchen und erste Werke erwerben, beginnt sich das Blatt zu wenden, wie sich Ryman selbst erinnert: „That was the time I felt there was beginning to be some interest.. I had a show in both galleries in Germany, and shortly after there were shows in Italy and Paris..“ (Robert Ryman, 1992, zit. nach: Robert Storr, Robert Ryman, London 1993, S. 216). In den darauffolgenden Jahren ist er 1969 in Harald Szeemans Ausstellung „When Attitudes Become Form“ vertreten, erhält 1972 eine Einzelausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und nimmt an der documenta 5 in Kassel teil. Wenig später folgt 1974 eine Retrospektive im Stedelijk Museum in Amsterdam sowie 1978 die Teilnahme an der Biennale in Venedig. In diese erfolgreiche Zeit mit ersten internationalen Meilensteinen fällt auch die Entstehung der „General“-Serie.



Robert Ryman, Untitled (Orange Painting), 1955 und 1959, Öl auf Leinwand, Privatsammlung. Das erste monochrome Gemälde, vom Künstler als sein erstes professionelles und ausstellbares Werk bezeichnet. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Mark Rothko, No. 5/No. 22, 1950, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © 1998 Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko / VG Bild-Kunst, Bonn 2024





Detailausschnitt des Gemäldes General 52" x 52", 1970 von Robert Ryman

Robert Rymans Lebenswerk im Verhältnis zur Farbe Weiß

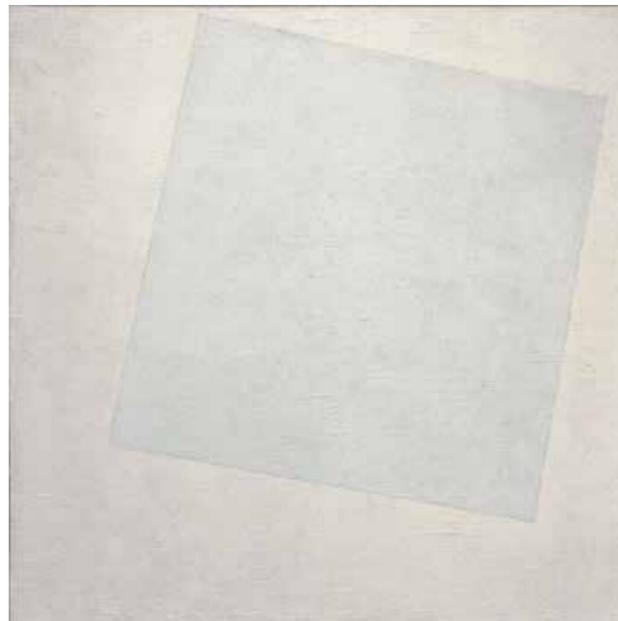
Die 15-teilige „General“-Serie aus dem Jahr 1970 vereint in vielfacher Hinsicht die essenziellen Elemente von Robert Rymans künstlerischem Streben: weiß, seriell und quadratisch sowie analytisch-berechnend in Konzept und Planung, dabei jedoch ungemein intuitiv in der Ausführung und sinnlich in der Wirkung. Obwohl er sich bei der Wahl der Materialien auf die verschiedenen Tonwerte von Weiß konzentriert, könnte der Materialkontrast kaum auffälliger sein: die perfekt homogene, hochglänzende Emaillenschicht im Zentrum, umgeben von unvollständig bemalt erscheinender, rauher Leinwand. Anstelle harter Kanten zwischen den unterschiedlichen Farbfeldern, wie es beispielsweise von der Minimal Art bekannt ist, sind die Übergänge hier viel homogener und weicher gestaltet. Und so kommt in jedem der 15 Werke der Serie trotz des einheitlichen Grundkonzepts eine überraschend intuitive Handschrift zum Vorschein, die einen Bezug zu Mark Rothko erahnen lässt, der mit seinen Farbfeldern selbst nie bis zur Kante der Leinwand vordrang, sondern immer kurz davor innehielt.

Robert Rymans intensive Auseinandersetzung mit der Farbe Weiß ist keine Ausnahmeerscheinung in der Geschichte der modernen Malerei. Schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts entsteht mit Kasimir Malewitschs Arbeit von 1918 „Weiß auf Weiß“ (auch als „Weißes Quadrat auf Weiß“ betitelt) ein eng verwandter Vorläufer zu Robert Rymans „General“-Serie. Eine Arbeit, die ohne Zweifel bis heute als ein Höhepunkt innerhalb der Weiß-in-Weiß-Malerei anzusehen ist. Ebenso finden sich in Italien mit Lucio Fontana oder Piero Manzoni bekannte Vertreter einer auf der Farbe Weiß basierenden Kunstströmung und auch aus dem deutschen Informel mit Raimund Girke und Gerhard Hoehme sind Künstler bekannt, die sich in ihrem Schaffen diesem vielfach als Nicht-Farbe bezeichneten Material verschrieben haben. Robert Rymans Umgang mit der Farbe Weiß zeigt somit gewisse Parallelen zu historischen Vorbildern und vergleichbaren, etwa zeitgleich entstandenen Kunstströmungen.

„I don't think of myself as making white paintings. I make paintings; I'm a painter. White paint is my medium. There's a lot of color involved. I don't mean color like red, green, and yellow; but, color, in that sense.“

Robert Rymans Antwort auf die Frage „Do you make white paintings?“, zit. nach: Phyllis Tuchman, An Interview with Robert Ryman, Artforum, vol. 9, no. 9, Mai 1971.

Kasimir Malewitsch, Weiß auf Weiß, 1918, Öl auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York.



„A painting has to do with, well, with paint, basically [...] It's never so important what you paint, it's how you do it. And that's really the whole problem, I mean, the essence of painting, or of anything, I guess.“

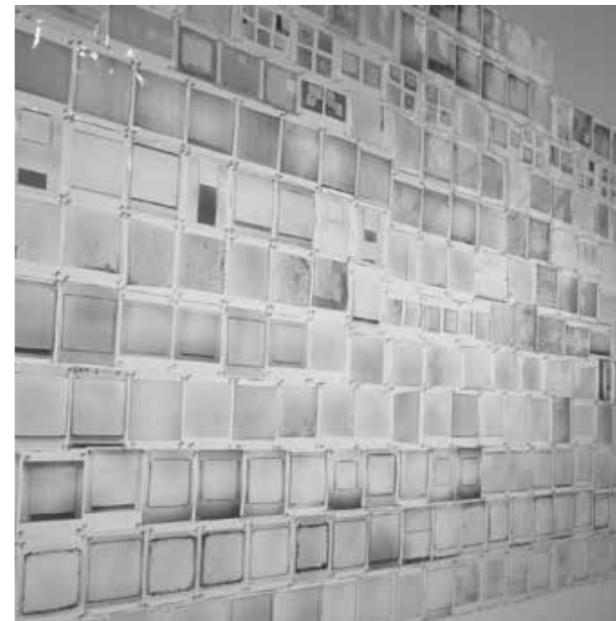
Robert Ryman

Er selbst versteht sich allerdings nicht als ein Maler weißer Bilder. Darauf angesprochen, ob er weiße Gemälde erschaffe, antwortet er einst: „I don't think of myself as making white paintings. I make paintings; I'm a painter. White paint is my medium. There's a lot of color involved. I don't mean color like red, green, and yellow; but, color, in that sense“ (Robert Ryman, zit. nach: Phyllis Tuchman, An Interview with Robert Ryman, Artforum, vol. 9, no. 9, Mai 1971). Auch wenn die Farbe Weiß das Erscheinungsbild seiner Kunst dominiert, so muss sie im Grunde vielmehr als ein Bestandteil seines Gesamtkonzepts verstanden werden.

Denn für Ryman kommt der Farbe keinerlei symbolische, historische oder mystisch-okkulte Bedeutung zu. Vielmehr befreit sie ihn regelrecht von derartigen Zuschreibungen und lässt ihm den nötigen Raum, um sie als Farbe im Sinne von Farb-Material zum Einsatz zu bringen. Denn Robert Ryman hat sich in seinem Schaffen ganz und gar der Erforschung der elementaren Bestandteile der Malerei verschrieben und die traditionellen Inhalte und Deutungsebenen dabei ausgeblendet.

Eng verwandt mit der Minimal Art und der Konzeptkunst, gilt sein Schaffen als sogenannte analytische Malerei, als eine Art konzeptuelle und gleichzeitig malerische Untersuchung der Materialien, Proportionen, Raum- und Lichtverhältnisse, und somit aller Grundlagen, die malerische Illusionen überhaupt erst möglich machen. Oder wie er es selbst beschreibt: „A painting has to do with, well, with paint, basically [...] It's never so important what you paint, it's how you do it. And that's really the whole problem, I mean, the essence of painting, or of anything, I guess“ (Robert Ryman). Seine Arbeiten sind dabei im Kern immer analytisch-berechnend konzipiert und geplant, dabei jedoch, wie die „General“-Serie beispielhaft gezeigt hat, ungemein intuitiv in der Ausführung und sinnlich in der Wirkung, wodurch ein Gesamtwerk von immenser Vielfalt entstanden ist, das sich von der kühlen Berechnung der Minimal Art und der theoretischen Dominanz der Konzeptkunst durch ihre große, individuelle Ausdruckskraft abhebt. Es ist eine seltene Fähigkeit, die Robert Rymans Lebenswerk dabei auf ganz besondere Weise auszeichnet. [AR]

Die Fotowand mit eigenen Werken im Studio von Robert Ryman, New York, 1999, Fotograf: Bill Jacobson. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Robert Ryman in seinem Atelier, New York, 1971, Fotograf: Timm Rautert. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



ROY LICHTENSTEIN

1923 New York – 1997 New York



Water Lilies - Blue Lily Pads. 1992.

Farbserigrafie. Emaille auf teilw. gebürstetem Stahl, in lackiertem Holzrahmen. Verso auf der Rahmenrückwand signiert, datiert und nummeriert sowie mit dem Druckerstempel und der Registriernummer RL92-004. Eines von 23 Exemplaren. 110,5 x 97,5 cm (43,5 x 38,3 in). Im Künstlerrahmen. Gedruckt von Saff Tech Arts, Oxford, Maryland (mit dem Druckerstempel).

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17,56 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 (R, F)

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

- Knoedler & Co., New York.
- Privatsammlung (1992 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Hessen (2014 erworben).

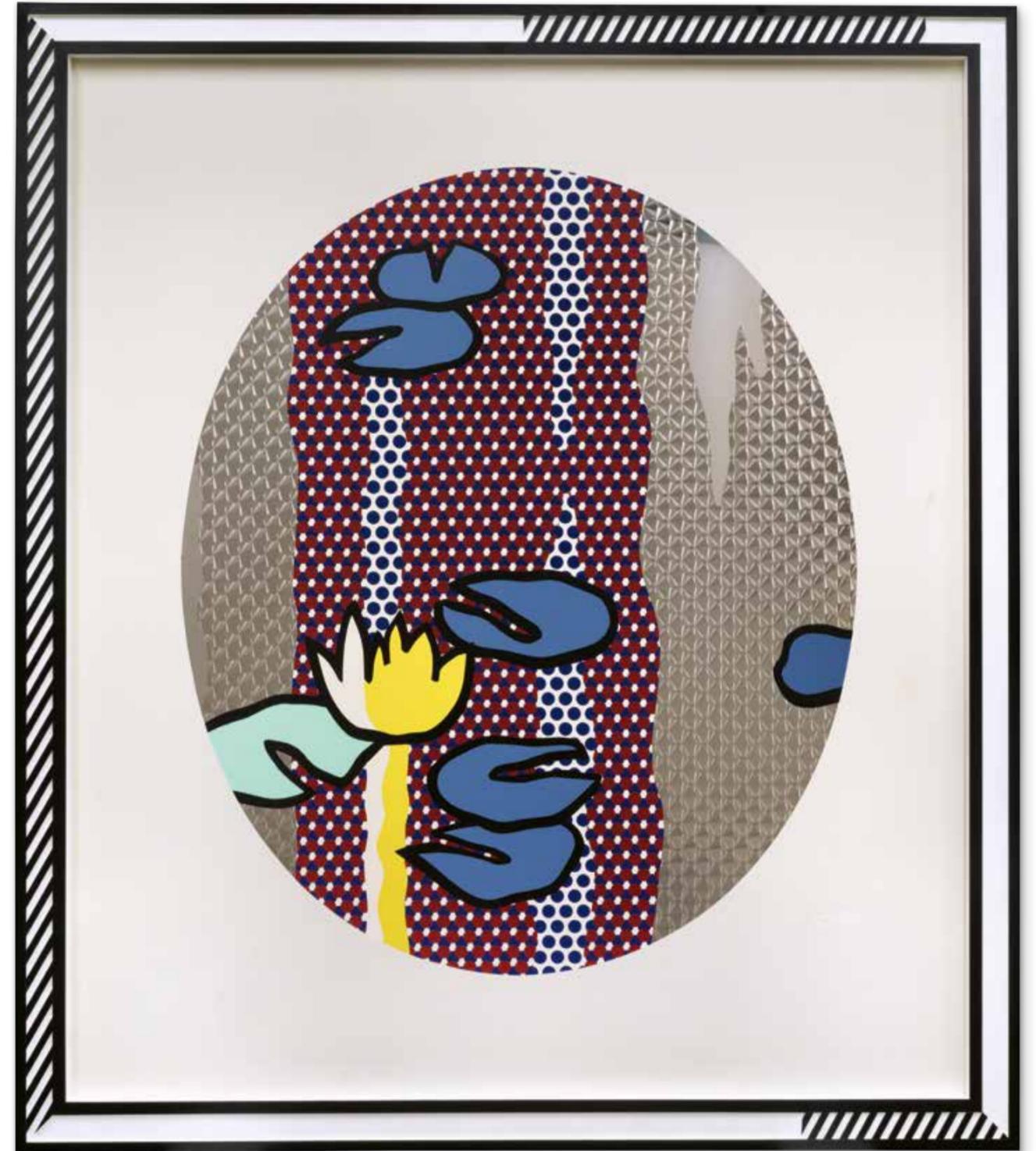
LITERATUR

- Andrea Theil, Roy Lichtenstein: A Catalogue Raisonné, hrsg. v. Roy Lichtenstein Foundation, New York, Online-WVZ-Nr. RLCR 4172 (m. Abb., anderes Exemplar).
- Mary Lee Corlett, The prints of Roy Lichtenstein. A catalogue Raisonné 1948-1997, New York 1994, WVZ-Nr. 262 (m. Abb., anderes Exemplar).
-
• Christie's, New York, Post-War & Contemporary Art, 17.5.2007, Los 248 (m. Abb.).

Roy Lichtensteins Serie „Water Lilies“ ist eine Hommage an Claude Monets berühmte impressionistische Serie der „Nymphéas“, deren magische Sogwirkung und irisierende Farbtiefe die Betrachtenden aller Welt gleichermaßen und unverändert in den Bann ziehen. Monet erschuf über 250 Gemälde von Seerosen in seinem Garten in Giverny, um die subtile Wirkung des Lichts auf Wasser darzustellen. In seiner Antwort auf diese grandiosen Schöpfungen impressionistischer Malerei destilliert Lichtenstein Monets Seerosen in die grundlegendsten Bildelemente: Die organischen Formen werden durch lineare Konturen und klare Farbflächen dargestellt. Die aus sechs unterschiedlichen Motiven bestehende Serie verkörpert Lichtensteins einzigartige Fähigkeit, bedeutende Motive der Kunstgeschichte in den Stil der Pop-Art zu übersetzen und sie in seine unverwechselbare Bildsprache zu überführen. Bereits in den 1960er Jahren hatte er mit seinen Serien der „Kathedralen“ und der „Heuhaufen“ auf die seriellen Werke des berühmtesten Impressionisten Bezug genommen, indem er sie in der Technik der Serigrafie in die Postmoderne übersetzte und so die künstlerischen Ansätze Monets weiterdenkt. In den „Water Lilies“ führt er diese fort, indem er Monets impressionistischen, pastosen Duktus durch reduzierte, kompakte Formen und klare Farbflächen ersetzt. Die „Water Lilies“-Serie markiert darüber hinaus einen Höhepunkt in Lichtensteins langjähriger Ausein-

- **Ikonisches Motiv der Kunstgeschichte: Hommage an die weltberühmten Seerosen Claude Monets**
- **Außergewöhnliche Materialität: Lichtensteins charakteristisches Siebdruck-Raster kombiniert mit einer glatten, glänzenden Email-Oberfläche und faszinierend moderner Textur**
- **Eines von nur sechs Motiven der „Water Lily Series“**
- **Mit dieser Werkserie behauptet Lichtenstein seinen Anspruch auf eine Position bei den Größten der Kunstgeschichte**
- **Werke Lichtensteins sind Teil des Kunstkanons der Pop-Art, eine der bedeutendsten Strömungen des 20. Jahrhunderts**

andersetzung mit Spiegelungen und Reflexionen, die bereits in seinen frühen Pop-Art-Werken sichtbar werden, ihren Ausdruck in Lichtensteins „Mirror Series“ steigern und eine neue Dimension in den „Water Lilies“ erreichen. Durch die Nutzung des Mediums Edelstahl, das durch seine glatte Oberfläche und Spiegelwirkung Licht und Farben ständig verändert, erscheint das Werk je nach Betrachtungswinkel dynamisch, ein Effekt, der an Monets eigene malerische Experimente mit Licht und Wasser erinnert. Durch die Kombination von Linien, Benday-Punkten und farbigen Flächen, die der Reklame- und Comic-Bildsprache entnommen sind, schafft er Bewegung ohne Illusion. Er übersetzt die fließende Impression Monets in klare Formen, bleibt dabei aber der poetischen Idee der Flüchtigkeit treu. Das faszinierend Paradoxe an Lichtensteins Werk ist die Verbindung von natürlichen Themen und industriellen Materialien. Die auf Edelstahl gedruckten Farben und Formen strahlen eine Kühle und Präzision aus, die Monets lebendige, pastose Farbgebung konterkariert. Doch genau diese Spannung zwischen Natur und Industrie macht den Reiz von Lichtensteins „Water Lilies“ aus. Die späten Werke Lichtensteins, im Besonderen die Seerosen der „Water Lily Series“, zeigen einen Künstler, der sich intensiv mit der Vergänglichkeit und den Flüchtigkeiten von Licht, Natur und Kunst auseinandersetzt, und dabei auf subtile Weise auf sein eigenes Schaffen zurückblickt. [KT]



PETER HALLEY

1953 New York – lebt und arbeitet in New York



Station. 1992.

Acryl, fluoreszierendes Acryl und Roll-A-Tex auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand zweifach signiert und datiert.
238,8 x 238,5 cm (94 x 93,8 in).

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 17,58 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R, F)
\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

- Jablonka Galerie, Köln.
- Privatsammlung.

AUSSTELLUNG

- Neues Museum Weserburg, Bremen (Dauerleihgabe).
- Peter Halley: New Paintings, Jablonka Galerie, Köln, Juni 1993.
- La Colleccion Onnasch. Aspects of Contemporary Art, MACBA, Barcelona, 7.11.2001-24.2.2002; Museu Serralves, Porto, 22.3.-23.6.2002.
- Peter Halley. Cells and Conduits, El Sourdogg Hex, Berlin, 4.5.-27.6.2009.

LITERATUR

- Thomas Hoppe, Acrylmalerei. Die künstlerischen Techniken, Leipzig 2000, S. 212.
- El Sourdogg Hex (Hrsg.), Nineteen artists, Berlin 2010 (m. Abb. S. 164).

„Neo-Geo“ aus New York: Peter Halleys Abstraktionen

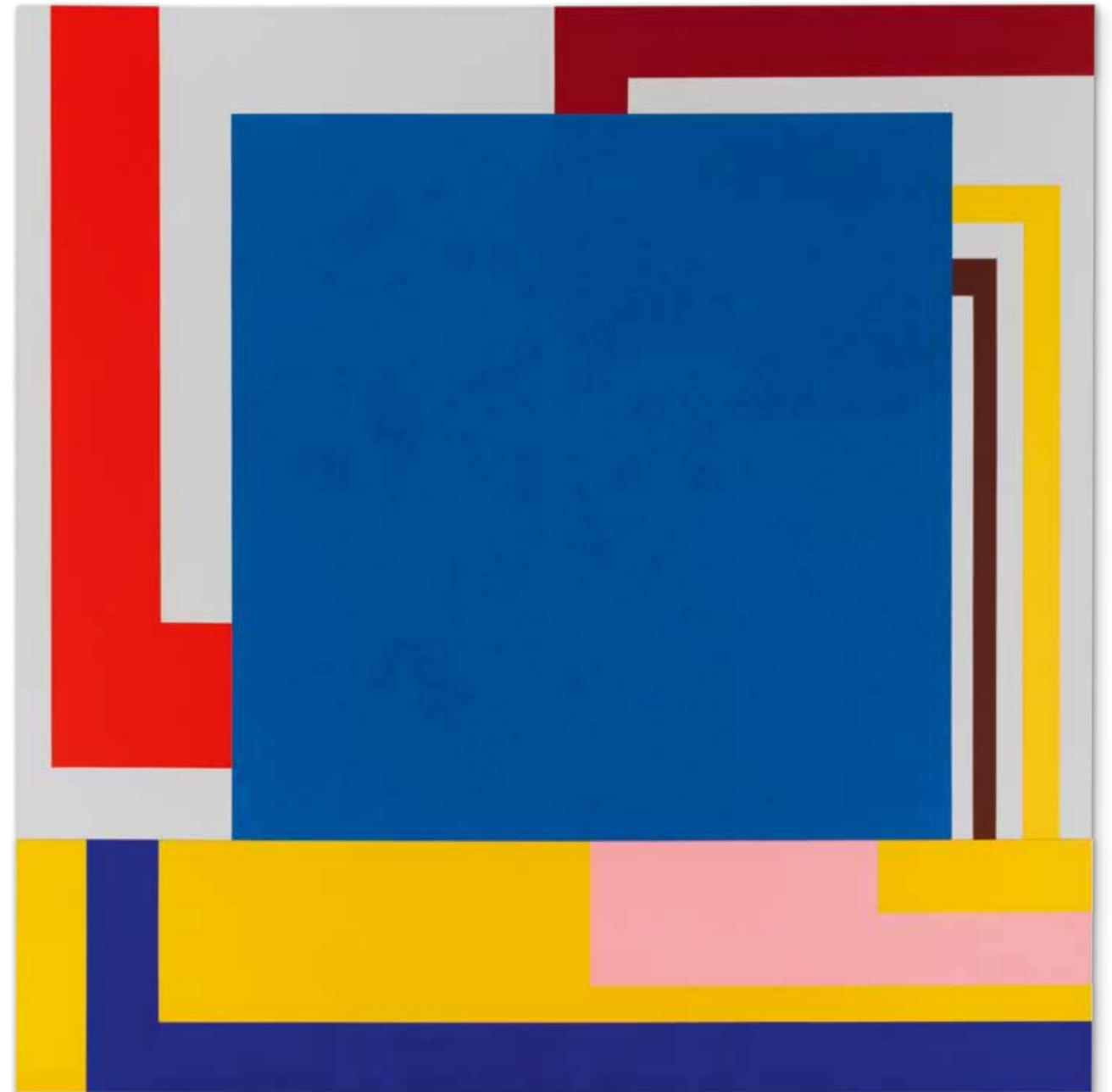
Peter Halley ist mit seinen geometrisch-abstrakten Malereien als Vertreter des „Neo-Geo“ berühmt geworden. 1986 stellt er gemeinsam mit Jeff Koons, Ashley Bickerton und Meyer Vaisman in der renommierten New Yorker Galerie Sonnabend in SoHo aus. Schnell findet sich ein Name für die lose Gruppe der vier jungen Künstler: „Neo-Geo“ als Abkürzung für „Neo-Geometrisch“ etabliert sich in der Szene und findet rein visuell den wohl größten Widerhall in Peter Halleys akkuraten, knallig bunten Arbeiten. Bereits am 26. Oktober 1986 titelt Paul Taylor im New York Magazine: „The Hot Four: Get Ready for the Next Art Stars.“ Der schnelle Erfolg ist kaum noch aufzuhalten. Eugen und Barbara Schwartz sowie Charles Saatchi gehören zu den frühen Sammlern ihrer Werke.

Geboren wurde Peter Halley im Jahr 1953 in New York. Sein Studium absolviert er 1971–1975 an der etablierten Yale University in New Haven und im Anschluss bis 1978 an der University of New Orleans. Bereits ab den frühen 1980er Jahren arbeitet er im Stil der geometrischen Abstraktion, wobei seine Formen vielmehr abstrahieren, als allein auf sich selbst zu verweisen. Für Peter Halley ist geometrische Abstraktion somit nicht Gegenstandslosigkeit, sondern vielmehr abstrahierte Gegenständlichkeit. Seine Themen reichen von Architektur über Autobahnen, Gefängnisse oder Leiterplatten bis hin zu Bildern der Massenproduktion. Oftmals lassen sich die inhaltlichen Bezüge an den Titeln

- **Knallige fluoreszierende Farben mit großem Roll-A-Tex-Element: frühe, kraftvoll-haptische Arbeit in technisch äußerst präziser Ausführung**
- **Peter Halley ist als Vertreter des „Neo-Geo“ berühmt geworden, einer gefeierten New Yorker Kunstströmung der späten 1980er Jahre**
- **„The Hot Four: Get Ready for the Next Art Stars“, titelt das New York Magazine 1986, gemeint sind Peter Halley, Jeff Koons, Ashley Bickerton und Meyer Vaisman**
- **Weitere Werke des Künstlers befinden sich in internationalen Museumssammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Tate Gallery, London, das Städel Museum, Frankfurt a. Main, und das Whitney Museum of American Art, New York**

seiner Arbeiten ablesen, wie etwa bei „Dream House“ oder „Prison with Yellow Window“. Doch auch metaphorische Titel finden sich immer wieder in seinem Schaffen, die einen anderen Ursprung andeuten, wie etwa „All Dangers are Equal“ oder „Soul Control“. In der hier angebotenen Arbeit „Station“ von 1992 dominiert eine rechteckige Fläche die Komposition. Die dunkelblaue Farbe ist mit Roll-A-Tex vermischt, einem Additiv mit Sand-Textur, das der Farbe eine körnige, haptische Struktur verleiht. Vom Zentrum führen verschiedenfarbige Linien in die Randbereiche der Leinwand, die an das Liniengeflecht eines U-Bahn-Netzplans erinnern. Vom reinen Farbspektakel bis zur durchdachten Realitätsnachbildung sind viele Deutungen möglich, die seiner knalligen, technisch äußerst präzise ausgeführten Komposition zusätzlich zur reinen Farbwirkung eine weitere Ebene hinzufügt.

Neben der freien Malerei und Grafik ist Peter Halley auch als Kunstkritiker und Dozent mit Lehraufträgen an der Columbia University und der School of Visual Arts in New York tätig. Seit 2002 fungiert Peter Halley zudem als Director of Graduate Studies in Painting and Printmaking an der Yale University. Seine Werke befinden sich in internationalen Museumssammlungen, darunter das Museum of Modern Art, New York, die Tate Gallery, London, das Städel Museum, Frankfurt am Main, und das Whitney Museum of American Art, New York. [AR]



HERMANN MAX PECHSTEIN

1881 Zwickau – 1955 Berlin



Sonne im Schilf. 1921.

Öl auf Leinwand.
Links unten signiert. Verso auf der Leinwand abermals signiert sowie betitelt und bezeichnet „XVI“. 100 x 80 cm (39.3 x 31.4 in).
Im Werkstattbuch für das Jahr 1921 ist dieses Gemälde verzeichnet „XVI. Sonne im Schilf, 100 x 80“. [EH]

☛ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.00 h ± 20 Min.

€ 250.000 – 350.000 (R/D, F)
\$ 275.000 – 385.000

PROVENIENZ

- Wohl Sammlung Carl Steinbart (1852-1923), Berlin (um 1921 direkt beim Künstler erworben, bis 1923).
- Wohl Nachlass Carl Steinbart, hier wohl: Sammlung Eva Beyer, geb. Steinbart (1923 durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Sammlung Dr. Conrad und Elsa Doebeke, Berlin (wohl direkt von Vorgenannter, bis 1960: Lempertz).
- Privatsammlung Köln (1960 von den Vorgenannten erworben: Lempertz).
- Privatsammlung Hessen (1963: Lempertz).
- Galerie Peter Griebert, München (bis 1970).
- Privatsammlung Bayern (1970 beim Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Max Pechstein. Gemälde, Aquarelle, Graphiken, Galerie Gunzenhauser, München, 10.5.-15.6.1970, Nr. 5, S. 6.

LITERATUR

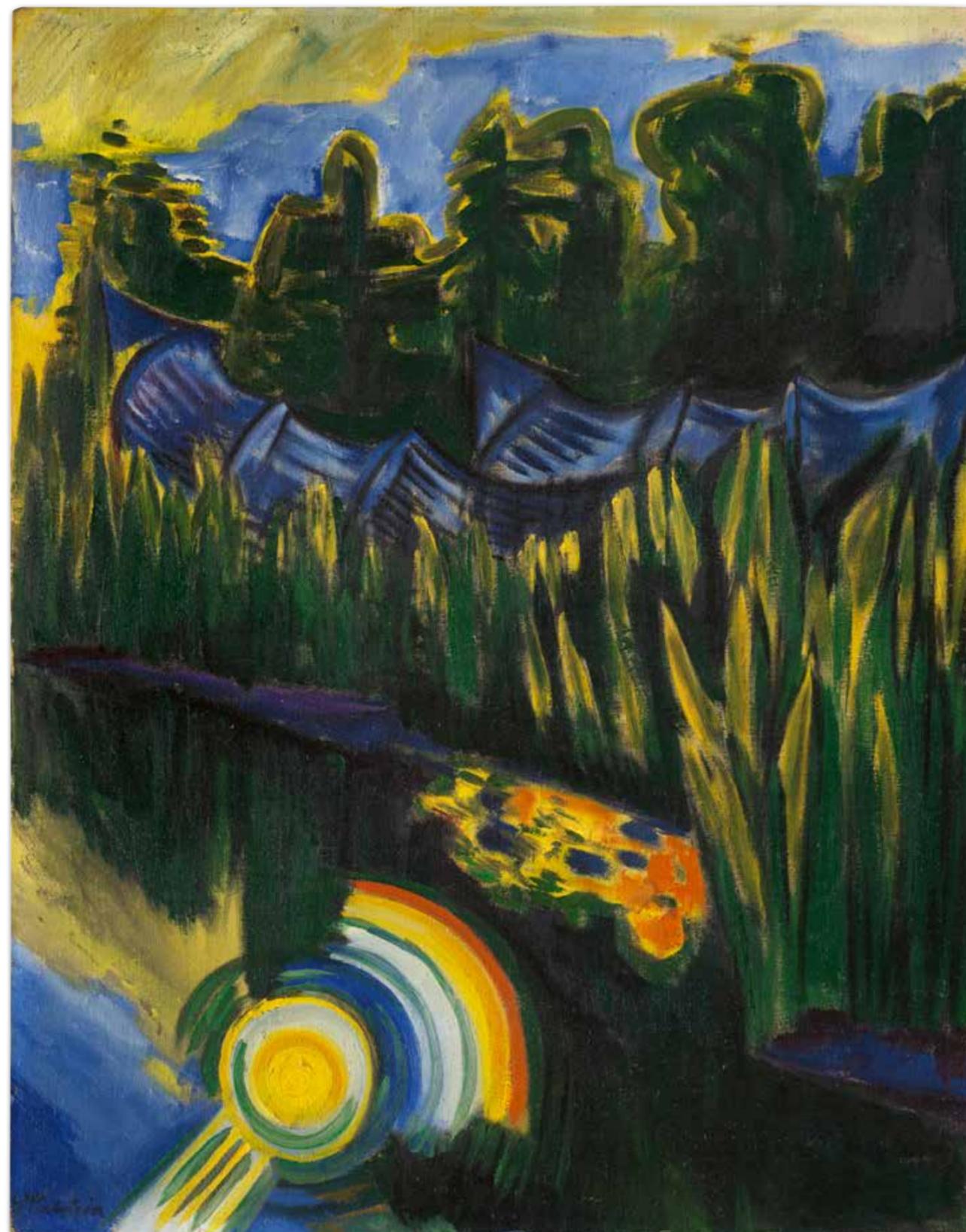
- Aya Soika, Max Pechstein. Das Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 2: 1919-1954, München 2011, WVZ-Nr.1921/35.
.....
- Lempertz, Köln, 463. Auktion, 3.12.1960, Los 382.
- Lempertz, Köln, 473. Auktion, 11./12.6.1963, Los 542.

„Sonne im Schilf“ zeigt die Faszination Max Pechsteins für die Darstellung von Licht und Landschaft in besonderer Art und Weise. Der Künstler malt mehrfach Sonne und Meer. Er ist begeistert vom Wellenspiel und dem darauf tanzenden Licht. Es sind ausgelassene Farb- und Formspiele der Wolken- und Wellenformationen, der Wechsel der Tageszeiten, Wetterumschwünge, die ihn faszinieren. Besonders an unserem Gemälde ist, dass Max Pechstein die gesamte Ausdruckskraft und Stimmung in einen dezidiert kleinen, ins große Format gesetzten Ausschnitt der Landschaft legt. Es ist kein weiter Blick in eine Landschaft oder das Meer freigegeben. Max Pechstein konzentriert sich auf den kleinen Ausschnitt eines mit dichtem Schilf bestandenen Ufers, vor dahinterstehenden Bäumen sind Reusen zum Trocknen aufgestellt. Das warme, klare Licht der Sonne wird nicht nur im von hellem Gelb erleuchteten Himmel greifbar; Bäume, Schilf und die so formal besondere Reflexion der Sonne bringen das Bild zum Leuchten. Max Pechstein zieht die Sonne auf den Boden, es ist schon alleine deshalb eine mutige und außergewöhnliche Szenerie. Diese Reflexion erscheint wie

- **Gewagtes Spiel mit den Sehgewohnheiten des Betrachters: Steht das Bild kopf?**
- **Surreal-real – spannungsvolle Inszenierung von Perspektive und Licht**
- **Außergewöhnlich moderne Reflexion der Sonne als leuchtendes Farbspektakel im Wasser**
- **Aus der bedeutenden Berliner Sammlung des Pechstein-Förderers Carl Steinbart, in der sich 25 Pechstein-Gemälde, darunter „Lotte mit Kopftuch“ (1919), sowie u. a. Gemälde von Munch, Courbet und Slevogt befanden**

ein Delaunay'sches Farbspektakel zwischen Natur- und Sonnenreflexionsfarbe und macht das Gezeigte durch diese formalen Unterschiede zu einer wirklich außergewöhnlichen Komposition.

Und so überrascht es nicht, dass das vorliegende Gemälde aus der bedeutenden Sammlung Carl Steinbarts (1852–1923) stammt. Steinbart war Prokurist beim Bankhaus Mendelssohn & Co. in Berlin und „trug außer einer Sammlung von über sechzig Gemälden Max Slevogts nach 1918 auch eine beachtliche Sammlung expressionistischer Kunst zusammen, darunter zahlreiche Werke Pechsteins“ (Soika, Bd. 1, S. 125). Als frühestes Werk soll sogar eine Version des Motivs „Die Welle“ von Gustave Courbet Teil der Sammlung gewesen sein. Insgesamt 25 Pechstein-Gemälde befanden sich in Steinbarts Sammlung, die Frühesten aus dem Jahr 1917. Spätestens 1918 müssen sich Pechstein und Steinbart im Zuge eines Porträtauftrages für ein Bildnis seiner Tochter Dora persönlich kennengelernt haben („Die chinesische Jacke“, Soika 1918/44). [EH]





EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein



Landschaft mit Seebüllhof. 1930.

Öl auf Leinwand.
Rechts unten signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
74 x 101 cm (29.1 x 39.7 in). [JS]

Die Arbeit ist in der Handliste des Künstlers unter „1930 Landschaft mit Seebüllhof“ verzeichnet.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.02 h ± 20 Min.

€ 600.000 - 800.000 (R/D, F)
\$ 660.000 – 880.000

PROVENIENZ

- Sammlung Georg Wilhelm Rieve (1888–1966), Flensburg (ab 1936).
- Ingeborg Redlefsen geb. Rieve, Flensburg (vom Vorgenannten, bis 1969).
- Wilhelm Großhennig, Düsseldorf (1970).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen (wohl vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Kunsthütte Chemnitz, wohl: Der deutsche Norden (Barlach, Nolde, Rohlf), Januar/Februar 1932 (verso mit dem gestempelten Etikett).
- Emil Nolde, Kunsthalle Kiel, 10.7.-17.8.1947, Nr. 3 (o. Kat.).
- Emil Nolde, Kunsthalle Kiel, 9.12.1956-13.1.1957, Kat.-Nr. 30.
- Emil Nolde, Städtisches Museum, Flensburg, 8.1.-29.2.1967, Kat.-Nr. 4.
- Freunde des Museums sammeln, Museum Folkwang, Essen, 1972, Kat.-Nr. 52 (m. Abb.).
- Pommersches Landesmuseum, Greifswald (2015-2024, Dauerleihgabe).

LITERATUR

- Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 1095 (m. Abb.).
.....
- Margret Heuser, Ein Leben mit der Kunst. Wilhelm Großhennig, Düsseldorf 1986, S. 51 (m. Abb.).

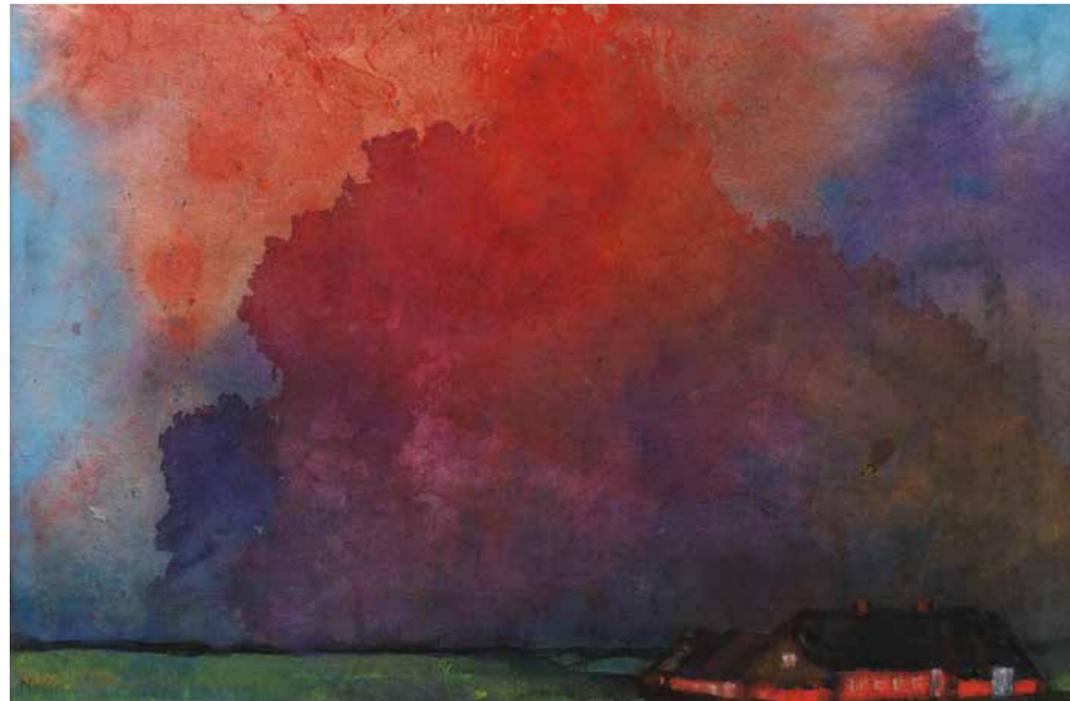
- **Nolde par excellence: stimmungreiche Marschlandschaft, expressive Farbigekeit und exzellente Technik in einem Gemälde vereint**
- **Er fängt den kurzen Moment des abendlichen Sonnenlichts ein und lässt den nachbarschaftlichen Seebüll-Hof magisch erstrahlen**
- **Die blaue Farbe in Noldes Malerei ist ein starkes Charakteristikum, das er hier in allen Schattierungen ausbreitet: u. a. Indigo, Ultramarin, Preußischblau, Pariser Blau**
- **Noldes ständiger Blick in Seebüll, den er vorzugsweise in Aquarell festhält, ganz selten aber in Ölgemälden**
- **Hervorragende Provenienz: aus dem Besitz seines Architekten und seit über 50 Jahren Teil der bedeutenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen**
- **Mit der gleichen Farbpalette gemalt: „Landschaft mit Seebüllhof“ und „Vera“ aus der selben Privatsammlung in dieser Auktion**

Das Land zwischen den Meeren

Emil Nolde genügt dieses Land zwischen den Meeren für ein ganzes Künstlerleben. Ein Leben mit der Natur, geprägt vom Wechsel der Jahreszeiten und dem Lauf des Tages, vom Wechsel der Wetter. Es ist die Landschaft von Noldes Kindheit, wo er sich auch mit seiner Frau Ada niederlässt und Gemälde malt wie diese leidenschaftlich aufgeladene Marschlandschaft mit dem Blick auf den im Licht der untergehenden Sonne liegenden Seebüllhof und seine glühende Backsteinfassade, das rötlich färbende Abendlicht auf den Heuhocken der abgeernteten Fenner. 1902 heiratet das junge Paar, lebt in Berlin und auf Alsen. 1916 ziehen sie in ein Bauernhaus in Utenwarf in die Nähe der Nordseeküste. Umfassende landschaftliche Umgestaltungen wie der Bau von Deichen und Entwässerungsanlagen vertreibt die Noldes von dort. 1926 erwerben sie zunächst den Warft Seebüllhof, um schließlich auf dem Grund das Atelierhaus zu errichten. „Seebüll wollten wir es benennen. Die dazugehörige Bauernstelle nannten wir Seebüllhof“. (in: Ada und Emil Nolde, Festschrift 1957, S. 25)



© 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde



Emil Nolde, Bauernhof und Gewitterwolken, um 1935, Aquarell, Privatsammlung. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

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

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

Dieser Fleck Erde entspricht seinen Vorstellungen einer naturnahen, wenig besiedelten und weitoffenen Landschaft mit vielen Vögeln und dichten Schilfbeständen, durchwässert von schmalen Kanälen. Eine Entscheidung aus dem Herz heraus, so Nolde in seinem Rückblick: „Auf langen Fußwanderungen und Fahrten längs der schleswig-holsteinischen Westküste und um Hamburg herum hatten wir nach einem Haus oder Platz gesucht. Wir fanden nichts. [...] Erst als wir gelegentlich eines Nachmittags auf der hohen, leeren Warft, die auf Peter Jensens Gemarkung lag, staunend standen, als ein junges Pferd um uns herumgaloppiert tollte und die Himmelswolken, über dem Wasser schwebend sich spiegelten, so herrlich waren, da schauten wir uns beide verstehend an, und meine Ada sagte: ‚Hier ist unser Platz!‘. Ich stimmte ihr zu, und mit wenigen Worten kauften wir die Warft.“ (Zit. nach: Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung, 1978, S. 80/81)

Emil Nolde und Ada mit zwei Landarbeitern im Boot beim Bauernhof Seebüll, um 1930. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

Romantik und Farbe

Im Sinne der Romantik fühlt Nolde die Natur wie Caspar David Friedrich. Im Gegensatz aber zu dem ‚Erfinder‘ der romantischen Landschaft, die er mit Skizzen mit Natureindrücken schließlich zu seiner Vision von Landschaft ‚zusammenbaut‘, malt Nolde nicht nur die Phänomenologie von schier unendlicher Weite, sondern auch das wetterbedingte Schauspiel bewegter Wolken am Himmel. Entsprechend der Tageszeiten findet er für seine Empfindungen entsprechende Farbtöne, welche auch für uns jene tiefste Verbundenheit des Künstlers mit dieser Region spürbar machen, lässt etwa hier die letzten Strahlen der untergehenden Sonne in den feuchten Rändern der Wolken spiegeln. So wie die Musik spricht hier der melodische Klang der Farben unmittelbar zu uns, lässt uns an diesem beglückenden Moment Noldes vor bald 100 Jahren teilhaben. Und es ist immer wieder die Farbe Blau, die hier im Kontrast zum gebrannten Rot und zum tiefen Grün ein starkes Charakteristikum bildet, das Nolde hier in allen Schattierungen ausbreitet: Indigo, Ultramarin, Preußischblau, Pariser Blau.

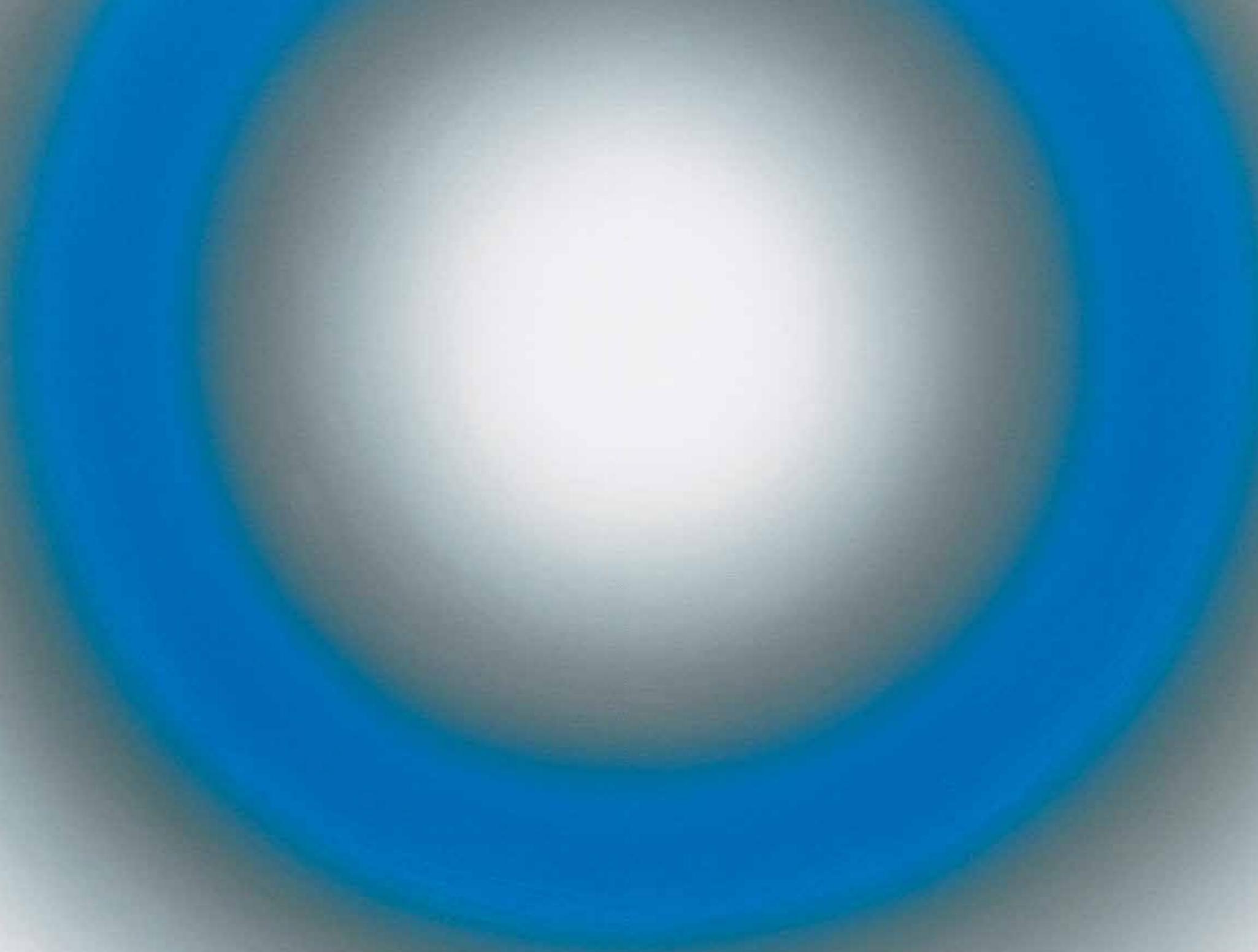
Auf diese Kraft und Fähigkeit Farben zu setzen kann sich Nolde verlassen, sie werden zum eigentlichen Medium seiner künstlerischen Identität. Der an sich kargen Landschaft des Nordens, die stets einem wechselnden Spiel von Beleuchtung und Wetter ausgesetzt ist, gewinnt Nolde jene stimmungsgeladenen Werke ab, die einen Großteil seines gesamten bildnerischen Schaffens ausmachen, etwa in den vielen Aquarellen, aber nur sehr, sehr wenigen Gemälden. Der hohe Himmel über einer Ebene, in der jede Erhebung zum Ereignis wird, ist in seiner wolkenreichen Vielgestalt das Kernmotiv dieses wunderbar komponierten Gemäldes. Die feindselige Dramaturgie der bewegten Wolken legt sich wie eine dicke Decke über die in die Nacht wechselnde Natur des farbintensiven und für Nolde so intensiv gesehenen Zuhauses, seine nordische Marschlandschaft. „Es gibt Menschen, die absolut nicht verstehen können, dass wir, die es wohl auch anders haben könnten, in dieser flachen, ‚langweiligen‘ Gegend wohnen mochten, wo es keinen Wald gibt und keine Hügel oder Berge, und wo nicht einmal an den Ufern der kleinen Wasser Bäume sind. So denken wohl alle üblichen, schnell durchfahrenden Reisenden. – Unsere Landschaft ist bescheiden, allem Berausenden, Üppigen fern, das wissen wir, aber sie gibt dem intimen Beobachter für seine Liebe zu ihr unendlich viel an stiller, inniger Schönheit, an herber Größe und auch an stürmisch wildem Leben“, so noch einmal Emil Nolde im Rückblick. (Emil Nolde, Reisen, Ächtung, Befreiung: 1919-1946, Köln 1978, S. 9). Jedes seiner Aquarelle, jedes Gemälde, welches diesem Landstrich zwischen den Meeren hoch im Norden huldigt, erzählt also von seiner tief empfundenen Verbundenheit zu einer Heimat, die er mit Ada teilt.

Hervorragende Provenienz

Diese außergewöhnliche Marschlandschaft wechselt 1936 aus dem Atelier in den Besitz von Georg Rieve. Rieve, Architekt mit Büro in Flensburg, ist eng mit Nolde befreundet und unterstützt den Künstler bei der Planung und beim Bau des Wohn- und Atelierhauses auf der Warft Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre. Nach dem Tod Noldes 1956 gehört Rive zu den Gründungsmitgliedern des Kuratoriums, welches sich um den Nachlass des Künstlers kümmert. Georg Rives stirbt 1966; das Gemälde „Seebüllhof“ wechselt in den Besitz von Ingeborg Redlefsen, die wiederum die Galerie Wilhelm Großhennig in Düsseldorf 1969 um Vermittlung bittet. Seit den 1970er Jahren ist das Gemälde „Seebüllhof“ Teil der bedeutenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen. [MvL]

© 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde





„The space is inside and outside, in me an in you and in between.
In between my space and your space is the space of ‚inbetween‘.
Is my space blue and yours green and gray the one in between?
What is gray? Is it blue or is it green or is it the cat that is in me.
Is the gray in the air or is the air in the green?
Is perception the outside, the all in all out of me.
Or is this the inside that I see. The inside of me?“

Fangor, zit. nach: Gallery Chalette, New York, 1973.

WOJCIECH FANGOR

1922 Warschau – 2015 Warschau

M 77. 1968.

Öl auf Leinwand.
Verso auf der Leinwand signiert, datiert und betitelt sowie
mit den Maßangaben versehen. 128 x 128 cm (50.3 x 50.3 in). [EH]

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.04 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/N, F)

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Irving Galleries, Palm Beach.
- Galerie Chalette (verso mit der internen Inventarnummer).
- Privatsammlung (1977 vom Vorgenannten erworben).
- Privatsammlung Schweiz.

LITERATUR

- Online-WVZ: www.fangorfoundation.org/catalogue-raisonne/P.667.



Porträt Wojciech Fangor im
Pariser Studio, 1964.
© Jean & Francis Slawny

Zur abstrakten Malerei findet der 1922 in Warschau geborene und zunächst auch hier lebende Wojciech Fangor schon zur gleichen Zeit, in der auch Kenneth Noland und Jasper Johns ihre ersten „Target Paintings“ verwirklichten. Bereits 1956 tauchen in seinem Werk Farbzonen auf, die bestimmt sind von optischen Phänomenen, bestehend aus Auflösung von Kontur, vibrierenden Farbtönen und Flächen. Anders als Noland und Jones verwendet Wojciech Fangor weiche und satte Ölfarben, die er in fein lasierenden Schichten übereinanderlegt. Auf diese neuartigen, ungegenständlichen Gemälde reagiert man in Warschau damals verhalten. „Niemand verstand oder mochte meine Abstraktionen, der Großteil der Akademie fand, dass sie keine Kunst waren“, erzählt Fangor rückblickend (zit. nach: Welt Online, 24.9.2017).

Im Westen wird man bald auf den Künstler aufmerksam. Vor allem seine bahnbrechende Schrift „Studium Przestrzeni“ (Study of Space) in Zusam-



- **Faszinierendes und anspruchsvolles Gemälde der Op-Art**
- **Mit „M77“ spricht Fangor das Lustprinzip an: maximale Wirkung durch subtile Farbigkeit und Sinnlichkeit der Form**
- **Fangor untersucht die Wirkung von Farbe im Raum und lässt sie durch das optische Spiel in der dritten Dimension erstrahlen**
- **Amerikanische Museen werden schon früh auf den polnischen Künstler aufmerksam: 1965 Teilnahme an der legendären Ausstellung „The Responsive Eye“, Museum of Modern Art, New York, und in der Folge Ankauf eines Gemäldes; 1970 Einzelausstellung im Solomon R. Guggenheim Museum, New York**

menarbeit mit dem Architekten Stanislaw Zamecznik erregt Interesse und führt 1959 zu der Ausstellung „Color in Space“ im Stedelijk Museum, Amsterdam. Schon 1960 hat er seine erste Ausstellung in Amerika bei der Gres Gallery, Washington, DC; im darauffolgenden Jahr nimmt er an der Ausstellung „15 Polish Painters“ im Museum of Modern Art, New York, teil. 1962 reist Fangor auf Einladung des Institute of Contemporary Arts in Washington, DC, erstmals in die USA und trifft jenen Kenneth Noland, sieht erstmals dessen „Target Paintings“, die seinen eigenen Kompositionen, wie er sie schon lange malt, so gleichen. Drei Jahre später wird ein Gemälde von Fangor in die legendäre Ausstellung „The Responsive Eye“ im Museum of Modern Art, New York, aufgenommen. Josef Albers, der 1963 seine berühmte Abhandlung „Interaction of Color“ veröffentlicht hatte, konstatiert zu Recht, dass Fangor der Malerei eine neue Dimension hinzugefügt hat. Für die 1970 im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, stattfindende Einzelausstellung Fangors schreibt Margit Rowell in der Einleitung zum Ausstellungskatalog: „It is worth noting that Fangor arrived at his highly personal style in isolation in Poland where he remained until 1961“. Mit dieser Einzelausstellung, die die erste und bis heute einzige für einen polnischen Künstler in dieser ehrwürdigen Institution ist, steht er nun endgültig im Fokus der internationalen Kunstwelt.

Wojciech Fangor verändert die Wirkung von Farbe im Raum, indem er den Bildraum erweitert. Das erreicht er auch maßgeblich durch seinen Farbauftrag, der sich grundlegend von dem Noland unterscheidet. Statt mit Acrylfarben experimentiert er mit weicheren und satteren Ölfarben und schafft schon ab 1956 erste farbintensive Darstellungen verschwommener Kreise sowie wabernder Formengebilde mit optischen Kniffen und Illusionen. Diese flirrende Aura macht seine Gemälde so einzigartig. Hier ist es der leuchtende blaue Kreis, der innen und außen von Grauschattierungen vor dem weißen Hintergrund eingefasst ist. Der in sich unendliche Kreis, scheint bei längerer Betrachtung zu pulsieren, je nach Fokussierung tritt er mehr in den Vorder- bzw. Hintergrund. Wojciech Fangor hat für diese Darstellungen den Begriff „Positive Illusory Space“ gefunden. [EH]





Ohne Titel. 1983/84.

Mischtechnik auf Leinwand über Synthetikwatte auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie mit Richtungspfeil. 102 x 102 x 10 cm (40.1 x 40.1 x 3.9 in). [JS]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.06 h ± 20 Min.

€ 140.000 – 180.000 (R/D, F)

\$ 154,000 – 198,000

PROVENIENZ

- Galerie m, Bochum.
- Privatsammlung Hessen (1986 vom Vorgenannten erworben).

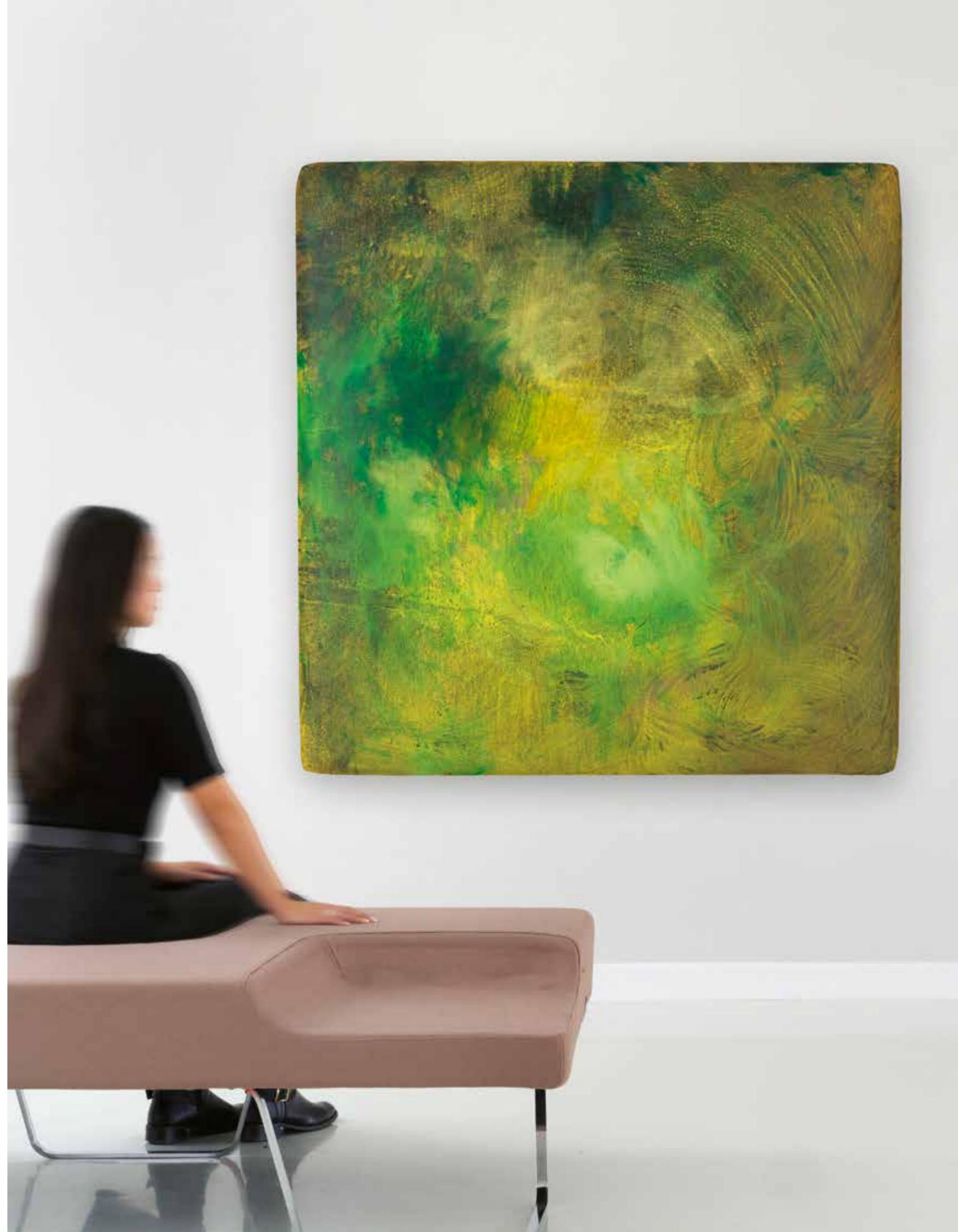
- **Innovative Ästhetik: Graubners berühmte „Farbraumkörper“ sprengen die Grenzen des klassischen Tafelbildes**
- **Maximal befreite, offene und tiefe Farbwirkung von faszinierender räumlicher Präsenz**
- **Graubners dreidimensionale „Farbraummalerie“ wird zu seinem künstlerischen Alleinstellungsmerkmal**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

„Die Oberflächen zeigen offene, oftmals wolkige, bewegte, entgrenzte Strukturen, sind nicht verfestigt und gewährleisten einen stetigen Austausch zwischen innen und außen, gleich einer regelmäßigen Atmung. Die Malereien entfalten sich durch die Farbe zu einer spürbaren Sinnesempfindung.“

Julia Mattern, Wandlungen / Transformations, in: Gotthard Graubner. Mit den Bildern atmen / Breathing with the Paintings, Köln 2018, S. 22.

Während Graubner seine frühen Kissenbilder zunächst noch mit feinem Nylongewebe bespannt, verwendet er für seine späteren, großformatigeren „Farbraumkörper“ wie auch in unserer leuchtenden Arbeit zunehmend feste Leinwandgewebe, die er mit Polsterwatte hinterfüllt. Der eine wolkige Farbtiefe erzeugende Farbauftrag erfolgt meist mit besenartigen Pinseln auf den am Boden liegenden Bildträger. Geradezu soogartig wird der Betrachter in unserer herausragenden Komposition in die Tiefen des Grüns gezogen. Um die Vielschichtigkeit der einzelnen Farbwerte zu einem „Farbraumkörper“ von oszillierender Wirkung und einzigartiger ästhetischer Präsenz zu steigern, erfordert es zahlreiche Trocknungsprozesse sowie eine besondere kompositionelle Sensibilität, die Graubners malerisches Schaffen in entscheidender Weise auszeichnet. Um die räumliche Wirkung der Farbflächen zu verstärken, verlegt sich Graubner bereits Anfang der 1960er Jahre darauf, bildgroße Farbkissen mit Perlongewebe zu überspannen. Durch das vorherige Tränken und Bemalen der Stoffkissen mittels mehrerer Lagen verdünnter Acrylfarben

schafft Graubner eine fluktuierende, atmende Verdichtung gleich einem auf den Betrachter zugreifenden Farbraum. 1970 ersetzt Graubner schließlich die älteren Werkbezeichnungen „Farbleib“ bzw. „Kissenbild“ durch die Bezeichnung „Farbraumkörper“. Diese beeindruckenden malerischen Schöpfungen werden zuerst vom bedeutenden Düsseldorfer Galeristen Alfred Schmela ausgestellt, der in den 1960er Jahren auch als einer der Ersten die jungen „ZERO“-Künstler und 1964 die erste Einzelausstellung Gerhard Richters in seiner Galerie präsentiert. 1968 ist Graubner mit seinen frühen „Kissenbildern“ auf der documenta in Kassel vertreten. 1969 erhält er eine Professur an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg. Ab den 1980er Jahren gelingt Graubner in seinen großformatigen „Farbraumkörpern“ eine maximale Entgrenzung der Farbwirkung, von der die vorliegende Arbeit ein faszinierendes Zeugnis gibt. Aufgrund der innovativen Ästhetik seiner dreidimensionalen Malerei gelten Graubners „Farbraumkörper“ als der zentrale Werkkomplex im Œuvre des Künstlers. [JS]



KARIN KNEFFEL

1957 Marl – lebt und arbeitet in Düsseldorf



Ohne Titel. 2004.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert. 100 x 300 cm (39.3 x 118.1 in). [KA]

Auf der offiziellen Webseite der Künstlerin aufgeführt.

Wir danken Frau Prof. Karin Kneffel für die freundliche Auskunft.

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.08 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen (2005, Galerie manus presse, Stuttgart).

AUSSTELLUNG

- Karin Kneffel, Galerie manus presse, Stuttgart, 2005, S. 17.
- Karin Kneffel. Verführung und Distanz, Ulmer Museum, 28.1.-26.3.2006; Sinclair-Haus, Altana Kulturforum, Bad Homburg, 7.4.-18.6.2006; Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar, 16.7.-24.12.2006, Kat.-Nr. 1 (m. Abb.).
- Karin Kneffel. Haus am Stadtrand, Museum Haus Esters, Krefeld, 18.10.2009-17.1.2010, S. 13 (m. Abb.)
- Karin Kneffel 1990-2010, Kunsthalle Tübingen, 1.5.-11.7.2010, S. 14.
- Karin Kneffel, La ventana y el espejo, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Unión Fenosa, 16.10.2014-8.2.2015, S. 26.
- Karin Kneffel. Still, Kunsthalle Bremen, 22.6.-29.9.2019; Museum Frieder Burda, Baden-Baden, 12.10.2019-8.3.2020, S. 22f. (m. Abb.).
- Karin Kneffel. Im Augenblick, Max Ernst Museum, Brühl, 1.5.-28.8.2022, S. 118-199 (m. Abb.).

LITERATUR

- Wilhelm Werthern, Karin Kneffel, in: Le Monde diplomatique, Deutsche Ausgabe, 26.1.2020, S. 8.
- Thomas Hirsch, Karin Kneffel, in: Künstler in Düsseldorf. 80 Beiträge, edition biograph und Salon Verlag, Köln 2007, S. 248.

Mit ihrer meisterhaften malerischen Präzision und ihren technischen Fähigkeiten zählt Karin Kneffel zu den bedeutendsten deutschen Malerinnen der Gegenwart. Ihre Gemälde balancieren an der Grenze zwischen Realität und Illusion, sie zeugen von ihrem künstlerischen Spiel mit Erinnerungen, Orten und kunsthistorischen Symbolen. Kneffels virtuose Schichtungen eröffnen den Betrachtern Einblicke in komplexe Narrative und laden zu individuellen Interpretationen ein.

Nach ihrer Zeit als Meisterschülerin von Gerhard Richter an der Kunstakademie Düsseldorf in den 1980er Jahren findet Kneffel rasch Anerkennung für ihre verblüffend realistisch erscheinenden Tierporträts, Obstdarstellungen und Raumbilder. Das Werk „Untitled“, 2004, das unter anderem 2006 in der Wanderausstellung „Verführung und Distanz“ gezeigt wird, steht im Mittelpunkt einer monumentalen Serie großformatiger Interieurs, in denen Tiere, üppige ornamentale Dekorationen und reflektierende Oberflächen vielschichtige Fragen und Assoziationen hervorrufen. Kneffels subtile und ausgefeilte Pinseltechnik hebt scheinbar alltägliche Objekte in eine Sphäre der raffinierten Hyperrealität. Das Bild im Fernsehen eines Paares mit einem Jagdgewehr korrespondiert

.....

- **Herausragendes Beispiel für Karin Kneffels meisterhafte Verbindung von Realität und Illusion**

- **Das große Format ermöglicht ein faszinierendes Gefühl des intensiven Eintauchens**

- **In mehreren musealen Einzelausstellungen gezeigt, zuletzt in „Im Augenblick“, Max Ernst Museums Brühl, 2022**

- **Von 2008 bis 2022 hält Kneffel eine Professur an der Akademie der Bildenden Künste in München**

- **Kneffels Gemälde befinden sich in bedeutenden öffentlichen Sammlungen, u. a. der Pinakothek der Moderne, München, dem Museum Frieder Burda, Baden-Baden, und der Olbricht Collection, Essen**

auf geheimnisvolle Weise mit dem Leopardenfell neben dem Bett, wobei jedes Element unterschiedliche Ebenen von Realität und Wahrnehmung einnimmt. Der Haushund, abgeschirmt oder vielleicht eingesperrt hinter den Stäben eines Stuhls, beobachtet wachsam das tote Tier, wodurch die Spannung in dem auffallend leeren Raum noch verstärkt wird. Die gläsernen Augen des Leoparden starren den Betrachter an, bekommen eine fast lebendige Präsenz. Jedes einzelne Element wird zu einer Insel der Ruhe, während Zeit und Raum verschmelzen, die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischen und eine traumhafte, filmische Atmosphäre evoziert wird, die an Standbilder aus den Filmen von David Lynch oder Alfred Hitchcock erinnert. Dieses meisterhaft komponierte Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen lädt die Betrachter ein, sich intensiv mit ihren eigenen Erinnerungen und Vorstellungen auseinanderzusetzen. Brigitte Reinhardt bemerkt dazu: „So ist es nur konsequent, dass die Malerin ihren Werken keine Titel gibt. Erinnerungen des Betrachters, seine eigenen Vorstellungen, Sehnsüchte und Träume werden aktiviert angesichts der fiktiven Wirklichkeit und dem Spiel mit wechselnden Wahrnehmungsebenen.“ (zit. nach: Brigitte Reinhardt, Verführung und Distanz, Köln 2006, S. 29). [KA]



„Kneffels Bilder haben ihre Bedeutung ausschließlich in sich selbst, sie folgen jenseits des Abbildlichen ihren eigenen Gesetzen als Kunstwerk.“

Brigitte Reinhardt, Karin Kneffel. Verführung und Distanz, Köln 2006, S. 29.



36

ANSELM KIEFER

1945 Donaueschingen lebt und arbeitet in Croissy-Beaubourg bei Paris



Hexen. 2003.

Mischtechnik. Gouache auf Fotografie und Collage mit Blei.
76,5 x 126,5 cm (30.1 x 49.8 in). [KT]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.10 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/N, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Anselm Kiefer, Heaven and Earth, Modern Museum of Fort Worth, 25.9.2005-8.1.2006; Museum of Contemporary Art, Montréal, 12.2.-30.4.2006; Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, 18.6.-10.9.2006; San Francisco Museum of Modern Art, 15.10.-14.1.2007, S. 130 (ganzs. Farbabb.) und S. 179.
- Anselm Kiefer, Guggenheim Museum, Bilbao, 28.3.-3.9.2007, Nr. 181, S. 400 (ganzs. Farbabb.) und S. 494.
- Seestücke. Von Max Beckmann bis Gerhard Richter, Hubertus-Wald-Forum und Galerie der Gegenwart der Hamburger Kunsthalle, 8.6.-16.10.2007, S. 127 (ganzs. Farbabb.).
- Fixsterne - 100 Jahre Kunst auf Papier. Adolph Menzel bis Kiki Smith, Schleswig Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, 31.5.-20.9.2009, S. 153 (ganzs. Fababb.).
- Wunder auf Papier. Über 100 Jahre Zeichenkunst, Kunsthaus Villa Jaus, Oberstdorf, 23.7.-3.10.2010, o.S. (m. Abb.).

Anselm Kiefers Werke setzen sich tiefgründig und komplex mit Geschichte, Mythologie, zivilisatorischen Konflikten und Widersprüchen sowie verdrängtem oder verlorengegangenem Wissen und kollektiven Erinnerungen auseinander. So werden seine Werke zu vielschichtigen, objekthaften Gebilden, deren Oberfläche und Gemachtheit ein scheinbares Alter innewohnt, wodurch sie selbst wie Artefakte aus dem Gedächtnis der Menschheitsgeschichte wirken. Kiefers künstlerische Suche widmet sich darüber hinaus der Sphäre zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem. Mystische Wesen, die zwischen Himmel und Erde botengleich hin- und herwandern und eine Verbindung herstellen, weisen Parallelen zur Figur des Künstler auf. Dieser kann nach Kiefers Verständnis ebenfalls die Aufgabe übernehmen, Dinge sichtbar zu machen und Vergessenes, Unbewusstes und von der Gesellschaft Ausgegrenztes und Verdrängtes an die Oberfläche zu befördern.

Über der breiten Wasserfläche, im Hintergrund monumental aufragende Klippen, schweben in Collagetechnik aufgebraachte weiße Gewänder, dahinter eine ins horizontale gekippte steinerne Treppe. In ihrer silbrig-bleiernen Monochromie haftet der zarten, brüchigen

• **Zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem fasziniert Kiefers Werk durch seine ungeheure Suggestivkraft, die auf eine Welt jenseits des Rationalen verweist**

• **In der charakteristischen, skulpturhaften und collageartigen Technik fließen Mythen und Legenden, Zwischenwelten sowie unbewusste Themen zu einer vielschichtigen Komposition ineinander**

• **Kiefer zählt zu den bedeutendsten und monumentalsten Künstlern des 20. und 21. Jahrhunderts**

• **2023 wird Kiefers Biografie „Anselm – Das Rauschen der Zeit“ von Wim Wenders dokumentarisch verfilmt und in Cannes uraufgeführt**

• **Seine Werke befinden sich in den wichtigsten Sammlungen weltweit, darunter das Metropolitan Museum of Art und das Museum of Modern Art, New York, die Tate Gallery, London, und das Centre Pompidou, Paris**

Oberfläche eine gewisse Irrealität an. Für den Sinnsucher Kiefer bietet um 2002 die jüdische Mystik, die den Aufstieg in die sieben Himmelspaläste und damit die Befreiung von den Zwängen alles Irdischen beschreibt, die ideale Projektionsfläche, um sich künstlerisch mit der existenziellen Frage nach Ursprung und Grenzen unseres irdischen Daseins auseinanderzusetzen. Diesem Aufstieg geht, wie in parallelen Narrativen des Christentums oder der antiken Mythologie, zunächst ein Abstieg in die Unterwelt, gleichsam einer Konfrontation mit Bedrohlichem und Verunsicherndem voraus.

Die vorliegende, in ihrem skulpturalen Stil charakteristische Arbeit verweist auf Kiefers intensive, programmatisch zu verstehende künstlerische Auseinandersetzung mit den Brücken zwischen Himmel und Erde, zwischen Diesseits und Jenseits, Vernunft und Magie. Kiefers Werke überzeugen nicht nur wegen ihrer kunsthistorischen Bedeutung, sondern auch wegen ihrer unvergleichlichen Materialität und symbolischen Tiefe, die die Betrachtenden in einen intensiven, sowohl das individuelle als auch das kollektive Bewusstsein ansprechenden Dialog verwickeln und eine magische Anziehungskraft ausüben. [KT]



„I am an artist of the underworld“

Anselm Kiefer. Next Year in Jerusalem, Gagosian Gallery, New York 2010, S. 7.

KARL HARTUNG

1908 Hamburg – 1967 Berlin



Durchlöcherte Form (Abstrakte Form). 1935.

Bronze, mit braun-grüner Patina.

Nahe der Standfläche seitlich mit dem eingeritzten Namenszug und auf der Standfläche mit dem Nachlass- und dem Gießerstempel. Lebzzeitguss. Eines von 6 + 1 Exemplaren. 41 x 27 x 26 cm (16.1 x 10.6 x 10.2 in).

Gegossen von Richard Barth, Berlin.

Wir danken dem Nachlass Karl Hartung für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.12 h ± 20 Min.

€ 70.000 – 90.000 (R*, F)

\$ 77.000 – 99.000

PROVENIENZ

· Aus dem Nachlass des Künstlers.

AUSSTELLUNG (WOHL JEWEILS EIN ANDERES EXEMPLAR)

· Karl Hartung. Plastik und Graphik, Galerie Gerd Rosen, Berlin, April 1946.

· Karl Hartung, Haus am Waldsee, Berlin, 2.9.-12.10.1952, Kat.-Nr. 2.

· Karl Hartung, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 28.5.-28.6.1953, später auch: Karl Ernst Osthaus-Museum, Hagen; Museum Folkwang, Essen; Bremer Kunsthalle; Kölnischer Kunstverein u. a., Kat.-Nr. 3.

· Deutscher Künstlerbund. Zehnte Ausstellung, Haus der Kunst, München, 18.10.-11.12.1960, Kat.-Nr. 377 (m. Abb.).

· Traum - Zeichen - Raum: Benennung des Unbekannten. Kunst in den Jahren 1924 bis 1939, Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 23.10.-12.12.1965, Kat.-Nr. 44 (m. Abb.).

· Für Karl Hartung. Gedächtnisausstellung innerhalb der 15. Deutschen Künstlerbund-Ausstellung, Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 23.9.-29.10.1967, Kat.-Nr. 1.

· Karl Hartung 1908-1967. Eine Werkübersicht zum 80. Geburtstag, Galerie Pels-Leusden, Berlin, 3.9.-29.10.1988, Kat.-Nr. 4 (m. ganzs. Farbabb., S. 11).

· Karl Hartung. Werke und Dokumente, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg; 5.3.-1.6.1998, Gerhard-Marcks-Haus, Bremen, 31.1.-11.4.1999; u. a., S. 38 (m. Abb.).

· Karl Hartung. Aufbruch - Aufbrüche, Kunsthalle Schweinfurt, 21.11.2014-12.4.2015, S. 13 (m. Abb.).

· Reine Formsache. Hommage an Karl Hartung, Herbert Gerisch-Stiftung, Neumünster, 16.7.-17.12.2023.

LITERATUR

· Markus Krause, Karl Hartung 1908-1967. Metamorphosen von Mensch und Natur. Monographie und Werkverzeichnis, München 1998, WVZ-Nr. 149 (m. ganzs. Abb., S. 39 u. SW-Abb., S. 195).

.....

· Juliane Roh, Deutsche Bildhauer der Gegenwart, München 1957 (m. Abb., Nr. 21).

· Carl Linfert, Karl Hartung, in: Junge Künstler 1959/60. 5 Monographien deutscher Künstler der Gegenwart, Köln 1959, S. 21 (m. Abb.).

· Katharina Schneider, Die drei Berliner Bildhauer Uhlmann, Hartung und Heiliger. Zur Entwicklung der abstrakten deutschen Plastik zwischen 1945 und 1950, in: Ulrich Schneider (Hrsg.), Festschrift Günther Bott, Nürnberg 1987, S. 297 (m. Abb.).

• **Wie Henry Moore, Barbara Hepworth und Jean Arp gehört Hartung zu den europäischen Ausnahme-Bildhauern, die bereits in den 1930er Jahren zur Abstraktion finden**

• **Schlüsselwerk: die erste abstrakte Arbeit im Œuvre des Künstlers**

• **Lebzzeitguss**

• **Ein Exemplar dieser Bronze befindet sich in der Sammlung der Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, Schleswig**

• **Ein Exemplar dieser Bronze wird erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**

Neben Henry Moore, Barbara Hepworth und Jean Arp gehört Karl Hartung zu den europäischen Ausnahme-Bildhauern, die bereits in den 1930er Jahren zu einer abstrakten Formensprache finden. Hartungs Schaffen dieser Jahre ist absolut richtungsweisend für sein späteres bildhauerisches Œuvre. Die nationalsozialistische Kunstauffassung macht es deutschen Künstlern zu dieser Zeit kaum möglich, die eigene künstlerische Freiheit und Individualität zu wahren. Hartung arbeitet weiterhin figurativ, doch zur Entstehungszeit der hier angebotenen Arbeit schafft er u. a. auch einige abstrahierte Tierplastiken, um sich dann in einer Art stilistischer Kehrtwende der „Durchlöcherten Form“ zu widmen: „Einen künstlerischen Sprung vollzieht Hartung mit der im Jahr 1935 geschaffenen ‚Durchlöcherten Form‘. Einen Sprung im doppelten Sinne: zum einen, weil diese konsequente Abstraktion relativ unvermittelt in seinem Werk auftaucht, zum zweiten, weil Hartung hier eine für ihn neue, biomorph-vegetative Formensprache anwendet, die eine völlige Abkehr von der Tektonik früherer Arbeiten darstellt. [...] Die Plastik ist für ihn ein Durchbruch und steht am Anfang von zahlreichen Experimenten auf dem grenzenlosen Gebiet der freien Form.“ (Markus Krause, in: Monographie und Werkverzeichnis, München 1998, S. 30)

In den späten 1930er Jahren entstehen nur wenige weitere Werke mit abstraktem Formengut - zu groß ist die Gefahr vor der Diffamierung der Nationalsozialisten. Überliefert ist u. a. eine Durchsuchung des Ateliers durch die Gestapo, vor der Hartung seine progressiven Arbeiten glücklicherweise in einer Tonkiste verstecken kann (vgl. WVZ Krause, S. 67). Bis nach dem Krieg werden die Arbeiten nicht öffentlich ausgestellt und bleiben als stille Zeugen seiner wahren künstlerischen Überzeugung im Atelier verborgen. Vor dem Hintergrund der Entstehungszeit ist der Grad der Abstraktion der hier angebotenen „Durchlöcherten Form“ bemerkenswert. Mit ihren weich modulierten, stark gerundeten Konturen und den beiden Öffnungen präsentiert sich die Figur als geschlossene und doch dynamische Einzelform mit radikal moderner, sinnlicher Ästhetik. Gemeinsam mit den darauffolgenden, zunächst im Verborgenen geschaffenen abstrakten Werken etabliert und bestätigt die frühe „Durchlöcherte Form“ Karl Hartung als bedeutenden Vertreter der modernen Bildhauerei. [CH/AIH]



GEORG BASELITZ

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



Kopf. 1966.

Tuschfeder, Kreide und Bleistift.

Links oben signiert und datiert, verso abermals signiert, datiert, betitelt „Kopf“ sowie bezeichnet „Dahlem“. Auf Büttchen von Ingres d'Arches MBM (mit Wasserzeichen). 47,5 x 32,7 cm (18,7 x 12,8 in), Blattgröße.

☛ Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.14 h ± 20 Min.

€ 80.000 – 120.000 (R/D, F)

\$ 88.000 – 132.000

PROVENIENZ

· Privatsammlung Hessen (seit 1988, Hauswedell & Nolte).

AUSSTELLUNG

· Baselitz, Kunstsammlungen Chemnitz, 17.4.-8.7.2018, S. 31.

LITERATUR

· Hauswedell & Nolte, Hamburg, 272. Auktion, Moderne Kunst, 10./11.6.1988, Los 61, Taf. 218.

- **Georg Baselitz ist einer der bedeutendsten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst**
- **Zeichnungen stehen in seinem Œuvre autonom und sind zugleich motivisch eng mit den Gemälden verbunden**
- **In Baselitz' künstlerisch wertvollster Zeit, den 1960er Jahren, entstanden – zeitgleich entstehen die „Helden“ und „Neuen Typen“**
- **Zuletzt widmete 2023 die Albertina in Wien Georg Baselitz eine umfassende Retrospektive**

„Ja, ja, das ist wichtig, weil alles, was ich gemacht habe, immer wieder zu Kontroversen geführt hat. Alles was ich gemacht habe, war immer sehr geradeheraus und sehr direkt, aber es war nicht immer der Situation angemessen.“

Georg Baselitz im Gespräch mit J.-L. Froment u. J. M. Poinot, in: D. Gretenkort, München 2011, S. 64f.

Sein herausragendes künstlerisches Schaffen, das seit den 1960er Jahren immer wieder neue künstlerische Wege gefunden hat, die kunsthistorische Tradition herauszufordern und zugleich fortzuschreiben, hat Georg Baselitz zu einem der prominentesten Vertreter der deutschen Gegenwartskunst gemacht. Mit seinen kraftvollen gegenständlichen Arbeiten verstößt er gegen festgelegte Kategorien und nimmt immer wieder den Kampf gegen unsere traditionellen Vorstellungen von Kunst auf. In seinen berühmten Heldenbildern (1965/66), in denen Baselitz körperlich und seelisch gebrochene Gestalten monumental auf der Leinwand inszeniert, konfrontiert der junge Künstler die deutsche Nachkriegsgesellschaft schonungslos mit ihrer schmerzvollen Vergangenheit. Auf diese Antihelden folgen Ende der 1960er Jahre die Fraktur-Bilder

(1966–1968), welchen ebenfalls ein zerstörerisches Moment innewohnt, da sie den Bildgegenstand optisch zerlegen und aufbrechen.

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. Durch Dekontextualisierung und Verfremdung holt er die dort behandelten Bildthemen, wie z. B. das Bildnis, inhaltlich aufgeladen und durch zeitgenössische Impulse ergänzt, in die Gegenwart. Baselitz' Werk generiert auf diese Weise rätselhaft assoziative Bildinhalte, die sich dem Betrachter keineswegs spontan und niemals umfassend erschließen. [EH]



KARL HOFER

1878 Karlsruhe – 1955 Berlin



Mädchen mit Zopf. Um 1925.

Öl auf Leinwand.
Links unten monogrammiert (in Ligatur). 92,8 x 70 cm (36,5 x 27,5 in). [CH]
Wir danken Harry Joelson-Strohbach, Kunst Museum Winterthur, für die freundliche wissenschaftliche Beratung.

☎ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.16 h ± 20 Min.

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Sammlung Oskar Reinhart, Winterthur (direkt vom Künstler).
- Sammlung Anne-Marie Bänninger-Kaestle, Berlin/Zürich (1964 vom Vorgenannten).
- Baukunst Galerie, Köln (um 1967/1969 in Kommission, auf dem Keilrahmen mit dem handschriftl. bez. Galerieetikett).
- Privatsammlung Baden-Württemberg (in den 1970er Jahren, wohl 1974, von Anne-Marie Bänninger-Kaestle erhalten).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Karl Hofer, Baukunst-Galerie, Köln, 27.1.-15.4.1967, Kat.-Nr. 13 (m. SW-Abb.).
- Karl Hofer, Baukunst-Galerie, Köln, 11.10.-9.11.1968, Kat.-Nr. 5.
- Karl Hofer, Kunsthalle Wilhelmshaven, 20.4.-11.5.1969, Kat.-Nr. 7 (m. SW-Abb.).

LITERATUR

- Karl Bernhard Wohlert (Bearb.), Markus Eisenbeis (Hrsg.), Karl Hofer. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. 2, Köln 2008, WVZ-Nr. 601 (m. SW-Abb.).
- Anke Manigold, Der Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann 1883-1973. Leben u. Werk, Hamburg 1986, S. 94f.

Mit seinen zeitlosen, zurückgenommenen und zugleich geheimnisvoll-anmutigen Figurendarstellungen gehört Karl Hofer zu den großen künstlerischen Positionen der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts. Die zu meist weiblichen Protagonistinnen zeigt der Künstler stets im Augenblick des nahezu skulpturalen Innehaltens, mit einer kaum bestimmbar empfunden und geistigen Entrücktheit, deren Quelle die Betrachtenden aufgrund der im Bild oftmals nicht ausgeführten Erzählung nicht ergünden können. In ihrer fast nüchternen Klarheit und geordneten Form sowie der darin enthaltenen Ruhe und Stille entstehen Hofers Gemälde in enger Verbindung zur Kunst der Neuen Sachlichkeit. 1925 sind auch einige seiner Arbeiten in der legendären und namensgebenden Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Kunsthalle Mannheim zu sehen.

Hofer zeigt die Dargestellte im charakteristischen „Hofer-Typus“, mit mandelförmigen Augen, hellem Teint und spitz zulaufendem Kinn, und rückt sie nah an die vordere Bildgrenze heran. Mit der Lebendigkeit des

- **Charakteristisches Mädchenbildnis der Neuen Sachlichkeit**
- **Aus Karl Hofers bester Schaffenszeit, den wichtigen 1920er Jahren**
- **1925 sind seine Werke Teil der legendären Ausstellung „Neue Sachlichkeit“ in der Kunsthalle Mannheim**
- **Ein Spiel der Gegensätze: intensive Kalt-Warm-Kontraste, Introvertiertheit des Mädchens und Lebendigkeit der Blumen**
- **Wiederentdeckung: Seit etwa 50 Jahren Teil einer süddeutschen Privatsammlung und im Werkverzeichnis Wohlert noch mit dem Vermerk „Verbleib unbekannt“ publiziert**
- **Geschlossene und bedeutende Provenienz: ehemals aus der renommierten Sammlung Oskar Reinhart (1885–1965), Winterthur**
- **Weitere Gemälde aus dieser Entstehungszeit befinden sich u. a. in den Sammlungen des Albertinums der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, der Hamburger Kunsthalle, des Städel Museums, Frankfurt a. Main, des Museums Folkwang, Essen, und des Museum of Modern Art, New York**

fröhlichen Blumenstraußes in bunter, kräftiger Farbigkeit bezieht sich Hofer auf das tradierte mythologische Sujet der „Flora“, der römischen Göttin der Blüte und der Personifikation des Frühlings, das der Künstler hier in seine ganz eigene, zeitgenössische Bildsprache überträgt. Das Gemälde offenbart sich als Spiel der Gegensätze: Stille und Introvertiertheit steht neben lebendiger, kräftiger Farbigkeit, eine moderne, neu-sachliche Bildsprache übersetzt den kunsthistorischen Rückgriff, und die eigentlich erwachsene Ernsthaftigkeit widerspricht den jugendlichen Gesichtszügen.

Durch die für sein Schaffen charakteristische formale Reduzierung auf einzelne wesentliche Bildelemente, moderne motivische Akzente wie den gänzlich leeren, der Realität enthobenen Hintergrund und der seinen Figuren intrinsischen In-sich-Gekehrtheit schafft Hofer eine allgemeingültige Darstellung von zeitloser Ästhetik, deren Stimmung auch in den Betrachtern des 21. Jahrhunderts Widerhall findet. [CH]



FRANZ GERTSCH

1930 Möriegen (Schweiz) – 2022 Riggisberg (Schweiz)



Dominique. 1988/2000

Farbholzschnitt.

Verso signiert, datiert „imp. 17.8.2000“ sowie nummeriert und bezeichnet „2. Zustand 2/4“. Eines von 4 geplanten Exemplaren des zweiten Zustands, von denen jedoch nur 3 Exemplare gedruckt wurden.

Auf handgeschöpftem Kumohadamashi-Japan von Heizaburo Iwano.

234 x 182,5 cm (92.1 x 71.8 in). Papier: 276 x 220 cm (108.6 x 86.6 in).

Im zweiten Zustand aus dem Jahr 2000 wurde die Zeichnungsplatte durch 187 neue Schnitte ergänzt. Gedruckt am 17.8.2000 von Nik Hausmann, Franz Gertsch, Maria Gertsch & Druckercrew. Herausgegeben von Franz Gertsch. Jeder Druck ist ein Farbnikat.

Wir danken der Familie Gertsch, Bern, für die freundliche Auskunft.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.18 h ± 20 Min.

€ 120.000 – 150.000 (R/D, F)

\$ 132,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Schweiz (direkt vom Künstler erworben).
- galerie im park, contemporary fine art, Burgdorf.
- Sammlung Thomas Olbricht, Essen.
- Privatsammlung Baden-Württemberg.

LITERATUR

- Andrea Firmenich, Johannes Janssen (Hrsg.), Franz Gertsch. Holzschnitte. Aus der Natur gerissen, mit einem Register der Druckgraphik 1972-2008 als vorläufiges Werkverzeichnis von Rainer Michael Mason, Köln 2013, WVZ-Nr. 8 (m. SW-Abb. S. 117, anderes Exemplar).

„Der Holzschnitt hat es mir ab 1986 erlaubt, einen alten Traum zu verwirklichen, nämlich monochrome Farbräume zu schaffen. Ich hatte es mit der Malerei nicht zustande gebracht. Die Erfindung meines Holzschnittes hat es ermöglicht. Was ich immer noch sensationell finde.“

Franz Gertsch, Gedankengänge durch Vorstellung und Natur, in: Andrea Firmenich, Franz Gertsch. Holzschnitte, Köln 2013, S. 19–23, hier S. 21.

Überlebensgroß und in ein warmes Gelb-Orange getaucht blickt uns die junge Dominique von einem monumentalen, knapp zweieinhalb Meter hohen Holzschnitt entgegen. Ihre Konturen jedoch sind weich gezeichnet, der Blick sanft, die Haare umspielen luftig-leicht das Gesicht und erzeugen in der Gesamtheit eine unergründliche, nahezu mystische Stimmung, die einen Kontrapunkt zur rein physischen Größe ihrer Erscheinung schafft. Mit „Dominique“ gelingt Franz Gertsch im Jahr 1988 ein ganz besonders eindringliches Holzschnitt-Porträt, das neben seiner ästhetischen Wirkung auch durch die aufwendige Herstellung und hochwertigen Materialien besticht. In der Nahansicht werden die unzähligen kleinen, rasterartigen Strukturen sichtbar, die der Künstler in aufwendiger Kleinstarbeit mit verschiedenen Hohleisen aus dem Holzstock schneidet. Seine Motive entstehen dabei meist nach Fotografien, auch hier diente ein Bild der 25-jährigen Lehrerin

Dominique Sonnen als Vorlage. Gedruckt wird anschließend mit eigens vom Künstler aus speziellen Pigmentpulvern angemischten Farben auf hochwertigem, handgeschöpftem Japanpapier aus Maulbeer- und Leinenfasern von Heizaburo Iwano, der in seinem Heimatland den Ehrentitel „National Treasure“ trägt. Meist kann in dem aufwendigen, manuellen Druckverfahren nur ein Exemplar pro Tag gedruckt werden. Aufgrund der individuellen Einfärbung erhält jedes Exemplar dabei zusätzlich Unikatcharakter. Ab 1986 steht das Holzschnittwerk von Franz Gertsch völlig eigenständig neben seinem malerischen Werk. In einer bisher unbekanntenen Präzision der Ausführung – das gilt für das Stechen ebenso wie für das Drucken – und in Monumentalformaten, die an die Grenzen des Machbaren bei der Papierherstellung stoßen, hat Gertsch diesem traditionellen Medium ganz neue Dimensionen erschlossen. [AR]



OTTO DIX

1891 Gera – 1969 Singen

Magd. 1923.

Aquarell über Bleistift.
Rechts unten signiert und bezeichnet „275“. Verso betitelt. Auf Velin. 47,8 x 37,5 cm (18.8 x 14.7 in), blattgroß. [JS]

⌚ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.20 h ± 20 Min.*

€ 100.000 – 150.000 (R/N, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Barney Weinger, New York.
- Serge Sabarsky, New York (vor 1978- nach 1995).
- Galerie St. Etienne, New York.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG [IN AUSWAHL]

- Otto Dix. An exhibition of drawings and watercolors, Serge Sabarsky Gallery, New York, Okt./Nov. 1978, Nr. 30.
- Works by German expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York, 1.7.-30.9.1983, Nr. 4.
- Expressionists: Paintings, Watercolors and Drawings by 12 German expressionists, Serge Sabarsky Gallery, New York, Dez. 1984, Kat.-Nr. 13, S. 31 (m. Abb.).
- Otto Dix 1891-1969, Museum Villa Stuck, München, 23.8.-27.10.1985, Kat.-Nr. 220, S. 306 (o. Abb.).
- Otto Dix, Centro per le Arti visive e Museo d'Arte Contemporanea di Villa Croce, Genua, 3.7.-14.9.1986, Kat.-Nr. 103 (m. Abb. S. 147).
- Otto Dix, Schloss Martesch, Bozen, 5.11.-21.12.1986, Kat.-Nr. 103, S. 147 (m. Abb.).
- Otto Dix, Staatliche Kunsthalle, Berlin, 13.3.-15.4.1987, Kat.-Nr. 103 (m. Abb. S. 154).
- Otto Dix. Die frühen Jahre, Erholungshaus der Bayer Ag, Leverkusen, 12.2.-26.3.1989; Joseph Albers Museum, Bottrop, 23.4.-3.6.1989; Leopold-Hoesch-Museum, Düren, Jan.-März 1990.
- Zeichnungen und Aquarelle des deutschen Expressionismus, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, 7.7.-9.9.1990, o. Nr. (m. Abb.).
- Otto Dix. Die frühen Jahre, BAWAG Foundation, Wien, 15.2.-1.4.1995; Museum Moderner Kunst, Passau, 22.6.-3.9.1995, Kat.-Nr. 53 (m. Abb.).
- Allemagne, les années noires, Fondation Dina Vierny - Musée Maillol, Paris, 2008, S. 174, S. 241 (m. Abb.).
- Decadence & Decay. Max Beckmann - Otto Dix - George Grosz, Galerie St. Etienne, New York, 12.4.-24.6.2011, Nr. 38.
- Mixed Media (I). About Portrait, Kicken Berlin, 10.3.-24.4.2015.

LITERATUR

- Suse Pfäffle, Otto Dix. Werkverzeichnis der Aquarelle und Gouachen, Stuttgart 1991, WVZ-Nr. A 1923/144 (m. SW-Abb. S. 197).

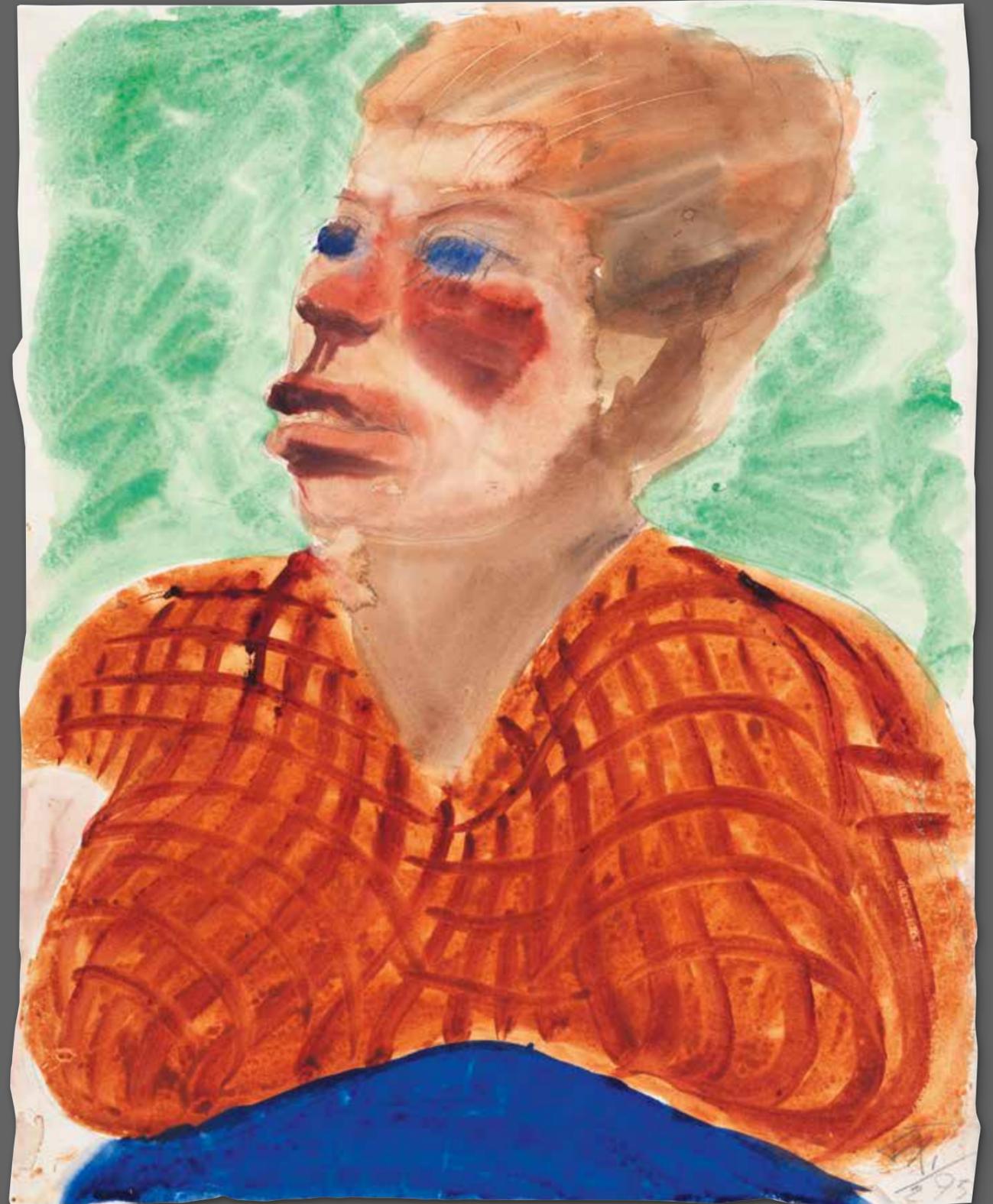
Otto Dix hat uns einen schonungslosen künstlerischen Blick auf den Menschen hinterlassen, der den Betrachter bis heute fesselt. Seinem erbarmungslosen, geradezu sezierenden Blick auf die Wirklichkeit ist nichts entgangen, nicht das Leid, nicht die Ohnmacht, nicht die Gier und auch nicht die Hässlichkeit unseres menschlichen Daseins. Es sind existenzielle Erlebnisse, die Dix bereits mit Anfang Zwanzig im Ersten Weltkrieg durchleben muss, die sich türmenden Leichen, die Sterbenden und der beißende Geruch der Angst und des Todes, die seine lebenslange Faszination für den Tod, aber auch das Leben begründen. Rückblickend hat der Künstler selbst den Krieg als eine Art grauenvolles Erweckungserlebnis beschrieben: „Der Krieg ist eben etwas so Viehmäßiges: Hunger, Läuse, Schlamm, diese wahnsinnigen Geräusche. [...]



- **Otto Dix' fesselnder Verismus: die Magd – vom Leben gezeichnet und zugleich stark, selbstbewusst und modern**
- **Dix' sezierendem Blick auf die Wirklichkeit ist nichts entgangen, nicht das Leid, nicht die Ohnmacht, nicht die Gier und auch nicht die Hässlichkeit**
- **Aus der besten Schaffenszeit: eines der in faszinierender Schonungslosigkeit niedergeschriebenen Charakterporträts der frühen 1920er Jahre**
- **Erstmals auf dem internationalen Auktionsmarkt angeboten (Quelle: artprice.com)**
- **Vergleichbare Aquarelle befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen wie u. a. in der Nationalgalerie Berlin, dem Museum Ludwig, Köln, dem Museum of Modern Art, New York, und den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden**

Ich habe vor den früheren Bildern das Gefühl gehabt, eine Seite der Wirklichkeit sei noch gar nicht dargestellt: das Häßliche. Der Krieg war eine scheußliche Sache, aber trotzdem etwas Gewaltiges. [...] Man muß den Menschen in diesem entfesselten Zustand gesehen haben, um etwas über den Menschen zu wissen“ (zit. nach: Otto Dix 1891-1969, Museum Villa Stuck, München 1986, S. 280). Dix' Werk ist fortan den „Urthemen der Menschheit“ gewidmet: In seinen in verstörend überzeichnetem kritischen Realismus eingefangenen Figurenbildern hat Dix uns den Menschen geradezu schutzlos in seiner vom Leben gezeichneten Körperlichkeit gegenübergestellt. Die Porträts von Otto Dix lassen alle Traditionen der Salonmalerei weit hinter sich. Sie zeigen keine meisterlich inszenierten Abbilder der gehobenen Gesellschaft, sondern Dix hat vielmehr kraftvoll und mutig die einfachen Menschen zu den Protagonisten seines revolutionären Kunstschaffens erklärt. Und so sind es die finanziellen Nöte, die Last der Arbeit, die Angst vor Krankheit und Tod sowie die menschlichen Abgründe, die Dix in schonungsloser Direktheit anprangert.

„Die Hure“, „Der Selbstmörder“, „Die Alte Schauspielerin“, „Die Straßendirne“, „Die Puffmutter“ oder eben auch „Magd“ lauten die Titel dieser grandiosen Blätter der 1920er Jahre, in denen Dix mit sicherem Strich in einer faszinierenden Spontanität und Schonungslosigkeit das Charakteristische jener vom Leben gezeichneten Akteure der zeitgenössischen Gesellschaft eingefangen hat. Derb und grob sind die Gesichtszüge aber auch die Statur der dargestellten Magd, die ihr Leben mit schwerer körperlicher Arbeit zugebracht hat. Ihre Wangen und Nase sind stark gerötet, ihre Brüste hängen wuchtig auf ihren Bauch herab. Aber Dix zeigt uns in seiner „Magd“ trotz allem keineswegs eine hässliche Frau, sie wirkt kraftvoll und mutig, ihre Augen sind fokussiert und mit starkem, selbstbewussten Blick in die Ferne gerichtet. In diesem von Dix in nahezu spielerischer Leichtigkeit und leuchtend-satter Farbigkeit niedergeschriebenen Blatt tritt uns eine vom männlichen Blick emanzipierte Weiblichkeit entgegen, die aufgrund dieser überraschenden Modernität bis heute fesselt. [JS]



OSKAR SCHLEMMER

1888 Stuttgart – 1943 Baden-Baden



Geneigte Halbfigur mit rötlichen Tönen. 1933.

Pastell auf Zeichenpapier von P. M. Fabriano (mehrfach mit dem angeschnittenen Wasserzeichen), auf Untersatzkarton montiert.

Rechts unten datiert „30.1.33“. 55 x 41,5 cm (21.6 x 16.3 in), blattgroß.

Untersatzkarton: 64,4 x 46,8 cm (25.3 x 18.4 in).

Verso auf dem Untersatzkarton mit eigenhändigen Beschriftungen des Künstlers, die sich jedoch nicht auf das vorliegende Blatt, sondern auf ein früheres Aquarell des Künstlers beziehen (vgl. Maur A448): „Aquarell / „Die Drei mit dem Krug“ / 1931 / OSchlemmer / tu 1“, sowie mit einem roten Stempel „Professor Oskar Schlemmer / Staatl. Akademie Breslau / Kaiserin Augusta-Platz 3.“ und mit einem Etikett, bezeichnet mit „45“. [AR]

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.22 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/N)

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Marlborough Fine Art, Ltd., London (1960 erworben).
- Galerie Roman Norbert Ketterer, Campione d'Italia (1966 vom Vorgenannten erworben).
- Maria Tannenbaum, New York.
- Findlay Gallery, New York.
- Galerie Zwirner, Köln (1969-1971).
- Galerie Neuendorf, Hamburg.
- Privatsammlung Hamburg (spätestens 1979 vom Vorgenannten erworben, bis 2019 in Familienbesitz).
- Sammlung Schweiz.

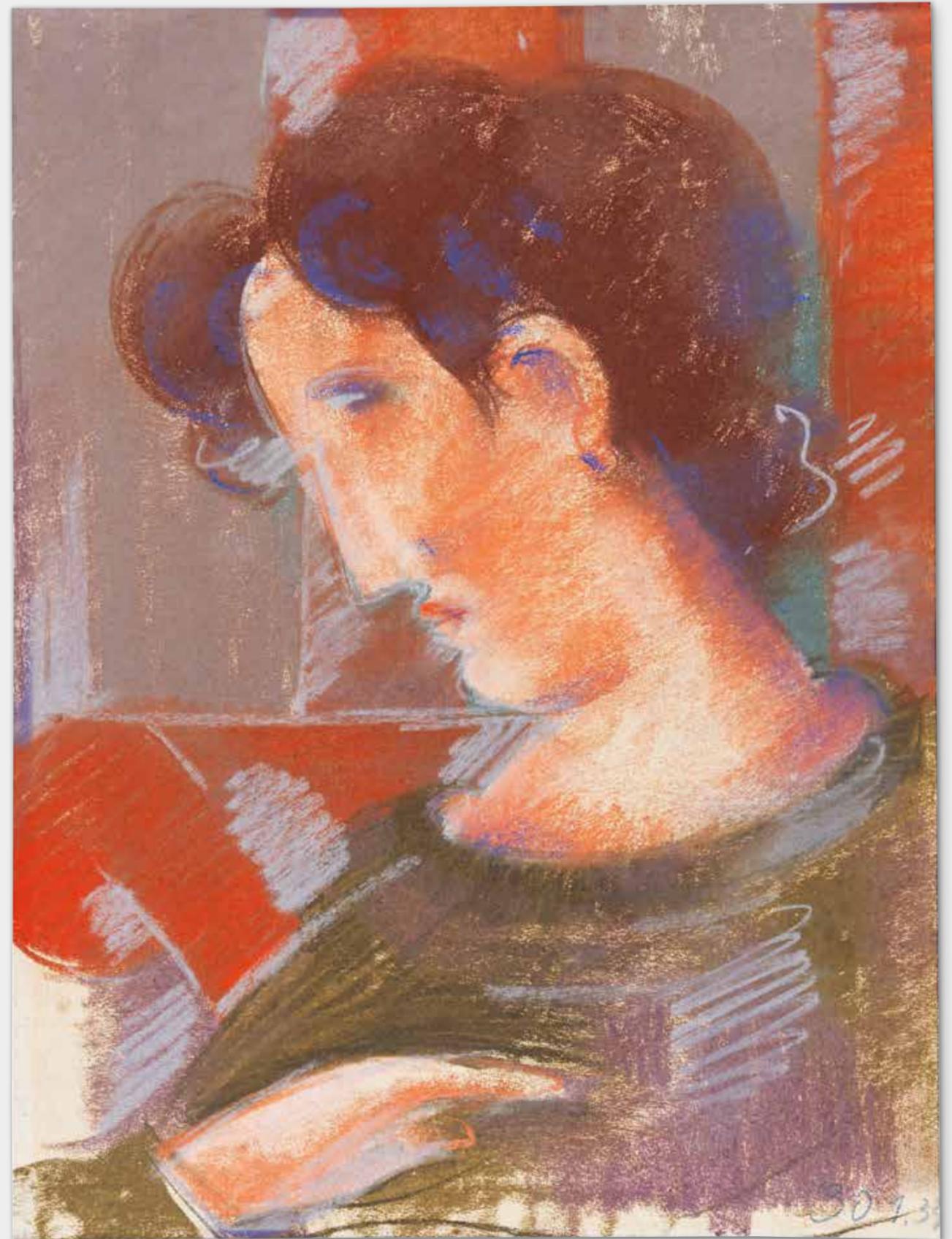
AUSSTELLUNG

- Oskar Schlemmer. Handzeichnungen, Aquarelle, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 24.2.-27.3.1960; Städtische Kunsthalle, Mannheim, 9.4.-8.5.1960; Saarland-Museum, Saarbrücken, 19.5.-19.6.1960; Ulmer Museum, Ulm, 3.-31.7.1960; Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden, 14.8.-18.9.1960; Badischer Kunstverein, Karlsruhe, 16.10.-13.11.1960; Museum am Ostwall, Dortmund, 27.11.-26.12.1960; Kunsthalle, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein, Kiel, 19.2.-26.3.1961; Kunst- und Gewerbeverein Industriehaus, Pforzheim, 8.-30.4.1961; Overbeck Gesellschaft, Lübeck, 22.5.-18.6.1961; Kunstverein Bremen, 16.7.-20.8.1961, Kat.-Nr. 149, S. 35.
- Painters of the Bauhaus, Marlborough Fine Art, Ltd., London, März-April 1962, Kat.-Nr. 186 (m. SW-Abb. S. 82, verso auf dem Unterlagekarton mit Etikett).
- Drawings, Watercolors, Collages, Expressionism, Bauhaus, Dada, Marlborough Fine Art, Ltd., London, Jan. 1966, Nr. 59 (m. SW-Abb.).
- Kölner Kunstmarkt '71, Galerie Zwirner, Köln, 5.-10.10.1971 (o. S.).

LITERATUR

- Karin von Maur, Oskar Schlemmer. Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken, Bd. II, München 1979, WVZ-Nr. K 55 (m. SW-Abb. S. 360).
- Hans Hildebrandt, Oskar Schlemmer, München 1952, Nr. 822, S. 148 (hier fälschlicherweise auf 1937 datiert).
- Robert Spira, Der Maler des Bauhauses in London, in: Weltkunst, XXXII. Jahrgang, Nr. 7, München 1.4.1962, S. 15 (m. SW-Abb., hier fälschlicherweise auf 1937 datiert).
- Roman Norbert Ketterer, Moderne Kunst III. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Campione d'Italia 1966, Kat.-Nr. 171 (m. Farbab. S. 189).
- Lagerkatalog Galerie Rudolf Zwirner, Köln 1970, S. 48 (m. SW-Abb.).

- **Detailreich ausgearbeitetes Pastell des für Schlemmer so wichtigen Kopfprofils in gemäldehafter Qualität**
- **Strenge formale Gliederung trifft auf Leichtigkeit des Pastells: Ausdruck von Schlemmers Streben nach der idealen Symbiose von Figur und Raum**
- **Die hellblauen Pastellstriche stehen in Kontrast zur Komposition und transportieren die nervöse Aufgewühltheit des Künstlers an diesem Tag**
- **30.1.1933: Der Tag der Entstehung dieses Pastells verändert die moderne Kunstwelt wie kein anderer. Die Nationalsozialisten kommen an die Macht, Künstler werden als „entartet“ diffamiert und aus ihren Positionen an den Akademien verdrängt**
- **Schlemmers avantgardistische Kunst fällt seit 1930 Übermalungen und Diffamierungen zum Opfer, 1933 wird er von den Vereinigten Staatsschulen Berlin entlassen**
- **Vergleichbare Pastelle in dieser Qualität sind auf dem internationalen Auktionsmarkt von allergrößter Seltenheit (Quelle: artprice.com)**
- **Teil der umfangreichen Einzelausstellung „Oskar Schlemmer. Handzeichnungen, Aquarelle“, die 1960/61 in zahlreichen deutschen Museen und Institutionen zu sehen war**





Oskar Schlemmer, Wandfries im Haus Mendelssohn Berlin, Wandbildentwurf, 1930, Pastellkreiden auf Transparentpapier, Daimler Art Collection, Stuttgart.

Kopfprofil in gemäldehafter Qualität

„Denn die Abstraktion der menschlichen Gestalt, um die es dann geht, schafft das Abbild in einem höheren Sinne, sie schafft nicht das Naturwesen Mensch, sondern ein Kunstwesen, sie schafft ein Gleichnis, ein Symbol der menschlichen Gestalt“, so Oskar Schlemmer 1931 über seine Wandbilder (zit. nach: Museum der Gegenwart, hrsg. von Ludwig Justi, Jg. 1, Heft 4, 1. Vierteljahr 1931, S. 147-153). Besonders wichtige Details seiner Abstraktion der menschlichen Gestalt sind die Kopfprofile wie diese geneigte Halbfigur des vorliegenden, detailreich ausgearbeiteten Pastells. Das Profil, von Schlemmer erstmals mit dem sachlichen Signet für das Weimarer Bauhaus Anfang der 1920er Jahre erdacht, verliert mit der pudrigen Oberfläche der Pastellkreide an Strenge. Das Profil des jungen Knaben mit vollem Haar, träumerisch leicht nach rechts geneigt, die rechte Hand vor dem nach vorne eingedrehten Oberkörper, veranschaulicht Schlemmers Streben nach der idealen Symbiose von Figur und Raum. Auf einem nicht sichtbaren Stuhl, dessen Lehne den Oberkörper hinterfängt, scheint der Knabe zu sitzen. Zwei senkrechte Flächen eröffnen zusätzlich ein perspektivisches Moment, geben der Situation festen Halt von gemäldehafter Qualität. Das in beigen, braunen und roten Tönen gehaltene Bild überzieht Schlemmer an der Oberfläche partiell mit Schraffuren in hellblauer Pastellkreide. Eine verblüffende Idee, mit dieser Geste dem eigentlichen Motiv einen noch tieferen Raum dahinter zu simulieren, eine Wirkung, die an eine mögliche Verglasung denken lässt, an eine zukünftige Simulierung vor Ort.

Schlemmers „Geneigte Halbfigur mit rötlichen Tönen“ gehört zu einem Werkzyklus, mit dem sich der Künstler seit Mitte/Ende der 1920er Jahre beschäftigt. Es sind dies Wandabwicklungen im weitesten Sinn wie für das Haus Mendelssohn in Berlin und der Ausgestaltung der Wandflächen um den Minne-Brunnenraum im Museum Folkwang. Es sind ganzheitliche Figurentypen und Halbbildnisse also, die Schlemmer seit Anfang der 1920er Jahre in Weimar zeichnet und entsprechend weiterentwickelt wie auch den Örtlichkeiten anpasst: „konstruktive Bildformen, die in Elementen geomet-

risch-abstrahierend, in der Verbindung der Elemente streng gesetzlich, in den Mitteln präzise, im Resultat trotzdem sinnlich voller Natur ist [...] konsequenter Beibehaltung der menschlichen Figur seine hohe Sensibilität für Mass, Gewicht, Proportion, Spannung, Architektur, Gesetz. Aus dem Menschen als dem Mass der Dinge gewinnt er Gerüst des Bildes wie Symbolwert“, wie Will Grohmann, das Werk von Schlemmer zusammenfassend, dies beschreibt (Wandgemälde von Oskar Schlemmer und Willy Baumeister, in: Das Werk 18, 1931, Heft 7, S. 194). Somit ist die geneigte Halbfigur ein zentral wichtiges Detail in der Formfindung von Figur und Raum Schlemmers und hängt nicht nur zeitlich, sondern auch stilistisch auf das Engste zusammen mit dem exzeptionellen Wandfries für Mendelssohn in Berlin und der raumgreifenden, exzeptionellen Wandabwicklung für das Museum Folkwang in Essen.

„Immer wenn es sich um Gestaltung handelt,“ so Oskar Schlemmer 1931 über seine Wandbilder, „um freie Komposition, deren erstes Ziel nicht die Naturannäherung sein kann, – wenn es sich kurzerhand um Stil handelt –, so tritt der Typus der Figur in den Bereich des Puppenhaften. – In allen früheren Kulturen, die zugleich hohe waren: bei den Ägyptern, den frühen Griechen, in der frühen indischen Kunst ist die menschliche Gestalt, fern dem naturalistischen Abbild, aber um so näher der lapidaren Symbolgestalt: dem Idol, dem Götzen, der Puppe. Diese Symbolgestalten waren ehemals freilich genährt und erzeugt aus einer uns Heutigen kaum faßbaren Gott- oder Natur-Religion und eben deshalb, um das Gebild nicht ins Wesenlos Unendliche zerfließen zu lassen, war es in ein Endliches gebannt, in die ‚strenge Regularität‘. Diese wird immer in der Nähe der elementaren, einfachen bildenden Formen sein. Es wird die Senkrechte und Waagrechte, es werden die kubischen Grundformen und ihre Abwandlungen sein.“ (Zit. nach: Museum der Gegenwart, hrsg. von Ludwig Justi, Jg. 1, Heft 4, 1. Vierteljahr 1931, S. 147-153)

Die Datierung

Die Datierung dieses Pastells „30.1.1933“ ist auf den zweiten Blick auffällig: Es ist der Tag, der die moderne Kunstwelt verändert wie kein anderer. Die Nationalsozialisten kommen an die Macht, Künstler werden als entartet diffamiert und aus ihren Positionen, etwa als Professoren an den Akademien, verdrängt. Ob es einen Zusammenhang zwischen diesem politischen Ereignis und der Datierung Oskar Schlemmers speziell für dieses großformatige Pastell gibt, bleibt in gewisser Weise im Ungewissen. Sicher aber dürfte den Künstler folgendes Ereignis am 30. Januar 1933 eingeholt haben: Am 23. Januar 1930 lässt der Staatsminister für Inneres und Volksbildung in Thüringen Wilhelm Frick die Sammlung des Weimarer Stadtschlusses von den Modernen „säubern“. Frick, erster Minister der NSDAP zu Zeiten der Weimarer Republik, sorgt dafür, dass Werke von Paul Klee, Oskar Kokoschka, Emil Nolde und anderen aus den Sammlungen entfernt und deponiert werden. Die Wandgestaltungen Schlemmers im ehemaligen Weimarer Bauhausgebäude bleiben noch unangetastet, bis sie Paul Schultze-Naumburg als neuer, vom nationalsozialistischen Minister Frick eingesetzter Direktor der Schule in einer ersten Amtshandlung Anfang Oktober 1930 vernichten lässt. Die Wandbilder werden übermalt, die Reliefs abgeschlagen.

Für Oskar Schlemmer, der dem Bauhaus, nach seiner Zeit in Weimar bis 1925, in Dessau bereits 1929 den Rücken kehrt und an der Akademie für Kunst und Kunsthandwerk zu Breslau unterrichtet, ist die Vernichtung seiner Wandgestaltung eine herbe Enttäuschung, wie er in einem Brief

an den Kunstkritiker Paul Westheim am 8. Oktober 1930 schreibt und dennoch optimistisch nach vorne blickt: „Es dürfte Sie interessieren, daß in Weimar letzte Woche meine Wandmalereien und Plastiken entfernt beziehungsweise zugestrichen wurden, für die Sie sich seinerzeit sehr eingesetzt haben. Ich habe die Information vom Kastellan des Hauses, der mir zur Rettung einiger, allerdings labiler, Plastiken verhalf und in seinem Brief schreibt: Es ist alles weiß überstrichen worden, was ich und viele andere sehr bedauert haben. Es ist aber gegen den Zug der Zeit nichts zu machen. – Von welcher Seite dieser spezielle Zug der Zeit nun entfacht wurde, ob vom Direktor Schultze, geborener Naumburg, oder von der Frickstelle des Kultusministeriums aus, entzieht sich meiner Kenntnis. Immerhin haben diese Dinge nun fünf Jahre dem Sturm und dem Zug der Zeit getrotzt. Aber trösten wir uns, denn neues Leben blüht aus den Ruinen. Ich habe in diesen Tagen die neun Wandbilder für das Museum Folkwang in Essen fertiggestellt, die zunächst kurze Zeit hier im Schlesischen Museum gezeigt werden, um dann nach Essen verfrachtet zu werden. Möglicherweise sind sie eine Tat.“ (Oskar Schlemmer. Idealist der Form. Briefe, Tagebücher, Schriften, hrsg. von Andreas Hüneke, Reclam, Leipzig 1990, S. 225) Diese Zeilen sprechen für den scheinbar grenzenlosen Optimismus Schlemmers, dessen avantgardistische Kunstwerke nicht erst seit 1930 Diffamierungen zum Opfer fallen, der 1933 nach dem Wechsel von Breslau nach Berlin von den Vereinigten Staatsschulen Berlin entlassen und 1937 mit der Münchener Ausstellung „Entartete Kunst“ landesweit als ein für die Avantgarde maßgeblicher Künstler für „entartet“ erklärt wird. [MVL]

Oskar Schlemmer, Breslauer Bilder und Aquarelle vom Sommer 1932, Atelieraufnahme.



ERICH HECKEL

1883 Döbeln/Sachsen – 1970 Radolfzell/Bodensee



Fränzi stehend (Stehendes Kind). 1910/11.

Farbholzschnitt vom zersägten Stock in Schwarz, Grün und Rot. Signiert und datiert „1911“. Im Druckstock monogrammiert. Eines von 44 bekannten Exemplaren dieses Druckzustands. Auf festem Velin. 37,4 x 27,6 cm (14,7 x 10,8 in). Papier: 53,8 x 40 cm (21,1 x 15,7 in). Blatt 1 aus der VI. Jahresmappe der „Brücke“, herausgegeben 1911. Der Holzschnitt entsteht wohl im Spätjahr 1910 nach einer Zeichnung. [CH]

Die „Brücke“: Expressionismus auf Papier – Passion eines deutschen Sammlers
Weitere Werke der Sammlung werden in unserem Modern Art Day Sale am Samstag, den 7. Dezember 2024, sowie im zeitgleich stattfindenden Online Sale (Auktion endet am 15.12.2024) angeboten.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.24 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Hessen (1970 erworben, Kornfeld & Klipstein, Bern).
- Seitdem in Familienbesitz.

LITERATUR

- Renate Ebner, Andreas Gabelmann, Erich Heckel. Werkverzeichnis der Druckgraphik, Bd. 1: 1903-1913, München 2021, WVZ-Nr. 423 H b 1 (von b 2).
- Gerhard Söhn, Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen, Bd. 2, Düsseldorf 1990, WVZ-Nr. 216-2.
- Annemarie und Wolf-Dieter Dube, Erich Heckel. Das graphische Werk, Bd. 1: Holzschnitte, New York 1964, WVZ-Nr. H 204 b 2 (von c).
- Kornfeld und Klipstein, Bern, 137. Auktion, Moderne Kunst, 17.-19.6.1970, Los 531 (m. Farbtafel).

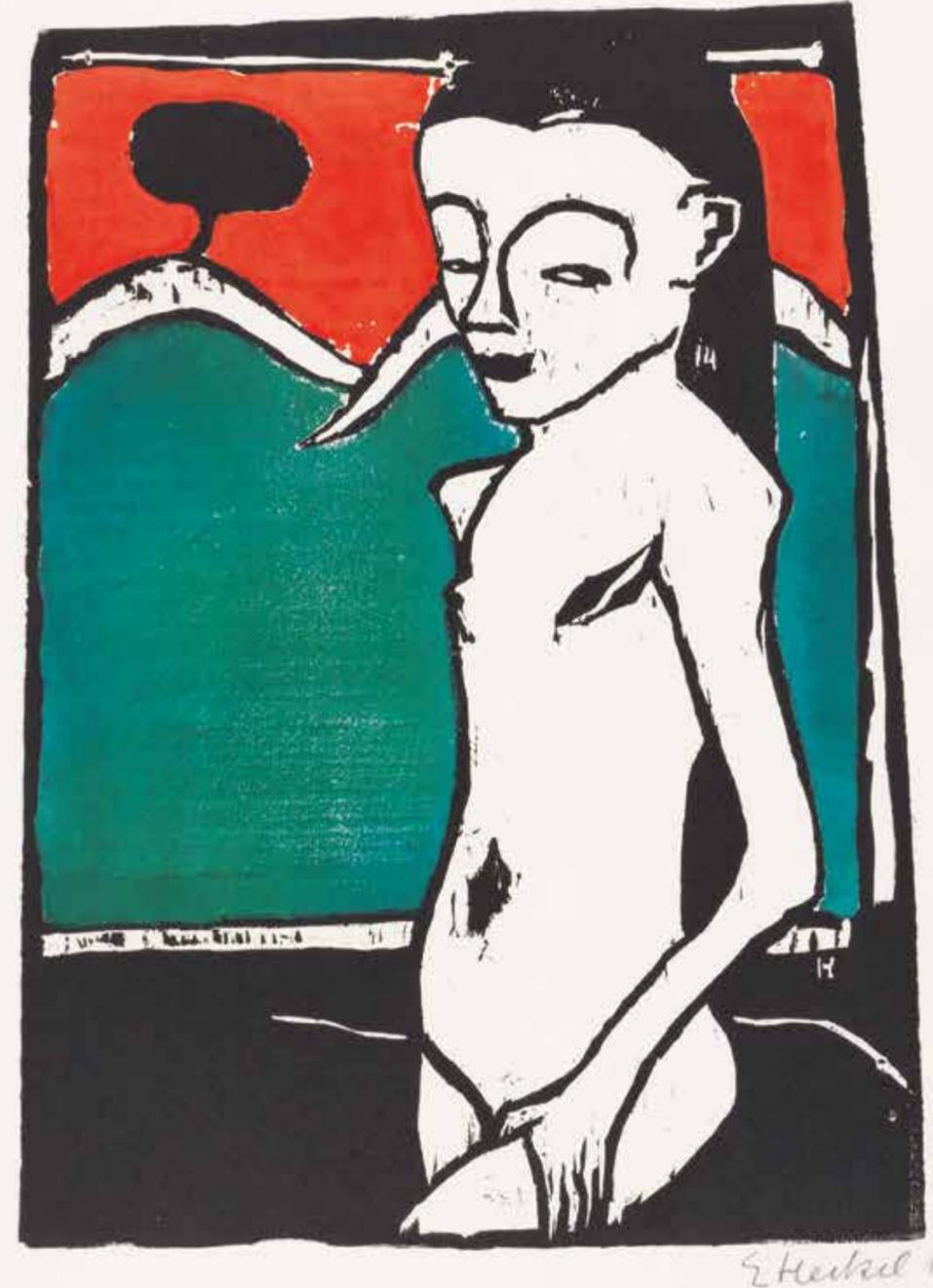
„Fränzi stehend“ ist sicher einer der bedeutendsten Farbholzschnitte des Künstlers, in den ausgewogenen Farben Schwarz, Grün und Rot gedruckt, mit dem inzwischen bekanntesten und auch am häufigsten dargestellten Modell von Heckel, Kirchner und Pechstein. Wohl Ende 1910, vielleicht auch erst Anfang 1911 skizziert Erich Heckel Fränzi als stehendes Kind in seinem neuen Atelier Falkenbrücke 2a in Dresden, das er Ende Oktober oder Anfang November 1910 bezieht. Im Hintergrund sehen wir einen für das neue Atelier frisch genähten Wandbehang. Dieser zeigt eine hügelige Landschaftsszene mit charakteristischen Pinien, eine kreative Auseinandersetzung des Künstlers mit der „etruskischen Kunst“ während der Italienreise im Jahr 1909. Die Zeichnung mit diesem auffallenden Hintergrund verwendet Heckel offensichtlich auch hier für den Farbholzschnitt „Fränzi stehend“ in Schwarz, Rot und Grün, der in der ihm gewidmeten Jahresgabe der Künstlergruppe 1911 erstmals erscheint.

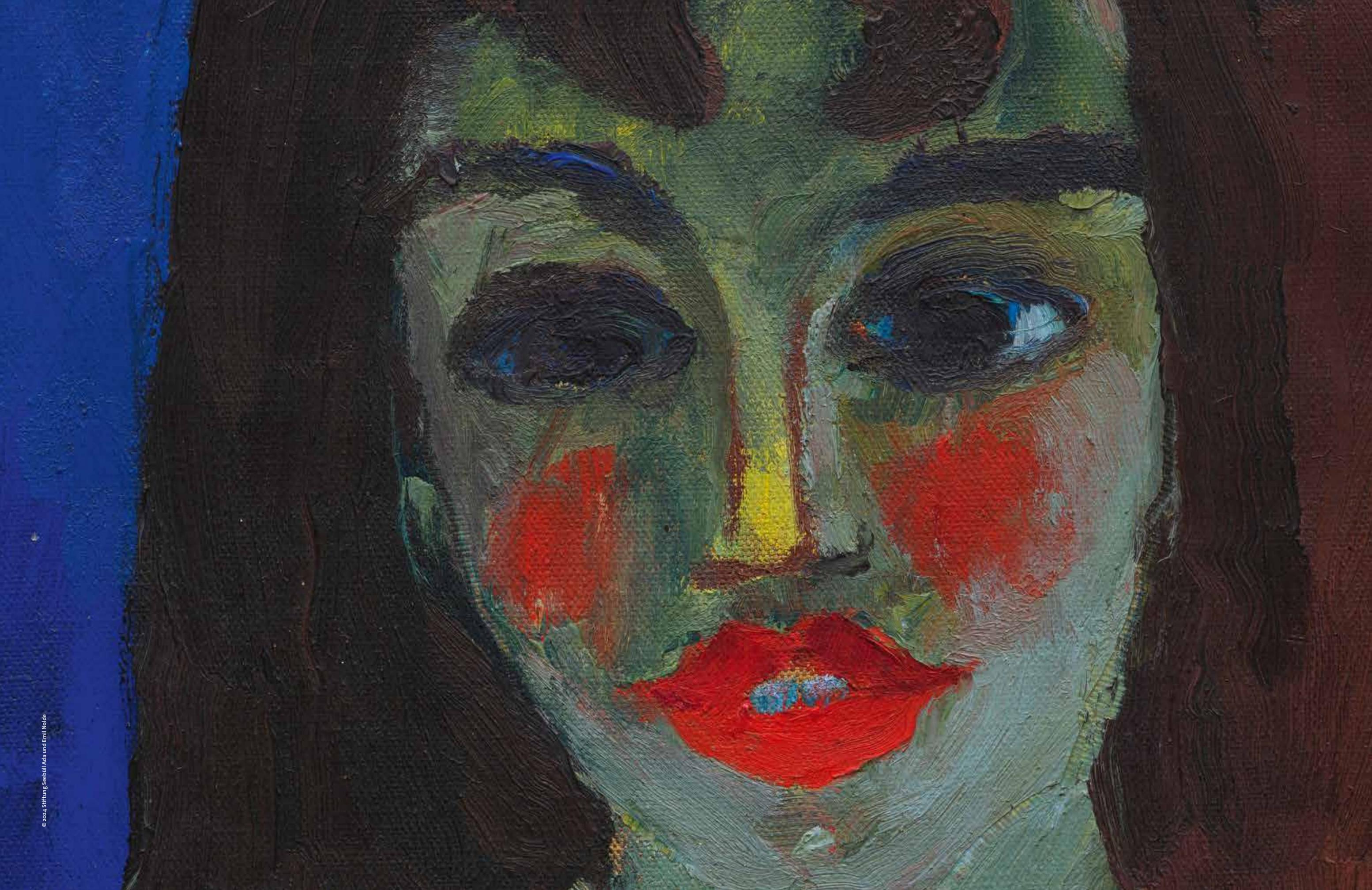
Das Besondere an diesem Holzschnitt ist die jüngst ausgedachte Drucktechnik: Vor der Einfärbung werden die für Farbe vorgesehenen Flächen aus dem Holzstock ausgesägt, separat eingefärbt und für den Druckvorgang wieder zusammengesetzt. Damit verhindert Heckel eine Überlapung der gedruckten Farben an den Rändern und kann so diese unerhörte Brillanz und flächige Reinheit erreichen. Dargestellt ist Lina Franziska Fehrmann (1900–1950), genannt Fränzi. Sie ist etwa 10 Jahre alt, als sie von den „Brücke“-Künstlern entdeckt und als Modell engagiert wird. Max Pechstein erinnert sich 1945/46 noch deutlich und sichtlich beeindruckt:

- **Ikonomischer Farbholzschnitt aus der besten „Brücke“-Zeit**
- **Im kommenden Jahr ehrt die Neue Galerie in New York Erich Heckel mit einer ersten Einzelausstellung in einem amerikanischen Museum (9.10.2025 – 12.1.2026)**
- **Prachtvolles, kräftiges und farbfisches Druckbild in sehr guter Erhaltung**
- **Seit über 50 Jahren Teil einer hessischen Privatsammlung**
- **Abzüge dieses berühmten Farbholzschnitts befinden sich u. a. im Städel Museum, Frankfurt a. Main, im Museum Folkwang, Essen, im Los Angeles County Museum of Art und in der National Gallery of Victoria, Melbourne**

„Als wir in Berlin beisammen waren [1909] vereinbarte ich mit Heckel und Kirchner, daß wir zu dritt an den Seen um Moritzburg nahe Dresden arbeiten wollten [...] Als ich in Dresden ankam und in dem alten Laden in der Friedrichstadt abstieg, erörterten wir die Verwirklichung unseres Planes. Wir mußten zwei oder drei Menschen finden, die keine Berufsmodelle waren und uns daher Bewegungen ohne Atelierdressur verbürgten. Ich erinnerte mich an meinen alten Freund, den Hauswart in der Akademie [...]. Er wies uns an die Frau eines verstorbenen Artisten und ihre beiden Töchter. Ich legte ihr unser ernstes künstlerisches Wollen dar. Sie besuchte uns in unserem Laden in der Friedrichstadt, und da sie dort ein ihr vertrautes Milieu vorfand, war sie damit einverstanden, daß ihre Töchter sich mit uns nach Moritzburg aufmachten [...] Wir lebten in absoluter Harmonie, arbeiteten und badeten. Fehlte als Gegenpol ein männliches Modell, so sprang einer von uns dreien in die Bresche. Hin und wieder erschien die Mutter, um als ängstliches Huhn sich zu überzeugen, daß ihren auf dem Teich des Lebens schwimmenden Entenküken nichts Böses widerfahren sei.“ (Max Hermann Pechstein, Erinnerungen, hrsg. von Leopold Reidemeister, Wiesbaden 1960, S. 41–43.)

Die Werke sind so zahlreich, dass man diesem Mädchen und ihrer Schwester Marcella nicht nur Kapitel, sondern eine ganze Ausstellung gewidmet hat. (Der Blick auf Fränzi und Marcella, Zwei Modelle der Brücke-Künstler Heckel, Kirchner und Pechstein, hrsg. von Norbert Nobis, Sprengel Museum, Hannover, 2010) Fränzi erreicht mit ihrer Gegenwart etwas doch Außergewöhnliches: Sie schafft es, dass die engsten Künstler der „Brücke“ – außer Schmidt-Rottluff, der damals in Dangast weilt – zusammen malen und sich die Blicke auf das Geschehen an den Moritzburger Teichen sowie in den Ateliers in Dresden gleichen und in den Bildern weiterleben. Sie wird damit zur unverwechselbaren Ikone des eigentlichen „Brücke“-Stils um 1910. Der Holzschnitt „Fränzi stehend“ gehört zu den schönsten, ja ikonenhaften Blättern der Dresdner „Brücke“. [MvL]





EMIL NOLDE

1867 Nolde/Nordschleswig – 1956 Seebüll/Schleswig-Holstein



Vera. 1919.

Öl auf Leinwand.
Links oben signiert. Auf dem Keilrahmen signiert und betitelt.
41 x 37 cm (16.1 x 14.5 in). [JS]

Die Arbeit ist in der Handliste des Künstlers unter der Werknummer „193b“ mit der Angabe „1919 Vera“ verzeichnet.

☛ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.26 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)
\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Sammlung Paul Ferdinand Schmidt, Dresden (1922).
- Sammlung Herbert de Coster, Dresden (1924-1945).
- Familienbesitz des Vorgenannten, Frankfurt am Main (1945-1956: Stuttgarter Kunstkabinett).
- Wilhelm Großhennig, Düsseldorf (1956 vom Vorgenannten erworben).
- Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen.
(wohl direkt vom Vorgenannten erworben).
- Seither in Familienbesitz

AUSSTELLUNG

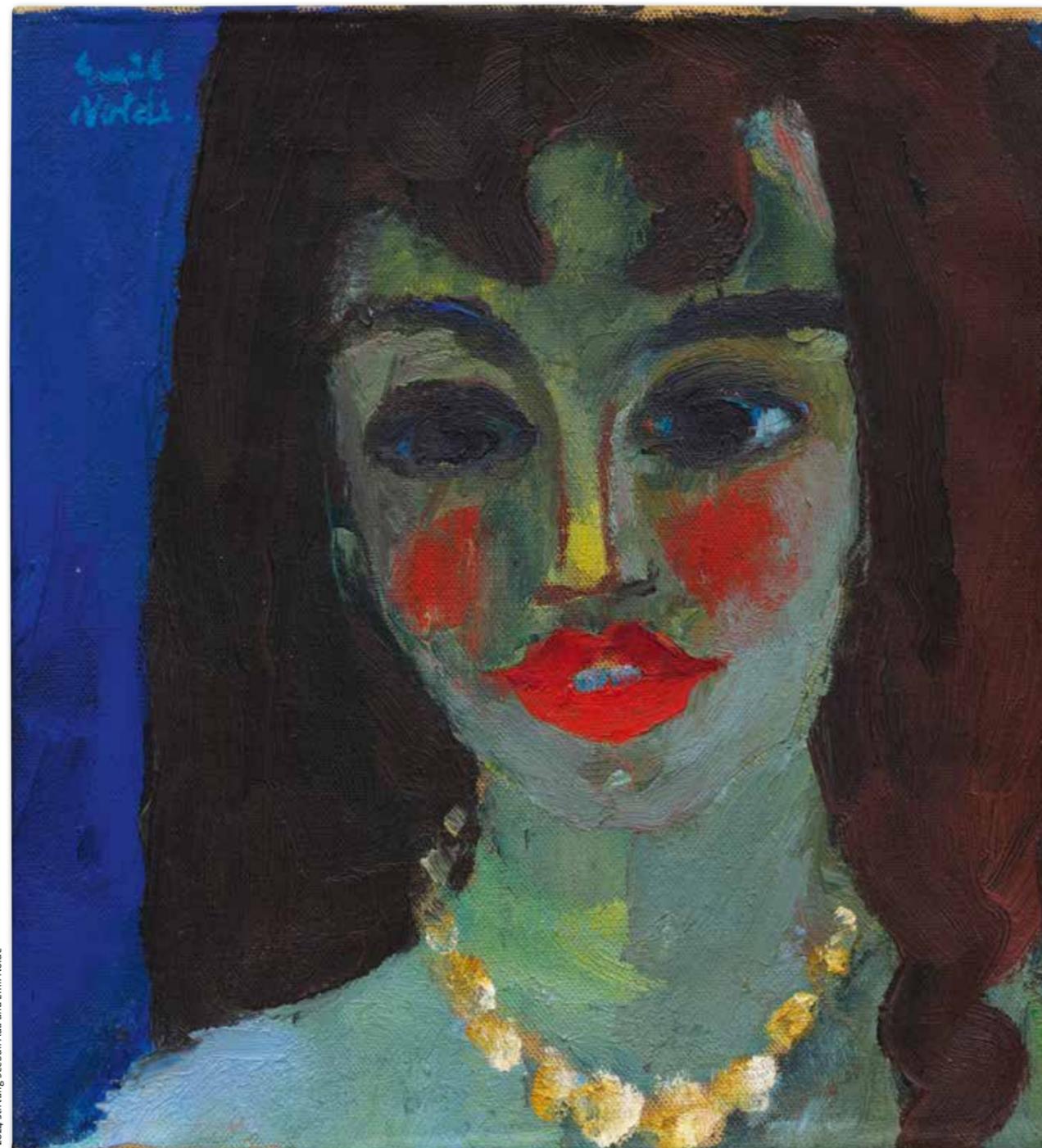
- Emil Nolde, Kunstverein Leipzig, 1921.
- Emil Nolde, Städtische Kunsthalle, Mannheim, 20.11.-10.12.1921.
- Emil Nolde, Kunstsalon Ludwig Schames, Frankfurt a. Main, 1922.
- Emil Nolde, Städtisches Museum, Mülheim a. d. Ruhr, 1.-30.7.1967, Kat.-Nr. 17.
- Pommersches Landesmuseum, Greifswald (2015-2024, Dauerleihgabe).

LITERATUR

- Martin Urban, Emil Nolde. Werkverzeichnis der Gemälde, Bd. II (1915-1951), München 1990, WVZ-Nr. 831 (m. Abb.).
.....
- Stuttgarter Kunstkabinett, 25. Auktion, Stuttgart 1956, Kat.-Nr. 703 (m. SW-Abb.).
- Archivalien: Brief von Herbert de Coster an Emil Nolde, 10.8.1942, Archiv der Emil Nolde Stiftung, Seebüll.

- **Eines der seltenen ikonischen Frauenbildnisse des Expressionismus**
- **Geheimnisvolles Sinnbild exotischer Weiblichkeit mit fesselnder Aura**
- **Rarität: Teil einer kleinen Werkgruppe von faszinierenden weiblichen Köpfen, die Nolde 1919 in Berlin geschaffen hat**
- **Davon erzielen „Rotblondes Mädchen“ (1919) und „Nadja“ (1919) Höchstzuschläge auf dem internationalen Auktionsmarkt**
- **Von musealer Qualität: Die Hälfte dieser hochkarätigen kleinen Werkgruppe befindet sich heute in internationalen Museumssammlungen**
- **Seit über 50 Jahren Teil der herausragenden Sammlung Berthold und Else Beitz, Essen**
- **Mit der gleichen Farbpalette gemalt: „Vera“ und „Landschaft mit Seebüllhof“ aus der selben Privatsammlung in dieser Auktion**

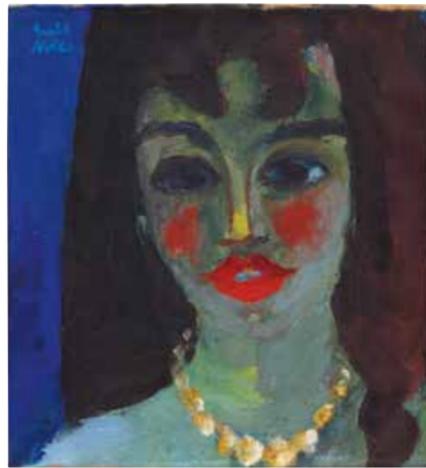
Noldes „Vera“ – Geheimnisvolles Sinnbild exotischer Weiblichkeit
Geheimnisvoll, magisch und sinnlich sind die formatfüllend auf die Leinwand gesetzten Köpfe, die Nolde Anfang des Jahres 1919 in Berlin malt. Insgesamt nur neun Gemälde umfasst diese hochkarätige kleine Werkgruppe, die zu den Höhepunkten der expressionistischen Porträtmalerei zählt. Nolde geht es hier ganz im Sinne des Expressionismus nicht mehr um ein naturalistisches Abbild im eigentlichen Sinne des Porträts, sondern vielmehr um das Einfangen von Charakteren und fein nuancierten Typen des Weiblichen. So geschieht dies auch, wenn er sich, wie so oft, mit dem Thema „Mann und Weib“ (1919, Urban 794) auseinandersetzt, oder die Beziehung zwischen „Fürst und Geliebte“ (1918, Urban 797) schildert und dabei durchaus sein Interesse an archaisch-sinnlichen Themen mitschwingen lässt.



© 2024, Stiftung Seebüll-Ada und Emil Nolde



Emil Nolde, Rotblondes Mädchen, 1919, Öl auf Malkarton, 2006 in London versteigert. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde



Unser Werk: Emil Nolde, Vera, 1919, Öl auf Leinwand. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde



Emil Nolde, Nadja, 1919, Öl auf Leinwand, 2007 versteigert bei Ketterer Kunst, München. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde

Nolde und die rätselhafte Identität der Dargestellten

Außer durch den Vermerk auf dem Keilrahmen haben wir keine Kenntnis über die wahre Identität der Porträtierten. Immerhin benennt Nolde die etwa gleichzeitig entstehenden Bildnisse Anfang des Jahres 1919, so heißen sie „Nadja“ (Urban 830, Abb. 3), „Vera“ (Urban 831, Abb. 2), „Marie“ (Urban 832), „Ingeborg“ (Urban 835), aber auch „Italienerin“ (Urban 834), „Rothaariges Mädchen“ (Urban 836), „Rotblondes Mädchen“ (Urban 864, Abb. 1)

Wer ist also „Vera“? Extrem auffallend ist zunächst die markante Ähnlichkeit mit „Nadja“! Abgesehen davon, dass Noldes eigenhändige Werkliste von 1930, Grundlage und Ausgang für Urbans Werkverzeichnis, beide Porträts hintereinander aufführt. „Vera“ ist „Nadja“ und „Nadja“ ist „Vera“? Auch wenn Nolde beide Namen explizit auf dem jeweiligen Keilrahmen vermerkt, so ist die Identität beider ungewiss.

Diese faszinierende kleine Werkgruppe von Gemälden ist laut Manfred Reuther, dem langjährigen Direktor der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Anfang 1919 in dem Berliner Wohnatelier in der Taentzien Straße entstanden, dem Winterquartier der Noldes. Wohl Mitte Januar brechen die Noldes nach Dänemark auf, um die Familie von Ada zu besuchen, und sie haben eine offizielle Genehmigung für den Aufenthalt bis zum 20. Februar. Diese Reise nach Dänemark bewegt den Künstler und seine Frau Ada, da sie nach langer Unterbrechung die Besuche bei der Familie wieder aufnehmen. „Die Geschwister meiner Ada, in Kjellerup, in Kolding und Kopenhagen wohnend, waren im Leben und Denken durch die Kriegszeit uns fast entfremdet worden. Das Wiedersehen war schön. [...] Das Malen war mein besseres Sein, Ich malte wieder. Ich malte Bildchen nach Kindern und den schönen Schwägerinnen und auch nach den Zaubermächten, der Märchenerzählerin“, so Emil Nolde schier glücklich über die künstlerischen Taten (zit. nach: Emil Nolde, Mein Leben, Köln 1993, S. 330). Auch „die Geschwister meiner Ada“, so kann man den Zeilen entnehmen, können für Nolde Anlass zu Porträts gewesen sein. Und Ada hatte neun Geschwister und weitere fünf Halbgeschwister! Nadja und Vera sind beide nicht darunter.

Anfang 1919 malt Emil Nolde schließlich diese geheimnisvollen Köpfe, neun an der Zahl, darunter auch „Vera“. Sie sitzt Nolde frontal gegenüber. Ihre strahlend blauen Augen sind offen, ihre Gesichtszüge sind weich und deuten ein leichtes Lächeln an. Der feuerrot geschminkte Mund ist leicht geöffnet, die Wangen pointiert der Künstler mit rundem Rouge, das dicke schwarze Haar fällt einmal hinter die Schulter, schmiegt sich an und bildet einen scharfen Kontrast zum mitternächtlichen, pointiert in Szene gesetzten Blau des Raumes. In der Unmittelbarkeit des Ausdrucks malt Nolde sein Gegenüber, ungefiltert, voller Empathie. Die Person ist – so kann man annehmen – festlich gekleidet, denn Nolde skizziert einen unbedeckten, schlanken Hals, wie einst der Bildhauer den edlen Kopf und ebenen Hals der Ägypterin Nofretete formte, und dekoriert das Dekolleté mit einer goldfarbenen Kette, gereiht aus unterschiedlich großen Kugeln.

Seine Farbpalette begreift Nolde als sein stärkstes Ausdrucksmittel, als das eigentliche Medium seiner künstlerischen Identität. Es sind nicht nur die vor Farbigkeit strotzenden Blumenbilder, die stimmungreichen Watt- und Meerlandschaften, die aufgeladenen biblischen und mythischen Szenen. Es sind vor allem die Porträts, in die Nolde seine Idee von Ursprünglichkeit einfließen lässt, und dies wie hier in offener Direktheit und elementarster Einfachheit der Physiognomie. Der intensive Blick von „Vera“ verwickelt sowohl den Künstler damals als auch heute uns, die Betrachter, unmittelbar in einen intensiven Austausch. Die Dualität des Lebens ist für Nolde elementar, die nach seinen eigenen Worten „in meinen Bildern immer einen großzügigen Platz einnahmen [...]. Zusammen oder gegeneinander: Mann und Frau, Lust und Leid, Gottheit und Teufel“ (zit. nach: Emil Nolde: Porträts, Ausst.-Kat., Ulm 2005, S. 76). Und wie üblich schreibt Emil Nolde den Titel seines Gemäldes direkt auf die Rückseite der Leinwand oder, zumeist mit schwarz getauchtem Pinsel, auf einen Schenkel des Keilrahmens.

Noldes „Vera“ – Ein Meisterwerk des expressionistischen Porträts

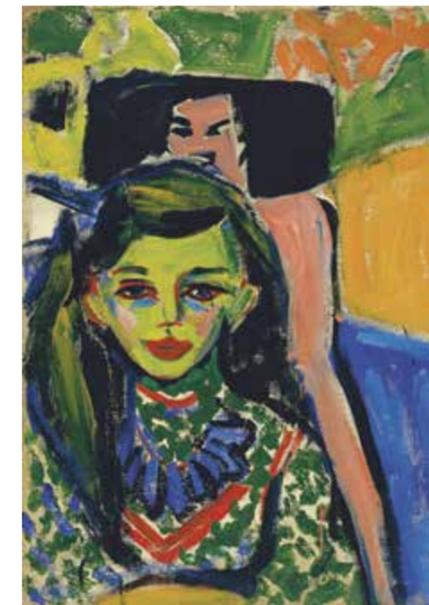
Noldes künstlerische Sprache ist gespickt mit delikater Stimmung und sein Ausdruck ist leidenschaftlich gesteigert bis zu archaisch anmutender Stilisierung. Eine besondere Qualität in seiner Malerei gilt der differenzierten Charakterisierung von Personen und deren eindrucksvoller Typisierung. Noldes Leben zwischen der Großstadt Berlin und der Landschaft im Norden, seine Reisen in die nahe Umgebung und nicht zuletzt seine Südsee-Exkursion in das ferne Papua-Neuguinea bieten dem Künstler anregende Vorlagen für seine bisweilen bizarr anmutenden ortsbedingten Physiognomien. Und auch exotische Masken und Objekte der Volkskunst, die Nolde in den ethnologischen Sammlungen entdeckt, sie skizziert, liefern entscheidende Inspirationen für seine exotisch anmutenden Inszenierungen des Weiblichen. In der Geschichte der Bildnisse in der Malerei der klassischen Moderne gewinnt das Stiliert-Exotische immer dann an Bedeutung, wenn dem Persönlichen eine zusätzliche charakteristische Eleganz verliehen werden soll. So ist das Gesicht von Ernst Ludwig Kirchners Modell „Fränzi“ etwa in leuchtendem Grün gehalten und in vergleichbar frontaler Platzierung ins Bild gesetzt, und Max Beckmann hat deutlich später seiner „Ägypterin“ ein ebenso archaisches Maß an geheimnisvoller Schönheit verliehen wie Nolde seiner „Vera“, deren raumfüllende Aura fasziniert.

In „Vera“ entindividualisiert Emil Nolde also sein Gegenüber und bricht sogleich in einer für ihn typisch unorthodoxen Sicht- und Malweise mit der Konvention des Porträts. Es ist ein persönliches Bildnis, das Nolde mit all seiner künstlerischen Erfahrung und seiner künstlerischen Meisterschaft fertigt. Noldes Bildnisse zeugen von einer intensiven Auseinandersetzung, von einem sehr persönlichen künstlerischen Dialog zwischen Maler und Modell und von einer einzigartigen Synthese aus Gesehenem, Erlebtem und Empfundenerem. „Vera“ ist ein tiefgründiges Meisterwerk, eine geheimnisvolle Inszenierung des Weiblichen, eine gewaltige und doch zeitlose Darstellung von Schönheit und Sinnlichkeit. Einmal gesehen, bleibt die Erscheinung dieses ikonischen Porträts unvergesslich in der sensiblen Wahrnehmung bestehen. Der Betrachter sieht „Vera“ noch heute mit den Augen und den Empfindungen Emil Noldes und tritt damit anstelle des Malers in einen intensiven wie fesselnden Dialog mit diesem expressionistischen Meisterwerk. [MvL/JS]

„Alle meine freien und phantastischen Bilder [...] entstanden ohne irgendwelches Vorbild oder Modell, auch ohne festumrissene Vorstellung. Ich mied alles Sinnen vorher, eine vage Vorstellung in Glut und Farbe genügte mir. [...] „

Emil Nolde, Jahre der Kämpfe, Flensburg 1957, S. 87.

Ernst Ludwig Kirchner, Fränzi vor geschnitztem Stuhl, 1910, Öl auf Leinwand, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Unser Werk: Emil Nolde, Vera, 1919, Öl auf Leinwand. © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde



Max Beckmann, Ägypterin, 1942, Öl auf Leinwand, 2018 in Deutschland versteigert.





LYNN CHADWICK

1914 London – 2003 Stroud/Gloucestershire



Maquette III Jubilee III. 1984.

Bronze mit brauner Patina.

Jeweils mit dem eingeschlagenen Künstlersignet, der zweifachen Werknummer „C24“ und der zweifachen Nummerierung sowie mit dem Gießerstempel. Jeweils eines von 9 Exemplaren.

Die männliche Figur: 76 x 37 x 63 cm (29.9 x 14.5 x 24.8 in).

Die weibliche Figur: 77 x 36 x 64 cm (30.3 x 14.2 x 25.2 in).

Gegossen von Morris Singer Founders, London. [CH]

Von 2024 bis 2026 wird die Ausstellungsreihe „Hypercycle“, kuratiert von Kunsthistoriker Matthieu Poirier, an verschiedenen Orten auf drei Kontinenten jeweils einen Teil der Karriere Lynn Chadwicks nachzeichnen.

☎ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.28 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/D, F)

\$ 198,000 – 264,000

PROVENIENZ

- Galleria Blu, Mailand.
- Privatsammlung Europa.
- Privatsammlung Süddeutschland (2009 erworben).

AUSSTELLUNG

- Lynn Chadwick, Beaux Arts, Bath, Sept./Okt. 1986 (m. Abb. eines anderen Exemplars).

LITERATUR

- Dennis Farr, Éva Chadwick, Lynn Chadwick. Sculptor (With a Complete Illustrated Catalogue 1947-2003), Farnham 2014, WVZ-Nr. C24 (m. Abb. eines anderen Ex., S. 358).
- Edward Lucie-Smith, Chadwick, Stroud 1997, S. 120f. (m. Abb. eines anderen Ex.).
- Dorotheum, Wien, Contemporary Art, 25.11.2009, Los 10 (m. Abb., zusätzl. auf d. Cover).

Lynn Chadwick gilt als einer der bedeutendsten europäischen Bildhauer der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Bereits 1952 vertritt er gemeinsam mit Kenneth Armitage u. a. Großbritannien bei der Biennale in Venedig. Die damalige Ausstellung „New Aspects of British Sculpture“ erlangt sofort internationale Anerkennung. 1956 wird ihm auf der 28. Biennale in Venedig der internationale Preis für Bildhauerei verliehen.

Bereits in den frühen 1950er Jahren setzt sich Chadwick in ein- oder mehrfiguren Kompositionen vorrangig mit der physischen Präsenz des menschlichen und tierischen Körpers auseinander und stellt seine kantigen, hybriden Wesen auf feingliedrige, dünne Beine, die seit jeher zu seiner charakteristischen Formensprache zählen.

Ab den 1950er Jahren schafft er auch zweifigurige Werke, die sich fortan durch sein gesamtes Schaffen ziehen und wie die Arbeiten aus der 1977 beginnenden „Jubilee“-Werkreihe zu seinen bekanntesten Schöpfungen gehören. In den 1980er Jahren entstehen weitere Variationen des „Jubilee“-Figurenpaars, einer schreitenden weiblichen und männlichen Figur mit wehenden Umhängen. In verschiedensten Ausformungen und Größen gelingt es Chadwick, diese plastischen Figuren mit einer faszinierenden Dynamik, gar einem Bewegungsmoment aus-

• **„Maquette III Jubilee III“: Ausdruck der unverkennbaren Formensprache Lynn Chadwicks**

• **Maquette aus der konzentrierten „Jubilee“-Werkgruppe, deren Arbeiten zu seinen gesuchtesten und berühmtesten Schöpfungen zählen**

• **Mit dynamischer Haltung und dramatisch wehenden Gewändern versetzt der Künstler die vollplastischen Figuren in Bewegung**

• **1988 ist der Künstler mit der monumentalen Version des vergleichbaren Figurenpaars „Back to Venice“ auf der Biennale von Venedig vertreten**

• **2023 erzielt die monumentale Bronze „Jubilee IV“ (1985) bei einer Auktion in New York den höchsten Zuschlag für ein Werk des Künstlers**

• **Bis heute gehört Lynn Chadwick zu den renommiertesten britischen Künstlern des 20. Jahrhunderts**

zustatten und gleichzeitig ihre spannungsvolle Beziehung zueinander auszuloten. Selbstbewusst setzen sie einen staksigen Fuß vor den anderen, als liefen sie im Gleichschritt nebeneinander, ihre Mäntel wehen im Wind. Die Parallelität ihrer Haltung und Bewegung vereinen beide Gestalten, trotzdem sind sie eindeutig zu unterscheiden. Seit den 1970er Jahren versieht Chadwick seine Figuren oftmals mit das Geschlecht anzeigenden geometrischen Kopfformen, wobei die Pyramide oder das Dreieck auf weibliche und das Quadrat bzw. der Würfel auf männliche Wesen verweisen. In „Maquette III Jubilee III“ sind zudem die weiblichen Formen der rechten Figur besonders hervorgehoben.

Die Bronzen aus der „Jubilee“-Werkgruppe illustrieren Chadwicks außergewöhnlichen, künstlerischen Einfallsreichtum, den besonderen Stil und das einzigartige visuelle Vokabular seiner reiferen Arbeiten und markieren damit einen Höhepunkt von Chadwicks bildhauerischem Können innerhalb seines gesamten, Jahrzehnte währenden Schaffens, mit dem er die Ästhetik der Bildhauerei der europäischen Nachkriegskunst so nachhaltig geprägt hat. Wohl auch deshalb erzielt die monumentale Bronze „Jubilee IV“ (1985) 2023 bei einer Auktion in New York ein Ergebnis von 3.300.000 Dollar, den bisher zweithöchsten Preis für ein Werk des Künstlers. [CH]



AUGUST MACKE

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



Reiter im Wald. 1913.

Aquarell, Tusche und Kohle.
Verso von Elisabeth Erdmann-Macke betitelt. Auf festem Aquarellpapier.
24,7 x 33,7 cm (9,7 x 13,2 in), blattgroß. [CH]
Es handelt sich bei diesem Werk wohl um die Nachlasslistennummer A 45. Im Werkverzeichnis von Dr. Ursula Heiderich sind die Nachlasslistennummern für WVZ-Nr. 336 und 337 sowie einzelne Provenienz- und Ausstellungsangaben vertauscht. Die Nachlasslistennummer FT 41, die fälschlicherweise unserer WVZ-Nr. 336 zugewiesen wurde, befindet sich jedoch vermutlich bis 1937 bei der Galerie von der Heyde, Berlin, und gelangt später in die Sammlung des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin.

☛ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.30 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (Nachlassnummer A 45).
- Sammlung Heinrich Stinnes (1867-1932), Köln (1918 erworben, Ausstellung „Junges Rheinland“, Kunstverein Köln).
- Nachlass Heinrich Stinnes, Mülheim a. d. Ruhr (durch Erbschaft vom Vorgenannten).
- Privatsammlung Düsseldorf (1974 vom Vorgenannten erworben; Ketterer).
- Galerie Beck & Eggeling International Fine Art, Düsseldorf (2007 erworben).
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).
- Seitdem in Familienbesitz.

AUSSTELLUNG

- Das Junge Rheinland, Kunstverein Köln, 15.1. bis Mitte Februar 1918.

LITERATUR

- Ursula Heiderich, August Macke, Aquarelle. Werkverzeichnis, Ostfildern 1997, S. 30 u. 290, WVZ-Nr. 336 (m. SW-Abb., S. 291).
- Gustav Vriesen, August Macke, Bielefeld 1957, WVZ-Nr. A 323 (m. SW-Abb., S. 290, Abb. fälschlicherweise WVZ-Nr. 322 zugeordnet).
- August Macke 1887-1914. Aquarell-Ausstellung, Ausst.-Kat. Städtisches Kunsthaus, Bielefeld, 23.6.-21.7.1957, S. 40 (m. Abb., nicht ausgestellt).
- Galerie Wolfgang Ketterer, 12. Auktion, 19. und 20. Jahrhundert, 26.11.1974, Los 1115 (m. ganzs. Farbabb., S. 169).
- J. M. McCullagh, August Macke and the Vision of Paradise: An Iconographic Analysis, (Diss.) Austin 1980, S. 95-97 u. 220 (m. Abb., S. 70).
- Christie's, London, 7407. Auktion, Impressionist and Modern Works on Paper, 19.6.2007, Los 197 (m. Farbabb., m. d. Hinweis „Property from a German Private Collection“).

- **Dynamisches, farbintensives Aquarell aus der besten Schaffenszeit des Künstlers**
- **1911 gehört er zum engen Kreis des sich formierenden „Blauen Reiter“, liefert Beiträge für den Almanach und beteiligt sich an den Ausstellungen des Künstlerkreises**
- **Nach einem Paris-Aufenthalt 1912 und der daraus resultierenden Freundschaft zu Robert Delaunay distanziert sich Macke zusehends von der Kunst des „Blauen Reiter“ und gelangt zu einer ganz eigenen, emanzipierten Bildsprache**
- **Wunderbar freie und luftige Darstellung, deren sommerliche Leichtigkeit sich in der Pinselführung wiederfindet**
- **Ein vergleichbares Aquarell befindet sich in der Sammlung des Wallraf-Richartz-Museums, Köln**
- **Im selben Jahr entsteht das Gemälde „Ausreitende Husaren“ (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid)**

Zur Entstehungszeit des hier angebotenen Werkes beginnt Macke zunehmend eigene künstlerische Wege zu gehen und sich von der Kunstauffassung seiner einstigen Künstlerkollegen des „Blauen Reiter“ loszulösen. Auch in der Aquarellkunst Mackes findet sich nun diese „zunehmende Eigenständigkeit der Entfaltung“, schreibt Werkverzeichnis-Verfasserin Ursula Heiderich (August Macke. Aquarelle, Ostfildern-Ruit 1997, S. 30). „Neben den offenen Arbeiten, die den Papiergrund transparent werden lassen, entstehen kleinteilig verflochtene Gewebe aus leuchtenden Farbflecken, in denen Macke die Kontur bereits völlig entbehren kann.“ (Ebd.) Im kräftig-bunten Kolorit und der hier lockerleicht getüpfelten Aquarelltechnik ist stattdessen Mackes Beschäftigung mit dem Fauvismus spürbar, insbesondere mit der Malerei von Henri Matisse (vgl. „Collioure“, 1905, Museum of Modern Art, New York). Macke interessiert sich nun insbesondere für die intensive Farbigkeit und die Bewegtheit der Darstellung, das „Dynamische in einem Bild“ (Elisabeth Erdmann-Macke). Beides setzt er in der hier angebotenen Darstellung mit luftigem, stakkatohaftem Farbauftrag besonders gelungen um. Gleichzeitig lässt er die Szene, zu der ihn womöglich seine damals regelmäßigen Ausritte mit seinem Schwager inspirierten, märchenhaft und paradisiisch wirken: ganz und gar seinem in dieser Schaffenszeit vorherrschenden Leitmotiv, der Idee des Paradieses entsprechend.

Im August des darauffolgenden Jahres wird Macke als Reservist und Vizefeldwebel eingezogen und fällt schon sieben Wochen später, mit nur 27 Jahren, in der Champagne. [CH]



„Was August damals am meisten beschäftigte, war das Dynamische in einem Bild, nicht nur durch die formale Einteilung des Raumes ausgedrückt, sondern vor allem durch das Spiel der Farbtöne gegeneinander, untereinander [...], die Farbe muss arbeiten, vibrieren – leben.“

Elisabeth Erdmann-Macke rückblickend, in: Erinnerungen an August Macke, Stuttgart 1962, S. 283f.

GEORGE GROSZ

1893 Berlin – 1959 Berlin

Tumult. 1916.

Tuschzeichnung auf Papier (mit Blindstempel „Progress“). Rechts unten signiert und datiert sowie links unten handschriftlich bezeichnet „6“. Verso unten mittig handschriftlich betitelt sowie mit dem Nachlassstempel und weiteren Beschriftungen von fremder Hand. 44,2 x 34 cm (17.4 x 13.3 in), Blattgröße.

Verso mit einer Tusch-Skizze weiterer Figuren. [AR]

Mit einer Expertise (in Kopie) von Ralph Jentsch, Berlin, vom 25. Januar 2010. Die Arbeit wird in den in Vorbereitung befindlichen Œuvre-Katalog der Arbeiten auf Papier aufgenommen.

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.32 h ± 20 Min.

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

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers (1959).
- Privatbesitz Berlin.
- Galerie Nierendorf, Berlin.
- Privatbesitz Berlin.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- George Grosz 1893-1959, Akademie der Künste, Berlin, 7.10.-30.12.1962, Kat.-Nr. 145 (m. Abb. S. 20).
- The Berlin of George Grosz: Drawings, Watercolors and Prints, 1912-1930, Royal Academy of Arts, London, 20.3.-8.6.1997, Kat.-Nr. 35 (m. SW-Abb. S. 72).
- George Grosz. Kunst als Sozialkritik. Zeichnungen, Aquarelle und Druckgrafiken, Saarländisches Saarländisches Museum Saarbrücken, 24.11.2007-17.2.2008, Kat.-Nr. 3 (m. Farbabb. S. 23).
- Fixsterne. 100 Jahre Kunst auf Papier. Adolph Menzel bis Kiki Smith, Stiftung Schleswig-Holsteinische Landesmuseen, Schloss Gottorf, 31.5.-20.9.2009, S. 39 (m. Abb.).
- Wunder auf Papier. Über 100 Jahre Zeichenkunst, Kunsthaus Villa Jaus, Oberstdorf, 23.7.-3.10.2010, o. S. (m. Abb.).
- George Grosz. Deutschland, ein Wintermärchen. Aquarelle, Zeichnungen, Collagen, Max Ernst Museum Brühl des LVR, 11.9.-18.12.2011; Stiftung Ahlers Pro Arte, Hannover, 17.2.-28.5.2012, S. 74f (m. Abb.).
- 1914. Die Avantgarde im Kampf, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 8.11.2013-23.2.2014, S. 196 (m. Abb.) u. S. 384.
- Grosz, Krieg, Grotesk, Buchheim Museum der Phantasie, Bernried, 6.7.-2.11.2014, S. 51 (m. Farbabb.).
- Painting still alive... On the way to modernity, Centre of Contemporary Art, Torun (Polen), 11.11.2018-13.1.2019, S. 105 (m. Farbabb.).
- Gross von Grosz. Die frühen Jahre, Das kleine Grosz Museum, Berlin, 13.-24.10.2022.

LITERATUR

- Galerie Nierendorf (Hrsg.), 1920-1970. Fünfzig Jahre Galerie Nierendorf. Rückblick, Dokumentation, Jubiläumsausstellung, Berlin 1970, Kat.-Nr. 336 (m. SW-Abb. S. 148).
- Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), George Grosz. Berlin-New York, Ausst.-Kat. Neue Nationalgalerie, Berlin 1995, S. 133 (m. SW-Abb.).



- **Tumult in der Großstadt: frühe, apokalyptische Zeichnung von George Grosz**
- **Aus der wichtigen Berliner Schaffenszeit während des Ersten Weltkriegs**
- **Umfangreiche Ausstellungshistorie, verso mit einer weiteren Figurenskizze**
- **1916 künstlerischer Durchbruch: Aus Georg Ehrenfried Groß wird George Grosz, er wird in der Kunstwelt bekannt, u. a. durch einen Aufsatz von Theodor Däubler und die Publikation von zwei Zeichnungen im Magazin „Neue Jugend“. Er beginnt mit der Arbeit am Gemälde „Metropolis“, das Elemente unserer Zeichnung enthält**

Tumult in der Großstadt – George Grosz als Zeichner 1916 in Berlin

Im Januar 1912 kommt George Grosz nach Abschluss seines ersten Studiums in Dresden nach Berlin. Hier beginnt er bei Emil Orlik, an der Kunstgewerbeschule zu studieren, und erhält mit dessen Unterstützung ein Staatsstipendium. Der Fokus seines künstlerischen Schaffens liegt in den frühen Jahren auf der Zeichnung, das erste bekannte Gemälde stammt von 1915. Mit Kriegsbeginn wird seine Ausbildung allerdings jäh unterbrochen. George Grosz meldet sich im November 1914 freiwillig für den Kriegsdienst, wird jedoch nach einem Lazarettaufenthalt und der Operation einer Stirnhöhlenvereiterung bereits im Mai 1915 als dienstuntauglich entlassen. Auch wenn George Grosz nie an der Front eingesetzt war, hinterlässt der Krieg tiefe Spuren, die sich auch in seiner Kunst zeigen. Neben Kriegsszenen und Darstellungen von Schlachtfeldern thematisiert er in den Folgejahren das Berliner Leben, wo die gesellschaftlichen Folgen des Krieges immer deutlicher sichtbar werden. Apokalyptische Straßenszenen und vom Krieg gezeichnete Menschen halten Einzug in seine Zeichnungen und bevölkern in bisweilen tumultartigen Szenen seine Blätter.

In diese Zeit fällt auch die Entstehung der Zeichnung „Tumult“. Eindrücklich veranschaulicht diese, wie der Künstler die sozialen Umstände damals wahrnimmt und in seiner Kunst verarbeitet. In einer großen Gleichzeitigkeit treffen in einer Häuserschlucht unter wolkenverhangenem Himmel mit düster wirkender Sonne die Menschenmassen aufeinander. Futuristisch-expressiv mutet die Szenerie an, die feisten Gesichter mit Hüten größtenteils dem Betrachter zugewandt, dazwischen in den Himmel gereckte Fäuste, durchbrochen von zackigen Linien und Schraffuren. Mit der Entstehung derartiger Zeichnungen wird die Kunstszene auf George Grosz aufmerksam. Der befreundete Theodor Däubler veröffentlicht 1916 einen Artikel mit mehreren Zeichnungen und auch in der Zeitschrift die „Neue Jugend“ werden zwei von Grosz' Zeichnungen abgedruckt. Noch im selben Jahr beginnt George Grosz mit der Arbeit an seinem Gemälde „Metropolis“, in dem Elemente unserer Zeichnung enthalten sind, wie etwa die Unheil verheißende, tiefhängende Sonne über den mit Menschenmassen gefüllten Straßenschluchten der Großstadt. Wie der Künstler sich zu den Kriegseignissen positioniert, wird im Entstehungsjahr der Zeichnung jedoch nicht nur in seiner Kunst sichtbar. Im Jahr 1916 ändert er aus großer Abneigung gegen die Kriegsführung seines Heimatlandes seinen deutschen Namen Georg Ehrenfried Groß in die amerikanische Version George Grosz. [AR]



„Sehen Sie: Berlin hat doch etwas riesig Tumultuarisches – wie?“

George Grosz, Brief an Otto Schmalhausen, 25.6.1916.

GERHARD RICHTER

1932 Dresden – lebt und arbeitet in Köln



Stadtbild. 1968.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert, datiert, betitelt „Stadt“ sowie bezeichnet
und mit dem Richtungspfeil. 53 x 43 cm (20.8 x 16.9 in). [JS]

Wir danken Herrn Dr. Dietmar Elger, Gerhard Richter Archiv, Dresden,
für die freundliche Auskunft.

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.34 h ± 20 Min.

€ 350.000 – 450.000 (R/D, F)
\$ 385.000 – 495.000

PROVENIENZ

- Buchmann Galerie, Berlin.
- Privatsammlung (vom Vorgenannten erworben -2015, Christie's, London).
- Privatsammlung Hessen (seit 2015).

AUSSTELLUNG

- Gerhard Richter: Städte, Galerie René Block, Berlin 1969.
- Gerhard Richter, Galerie Konrad Fischer, Düsseldorf 1970 (wahrscheinlich in einer Ausstellungsansicht sichtbar, vgl. Dietmar Elger, Gerhard Richter. Maler, Köln 2002, Abb. S. 226 (rechts hinten, aufgrund der Signatur um 180° gedreht).
- Gerhard Richter - Städtebilder, Galerie Heiner Friedrich, München 1970.

LITERATUR

- Dietmar Elger, Gerhard Richter. Catalogue raisonné, Bd. 1: 1962-1968 (Nr. 1-198), Ostfildern 2011, WVZ-Nr. 178-1 (m. Abb. sowie der Standortangabe „Present location unknown“).
- Gerhard Richter Werkübersicht / Catalogue raisonné 1962-1993, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bd. III, Bonn 1993, S. 155, WVZ-Nr. 178-1 (m. Abb.).
-
- Gerhard Richter, 36. Biennale (Deutscher Pavillon), Venedig 1972, S. 40, Kat.-Nr. 178-1 (m. Abb. S. 64).
- Gerhard Richter. Bilder/Paintings 1962-1985, Ausst.-Kat. Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Düsseldorf 1986, S. 369 (m. Abb. S. 75).

- Richters „Stadtbilder“ sind Teil seines bedeutenden schwarz-weißen Frühwerkes und zugleich Schlüsselwerke seines abstrakten Schaffens
- Radikaler Bildausschnitt und summarische Formgebung: In dieser letzten Werkreihe innerhalb der „Stadtbilder“ treibt Richter sein meisterliches Spiel zwischen Figuration und Abstraktion auf die Spitze
- Im Jahr der berühmten Stadtansicht „Domplatz. Mailand“ (1968) entstanden, die den aktuellen Spitzenpreis für ein gegenständliches Richter-Gemälde hält
- Bereits 1972 publiziert im Katalog zur 36. Biennale in Venedig, auf der Richter Deutschland mit seinen schwarz-weißen Fotogemälden vertritt
- Arbeiten dieser Werkgruppe befinden sich in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. im Museum of Modern Art, New York, im San Francisco Museum of Modern Art sowie im Städel Museum, Frankfurt a. Main

Eine Besonderheit von Richters Malerei, die sich über sein ganzes Schaffen hin beobachten lässt, „ist das Arbeiten in Wiederholungen, Werkgruppen und Sequenzen, also ein Interesse an der Vervielfachung des Bildes“, wie der schweizerische Kurator und Autor Dieter Schwarz 2014 anlässlich der im selben Jahr veranstalteten Retrospektive Gerhard Richters in der Fondation Beyeler in Riehen bei Basel bemerkt (zit. nach: Hubertus Butin, Unikate in Serie, Köln 2017, S. 12). Diese Aussage trifft auch auf dieses Stadtbild zu, das erste einer Reihe von acht weiteren, völlig unterschiedlichen Werken (178-1 bis 178-8), die jedoch eines gemeinsam haben: Sie sind alle in Schwarz-Weiß gehalten und basieren auf ausgeschnittenen Details, die Richter seinem Atlas-Blatt 124 aus dem Jahr 1968 entnimmt. Dieses „Stadtbild“ malt Richter 1968; es gliedert sich ein in eine Reihe von Stadtbildern, mit denen sich der Künstler Ende der 1960er Jahre intensiv beschäftigt. Sie gehören zu jenen frühen Fotomalereien, die ab den 1970er Jahren sein Schaffen dominieren, bevor Richter sich zunehmend abstrakten Themen zuwendet. Neben den Farbkarten, den Graubildern, den Seelandschaften und den Wolkenbildern spielen die Stadtbilder eine wichtige Rolle in dieser Phase.

„Grau ist doch auch eine Farbe, und manchmal ist sie mir die wichtigste.“

Gerhard Richter in einem Interview mit Rolf Schön, 1971.





Gerhard Richter, Domplatz Mailand, 1968, Öl auf Leinwand, versteigert 2013 bei Sotheby's, New York. © Gerhard Richter 2024 (0141)

Formale Verflüchtigung

Aus der Ferne betrachtet, bietet das Gemälde eine strenge, monochrome Nahaufnahme einer Gebäudelandschaft aus der Vogelperspektive. Bei der Annäherung jedoch lösen sich Richters scheinbar starre Geometrien in einem verschwommenen Nebeneinander von Flächen aus reichem Impasto auf. Mit ihren rasterartigen Strukturen und schrägen Blickwinkeln stellen sie die Lesbarkeit ihrer figurativen Sujets in Frage und verwandeln sie in eine illusionistische Vision der Realität. Die bisher akribische Detailgenauigkeit in seiner Fotomalerei ersetzt Richter durch kühne Gesten, welche die unscharfen Verzerrungen seiner früheren Arbeiten durch nachträgliches Verwischen noch verstärken. In den breiten Pinselstrichen und der formalen Verflüchtigung vom Ausgang der Malerei sehen wir die ersten Hinweise auf die befreite abstrakte Ausdrucksweise, die in den folgenden Jahrzehnten seine Praxis bestimmen sollte. Eine weitere besondere Wirkung seiner Malerei der 1960er Jahre erreicht Richter mit einer umfangreichen Palette von Grautönen, die es ihm ermöglicht, auf extreme Kontraste zu verzichten.

Das erste Stadtbild Richters ist die Ansicht des Domplatzes in Mailand, eine Auftragsarbeit für die Firma Siemens Elettra. Dieser Auftrag ist, Gerhard Richter in einem mit Hans Ulrich Obrist 1993 geführten Interview zufolge, der Beginn einer weiteren Beschäftigung mit Stadtansichten: „Ja, manchmal habe ich gerne Auftragsbilder gemacht, um etwas zu entdecken, worauf ich freiwillig nicht gekommen wäre. So gesehen hat Siemens mit dem Auftrag eines Stadtbildes alle folgenden Stadtbilder verursacht.“ (Dietmar Elger und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.), Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2008, S. 308).

Es ist auffällig, dass Richter darauf verzichtet, den Dom als bekannteste Sehenswürdigkeit Mailands ins Zentrum des Bildes zu rücken. Stattdessen richtet sich sein Blick auf die unmittelbare Umgebung des Domes, auf den Platz und dessen säumende Architekturen, eine vielschichtige Projektion, die schon Robert Delaunay für seine Serie der Eiffelturm-Bilder gut fünfzig Jahre zuvor erfolgreich einsetzt. Und auffällig ist auch, dass Richter hier eine Art von prospektähnlicher Werbe-fotografie verwendet und erst in einer weiteren Stadtansicht Mailands erstmals eine Luftaufnahme heranzieht, eine Entscheidung, die zu diesem eindringlichen Werkkomplex der „Stadtbilder“ führt.

Beobachtender Blick

Die Stadtbilder beruhen größtenteils auf Fotografien aus Architekturzeitschriften, die städtebauliche Strukturen veranschaulichen, ohne dass diese durch die Titel identifizierbar wären. Wie für Richters Werk immanent, archiviert der Künstler diese Aufnahmen und dokumentiert sie mit seinem Kompendium „Atlas“. Richter beschreibt sie als „Reflexionen über das neue Gesicht Europas und über die anderen überlebenden Reste des alten Europas“. (Vgl. Robert Storr, Gerhard Richter: Forty Years of Painting, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, 2002, S. 42) Als Kind erlebt Gerhard Richter die Bombardierung Dresdens und so ist es nur folgerichtig, dass viele der Stadtbilder, insbesondere jene, die Ausschnitte aus der wuchernden städtischen Infrastruktur zeigen, an die Luftaufnahmen bombardierter Städte während des Zweiten Weltkriegs erinnern. In anderen Stadtbildern, so auch im vorliegenden Werk, widmet sich Richter auch den vermehrt ausdruckslosen Betonbauten, die in der Folge während des Wiederaufbaus entstehen. Die Gebäude der Nachkriegszeit erscheinen bei Richter wie eine architektonische Landschaft in Utopia: die Architekturen der Zukunft, hoch aufragend werden sie zu Symbolen des Aufschwungs! In den späten 1960er Jahren allerdings beginnt diese Vision der Erneuerung bereits zu verblassen. Die grauen, uniformen und gesichtslosen Leuchttürme der Hoffnung vermitteln ein tiefes Gefühl des Verlustes: ergreifende Erinnerungen an eine Geschichte, die niemals wiederhergestellt werden kann. Richters bewusste Abstraktion dieser Gebäude fängt genau diese Dynamik ein und rückt ihren Idealismus in eine verlockende Ferne. In dem Maße, in dem sich die Struktur in eine unbestimmte Masse von Farbe auflöst, verschwindet jeglicher Sinn für Funktion und Zweck. Das Gebäude wird zu einer Illusion, die sich unserem Zugriff entzieht.

Robert Delaunay, La Tour Eiffel rouge, 1911/23, Öl auf Leinwand, Art Institute, Chicago.

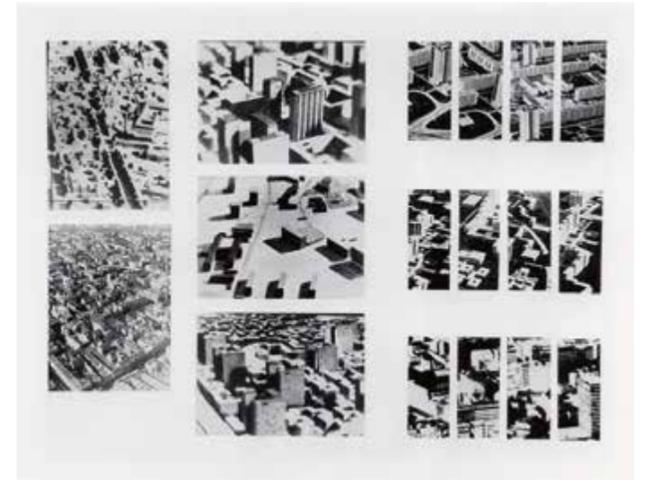


Seine Kunst der 1960er Jahre geht also im Wesentlichen auf Beobachtung und Verwendung fotografischer Dokumente zurück. Auf die Frage von Rolf Schön in einem Interview 1972 mit Gerhard Richter, warum gerade die Fotografie eine so wichtige Rolle spiele, antwortet dieser: „Weil ich überrascht war vom Foto, das wir alle täglich so massenhaft benutzen. Ich konnte es plötzlich anders sehen, als Bild, das ohne all die konventionellen Kriterien, die ich vordem 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, zeigen – nicht als Mittel für eine Malerei benutzen, sondern die Malerei als Mittel für das Foto verwenden“ (zit. nach: Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln, 2008, S. 59). Fotos sind also zuweilen ein eher austauschbarer Malanlass, Ausgangspunkt und Zentrum von Richters künstlerischem Handeln. Das Gegenständliche unendlich zu machen, damit die Unsicherheiten unserer Wahrnehmungen zu thematisieren, ist dabei Richters werkimmanentes Ziel. Zu seinen Strategien gehören Vergrößerung, farbliche Verfremdung und der Einsatz von Unschärfe. Damit nimmt der Künstler seinen Sujets zuweilen die Eindeutigkeit, und mit dieser auch ein Stück Bedeutungslast. Richter entzieht diese Vorbilder ihrem ursprünglichen Kontext, indem er sie in einheitliches Grau oder Schwarz-Weiß taucht und diese Wirkung oft noch durch eingefügte Unschärfen verstärkt. Es entsteht also ein diffuser Eindruck, der ein der Aktualität enthobenes Erinnerungsbild assoziieren lässt, das er zum Bestandteil seiner Bilder macht und unsere Wahrnehmung prinzipiell auf die Probe stellt, wie geschehen in den ersten Jahren seines Tuns mit historischen Schwergewichten wie: „Bomber“ (1963), Bomben abwerfende Flugzeuge mit amerikanischen Hoheitszeichen; „Mustang-Staffel“ (1964), Englische Jäger aus dem Zweiten Weltkrieg; „Onkel Rudi“ (1965), ein Standbild des Verwandten in Uniform.

Die Farbe Grau hat bei all diesen Bildern eine vielfältige Funktion. Zunächst behauptet sie einen Realismus, in dem Richter Schwarz-Weiß-Fotovorlagen als unmittelbare Vorbilder zu erkennen gibt, somit einen direkten Bezug zur Fotografie herstellt. Darüber hinaus ist mit dem einheitlichen Grau eine Nivellierung verbunden, welche die thematischen Dimensionen verschleiert und eine malerische Verfremdung als vordergründiges Interesse des Künstlers vortäuscht. Indem er die Farbe aus den Bildern herausnimmt und auf unbunte Grauwerte beschränkt, zielt er zu diesem Zeitpunkt ganz bewusst auf einen malerischen Effekt, um das Pathos der Vergangenheit ins Spiel zu bringen. In dieser Hinsicht haben die Stadtbilder viel mit Richters See-, Berg- und Wolkenlandschaften aus dieser Zeit gemeinsam. Auch diese Sujets waren einst Symbole der Natur, die von den Romantikern des 19. Jahrhunderts als Merkmale der Bewunderung und Hoffnung verewigt wurden.

„1968: Städte und Gebirge aus der Vogelperspektive (Abkehr vom interessanten Inhalt und von der illusionistischen Malerei. Ein Farbleck soll ein Farbleck bleiben, und das Motiv braucht keine Aussage haben und keine Deutung zulassen).“

Gerhard Richter, Notiz in seiner Arbeitsübersicht aus dem Jahr 1968, zit. nach: Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007, Köln 2008, S. 53.



Gerhard Richter, Städte, Atlas, Blatt 124, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. © Gerhard Richter 2024 (0141)

Fotografische Wahrhaftigkeit als Motiv

In Richters Stadtmalerei jedoch zerfällt ihre fotografische Wahrhaftigkeit in ein undurchdringliches Geflecht von Pinselstrichen und Flächen, die den Charakter ihres künstlichen Zusammenspiels offenbaren. In einer Erklärung zu den Stadtbildern beschließt Richter, das Konzept der „illusionistischen Malerei“ aufzugeben. „Ein Farbleck sollte ein Farbleck sein, und das Motiv muss keine Botschaft haben oder eine Interpretation zulassen“, schreibt er (Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe, Köln, 2008, S. 53). Richter stellt also das gesamte Konzept der visuellen Darstellung in Frage. Das Motiv wird somit unzugänglich, es bleibt nur die Malerei selbst, die Illusion einer Realität, die sich den Möglichkeiten der Kunst entzieht, die aber das Fundament seiner späteren abstrakten Praxis bilden wird.

Richters schwarz-weißes Frühwerk der 1960er Jahre hat unsere heutige Vorstellung von Gerhard Richters malerischem Werk wesentlich geprägt. Familienfotos, Abbildungen aus der Werbung und verschiedenen anderen Printmedien sind die Basis für Richters Porträts, Alpen- und Städtebilder dieser Jahre. Während Richter anfänglich seine auf die Leinwand vergrößerten Motive noch im Nachgang in ihren Konturen weich vermalte und damit seine berühmte malerische Unschärfe erzielt, beginnt er, wie hier im vorliegenden abstrahierten Städtebild, auch mit einer lockeren, groben und damit bereits per se unscharfen Malweise zu experimentieren. Diese das gegenständliche Motiv weitestgehend verfremdende Ausschnitthaftigkeit zeichnet ebenfalls das vorliegende Stadtbild Richters in ausgeprägter Weise aus. Richter malt sein „Stadtbild“ im Jahr des berühmt gewordenen „Domplatz, Mailand“, welches 2013 bei Sotheby's in New York für rund 29 Millionen Euro zugeschlagen wird und damit bis heute als das teuerste gegenständliche Gemälde des Künstlers gilt. [MvL]

PIERO MANZONI

1933 Soncino bei Mailand – 1963 Mailand



Achrome. 1959/60.

Mischtechnik. Genähte Leinwand und Kaolin.

Verso auf der Leinwand handschriftlich bezeichnet „18 TCQ pag 192“. Auf dem Keilrahmen handschriftlich bezeichnet „Rosso“ sowie mit dem Etikett der Sonnabend Gallery. 70 x 50 cm (27,5 x 19,6 in).

In Plexiglas-Objektkasten. [KT]

Mit einem Fotozertifikat ausgestellt von Luca Palazzoli, Galleria Blu, Mailand.

• **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.36 h ± 20 Min.

€ 400.000 – 600.000 (R/D, F)

\$ 440.000 – 660.000

PROVENIENZ

- Nachlass des Künstlers.
- Galleria Blu, Mailand.
- Galerie Lara Vincy, Paris.
- Privatsammlung Hessen (1993 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Omaggio a Piero Manzoni, Museo Civico, Crema, 9.9.-12.10.1971 (auf dem Objektkasten mit dem Etikett).
- Piero Manzoni, Sonnabend Gallery, New York, 25.3.-22.4.1972 (auf dem Objektkasten mit dem Etikett); Contemporary Arts Museum, Houston, 17.8.-24.9.1972; Henry Gallery, Seattle, 10.11.-10.12.1972; Museum of Contemporary Art, Chicago, 2.2.-24.3.1973.
- X Quadriennale Nazionale d'Arte 3. La ricerca estetica dal 1960 al 1970, Palazzo delle Esposizioni, Rom, 22.5.-30.6.1973, S. 61 (m. Abb.).
- Sinn + Sinnlichkeit / Sense + Sensuality, Neues Museum Weserburg, Bremen, 21.5.-27.8.2000, S. 77, 138 (m. Abb.).
- Lieblingsbilder. Kunst nach 1945 aus Privatbesitz zwischen Main und Taunus, Kunstverein Hofheim, 26.8.-4.11.2007, S. 66, Kat.-Nr. 46 (m. Abb.).
- Italian Show, Dickinson, London, 29.1.-28.2.2014.
- Kunstmuseum Stuttgart, Leihgabe seit 2016 (auf dem Objektkasten mit dem Etikett).

LITERATUR

- Piero Manzoni. Catalogo generale, hrsg. von Germano Celant, Genf/Mailand 2004, S. 496, WVZ-Nr. 673 (m. Abb.).
- Freddy Battino, Luca Palazzoli, Piero Manzoni. Catalogue raisonné, hrsg. von Vanni Scheiwiller, Mailand 1991, S. 310, WVZ-Nr. 495 BM (m. Abb.).
- Germano Celant, Piero Manzoni, Catalogo Generale, Mailand [1975] 1989, WVZ-Nr. 18 tcq (m. Abb. S. 192).
- Piero Manzoni. Opere dal 1957 al 1963, Studio V, Vigevano 1974 (m. Abb.)

• Manzoni als Wegbereiter des internationalen „ZERO“-Netzwerks durch die radikale Neudefinition der malerischen Prinzipien

• In radikaler künstlerischer Freiheit entsteht im Herbst 1957 Manzonis Werkgruppe der „Achromes“, zeitgleich mit Yves Kleins „Monochromes“

• Eines der ersten, aus genähter Leinwand gefertigten „Achromes“, deren Serie Manzoni noch bis zu seinem frühen Tod 1963 in weiteren Materialien fortsetzt

• Aus dem wegweisenden Jahr 1959: Manzoni gründet mit Enrico Castellani die programmatische Revue „Azimuth“ und die Galerie Azimut, Mailand

• Aus der legendären Mailänder Galleria Blu, die Ende der 1950er Jahre auch Lucio Fontana vertritt

• „Achromes“ aus Leinwand befinden sich in bedeutenden Sammlungen, darunter das Städel Museum, Frankfurt a. Main, das Solomon Guggenheim Museum, New York, das Stedelijk Museum, Amsterdam, sowie das Centre Pompidou, Paris

Mailand, 1950er Jahre – Zentrum der Avantgarde

Wenige Künstler erreichen mit ihrem Gesamtwerk eine solche Radikalität und nachhaltige universelle Wirkung wie Piero Manzoni. Auf konzeptueller Ebene tritt er in die Nachfolge Marcel Duchamps, der als einer der ersten die Grenzen des Kunstbegriffes fundamental erweiterte. Manzoni setzt sich darüber hinaus intensiv mit der kulturellen und gesellschaftlichen Bedeutung künstlerischer Schaffensprozesse, der Figur des Künstlers an sich sowie der postmodernen Bedeutung von Autorschaft auseinander. Seine Arbeiten sind herausfordernd und sperrig, zugleich aber auch intellektuell überzeugend und faszinierend. Ästhetisch und materiell erreicht sein Schaffen mit der Werkgruppe der „Achromes“, die 1957 ihren Anfang nimmt, den Höhepunkt.





Piero Manzoni vor einem seiner Achrome, Mailand 1960 © Archivio Giancolombo, Mailand. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Manzoni wächst als Spross der adligen Familie Manzoni di Chiosca e Poggiolo zwischen dem Landhaus in Sorazocco nahe des Gardasees und der Mailänder Wohnstätte auf. Sein analytischer Geist lässt ihn zunächst ein Jurastudium in Mailand beginnen, er wechselt bald zur Philosophie an der Universität in Rom, um schließlich wieder nach Mailand zurückzukehren. Dort frequentiert er die Kunstszene und ist umgeben von Künstlern des Spazialismo im Umfeld des Galeristen Carlo Cardazzo und der Gruppe um Lucio Fontana. Manzoni schließt sich zunächst dem „Gruppo nucleare“ um Enrico Baj und Sergio Dangelo an, die nach der Stunde null, die das Ende des Zweiten Weltkrieges markierte, in der Malerei und im künstlerischen Ausdruck um neue Positionen ringen.

Detailausschnitt des Gemäldes Achrome, 1959, von Piero Manzoni.



Yves le Monochrome – Piero l’Achrome

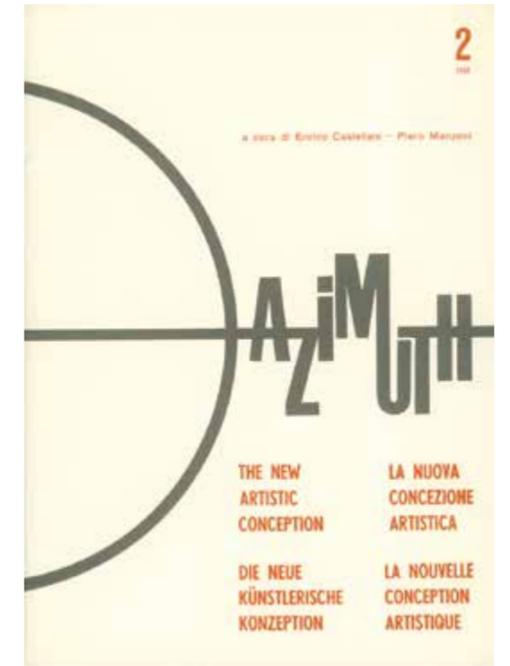
Zwischen den verschiedenen, sich international vernetzenden Künstlergruppierungen dieser Zeitenwende besteht Einigkeit darin, dass jegliche akademischen „-ismen“ und Stile abgelehnt werden. An ihre Stelle tritt der Glaube an die revolutionäre, reinigende und Grenzen überwindende Kraft der Abstraktion.

Im Januar 1957 findet in der Galleria Apollinaire in Mailand die erste Auslandsausstellung Yves Kleins statt, der dort elf monochrome Leinwände mit dem von ihm patentierten International Klein Blue (IKB) in identischem Format präsentiert. Diese Ausstellung setzt eine lebhafteste kunsttheoretische und vor allem kreative Auseinandersetzung mit Kleins richtungsweisenden Positionen in Gang. Fontana besucht die Ausstellung und erwirbt eines der ausgestellten Werke, auch Manzoni ist mehrfach in der Galerie anzutreffen. Im September 1957 veröffentlicht der „Gruppo nucleare“ das „Manifesto contro lo stile“, das von zahlreichen Künstlern der europäischen Avantgarde unterzeichnet wird, darunter auch Yves Klein und Piero Manzoni: „Als letzte mögliche Formen der Stilisierung lassen wir die ‚Propositions monochromes‘ von Yves Klein (1956–1957) gelten: danach bleibt nur noch die ‚tabula rasa‘ oder die Tapetenrollen von Capogrossi. Tapezierer oder Maler: man muss sich entscheiden. Maler mit einer immer wieder neuen und unwiederholbaren Vision, für die die Leinwand jedes Mal die wandelbare Bühne einer unvorhersehbaren ‚commedia dell’arte‘ ist“.

Diese geforderte völlige Befreiung der Malerei löst sich von jeglicher Figuration oder abbildhaftem Verfahren, zugleich wird die persönliche Handschrift des individuellen Künstlers im Farbauftrag verabschiedet. Manzonis Experimente vor dieser herausfordernden Aufgabe führen ihn im Dezember 1957 zur Entstehung der „Achromes“. Manzoni nutzt in diesem Experiment dazu ab einem gewissen Punkt nur noch die Leinwand, grundlegende Basis und Fläche der Malerei. Die gefalteten, zerschnittenen und übereinandergelegten Stoffbahnen trinkt er in Kaolin, einer gipsartigen Tonerde, und arrangiert sie auf dem Untergrund – wie um dem Manifest zu widersprechen und Maler und Tapezierer zugleich sein zu können. Die ‚Malerei‘ reduziert er auf ihre Essenz, ihre Basis: die weiß grundierte Leinwand. Gleichzeitig tritt diese vielschichtig und materiell wie nie zuvor in Erscheinung, sie wird haptisch erfahrbar, schwebend leicht und fest zugleich. Das hier vorliegende Werk stammt aus der bedeutenden Reihe der „tela cucita a quadrati“, der rasterförmig ausgeschnittenen Leinwandstücke, die in gleichmäßiger Rhythmik angeordnet werden. In der Fortführung der „Achromes“ finden Glasfasern, Baumwollknäuel, Styroporkügelchen und sogar Brötchen als Materialien Verwendung. Am faszinierendsten, künstlerisch und ästhetisch überzeugendsten sind aber die Leinwände, die zwar von der Handschrift des Künstlers befreit sind, jedoch durch den Trocknungs- und Alterungsprozess des Materials sowie den Faltungen und Schichtungen belebt werden. In ihnen verdeutlicht sich die Essenz der anfänglichen Idee in Reinform.

Azimuth – die freie Dimension der Kunst

Als Organ ihrer kunsttheoretischen Programmatik gründen Manzoni und Enrico Castellani 1959 die Zeitschrift „Azimuth“. In der in Manzonis Apartment in der via Cernaia 4 herausgegebenen Kunstzeitschrift erscheinen Texte, Gedichte und künstlerische Positionen des europäischen und internationalen Netzwerks der Avantgarde mit Beiträgen von Lucio Fontana, Yves Klein, Jean Tinguely, Jasper Johns, Robert Rauschenberg in italienischer, englischer und französischer Sprache. Obwohl nur zwei Ausgaben veröffentlicht werden, sind die dort formulierten Ideen doch zentral für die Entwicklung der Kunst. Im Heft Nr. 2 vom Januar 1960 liefert Manzoni neben „Continuità e nuovo“ von Enrico Castellani, „Una nuova concezione di pittura“ von Udo Kultermann und „L’oscurità e la luce“ von Otto Piene in seinem Text „Libera dimensione“ eine Theoretisierung seiner „Achromes“: „Warum diese Fläche nicht befreien? Warum nicht versuchen, die unbegrenzte Bedeutung eines totalen Raums, eines reinen und absoluten Lichts zu entdecken? [...] Für mich geht es darum, eine ganz und gar weiße (oder vielmehr ganz und gar farblose, neutrale) Fläche außerhalb jedes malerischen Phänomens, jedes dem Flächenwert fremden Eingriffs zu schaffen: ein Weiß, das keine Polarlandschaft, keine evozierende oder schöne Materie, keine Empfindung, kein Symbol oder sonst irgendetwas ist: eine weiße Fläche, die eine weiße Fläche ist, und nichts sonst (eine farblose Fläche, die eine farblose Fläche ist), oder besser noch, die ist und nichts sonst: Sein (und totales Sein ist reines Werden).“ (zit. nach: Azimuth, Heft 2, Januar 1960, S. 18, 20).



Cover „Azimuth“, Nr. 2, 1960, anlässlich der Ausstellung „La nuova concezione artistica“. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Piero Manzoni in seinem Atelier in der via Fiori Oscuri in Mailand, 1958. Photo by © Ennio Vicario. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

„Im totalen Raum haben Form, Farbe, Dimension keinen Sinn; der Künstler hat seine vollständige Freiheit erobert; die reine Materie wird zu reiner Energie; die Hindernisse des Raumes, die Abhängigkeiten vom Subjektiven sind abgeschafft; die ganze künstlerische Problematik ist überwunden.“

Piero Manzoni, Libera Dimensione, zit. nach: Azimuth, Heft 2, Januar 1960, S. 18f.

Im Dezember 1959 eröffnen Castellani und Manzoni die fast gleichnamige Galleria Azimut als Produzentengalerie, die zum künstlerischen Zentrum der europäischen Avantgarde in Italien wird. Manzoni steht nach Reisen in die Niederlande, Belgien, Frankreich und Deutschland in Kontakt mit der Gruppe „CoBrA“, dem Galeristen Hans Sonnenberg und der Gruppe „Nul“, in Deutschland mit der Gruppe „ZERO“ und den Pariser „Nouveaux Réalistes“. Seine oftmals provokanten Arbeiten, wie die wohl berühmteste „Merda d’artista“ von 1961, werden in allen Kunstmuseen Europas ausgestellt. Seinem Schaffen wird allerdings durch seinen plötzlichen Tod aufgrund eines Herzinfarkts mit erst 29 Jahren ein jähes Ende bereitet. Manzonis permanent zwischen Körper und Körperlosigkeit, Materiellem und Geistigem oszillierendes Werk hat großen Einfluss auf die Arte povera und die Konzeptkunst. Besonders seinen aus der Essenz der Malerei gestalteten „Achromes“ wohnt trotz der reduzierten Mittel eine außergewöhnlich starke Präsenz inne. [KT]

ALBERTO BURRI

1915 Città di Castello – 1995 Città di Castello



Legno P 1. 1958.

Öl, Holzfunier und Klebstoff auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie auf dem Keilrahmen betitelt.
100 x 85 cm (39.3 x 33.4 in). [JS]

☎ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18:38 h ± 20 Min.*

€ 900.000 – 1.200.000 (R/D, F)
\$ 990.000 – 1.320.000

PROVENIENZ

- Galleria Blu, Mailand (auf dem Keilrahmen mit dem Stempel).
- Galerie Aenne Abels, Köln (auf dem Keilrahmen mit dem Galerieetikett).
- Sammlung Klaus Gebhard (1896-1976), Wuppertal (um 1963).
- Privatsammlung Hessen (seit 1993: Christie's).

AUSSTELLUNG

- Alberto Burri, Galerie d'Art Moderne Marie Suzanne Feigel, Basel, Feb./März 1959, Nr. 3.
- Mostra di Alberto Burri, Galleria La Loggia, Bologna, Mai 1959 (m. Abb. S. 1).
- Burri, Wiener Sezession, Wien, Juli/Aug. 1959, Nr. 17.
- Die 50er Jahre. Aspekte und Tendenzen, Von der Heydt-Museum, Wuppertal, Sept.-Nov. 1977, Nr. 31. (auf dem Keilrahmen mit dem Ausstellungsetikett).
- Hessisches Landesmuseum, Darmstadt (1993-2018, Dauerleihgabe).

LITERATUR

- Cesare Brandi, Burri, Rom 1963, WVZ-Tafel 68 (m. SW-Abb.).
- Burri: Contributi al Catalogo Sistematico, Fondazione Palazzo Albizzini, Citta di Castello 1990, S. 44of., WVZ-Nr. 1891 (m. Abb.).
-
- Christie's, London, Contemporary Art, 2.12.1993, Los 26.

- **Burris frühe, progressive Materialbilder aus Holz, Eisen oder Jute zählen zu den einflussreichsten Positionen der europäischen Nachkriegskunst**
- **Die berühmten, aus Holz gefertigten „Legni“ gelten als eine der international gefragtesten Werkreihen des italienischen Künstlers**
- **Aus der legendären Mailänder Galleria Blu, die Ende der 1950er Jahre auch Lucio Fontana vertritt, in eine rheinländische Privatsammlung**
- **Zuletzt mehr als 30 Jahre Teil einer deutschen Privatsammlung mit internationaler Nachkriegskunst und aus dieser im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt, als Dauerleihgabe ausgestellt**
- **Das Guggenheim Museum, New York, ehrte Burris progressives Œuvre mit der Retrospektive „Alberto Burri. The Trauma of Painting“ (2015/16)**
- **Burris Materialbilder der 1950er Jahre befinden sich heute in bedeutenden internationalen Sammlungen, u. a. im Solomon R. Guggenheim Museum, New York, und im Museum of Modern Art, New York**

„This major retrospective exhibition—the first in the United States in more than 35 years and the most comprehensive ever mounted—showcases the pioneering work of Italian artist Alberto Burri (1915–1995). Exploring the beauty and complexity of Burri’s process-based works, the exhibition positions the artist as a central and singular protagonist of post–World War II art.“

The Guggenheim Museum, New York, zur Retrospektive: Alberto Burri: The Trauma of Painting, 9.10.2015 - 6. Januar 2016

Burris frühe Materialbilder –

Die Zerstörung des traditionellen Bildbegriffs

Alberto Burris frühe Materialbilder zählen zu den bedeutendsten Positionen der europäischen Nachkriegskunst. Bereits in den 1950er Jahren werden diese revolutionären, den klassischen Bildbegriff sprengenden Schöpfungen aus Holz, Metall oder Plastik nicht nur in Burris Heimatland Italien, sondern schnell auch in Amerika in ersten Museumsausstellungen gewürdigt. Schon 1958, im Entstehungsjahr der vorliegenden Arbeit, widmet das San Francisco Museum of Art dem Künstler eine erste museale Einzelausstellung in den USA. Weitere bedeutende Museen folgen und würdigen das progressive Schaffen dieses italienischen Ausnahmekünstlers fortan als eines der wegweisendsten der europä-

ischen Nachkriegsmoderne. „Alberto Burri: The Trauma of Painting“ lautet schließlich 2015/16 der vielsagende Titel der großen Burri-Retrospektive im Guggenheim Museum, New York, der in wenigen Worten all das beschreibt, was Burris Werk in entscheidender Weise ausmacht: Die mutige Abkehr von allen Traditionen und die wuchtige Zerstörung des traditionellen Bildbegriffs durch den Einsatz der bis dato kunstfernen Materialien Holz, Sackleinen, Metall und Plastik. Burri malt nicht, nein, er nagelt, klebt, näht, schweiß, lötet und heftet die unterschiedlichsten Materialien auf die Leinwand und integriert bald zudem das Element Feuer.



Burris „Legni“ _

Ästhetische Innovationen auf Basis kunstferner Materialien

Eigentlich ist Burri studierter Arzt, bevor er zunächst als Frontsoldat und dann als Sanitätsarzt im Zweiten Weltkrieg dient. Nach der Gefangennahme seiner Einheit in Tunesien im Mai 1943 wird Burri in ein Kriegsgefangenenlager in Texas gebracht, wo er erstmals beginnt, künstlerisch tätig zu werden. Als Burri 1946 nach Italien zurückkehrt, richtet er sich in Rom ein Atelier ein und beginnt als Autodidakt mit seinem bahnbrechenden künstlerischen Œuvre. 1947 reist er nach Paris und trifft dort auf die frühen mit dem Werkstoff Teer experimentierenden Arbeiten Jean Dubuffets, die sein Schaffen nachhaltig beeinflussen. Fortan nutzt Burri selbst den Bildträger als Basis für seine massiven Materialbilder bzw. Assemblagen. Zu den berühmten Serien dieser frühen Werkphase gehören neben den „Legni“, zu denen unsere faszinierende Arbeit zählt, u. a. die „Sacchi“, die aus zusammengeflickten Überresten von Jutesäcken und Fragmenten ausrangierter Kleidung bestehen, die aus Metallteilen zusammengelöteten „Ferri“ sowie seine Plastikverbrennungen, die „Combustione Plastiche“. Viele dieser ästhetischen Innovationen basieren auf Seherfahrungen, die Burri im Zuge seines Einsatzes als Soldat im Zweiten Weltkrieg gemacht hat und welche er nun künstlerisch verarbeitet und aufbereitet in seine ungewöhnlichen ästhetischen Schöpfungen überführt.



Alberto Burri, Nero plastica (Black Plastic), 1963, Plastik und Feuerspuren auf Leinwand, Museum of Modern Art, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Alberto Burri in seinem Atelier, 1959. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



„Alberto Burri. The Trauma of Painting“, Ausstellungsansicht, 2015/16, Solomon R. Guggenheim Museum, New York © VG Bild-Kunst, Bonn 2024



Alberto Burri, Legno e bianco 1, 1956, Holzfurnier, Feuerspuren, Acryl und Vinavil auf Leinwand, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. © VG Bild-Kunst, Bonn 2024

Burris Œuvre - Ein kraftvoller künstlerischer Neuanfang

Burris Werk ist ein kraftvoller künstlerischer Neuanfang nach dem Zweiten Weltkrieg, ein mutiges Werk, das einen klaren Kontrapunkt zu den gestischen Strömungen der Zeit setzt, sei es das europäische Informel oder das amerikanische Action-Painting. Burris Schaffen verweigert sich nicht nur nahezu konsequent der Farbe, sondern damit zugleich ebenso konsequent jeglichem malerischen Duktus als der gestischen Handschrift des Künstlers. All das, was diesen mutigen Neuanfang in Burris Kunst der 1950er Jahre ausmacht, findet in der vorliegenden Arbeit „Legno P1“ in all seiner verstörenden Konsequenz geradezu paradigmatisch Ausdruck. Aus der legendären Mailander Galleria Blu, die in dieser Zeit auch bereits Lucio Fontana vertritt, wird „Legno P1“ über die Kölner Galerie Aenne Abels in die rheinländische Sammlung des Unternehmers Klaus Gebhard veräußert, bevor die Arbeit schließlich 1993 über eine Auktion in London in eine herausragende deutsche Privatsammlung mit internationaler Nachkriegsmoderne vermittelt wird. [JS]



SEAN SCULLY

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

**Untitled. 2007.**

Öl auf Aluminium.
Verso signiert, datiert „12.25.07“ und bezeichnet „Ingrid“.
71 x 81,5 cm (27.9 x 32 in).

• *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.40 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D, F)
\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Privatsammlung Süddeutschland (2008 direkt vom Künstler erhalten).
- Vom jetzigen Eigentümer vom Vorgenannten erworben.

- **Im Entstehungsjahr verwendet der Künstler erstmals Aluminium als Bildträger für seine sinnliche, vielschichtige Ölmalerei**
- **Faszination der Gegensätze: harte, kühle Materialität des Metalls, warme, erdige Farbigekeit und sinnliche, matt-glänzende Oberfläche**
- **Vergleichbare Gemälde des Künstlers aus diesem wichtigen Jahr 2007 befinden sich u. a. im Kunstmuseum Bern, in der Albertina in Wien und im Centre Pompidou, Paris**
- **Wichtige Gemälde aus den 2000er Jahren sind heute weltweit in musealen Sammlungen zu sehen, darunter in der Tate London, im Art Institute of Chicago sowie im Metropolitan Museum und im Museum of Modern Art, New York**

„Ich fange jetzt an, mit Tafeln aus Metall (Aluminium) zu arbeiten. Ich liebe Leinwand und Holz, aber ein altes Medium (Ölfarbe) auf ein zeitgenössisches Metall aufzutragen, wird das Gefühl von Nostalgie aufbrechen und das fasziniert mich.“

Sean Scully, 5.9.2007, zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 224.



Streifen in Schichten

In dem mittlerweile mehr als 50 Jahre umfassenden, faszinierenden Œuvre Sean Scullys dominieren verschiedenfarbige, vertikal und horizontal verlaufende, unterschiedlich breite und lange Streifenkompositionen sowie rechteckige Farbflächen, mit denen der Künstler seine wiederum in Rechtecke aufgeteilten Bildflächen füllt. Scullys Arbeit an einem Werk beginnt zunächst mit der Aufteilung und Gliederung der zu bemalenden Fläche, einer genauen Anordnung der Streifen und Farbfelder. Scully wählt aus einem schier unendlichen Reichtum kompositorischer Möglichkeiten und unterteilt die rechteckige Form der Bildfläche zunächst in mehrere kleinere rechteckige Elemente. In seinen späteren Werken ist die Gliederung deutlich weniger streng: Die Linien werden nicht mit dem Lineal, sondern frei per Hand gezogen. Mit breitem Pinsel trägt Scully dann in zahlreichen, sich überdeckenden und teils pastosen Schichten seine Farbe auf. In der hier angebotenen Arbeit erzeugt Scully durch diese Schichtung eine Vielfalt an Rotnuancen: Aufgrund der verborgenen Untermalungen gleicht kein Rotton dem anderen. Unter den hier sichtbaren Farben der Oberfläche liegen Blau, Graugrün, helles Gelb, Violett und Braun, Farben, die an den weichen Grenzen und Übergängen zwischen den einzelnen Farbfeldern in schmalen Streifen hervorblitzen, die gesamte Bildfläche zum Vibrieren bringen und mit Leben füllen. „There are no simple colors in my work... there are no whites, no reds. Colors are always subverted by the colors underneath, so when you're looking at something you're never quite sure what you're looking at.“ (Sean Scully, zit. nach: Hossein Amirsadeghi, Maryam Homayoun Eisler (Hrsg.), Sanctuary: Britain's Artists and their Studios, London, 2011, S. 112.

Von der Leinwand zum Aluminium

Die Kunstauffassung Sean Scullys hat sich über die Jahre hinweg nicht grundlegend geändert, obwohl seine Malerei einer steten Entwicklung und Veränderung unterworfen ist. Nach ersten künstlerischen Experimenten mit im rechten Winkel von der Wand abstehenden, ‚schwebenden‘ Aluminium-Panels in den 1990er Jahren entdeckt der Künstler das Metall als ungewöhnliches, zeitgenössisches Material 2007 auch für seine in der Fläche angelegte Malerei. Im Gegensatz zur Leinwand widersteht das härtere, glatte Aluminium der leichten ‚Atmung‘ der Farbe, denn sie liegt nun auf der Oberfläche auf, wird, anders als bei den Leinwandarbeiten, nicht vom Bildträger angenommen bzw. aufgesogen. Die metallische Oberfläche führt in Verbindung mit dem sanften Glanz der Ölfarbe zu einer ganz neuartigen Ästhetik. Je nach Lichteinfall verändert sich die Ausdruckskraft der jeweiligen Farbflächen und ihrer Oberflächenbeschaffenheit und schafft in Verbindung mit den hier verwendeten warmen Farben eine überaus sinnliche Opulenz.

„Full of emotion“

In der hier angebotenen Arbeit geht Scully noch ein Stück weiter als in früheren Werken aus den 1990er Jahren. Hier hält das formgebende Gerüst die Komposition kaum noch zusammen. Die schwarze Farbfläche gibt der Darstellung Halt, doch die einzelnen Farbbalken sind zum Teil unterschiedlich lang, die Kanten durch den breiten Pinselstrich unscharf, hier und da setzt der Künstler sein Werkzeug ein wenig ‚zu früh‘ oder ein wenig ‚zu spät‘ ab, sodass der Farbauftrag der zuvor erdachten geometrischen Einteilung der Bildfläche auf sehr sinnliche Weise widerspricht. Jegliche Strenge und Rigidität muss sanften Übergängen, einem besonders malerischen Duktus sowie Scullys beim Malen freigesetzter Energie und seinen Emotionen weichen. „Ich bin überzeugt, dass Abstraktion dazu da ist und war, tiefe Emotion zu verkörpern“, erklärt der Künstler selbst (zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Inner, Berlin 2018, S. 104). Von den abstrakten Expressionisten, u. a. von Mark Rothko inspiriert, findet Scully so zu einer ganz eigenen, unverwechselbaren Bildsprache, einer tief empfundenen, poetisch aufgeladenen Abstraktion: „Newman tried to make a space that was spiritually charged, and that is what I try to do in my work too“ (S. Scully, zit. nach: Florence Ingleby (Hrsg.), Sean Scully. Resistance and Persistence. Selected Writings, London 2006, S. 90).

Über diese emotionale Seite von Scullys Malerei schreibt auch Ai Weiwei: „You could see his expression and passion in every piece, and that is something that has never changed. His works have always been full of emotion, and you can see clearly where intention and form intersect.“ (Ai Weiwei, zit. nach: Kelly Grovier (Hrsg.), Sean Scully. Bricklayer of the Soul, Ostfildern 2015, S. 55). [CH]



LOUIS SOUTTER

1871 Morges – 1942 Lausanne



Personnage nimbé et assis. 1937-1942.

Tusche.
Auf Velin. 49 x 67 cm (19.2 x 26.3 in), blattgroß.
Doppelseitige Komposition. Verso: „Eléments cruciformes“ (Thévoz 2735v). [KT]

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.42 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/N)

\$ 110,000 – 165,000

PROVENIENZ

- Sammlung Dr. A. Hassler, Aarau.
- Sammlung Schweiz.

AUSSTELLUNG

- Louis Soutter / Arnulf Rainer - Terra Incognita, Galerie Knoell, Basel, 20.11.2015-5.2.2016, Nr. 12 (m. Abb.).

LITERATUR

- Michel Thévoz, Louis Soutter, Bd. II: Catalogue de l'œuvre, Lausanne 1976, WVZ-Nr. 2735r und 2735v (m. Abb.).
- Galerie Kornfeld Auktionen, Bern, Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts - Teil I, 16.6.2006, Los 140 (m. Abb.).

• **Zu Lebzeiten verkannt, wird Soutter erst von der Nachwelt als einer der wichtigsten Vertreter der Art brut gefeiert**

• **Sein radikales, von äußerster Subjektivität und existenziellen Empfindungen geprägtes Œuvre gilt als spektakuläre Entdeckung**

• **Soutter wählt Christus als Figur des Schmerzes und der Erlösung als kraftvolle biografische Metapher**

• **Soutters rauschhaft in Fingermalerei ausgeführte, rätselhafte Schattenfiguren der letzten Schaffensphase gelten als seine gefragtesten Schöpfungen**

• **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**



Soutters Biografie ist geprägt von Unstetigkeit, Wandel und Brüchen. Zu Lebzeiten verkannt und in künstlerischer Isolation tätig, gilt er heute als einer der bedeutendsten Vertreter der Art brut, für den ihn Jean Dubuffet 1945 reklamiert. Mit seiner radikalen und zutiefst subjektiven Bildsprache wird sein Œuvre zu Lebzeiten zunächst nur von wenigen wie seinem Cousin Le Corbusier und dem Schriftsteller Jean Giono anerkannt und gefördert. Soutters tragischer Lebensweg ist ein fesselndes und verstörendes Zeugnis des Scheiterns an bürgerlichen Konventionen. Zunächst nimmt er ein Studium der Ingenieurwissenschaften auf, wechselt dann zur Architektur und beendet dieses, um sich fortan der Violine zu widmen. Auch das Musikstudium bricht er ab, um in Lausanne und Paris verschiedene Kunst- und Maleriklassen zu besuchen. 1897 wandert er schließlich mit seiner Frau, der Violinistin Magde Fursman nach Colorado Springs aus, wo er Leiter des neu gegründeten Art Department am Colorado College wird. Nur kurz aber währt dieser vermeintlich gefestigte Moment in Soutters Leben: 1903 kommt es zur Scheidung und zum Rücktritt von der College-Leitung. Soutter kehrt als gebrochener Mann in die Schweiz zurück, hält sich bald nur noch mit

Gelegenheitsjobs über Wasser und lebt auf Kosten der Familie über seine Verhältnisse. Schließlich wird er unter Vormundschaft gestellt und 1923 in ein schweizerisches Alten- und Pflegeheim eingewiesen. 19 Jahre verbringt er bis zu seinem Tod in der autoritär geführten Heilanstalt in Ballaigues, wo er in der Isolation fortan seine ganz eigene künstlerische Welt zum Leben erweckt, die für sein Schaffen die bedeutendste sein wird. Von fast körperlicher Intensität sind seine Fingermalereien der späten 1930er Jahre, die in der lebendig bearbeiteten Oberfläche direkt der Seele des Künstlers entstammen zu scheinen. Seine Hände werden als Werkzeug direkter emotionaler Übertragung Teil dieses intensiven körperlichen Schaffensprozesses. Wie visionäre Erscheinungen entstehen so seine schwarzen Gestalten, gezeichnet in einer rauschhaften Energie, die sich eindrücklich auf die Betrachtenden überträgt. „Personnage nimbé et assis“ stellt eine an christliche Pietà-Darstellungen angelehnte Figur in den Vordergrund, grob, reduziert und schattenhaft, zugleich voller emotionaler Intensität. Sie verweist auf eine zentrale Metapher in Soutters Werk: Christus als Symbol für Schmerz, Leiden und Erlösung, in enger Verbindung zu Soutters eigener Biografie. [KT]

MAX SLEVOGT

1868 Landshut – 1932 Neukastel



Der verlorene Sohn. 1899.

Öl auf Leinwand.

Auf dem linken Flügel links unten signiert und datiert, auf dem Mittelbild oben links signiert und datiert, auf dem rechten Flügel am linken Rand mittig signiert. Verso auf dem Keilrahmen jeweils mit Inventar-Etiketten Württembergische Staatsgalerie sowie Staatsgalerie Stuttgart, Mittelbild mit Etikett Kunsthalle Basel. Verso auf der Leinwand des linken Flügels mit schwarzem und rotem (Zoll-) Stempel.

Mittelbild: 110,5 x 98 cm (43,5 x 38,5 in). Flügel: je 110,5 x 50 cm (43,5 x 19,6 in). [KT]

☛ *Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.44 h ± 20 Min.*

€ 150.000 – 250.000 (R/D)

\$ 165.000 – 275.000

PROVENIENZ

- Kunstsalon Paul Cassirer (1899 vom Künstler erworben).
- Eduard Fuchs (1870-1940), Berlin (1911 vom Vorgenannten erworben).
- Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus, Berlin (16./17.6.1937, in Kommission für Gertraud Fuchs, bis 22.-24.6.1938).
- Sammlung Otto Staebler, Tuttlingen (spätestens 1949-1955, anschließend in Familienbesitz).
- Staatsgalerie Stuttgart (1956 als Vermächtnis des Vorgenannten erhalten).
- Restitution an die Erben nach Eduard Fuchs.

AUSSTELLUNG

- 1. Ausstellung der Berliner Secession, Secessions-Gebäude Kantstraße 12, Berlin, Mai 1899, Nr. 158.
- Ausstellung von Werken von Edouard Manet, H.-G.E. Degas, P. Puvis de Chavannes, Max Slevogt, II. Jahrgang der Kunst-Ausstellungen, Winter 1899/1900, Bruno und Paul Cassirer, Berlin, 15.10.-1.12.1899, Kat.-Nr. 73.
- VI. Ausstellung, Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession, Wien, Frühjahr 1900, Nr. 178.
- Dresdner Kunstsalon, März 1900.
- Internationale Kunstausstellung, Secession, Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz, München, Sommer 1900, Nr. 278.
- III. Ausstellung Deutscher Meister, Kunstsalon Fritz Gurlitt, Berlin, 1915.
- Slevogt-Ausstellung (Sammlung Fuchs), Ermeler-Haus, Berlin, 19.10.-4.11.1928, Nr. 15.
- Max Slevogt: Gemälde, Aquarelle, Pastelle, Zeichnungen, zu seinem 60. Geburtstage ausgestellt in der Preußischen Akademie der Künste, Berlin, Oktober-November 1928
- Max Slevogt. Religiöse Werke, Gemälde, Aquarelle, Grafiken, Pfalzgalerie Kaiserslautern, 29.1.-20.2.1966, Nr. 6, S. 11, 53 (m. Abb. S. 126), Nr. 39, S. 52: Kompositionsskizze.
- Max Slevogt. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Saarland Museum, Saarbrücken, Werke 1876-1914: 29.5.-12.7.1992, Werke 1914-1932: 26.7.-20.9.1992; Landesmuseum Mainz, Werke 1914-1932: 31.5.-12.7.1992, Werke 1876-1914, 26.7.-20.9.1992, Kat.-Nr. 34 (m. Abb.).
- Max Slevogt - Die Berliner Jahre, Von der Heydt-Museum Wuppertal, 6.3.-22.5.2005; Max Liebermann Haus, Berlin, 4.6.-4.9.2005, Kat.-Nr. 3 (m. Abb.).
- Max Slevogt. Neue Wege des Impressionismus, Landesmuseum Mainz, 4.5.-12.10.2014, S. 27 (m. Abb.), S. 141-143 (m. Abb.), Kat.-Nr. 109.
- Max Slevogt. Eine Retrospektive zum 150. Geburtstag, Niedersächsische Landesmuseum, Hannover, 28.9.2018-24.2.2019, Kat.-Nr. 29 (m. Abb.)

- **Schlüsselwerk: Auf der ersten Ausstellung der Berliner Secession 1899 feiert Slevogt mit diesem Triptychon seinen künstlerischen Durchbruch**

- **Auf ausdrücklichen Wunsch Max Liebermanns nimmt er mit diesem Bild an dieser kunsthistorisch bedeutenden Ausstellung mit großem Erfolg teil**

- **Außergewöhnlich große Arbeit und einziges fertiggestelltes Triptychon – bisher keine bedeutendere Arbeit auf dem Auktionsmarkt angeboten**

- **Inspiriert von der großen Rembrandt-Retrospektive 1898 in Amsterdam entwickelt Slevogt eine moderne Ästhetik aus Licht, Körperlichkeit und Emotionen**

- **Mit der dramatischen Inszenierung und der Aktualisierung der Geschichte vom verlorenen Sohn sorgt Slevogt in den Kunstmetropolen München, Berlin und Wien für Skandale**

- **Von musealer Qualität: viel beachtet in der Literatur sowie in zahlreichen Ausstellungen gezeigt und für nahezu 70 Jahre in der Staatsgalerie Stuttgart**

- **Ursprünglich Teil der bedeutenden Impressionismus-Sammlung Eduard Fuchs, Berlin**

- **Die Provenienz ist Zeugnis der bewegten deutschen Geschichte mit all ihrer Dramaturgie, die nun in einer einvernehmlichen Restitution ihre Vollendung findet**



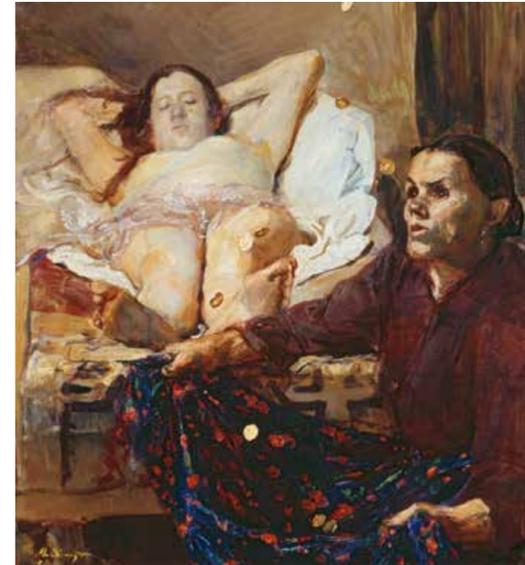


LITERATUR

· Hans-Jürgen Imiela, Max Slevogt. Eine Monographie, Karlsruhe 1968, S. 48ff., Abb. 18, 19, 125, 126, S. 361, Anm. 19.

[IN AUSWAHL]

- Personal- u. Atelier-Nachrichten - Von Ausstellungen und Sammlungen, in: Die Kunst für Alle, Jg. 15, Heft 12, 15.3.1900, S. 282.
- Carl Ferdinand von Vincenti, Wiener Frühjahr-Ausstellungen, in: Die Kunst für Alle, Jg. 15, Heft 16, 15.5.1900, S. 369.
- Karl Voll, Die Internationale Kunstausstellung 1900 der Münchner Secession, in: Die Kunst für Alle, Jg. XV, Heft 21, 1.8.1900, S. 483-486, zu Slevogt S. 484 (Abb. S. 515).
- Alfred Koeppen, Die moderne Malerei in Deutschland, Bielefeld/Leipzig 1902, S. 85, m. Abb. 86, S. 87.
- Gottfried Stoffers (Hrsg.), Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke verbunden mit einer deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung, Düsseldorf 1902, S. 365.
- Rudolf Klein, Die deutschnationale Kunstausstellung, in: Die Rheinlande, Jg. 4, Sept. 1902, S. 27.
- Lovis Corinth, der Akt in der bildenden Kunst, in: Kunst und Künstler, Jg. 2, 1904, S. 112.
- Hans Rosenhagen, Max Slevogt, in: Die Kunst für Alle, Jg. 21, Heft 6, 15.12.1905, S. 129.
- Albert Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. II, Einsiedeln 1909, n. A. 1378.
- Karl Scheffler, Slevogts Improvisationen. Notizen zu Bildern aus der Sammlung Ed. Fuchs, in: Kunst und Künstler, Jg. X, Heft 12, 1912, S. 578-588, zum Triptychon S. 579 (Abb. S. 578).
- Karl Voll, Max Slevogt. 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden, München 1912, S. 20 (m. Abb. 30, 31).
- Ausstellungen, Berlin, in: Kunstchronik, Jg. 26, Heft 39, 25.6.1915, S. 479.
- Robert Breuer, Max Slevogt - Berlin. Zur III. Ausstellung Deutscher Meister bei Fritz Gurlitt, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 36, Apr.-Sept. 1915, S. 415-422, zum Triptychon S. 422 (Abb. S. 419).
- Karl Scheffler, Talente, Berlin 1917, S. 115.
- Max Deri, Die neue Malerei: II. Impressionismus, Max Slevogt: Der Verlorene Sohn, Ein Dokument des deutschen Impressionismus, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig, Jg. 153, Nr. 3979, Okt. 1919, S. 404f. (m. Abb.).
- Emil Waldmann, Max Slevogt, Berlin 1923, S. 53, 55.
- Fritz Knapp, Die künstlerische Kultur des Abendlandes, Bonn 1923, Bd. III, Abb. 265.
- Max Osborn, Geschichte der Kunst, 3. Auflage, Berlin 1924, S. 405.
- Wilken von Alten, Max Slevogt, Bielefeld 1926, S. 15ff., Abb. 19.
- Martin Wackernagel, Max Slevogt, München-Gladbach 1926, Abb. 7.
- Die Kunstauktion, Jg. 2, Heft 11, 11.3.1928, S. 116.
- Adolph von Donath, Max Slevogt, gestorben am 20. September, in: Der Kunstwanderer, Jg. 14, Sept. 1932, S. 318.
- Rudolph Lepke, Berlin, Kunstsammlung F. - Berlin: Gemälde neuerer Meister, Skulpturen, Möbel, Porzellane, Fayencen, 16./17.6.1937, Nr. 115 (m. Abb. Taf. 1).
- Weltkunst, Deutsche Kunst und Antiquitätenmesse, Jg. 11, Nr. 22/23, 6.6.1937, S. 2 (m. Abb.).
- Rudolph Lepke, Berlin, Antiquitäten, Möbel, Kunstgewerbe, ägyptische, griechische und iranische Altertümer, ostasiatisches Kunstgewerbe: Gemälde alter und neuerer Meister, 22.-24.6.1938, Nr. 739 (m. Abb. Taf. 6).
- Karl Scheffler, Max Slevogt, Berlin 1940, S. 29 (m. Abb.), 39.
- Max Slevogt. Religiöse Werke, hrsg. von Gert van der Osten u. Harald Seiler, Ausst.-Kat. Pfalzgalerie Kaiserslautern, Kaiserslautern 1966, Nr. 39, S. 52: Kompositionsskizze.
- Katalog der Staatsgalerie Galerie Stuttgart: Neue Meister, Stuttgart 1968, S. 172 (mit weiterführender Bibliografie).
- Malerei und Plastik des 19. Jahrhunderts, Bestandskatalog Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1982, S. 148.
- Günter Busch (Hrsg.), Max Liebermann. Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden, Frankfurt a. Main 1978, S. 226f.
- Ulrich Weitz, Salonkultur und Proletariat. Eduard Fuchs: Sammler, Sittengeschichtler, Sozialist, Stuttgart 1991, S. 321, Nr. 5.
- Sigrid Achenbach, Die Rolle Max Liebermanns und Max Slevogts in den Verlagen Bruno und Paul Cassirer, in: Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.), Ein Fest der Künste - Paul Cassirer: der Kunsthändler als Verleger, München 2006, S. 58-75, hier S. 72, Anm. 6.
- Michael Fuhr, „Slevogts Bilder hängen neben solchen von Manet, Degas und Puvis de Chavannes.“ Einiges zu Paul Cassirer, Max Slevogt und den Wandmalereien für Neu-Cladow, in: Rahel E. Feilchenfeldt, Thomas Raff (Hrsg.), Ein Fest der Künste - Paul Cassirer: der Kunsthändler als Verleger, München 2006, S. 297-309.
- Sigrun Paas, Roland Krischke, Max Slevogt in der Pfalz. Katalog der Max Slevogt-Galerie in der Villa Ludwigshöhe bei Edenkoben, München 2009, S. 16f.
- Das beste aus aller Welt zeigen“. Kunstsalon Bruno & Paul Cassirer, Die Ausstellungen 1898-1901, hrsg. von Bernhard Echte und Walter Feilchenfeldt (Hrsg.), Wädenswil 2011, zur Ausstellung S. 179-214, dort auch mit umfassender Auflistung zeitgenössischer Ausstellungsbesprechungen, Abb. S. 202.
- Ulrich Weitz, Eduard Fuchs - Der Mann im Schatten. Sitten-Fuchs, Sozialist, Konspirateur, Sammler, Mäzen, Berlin 2014, S. 171.
- Marcus Andrew Hürttig, Max Slevogt und der Leipziger Kunstverein vor 1914, in: Gregor Wedekind (Hrsg.), Max Slevogts Netzwerke. Kunst-, Kultur- und Intellektuellengeschichte des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik, Berlin 2021, S. 173-196 (Abb. S. 178).
- Franz W. Niehl, Der verlorene Sohn sucht ein Zuhause. Praxis und Theorie der dialogischen Exegese, Münster 2022, S. 59.



Max Slevogt, Danae, 1895, Öl auf Leinwand, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München.

„Unter den jungen Künstlern Münchens spukte gerade das Bild ‚Der verlorene Sohn‘, das Slevogt soeben nach einer „Danae“, die unliebsames Aufsehen erregt hatte, und einer „Scheherezade“ mit demselben Erfolg gemalt hatte. Natürlich suchte ich Slevogt in seinem Atelier auf, denn es ist gewöhnlich ein gutes Zeichen für das Talent des Verfassers, wenn seine Arbeit starken Widerstand auslöst. Der erste Eindruck war so überwältigend, dass ich Slevogt kurzerhand aufforderte, das Bild zu unserer Eröffnungsausstellung zu senden.“

Max Liebermann 1928, zit. nach: Günter Busch (Hrsg.), Max Liebermann. Die Phantasie in der Malerei, Schriften und Reden, Frankfurt a. Main 1978, S. 226f.

Aufbruch in die Moderne

Das Klima in den Kunstmetropolen München und Berlin ist um die Jahrhundertwende vom Aufbruch in die Moderne und der damit einhergehenden selbstbewussten Provokation geprägt, an deren Schwelle Slevogts Triptychon ein wichtiges Schlüsselwerk darstellt. 1892 erfolgt in München die erste Abspaltung vom akademisch-offiziellen Betrieb mit der Gründung der Secession. Slevogt, Leibl, Trübner, Corinth und weitere Künstler schaffen sich damit eigene, inoffizielle Ausstellungsmöglichkeiten und künstlerische Freiräume. Während der ersten Ausstellung im November 1893 macht Slevogt die Bekanntheit mit seinem wichtigen Sammler und Freund Eduard Fuchs, in dessen Besitz später nicht zuletzt auch das Triptychon übergehen wird. Die Loslösung von den Akademien und dem offiziellen Kunstbetrieb geht auch mit der Infragestellung der großen Vorbilder und der Werke Alter Meister wie Tizian, Giorgione und Velazquez einher, die gerade in München für ihr Kolorit und ihre Lichtregie als maßgeblich gelten. Diese Ästhetik wird durch eine neue, moderne Realität und einen freieren, unmittelbaren Ausdruck herausgefordert. Vor allem aus Frankreich dringen mit dem institutionskritischen Realismus und dem antiakademischen Impressionismus neue Strömungen nach Deutschland.

Manet und Rembrandt

Slevogt bringt besonders der Malerei Edouard Manets große Bewunderung entgegen. Zusammen mit seinem Freund, dem Journalisten und Kunstschriftsteller Karl Voll, arbeitet Slevogt wenig konfliktscheu gegen die Vorrangstellung traditioneller akademischer Positionen insbesondere Franz von Lenbachs an und sorgt malerisch und schriftstellerisch für Aufruhr. Karl Voll schreibt ihm rückblickend selbstbewusst, diesen ästhetischen Kampf betreffend: „Ich bin für Dich, was Zola für Manet war.“ (Brief vom 23. August 1903, Imiela-Archiv Edenkoben, zit. nach: Sigrun Paas, in: Ausst.-Kat. Max Slevogt. Neue Wege des Impressionismus, Mainz 2014, S. 23). In kalkulierter Provokation entstehen solche „Skandalbilder“ wie die „Danae“, 1895 (Städtische Galerie im Lenbachhaus, München), die beim späteren Ausstellungsversuch 1899 in München wieder zurückgezogen werden muss. Mit deutlicher Referenz an Manets „Olympia“ von 1863 präsentiert Slevogt eine Prostituierte hinter der mythologischen Figur, womit er die Sittlichkeitsgefühle des Bürgertums verletzt. Das Jahr 1898 führt Karl Voll nach Paris, von wo aus er Slevogt Postkarten der Werke Manets mitbringen soll. Slevogt befindet sich zwischen Tradition und Moderne: Im Oktober reist er mit Voll zu der großen Rembrandt-Ausstellung in Amsterdam, deren Eindrücke bei ihm anschließend große kreative Kraft freisetzen.



Der verlorene Sohn

Der Rückweg führt ihn zunächst nach Neukastel zu seiner Frau, die er im März geheiratet hatte. Dort entsteht das in Slevogts Schaffen einzigartige Triptychon in der Auseinandersetzung mit Rembrandts kunstvoller Hell-Dunkel-Modellierung, der dramatischen Lichtregie und den emotional-mitfühlenden Kompositionen. In Anlehnung an die biblische Gleichniserzählung (Lukas 15,11-32) schildert Slevogt im linken Teil eine Orgie im mit chinesischen Lampions geschmückten Bordell; der rechte Flügel zeigt den Sohn im Elend in gebrochener Körperhaltung, in völlige Dunkelheit und Verlassenheit gestürzt. Das erlösende Mittelbild öffnet den Blick in den mit Asiatica, edlem Mobiliar und wertvollen Teppichen dekorierten großbürgerlichen Salon, in dem die Rückkehr des demütig eintretenden Sohnes und das freudige Aufschrecken des Vaters psychologisch komplex inszeniert wird. Die emotionale Dramatik zwischen Exzess, Reue und Verzweiflung und alles verzeihender Liebe spiegelt sich in der bewegten und kontrastreichen Ausführung wider, wobei vor allem in der farbigen Umsetzung in satten Rot- und Ockertönen und dem dunklen Schwarz Anklänge an Rembrandts „Selbstbildnis mit Saskia im Gleichnis vom verlorenen Sohn“ (1635) sowie der „Rückkehr des verlorenen Sohnes“ (1663–1669) zu finden sind. Eine zusätzliche, subtil mitschwingende Interpretationsebene führt zur Rolle des Künstlers als außerhalb der Gesellschaft lebendes Entfremdeter, der trotz allem um die Gunst des bourgeois Sammlers wirbt.

Max Slevogt bei der Arbeit am Triptychon auf Neukastel, 1899.



1898 – Kunstsalon Cassirer, Berlin

Kurz vor der Fertigstellung des Triptychons hatte Paul Cassirer mit seinem Cousin Bruno eine Galerie in Berlin eröffnet und war Sekretär der dortigen neugegründeten Secession. Er wirbt um junge, vielversprechende Künstler aus Deutschland und propagiert gleichzeitig den Impressionismus aus Frankreich. Bereits im März 1899 hatte sich Leistikow bei Slevogt wegen der Einbindung des Triptychons bei der ersten Berliner Secessionsausstellung im Mai gemeldet, das Liebermann zuvor im Atelier Slevogts so beeindruckt hatte. Das Werk wird in Berlin Erfolg und Skandal zugleich, noch bevor es in Wien und München ausgestellt wird. Im Juli trifft der geschäftstüchtige Cassirer dann mit Slevogt in München zusammen, um einige Arbeiten von ihm zu übernehmen, unter anderem zeigt er Interesse am Triptychon und an der „Danae“.

Von Slevogt ist er so überzeugt, dass er mit ihm im September einen offiziellen Exklusivvertrag vorschlägt, „unter der Bedingung, dass wir ihre Vertretung für diese Zeit haben, d.h. also, Sie verpflichten sich, während dieser Zeit nur durch uns zu verkaufen – ausgenommen sind Porträts – und wir verpflichten uns, Ihnen im Jahr für mindestens viertausend Mark Bilder abzunehmen“ (Paul Cassirer an Slevogt, zit. nach: Imiela 1968, S. 52). Mit dem Vertrag erhält Slevogt eine Fahrkarte nach Paris mit Empfehlungen an die Kunsthändler Durand-Ruel und Bernheim-Jeune sowie an die Sammler Viau und Faure. Cassirer präsentiert Slevogt mit nicht weniger als 35 Gemälden zusammen mit Edouard Manet (17 Werke), Edgar Degas (17 Werke) und Puvis de Chavannes (13 Werke). Von Manet sind unter anderem das Skandalbild „Frühstück im Grünen“ (1863), Stilleben und Landschaften sowie Porträts von Zacharie Astruc und Jeanne Duval. Slevogt brilliert mit einer Übersicht über sämtliche Gattungen, er zeigt so herausfordernde Werke wie das Triptychon und „Danae“, daneben aber auch Blumenstilleben, Landschaften, Porträts und Akte.

Das Echo der Kritik unterstützt Cassirers Gespür für das Potenzial Slevogts, der sich neben den Großen Frankreichs behaupten kann. Immer deutlicher drängt ihn der Galerist, München mit dem Ziel Berlin zu verlassen. Etwas zögernd noch reist Slevogt 1900 erst zur Weltausstellung nach Paris, wo im Deutschen Pavillon seine „Scheherazade“ (1897, Bayerische Staatsgemäldesammlungen) gezeigt wird. Mit einem kurzen Umweg über Frankfurt begibt er sich schließlich im November 1901 endgültig nach Berlin, obwohl ihm in München – wohl um ihn zu halten – der Professorentitel angetragen wird.

„Slevogt-Zimmer“ mit dem Triptychon „Der verlorene Sohn“ in der Villa Fuchs, Berlin.



Max Slevogt, Bildnis Eduard Fuchs, 1905, Öl auf Leinwand, Staatsgalerie Stuttgart, Stiftung Theodor Fuchs 1960.

Eduard Fuchs (1870–1940): Freund und Sammler

Slevogts außergewöhnliches Triptychon war Teil einer außergewöhnlichen Sammlung: der von Eduard Fuchs (siehe Ulrich Weitz, Der Mann im Schatten: Eduard Fuchs. Sitten-Fuchs, Sozialist, Konspirateur, Sammler, Mäzen, Berlin 2014). 1870 in Göppingen geboren, wächst Fuchs in Stuttgart auf. Sein freier Geist schlägt sich rasch die Bahn – Eduard Fuchs ist ein echter Rebell, überzeugter Sozialdemokrat und Kommunist. Als der junge Mann in die flirrende Kunststadt München zieht, gehört auch der wenig ältere Max Slevogt zu seinen illustren Kreisen. Eine innige Freundschaft entsteht, man teilt die Liebe zum Subversiven und zur Karikatur.

1901 übersiedelt Fuchs, nun als Schriftsteller tätig, nach Berlin. Hier entsteht 1909 die „Illustrierte Sittengeschichte“; ein echter Kassenschlager, der ihm den Beinamen „Sitten-Fuchs“ einbringt. Finanziell hat er nun ausgesorgt – zum Wohl seiner Kunstsammlung. Daumier und Liebermann, besonders aber die Werke des Freundes Slevogt (44 Gemälde!) bestimmen die Sammlung. Das kolossale Triptychon kauft Fuchs 1911 beim Kunsthändler Paul Cassirer, sicher in intimer Kenntnis aller Skandale, die dieses Bild schon hervorgerufen hat. Welches Werk könnte besser in das „Slevogt-Zimmer“ seiner imposanten Bauhaus-Villa passen?

Eduard Fuchs ist als prominenter politischer Gegner nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten massiv in Gefahr. Als am 27. Februar 1933 der Berliner Reichstag brennt, flieht er mit seiner Frau nach Paris – gerade noch rechtzeitig. Nach Berlin kehrt er nicht mehr zurück. Die zurückgelassene Sammlung wird nun beschlagnahmt und muss, nach langem Hin und Her, zur Tilgung angeblicher Steuerschulden in mehreren Auktionen 1937 und 1938 verkauft werden. Slevogts „Triptychon“, das damals als „entartet“ gilt, wechselt erst im Nachverkauf den Besitzer – weit unter Schätzwert. Über das Vermächtnis von Otto Staebler gelangt das Werk 1956 in die Staatsgalerie Stuttgart. Im Jahr 2024 wurde es an die Erben von Eduard Fuchs restituiert. [KT/AT]

KONRAD KLAPHECK

1935 Düsseldorf – 2023 Düsseldorf



Der Selbstsüchtige. 1964.

Öl auf Leinwand.
Verso signiert und datiert sowie mit Richtungspfeil. Auf dem Keilrahmen betitelt.
80 x 66 cm (31.4 x 25.9 in). [JS]

Das Gemälde ist unter der Werknummer 139 im Archiv des Künstlers registriert.
Wir danken Rabbinerin Prof. Dr. Elisa Klapheck für die freundliche Auskunft.

☛ **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18.46 h ± 20 Min.

€ 100.000 – 150.000 (R/D, F)
\$ 110.000 – 165.000

PROVENIENZ

- Galerie Rudolph Zwirner, Essen (direkt vom Künstler).
- Privatsammlung Rheinland (1965 vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Konrad Klapheck, Kestner-Gesellschaft Hannover, Nov./Dez. 1966, S. 35, Kat.-Nr. 139 (o. Abb.).

- **„Der Selbstsüchtige“: Ein fesselndes Abbild menschlicher Abgründe in perfektionierter „Supergegenständlichkeit“ und fein nuancierter Farbigkeit**
- **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**
- **Aus der besten Schaffenszeit: Ein Großteil der Gemälde der 1960er Jahre befindet sich heute in Museumsbesitz**
- **1966 auf der frühen Klapheck-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, Hannover, gezeigt und seither Teil einer rheinländischen Privatsammlung**

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

Konrad Klapheck, zit. nach: Mensch und Maschinen. Bilder von Konrad Klapheck, Bonn 2006, S. 85

Unvergleichlich ist das in all seiner Perfektion faszinierende und zugleich irritierende malerische Werk, das der deutsche Maler Konrad Klapheck der Nachwelt hinterlassen hat. Mit einem ersten Schreibmaschinengemälde findet er bereits 1955 mit gerade einmal 20 Jahren zu seiner fortan charakteristischen Bildsprache. Zwei Jahre später bereits folgt mit dem seiner späteren Frau Lilo gewidmeten Bild „Die gekränkte Braut“ sein erstes Nähmaschinengemälde. Rückblickend hat Klapheck dieses Gemälde als eine Art künstlerisches Erweckungserlebnis beschrieben, wenn er festhält: „Seit diesem Bild wusste ich, dass sich alle menschlichen Beziehungen durch die Maschinen darstellen lassen.“ (zit. nach: Ausst.-Kat. Konrad Klapheck, Museum Boymans van Beuningen 1974, S. 46) Klapheck gilt fortan als der Erfinder und Meister des psychologisierenden Maschinenbildes. Seine in perfektionierter Supergegenständlichkeit und in zoomartiger Fokussierung auf die Leinwand gesetzten Gegenstände erscheinen auf faszinierende Weise surreal. Klaphecks Charaktergegenstände sind inhaltlich aufgeladene Sinnbilder unserer menschlichen Existenz. Geradezu paradox erscheint das, was Klapheck in seiner einzigartigen Malerei gelungen ist: In vollkommen menschenleerer Supergegenständlichkeit hat Klapheck den Menschen zum zentralen Thema seines Œuvres gemacht. Klapheck selbst hat dieses vermeintliche Paradoxon folgendermaßen beschrieben: „[...] ich [bin] natürlich manchmal gefragt worden: Ja, Sie haben doch so entzückende Kinder, wollen Sie nicht die mal malen? Und warum klam-

mern Sie den Menschen aus? Und damals habe ich immer gedacht: Aber der Mensch steht doch im Zentrum meines Werkes, er ist doch das Thema!“ (K. Klapheck, 2002, zit. nach: Klapheck. Bilder und Texte, München 2013, S. 114). Klaphecks interpretierende Titel reichen fortan von weiblich-mütterlich assoziierten Haushaltsgegenständen wie „Die Supermutter“ (1969, Privatsammlung Europa) oder „Die Soldatenbräute“ (1967, Museum Ludwig, Köln) über politisch-autoritär assoziierte Maschinenbilder wie „Der Chef“ (1965, Museum Kunstpalast, Düsseldorf), „Der Diktator“ (1967/70, Museum Ludwig, Köln) oder „Der Krieg“ (1965, Kunstsammlungen Nordrhein Westfalen, Düsseldorf) bis hin zu den Fahrrädern, Motorrädern und Rollschuhen, in denen Klapheck Erinnerungen an seine eigene Jugend und an die seiner Kinder künstlerisch niederschreibt. Ebenso spannend ist das Charakterbild, das Klapheck in „Der Selbstsüchtige“ ausgehend von der wuchtigen Objektivität eines Garnumspulers im Jahr 1964 entwickelt hat. Der massive schwarze Körper des Gerätes tritt uns kraftvoll und selbstbewusst aus der Bilddiagonale entgegen. Der Garnumspuler produziert nichts, er lässt im Betrieb kein Werkstück entstehen, sondern seine Existenzberechtigung liegt allein in der Aufgabe begründet, das Garn von einer auf die andere Rolle umzuspulen. Und so erscheint „Der Selbstsüchtige“ auf nahezu krankhafte Weise immerzu mit sich selbst beschäftigt und wird damit zu einem subtilen Mahnmal menschlicher Abgründe, das gerade in Zeiten von Social Media nichts an Aktualität eingebüßt hat. [JS]



MARTIN KIPPENBERGER

1953 Dortmund – 1997 Wien

We Don't Have Problems with Friends,
We Sleep with Them. 1986.

Mischtechnik auf Leinwand.
180 x 150 cm (70.8 x 59 in).

• Aufrufzeit: 06.12.2024 – ca. 18.48 h ± 20 Min.

€ 200.000 – 300.000 (R/D, F)
\$ 220,000 – 330,000

PROVENIENZ

- Galerie Christoph Dürr (Buck & Nagel), München.
- Privatsammlung Süddeutschland (vom Vorgenannten erworben).

AUSSTELLUNG

- Die No Problem Bilder, Galerie Christoph Dürr (Buck & Nagel), München, 22.10.-22.11.1986.
- Q.U.I., Centre national des arts plastiques, Villa Arson, Nizza, 28.2.-13.4.1987 (verso m. Etikett).
- No Problem: Cologne/New York 1984-1989, David Zwirner, New York, 1.5.-14.6.2014.
- Body Check. Martin Kippenberger - Maria Lassnig, Lenbachhaus München, 21.5.-15.9.2019.

LITERATUR

- Gisela Capitain, Lisa Franzen (Hrsg.), Werkverzeichnis der Gemälde, Volume Two 1983-1986, Köln 2023, WVZ-Nr. MK.P 1986.59 (m. Farbabb. S. 447).
- Angelika Muthesius (Hrsg.), Martin Kippenberger. Ten years after, Köln 1991, S. 111 (m. Abb. Nr. 80).
- Angelika Taschen, Burkhard Riemschneider (Hrsg.), Kippenberger, Köln 1997 u. Köln 2014, S. 131 (m. Farbabb. Nr. 80).
- Chris Reitz, Aftermarket. Chris Reitz on „No Problem: Cologne/New York 1984-1989“ at David Zwirner, New York, in: Texte zur Kunst, Nr. 95, Sept. 2014, S. 196-198 (m. Abb. S. 196).
- Bob Nicklas, I love eternity or more love hours than can ever be repaid, in: No Problem: Cologne/New York 1984-1989, New York 2015, S. 201-221 (m. Abb. S. 91).
- Diedrich Diederichsen, Before Globalization: Cologne and New York in the 1980s, in: No Problem: Cologne/New York 1984-1989, New York 2015, S. 11-20 (m. Abb. S. 91).
- Kara Carmack, Cologne/New York in the 1980s: A Chronology, in: No Problem: Cologne/New York 1984-1989, New York 2015, S. 225-259 (m. Abb. S. 91).

No problem – Martin Kippenberger

„We Don't Have Problems with Friends, We Sleep with Them“, schreibt Martin Kippenberger 1986 in plakativen Grossbuchstaben entlang der Ränder seiner 180 x 150 Zentimeter messenden Leinwand. In der Mitte platziert er auf schwarzem Grund eine Krücke vor einem zweiten, nicht näher definierbaren Gegenstand. Ein inhaltlicher Zusammenhang zwischen Text und Bild ist nicht zu erkennen. An der Grenze zur Unverständlichkeit kommt die menschliche Neugier mit ihren einstudierten, kunsthistorisch geschulten Denkmustern daher schnell aus dem Takt. Zu komplex und gleichzeitig zu unkonventionell sind Kippenbergers Gedankensprünge, Assoziationen, Verwirrspiele und Täuschungen, als dass sich allein aus dem Dargestellten ein Reim auf den Inhalt machen ließe.



- Raffiniert-doppeldeutige Arbeit aus den gesuchten 1980er Jahren: Kippenbergers Kunst ist bisweilen hochintelligent und eng mit gesamtgesellschaftlichen Themen verwoben
- Mit der „No Problem“-Werkgruppe kommentiert er die Vergangenheitsbewältigung seines Heimatlandes
- Zeitgleich entsteht zusammen mit Albert Oehlen das Pamphlet „No Problem · no problème“ – eine ironische Würdigung „nicht vorhandener“ Probleme
- Im Entstehungsjahr erhält Kippenberger seine erste umfassende Museumsausstellung im Hessischen Landesmuseum, Darmstadt

Erst mit Blick auf die insgesamt acht Arbeiten umfassende Werkreihe „No problems“ und das zeitgleich zusammen mit dem befreundeten Künstler Albert Oehlen herausgegebene Pamphlet „No problem · no problème“ wird deutlich, dass es hier um einen größeren Kontext gehen muss. Mit Titeln wie „We Don't Have Problems with People Who Look Exactly Like Us, Because They Get Our Pain“ oder „Nous n'avons pas de problèmes avec les dépressions, tant qu'elles ne se mettent pas à être en vogue“ wird durch die stetige Wiederholung der gleichen Phrase deutlich, dass sich der Schlüssel zum Verständnis in den Werktiteln und dem einzelnen Wörtchen „Problem“ verbergen muss, das sich wie ein roter Faden durch die gesamte Werkserie zieht. Trotz englischer und französischer Verfremdung lenkt er den Fokus auf „ein sehr deutsches Phänomen, die Problemorientiertheit“ und ist letztlich als Martin Kippenbergers Kommentar zum „Status quo der deutschen Vergangenheitsbewältigung“ der 1980er Jahre zu verstehen, wie im erst kürzlich erschienen zweiten Band des Werkverzeichnisses erklärt wird (Gisela Capitain, Lisa Franzen (Hrsg.), Werkverzeichnis der Gemälde, Volume Two 1983-1986, Köln 2023, S. 437). Der Satz „Ich habe kein Problem damit, aber...“ ist aus dem deutschen Sprachgebrauch weithin bekannt und impliziert bei aller Toleranz ein nach wie vor vorhandenes, nicht überwundenes Problem.

Und so erscheint, vor dem Hintergrund des in den späten 1980er Jahren ausgetragenen Historikerstreits und der einsetzenden Verständigung auf eine gemeinsame Verantwortung an den Kriegseignissen, Martin Kippenbergers zunächst unschuldig-humorvoll verstandene Alltagsthematik ganz plötzlich in einem gesamtgesellschaftlich relevanten Licht. Mit jeder Zusatzinformation zur Werkserie wird das Verständnis für den Inhalt dieser so hochkomplexen wie raffinierten Arbeit größer, die nur auf den ersten Blick zusammenhanglos erscheint. Nichts ist hier, wie es scheint und doch ist – auf Kippenberger-Art – alles zur deutschen Gesellschaft der 1980er Jahre gesagt, was gesagt werden muss. [AR]



EDWARD „ED“ RUSCHA

1937 Omaha/Nebraska – lebt und arbeitet in Los Angeles



Miracle #69. 1975.

Pastell auf festem Papier.

Verso signiert und datiert sowie von fremder Hand bezeichnet „69 Really Spiritual“ sowie mit Richtungspfeil versehen. 98 x 75,3 cm (38,5 x 29,6 in), blattgroß. [JS]

🕒 **Aufrufzeit:** 06.12.2024 – ca. 18,50 h ± 20 Min.

€ 180.000 – 240.000 (R/D, F)

\$ 198.000 – 264.000

PROVENIENZ

- Texas Gallery, Houston.
- Privatsammlung Japan (bis 2022).
- Privatsammlung Hessen (seit 2022).

AUSSTELLUNG

- Various Miracles, Ace Gallery, Los Angeles, 25.11.-24.12.1975.

LITERATUR

- Lisa Turvey (Hrsg.), Edward Ruscha. Catalogue raisonné of the works on paper, Bd. 1: 1956-1976, New York 2014, WVZ-Nr. D1975.69.

• **Ed Ruschas zwischen Pop-Art und Konzeptkunst changierendes Œuvre zählt zu den bedeutendsten Positionen der amerikanischen Nachkriegskunst**

• **Faszination Hollywood – „Miracle #69“ ist wie das berühmte Gemälde „Large Trademark with Eight Spotlights“ (Whitney Museum of American Art, New York) Ruschas Begeisterung für den Film gewidmet**

• **Ruscha inszeniert die sphärischen Lichteffekte des Kinos im tiefen Schwarz des Raumes**

• **Das vergleichbare Pastell „Miracle #64“ befindet sich in der Sammlung der Tate Modern, London, und war 2023/24 Teil der großen Retrospektive „ED RUSCHA / NOW THEN“ im Museum of Modern Art, New York**

„Hollywood dreams‘ – I mean, think about it. Close your eyes and what does it mean, visually? It means a ray of light, actually, rather than a success story.“

Ed Ruscha, zit. nach: www.tate.org.uk

Mehr als sechs Jahrzehnte umspannt das wegweisende Schaffen des amerikanischen Künstlers Ed Ruscha, dessen Bedeutung im Kontext der Heroen der amerikanischen Nachkriegskunst gerade Anfang dieses Jahres in der großen Retrospektive „ED RUSCHA / NOW THEN“ des Museum of Modern Art in New York gewürdigt wurde. Mit seinen vor allem von der Stadtlandschaft seiner Wahlheimat Los Angeles inspirierten Malerei gilt Ruscha heute als einer der weltweit bedeutendsten Künstler seiner Generation. Es sind die Alltagsthemen Werbung und Film, die sein Schaffen maßgeblich prägen und die inhaltlich wie formal eine Verbindung zur Pop-Art herstellen, während Ruschas spielerischer Einsatz von Schriftzügen in der Tradition der Dada-Bewegung steht und Elemente der Konzeptkunst aufgreift. Seit 1956 ist Ruscha in Los Angeles, der Hauptstadt der amerikanischen Filmindustrie zu Hause, die mit ihren charakteristischen optischen Einflüssen fortan prägend für Ruschas künstlerisches Schaffen wird. Bereits 1962 entsteht sein heute legendäres Gemälde des leuchtend ins Dunkel projizierten Twentieth-Century-Fox-Logos der Filmproduktionsgesellschaft Twentieth Century Studios, „Large Trademark with Eight Spotlights“, das sich heute in der Sammlung des Whitney Museum of American Art, New York, befindet. Neben dem Hollywood-Mythos geht es Ruscha, wie auch in den berühmten Hollywood-Paintings, die seit den späten 1960er Jahren entstehen und den

legendären Hollywood-Schriftzug aus unterschiedlicher Perspektive vor einem leuchtend roten Himmel inszenieren (u. a. „Hollywood Study“, 1968, Museum of Modern Art, New York), auch immer um die Umsetzung extremer und für das Selbstverständnis der aufstrebenden Film-Branche charakteristischer Lichtphänomene. Neben diesen legendären Logos haben aber auch immer wieder die Praxis des Filmemachens und des Filmvorführs im Kinosaal den Künstler besonders inspiriert. Und so ist es in „Miracle #69“ ein heller, facettenreicher Lichtstrahl, der einem göttlichen Wunder gleich das tiefe Schwarz des Raumes erleuchtet. Der den Kinosaal erleuchtende Lichtstrahl des Filmprojektors ist die verheißungsvolle Ankündigung jenes Momentes, in dem Realität und Fiktion aufeinandertreffen, in dem der Zuschauer aus seiner eigenen Realität herausgerissen und plötzlich in eine andere Welt hineinversetzt wird. Einer mittelalterlichen Verkündigungsszene gleich ist es der helle Lichtstahl, der Übernatürliches ankündigt und immer wieder durch das Dunkel unseres alltäglichen Daseins aufblitzen lässt. „Miracle #69“ ist 1975 in einer Werkreihe mit etwa zehn weiteren Pastellen vergleichbarer Motivik entstanden, von denen sich der Großteil heute in amerikanischen Privatsammlungen befindet und eines 2008 für die Sammlung der Tate erworben wurde, aus der es zuletzt in der großen Ruscha-Retrospektive des Museum of Modern Art, New York, vertreten war. [JS]

VERSTEIGERUNGSBEDINGUNGEN

Stand Juni 2023

1. Allgemeine Informationen

1.1 Allgemeines
1.1 Die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München (im folgenden „Versteigerer“) versteigert grundsätzlich als Kommissionär im eigenen Namen und für Rechnung der Einlieferer (im folgenden „Kommittenten“), die unbenannt bleiben. Im Eigentum des Versteigerers befindliche Gegenstände (Eigenware) werden im eigenen Namen und für eigene Rechnung versteigert. Auch für die Versteigerung dieser Eigenware gelten diese Versteigerungsbedingungen, insbesondere ist auch hierfür das Aufgeld (unten Ziff. 5) zu entrichten.

1.2 Die Versteigerung wird durch eine natürliche Person, die im Besitz einer Versteigerungserlaubnis ist, durchgeführt; die Bestimmung dieser Person obliegt dem Versteigerer. Der Versteigerer bzw. der Auktionator ist berechtigt geeignete Vertreter gemäß § 47 GewO einzusetzen, die die Auktion durchführen. Ansprüche aus der Versteigerung und im Zusammenhang mit dieser bestehen nur gegenüber dem Versteigerer.

1.3 Der Versteigerer behält sich vor, Katalognummern zu verbinden, zu trennen, in einer anderen als der im Katalog vorgesehenen Reihenfolge aufzurufen oder zurückzuziehen.

1.4 Sämtliche zur Versteigerung kommenden Objekte können vor der Versteigerung beim Versteigerer besichtigt werden. Dies gilt auch bei der Teilnahme an Auktionen, bei denen der Bieter zusätzlich per Internet mitbieten kann (so genannten Live-Auktionen). Ort und Zeit kann der jeweiligen Ankündigung im Internetauftritt des Versteigerers entnommen werden. Ist dem Bieter (insbesondere dem Bieter in einer Live-Auktion) die Besichtigung zeitlich nicht (mehr) möglich, da beispielsweise die Auktion bereits begonnen hat, so verzichtet er mit dem Bietvorgang auf sein Besichtigungsrecht.

1.5 Gemäß Geldwäschegesetz (GwG) ist der Versteigerer verpflichtet, den Erwerber bzw. den an einem Erwerb Interessierten sowie ggf. einen für diese auftretenden Vertreter und den „wirtschaftlich Berechtigten“ i.S.v. § 3 GwG zum Zwecke der Auftragsdurchführung zu identifizieren sowie die erhobenen Angaben und eingeholten Informationen aufzuzeichnen und aufzubewahren. Der vorbezeichnete Erwerber bzw. zum Erwerb Interessierte, bzw. dessen Vertreter sind hierbei zur Mitwirkung verpflichtet, insbesondere zur Vorlage der erforderlichen Legitimationspapiere, insbesondere anhand eines inländischen oder nach ausländerrechtlichen Bestimmungen anerkannten oder zugelassenen Passes, Personalausweises oder Pass- oder Ausweisersatzes. Der Versteigerer ist berechtigt, sich hiervon eine Kopie unter Beachtung der datenschutzrechtlichen Bestimmungen zu fertigen. Bei juristischen Personen oder Personengesellschaften ist der Auszug aus dem Handels- oder Genossenschaftsregister oder einem vergleichbaren amtlichen Register oder Verzeichnis anzufordern. Der Erwerber, bzw. an dem Erwerb Interessierte, versichern, dass die von ihnen zu diesem Zweck vorgelegten Legitimationspapiere und erteilten Auskünfte zutreffend sind und er, bzw. der von ihm Vertretene „wirtschaftlich Berechtigter“ nach § 3 GwG ist.

2. Aufruf / Versteigerungsablauf / Zuschlag

2.1 Der Aufruf erfolgt in der Regel zum unteren Schätzpreis, in Ausnahmefällen auch darunter. Gesteigert wird nach Ermessen des Versteigerers, im Allgemeinen in 10 %-Schritten.

2.2 Der Versteigerer kann ein Gebot ablehnen; dies gilt insbesondere dann, wenn ein Bieter, der dem Versteigerer nicht bekannt ist oder mit dem eine Geschäftsverbindung noch nicht besteht, nicht spätestens bis zum Beginn der Versteigerung Sicherheit leistet. Ein Anspruch auf Annahme eines Gebotes besteht allerdings auch im Fall einer Sicherheitsleistung nicht.

2.3 Will ein Bieter Gebote im Namen eines anderen abgeben, muss er dies vor Versteigerungsbeginn unter Nennung von Namen und Anschriften des Vertretenen und unter Vorlage einer schriftlichen Vertretervollmacht mitteilen. Bei der Teilnahme als Telefonbieter oder als Bieter in einer Live-Auktion (vgl. Definition Ziffer 1.4) ist eine Vertretung nur möglich, wenn die Vertretervollmacht dem Versteigerer mindestens 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung (= erster Aufruf) in Schriftform vorliegt. Anderenfalls haftet der Vertreter für sein Gebot, wie wenn er es in eigenem Namen abgegeben hätte, dem Versteigerer wahlweise auf Erfüllung oder Schadensersatz.

2.4 Ein Gebot erlischt außer im Falle seiner Ablehnung durch den Versteigerer dann, wenn die Versteigerung ohne Erteilung des Zuschlags geschlossen wird oder wenn der Versteigerer den Gegenstand erneut aufruft; ein Gebot erlischt nicht durch ein nachfolgendes unwirksames Übergebot.

2.5 Ergänzend gilt für schriftliche Gebote: Diese müssen spätestens am Tag der Versteigerung eingegangen sein und den Gegenstand unter Aufführung der Katalognummer und des gebotenen Preises, der sich als Zuschlagsumme ohne Aufgeld und Umsatzsteuer versteht, benennen; Unklarheiten oder Ungenauigkeiten gehen zu Lasten des Bieters.

Stimmt die Bezeichnung des Versteigerungsgegenstandes mit der angegebenen Katalognummer nicht überein, ist die Katalognummer für den Inhalt des Gebotes maßgebend. Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Bieter von der Nichtberücksichtigung seines Gebotes in Kenntnis zu setzen. Jedes Gebot wird vom Versteigerer nur mit dem Betrag in Anspruch genommen, der erforderlich ist, um andere Gebote zu überbieten.

2.6 Der Zuschlag wird erteilt, wenn nach dreimaligem Aufruf eines Gebotes kein Übergebot abgegeben wird. Unbeschadet der Möglichkeit, den Zuschlag zu verweigern, kann der Versteigerer unter Vorbehalt zuschlagen; das gilt insbesondere dann, wenn der vom Kommittenten genannte Mindestzuschlagspreis nicht erreicht ist. In diesem Fall erlischt das Gebot mit Ablauf von 4 Wochen ab dem Tag des Zuschlags, es sei denn, der Versteigerer hat dem Bieter innerhalb dieser Frist die vorbehaltlose Annahme des Gebotes mitgeteilt.

2.7 Geben mehrere Bieter gleich hohe Gebote ab, kann der Versteigerer nach freiem Ermessen einem Bieter den Zuschlag erteilen oder durch Los über den Zuschlag entscheiden. Hat der Versteigerer ein höheres Gebot übersehen oder besteht sonst Zweifel über den Zuschlag, kann er bis zum Abschluss der Auktion nach seiner Wahl den Zuschlag zugunsten eines bestimmten Bieters wiederholen oder den Gegenstand erneut ausbieten; in diesen Fällen wird ein vorangegangener Zuschlag unwirksam.

2.8 Der Zuschlag verpflichtet zur Abnahme und Zahlung.

3. Besondere Bedingungen für schriftliche Angebote, Telefonbieter, Angebote in Textform und über das Internet, Teilnahme an Live-Auktionen, Nachverkauf

3.1 Der Versteigerer ist darum bemüht, schriftliche Angebote, Angebote in Textform, übers Internet oder fernmündliche Angebote, die erst am Tag der Versteigerung bei ihm eingehen und der Anbietende in der Versteigerung nicht anwesend ist, zu berücksichtigen. Der Anbietende kann jedoch keinerlei Ansprüche daraus herleiten, wenn der Versteigerer diese Angebote in der Versteigerung nicht mehr berücksichtigt, gleich aus welchem Grund.

3.2 Sämtliche Angebote in Abwesenheit nach vorausgegangener Ziffer, auch 24 Stunden vor Beginn der Versteigerung werden rechtlich grundsätzlich gleich behandelt wie Angebote aus dem Versteigerungssaal. Der Versteigerer übernimmt jedoch hierfür keinerlei Haftung.

3.3 Es ist grundsätzlich nach allgemeinem Stand der Technik nicht möglich, Soft- und Hardware vollständig fehlerfrei zu entwickeln und zu unterhalten. Ebenso ist es nicht möglich Störungen und Beeinträchtigungen im Internet und Telefonverkehr zu 100 % auszuschließen. Demzufolge kann der Versteigerer keine Haftung und Gewähr für die dauernde und störungsfreie Verfügbarkeit und Nutzung der Websites, der Internet- und der Telefonverbindung übernehmen, vorausgesetzt dass er diese Störung nicht selbst zu vertreten hat. Maßgeblich ist der Haftungsmaßstab nach Ziffer 10 dieser Bedingungen. Der Anbieter übernimmt daher unter diesen Voraussetzungen auch keine Haftung dafür, dass aufgrund vorbezeichneter Störung ggfls. keine oder nur unvollständige, bzw. verspätete Gebote abgegeben werden können, die ohne Störung zu einem Vertragsabschluss geführt hätten. Der Anbieter übernimmt demgemäß auch keine Kosten des Bieters, die ihm aufgrund dieser Störung entstanden sind. Der Versteigerer wird während der Versteigerung die ihm vertretbaren Anstrengungen unternehmen, den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Telefonnummer zu erreichen und ihm damit die Möglichkeit des telefonischen Gebots zu geben. Der Versteigerer ist jedoch nicht verantwortlich dafür, dass er den Telefonbieter unter der von ihm angegebenen Nummer nicht erreicht, oder Störungen in der Verbindung auftreten.

3.4 Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Telefongespräche mit dem Telefonbieter während der Auktion zu Dokumentations- und Beweiszwecken aufgezeichnet werden können und ausschließlich zur Abwicklung des Auftrages bzw. zur Entgegennahme von Angeboten, auch wenn sie nicht zum Abschluss des Auftrages führen, verwendet werden können. Sollte der Telefonbieter damit nicht einverstanden sein, so hat er spätestens zu Beginn des Telefonats den/die Mitarbeiter/-in darauf hinzuweisen. Der Telefonbieter wird über diese in Ziffer 3.4 aufgeführten Modalitäten zusätzlich rechtzeitig vor Stofffinden der Versteigerung in Schrift- oder Textform, ebenso zu Beginn des Telefonats aufgeklärt.

3.5 Beim Einsatz eines Währungs(um)rechners (beispielsweise bei der Live-Auktion) wird keine Haftung für die Richtigkeit der Währungsumrechnung gegeben. Im Zweifel ist immer der jeweilige Gebotspreis in EURO maßgeblich.

3.6 Der Bieter in der Live Auktion verpflichtet sich, sämtliche Zugangsdaten zu seinem Benutzerkonto geheim zu halten und hinreichend vor dem Zugriff durch Dritte zu sichern. Dritte Personen

sind sämtliche Personen mit Ausnahme des Bieters selbst. Der Versteigerer ist unverzüglich zu informieren, wenn der Bieter Kenntnis davon erlangt, dass Dritte die Zugangsdaten des Bieters missbraucht haben. Der Bieter haftet für sämtliche Aktivitäten, die unter Verwendung seines Benutzerkontos durch Dritte vorgenommen werden, wie wenn er diese Aktivität selbst vorgenommen hätte.

3.7 Angebote nach der Versteigerung, der so genannte Nachverkauf, sind möglich. Sie gelten, soweit der Einlieferer dies mit dem Versteigerer vereinbart hat, als Angebote zum Abschluss eines Kaufvertrages im Nachverkauf. Ein Vertrag kommt erst zustande, wenn der Versteigerer dieses Angebot annimmt. Die Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen gelten entsprechend, sofern es sich nicht ausschließlich um Bestimmungen handelt, die den auktionsspezifischen Ablauf innerhalb einer Versteigerung betreffen.

4. Gefahrenübergang / Kosten der Übergabe und Versendung

4.1 Mit Erteilung des Zuschlags geht die Gefahr, insbesondere die Gefahr des zufälligen Untergangs und der zufälligen Verschlechterung des Versteigerungsgegenstandes auf den Käufer über, der auch die Lasten trägt.

4.2 Die Kosten der Übergabe, der Abnahme und der Versendung nach einem anderen Ort als dem Erfüllungsort trägt der Käufer, wobei der Versteigerer nach eigenem Ermessen Versandart und Versandmittel bestimmt.

4.3 Ab dem Zuschlag lagert der Versteigerungsgegenstand auf Rechnung und Gefahr des Käufers beim Versteigerer, der berechtigt, aber nicht verpflichtet ist, eine Versicherung abzuschließen oder sonstige wertsichernde Maßnahmen zu treffen. Er ist jederzeit berechtigt, den Gegenstand bei einem Dritten für Rechnung des Käufers einzulagern; lagert der Gegenstand beim Versteigerer, kann dieser Zahlung eines üblichen Lagerentgelts (zzgl. Bearbeitungskosten) verlangen.

5. Kaufpreis / Fälligkeit / Abgaben

5.1 Der Kaufpreis ist mit dem Zuschlag (beim Nachverkauf, vgl. Ziffer 3.7, mit der Annahme des Angebots durch den Versteigerer) fällig. Während er unmittelbar nach der Auktion ausgestellte Rechnungen bedürfen der Nachprüfung; Irrtum vorbehalten.

5.2 Zahlungen des Käufers sind grundsätzlich nur durch Überweisung an den Versteigerer auf das von ihm angegebene Konto zu leisten. Die Erfüllungswirkung der Zahlung tritt erst mit endgültiger Gutschrift auf dem Konto des Versteigerers ein.

Alle Kosten und Gebühren der Überweisung (inkl. der dem Versteigerer abgezogenen Bankspesen) gehen zu Lasten des Käufers, soweit gesetzlich zulässig und nicht unter das Verbot des § 270a BGB fallend.

5.3 Es wird, je nach Vorgabe des Einlieferers, differenz- oder regelbesteuert verkauft. Die Besteuerungsart kann vor dem Kauf erfragt werden.

5.4 Käuferaufgeld

5.4.1 Kunstgegenstände ohne besondere Kennzeichnung im Katalog unterliegen der Differenzbesteuerung.

Bei der Differenzbesteuerung wird pro Einzelobjekt ein Aufgeld, wie folgt erhoben:

– Zuschlagspreis bis 800.000 Euro: hieraus Aufgeld 32 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 800.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 27 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 800.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 4.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 22 % berechnet und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 4.000.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

In dem Kaufpreis ist jeweils die Umsatzsteuer von derzeit 19 % enthalten.

5.4.2 Gegenstände, die im Katalog mit „N“ gekennzeichnet sind, wurden zum Verkauf in die EU eingeführt. Diese werden differenzbesteuert angeboten. Bei diesen wird zusätzlich zum Aufgeld die vom Versteigerer verauslagte Einfuhrumsatzsteuer in Höhe von derzeit 7 % der Rechnungssumme erhoben.

5.4.3 Bei im Katalog mit „R“ gekennzeichneten Gegenstände wird Regelbesteuerung vorgenommen. Demgemäß besteht der Kaufpreis aus Zuschlagspreis und einem Aufgeld pro Einzelobjekt, das wie folgt erhoben wird:

– Zuschlagspreis bis 800.000 Euro: hieraus Aufgeld 27 %.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 800.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 21 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 800.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf den Teil des Zuschlagspreises, der 4.000.000 Euro übersteigt, wird ein Aufgeld von 15 % erhoben und zu dem Aufgeld, das bis zu dem Teil des Zuschlagspreises bis 4.000.000 Euro anfällt, hinzuaddiert.

– Auf die Summe von Zuschlag und Aufgeld wird die gesetzliche Umsatzsteuer, derzeit 19 %, erhoben. Als Ausnahme hiervon wird bei gedruckten Büchern der ermäßigte Satzsteuersatz von derzeit 7 % hinzugerechnet.

Für Unternehmer, die zum Vorsteuerabzug berechtigt sind, kann die Regelbesteuerung angewendet werden.

5.5 Folgerecht

Für folgerechtspflichtige Original-Werke der Bildenden Kunst und Fotografie lebender Künstler oder von Künstlern, die vor weniger als 70 Jahren verstorben sind, wird zur Abgeltung der beim Versteigerer gemäß § 26 UrhG anfallenden und abzuführenden Folgerechtsvergütung zusätzlich eine Folgerechtsvergütung in Höhe der in § 26 Abs. 2 UrhG ausgewiesenen Prozentsätze erhoben, derzeit wie folgt:

4 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses ab 400 Euro bis zu 50.000 Euro, weitere 3 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 50.000,01 bis 200.000 Euro, weitere 1 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 200.000,01 bis 350.000 Euro, weitere 0,5 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses von 350.000,01 bis 500.000 Euro und weitere 0,25 Prozent für den Teil des Veräußerungserlöses über 500.000 Euro.

Der Gesamtbetrag der Folgerechtsvergütung aus einer Weiterveräußerung beträgt höchstens 12.500 Euro.

5.6 Ausfuhrlieferungen in EU-Länder sind bei Vorlage der VAT-Nummer von der Umsatzsteuer befreit. Ausfuhrlieferungen in Drittländer (außerhalb der EU) sind von der Mehrwertsteuer befreit; werden die erstiegten Gegenstände vom Käufer ausgeführt, wird diesem die Umsatzsteuer erstattet, sobald dem Versteigerer der Ausfuhrnachweis vorliegt.

6. Vorkasse, Eigentumsvorbehalt

6.1 Der Versteigerer ist nicht verpflichtet, den Versteigerungsgegenstand vor Bezahlung aller vom Käufer geschuldeten Beträge herauszugeben.

6.2 Das Eigentum am Kaufgegenstand geht erst mit vollständiger Bezahlung des geschuldeten Rechnungsbetrags auf den Käufer über. Falls der Käufer den Kaufgegenstand zu einem Zeitpunkt bereits weiterveräußert hat, zu dem er den Rechnungsbetrag des Versteigerers noch nicht oder nicht vollständig bezahlt hat, tritt der Käufer sämtliche Forderungen aus diesem Weiterverkauf bis zur Höhe des noch offenen Rechnungsbetrages an den Versteigerer ab. Der Versteigerer nimmt diese Abtretung an.

6.3 Ist der Käufer eine juristische Person des öffentlichen Rechts, ein öffentlich-rechtliches Sondervermögen oder ein Unternehmer, der bei Abschluss des Kaufvertrages in Ausübung seiner gewerblichen oder selbständigen beruflichen Tätigkeit handelt, bleibt der Eigentumsvorbehalt auch bestehen für Forderungen des Versteigerers gegen den Käufer aus der laufenden Geschäftsbeziehung und weiteren Versteigerungsgegenständen bis zum Ausgleich von im Zusammenhang mit dem Kauf zustehenden Forderungen.

7. Aufrechnungs- und Zurückbehaltungsrecht

7.1 Der Käufer kann gegenüber dem Versteigerer nur mit unbestrittenen oder rechtskräftig festgestellten Forderungen aufrechnen.

7.2 Zurückbehaltungsrechte des Käufers sind ausgeschlossen. Zurückbehaltungsrechte des Käufers, der nicht Unternehmer i.S.d. § 14 BGB ist, sind nur dann ausgeschlossen, soweit sie nicht auf demselben Vertragsverhältnis beruhen.

8. Zahlungsverzug, Rücktritt, Ersatzansprüche des Versteigerers

8.1 Befindet sich der Käufer mit einer Zahlung in Verzug, kann der Versteigerer unbeschadet weitergehender Ansprüche Verzugszinsen in Höhe des banküblichen Zinssatzes für offene Kontokorrentkredite verlangen, mindestens jedoch in Höhe des jeweiligen gesetzlichen Verzugszins nach §§ 288, 247 BGB. Mit dem Eintritt des Verzugs werden sämtliche Forderungen des Versteigerers sofort fällig.

8.2 Verlangt der Versteigerer wegen der verspäteten Zahlung Schadensersatz statt der Leistung und wird der Gegenstand nochmals versteigert, so haftet der ursprüngliche Käufer, dessen Rechte aus dem vorangegangenen Zuschlag erlöschen, auf den dadurch entstandenen Schaden, wie z.B. Lagerhaltungskosten, Ausfall und entgangenen Gewinn. Er hat auf einen eventuellen Mehrerlös, der auf der nochmaligen Versteigerung erzielt wird, keinen Anspruch und wird auch zu einem weiteren Gebot nicht zugelassen.

8.3 Der Käufer hat seine Ererbung unverzüglich, spätestens 1 Monat nach Zuschlag, beim Versteigerer abzuholen. Gerät er mit dieser Verpflichtung in Verzug und erfolgt eine Abholung trotz erfolgloser Fristsetzung nicht, oder verweigert der Käufer ernsthaft und endgültig die Abholung, kann der Versteigerer vom Kaufver-

trag zurücktreten und Schadensersatz verlangen mit der Maßgabe, dass er den Gegenstand nochmals versteigern und seinen Schaden in derselben Weise wie bei Zahlungsverzug des Käufers geltend machen kann, ohne dass dem Käufer ein Mehrerlös aus der erneuten Versteigerung zu steht. Darüber hinaus schuldet der Käufer im Verzug auch angemessenen Ersatz aller durch den Verzug bedingter Betriebskosten.

8.4 Der Versteigerer ist berechtigt vom Vertrag zurücktreten, wenn sich nach Vertragsschluss herausstellt, dass er aufgrund einer gesetzlichen Bestimmung oder behördlichen Anweisung zur Durchführung des Vertrages nicht berechtigt ist bzw. war oder ein wichtiger Grund besteht, der die Durchführung des Vertrages für den Versteigerer auch unter Berücksichtigung der berechtigigten Belange des Käufers unzumutbar werden lässt. Ein solcher wichtiger Grund liegt insbesondere vor bei Anhaltspunkten für das Vorliegen von Tatbeständen nach den §§ 1 Abs. 1 oder 2 des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) oder bei fehlender, unrichtiger oder unvollständiger Offenlegung von Identität und wirtschaftlichen Hintergründen des Geschäfts i.S.d. Geldwäschegesetzes (GwG) sowie unzureichender Mitwirkung bei der Erfüllung der aus dem Geldwäschegesetz (GwG) folgenden Pflichten, unabhängig ob durch den Käufer oder den Einlieferer. Der Versteigerer wird sich ohne schuldhaftes Zögern um Klärung bemühen, sobald er von den zum Rücktritt berechtigigten Umständen Kenntnis erlangt.

9. Gewährleistung

9.1 Sämtliche zur Versteigerung gelangenden Gegenstände können vor der Versteigerung besichtigt und geprüft werden. Sie sind gebraucht und werden ohne Haftung des Versteigerers für Sachmängel und unter Ausschluss jeglicher Gewährleistung zugeschlagen. Der Versteigerer verpflichtet sich jedoch gegenüber dem Käufer bei Sachmängeln, welche den Wert oder die Tauglichkeit des Objekts aufheben oder nicht unerheblich mindern und die der Käufer ihm gegenüber innerhalb von 12 Monaten nach Zuschlag geltend macht, seine daraus resultierenden Ansprüche gegenüber dem Einlieferer abzutreten, bzw., sollte der Käufer das Angebot auf Abtretung nicht annehmen, selbst gegenüber dem Einlieferer geltend zu machen. Im Falle erfolgreicher Inanspruchnahme des Einlieferers durch den Versteigerer, kehrt der Versteigerer dem Käufer den daraus erzielten Betrag bis ausschließlich zur Höhe des Zuschlagspreises Zug um Zug gegen Rückgabe des Gegenstandes aus. Zur Rückgabe des Gegenstandes ist der Käufer gegenüber dem Versteigerer dann nicht verpflichtet, wenn der Versteigerer selbst im Rahmen der Geltendmachung der Ansprüche gegenüber dem Einlieferer, oder einem sonstigen Berechtigten nicht zur Rückgabe des Gegenstandes verpflichtet ist. Diese Rechte (Abtretung oder Inanspruchnahme des Einlieferers und Auskehrung des Erlöses) stehen dem Käufer nur zu, soweit er die Rechnung des Versteigerers vollständig bezahlt hat. Zur Wirksamkeit der Geltendmachung eines Sachmangels gegenüber dem Versteigerer ist seitens des Käufers die Vorlage eines Gutachtens eines anerkannten Sachverständigen (oder des Erstellers des Werkverzeichnisses, der Erklärung des Künstlers selbst oder der Stiftung des Künstlers) erforderlich, welches den Mangel nachweist. Der Käufer bleibt zur Entrichtung des Aufgeldes als Dienstleistungsentgelt verpflichtet.

9.2 Die gebrauchten Sachen werden in einer öffentlichen Versteigerung verkauft, an der der Bieter/Käufer persönlich teilnehmen kann. Ist der Bieter/Käufer gleichzeitig Verbraucher i.S.d. § 13 BGB wird er auf folgendes ausdrücklich hingewiesen: Da er in einer öffentlich zugänglichen Versteigerung i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB ein Kunstwerk ersteigert, das eine gebrauchte Sache darstellt, finden die Vorschriften des Verbrauchsgüterkaufs, also die Vorschriften der §§ 474 ff. BGB auf diesen Kauf keine Anwendung. Unter einer „öffentlich zugänglichen Versteigerung“ i.S.v. § 312g Abs. 2 Nr. 10 BGB versteht man eine solche Vermarktungsform, bei der der Verkäufer Verbrauchern, die persönlich anwesend sind, oder denen diese Möglichkeit gewährt wird, Waren oder Dienstleistungen anbietet und zwar in einem vom Versteigerer durchgeführten, auf konkurrierenden Geboten basierendem transparenten Verfahren, bei dem der Bieter, der den Zuschlag erhalten hat, zum Erwerb der Waren oder Dienstleistung verpflichtet ist. Da die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit für die Ausnahme des § 474 Abs. 2 S. 2 BGB ausreicht, kommt es nicht darauf an, dass ein oder mehrere Verbraucher an der Versteigerung tatsächlich teilgenommen haben. Auch die Versteigerung über eine Online-Plattform ist daher als eine öffentlich zugängliche Versteigerung anzusehen, wenn die Möglichkeit der persönlichen Anwesenheit der Verbraucher gewährleistet ist.

Daher gelten insbesondere die in diesen Bedingungen aufgeführten Gewährleistungsausschlüsse und -beschränkungen auch gegenüber einem Verbraucher.

9.3 Die nach bestem Wissen und Gewissen erfolgten Katalogbeschreibungen und –abbildungen, sowie Darstellungen in sonstigen Medien des Versteigerers (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.)

begründen keine Garantie und sind keine vertraglich vereinbarten Beschaffenheiten i.S.d. § 434 BGB, sondern dienen lediglich der Information des Bieters/Käufers, es sei denn, eine Garantie wird vom Versteigerer für die entsprechende Beschaffenheit bzw. Eigenschaft ausdrücklich und schriftlich übernommen. Dies gilt auch für Expertisen. Die im Katalog und Beschreibungen in sonstigen Medien (Internet, sonstige Bewerbungen u.a.) des Versteigerers angegebenen Schätzpreise dienen - ohne Gewähr für die Richtigkeit - lediglich als Anhaltspunkt für den Verkehrswert der zu versteigernden Gegenstände. Die Tatsache der Begutachtung durch den Versteigerer als solche stellt keine Beschaffenheit bzw. Eigenschaft des Kaufgegenstands dar.

9.4 In manchen Auktionen (insbesondere bei zusätzlichen Live-Auktionen) können Video- oder Digitalabbildungen der Kunstobjekte erfolgen. Hierbei können Fehler bei der Darstellung in Größe, Qualität, Farbgebung u.ä. alleine durch die Bildwiedergabe entstehen. Hierfür kann der Versteigerer keine Gewähr und keine Haftung übernehmen. Ziffer 10 gilt entsprechend.

10. Haftung

Schadensersatzansprüche des Käufers gegen den Versteigerer, seine gesetzlichen Vertreter, Arbeitnehmer, Erfüllungs- oder Verichtungsgehilfen sind - gleich aus welchem Rechtsgrund und auch im Fall des Rücktritts des Versteigerers nach Ziff. 8.4 - ausgeschlossen. Dies gilt nicht für Schäden, die auf einem vorsätzlichen oder grob fahrlässigen Verhalten des Versteigerers, seiner gesetzlichen Vertreter oder seiner Erfüllungsgehilfen beruhen. Ebenfalls gilt der Haftungsausschluss nicht bei der Übernahme einer Garantie oder der fahrlässigen Verletzung vertragswesentlicher Pflichten, jedoch in letzterem Fall der Höhe nach beschränkt auf die bei Vertragsschluss vorhersehbaren und vertragstypischen Schäden. Die Haftung des Versteigerers für Schäden aus der Verletzung des Lebens, des Körpers oder der Gesundheit bleibt unberührt.

11. Datenschutz

Auf die jeweils gültigen Datenschutzbestimmungen des Versteigerers wird ausdrücklich hingewiesen. Sie finden sich sowohl im jeweiligen Auktionskatalog veröffentlicht, als auch als Aushang im Auktionsaal und im Internet veröffentlicht unter www.kettererkunst.de/datenschutz/index.php. Sie sind Vertragsbestandteil und Grundlage jedes geschäftlichen Kontaktes, auch in der Anbahnungsphase.

12. Schlussbestimmungen

12.1 Fernmündliche Auskünfte des Versteigerers während oder unmittelbar nach der Auktion über die Versteigerung betreffende Vorgänge - insbesondere Zuschläge und Zuschlagspreise - sind nur verbindlich, wenn sie schriftlich bestätigt werden.

12.2 Mündliche Nebenabreden bedürfen zu ihrer Wirksamkeit der Schriftform. Gleiches gilt für die Aufhebung des Schriftformerfordernisses.

12.3 Im Geschäftsverkehr mit Kaufleuten, mit juristischen Personen des öffentlichen Rechts und mit öffentlichem-rechtlichem Sondervermögen wird zusätzlich vereinbart, dass Erfüllungsort und Gerichtsstand München ist. München ist ferner stets dann Gerichtsstand, wenn der Käufer keinen allgemeinen Gerichtsstand im Inland hat.

12.4 Für die Rechtsbeziehungen zwischen dem Versteigerer und dem Bieter/Käufer gilt das Recht der Bundesrepublik Deutschland unter Ausschluss des UN-Kaufrechts.

12.5 Streitbeilegungsverfahren:

Der Anbieter ist weder gesetzlich verpflichtet noch freiwillig einem Streitbeilegungsverfahren (z.B. Art. 36 Abs. 1 Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (VSBGG)) vor einer Verbraucherschlichtungsstelle beigetreten und somit auch nicht bereit an einem solchen Verfahren teilzunehmen.

12.6 Sollten eine oder mehrere Bestimmungen dieser Versteigerungsbedingungen unwirksam sein oder werden, bleibt die Gültigkeit der übrigen Bestimmungen davon unberührt. Es gilt § 306 Abs. 2 BGB.

12.7 Diese Versteigerungsbedingungen enthalten eine deutsche und eine englische Fassung. Maßgebend ist stets die deutsche Fassung, wobei es für Bedeutung und Auslegung der in diesen Versteigerungsbedingungen verwendeten Begriffe ausschließlich auf deutsches Recht ankommt.

DATENSCHUTZERKLÄRUNG

Stand Mai 2020

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG München

Anwendungsbereich:

Nachfolgende Regelungen zum Datenschutz erläutern den Umgang mit Ihren personenbezogenen Daten und deren Verarbeitung für unsere Dienstleistungen, die wir Ihnen einerseits von uns anbieten, wenn Sie Kontakt mit uns aufnehmen und die Sie uns andererseits bei der Anmeldung mitteilen, wenn Sie unsere weiteren Leistungen in Anspruch nehmen.

Verantwortliche Stelle:

Verantwortliche Stelle im Sinne der DSGVO* und sonstigen datenschutzrelevanten Vorschriften ist:

Ketterer Kunst GmbH & Co. KG
Joseph-Wild-Str. 18, D-81829 München

Sie erreichen uns postalisch unter der obigen Anschrift, oder telefonisch unter: +49 89 55 244-0
per Fax unter: +49 89 55 244-166
per E-Mail unter: infomuenchen@kettererkunst.de

Begriffsbestimmungen nach der DSGVO für Sie transparent erläutert:

Personenbezogene Daten

Personenbezogene Daten sind alle Informationen, die sich auf eine identifizierte oder identifizierbare natürliche Person (im Folgenden „betroffene Person“) beziehen. Als identifizierbar wird eine natürliche Person angesehen, die direkt oder indirekt, insbesondere mittels Zuordnung zu einer Kennung wie einem Namen, zu einer Kennnummer, zu Standortdaten, zu einer Online-Kennung oder zu einem oder mehreren besonderen Merkmalen, die Ausdruck der physischen, physiologischen, genetischen, psychischen, wirtschaftlichen, kulturellen oder sozialen Identität dieser natürlichen Person sind, identifiziert werden kann.

Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten

Verarbeitung ist jeder mit oder ohne Hilfe automatisierter Verfahren ausgeführte Vorgang oder jede solche Vorgangsreihe im Zusammenhang mit personenbezogenen Daten wie das Erheben, das Erfassen, die Organisation, das Ordnen, die Speicherung, die Anpassung oder Veränderung, das Auslesen, das Abfragen, die Verwendung, die Offenlegung durch Übermittlung, Verbreitung oder eine andere Form der Bereitstellung, den Abgleich oder die Verknüpfung, die Einschränkung, das Löschen oder die Vernichtung.

Einwilligung

Einwilligung ist jede von der betroffenen Person freiwillig für den bestimmten Fall in informierter Weise und unmissverständlich abgegebene Willensbekundung in Form einer Erklärung oder einer sonstigen eindeutigen bestätigenden Handlung, mit der die betroffene Person zu verstehen gibt, dass sie mit der Verarbeitung der sie betreffenden personenbezogenen Daten einverstanden ist. Diese benötigen wir von Ihnen dann zusätzlich – wobei deren Abgabe von Ihnen völlig freiwillig ist - für den Fall, dass wir Sie nach personenbezogenen Daten fragen, die entweder für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen nicht erforderlich sind, oder auch die anderen Erlaubnistatbestände des Art. 6 Abs. 1 Satz 1 lit c) –f) DSGVO nicht gegeben wären. Sollte eine Einwilligung erforderlich sein, werden wir Sie **gesondert** darum bitten. Sollten Sie diese Einwilligung nicht abgeben, werden wir selbstverständlich solche Daten keinesfalls verarbeiten.

Personenbezogene Daten, die Sie uns für die Erfüllung eines Vertrages oder zur Durchführung vorvertraglicher Maßnahmen geben, die hierfür erforderlich sind und die wir entsprechend dafür verarbeiten, sind beispielsweise

- Ihre Kontaktdaten wie Name, Anschrift, Telefon, Fax, E-Mail, Steuer­nummer u.a., und soweit für finanzielle Transaktionen erforderlich, Finanzinformationen, wie Kreditkarten- oder Bankdaten;
- Versand- und Rechnungsdaten, Angaben welche Steuerungsart Sie wünschen (Regel- oder Differenzbesteuerung) und andere Informationen, die Sie für den Erwerb, das Anbieten bzw. sonstiger Leistungen unseres Hauses oder den Versand eines Objektes angeben;
- Transaktionsdaten auf Basis Ihrer vorbezeichneten Aktivitäten;
- weitere Informationen, um die wir Sie bitten können, um sich beispielsweise zu authentifizieren, falls dies für die ordnungsgemäße Vertragsabwicklung erforderlich ist (Beispiele: Ausweis­kopie, Handelsregisterauszug, Re­chnungskopie, Beantwortung von zusätzli­chen Fragen, um Ihre Identität oder die Eigentums­verhältnisse an einem von Ihnen angebotenen Objekt überprüfen zu können). Teilweise sind wir dazu auch gesetzlich verpflichtet, vgl. § 2 Abs. 1 Ziffer 16 GwG und dies bereits schon in einem vorvertraglichen Stadium.

Gleichzeitig sind wir im Rahmen der Vertragsabwicklung und zur Durchführung vertragsanbahnender Maßnahmen berechtigt, an

dere ergänzende Informationen von Dritten einzuholen (z.B.: Wenn Sie Verbindlichkeiten bei uns eingehen, so sind wir generell berechtigt Ihre Kreditwürdigkeit im gesetzlich erlaubten Rahmen über eine Wirtschaftsauskunftei überprüfen zu lassen. Diese Erforderlichkeit ist insbesondere durch die Besonderheit des Auktionshandels gegeben, da Sie mit Ihrem Gebot und dem Zuschlag dem Vorkbieter die Möglichkeit nehmen, das Kunstwerk zu erstehen. Damit kommt Ihrer Bonität, über die wir stets höchste Verschwiegenheit bewahren, größte Bedeutung zu.)

Registrierung/Anmeldung/Angabe von personenbezogenen Daten bei Kontaktaufnahme

Sie haben die Möglichkeit, sich bei uns direkt (im Telefonat, postalisch, per E-Mail oder per Fax), oder auf unseren Internetseiten unter Angabe von personenbezogenen Daten zu registrieren.

So z.B. wenn Sie an Internetauktionen teilnehmen möchten oder/und sich für bestimmte Kunstwerke, Künstler, Stilrichtungen, Epochen u.a. interessieren, oder uns bspw. Kunstobjekte zum Kauf oder Verkauf anbieten wollen.

Welche personenbezogenen Daten Sie dabei an uns übermitteln, ergibt sich aus der jeweiligen Eingabemaske, die wir für die Registrierung bzw. Ihre Anfragen verwenden, oder den Angaben, um die wir Sie bitten, oder die Sie uns freiwillig übermitteln. Die von Ihnen hierfür freiwillig ein- bzw. angegebenen personenbezogenen Daten werden ausschließlich für die interne Verwendung bei uns und für eigene Zwecke erhoben und gespeichert.

Wir sind berechtigt die Weitergabe an einen oder mehrere Auftragsverarbeiter zu veranlassen, der die personenbezogenen Daten ebenfalls ausschließlich für eine interne Verwendung, die dem für die Verarbeitung Verantwortlichen zuzurechnen ist, nutzt.

Durch Ihre Interessenbekundung an bestimmten Kunstwerken, Künstlern, Stilrichtungen, Epochen, u.a., sei es durch Ihre oben beschriebene Teilnahme bei der Registrierung, sei es durch Ihr Interesse am Verkauf, der Einlieferung zu Auktionen, oder dem Ankauf, jeweils unter freiwilliger Angabe Ihrer personenbezogenen Daten, ist es uns gleichzeitig erlaubt, Sie über Leistungen unseres Hauses und Unternehmen, die auf dem Kunstmarkt in engem Zusammenhang mit unserem Haus stehen, zu benachrichtigen, sowie zu einem zielgerichteten Marketing und der Zusendung von Werbeangeboten auf Grundlage Ihres Profils per Telefon, Fax, postalisch oder E-Mail. Wünschen Sie dabei einen speziellen Benachrichtigungsweg, so werden wir uns gerne nach Ihren Wünschen richten, wenn Sie uns diese mitteilen. Stets werden wir aufgrund Ihrer vorbezeichneten Interessen, auch Ihren Teilnahmen an Auktionen, nach Art. 6 Abs. 1 lit f) DSGVO abwägen, ob und wenn ja, mit welcher Art von Werbung wir an Sie herantreten dürfen (bspw.: Zusendung von Auktionskatalogen, Information über Sonderveranstaltungen, Hinweise zu zukünftigen oder vergangenen Auktionen, etc.).

Sie sind jederzeit berechtigt, dieser Kontaktaufnahme mit Ihnen gem. Art. 21 DSGVO zu **widersprechen** (siehe nachfolgend unter: „Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten“).

Live-Auktionen

In sogenannten Live-Auktionen sind eine oder mehrere Kameras oder sonstige Bild- und Tonaufzeichnungsgeräte auf den Auktionator und die jeweiligen zur Versteigerung kommenden Kunstwerke gerichtet. Diese Daten sind zeitgleich über das Internet grds. für jedermann, der dieses Medium in Anspruch nimmt, zu empfangen. Ketterer Kunst trifft die bestmöglichen Sorgfaltsmaßnahmen, dass hierbei keine Personen im Saal, die nicht konkret von Ketterer Kunst für den Ablauf der Auktion mit deren Einwilligung dazu bestimmt sind, abgebildet werden. Ketterer Kunst kann jedoch keine Verantwortung dafür übernehmen, dass Personen im Auktionssaal sich aktiv in das jeweilige Bild einbringen, in dem sie bspw. bewusst oder unbewusst ganz oder teilweise vor die jeweilige Kamera treten, oder sich durch das Bild bewegen. Für diesen Fall sind die jeweiligen davon betroffenen Personen durch ihre Teilnahme an bzw. ihrem Besuch an der öffentlichen Versteigerung mit der Verarbeitung ihrer personenbezogenen Daten in Form der Abbildung ihrer Person im Rahmen des Zwecks der Live-Auktion (Übertragung der Auktion mittels Bild und Ton) einverstanden.

Ihre Rechte bei der Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten
Gemäß den Vorschriften der DSGVO stehen Ihnen insbesondere folgende Rechte zu:

- Recht auf unentgeltliche Auskunft über die zu Ihrer Person gespeicherten personenbezogenen Daten, das Recht eine Kopie dieser Auskunft zu erhalten, sowie die weiteren damit in Zusammenhang stehenden Rechte nach Art. 15 DSGVO.
- Recht auf unverzügliche Berichtigung nach Art. 16 DSGVO Sie betreffender unrichtiger personenbezogener Daten, ggfls. die Vervollständigung unvollständiger personenbezogener Daten - auch mittels einer ergänzenden Erklärung - zu verlangen.

- Recht auf unverzügliche Löschung („Recht auf Vergessenwerden“) der Sie betreffenden personenbezogenen Daten, sofern einer der in Art. 17 DSGVO aufgeführten Gründe zutrifft und soweit die Verarbeitung nicht erforderlich ist.

- Recht auf Einschränkung der Verarbeitung, wenn eine der Voraussetzungen in Art. 18 Abs. 1 DSGVO gegeben ist.

- Recht auf Datenübertragbarkeit, wenn die Voraussetzungen in Art. 20 DSGVO gegeben sind.

- Recht auf jederzeitigen Widerspruch nach Art. 21 DSGVO aus Gründen, die sich aus Ihrer besonderen Situation ergeben, gegen die Verarbeitung Sie betreffender personenbezogener Daten, die aufgrund von Art. 6 Abs. 1 lit e) oder f) DSGVO erfolgt. Dies gilt auch für ein auf diese Bestimmungen gestütztes Profiling.

Beruhet die Verarbeitung Ihrer personenbezogenen Daten auf einer Einwilligung nach Art. 6 Abs. 1 lit a) oder Art. 9 Abs. 2 lit a) DSGVO, so steht Ihnen zusätzlich ein Recht auf Widerruf nach Art. 7 Abs. 3 DSGVO zu. Vor einem Ansuchen auf entsprechende Einwilligung werden Sie von uns stets auf Ihr Widerrufsrecht hingewiesen.

Zur Ausübung der vorbezeichneten Rechte können Sie sich direkt an uns unter den zu Beginn angegebenen Kontaktdaten oder an unseren Datenschutzbeauftragten wenden. Ihnen steht es ferner frei, im Zusammenhang mit der Nutzung von Diensten der Informationsgesellschaft, ungeachtet der Richtlinie 2002/58/EG, Ihr Widerspruchsrecht mittels automatisierter Verfahren auszuüben, bei denen technische Spezifikationen verwendet werden.

Beschwerderecht nach Art. 77 DSGVO

Wenn Sie der Ansicht sind, dass die Verarbeitung der Sie betreffenden personenbezogenen Daten durch die Ketterer Kunst GmbH & Co. KG mit Sitz in München gegen die DSGVO verstößt, so haben Sie das Recht sich mit einer Beschwerde an die zuständige Stelle, in Bayern an das Bayerische Landesamt für Datenschutzaufsicht, Promenade 27 (Schloss), D - 91522 Ansbach zu wenden.

Datensicherheit

Wir legen besonders Wert auf eine hohe IT-Sicherheit, unter anderem durch eine aufwendige Sicherheitsarchitektur.

Datenspeicherzeitraum

Der Gesetzgeber schreibt vielfältige Aufbewahrungsfristen und -pflichten vor, so z.B. eine 10-jährige Aufbewahrungsfrist (§ 147 Abs. 2 i. V. m. Abs. 1 Nr.1, 4 und 4a AO, § 14b Abs. 1 UStG) bei bestimmten Geschäftsunterlagen, wie z.B. für Rechnungen. Wir weisen auch darauf hin, dass die jeweilige Aufbewahrungsfrist bei Verträgen erst nach dem Ende der Vertragsdauer zu laufen beginnt. Wir erlauben uns auch den Hinweis darauf, dass wir im Falle eines Kulturgutes nach § 45 KGG i.V.m. § 42 KGG verpflichtet sind, Nachweise über die Sorgfaltsanforderungen aufzuzeichnen und hierfür bestimmte personenbezogene Daten für die Dauer von 30 Jahren aufzubewahren. Nach Ablauf der Fristen, die uns vom Gesetzgeber auferlegt werden, oder die zur Verfolgung oder die Abwehr von Ansprüchen (z.B. Verjährungsregelungen) nötig sind, werden die entsprechenden Daten routinemäßig gelöscht. Daten, die keinen Aufbewahrungsfristen und -pflichten unterliegen, werden gelöscht, wenn ihre Aufbewahrung nicht mehr zur Erfüllung der vertraglichen Tätigkeiten und Pflichten erforderlich ist. Stehen Sie zu uns in keinem Vertragsverhältnis, sondern haben uns personenbezogene Daten anvertraut, weil Sie bspw. über unsere Dienstleistungen informiert sein möchten, oder sich für einen Kauf oder Verkauf eines Kunstwerks interessieren, erlauben wir uns davon auszugehen, dass Sie mit uns so lange in Kontakt stehen möchten, wir also die hierfür uns übergebenen personenbezogenen Daten so lange verarbeiten dürfen, bis Sie dem aufgrund Ihrer vorbezeichneten Rechte aus der DSGVO widersprechen, eine Einwilligung widerrufen, von Ihrem Recht auf Löschung oder der Datenübertragung Gebrauch machen.

Wir weisen darauf hin, dass für den Fall, dass Sie unsere Internetdienste in Anspruch nehmen, hierfür unsere erweiterten Datenschutzerklärungen ergänzend gelten, die Ihnen in diesem Fall gesondert bekannt gegeben und transparent erläutert werden, sobald Sie diese Dienste in Anspruch nehmen.

*Verordnung (EU) 2016/679 des Europäischen Parlaments und des Rates vom 27. April 2016 zum Schutz natürlicher Personen bei der Verarbeitung personenbezogener Daten, zum freien Datenverkehr und zur Aufhebung der Richtlinie 95/46/EG (Datenschutz-Grundverordnung)

TERMS OF PUBLIC AUCTION

As of June 2023

1. General

1.1 Ketterer Kunst GmbH & Co. KG based in Munich (hereinafter “Auctioneer”) generally auctions as a commission agent in its own name and for the account of the consignor (hereinafter “Commissioner”), who remains anonymous. Items owned by the auctioneer (own goods) are auctioned in their own name and for their own account. These auction conditions also apply to the auction of these own goods, in particular the premium (below item 5) is also to be paid for this.

1.2 The auction shall be conducted by an individual having an auctioneer’s license; the auctioneer shall select this person. The auctioneer is entitled to appoint suitable representatives to conduct the auction pursuant to § 47 of the German Trade Regulation Act (GewO). Any claims arising out of and in connection with the auction may be asserted only against the auctioneer.

1.3 The auctioneer reserves the right to combine any catalog numbers, to separate them, to call them in an order other than that specified in the catalog or to withdraw them.

1.4 Any items due to be auctioned may be inspected on the auctioneer’s premises prior to the auction. This also applies to participation in auctions in which the bidder can also bid via the Internet (so-called live auctions). The time and place will be announced on the auctioneer’s website. If the bidder (particularly the bidder in a live auction) is not (or no longer) able to view the item because the auction has already started, for example, he waives his right to view the item by bidding.

1.5 In accordance with the GwG (Money Laundering Act) the auctioneer is obliged to identify the purchaser and those interested in making a purchase as well as, if necessary, one acting as representative for them and the „beneficial owner“ within the meaning of § 3 GwG (Money Laundering Act) for the purpose of the execution of the order, as well as to record and store the collected data and information. The aforementioned purchaser or those interested in purchasing or their representatives are obliged to cooperate, in particular to submit the necessary identification papers, in particular based on a domestic passport or a passport, identity card or passport or identity card that is recognized or approved under immigration law. The auctioneer is entitled to make a copy of this in compliance with data protection regulations. In the case of legal persons or private companies, an extract from the commercial or cooperative register or a comparable official register or directory must be requested. The purchaser or those interested in the purchase assure that the identification papers and information provided by them for this purpose are correct and that he or the person he represents is the “beneficial owner” according to Section 3 GwG (Money Laundering Act).

2. Calling / Auction Procedure / Winning a lot

2.1 As a general rule the object is called up for the lower estimate, in exceptional cases it also below. The bidding steps are be at the auctioneer’s discretion; in general, in steps of 10 %.

2.2 The auctioneer may reject a bid, especially if a bidder, who is not known to the auctioneer or with whom there is no business relation as of yet, does not furnish security before the auction begins. Even if security is furnished, any claim to acceptance of a bid shall be unenforceable.

2.3 If a bidder wishes to bid on behalf of someone else, he must notify the bidder before the start of the auction, stating the name and address of the person represented and submitting a written power of attorney. When participating as a telephone bidder or as a bidder in a live auction (see definition Section 1.4), representation is only possible if the auctioneer has received the proxy in writing at least 24 hours before the start of the auction (= first call). Otherwise, the representative is liable to the auctioneer for his bid, as if he had submitted it in his own name, either for performance or for damages.

2.4 A bid expires, except in the case of its rejection by the auctioneer, if the auction is closed without a bid being accepted or if the auctioneer calls up the item again; a bid does not expire with a subsequent ineffective higher bid.

2.5 In addition, the following applies to written proxy bids: These must be received no later than the day of the auction and must name the item, stating the catalog number and the bid price, which is understood to be the hammer price without premium and sales tax; Any ambiguities or inaccuracies are at the expense of the bidder. If the description of the auction item does not match the specified catalog number, the catalog number is decisive for the content of the bid. The auctioneer is not obliged to inform the bidder that his bid has not been considered. Each bid will only be used by the auctioneer to the amount necessary to outbid other bids.

2.6 A bid is accepted if there is no higher bid after three calls. Notwithstanding the possibility of refusing to accept the bid, the auctioneer may accept the bid with reserve; this shall apply especially if the minimum hammer price specified by the commissioner

is not reached. In this case the bid shall lapse within a period of 4 weeks from the date of its acceptance unless the auctioneer notifies the bidder about unreserved acceptance of the bid within this period.

2.7 If several bidders submit bids of the same amount, the auctioneer can, at his own discretion, award a bidder the bid or decide on the bid by drawing lots. If the auctioneer overlooked a higher bid or if there is any other doubt about the bid, he can choose to repeat the bid in favor of a specific bidder or offer the item again until the end of the auction; in these cases, a previous knock-down becomes ineffective.

2.8 Winning a lot makes acceptance and payment obligatory.

3. Special terms for written proxy bids, telephone bidders, bids in text form and via the internet, participation in live auctions, post-auction sale.

3.1 The auctioneer exerts himself for considering written proxy bids, bids in text form, via the Internet or telephone bids that he only receives on the day of the auction and the bidder is not present at the auction. However, the bidder cannot derive any claims from this if the auctioneer no longer considers these offers in the auction, for whatever reason.

3.2 On principle, all absentee bids according to the above item, even if such bids are received 24 hours before the auction begins, shall be legally treated on a par with bids received in the auction venue. The auctioneer shall however not assume any liability in this respect.

3.3 In general, it is not possible to develop and maintain software and hardware completely error-free given the current state of the art. It is also not possible to 100% rule out disruptions and impairments on the Internet and telephone lines. As a result, the auctioneer cannot assume any liability or guarantee for the permanent and trouble-free availability and use of the websites, the Internet and the telephone connection, provided that he is not responsible for this disruption himself. The standard of liability according to Section 10 of these conditions is decisive. Under these conditions, the provider therefore assumes no liability for the fact that, due to the aforementioned disruption, no or only incomplete or late bids can be submitted, which would have led to the conclusion of a contract without any disruption. Accordingly, the provider does not assume any costs incurred by the bidder as a result of this disruption. During the auction, the auctioneer will make reasonable efforts to contact the telephone bidder on the telephone number he/she has provided and thus give him the opportunity to bid by telephone. However, the auctioneer is not responsible for not being able to reach the telephone bidder on the number provided or for disruptions in the connection.

3.4 It is expressly pointed out that telephone conversations with the telephone bidder during the auction may be recorded for documentation and evidence purposes and may exclusively be used for fulfillment of a contract and to receive bids, even where these do not lead to fulfillment of the contract. If the telephone bidder does not agree to this, he/she must point this out to the employee at the latest at the beginning of the telephone call. The telephone bidder will also be informed of the modalities listed in Section 3.4 in good time before the auction takes place in writing or in text form, as well as at the beginning of the telephone call.

3.5 In case of the use of a currency converter (e.g. for a live auction) no liability is assumed for the accuracy of the currency conversion. In case of doubt, the respective bid price in EUR shall be the decisive factor.

3.6 A bidder in a live auction is obliged to keep all access data for his user account secret and to adequately secure it against access by third parties. Third persons are all persons with the exception of the bidder himself. The auctioneer must be informed immediately if the bidder becomes aware that third parties have misused the bidder’s access data. The bidder is liable for all activities carried out by third parties using his user account as if he had carried out this activity himself.

3.7 It is possible to place bids after the auction, in the the so-called post-auction sale. Insofar as the consignor has agreed upon this with the auctioneer, they apply as offers for the conclusion of a purchase contract in the post-auction sale. A contract is only concluded when the auctioneer accepts this offer. The provisions of these terms of auction apply accordingly, unless they are exclusively provisions that relate to the auction-specific process within an auction.

4. Transfer of perils / Delivery and shipping costs

4.1 When the bid is accepted, the risk, in particular the risk of accidental loss and accidental deterioration of the auction item, passes to the buyer, who also bears the costs.

4.2 The buyer bears the costs of delivery, acceptance and shipment to a location other than the place of performance, with the auc-

tioneer determining the type and means of shipment at its own discretion.

4.3 Once the bid has been accepted, the auction item is stored at the auctioneer at the risk and expense of the buyer. The auctioneer is entitled, but not obliged, to take out insurance or to take other value-preserving measures. He is entitled at any time to store the item with a third party for the account of the buyer; if the item is stored at the auctioneer, the auctioneer can demand payment of a standard storage fee (plus handling charges).

5. Purchase price / Due date / Fees

5.1 The purchase price is due upon the acceptance of the bid (in the case of post-auction sales, cf. section 3.7, upon acceptance of the bid by the auctioneer). Invoices issued during or immediately after the auction require reaudit; errors excepted.

5.2 The buyer shall only make payments to the account specified by the auctioneer. The fulfillment effect of the payment only occurs when it is finally credited to the auctioneer’s account.

All costs and fees of the transfer (including the bank charges deducted from the auctioneer) shall be borne by the buyer, insofar as this is legally permissible and does not fall under the prohibition of Section 270a of the German Civil Code.

5.3 Depending on the consignor’s specifications, it will be sold subject to differential or regular taxation. The type of taxation can be requested prior to purchase.

5.4 Buyer’s premium

5.4.1 Art objects without closer identification in the catalog are subject to differential taxation. If differential taxation is applied, the following premium per individual object is levied:

– Hammer price up to 800,000 €: herefrom 32 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 800,000 € is subject to a premium of 27 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 800,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 4,000,000 € is subject to a premium of 22 % and is added to the premium of the share of the hammer price up to 4,000,000 €.

The purchasing price includes the statutory VAT of currently 19 %.

5.4.2 Objects marked „N“ in the catalog were imported into the EU for the purpose of sale. These objects are subject to differential taxation. In addition to the premium, they are also subject to the import turnover tax, advanced by the auctioneer, of currently 7 % of the invoice total.

5.4.3 Objects marked „R“ in the catalog are subject to regular taxation. Accordingly, the purchasing price consists of the hammer price and a premium per single object calculated as follows:

– Hammer price up to 800,000 €: herefrom 27 % premium.

– The share of the hammer price exceeding 800,000 € is subject to a premium of 21% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 800,000 €.

– The share of the hammer price exceeding 4,000,000 € is subject to a premium of 15% and is added to the premium of the share of the hammer price up to 4,000,000 €.

– The statutory VAT of currently 19 % is levied to the sum of hammer price and premium. As an exception, the reduced VAT of currently 7 % is added for printed books.

Regular taxation may be applied for contractors entitled to input tax reduction.

5.5 Artist’s Resale Right

For original works of visual art and photographs subject to resale rights by living artists, or by artists who died less than 70 years ago, an additional resale right reimbursement in the amount of the currently valid percentage rates (see below) specified in section 26 para. 2 UrhG (German Copyright Act) is levied in order to compensate the auctioneer’s expenses according to section 26 UrhG. 4 percent for the part of the sale proceeds from 400 euros up to 50,000 euros, another 3 percent for the part of the sales proceeds from 50,000.01 to 200,000 euros, another 1 percent for the part of the sales proceeds from 200,000.01 to 350,000 euros, another 0.5 percent for the part of the sale proceeds from 350,000.01 to 500,000 euros and a further 0.25 percent for the part of the sale proceeds over 500,000 euros.

The maximum total of the resale right fee is EUR 12,500.

5.6 Export deliveries to EU countries are exempt from sales tax on presentation of the VAT number. Export deliveries to third countries (outside the EU) are exempt from VAT; if the auctioned items are exported by the buyer, the sales tax will be refunded to the buyer as soon as the auctioneer has the proof of export.

DATA PRIVACY POLICY

As of May 2020

As of May 2020

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)

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

of the written form.

12.3 In business transactions with merchants, legal entities under public law and special funds under public law, it is also agreed that the place of fulfillment and jurisdiction is Munich. Furthermore, Munich is always the place of jurisdiction if the buyer does not have a general place of jurisdiction in Germany.

12.4 The law of the Federal Republic of Germany applies to the legal relationship between the auctioneer and the bidder/buyer, excluding the United Nations Convention on Contracts for the International Sale of Goods (CISG).

12.5 Dispute Resolution:

The provider is neither legally obliged nor voluntarily to join a dispute resolution (e. g. Art. 36 Para. 1 “Verbraucherstreitbeilegungsgesetz (Consumer Dispute Settlement Act, VSBG) before a consumer arbitration board and is therefore not willing to participate in such a resolution.

12.6 Should one or more provisions of these terms of auction be or become invalid, the validity of the remaining provisions shall remain unaffected. Section 306 paragraph 2 of the German Civil Code applies.

12.7 These auction conditions contain a German and an English version. The German version is always decisive, whereby the meaning and interpretation of the terms used in these auction conditions are exclusively dependent on German law.

tioneer if the auctioneer itself is not obliged to return the item within the framework of asserting claims against the consignor or another entitled person. The buyer is only entitled to these rights (assignment or claim against the consignor and payment of the proceeds) if he has paid the auctioneer’s invoice in full. In order for the assertion of a material defect to be effective against the auctioneer, the buyer must submit a report from a recognized expert (or the creator of the catalog raisonné, the artist’s declaration or the artist’s foundation), which proves the defect. The buyer remains obliged to pay the premium as a service fee.

9.2 The used items are sold in a public auction in which the bidder/ buyer can participate in person. If the bidder/buyer is also a consumer within the meaning of § 13 BGB (German Civil Code), he is expressly advised of the following:

Since he bids for a work of art that represents a used item in a public auction within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB, the provisions of consumer goods sales, i.e. the provisions of Sections 474 et seq. BGB, do not apply to this purchase.

A „publicly accessible auction“ within the meaning of Section 312g Paragraph 2 No. 10 BGB is understood as such a form of marketing in which the seller offers goods or services to consumers who are present in person or who are granted this opportunity, in a transparent process based on competing bids carried out by the auctioneer, in which the winning bidder is obliged to purchase the goods or service.

Since the possibility of personal presence is sufficient for the exception of Section 474 (2) sentence 2 BGB, it is not important that one or more consumers actually took part in the auction. The auction via an online platform is therefore also to be regarded as a publicly accessible auction if the possibility of the consumer’s personal presence is guaranteed.

Therefore, the warranty exclusions and limitations listed in these conditions also apply to a consumer.

9.3 The catalog descriptions and illustrations, as well as the images in other media of the auctioneer (internet, other forms of advertising, etc.), were made to the best of knowledge, they do not constitute a guarantee and are not contractually agreed properties within the meaning of § 434 BGB, but only serve to inform the bidder/ buyer, unless the auctioneer expressly and in writing guarantees the corresponding quality or property. This also applies to expertises. The estimate prices specified in the auctioneer’s catalog and descriptions in other media (internet, other advertisements, etc.) serve - without guarantee for the correctness - only as an indication of the market value of the items to be auctioned. The fact of the assessment by the auctioneer as such does not represent any quality or property of the object of purchase.

9.4 In some auctions (particularly in the case of additional live auctions), video or digital images of the works of art may be used. Errors in the display in terms of size, quality, coloring etc. can occur solely because of the image reproduction. The auctioneer cannot guarantee or assume any liability for this. Clause 10 applies accordingly.

10. Liability

Claims for compensation by the buyer against the auctioneer, his legal representatives, employees or vicarious agents are excluded - for whatever legal reason and also in the event of the auctioneer withdrawing according to Section 8.4. This does not apply to damages that are based on intentional or grossly negligent behavior on the part of the auctioneer, his legal representatives or his vicarious agents. The exclusion of liability also does not apply to the assumption of a guarantee or the negligent breach of essential contractual obligations, but in the latter case the amount is limited to the foreseeable and contract-typical damages at the time the contract was concluded. The liability of the auctioneer for damage resulting from injury to life, limb or health remains unaffected.

11. Privacy

We expressly refer to the auctioneer’s applicable data protection regulations. They are published in the respective auction catalog, posted in the auction room and published on the internet on www.kettererkunst.com/privacypolicy/index.php. They are part of the contract and the basis of every business contact, even in the initiation phase.

12. Final Provisions

12.1 Information provided by the auctioneer over the phone during or immediately after the auction about the auction processes - in particular regarding premiums and hammer prices - are only binding if they are confirmed in writing.

12.2 Oral ancillary agreements must be put in writing in order to be effective. The same applies to the cancellation of the requirement

6. Advance payment / Retention of title

6.1 The auctioneer is not obliged to hand out the auction item before payment of all amounts owed by the buyer has been made.

6.2 Ownership of the object of purchase is only transferred to the buyer once the invoice amount has been paid in full. If the buyer has already resold the object of purchase at a point in time when he has not yet paid the auctioneer’s invoice amount or has not paid it in full, the buyer transfers all claims from this resale to the auctioneer up to the amount of the unpaid invoice amount. The auctioneer accepts this transfer.

6.3 If the buyer is a legal entity under public law, a special fund under public law or an entrepreneur who, when concluding the purchase contract, is exercising his commercial or self-employed professional activity, the retention of title also applies to claims of the auctioneer against the buyer from the current business relationship and other auction items until the settlement of claims in connection with the purchase.

7. Right of offset- and retention

7.1 The buyer can only offset undisputed or legally binding claims against the auctioneer.

7.2 The buyer’s rights of retention are excluded. Rights of retention of the buyer who is not an entrepreneur within the meaning of § 14 BGB (German Civil Code) are only excluded if they are not based on the same contractual relationship.

8. Delay in payment, Revocation, Claims for compensation

8.1 If the buyer is in default with a payment, the auctioneer can, regardless of further claims, demand interest for default at the usual bank interest rate for open overdrafts, but at least in the amount of the respective statutory interest on defaults according to §§ 288, 247 BGB (German Civil Code). With the occurrence of default, all claims of the auctioneer become due immediately.

8.2 If the auctioneer demands compensation instead of performance because of the late payment and if the item is auctioned again, the original buyer, whose rights from the previous bid expire, is liable for the damage caused as a result, such as storage costs, failure and lost profit. He has no claim to any additional proceeds realized in the repeated auction and is not permitted to make any further bids.

8.3 The buyer must collect his acquisition from the auctioneer immediately, at the latest 1 month after the bid has been accepted. If he defaults on this obligation and collection does not take place despite an unsuccessful deadline, or if the buyer seriously and finally refuses collection, the auctioneer can withdraw from the purchase contract and claim compensation with the proviso that he can auction the item again and compensate for his damage in the same way as in the event of default in payment by the buyer, without the buyer being entitled to additional proceeds from the new auction. In addition, the buyer also owes reasonable compensation for all collection costs caused by the delay.

8.4 The auctioneer is entitled to withdraw from the contract if it emerges after the conclusion of the contract that he is not or was not entitled to carry out the contract due to a legal provision or official instruction or there is an important reason, that makes the execution of the contract for the auctioneer, also under consideration of the legitimate interests of the buyer, unacceptable. Such an important reason exists in particular if there are indications of the existence of facts according to §§ 1 Para. 1 or 2 of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) or in the case of missing, incorrect or incomplete disclosure of the identity and economic background of the transaction in the sense of the Money Laundering Act (GwG) as well as insufficient cooperation in the fulfillment of the obligations resulting from the Money Laundering Act (GwG), regardless of whether on the part of the buyer or the consignor. The auctioneer will seek clarification without negligent hesitation as soon as he becomes aware of the circumstances that justify the withdrawal.

9. Guarantee

9.1 All items to be auctioned can be viewed and inspected prior to the auction. The items are used and are being auctioned off without any liability on the part of the auctioneer for material defects and exclude any guarantee. However, in case of material defects which destroy or significantly reduce the value or the serviceability of the item and of which the purchaser notifies the auctioneer within 12 months of the acceptance of his bid, the auctioneer undertakes to assign any claim which it holds against the consignor or - should the purchaser decline this offer of assignment - to itself assert such claims against the consignor. In the case of a successful claim against the consignor by the auctioneer, the auctioneer pays the buyer the amount obtained up to the amount of the hammer price, step by step, against the return of the item. The buyer is not obliged to return the item to the auc-

INFO

Glossar

1. Mit **signiert** und/oder **datiert** und/oder **betitelt** und/oder **bezeichnet** werden die nach unserer Ansicht eigenhändigen Angaben des Künstlers beschrieben.
2. Die Beschreibung **handschriftlich bezeichnet** meint alle Angaben, die nach unserer Ansicht nicht zweifelsfrei vom Künstler selbst stammen.
3. **R/D**: Dieses Objekt wird regel- oder differenzbesteuert angeboten.
4. **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.
5. **R**: Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 19% angeboten.
6. **R***: Dieses Objekt wird regelbesteuert zu einem Steuersatz in Höhe von 7% angeboten.
7. **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.
6. Die artnet Price Database enthält Auktionsergebnisse seit 1985 und umfasst nach Unternehmensangaben zurzeit Auktionsergebnisse von über 700 internationalen Auktionshäusern.

Ergebnisse

Ergebnisse ab 9. Dezember 2024, 9 Uhr unter +49-(0)89-55244-0. Im Inland unter der Gratis-Hotline 0800-KETTERER (0800-53883737). Für den Export von Kunstwerken aus der Europäischen Union ist das Kulturschutzabkommen von 1993 sowie die UNESCO-Konvention von 1975 zu beachten.

Besitzerliste 560

1: 3, 16, 36, 41, 42, 47, 52; 2: 17; 3: 48, 56; 4: 11; 5: 18, 51; 6: 4, 27; 7: 32; 8: 14; 9: 31; 10: 24; 11: 21; 12: 37; 13: 13; 14: 22; 15: 19, 23, 32, 44; 16: 8, 46; 17: 6, 12; 18: 20; 19: 28; 20: 1; 21: 29; 22: 40; 23: 25; 24: 35; 25: 53; 26: 2; 27: 45; 28: 43; 29: 15; 30: 55; 31: 9, 30; 32: 39; 33: 54; 34: 5; 35: 34, 38, 49, 50; 36: 26; 37: 10; 38: 7

Weitere wichtige Informationen unter www.kettererkunst.de

- Zustandsberichte: Hochauflösende Fotos inkl. Ränder von Vorder- und Rückseite aller Werke, weitere Abbildungen wie Rahmenfotos und Raumsichten
- Videos zu ausgewählten Skulpturen
- Live mitbieten unter www.kettererkunst.de
- Registrierung für Informationen zu Künstlern
- Registrierung für Informationen zu den Auktionen



Ketterer Kunst ist Partner von The Art Loss Register. Sämtliche Objekte in diesem Katalog wurden, sofern sie eindeutig identifizierbar sind, vor der Versteigerung mit dem Datenbankbestand des Registers individuell abgeglichen.

Ketterer Kunst is a partner of the Art Loss Register. All objects in this catalogue, as far as they are uniquely identifiable, have been checked against the database of the Register prior to the auction.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (für vertretene Künstlerinnen und Künstler) / © Ernst Wilhelm Nay Stiftung, Köln / © Nachlass Erich Heckel / © Gerhard Richter 2024 (0141) / © 2024 Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde / © Gabriele Münter und Johannes Eichner Stiftung, München / © Pechstein Berlin / © Succession H. Matisse / © 1998 Kate Rothko-Prizel & Christopher Rothko

 Folgen Sie uns auf **Instagram** und schauen Sie hinter die Kulissen.

Online Sale

**JEDEN MONAT
KUNST ENTDECKEN**

Grenzenlos sammeln

Auktionsende: 15. Dezember 2024, 15 Uhr



DAVID HOCKNEY

A Bigger Book. 2010-2019. Multiple.
€ 18.000 – 24.000



ANTILOPENMASKE

€ 7.000 – 9.000
Aus der Sammlung Hermann Gerlinger



TOM WESSELMANN

Monica Sitting Robe Half Off. 1986/90. Multiple.
€ 20.000 – 30.000
Aus der Sammlung Hans Braun



KARL SCHMIDT-ROTLUFF

Goldene Halskette. Circa 1930.
€ 7.000 – 9.000



KATHARINA GROSSE

Ohne Titel. 2021. Pigmentdruck.
€ 8.000 – 12.000



ERICH HECKEL

Mädchen mit hohem Hut. 1913. Kaltnadelradierung.
€ 8.000 – 10.000

Sammlungs- beratung

Für Privatsammler

Sie haben sich in den vergangenen Jahren eine private Kunstsammlung aufgebaut – und jetzt steht eine Entscheidung an, wie es mit Ihrer Kollektion weitergehen soll?

Ketterer Kunst berät Sie gerne bei allen Fragen, die sich bei einer gewünschten Anpassung Ihrer Sammlung stellen: Ist zum Beispiel eine Verkleinerung sinnvoll? Empfiehlt sich der Verkauf der Kollektion, oder ihre Überführung in eine Stiftung? Je nach Zusammensetzung Ihrer Sammelgebiete kann auch eine Kombination verschiedener Anpassungen sinnfälliger sein, etwa die Erweiterung eines einzelnen Schwerpunktes bei gleichzeitiger Veräußerung anderer Kollektionsteile.

Auch bei Fragen zur Zukunft Ihrer Sammlung stehen wir Ihnen als Partner mit unserer umfangreichen Expertise begleitend zur Seite: Wir beantworten Ihre Fragen und entwickeln gemeinsam mit Ihnen eine persönliche Strategie für Sie und Ihre Sammlung.

Unser erstes Beratungsgespräch mit Ihnen ist für Sie komplett kostenfrei und unverbindlich. Für die im Anschluss vereinbarte Sammlungsberatung (zum Beispiel die Analyse und Bewertung Ihrer Sammlung, Empfehlung einer Anpassungsstrategie, Umsetzung dieser vereinbarten Strategie) erstellen wir Ihnen selbstverständlich ein konkretes, individuelles Angebot.

Corporate Collections

Ihr Unternehmen besitzt eine Kunstsammlung und Sie denken über Veränderungen nach?

Es gibt viele gute Gründe, eine Firmensammlung an die aktuelle Entwicklung des Unternehmens anzupassen. Im Idealfall spiegelt die Sammlung stets die Corporate Identity wider, berücksichtigt aber auch die Branche, das Produktportfolio sowie die regionalen oder internationalen Geschäftsfelder. Diese Rahmenbedingungen ändern sich zum Beispiel mit Umstrukturierungen, einem Wechsel der Unternehmensführung, Erweiterungen der Geschäftsfelder, aber auch durch eine veränderte räumliche Disposition. Dann ist es empfehlenswert, die Firmensammlung dahingehend zu überprüfen und gegebenenfalls im Umfang wie auch wertmäßig anzupassen.

Ketterer Kunst übernimmt diese Neuausrichtung Ihrer Unternehmenskollektion gerne für Sie.

In einem ersten, für Sie kostenlosen und unverbindlichen Beratungsgespräch können wir bereits gemeinsam skizzieren, welche Ausrichtung sich für Ihre Kollektion empfiehlt, um den Charakter Ihres Unternehmens zur Geltung zu bringen.

Auf Grundlage dieses Gesprächs erstellen wir Ihnen ein individuelles Angebot für die Anpassung und Betreuung Ihrer Firmensammlung.

Unsere Experten beraten Sie gern.

Tel. +49 (0)89 552440
sammlungsberatung@kettererkunst.de





Einfach und erfolgreich verkaufen.

Auktion

Sie denken an die Veräußerung eines Werkes oder einer ganzen Sammlung? Gerne berät Sie unser Experten-Team für die optimale Lösung.

Eine zielgerichtete Käuferansprache ist die Voraussetzung für den erfolgreichen Verkauf Ihres Werkes. Unsere Marketingabteilung entwickelt für jeden Kunden und jedes Kunstwerk maßgeschneiderte Strategien, die mit Leidenschaft und großem Einsatz von unserem Team umgesetzt werden. Eine nicht zu unterschätzende Voraussetzung für den erfolgreichen Verkauf ist dabei natürlich auch die Wahl der richtigen Auktionsart.

Für die einen Kunstwerke erreichen wir die potenziellen Käufer am besten durch unsere Saalauktionen im Frühjahr und Herbst. Warum? Weil die Sammler sie genau dort erwarten und suchen.

Für andere Kunstwerke sind unsere monatlich stattfindenden Online Sales die richtige Plattform. Warum? Der Erfolg dieses etablierten Auktionsformates, das wir bereits seit 15 Jahren umsetzen, bestätigt uns. Und die Kunden der Online Sales suchen und schätzen das flexible Bieten unabhängig von Ort und Zeit.

Wir machen Ihnen das beste Angebot!

Private Sale

Losgelöst von den zwei Mal im Jahr stattfindenden Saalauktionen und den monatlichen Online Sales können Sie zu jeder Zeit bei uns Kunst verkaufen und kaufen – diskret im Private Sale.

Sie wünschen einen schnellen oder diskreten Verkauf abseits der Öffentlichkeit, dann sind wir auch hier der richtige Partner. Unsere internationale Kundendatenbank und unsere persönlichen Kontakte zu Sammlern und Institutionen ermöglichen es uns, den richtigen Käufer für Ihre Kunstwerke zum maximalen Preis zu finden.

Sollten Sie die Öffentlichkeit suchen, so bieten wir Ihnen zusätzlich die Vermarktung über unsere Homepage an.

Alle Verkaufsanfragen werden mit einem Höchstmaß an Privatsphäre und Vertraulichkeit behandelt.

Für ein persönliches Angebot erreichen Sie uns bequem schriftlich, telefonisch oder online:

info@kettererkunst.de oder privatesale@kettererkunst.de
Tel: +49 (0)89 552440
kettererkunst.de/verkaufen

KÜNSTLERVERZEICHNIS

560 Evening Sale (Freitag, 6. Dezember 2024)

561 Contemporary Art Day Sale (Samstag, 7. Dezember 2024)

562 19th Century Art (Samstag, 7. Dezember 2024)

563 Modern Art Day Sale (Samstag, 7. Dezember 2024)

@ Online Sale (Sonntag, 15. Dezember 2024, ab 15 Uhr)

Achenbach, Oswald 562: 115
 Agricola, Eduard 562: 113
 Albers, Josef 561: 312
 Altenbourg, Gerhard 561: 301
 Anadol, Refik 561: 413
 Archipenko, Alexander 563: 255
 Arman, Fernandez @
 Arp, Hans (Jean) 561: 307
 Artschwager, Richard 561: 357
 Balkenhol, Stephan 561: 340, 361 560: 18
 Barlach, Ernst 563: 217
 Baselitz, Georg 561: 314, 315, 322 560: 38
 Baumeister, Willi 561: 311
 Beckmann, Max 560: 23
 Bill, Max 561: 305
 Bisky, Norbert 561: 387, 393
 Böckstiegel, Peter August 563: 261, 262
 Boehm, Armin 561: 410
 Bonvicini, Monica @
 Bürkel, Heinrich 562: 107
 Burri, Alberto 560: 50
 Butzer, André 561: 405 @
 Cahn, Miriam 561: 397
 Chadwick, Lynn 560: 45
 Christo 561: 380
 Clarenbach, Max 562: 135, 142, 143, 144, 145
 Compton, Edward Theodore 562: 130, 132
 Copley, William N. 561: 331
 Cragg, Tony 561: 395 560: 2
 Degottex, Jean 561: 309
 Delaunay-Terk, Sonia @
 Dill, Otto 562: 149
 Dillis, Johann Georg von 562: 101
 Dix, Otto 560: 17, 41
 Dokoupil, Jiri Georg 561: 398, 399
 Dreher, Peter 561: 412
 Drühl, Sven 561: 409
 Dzugas, Friedel 560: 11
 Elsner, Slawomir 561: 408
 Erler, Erich 562: 139
 Fangor, Wojciech 560: 33
 Feininger, Lyonel 563: 252 560: 6
 Fetting, Rainer 561: 349, 351
 Flamm, Albert 562: 104
 Förg, Günther 561: 345, 354, 356, 390, 391
 560: 25

Francis, Sam 561: 334
 Geiger, Rupprecht 561: 313
 Gertsch, Franz 561: 388, 389 560: 40
 Gilles, Werner @
 Girke, Raimund 561: 310, 332
 Graubner, Gotthard 561: 320 560: 34
 Grosse, Katharina 561: 406, 407 560: 4, 26
 Grosz, George 560: 47
 Grützner, Eduard von 562: 109
 Gursky, Andreas 561: 346
 Hagemeister, Karl 562: 124, 140, 141
 Halley, Peter 560: 30
 Harpignies, Henri Joseph 562: 103
 Hartung, Karl 561: 302 560: 37

Hausner, Xenia 561: 368
 Heckel, Erich 563: 208, 226, 227
 560: 43 @
 Heise, Almut 561: 353
 Henning, Anton 561: 386
 Herrmann, Curt 562: 136
 Hockney, David 561: 401 @
 Hödicke, Karl Horst 561: 348, 350
 Hofer, Karl 560: 39 @
 Hrdlicka, Alfred @
 Janssen, Horst 561: 352
 Jawlensky, Alexej von 563: 233, 251 560: 15
 Jorn, Asger 561: 318
 Jungwirth, Martha 561: 396
 Kandinsky, Wassily 563: 230 560: 8
 Kanoldt, Alexander 563: 258
 Kanoldt, Edmund 562: 114
 Kappis, Albert 562: 128
 Kauffmann, Hugo 562: 110, 117, 118, 119, 120
 Kiefer, Anselm 560: 36
 Kippenberger, Martin 560: 55
 Kirchner, Ernst Ludwig 563: 200, 201, 202, 219 @
 Kirkeby, Per 560: 10
 Klapheck, Konrad 560: 3, 54
 Klee, Paul 563: 234, 235
 Klimsch, Fritz 563: 224
 Klimt, Gustav 563: 209, 210
 Kneffel, Karin 561: 402 560: 35
 Knoebel, Imi 561: 385 560: 7 @
 Kobell, Wilhelm von 562: 100
 Koenig, Fritz 561: 308
 Koester, Alexander 562: 150
 Kolár, Jiri 561: 323
 Kolbe, Georg 563: 213, 250
 Kollwitz, Käthe 563: 214
 Koons, Jeff 561: 404
 Kubin, Alfred 563: 211
 Lawler, Louise 561: 344
 Lechner, Alf 561: 366
 Lenbach, Franz von 562: 121
 Lichtenstein, Roy 561: 371 560: 29
 Liebermann, Max 563: 215 562: 129 560: 13
 Lüpertz, Markus 561: 333, 358, 392
 Mack, Heinz 561: 325, 382, 383
 Macke, August 560: 22, 46
 Manzoni, Piero 560: 49
 Marcks, Gerhard 563: 260
 Marden, Brice 561: 335
 Marini, Marino 561: 303
 Maryan (d.i. Pinchas Burstein) 561: 376
 Matisse, Henri 563: 256
 Mattheuer, Wolfgang 561: 342, 360
 Mavignier, Almir da Silva 561: 319
 Mechau, Jacob Wilhelm 562: 102
 Meese, Jonathan 561: 365
 Meidner, Ludwig 563: 216
 Minne, George @
 Modersohn, Otto 562: 146, 147
 Moll, Margarete 563: 248

Mönsted, Peder (Peder Mørk Mønsted) 562: 133, 134
 Mosset, Olivier 561: 363
 Mueller, Otto 563: 220, 221, 222, 225 560: 12
 Munch, Edvard 563: 212
 Münter, Gabriele 563: 231, 232, 242 560: 14
 Nay, Ernst Wilhelm 561: 304, 316 560: 1, 5, 24
 Nitsch, Hermann 561: 362
 Noland, Kenneth 560: 9
 Nolde, Emil 563: 218, 228, 249, 253 560: 21, 32, 44 @
 Oehlen, Albert 561: 324
 Opie, Julian 561: 403
 Paeffgen, Claus Otto 561: 330, 400
 Paladino, Mimmo 561: 347
 Palermo, Blinky 561: 378
 Palmié, Charles Johann 562: 138
 Pechstein, Hermann Max 563: 241, 243, 254 560: 20, 31
 Penck, A. R. (d.i. Ralf Winkler) 561: 364
 Picasso, Pablo 560: 16
 Pippel, Otto 562: 153
 Purrmann, Hans 563: 240
 Räderscheidt, Anton 563: 239
 Radziwill, Franz 563: 259
 Rainer, Arnulf 561: 326
 Rauch, Neo 561: 359
 Richter, Daniel 561: 411 560: 27
 Richter, Gerhard 560: 48
 Rohlf, Christian 563: 236
 Rougemont, Guy de @
 Ruscha, Edward „Ed“ 560: 56
 Ryman, Robert 560: 28
 Saint Phalle, Niki de 561: 369
 SALVO (d.i. Salvatore Mangione) 561: 343
 Schirmer, August Wilhelm Ferdinand 562: 105
 Schlemmer, Oskar 560: 42
 Schlesinger, Felix 562: 116
 Schmidt-Rottluff, Karl 563: 203, 204, 205, 206, 207, 244, 245, 246, 247
 560: 19 @
 Schrimpf, Georg 563: 237
 Schröder-Sonnenstern, Friedrich 561: 367
 Schumacher, Emil 561: 336, 339
 Scully, Sean 561: 337 560: 51
 Simm, Franz Xaver 562: 111
 Sintenis, Renée 563: 223, 229, 238
 Slevogt, Max 560: 53
 Soutter, Louis 560: 52
 Spitzweg, Carl 562: 108, 122
 Spoerri, Daniel @
 Stamos, Theodoros 561: 338
 Stämpfli, Peter 561: 377
 Steffan, Johann Gottfried 562: 106
 Steinle, Eduard (Edward Jakob) von 562: 112

Stöhrer, Walter 561: 321
 Stoitzner, Josef 562: 148
 Strathmann, Carl 562: 137
 Thieler, Fred @
 Thoma, Hans 562: 127
 Trübner, Wilhelm 562: 126
 Tübke, Werner 561: 394
 Uecker, Günther 561: 341, 381 @
 Uhde, Fritz von 562: 123
 Unger, Hans 562: 151, 152
 Valadon, Suzanne 563: 257
 Vasarely, Victor 561: 327, 328, 355
 Villeglé, Jacques de la @
 Voss, Jan 561: 379
 Wang, Albert Edvard 562: 131
 Warhol, Andy 561: 370, 372, 373, 375
 Wesselmann, Tom 561: 374
 Winter, Fritz 561: 317, 329 @
 Wols 561: 300
 Wrba, Georg 562: 125
 Zobernig, Heimo 561: 384





KETTERER ■ KUNST